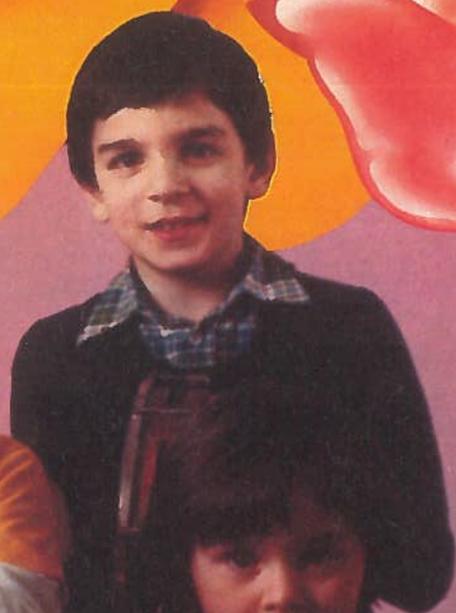
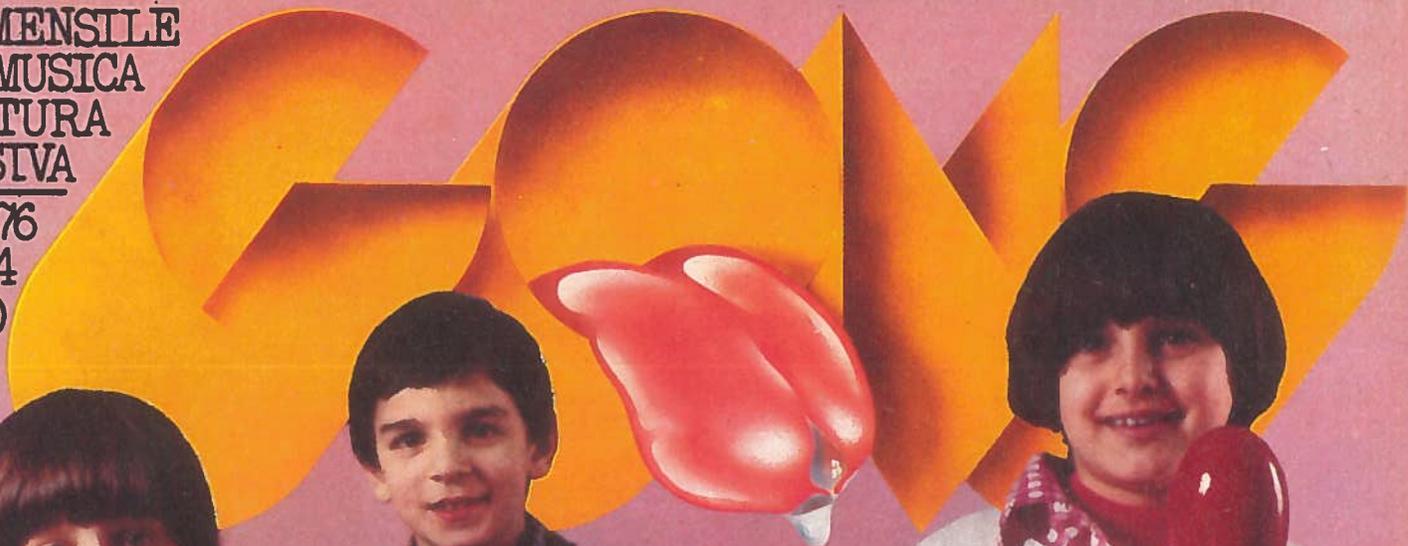


MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

APRILE '76
ANNO 3° N. 4
LIRE 800



LA MUSICA AI BAMBINI! INTERVISTA A DON CHERRY

MAPPA DELLE RADIO FM
ARCHITETTURA
ALTERNATIVA

CINEMA A PASSO RIDOTTO
DAVID CROSBY
FRANCESCO GUCCINI
GONG
MARIO SCHIANO
CHARLIE HADEN

ALL'INTERNO BUONO
SCONTO PER L'ACQUISTO
DI UNA MUSICASSETTA
SCOTCH E IN PIU'..



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE

Questo numero di GONG è dedicato a Marco Fumagalli

Non è forse un numero particolarmente bello, non avrà certo meno imprecisioni ed errori di altri; ma è la prova di una fatica mensile, offerta stavolta a denti stretti, mentre i pensieri di noi tutti erano rivolti altrove, ben lontani purtroppo da queste pagine. Da alcuni mesi un nostro compagno, il più giovane di tutti noi, stava lottando serenamente contro un male implacabile, un male che aveva imparato a conoscere e che non voleva aggredire, annullare, mortificare, ma tenere a distanza con fierissima grazia.

«La morte è sempre dietro di te — disse una sera a uno di noi — se ti volti di scatto puoi vederla. E puoi chiederle di non prenderti: prova a danzare, danza fino ad affascinarla.» Marco se n'è andato il 24 marzo, a poco più di vent'anni, ma chi come noi lo ha potuto avere a fianco, lucido ed entusiasta, ha provato la gioia di combattere con convinzione anche la più piccola delle battaglie, lo ha visto sviluppare con precoce determinazione la sua personalità senza accettare mai i canoni precostituiti dell'esistenza, il codice delle banalità che troppo spesso per disattenzione o per superficialità ci intralcia anche nei momenti più determinanti, quelli di maggior impegno sociale e umano. Tra le critiche a GONG che più ci amareggiavano nei primi difficili mesi c'erano quelle dei demagoghi e dei semplicisti ad oltranza: quelle che rinfacciavano l'intransigenza «irrispettosa» verso i miti più consolidati e il piglio stilistico estroso, magari difficile e troppo poco disposto alla «divulgazione». E lui, Marco, era il più tenace, perché alla distanza tutti avrebbero capito che una rivista aperta a giudizi e linguaggi anticonformisti ed anche molto personalizzati non voleva dire necessariamente arroganza elitaria, ma piuttosto stimolo ad una lettura più libera dai condizionamenti, meno distratta e consumista. Il bisogno di approfondire tutti i temi con sempre maggior rigore era forse per lui il « problema » della sua generazione: lo aveva capito da tempo, poiché aveva vissuto intensamente al liceo i giorni caldi delle lotte studentesche e soltanto il suo male lo aveva costretto poi ad un impegno più appartato (ma non isolato) negli studi. Ed anche il suo rapporto con il suono non aveva alcun spazio privilegiato, era soltanto uno dei suoi molti interessi, dei suoi appassionati sforzi di riconciliazione globale con la natura, con tutta la realtà. Eppure, preoccupandosi anche di quelli sempre pronti ad interpretare qualsiasi sete di consapevolezza come rigurgito di esotismi da supermarket, scriveva di recente « il misticismo è una malattia mentale », lanciando un rifiuto chiarificatore e illuminando di colpo spietatamente diverse forme di viltà e di rozzezza oggi troppo diffuse. Continuare senza Marco sarà certo più difficile, ma lui stesso ci ha insegnato che le strade facili non sono quasi mai quelle giuste.



Posta

Ammetto di essermi comportato come uno sciocco accettando di parlare con Fiorella Pasini nonostante conoscessi la sua notoria insipienza. Purtroppo non pensavo che la sua incapacità arrivasse al punto di stravolgere completamente il senso di quello che gli avevo detto. Gli avevo spiegato, con la pazienza di chi spiega a un bambino (e alla presenza di altri redattori) che credevo che a *La Repubblica* ci sarebbero stati più giovani. La frase è diventata: « i redattori che contano sono alle soglie dell'età della pensione ». Frase stupida e anche sbagliata in quanto è semmai vero il contrario.

L'episodio del giornalista che non sapeva chi fosse Corvisieri è stato utilizzato per dimostrare una cosa diversa da quella che volevo dimostrare io. Io cercavo di spiegare, ma inutilmente — a quanto vedo — le enormi difficoltà che ci sono quando parte un giornale, la confusione che regna in redazione nei primi giorni durante i quali è difficile assegnare i compiti alle persone giuste.

Poi avevo spiegato alla Pasini che una cosa è un giornale borghese e una cosa è un giornale rivoluzionario. Che, per esempio, un giornale femminista scrive « da dentro » il femminismo e che gli altri invece — giustamente — scrivono « sul » femminismo. *La Repubblica* è un giornale letto dai giovani ma non per questo è un giornale sui giovani. E tantomeno fatto dai giovani in quanto tali, considerati come categoria.

Ma quello che ritengo più offensivo è farmi dire « pochi

tengono presente e riferiscono il modo in cui i giovani si rapportano alla realtà ». Chi mi conosce bene sa che io non posso aver mai pronunciato una frase del genere che secondo me non significa un cavolo.

Vi prego, ai sensi del solito articolo 8 di pubblicare questa smentita integralmente. Vorrei togliere dalla testa di quei lettori che hanno letto l'articolo della Pasini l'idea che io sia un idiota che parla del giornale che ha contribuito a fondare e che contribuisce, giorno per giorno, a realizzare.

Cordiali saluti.

Claudio Sabelli Fioretti

Capisco come ti possa sembrare una prova di insipienza il fatto che Gong mi abbia affidato il compito di parlare sulle regole del gioco della stampa e dei giornalisti anche a chi è dall'altra parte della barricata, cioè ai lettori che molto spesso sono costretti a leggere la realtà acriticamente, attraverso un codice che non controllano: quello dei giornali.

Non credo che i lettori ti possano aver giudicato « un idiota che parla del giornale che ha contribuito a fondare », ma piuttosto un giornalista consapevole delle contraddizioni insite nella professione che ha scelto.

Peccato che questa tua consapevolezza ti abbia costretto a scendere poi sul piano dell'attacco personale. Come accade sempre in questi casi, non ho prove per dimostrare che hai detto ciò che ho scritto, né tu puoi dimostrare il contrario. Comunque, che abbiamo parlato solo alla presenza di altri redattori non è vero.

Fiorella Pasini

La redazione e i collaboratori di GONG testimoniano il proprio più sincero dolore per la scomparsa del compagno Turi Toscano, segretario nazionale del Movimento dei Lavoratori per il Socialismo.

Ci rivolgiamo al vostro giornale per avere la possibilità di poter usufruire di un valido canale d'informazione allo scopo di far conoscere le iniziative che stiamo cercando di portare avanti in alternativa agli stantii circuiti cosiddetti « culturali ».

Desidereremmo, pertanto, disporre della vostra collaborazione attraverso le pagine di *Gong* per far sapere che intendiamo mettere a fuoco la situazione attuale sul campo del teatro e della musica nella nostra zona e che è nostro intento venire in contatto con tutti coloro che a questo proposito hanno qualcosa da dire. Siamo disposti a mettere a disposizione lo spazio di cui disponiamo per permettere a chi ritiene di dover essere ascoltato, di avere un interlocutore.

All'interno della nostra comunità ci si interessa anche di poesia, letteratura e arte figurativa ed a tale riguardo è in piena attività un gruppo che cerca di creare, in parallelo con noi, una struttura di

sbocco per i giovani i quali non vogliono essere fagocitati dagli smaniosi « centri-raccolta-intellettuali » che il sistema gestisce a suo piacimento.

Aspettiamo ogni tipo di intervento e vi ringraziamo per l'aiuto che ci vorrete dare.

Cordiali saluti.

Salvatore Averna
I Campi Elisi
piazza Garibaldi, 67 Bari



Val più una tazza di Ginseng che cento foto porno.

Ginseng Un'altra grande lezione di vita che ci viene dall'Oriente

Una droga, una medicina, un afrodisiaco?

Un prodotto naturale, che esalta

al massimo la cosa più naturale del mondo l'amore.

In Cina la chiamano la radice della vita

Negli USA l'alternativa legale alla Marijuana.

In Urss fa parte della dieta dei Cosmonauti

Perché il Ginseng non serve solo per fare l'amore

E' un potente energetico che agisce su tutto l'organismo stimolandolo, tonificandolo, riattivandolo.

Ma dev'essere vero Ginseng, puro al 100% come quello della Ko-ex.

 **Ko-ex**

Ritagliate e spedite oggi stesso il tagliando in busta chiusa, o scrivete, a Ko-ex spa 20123 Milano, Via G. Boccaccio, 2.

Speditemi n. _____ confezioni da 50 gr di GINSENG PURO al prezzo speciale, IVA e imballo compreso, di L. 9000 per ogni confezione + spese postali

Nome _____

Indirizzo _____

Città _____

cap _____

Firma _____

Pagherò l'importo al postino alla consegna del prodotto.

G 



Lanciatissimo, Alfredo Redaelli nel « Gran Premio Fiera di Milano » che lo vedrà vincitore con motore Omab-Carniti.



Alfredo Redaelli, uno dei campioni del Team Gallant.

SIAMO TUTTI AMICI, MA IL PRIMO POSTO È UNO SOLO.

Che cosa significa per un motonauta correre in un team? Ce lo spiega Alfredo Redaelli, motonauta del team Gallant, che più di una volta ha trovato proprio nei suoi stessi compagni di squadra gli avversari più irriducibili.

Ora è tornato il sole e il lago è calmissimo. Si discute di motonautica: di barche, piloti, di valori individuali e collettivi. Si sa che lo spirito di competizione è una delle componenti fondamentali dello sport, ma non tutti gli sportivi sono pugili o tennisti impegnati in veri e propri duelli diretti. « E' vero — ammette Redaelli — ma la sostanza non cambia.

Prendiamo il team Gallant, siamo in sei e tutti amici. Anzi, corriamo assieme proprio perché siamo amici. Ma il vero agonismo ha sempre bisogno di un avversario diretto. E lo trova. Le faccio un esempio:

ultimo miglio di gara, un gruppo di tre barche conduce. Siamo io e altri due del team Gallant. Che si fa? »

La domanda ci viene rivolta per davvero ed è rivelatrice della generosità e della combattività che vige tra i motonauti. « Vincerà il migliore del momento » conclude Redaelli. « La lotta è dura, amici o no la vittoria te la devi sudare. Poi sono i primi a farti i complimenti, e questo è molto bello. Prima però ti hanno fatto morire. In altri sport, invece, ci si limita ad attuare una strategia. Cioè: la squadra corre per portare alla vittoria il suo uomo di punta. C'è una bella

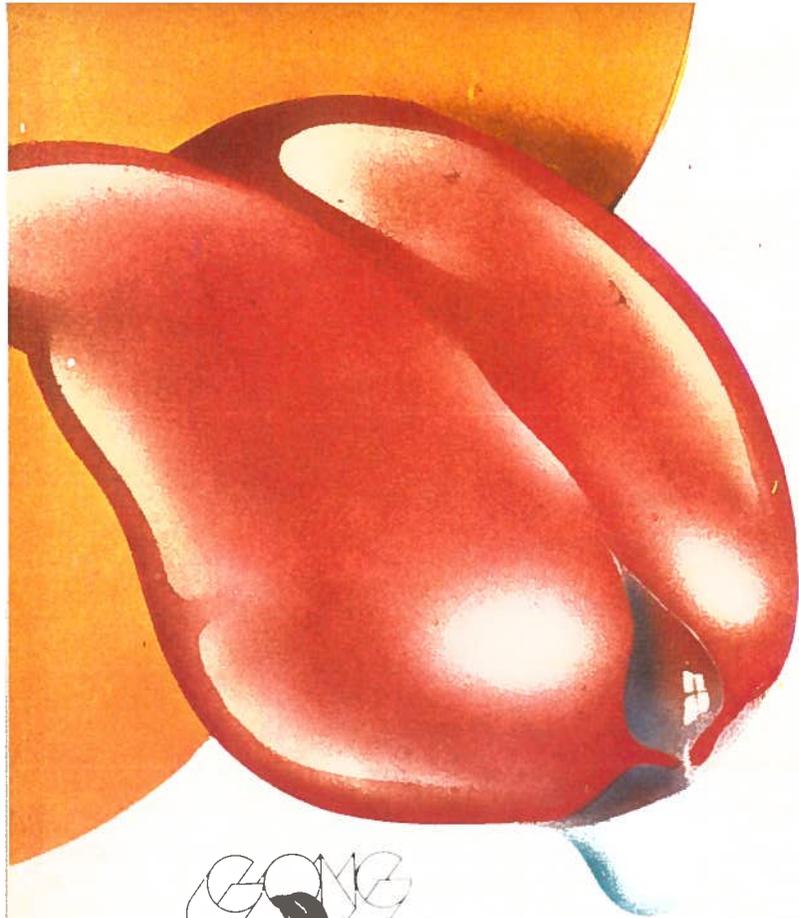
differenza, vero? »

« Verissimo, ma questo vuol dire che al team Gallant siete tutti campioni? »

Redaelli sorride: « Quando vinciamo sì. E se non vinciamo, ci comportiamo comunque in modo sportivo e corretto, cioè dando il massimo di noi stessi. Ecco: stanno calando in acqua il mio scafo. Giusto il tempo per una sigaretta. Non sono un gran fumatore ma, prima di provare, una Gallant ci sta bene. Poi è in tema. » Uno scafo rosso e blu sfiora il pelo dell'acqua. Redaelli si allaccia il casco: oggi si prova.

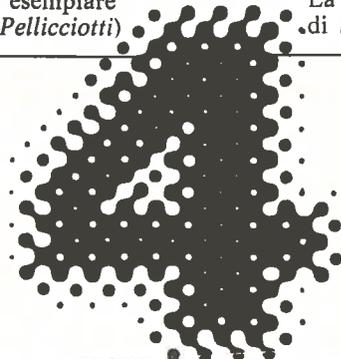
N.d.R.

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.



Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Riccardo Bertoncelli, Franco Bolelli, Roberto Brunelli, Gianpiero Cane, Fabio Carlini, Carlo Cella, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Silvia Lelli Masotti, Roberto Masotti, Fiorella Pasini, Giacomo Pellicciotti, Gaetano Sansone, Carlo Tunioi, Enzo Ungari, Steve Lake (G. B.); Janice Compstock, Sergio Manzari (U.S.A.); Grafica e illustraz. Mario Convertino; DIREZIONE / REDAZIONE Via Besana 2 - 20122 Milano; tel. 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. 5392427/5397614 - 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.

4 Posta	48 L'architettura marginale (Claudio Azimonti)
8 Intervista esclusiva con Don Cherry (Giacomo Pellicciotti)	50 Sotterranea: Seeds (Riccardo Bertoncelli)
12 Il cinema corre a passo ridotto (Enzo Ungari)	52 Musica & Candelotti
15 Note sul jazz italiano: Da Buscaglione a Shiano (Gianpiero Cane)	56 In difesa di Francesco Guccini: Lettera Aperta (Maurizio Baiata)
18 Esperimenti di educazione musicale: La musica ai bambini! (Roberto Brunelli)	58 Recensioni
22 Riprendiamoci la classica (Carlo Cella)	66 Documenti dell'Altra Cultura in Italia: L'aria diventa rovente (Giuseppe Ricci)
24 David Crosby testi: La filosofia dello smarrimento (Riccardo Bertoncelli)	70 Teatro: Intervista a un collettivo (Gaetano Sansone)
38 Libri: Notizie dagli scavi (Gutenberg)	72 Altri Viaggi: Taccuino per l'Oriente (Fabio Mucchi e Massimo Quinque)
30 Carnevale: Ritrovare la festa... (Roberto Brunelli e Italo Sordi)	76 Hi-Fi / Strumenti Consuntivo d'Oltreoceano (Lino Gallo e Dario Guidotti)
34 Dáevid Allen e i Gong: Lo scandalo delle banane (Riccardo Bertoncelli)	78 Discografia: Steve Lacy
38 Gong Gazette	Fotografie: Roberto Masotti (9-11-15- 16-34-35-36-45-46-52- 55-56-58-78) Silvia Masotti (18-19-20-54) Fabio Mucchi e Massimo Quinque (72-73-74-75) Gloria Lumel (31) Alberto Roveri (32) La foto di copertina è di Silvia Masotti
39 Radio: Nuovi orizzonti sull'altro etere? (Roberto Brunelli)	
42 Gene Clark: Da Kansas City a Burbank (Riccardo Bertoncelli)	
45 Charlie Haden: Una storia esemplare (Giacomo Pellicciotti)	



Direttore

Caposervizi



Fotografie

Impaginazione
e illustrazioni

Cinema

Bolthon & Cassidy ...and you?

UN'EPOCA, LA TUA, ... CUCITA ADDOSSO

Bolthon & Cassidy.
Un nome che sembra correre ancora oggi sul filo delle prime ferrovie americane. Quando avventurosi express affrontavano le frontiere mal delineate di un West punteggiato

da indiani e cariche di bisonti. Quando le capienti tasche dei primi incerti jeans erano anche la più confidenziale e sicura cassaforte per la polvere d'oro di cercatori tanto illusi e ancora più blasfemi.

Oggi Bolthon & Cassidy corre sul filo del jet. B&C, simbolo di più antiche leggende, rinnova e allarga i suoi orizzonti fino a comprendere le capitali della moda di tutto il mondo;

dalle quali instancabile, raccoglie umori ed indicazioni. Note e suggerimenti. Come puoi dedurre da questa vetrinetta-primavera, la più completa parata di ciò che ti è riservato in fatto di idee, oggi.



wallcovering



2) Ragazza B&C... il tempo del mare è vicino! Complimenti per il jacket: bianco Navy!

Se metti le mani in tasca... con B&C è più bello. Lo sapevi?

1) Bolthon & Cassidy, la tua epoca, le tue canzoni. La nuova primavera del mondo con B&C diventa simbolo da indossare. A cominciare dai jeans. Proprio come li vuoi tu. Perché siano tutt'uno con te: original, autentici « cuciti addosso »!



3) Teneramente B&C! Eppoi Voom Voom... Viaaaa!

Soltanto nei negozi veramente jeans acquistando Bolthon & Cassidy

GRATIS ★ ★ ★
Il disco dell'anno!

Bolthon & Cassidy

Intervista a Don Cherry

ESPERIENZE & LIBERAZIONE

Da un po' di tempo sempre più spesso Don Cherry, musicista nomade per eccellenza, con la sua famiglia e il suo pulmino batte le nostre strade, fermandosi ogni tanto per incantare la gente con il suo carico di suoni, di colori, di magia, di teatro...

Io Don lo conosco da un bel pezzo: è forse, tra i musicisti, quello a cui sono legato di più, soprattutto sul piano personale. Abbiamo parlato tante volte, anche insieme alla sua famiglia (la moglie Moki, i figli Neneh e Eaglekeye, e i musicisti che, di volta in volta, erano i suoi compagni di viaggio). Proprio per lo straordinario rapporto umano che ho sempre avuto con Cherry, non ho mai avuto la voglia di mettergli davanti il microfono di un registratore e fargli una intervista formale da usare poi sui giornali. Ora Don Cherry è tornato ancora una volta in Italia con il suo Organic Music Theatre, comprendente oltre ai suoi familiari l'impagabile percussionista e maestro di berimbau Nanà Vasconcellos e un sensibilissimo e sorprendente giovane chitarrista di Biella, Giampiero Pramaggiore, che nessuno conosceva e che Cherry ha raccolto per strada. E questa volta, finalmente, ho avuto l'occasione propizia, che è venuta così, spontaneamente, quasi senza una richiesta formale. Un pomeriggio Don Cherry ed io ci siamo seduti nella stanza del suo albergo a Milano e, in tutta tranquillità, ci siamo messi a registrare questo colloquio. Don mi parlava con calma, completamente rilassato e quasi pensieroso, come se le cose che andava dicendomi, servissero anche a lui, a fare il punto della situazione, della sua vita, della sua carriera artistica. Gli anni '60, il free jazz, Ornette Coleman, Albert Ayler, l'esilio

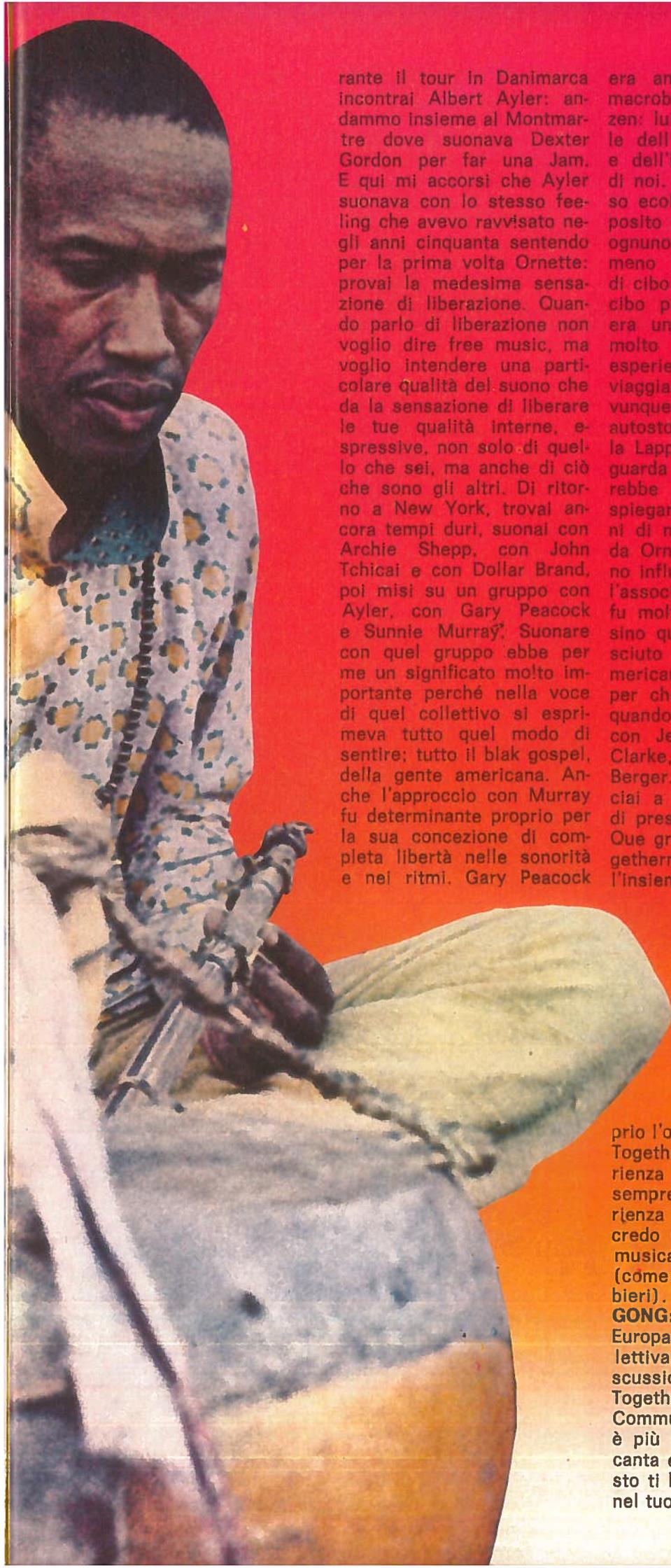
europeo, le musiche e le culture orientali, il misticismo e tutto il resto sono entrati naturalmente nei nostri discorsi ed ecco il resoconto quasi integrale di quel pomeriggio.

GONG: Don, sei stato uno degli uomini di punta che hanno contribuito negli anni sessanta alla cosiddetta New Thing. Poi hai abbandonato gli Stati Uniti e ora ti sei stabilito in Scandinavia. Anche la tua musica da quei tempi si è molto « aperta » e ti sei interessato non solo a quello che appartiene alla tradizione afro-americana. Vorrei sapere la motivazione principale di questi cambiamenti.

CHERRY: Quella che tu definisci New Thing io preferirei chiamarla Now Thing perché quello che avvenne allora riguardava quel particolare momento storico ed era importante come è importante ciò che accade ora. Il concetto di Now Thing riunisce in sé la musica che vive, la musica di tutti i tempi. Ho passato un lungo periodo a New York negli anni sessanta, ero venuto dalla California con Ornette Coleman: c'erano molte difficoltà con la polizia per ottenere i permessi e suonare nei clubs di New York (molti anni prima anche una Billie Holiday doveva aver provato la stessa esperienza). Il gruppo si ruppe per fame e alcuni di noi sembravano intenzionati a smettere di suonare quel genere di cose. Poi incontrai altri musicisti come Pharoah Sanders e John Coltrane con cui fui felice di fare un disco (il primo in cui lui usò il soprano). Ma in quel periodo avevo famiglia a Los Angeles: la mia prima moglie e due figli, Jane e Dave, che soffrivano molto della mia lontananza. Così tornai a casa. A Los Angeles conobbi Sonnie Rollins che faceva allora una musica in

trio piena di bellissimi spunti acustici e ricca di prospettive. Qualche tempo dopo Ronnie mi mandò a chiamare a New York e poi partii per l'Europa con lui e Billie Higgins e Henry Grime. Era la prima volta che vedevo paesi come l'Italia, la Germania, l'Olanda, la Svezia e la Danimarca. Du-





rante il tour in Danimarca incontrai Albert Ayler: andammo insieme al Montmartre dove suonava Dexter Gordon per far una Jam. E qui mi accorsi che Ayler suonava con lo stesso feeling che avevo ravvisato negli anni cinquanta sentendo per la prima volta Ornette: provai la medesima sensazione di liberazione. Quando parlo di liberazione non voglio dire free music, ma voglio intendere una particolare qualità del suono che da la sensazione di liberare le tue qualità interne, espressive, non solo di quello che sei, ma anche di ciò che sono gli altri. Di ritorno a New York, trovai ancora tempi duri, suonai con Archie Shepp, con John Tchicai e con Dollar Brand, poi misi su un gruppo con Ayler, con Gary Peacock e Sunnie Murray. Suonare con quel gruppo ebbe per me un significato molto importante perché nella voce di quel collettivo si esprimeva tutto quel modo di sentire; tutto il blak gospel, della gente americana. Anche l'approccio con Murray fu determinante proprio per la sua concezione di completa libertà nelle sonorità e nei ritmi. Gary Peacock

era anche un esperto di macrobiotica e un cuoco zen: lui mi rese consapevole dell'importanza del cibo e dell'influenza che ha su di noi. E ancora del discorso ecologico: a questo proposito lui pensava che se ognuno di noi soddisfacesse meno i bisogni individuali di cibo vi sarebbe stato più cibo per l'umanità. Quello era un periodo in cui ho molto approfondito le mie esperienze e i miei studi viaggiando: andai un po' ovunque, viaggiai anche in autostop dal Nord Africa alla Lapponia. Per ciò che riguarda la musica mi ci vorrebbe troppo tempo per spiegare come le concezioni di musicisti diversissimi da Ornette ad Ayler abbiano influito su di me. Anche l'associazione con Pharoah fu molto importante e persino quella con uno sconosciuto sassofonista indo-americano di nome Jim Pepper che conobbi in Europa quando lavoravo in gruppo con Jean François, Jenny-Clarke, Aldo Romano e Karl Berger. Fu allora che cominciai a studiare nuovi modi di presentazione del suono. Que gruppo si chiamava Togetherness: appunto questo, l'insieme, l'unità, era pro-

prio l'obiettivo cui tendevo... Togetherness fu una esperienza unica, ma valida per sempre. Non solo una esperienza privata, perché io credo che viva anche nella musica di altri musicisti (come ad esempio Gato Barbieri).

GONG: Da quando sei in Europa fai musica più collettiva, rimettendo in discussione tutto, parlando di Togetherness, Unity, di Community, Don Cherry non è più solo un trombettista, canta e suona di tutto. Questo ti ha portato ad inserire nel tuo linguaggio molti nuo-

vi elementi provenienti ad esempio dall'oriente. Tu sai che sull'oriente sono nate anche facili mode..., ma cosa significa per te l'oriente nella tua musica e nella tua vita?

CHERRY: Verso i sessantacinque, mi sembra, visitai Joujouka in Marocco e qui per la prima volta incontrai gente «priva» di civilizzazione che vive in modo naturale. E questo influisce sulla loro musica, ad esempio usano scale musicali diverse. Più tardi a Stoccolma conobbi un musicista turco e imparai da lui molte cose sulla musica turca, ma soprattutto mi resi conto che i musicisti africani, indiani, indonesiani, ecc. anche se suonano in Europa mantengono sempre vivi gli elementi della loro cultura. Man mano che aumentavo il mio approccio con musiche orientali il mio orecchio ebbe una trasformazione e mi resi conto di quanti potevano essere i modi diversi di esprimersi. Allora andai anche in India e studiai per mesi la musica del nord India sotto la guida di un maestro di vina, poi studiai anche con due fratelli rispettivamente maestri di sarangi e di tabla. E ancor prima di loro con Pandit Pran Nath, il maestro di Terry Riley e La Mont Young. Quando prima parlavo di liberazione intendevo proprio questo: la stessa scala musicale indiana, le stesse parole che la compongono (ben più espressive delle nostre do, re, mi, fa) sono fatte per ottenere una specie di liberazione interna. Sin da quando incontrai Coltrane avevo deciso che c'erano tre modi di suonare: il modo mistico, il modo folk e il modo classico, e secondo me si poteva arrivare ad una sintesi di questi tre modi che esprimesse più unitariamente questi tre feeling. A me sembra che Coltrane realizzasse questo e una impressione analoga mi faceva la musica di Dollar Brand che essendo africano sapeva esprimere i modi di sentire di tutti i popoli e i paesi dell'Africa e non solo di una parte di essi. Si tratta-

va insomma di un linguaggio unitario. Nel jazz ci sono sempre state influenze di altre culture: arrivano sempre nuove proposte, nuovi strumenti, nuovi suoni da altri tipi di musica e si studiano le possibilità di utilizzarli in maniera unitaria. Questo è molto positivo perché mi sembra che queste culture mischiandosi non provochino un calderone, ma realizzino una sintesi e ho molte speranze che questo possa dare origine a una armonia non solo musicale.

GONG: Dicono che Don Cherry è un mistico. Cosa significa per te misticismo?
CHERRY: Vedi, per me, mistico è sinonimo di saggezza. E' un mistico chi è alla ricerca della saggezza. Ma non c'è nulla di mistico negli stimoli che provengono ai musicisti dalla cultura Zen. Il problema è che da parte di molti c'è una tendenza a volte inutile a classificare, a definire. E' un atteggiamento sbagliato che spinge a prendere in considerazione una musica per darle un nome come a un prodotto commerciale. Secondo me quando i critici definiscono la musica mistica vogliono dire soltanto musica devota, pja.

GONG: Nella scena musicale si fa molto uso della parola comunicazione. Corea, Mahawishnu vogliono comunicare, ma non sempre queste intenzioni sembrano sincere e coerenti. Anche tu parli di comunicazione, ma business a parte, cosa vuol dire per te comunicazione?

CHERRY: E' molto semplice. Per esempio per l'Organic Music Theatre comunicare con la gente è spingerla a cantare, a muoversi, renderla partecipe della nostra musicalità. Il vero jazz è sempre stato un modo « sociale » di suonare, una occasione per stare insieme, per liberarsi, per esprimersi totalmente con la propria fisicità oltre che col suono degli strumenti. E a proposito di business, lavorare per questo tipo di comunicazione non si può proprio definire un business. Tu sai che in Svezia noi viviamo e lavoriamo con i bambini in



quella che era una scuola: spendiamo gran parte delle nostre energie per trasformarla in uno spazio per la gente, per viverci e realizzarsi. Abbiamo sempre molte difficoltà a reperire i fondi e a far capire che c'è bisogno di questo nuovo tipo di istruzione perché il modello di scuola che esiste oggi non da strumenti reali, non serve a imparare a suonare, a vivere, ecc.

GONG: Da quando sei venuto in Europa, hai inserito nella tua musica elementi teatrali, mimici e scenografici. Cosa vogliono rappresentare?

CHERRY: Questa domanda andrebbe posta a Moki. Lei è fantastica: ha costruito interamente gli ambienti in cui viviamo traendo spunti dalla musica e fabbricando tutto con ciò che trovava in giro, durante i nostri viaggi, sulla strada, nelle piazze, ecc. Per questo usiamo sulla scena bellissimi arazzi e tappeti, tendiamo a far notare nella nostra musica anche l'espressione dei colori e il loro significato. Si riesce a creare così una sensazione globale, una sorta di magia della comunicazione. Sulla nostra scena musicale ogni elemento è indispensabile: per noi è importantissima anche la voce che è uno degli strumenti più grandi che abbiamo a disposizione e più che la voce, la liberazione totale della voce. Se lo si realizza veramente insieme il canto di gruppo è un modo di essere in armonia con tutto. Trovo anche giusto che la gente danzi: la danza è un modo di esprimere se stessi, un modo naturale vero fino in fondo. E' assurdo che la gente vada ad ascoltare un gruppo come

il mio che suonando si esprime anche con la voce, con la gestualità, con il movimento di tutto il corpo e resti ferma in poltrona. Questo vuol dire che non si sente liberata, che noi non siamo riusciti a comunicare con loro.

GONG: Un altro aspetto della tua attività è quello didattico, l'insegnamento. Questo autunno hai tenuto un concerto significativo durante il Festival nazionale dell'Unità a Firenze con tanti giovani musicisti italiani. E' noto anche il tuo legame coi bambini. Parlami un po' di questi due aspetti collegati fra loro: la funzione dell'insegnamento e il rapporto con il mondo dell'infanzia.

CHERRY: L'esperienza di lavoro a Firenze è stata fantastica e il mio unico rammarico è che sia stata così breve ed isolata. Ho suonato anche in scuole di musica con i bambini ma qui si sente molto l'influenza della musica occidentale, che è una musica che assorbe tutta la tua energia. Se tu parli con il tipo classico di musicista o studente di musica, così sensibile allo studio e alla tecnica, o scopri che non ha mai improvvisato in vita sua, o che a suo parere l'improvvisazione è importante, ma lui considera il suo feeling come una cosa privata... E se non ti è mai capitato di improvvisare o di vivere realmente l'improvvisazione collettiva, questo è un impedimento insormontabile. Per questo dicevo che uno dei modi migliori per esprimersi è suonare con scale diverse dalle occidentali. Il nostro gruppo ha lavorato con bambini in Svezia, Polonia, Danimarca e Francia. Ora diversi musicisti cominciano

a capire l'importanza di questo lavoro e l'utilità dello scambio tra il mondo dell'artista e quello dell'infanzia: ora anche Nanà lavora con bambini in Francia e Giampiero Pramaggiore ha cominciato a fare anche lui qualcosa in Italia. Uno dei problemi più grossi è che nelle scuole occidentali non esiste alcuna possibilità di affinare i sensi, di far comprendere ai bambini la gioia di esprimersi anche attraverso l'olfatto, la vista, il tatto ecc. Anzi è considerata quasi brutta, quasi un peccato se un bambino è troppo sensibile ad essi incline alla sensualità. Sono ormai tre anni che lavoriamo coi bambini ed abbiamo fatto anche un programma molto serio per la televisione svedese ed altri per la radio. Questa esperienza mi ha reso forte di un concetto: che cioè, se l'insegnante è felice dentro di sé questo influisce molto sui bambini, mentre se egli è frustrato comunica loro questa frustrazione. Per questo abbiamo sentito l'esigenza di realizzare programmi, anche per gli insegnanti. Il lavoro didattico è una delle esperienze più belle dell'O.M.C. e quindi sentiamo il bisogno di comunicare anche questo alla gente nei nostri spettacoli.

GONG: Tu hai una casa in Svezia, ma puoi essere considerato un nomade e conosci moltissimi paesi. Quali sono le ragioni del tuo interessamento per l'Italia? Quali sono gli stimoli positivi che senti tra i musicisti e tra il pubblico giovane che si mostra sempre più interessato alla musica? Pensi che l'Italia in questo momento sia uno dei paesi musicalmente più vivi?

CHERRY: Sì ho passato molto tempo viaggiando, ho abitato in molte città, Parigi, New York e ora vivo in una foresta in Svezia: è una esperienza totalmente nuova perché dobbiamo tagliarci da soli la legna, crearci il nostro cibo, ecc. Ma continuo anche a viaggiare e a fare altre esperienze e ad imparare l'importanza di trovare ovunque un equilibrio,



anche in ambienti molto differenti. Ho sempre lavorato molto in Italia e mi è sempre piaciuto: la prima volta che venni in Europa fu questo il paese che mi fece maggiore impressione ed ormai credo di aver cominciato a capire i problemi, la realtà italiana. Secondo me si sta sprigionando un movimento di energie dall'Europa verso l'Italia e qui si sta concentrando una nuova creatività in tutti i campi, quindi anche in musica. Ci sono musicisti incredibili in Italia: oltre a Gianpiero che suona con me, vi ho conosciuto Enrico Rava, Gaetano Liguori, Massimo Urbani, poi ci sono gli Aktuals e c'è Gaslini, con cui anni fa ho anche lavorato assieme e Patrizia Scascitelli che pure è bravissima. Vorrei ricordare un altro musicista secondo me molto bravo e poco conosciuto che suona flauti, violino e percussioni: si chiama Marco Cristofolini. Ma non mi piace citare i nomi perché ho sempre paura di tralasciarne qualcuno. In ogni caso l'Italia è uno dei posti più ricchi e più adatti ad esprimersi e questo avviene anche per la particolare sensibilità della gente, per la sua facilità di contatto e per una tradizione culturale e storica che l'ha abituata a trovarsi insieme, a sentire la musica in piazza e a preferirla all'ascolto in teatro seduti in poltrona. Tuttavia qui predominano ancora delle tendenze sbagliate come quella di catalogare, di mettere a tutto una etichetta, per cui un musicista jazz ad esempio non può cantare una canzone. A proposito del nostro gruppo, infine, devo dire che stiamo tutti attraversando un periodo molto fertile di ritrovamento di noi stessi, di autoscoperta, e io penso che si tratti di un momento unitario molto bello e produttivo. E devo ammettere che è stata proprio l'Italia a darci questa occasione di crescere come musicisti e come persone.

GIACOMO PELLICCIOTTI



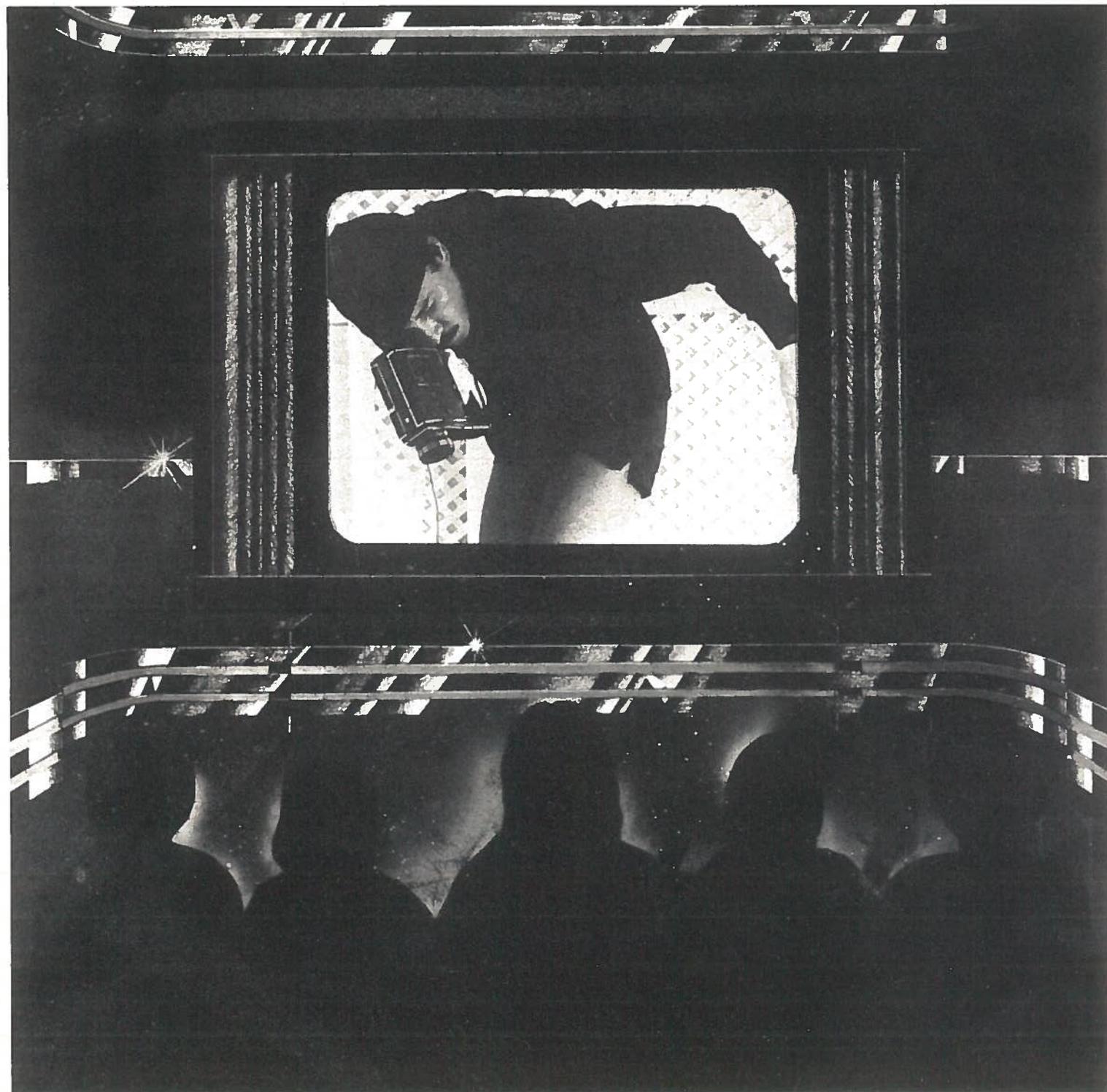
IL CINEMA CORRE A PASSO RIDOTTO

Un corteo di automobili si snoda lentamente fra due ali di folla. Distinguiamo, dietro le persone, il verde di un prato e lo sfondo costituito dalle facciate di alcuni palazzi. Improvvisamente l'immagine subisce una violenta oscillazione, seguita da una seconda e poi da una terza. Questi "strappi" abbandonano per qualche istante il piano della strada per lanciare contro i

nostri occhi i palazzi in fuga verticale, lembi di nuvole, cielo. Poi la folla si decompone, il prato si riempie di figure accasciate, il corteo si arresta. Su una delle macchine c'è stato il primo movimento convulso, proprio nell'istante in cui essa faceva da centro dell'inquadratura, ed è come se tutta l'agitazione circostante e l'agitazione stessa dell'immagine non fossero altro che una rispo-

sta o una domanda rivolte a quel movimento originario, oppure una sua eco. Questo breve film, uno dei più importanti documenti visivi del nostro secolo, benché assomigli, formalmente, al lavoro "concettuale" di un Michael Snow o di un Ken Jacobs, può fare concorrenza, da un punto di vista della circolazione e della popolarità, a *Lo squalo*. Montato in mille documentari di

repertorio, teletrasmesso dalle televisioni di tutto il pianeta, è forse il film più visto dell'intera storia del cinema. Eppure, come del resto un altro film eccezionale, quello che documenta i primi passi dell'uomo sulla Luna, esso non viene nominato in nessuna storia del cinema. Scopriamo così che le immagini sull'assassinio del presidente Kennedy inaugurano una galleria ster-



minata di film (documentari scientifici e didattici, cortometraggi, cinema pubblicitario, materiale audiovisivo di propaganda, cinema a passo ridotto) che non vengono riconosciuti come tali. Quello che oggi si definisce *il cinema*, non è il cinema ma un suo frammento, e neanche il più consistente: è soltanto il film narrativo di finzione di lungometraggio, inventato negli Stati Uniti negli anni '10 e che ancora oggi, a Mosca come a Hollywood, a Parigi come a Tokyo, a Roma come al Cairo, viene riprodotto sotto le forme di una varietà solo apparente. Ogni teoria, sociologia, economia del cinema si sviluppa in genere prendendo in esame, come se fosse la totalità dei film, soltanto questa merce particolare, bollando tutto il resto con il silenzio. E' un po' come scrivere una evoluzione dei pantaloni maschili considerando tali soltanto i jeans. Questo atteggiamento impedisce, fra l'altro, di cogliere le profonde trasformazioni che subiscono, nella nostra civiltà, le nozioni stesse di spettacolo, cinema, film, pubblico, comunicazione. Il film su Kennedy e quello prodotto dalla Nasa, passati sotto silenzio dietro pretesto che si tratta di due forme, per quanto estreme, di *reportage*, offrono invece, a chi vuole vederli, degli stimoli di riflessione e una capacità di ridefinizione della realtà del cinema, che invano i nostri critici cercano frugando fra le pieghe di *Nashville*. Intanto si può notare che il film su Kennedy è solo in apparenza un documentario sull'assassinio del presidente, perché da un punto di vista descrittivo il suo valore è scarso e addirittura nullo se non accompagnato da un commento. Quel che il film trasmette è uno *stato d'animo* e un'emozione che diventano *cinema*: la sorpresa e la paura scatenate, tradotte in una gestualità vicina alla scrittura automatica dei surrealisti, dove la realtà dell'attentato si dissolve in puntolini di luce impazziti minacciati da macchie di blu cobalto su uno sfondo verdastro. Non sentiamo gli spari, non distinguiamo quel che succede sull'automobile. Il film documenta il comportamento di uno *sguardo* privato su una realtà pubblica sconvolta da un evento traumatico. Gestualità, scrittura automatica, comportamento, evento, spazio pubblico e privato: ecco le definizioni che ci servono, guarda caso, per una teoria del cinema super8, o almeno per uno dei suoi usi. Non a caso i due film sono dei super8, e il cinema a passo ridotto, che ha subito in questi dieci anni una rivoluzione senza precedenti, è più ignorato del documentario, del

film pubblicitario e del film underground. Eppure « i primi film mostrati in pubblico erano film familiari: un bebè che mangia la colazione, un treno che arriva in stazione, degli operai che lasciano la fabbrica e vanno a casa. Le immagini apparivano così reali che alcune persone del pubblico svennero per lo shock. Era il 1895. Oggi, a 80 anni da quell'episodio, si è calcolato che più di 8 milioni di cineprese e 7 milioni di proiettori a passo ridotto vengono usati nei soli Stati Uniti. La maggior parte di questa attrezzatura è super8 ». Accanto alla più tradizionale industria del cinema *pesante* (troupe sempre più elefantache, macchine da presa a 35 millimetri, accessori ingombranti e costosissimi, sale cinematografiche oscillanti fra il circo e lo stadio), si è sviluppata enormemente un'industria *leggera*, costituita fino ad ieri dagli sperimentatori del 16 millimetri (ormai quasi completamente professionalizzato e utilizzato per realizzare lo stesso tipo di film fatto col 35) e dai cineasti della domenica dell'8 millimetri, ma rappresentata oggi dal super8, che con la sua presenza obbliga a ridefinire la linea di separazione fra *amatorismo* (tipico dell'8 millimetri) e *professionismo* (tipico del 35) e che ha già fatto del 16 millimetri un formato irrazionale e subalterno. E' un fatto che, oggi, mentre quell'affascinante mostro a 35 che si chiama Mitchell, viene spinto faticosamente lungo un carrello da due macchinisti, il super8 è arrivato sulla Luna.

