

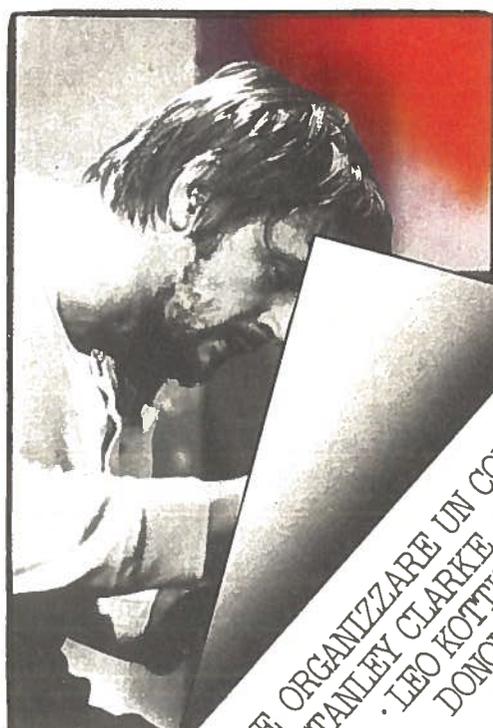
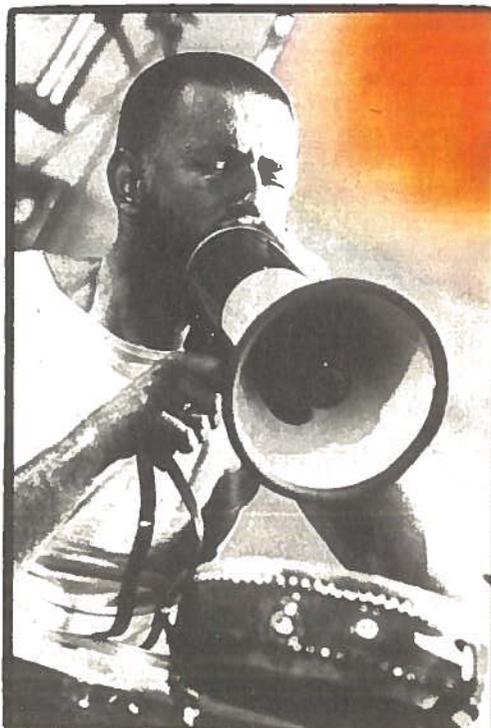
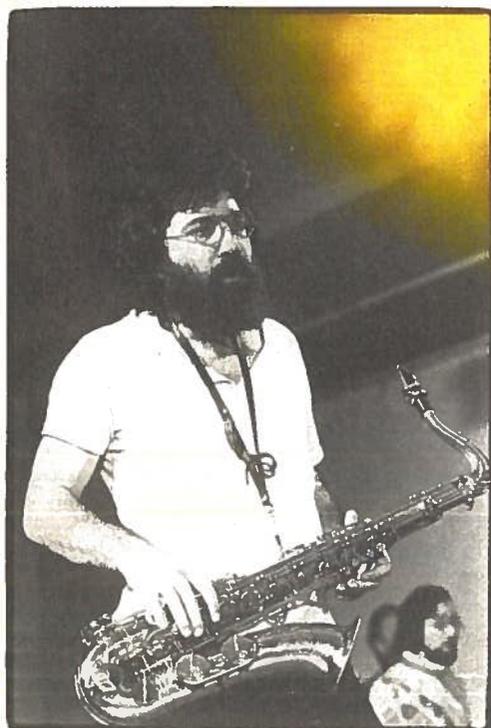
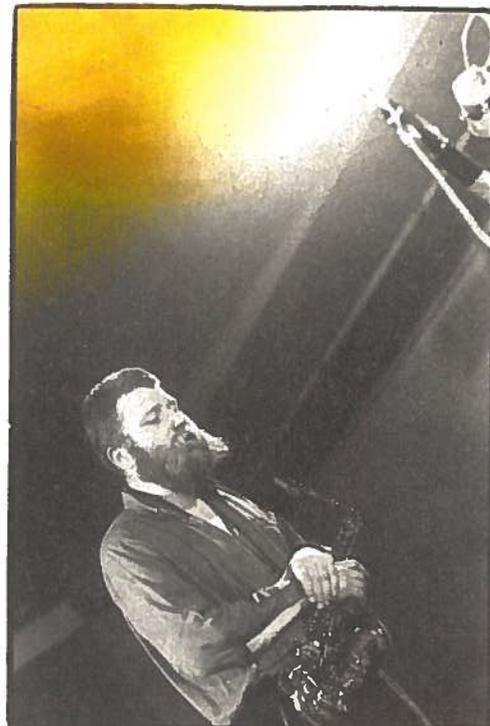
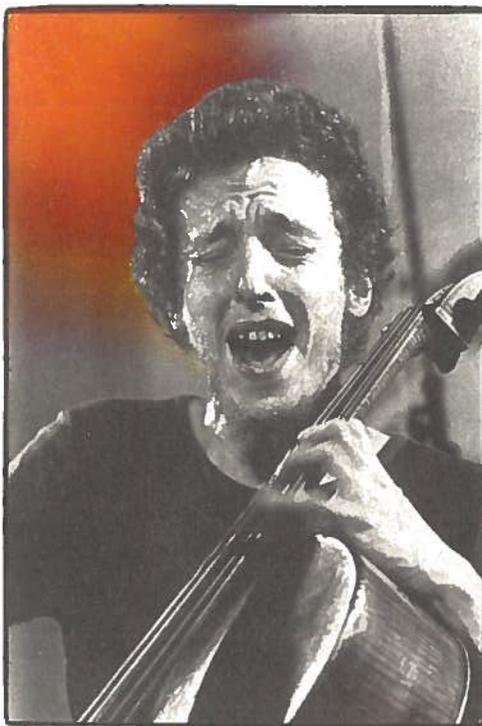
MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

MAGGIO 76
ANNO 3° N.5
LIRE 800



LA NUOVA FACCIA DEL JAZZ EUROPEO

Sped. abb. post. Gruppo III



COME ORGANIZZARE UN CONCERTO
STANLEY CLARKE · WHO
· LEO KOTTYKE ·
DONOVAN

Sammurai



**LA PRIMA RIVISTA IN ITALIA
DI JUDO-KARATE-KUNG-FU**

MENSILE N.2

in tutte le edicole

COMUNICATO AGLI SGRANATI

sennheiser



Invece di 1/2 kilo per i tuoi occhi,
Sennheiser ti dà 125 gr. per le tue orecchie.

E te li dà anche a
"pezzi" se ti fa comodo.
Però anche se sei
uno sgranato ascolta
un consiglio, è meglio



una bella spesa per
poterle...
Però... se disistramente,
certo... a tua ragazza
ci si siede su e ti rompe l'archetto...
puoi ricomprarlo.
per gli auricolari ecc.
E forte no l'idea?
E allora dai! Via di
corsa al 1° "importante"
negoziò e beccatela.
E se non la trovi
questi sono i nostri rappresentanti. Protesta
con loro! Scrivici - Ciao. È tuo diritto averla
-La cuffia giovane dei giovani in gamba-



HD 414-13
oltre un milione e mezzo
(prodotte e vendute)

Impedenza universale
2.000 Ω

- ELENCO RAPPRESENTANTI REGIONALI** - CAMPANIA Marzano Antonio (081) 323270
- EMILIA ROMAGNA-MARCHE Audiotecno (051) 450737 - LAZIO ESA SOUND (06)
6375544/3581816 - LOMBARDIA-VENETO Texim Hi-Fi Club (02) 5460371/5692800 -
PIEMONTE-LIGURIA F.lli Giacchero (011) 637531 - PUGLIA-BASILICATA-CALABRIA
escl. RC città Tirielli (080) 348631 - SICILIA e REGGIO CALABRIA città Pea (091)
245650 - SARDEGNA Loria Marco (070) 864334 - TOSCANA-UMBRIA Hi-Fi International (055) 571600 - TRENTINO ALTO ADIGE Electronia (0471) 26631

English - Transcriber o fotocopiare

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

NOME _____
COGNOME _____
DITTA _____
INDIRIZZO _____
CITTA _____



Audio 7G

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

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

Posta

Caro Gong,
ti saremmo molto grati se
tu volessi pubblicare la pre-
sente lettera che getta uno
sguardo sulla tournée italia-
na del « BAKER GURVITZ
ARMY » e che riporta alla
più stretta attualità il pro-
blema della gestione ed or-
ganizzazione di concerti da
parte di gruppi alternativi.

Come certamente saprai la
tournée all'inizio era pro-
mossa dalla Cooperativa Me-
dianova (Radio Torino Al-
ternativa) e da noi della
Joint Record. Questo solo
all'inizio! Perché poco pri-
ma dell'inizio della stessa
con un colpo di mano noi ci
troviamo completamente e-
stromessi! (sic!).

Da collaboratori veniamo
scalzati al ruolo di accom-
pagnatori del gruppo CE-
MENTO che del tour è il
supporter. Ma fin qui tutto
potrebbe andare ancora bene.

Ma quello che è successo
nel corso della tournée stes-
sa, interrottasi ad Ancona
dopo solo quattro date su
otto, ci ha lasciato veramen-
te amareggiati.

E più di tutto ci hanno
amareggiato il comportamen-
to dei compagni promotori
della cooperativa torinese per
il loro comportamento nei
nostri confronti. Intendiamo-
ci, nella loro città hanno fat-
to molto negli ultimi tempi
nel campo musicale ed han-
no buon seguito, ma con noi
sono stati del tutto scorretti.
E cioè:

1 - noi della Joint Record
e quelli del gruppo Cemento
eravamo tenuti all'oscuro di
tutto, compreso gli orari di
partenza: siamo arrivati al
punto che dovevamo chiede-
re spiegazioni ai tecnici in-
glesì;

2 - per tutta la tournée noi
della J. R. ed il gruppo Ce-
mento siamo stati trattati
in maniera assurda: per i tec-
nici inglesi c'era tutto pron-
to (alberghi, pasti caldi, etc.)
per noi assolutamente nulla.
In ogni città eravamo co-
stretti a cercarci da soli al-
berghi, a cenare in fretta e
furia per essere sul posto
del concerto per l'ora d'i-
nizio; non parliamo delle
condizioni in cui il gruppo
era costretto a suonare dopo
aver mangiato panini e dor-
mito in pullmann!