Fino a qualche anno fa, quando il campo del passo ridotto era rappresentato dall'8 millimetri, eravamo soliti considerarlo soprattutto come un bazar imbarazzante dove la psicologia del consumatore e il feticismo delle merci trovavano, nel gesto avido con cui il cineamatore impugnava l'ultimo modello di cinepresa, il loro momento di congiunzione carnale. La sede reale di questo cinema non era il luogo delle riprese o l'appartamento

80 ANNI DI SVILUPPO TECNOLOGICO DEL SUPER8

- 1895: Primi film familiari proiettati pubblicamente a Parigi da Auguste e Louis Lumière
- 1908: La Kodak produce una pellicola abbastanza sicura per un uso in casa o a scuola (a prova d'esplosione).
- 1923: La Kodak introduce per un mercato di massa cineprese e processi di sviluppo e stampa (bianco e nero).
- 1932: Il costo della pellicola scende di 2/3 con lo sviluppo da parte della Eastman Kodak dell'8mm. (pellicole, cineprese e proiettori).
- 1935: La Eastman Kodak introduce la pellicola a colori Kodachrome, rendendo possibile ai cineamatori filmare a colori.
- 1940: La Eastman Kodak annuncia e immette sul mercato di massa il caricatore metallico.
- 1947: Primo proiettore sonoro-magnetico 8mm. per case e scuole.
- 1959: La Kodak introduce la prima cinepresa 8mm. con lenti zoom ed esposizione automatica.
- 1962: La Kodak introduce le prime cineprese 8mm. a batteria.
- 1964: Ricercatori della Kodak presentano alla SMPTE una memoria scientifica sul concetto del nuovo formato super8.
- 1965: Simultanei annunci di produzioni di cineprese super8 e single8 della Kodak e della Fuji (come pure di proiettori e di caricatori). La stazione TV americana NBC trasmette il primo pezzo super8, che mostra il salvataggio di naufraghi della nave in fiamme *Yarmouth Castle*.
- 1969: La Bell&Howell introduce il primo sistema sonoro amatoriale, il Filmosound 8 a sistema duplice; un registratore a cassetta viene regolato da impulsi provenienti dal proiettore. La Bauer introduce la prima cinepresa super8 con capacità di fare dissolvenze. La Beaulieu introduce la prima cinepresa super8 professionale per una distribuzione commerciale, con lenti intercambiabili e capacità di sistema duplice, la 4008ZM2. Il dott. Land della Polaroid Corp. annuncia l'inizio del progetto di ricerca di una pellicola che si autosviluppi istantaneamente.
- 1971: La Kodak annuncia la Ektachrome ASA 160 high speed, insieme alle sue cineprese XL per riprese in luce ambiente. La Wilcam introduce la prima cinepresa super8 professionale sonora a sistema singolo.
- 1972: Leacock/Mit introduce una super8 sonora per ripresa e montaggio a sistema duplice. I primi laboratori cominciano ad offrire servizi professionali come: copie dei film, lavorazioni a rullo A & B, numerazioni sulla pellicola. La Technicolor produce nastro magnetico super8. Inizia la pubblicazione di « Super8 Filmmaker », rivista interamente consacrata al super8. La Kodak introduce il TVM 100A, un proiettore super8 speciale per transfert TV. Alla Photokina, l'URSS presenta un caricatore super8 riavvolgibile.
- 1973: La Kodak introduce la Ektasound, cinepresa che incide il sonoro direttamente sulla pista magnetica e il caricatore relativo. La Kodak annuncia il Videoplayer, che converte i film sonori super8 in un segnale video trasferibile su videotape o sullo schermo del televisore di casa. La Super8 Sound progetta un registratore portatile super8.
- 1974: Le industrie MKM annunciano una moviola orizzontale a quattro piatti. La Beaulieu annuncia la cinepresa 5008S, comparabile alla omonima 16mm. con le stesse prestazioni professionali, ma dalle 5 alle 10 volte meno costosa. La Kodak annuncia i caricatori da 200 piedi (60 m.) e una sviluppatrice Supermatic da 200 piedi. La Super8 Research Assoc. annuncia una moviola orizzontale a 8 piatti.
- 1975: La Fuji Photo Film (USA) annuncia la pellicola a colori 200 ASA. Viene trasmesso a colori dalla rete PBS il primo documentario super8 fatto appositamente per TV: *Memories of Prince Albert Hunt* di Ken Harrison.



dove si proiettava, ma il negozio. Era un cinema che prevedeva non tanto degli autori e degli spettatori quanto un orizzonte uniforme di *clienti*, che erano il più delle volte l'uno e l'altro. Non mancavano gli artisti, che approfondivano le possibilità espressive del passo ridotto (negli Stati Uniti Stan Brakhage; in Italia Piero Bargellini, Paolo Brunatto, Tonino De Bernardi), ma *contro* le sue caratteristiche industriali e di mercato, in una prospettiva utopica e idealista (valorizzazione dell'artigianato come arte o come ideologia dell'arte, mistificazione del proprio gesto come somma di lavoro manuale liberato e lavoro intellettuale non-alienato). Il cineamatore e il cineasta underground operavano simultaneamente, eppure senza alcun contatto fra loro: il primo *imitando* il cinema ufficiale, stabilendo con quest'ultimo il rapporto che c'è fra un trenino elettrico e un treno vero, servendosi di festival come quello di Montecatini dove, in accordo all'ideologia infantile del giocattolo, si premiava il primo della classe; il secondo *negando* il cinema ufficiale, nella penombra frantumata della propria espressività oppure nel buio delle prime salette off italiane. Eppure, anche allora, dietro questa duplice avanguardia, c'era un esercito sterminato di cineasti familiari, senza altra ambizione che quella di trattenere, imbalsamandoli, gli istanti della propria vita, di tramandare le immagini raccolte nel proprio spazio privato, (il cui inconscio è costituito dal cinema pornografico casalingo) oppure rubate nel corso di

convulse escursioni nello spazio pubblico (gite, viaggi). Se il teorico dei mezzi di comunicazione di massa aveva ragione a disinteressarsi di materiali che circolavano faticosamente in spazi tanto privati, il critico cinematografico, il sociologo, lo studioso di audiovisivi perdevano l'occasione di analizzare un archivio cinematografico senza precedenti: quello atto a conservare l'*epica quotidiana*, così come essa veniva avvertita da una realtà italiana familiare e piccolo-borghese, in lenta ma inevitabile trasformazione, attraverso film dove è contenuto un bisogno di documentazione che non si esprime altrove; quasi una forma intima di collezionismo di massa. Insomma, il cinema a 8 millimetri esisteva nella triplice forma della *cartolina* (il film familiare, sostituito moderno dell'album di fotografie), del *tema scolastico* o *pensierino* (il film cinematografico) e, nel migliore dei casi, della *lettera* (il film underground, più o meno poetico). In ogni modo era assente, a differenza del cinema ufficiale, una qualsiasi dimensione di comunicazione che non fosse privata. Che cosa ha significato, in questo panorama, l'introduzione del super8 da parte dell'industria? Inizialmente il vantaggio del nuovo formato era costituito da un'area fotografica maggiore di più del 50% rispetto al vecchio formato 8 millimetri (la cosa fu possibile cambiando la forma e la disposizione della perforazione ai bordi della pellicola 8 millimetri). Inoltre la sua forma era simile a quella della pellicola 16 millimetri professionale. Fin dal-

l'inizio uno degli obiettivi tecnici fu la crescente compatibilità con la pellicola 16 (possibilità di gonfiare il fotogramma super8 a 16 e viceversa, definizione dell'immagine più vicina al 16 che all'8, possibilità di proiezione su grande schermo per un pubblico più ampio). La Kodak, per sua stessa ammissione, pensava di aver inventato una pellicola a bassissimo costo applicabile in campo educativo, commerciale e industriale.

Sarebbe troppo lungo elencare gli infiniti miglioramenti apportati al super8, sia al livello della pellicola, della cinepresa e del proiettore che degli accessori di lavorazione (moviola, sonorizzazione, sviluppo e stampa). Il risultato è che oggi il super8, formato razionale che condensa nella sua tecnologia le ricerche fatte per anni sull'8, sul 16 e perfino sul 35, non è più il giocattolo di quando si presentava solo come cinema miniaturizzato, modellino, trenino elettrico, feticcio privo di ogni produttività. La novità consiste proprio nella sua produttività, nella possibilità di operare nel campo delle comunicazioni e nelle varietà dei suoi usi. Oggi il super8 è concorrenziale con gli altri formati soprattutto per quegli usi che richiedono rapidità d'intervento, adattamento a situazioni particolari, rapporto di « base » con lo spettatore; ma questo senza escludere il suo uso alla maniera del 35, per esempio con la costruzione di piccole sale da 100 posti. Se in Italia questa tecnologia concorrenziale è solo virtuale, non essendovi ancora i servizi e i laboratori presenti in altri paesi, il passaggio del super8 da *comunicazione privata* a *comunicazione di massa* è già avvenuto con i suoi usi (scuole, sindacati, laboratori, organizzazioni politiche, telecavo). Non sarà inutile osservare come molti film super8, poco importa se di gruppo o di autore, underground, amatoriali e professionali, presentino, anche quando non lo ricercano, un quoziente di *spettacolo* e di *piacere* che non ne rende immotivata la proiezione davanti a un pubblico. Non mancano già gli autori (in Italia, oltre ai citati Bargellini e Brunatto, vanno ricordati almeno Gianni Castagnoli, Annabella Miscuglio, Alfredo Leonardi, Nanni Moretti, Arturo Curà, Renato Gozzano), anche se in questi appunti mi è sembrato più interessante interrogarsi, più che sulle singole *ispirazioni* (che esprimono le possibilità espressive del mezzo, già note), sul *funzionamento* e sulle *disfunzioni* del super8 (che ne esprimono le possibilità operative).

Il discorso sul super8 è solo cominciato. Si può affermare però subito che, qualunque siano i disegni dell'industria, qualunque siano i sogni e le illusioni dei filmmakers, esso non è « altro » cinema. Costituisce però un uso diverso del cinema, che in 16 e in 35 ha avuto degli antecedenti, ma ancora troppo « lenti » e « pesanti » per non presentarsi come exploits eccezionali e pratiche marginali. Assieme al videotape, il super8 pone il problema della diffusione del cinema non più soltanto come *lettura* (che comunque ancora non esiste: oggi i film ancora non li si legge, li si vede) ma anche come *scrittura*. Una scrittura audiovisiva di massa, forse la sola pratica che potrà rovesciare in lettura critica la visione ipnotica dei messaggi audiovisivi diffusi all'interno della nostra società. La diffusione a livello di massa del super8 modificherà (col rischio di trasformare in uno sviluppo anziché in un progresso) lo statuto del cinema-spettacolo. « La proiezione del film, spettacolo rituale da consumare in silenzio, senza altra libertà che quella di andarsene facendo alzare e mugugnare tutta una fila di altri spettatori, sembra sempre meno in sintonia con quanto accade negli altri settori dell'arte e dello spettacolo. Ma se il cinema deve sopravvivere, perché nessun video acceso potrà mai sostituire la definizione dell'immagine chimico-foto logica né il ritmo aureo dei 24 fotogrammi al secondo, esso è costretto a rinnovarsi in ciò che ha di meno essenziale: le dimensioni, gli spazi di azione, la mobilità, il rapporto con gli altri media. Il cinema a super8 è così il cinema della nuova società multidimensionale, esso accompagna l'individuo come la biro e l'agenda degli appunti, entra ed esce dalle case, registra gli altri linguaggi già esistenti (filmperformance) e trova più facili contatti con gli altri media (oggi la TV, domani li videodisco). Esso realizza per la sua parte l'attuale identità fra realtà e informazione, al di fuori delle opposte mitologie, quelle annunciate trionfalmente dall'industria (tutti registi) e quelle paventate dagli ideologi apocalittici (tutti schiavi della Kodak) ».

RECENTI MANIFESTAZIONI SUL SUPER8

- Dicembre 1973, festival del super8 al cinema Ranelagh, Parigi
- 17 marzo 1974, personale di Tonino De Bernardi al « Filmstudio 70 »
- Agosto 1974, rassegna del super8 a Stoccolma
- Settembre 1974, Expression Super8 a Bruxelles
- 6-16 novembre 1974, Parigi, cinema Olympic, rassegna della recente produzione francese in super8 organizzata dal gruppo Ranelagh
- 29 novembre - 1 dicembre, Ginevra, cinema Roxy-Voltaire, Festival super8 organizzato dal Centre d'Animation Cinématographique
- 4-7 dicembre 1974, rassegna del super8 a « L'Occhio, l'Orecchio e la Bocca ».
- 11 dicembre 1974, personale di Gianni Castagnoli al « Filmstudio 70 »
- 19-30 dicembre 1974, Parigi, Espace Pierre Cardin, I Festival mondiale del super8, organizzato dal gruppo Action Super8 & Vidéo
- 24 gennaio - 2 febbraio 1975, New York University, Carnival Super8, manifestazione mondiale del super8 organizzata in collaborazione col gruppo Action Super8 & Vidéo
- 19-22 febbraio 1975, II rassegna del super8 a « L'Occhio, l'Orecchio e la Bocca »
- 22-25 maggio 1975, III rassegna del super8 a « L'Occhio »
- Maggio 1975, Padova, teatro Ruzante, rassegna del film familiare italiano organizzata dal Cuc-cinema uno
- 1-4 luglio 1975, Milano, cineclub Brera, rassegna del super8 italiano
- luglio 1975, rassegna internazionale del super8 nell'ambito del Festival di Berlino
- 26 novembre - 2 dicembre 1975, Parigi, Festival Super8 al cinema Olympic.
- 5-14 dicembre 1975, « Dimensione super8 » al « Filmstudio 70 »
- Marzo 1976, rassegna del super8 a « L'uscita ».
- Va inoltre segnalata la presenza di film super8 a festival del nuovo cinema, come quello di Thonon les-Bains e Tòulon, oltre che nei tradizionali festival cinematografici, italiani (Montecatini, Salerno ecc.) ed esteri (Filmfestival der Nationen a Velden am Wörther See in Austria, ecc.).



(I due specchietti e i due brani fra virgolette sono tratti da *Dimensione Super-8*, quaderni del Filmstudio n. 2, a cura di Filmstudio-Politecnico e Karma Film).

Note sul jazz italiano

DA BUSCAGLIONE A SCHIANO

1. - Che cos'è il jazz. Questo è il primo punto in discussione. Vorrei porlo in un altro modo: che cosa detta legge nel jazz, ovvero quali sono i fattori la cui presenza, o assenza, fanno sì che un fatto musicale sia giudicato specificamente jazzistico.

Questo è un tema che, quasi mai evidenziato, fa da fondamento ai giudizi di rilevanza e qualità che vengono dati sull'attività di tutti i musicisti che vengono in discussione. Quando Le Roi Jones afferma, per esempio, che il jazz per i bianchi è necessariamente un'arte appresa e che ciascun musicista bianco è, per quanto jazzista, imitatore, egli dice sulla norma, che essa deriva dalla produttività musicale nero americana e che viene costituita dalla spontanea crescita del linguaggio musicale, da « popolare » ad « artistico », nella condizione di segregazione e di diversità delle masse negre in America. Quando Spellman scrive i suoi dialoghi con Taylor, Coleman, Herbie Nichols e McLean, egli aggiunge a questa definizione anche le condizioni di produzione, i rapporti di classe oltre a quelli di razza. Quando si è scritto che al limite Benny Goodman o Chet Baker rappresentano l'anti jazz, la sottaciuta premessa era ancora un'altra e cioè che sia necessario al jazz avere scopi extramusicali al punto che senza questi scopi nemmeno esso esiste più.

Naturalmente si potrebbe andare avanti con l'esemplificazione, analizzando tutta l'attività critica, ma credo che basti un'annotazione ancora, legata al linguaggio corrente. Quando si dice « New Orleans », o « be bop », o « free », o « ragtime » ci si riferisce appunto a una serie di norme jazzistiche, termini di riferimento e di raffronto la cui configurazione si dà per scontata, cioè, ad esempio, l'orchestra di King Oliver, il quintetto di Parker



Mario Schiano

e Gillespie, **Bells** di Albert Ayler e, sempre ad esempio, la musica di Scott Joplin oppure magari quella di Stravinskij.

La norma può essere più o meno permissiva o, viceversa restrittiva, più o meno elastica o rigida.

1.1. - Le diverse norme costituiscono quelli che vengono chiamati i generi musicali. Nel jazz i generi sono stati accettati come divisioni reali fino a non molti anni fa. I gruppi musicali aderivano a un determinato genere. I musicisti creativi suonavano anche allora una musica personale, o di gruppo; l'analisi ne descriveva le caratteristiche e, dicendone le differenze, reali o presunte, fondava su esse uno specifico genere.

La legge veniva comunque dall'America e le orchestre italiane non potevano che aderire. I musicisti nostrani in un primo tempo furono tanto più bravi quanto più fedelmente riproducevano quello che era il campione al quale facevano riferimento. C'era un'orchestra, a esempio, che si chiamava Milan College Jazz Society; io ero un ragazzino e ora ricordo le buffe critiche che rivolgevo mentalmente alla sua musica giudicandola poco fedele tra il resto perché un batterista New Orleans non avrebbe usato i piatti come li usava il loro batterista. L'atteggiamento era del tutto regressivo: non potendo avere i grandi, si voleva-

no delle copie quanto più fedeli. Nunzio Rotondo veniva giudicato il nostro Miles Davis e la sua musica il jazz freddo e rilassato che si poteva ottenere qui (in Italia) quale surrogato autarchico di quel che c'era originariamente là (negli USA).

1.2. - Il free jazz ha modificato radicalmente quest'ottica. Anche se nelle righe sopra il free compare tra le norme, quindi può sembrare l'essenza di un genere, esso non può essere considerato tale. Concettualmente esso si presenta quale norma non imperativa, quindi come non norma, elimina obblighi e divieti, fonda il principio della creatività anarchica. Dal momento che non c'è più legge per la costruzione musicale, il free jazz fa riferimento soltanto all'assimilazione della tradizione e, ancor più, all'esistenza di un linguaggio musicale corrente che, per il free jazz, è quello negro, dei ghetti negri. Questo permane al fondo, ma a partire da esso sono possibili tutte le eccezioni, le distanze.

Il free jazz non è conoscibile se non negativamente, come assenza di norme; positivamente esso si fonda soltanto sull'ammissione dell'esistenza di una musica nera, diversa da quella bianca. Il suo fondamento non è dunque di classe, ma di razza e caso mai si potrà sostenere che entrando la vastissima maggioranza della razza nera in America nei

confini di classe del proletariato, esso indirettamente è valutabile come espressione musicale anche di classe.

2. - Quest'assenza di normatività positiva ha modificato l'atteggiamento nei confronti della musica nero americana dei jazzisti italiani.

2.1. - Ricordiamo qui l'accento fatto sopra a un rapporto di imitazione. Esso non è stato l'unico esistente. E' decisamente il meno creativo, il più frustrante anche; ma, contemporaneamente, è quello che salvaguarda la tradizione degli strumentisti esecutori. Per tradizione abbastanza recente, lo strumento serve in Italia per eseguire. La divisione tra braccio e mente è talmente comune che viene usata anche per descrivere il modello industriale. Divide l'ideazione dalla produzione. E' un modello culturalmente sorpassato questo (qualcuno preferirebbe forse la rozza definizione di modello reazionario). Esso fa parte di un modo di vedere diviso e frantumato in funzioni parziali un organismo che ha invece caratteristiche unitarie e dove tutto s'influenza vicendevolmente e certo non si sa più dove risieda il centro di comando (che, infatti, non esiste). Il revivalista ragiona in questi termini: un dato genere musicale esiste, io lo eseguo.

2.2. - A fianco della riproduzione è esistito ed esiste un altro atteggiamento, simile nei risultati, che potremmo chiamare di partecipazione. Esso è il risultato della teoria riflessologica, per cui a uguali stimoli seguirebbero uguali risposte. Mezz Mezzrow volle fosse scritto « di razza nera » sui suoi documenti. Egli era un bianco che per qualche ragione psicologica non si sentiva più tale. Riteneva di partecipare di più all'insieme culturale del mondo negro in America e volle così sottolineare questa sua adesione. Suonare con i neri è un'ambizione



suprema dei musicisti jazz in generale e anche italiani. Una jam session occasionale, nella quale fosse presente un musicista negro, entra comunque nel curriculum dei bianchi che vi abbiano partecipato; così l'averne accompagnato uno in una tournée in economia; ma il carisma può essere acquistato anche col portargli lo strumento.

Quando non siano i musicisti negri a fare entrare nel cielo di coloro che sono stati toccati dalla grazia, a ciò può bastare un viaggio e una residenza in America. Questo bene può anche non essere sostitutivo dell'altro, ma può essergli pari per valore quando non si concepisca la norma come legata alla razza, ma la si pensi invece legata a New York.

Tanta ingenuità è patetica.

2.3. - La terza strada, quella affermata con il free jazz, ma già da prima da qualcuno accennata, è stata quella dell'adattamento delle musiche della tradizione jazzistica alle diverse esigenze, alla differente situazione in

cui il musicista italiano (di formazione colta e quindi europea, o di formazione folklorica e quindi subnazionale) si trova ad operare.

2.3.1. - Prendiamo quale esempio da cui partire Fred Buscaglione.

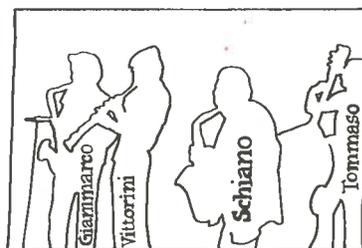
Il personaggio è eccezionale. Serve a capire un'Italia in cui i comunisti davano addosso al Patto atlantico, dicevano Viva Mosca e andavano a vedere i film di guerra con John Wayne, i musical con Red Skelton, i film sulla colonizzazione del West e confessavano in segreto che la Russia è così noiosa...

A Fred piacevano le storie di Chicago. Adorava quei gangsters: uomini non fuori legge, ma con un'altra legge, non ipocrita, ma secondo natura, come direbbe Sade. Odiava il sentimentalismo, essendo terribilmente sentimentale ed era convinto che il sentimento dovesse essere trattenuto, celato, che contro di esso si dovesse erigere una piccola barriera che gli permettesse di uscire solo nei momenti fonda-

mentali (alla Bogart, insomma). Certo sapeva anche che il gangsterismo nuoceva a tanta brava gente, anche ipocrita, anche onesta. Ma il gangsterismo era lontano, come lontana era Hollywood, i gialli, la legione straniera. Quel mondo, la cui realtà ognuno può giudicare da solo, poteva essere un buon punto di partenza per rappresentare qualcosa di diverso da quel che rappresentavano i fenomeni stessi, nel quadro in cui realisticamente si collocavano. Questo qualcosa potrà essere studiato, ma a partire dalla constatazione che era un nuovo folklore, un folklore urbano. Come prova portò **Noi duri** (se lo proiettano non lasciatevelo scappare).

Nella musica, nel jazz, prima del free non si notano fenomeni di adattamento, ma solo pedissequo calco o fiducia mistica nella partecipazione.

2.3.2. - Il free jazz, liberando dalle norme di fabbricazione, facilita la crescita dei processi di autonomo adattamento. Prima si diceva



il jazz si fa così e così. Si diceva: quello fa New Orleans, questo swing, etc. Un solo personaggio poneva certi rilevanti dubbi: Gaslini. Per lui si deve parlare senz'altro di una certa tendenza a lavorare in maniera che non costituisce un semplice ricalco di orme già lasciate. In lui era una coscienza apparentemente non frustrata di europeo e la sua musica cercava a volte di non prescindere dal linguaggio musicale « colto » ch'egli veniva apprendendo anche tecnicamente. Una certa tendenza a mischiare le carte faceva sì, già allora, che l'esigenza di adattamento a partire da motivazioni colte portasse più che altro a una confusione di linguaggi. Era comunque, ripeto, l'unico tentativo rilevante in atto.

2.3.3. - Dopo l'avvento del free le cose, teoricamente più facili, sono risultate in pratica più difficili per tutti i musicisti seri. Veniva loro a mancare soprattutto un terreno sicuro, un riferimento positivo cui ancorarsi. Risultava però cresciuta la coscienza culturale dei jazzisti nostrani e, insieme, dovette adeguarsi quella musicale. La forma più semplice di a-

dattamento poté fondarsi su motivazioni politiche, riduttivamente propagandistiche. L'individuazione di sé, o delle masse rurali, quali negri italiani condusse a caricare di violenza revanchistica la musica tratta dal mondo di cui si fa parte così come il folklore contadino. Il fine della musica conta più della musica, ma spesso il fine sta nello slogan e ne determina

i limiti. Le musiche tendono a passare in secondo piano, cedendo al senso e al segno che vi si applica. L'esperienza di Liguori e Mazzon, col consenso e/o dissenso che suscitano, le forme di reazione e i modi delle loro risposte al pubblico sono un campionario dei limiti oggettivi attuali dell'adattamento a partire da motivazioni politiche.

2.3.4. - E, infine Mario Schiano. Volevo scrivere un articolo sulla sua musica (questo era stato concordato con **Gong**); poi mi sono messo a riflettere su come cercare di far capire il suo ruolo creativo, la forza sua devastatrice del conformismo nel campo jazzistico italiano e m'è venuta fuori quest'analisi, spero utile anche se un po' tediosa. A Schiano io penso come a un fenomeno di adattamento del jazz a partire da motivazioni soprattutto creative. Le sue registrazioni non portano traccia se non di infedeltà.

Ogni fedeltà, potrebbe ragionare Schiano, conduce alla riduzione delle possibilità; le disposizioni e capacità di conoscere vengono soltanto sacrificate dalla specializzazione; c'è un momento in cui l'apprendimento risulta eccessivo, fa entrare in una cripta; l'apprendimento comporta la coscienza di inomogeneità e l'organizzazione di sistemi di relazione, è quindi tecnica dell'allontanamento del mondo sonoro dalla conoscenza e organizzazione di un ritorno sistemato in forme. Questo potrebbe dire Schiano che, avendo interiorizzato la forma del blues, del gospel, della musica d'intrattenimento negra, della « great black music », la lascia ora uscire dal suo in sé, assieme a tutto quel che contemporaneamente ne sbocca: l'ironia partenopea, la fame ora forse condotta a epicureismo, quel po' di scetticismo per gli eccessi della tecnica e della ragione, un vitalismo saggiamente ricondotto a teatralità.

Schiano non è un virtuoso dello strumento, ma è fantasioso; non segue le mode, ma risponde a stimoli. Va a

New York, dove ci sono i neri, e ritorna con un titolo, **Da New York: niente** che è la giusta premessa per consumare il tutto america alla Buscaglione di **Partenza di Pulcinella per la luna**, fatto da palcoscenico, ben più vivo nella noiosa storia televisiva sceneggiata da Tito Stagno. Ritorna alla periferia dunque, in Italia, ma ne fa il suo centro. La colonia culturale ha acquisito autonomia: ci sono in essa i Lumumba e i Mobutu, ci sono tentativi di linciaggio morale, come certi documenti sul professionismo, ma non si danno casi di assassinio jazzistico (se fossi un Puskin attuale, a somiglianza del suo su Mozart ucciso da Salieri potrei scrivere un pezzo teatrale su Ayler ucciso da, che so?, Chick Corea). Per il momento la normatività è decisamente in crisi e i becchini dell'ingegno arrancano a vuoto nel tentativo di inscatolare ciò che non si lascia contenere, perché non è specializzato.

Stampino come

Qualche segnalazione discografica

Per il rapporto di mimetizzazione, riproduzione del linguaggio:

— tutta la più antica discografia italiana, con Gianni Basso, Nunzio Rotondo, la Milan College, la Rheno Dixieland (se ha fatto dischi), Marcello Rosa, etc.

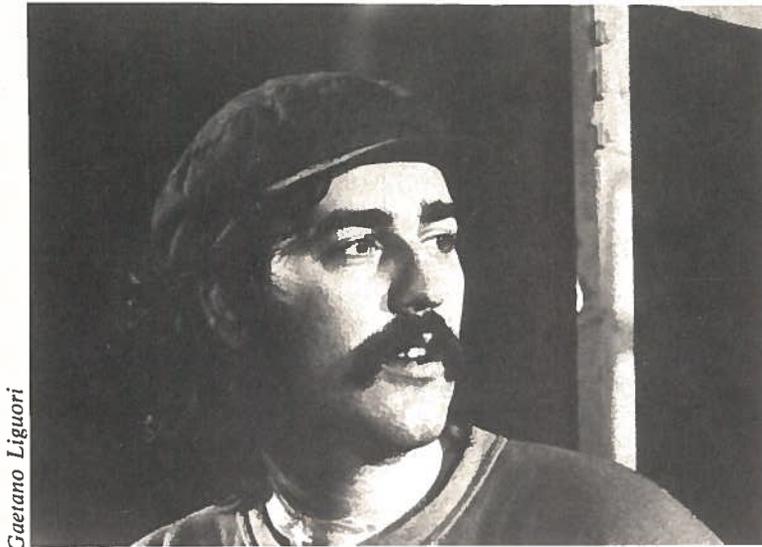
Per il rapporto di partecipazione:

— i dischi di Enrico Rava, quelli di Patrizia Scascitelli, in parte quelli di Andrea Centazzo, **Perdas de fogu** di Marcello Melis.

Per l'adattamento (2.3.2.) — **Tempo e relazione, Nuovi sentimenti, Dall'alba all'alba, Colloquio con Malcolm X** di Giorgio Gaslini.

Per l'adattamento (2.3.3.) — **I signori della guerra, Cile libero, Cile rosso** di Gaetano Liguori e **Ed ora parliamo di libertà**, e **Gruppo contemporaneo** di Guido Mazzon.

Per l'adattamento (2.3.4.) — **If not ecstatic we refund, On the waiting list, Partenza di Pulcinella per la luna** di Mario Schiano.



Gaetano Liguori



Fred Buscaglione



Giorgio Gaslini

La musica

Qualcuno ha definito la scuola musicale « un tempio di conservazione e perennizzazione della cultura del passato che tende a non far entrare nella classe la **musica non colta, spontanea, popolare** » cogliendo, credo, l'aspetto più marcatamente medioevale delle istituzioni scolastiche. Questa tendenza viene operativamente garantita dal conformismo musicale dei docenti che, specie se diplomati presso un qualsiasi conservatorio, non vedono più in là del proprio naso incollati come sono a moduli sonori incancreniti e ritualizzati dalla cultura del potere. La nuova musica, sia essa più o meno valida, non viene riconosciuta nemmeno

come fenomeno sociale: le masse di gente che seguono i jazz-festival itineranti o le feste più popparole sono mosche noiose che battono alla finestra del grande castello della musica « consacrata dal tempo ».

Che la musica debba essere trattata e dunque ascoltata come linguaggio sembra un concetto lontano mille miglia dalla testa degli insegnanti « conservati », o meglio, « ibernati » dai conservatori... Dibattiti e autocritiche si stanno svolgendo da più parti ma mi pare che obiettivamente ben poco si sia finora concretamente realizzato per rovesciare questa situazione didattica disastrosa.

Per questi motivi ospitiamo dunque una esperienza esemplare che per molti aspetti potrebbe essere seguita, a nostro avviso, da molte altre o per lo meno una indicazione estremamente interessante per chi vuol fare della scuola non solo un centro di cultura ma anche un momento di presa di coscienza. Vi parliamo di una scuola materna che avendo il difficilissimo e delicato compito di far vivere ai bimbi i primi contatti con le realtà extra familiari, ha deciso di farlo nel modo migliore, ovvero con la sperimentazione.

Nell'asilo Vittorino da Feltrè, scuola comunale di Sesto San Giovanni, città rossa

per eccellenza, quest'anno si sta portando avanti un discorso didattico musicale-linguistico, già da tempo avviato, in un modo che ci pare corretto definire rivoluzionario. E' stato infatti assunto in qualità di consulente professionista Juri Camisacca, cantautore e polistrumentista, con il compito di « vivere », più che portare, con le scolaresche la sua capacità creativa e la sua esperienza musicale. Non si è mai visto infatti entrare istituzionalmente in un asilo un docente senza punteggio, anche se noto e capace professionalmente. Per di più Juri è un maschio e l'ordinamento scolastico per le scuole materne ammette co-



Juri Camisacca coi bambini dell'asilo di Sesto

ai bambini

me unica figura maschile solo quella del custode.

Gong in tutto questo, ha una sua piccola parte, visto che da tempo si interessa a sperimentazioni in campo educativo: l'asilo si è rivolto alla nostra redazione per cercare quel musicista professionista più adatto ai loro bisogni.

Ci siamo fatti raccontare da Lelia Marastoni, coordinatrice del collettivo didattico (le direttrici sono state abolite negli asili di Sesto!), l'iter della sperimentazione musicale e i motivi che hanno consigliato l'assunzione di un artista come Camisasca. La storia inizia sette anni fa quando un maestro elementare, Giordano Bianchi, ha messo a punto un originale metodo didattico « musicale-linguistico » che permette l'insegnamento della lettura ai bambini di pochi anni di vita.

Questo metodo venne e viene concretamente applicato con molto successo. Evidentemente la musica è utilizzata molte ore al giorno per insegnare il coordinamento dei gesti e per il loro sincronismo nei balli che vengono fatti fare ai bambini sfruttando però, quasi solamente la componente ritmica dimenticando le altre.

Questa osservazione venne fatta in modo concreto da alcuni studenti di un vicino Istituto Tecnico in visita all'asilo. Il pericolo di un condizionamento musicale era evidente poiché le marquette proposte portavano i bimbi a reazioni indotte di tipo meccanico: quando la maestra accennava una marcia automaticamente la scolaresca marciava, legata a quel ritmo che con l'andar del tempo, quello o altri, rappresentava la **musica bella** perché vissuta in un momento liberatorio del pro-

prio corpo (il ballo). Insomma la "musica" era solo una marquette o una canzoncina elementare e di qui il condizionamento che poi verrà sottolineato e accresciuto dai caroselli e dalla radio.

Nasceva dunque la necessità impellente di rendere i suoni meno coercitivi e più creativi. Realisticamente l'insegnante che seguiva il metodo Bianchi, pur essendo diplomata al conservatorio, non poteva da sola risolvere il problema visto che il suo impegno pedagogico non è limitato alla musica. Un intervento esterno, qualificato professionalmente e artisticamente, era l'unica soluzione per permettere che ai bambini non venisse più « imposta » la musica: « Si doveva dar loro la possibilità di ascoltarla nella sua globalità di linguaggio.

« La scolaresca doveva essere messa in condizione di ascoltare della musica (non solo la marquette) e di proporre essa stessa delle sue interpretazioni creative » ci ha detto la coordinatrice, ed evidentemente il bagaglio musicale di un Juri Camis-

sca, artista di professione, dava queste garanzie.

In realtà Juri e gli altri « specialisti » assunti nell'asilo (attualmente hanno anche un esperto di arti grafiche), non vengono vissuti solo in quanto tali, ma, pur riconoscendo la loro professionalità, sono inseriti nel contesto generale della scuola in modo strettamente interdisciplinare. Evidentemente solo così la musica può diventare momento di ricerca e di innovazione per tutte le altre « discipline » di una scuola materna e solo così era possibile ovviare alle carenze pedagogiche di un professionista che venendo dall'esterno può avere.

Tra le altre cose questi interventi esterni istituzionalizzati limitano il pazzesco rapporto numerico insegnanti-allievi, uno a trentacinque per la precisione nelle scuole materne, e permettono la composizione di piccoli gruppi sperimentali indispensabili per raggiungere nuove didattiche.

Abbiamo visto il nostro Juri in « azione » davanti a 150 bimbi (!) dai 3 ai 5 anni: era-

no tutti attenti a cantare con lui delle canzoncine composte da loro, non ce n'era uno in disparte che piangesse o facesse gli affari suoi e tutto questo ha dell'incredibile, normalmente sarebbero state 150 « belve » scatenate.

Abbiamo detto canzoncine composte dai bambini ed è vero: sono loro che, stimolati da storie che conoscono o, ad esempio, da visite allo zoo, decidono i testi, scelgono le rime e le melodie, vi assicuro non sempre « facili », che Juri propone con la sua chitarra. Ne sono uscite, alcune veramente deliziose che per contenuti fanno impallidire miseramente i melensi prodotti per l'infanzia, inbustati d'ufficialità e conformismo, tipo lo Zecchino d'oro.

Per dovere di cronaca dobbiamo dire che Camisasca sta vivendo questa esperienza con uno straordinario entusiasmo: dal mondo visionario de **La finestra dentro** a quello magico dell'infanzia, il passo è magari breve ma profondamente significativo e determinante per la sua maturazione.



La musica ai bambini

Ad esemplificazione del tipo di ricerca didattico-musicale in atto alla Vittorino da Feltre, riportiamo per intero un brano introduttivo del metodo elaborato dal maestro elementare Giordano Bianchi così come è appar-

so sulla pubblicazione periodica curata dal collettivo dello stesso asilo (chi volesse approfondire questi temi può cercare la guida « Invito alla creatività » del M. Bianchi, pubblicato da Ed. Berben di Ancona).

che hanno indubbiamente aiutato la loro crescita psicologica, siamo portati a pensare che un notevole contributo sia venuto dalla manipolazione strumentale e dall'abbinamento strumento-fonema.

L'abbinamento strumento-fonema avviene in questo modo: dopo aver suonato la serie dei triangoli si chiede ai bambini da quale altro strumento possono

essere prodotti gli stessi suoni e quasi tutti rispondo « Dalle campane ».

Si prosegue nel chiedere: « Cosa dicono le campane? » Essi rispondono « Din, don, dan » a questi si aggiungono « Den e Dun ».

A questo punto si presentano graficamente, con gradualità, i fonemi Din, Den, Dan, Don, Dun stampati sui cartelli tutti dello stesso carattere e spessore.

Contemporaneamente si abbinano al triangolo « Din » il termine « Bimbo », al « Den » il termine « mamma » e quindi si eseguono giochi uditivi per il riconoscimento delle due altezze (sviluppo dell'orecchio musicale).

In seguito si introducono il « Dan » (papà), il « Don » (nonna), il « Dun » (nonno) con riconoscimento degli stessi come suoni più gravi rispetto al Din-Den.

I bambini, sugli stessi triangoli, hanno scoperto i seguenti fonemi:

TIN - TEN - TAN - TON - TUN
(battendo con la bacchetta di legno):

PIN - PEN - PAN - PON - PUN
(battendo con il battente gommatato):

RIN - REN - RAN - RON - RUN
(trillando in un angolo del triangolo stesso):

SIN - SEN - SAN - SON - SUN
(strisciando con il battente sul triangolo).

Lo stesso procedimento si è usato con gli altri strumenti. È stato poi insegnato un procedimento analitico: la « D » (dentale) è stata ottenuta azionando il battente di acciaio sul triangolo precedentemente impugnato per eliminare la vibrazione.

Di, De, Da, Do, Du e quindi Ti, Te, Ta, ecc. invece eliminando la vibrazione « N » ottenuta subito dopo il battito.

La vibrazione prolungata del triangolo infatti è stata identificata con la « N » (terminale di Din o Tin, ecc.).

I bimbi hanno poi giocato alla sintesi dei vari fonemi, combinando sugli stessi triangoli decine di parole come: dado, dente, dito, pepe, pipa, torta, ecc.

Le voci onomatopoeiche trascritte sulle note mobili (aventi forme e dimensioni diverse in corrispondenza al valore delle tradizionali figure musicali) sono oggetto di lettura e di contemporanea esecuzione « ritmica-melodica ».

I bambini, così, imparano a leggere per poter suonare o suonano per poter leggere.

Il metodo « globale musicale-linguistico » a differenza di altri metodi, è un vero e proprio strumento di lavoro, centro di motivazioni atto a sviluppare più armonicamente il desiderio di conoscere e di fare del bambino, poiché intende valorizzare le sue naturali e spontanee tendenze alla logica e all'espressione creativa musicale.

Il bambino in età prescolare dispone di un istintivo patrimonio onomatopoeico che è già un vero linguaggio trasmessogli da generazione in generazione estremamente espressivo e comprensibile in ogni parte del mondo.

Facciamo un esempio: Tic, Tac; Din, Don; Bim, Bum; ecc... Il bambino, ovviamente, fa meno fatica a riconoscere le grafie di « bu-bu » che quella di cagnolino o cane; di « co-co » che quella di gallina; queste grafie oltre ad essere delle combinazioni sillabiche brevi vivificano l'immagine con un suono reale, noto e ben corrispondente.

L'autore ha perciò voluto sistematizzare questo caratteristico linguaggio infantile e utilizzarlo propedeuticamente nell'insegnamento della lettura.

Infatti, tali voci onomatopoeiche vengono spontaneamente ricercate e riprodotte con lavoro di gruppo attraverso la manipolazione di una determinata gamma di strumenti ritmici e melodici.

È così resa possibile la creazione di suggestive immagini sonore corrispondenti da utilizzare in vere e proprie sequenze ritmo-melodiche.

L'introduzione di sempre nuovi strumenti mantiene più che mai viva la curiosità e la partecipazione dei bambini.

I bambini sono lasciati liberi di manipolare ogni tipo di strumento ciò al fine di sollecitare ogni estro istintivo, di rendere globale e concreta ogni conoscenza dei vari timbri, estensioni e caratteristiche.

Di solito si interviene per correggere e per consigliare come tenere le bacchette, battere ed impugnare i tamburi, usare i triangoli, ecc.

Pur considerando che nel corso dell'anno abbiamo avuto sia in classe come in altri ambienti da loro frequentati, stimolazioni



Che problema avete in testa?

Gli shampoo speciali Dr. Dralle risolvono i problemi dei capelli nel modo più naturale.

Con i rimedi della natura.



Lo shampoo speciale con estratti di arnica libera i capelli dalla forfora. La schiuma, a base di principi attivi naturali, deterge con delicatezza e i capelli tornano a respirare liberamente.

Lo shampoo speciale alle erbe restituisce il giusto equilibrio ai capelli grassi. I suoi componenti sono estratti di camomilla, di rosmarino e fiori di trifoglio che attivano la circolazione, e l'estratto di betulla che frena l'untuosità eccessiva.

Lo shampoo speciale alle proteine, arricchito con vitamine e sostanze detergenti a base di olio di cocco, ridà elasticità e vigore ai capelli fragili, rovinati dall'acqua salata, resi porosi dalle decolorazioni, o con doppie punte.

Shampoo speciali

Dr. Dralle

i rimedi della natura ai problemi dei capelli

RIPRODIAMOCI LA CLASSICA

CONTRO LA DEI



GERARCHIA SUONI

Sui più disparati trattatelli di musicologia più o meno elementare si possono leggere definizioni accettabili del concetto di melodia ed armonia: la prima essendo concordemente una linea retta orizzontale dove una nota compare insistentemente all'interno del suo svolgersi capitando quasi sempre all'inizio e concludendo (sempre) il tracciato di una passeggiata sonora che, animata dal ritmo, suo elemento vivificante, raggiunge l'effetto di compiutezza che tutti conosciamo. Per armonia invece intendiamo in esempio un asse verticale e simultaneo (riferito al pentagramma) dove le note (tre in un accordo classico) stanno in precisa relazione fra loro, essendone una di queste il centro gravitazionale.

Le altre (due generalmente) che fanno da gregarie, le aggiungono colore (nel senso acustico degli armonici), servendo praticamente ad acuirne i contorni, ad enfatizzarne la forza. Ebbene sulla base di queste essenziali coordinate è stato edificato tutto l'enorme impianto della tradizione dotta occidentale fino alla prima metà del secolo scorso. La storia della dissoluzione, o meglio, della messa in discussione di tale principio gerarchico-sonoro, è la storia degli ultimi tumultuosi 80 anni di storia, non solo musicale, del vecchio mondo. Del resto già in epoche rigorosamente tonali la funzione vivificante, anche se di aspetto secondario ed esornativo (col fine della « varietà »), di una moderata dissonanza era già accettata.

I nomi attraverso i quali, sui quali, e coi quali passa il reclamo autonomistico nei confronti della tonalità sono ormai noti, ed accertati, anche se è degli ultimi tempi e degli ultimi sviluppi della critica il mettere tra i primi quello di un italiano, Ferruccio Busoni. Prima bisogna però rifarsi a quello di Claude Debussy (1862-1918) nel cui discorso la dissonanza, la frammentazione del suono diventano elementi paritetici di composizione. La dissonanza non si risolve più con certezza kantiana nella consonanza, della quale egli sente fastidio quale unica rappresentante della descrizione. Di essa però egli non esita a far uso, affidandole i compiti che ritiene a lei consoni e che vengano ritenuti in piena libertà da lei eseguibili. Non si può negare che

con l'impressionismo debussiano la libertà compositiva dell'uomo contemporaneo acquista un precedente di importanza capitale: disinteresse per lo Sviluppo, raggiungimento di una autodefinizione della lunghezza con l'esaurimento interiore in rapporto con l'esterno (un « quadro » può durare pochi secondi come molti minuti). Ciò diventa possibile solo esaurendo la gerarchia dei suoni, che costringe a portar con sé il fardello del Tema, del suo sviscerarsi e dell'eventuale controtema. In Debussy la dissonanza è uno dei tanti modi di associare agglomerati accordali in schemi liberi, oltre all'assunzione del dettato musicale orientale.

La musica orientale che l'arte debussiana coglie in maniera non estrinseca, ama creare piccoli microcosmi, frammenti di varia lunghezza, spesso monoritmici, del tutto alieni da razionalismi occidentali di compiutezza e discorsività (nel senso della consequenzialità ed organicità).