3 - A causa della megaloma-
nia di alcuni della coope-
rativa (non tutti per fortuna,
perché tra loro ci sono ele-
menti validissimi!) il tour
è fallito, mentre ancora ri-
manevano da fare piazze co-
me Bologna, Napoli e Roma!
Quindi se la cooperativa a-
vesse ridimensionato molte
cose sicuramente il tour non
avrebbe fatto la fine che tut-
ti sappiamo! E per finire
vorremmo parlare anche del
gruppo GINGER BAKER ed
in particolare del chitarrista
Adrian Gurvitz. Questi roc-
kisti hanno sistematicamen-
te boicottato il gruppo CE-
mento per tutta la tournée
(non hanno mai fatto pro-
vare il gruppo una sola vol-
ta benché il gruppo stesso
PAGASSE il nolleggio del-
l'amplificazione!). Il chitarr-
ista ha fatto di tutto per farci
suonare nelle peggiori con-
dizioni possibili, e in fondo
lo capiamo visto che i suoi
limiti erano grandissimi!
Tutto ciò lo vogliamo porta-
re a tua conoscenza, non per
fare della sterile polemica
come certi «branki» che so-
pravvivono solo attaccando
tutti, ma affinché venga por-
tato a conoscenza di tutti che
da parte nostra abbiamo
fatto tutto quello che pote-
vamo e che se la Cooperati-
va ci avesse dato maggior
spazio sicuramente avremmo
fatto molto per aiutarli. An-
che simili esperienze ci sono
utili e sempre più ci convin-
cono che l'alternativa non è
una chimera, ma la dobbia-
mo raggiungere unendo le
forze di tutti i gruppi che
lavorano per essa.
Cordiali saluti.

Collettivo Joint Record
(Milano)

Posta

Cari compagni

In merito alla tournée di Ginger Baker interrotta ad Ancona il 28 marzo scorso, la COOP. MEDIANOVA intende dire e chiarire alcune cose.

1) La tournée della Baker Gurvitz Army, dopo gli sfondamenti di Milano, risoltisi pacificamente ma con l'irruzione di circa 2000 persone non paganti e la scarsa attenzione data nel pubblico nelle successive date di Torino Udine Ancona, imponevano alla Coop. Medianova di interrompere la tournée, dato il passivo non ulteriormente aggravabile.

2) Questo passivo accumulato durante la tournée insieme con pesanti anticipi, trasporti aerei, mantenimento (esoso) del gruppo inglese è stato interamente sostenuto dalla Medianova.

3) Il signor Alex Pietro Schiavi, che supponiamo rappresentante della fantomatica « Joint Record », ha avuto unicamente una funzione di intermediario a percentuale tra noi e un subagente di Londra del gruppo B.G.A., imponendo oltretutto il gruppo « Cemento » nel quale egli suona (del quale avremmo fatto volentieri a meno).

4) Nel corso della sua opera di mediazione al fine di assicurare la firma dell'accordo, lo Schiavi non esitava a garantire, in presenza di testimoni, il pieno appoggio promozionale della Phonogram e l'impegno della casa discografica stessa per il mantenimento del gruppo in Italia (fatto rivelatosi poi falso, e in base al quale ci riserviamo di perseguire per vie legali il suddetto).

5) Documentazione di quanto qui esposto è manifestato nei contratti e accordi scritti che la Medianova ha preso tramite il sottoscritto con tutte le parti interessate.

Fuori di polemica cogliamo comunque volentieri questa occasione per entrare in contatto con voi di Gong e gradiremmo un incontro informale per valutare insieme le future possibilità di organizzare ancora in Italia concerti Pop con gruppi stranieri (cosa che per il momento ci sembra estremamente difficoltosa, considerando come minimo scoraggianti i risultati di questa esperienza).

Cordiali saluti.

Cooperativa Medianova
Torino

Cari amici di Gong,

ho letto sul numero di febbraio l'articolo di Guidotti e Gallo sugli strumenti indiani e siccome sono un appassionato cultore del suono orientale vi prego di indicarmi l'indirizzo di quel laboratorio di Brescia nel quale sono state fatte le foto che corredano il pezzo. Vi ringrazio e complimenti per il vostro lavoro.

Giacomo Bonesini - Verona
Rispondiamo a te e a tutti gli altri che hanno fatto la stessa richiesta; l'indirizzo è Laboratorio Fabrizio Cassano, via Grazie, 23 - Brescia.



Caro GONG,

siamo un gruppo di giovani compagni, tutti sui 20 anni, e stiamo lavorando da più di un mese perché vorremmo riuscire ad installare anche qui a Cesena una radio libera e democratica. Le difficoltà con cui ci siamo scontrati e ci scontriamo attualmente non sono poche (beghe e casini locali, problemi finanziari ecc.). Abbiamo seguito con interesse il servizio sul convegno delle radio libere ma il problema è molto vasto e alcune cose sono poco chiare. Abbiamo inviato una lettera

a Pio Baldelli per chiedere informazioni.

Vi chiediamo, nel limite del possibile, di spedirci tutti i dati e le informazioni in vostro possesso ed eventualmente di pubblicare la nostra lettera per vedere se ci fosse qualche compagno disposto ad aiutarci. Stiamo organizzando anche un concerto per pubblicizzare la cosa e per raccogliere un po' di dannatissima lira. Se potreste metterci in contatto con qualche artista, grazie anche per questo....

I compagni di Radio Libera Democratica di Cesena c/o Maraldi Antonio, Via Ticino, 85 - 47023 Cesena.

Caro GONG,

siamo un gruppo di studenti, operai, qualche professionista, portatori di una iniziativa a carattere locale: la creazione di una radio: Radio Libera Siracusa. R.L.S., nasce come esigenza del movimento di una valida alternativa alla radio del monopolio D.C. e si fa portatrice di quelle istanze che, ormai mature, non vengono o meglio non si sanno sufficientemente esprimere.

La nascita di questo organo al servizio delle masse popolari si inserisce in un quadro come quello siracusano tradizionalmente povero di iniziative di questo genere e comunque di ogni manifestazione a livello di massa che abbia come protagonisti o ispiratrici le sinistre. E la musica avrà una posizione predominante nelle nostre trasmissioni: essa andrà dal pop al jazz al folk, alla contemporanea ecc. tentando di sfrondare le parti vuote di significato e di ogni interesse costruttivo per cercare di dare in mano alla gente un'arma, come quella musicale, appunto, indubbiamente capace di rinnovamenti.

Radio Libera Siracusa è inoltre un momento di incontro delle forze del movimento su qualunque tema sociale, politico, culturale facendo del dialogo e del confronto delle opinioni non un modello di democrazia borghese bensì una occasione di maturazione e di crescita del movimento stesso. Non si tratta, in ultima analisi, di creare una ra-

dio di partito o di partiti, con conseguente divisione delle aeree di potere, ma di fare un organo del movimento di tale iniziativa. R.L.S. si farà portatrice inoltre delle istanze proprie del movimento per i diritti civili: battaglie come quella per la liberalizzazione dell'aborto e delle droghe leggere, problemi come quelli riguardanti l'emancipazione femminile o la liberazione dei rapporti sessuali, verranno fatti propri da questo organo di emancipazione e di lotta. Naturalmente però da soli non possiamo tener testa ai problemi che comporta una simile iniziativa e se anche con la formazione di una cooperativa abbiamo risolto il problema finanziario, resta tuttavia aperto quello più strettamente tecnico del rifornimento di dischi e di ogni sorta di materiale che vada dalle interviste, ai servizi ecc.

Fiduciosi in un vostro aiuto in questo senso e comunque attendendo una vostra risposta, vi salutiamo cordialmente.

Radio Libera Siracusa, C.so Gelone, 68 - 96100 Siracusa.

Diamo una sola risposta ai compagni delle due radio libere. Premettendo che la creazione di una antenna democratica non è cosa facile e che ancora più difficile è riuscire a farla sopravvivere, vi consigliamo di rivolgervi alla FRED (C. P. 1319 - Firenze) per tutti i vostri problemi tecnici, legali ecc. che vi indirizzerà alle commissioni o alle persone, che settorialmente si occupano di ciò.

Per quanto riguarda il discorso musicale, concerti e discografici, vi preghiamo invece di telefonarci (02-781261) perché ci sarebbe impossibile inviare a tutti coloro che vogliono organizzare situazioni musicali alternative, lunghissimi elenchi di artisti (non tanto perché siano poi molti, ma perché vi dovremmo dare anche indicazioni tecniche a volte complicate). Dunque rifatevi vivi!



PRIMA O POI, QUELLO CHE HONDA MONTA DI SERIE, DIVENTA REGOLA PER TUTTI.

Da qualche anno a questa parte, parlare di moto è come parlare di Honda. Si guarda la strumentazione di una moto di oggi ed è Honda che viene subito in mente.

Si valutano le soluzioni tecniche adottate ed è Honda che fa capolino, dietro ogni moto.

Dai quattro cilindri, ai freni a disco, ai dispositivi di sicurezza attiva, allo scarico quattro-in-uno, è sempre Honda che ha applicato, su milioni di moto, le soluzioni meccaniche più avanzate e funzionali.

Ed è Honda che, di serie in serie, perfeziona, ridisegna, ri-inventa anche le sue moto più riuscite.

Dopo quasi due milioni di esemplari prodotti, rivediamo in versione Super Sport la capostipite di tutte le grandi moto: la Honda 750.

Quattro-in-uno, come tutte le nuove Honda, cioè con il sistema di scarico che riduce i consumi e aumenta il rendimento.

Freni a disco, posteriore e anteriore. Una guida ancora più piacevole e rilassante. Una moto cui potete chiedere tutto.

Anche di anticipare le esigenze degli altri.

HONDA

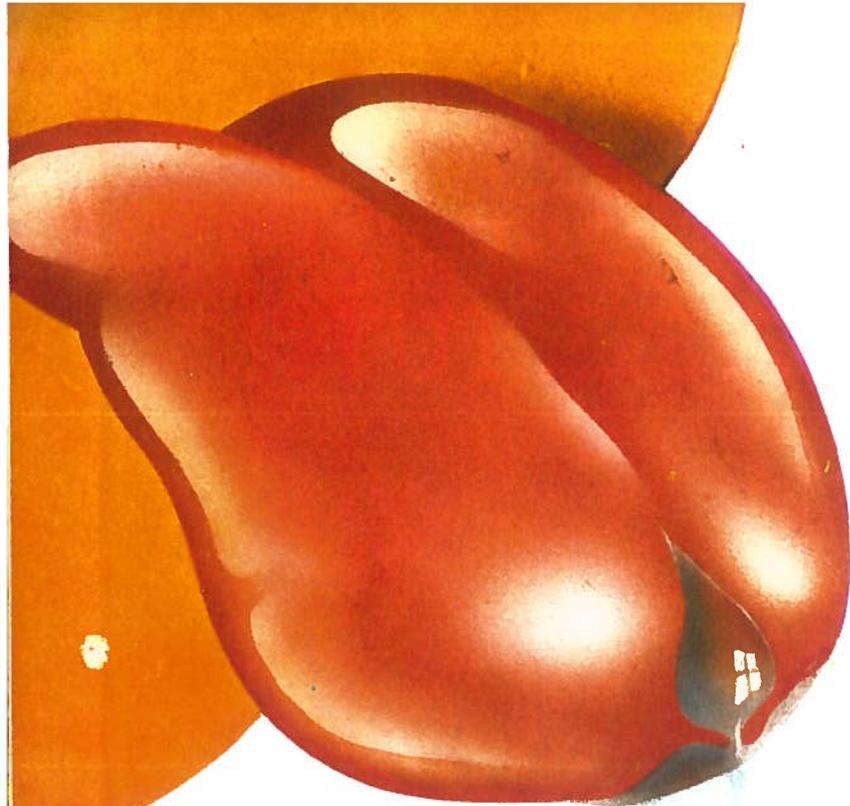
La moto che ha cambiato le moto.