E il tarlo dissonante porta anche il nome di Ferruccio Busoni (1866-1924), cresciuto nella temperie mitteleuropea, pregna degli insegnamenti tecnici del romanticismo, sul tessuto del quale costruirà con lucidità anche dottrinale alcuni solidi pilastri per il futuro della libertà dissonante. Secondo Busoni l'opera deve accogliere in sé tutte le forme musicali e tutti i mezzi, dalla marcia, alla canzone, alla danza, dal canto all'orchestra, dal profano allo spirituale; « lo spazio smisurato di cui essa dispone la rende capace di assimilare ogni genere ed ogni tipo, di riflettere qualunque stato d'animo ».

Non a caso da un tale maestro uscirà l'eclettico Kurt Weill (1900-1950), responsabile pur da diversa direzione di un ulteriore violento colpo alla stabilità della tradizione tonale. Ma con Gustav Mahler (1860-1911) la crisi della Coscienza Tonale diviene lacerante. Nel suo vano, drammatico tentativo di non inimicarsi una società violenta con la quale non vorrebbe aver nulla da spartire, Mahler viene a creare fragili, microcefalici temi, rispetto ai poderosi sviluppi i cui contenuti, i cui strumenti saranno quelli principalmente

dell'esplorazione timbrica.

Le reali intenzioni incoscie rivelano nella sproporzione fra tema (consonante) e sviluppo (timbrico, dissonante). Ad esse si unisce un gigantismo strumentale l'ottava sinfonia esige mille esecutori! che rivela un ulteriore sintomo di disagio storico, dove viene sentito ma non ammesso, pena l'assai più frustrante rifiuto della società, il divario fra sensibilità moderna e strumenti espressivi dati dal tempo. Ed anche di questo continuo scrupolo morale si faranno interpreti i tre esponenti della nuova Scuola di Vienna, Schoenberg, Berg e Webern. Con Schoenberg (1874-1951) nella musica viene ribaltata la gerarchia dei suoni. Non più aggregazioni per simpatia naturalistica (ed in fondo metafisica) con una nota Tonica da sorreggere nel suo discorso. Aggregazioni di note che « non stanno in altra relazione che fra loro » come sosteneva lo stesso S., risostituiscono al predominio di una rassicurante nota da cui partire nello svolgimento della composizione ed a cui arrivare con altrettanto rassicurante certezza. E non bastano più i tortuosi sentieri di stampo dialettico (Beethoven) ma hegeliano, statico, piramidale, a cubi sovrapposti non « a spirali » dinamiche (Marx) che finiscono con l'immane riscoperta dell'« Accordo », dell'« ordine » preconstituito sul quale la borghesia nascente voleva far credere basarsi in senso ineluttabile e metafisico anche la società. Nell'Espressionismo dei viennesi la gerarchia è ribaltata, dal momento che la consonanza tende a risolversi nella dissonanza. Al posto dei sacri tabernacoli della fede in un Ordine immutabile, Naturale, sugli altari del preesistente all'Uomo, danza la Dea Ragione del metodo seriale. Il materiale a disposizione è dato da dodici note, sette toni (tasti bianchi) e cinque semitoni (tasti neri); introdotto un certo suono, esso non potrà riproporsi prima di aver esaurito, in diversa e creativa successione, tutti gli altri undici suoni, ad esaurimento cioè del « totale cromatico ». Di qui l'apparente mancanza di centri, la frammentazione dei nuclei sonori, con la creazione di tanti piccoli mi-

crocosmi, tante figure geometriche complete in se stesse, concatenate le une alle altre in un'apparente staticità magmatica. I modi di questo concatenarsi rimandano ad uno snervante esercizio di contrappunto (di qui la parentela evidente con la musica d'alto artigianato, Bach). Le serie ricompaiono ribaltate specularmente sul pentagramma, retrogragate, invertite, retrogragate sulle inversioni, senza contare la possibilità che sulla stessa serie di note, possano dividersi il compito dell'enunciazione due o più strumenti, con mille possibilità di variazioni timbriche. Una rivalse neorinascimentale (ed anche romantica) dell'Uomo Creatore: la tonalità non solo non basta più a ritrarre la Realtà, ma non è nemmeno lo strumento più adatto per farlo, riflettendo solamente ciò che essa vorrebbe essere (idealismo hegeliano col suo primato dell'Idea sul mondo). La democrazia delle note poste tutte sullo stesso piano esige un coraggioso intervento critico, per rendersi finalmente conto che la realtà è ben diversa. E con la realtà del loro tempo i tre viennesi, pur animati dal desiderio di penetrarla più a fondo non vogliono aver nulla a che fare, o meglio la disapprovano completamente. Nel Wozzeck (1921), opera Teatrale di Berg sono presenti i temi tragici della futura guerra mondiale: il soldato ridotto a strumento, umiliato, denaturato come uomo con l'aiuto di un dottore che lo porterà, di fronte al tradimento della moglie col « Tambur maggiore », all'assassinio ed all'autodistruzione.

In questo clima l'Espressionismo elabora con Schoenberg una sorta di musicalità diagrammatica costruita in provetta, simile alle pretese astrattistiche nell'arte figurativa (Mondrian). Un'ottica, che riteneva inizialmente di poter condurre la ricerca dell'Essenzialità, in modo tanto più intenso e pregnante quanto più sottratto ad ogni disturbante contatto con l'opacità irrazionale dell'esistenza (R. Barilli). Ma l'importanza, la grandezza, e la potenza autocritica, del movimento espressionista viennese sta proprio nell'aver introdotto un antigene nel proprio corpo, già nei suoi stessi allievi, in Berg e soprattutto Webern (al quale ama richiamarsi tutta l'avanguardia del dopoguerra. pro-

ponendosi appunto come post-weberniana e non post-schoenbergiana). Alla rigosità del metodo dodecafonico già in Berg vediamo associata una sintesi coi modi tonali, richiamati esplicitamente o sottilmente imitati sulle serie e sui modelli del comune senso storico-uditivo. Già una sintesi nel discepolo, appena dopo aver attuato l'eversione! Ed ancor più Anton Webern si renderà in campo sonoro interprete della sintesi propugnata da altri in campo figurativo: le sue Sei Bagatelle op. 9 per quartetto d'

archi (1910) sono esempi di sinteticità fuori del comune, durano complessivamente tre minuti e mezzo. In un'introduzione ad esse lo stesso Schoenberg (che peraltro già aveva ammesso la non estraneità del mondo tonale dai modi dodecafonici) diceva: « si consideri qual senso di rinuncia ci voglia per essere così concisi... esprimere un romanzo con un unico gesto, una felicità con un solo respiro », la dove Paul Klee concludeva con l'impegno « volontà e disciplina » il suo invito alla sintesi fra reale

e formale (« la natura può permettersi la prodigalità in tutto, l'artista deve essere in ogni momento riservato »). La tonalità si era sempre presuntuosamente messa in testa che nella realtà esistessero linee rette, ma per dirla ancora con l'Esprit de Geometrie di Klee, « dal punto di vista cosmico non esistono orizzontali, ma solo curve », di ciò si era perfettamente accorto Schoenberg, e già con Berg e Webern, la Ragione dell'Uomo Collettivo è formata. Non a caso ancora Klee annotava sotto

forme geometriche apparentemente imparentate fra loro come un cerchio, un quadrato, un triangolo, diverse notazioni: libero sotto il primo, definito sotto i secondi.

E ciò è ammesso « per modi concludenti » dallo stesso Stravinsky che l'analisi adorniana ama contrapporre all'espressionismo viennese, se dopo il 1950 egli introduce nelle sue composizioni anche i modi dodecafonici, prima accesamente rifiutati. Perfino Stravinsky ritiene l'espressionismo già sufficientemente « storia » per essere usato alla stregua di qualunque altro materiale musicale. Contemporaneamente il rumeno Béla Bartók, altro esponente dell'« emancipazione atonale » (1881-1945) trovava la sua via nel sincero ed umile contatto col materiale popolare. Il fondale storico di questi sommovimenti è il secondo anteguerra, la scena mi è data emblematicamente da alcuni filmati dell'epoca, il più agghiacciante dei quali ritrae Wilhelm Furtwangler sul podio mentre dirige (stupendamente) la Nona Sinfonia di Beethoven; pubblico: Adolf Hitler, Hermann Goering, Goebbels & Co.

Nel frattempo Schoenberg, così come Béla Bartók, aveva sfuggito negli USA la repressione nazista, Berg era morto in miseria (1935), due anni dopo l'avvento del nazismo, Webern dava lezioni private a Vienna dopo che anche le sue opere erano state vietate, Kurt Weill aveva anch'egli dovuto riparare negli Stati Uniti (scrivendo canzonette per Broadway), mentre sei milioni di correligionari suoi, di Schoenberg e Berg, si preparavano ad entrare nei forni crematori. Se a questo punto c'è qualcuno che desidera fare discorsi sull'arte popolare, sul mio huppé della Comunicazione, sull'intellettualismo dell'Avanguardia, almeno si ricordi che l'emancipazione della atonalità è passata attraverso la repressione, e che la sua lezione continua al di là dell'oceano nei ghetti di Harlem, (free-jazz), dove alla pelle nera siamo disposti a concedere coerenza e connotati democratici. La atonalità, al contrario del canto gregoriano o della forma-sonata che sono macchiate di sangue, non è mai stata storicamente la musica di nessun « establishment », di nessuna società costituita che avesse bisogno di reprimere difendendosi. Essa finora è sempre stata dalla parte dell'Uomo, dalla parte del popolo, anche se qualcuno non gliel'ha fatta mai ascoltare. e sappiamo bene chi.

carlo
klee

David Crosby testi

FILOSOFIA DELLO SMARRIMENTO

Dietro il sorriso che fa luccicar le conchiglie della Lee Shore, oltre il soleggiato ammiccare di Tamalpais High e magie simili, si nasconde uno spirito triste con profonda angoscia esistenziale. David Crosby non è affatto l'anti Young dalla chiara soluzione, né il nocchiero tranquillo capace di guidar le wooden ships come più volte s'è lasciato credere: al contrario, ogni suo sguardo è una richiesta, una accorata preghiera, ogni sua frase un tentativo di capir quello che muove la disperata realtà.

Dietro le tende della vita, Crosby cammina col terribile impaccio di una generazione confusa. Fu tra i primi a illudersi, anni fa, di un « mondo nuovo » dove triads e tribal gatherings avrebbero soppiantato con gioia le vecchie convenzioni: fu tra i primi a ricredersi, anche, a invocare calma per sé e per gli altri, come il lucido testo di Long Time Gone può fare intendere bene. Lo aiutava, allora, lo stupore di un american child che rifiutava di crescere seriamente; l'entusiasmo, dato evidente dell'uomo Byrd, puntellava, una filosofia al raggio di sole dove la cannabis era missile per meravigliose scoperte e la Natura un involucro caldo da amare con giusta passione. Di quel Crosby, poeta intelligente come pochi, nel grosso intrigo della letteratura pop, resta la traccia di Guinnevere, di Wooden Ships, di Lee Shore, del mondo afferato nei colori per esorcizzar la spranga di Chicago: e resta il segno strano di Triad, malizia in punta di penna che ci sconvolse, ai tempi nella notte, piccola verità amplificata nelle orecchie di quelli che volevano « tutto, subito ». Già nell'età lisergica, però s'addensava l'ombra e camminava il dubbio: Long Time Gone frenava l'ipocrita ottimismo e Wooden Ships estraeva dal mazzo l'utopia orgogliosa e fragile, a testimonianza di un dramma intuito appena dopo la stardust della Nazione di Woodstock.

Il Crosby maturo strappa le radici dello stupore, chiude i versi in solide nicchie di legno, affida il suo canto alla disperazione e alla ricerca. I suoi testi, fatta eccezione per strane creature dai segni mai visti (Cowboy Movie, non grande ma nuova) si stringono nella contempla-

zione timorosa di quello che accade: e chiedono, implorano, mostrano smarrimento, fermanosi alla soglia della pazzia dei '70. Parallelamente all'angoscia esistenziale, il verso poetico perde amore per se stesso, lima l'eccesso e l'evidenza, si contrae; l'esercizio di Crosby dura lo spazio di un attimo, il racconto di un flash dove ogni segno ha una magica storia alle spalle e pretende di piegare il mondo ai suoi voleri con la verità nuda del proverbio. Il pessimismo pacato di Laughing (dove in fondo tutto pare superato nell'accettazione di una cosmica impotenza) illustra con mano felice la filosofia che ci si sforzava di dire: meglio ancora la più tarda Wall Song, con efficacissimo valzer d'immagini. Al poeta rimproveremo solo una certa debolezza di fondo, quell'arrendersi di fronte agli spettri intuiti che lo porta al balbettamento di Where Will I Be e di qualche pagina recente: la disarmata semplicità di chi riprende il giro della consapevolezza dopo aver toccato gli estremi è gioco pericoloso, corono bifronte.

Manca qualcosa all'appello, poesie troppo note e gli imprevedibili testi Byrds (Tribal Gathering, soprattutto, dedicata allo Human Be-In di nove anni fa, « sorella d'acqua » della Saturday Afternoon dei Jefferson): ma pur senza coprir tutto, il ritratto è di quelli che possono illuminare. Se si vuole una morale, se si cerca qualcosa d'emblematico per la tensione che sorregge e inquieta il personaggio, può servire una frase recente, quella che qui mettiamo in fondo a tutto. « Choice is Your Soul's Moment / For Its light to strike ». La scelta è il momento della tua anima / perché la sua luce si accenda.



Triade (Triad)

Voglio sapere come sarà,
io e lei o tu ed io.
Tutte due state lì; con i lunghi capelli
che ondeggiano,
i vostri occhi sono vivi, le vostre menti
ancora stanno crescendo
e mi dite: « Che possiamo fare, ora che entrambe ti amiamo? »
Anch'io amo ognuna di voi
e davvero non vedo perché non si possa andare avanti in tre.
Ma avete paura, siete anche imbarazzate, nessuno
vi ha mai detto una cosa simile.
I fantasmi di vostra madre stanno alle vostre spalle,
il volto come ghiaccio, un poco più freddo,
a dirvi:
« Non puoi farlo, va contro tutte le regole
che hai imparato a scuola ».
Ma davvero non vedo perché non si possa andare
avanti in tre.
Ci amiamo l'un l'altro, è facile da vedersi,
c'è solo una risposta che mi viene in mente:
sorelle, amanti - fratelli d'acqua,
e nel tempo, forse altri.
Vedete dunque cosa possiamo fare,
se cerchiamo qualcosa di nuovo - se anche voi siete pazze
non vedo perché non si possa andare avanti in tre.

(1968 - Four Way Street)

Andato da molto tempo (Long Time Gone)

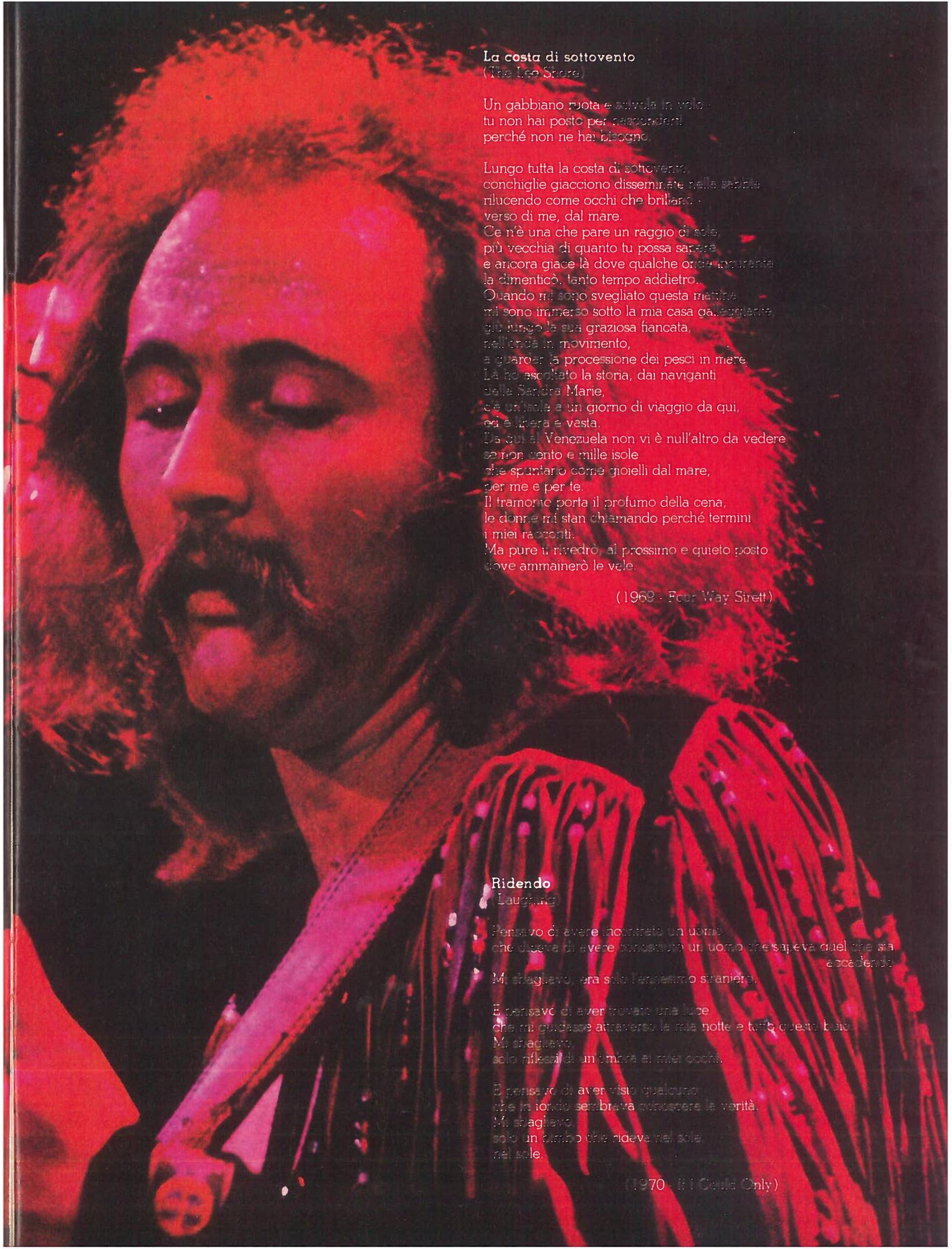
L'abbiamo atteso per molto tempo
e da molto tempo se n'è andato,
e sembra che sia molto, molto tempo,
sembra che vi sia molto tempo,
sì, molto, molto tempo prima dell'alba.

Gira, gira qualsiasi angolo.
Ascolta, devi ascoltare quel che la gente dice,
sai che c'è qualcosa che sta accadendo da queste parti
e certamente, certamente non reggerà la luce del giorno.
E sembra che vi sia molto, molto tempo,
sembra che vi sia molto tempo,
sì, molto, molto tempo prima dell'alba.

Parla, devi parlare contro la follia,
devi dire francamente come la pensi, se ne hai il coraggio.
Ma non cercare di farti eleggere, non provarci nemmeno,
se così facessi, sarebbe meglio che ti tagliassi i capelli.
E sembra che vi sia molto, molto tempo,
sembra che vi sia molto tempo,
sì, molto, molto tempo prima dell'alba.

L'abbiamo atteso per molto tempo
e da molto tempo se n'è andato,
ma tu sai, l'ora più scura
è sempre, sempre quella prima dell'alba.
E sembra che vi sia molto, molto tempo,
sembra che vi sia molto tempo,
sì, molto, molto tempo prima dell'alba.

(1969 - Crosby, Stills and Nash)



La costa di sottovento
(The Lee Shore)

Un gabbiano ruota e scivola in volo
tu non hai posto per ricordarti
perché non ne hai bisogno.

Lungo tutta la costa di sottovento
conchiglie giacciono disseminate nella sabbia
rilucendo come occhi che brillano
verso di me, dal mare.

Ce n'è una che pare un raggio di sole,
più vecchia di quanto tu possa sapere
e ancora giace là dove qualche onda incurante
la dimenticò, tanto tempo addietro.

Quando mi sono svegliato questa mattina
mi sono immerso sotto la mia casa galleggiante,
giù lungo la sua graziosa fiancata,
nell'onda in movimento,

a guardar la processione dei pesci in mare.

Là ho ascoltato la storia, dai naviganti
della Sandra Marie,

c'è un'isola a un giorno di viaggio da qui,
ed è libera e vasta.

Da qui, a Venezuela non vi è null'altro da vedere
se non cento e mille isole

che spuntano come gioielli dal mare,
per me e per te.

Il tramonto porta il profumo della cena,
le donne mi stan chiamando perché termini
i miei racconti.

Ma pure ti rivedrò, al prossimo e quieto posto
dove ammainerò le vele.

(1969 - Four Way Street)

Ridendo

(Laughing)

Pensavo di avere incontrato un uomo
che diceva di avere conosciuto un uomo che sapeva quel che sta
accadendo.

Ma sbagliavo, era solo l'ennesimo straniero.

È pensavo di aver trovato una luce
che mi guidasse attraverso la mia notte e tutto questo buio.
Ma sbagliavo.

solo riflessi di un'ombra ai miei occhi.

È pensavo di aver visto qualcuno
che in fondo sembrava conoscere la verità.

Ma sbagliavo
solo un bimbo che rideva nel sole
nel sole.

(1970 - G.I. Gulls Only)

Un film di cowboy

(Cowboy Movie)

Io e i miei buoni compagni
stavamo ritornando a cavallo all'accampamento.
Ci sentivamo molto bene,
l'aria era limpida con leggera umidità.

Ritornavamo a far festa
per celebrare la rapina del treno.
Parlavamo a bassa voce, con pigrizia,
sul fatto che non avremmo dovuto ancora uscire presto.

Sai, eravamo tornati a casa da un paio d'ore
quando sentimmo un grido di spavento nella notte
e tu sai, era il segnale del giovane Billy, la nostra sentinella,
che ci avvertiva che qualcosa non andava proprio bene.

In fretta prendemmo su un po' di « ferramenta »,
uscimmo faticosamente di casa
e muovendoci per le stanze trovammo
una ragazza Indiana tutta sola.

Ed Eli disse « Riportiamola alla capanna »
Io risposi « Non puoi saperlo, potrebbe essere la legge »
Disse ancora Eli, con un sorriso sporco
« Stai dannatamente certo, allora, che sarà lei ad averla vinta ».

Camminavamo nell'oscurità
e senti il duca, il nostro dinamitardo,
che diceva « Qual è il tuo nome, piccola dolce Indiana? »
Io dissi « Baby » e lei guardò dalla mia parte
Allora io capii esattamente e dissi « Vai ».

Ora, Eli, il nostro pistolero più veloce,
uno spregiurato giovane del Sud,
disse « Pat Albert, stai diventando vecchio e pazzo,
è meglio che tu tuoni il tuo fucile calibro dodici »
e io lo feci, sai, lo feci.

Eli e il duca erano diventati crudeli,
entrambi si interessavano alla ragazza,
e quando alla fine le fecero delle domande,
rispose che era venuta a portare il giovane Billy a casa.

Eli disse che avrebbe ucciso Billy
e anche il duca e probabilmente anche me.
La ragazza Indiana rispose « Avanti, fallo »
Io dissi « fermo » e lei quasi mi troncò di netto il pollice.

E quando alla fine la convincemmo a fermarsi e parlare
sparsi sul volto il sangue del mio dito,
mi stesi sul pavimento e finii di essere morto.
Sai, sono pezzo ma non stupido.

Ora, morire senza scopo
dev'essere la più spiacevole cosa che si possa vedere.
Capisci, la ragione per cui sono l'unico che qui te lo dica,
capisci, quella ragazza Indiana, non era una ragazza Indiana,
era la legge.

(1970 - If I Could Only Remember)

Canzone del muro

(Wall Song)

Cammini,
hai sempre camminato,
inciampando semi cieco
e secco come il vento che ti assale furiosamente
e ti lascia giacere nella sabbia.
E il muro si stende senza fine davanti a te,
verso il nulla,
questo muro che hai cercato di attraversare per anni,
questo steccato fatto di paure.
Nessuno ascolta.

Tu vedi una porta,
ah, che grande porta aperta!,
e sai che i tuoi occhi ti stanno mentendo
e ancora senti la tua corsa malcerta, una danza ridicola,
come uno spaventapasseri appeso ad asciugare al palo di una
(staccionate

C'è uno spazio come il vuoto che ti attende dentro di te,
perché tu lo attraversi,
verso il blu.

Senti il profumo dell'acqua,
fresca erba pulita, cibo e acqua;
il tuo respiro sta raschiando il tuo cervello in polvere,
il tuo vecchio motore arrugginito è pronto ad esplodere.
Non ti riesce a credere che non avremmo fiducia in te.
La porta sbatte.
Sono i tuoi occhi?
Stanno ancora dicendo bugie?
E cosa sono le bugie?

(1972 - Crosby & Nash)

Nudo nella pioggia

(Naked in the Rain)

Il clown sedeva senza parole, guardando nello specchio,
incapace di ricordarsi come dipingere il viso,
fissando l'immagine che lentamente sbiancava
incerto su cosa, la sua paura o il suo cuore avessero vinto la corsa.

Quando ti è entrato quel che ti è preso
e vive sotto nubi di dolore,
c'è una tempesta dentro di te
e tu non sai cosa fare.
E quando pensi che stai diventando pazzo,
ti giaci nudo nella pioggia,
ancora.

Svolazzanti pagine di volti,
non ve n'è due simili.
La scelta è il momento della tua anima,
perché la tua luce si accenda.

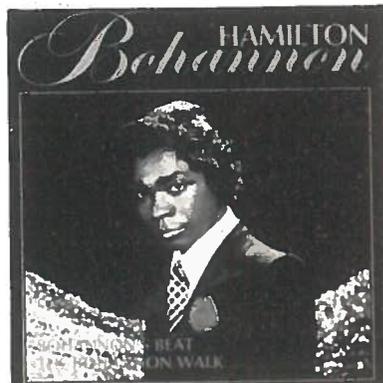
(1975 - Wind on the Water)



hamilton bohannon



Bohannon's beat
The Bohannon walk
55009 (45 giri)



Bohannon
BL 754102 (33 giri)

hamilton bohannon

LIBRI NOTIZIE DA



biblioteca di Babele e la malinconia non può che farsi ironica mentre fugge il ridicolo perché magari l'oculatezza commerciale del libraio ci ha salvato da chissà quali nefandezze; o forse ci ha solo risparmiato una serata di noia, il disgusto per inutili mattoni..., quelli che qualche anno fa si chiamavano Joyce, Marx, Bataille.

Fidiamoci. I volumi accastati vicino alla cassa sono certamente i libri da comprare, tanto più che le pagine specializzate dei quotidiani o dei settimanali trattano solo ciò che si vende. E il cerchio è chiuso: *La Storia della Morante* va perché ne parlano gli intellettuali bene informati, e gli « intellettuali » che fanno i recensori ne devono parlare perché il libro si vende. Risultato, un testo mediocre ruba lo spazio ad altri venti libri sicuramente migliori. E' il sistema, si dice, la logica ottusa che rispetta solo il parere del box office, ma a questo modo il lettore medio, cioè colui che visita il negozio delle parole con lo stesso spirito con cui si affaccia alla porta di qualsiasi bazaar, la psicoanalisi, il nuovo manuale di storia per inilitanti che non hanno troppo tempo da perdere nella lettura, c'è tutto insomma, ed è perlomeno superfluo pensare di avventurarsi dietro le copertine fresche di stampa. Questi libri, gli ultimi, sono sicuramente i migliori.

L'apocalitticità di tale quadro, evocato non certo per vendetta nei confronti di qualche libraio antipatico, permette un minimo di confronto con la realtà che più ci determina in quanto lettori. Si scopre così che la ricerca e poi il ritrovamento, come sin-

tomio di un rapporto meno allucinato con i libri, hanno sempre minor spazio nei luoghi: istituzionali delle vendite trovandosi confinati in quel regno del provvisorio che sono le bancarelle dell'usato. E proprio qui, in questo territorio assurdamente artigianale, si ritrova il gusto dell'investigazione, dello scavo e nello stesso tempo si recupera il piacere della lettura; anche perché, diciamo, la bancarella ha funzionato per anni come deposito dei libri espulsi dal mercato tradizionale in quanto poco vendibili o addirittura in quanto accusati di indegnità culturale. Pensiamo soprattutto

all'operazione distruttiva a cui sono stati sottoposti per lungo tempo la letteratura giallo-poliziesca e quella fantascientifica, ritenute, a torto, prodotti di seconda categoria.

La visita in una bancarella offre sicuramente delle sorprese, e anche oggi, che i figli illegittimi della cultura ufficiale hanno il loro spazio a corte, molti classici del giallo o della science fiction sono recuperabili solo attraverso lo scavo nell'imprevedibilità dell'usato. Per non andare troppo lontano, parliamo di alcuni reperti scovati proprio nella bancarella sotto casa...

Cornell Woolrich. Chi pensa

Convinciamocene. La libreria, in quanto luogo destinato a garantire la rapida consumabilità delle copertine e l'altrettanto veloce catalogazione nel repertorio obsoleto di chi non tenga banco nelle liste di vendita, assomiglia sempre più ad un cimitero delle parole. La politica delle « novità », dominante strategica dei mercanti di libri, si risolve drammaticamente in una pratica dell'omicidio. Dietro Carlo Cassola, centomila copie-novantesima ristampa, o la semiologia di Umberto Eco, alla moda come i jeans di Fiorucci, si affacciano le decine di libri accumulati nei sottoscala, incarcerati in ripostigli irraggiungibili, sepolti in pigne dalla carta ormai ingiallita. E' la bi-



AGLI SCAMI

che un libro giallo non possa essere una lettura intelligente ha dimenticato, o forse ha ignorato di proposito, quello straordinario personaggio che è Woolrich. *Vortice della paura* (Fright), *Sipario nero* (The black curtain), *La notte ha mille occhi* (Night has a thousand eyes), *Vertigine senza fine* (Waltz into darkness, firmato come William Irish), *L'alibi nero* (Black alibi), *Ho sposato un'ombra* (I married a dead man, firmato come William Irish) sono alcuni dei più bei romanzi di suspense che la letteratura gialla conosca. Il loro segno è l'angoscia, un'angoscia lancinante e terribile che la casualità dell'imprevisto costruisce a poco a

poco attorno alle figure dei protagonisti distruggendone sistematicamente la dimensione sociale. E' il destino di Prescott Marshall, l'inutile assassino di *Vortice della paura*, ma anche quello di Frank Townsend, lo smemorato fantasma che riempie di sé i buchi della nostra memoria e di Helen, l'eroina schizoide che viaggia in *Ho sposato un'ombra*. Insomma, la sparizione dell'identità come primo atto per la distruzione dell'Ordine e insieme, il lucido gioco dell'intelligenza che porta Woolrich a costruire una ragnatela insondabile attorno alla vita mediocre dei suoi personaggi. Volendo fare delle assimilazioni, peraltro sempre poco pertinenti, potremmo dire che i gialli di Woolrich si muo-

vano su una linea paragonabile a quella che definisce, all'interno del campo cinematografico, i film di un autore come Hitchcock. Con il dovuto rispetto per entrambi, naturalmente.

Dal giallo alla science fiction, il passo sulla bancarella è molto breve e l'occhio sfiora quasi senza accorgersene il rosso di Gamma, le bianche copertine degli ultimi Urania, Galassia... L'attenzione si ferma soprattutto su due nomi: Blish e Sheckley, i figli eccentrici di una tradizione curiosamente ricca di prolifici artigiani. Ricordando *Guerra*

al grande nulla (A case of conscience) godiamo le pagine affascinanti de *Il seme tra le stelle* (The Seedling stars) di James Blish uno degli autori più interessanti della science fiction mondiale. Pochi hanno saputo scrivere la storia dell'espansione progressiva dell'uomo nell'universo con la stessa fantastica lucidità con la quale Blish ha organizzato il suo pianeta di uomini condizionati. Oltre il tempo e lo spazio, l'avventura dell'uomo pare legarsi ad un continuo gioco di ripetizioni e dunque ci chiediamo con il nostro autore: quella di Sweeney e soci è una storia del futuro o solo il ricordo del nostro passato? Domande che fanno sorridere, letteratura minore, fantasmi si dice e può anche essere, ma certo l'ideologia del ghetto ha fatto ormai il suo tempo. E una conferma, se ce ne fosse bisogno, si ha sfogliando le pagine di un gran-

de Sheckley. *Gli orrori di Omega* (The status civilisation) è infatti un romanzo batalliano a tutti gli effetti; la dinamica divieto-trasgressione, fondata in Bataille dell'esperienza erotica, si ritrova qui come pratica evolutiva fondamentale. Will Barrent, realizzando la trasgressione ogni qual volta sia necessario superare i limiti del concesso, vive la sfida della violazione come pratica quotidiana e conquista così il diritto all'intangibilità. Il divieto, dice qualcuno nel romanzo, è solo per quelli che non sanno superarlo... Chissà che la cosa non riguardi anche noi.



RITROVARE LA FESTA

Noi siamo tra coloro che credono nel Carnevale, meravigliosa festa laica e popolare, ma siamo anche tra coloro che non possono, loro malgrado, viverlo. Il recente inurbamento, la massificazione codificata e quaresimale del capitalismo, la repressione e il clericalismo sono gli artefici principali dell'omicidio volontario del Carnevale nella sua istituzionalizzazione.

Festa agreste, legata al mutare delle stagioni e alle dure fatiche dei campi è un momento di gioiosa liberazione che si è subito dissolto dalla memoria del contadino in scatolato nelle fabbriche e negli uffici cittadini. Festa di superamento dell'inverno e di attesa del risveglio primaverile, è esplosione pagana, e rituale pausa legata ad un preciso concetto di stagione (come tempo-lavoro, anche) ormai dimenticato.

La corsa al successo, la passiva accettazione delle mode, tutte quelle forme di alienazione sul lavoro e al di fuori di esso che spingono l'uomo-massa a vivere ed anche a divertirsi secondo l'ottica distorta del suo individualismo malato, sono elementi di una civiltà che non può più accettare l'esistenza del Carnevale, ma solo poche miserabili imitazioni consumistiche.

In un contesto sociale che per regolarsi in qualche modo deve rivolgersi ad apparati sempre più « scientifici » di repressione poliziesca non c'è più spazio per il gioco proibito delle maschere, la loro impunità e l'anonimato sotto il quale poteva ancora nascondersi (e talvolta ridestarsi davvero) il momento di rivolta sociale. Non c'è più spazio per quelle condizioni di sfrontatezza e segreta trasgressione che provocava il risveglio della libera creatività (individuale e collettiva).

Il vero Carnevale era tutto questo: azione e liberazione istintuale, rito di autoaffermazione e rivalsa sociale, scena giocosa in cui poter proiettare (entro gli spazi e i tempi concessi) una vitale immagine dell'altro, dell'escluso, del vietato. Certo, nelle antiche società



contadine, era il potere costituito a concedere graziosamente la pausa del Carnevale; oggi con la forza delle proprie battaglie sindacali, la classe lavoratrice ha ottenuto un numero ben più alto di giorni di riposo. Ma i pochi giorni del Carnevale erano gestiti direttamente dalla gente, mentre il nostro « tempo libero » è gestito dal potere e incanalato senza pietà nel consumismo di massa.

A volte comunque il paesaggio odierno non ancora è così apocalittico, qualcosa qua e là rimane del vecchio spirito carnevalesco, qualcuno anche nei grandi centri urbani cerca di ricostruire la festa vera in forme alternative, attraverso l'animazione di centri sociali o il ricupero di forme alternative, o semplicemente un modo più libero e anche politicamente sensato di ritrovare la propria giornata in maschera. A volte infine si trova qualche piccolo centro di provincia capace di vivere ancora con gioia autentica la propria tradizione carnevalesca; e anche da questi esempi sempre più rari di autentica cultura popolare i giovani possono imparare a far rinascere a modo loro un Carnevale per i nostri anni.

Per questo ospitiamo qui di seguito la testimonianza di due gloriosi resti: le tradizionali feste di Carnevale che caratterizzano il patrimonio etnico di due paesini della Lombardia e una vitalità dura a morire.

Roberto Brunella



Nell'arco delle feste tradizionali del ciclo dell'anno il carnevale rappresenta senza dubbio il momento di più aperta e (in varia misura) consapevole contestazione delle istituzioni e delle condizioni imposte dalla classe dominante: l'unico, fra l'altro, che abbia resistito fino in fondo a ogni tentativo di cristianizzazione. Esso ha dunque, implicitamente o esplicitamente, una connotazione politica, che può prendere ora la forma di una accettazione dello stato di cose esistente, ora quella di una aperta sfida — sia pure in forme simbolico-drammatiche — al potere. Questi due poli estremi possono essere esemplificati da due carnevali di carattere tradizionale, che si svolgono ambedue in Lombardia, a Bagolino e a Schignano.

Bagolino è un piccolo centro della montagna bresciana, che ebbe un notevole sviluppo economico tra il '500 e il primo '800, ma ora, perdute da tempo quelle che erano le sue antiche fonti di prosperità, appare sostanzialmente isolato tra i suoi monti. Vi si svolge uno dei carnevali più « belli » tra quelli ancora vissuti in Italia Settentrionale: l'aspetto più appariscente è dato dalle danze e dalle musiche strumentali, eccezionali per il nostro paese, che vi vengono eseguite. Ma in realtà il Carnevale di Bagolino è qualcosa di più complesso, e va visto, per diventare « comprensibile », nell'insieme di tutti i suoi aspetti. A fianco di questo carnevale « nobile » e « ricco » — in cui i danzatori indossano splendidi, elaboratissimi costumi, con cappelli adorni di collane e gioielli — se ne svolge infatti un altro, assai più semplice e disorganico, in cui i giovani del paese (le donne ne sono normalmente escluse), indossando i vecchi costumi da lavoro maschili e femminili, mimano le attività tradizionali, agricole e pastorali, della zona. Il Carnevale di Bagolino rappresenta dunque, in certo modo, una ripeti-

zione ritualizzata dei dislivelli sociali: una ripetizione che di questi dislivelli costituisce anche, in ultima analisi, la accettazione.

Ai poveri, protetti dalle maschere, è concessa la soddisfazione di afferrare i testicoli di qualche personaggio più o meno noto o di qualche amico, e di dargli impunemente del cretino. Accanto ai giochi puramente di rivalsa, affiora la componente erotica, che è pure molto importante: un personaggio a nome Bordonald ha le braghe rotte e mostra (« mosà » significa in dialetto sia « mostrare che far l'amore ») la vagina, simbolica naturalmente, visto che la maschera è un uomo.

Dal punto di vista formale, a Bagolino è stata fatta una scelta che potremmo dire di tipo estetico: l'interesse si è venuto concentrando sul momento coreutico e musicale, mentre sono stati eliminati tutti gli elementi drammatici che pure un tempo dovevano essere presenti anche qui nel rituale carnevalesco. Le danze di Bagolino sono un fatto assolutamente chiuso, che esclude, innanzitutto, la partecipazione di estranei, il forestiero deve essere un semplice « spettatore » a cui non è concesso il diritto di partecipare attivamente così come non è in pratica ammesso che le musiche e le danze vengano eseguite fuori dal carnevale e fuori di Bagolino; anche il carnevale « povero », con la sua utilizzazione di costumi strettamente locali, con il rifiuto assoluto di togliersi la maschera, appare come un fatto estremamente privato, volutamente indifferente a qualsiasi sollecitazione dall'estero e a ogni interesse politico. Indifferente pure a ogni apertura nel senso della « fantasia ». D'altra parte esclusività e « aristocrazia » culturale hanno forse permesso la conservazione di quell'eccezionale documento di cultura popolare che è il corpus delle musiche e delle danze di questo paese.

Se Bagolino è da tempo un centro sostanzialmente isolato economicamente e geograficamente, Schignano in Val d'Intelvi si trova in condizioni quasi opposte. Paese senza risorse locali, ha però una forte emigrazione stagionale e una intensa attività di contrabbando con la vicina Svizzera, vedendo i suoi uomini occupati soprattutto nell'edilizia e nelle industrie del Comasco. Anche qui si svolge un carnevale che nelle forme è, pa-



radossalmente, meno più arcaico di quello di Bagolino; mentre nei contenuti appare, rispetto agli standard della cultura tradizionale, addirittura rivoluzionario. La struttura di fondo del carnevale di Schignano —, se vogliamo, uguale a quella di Bagolino. Vi sono infatti anche qui due categorie contrapposte di maschere — maschere «ricche» e «belle» e maschere «povere» e «brutte» —, che ha caratterizzazione delle due categorie qui è ben più avanti sul filo di una satira estremamente esplicita.

Le maschere ricche — dette *mascarun* — portano un costume estremamente sgargiante, con un cappello ornato di frutta, fiori e nastri; il torace, rivestito di foglie di ciuffi insieme, è imbotito di foglie di faggio secche, per dare l'impressione di una figura grossa e imponente; sul davanti sono cucite collane, spille, orologi — simboli evidenti di ricchezza. Alla cintura il *mascarun* ha una serie di campane di bronzo lucidissime e intonate; porta una maschera di legno (Schignano è uno dei pochi paesi dove ancora si usino comunemente maschere di legno) dall'espressione solenne, priva di elementi di distorsione paurosa o caricaturale.

Ogni *mascarun* tiene in mano un oggetto che è caratterizzato dal fatto di essere grazioso nello stesso tempo assurdo: per esempio una bambola, o un orsetto di pezza, un cannone di stoffa, una statuina, uno spicchio. Incontrando una persona non mascherata, il «ricco» le mostra solennemente, in silenzio, l'oggetto che ha in mano: e quella ne fa grandi lodi, col tono che si usa verso un bambinetto che ti mostra il suo giocattolo. Alcuni dei *mascarun* si trascinano legata la *ciocia*: un uomo vestito da donna, che si lamenta continuamente dei cattivi trattamenti del suo marito-padrone, che la obbliga a lavorare senza sosta mentre lui va a divertirsi con altre donne. I *mascarun* sono dunque una tagliente satira della ricchezza: bella, fatua, presuntuosa e crudele.

I tratti dei *mascarun* sono rigidamente fissati dalla tradizione: un *mascarun* è tanto meglio riuscito quanto più si conforma a quella tradizione, senza dar spazio alla fantasia. I *brutti* sono il totale rovesciamento di questa immagine: portano nere maschere deformi, sormontate da corna di bue, rozzi campanacci di latta; indossano tute da lavoro tutte imbotite di fieno; tengono in mano un pezzo di sacco o una



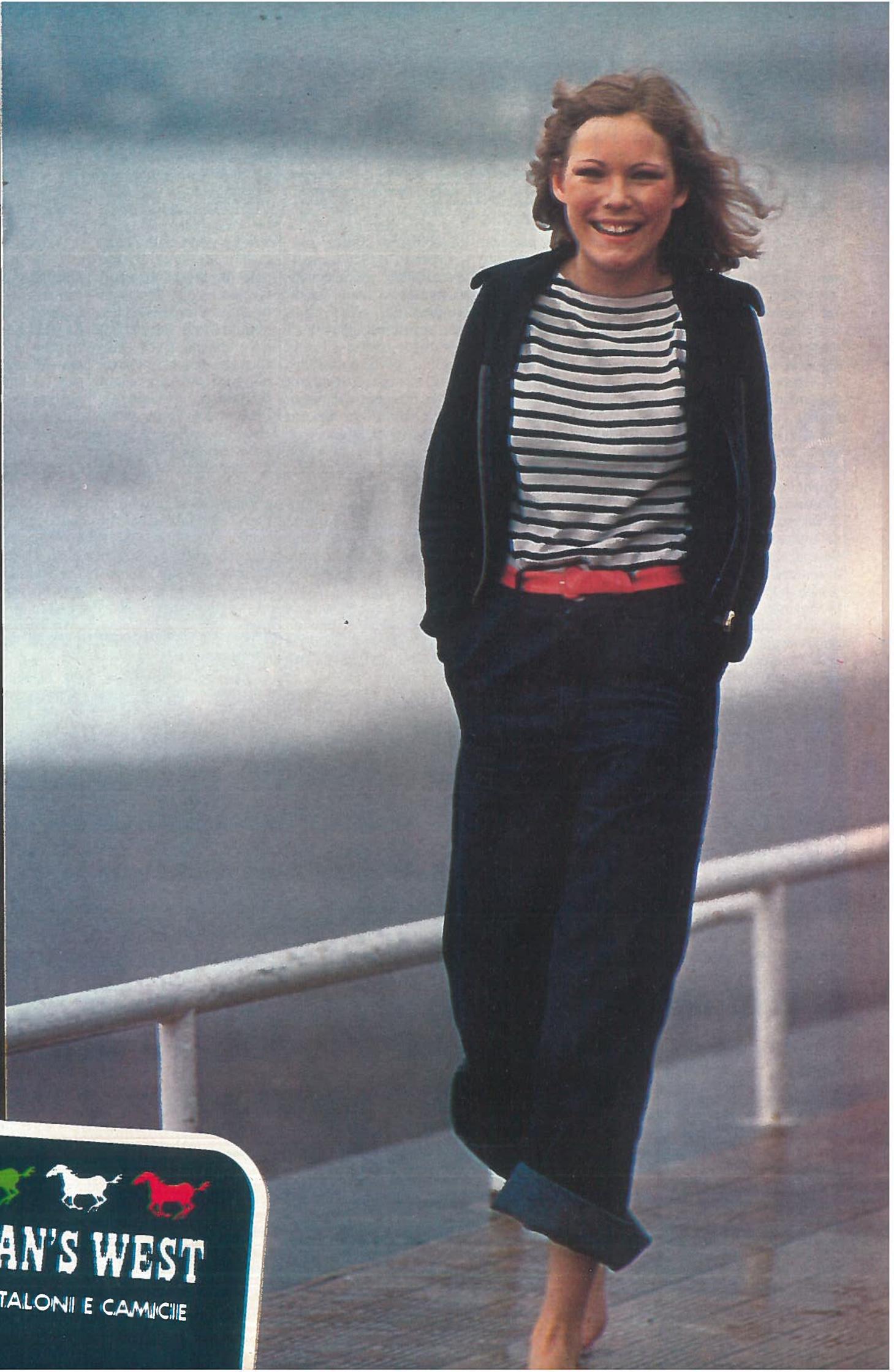
ripugnante pelle di coniglio che immergono nell'acqua delle fontane e sbattono sulla faccia della gente. Hanno sulla schiena gerle cariche di oggetti che sono altrettante immagini di miseria: catini sfondati, borse stracciate, valige sgangherate, stracci, corna, ossa. Se i *mascarun* si muovono con grazia, senza mai sedersi, i *brütt* corrono all'impazzata, si rotolano lungo la strada, si sbattono per terra, restano come morti agli angoli delle vie ammucciate gli uni sugli altri, per poi riprendere a correre. Tra i due mondi non c'è alcuna comunicazione possibile: per tutto il giorno le due categorie di maschere girano per il paese ignorandosi.

All'improvviso, verso sera, compare una slitta su cui è disteso un fantoccio: è Carnevale che muore. Gli si affollano intorno i *mascarun*, piangendo e asciugandosi gli occhi col fazzoletto: la *ciocia* rinfaccia al suo padrone il periodo di allegria che ha passato senza curarsi di lei, e proclama che dopo tanto tempo è arrivato il suo momento di ridere, mentre ora lui dovrà piangere. Un *brütt* si toglie la maschera e con un vecchio fucile spara a Carnevale, gridando «basta con la borghesia, è venuto il momento della plebe». Carnevale sembra morto: ma improvvisamente salta in piedi e fugge via a precipizio — nel fantoccio era dunque nascosta una persona viva, ma l'illusione era assolutamente perfetta — inseguito dai *brütt*. Catturato, viene riportato sulla piazza (ora è veramente un fantoccio) e bruciato, in mezzo all'allegria degli uni e ai pianti degli altri.

A Schignano dunque l'idea che ci si fa normalmente del carnevale è stata rovesciata, qui è visto come festa dei ricchi, da cui i poveri sono esclusi: perciò è un *brütt* a uccidere Carnevale, e perciò i *mascarun* piangeranno. La libertà vera comincia non finisce con la morte del carnevale: perché con la morte di carnevale non è più necessaria la maschera per poter dire o fare certe cose.

Ho incontrato alla sera, vestito ora con giacca e cravatta, il *brütt* che aveva sparato al Carnevale, e gli ho chiesto perché si era tolto la maschera. Mi ha spiegato che considerava finita la finzione: e che in quel momento era lui, e non più una maschera, che manifestava il suo pensiero, non più in termini puramente simbolici, ma esplicitamente politici.