PROMOSIA



Alle "Pagine gialle", troverete gli indirizzi dei Concessionari Honda e dei punti di assistenza autorizzati.

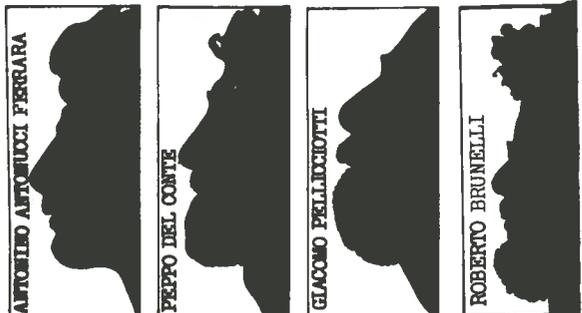


Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Riccardo Bertoncelli, Franco Bolelli, Roberto Brunelli, Gianpiero Cane, Fabio Carlini, Carlo Cella, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Silvia Lelli Masotti, Roberto Masotti, Fiorella Pasini, Giacomo Pellicciotti, Gaetano Sansone, Carlo Tunio, Enzo Ungari, Steve Lake (G. B.), Janice Compstock, Sergio Manzari (U.S.A.); Grafica e illustrazioni: 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.

- | | |
|--|---|
| 3 Posta | 45 Musica & Candelotti |
| 7 Musica popolare: Tradizione e tradimenti (<i>Fiorella Pasini</i>) | 48 Who: Ragazzi di strada (<i>Maurizio Baiata</i>) |
| 11 Gong Gazette | 51 Artigianato alternativo (<i>Carlo Tunio</i>) |
| 12 Cultura e pratica militante: Il silenzio della memoria (<i>Fabio Carlini</i>) | 52 Teatro: Segni dell'Età dell'oro (<i>Gaetano Sansone</i>) |
| 14 Berlino Workshop: Meta-jazz: avanguardia come normalità (<i>Wilhelm E. Liefland</i>) | 54 Donovan testi poetici: Colori (<i>Riccardo Bertoncelli</i>) |
| 18 Sotterranea: Fernando Grillo (<i>Roberto Masotti</i>) | 57 Intervista a Finardi: Qui Radio Eugenio (<i>Troglodytes Niger</i>) |
| 20 Cinema: Bellocchio, poeta dell'odio (<i>Enzo Ungari</i>) | 59 Recensioni |
| 24 Leo Kottke: Cerchi intorno al sole (<i>Riccardo Bertoncelli</i>) | 65 Formazione musicale: Il Museo degli errori (<i>Giampiero Cane</i>) |
| 27 Libri: Le avventure di Narciso (<i>Gutenberg</i>) | 68 Documenti sull'Altra Cultura in Italia: V - I giorni dell'Underground (<i>Giuseppe Ricci</i>) |
| 28 Documenti: Come organizzare un concerto (<i>Roberto Brunelli</i>) | 72 Revolutionary Ensemble: Sopra il nervo del jazz (<i>Riccardo Bertoncelli</i>) |
| 32 Stanley Clarke: Un mito al microscopio (<i>Fabio Mucchi e Massimo Quinque</i>) | 77 Strumenti: Una clinic per il futuro (<i>Lino Gallo e Dario Guidotti</i>) |
| 36 Editoria alternativa a convegno: Overground (<i>Fabio Carlini</i>) | 78 Hi-Fi: A caccia di frequenze (<i>Lino Gallo e Dario Guidotti</i>) |
| 38 Riprendiamoci la classica (<i>Carlo M. Cella</i>) | Fotografie: <i>Roberto Masotti</i> (14, 15, 16, 17, 33, 42, 43, 57, 58, 73, 74) Agenzia DFP (36-37) |
| 42 Anthony Braxton: Tra suono e silenzio (<i>Franco Bolelli</i>) | |



Foto di copertina di
Roberto Masotti



Direttore Caposervizi



Fotografie Impaginazione e illustrazioni Cinema

Il rebus della musica popolare

TRADIZIONE E TRADIMENTI

Racconta un ricercatore d'aver chiesto a una vecchietta di campagna di cantargli una canzone del suo repertorio. « Ma no, io non la canto. Adesso c'è Orietta Berti che la canta così bene. Se a lei danno mezzo milione per sera, sarà il suo il modo giusto di cantare, e non il mio, che per tutta la vita ho tagliato canapa », si è sentito rispondere.

« Da anni a questa gente si dice che il loro dialetto è brutto, che le loro processioni e drammi sacri sono ridicoli », afferma Italo Sordi, etnomusicologo. « Il parroco insiste che il carnevale è sconcio. Favole e ninnananne no, ormai si sa che ai bambini fanno male. La medicina popolare no, perché c'è la mutua. Con la repressione diretta o con lo snaturamento culturale, si cerca di uccidere la tradizione popolare, i suoi contenuti e il suo vissuto, finora sfuggiti alla dominante cultura di massa ».

Lo scandalo più grosso era scoppiato nel dicembre 1974, quando la casa discografica dell'Angelicum di Milano — ente culturale dell'Ordine dei Frati Minori, diretto da Padre Zucca e a cui appartiene anche padre Eligio,

da tempo amico dei ricchi (« sono più infelici dei poveri »), e recentemente incriminato per truffa — aveva ottenuto dalla Discoteca di Stato il diritto di riprodurre in disco millecinquecento documenti di musica folk di tutt'Italia, raccolti nell'archivio della Discoteca a spese dello Stato.

Sono insorti i ricercatori, le case discografiche, gli « angeli custodi » della cultura popolare: la cessione era inaccettabile. Una casa discografica privata si sarebbe appropriata di un patrimonio popolare che avrebbe presentato attraverso la propria linea politica e culturale, del tutto estranea alle classi subalterne, snaturando il significato stesso di cultura popolare.

Dopo più di un anno, la cessione è stata revocata.

Si presentano progetti per l'utilizzo del materiale della Discoteca; si porta l'esempio degli altri paesi, dove gli enti pubblici incaricati di salvaguardare il folk organizzano e pubblicano essi stessi il materiale musicale, di cui restano proprietari, che le case discografiche si limitano a distribuire.

Nel frattempo, la Discoteca di Stato ha fatto uscire tre dischi fuori commercio, piuttosto difficili da trovare. La ricerca, nelle campagne, va avanti stancamente: dopo il fatto dell'Angelicum, molti ricercatori si rifiutano di consegnare alla Discoteca il materiale. Il Centro nazionale italiano di musica popolare, presso l'Accademia Santa Cecilia di Roma, che possiede il più grosso patri-



monio di nastri esistente in Italia, è chiuso da quattro anni.

Intanto, prosegue il folk revival all'italiana. « Artisti folk » si presentano a Canzonissima e divi di Canzonissima cantano motivi tradizionali rielaborati. Alle feste popolari, alle radio libere, si presentano sempre più gruppi impegnati a proporre, in alternativa al rock e al pop, e con più o meno fedeltà, canzoni di lotta e vecchi temi tradizionali.

Le polemiche, le contraddizioni irrisolte nell'area della musica folk coinvolgono tutti, dai portatori dei canti, depositari della tradizione, ai ricercatori, agli studiosi, alla SIAE incaricata di proteggere gli autori, ai cantanti e musicisti dell'industria che spesso usano il folk come una miniera di nessuno da commercializzare. Si incrociano le reciproche accuse di snaturamento della cultura popolare, di furto legalizzato del diritto d'autore. Si fanno congetture su provvedimenti che salvaguardino il folk dal dilagare della cultura di massa. C'è davvero qualcosa da fare?

Per la SIAE, la musica folk rientra nella categoria « di dominio pubblico »: non ha quindi autori. Autore invece è colui che ha supera-

to l'esame SIAE (musicista, paroliere, compositore, melodista); chi canta nelle osterie, quindi, non può essere riconosciuto autore, ma portatore della musica. I ricercatori che registrano e localizzano etnicamente e storicamente la canzone, trascrivendo così com'è e testo e musica, non riscuotono il diritto d'autore. Il brano originale, di diritto pubblico, non è protetto e può essere elaborato da un terzo: che finalmente in questo caso ne diventa autore. « Più si tradisce l'originale più si è premiati », dice Dante Bellomio, amministratore delle edizioni musicali Bella Ciao dell'Istituto De Martino, che dal 1966 raccoglie e ripropone al pubblico attraverso il Nuovo Canzoniere Italiano documenti di musica popolare. « Per noi, ogni portatore è un artista e un creatore: interviene a rielaborare la canzone ad ogni esecuzione. Finché la

legge insiste a considerare il folk di dominio pubblico, saranno favorite quelle operazioni che stravolgono il senso di una cultura: per cui un canto di lotta delle mondine emiliane, come **Sciùr parùn da li beli braghi bianchi** viene fatto diventare un motivetto da sala da ballo ».

Ma anche con la proposta dell'Istituto De Martino (i pezzi trascritti, anche senza intervento da parte dei ricercatori, riconosciuti come « rielaborazioni » su cui percepire diritti; la musica folk non più di dominio pubblico, ma di autore anonimo) resterebbe aperta la questione del rapporto economico e culturale con i portatori.

La figura del portatore si può considerare il punto nodale della questione musica folk. « E' operazione culturalmente reazionaria dichiarare autore un portatore, o un ricercatore. La concezio-

ne romantica dell'autore come individuo unico e sublime, che è ancora la nostra, è nata con la borghesia. Nel medioevo e nel rinascimento l'artista era un tecnico che prestava un servizio ».



dice Bruno Pianta, responsabile per la Regione Lombardia della sezione Cultura del mondo popolare. « Con il mercato dell'arte e della musica è nata l'esigenza dell'artista di vendere la proprietà del suo prodotto. In-

torre non li citano nemmeno ».

Per molti, il problema economico della proprietà del folk è secondario rispetto a un uso culturale corretto. Ma è sufficiente menzionare le origini dei brani e ri-

rapporto corretto con la cultura popolare, anche quando è accompagnato dalle istruzioni per l'uso ».

La mistificazione è la stessa implicita nel metodo di

ro. Siamo noi che non riusciamo a capire. Chi fa del folk revival avrebbe questo dovere culturale di andarsi a cercare il contatto diretto con i portatori ».

C'è anche qualcuno che prima di eseguire con il pro-

vece il patrimonio popolare è e deve restare proprietà collettiva. Il diritto d'autore attribuito dalla legge riguarda la creazione artistica solo come fatto individuale: concezione tipica della nostra società, e potenziata dai meccanismi dell'industria del disco. Che fare? Cambiare le norme sul diritto d'autore per il folk è un compromesso che rientra nella logica di consumo. Il folk è di dominio pubblico: noi della Regione, i ricercatori li paghiamo per il loro lavoro, gli esecutori-portatori per il tempo di lavoro, assolutamente non per il pezzo musicale. I portatori seri infatti non dicono "questo pezzo lo so solo io", ammettono che è tutta la valle a saperlo. Perché allora deve diventare proprietario uno solo? ».

In tutte le società occidentali, quello della tutela del patrimonio popolare è un problema che sfugge da tutte le parti. Per esempio un clamoroso successo internazionale come **Scarborough Fair**, firmato da Simon e Garfunkel, era stato raccolto dal ricercatore Evan Mac Call, da un canto popolare. « Anche in America, non si tenta di bloccare le rielaborazioni commerciali, e la percentuale di diritto riconosciuta a chi raccoglie il materiale è esigua », afferma Roberto Leydi, ricercatore e curatore dell'etichetta di dischi folk Albatros. « Ma almeno, in America chi rielabora un brano deve chiedere il permesso al ricercatore. Da noi, nei dischi del revival folk, portatore e ricerca-

produrre fedelmente esecuzioni autentiche? »

Il disco sul carnevale di Bagolino, nel bresciano, edito dalla Regione, riproduce il repertorio completo della festa: 14 balli, senza interventi sui modi di esecuzione dei musicisti. « Nessun disco riuscirà mai ad esaurire la specificità della festa », commenta Italo Sordi, che per primo ha « scoperto » il carnevale di Bagolino (nel '72: l'anno scorso invece a registrare la manifestazione c'erano 14 magnetofoni e 3 videotape). « Anche se spieghiamo in quali circostanze nascono e vengono eseguite le canzoni divulgate dall'enorme quantità di dischi e libri in commercio, si sono comunque tolte dal loro contesto le manifestazioni popolari. Quanti dicono, dopo l'ascolto di un disco, « ho capito, ho partecipato della loro cultura ». Invece no, non hanno capito niente. Nostro dovere è spiegare che un disco non basta a dare un

grande parte dell'antropologia, e che le ha valso l'accusa di colonialismo culturale: chi studia un'altra cultura (solitamente subalterna) lo fa attraverso le coordinate-filtro della propria visione del mondo, privilegiando la propria interpretazione contro il significato che l'evento o l'oggetto riveste per chi vive la cultura esaminata. « Siamo sempre convinti di saperne di più di questi di Bagolino. Commettiamo l'arbitrio di dire, "ah, ma questo movimento c'era già nell'opera tale e tal'altra di Frescobaldi", mentre qui Frescobaldi o la cultura borghese non c'entrano per niente. Verdi, o anche il jazz, li possiamo più facilmente piazzare all'interno della nostra cultura borghese. Qui, invece, ci sarebbe da fare la fatica di andare a chiedere ai musicisti di Bagolino, per esempio, qual'è il loro rapporto con il pubblico, con lo spettacolo. E non sono loro che non riescono a spiegarsi, come si sente dire in gi-

prio gruppo un pezzo folk va a chiedere il permesso dei portatori. Ci sono invece portatori che dopo aver consentito a registrare le proprie musiche, secondo il contratto devono chiedere l'autorizzazione dei ricercatori se vogliono suonarle alla festa del paese. Nei paesi c'è chi ha venduto in esclusiva al ricercatore canzoni, filastrocche, racconti, ricordi, e si sente in dovere di non raccontarle più a nessuno.

« Un equivoco frequente tra etnomusicologi, è quello di rispettare più l'integrità di una musica che i diritti del portatore. Per me, se qualcuno vuole rielaborare un brano, metterci su la sua firma, e se qualche diva della canzonetta vuole cantarla in uno stile che con il folk non ha nulla a che fare, si accomodino », conclude Pianta. « Per tutelare i portatori, a me interessa invece stampare il loro nome sui dischi, procurare loro lo spazio per suonare in pubblico anche nelle grandi città. Se formiamo attorno al vero folk un movimento d'opinione, tutti possono verificare che è ben altra cosa dalla canzonetta. Certo, sono piccoli provvedimenti: ma non c'è legge che possa cambiare l'orientamento culturale di un paese. Le televisioni che arrivano nelle osterie e rovinano i canti popolari non le possiamo spaccare; e prima, comunque, ci sarebbe da spaccare pendolarismo ed emigrazione ».

Fiorella
Pasinin

Al momento di andare in macchina abbiamo la definitiva conferma delle elezioni anticipate in giugno. E' una conferma, appunto, perché nel clima pre-elettorale c'eravamo già entrati da parecchie settimane e purtroppo ancora una volta in modo drammatico.

I due temi ricorrenti delle fasi pre-elettorali, — la strategia delle tensioni e la crisi economica — si sono ripresentate puntualmente secondo una consuetudine tipica del regime democristiano che gestisce ormai con rabbia e impotenza soltanto la sua stessa agonia.

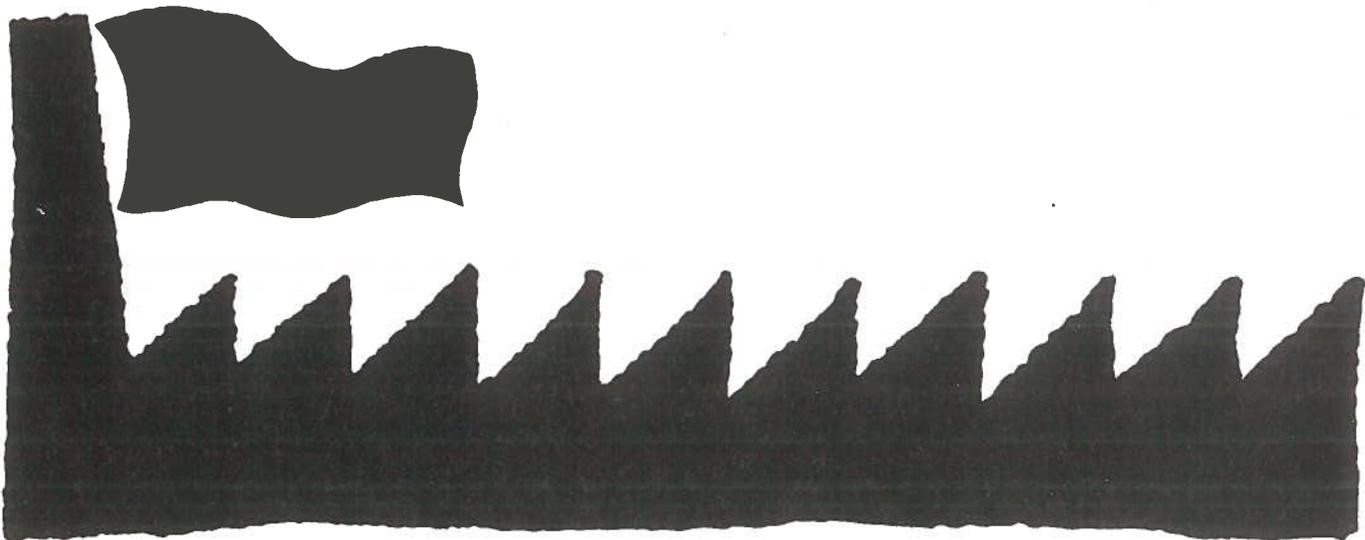
È già troppo noto a chi serve uno stato di crescente tensione sociale e di violenza quotidiana nelle nostre città: si vuole spingere l'elettorato a compiere scelte emozionali invece che a contribuire ad una svolta politica imposta se non altro dalla ragione.

Intanto, dopo l'assassinio di Gaetano Amoroso, c'è da augurarsi che la Nuova Resistenza alla violenza fascista non richieda, nella pur breve stagione dei comizi, un ulteriore contributo di sangue ai giovani e ai lavoratori.

La strategia della tensione è sempre stata la fondamentale giustificazione di un regime che vuole scaricare sugli altri la propria incapacità di gestione economica e politica: è inoltre un metodo mafioso di ricerca del consenso.

Questo sistema, che getta tutto il peso della sua arroganza e della sua corruzione sulle spalle della classe lavoratrice e del proletariato giovanile, è comunque oggi perdente perché il Movimento si rafforza e si organizza meglio di giorno in giorno. Questo processo di maturazione non deve assolutamente andare a frantumarsi contro il pericolo delle provocazioni: al di là di un sacrosanto diritto alla differenziazione ideologica e alla dialettica all'interno delle forze di sinistra, è indispensabile mantenere quello spirito di vigilanza che, unico, può portare oggi all'affermazione delle istanze popolari. Queste difficili giornate saranno dunque il maggior banco di prova per il Movimento che dovrà saper far quadrato attorno alle rivendicazioni democratiche, dovrà saper rifiutare le provocazioni e non concedere nuovi spazi di recupero agli avversari di classe.

È difficile per un media come GONG, che si pone in un ristretto ambito sovrastrutturale, dare un contributo determinante nei giorni della tensione. Tuttavia il nostro impegno di sempre resta quello di usare dialetticamente i pur limitati strumenti a disposizione per stimolare quella crescita di coscienza che ci aiuti tutti a superare non drammaticamente l'odierno giro di boa e a gestire domani le non meno difficili battaglie per la costruzione della nuova società.



FRANK ZAPPA VISTO IN GIRO

con una magra formazione dove ancora svetta il vecchio Roy Estrada: previsto un album prima dell'estate. Nel frattempo, nell'area immensa dei bootlegs, messi in vendita due succosissimi limoni del personaggio: un No Commercial Potential sinora senza identità e un clamoroso album con nastri del '64, in compagnia di Captain Beefheart.



DOPO IL DISCO IN CONCERT

che ha lasciato incerta la critica, gli Oregon nuovamente alle prese col vinile. La loro ultima fatica va concretandosi in questi giorni a New York, con la collaborazione del celebre drummer Elvin Jones.

VOCE DI UN ALBUM

realizzato in collaborazione da Klaus Schulze, Stevie Winwood, Stomu Yamash'ta e Mike Shrieve. Che razza di musica può venire fuori?

CHI NON RICORDA JOSEPH BYRD,

tastierista con gli United States of America e poi sperimentatore in un Lp, chiamato *American Metaphysical Circus*? La Takoma ha appena fatto uscire un suo Lp, interamente condotto al synt: tema sorprendente, le canzoni di Natale...



Gong Gazette

notiziario intergalattico
di musica progressiva



SVENTAGLIATA DI INIZIATIVE PER I DEAD,

dopo un lungo periodo di silenzio. Previsto innanzitutto un Bicentennial Tour per tutti gli States, con 80 date in 83 giorni: un inevitabile live con materiale nuovo di zecca sortirà dall'esperienza. Ancora, un film programmato da tempo, *There's Nothing Like a Grateful Dead Show*. La Round Records, dal canto suo, ormai controllata finanziariamente dalla UA, potenzia le strutture presentando un disco dei Good Old Boys, una diramazione dei New Riders of Purple Sage capeggiata da David Nelson, e con un Lp del nuovo gruppo di Mickey Hart, la Diga Rhythm Band.