Italo
Sotgiu



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE

Daavid · Allen · e · i · Gong ·

LO · SCANDALO · DELLE · BANANE

Ha · travolto · anche · il · solido · Impero · Gong ·

1.

Uno dei più bei giocattoli della musica pop anni '70 giace negli scaffali della Virgin con parti smontate e faccia stravolta. I Gong cambiano identità, escono dalla finestra e cercano di rientrare dalla porta: rispondendo con minima astuzia e molta buona volontà al gioco del destino che ha negato in epoche successive la « banana » di Allen e il *fish rising* di Hillage.

Il problema è quello di mantenere una certa dose di credibilità. Gong è sempre stato libro di pregio negli scaffali dell'« Europa dopo Woodstock », volume delizioso dalle pagine chiare: la sua trasformazione in pocket dal molto inchio-

stro può crear problemi ai fans dalla bocca profumata che ne gustarono l'impeto dada ai tempi del « fratello magico » e infastidire anche i diciottenni appena appena « progressisti » cui l'invito del « cambiamento » è rivolto. Si toccano altri nervi che in passato: la « commedia della fantasia » dei primi cinque dischi, che faceva sbocciare acrobati e omini cinesi dall'ammucchiata di Cohn Bendit e del Sessantotto Mondiale cede il posto a una « recita del buon senso » dove in fondo si dà ragione all'incertezza d'oggi, patteggiando con la mediocrità che vena ogni cosa.

Ai Gong con strane fisime californiane (tan-

to abbiamo intuito, confrontando radici francesi e business d'Oltremarica) resta in mano la tavolozza dei colori, ultima arma per giochi di prestigio: quando il rock declina e il quasifunk di Pierre de Strasbourg perde sangue dal naso, una goccia di violino, un ritaglio di saxofono possono rimettere in gioco le sorti della musica, sparando nelle orecchie di chi ascolta l'oro zecchino di una lontana magia. Non mai la vecchia fiera, però, nemmeno per un attimo lo spazio buffo di Radio Gnomo o anche solo le stelle di plastica che un sintetizzatore a busa to sfornava all'epoca della piramide azteca: lo

ieri è negato dalla stessa galleria di facce che popola la inside cover di *Shamal*, volti luccicanti di sana normalità che si premuran di spazzar via il « fastidio » di altre stagioni indietro nel tempo (la foto grande di *Camembert Electrique?*).

Quando Jorge Prinevsky stringe il violino alla mascella e intona il tango di Mandrake, tutti intendono che lo « scherzo » è attimo di pausa, segnale di riconoscimento e non mai la dritta filosofia di vita che scorgeva *flying teapots* appena oltre la voragine delle Halles parigine...

Nella foto sotto: l'ultima formazione Gong. Nelle pagine seguenti: Allen e le scene dei Gong « classici »

2.

Australiano come pochi, nella musica pop, Daavid Allen capita in Europa nel 1961, con un biglietto di sola andata da Melbourne. Voci contrastanti lo vogliono prima a Parigi e poi a Londra, o viceversa: in ogni caso, l'uomo diventa cultore di minimal music e di free jazz, facendosi carico di complessi chiamati Mister Head e Daavid Allen Quartet. Nel '66, con un sacco pieno di spartiti di Terry Riley e di fogli beat generation, Allen è visto a Majorca, in compagnia di un Kevin Ayers giovanissimo che le cronache vogliono « innamorato di situazioni western, poi votato all'acido lisergico, poi « pre-



so» dal «Jesus Trip». Con lui, abbandonate le delizie Baleari, il chitarrista capita a Canterbury, strappa Robert Wyatt ai Wilde Flowers e assolda il promettente Mike Rattledge, fondando i primi Soft Machine. Del gruppo *in the beginning* (quartetto/quintetto dalla primavera del '67 a quella dell'anno successivo) restano manciate di ricordi e poco sale discografico: dei primi ricordiamo una sterpitosa esibizione al Technicolor Dream, festa psichedelica londinese, con Daevid Allen in

Gong nascono dalla esplorazione in piccoli clubs parigini, dall'incontro con «cantanti e suonatori completamente 'fatti', a improvvisare per ore e ore su niente di niente». Dopo un faticoso tirocinio disturbato da provvedimenti polizieschi («la Gestapo ci cacciò da Parigi a più riprese»), Allen sigla sventuratamente per George Karakos ed entra a far parte della «colonia» BYG/Actuel: due Lp, *Magick Brother* e *Banana Moon* (quest'ultimo ristampato più tardi su etichetta Virgin)

protagonista il gruppo in vena di magnanime lezioni: la Francia, che ospita il complesso ormai diventato «comune agreste», ringrazia a cuore aperto.

Attirati piano piano dal magnete inglese, i Gong regalano una storica esibizione al Glastonbury Fayre Festival del giugno 1972 (parte della gig è riportata in un superbo disco triplo della Revelation, ormai irrecuperabile) per farsi poi «comprare» dalla Virgin appena nata. Con organico rinnovato (Malherbe + Allen +

Invisibile, «seguito» dell'histoire électrique e primo Lp di successo: un anno più tardi verrà *Angel's Egg*, dopo una fortunata collana di esibizioni in quasi tutta l'Europa e in Tunisia (parte del concerto del Festival di Tabarka è registrata su una facciata del doppio Live at Dingwall's DanceHall, edito dalla casa alternativa Greasy Truckers).

L'uscita di Gilli Smith e l'entrata del batterista Pierre de Strasbourg, prima della «uova d'angelo», sottolineano una certa involuzione nella storia del gruppo. *You*, appena arriva il '75, lascia l'amaro in bocca ai vecchi fans e convince Allen al ritiro: lo scettro del leader passa a Steve Hillage, padrone di una banda dove si fa luce il bassista delle Isole Fiji Mike Howlett. Dopo un tentativo solistico (*Fish Rising*, nella primavera del '75) anche Hillage abbandona. I nuovi Gong che inaugurano il '76 incidendo *Shamal*, sempre per la Virgin, sono Didier Malherbe, Mike Howlett, Pierre de Strasbourg, Mireille Bauer ai glockenspiel, Patrice Lemoigne alle tastiere e Jorge Princhevskij al violino.

In Italia un solo concerto, a Roma, nel periodo già meno fulgido. Daevid Allen, scoperto a Majorca, medita nuove storie e si ricorda di un

vecchio contratto che la Virgin dovrebbe garantirgli.

3.

Con pelo caprino e berrettuccio da gnomo, Daevid Allen ci ha insegnato per anni a pestar chiodi di garofano nel mortaio della vita, a non contentarci delle parvenze che spesso nascondono il senso vero della realtà. A lui, come allo Zappa della freakery e a quella scuola americana, paghiamo il tributo della nostra crescita di fantasia: chitarre taglienti, vocine orgasmiche, saxs ora dolenti ora divertiti ci hanno convinti a scavalcare il muro del vicino per rubar le mele che i genitori ci avevano assicurato non essere assolutamente «musica».

Per Allen, come per Beefheart or non è molto, spenderemo la moneta del gioco, inevitabilmente. E ricorderemo come già agli inizi, dentro la fiaba sconosciuta di *Magick Brother*, ogni cosa fosse chiara al protagonista, innamorato di «cosmesi sonora», capace di distruggere il rock & blues della scena di allora e già in grado di stupire con i tratti naïfs della sua illustrazione alla musica. Allen strizzava gli occhi e faceva sembrar la sua mente bellissima un seme piccolo ancora da sviluppare: c'era già malizia, invece, nel suo esser bim-



scena con elmetto da minatore a luce accesa, del secondo un 45 giri per la Polydor (*Love Makes Sweat Music / Feelin' Reelin' Squeezin'*) e due facciate incerte seminate qua e là per il catalogo BYG.

La Soft Machine s'inceppa un giorno del '68, dalle parti di Saint Tropez, al termine di una rappresentazione del *Desir Attrapé par la Queue*, lavoro teatrale di Pablo Picasso con musica di Ayers/Allen. All'australiano viene negato il permesso di soggiorno in Inghilterra: il destino ha vessillo francese e i colori della Costa Azzurra e di Saint Germain des Pres. Emigrato a Parigi nell'epoca giusta dei moti studenteschi, conosciuta e amata caldamente la poetessa/cantante Gilli Smith, Allen muove alla ricerca di musica e musicisti: i

vengon messi in commercio e poi travolti dal fallimento dell'etichetta. I Gong di quel periodo sono ancora un embrione, devono crescere e aprirsi: Didier Malherbe ai fiati e Richard Tritsch al basso sgomitano con una schiera di nomi luccicanti (Robert Wyatt, Maggie Bell, addirittura Barre Philips e Burton Greene) a far da *side-men*.

Il 1971 è anno decisivo. Esce *Camembert Electrique*, con formazione ormai solida e musica decisa; e viene edito anche uno scherzo prestigioso, *Continental Circus*, colonna sonora di un film di Jerome Laperrousaz che racconta ipotetiche gesta di un campione motociclista, Jack Findley, nemico giurato di Agostini vincitutto. Ancora, un Lp della Shandar (*Obsolete*, di Dashiell Hedayat) vede

Smith + Steve Hillage alla chitarra + Francis Bacon al basso/tastiere + High Tea Moonweed al sintetizzatore + Pip Pyle o Lauri Allen o Rachid Houari alle percussioni) sul finire del '73 viene inciso il leggendario *Radio Gnome*



bo con stupore, c'era il gusto di una filosofia psichedelica che dal fumo del '68 estraeva la giusta verità del divertimento e della non obbedienza. Zappa scompariva all'orizzonte, con la lingua indurita dal troppo esercizio a tavolino, Beefheart si scostava nella nebbia di una patologia disperata: lo stesso Ayers, amico e radioamatore su frequenze molto vicine al nostro, non aveva diritto d'asilo in un mondo che rifiutava le intellettuali elucubrazioni del *Whole World* e reclamava semplice spontaneità pazza.

L'artista dei primi anni, quello che prova e abbandona strepitosi gesti in scena con Daniel Laloux, è ancora allievo di se stesso, attore, indeciso. All'avvelenamento dei « consueti ru-



kestein and his adventures in the land of Flip) e sublimandone il grottesco con un finale sbocato, volgare, atroce nella sua evidenza, con trombone da *Burnt Weeny Sandwich*.

Alla timidezza dei

do la realtà su palcoscenici mai visti, si fa chiamare Dingo. Virgin o Bert Camembert e toglie nome e senno a chi vive musica con lui. La militanza sonora è sacerdozio, come in Sun Ra, come in Beefheart;

confine tra convinzione e sorriso largo, tra foga esaltata e autoironia. In tre dischi, ormai archiviati nello scaffale della « storia pop », il gioco si spiega al mondo, regalando una galleria di personaggi che vanno dai folletti di Radio Gnomo alle prostitute spaziali, alle tazze di té volanti: se nei rari momenti deboli l'odore è quello di un fuoco goliardico appiccato alla solita legna secca, negli attimi di « vento buono » si afferra l'invito a conquistare la realtà, a squartarla a colpi di scetticismo e di verginità mentale. Lungi dall'ubriacarsi di qualunquismo, la musica di Allen risponde a quel bisogno di « potere all'immaginazione » che i muri di Chicago, della Sorbona, di Berlino urlavano tempo addietro: nel piccolo di una figurina discografica Allen spiega una

verità dalla barba lunga, buona per esorcizzar i troppi vapori *square* della nostra età.

L'abbandono dell'ideologo Gong, un attimo dopo il grand affaire della Virgin, risponde correttamente alle regole del gioco. Esaurita la trilogia messa in piedi molto tempo prima, Allen beve sino in fondo la filosofia del divertimento: ai curiosi venuti a bussare alla sua porta per capire e spiegare (lungi nastri di bizzarria, volumi neodada, pillole sedative per chi coltiva troppo la virtù della normalità) offre un difficile esperimento di levitazione che lo porta tanto in alto da sfuggire agli occhi del mondo.

Perso su qualche nuvola a banana, tanto fiero da non prestar la propria firma per assegni di incerta stravaganza (anche *You*, anche quel pallido manuale di *Teach Yourself Gong...*) Dingo Virgin non sente e non provvede, insensibile ai mutamenti di rotta e ai venti del deserto che spirano di questi giorni. L'assenza è sempre nobile, nell'odierna realtà pop. Sgignifica indifferenza e solido orgoglio, distacco dai piccoli intrighi da *Melody Maker* che rendono insopportabile la pallida musica « nostra ».

RICCARDO BERTONCELLI



mori » (si ascolti l'esecuzione di John Lennon nella 5 to 20 *Schoolgirls* del primo Lp) non corrisponde il coraggio di una radicale alternativa. Erbe sonore inaudite, Gilly Smith che copula in stratosfera, la voce che recupera la pacata saggezza di chi « ha visto » (come i Caravan, come il Wyatt della luna a giugno) anticipano una ditta sonora tra le più celebri negli anni successivi: la seconda facciata di *Banana Moon* va oltre, ruminando lezioni chitarristiche hard (*Stoned Innocent Fran-*

giorni natali (quando l'unica invenzione decisiva è la banana, simbolo cosmico-fallico che Kevin Ayers ruberà per portarlo agli onori della cronaca) fa riscontro la lucida grinta della maturità. Dal « formaggio elettrico » in avanti, Allen prende a sproloquiare con dignitosa intelligenza. Confonde le canzoni, le ammuccia le une sulle altre, le ritaglia con ghigno e veleno; serra le viti del linguaggio, sposa rumore e significato, atterrisce col paradosso; inventa giochi disarmanti, trasferen-

con l'aggiunta di un « solletico universale » che lascia indefinito il



THE YOUNG PERSONS' GUIDE TO KING CRIMSON



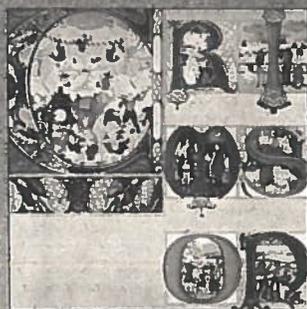
ILPS 7



ILPS 19127



ILPS 19113



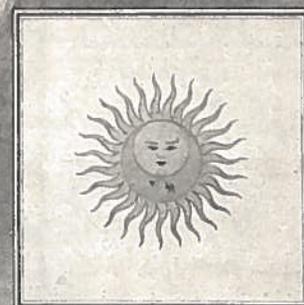
ILPS 19141



ILPS 19175



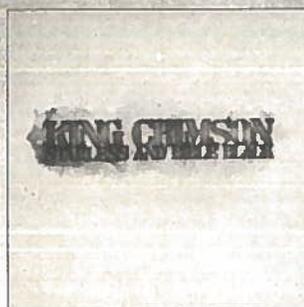
ILPS 19201



ILPS 19230



ILPS 19308



ILPS 19275



ILPS 19316



island records ltd

DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.P.A.

TOUR ITALIANO DEFINITO

(almeno a grosse linee) per i Gong di nuovissimo formato: esordio al Palasport di Torino il 12 aprile e prosecuzione al Brancaccio di Roma il 14. Le altre date, tutte quasi certe, sono: il 15 a Imola, il 16 a Parma, il 17 a Udine, il 18 a Padova, il 19 a Mantova, per finire in gloria (e, si spera, pacificamente) il martedì dopo Pasqua, 20 aprile, al Palalido di Milano.



MOSCHE ATTORNO A DYLAN.

Dopo l'incredibile concerto del secolo all'Astrodromo di Houston, ai primi di febbraio, benefit per la liberazione del povero Hurricane, Dylan ha suonato a marzo al Los Angeles Forum accompagnato dagli Eagles. Tra gli attori della sua Revue si muove ora anche l'insopportabile Mick Ronson, già «padrino» di David Bowie. Voci smentite di un tour in Inghilterra per i collegues universitari.

ANCORA PIETOSE REINCARNAZIONI DALL'EPOCA BEAT.

E' la volta degli Amen Corner, primo complesso di Blue Weaver (già con gli Strawbs) e di Andy Fearweather-Low (patetico cantante), dei quali viene lanciata una compilazione, *Return of Magnificent 7*. Contemporaneamente è rimesso in giro il loro quarantacinque giri di maggior successo; *If Paradise Was Half As Nice*, versione inglese di un brano di (addirittura!!!) Lucio Battisti.

PATTI SMITH

già «bootlegata», per la gioia di noi tutti. Previsto un 45 giri con *My Generation* di Pete Townshend (John Cale al basso!).



DISCO MAGREZZA.

Allarmati reports d'Oltremarica dicono che il consumo di PVC, derivato petrolifero del petrolio con cui si fanno i dischi, non è aumentato nemmeno d'un grammo nell'anno appena trascorso rispetto al '74. La resa discografica, invece, è salita da 190 a 240 milioni di unità, a scapito della consistenza vinilica del prodotto.

SVOLTA «PROGRESSISTA» NEL CAMPO DELLE COLONNE SONORE.

Accantonati per un attimo Nico Fidenco ed Ennio Morricone, Elio Petri ha affidato il soundtrack del suo prossimo film (*Todo Modo*, tratto dall'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia) al celebre bassista jazz Charlie Mingus.

VECCHI NOMI INGLESI IN LIBERA USCITA.

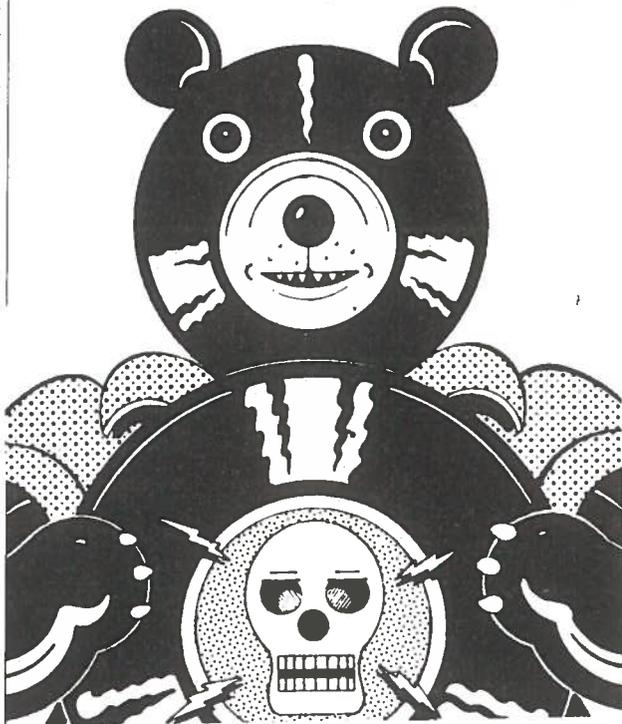
Primo disco per i Colosseum 2, primo gruppo pop a importare la mania cinematografica della «seconda parte». Titolo: *Strange New Flesh*. Un live nuovo di zecca per Peter Frampton, già chitarrista degli Humble Pie. Un disco anche per Terry Smith e Dick Morrissey, figure di un complesso jazz-rock chiamato un giorno If.

FINALMENTE IL DISCO

(Mca) della tanto decantata band di Mike Bloomfield, KGB, forte di Barry Goldberg, di Rick Grech, di Ray Kennedy e di Carmine Appice. Previsto un tour europeo nei prossimi mesi.

RY COODER,

scomparso dall'epoca del quarto disco (*Paradise and Lunch*), è vivo e vegeto alle Hawaii. Lì studia la musica locale sotto la guida di un mitico chitarrista, Gabby Pahuin, con il quale ha collaborato lo scorso anno per la registrazione di Gabby Pahuin and His Hawaiian Band. Parallelamente alla cultura oceanica, Cooder si interessa di Tex-Mex Music, quel particolare tipo di folk «coltivato» dagli abitanti del territorio a cavallo tra Mexico e Stati Uniti: il prossimo Lp sarà pieno di quelle invenzioni.



ATTIVITA' FORSENNATA PER I MAN,

come sempre in grado di sfornare un Lp ogni quattro mesi. Il loro nuovo album si chiama *Walsh Connection*. Contemporaneamente la Sunset ha riedito in serie economica la prima fatica della formazione, col titolo di 1970.

RIVOLUZIONE NELLA BAND DI TODD RUNDGREN.

All'apice della popolarità e del guadagno, dopo una fortunata tournée in Inghilterra, hanno abbandonato Moogy Klingman e Ralph Shuckett, colonne portanti dei due recenti live, del complesso.



UNDERGROUND DETRITI.

Mick Farren, temibile re della scena alternativa londinese e leader degli inafferrabili Deviants, ha trovato posto come giornalista semispiritoso del *New Musical Express*. Richard Neville, invece (autore di *Play Power*, grande manuale del Contro Universo anni '60), è invece ritornato dall'Australia dov'era stato esiliato anni fa per lavorare in una grossa industria discografica.

DUE GRAVI PERDITE PER LA GIA' POVERA SCENA BLUES.

All'età di 66 anni è venuto a mancare Howlin' Wolf, al secolo Chester Burnett, personaggio leggendario del blues elettrico made in Chicago. Autore di canzoni ampiamente riprese in età pop (fra tutte, *Smokestack Lightning*, cavallo di battaglia dei Dead) aveva inciso decine di ottimi albums, specialmente per la Chess Records. Un'ottima antologia, Howlin' Wolf alias Chester Burnett, era stata edita anche in Italia lo scorso anno. L'altra dolorosa morte è quella di Mance Lipscombe, ottantenne chitarrista di rural blues. Meno conosciuto (e forse «compromissibile») di Wolf, Lipscombe lascia una collana di ottima musica «nuda», affidata per lo più al prestigioso catalogo Arhoolie.

ATTENZIONE A UN NUOVO GRUPPO CALIFORNIANO,

i Rotter's Club. Sono in tre (Ken Russell alle tastiere, Tom Douglas alle percussioni e Bob Schlenger alle chitarre), si definiscono l'«ala di Canterbury» in seno alla West Coast» e stanno ottenendo un miracoloso successo nella «tana» del country e del folk.

Nuovi Orizzonti sull'Altro Etere



Si parla ormai della seconda e della terza generazione, radio « libere » superfinanziate nascono qua e là, più o meno in sordina, dal trip spontaneistico della radio libera, alternativa alla becera RAI, si sta velocemente passando alla radio affare economico, all'etere da consumare. Breccie verso un oligopolio galoppante si erano già aperte con le prime emittenti non stop-music nate più di un anno fa; ma il capitale, aveva ancora paura, i sondaggi di mercato è il momento politico non davano certezze per il futuro, era preferibile stare a guardare. Sembra che il momento sia giunto, quei quattro ragazzini mettidisco sono ancora lì, lavorano gratis magari, ma la loro radio vive, ogni tanto senti un po' di pubblicità e si ascoltano programmi che le antenne di Stato nemmeno si sognano di trasmettere. Per di più il fenomeno è ora macroscopico, si conoscono centinaia di emittenti che lavorano nei paesi più sperduti, una grande fetta di pubblico comincia ad amare e apprezzare la « sua » radio, diserta mamma RAI e ci si rende conto che diventerà sempre più difficile cancellare in modo indolore un fenomeno di questa portata. Nelle file dei partiti favorevoli al monopolio di Stato già qualche rappresentante comincia ad assumere posizioni « personali », contrarie alla linea ufficiale, facendo nascere dubbi e timori, allungando il dibattito. In questo contesto le emittenti democratiche, etichettiamole così per ora, sentono sempre più il bisogno di assumere linee di condotta comuni e stanno anche scoprendo che le tante difficoltà politiche, tecniche e organizzative tipiche di una radio indipendente sono più facilmente risolvibili

se aggregate, associate.

Da qualche mese infatti numerose antenne si riuniscono a Firenze per dibattere questi problemi e in questa città è recentemente nato la FRED (Federazione Radio Emittenti Democratiche); che cosa vogliamo essere la FRED e cosa vogliamo essere le radio che vi aderiscono lo mostra chiaramente il comunicato stampa che pubblichiamo qui di seguito.

La FRED è costituita da emittenti radio democratiche, funzionanti o in progetto, che hanno l'obiettivo di favorire l'espressione degli strati popolari esclusi dai grandi mezzi di comunicazione. Con ciò la FRED si propone di assolvere a un servizio pubblico, favorendo la nascita e attività di strumenti di comunicazione dei quali siano protagonisti la classe operaia, il proletariato in genere, le donne, i giovani, e tutte le componenti

sociali subalterne, anche non organizzate.

La FRED si oppone alla privatizzazione selvaggia dei mezzi di comunicazione, intrapresa dal grande capitale e da forze politiche reazionarie e favorita dalla gestione lottizzata e centralistica della RAI-TV.

La FRED — nella sua piena autonomia dalle singole organizzazioni politiche e dalle loro scelte, — è aperta alle soluzioni di decentramento della informazione di massa — anche in rapporto con gli enti locali, — ed a un costruttivo rapporto con un servizio radiotelevisivo pubblico nazionale che sia realmente pluralistico e concretamente utilizzabile dagli strati sociali che oggi ne sono esclusi.

In questo senso la FRED promuove iniziative e studi, anche in collegamento con le organizzazioni democratiche, politiche, sindacali, culturali, nella consapevolezza

che la lotta per lo sviluppo dell'autonomia del proletariato e delle componenti sociali subalterne sul piano dell'informazione, e l'adozione di concreti strumenti organizzativi per realizzarla, sia l'unica strada efficace per garantire una forza contrattuale reale contro l'attuale gestione del monopolio di Stato.

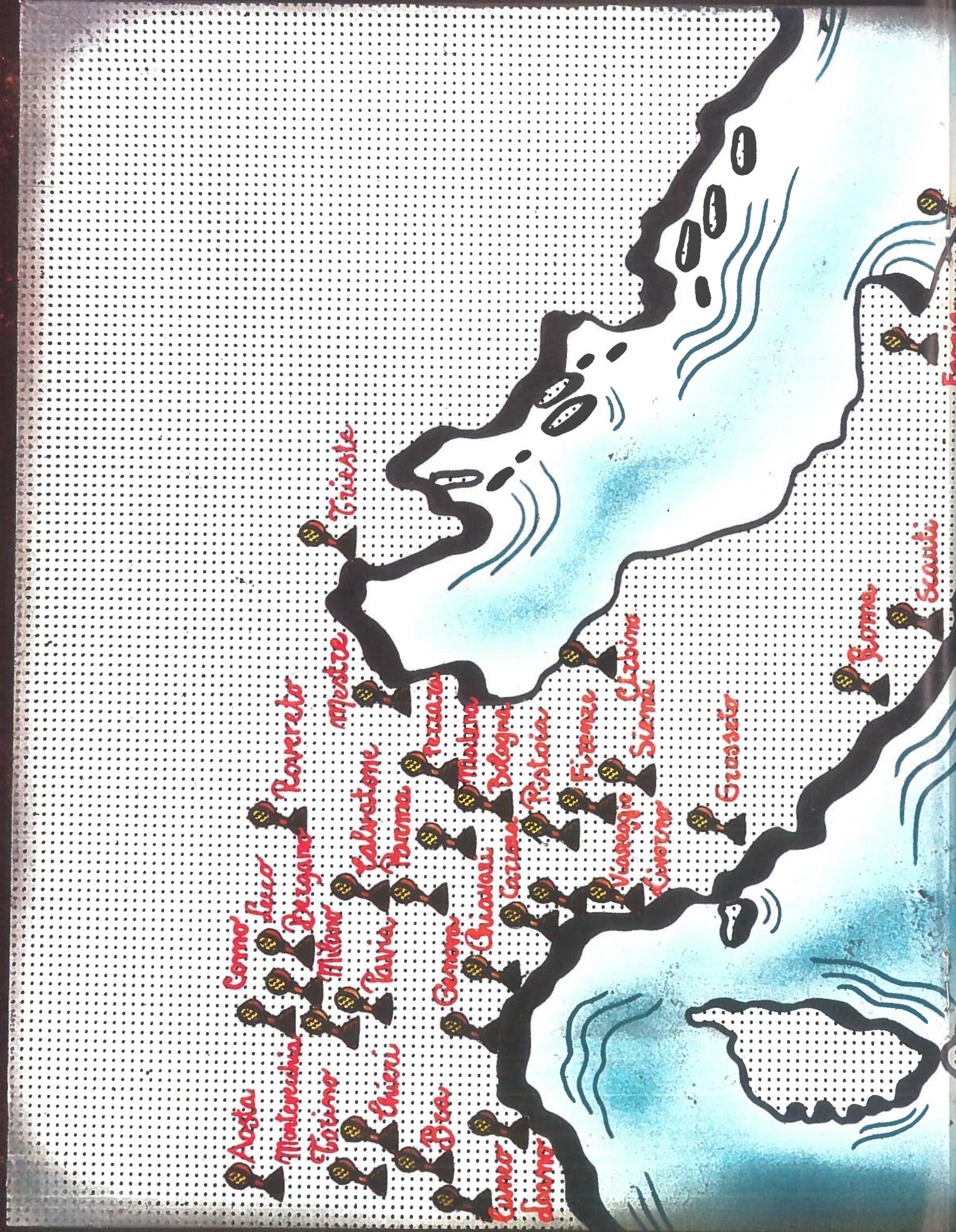
La FRED promuove inoltre l'assistenza tecnica, giuridica e politica delle iniziative di comunicazione di massa coerenti con lo spirito della federazione; i rapporti tra queste iniziative e le strutture, specie di base, del movimento popolare; forme di collaborazione e scambi di programmi tra i soci; lo studio di forme più ampie e di organizzazione per la valorizzazione delle iniziative federali e dei singoli soci.

Nell'ambito di questa associazione operano una serie di commissioni, per ora provvisorie, che hanno il compito di risolvere operativamente i problemi tecnici (alta e bassa frequenza), commerciali, politico-giuridici, scambio di programmi legali, pubblicitari nonché i rapporti con la Siae che in molti casi hanno fatto cadere quelle radio più debolmente strutturate.

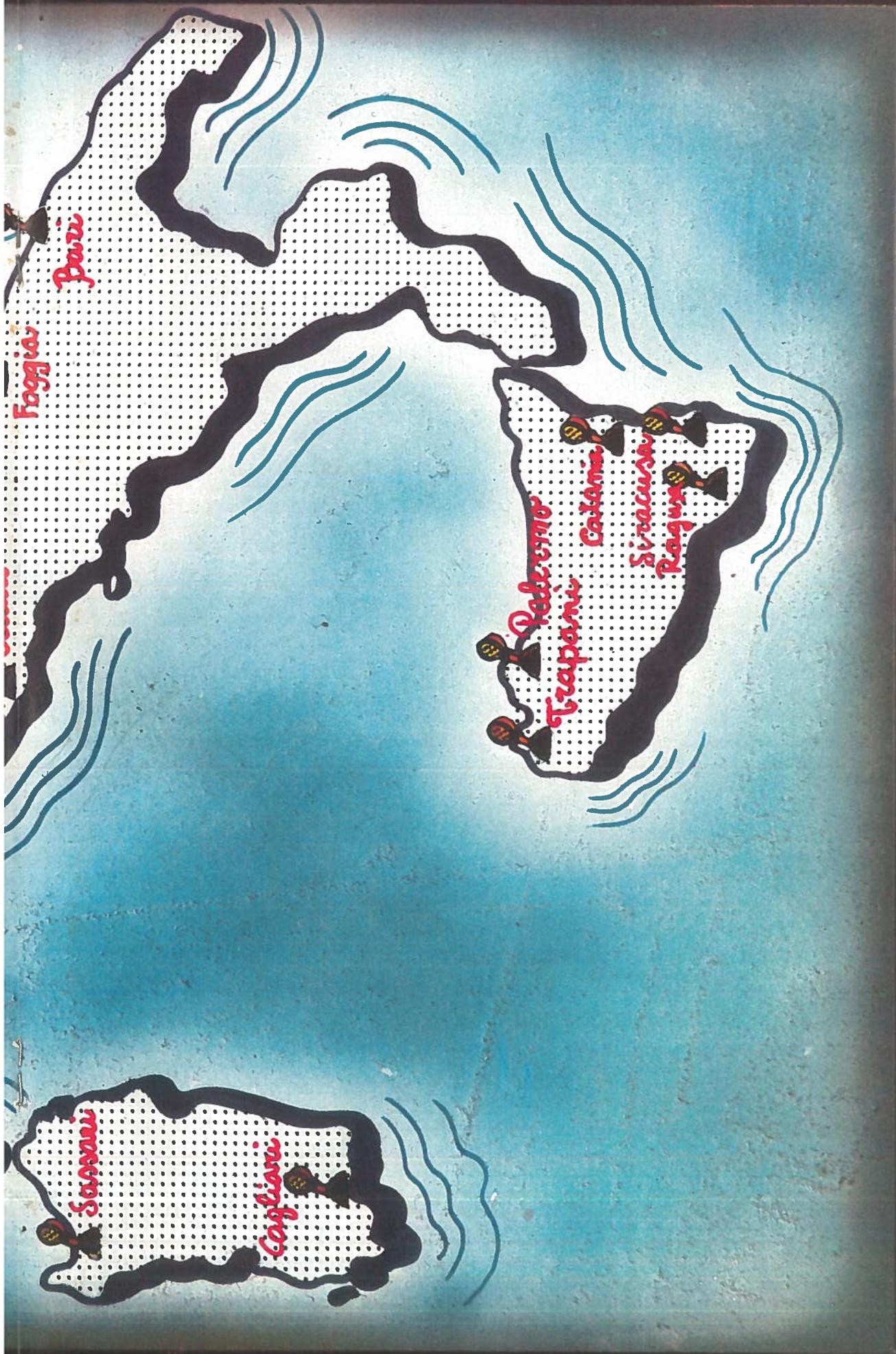
La quota associativa è stata stabilita in lire 50.000 annue e da diritto alla difesa legale e a tutti quei servizi che verranno forniti dalle commissioni. Chi volesse avere ulteriori informazioni può scrivere a FRED — casella postale 1319, Firenze. Nel momento in cui scriviamo sono iscritte una cinquantina di emittenti alcune delle quali non ancora funzionanti.



Radio iscritte alla FRED
(alcune sono solo in progetto)



- Aosta
- Monterchia
- Torino
- Chieri
- Bia
- Cuneo
- Alba
- Como
- Lecco
- Bergamo
- Milano
- Parma
- Genova
- Chiavari
- Imperia
- La Spezia
- Salvatore
- Parma
- Reggio Emilia
- Modena
- Bologna
- Castell'Garciano
- Forlì
- Firenze
- Viareggio
- Carrara
- Arezzo
- Livorno
- Prato
- Grassetto
- Trieste
- Roma
- Scania



DA KANSAS CITY

A BURBANK

L'America di cui stiamo per dire è la solita « fanciulla su cartolina » che ha incantato molte generazioni. Sappiamo resistere al fascino, lo abbiamo imparato. Abbiamo capito che la musica non può ridursi a un sorriso veloce, a un tenero canto cieco; i fiddles e le lucenti armoniche di questa generazione ci danno torto riproponendo la vecchia storia del « divertimento » più rapido di uno sparo.

C'è una gradazione anche nell'easy listening. Gene Clark

sta dalla parte degli artigiani felici, quelli che riescono a trovare una misura nella mercificazione: la sua onestà consiste nel non esser volgare, l'abilità nel raccontare qualcosa di sé in mezzo alla giostra di solite cose. Lo vogliamo consigliare caldamente ai miopi adoratori di California: se lo tengano stretto anche i guidatori d'autostrada cuorleggero, che tra un orecchio e l'altro amano spolverar le orecchie con qualcosa di « gradevole ». E' cibo deperibile, non vale il ricco alimento di altri personaggi: in fondo al gusto, co-



munque, c'è qualcosa di interessante che impedisce alla bocca di piegarsi in una smorfia.

I Byrds, naturalmente. Clark (Tipton, Missouri, 1941), li inventa un pomeriggio del 1964, incontrando Roger McGuinn al Troubadour di Los Angeles. Con lui, e con Crosby appena uscito dai Lee Bayter's Balladeers, mette in piedi una sana formazione beatlish: si chiamano Jet Set, poi Beefeaters, poi Byrds, ripetono l'« apriti Sesamo » cantato per la prima volta al Cavern di Liverpool e fanno il giro delle case discografiche e dei piccoli palcoscenici disponibili sulla costa dell'Ovest. Lo stile è spudoratamente « inglese »: qualche conchiglia oceanica veste gli arrangiamenti George Martin, qualche ricordo folcloristico copre le armonie John Lennon ma il suono è quello, voci e chitarre taglienti per disegnare la « nuova vita ».

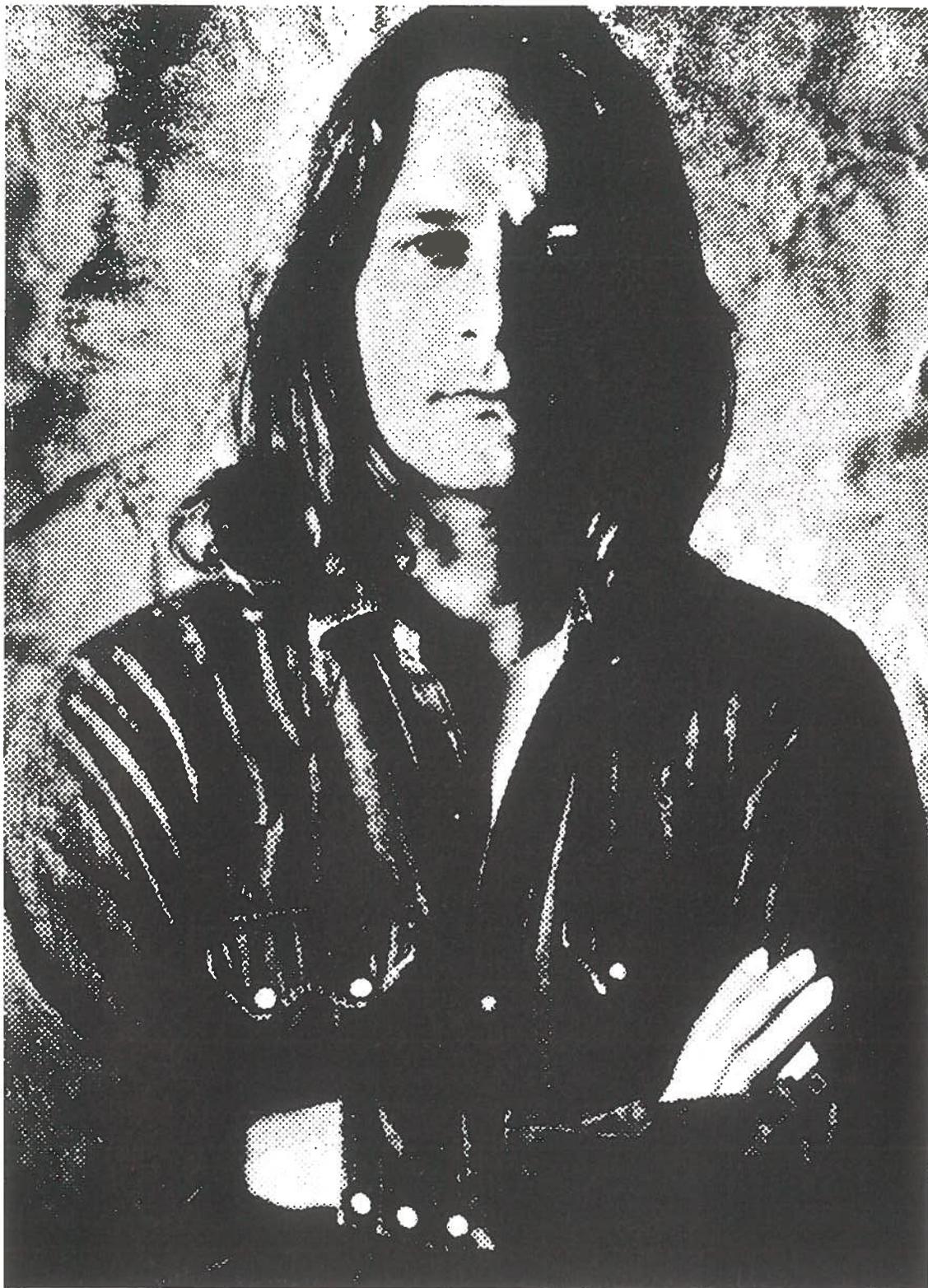
Un'occhiata ai francobolli rari dell'epoca può esser d'aiuto. Su un album ormai coperto di polvere (Early LA-Together Accords) stanno incise due canzoni dei Jet Set, You Movin' e Only Girl (accanto a due « sotterranee » di Crosby, Willie Jean e Come Back Baby): su una compilazione della stessa casa, Preflyte, son descritte le prime incisioni del complesso a cinque elementi. Ancora, un 45 giri della Elektra (Please Let Me You/Dont' Be Long) completa il quadro del materiale « prima di conoscer Dylan ». La musica è debole, senza guizzi di fantasia, legata a una piacevolezza che il tempo ha inesorabilmente sfregiato: l'incerto comportamento strumentale smaschera il gioco che negli studi Columbia non mancherà d'esser raffinato e incantevole. Clark, infatuato dei Beatles sino allo stordimento, è il re delle composizioni. Da You Movin' a I Knew I'd Want You (prima stesura di un « classico » di Mister Tambourine) si misura il suo George Harrison with Feeling, con testardi richiami all'epoca d'oro dei quattro di Liverpool. Cori, ottusa batteria e gioco

chitarristico riportano alla mente Beatles For Sale, Help, Hard Day's Night: la « risposta americana all'Inghilterra » è ancora pallida, con l'eco deludente di una certa musica leggera plastificata.

Ai Byrds del 1965 vengono consegnate due Martina 12 corde, un « maestro di canto » e un produttore intelligente: lo spostamento, in apparenza minimo, è tale da capovolgere la situazione (1). Con due LPs nel giro di un anno, i cinque diventano un solido mito americano. Il loro sound diventa materia da favola, le chitarre e le voci son zucchero filato capace di introdurre ai più incantevoli « misteri californiani »: è bastata qualche spezia nel giro del ritmo giovane e l'intuizione « moderna » che gli studiosi chiameranno folkrock.

Della festa appassionata, Clark è personaggio centrale. Sebbene le cronache dell'epoca gli accreditino i soli interventi di tambourine, oltre alle parti vocali, buona parte dell'energia Byrds gira per le sue mani: idee e arrangiamenti nascono dalla voglia sua e di Mc Guinn, anche se il chitarrista passerà alla storia come leader incontrastato. I'll Feel A Whole Lot Better (una delle più travolgenti canzoni dei beat), la nostalgica World Turns All Around Her, la dolce Here Without You sono le sue composizioni più riuscite, nell'arco breve di tempo che da Mister Tambourine porta a Turn Turn Turn: di esse si ricorderanno addirittura i re in carica, quando Harrison prenderà a comporre If I Needed Someone e Nowhere Man scuoterà le classifiche di tutto il mondo.

La storia coi Byrds termina alla fine del '66, un attimo prima della celebre conferenza stampa che seminò il bacillo de Iraga rock. Clark rifiuta i lunghi trasferimenti in aereo, Mc Guinn ha bisogno di spazio personale (2): senza polemica, ognuno per la propria strada, anche se un ripensamento porterà ancora Clark alla casa dei Byrds, per un attimo, nell'autunno dopo Monterey. Insediato a Los Angeles, in un fervido ambiente di musicisti in bilico tra rock e tradizione, l'artista scrive torrenti di musica e medita interventi sulla scena del nuovo pop. Con Doug Dillard,

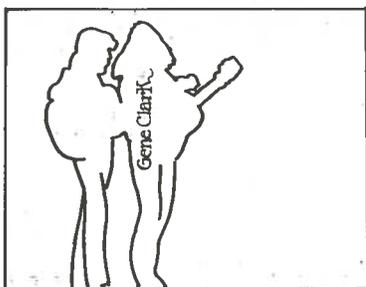


Van Dyke Parks, Leon Russell, Chris Hillman e Clarence Wihte, il nostro sfrutta la « benevolenza » Columbia e mette giù un album, Gene Clark with the Gosdin Brothers (ristampato e rimixato nel 1972, con il titolo di Early LA Session): il successo, tiepido, è pari all'innocente fragilità del disco. Siamo ancora alle capriole del beat, alla « pulizia » vocale e strumentale, al fascino della canzone che s'insacca in gola e vien spedita giù. Clark non ha altri metodi, soluzioni di ri-

cambio, la chitarra quasi Crosby di Tried So Hard è il limite di brillantezza che il mestiere gli consente. Con questo, il lavoro ha la nebbia delle cose risapute: « avevo in mente Rubber Soul e i primi Mamas & Papas; la mia musica era quella », dirà anni più tardi il protagonista, e in effetti il disco non regala molto di più.

L'incontro con Doug Dillard mette Clark sulle tracce della tradizione. Stanco delle formule del Mersey Sound, l'uomo apre le orecchie all'invito

di un « mondo nuovo » dove stringere la sua voglia di semplicità: dal 1968 al 1970 i due fanno coppia fissa amando contemporaneamente il fiddle e la motocicletta, il « favoloso » passato e la pulsante realtà. Fantastic Expedition of Dillard & Clark è la prima carta estratta dal mazzo. L'entusiasmo della novità ubriaca di bluegrass il giovane eroe: tra scoppi di banjo e musica down from the hill, si stenta a riconoscere il poeta dolce delle cronache Byrds. L'avventura è utile, il 1968 di Sweetherta of



Rodeo non è ancora il 1976 della insopportabile mistificazione; resta la vanità di fondo, l'incantesimo rapido a sparire, l'ingenuità di chi vuole a tutti i costi aggrapparsi ai baffi di Wild Bill Hickock per non vedere la mascella quadra di Richard Nixon. Through the Morning Through the Night, secondo Lp, impara già l'arte del travestimento. La scoperta della « fantastica spedizione » è piegata ai bisogni industriali, senza mezzi termini: strumenti classici e standardi da prateria diventano la chiave per render nuova la materia in circolazione. La mano dell'artigiano, peraltro, è sempre ferma. Through the Morning Through the Night non prende alla gola con zolfo di bassa lega ma gioca di fino sulla pelle di chi si contenta: la nenia dolce di Polly e lo scatenato bluegrass di Roll in My Sweet Baby's Arms sono i poli d'ascolto di un lavoro che aspira e riesce, sopra ogni cosa, ad esser gradevole (3).

La filosofia del dolce ascolto vive tranquilla sulla spalla dell'artista, il correre del tempo non intacca la certezza. Clark, intelligente e curioso, prende a visitare i molti santuari del country rock alla ricerca di elementi per il suo puzzle: ne cava materiale interessante, specie al seguito dei Flying Burrito Brothers, convincendosi sempre più dell'utilità della ballad chitarristica. Gene Clark, il suo omaggio al 1971, è il più bel disco che gli riesce di inventare. La semplicità inseguita sin dai tempi di Preflyte si fa suono e dolcezza in nove brani: musica piena, calda, vibrante, che ricorda come in sogno le lezioni del Liverpool Sound e ha in testa ben più precisamente Neil Young, la scuola del country, il Dylan più introverso. Non sta a noi pretendere: Gene Clark stende la propria vita su carta millimetrata e la vende senza volgarità, contentandosi di entrare in gioco per un minuto e un istante. Tra le opere



di americana musica degli anni '70 questo disco è perla rara: nessuna mollezza lo abbatte, nessuna tosse lo assale, pochissime « guarnizioni industriali » lo ricoprono. One in a Hundred, vecchia canzone cowboyesca, getta il ponte col passato; White Light saccheggia la stanza di Dillard correggendo l'astuzia di Through the Morning; Tears of Rage insegna (ma sì!) alla Band come maneggiare certe composizioni, Spanish Guitar striscia contro i muri dell'ispirazione Graham Nash proponendo piccoli dolci pensieri. A ognuno i suoi modi: spegnamo le luci, prendiamo a respirare più forte e accorgiamoci di questo signore, con bandiera americana in fondo a destra.

Di *Roadmaster*, disco che viene dopo, non si può dire altrettanto bene. La scioltezza di *Gene Clark* è incrinata da una compilazione affidata all'umore della session: accanto a un brano con i Flying Burrito e a sette pezzi con una eccentrica formazione (Clarence White, Sneaky Pete Kleinow, Spooner Oldham, Michael Clarke, Byron Berline) vengono alla luce due canzoni dei Birds succhiate dagli archivi della « età d'oro ». Il viaggio è quasi sempre felice: operando con fare misterioso, l'artista riesce a risolvere le contraddizioni della riscoperta tradizionale servendosi degli stessi arnesi e puntando allo stesso fine di placido divertimento (ma la seconda facciata...). L'invenzione di Full Circle, canzone « aperta » degna dei migliori Byrds basta da sola a giustificare il disco: in più girano motivi dal sapore struggente (In A Misty Morning) e lente ballate dal-

l'anima bella (She Do'nt Care About Time). La magia delle 12 corde, la cura delle parti strumentali vince su tutta la linea: peccato solo che i ricordi Byrds si offuschino per l'incredibile intervento di un flauto (Bud Shank!) in sede di mixaggio.