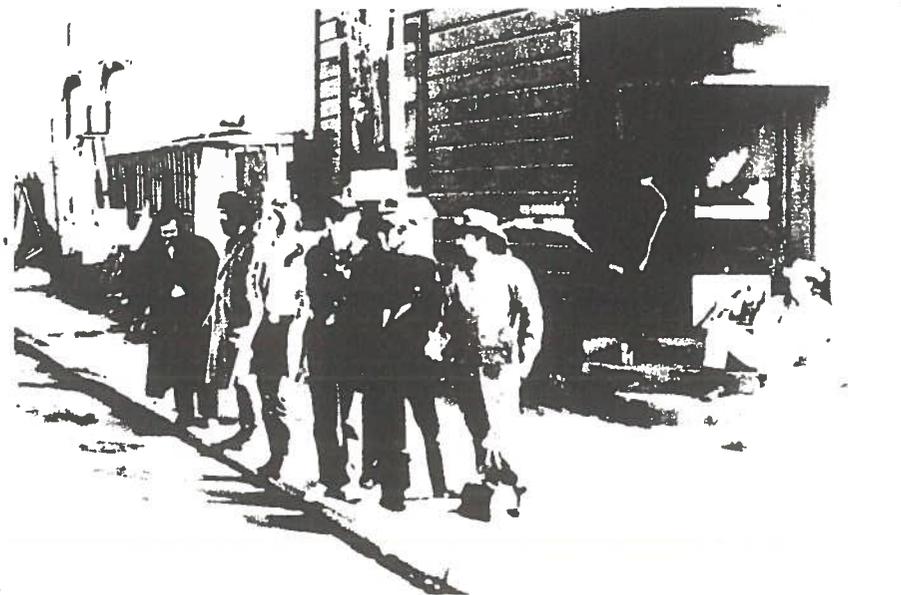
RICK DERRINGER, già « socio » dell'Anonima Mc Coys e maggiordomo di casa Winter, ha un gruppo tutto suo, titolato semplicemente Derringer. Comprimari sono il batterista Vinny Appice, fratello del più celebre Carmine, il bassista Kenny Aaronson e il chitarrista Danny Johnson. Previsto un Lp a giugno, per la Blue Sky Records.

ALBUM D'ESORDIO PER I FIREFALL,

l'ultima carta del countryrockfolk americano. La formazione a 24 carati comprende Rick Roberts e Michael Clarke (ex Byrds e Burritos), Jock Bartley, Larry Burnett e Mark Andes (ex Spirit e Jo Jo Gunne).

CLAMOROSO RITORNO IN SALA D'INCISIONE DEI KALEIDOSCOPE,

grande complesso sconosciuto negli anni '60. Il gruppo, guidato da uno strano personaggio turco chiamato Templeton Parsley, si fece notare per quattro LP di indefinita ispirazione, ricchi di puntate strumentali esotiche e di obliqui omaggi alla american music. Resi celebri dalla colonna sonora di *Easy Rider*, scomparvero con la « grande ondata commerciale » degli anni '70: riformatisi nel '75, pare certo il loro ritorno su vinile. I loro lavori precedenti, tutti su etichetta Epic, sono rarità ambitissime dai collezionisti, a cominciare dal favoloso *Beacon From Mars*.



TODD RUNDGREN CONTINUA LA SUA MARCIA DISCOGRAFICA.

Il nuovo Lp, previsto per questi giorni, si chiama *Faithful* e prosegue il vecchio discorso « utopico ». La prima facciata del disco recupera quattro brani leggendari, *Happening Ten Years Ago* degli Yardbirds, *Rain* e *Strawberry Fields Forever* dei Beatles e *Good Vibrations* dei Beach Boys: il secondo lato offre materiale completamente nuovo, *Love of The Common Man* e *The Verb of Love*.

MORTO PAUL KOSSOFF,

già fondatore dei Free e poi comprimario del famigerato Kossoff - Kirke - Tetsu - Rabbitt. Ora suonava coi Back Street Crawler, già a dicembre si era ripreso a stento da un collasso cardiocircolatorio.



ARCHIE SHEPP

« preso in concerto » con una bizzarra formazione chiamata Change of the Century Orchestra. Attorno al saxofonista, in piena forma, gente dal nome prestigioso come Gracham Moncur III, Sunny Murray e Philly Joe Jones.

POP CONFIDENTIAL.

Dopo sette anni di amore folle, Paul Kantner e Grace Slick si sono divisi. Nessun pericolo (?) per la Jefferson Starship, dicono le cronache.

Cultura e pratica militante

IL SILENZIO DELLA MEMORIA

1.

La contraddizione si fa tangibile appena se ne offra l'opportunità, cioè appena si realizza un momento « pubblico » capace di raccogliere pretestuosamente attorno ad un oggetto occasionale quelle che l'ideologia — sì, l'ideologia, la falsa coscienza — vuole siano ancora istanze separate. Nelle memorie del sottosviluppo, negli anni che corrono « prima della rivoluzione » la pratica politica, la militanza, la riflessione, la pratica teorica continuano a negarsi vicendevolmente, a irridersi, ad odiarsi....

L'ultima volta è accaduto a Milano, sulle scale e nelle stanze di un museo, mentre era in corso un qualsiasi convegno organizzato dal collettivo Semiotica e Psicanalisi. Più che in altre occasioni — ne ricordiamo almeno una: l'incontro promosso dallo stesso collettivo nel 1973 a proposito dei rapporti fra Psicanalisi e Politica —, il fascino del tema (« Sessualità e Politica ») funziona questa volta da catalizzatore mobilitando le frange moderniste dell'universo culturale, le avanguardie politiche, i mistici dell'orgasmo. Si pensa la dialettica, lo scontro come necessità per la ricomposizione su piani più avanzati, la comunicazione, lo scambio, e invece nell'impatto con la realtà si scopre l'isteria, lo sputo, l'insulto, il grandguignol.



Nella STRADA coloro che si vogliono gli esponenti più avanzati e sicuri delle forze attive del movimento, nel MUSEO molti di quelli che, pur appartenendo allo stesso fronte, usano parole spesso incomprensibili per quanti sono abituati alla pratica del consumo quotidiano, e in mezzo, naturalmente, l'incomprensione. Confinati all'esterno, e poi nel carosello degli slogan, delle parole d'ordine tanto facili quanto inutili, i contestatori del Senso sparano sulla Kultura borghese del dottor Freud e sul linguaggio difficile di Lacan confondendo spesso il Museo della scienza con lo stadio di San Siro, mentre gli assediati, questa volta presuntuosamente, si aggirano come fantasmi tra le parole cercando in esse una spiegazione sicuramente collocata altrove. Insomma, trionfa la *politica del ghetto* e si conferma, se non altro, che il rapporto con certa cultura — quella dei libri, delle parole, delle ideologie — è ancora un rapporto schizoide, al limite dell'allucinazione. Quello che risulta, infatti, è l'incapacità a trattare con la memoria famigerata dei libri, tanto da far pensare ad una vittoria totale dell'attività immediata sulla passività della rappresentazione (per scrittura o per immagini che sia), ad una facile distruzione di tutto un passato borghese attraverso il semplice esorcismo di un gesto di rivolta, di uno slogan divenuti per incanto armi potentissime.



E' questo il messaggio che prima di qualsiasi altro ci invia la realtà di un convegno come quello di Milano, funzionando da cartina tornasole rivelatrice di uno scontro lancinante e disperato: dalle parole che ci consumavano si è passati al consumo delle parole ma il segno è rimasto sempre lo stesso, negativo, e le idee, trasformate in slogans, sono ormai al limite dell'insignificanza.

L'ideologia del Rifiuto, per poter essere utile alla vera uccisione del padre, non può che fondare una Teoria della Conoscenza.

2.

Agli albori.

In giro straripava il fetido olezzo di una cultura accademica, reazionaria, violentemente e opportunamente capace di censurare i propri figli « diversi », di farne sparire anche la memoria se necessario, e la liberazione parve subito riflettersi in una frase di Marx destinata a diventare famosa: « Le idee della classe dominante sono in ogni epoca le idee dominanti; cioè, la classe che è la potenza materiale dominante della società è in pari tempo la sua potenza spirituale dominante ». Da una lettura sicuramente faziosa di questo concetto nasceva la garanzia del rifiuto. L'equazione, redatta con il semplicismo di chi ha fretta di liberarsi da un incubo sopportato per troppo tempo, suonava così: classe dominante borghese = cultura dominante borghese e dunque l'odio, il disprezzo, la volontà distruttiva nei confronti della borghesia come classe di potere si trasformava in altrettanto odio e disprezzo per quello che essa aveva prodotto a livello culturale. E mentre l'obiettivo più ambizioso, quello di sconfiggere la classe dominante sul terreno politico-economico, si dava come fine di una lotta lunga, difficile, pericolosa, sconfiggere l'ideologia costruita su un apparato culturale di secoli pareva cosa da poco. Bastava negarla, rifiutarla, fare





il rogo della propria memoria.

Eppure, anche se profondamente idealistico, era certo liberatorio poter sputare su tutto quello che soltanto il giorno prima si era studiato, ammirato. Serviva, presentandosi come rifiuto dell'oppressione e della noia, della staticità, della rinuncia, dell'assenza di fantasia. I conti con la storia parevano finalmente farsi conti reali, dopo che certa politica della sinistra ci aveva nutrito di compagni di strada affannati solo a firmare appelli. Si scriveva a destra e si pensava a sinistra; tutto finito. Cadevano le mistificazioni. Il nuovo era alle porte e si potevano inondare i muri di Parigi con frasi omicide senza per questo sentir affiorare alcun senso di colpa.

LA CULTURA E' UNA STORIA MORTA stava scritto nel cortile della Sorbona, LA CULTURA E' IL CONTRARIO DELLA VITA in rue de Vaugirard, LA CULTURA E' UN'ATTIVITA' COMPENSATORIA PER UNA MINORANZA DI PRIVILEGIATI alla facoltà di Farmacia di Parigi, QUANDO SENTO LA PAROLA CULTURA SFODERO I MIEI CRS a Nanterre, e infine la proposizione positiva che annunciava il futuro L'IMMAGINAZIONE PRENDE IL POTERE alla facoltà di Scienze Politiche di Parigi.

Distuggere lo spazio dei luoghi comuni, del sapere inutile, della Cultura con la c maiuscola era imparare a scendere nelle piazze e raccogliere i primi mattoni, sedere di notte all'interno dell'aula magna occupata, vivere la politica, soffrirla. Era il gesto Necessario, la negazione del proprio ruolo per assumere quello ben più ambito di « militanti ».

Naturalmente la strategia del rifiuto vedeva già nascere al proprio interno le posizioni oltranziste di chi predicava la fine ultima del libro borghese, la morte della cultura nel rogo materiale dei testi e chi invece pensava la politica dell'assassinio non solo come delitti, ma anche come recupero delle parole dimenticate dalla maledizione borghese. Prendeva campo un giusto disprezzo per l'intellettuale « che suona il piffero della rivoluzione », ma ci si divideva sulla rispo-

sta da dare alla domanda di sapere « diverso ». E i progetti politici moltiplicavano se stessi sovrapponendo itinerari e illusioni.

3.