Il pubblico, con rare eccezioni (l'Olanda, ad esempio), non tributa a Clarke grossi riconoscimenti. Ci vuole la famigerata reunion dei Byrds, nella primavera del 1973, per investir di luce il personaggio. Come sempre, la popolarità è sfasata rispetto all'ispirazione. Chiuso in trappola nel business tra Crosby e Mc Guinn, Clark può ben poco di fronte ai giochi dei leaders: l'astuta pigrizia dell'avvenimento gli toglie ogni residua energia. Così, accanto a una bella versione di Full Circle (di gran lunga il brano migliore del disco) ci son solo le briciole della possibilità Clark: Chaggin' Heart è la sola composizione che gli esce di gola, mentre intorno scende la nebbia (mediocre? magica?) di See The Sky About The Rain, di For Free, di Laughing. La riunione è più precaria di un pomeriggio di sole invernale: la routine è l'unico modo per incontrarsi, dato che ognuno viaggia per strade diverse.

La commedia suggerita dall'« avvenimento del 1973 » non tarda a prender piede. Tirato fuori dalla stanza dei pochi amici, Clark diventa eroe quotidiano e grande occasione affaristica: il suo passaggio nelle file dei manichini accade puntualmente alla fine di un approccio con la Asylum Records. No Other, il disco che ne verifica il « potenziale commerciale », strappa

radici e idee con la tipica insensibilità del mercantilismo padrone. Il panorama di Roadmaster e di White Light è stravolto nel nome dello standard di consumo e della muzak giovanile: Chris Hillman, Richard Green, Jesse Ed David, fanno buona guardia al disastro su vinile garantendo che « nulla è cambiato ». In realtà, la piatta avventura del Lp contraddice furiosamente la vecchia ispirazione: per una Silver Raven che prova a sfogliare le pagine del vecchio diario intimo, c'è tutta una sequela di perfide canzoni che riescono a confonder le acque, proponendo cori femminili, tempeste elettriche, volgarissimo « cibo per gatti ». Clark sta intrappolato in mezzo al diluvio, sorpreso e impotente: il « trucco estetico » (chi lo riconoscerebbe nel quasi Alice Cooper del retro di copertina?) si identifica col « trucco sonoro », la morte è istantanea.

A questo punto, di ascoltare About Time, seguito della mistificazione in pieno '75, ci interessa poco. I risultati li abbiamo tratti, la filosofia l'abbiamo gustata; ancora un po' d'indignazione per certi incredibili interventi discografici che strappano la pelle a gente di una qualche onestà. Adesso i divoratori di chilometri mettano pile all'apparecchio, gli incalliti americanisti tendano bene le orecchie; piove ancora qualche goccia di musica, anche se è passata da un pezzo la hard rain di cui ammoniva anni fa il signor Zimmerman.

1) E' ormai assodato, comunque, che i Byrds non incisero effettivamente il loro primo Lp. In quel disco, soltanto le voci e gli interventi chitarristici di Mc Guinn sono « autentici »: il resto è dovuto a musicisti di studio (qualcuno si è provato a ricostruir la formazione: Larry Knetchel al basso, Hal Blaine alla batteria, Leon Russel alla chitarra).

2) Questa versione ufficiale è riportata su un bel libro di Bud Scoppa, *The Byrds*, ottimo manuale per intendere la storia del più celebre gruppo di pop americano.

3) Il materiale in questione è stato più volte rimaneggiato in ristampe e compilazioni, senza aggiunte. Ricordiamo un C&D, edizione olandese, oltre a un *Grass Roots* e al recente *Kansas City Southern*.



CHARLIE HADEN

UNA STORIA ESEMPLARE

Ci sono tante ragioni per cui è doveroso dare spazio a Charlie Haden e parlarne un po' più diffusamente di come si possa fare, che so, in una recensione dell'ultimo disco di Keith Jarrett o di una retrospettiva del vecchio quartetto di Ornette Coleman. Charlie Haden è un caso particolare nella storia della musica afro-americana. Anzitutto come musicista, contrabbassista veramente unico, con una fisionomia e integrità artistica davvero difficilmente riscontrabile in altri pur grandissimi musicisti. Poi, anche se è un fatto che va parallelamente alla sua eccellenza artistica, c'è il suo caso umano. Un musicista bianco che viene accettato da un mondo di neri. Se uno va a New York, nell'ambiente ristretto dei musicisti più emarginati, più ribelli, potrebbe sentir parlare con disprezzo certe volte di altri nomi un tempo inseriti positivamente nella più pura tradizione della Black Music (cito a caso Freddie Hubbard, Donald Byrd, per non parlare di Chick Corea...), ma è quasi impossibile che qualcuno di quei musicisti si esprima negativamente sul valore artistico ed umano di Haden. Tra l'altro Haden è uno di quei pochi jazzmen americani dotati di una coscienza sociale e politica che non sempre tutti gli uomini jazz possiedono. Basterà ricordare la sua ormai lontana esperienza con la Liberation Music Orchestra: pochi concerti e un album splendido che resta una delle pietre miliari della musica di questi ultimi anni, in cui il contesto socio-politico è perfettamente fuso con la bellezza della musica. Un'associazione incredibile che raggruppava tutti i più bei nomi dell'area newyorkese: Don Cherry, Gato Barbieri, Dewey Redman, Andrew Cyrille, Paul Motian, Howard Johnson, Carla Bley, Mike Mantler, Sam Brown e soci.

Charles Edward Haden è nato a Shenandoah (Iowa) nel 1937. Proviene da una famiglia di musicisti e di cantanti professionisti. Effettuati brevi studi musicali, egli si trasferì

a Los Angeles, dove inizia a frequentare gli ambienti jazzistici. Suona così con il sassofonista Art Pepper (1957), con i pianisti Paul Bley (1957-59), Hampton Hawes (1958-59). Poi arriva la grande esperienza con il quartetto di Ornette Coleman con Don Cherry alla cornetta e Billy Higgins o Ed-

die Blackwell alla batteria (1957-62). Nel 1962 la sua carriera subisce una brusca interruzione, perché viene rinchiuso nella prigione di Fort Worth, Texas, per detenzione di stupefacenti. Riappare nel 1964 al fianco del pianista Renny Zeitlin e nel 1966 ritrova Coleman, del cui gruppo diviene elemento stabile. Da questo momento Haden partecipa molto attivamente a concerti, sedute di registrazione, festivals e tournées: incide tra gli altri con John Coltrane, Archie Shepp, The Jazz Composers' Orchestra, Gato Barbieri, Roswell Rudd, John McLaughlin, Alice Coltrane, Don Cherry, ed





entra nel trio e, successivamente, quartetto e quintetto di Keith Jarrett. Il 1969 è l'anno del suo primo e finora unico album come leader (*Liberation Music Orchestra* - Impulse AS-9183). Ultimamente Charlie Haden ha lavorato quasi esclusivamente con Jarrett, anche perché l'attività di Coleman si è praticamente interrotta fino a poco tempo fa, in cui è ripresa ma in un contesto musicale totalmente differente.

Ho incontrato Haden prima della fine dell'anno scorso a New York, mentre era in partenza per Stoccarda, per andare a registrare con Jarrett. Il progetto che gli stava più a cuore, mi disse, era quello di fare un nuovo album con la Liberation Music Orchestra e ci stava lavorando su, perché aveva avuto un'offerta dalla nuova etichetta discografica californiana Horizon per radunare la stessa bella gente del primo LP. In quell'occasione mi mostrò anche, con comprensibile orgoglio, le lettere che aveva ricevuto dai movimenti di libe-

razione dell'Angola, del Mozambico, che erano da tempo in contatto con lui. Almeno dai tempi in cui Haden andò in Portogallo a suonare con Coleman ed ebbe una brutta avventura. Me la raccontò lui stesso in una vecchia intervista. « Il tour era quello di "Newport Jazz Festival in Europe": 14 paesi... Prima di partire per la tournée, avevo studiato l'itinerario di dove avremmo dovuto suonare: l'ultimo concerto era a Lisbona, ed io fui molto scontento di quella scelta. Al primo concerto di Bologna non c'ero, perché in quei giorni ebbi tre gemelli: Barre Phillips suonò al posto mio, mentre io rimasi accanto a mia moglie. A Lisbona non volevo suonare, ma allo stesso tempo non volevo che Ornette dovesse rimpiazzarmi ancora: così sono andato avanti ed ho suonato, ma ho deciso di dire qualcosa durante il concerto al pubblico, che credevo avesse in qualche modo simpatia per il governo di Caetano o la politica di Salazar. Perciò ho dedicato *Song for Che* ai mo-

vimenti neri di liberazione del Mozambico, dell'Angola e della Guinea, e la risposta fu davvero imponente: applausi a non finire! Dopo è arrivata la polizia e mi ha comunicato che dovevo lasciare il paese. Il giorno seguente mi presero in custodia all'aeroporto, mi portarono alla questura centrale e mi interrogarono per circa quattro o cinque ore. Mi volevano tenere lì, ma Ornette parlò con l'ambasciatore USA e lo persuase a mandare qualcuno dell'ambasciata a prendermi dalla polizia ».

Ma torniamo al Charlie Haden contrabbassista. Dicevo della sua integrità. In qualsiasi contesto Haden abbia suonato o suoni, il suo apporto è sempre di una incredibile e costante lucidità. Il tocco del suo strumento acustico è sempre nitido e profondo come pochi (l'unico esempio che mi viene in mente è quello, ovviamente, del suo grande maestro Charles Mingus). Un'altra caratteristica essenziale è data dal fatto che la sua tecnica, pur ecce-

zionale, non prende mai il sopravvento: anzi la regola di Haden è l'essenzialità. Cavar fuori da uno strumento difficile e in fondo limitato come il contrabbasso, così come viene usato nel jazz, una melodicità, una poesia, un feeling come fa Haden, è veramente un esempio che ha pochi riscontri. Nel suo stile, accanto alla perfezione ritmica, si fondono vari elementi e suggestioni in una mirabile sintesi, la musica degli afro-americani, i classici occidentali, il flamenco...

Negli ultimi tempi Haden sta lavorando quasi esclusivamente con Jarrett, con le inevitabili conseguenze derivate dal pericolo della ripetitività e della routine. Ma, ciononostante, lui più degli altri componenti del gruppo riesce ancora a preservare quelle doti meravigliose che ne fanno un grande artista. Non so fino a quando e se durerà, ma è certo che la genialità musicale di Charlie Haden riposa non soltanto sulla grande preparazione tecnico-artistica del personaggio, ma

anche e soprattutto sul suo profondo impegno sociale. « Finché sarò il responsabile della mia musica, la musica parlerà della realtà che ci circonda, e questa non è una realtà di pace, di felicità o di amore, ma è una realtà fatta di razzismo, di carestia, di bambini bombardati dal napalm, di innocenti che muoiono per avvelenamento di piombo negli USA... Ed è questo che io voglio cambiare, e di ciò voglio dire e scrivere nella mia musica, per comunicare con il maggior numero di persone possibile riguardo a tale tipo di realtà, che poi è l'unica realtà presente. Sono stato allevato in una regione degli Stati Uniti molto razzista e sono cresciuto odiandola: per tali ragioni voglio tentare di fare qualcosa in proposito. Tutto ciò sarà molto difficile da realizzare, ma una simile situazione non si ha soltanto negli USA. Gli USA sono in gran parte responsabili di ciò in tutto il mondo: per questo mi trovo nel medesimo stato d'animo in qualunque paese io sia a suonare. Quel pugno di uomini che negli Stati Uniti fa i soldi con l'assassinio della gente è costituito da criminali che dovrebbero essere messi in galera. Quindi, la convinzione di cambiare le cose nel mio paese è insita in me e il desiderio di avere un'altra realtà, una realtà migliore mi accompagnerà sempre, ovunque io sia. E spero che un giorno, infine, le cose cambino davvero ».

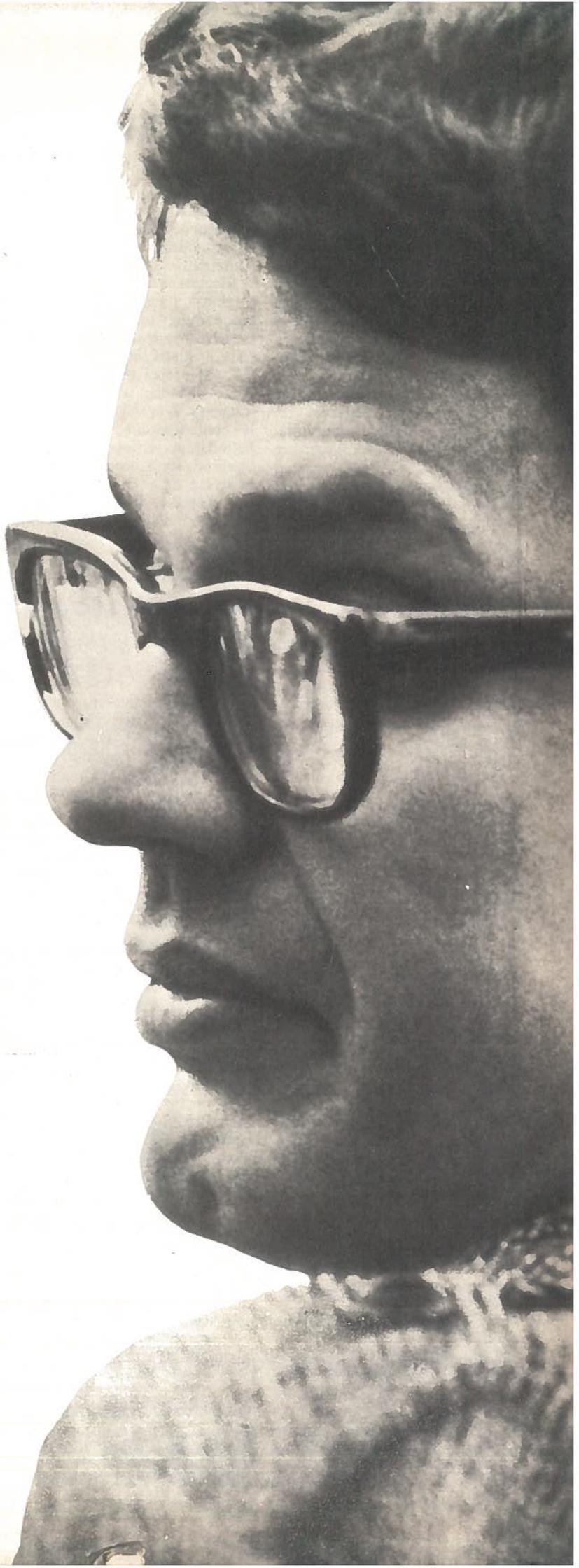
Tutto sommato, mi sono deciso a scegliere come argomento del mio breve articolo il caso di Charlie Haden che rappresenta quasi un'eccezione, un'eccezione che purtroppo, però, conferma la regola. Una regola amara per la musica afro-americana negli USA. Mentre un sempre maggior numero di musicisti neri (fra i contrabbassisti cito i casi di Stanley Clarke e Ron Carter) sta in parte « svendendo » le grandi doti musicali di ciascuno, spinto dall'implacabile macchina consumistica americana, che non ha mai riconosciuto ufficialmente il contributo originale e insostituibile della musica nera più autentica, un tipo come Charlie Haden è costretto anche lui a piegarsi in qualche modo a tale regola, legandosi a filo doppio con Jarrett. Finora

le sue doti artistiche hanno resistito miracolosamente, proprio grazie alla sua grande coscienza di uomo e di musicista. Ma il suo sforzo è, fino a prova contraria, pur sempre un tentativo perdente.

Voglio terminare con una citazione di Haden sul problema della droga, un'esperienza che provò lui stesso a lungo con terribili conseguenze e di cui oggi, malgrado il suo pieno riscatto e salto di coscienza sul piano socio-politico, porta ancora il segno.

« Non solo i musicisti, ma anche e soprattutto molti giovani oggi si stanno rendendo conto di quello che rappresenta veramente la dedizione alla droga e del perché esiste un tale problema, specialmente presso i gruppi di minoranza come la gente nera, i portoricani nei ghetti. Le droghe sono per loro facilmente reperibili per un semplice motivo: è tenere la gente nei ghetti e mantenerla sottomessa, così non sarà una minaccia per il sistema. Senza la droga migliaia di persone sarebbero senza lavoro. Se non ci fosse la dedizione alla droga, non ci sarebbe tanto bisogno degli ufficiali di libertà vigilata; metà delle prigioni sarebbero vuote; parecchia gente sarebbe disoccupata. E' un problema di miliardi di dollari e questo è il motivo per cui il fenomeno cresce. Ma c'è anche la faccenda di chi comincia a rendersi conto dell'inganno e smette: diversi musicisti diventano sani, ora, e spero che ciò continui ad accadere. Credo che molti oggi stiano imparando i motivi per i quali hanno o avevano bisogno di usare la droga. Nel mio caso era una questione di vita o di morte: se non smettevo, sarei morto. Così ho smesso. Ho preso eroina per quasi dieci anni e per me è stata la parte della mia vita di cui mi ricordo appena, e l'unica cosa valida che venne fuori da quegli anni fu la musica. Ma ciò sarebbe successo lo stesso, e molto più efficacemente, se non fossi stato dedito alla droga. Non sono mai stato così vicino alla mia musica più di quanto lo sia adesso e qualsiasi tipo di droga la sminuirebbe soltanto ».

GIACOMO PELLICCIOTTI



ARCHITETTURA MARGINALE

Sembra per ironia o per fatale nemesis che ogni società tronfia del suo benessere si porti dietro, lungo il suo cammino, oltre agli apologeti, dei figli molto ribelli, irrispettosi e rozzi come selvaggi. D'altra parte accade anche nelle migliori famiglie, microcosmi assai sintomatici delle strutture sociali.

Così in questa nostra era del supercomfort, figli degeneri, organizzati in piccole comunità, hanno prodotto l'architettura marginale. E, a dire il vero, il fenomeno non è proprio esclusivo dei nostri tempi... Diogene, ad esempio, molti secoli fa, inventò la tipologia edilizia « a botte », perché insofferente rispetto alle convenzioni dell'abitare care ai suoi concittadini.

Il riferimento colto, se dà spessore storico al problema non può tuttavia permettere una sua assunzione generica, imprecisa e acritica. In effetti anche questo fatto è storicamente determinato e per questo va esaminato appunto nella sua dimensione attuale.

Quindi come è vero che in tutte le epoche e in tutte le società c'è sempre stato chi ha rifiutato l'integrazione, oggi tale condizione è sufficientemente generalizzata per dare rilevanza al problema in modo specifico e caratteristico. Con più attenzione, poi, si nota che i casi di « devianza » sono molto frequenti in quelle società industrializzate basate su una sviluppatissima divisione del lavoro. Ed eccoci inevitabilmente negli Stati Uniti, emblematico campo di rivelazione di esperienze per noi spesso futuribili. Il movimento marginale ha una sua originale collocazione nella storia USA. I multiformi aspetti del pionierismo trovano una convergenza singolare in un problema molto vasto di rapporti culturali difficili che hanno definito l'*american way of life*.

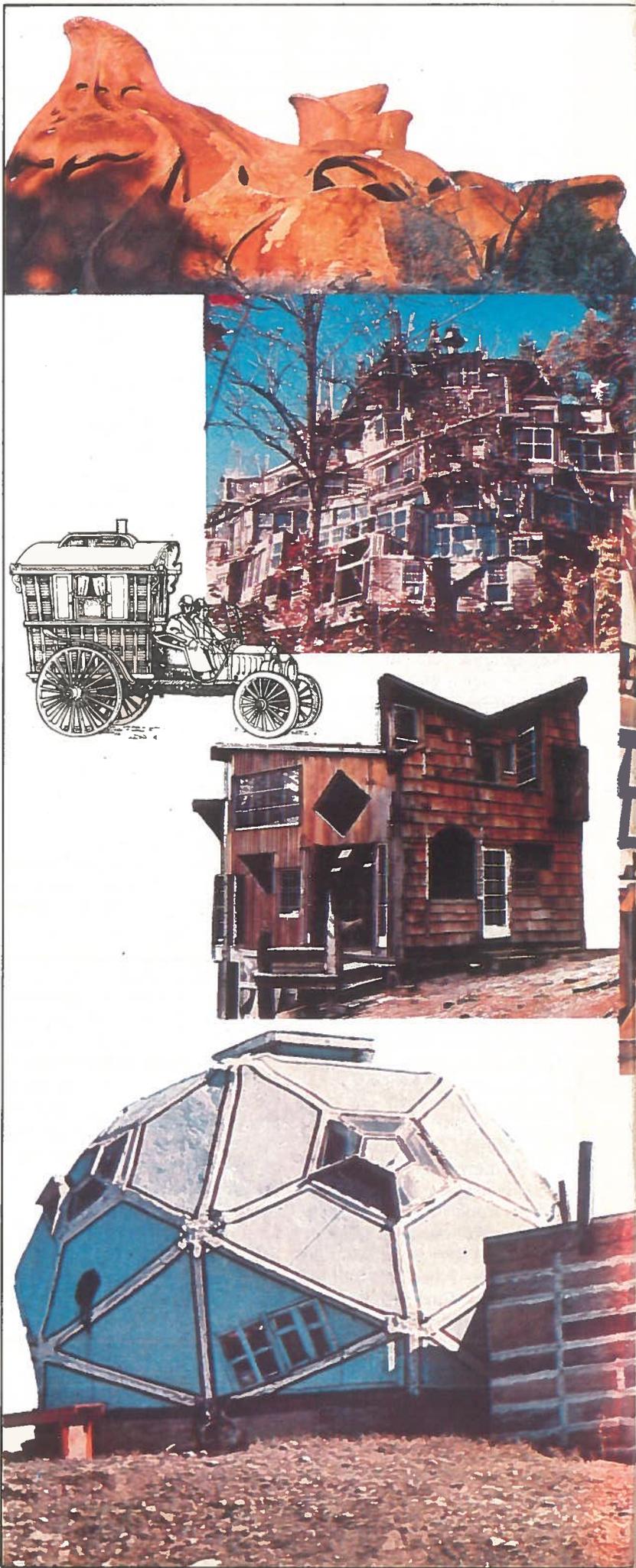
Questo contraddittorio risultato ha incontrato, durante il suo farsi, diserzioni di massa, dissensi e apatie; come nel diciannovesimo secolo, quando migliaia di persone restano volontariamente ai margini del colosso socio-economico che si va creando. Sulla base di questi presupposti ideologici assai differenti, seguaci di Fourier e di Owen, Quaccheri, Pietisti, Shakers ed altri animati dal comune desiderio di fondare un modello sociale *controllabile* e sensibile ai bisogni originari dell'uomo, si raccolgono

negli spazi sereni di architetture domestiche caratteristiche di piccole comunità egualitarie e autosufficienti.

Rispettando questi presupposti originari, i « marginali » odierni recuperano tutta la ricchezza creativa espressa nel clima ever-sivo e dissacratorio degli anni '60. Ed eccoci finalmente giunti a ciò che più da vicino ci interessa. L'architettura marginale contemporanea non ha una definizione univoca: tendenze dissimili sono accomunate sotto la stessa sigla. Ciò che le unisce è il proposito di opporre al conformismo delle relazioni umane tipiche degli spazi urbani un equilibrato rapporto con la natura, (quella storica, trasformata dal lavoro dell'uomo e quella senza storia, ancora incontaminata e selvaggia).

Questa operazione di « riequilibrio ecologico » non deve trarre in inganno: i suoi fini non riguardano l'ambiente astrattamente inteso, ma i rapporti tra gli uomini.

L'esperienza, indubbiamente colta e motivata, di rivitalizzazione del modo di abitare si regge su un'impalcatura ideologica convincente per i problemi che mette a fuoco. Innanzitutto nel concertare una poetica degli spazi a misura d'uomo si risponde alla domanda largamente invasa di un habitat personalizzato e riconoscibile in tutte le sue forme come prodotto delle capacità lavorative complessive dell'uomo. I marginali infatti costruirono le proprie dimore in tempi lunghi, rifiutando da una parte le economie garantite dalle operazioni di quartiere e dall'altra la divisione del lavoro durante il processo costruttivo: nella parcellizzazione dei ruoli essi riconoscono un'avvilente contrazione dell'intelligenza costretta nei limiti angusti di un sapere tutto frantumato in conoscenze settoriali e specialistiche. In secondo luogo essi, quasi a voler frustrare la scoraggiante « tradizione del nuovo » che caratterizza i sistemi delle mode imposti del consumismo, riciclano materiali usati ritenuti da una insana morale dello spreco assolutamente inutilizzabili. I cimiteri d'auto, suggestiva metafora della velocità di consumo delle merci nelle società opulente, diventano per i marginali immense riserve di materiali recuperabili ad usi molto diversificati. L'azione demistificatoria espressa in questa pratica del « riuso » viene ali-





mentata in forza delle incertezze sui destini individuali che una manifesta crisi (economica, sociale e politica) si trascina dietro pesantemente. In terzo luogo contro l'incapacità del sistema di utilizzare tutte le risorse umane e materiali disponibili, i marginali riaffermano gli aspetti positivi ed edificanti del lavoro artigianale e manuale intorno ad oggetti singoli concepiti nella loro unicità più come opere d'arte che come possibili modelli. La ragione di questo ritorno alle origini è di natura polemica. All'immagine dei grattacieli e delle sconfinite periferie di villette uniformi rispondono con silenziosi manifesti delle capacità inventive, della fantasia, del lavoro associato al piacere e alla creatività. Perché in fondo si tratta proprio di questo. L'architettura marginale non è un tentativo di risposta al problema della casa, ma una forma di contestazione della cultura e dell'ordine dominanti.

In questa sua generale prerogativa essa si lega ad un vasto movimento che nato sulle spinte della contestazione organizzata degli anni '60 (le « università » del dissenso, per intenderci), si è sviluppato in mille espressioni diverse: dalla musica al teatro, dal cinema alla letteratura, dalla scultura alla poesia.

Ma, differentemente da quanto spesso è accaduto all'interno di questo vociferante panorama, riesce difficile capire come i prodotti degli abitanti-costruttori possano essere recuperati dal vortice consumistico. Queste « architetture senza architetti » costruite con bottiglie usate, lattine di conserva, pietre, legno, tela, terra e un sacco di altre cose, rappresentano per chi le crea un modo di riappropriarsi della natura e contemporaneamente un'azione militante in favore di una maniera di vivere dove sia rispettata la completezza delle esigenze dell'uomo. Può sembrare infine che questa ambizione appartenga al regno delle utopie. In realtà, più che misurare l'efficacia in rapporto a problemi strutturali per la risoluzione dei quali devono muoversi forze organizzate e potenti, ci interessa qui aver chiarito almeno due cose:

- i marginali non intendono definire proposte progettuali ma nuovi modi di vita;
- finché ci saranno società modellate sulle esigenze dei profitti e delle merci, i marginali in tutti i sensi saranno sempre più numerosi ed agguerriti.

Claudio Azimonti

SEEDS

Appena dopo *Mister Tambourine Man*, nella America ustionata da Byrds e Bob Dylan, si scatenò una violenta tempesta di « musica nuova » che le cronache ricordano nel nome della « psichedelia ». Dai *music shops* di mezzo Paese spuntarono infernali chitarre elettriche, bassi, batterie, per la gioia dei « figli della guerra » che finalmente intendevano la lezione di Liverpool: un beat americano a scoppio ritardato, diciamo così, con i colori favolosi della scoperta Doors, dell'hashisc, del blues elettrico finalmente « profetato » anche nei luoghi natali. I complessi di quella stagione dormono nel cimitero dei minori. Dei Blues Magoos di *Tobacco Road* e *Psychedelic Lollipop*, degli Shadows of Knight di *Gloria*, degli Electric

Prunes di *I Had Too Much To Dream* e *Underground*, è rimasta cenere per studiosi e collezionisti: lo stesso per i Seeds, figura tra le più grandi dell'epoca, little americane che qui vogliamo recuperare per l'ennesimo esercizio di fantasia. Nella loro curva artistica, tra petali di flower power e spine di Rolling Stones, scorgiamo l'ingenuità e la vita di quell'avanzata solenne; quattro anni di sbagli e folgorazioni cantano fortuna e declino di una generazione protesa alla edificazione di una solida *folk art*. La traiettoria da seguire è quella dei dischi, la segnaletica biografica è scarsa ed imprecisa: e i dischi parlano chiaro sin dall'inizio, da quel *Pushin' Too Hard* che in pieno '66 sconvolse le classifiche illudendo la giovane America con la promessa di « Mick Jagger a Los

Angeles ». La violenza felice è troppo simile alle illustrazioni Stones perché non se ne noti il tratto. Chitarre spellate, tamburi bluesy e voce sconvolta dicono nei quattro minuti « classici » del 45 giri la verità di *Little Red Rooster* e dell'invincibile *Mersey Sound*: diversamente dalla tranquillità Beatles, la gente che si rivolge a simili rumori è confusa, stordita, alla ricerca di forti emozioni per capire. Il *long playing* che immediatamente è cucito sul successo (The Seeds, semplicemente: con Sky Saxon cantante e bassista, Daryl Hooper alle tastiere, Jan Savage alle chitarre, Mick Andridge alla batteria) conferma, sistema, precisa. Com'è consuetudine nell'epoca, il « favoloso hit » fa da perno, plagiando le altre canzoni col sapore forte dell'idea originale: basso, chitarra e batteria scrivono per quaranta minuti cercando di metter giù

la dura filosofia trovata per strada. Quel che colpisce è il timbro sporco dell'operazione, la chitarra al rumor di ferraglia, la voce fuliginosa come da estetica Bob Dylan: e il gioco ipnotico che sostiene tutto, il « ripetere » sino allo svenimento di cui Jim Morrison sublimerà la teoria. Non è azzardato parlare di ottima rara invenzione: i Seeds sono tra i pochissimi americani (con loro le Mothers già *freaked out* e i Doors, sempre da Los Angeles) a non cedere al miele dell'easy listening, a lanciarsi sulla debole traccia del rockblues con rigore e fantasia. *Web of Sound* e uno spettacolare *Row & Alive* (disco live uscito alla fine della storia) sono gli altri documenti dell'epoca. Il beat è portato alle estreme conseguenze, fatto polvere e reso cibo immangiabile, costretto a dar fastidio per interpretare il sogno del popolo nuovo. La

droga appena trovata negli scaffali del dopo Kennedy (è di quella stagione la scoperta del LSD, bandito ufficialmente nello Stato di California con una legge dell'ottobre 1966) aiuta e sposta di qualche grado: compito del suono, sempre più nudo, più « ripetibile », è quello di scrostar la vernice « banale » dei pomeriggi in famiglia, di liberar adrenalina per un nuovo assetto del corpo e della mente. Qualche filo d'ingenuità appesantisce il volo, il poco senno compositivo manda sullo schermo immagini ripetute: ma pur nell'impaccio di una spontaneità non precisata (come spiegare l'organo traballante, certamente non-Ray Manzarek come vorrebbe?) la vita è grande, la gioia travolgente, come nelle migliori occasioni inglesi. *Web of Sound*, dei due dischi, è il più importante. Nei sette brani ben coperti, di ruggine, si completa infatti il gioco di *Pushin' Too Hard*,



con sistemazione delle tinte timbriche ed ulteriori riferimenti alla « nuova cultura musicale » (Them, il blues di Chicago via Animals): e si tocca il vertice del calore musicale, con quella *Up in Her Room* (quattordici minuti di consumazione, spasimo, perfida iterazione a fiori di nervi) che reputo uno dei più bei tentativi di rendere la disperazione-grinta del decennio passato. *Raw & Alive* (che tra l'altro riprende l'agonia quasi-Velvet di quel brano leggendario) sta un gradino sotto nella scala della novità, limitandosi a stendere i panni nello infiammatissimo luogo concertistico. Ma anche se il filo conduttore della musica è già conosciuto, quanta energia, quanto incredibile vigore, che torrente d'emozioni suscitato da Saxon e soci! Ricordo pochi live (forse solo l'intoccabile *Got Live If You Want It* degli Stones) tanto tesi e vibranti, con

favolosa partecipazione di pubblico, con strepito, attenzione, voglia di sentire: al cospetto di tanta fame sonora (con i suoi lati deboli, certo: esistevano ancora le ragazzine isteriche in calore e i solidi poliziotti guardapalco) i concerti d'oggi paiono recite sbiadite, commedie dal cuore di plastica. Il '67 che tutti ricordano come anno decisivo, porta ai Seeds una strana, mediocre maturità. Improvvisamente convinti della fine del modello Stones, i quattro cavalcano l'onda del *Seregeant Pepper's* di California in love, dei Byrds innamorati d'India e ragarock: sono loro, con lo smagliante Future, a codificare la mania floreale che divide polemicamente la gioventù americana d'allora. L'ingenuità che fa maneggiar fiori e sogni un po' maliziosi, che include tra gli strumenti « l'immaginazione di chi ascolta », che fa dire ai testi « Marcia, marcia, marcia con me /

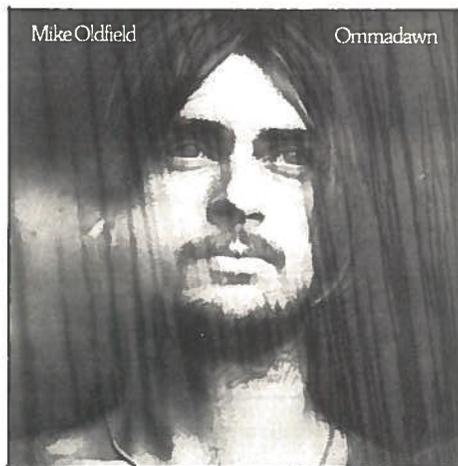
attraverso campi di fiori / dove il cielo è dipinto di giallo oro », sposa un suono grigio, stanco, che impasta la vecchia intuizione ritmica con la nuova farina psichedelica. La scoperta dell'inconscio, la voglia di comunicare con la mente oltre il consueto linguaggio sono fatti reali, segni importanti di quel tempo: quel che manca è una lucida disamina del fenomeno, o anche solo il genio spontaneo di un Morrison primattore. Così Future, nella fiera di sitar e magri « effetti sonori », arriva ai nostri occhi come pallida reliquia, divertente immaginetta con data incancellabile: alla nostra capacità di manipolazione il trovar involontari anticipi, di Daevid Allen (*Where is the Entrance Way To Play*, o appassionati ricordi di Eric Burdon (*Six Dreams*). Dopo Future, dopo l'« estate al garofano » che culmina a Monterey, il complesso cessa di esistere. Riprende un anno dopo, sotto

mentite spoglie, con un nome (*Sky Saxon Blues Band*) che racconta precisamente le nuove intenzioni. Il risultato, un album incerto con la consueta, solida formazione, va sotto ogni aspettativa, bruciando la nostra speranza di « dura musica » modellata sui vecchi torni della saggezza nera. A *Full Spoon of Seedy Blues* conferma la debolezza congenita del rockblues americano, incapace di coglier l'essenziale, violento suono importato nelle black cities degli anni '50 e '60 (cosa che paradossalmente riesce a più di un complesso inglese, nella stessa epoca): nudo di fantasia, senza lucidità, il suono si aggrappa ai colori naif dell'armonica e alla metallica vernice chitarristica con la medesima, pigra maniera degli ultimi bluesmen di colore. Data per scontata la rinuncia sul terreno sociologico, il blues boccheggia anche nella veste sonora: non scolastici come i

Canned Heat ma egualmente deboli, annoiati, i quattro siglano una brutta fine alla strana storia movimentata. Dopo, il già citato *live* (registrato al Merlin's Music Box di Orange County, e un paio di 45 giri per la MGM, occasioni perdute quando il magico tempo è volato via senza ritorno. Saxon finisce a fare il lavapiatti, gli altri sono ingoiati dalle alterne vicende di *Los Angeles in pop*: tra la logica indifferenza della volubile industria, Poco conosciuti dai « vinilisti » di ogni età, costoro van cercati tra le budella degli importatori, che posson pescare in un catalogo (GNP/Crescendo) miracolassenmete integro. Ai pochissimi « universitari » del pop, l'indicazione di un succoso articolo sul numero 12 della incredibile rivista americana *Who Put The Bomp*.



RICCARDO BERTONECELLI



Mike Oldfield

Ommadawn



by tangerine dream



MIKE OLDFIELD
Ommadawn
VIL 12043

TANGERINE DREAM
Ricochet
VIL 12044

CAN
Landed
VIL 12041



LA FESTA DI CINISELLO

Cinisello Balsamo è uno dei rari comuni, che all'interno di una rinnovata strategia di cultura popolare cominciano a manifestare una certa apertura nei confronti della musica, anche di quella non strettamente « istituzionale ». Il circolo giovanile del quartiere Borgomisto ha quindi avuto per l'occasione l'appoggio dell'Ente Comunale Manifestazioni ed aveva a suo tempo interpellato Gong per la realizzazione di un concerto che fosse contemporaneamente una proposta di ascolto delle nostre avanguardie e una festa popolare « non svaccata », (gli eventuali utili sarebbero serviti per l'acquisto di strumenti musicali da mettere a disposizione di tutti). La scelta è caduta su Roberto Cacciapaglia e sul Canzoniere del Lazio, che — fra i nomi disponibili — erano in grado di dare le migliori garanzie. Nonostante la data del concerto fosse proprio nel bel mezzo del lungo ponte di S. Giuseppe, circa un migliaio di persone ha affollato il Palazzetto dello Sport. Cacciapaglia e i suoi otto soci hanno riempito l'immenso salone di sonorità aperte e ben costruite, facendo vivere a tutti lunghi attimi di magia, a tratti magari un po' troppo sognanti, ma sempre vissuti intensamente, senza dilettantismi o speculazioni di sorta. Il gruppo era al

suo terzo concerto; è facile perciò prevedere che questi ragazzi avranno ancora molte cose da dire se sapranno continuare con lo stesso coraggioso rigore. Gli applausi e il dibattito finale che li hanno largamente gratificati, anche se lo stesso Cacciapaglia, conscio della sua inesperienza, temeva di non essere riuscito a volare a sufficienza al di là delle barriere della comunicazione. La seconda proposta della serata, il Canzoniere del Lazio, ha pure mantenuto le aspettative: perfetti « animali » da palcoscenico, sfrenati sugli strumenti, hanno subito risvegliato la voglia entusiasta di muoversi e hanno fatto ballare tarantelle a vecchi e giovani.

Il loro sound, al di là dell'indubbia grinta, non è sempre apparso convincente ad accurato. Si è notato anche qualche « buco » comune a chi opera nell'area del folk: i brani « non ballabili » vengono regolarmente ignorati, sia per l'immagine che il CdL si è creato sulla scena sia per una certa approssimazione delle strutture sonore, talvolta incapaci di reggersi senza una base ritmica di genere anfetaminico. Crediamo però che sia giusto concedere molte attenuanti a chi, come i ragazzi del Canzoniere, si sta incamminando con intenzioni rinnovatrici sul sentiero minato delle tradizioni popolari.

Roberto Brunelli

BERGAMO OMAGGIO ALL'AMERICA



Leroy Jenkins del Revolutionary Ensemble

Parliamo dell'ultima serata del Jazz Festival bergamasco, diciamo di un « omaggio all'America » a double face, dopo che le prime due sere hanno spremuto il limone italiano (poco succoso, sottolineerà la critica) e il frutto solito del « jazz per ragionieri ». C'è Lee Konitz, subito all'inizio, nella cornice esaltante di un Palasport gremito sino all'inverosimile. L'acustica infelicissima, castrante, spezza subito la catena del bop vecchio quanto il mondo: al resto pensa Konitz stesso, maestro perfetto di una lezione che incanta solo i cinquantenni dal cuore appassionato. Lungi da noi irridere il « bianco » del jazzista, lungi da noi porre discriminanti sulla razza, come qualcuno ha fatto: ci preme sottolineare l'ovvietà di un simile suono, semplicemente, ci interessa mettere in risalto la nostra indifferenza di fronte a immutabili segnali, a schemi rigidi, a « trucchi » maliziosi. Qualcosa della proposta resta nell'aria, ripresa più tardi dal quintetto di Woody Shaw, trombettista tanto abile quanto stolto: per loro, amanuensi di un suono pallido e gettonabile, ci sarà la aggravante della scarsa esperienza e un sottile velo mercantile, in fondo al gioco. Con Sam Rivers, subito dopo Koentiz, il concerto si

infiamma. Dotato di feeling eccezionale, di ipnotica capacità nel manovrar ritmicamente lo strumento, Rivers infila buone collane sonore, masticando lunghe frasi sciolte, in libertà. Il suo stile, pieno, aggressivo, cerca la gioia e la benedizione del riferimento all'Africa, secondo un itinerario comune al free dei primi anni; in questo lo aiutano Barry Altschul, batterista straordinario nell'invenzione timbrica, percussionista nudo di ogni libido spettacolare, e Dave Holland, preciso tessitore di qualsiasi trama jazzistica. L'ultimo brano, strappato di gola a un tenore al limite della resistenza fisica, succhia il senno alla gente e mette Rivers di diritto tra i più micidiali performers del jazz contemporaneo: tra i più intelligenti, anche, visto il bis, commosso e meditato che sa regalare al pubblico, senza trucchi o distrazioni da fiera jazz. Il Revolutionary Ensemble, alla fine, semina oro e gelo con mano insicura, tra la sorpresa nostra e l'indifferenza di grande parte dell'audience. Lo schema nudo del complesso (un violino tagliente, un contrabbasso-lingua di fuoco, una semplice cruda batteria) non riesce ad affermar la musica, limitandosi a regalar brandelli, fumi tenui, frammenti di suono: lo straordinario catalogo



Roberto Cacciapaglia



umoristico di Leory Jenkins trova l'ostacolo della freddezza, della frammentarietà, nonostante il magnifico prodigarsi ritmico di Sirone. Le brevi frasi cucite sull'arco stridono nell'aria, morendo d'inedia: la proposta rimane interessante ma insipida, dura alla bocca di chi ha gustato le irripetibili assonanze dei 4 albums

dell'« insipide ». Alla lettura, poi, balza evidente la fragilità dell'apporto di Jerome Cooper: rozzo nello stile pianistico, com'è giusto che sia un provocatore dalla lingua naif, l'uomo sorprende per il debole apporto batteristico, che toglie mattoni al già precario muro della sonorità « rivoluzionaria ».

Riccardo Bertoncelli

MAX ROACH ALLA STATALE

Se è vero che non si rimarcherà mai a sufficienza l'unità della musica nera e la continuità che in essa agisce fra passato e presente, è vero anche che troppe volte abbiamo appiattito il senso di quest'unità in un generico unanimità, nel quale la dialettica interna e la distinzione fra vecchio e nuovo finiscono per sbiadirsi. Ora, la qualità di certe espressioni nere come quelle che vanno comunemente sotto il nome di bop e hard bop oscilla proprio fra elementi fortemente contraddittori: la necessità di stabilire i connotati della propria identità politica e sonora, e il rischio, più volte realizzato, di cristallizzare quest'identità una volta per tutte, senza rimetterla in discussione ed approfondirla. Il duro senso del blues, la pienezza senza sbavature, l'accentuazione dei caratteri ritmici, i connotati, cioè, intorno ai quali il bop odierno si muove, vivono proprio la doppiatura di una negritudine riflessa su se stessa: l'edificio è inconfondibilmente anti-occidentale e anti-idealistico, le sue strutture e i motivi ispiratori possiedono la concretezza solida e semplice d'un modo poetico cui sfuggono le profondità della ricerca. E' una medietà risoluta e robusta quanto priva di forzature perturbanti. La funzione che il bop ha assolto negli anni '50, arginando un certo jazz bianco e commerciale, oggi gli è preclusa dai più avanzati livelli di contraddizioni, che reclamano progetti espressivi più creativi e totalizzanti. Il bop attuale può ristabilire, non rifondare: si pone dunque oggettivamente come forma

istituzionalizzata, ordine centrista sovente utilizzato per bilanciare i furenti estremismi del linguaggio più sbilanciato in avanti. Fatte queste premesse, c'è da dire che Max Roach, ascoltato all'Università Statale di Milano a metà marzo grazie all'organizzazione del Centro di Cultura Popolare, pur essendo riconducibile negli stilemi bop, ce ne risparmia tutte le ovvietà e la polverosa routine. L'uomo della *Freedom Now Suite* agisce oggi intorno a ipotesi politiche ed espressive quanto mai vive ma anche estremamente contraddittorie. Il fuoco d'una intensità mai scontata si accende a prezzo d'una certa prolissità, il filo dell'energia lucida si scioglie fra le pieghe d'un modo sovrabbondante e scarsamente agile. Così la concezione poliritmica del gran maestro di percussioni, e le trascinati e preziose trame imbastite da Billy Harper, Cecil Bridgewater e Reggie Workman stentano ad aprirsi la strada dentro a un sistema strutturale soffocante, chiuso nella dinamica risaputa tema-assoli-tema. L'area di valori che il gruppo di Roach ricopre è quella di una politica di resistenza, di un materialismo sgrezzato dalle sue letture più banali, ma che ancora non incrocia i raffinati venti della dialettica. E' il jazz nella sua dimensione più semplice, classica, della quale si sa quanto incisiva, ma anche quanto poco emozionante possa essere: individuarne i limiti non significa comunque non essergli affettivamente legati per la ricchezza storica e umana che trasmette ancor oggi.

Franco Bolelli

MINGUS A MILANO

Il nostro vecchio signore e padrone ritorna a Milano per il primo concerto di primavera, ma le circostanze ci impediscono, questa volta, di trattare delle pulsazioni cardiache del contrabbasso di Mingus e dei debordamenti in apnea di George Adams.

La musica (come previsto, d'alto livello), mai come in questo caso, soffoca dentro il fumo dei candelotti.

L'esordio jazzistico del P.S.I. non poteva essere peggiore, e scaricare tutte le colpe sulle follie di cinquanta avventurieri (« autonomi » più che altro da qualsiasi capacità intellettuale) non serve a coprire le pesanti magagne di una organizzazione imbastita con tale leggerezza, da toccare l'irresponsabilità. L'assoluta assenza di un servizio d'ordine autogestito e la delega ai carabinieri della vigilanza sul concerto, è prassi estranea non diciamo a una coerente linea alternativa, ma anche soltanto ai più scontati postulati della logica. A testimoniare questa insipienza ci sono anche elementi, se vogliamo secondari, ma comunque significativi: nessuno sul palco, assicura la seppur minima informazione su quanto imperversa fuori

dalle mura del Palalido; nessuno si cura neppure della parte musicale, con microfoni che continuano a non funzionare e Mingus costretto a smettere di suonare per non essere accecato dai flash dei fotografi. Con queste, poco edificanti premesse e un biglietto a duemila lire che non incoraggia l'affluenza, non ci si può poi stupire se le cosiddette forze dell'ordine, secondo prassi stagionata, non fanno economia di proiettili e isterie e se qualcuno abbozza, facendo puntualmente il suo mestiere di piccolo provocatore. Che lo scontro per entrare gratis sia talvolta pretestuoso e sempre perdente sul piano politico, lo sappiamo da tempo: più grave e preoccupante è che questo impotente « atto esemplare » si collochi in una giornata di sciopero generale e coroni una sequela di scorrerie fuoco alla mano, tanto abbondanti di fumo quanto desolatamente prive di una qualunque logica di massa. Sono i frutti bacati di una pseudo-ideologia, che trova del resto più spazio sulle pagine dei giornali conservatori che nel dibattito di chi lotta per trasformare il mondo.

Troglodytes Niger

ZAPPA A LUGANO

Mezzovico non è un nome inventato, è un piccolo paese della Svizzera italiana a 10 minuti di auto da Lugano. Sui due lati della strada si possono osservare due dozzine di case una chiesa e qualche essere umano. Verso la fine di questo che qualcuno ha provato a definire centro abitato, c'è il palazzo dello sport dove tutte le settimane si esibisce la squadra di hockey su ghiaccio di Lugano. Bene, a Mezzo Vico, si è esibito Mezzo Zappa. Il nostro uomo era malato; aveva la febbre, un gorilla privato che lo proteggeva, polizia svizzera con cani antiuomo (contro le possibili invasioni di campo) e... pochissima voglia di suonare. Circa 5000 i presenti tra cui molti italiani, tutti entusiasti di poter pagare 20 franchi (circa 4500 lire italiane) per vedere Francesco lo stanco.

Il gruppo che lo accompagnava era abbastanza atipico: al basso c'era Roy Estrada, alla batteria Terry Bosio, alle tastiere Andy Lewis, ai sax Napoleon Murphy. Il concerto è stato mediocre rispetto ad altre occasioni anche recenti e a discolpa del nostro eroe possiamo solo ricordare che suonava con 39 di febbre e che questa era l'ultima data di una serie di tour cominciata a settembre dello scorso anno (USA, Australia, Europa). L'inizio è stato realmente noioso; sembrava che Zappa non se la sentisse proprio di suonare e anzi lo abbiamo visto fermarsi continuamente ad accordare la chitarra. Pian piano poi si è scaldato grazie anche al valido apporto di un vivacissimo Roy Estrada, che si è esibito in uno di quelle splendide prese in giro

due grandi occasioni
per te

apri
una Dynarange
e... fai bis!

1^o migliaia e migliaia
di cassette

ScotchTM
Dynarange in regalo

Acquista una Casseta "Scotch Dynarange Posi-Trak" C 60 o C 90; aprila; guarda all'interno dell'etichetta e... fai bis!

Sì, puoi vincere un'altra cassetta uguale a quella acquistata!

Prova subito, ci sono migliaia di Cassette "Scotch Dynarange Posi-Trak" in regalo per te, fino al 31 luglio 1976.

200
lire

200
lire

2^o uno sconto
di 200 lire
per ogni Dynarange

La Casseta "Scotch Dynarange Posi-Trak" ti costerà 200 lire di meno!

Presenta questo tagliando al tuo negozio di fiducia: acquisterai la Dynarange C 60 oppure la C 90 con questo sconto eccezionale.

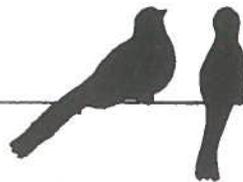
... E non dimenticare! Ogni volta potrai fare bis! Attenzione, il buono-sconto è valido fino al 31 luglio 1976.

3M

AUT. MIN. CONC.

PROVA
D'ACQUISTO

200
lire



dell'easy listening USA, del vecchissimo repertorio tipo *Ruben & the Jets* con voce mielosa in falsetto e di un pazzesco Napoleón Murphy, instancabile clown, che ha cantato, saltato, ballato e suonato per tutta la durata del concerto.

I pezzi eseguiti erano più o

meno quelli degli ultimi tre LP con l'aggiunta di qualche novità, che peraltro non ci è parso di grande effetto.

Bis richiesto come al solito a gran voce dal pubblico, e prontamente eseguito con lo scontato ma pur sempre efficace *I'm the Slime*.

A. Antonucci - Ferrara



Frank Zappa con l'influenza

DE JOHNETTE A PARIGI E WILLISAN

Due concerti eccezionali, Parigi, Maison de la Radio, Willisau, sala delle feste dell'Hotel Mohren, con il gruppo del batterista afroamericano Jack De Johnette: John Abercrombie chitarra, Alex Foster, sax tenore e soprano, Mike Richmond contrabbasso. De Johnette, contrariamente a quello che ci si aspettava ascoltando la sua recente produzione su vinile, deludente sotto vari aspetti, che in tutti i casi non gli rende affatto merito, si è riconfermato quell'incredibile musicista che aveva dimostrato di essere agli inizi con Miles Davis, e ancor prima con Bill Evans e Joe Henderson. Abbiamo detto musicista per non relegarlo al solo ambito delle percussioni, già vasto, se vogliamo, ma restrittivo nei suoi confronti, dato che l'uomo non è solamente validissimo esecutore ma anche compositore, ottimo pianista e coordinatore intelligentissimo degli eventi sonori all'interno del gruppo. Al momento delle apparizioni

più significative su disco, l'apporto percussivo e musicale di De Johnette denunciava una freschezza di idee unita ad una notevole raffinatezza ed energia che si sono in seguito diluite in una serie di prove non altrettanto felici (vedi i suoi primi dischi come leader, all'insegna di un hard bop leggermente attualizzato ma non troppo incisivo, e quelli della produzione CTI di cui si è già detta la quasi assoluta piattezza e ripetitività); l'uomo ha però recuperato ora tutta la sua grinta e lucidità e non c'è che attendere il nuovo risultato, che vedrà luce tra non molto. Già buone cose si possono udire comunque nei dischi di John Abercrombie come leader e uno piuttosto succoso in duo con Keith Jarrett. Ma veniamo ai concerti: questi hanno avuto una matrice comune con una prima parte caratterizzata da lunghi assoli integrati in un discorso di creatività collettiva molto libera da schemi, pochi infatti erano i momenti prefissati; alcuni



temi erano esclusivamente presi come spunto e stimolo per proseguire in modo estemporaneo, fino ad abbandonare la direzione intrapresa. In questa stessa parte si è ascoltato un duo tra sax e batteria molto stimolante e variato che alternava momenti di tensione lirica a estroiezioni sonore furibonde.

Nella seconda parte del concerto di Parigi De Johnette ha abbandonato i tamburi ed è passato al piano (rimpiazzato alla batteria da Stu Martin, che ricorderete membro del noto « The Trio » guidato da John Surman (e che è tornato in piena attività da qualche mese) mostrando un aspetto inedito ed estremamente convincente, una notevole padronanza strumentale e di saper adattarsi al nuovo strumento offrendo tramite esso qualcosa di diverso dal tessuto ritmico della percussioni.

Particolarmente interessante è stata l'esecuzione di *Timeless* dal primo disco di John Abercrombie, un duetto molto calibrato tra piano e chitarra.

Un gran finale poi con una interpretazione allegorica, ironica estremamente

divertente del blues, assunto come essenza, sviscerandone contemporaneamente l'anima e tutti i possibili « trucchi » e e luoghi comuni, un « ritratto » esemplare quindi risolto con molto humor. A Willisau stessa sorte è toccata al reggae, un eccitante *Malibou reggae* introdotto nel suo tipico e attualissimo aspetto da discoteca, poi qualcosa si è frantumato, spezzettato per terminare in una orgia di suoni dissonanti, spentisi poi in un rallentare progressivo, con soluzioni mimiche esilaranti. Tutti ottimi gli elementi del gruppo che hanno dimostrato un affiatamento esemplare; Abercrombie si è confermato uno dei migliori chitarristi del momento, una piacevole sorpresa è stato il sassofonista Alex Foster (che ha suonato per qualche tempo con Chico Hamilton) giovanissimo ma già con una spiccata personalità, e soprattutto con molta aggressività; infine molto valido è stato il sostegno ritmico di Mike Richmond che avevamo già ascoltato nell'estate del 74 in Umbria con l'orchestra di Gil Evans.

Roberto Masotti



Jack De Johnette



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. Indefinibilità 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



In difesa di Francesco Guccini

LETTERA APERTA

Abbiamo sempre manifestato la nostra profonda diffidenza per il filone cromato in oro dei cantautori italiani, per il loro facile e sospetto successo commerciale.

Ospitando questo intervento non intendiamo cospargerci il capo di cenere, né fare precipitosamente macchina indietro. Semmai vogliamo dimostrare che non esistono in Gong atteggiamenti settari e chiusure irrazionali.

Molti di noi condividono solo in parte gli argomenti di Baiata, ma da essi è comunque possibile avviare sulla sostanza e non sui miti un dibattito che giustamente si muove dal musicista più rappresentativo, capostipite forse involontario di un modo di far musica all'italiana.

« La casa sul confine dei ricordi, / la stessa sempre come tu la sai / e tu ricerchi là le tue radici / se vuoi capire l'anima che hai.. »

« Si alza sempre lenta come un tempo / l'alba magica in collina, / ma non provo più quando la guardo / quello che provavo prima, / ladri e profeti di futuro / mi hanno portato via parecchio, / il giorno è sempre un po' più

le che Francesco offre ormai senza ricorrere più a simbolismi e favole, mentre il suo linguaggio pessimista, ancora dolce, va giusto in fondo all'anima — « bere il vino sputtanarsi ed è una morte un po' peggiore » — e ti accorgi che questa musica, queste parole ti appartengono, come le avessi scritte tu, anche nella fatica di un riconoscersi scomodo, forse squallido. Guccini, ovvero una generazione che in lui si riflette, lasciata andare nel Dopoguerra e nel mito, persa nelle contaminazioni delle storie di partito, nelle non realtà di una vita quotidiana che ha rinunciato all'ideale politico, ha finito la speranza.

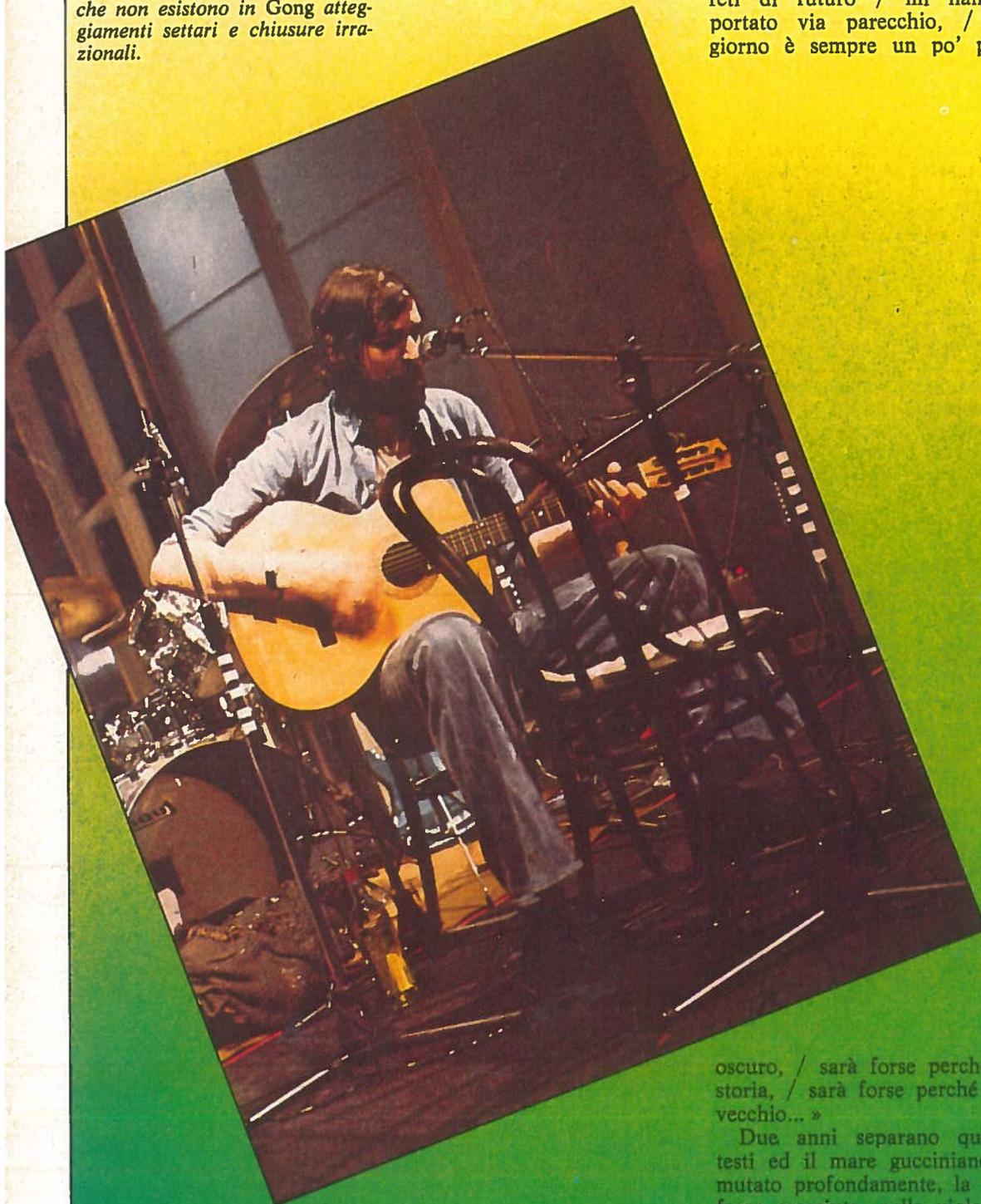
Eppure la crescita di questa generazione è stata cantata nel segno di una disfatta del coraggio, nel racconto di piccole storie quasi insignificanti — la *canzone della triste rinuncia*, la *canzone della bambina portoghese* — in cui esiste un'interazione che Guccini ha sempre cercato, voluto nonostante i suoi racconti divenissero col tempo più freddi e difficili, coraggiosi in quanto sinceri, dalla lotta infantile alla grande rivoluzione di classe, tutto ha un suo significato reale, che è coscienza dei fatti e speranza senza ipocrisia, proprio nella vita quotidiana.

Due anni, ed il passaggio dai temi del « tempo andato » a quelli della realtà di ogni giorno: non c'è stata frattura, non sono analisi di due diverse realtà sociali, bensì la logica di ogni giorno, nei pensieri spesi alzandosi al mattino, chiedendosi i perché di una giornata da vivere intensamente. Ed è giusto in questo il rifiuto, da parte del modenese, di cantare il *tout court*, magari stupendo gli ascoltatori nel coraggio con cui il tema è esposto, quando Francesco va a scegliere il suo « momento storico » con coscienza, analizza il tempo di vivere, non più quello di sognare sulle cose perdute o mal fatte.

Le « stanze » dimostrano i rifiuti per le cose piccolo-borghesi, i rifugi ai quali approdare nei momenti di sconfor-

oscuro, / sarà forse perché è storia, / sarà forse perché invecchio... »

Due anni separano questi testi ed il mare gucciniano è mutato profondamente, la sua forza cresciuta, nella violenza fatta a se stesso di raccontare la propria vita — son sempre qui a vivermi addosso — nella sincerità di una storia persona-



to, le isole irreali ma razionali che sono la droga ed il bere, sono il viversi addosso « da poeta ed ubriaco, quando picchierai la testa contro i tuoi perché », sono la coscienza di non chiudersi nel ghetto dei ricordi e delle omissioni, quando in Guccini esprimere la vita quotidiana è ormai segno di consapevolezza politica.

Cosa ci ispirava, cosa ci colpiva di lui? Gli anni, i mesi ed i giorni che passavano, il riflusso di esperienze quotidiane, il *dejà vu* di dolci esperienze d'amore e quindi era il sogno, quando il sogno non ha valore né significati, perché l'uomo che basa la sua vita, anche per un solo istante, sulla segretezza di un ricordo, di un momento passato, non è più uomo, non crea, non vive, né individualmente né socialmente.

Questo stato di cose, il comprenderle, ecco il problema che tanto scotta ai gucciniani convinti, ai convinti assertori di vite che sono il riflesso di altre vite, di passioni che sono rimembranze, di strade di provincia cui incatenarsi per giungere alle nuove città del pensiero, di solitudine di esistenza di amore a metà di comunicazione falsa, insomma le cose che fanno una canzone, cioè quello che Francesco ha sempre combattuto.

Lentamente, questo poeta

che poeta non è, ha superato una fase critica gravissima, si accosta ai quaranta con una gioia inimmaginabile, e resta il solo in grado di comunicare pienamente — forse insieme e soltanto ad un Gaber — una sua verità personale, che ci appartiene perché spec-

chio di ogni giorno, perché è politica, lotta in famiglia, in fabbrica, perché è vivere da immigrato e in servizio militare, in banca o alle presse della Fiat. Ed è questo per Guccini l'uscire dal ghetto, solo attraverso l'appartenenza ad una coscienza di classe, e non

ai giochi del sistema. Si potrà obiettare che tutto questo, alla luce degli album, discografici, non appare. Si potrà dire di un Guccini ermetico, schivo all'abbraccio caloroso con la gente, si potrebbe accusarlo di revisionismo, di far musica per un'élite ristretta, non si comprenderà il Guccini liberato finalmente dalla paura di cantare *La locomotiva* o *Primavera di Praga*, di urlare in faccia alla gente, con rabbia.

Del vecchio Francesco, per quello che ci attendiamo da lui, dovrebbe apparire tra poco il suo nuovo Lp, di nuovo a due anni di distanza dal precedente, non è rimasta che la maturazione, la musica « dylaniata » estrapolata finalmente dal contesto americaneggiante, mitico della giovinezza, è nata in lui una prosa realistica, che non ha bisogno dell'America per esprime-



re quanto avviene in Italia, non cerca il sogno per simboleggiare una realtà scottante, non crede in terre mitiche o bolle pontificie con le quali suggellare e chiudere una persona nel suo nuovo ghetto che anche Francesco, un tempo, può aver aiutato a costruire, sbarrando il passo al verismo quotidiano, rifugiandosi, sull'*Isola non trovata* od alla ricerca delle sue *Radici*.

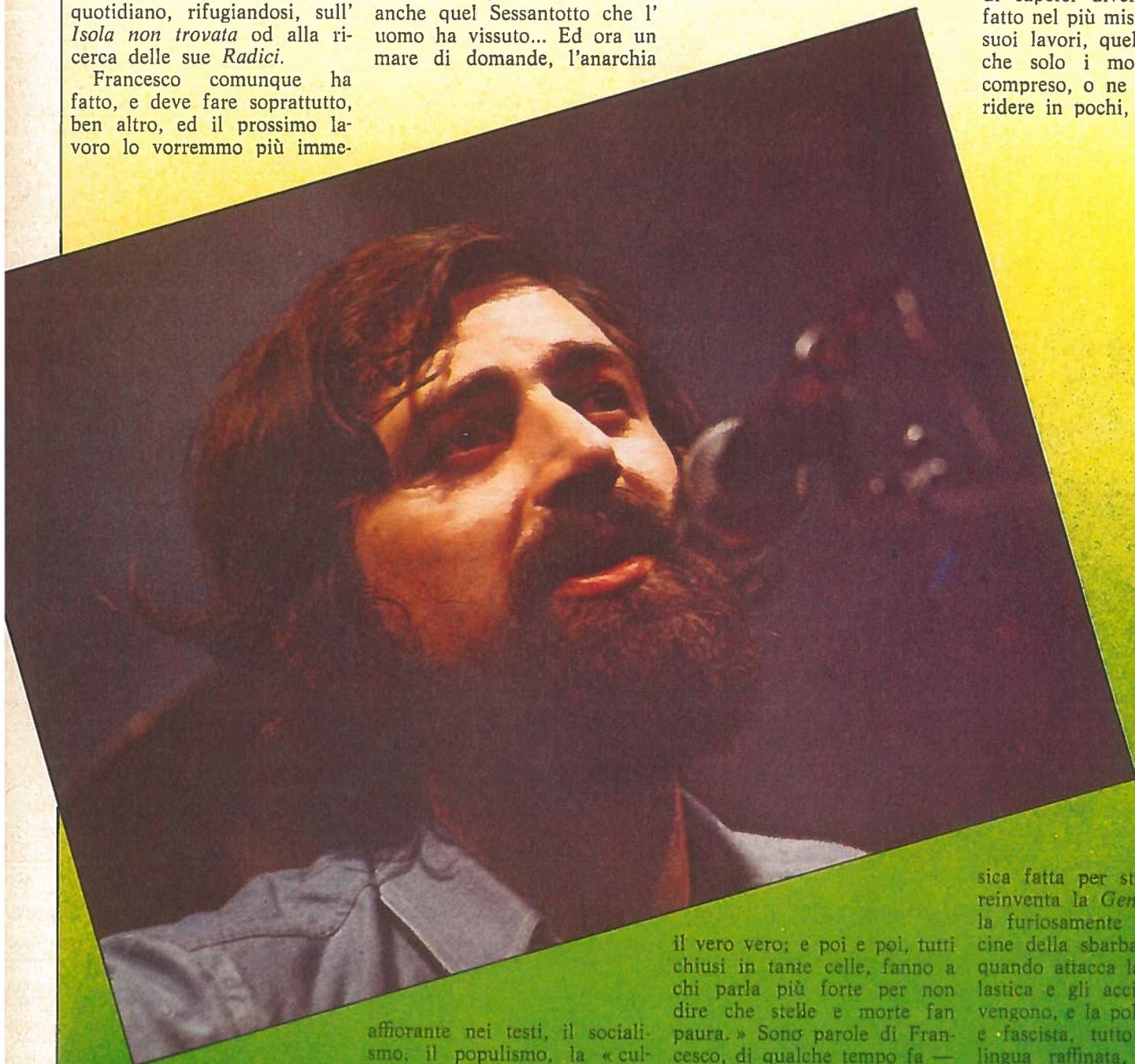
Francesco comunque ha fatto, e deve fare soprattutto, ben altro, ed il prossimo lavoro lo vorremmo più imme-

spogliarsi di tutto, lasciare che le cose gli scorrano intorno e cantarle, ancora più crudamente e con coraggio, una forza che non gli è mai mancata ma che potrebbe stemperarsi nell'età, mentre « le strade sono piene di una rabbia che urla più forte » e gli anni hanno privato di bellezza anche quel Sessantotto che l'uomo ha vissuto... Ed ora un mare di domande, l'anarchia

ba anche ai più neri pessimismi. « E poi e poi gente viene qui e ti dice di sapere già ogni legge delle cose; e tutti, sai, vantano un orgoglio cieco di verità fatte di formule vuote; e tutti, sai ti san dire come fare, quali leggi rispettare, quali regole osservare, qual'è

anche il nostro, chiede semplicemente un dialogo che l'industria, la società, il sistema gli negano come uomo e come artista.

Ancora una domanda — la lettera aperta, ecco la formula giusta per un articolo — di avere coraggio sino in fondo, di sapersi divertire come ha fatto nel più misconosciuto dei suoi lavori, quell'*Opera Buffa* che solo i modenesi hanno compreso, o ne hanno saputo ridere in pochi, perché è mu-



diato e polemico, che parli senza inutili enfasi della condizione operaia, che dica dei lunghi mesi di naja, che racconti della droga governativa, che riporti lo scandalo di un paese come il nostro, che le sue stanze si allarghino alle strade, respirino senza « cultura millenaria sospesa in aria »: Francesco ha fatto promesse che vanno mantenute.

Dovrà ancora una volta

affiorante nei testi, il socialismo, il populismo, la « cultura » di cose americane, la professione, ma insomma ci attendiamo solo delle precise risposte, che Venditti e De Gregori e Dalla sembrano voler lasciar alla « poesia », al successo delle cose dette a metà; e Francesco, solo lui, sarà ancora lo specchio di una generazione, delle sue irrealizzazioni, della sua paura di vivere.

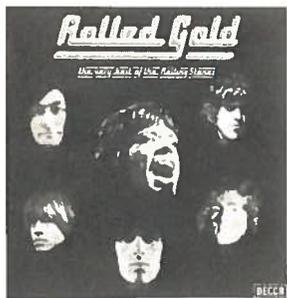
Compito durissimo, quello di Guccini, rendere testimonianza ad ogni passo, in bar-

il vero vero; e poi e poi, tutti chiusi in tante celle, fanno a chi parla più forte per non dire che stelle e morte fan paura. » Sono parole di Francesco, di qualche tempo fa — *La canzone della bambina portoghese* — che non tutti hanno compreso, un dramma che era speranza, non la gioia semplice ed inutile di un'esperienza negativa, gucciniana, e quanto è stato scritto mentre non si comprendeva che il succo era che « quel vizio che ti ucciderà non sarà fumare o bere, ma il qualcosa che ti porti dentro, cioè vivere ».

Maledizione, Francesco è riuscito a dirlo, senza mezze frasi, perché il suo vivere è

sica fatta per strada, quando reinventa la *Genesi* e pennella furiosamente sulle canzoncine della sbarbata mattutina, quando attacca la cultura scolastica e gli accidenti che ne vengono, e la politica clericale e fascista, tutto con la sua lingua raffinata, suadente, la sua erre moscia che scopri piace tanto al compagno di banco o al garzone del macellaio, quell'equilibrio elegante che è semplicemente frutto di un uomo ormai alle strette, allo scoperto, emotivo, che si deve conoscere, disprezzare o amare: questo fino ad ora ha proposto senza salire in cattedra, con umiltà, questo c'è da rendergli, con coraggio.

Mazzino
Basata



ROLLING STONES
Rolled Gold
(Decca)

Degli Stones parlo poco, di norma, in conseguenza di una « ostilità » vecchia quanto il torneo beat: ciò non mi ha impedito di sottolineare più volte il potenziale energetico che fa capo a Jagger e soci, magico flusso inarrestabile in barba a una rudimentale tecnica strumentale. Qui, di fronte a una spaventosa lista di *hits* e di scheggie giovanili, non posso che deporre l'ascia del rancore e gioire di piccole ottime ingenuità che hanno cresciuto la generazione che mi appartiene: conta il divertimento, la scarica di adrenalina, e non la pelosa difficile incerta critica.

Il vento che raccoglie germogli di 45 giri e *ta-kes* di microsolco stereo-mono è veramente quello del « meglio ». Da *Come On*, che strappa il microfono di mano a Chuck Berry (come dire: *dove eravamo rimasti?*) a *Gimme Shelter*, violentissimo inno all'impotenza giovanile, c'è davvero tutto, nella stanza delle chitarre affannate, della voce rugginosa, del ritmo demolitore: i segni prediletti restano *The Last Time*, con il più bel *riff* chitarristico che la storia si porta, *Satisfaction* e la nervosa *Paint It Black*, che il destino ha voluto negata ad ogni Lp ufficiale.

Long Playing per vecchi sognatori ogni impiegati di banca e per diciottenni dal cuore vergine a 220 volt. Ai nipotini con spinello imperituro si spiegherà che *Lady Jane* fingeva l'amore per una nobildonna per coprire il



a cura di:
Riccardo Bertonecelli
Carlo Cella
Peppo Delconte
Giacomo Pellicciotti

profumo di marijuana e che *Street Fighting Man* inseguiva i sampietrini del Quartiere Latino e di una rabbia giusta poi bruciata verde.

r. b.



JEAN LUC PONTY
Aurora
(Atlantic)

Nell'attuale produzione della grande industria americana, le novità si cercano col microscopio. Tra gli ultimi ambiziosi parti di un Corea o di un Mahavisnù la scelta è imbarazzante: ovunque domina la legge dell'uniformità dei suoni codificati. Una pletera di ottimi solisti si aggira nel labirinto del funky alla ricerca della minima invenzione della sfumatura color pastello che dia il tocco personale alla propria « cella di produzione ». Questo nuovo lavoro di Ponty (dopo aver lasciato la Mahavisnù Orchestra) non rompe il cerchio di ferro (e di dollari) che strangola la fantasia: epure non baratterei facilmente questo LP con altre « gemme » del filone. Maniera per maniera, questo intramontabile solista francese ha eleganza e vitalità per sopravanzare ancora parecchi suoi

colleghi in furberia.

Il violino magico ripete da tempo le stesse splendide cose a metà senza neppure le sorprendenti impennate del Ponty « vivo » di Los Angeles '69 o i giuochi zappiani di onorata memoria. Ma in questo lavoro c'è ancora il piacere di suonare, c'è amalgama e accuratezza, fascino del suono levigato, intelligente anche. E i compagni reggono sufficientemente la prova: c'è anche una graziosa tastierista nera (Patrice Rushen) con piglio sicuro nei cromatismi di fondo: c'è un veterano di California, Tom Fowler, che organizza con il batterista Norman Fearington un corretto sostegno ritmico; e c'è il solito chitarrista ignoto, naturalmente molto tecnico e impersonale.

I brani stimolanti non mancano: *Is Once Enough?*, *Lost Forest*, *Passenger of the Dark*, e parzialmente l'ambizioso *Renaissance*, mentre la suite che dà il titolo all'album è costruita su un grumo di ideuzze fragili e non regge alla distanza. Nel complesso un album che non lascia segni molto profondi, ma non è neppure inaccettabile. Esso ci conferma tutto di Ponty, illusioni e realtà, ambiguità e doti autentiche: ci conferma soprattutto che il Nostro non è mai stato un grosso inventore ma solo un magistrale manipolatore d'archetti, un artigiano di talento, capace di non scendere mai sotto certi livelli.

p. d.



PAOLO CASTALDI
(Elettra)

Inutile forse addentrarsi fra i paletti di un proibitivo slalom critico della posizione di Paolo Castaldi nella scena contemporanea dotta italiana. Più utile può invece risultare un atteggiamento di carattere descrittivo nei confronti di questo album che contiene tre composizioni « classiche » del suo repertorio, già ripetutamente ascoltate in concerto: *Notturmo* (1971), *Esercizio* (1971) ambedue per pianoforte, ed il famosissimo *Solfeggio Parlante* (1973).

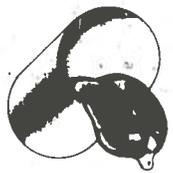
L'operazione dà per scontato molte cose, fors'anche la conoscenza della tecnica strumentale, oltre, prima di tutto, la conoscenza della storia musicale occidentale, di ciò che è stato detto (Chopin), di ciò che è stato affrontato e forse non esaurito, (timbro Liszt) e ciò che è stato tralasciato (*What Is Left*: per sola mano sinistra).

La ricerca del « suono », l'esplorazione del timbro concreto, o il gesto convivono mimetizzati e rarefatti, o espliciti (?) attraverso la formulazione del pianismo tonale, classico, romantico e

particolarmente lisztiano, col facile errore del « già detto, ascoltato, sentito », con l'inganno dell'orecchio legato ad immagini classiche consuete e disattente al rilevamento della scala spezzata, dell'intervallo inusitato, dello sviluppo (!) inesistente messo in tranello dal crescendo, dal *forte*, dalla tonalità rigorosa prontamente frustrata nel suo intrinseco edonismo, nel suo inevitabile traguardo, nella riscoperta del Tema (quale, dove?), tutto diventa arduo. In questo senso la dissacrazione è totale, il romanticismo apparente viene spogliato dell'eroe, dei duelli, dei cavalieri dell'arme e degli amori, riutilizzando ciò che di veramente universale rimane (*Notturmo*) con tutta la ricchezza inesplorata, non letta della bellezza del suono puro. Inutile, per Castaldi andare incessantemente a ritrovare il timbro nella ricerca (sic!) del suono concreto o addirittura elettronico. Leggiamo meglio Liszt, e per poterlo fare bene vediamo in moviola, fissiamo tutto il materiale pianistico possibile, la ricchezza delle sue inconfondibili scale ed accordi sgombrate del fastidio che l'uomo contemporaneo porta nei confronti del classico (ma Castaldi non ha nemmeno paura di richiamarlo nella sua superficie assonante), togliendo ciò che è suo, dell'800 e non più nostro (là dove la musica leggera ne mantiene i contenuti, non più nostri, ma spacciati per « universali », senza proporre la ricchezza delle strutture formali ancora valide). Teniamo dunque la forma, anzi riproponiamola, rileggiamola, perché affaticarsi facendo finta di aver capito tutto. In questo bisogna stare attenti e non trovare ironia anche là dove essa non c'è, per lo più il materiale classico è trattato molto seriamente, al limite della reverenza. Cerchiamo

invece di goderne appieno, là dove c'è in abbondanza (*Solfeggio Parlante*), dove l'antiaccademismo ed il neodadaismo sono evidenti.

c. c.



MIROSLAV VITOUS
Magical Shephard
(Atlantic)

Gli estimatori dei Weather Report classici, gli indifferenti alle delizie dei tanti *Boogie Woogie Waltz* si mettano subito il cuore in pace: questo Vitous è andato a lezione dall'ultimo Zawinul, *Magical Shephard* non ricorda per nulla *Inner Mounting Flame* né *I Sing the Body Electric*, tantomeno *Mountains of the Moon*. Di quel jazz molto chiaro e sfavillante (un po' rigido e scolastico nella versione del bassista cecoslovacco) è rimasto solo il cuore ritmico, imbottito di pacemakers e di meravigliosi ritrovati tecnologici giusto per non correre il rischio dell'infarto: così la lingua trema, il corpo si inarca alla precisa sferza bassistica e non c'è più traccia di fantasia, tutta mangiata dalla protervia di uno strumento funkylettico che tenta di riacchiappar Stanley Clarke.

Per non farsi venire il sangue gramo, giova dare uno sguardo al risvolto mercantile e a quello soltanto. Così si può notare che il disco è costruito con cura, basato sui manuali più recenti della electric generation, verniciato di finta rabbia e di rimasticata « novità »: tutto, dal « tempo » strettissimo alla chitarra superdistorta, congiura a far credere che si stia recitando una commedia nuova, mai ascoltata prima. La mano del produttore

« di classe » (David Rubinson, nel caso specifico) sa esagerare con astuzia, addirittura: le voci femminili che imperversano dovunque, confuse nel tessuto timbrico, sono il plus offerto al consumatore, una stravagante inutile « novità » da ricordare.

In tanto incredibile happening, Vitous si diverte per quello che può, alzando il volume sino a storcer la fibra del suo arnese. *Basic Laws* e *New York City*, i due brani lunghi del primo lato, lo mostrano incattivito e voglioso, ottimo nel tender tranelli: più distratta la seconda facciata, dove *Magical Shephard* beve alcool denaturato e cava idee più isteriche ancora del più folle Sonny Sharrock.

r. b.



MUHAL RICHARD
ABRAMS
Sightsong
(Black Saint)

Ecco un vero « santonero », una guida sotterranea della cultura contemporanea afroamericana: e questo è uno dei rari dischi incisi sotto il suo nome, un'opera rappresentativa come poche di un artista e di un momento storico.

L'eclittismo non è sempre una maschera per nascondere la povertà creativa: a volte è l'emblema di uno spirito filologico e appartato di cultore-creatore, una personalità introversa ma vigorosa come quella del pianista chicogoano che affiora in questi solchi magistralmente affiancata dal basso di Malachi Favors.

Da Scott Joplin ad Art Tatum, da Bud Po-

well a Thelonius Monk, fino alle proposte più avanzate del free, Abrams padroneggia tutti i linguaggi della Black Music, anche i più umili, come si addice ad un musicista misconosciuto che si è guadagnato il pane suonando di tutto (rhythm & blues, ragtime, bebop) e sempre trattando la musica, ogni cosa della musica, con lo stesso appassionato rispetto di chi è cosciente che — a saper cercare in profondità — qualsiasi livello espressivo può dare occasioni di creatività. Questo LP è un excursus davvero insolito attraverso i territori più diversi le tappe più diverse di una rabbiosa e originale acculturazione musicale, che diventa storia individuale e collettiva.

Così accanto a due temi squisitamente boppistici dedicati rispettivamente a Wilbur Ware e Johnny Griffin) troviamo una ballad tenera e luminosa come *Sightsong* in cui affiora persino il ricordo del solismo aspro di Monk, così lontano dall'abilità concertistica di Muhal. L'onomatopeico *Way Way Way Down Yonder* è l'unico tema firmato da Favors, un happening che parla misteriosamente di origini. Panorama, pensoso e rarefatto, sconfina nei pascoli della classica senza complessi inferiorità e con la gioiosa spavalderia del giusto provocatore. Negli strappi e nelle grandinate di *Unity* emerge dal pianismo di Abrams una necessità prorompente, un ricapitolare la sua storia universale e il suo programma per l'A.A.C.M., mentre *Two over One* rivela la sua strada più personale e attuale, un misto di concertismo globale e profonda liricità nera.

p. d.



KINKS
Schoolboys in disgrace
(Rca)

Nella loro giornata terrena, i Kinks hanno collezionato ben diverse avventure. Emersi in Inghilterra nel dì del « terremoto beat », scomparsi poi nella stagione della maturità, riapparso, sciolti e riformati, costoro han rubato il cuore a intere generazioni dalle parti della Manica (di qua e di là): quindici LP almeno, una turba di 45 giri e extended plays, una timida opera rock, restano a testimoniare di un corposo ironico sound britannico, puntualmente ignorato dalle nostre parti.

Schoolboys in Disgrace è l'ultimo disco offerto alle presse del consumo, piccolo aggressivo oggetto da 1976. L'astuzia commerciale è pari all'ingenuità del fruitore, strano essere di foggia tipicamente britannica (da noi la malizia pretende altri inganni, detesta la semplicità e se ne fa beffa) capace di allargare il cuore di fronte a una musica stereotipata, con stralunati testi belpensanti. La scuola (quella di un tempo: con goliardia, paure, frustrazioni, pagelle e festuciole, prima ancora della notte di American Graffiti) fa da filo conduttore, da trama su cui operare con testi che dimenticano il molto-di-nuovo che il decennio scorso ha portato: tra lacrime e angosce, il messaggio emana profumi vecchissimi, mentre il suono scivola nella bottega del pop risaputo, con aperture canzonettistiche che fan volare più indietro ancora della stagione Beatles.

Nella fiera un po' misera e un po' kitsch, Ray Davies perde buona par-

te della considerazione che gli veniva dai passati giorni Kinks. La semplice assennatezza della stagione d'oro (niente di eccezionale, ad ogni modo, giusto per ribattere a vecchie mitologie Rock & Folk) è verniciata male, venduta con plastica e orpelli, esagerata per lucrare un minimo d'interesse nella desolante scena odierna.

r. b.



TONI ESPOSITO
Processione sul mare
(Numero Uno)

Esce giustamente atteso, dopo l'interessante album di esordio, questo secondo lavoro su vinile di Esposito. Si cercava una conferma di questo percussionista napoletano e dell'unicità delle sue proposte musicali; e nell'insieme la conferma c'è stata, anche se con le qualità si precisano anche i limiti, o meglio forse i rischi di questo suono mediterraneo tutto vitalità e cromatismi, che scivola sui facili pendii dell'istinto tendendo a lasciarsi catturare in trappole manieriste di jazz rock cosmopolita (magari sulle piste già battute da un Perigeo che vanta d'altre ben altre frecce « tecniche » al suo arco).

L'acerbità di un gruppo molto giovane e ancora non perfettamente amalgamato come quello di Esposito, che si palesava chiaramente nei concerti, è qui nascosto con efficacia dall'ottima cura dei suoni registrati. Meno superati appaiono invece i limiti dello sviluppo creativo di certi pur affascinanti climi sonori, certi eccessi di timidezza a livello com-

positivo che impediscono di penetrare più profondamente nelle strutture e andare oltre l'evocazione impressionistica.

Detto questo, va riconosciuto a Toni di aver prodotto un album abbastanza equilibrato e coerente; è insomma una seconda tappa ed è prevedibile che l'evoluzione del suo linguaggio sia solo agli inizi. Sugli otto brani di questo Lp, quattro sono stati composti in collaborazione con i suoi compagni di lavoro (rispettivamente con Francesco Bruno, Gigi De Rienzo, Stefano Sabatini e Robert Fix) e sembrano rendere più ardua l'unità del discorso compositivo, anche se colpisce il garbo elementare di *Fiaba Moresca*. Gli altri quattro brani testimoniano meglio la fase attuale di Esposito, gli abbandoni e le timidezze, il legame appassionato e cocciuto ai colori, ai ritmi, alla gente della sua città. *La partenza* e *Processione sul mare* sembrano i più suggestivi, mentre *Mercato di stracci*, sbizzato con molta grinta su un'invenzione tematica freschissima si perde un po' in quei cedimenti al facile effetto che la sanno lunga su certe scorie d'ingenuità ancora da eliminare.

p. d.



LOUIS GASCA
For Those Who Chant
(Blue Thumb)

Questo disco dotato tra l'altro di una copertina elegante e senza titoli che sembra fatta apposta per renderlo introvabile, non è magari classificabile tra i capolavori ma molto probabilmente tra le

«leccornie» indispensabili per i buoni collezionisti. E' forse anche una pagina di storia minore ma autentica nel gran libro dell'*american music*, un anello mancante o qualcosa di simile... O almeno, ci sembra, questo sapore di documento importante finisce con l'assumere ora, con la sua attuale tardiva pubblicazione, dato che contiene tutti brani registrati a San Francisco nel 1971 da una band di tutto rispetto. Insieme al trombettista Louis Gasca (vecchia volpe dei sotterranei di California) il sax tenore Joe Henderson (una grossa promessa non mantenuta del jazz di quegli anni), il basso di Stanley Clarke e (nientemeno!) la chitarra di Carlos Santana. Tutti nomi che avevano da poco intrapreso l'ascesa all'Olimpo, capaci ancora di molta freschezza e sostenuti da nutritissime sezioni di tastiere e percussioni che rivelano gusti e tendenze dell'epoca attraverso le significative presenze di parecchie colonne della band di Santana (Richard Kermodé, Mike Shrieve, Chepito Areas).

Ne è uscito un album abbastanza stimolante, uno strano misconosciuto «ponte» gettato col vinile tra il sound chicano del primo Santana e il jazz rock allora in embrione. Tutto, in fin dei conti, lasciava intuire il futuro di plastica, ma allora c'era una fresca inventiva, una voglia di ritmi suoni fisici e vitali, senza pretenziosi calligrafismi.

Tra i quattro temi (tutti di Gasca). *La Raza* sembra il più riuscito, o per lo meno quello che ha provocato gli interventi più graffianti, anche se in tutto l'album si respira un clima trascinate. Al di là dell'interesse storico, questa è appunto la nota più positiva: il divertimento di suonare che, se non si ha troppe pretese, di-

venta qui anche quello di ascoltare.

p. d.



HOT TUNA
Yellow Fever
(Grunt)

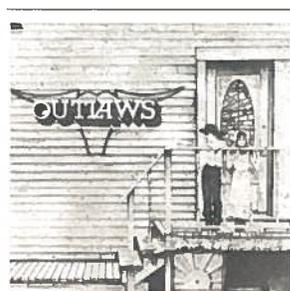
Yellow Fever è scritto con la stessa mano pesante di *America's Choice*: il poco che si recupera sfogliando *Burgers* e il «libro d'oro» scompare di fronte all'assalto del basso, alle graffiate chitarristiche, al Jimi Hendrix Memorial che prende piede, facendoci versare lacrime amare.

Gli Hot Tuna hanno sempre vissuto ambiguamente, tra fantasmi di divertimento e labile mito californiano: da Phosphorescent Rat, comunque, hanno passato ogni limite, rimasticando, risciacquando, gridando a vuoto parole vecchie con la pretesa d'incantare. Qui il blues stravolto, che ha perso l'effimera «simpatia» dai giorni di *Burgers*, si muove goffo sotto i comandi della durissima penna di Kaukonen, frustato da una stolta, granitica batteria: il tenero fun dell'epoca *Creach* è segnale distante, lontano tanto quanto la magia Kaukonen, il fantastico gioco celato tra le righe dell'Aereoalano. Alla noia per una formula hard vecchia quanto il pop si aggiunge il fastidio nervoso di una band pesante come poche: spostato di qualche grado, vestito di stracci con amfetamina tra i denti, il «rumore» potrebbe venire dal Beefheart più catastrofico e vigliacco.

Agli innamorati che guardano fuori dalla finestra attendendo un incredibile ritorno (Grace Slick di nuovo in mini-

gonna, Jorma che continua *Schizoforest Love Suit*, Casady incoronato della (*crown of Creation*) diciamo piano che forse è il caso di tornare alla realtà, senza tanti affanni: il sintetizzatore di *Bar Room Crystal*, l'insopportabile chitarra «effettata» di *Surphase Tension* vogliono certo intendere qualcosa!

r. b.



OUTLAWS
Outlaws
(Arista)

Alla ricerca di suoni nuovi, Clive Davis il *talent scout* più instancabile d'America, è riuscito a stanare questi baldi «fuorilegge» nella Georgia, in uno di quelli Stati del Sud da cui recentemente soffiano gli ultimi deboli venti freschi di un'arida stagione. Dal Sud finora ci era arrivato soprattutto qualche solido esempio rock blues fornito di buona carica energetica; ora, con l'esordio degli Outlaws, soffia una strana brezza di sangue misto, una sorta di country rock rinvigorito (nella ritmica soprattutto) da una ruvida sferzata funky. Non è dunque un Lp per i raffinati amatori del filone sognatori occhialuti e onniscienti che trattano i figli di *Sweatheart on Rodeo* come vini d'annata.

Qui con il country si scherza con vigore provinciale, senza troppe finanze, si fa gli spacconi e si tiene d'occhio le vendite... Ma l'energia c'è e va riconosciuta, almeno quella: sufficiente padronanza degli strumenti di lavoro, chitarre in piena foia che si accaniscono sui timbri elettrici, ritmi martellati senza pietà e talvolta qualche folata di umorismo (beninteso non

figlio di Zappa, ma al massimo di Lowell George).

Comunque i giri sono sempre gli stessi, facili e ossessivi: la provincia americana reclamizza le sue ancor robuste erezioni, ma — al di là di un rozzo e gioioso compiacimento — la fantasia si nasconde vergognosa sotto le falde di un vecchio Stetson calato sugli occhi. Il gioco degli strumenti resta comunque la cosa più stimolante, ben al di sopra delle voci (e dei testi) che scivolano timide nell'anonimato; ma a volte è gioco troppo scoperto, reiterato fin quasi all'ottusità. Così i virtuosismi di un *Green Grass & High Tides* rivelano un'aggressività inconsueta (e persino gratuita) nelle miscele spezzate di country. Preferiamo gli scherzi più modesti di *Waterhole* o di *Knoxville Girl*, o ancora l'equilibrata struttura di *There Goes Another Love Song*. Il resto è melassa travestita da grinta, suoni tutti per muoversi, qualche minuto di *music for fun* che si dimentica in fretta.

p. d.



JERRY GARCIA
Reflections
(Round Records)

Per la verità Jerry Garcia da solo non ha mai prodotto operine gravate dal peso della genialità, ma queste ultime *Reflections* meritano pochissimo il loro nome. Eppure i nomi sono i soliti (Bob Weir, Phil Lesh, Bill Kreutzmann, John Kahn, Larry Knechtell, col gran finale del prezemolo-Nichy Hopkins), le teste di serie, i compagni dei bei viaggi non mancano. Si è disposti a

concedere l'attenuante del divertissement, ma anche in questo ambito di assoluto disimpegno la chitarra non suona, e non ci interessa molto la pur caratteristica voce di Jerry, se poi la chitarra si riduce a guidare il tram sui binari delle dodici battute (ormai lo sopportiamo solo da Bukka White, Dewey Corley etc.). A divertirsi, oggi, dei divertissement di Jerry Garcia è solo lui (forse). Mentre Nicky Hopkins a volte dà un sottofondo da pianino western echizzato (che idea!), Garcia canta in maniera struggente (*Comes a Time*), gioca col consueto Rock & Roll (*Might As Well*) e piglia timidi assoli (*They Love Each Other*) che oltre al suo inconfondibile timbro non meriterebbero l'invidia di un Camerini in vena. Insomma se vi manca in discoteca *Workingman's Dead*, *Anthem of The Sun*, o dovete metter via soldi per il triplo *Europe '72* sapete che cosa fare. Se invece la vostra voglia di divertirvi senza pretese si accoppia alla nostalgia di una mezzora di rimpatriata con un vecchio amico, allora c'è anche questo *Reflections*.

c. c.

**DISCHI
D'IMPORTAZIONE**



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



**STEVE LACY
Lumps
(ICP)**

Lo Steve Lacy di queste incisioni olandesi (1974, per quella Instant Composers Pool già spiegata altrove) ha perso il forsennato ritmo dei giorni di scuola 1973 e trasferito in metallici paesaggi la sapienza di Lapis e del Solo per la Emanem. *Lumps* è disco di timbri inusitati, ricerca di linguaggio frustrata spesso dalla scarsa omogeneità della materia: grande festa di suono, ad ogni modo, com'è consuetudine nelle abbaglianti tele del maestro.

Lacy singhiozza ispirato, secondo il nitido schema di questa stagione. Il fiato indugia alla bocca dello strumento, piega l'aria a poche frasi scandite, fugge nella cavità a cercar assonanze e contrasti che significhino libertà, saggezza: appassionante come nessuna, la materia inventata ha una straordinaria plasticità; negando ogni etichetta e stringendo ritmi sempre nuovi, geometrie sempre diverse. Lo stile magistrale, che in ogni caso vorremmo in fragile solitudine, sconta però la difficoltà di un incastro con gli altri arnesi, distanti, con problemi dissimili, in altre occupazioni. Se Han

Bennink, strepitoso sacerdote di percussione, schiaccia forte la sua materia adeguandola al respiro del soprano (si ascoltò soprattutto il principio di *Snips*, o la breve *New Duck*, con spaventevole ritmo senza freni, se *Maarten Altena* dice e non dice con un basso crudo e parsimonico, Michael Wisvitz, « modulatore di frequenze » con un temibile sintetizzatore, non trova spesso la misura per contribuire alla recita in svolgimento. Alla musica manca la colla della compattezza, il gioco serrato dei suoi elementi: nel dubbio si perde qualcosa della formidabile energia, sviene la decisa ricerca dell'ignoto e del « non corrotto ».