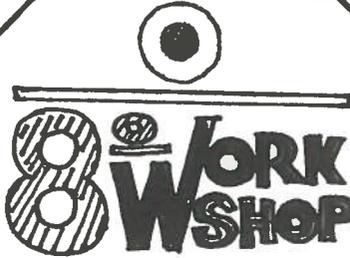
— « Come eravamo rivoluzionari! » — dice lui — « Certo, come eravamo! » — fa eco la voce un po' stridula di un'assidua praticante di cortei sessantotteschi. Queste battute, liberamente inventate pensando ai troppi occhi tuttora rivolti ad un passato che vive furbescamente sui ricordi dei molti delusi, non vogliono certo funzionare da epigrafe di questo breve intervento. E' che la « posizione del saggio » fa acqua da tutte le parti e francamente non mi interessa l'estraneità di un occhio che vuol solo vantarsi del senno di poi. Dunque nessuna strategia del revival, nessun mito da difendere, ma solo una riflessione che vuol essere interamente dentro la realtà che ci determina. Si parla prima del convegno di Milano e della sua funzione di « sintomo »; ecco, ora possiamo dire che questo sintomo ha una propria storia, una propria ideologia e che le basi di fondazione stanno sicuramente negli sviluppi di certe ipotesi coniate allora. La strategia del rifiuto indiscriminato, rivista e corretta con opportuni aggiornamenti tattici, ha dato origine ad un nuovo conformismo culturale di sinistra, che non meno di quello cosiddetto borghese, espunge ogni parola che non rientri in un catalogo già dato e sia per questo ben riconoscibile. Si vuol dire che la politica della censura, dell'occultamento, del linciaggio, cacciata dalla porta, è rientrata furbescamente dalla finestra ammantandosi di una nuova veste rossa. Solo è cambiata la discriminante: oggi, infatti, un libro, un film e perchè no, un disco, « servono » alla rivoluzione, intendendo questa frase qualificante tracciare una barriera tra le merci utili e quelle inutili. I requisiti? L'utilizzazione pragmatica nella dimensione quotidiana, il messaggio politico leggibile immediatamente e universalmente senza alcuno sforzo, la sicura estendibilità ad una placida e tranquilla lettura collettiva. Il culto del tattici-

smo, sotto la voce del politico, ripropone così la discriminazione di classe dividendo il campo della « cultura » in due ben distinti territori: quello buono, non troppo difficile, che va bene ora e subito e l'altro, deterriore, che parla un linguaggio colto astruso ed è meno riconducibile alla lezione dell'ideologia trasparente, che andrà bene magari domani, quando la coscienza sarà discesa dal cielo ad illuminare gli spiriti del dopo-rivoluzione. Questo tipo di frattura pernicioso in senso assoluto, lo è ancora di più quando a viverla e praticarla sono le forze che si vogliono all'avanguardia sia in campo politico che sociale. Il potere della borghesia, infatti, non si sconfigge con gli slogan o con la superficialità dei finti istruiti nel sillogismo dei furbi: « Io Freud non lo conosco, quindi non esiste », diceva qualcuno davanti all'entrata del Museo della scienza e della tecnica con la perfetta convinzione di aver finalmente sconfitto i batteri dell'ideologia borghese, dimenticando però che con quelle parole si ripeteva l'inno di una politica che fino al giorno prima era sembrata il massimo dell'alienazione. Sognando il Bigliami, potremmo dire...

4.

« Il fuoco è per l'uomo che lo contempla un esempio di divenire rapido ed un esempio di divenire circostanziato. Meno monotono e meno astratto dell'acqua che scorre, più pronto a crescere e mutare dell'uccello nel proprio nido, sorvegliato ogni giorno, il fuoco suggerisce il desiderio di cambiare, di affrettare il tempo, di portare tutta la vita al proprio compimento al proprio superamento », scrive G. Bachelard nella *Psicoanalisi del fuoco*, e nelle sue parole troviamo esplicito il senso dei nostri roghi passati. Il fuoco come distruzione e rigenerazione, il fuoco come necessità dalla quale rinascere la vita e non solo come epopea di morte, il fuoco come calore e materia. Questo l'incendio della memoria e non altro, anche se la politica del fuoco si è trasformata in strategia delle ceneri.

fabio
calim



Workshop

DI BERLINO

META-JAZZ:

AVANGUARDIA

COME

NORMALITA'

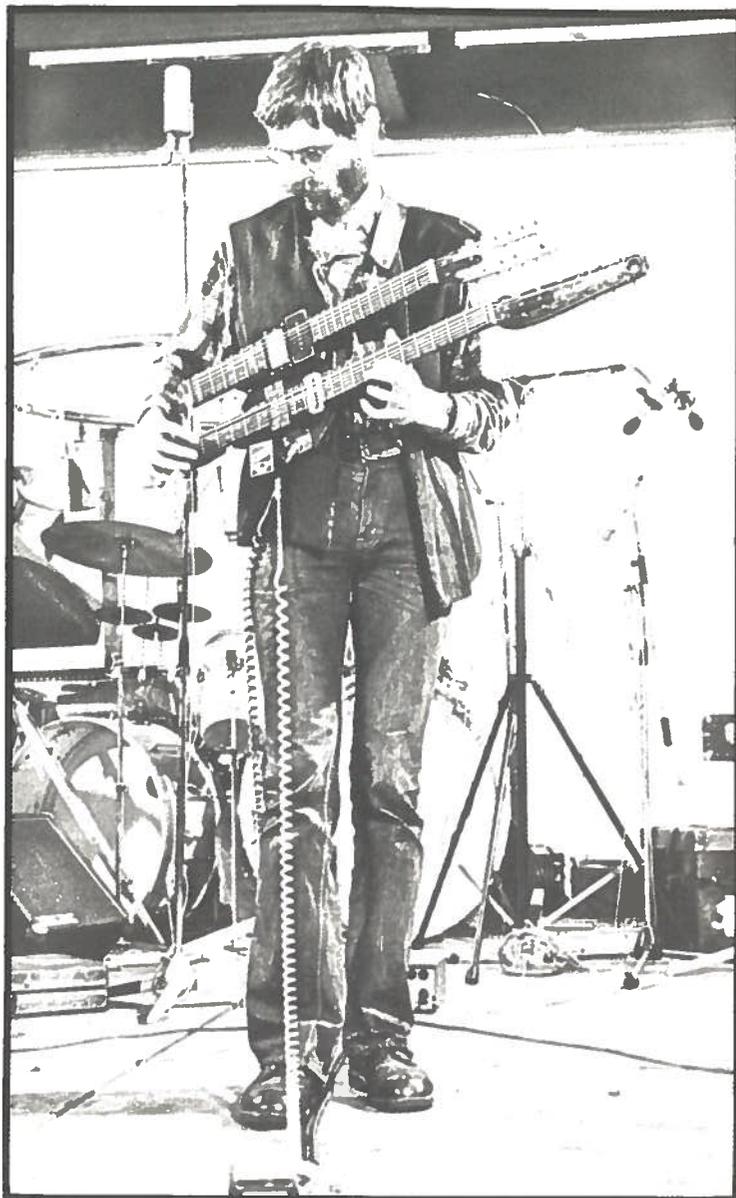
Non vi è certo stato, al Workshop di Berlino (dal 24 al 28 marzo 1976), il problema di dover legittimare una precisa collocazione nella storia del jazz, sia dal punto di vista musicale e artistico che per i contenuti sociali, di comunicazione e commerciali di questa « musica libera ». Una musica per la quale il jazz nel senso tradizionale non ha ormai che il valore di una definizione presa a prestito, di fattore d'attrito per una nuova fantasia strumentale, di origine di quella che può essere definita l'emancipazione dei suoni. Non di rado si giunge al limite di un autoannullamento della musica come prodotto sonoro con una propria definita struttura — John Cage è un esempio noto a tutti i musicisti di jazz, ed il pubblico lo conosce come il « Brecht dell'alienazione » nell'ambito della musica moderna.

Ma forse è troppo semplicistico considerare le cose in questi termini. L'espressione universale più avanzata della fantasia sonora trae i suoi spunti dal jazz e dalla musica concertistica europea a partire da Schönberg e da Webern. Semmai può avere un'utilità pedagogica servirsi di questi schemi culturali per spiegare la « musica libera ». Ma naturalmente non ci si può inquadrare tutto, non vi sono caselle fisse in cui collocare i vari Ornette Coleman o Erik Satie, gli *environements* elettronici o magari — *dulcis in fundo* — anche i contrappunti di Bach. Vi si trova però uno spirito di

intensa emozionalità, caratteristico del jazz, che per cinque lunghe sere ha animato musicisti e pubblico, una carica emotiva che da otto anni, da quando cioè questa musica si ripresenta puntuale e sempre nuova all'appuntamento di Berlino, impedisce che il suo alto livello di intellettualità crei un insormontabile ostacolo alla possibilità di « vivere » veramente i suoni nella loro purezza.

Eppure al Workshop sono stati rappresentati sia il jazz-almanacco del Doctor Faustus che il sound di Paganini, liscio, lucente e tutto sommato conservatore: il primo è stato ripreso per esempio dal batterista Paul Lytton con il sassofonista Evan Parker nel corso della prima serata, il secondo lo si è trovato ripetutamente nel violinista Leroy Jenkins del Revolutionary Ensemble.

Merita un cenno particolare il clima di lavoro e concertistico che regnava nella grande sala al piano superiore dell'Accademia dell'Arte di Berlino, perché indicativo dello stato attuale di sviluppo delle varie correnti musicali. L'Accademia, che fa capo al Senato per l'Arte e le Scienze, mette a disposizione i locali e una certa somma di denaro (per l'esattezza 40.000 marchi, poco più di 14 milioni di lire) per que-



Hans Reichel



Derek Bailey

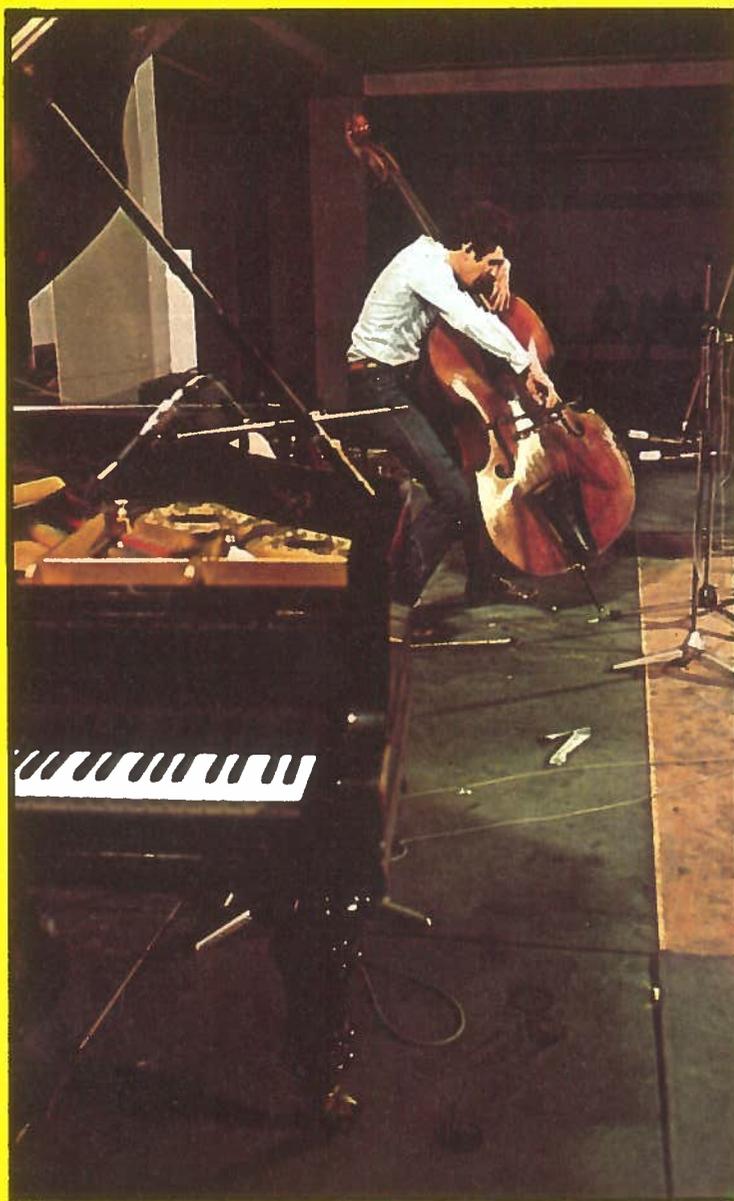

Workshop
 DI BERLINO
 META-JAZZ:
 AVANGUARDIA
 COME
 NORMALITA'

sto Workshop organizzato dalla cooperativa di musicisti FMP (Free Music Production). Il Senato — e ciò vale anche per tutti gli altri settori artistici di sua competenza — non pone condizioni di sorta alle iniziative dell'Accademia, questa a sua volta lascia mano libera alla FMP, proprio perché questa collaborazione è nata nell'ambito della « musica libera »; e la FMP non mette mano nel programma dei musicisti. Ci si chiede d'altronde come potrebbe farlo, dato che l'« istituzione » FMP è formata dagli stessi musicisti. Tutto questo si riflette nei rapporti tra i musicisti e il pubblico che paga tre marchi (circa 1.000 lire) per una serata e 8 marchi (meno di 3.000 lire) per assistere a tutto il Workshop, non inteso quindi più da nessuno come festival « presentato » da musicisti e complessi con programmi sempre identici e riproducibili. Niente è più estraneo a questo genere di laboratori informali di musica che il solito rituale degli spettacoli jazzistici e dello *showbusiness* in genere, pur avendo essi una struttura concertistica. Ovviamente questa è una base ideale per la produzione dell'avanguardia musicale, che è messa in condizione di non dover rispettare altro che le immanenti leggi e non-leggi del « *work in progress* ». Su questa base si svolgono quindi le esibizioni e le serate: quando i musicisti cominciano a suonare, non sanno quando e come finiranno, se con un *cluster* alle undici e

mezza o con una frase di blues aperta e leggera alle tre e un quarto, in piena notte.

In questo quadro è altrettanto naturale che singoli musicisti suonino con diverse formazioni e che gli stessi complessi si esibiscano in più serate — non è la stessa cosa, non si tratta mai di ripetizioni. Anzi, casomai è un'utile verifica.

Così per esempio alla seconda esibizione di Evan Parker e Paul Lytton è diventato più chiaro il significato di questa musica eseguita con sassofoni e un set di percussioni assolutamente fuori dalla norma: non è un caotico insieme di suoni stridenti come se Ornette Coleman avesse sventrato il suo sassofono, non immotivate sequenze di percussioni scaturite dall'immenso potenziale della « batteria » di Lytton; in realtà si tratta di limpide strutture di frequenza metodicamente rotte e perfettamente conformi alla tachiritmia, prive di tempi e di un'ordine prefissati, un costante intreccio di azione e reazione basato sulla improvvisazione. Anche qui, come fa la maggior parte di solisti e complessi, si mettono a nudo le sottili strutture ritmiche e tonali, tanto da spazzare via il mito del free jazz inteso come caos. Ci sarebbe da esaminare quale sia il concetto di « ordine » per coloro



Maurten van Regteren-Altena



Alex Schlippenbach

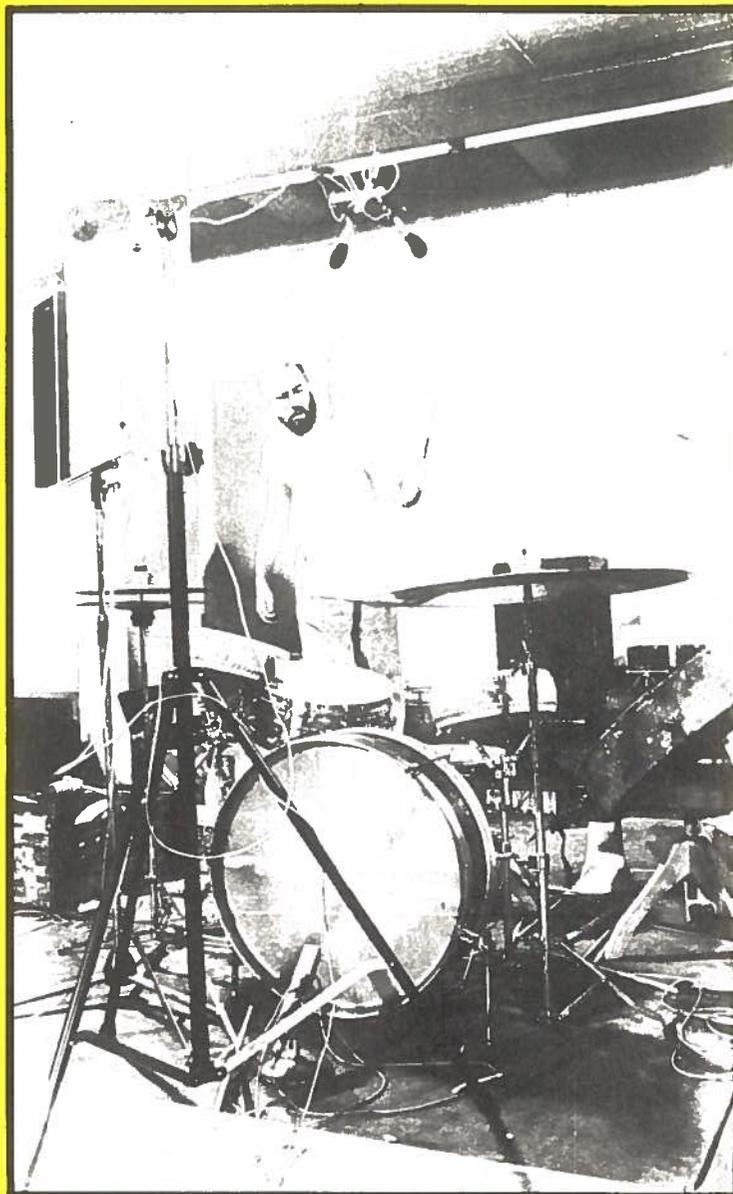

Workshop
 DI BERLINO
 META-JAZZ:
 AVANGUARDIA
 COME
 NORMALITA'

che usano il termine « caos » in senso polemico e di denuncia.

Rispetto a questo ascetismo di riflesso la musica del quartetto composto da Alex Schlippenbach al pianoforte, Peter Kowald al basso, Paul Lovens alla batteria e alternativamente Peter Brötzmann (sax e clarinetto) e Evan Parker (sax tenore e soprano) appare straordinariamente vitale e « musicale », ricca di colorazioni sonore e di strutture ritmiche. Paul Rutherford alla tromba, Derek Bailey alla chitarra, Peter Kowald al basso e con loro Tristan Honsinger (americano di Amsterdam) il più « artistico » tra i violoncellisti di musica contemporanea e jazz, sotto il nome di Iskra 1903 (un gruppo di improvvisazione fondato alcuni anni fa da tre inglesi: Bailey, Rutherford e Barry Guy, che ha poi abbandonato per dedicarsi alla composizione - *n.d.r.*), fanno una ricerca musicale che trae il suo fascino dalla monotonia dei suoi elementi base, eccettuato Tristan che con il suo archetto compie vorticose giravolte. Il trio più arcaico del free jazz europeo, quello composto da Brötzmann, Van Hove e Bennink, è allo stesso tempo il più astuto: con un sound burlesco che sa di antico trasporta impercettibilmente l'aggressivo « ateismo » del nuovo jazz nell'ambito della normalità e dell'ovvio. Maarten Regteren-Altena, si concentra ancora del tutto, e come solista, sulle possibilità espressive del contrabbasso apparentemente non

ancora sfruttate al 100%, ben distante comunque dall'elettronica. Ogni elaborazione in duo con Tristan agisce con una discorsività distaccata che costringe l'esuberanza del violoncello ad un gioco dialettico in cui tutto è parsimonia e calore.

Quest'anno lo strumento guida del Workshop è stata la chitarra con la funzione di legare esternamente elementi di per sé già musicalmente e strutturalmente connessi. Ancora « melodico » è apparso Eddy Marron che ha lavorato con molta raffinatezza su modulatori ad anello abusando però di pedali ed effetti. La seconda sera si è esibito Toto Blanke (già con l'Association P. C., un gruppo tedesco di una certa fama; ora gravita tra il proprio gruppo Magic Circus e quello di Jasper Vant'Hof, tastierista olandese - *n.d.r.*) e anche la sua musica portava i segni di molte esperienze nel campo del jazz-rock. Hans Reichel, la terza sera, si è presentato con il modo di suonare più complesso, producendo valanghe di suoni fuori di ogni schema con una chitarra a doppio manico da lui stesso costruita. Al contrario Derek Bailey, esibitosi la quarta sera, è apparso come il più puro e asciutto Erik Satie della chitarra: pochi suoni armoniosi, insieme di rumori ridotti all'os-



Hans Bennink



Tristan


Workshop
 DI BERLINO
 META-JAZZ:
 AVANGUARDIA
 COME
 NORMALITA'

so in cui si intravedeva più riflessione che composizione, un mare di ironia sul quale ha navigato con massima economia di suoni. Discorso solo leggermente diverso, l'ultima sera per Fred Frith, chitarrista degli Henry Cow, qui in veste solistica, anch'egli con superchitarra a doppio manico e incredibili combinazioni di pedali tuttofare e pick-ups sparsi dovunque.

A conclusione del Workshop Han Bennink e Misha Mengelberg (al pianoforte) ha tenuto una straordinaria lezione: come in un happening hanno raccontato la storia della distruzione e della perdita di significato di *entertaining* da parte della musica da night e da piano-bar, musica alla quale una volta apparteneva lo stesso jazz.