Dei brani, *Torments* muove a falde larghe, con lenta determinazione, *Snips* atomizza pensiero ed espressione in un esaltante caleidoscopio, *Lumps* dice la storia di molti brani dell'uomo, con mozziconi di parola che rifiutano un assennato svolgimento: *Chops* fa stridere le sue parti presentando un Bennink velenosamente « normale », tutt'intento a seminar rullate per gli strilli forti del leader, per i gemiti del sintetizzatore.

r. b.

padronanza di mezzi e lucida intelligenza operativa, come già si era intuito sin dai suoi giorni chicagoini (sin dal provocante *Silence* con Braxton e Smith). *For Players Only* è una suite di 35 minuti scritta per quattro sezioni orchestrali: ancie,ottoni, percussioni, archi, oltre al violino del leader e al parco sintetizzatore di Romulus Franceschini. momenti di precisa partitura (i più deboli, si direbbe con orecchio puntato all'invitabile « contemporanea » occidentale) seguono spazi larghi lasciati all'inventiva dell'esecutore, con minimi interventi compositivi in rapporto alla « stoffa sonora », ai tempi, allo schema generale: struttura elastica, ineguale, di grande efficacia, nobilitata da un cast di performer tra i più prestigiosi.

Il risultato è una musica dalla dinamica complessa, un *free* che tocca i nervi dell'impeto colemaniano, della corposa improvvisazione corale, del pacato, stridente lirismo dell'ultima stagione. Jenkins rinuncia ai clusters impetuosi che avevano caratterizzato il primo esperimento della JCOA (quello con Cecil Taylor) e muove sulla linea del contrasto già gustato nel suono « rivoluzionario »: ombre marcate, batteria swingante assalita da ogni dove, assonanze repentine, duelli veloci tra strumenti dalla parabola breve. La materia sa conservare una miracolosa fluidità, si sposta e si fa desiderare, riesce ad essere indefinita anche ad un ascolto attento; l'incredibile Braxton della prima facciata, mangiafuoco sbuffante con clarinetto basso, è negato dal poeticissimo Leo Smith che inizia la *second side*, a sua volta soppiantato dall'arco teso di Jenkins, nervoso, essenziale.

Si fa musica inventando (le prove di questo lavoro son durate pochi giorni, il disco è stato re-

gistrato in presa diretta al Wollman Auditorium di New York, il 30 gennaio 1975), la critica può venir solo dalla partecipazione o dal diniego. Sottolineiamo ancora una volta la giostra dei timbri e degli strumenti, messa in risalto da una parata finale un po' artificiosa ma certo significativa: accanto ai fiati classici, al contrabbasso, alle percussioni, il trombone sproloquante di Joseph Bowie, il corno francese di Sharon Freeman, la musette di Dewey Redman, il cello di Diedre Murray, la tuba di Bill Davis.

r. b.



**MENGELBERG /
BENNINK DUO
Einepartietischtennis
(ICP)**

Misha Mengelberg, pianista, e Han Bennink, batterista, entrambi olandesi, alcuni anni fa erano due degli elementi della sezione ritmica preferita dal grande sassofonista-flautista afroamericano Eric Dolphy, prima della sua scomparsa. A quei tempi i due olandesi erano musicisti di stretta osservanza jazzistica, legati a filo doppio con gli stili americani. Oggi Mengelberg e Bennink sono due delle figure più rappresentative in Europa della cosiddetta musica improvvisata. Appartengono ambedue all'Instant Composers Pool, quell'associazione di menti bislacche che si gestisce da sola nei concerti e nelle attività musicali in genere, compresa la produzione di dischi per una piccola etichetta alternativa che porta il nome stesso dell'organizzazione. Que-

**LEROY JENKINS
THE JAZZ COMPOSERS' ORCHESTRA
for players only**



FEATURING: ROGER BLANK JOSEPH BOWIE CHARLES BRACKEN
ANTHONY BRAXTON JIMMIE COOPER BILL DAVIS JAMES EARLY
ROMULUS FRANCESCHINI SHARON FREEMAN BOBBY FREUND DAVID
HOLLAND KALANWALSHA MAURICE MENTHE DIEPDE MURRAY
DREWY REDMAN CHARLES SHANK SPIROE LEO SMITH

**LEROY JENKINS
AND THE JAZZ
COMPOSERS'
ORCHESTRA
For Players Only
(JCOA)**

Leroy Jenkins passa senza traumi dalle composizioni per *small ensemble* (così i dischi del *Revolutionary*: l'Esp 3007, il *Manhattan Cycles*, lo *Psyche*) alla suite per « orchestra jazz », denotando grande



sto album proviene da una registrazione dal vivo e mostra come Mengleberg e Bennink sono parecchio mutati dai tempi di Dolphy. La loro musica attuale è molto personale e, anche se le radici jazzistiche restano sempre scintillanti, le idee espresse sono saldamente legate al mondo europeo. Il piano di Mengleberg ricama brandelli talvolta ironici, talvolta incredibilmente melens (sempre in maniera cosciente, però), mentre Bennink, con le sue percussioni, fischietti, urli e aggaggi vari, irride con sberleffi ancora più sardonici le frasi già critiche del suo compagno. Tutto è uno scherzo, uno scherzo atroce però, che è veramente la fine di tutta una scuola di pensiero logorato del vecchio occidente. Questa singolare «partita a ping pong», dunque, rappresenta un divertissement amaro e provocatorio, che indica inevi-

tabilmente la necessità di un mondo nuovo, diverso.

g. p.



**JOHN FAHEY
Christmas, Volume 2
(Takoma)**

Questo Lp perde sangue da vecchie ferite, colpito da un sogno di « bellezza » vecchio quanto il picking dell'artista. La musica che vive nei solchi è dolce e perfetta quanto una cartolina illustrata, rassicurante, precisa nell'affermazione: la ricerca del passato (minuziosa, senza patemi; dalla *Transfiguration* pressata per pochi amici all'America del '73) è beffata dalla certezza sonora che qui muove i fili e porta gusti strani in bocca.

Fahey si era già provato a scrutare il Natale anni fa, con la *New Possibility* del '68: era venuto fuori un ritratto ambiguo, che nella sola invenzione del *Christ's Saints of God Fantasy* rinnovava i fasti del passato, l'orgasmo di *Blind Joe Death*, la desolata emozione di *Voice of the Turtle*. Qui riprende lo smarrimento di quella pagina antica, il cammino incerto: la forma mangia la sostanza addobbando parole conosciute con stupefacente abilità coloristica. Ai canti natalizi, alle nenie di bimbo, Fahey può regalare l'argento di uno stile favoloso e quello soltanto: dietro la commozione o lo stupore per una *Jingle Bells* un po' country, c'è solo il fumo della stravaganza o il piccolo inganno dell'*evergreen*. La lingua dura della nostra pretesa vorrebbe altri itinerari per lo strumentista leggendario: la second side ne intuisce qualcuno, con due *Chri-*

stmas Fantasy che sciolgono i lacci al polso dell'artista e permettono alla chitarra di indugiare, di scivolar via, di contraddirsi con raro compiacimento, sollevando la polvere del *Great San Bernardino Birthday Party*.

Un disco per nulla fondamentale, avvolto in pigrizia nebbia d'estetismo: buono per cominciare a guardar l'affresco Fahey, comunque, ricco dei « trucchi » fantastici che rendono ammirabile l'uomo, maestro di alchimia con country, blues, tradizione senza confini e senza tempo.

r. b.



**KEVIN AYERS
Old Ditties
(Harvest)**

Una piccola speculazione sulla « memoria » di Kevin Ayers, artista bellino tramutato di recente in *cyborg* da basso consumismo. Queste incisioni, incluse nel meritorio catalogo economico della Harvest, sono infatti scarti di registrazioni, noterelle poco convinte, 45 giri mai entrati nella stanza del microscolco: per farsi ascoltare (per suscitare un minimo piacere) presuppongono un viscerale amore di chi ascolta nei confronti dell'ex Soft Machine.

Odd Ditties scivola con ostinata pigrizia dal Whole World al periodo

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

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

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

ANOTHER GREEN WORLD ENO



ILPS 19351



ILPS 19268



island records

DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.P.A.



ILPS 19309

Archie Leggett, sgranando il rosario della evidente impotenza Ayers. Dagli appunti dimenticati in casa discografica abbiamo conferma della vecchia storia già saputa, dell'indolenza vocalcompositiva, dello «scherzo» debole che di rado sa farsi divertimento corposo: qui la canzone, che surroga l'esperimento altrove intuito, infastidisce con *bananamour*, incapace della beffarda cadenza di un Eno, di un Bobby Wyatt. Per i fans dello *Sweet Deceiver*, ad ogni buon conto, è assicurata la presenza di un *Fake Mexican Blues* stoltamente spiritoso: e della «gloriosa» *Blue Suede Shoes*, sino ad oggi affidata soltanto al volo basso del 45 giri. Al «già raccontato» vanno riferite le due cose migliori, *Lady Rachel* (in altra versione sul primo *Joy of a Toy*) e *Puis-Je*, titolata *May I* sul nobile intrigo del *First June 1974*.

r. b.



**PAUL LYTTON
EVAN PARKER
At The Unit Theatre
(Incus)**

I personaggi, sconosciuti certo ai fruitori di musica quotidiana, son tra i più interessanti attori della recita Bailey (jazz? suono!). Inglese, con lunga esperienza, «giocano» insieme da anni facendo cozzar sax, percussions and electronics alla ricerca di nuovi timbri, di fresca aria sonora. Un Lp, *Collective Calls*, li chiamò alla ribalta verso il '72, grazie all'aiuto della Incus: molte esibizioni dal vivo, in Gran Bretagna e nell'Europa del Nord, sistemarono poi musica e polarità.

At The Unit Theatre, materia vecchia di un anno, è il canto di una magnifica disperazione, l'innno a una *experimentation* che sfida a viso aperto consumo e riti vigliacchi. Parker e Lytton pestano la musica, la riducono a fibra di vetro, ne fanno scheggia e tassello per il mosaico del giorno nuovo: slegato dai normali procedimenti, negato alla solita architettura, il suono impazzisce nella meravigliosa solitudine cui è consegnato. Non si riesce ad immaginare (o forse sì: il «caso» Bennink) esempio più forte di polverizzazione, di bombardamento a tappeto: dell'edificio musicale colpito a morte restan briciole, frammenti, polvere sanguinosa, stendardi nuovi con cui muovere verso l'espressione. I gemiti, gli strilli, le corse veloci sul rumore son segni di una sofferta impotenza risolta alla fine nella magia: il singhiozzo sovracuto di Parker in *Dirston Dilder* (il traumatico *continuum* percussivo di Lytton in *Midst of Laughter and Glee*) è parola di liberazione nel momento stesso in cui è intuita la nuova lingua musicale, introdotta dalla precisa richiesta di *tutto* (ogni timbro, ogni schema, ogni strumento, ogni altezza, ogni intervallo: ogni vita).

Paragonabile solo a se stesso, questo suono chiede orecchie spalancate e disponibilità mentale assoluta: daremo ragione a chi scoperà tracce d'incertezza, rabbia, linee di pensiero spezzate, lo inviteremo però a risolvere tutto nell'ottica del coraggio e della ricerca. Agli ascoltatori superficiali (non ai seguaci della mediocrità, e t e r n a m e n t e e chiusi fuori dalla stanza di simili *happenings*) il consiglio di tener dietro almeno allo *stile* di Evan Parker, impavido ostinato saggio nel cavar gli occhi ad ogni specie di sax.

r. b.



**JESSE COLIN
YOUNG
On the Road
(Warner Bros)**

La nostra insensibilità di fronte ai travestimenti dell'*easy listening* ci impedisce di gioire per questo ennesimo sforzo di Jesse Colin Young. Nei solchi di un prevedibile *live* (c'è sempre un disco *in concert* al culmine della strada, c'è sempre il calore mezzo vero e mezzo artificiale, l'a t m o s f e r a strana del divertimento...) accade infatti la commedia solita del «suono giovane americano», che è morbido eclettico un po' soul quando non presenta il conto della zizzania del risaputo rock & roll; canzoni orecchiabili, artigianato senza genio, good tile music di scontata grafia. Dispiace per Young, leader degli Youngbloods e da '71 solista in cerca di fortuna: lo ricordiamo folk-singer d'eccellenza (*Soul of a City Boy*, all'inizio della carriera: un po' meno *Together*, quattro anni fa), lo vorremmo solo senza patetica-ingombrante «orchestrazione».

Per sbrigar le note tecniche, si dirà che i brani sono nove, «catturati» in varie occasioni, messi in un bagno di blues, ritmo, traditionals e rock: *Peace Song*, la lunga *Ridgetop* e la swingante bluesy *T Bone Shuffle* sembrano gli oggetti migliori, nei limiti della ovvietà già descritta. I cinque personaggi che attorniano il leader (David Hayes al basso, Scott Lawrence al pianoforte, Jeff Myer alla batteria, Suzy Young alla voce, Jim Rothermel ai fiati) son *sidemen* bravissi-

mi, vellutati esecutori del consueto «concerto di Zio Sam»: alla loro abilità (e alla penetrante voce del leader) si deve il disco è che incanterà sicuramente i molti estimatori della Banda Californiana.

r. b.



**PRETTY THINGS
Savage Eye
(Swan Song)**

La voglia di verificare l'hard, spesso e volentieri dimenticato su queste colonne, ci spinge a cacciare la testa in questo *Savage Eye*, ultimo lavoro dei Pretty Things, delfini degli Zeppelin alla corte della Swan Song. Band tra le più stagionate del sottobosco «duro», costoro conservano pallide tracce della cattiveria che li rese celebri all'epoca della isteria Lennon e McCartney (una curiosità: Mitch Mitchell suonò con loro un paio di settimane, in quei tempi). Gli strilli strumentali, quelli soprattutto, son copie mediocri della buona grafia di *Big Boss Man*, di *Don't Bring Me Down*, degli *hits* più volte censurati: soltanto la voce di Phil May, unico sopravvissuto della *band* classica, si spiega con forza e chiarezza che erano proprie degli original times, quando il problema era l'imitar Mick Jagger anticipando di molto Robert Plant.

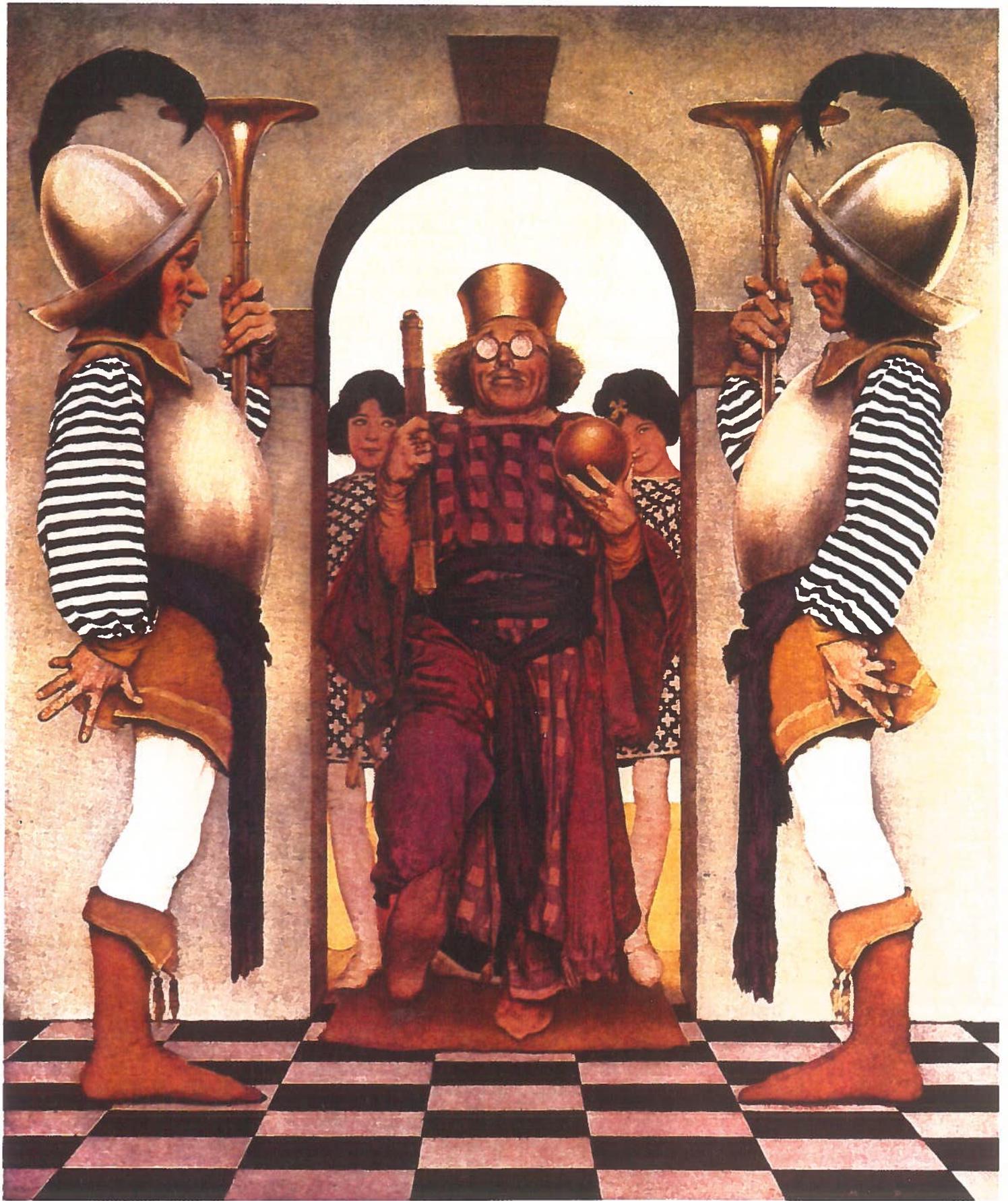
Savage Eye s'inceppa nella furia viziosa, nello strapotere elettrico che nasconde pochissima sostanza: com'è tradizione negli avvenimenti di «nuovo rock», le cadenze marcate, i colpi secchi e risoluti la vincono sulla lucidità e sul-

la fantasia, a discapito del sistema nervoso e del godimento spicciolo. A ciò si aggiunga uno stralunato eclettismo salottiero che porta il ritmo a quietarsi più volte, sotto l'incalzare di morbide frasi pianistiche: di beffardo soul si muore, anche nel limbo del consumo, e a quei sedicenni dall'orecchio duro cui l'operina è dedicata la palese infedeltà non piacerà di certo.

r. b.



GANG



20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261

DOCUMENTAZIONE SULL'ALTRA CULTURA IN ITALIA

L'ARIA DIVENTA ROVENTE



Chi siamo, cosa vogliamo, dove andiamo... nostalgia e disperazione, dopo la diaspora di giugno

L'ARIA DIVENTA ROVENTE

Probabilmente nessuno immaginava "la misura" oltre la quale la violenza non potesse andare... meglio, nessuno sapeva che non c'era misura: il sistema (incarnato, in questo caso dal Centro-Sinistra, dal gruppo Crespi, dal Corriere della Sera e dalle forze dell'ordine) decise l'annientamento dei gruppi non-violenti: di fatto la loro azione creava non pochi casi di coscienza ogni volta che la polizia interveniva (es: manifestazione 5 dicembre 1966 e questo non era salutare al buon funzionamento dello stato. Iniziò una campagna stampa ridicola e terribile: in pochi mesi il Corriere inventò fandonie a crepapelle, per esorcizzare l'opinione pubblica e creare suspense... il fenomeno fu circoscritto: ora tutti sapevano (o credevano di sapere). "Gli ingenui, puri e santi" beat disperatamente cercarono di arginare quel flusso... invano. Le "coscienze" dei milanesi erano ormai stremate e volevano un po' di pace. Allora fu dato il colpo di grazia: la distruzione Barbonia City. Giugno 1967: una città nella città, esempio vivente e specchio rovesciato della vita di due milioni di persone: ragazzi si uniscono liberamente, de-strutturandosi per vivere finalmente "a misura di uomo". Questa era Barbonia City: si era scelta la via legale per evitare provocazioni...anche se tutti sapevano che vivere in quel modo era di per se stesso provocare! Il terreno fu affittato, cintato (per salvare "gli abitanti" dalle centinaia di curiosi che non volevano perdersi lo spettacolo). Questo era uno dei fronti: l'altro era dato dal "Sistema" e dalle sue paure: le inchieste sui ragazzi scappati di casa erano terribilmente indicative e si temeva che l'estate avrebbe peggiorato la situazione ora che i ragazzi sapevano dove andare! Inevitabile, dunque, un'azione lampo concentrata: alla campagna stampa si affiancò l'intervento della polizia che rase al suolo "la città" e ne arrestò o scacciò da Milano "gli abitan-

ti"...Seguirono "posti di blocco sulle autostrade d'accesso a Milano e della stazione centrale, pantere che pattugliavano in continuazione via Ripamonti (dove era stata fondata la città beat), poliziotti in borghese, poliziotti in divisa agli angoli delle piazze pronti a piombare su CHIUNQUE avesse avuto la sfumatura bassa e non avesse portato la cravatta, su chi avesse indossato la minigonna, interrogatori sui marciapiedi, inquisizioni: "Cosa porti lì? Apri. Perché vai in giro? Hai un motivo particolare? Così al momento di raccogliere i primi frutti, questi precursori furono...ricacciati sotto terra.



Campeggio di Mondo Beat, a Milano. Cristina la ragazza di Cristo

VIETATO VIVERE FUORI DELLA SOCIETA'

"...Cosa possiamo rivendicare noi che abbiamo lasciato le scuole e le famiglie che giriamo per l'Europa e per il mondo con uno zaino un sacco a pelo e la mutanda di ricambio a una città come questa, a un'Italia come questa, a un mondo come questo? se non il diritto di FARE LA DOCCIA IN MUTANDE. Il resto non ci viene da NOI STESSI: lo spirito è dentro di noi è la vera libertà e FUORI non c'è che vuoto o OSTACOLI al raggiungimento della CHIAREZZA. Poiché la società non teme che un rivale: L'UOMO, l'uomo raro che fa solo ciò CHE VUOLE e ALL'ORA CHE PREFERISCE, l'uomo che vuole restare al di fuori dell'ingranaggio e che è pronto a pagare con la solitudine o la povertà una testimonianza interiore a cui dà un grandissimo valore, l'uomo che PORTA DENTRO DI SE LA MERAVIGLIA D'ESISTERE, L'uomo ALICE NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE INCAPACE DI PRODURRE E DI CONSUMARE SECONDO UNA LOGICA ASSURDA E ALLIENANTE. IN ITALIA COME GIA' IN ALTRI PARTI DEL MONDO SORGONO QUESTE NUOVE COSCIENZE O QUESTE NUOVE INCO-

SCIENZE...
QUESTO E' IL MOTIVO PER CUI ESCE QUESTO NUOVO NUMERO DI MONDO BEAT PERCHE' SIAMO CAPELLONI BEAT randagi agnelli angeli fottuti TUTTI QUELLI CHE ERAVAMO AL CAMPEGGIO DI MONDO BEAT SIAMO DISARTICOLATI DISAFFILIATI PER SCELTA O PER NECESSITA' E SCELTA INSIEME NON

SIAMO D'ACCORDO COME VIVETE NOI NON SIAMO CAPACI DI VIVERE l'orario le fabbriche le famiglie gli zii le ferie il prete il partito la tredicesima benessere malessere... CORSA SENZA FINE IL CUI TRAGUARDO E' UN PO' DI DANARO SEMPRE DI PIU' fino al funerale per la città di gente che formicola TUTTI UGUALI fino all'infarto e al cancro ai polmoni SENZA MOTIVI SENZA ANIMA con un unico fine CONSUMARE OGGETTI FABBRICATI senza dubitare mai se sia giusto vivere così COME si vive DROGATI ANONIMI SOLI IMPOTENTI DAVANTI ALLA MACCHINA E LA MASSIFICAZIONE zombi automi in corsa verso i cimiteri con le targhette di ferro... I RANDAGI TORNERANNO NELL'OMBRA COME AMANO FARE NON PARLERANNO COME NON HANNO MAI PARLATO CESPUGLIO URLERA' ANCORA "STO PER MORIRE MORIRE" DOPO AVER BEVUTO UNA BOCCETTA DI ROMILAR... PAPA' BEAT... RITORNERA' A BEIRUT O ANDRA' IN ALASKA A MORIRE DI FREDDO... GIONA FUMERA' BUCCE DI BANANA E SCAPPERA' DI CASA DI NUOVO PERCHE' LA MADRE LO VUOL RICOVERARE IN MANICOMIO... RESTA LA NUOVA REDAZIONE... RESTA PAOLO IMPEGNATO FINO IN FONDO AFFINCHE' POSSA NASCERE ANCHE QUI UNA RIVOLUZIONE DI COSCIENZA E BARRICATE MORALI CONTRO TUTTO CIO' CHE DIVORA E NEGA SPAZIO ALL'UOMO. LIBERTA' DI POTERSI SPOSTARE FISICAMENTE... ILLUDENDOSI DI TROVARSI FRA UNA TERRA SENZA FRONTIERE E UN CIELO NON CONTAMINATO AVVELENATO DA RADIAZIONI NUCLEARI" (Mondo Beat n. 5, luglio 1967).

MA L'AMOR MIO NON MUORE

La notizia della morte di Mondo Beat, la data di nascita dell'underground: le manifestazioni esteriori si ridussero sempre più, sostituite dalla comparsa degli studenti e dalle loro lotte che saranno la fase conclusiva di questa presa di coscienza e in cui verra' dato spazio maggiore ad altre esperienze: viaggi, comuni, case beat, psichedelia, ricerca spirituale etc...

Dopo mesi di lotta resterà la "marcia della pace", che passò sotto silenzio dalla stampa e dai media in genere, a testimoniare la fine di un processo rivoluzionario: "è stata un'ay ventura molto breve e se dovessi chiedermi se ha lasciato segni, se è servita a qualcosa... veramente non te lo so dire: a volte mi sembra sia stato un periodo che è servito solo a noi, molto bello. Oggi incontro ancora ragazzi che mi parlano di Kerouac. E' molto patetico, ma significa che un certo tipo di approccio alla realtà, un certo tipo di vita, un modo di sentire è rimasto.

...A volte ho nostalgia della mia rabbia di un tempo, però sono arrivato a una forma di comprensione (termine che vuol dire quasi accettare o che sottintende essere compresi) e quando mi capita di arrabbiarmi sento che è soltanto un'operazione nostalgica, un revival e come tale non mi piace perché a un certo momento comprendi come vanno le cose e sai che non c'è null'altro da fare che viverle." (Carlo Silvestro)



Il funerale del Beat...
ai comuni



Il giorno io.

LA RABBIA

I commissari di polizia si saranno certamente messi le mani nei capelli, sei mesi dopo:

"eliminati" 3000 beat, si videro di fronte 600.000 studenti che, accolte le teorie politiche estremiste degli altri movimenti studenteschi europei, erano pronti ad una lotta senza quartiere.

Lo scopo era di "rendere l'università un momento di disfunzione del sistema" e per questo fu scelta una linea dura, rifiutando di delegare la direzione della lotta. "Potere studentesco" fu la voce comune di tutte le occupazioni che all'inizio ebbero come centro Roma - se si tralascia la mobilitazione di massa del 30 maggio 1967 a Torino - il meto-

de fu l'occupazione ad oltranza degli istituti: lettere, igiene, architettura; né l'intervento massiccio della polizia riuscì a distrarre gli studenti dai loro obiettivi; anzi, all'occupazione si affiancarono le manifestazioni di protesta: e comparve a questo punto la presenza "di massa" che verrà usata con tanta fortuna per risvegliare l'opinione pubblica anche nell'autunno caldo, allorché l'apertura operaistica salverà la lotta studentesca dalla recessione.

I due fronti - quello studentesco e la polizia - erano ormai impegnati in una vera guerriglia urbana che richiedeva soltanto a Roma l'intervento di 1500 poliziotti e che culminava nella "battaglia di Valle Giulia" durata 4 ore, che aveva come scopo lo sgombero della facoltà di Architettura... e che diede come risultati l'occupazione da parte dei docenti della facoltà stessa. (1 marzo 1968)

L'elemento spettacolare anarchico, che diede in seguito fondo a pareri contrastanti sul valore e l'utilità di tali tecniche di manifestazione, era conferito dagli "uccelli" che protestavano cinguettando sia nelle occupazioni universitarie sia nelle altre iniziative, come ad esempio dalla chiesa di S. Ivo alla Sapienza (19 febbraio 1968)...

Comunque l'intera lotta ebbe un carattere di massa mai più raggiunto; dopo di allora le lotte degli studenti si sono spostate in fabbrica per le vertenze sindacali e le successive occupazioni del '69 avrebbero portato alla disgregazione del Movimento Studentesco e alla nascita dei gruppi extraparlamentari: ma questa è un'altra storia...



Interno di una delle prime case beat

LA GUERRA DI GUERRIGLIA

Ovviamente Roma fu solo un momento. Milano, anche se partì in ritardo, riacquistò presto "il tempo perduto", vennero poi Venezia e le altre università, infine anche i licei diedero man forte... tutto questo è già storia, a noi interessa ora delineare la struttura di questa rivolta: "Il movimento degli studenti si è compiuto all'insegna del carnefice. Una generazione s'era assunta la responsabilità di strappare dall'inerzia un'intera civiltà, spinta a questo dalla durezza repressiva, dalla reazione incarnata dapprima dal padre, poi dal maestro, dal superiore, dal cliente, dal concorrente, dagli esponenti di forze sociali e politiche, la cui brutalità stimolava

una risposta spontanea e individuale."

"Era questo il compimento della profonda crisi che in quegli anni aveva sempre più ingrossato le file del movimento non violento che non pensava di abbattere le strutture, per liberare gli uomini ma di sgravarli dagli anacronismi e dalle costrizioni di queste strutture, facendoli pensare, ampliando le loro coscienze: si allargano le coscienze per allargare le strutture" (Gerbinò - Mondo Beat, intervista fatta nel dicembre 1966)

...E' l'atto finale, allorché esplose la massa studentesca, non poteva che essere violento ("lo sviluppo della civiltà si è compiuto all'insegna del carnefice, all'insegna del carnefice sono il lavoro e il godimento: terrore e civiltà sono inseparabili" - Adorno) per poter dare i suoi frutti. "Una generazione si è specializzata, si è avuta la fine di un certo tipo di creatività, di un fare insieme non lottare o costruire - proprio di un fare: una pura azione poetica. Una volta c'erano rapporti molto diretti, proprio con la fine del '68 non li trovo più. Erano rapporti semplici, chiari" (una ragazza romana). Cos'era successo? Una generazione, la prima del dopoguerra, era diventata maggiorenne, dopo un processo di maturazione, incredibilmente contorto, indice dell'asfissia interiore raggiunta dall'intera umanità.

Ora colmato l'abisso tra se stesso e la società, ciascuno poteva guardarsi e comprendersi... imboccare la sua strada.

L'ONDATA DELLA STAMPA LIBERA

Mondo Beat non fu l'unica voce dell'Altra Italia... e anche se « la manifestazione » fu la forma con cui la ribellione giovanile si fece strada tra le macerie di una società di fantasmi, non poco spazio venne concesso alla nuova cultura.

Le forme poetiche si ritirarono in buon ordine (restavano Uomini e Off Limits a Torino) e la prosa di « concetto » accompagnò questa ricerca di nuove strade per la vita dell'uomo che stava coinvolgendo un numero sempre maggiore di persone: The Beatniks (Monza), Noi la pensiamo così... e via (Lucca), Esperienze due (Lucca), Il ribelle (Monza) furono quelle voci.

Il provo, la fronda più politicizzata del movimento, ebbero sempre bollettini autonomi: oltre a quello di Milano che accompagnava le manifestazioni cittadine, Provos Roma I che a Roma era « la voce che si batteva perché l'uomo diventi quello che dovrebbe essere, libero da schiavitù imposta dalla società dei consumi, e libero da false morali che obbligano ad azioni contrarie alla natura umana; la voce di chi si batte per non perdere quel che di se stesso ha trovato, ridendosi della gente, della morale e delle leggi »; più tardi venne Pensiero (Brescia - dicembre '67) che già parla di comuni e di figli liberi da tabù e di un nuovo concetto: Il Provotariato.

Seguono i figli di Mondo Beat: quando Feltrinelli fece uscire l'ultimo numero stampato e con la sua firma, la redazione - già in rotta per le lunghe lotte sostenute - si ritirò a... Cimisello Balsamo e da lì curò l'uscita di Urlo Beat, cui fece seguito Grido Beat e infine Urlo e Grido Beat. Ad essi si affiancavano Stampa libera (che riunì Provos, Beatniks, Onda Verde e - per la prima volta - i ragazzi dei fiori) e Pensiero Beat.

In tutto 15 giornali, esplosione mai raggiunta in seguito, che ebbero una funzione molto importante sia all'interno - significava dialogo per tutti i ragazzi sbandati - che all'esterno - opinione pubblica -.

Concludendo: sull'onda della rivolta di « costume » prese forma anche su carta stampata o ciclostilata una nuova coscienza della vita e dell'uomo.





Il campeggio. Il rancio... la situazione era talmente bella che nessuno voleva più uscire per procurare denaro e cibo... si spartiva ciò che c'era!



Hell's Angels!

LO SCOPPIO DEL POTERE DEMONIACO

"La storia era sfuggita di mano, ormai potevamo star solo a guardare disperatamente uno spettacolo da noi profetizzato, a magici colori, lo Spettacolo della Speranza delle Sapienze Spettrali fatto moderno chimico e meccanico, in questo Kali Yuga... il tradimento fu perpetrato da pseudo-eroici e pseudo-responsabili maschioni dell'Esercito o dell'Industria e Pubblicità e Edilizia e Trasporti e Cessi e Guerre" (Ginsberg): è ricomparve incorrotta l'odiosamata ideologia, figlia legittima della Manipolazione del Pensiero e del Potere Economico.

"In quegli anni fui messa in sospetto, più che in crisi, dall'impegno della destra e della sinistra per strumentalizzare quell'energia bella e spontanea di quelle coscienze dorate che fino allora avevano tanto disprezzato... la chiesa stessa, che aveva fatto arrestare il beatnick perché calunniava Dio, presentandolo come il primo libertario, ora con urgenza demagogica alla T.V. asseriva che quella era la stessa libertà cristiana." (Pivano) Esistevano poi influenze date dalla realtà internazionale: La Rivoluzione Culturale Proletaria Cinese, iniziata nel 1966 con le Guardie Rosse si afflosciava con il loro scioglimento, la Russia entrava in una fase di ristalinizzazione culminata (agosto 1968) con l'invasione della Cecoslovacchia, il Terzo Mondo brulicava di assassini e di colpi di Stato, il Medio Oriente e l'Africa erano spazzati dalla guerra, l'America Latina gremiva le prigioni e i cimiteri di martiri politici; seguivano gli assassini-mito: Che Guevara (8 ottobre 1967), Luther King (4 aprile 1967) etc. "Questo periodo che in tutto il mondo ha basato la contestazione rivoluzionaria sulla demitizzazione degli eroi, in realtà ha visto sorgere in tutto il mondo nuovi eroi, che per lo più si modellavano meglio che potevano su Che Guevara, di cui imitavano il taglio dei capelli e della barba e cercavano di imitare l'illuminato coraggio" (Pivano)...la guerra del Viet Nam era ricordata dagli Eskimo-Usa mentre la parte ideologica era fornita dal macismo "Mao aveva bisogno di entrare all'ONU per questo gli occorreva una campagna pubblicitaria in grande stile, e senza dubbio l'organizza-

zione del movimento almeno in fase iniziale fu finanziata dall'azione politica e dalla propaganda di Mao - se questo è un errore, non lo rinnego" (Pivano).

Due possono essere le prove a favore di questa affermazione: la distribuzione gratuita di cassette di libretti rossi (avvenuta a Roma sicuramente, ad esempio) e lo scioglimento del Movimento (Pantere Nere comprese) dopo l'entrata all'ONU della Cina Popolare.

La fine di un sogno - la comunicazione sincera tra gli uomini - e di tutto quanto il movimento non-violento aveva fatto fu la strumentalizzazione partitica: "mai come nel '68 le manipolazioni del sentire interiore furono così brutali."

Queste furono le persuasioni occulte che condizionarono quella crescita: forse inconsciamente, tutta la ricerca del diverso, dell'altro, del rivoluzionario, dell'alternativo... trovo risposte immediate sullo scacchiere internazionale al punto che il processo iniziatico di rigenerazione dell'uomo sfumò in una Notte di Valpurga cosmica

Giuseppe Ricci

PARLA UN COLLETTIVO

Tra le cooperative italiane Il Collettivo di Parma, insieme al Gruppo della Rocca e al Gran Teatro di Carlo Cecchi, è alla ricerca di una nuova strada. Una strada adeguata, ma non adeguata alla problematica di nuovi tempi. Ci vuole del coraggio oggi, in Italia, a mettere in scena dei testi nuovi. Shakespeare e Moliere rendono sempre di più di nuovi allestimenti. Non si rischia la critica negativa sui contenuti, sono bene accetti nelle festività politiche ecc. Il Collettivo ha messo in scena quest'anno 'Romanzo criminale', apologo sulle multinazionali, testo nuovo.

GONG: Come vi siete formati.

COLLETTIVO: Nessuno di noi è nato come attore professionista. Inizialmente facevamo del teatro universitario. Prima del '68 abbiamo cercato di fare un salto di qualità puntando a un repertorio abbastanza elevato culturalmente, abbiamo messo in scena Gargantua, Ubu Roi, Uccellacci e Uccellini. Questo ci ha permesso di sprovvincializzarci, di prendere contatto con quanto di vivo esisteva a livello europeo. Dopo il '68 vi è stata, ovviamente, l'esplosione del teatro 'politico'. Comunque non abbiamo puntato a fare del teatro 'documento', ma un teatro politico in termini poetici...

GONG: E ricerca nel campo teatrale?

COLLETTIVO: L'esperienza delle campagne elettorali al sud è stata una strada per capire il tipo di ricerca da intraprendere. Facevamo anche 60 spettacoli in 40 giorni, una volta siamo arrivati a fare 6 spettacoli in un giorno. Il contatto con il pubblico era diretto, immediato, eravamo costretti per forza a improvvisare, e logicamente il tipo di teatro che ne usciva fuori era sempre più legato ai moduli del teatro popolare. Abbiamo avviato delle ricerche in questo campo...

GONG: Allora anche voi avete il mito della purezza originaria e della felicità perduta del teatro popolare?

COLLETTIVO: No, affatto. Abbiamo raccolto del materiale sulla canzone popolare, sull'affabulazione, sul racconto di vita contadino... ma non intendiamo usare questo per riprodurre in modo gelato quelle forme. Noi vogliamo utilizzare queste forme, questi modelli espressivi in maniera dialettica. Come dire: vogliamo essere come narratori

moderni di una favola antica...

GONG: Un po' come Fo, di cui peraltro avete ripreso un testo.

COLLETTIVO: In un certo senso sì, ci muoviamo su quella strada. Fo non si preoccupa tanto di creare un'atmosfera, ma si preoccupa di narrare ponendosi in contatto diretto con il pubblico. Quindi non si tratta di essere dei bravi attori professionisti, ma dei veri teatranti epici.

GONG: Passando ad un altro argomento: perché avete scelto di fare una cooperativa? Ci sono parecchi gruppi che sono nati o stanno nascendo come voi, e si pongono lo stesso problema: facciamo una cooperativa o no?

COLLETTIVO: Per la nostra esperienza personale, arrivati a un certo punto hai bisogno di

una struttura giuridica, che ti garantisca verso l'esterno e che ti permette all'interno di stabilire dei rapporti di vera democrazia: paghe uguali per tutti...

GONG: Ma le cooperative sono sorte un po' in antagonismo ai Teatri Stabili.

COLLETTIVO: Non è questo il punto. Il Teatro Stabile ha la sua grossa funzione se però riesce a cambiare i suoi metodi di gestione interna, spesso basati su una condizione autoritaria. Inoltre essere una cooperativa vuol dire inserirsi all'interno di un movimento che sta portando avanti un dibattito sulle nuove scelte da operare in campo teatrale. Per noi vuol dire anche non limitarci a fare il bel prodotto, lo spettacolo di 'successo' ma essere disponibili a incontri,

a confronti nelle scuole e nelle fabbriche prima e dopo lo spettacolo.

Insomma, un lavoro più ampio di quello teatrale in senso stretto. Le cooperative devono diventare una specie di teatro pubblico, capace di assolvere un'ampia funzione sociale. Questo è difficile e occorre una grossa crescita culturale sia degli Enti Locali che dei sindacati.

GONG: Perché avete scelto di fare un testo nuovo?

COLLETTIVO: Avevamo delle necessità urgentissime: volevamo legare la nostra attività ai problemi attuali, ma non in modo cronachistico. Volevamo fare un discorso complessivo rispetto alle contraddizioni dell'oggi. In questo campo c'è una spaventosa carenza di coraggio. In genere è molto più comodo scegliere dei testi vecchi ammodernandoli. Rende di più in termini economici.

GONG: Ma da chi è stato scritto il testo?

COLLETTIVO: Materialmente da due componenti del Collettivo, ma vi è stato un lavoro di elaborazione, ricerca e discussione che ci ha impegnati un po' tutti. E' chiaro che anche questo testo è insufficiente, ma quello che c'interessava era aprire un dibattito sulle multinazionali, fare vivere dei problemi.

Infatti è un testo che suscita molto più interesse nelle situazioni di lotta come alla Ducati, dove è stato immediatamente afferrato, o nelle scuole piuttosto che nei teatri 'regolari'.

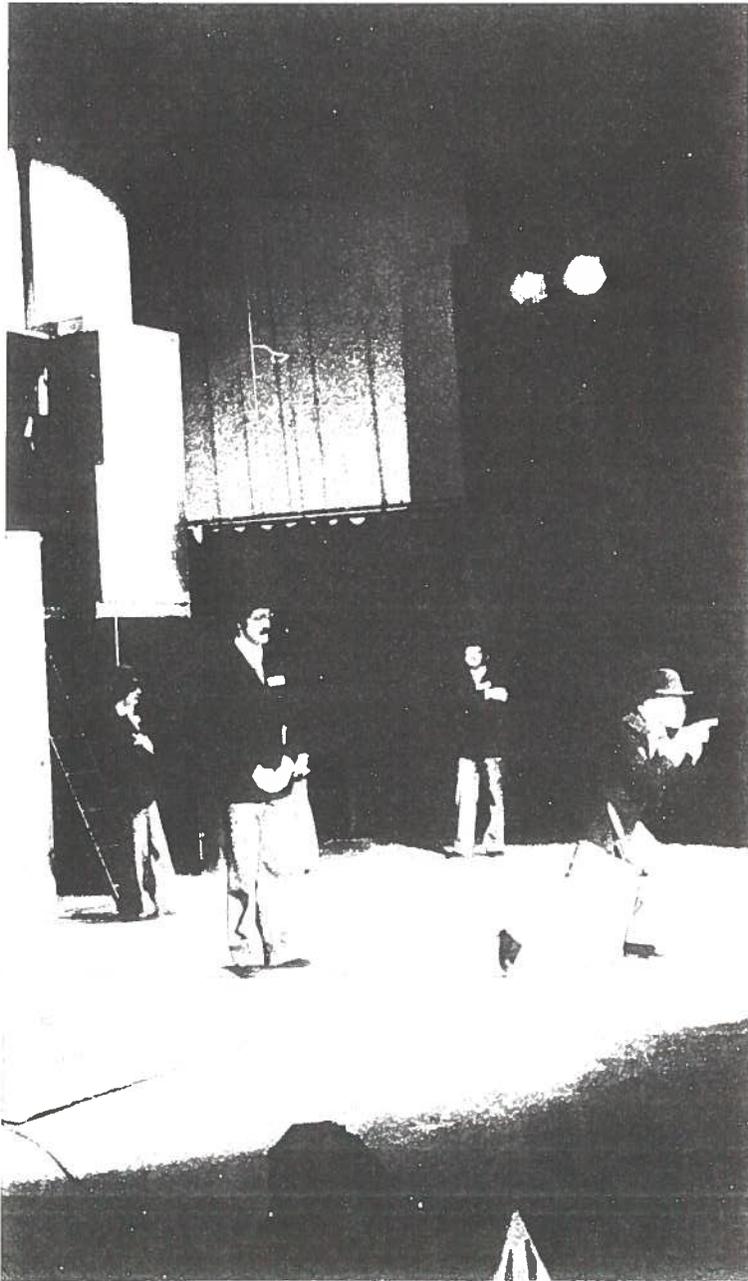
GONG: E la critica come ha reagito?

COLLETTIVO: Apprezzano l'intenzione, ma poi nel momento di giudicare lo spettacolo se la dimenticano e rimangono ancorati a vecchi schemi di 'teatralità'.

GONG: Il vostro non è certo un teatro di ricerca 'gestuale'...

COLLETTIVO: Anche quel teatro non è da condannare in sé. La questione è che non ci si può limitare a fare solo delle operazioni linguistiche, a usare il porsi problemi di contenuto. Credo che ormai, in Italia, incontro solo come mezzo senza minciano ad apparire linee più precise d'intervento: Il Gruppo della Rocca, il Pierlombardo, Arte e Studio, il Gran Teatro, e infine...

GONG: Voi.



Gaetano
Lombardo

chi sei?

Questo è un test di personalità. Compila e invia questo annuncio a Dateline: la tua risposta verrà controllata dall'equipe di psicologi ed elaborata dal computer dell'organizzazione "Dateline amici su misura". **Senza pagare nulla** riceverai una descrizione completa della tua personalità, insieme a tutte le informazioni su Dateline.

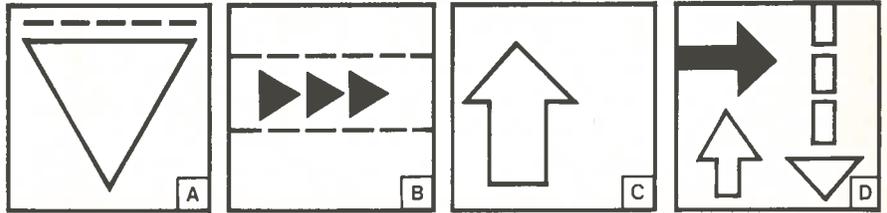
Unica condizione: devi avere più di 18 anni e non essere sposato.

Dateline è un'organizzazione internazionale (in Europa ha già avuto più di 500.000 soci) che, applicando le più moderne tecniche della psicologia e dei computer, permette ad ogni socio di incontrare persone di sesso opposto affini per carattere, aspetto fisico, abitudini. Con assoluta serietà e discrezione. La selezione Dateline è bilaterale. Per questo le persone che si incontrano con Dateline possono essere sicure di piacersi a prima vista.

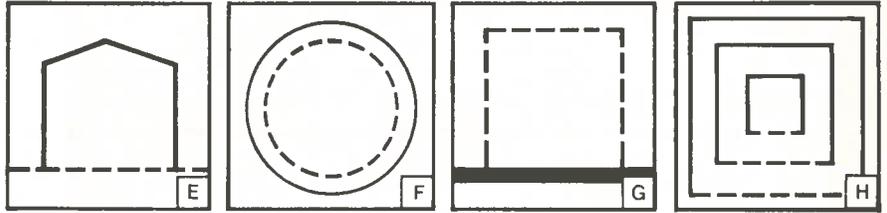
Dopo aver ricevuto gratis altre informazioni su Dateline, potrai decidere se la cosa ti interessa. Per ora Dateline ti aiuta a conoscere - un po' meglio - te stesso. Anche per dimostrarti che, se vuoi, può farti conoscere persone "su misura" per te. Se poi stai cercando "la persona giusta", questo potrebbe essere il modo per riuscire a incontrarla.

Dateline
amici su misura
Londra - Parigi - Bonn

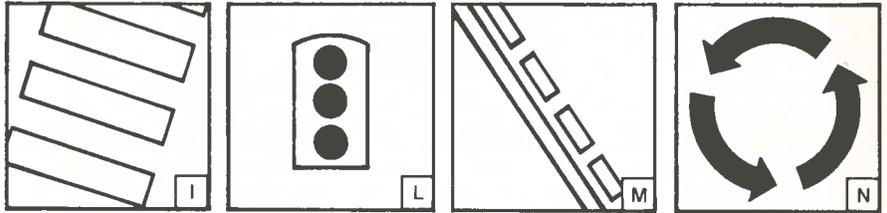
1° GRUPPO



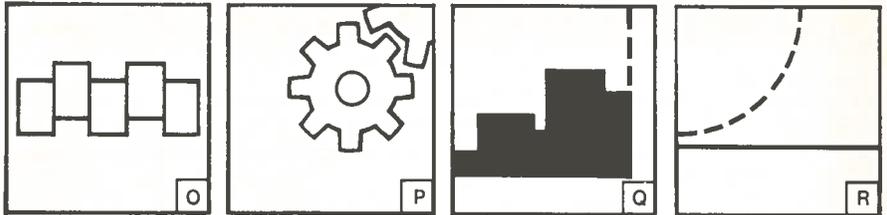
2° GRUPPO



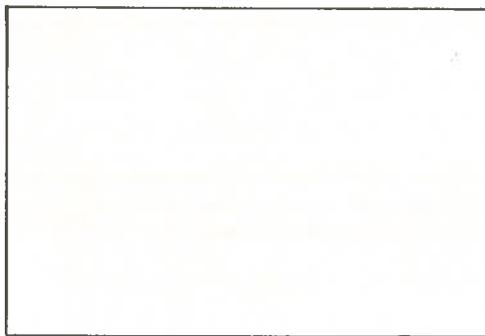
3° GRUPPO



4° GRUPPO



In ogni gruppo orizzontale di 4 figure, fai una crocetta solo su quella che ti piace o ti convince di più.



Disegna qui un fiore, con la tecnica e nel modo che preferisci.

Ti piace:

- cinema/teatro
- mangiar bene
- viaggi
- politica
- musica
- letteratura
- sport
- compagnia

Rispondi "sì" o "no" per ogni domanda.

Cognome

Nome

Indirizzo

Città Cod. Post.

Sesso: Maschile Femminile

Professione Età

Numero telefonico (facoltativo)

Altri Viaggi

TACCUINO PER L'ORIENTE

Tailandia, Indonesia, Malesia etc.

Durante la fase di atterraggio avete già raccolto le prime immagini: casupole sparse, luci che si riflettono nelle migliaia di canali e risiere. Poi l'aeroporto illuminato nella notte. Il portello si apre e voi cominciate a scendere. Una vampata d'aria caldo umida vi accoglie: Bangkok dà il suo benvenuto. Dai capelli che vi si arricciano, dal sudore che vi cola sul viso, dall'immediato desiderio che vi assale di liberarvi dai vestiti e di tracannare una cassetta di Coca Cola, realizzate che il vostro viaggio sarà veramente diverso, una grossa esperienza, e richiederà un certo spirito di adattamento.

Adattamento, eh si!, è di spirito di adattamento che bisogna parlare. Perché questo genere di viaggio significa resistere a volte per ore ed ore, anche giorni senza una doccia rinfrescante con 40 gradi e 90% di umidità, il che si traduce, per chi non lo sappia, nel provare la sgradevole sensazione di nuotare nell'aria. Adattarvi, per far quadrare i vostri bilanci e il tempo che avete a disposizione, a dormire in posti che non sono propriamente degli Hilton. Non sono ammesse crisi isteriche se trovate scarafaggi od altri inconsueti ospiti nella vostra camera. Passare notti insonni su sgangherati autobus che vi trascineranno da un posto all'altro lungo percorsi a volte di 10-12 ore... Calmi, non spaventatevi! Questi piccoli sacrifici saranno ampiamente ripagati da quello che, se siete abili, riuscirete ad imparare da una tale esperienza. Ritroverete il gusto di intrecciare rapporti umani con gente assolutamente estranea a voi per cultura e costumi. Anzi, scoprirete una cultura e costumi nuovi. Dovrete imparare a vivere in piccole comunità, ad essere accettati e ad accettare situazioni per voi inusuali, come il convivere con coetanei di nazionalità diverse. Dividere una camera con un Neozelandese, un Australiano, due Americani, e un Tedesco sarà cosa di tutti i giorni.

Ci sono alcuni accorgimenti che è utile seguire subito per poter viaggiare in Oriente con un minimo di sicurezza e di funzionalità:

Per non invogliare i maleintenzionati, cercate sempre di non far bella mostra dei soldi che avete. Tenete a portata di mano solo poche banconote e il resto nascondetelo in un posto sicuro,

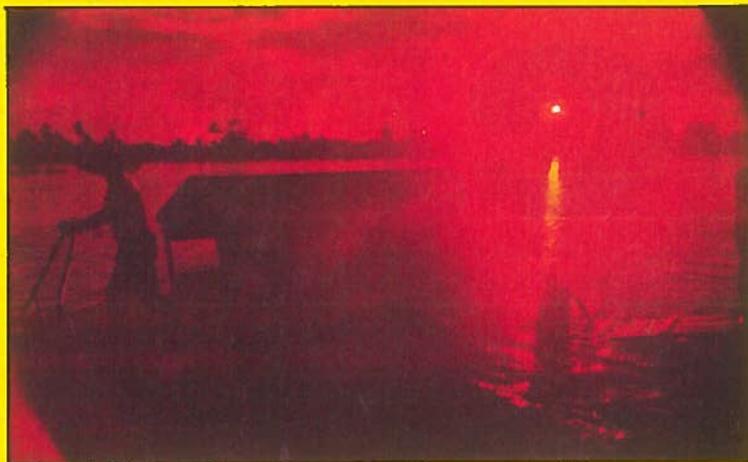
una tasca appositamente cucita allo interno dei jeans o un sacchetto con cerniera appeso al collo e tenuto dentro la camicia. Insomma cercate per qualsiasi evenienza di avere sempre letteralmente addosso a voi il passaporto ed i soldi.

Entrate nell'ordine di idee di contrattare sempre il prezzo per qualsiasi servizio o cosa abbiate bisogno, salvo quando vi servite di mezzi con tariffe ufficiali (Es. autobus e treni). Per il resto chiedete il prezzo prima e quindi cominciate ad offrire la metà. Arriverete a pagare circa quella somma, ma non perdetevi la calma se questo tipo di trattativa prende tempo: in Oriente il tempo non è denaro.

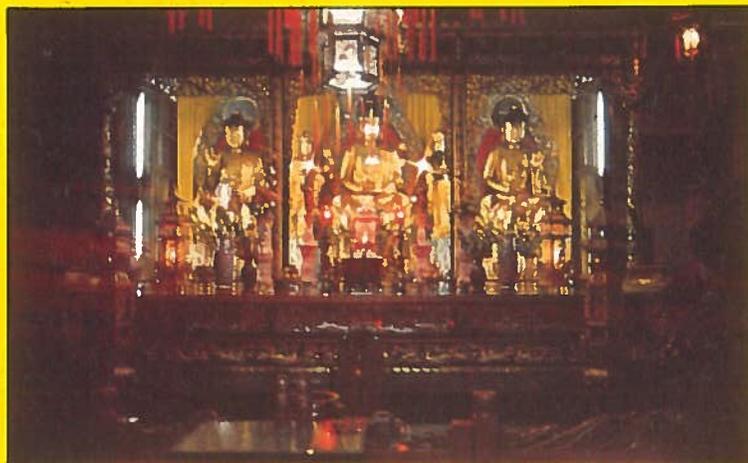
Nei locali dove vi recate a mangiare indicate un piatto che vedete sul tavolo di qualche cliente, o scegliete tra i piatti esposti in vetrina. Ma chiedete sempre il prezzo di ciascuna portata prima di ordinarla, onde evitare spiacevoli sorprese.

Dato che è un diffuso costume orientale (di cui ci sfugge la causa) di rispondere sempre affermativamente a domande indirette, cercate di formulare le domande sempre in forma diretta. Esempio pratico: se dovete recarvi in un luogo, chiedete a più persone « Dov'è il posto X? » tirate una media sulle risposte e prendete la direzione che la maggioranza vi suggerisce. Ma se avete la malaugurata idea di invertire la domanda in « E' questa la strada per il posto X? », la risposta sarà, per i misteriosi motivi di cui sopra, affermativa, anche se in realtà state andando nella direzione opposta. E così vi troverete a girare come dei cretini per delle ore prima di accorgervi dell'errore. Disavventura che, se vissuta a 40 gradi sotto un sole impietoso e magari con uno zaino sulle spalle, vi assicuriamo, non è delle più piacevoli.

In tutti i villaggi ci sono normalmente degli alberghetti poco costosi, gestiti da Cinesi. Ma potete trovare alloggio anche presso scuole e chiese che hanno delle « Guest House ». Dato che le chiese sono di varie professioni, adattate astutamente il vostro credo alla situazione. A noi fu rifiutata una camera presso una chiesa protestante perché alla domanda « Siete Cristiani? » rispondemmo « Cattolici! ». Una bugia che però risultò non abbastanza corretta per quella circostanza.



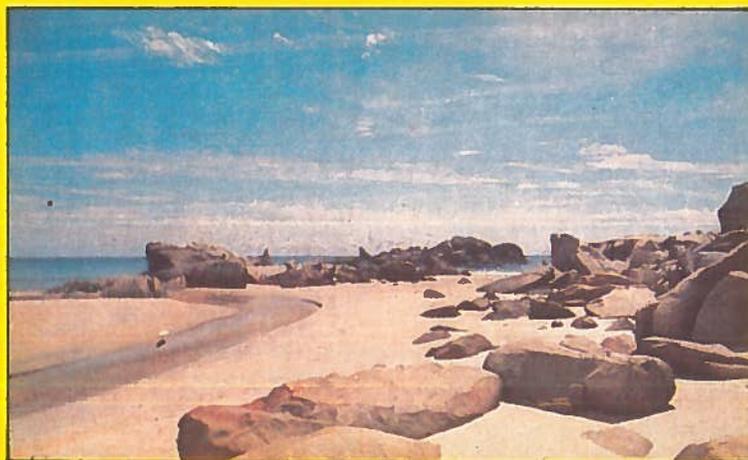
Tailandia: tramonto su un fiume



Tailandia: tempio buddista a Chiang Mai



Malesia: i bambini e il mare



Malesia: stupende e incontaminate spiagge sulla costa Est

IL VIAGGIO. Tutti gli aerei dall'Europa arrivano a Bangkok nelle ore notturne, quindi il primo problema è dove passare la notte. Potete recarvi nella sala di attesa delle partenze e dormirci fino al mattino, o prendere un mezzo e recarvi in un albergo. Il Viengtai Hotel, in Bangaloompo Road, è il migliore che abbiamo trovato. Praticano uno sconto per studenti, 6-8 dollari per notte, camera doppia aria condizionata, piscina. E' anche un ottimo posto per trovare dei compagni a cui unirsi per proseguire il viaggio, cosa consigliabile se siete da soli. Al pianterreno dell'hotel c'è uno Student Office che vi darà tutti i consigli per visitare la città ed anche per il proseguimento del viaggio. Ricordatevi che Bangkok è una città estremamente turistica: passateci non più di un paio di giorni, per orientarvi e visitare i templi ed il mercato galleggianti. Di più non ne vale la pena.

Se avete tempo abbastanza limitato (15-20 giorni), decidete per un itinerario che vi porti a Pattaya (mare stupendo, spiagge ecc.) e quindi al Nord, verso Chiang Mai. Un'occasione per vedere il vero volto della Thailandia.

Noi abbiamo percorso un itinerario più lungo e costoso (75 giorni circa) che ci ha portato attraverso la Thailandia, Malesia, Singapore, Borneo e Indonesia. Ne vale decisamente la pena.

Da Bangkok verso Sud abbiamo preso un autobus fino a Phuket Island, una deliziosa isola unita da un ponte alla terraferma. Alla Hawaii Beach potete campeggiare o dormire sotto delle tettoie costruite in prossimità della spiaggia.

Thailandia

Da Phuket fino a Haad Yai in autobus avrete tempo di vedere piccoli villaggi, campagne, risaie e una natura estremamente varia e interessante. Da Haad Yai prendete il treno per recarvi in Malesia.

Il cibo. E' facile trovare ristoranti locali a poco prezzo. Ma le prime volte state attenti; la cucina thailandese può essere molto piccante. Evitate i mortali peperoncini rossi e verdi fino a quando non vi sentiate pronti ad affrontarli. Il ben noto peperoncino PREK KK NOO è particolarmente pestifero e causa di incendio per le fauci degli incauti. Il riso Tailandese, che accompagna ogni pasto è considerato il più saporito riso al mondo.

Malesia

Provenendo da Haad Yai il treno si ferma alla frontiera malese; dovete scendere, far dogana e risalire su un altro convoglio. I doganieri non sono terri-

ficanti ma alla domanda di rito « Do you have any drugs? » date il vostro « no! » in maniera decisa. Eleonora, una ragazza romana, poco pratica in Inglese e al suo primo viaggio, ebbe la geniale idea di rispondere « Help yourself » che a suo giudizio voleva dire « Prego controllate pure ». Fu naturalmente fraintesa dai due doganieri che, dopo un paio di bofonchiate in dialetto locale, la misero in un angolo e cominciarono una perquisizione paurosa del suo bagaglio. Morale: 45 minuti di terribile tensione per la sventurata (che già si vedeva rinchiusa in qualche oscuro carcere) e suo salvataggio in extremis da parte degli altri viaggiatori che le fecero da interprete.

Dopo la frontiera, Penang è la prima tappa in Malesia; una città tutta da scoprire, un misto di Cinese, Malese e Indiano. Per le strade il ritornello usuale che vi sentirete ripetere dai Cinesi che si avvicinano con aria circospetta è: « Oppium? Do you want to smoke opium? ». Le fumerie sono illegali ma tutti sanno dove sono. Qualsiasi idea abbiate in proposito state attenti a non farvi fregare tutti i soldi.

Batufiringi, la spiaggia locale, è un vero paradiso, qualche volta purtroppo turbata dalle retate della polizia che cerca di contenere il numero degli «hippies» americani, europei e australiani che vivono lì. Oltre Penang, Kuala Lumpur (la capitale) e Malacca, sull'omonimo stretto valgono una visita. Sulla costa Est, da Quantan verso Singapore, le spiagge sono molto belle ed incontaminate.

Il cibo: ottima cucina Malese, Cinese e Indiana viene servita in piccoli ristoranti e bancarelle all'aperto. Si possono anche trovare ristoranti europei ma sono molto cari e, in fondo, perché dovrete averne bisogno? Piatti speciali Malesi da non mancare: SATAY, spiedini di carne insaporiti con zucchero e spezie, cotti alla griglia e serviti con una salsa di burro di noccioline e peperoncino piccante. MEE GO-RÉNG, « spaghetti » fritti serviti con patate, pomodori, cavoli, lattuga e uova.

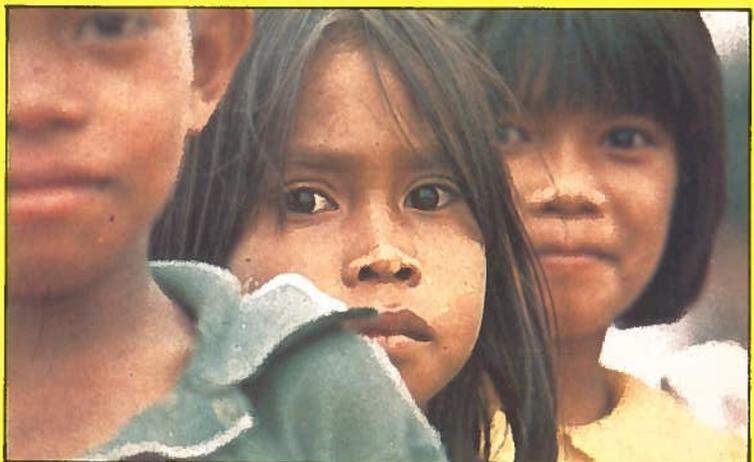
Sulla costa Est la specialità sono pesce fresco, cotto in vari modi, e le granseole.

Singapore

Tappa forzata per chi si reca in Borneo o in Indonesia, Singapore è purtroppo il peggior posto in tutto l'Oriente. Non che la città sia brutta ma sono gli abitanti che la rendono insopportabile. Uno stato reazionario, antidemocratico, dove il denaro è il solo simbolo riconosciuto. Alla frontiera se avete i capelli lunghi, ve li fanno tagliare. Ap-



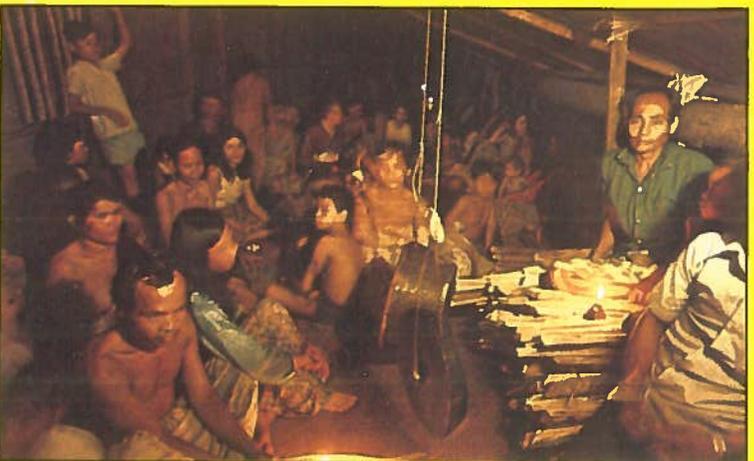
Malesia: cucine all'aperto a Penang



Malesia: un sorriso e l'amicizia è fatta



Brunei: la luna si specchia sul laghetto sacro



Borneo: in una « long house » dayak si intrattengono gli ospiti con musiche e danze tradizionali

positi cartelli informano che per entrare in Singapore si devono avere i capelli che non arrivano al collo della camicia. I giovani turisti non provvisti di ingenti somme non sono ben accetti; spesso i taxi si rifiutano di accettarvi a bordo, i vostri jeans sono guardati con sospetto, c'è un'aria di disprezzo, un rifiuto netto per tutto quello che sia un po' al di fuori della loro « normalità ».

I prezzi degli alberghi sono abbastanza cari ma riuscite a trovare qualcosa in Bencoolen Street.

Unico lato positivo di Singapore è la possibilità di acquistare beni di consumo, quali registratori e macchine fotografiche a bassissimo prezzo. Per proseguire il viaggio verso il Borneo o l'Indonesia dovete prendere l'aereo o la nave. La nave è meno cara, ma se non siete fortunati dovete aspettare parecchi giorni per la data di partenza e ne perderete altri in navigazione. Un inutile spreco di tempo. Singapore è un posto sgradevole, restateci il meno possibile!

Borneo (Sarawak, Sabah, Brunei)

Il Borneo è forse il più magico dei posti che potete visitare in Oriente. Certamente quello che vi permette di avvicinarvi di più alla natura che qui trova una sua definitiva dimensione grandiosa e selvaggia. La gente dell'isola è stupenda. La cordialità con cui sarete trattati, le mille gentilezze e attenzioni di cui sarete oggetto, in un primo momento vi lasceranno persino confusi, poi vi abituerete e comincerete a pensare che molto abbiamo da imparare da queste popolazioni per quel che riguarda i rapporti umani. L'abitante del Borneo non è aggressivo, egli parte dal presupposto che voi non lo siate con lui ed è per questo che vi tratta così dolcemente. Camminare per la strada ed essere continuamente gratificati da sorrisi è perfettamente normale. Dopo la brutta esperienza di Singapore tanta affabilità sembrerà un sogno. Questo bellissimo rapporto con la popolazione locale si traduce per il viaggiatore in svariati vantaggi, che vanno dall'assoluta facilità con cui otterrete passaggi facendo l'autostop, alla totale disponibilità della gente nel consigliarvi gli itinerari migliori, darvi indirizzi e fare in modo che ripartiate dal Borneo con degli stupendi ricordi del posto. Non è raro che, ottenuto un passaggio vi sentiate offrire dal padrone del mezzo ospitalità: e non preoccupatevi, non ci saranno secondi e loschi fini in tanta gentilezza, il Borneo è il paese con il più basso tasso di criminalità nel mondo (pochi lo sanno), e non sa-

rete certo voi a far rialzare la media.

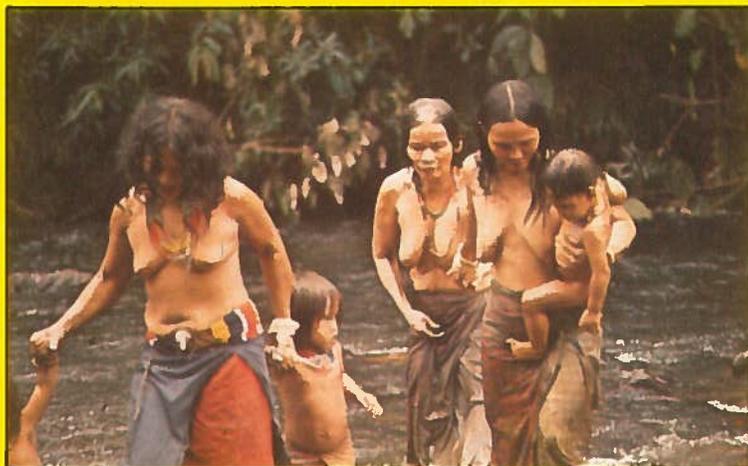
Finalmente siamo in un posto stupendo e vediamo come possiamo « esplorarlo » in un lasso ragionevole di tempo. Le città che « contano » sulla costa sono: Kuching, Sibù, Kota Kinabalu, per chi vuole c'è anche la possibilità di visitare i luoghi cari alla letteratura Salgariana: l'isola di Labuan e la cittadina di Sandakan. Questi agglomerati hanno in comune l'aspetto estremamente occidentalizzato che poco o nulla ha a che vedere con la natura che li circonda e, unica nota dolente, i prezzi che comparati con quelli ai quali siete abituati in zona, sono relativamente alti.

Ma il Borneo che cercate deve ancora arrivare e lo troverete risalendo uno dei tanti fiumi verso l'interno. Da Kuching potete raggiungere Sibù via mare a mezzo cargo. Sono due giorni di viaggio abbastanza monotoni se non avete la fortuna di incappare in un paio degli spettacolari temporali tropicali che nel periodo dei Monsoni solitamente accompagnano il viaggio. Da Sibù iniziate la risalita del fiume su di uno scomodissimo barcone che sarà per un paio di giorni la vostra casa. Portatevi cibo in scatola, acqua e armatevi di grande pazienza. Alla sera del secondo giorno arriverete in un piccolo porticciolo dal quale si diramano ancor più verso l'interno tutti i bracci del fiume. Scaricate armi e bagagli e guardatevi intorno, prima che si faccia buio pesto dovete mettervi d'accordo con uno dei nativi e farvi accordare la sua ospitalità.

Sarà lui poi ad invitarvi a seguirlo sulla sua canoa, con la quale con altre otto ore di viaggio, raggiungerete in piena notte e sotto un'insistente pioggerella tropicale la sua capanna. Non dimenticherete facilmente le giornate successive, andare a dormire alle sei di sera e svegliarvi all'alba, percorrere un tratto di fiume pagaiando sulla canoa per poi fermarvi e assicurare l'imbarcazione ad un ramo sporgente dalla folta vegetazione che costeggia il fiume, sfamarvi aprendo un paio di scatolette di carne, vi sembrerà il recupero di una dimensione ormai persa per sempre da noi occidentali. Vi distaccherete da quella capanna a malincuore e non scorderete i suoi abitanti, gli uccelli tropicali, i cinghiali che tutte le mattine all'alba avete visto abbeverarsi nello stesso punto. Il viaggio continua. Raggiungete Kota Kinabalu e scoprite che c'è una stupenda montagna da scalare (la più alta nel Sud Est Asiatico) alta 4.300 metri con annesso un lussureggiante parco nazionale.



Borneo: membri di una tribù dayak durante una cerimonia religiosa



Donne Punans, il più libero e primitivo popolo del Borneo



Borneo: flauto Punans suonato con il naso



Indonesia: templi a Bali

La scalata che è in realtà una « arrampicata » se pur con pendii ripidissimi, è abbastanza dura per chi la sottovaluti.

E' malcostume diffuso fra le guide del campo base informare i turisti che la scalata è una « rilassante passeggiata »: in realtà è una faticaccia spaventosa se vi mettete in testa di raggiungere la vetta nell'arco di due giorni ed è appena meno faticosa se saggiamente diluite la sgobbata in 72 ore, facendo tappa nel rifugio sotto la vetta. Lo spettacolo che godrete una volta sulla cima vi ripagherà di tutta la faticata: 4300 metri d'altezza vi permetteranno di contemplare con un solo colpo d'occhio tutta la zona sottostante, dalla costa all'interno.

Lasciata Kota Kinabalu ecco una delusione per i Salgariani: l'isola di Labuan non solo non è abitata da nessuna « perla », ma è proprio bruttina. Unico interesse, e questo vi dice tutto, una base militare dalla quale decollano e atterrano enormi carichi volanti che caricano e scaricano truppe. La cittadina chiamata Sandokan è quanto di più anonimo si possa immaginare. Ci sono è vero i pirati che incrociano nella zona su moderni e potenti fuoribordo, ma lungi dal battersi per nobili ideali quali la indipendenza della loro terra o la « perla di Labuan », contrabbandano armi con le vicine Filippine e assaltano ogni tanto i villaggi della costa rubacchiando capre e violentando donne.

A questo punto scendendo la costa Est del Borneo, prendete l'aereo a Tawuao e arrivate a Surabaya, in Indonesia.

Indonesia

Da Surabaya in autobus fino a Denpasar (la capitale di Bali), poi con un BEMO, un minibus locale, recatevi a Kuta Beach, distante solo pochi chilometri. Dopo le fatiche passate in Borneo, Bali è una isola di assoluta pace, e se gestita bene, sarà l'esperienza più bella e rilassante di tutto il viaggio. A Kuta Beach c'è tutto quello che cercate, ma ciò che più vi piacerà è la spiaggia lunga 16 chilometri dove potete camminare per ore senza incontrare nessuno. Una camera in uno dei tanti LOSMEN (alberghetti locali) che sorgono nel villaggio costa cieca 400-600 lire per notte; un pasto viene sulle 200-300 lire e dei deliziosi frullati di frutta tropicale, mango, ananas, banana, solo 30-40 lire. Inoltre Kuta è il punto di ritrovo di tutti i giovani viaggiatori occidentali, sia per quelli che si dirigono verso l'Australia sia per quelli che rientrano in Thailandia: una nuova Goa ma senza tutta la moltitudine di « scoppiati » che infesta quel po-

sto. E' una atmosfera serena e soprattutto libera: indimenticabili passeggiate, giornate passate a nuotare e prender sole su una spiaggia dove, dopo poche ore, vi accorgete che il costume da bagno che portate è assolutamente inutile e superfluo: essere nudi diviene la normalità. Ed al tramonto, quasi seguendo un rito, vi riunite sulla spiaggia con tutti gli altri giovani ospiti di Kuta e scambiate idee, impressioni di viaggio, esperienze e soprattutto stringete nuove amicizie con viaggiatori di ogni parte del mondo.

Inoltre con 2.000 lire circa al giorno potete affittare delle moto e fare il giro di Bali, con i suoi stupendi templi, i piccoli villaggi sperduti, gli interminabili campi coltivati a riso e dominati dall'imponente mole del vulcano sacro. Scoprirete così una civiltà che ha dedicato tutto alle arti della danza, della musica, della pittura e della scultura. Java: visitate Jakarta, Jogjakarta e il vulcano Bromo, ma se avete tempo percorrete l'isola su uno degli autobus locali.

Sumatra: Da Jakarta via mare fino a Medan quindi con un autobus a Toba Lake. E' un grande lago con al centro un'isola. Un'oasi di pace dove vivono una cinquantina di europei in condizioni abbastanza primitive: niente elettricità, niente strade, solo delle capanne sparse intorno al lago con dei piccoli sentieri che le uniscono.

Il cibo: il riso è il piatto base di ogni pasto. La cucina indonesiana è deliziosa, particolarmente il NASI GORENG (riso fritto) e il GADO GADO (insalata mista).

Un ultimo consiglio per portare felicemente a termine il vostro viaggio: *assolutamente* evitare il bere acqua non bollita e il mangiare verdure crude. Non seguire questo consiglio significa rischiare una epatite virale e nella migliore delle ipotesi una fortissima dissenteria tropicale.

Testo: Fabio Mucchi
Marrino Quinque
Carlo Tumioli
Foto: Mucchi/Quinque

Come arrivare

In aereo. Da Roma a Bangkok ci sono dei voli di linea settimanali della Thai International, aperti a tutti, a Lit. 207.000 solo andata. I biglietti sono ottenibili presso tutte le agenzie studentesche di viaggio.

Da Londra a Bangkok ci sono voli anche più economici, però c'è sempre l'inconveniente di andare fino lassù, se qualcuno ha « interessi » in quel loco può sempre rivolgersi a queste due agenzie: Spartan Travel, tel. n.ro 01/7494215 - 7494248 o United Air travel, 5/6 Coventry street, tel. 01/4392326. La Spartan, purtroppo non abbiamo trovato il



Bali: Processione sulla spiaggia a Kuta Beach



Bali: giovane danzatrice



Bali: pittore naif

suo indirizzo, è quella più raccomandabile e lo stesso BIT information service la accredita. Altra agenzia che potete facilmente contattare via posta è la Royal Tours, 5 Kaasterweg, D' 4000, Dusseldorf, Germania Federale. Vende passaggi aerei per l'estremo oriente con partenze da Bruxelles a prezzi molto convenienti. Formalità

Passaporto valido; carta internazionale dello studente; libretto internazionale delle vaccinazioni: colera e vaiolo obbligatori, raccomandabile tifo, paratifo e tetano. Visti. Sono necessari per la Thailandia e per l'Indonesia ottenibili prima della partenza presso le

rispettive ambasciate o consolati. Per Malaysia, Singapore, Filippine e Borneo e Hong Kong l'ottenete direttamente all'entrata del Paese.

Soldi

Prima di partire cambiate tutto in dollari, anche se ora le restrizioni cambiarie sono forti, il tetto delle cinquecentomila lire si può superare. In diversi Paesi (Indonesia, Thailandia ecc.) esiste il mercato nero, quindi prima di cambiare i vostri dollari date un'occhiata in giro.

Stagioni

Il periodo migliore per visitare questi paesi può andare da Agosto a Dicembre.

HiFi Strumenti Consuntivo d'oltreoceano

Si è tenuto, dal 16 al 19 Febbraio, il primo dei tre appuntamenti annuali a Milano per gli audiofili, (gli altri due sono la Fiera Campionaria e il SIM), dedicato alla produzione USA di strumenti musicali e HI-FI.

Le presenze erano molte e in effetti si sentiva la necessità di un luogo più grande che non il Centro commerciale USA, dove, nonostante la buona volontà, non si potevano osservare bene gli apparecchi troppo accatastati così che alcuni di essi, peraltro molto interessanti, sfuggivano all'attenzione del pubblico.

Stesso discorso per le sale di audizione, ben fatte ma con densità tipo Rinascente il 24 dicem-

bre e conseguente difficoltà di giudizio dei componenti in funzione.

Cominciamo dall'HI-FI e in particolare amplificatori e casse acustiche che, come si sa, sono la punta di diamante della produzione americana.

La grossa novità era costituita dal nuovo finale di potenza JBL da 300 watt per canale. Questo amplificatore è stato studiato particolarmente per l'uso nei grossi impianti e infatti può funzionare con i due canali collegati con un ponte.

In questo modo eroga 700 w. su 8 ohm, il che rende possibile il suo accoppiamento con i grossi sistemi di altoparlanti della stessa casa.

E' stata data molta importanza anche alla robustezza, i suoi 24 transistor finali lavorano ad un quarto della loro effettiva capacità e son situati in fondo a una specie di tunnel di raffreddamento dove in più vi è anche una ventola, che assicura una affidabilità totale in ogni situazione e una robustezza praticamente assoluta. E' insomma l'ideale per i gruppi musicali. Non man-

ca il tocco di eleganza che consiste nei LED luminosi che indicano la potenza erogata in ogni istante, cosa che se è pressoché inutile in un uso professionale è però richiesta dal mercato amatoriale di alto livello a cui è anche destinato questo apparecchio.

Sempre per rimanere sulle alte potenze, una tendenza questa piuttosto diffusa fra i costruttori americani, era presente la Harman Kardon con il suo Citation 16 da 200+200 w., un amplificatore raffinato esteticamente, anch'esso con i LED. Naturalmente le prestazioni di distorsione e di risposta in frequenza sono ineccepibili, però questo amplificatore non è propriamente adatto a un uso « lieve », ma piuttosto ad una funzione amatoriale.

Identico discorso per i SAE, amplificatori veramente eccezionali in particolare il modello Three dall'estetica e dal prezzo mozzafiato. Presente con tutta la sua gamma di prodotti il « mostro sacro » per eccellenza: Mc Intosh, recentemente ha cambiato importatore, anche qui in

evidenza il 300+300, veramente mostruoso con i suoi due ventiquattro per il raffreddamento oltre che per il peso dovuto all'enorme trasformatore di alimentazione.

Infine altri due finali di potenza di tipo professionale Phase Linear e BGW.

Il primo è quasi diventato un mito per le sue eccezionali prestazioni di potenza, 1000 w., e le sue caratteristiche di fedeltà hanno spesso messo in crisi gli stessi apparecchi di misura.

Per questo è uno degli amplificatori più usati per pilotare sistemi di altoparlanti molto potenti.

Esiste però un valido concorrente: la BGW con la sua serie di finali superpotenti quali il modello 1000 e 2x1500 costruiti a norme militari e che possono funzionare con qualsiasi alimentazione ed impedenza.

Il numero di componenti elettronici usati per queste realizzazioni è veramente notevole e a prova della loro bontà e affidabilità anche le protezioni contro eventuali manovre errate o surriscaldamenti sono molto efficaci, cosa importantissima questa e giustamente tenuta in grande considerazione dai costruttori che si premurano, questo vale per tutte le marche, di offrire prodotti che non diano fastidi

« Apri e fai bis »

**CON CASSETTE
« SCOTCH »
DELLA 3M ITALIA
UN'INIZIATIVA PER
GLI « AFFAMATI »
DI MUSICA**

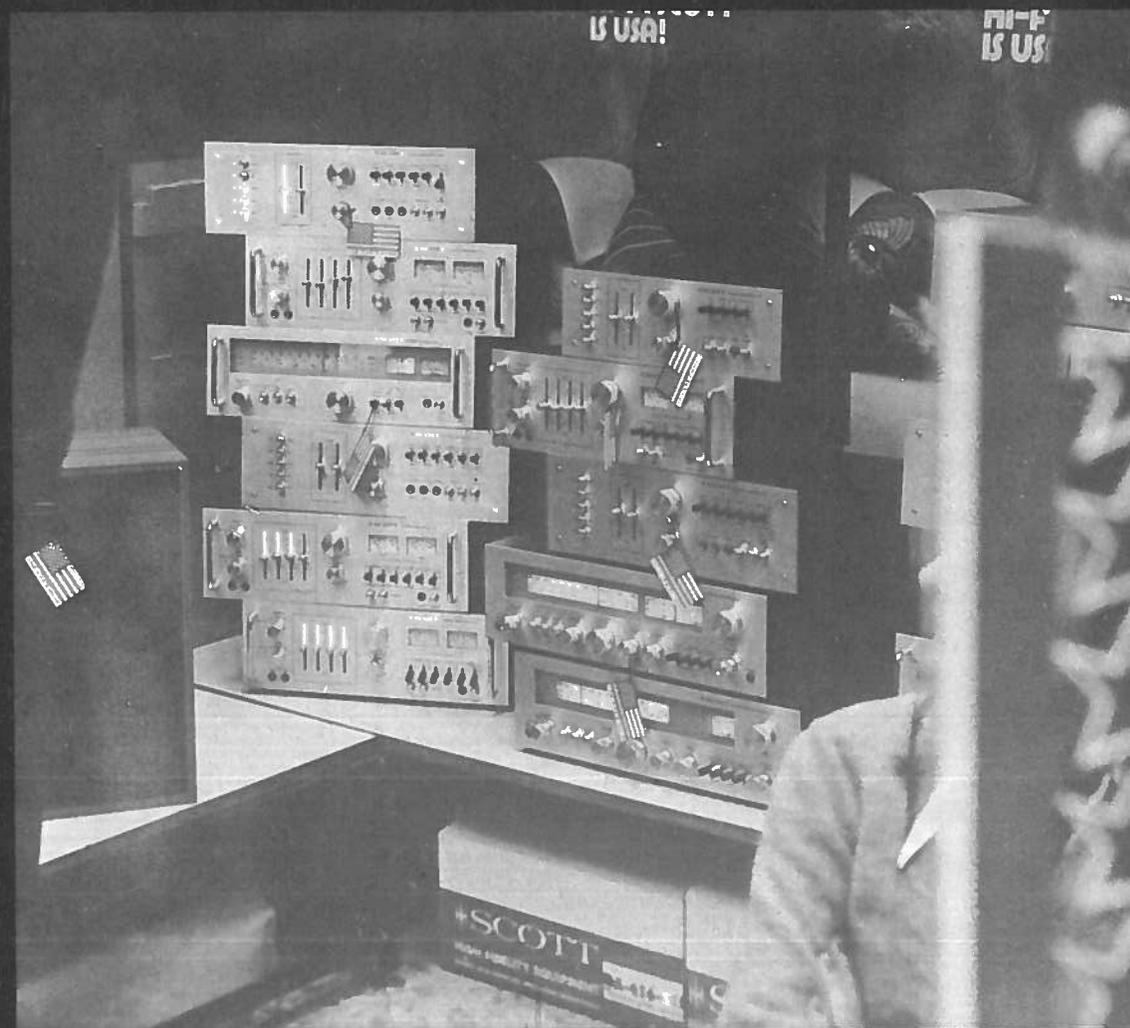
Anche le cassette hanno il loro « colpo di fortuna » che può darvi il piacere di vincere immediatamente una seconda cassetta « Scotch » come quella che avete già acquistato. Si tratta, come avrete immaginato, di un'originale iniziativa che ha lo scopo di far conoscere ad un più vasto pubblico la « Scotch Dynarange Posi-Trak », la cassetta della 3M Italia per gli « affamati » di musica.

« Apri e fai il bis » è l'invito rivolto da questa iniziativa che permetterà a tutti i lettori di questa rivista di avere il loro premio, e cioè uno sconto immediato di 200 lire.

Se siete anche voi degli « affamati » di musica, non lasciatevi sfuggire i prossimi numeri di « GONG », perché conterranno dei « buoni-sconto » (uno per ogni numero della rivista); presentandoli ad un rivenditore di prodotti magnetici « Scotch » potrete pagare 200 lire di meno una cassetta di nastro « Dynarange Posi-Trak », del tipo C-60 oppure C-90.

Quando il rivenditore vi consegnerà la cassetta non dovrete far altro che aprirla per sapere subito se avete vinto.

Infatti, se vi troverete stampata la frase « Bravo, hai fatto il bis », il negoziante vi regalerà immediatamente una seconda cassetta identica alla prima, senza alcuna formalità.



anche se usati continuamente e magari senza andare troppo per il sottile. Certo non erano presenti solo questi apparecchi, senz'altro eccezionali, ma al di fuori della portata di una persona dotata di un portafogli normale.

La Scott, per esempio, è attualmente una delle case che maggiormente incontra in favore del pubblico, offrendo apparecchi di prezzo conveniente e di prestazioni ottime assieme ad una certa ricercatezza di linea e finiture. Queste caratteristiche coadiuvate da una campagna pubblicitaria abbastanza indovinata hanno portato la Scott ad essere attualmente uno dei marchi più venduti in Italia.

Molto poco conosciuta è invece la Sherwood con i suoi sintonificatori che sono realmente fra le cose migliori che ci siano in commercio. Infine Super-scope con la sua linea di HI-FI a prezzi molto, molto bassi e che perciò interessa una grossa fetta di acquirenti con i suoi apparecchi dalle prestazioni più che oneste e che, qualche volta, sono anche paragonabili ad apparecchi di classe molto superiore.

E passiamo alle casse acustiche, altro caposaldo dell'industria americana. Anche in questo caso la produzione è piuttosto d'

elite anche se le case più grosse hanno modelli di costo più accessibile.

Non è però il caso della Klipschorn con i suoi 2 milioni per cassa e la garanzia che almeno fintanto che non cambieranno le leggi fisiche, non ci sarà niente di meglio.

In effetti sono casse favolose però destinate ad essere un sogno per la maggioranza. Da sogno e non, la produzione Altec con le sue famose Studio Monitor e con le ottime Capri adatte a impianti più modesti. Non mancavano le professionali per gli usi all'aperto, per esempio ad Altamont funziona un impianto Altec da 60000 w.

Anche la JBL esponeva le sue casse « da concerto » insieme al nuovo modello da 50 m. dalle dimensioni compatte che lo rendono adatto all'inserimento domestico.

Come sempre molta curiosità intorno alla Dahlquist e alla Tempest.

La Dahlquist adotta un sistema di 5 altoparlanti montati in modo da eliminare le diffrazioni del suono, questo evita che le armoniche perdano di definizione e si ottiene così un suono molto limpido e presente, prestazioni queste confermate dall'ascolto. Unico difetto è la potenza necessaria per pilotarle che,

come minimo, dev'essere di 60 w. per canale.

Le Tempest invece usano il noto AMT del dottor Heil per gli alti e un bass-reflex per i bassi. L'AMT è un tweeter rivoluzionario che con un minimo movimento di aria di una lamina produce un segnale perfettamente lineare fino a 27.000 Hz cosa che conferisce al suono una brillantezza e presenza veramente unica e che unitamente al prezzo relativamente basso rende queste casse fra le migliori attualmente disponibili. Molto belli e pratici anche i mixer della TAPCO che hanno avuto molto successo fra i vari rappresentanti delle radio private.

Nel campo degli strumenti musicali non era da registrare la stessa presenza di marche, ugualmente però qualcosa d'interessante c'era. Naturalmente onnipresente la Gibson con un nuovo modello e con le Les Paul marcate XX anniversario. Erano esposte anche le scatolette magiche della MXR, tutta roba importata da Monzino, che hanno ricevuto ormai l'incondizionato plauso dei musicisti anche se il prezzo dei vari phaser, compressori, super acuti e via dicendo, non è proprio basso, anzi...

In un unico stand, importati tutti da Casale Baner, erano esposte la Fender con le solite

chitarre e il piano elettrico, la Ludwig con grande dovizia di batterie trasparenti che ci lasciano alquanto perplessi e la Ovation con le sue ben note chitarre acustiche. Tre marchi di primo ordine apprezzati ovunque. Infine le cose più interessanti, ovvero le serie di effetti Electro Harmonix, completamente nuovi per la Italia, comprendente vari phaser, distorsori, acutizzatori, compressori, variatori dai nomi piuttosto pittoreschi tipo Knock Out, Black Fringer, Screaming Bird ecc...

La serie di questi effetti è veramente molto vasta, in tutto sono 26 tipi, oltre a un amplificatore incredibile, infatti è grande come una valigetta, ha 15 Watt di potenza e può andare a corrente e batterie.

Ma la sua grande particolarità è l'assoluta mancanza di rumore di fondo che lo rende ideale per l'uso in sala di incisione e il suono molto pieno, tanto che sembra un amplificatore molto più grosso.

In definitiva quindi una mostra piuttosto interessante; a quando però dei prezzi un po' più sulla terra?...



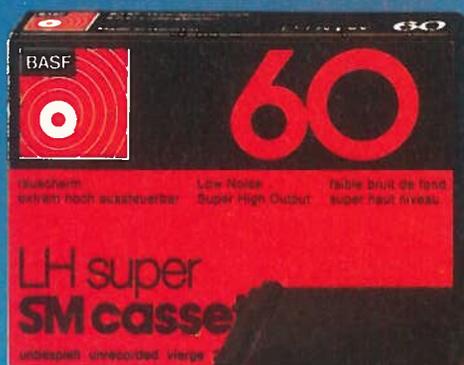
Discografia Steve Lacy

<p><i>Di Steve Lacy Gong ha già pubblicato un articolo recentemente (Un Antico Sotterraneo, Dicembre 1975): a completamento del pezzo ci sembra ora giusto pubblicare l'avventurosa discografia di Lacy. Poiché il soprano americano, nel corso delle sue numerose peregrinazioni per i vari paesi, ha inciso molto a suo nome e a nome di altri, preferiamo (anche per ragioni di spazio)</i></p>	<p>1960 STEVE LACY Straight Horn (Candid)</p>	<p>1966 CARLA BLEY - MIKE MANTLER Jazz Realities (Fontana) GIORGIO GASLINI Nuovi Sentimenti (EMI) STEVE LACY Sortie (GIA - Polydor) STEVE LACY Forest & Zoo (FSP)</p>	<p>1971 STEVE LACY Wordless (Futura) STEVE LACY Lapis (Saravah) MAL WALDRON - STEVE LACY Journey without End (RCA)</p>
<p><i>indicare in ordine cronologico solo i titoli degli albums con le relative etichette e il nome del leader.</i></p> <p>1954 DICK SUTTON Jazz Idiom (Jaguar); DICK SUTTON Progressive Dixieland (Jaguar).</p>	<p>1961 BUELL NEIDLINGER New York City R & B (Candid - Barnaby) STEVE LACY Evidence (Prestige)</p>	<p>1967 GARY BURTON - CARLA BLEY Genuine Tong Funeral (RCA)</p>	<p>1972 STEVE LACY Chips (Sassetti) MAL WALDRON & STEVE LACY (America) STEVE LACY The Gap (America) STEVE LACY Solo (Emanem)</p>
<p>1956 TOM STEWART Sextette - Quintett (ABC) WHITEY MITCHELL Sextette (ABC) JOE PUMA Sextet (Harmony-Jazztone) CECIL TAYLOR Jazz Advance (Transition - Blue Note)</p>	<p>1965 STEVE LACY School Days (Emanem)</p>	<p>1968 GIORGIO GASLINI Grido (Durium)</p>	<p>1975 FRANZ KOGLMANN - STEVE LACY Flaps (Pipe) GIORGIO GASLINI Fabbrica Occupata (Produttoriassociati) STEVE LACY The Crust (Emanem)</p>
<p>1957 CECIL TAYLOR at Newport (Verve) GIL EVANS & Ten (Prestige) STEVE LACY Soprano Sax (Prestige)</p> <p>1958 STEVE LACY Reflections (Prestige)</p>	<p>1964 BOBBY HACKETT Hello Louis (Epic) JAZZ COMPOSERS ORCHESTRA Communication (Fontana)</p>	<p>1969 STEVE LACY Roba (Saravah) STEVE LACY Moon (Byg) STEVE LACY Epistrophy (Byg)</p>	<p>1974 STEVE LACY Scraps (Saravah) MAL WALDRON Hard Talk (Enja) STEVE LACY Flakes (RCA Vista) STEVE LACY Lumps (ICP) STEVE LACY Saxophone Special (Emanem)</p>
<p>1959 GIL EVANS Great Jazz Standards (World Pacific - Blue Note)</p>	<p>1965 STEVE LACY Disponability (RCA Vik)</p>	<p>1970 ALAN SILVA Seasons (Byg)</p>	<p>1975 STEVE LACY Dreams (Saravah) STEVE LACY Stalks (Japan-Columbia) STEVE LACY Solo at Mandara (ALM) STEVE LACY Distant Voices (Japan Columbia) STEVE LACY Stabs Solos (FMP).</p>

COMPACT - CASSETTE LH SUPER IN

system
cbox

LA GENIALE IDEA PER L'ARCHIVIO



Nel c-box dal tasto rosso,
le qualità delle ultime cassette BASF:
Compact-Cassette LH Super con la
Speciale Meccanica SM.
Compact-Cassette LH Super
Sonorità migliore del 50% su tutti i
registratori.

Il sistema archivio
universale

Componibile senza
limiti.

Ideale per
l'automobile

Uso praticissimo



LA SPIRALE DELLA QUALITA'





Levi's

The Original Jeans.