SCHEDA INFORMATIVA

Considerando che la musica jazz d'avanguardia cooperativistica a Berlino, si è sviluppata partendo proprio dalla materia musicale al contrario di quanto è avvenuto per il jazz tradizionale istituzionalizzatosi sul terreno culturale della Repubblica Federale Tedesca (e anche contrariamente alla girandola commerciale della grossa industria discografica), la « tradizione » acquisita dalla Free Music Production in otto anni di attività in campo discografico e concertistico appare tanto più importante. Proprio grazie alla sua struttura quasi sindacale, informale e comunque aliena dal profitto è stata sin da principio (in origine con motivazioni nate dal movimento underground e politiche) aperta a una collaborazione oltre i confini nazionali, Sin dall'inizio i

maggiori rappresentanti del free e del new jazz europeo si sono rimasti fedeli; è solo in questo clima che si possono concepire Brötzmann - van Hove - Bennink; lo stesso vale per Alexander von Schlippenbach, mentore della variabile « Globe Unity Orchestra » nella quale sono riuniti più o meno tutti i musicisti « free »: Manfred School, Enrico Rava, Gerd Dudek, Kenny Wheeler, Steve Lacy, Evan Parker, Paul Rutherford, Albert Mangelsdorff, Derek Bailey, Irene Schweizer, Rüdiger Carl, Hans Reichel e tutti gli altri musicisti citati. La collaborazione si è di conseguenza estesa alla produzione e distribuzione dei dischi: ne sono esempi la Birth di Gunter Hampel, l'olandese Bvhaast dell'Instant Composers Pool, la ECM di Monaco, la EMANEM (in precedenza attiva a Londra, ora trasferitosi in USA), per la quale hanno inciso Steve Lacy, Anthony Braxton e altri, poi ancora la Incus (con Parker, Bailey, Rutherford ecc.), la JAPO-Label, la Sun Records (Frank Wright, Alan Silva); infine sono stati presi contatti con l'americana Jazz Composers Orchestra (JCOA).

Tutti i prodotti dell'avanguardia europea che opera in queste direttive sono reperibili presso la Free Music Production, Behaimstrasse 4, 1 BERLIN 10, (Repubblica Federale Tedesca).

Wilhelm
E. Liefland



Il gruppo Iskra



Fred I rith

Fernando Grillo

Nei canali sotterranei della scena musicale italiana scorre, checché se ne vada dicendo in queste stagioni di trionfalismo, ben poca linfa rinnovatrice se non proprio rivoluzionaria. Cercarne le ragioni può essere solo triste opera di certosino, ma certo sicuramente realizzabile se solo si guarda nelle direzioni della miseria culturale: la diseducazione alla musica, la confusione, il ghetto delle specializzazioni, etc. Poche idee, dunque, e ancor meno quelle insieme limpide e capaci di muovere le acque di antiche paludi. Non c'è da sorprendersi se comunque in un certo clima di risveglio qualche proposta può venire dall'ambiente di formazione classica e perciò almeno sul piano tecnico agguerrito. Questo giovane musicista perugino, Fernando Grillo, ne è appunto un esempio particolarmente significativo. Pur avendo già conquistato un'ottima reputazione europea come solista di contrabbasso e violoncello, apprezzato soprattutto per le esecuzioni di compositori contemporanei, Grillo è tuttavia il tipico musicista di oggi che rifiuta da sempre l'etichetta condizionante del solista di carriera. Colto, politicizzato, attivissimo, è ben cosciente di come una certa immagine lo possa allontanare pericolosamente dal vivere la musica: per questo accanto alle tecniche strumentali studia quelle compositive, si cimenta nell'insegnamento (al Conservatorio di Pesaro), ma approfondisce anche dal vivo tutti i temi delle avanguardie moderne, compie significative esperienze con Manzoni, Xenakis, Radulescu,

Wolff ed altri ancora, e s'impegna persino in attività sperimentali nei settori del teatro e della danza. A questo punto le tappe della sua breve e brillantissima ascesa di solista (Spoleto, Rotterdam, Stoccolma, Utrecht, Parigi, Darmstadt, Royan, etc.) possono forse aver per lui un significato meno decisivo del disco *Fluvine*, uscito in questi giorni per la Diverso: un album in cui Grillo interpreta Grillo, cioè lo strumentista esegue composizioni esclusivamente sue, muovendosi in una ricerca degli spazi sonori dello strumento (il

contrabbasso nel caso specifico) che rifiutano etichette di sorta e testimoniano un'ansia liberatoria difficile da riscontrare nelle docili creature dei nostri Conservatori. Grillo viene dunque da una tradizione classica, un patrimonio prezioso, però spesso opprimente: si tratta per lui di superare, insieme alla posizione alienante dell'esecutore, anche la barriera storica dello strumento, poiché — almeno nella tradizione colta occidentale — il contrabbasso era rimasto fino al secolo scorso uno strumento d'accompagnamento di cui s'erano scarsamente

esplorate le possibilità solistiche. Eppure l'universo sonoro degli strumenti (di tutti gli strumenti) non ha limiti al di là di quelli imposti in determinate epoche e in determinati stili, dagli uomini che li usano. « E' importante oggi creare una linea di tendenza — afferma il combattivo Grillo — che determini il riscatto di questi strumenti sino a creare una propria autonomia espressiva ». La sua maturazione di musicista ha ben poche analogie nell'attuale panorama europeo. Un caso per qualche aspetto assomigliante si potrebbe individuare nello sviluppo del

flatista e polistrumentista francese Michel Portal, che da parecchi anni alterna grossi successi come esecutore di musica colta contemporanea a felici esplorazioni nell'accidentato terreno del meta-jazz europeo. Ma ciò che per il solista francese è occasione soprattutto per una spettacolare e gioiosa liberazione delle sue doti di strumentista, per Grillo diventa invece un passo fondamentale verso la propria autodeterminazione totale di compositore-improvvisatore. Una espressività più complesse e difficile, che assomma atteggiamenti tipici della musica improvvisata europea ad una più esasperata volontà di sprofondarsi nell'universo creativo; una ricerca di suoni che è contemporaneamente ricerca del gesto e rinnovazione dell'uso dello strumento. La gestualità è, per il Grillo di *Fluvine*, non un fatto ludico ma qualcosa che va a determinare il suono oltre che a costituire un rapporto « diverso » con lo strumento, un rapporto magico forse, che si svolge tramite processi indiretti verso la manifestazione di un suono *riflessivo*. Il contrabbasso è adoperato in tutti i modi possibili e impossibili, colpito e fatto vibrare in ogni sua parte, sino a far sciogliere nella gestualità la materia sonora coagulata nel pensiero dell'autore-esecutore. Ciò non implica la « distruzione », ma piuttosto la totale riscoperta dello strumento come « prolungamento del corpo », come si esprimerebbe un Mingus, e quindi la più libera e disinibita esplorazione di questo corpo (che è diventato insieme corpo del musicista e della sua musica).



Karlheinz
STOCKHAUSEN
Ceylon/Bird of Passage



CHR 1110

Quando STOCKHAUSEN si recò a Ceylon nel 1970 non immaginava certo che non fosse rimasta alcuna traccia della musica Singalese. Infatti quel popolo per centinaia di anni era stato schiavizzato da Indù, Arabi, Francesi, Inglesi. Egli quindi si recò ad assistere ad una importante cerimonia Indù in un tempio. Si sedette in un angolo dietro l'altare osservando e ascoltando attentamente. Un percussionista era seduto sul pavimento e altri musicisti suonavano uno strumento simile ad un oboe mentre un duziano suonava cembali duri. La musica che ne scaturiva era talmente stimolente e ritmicamente interessante che egli rimase per lungo tempo in ascolto. Quando ritornò all'Hotel compose immediatamente
CEYLON



Chrysalis

DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.P.A.

Il poeta dell'odio

Marcia trionfale, l'ultimo film di Marco Bellocchio, ha avuto un'accoglienza imbarazzata, la stessa che si riserva ad un ospite ingrato, che non si ha il coraggio di respingere a causa della sua arroganza. Meno timidi e educati dei critici ufficiali, quelli che hanno decisamente rifiutato il film sono stati proprio i fans di Bellocchio. Divisi fra reticenza, pena e fastidio, più che commentarlo lo hanno chiacchierato, vedendovi la prova definitiva della presunta integrazione del regista.

Agli occhi di molti, *Marcia trionfale* è una resa senza condizioni agli imperativi dell'industria, una storia di corna appena camuffata da un pretesto antimilitarista. Insomma, con questo film Bellocchio sembra aver scontentato tutti e rischia di essere considerato ancora per un bel pezzo più un rimpianto che una promessa, non un regista attuale ma l'exragazzo prodigio de *I pugni in tasca*.

Il cinema di Bellocchio mi sembra oggi, dopo questo film, più solitario, originale e orgoglioso che mai, anche se si fregia provvisoriamente della stelletta della Cineriz. Basterebbero il lavoro condotto su Michele Placido (un insipido prodotto dell'industria divistica trasformato qui in una straordinaria super-marionetta

gesticolante e isterica) e la prima mezz'ora di film (una rappresentazione stralunata e onirica della vita di caserma come non si era mai vista, dove perfino il turpiloquio più naturalista e i peti nell'oscurità diventano cinema allo stato puro) per fare di *Marcia trionfale* il film italiano più importante dell'anno. Così come un buon numero di scene (i duetti di Passeri e Ascutto, con la lettura della poesia nel gabinetto e la scazzottatura nello studio dell'ufficiale; la rivolta dei soldati alla mensa; la canzone d'amore nello spaccio della caserma) rivelano un Bellocchio in stato di grazia, capace ormai di mettere in scena tutto. Ma il punto non è qui. Al limite, *Marcia trionfale* interessa proprio per i suoi difetti, così evidenti e macroscopici, che ne fanno un film industriale esemplarmente discontinuo.

I film di Bellocchio mi sembrano i soli, con quelli di Ber-

tolucci, a proporre una doppia lettura di se stessi: come opere ma anche come operazioni. I soli a mettere in relazione dialettica concetti come autore, pubblico, popolarità, industria, spettacolo, cinema italiano.

Per questo mentre pensare a *Cadaveri eccellenti*, per esempio, serve soltanto a capire Francesco Rosi, pensare a *Marcia trionfale* serve a capire tutto il cinema italiano. Ogni film di Bellocchio ci dice il percorso compiuto da un autore facendo, ogni volta, il punto di una intera situazione. Bellocchio, come Bertolucci, è un regista che non sta fermo, per questo ha il diritto di fare passi falsi.

I pugni in tasca, piombato come un macigno nel pantano del cinema italiano degli anni '60, ha finito per ridurre il suo regista a un « classico » involontario della contestazione anarchica, un Jean Vigo ammalato di provincialismo. Ma la

rivolta irrazionale e piccolo-borghese, la stessa che vede oggi in Dusan Makavejev e in Tinto Brass la propria miserabile parodia, è sempre stata, più che l'ispirazione, il residuo del cinema di Bellocchio. Cinema di residui: cinema impuro, sporco, sgradevole, sia in termini di stile che di contenuto; cinema della « volgarità », la stessa di cui si nutrono Billy Wilder, Nagisa Oshima e Luis Buñuel. Residui, impurità e volgarità che però si fanno cogliere all'interno di strutture narrative molto solide, di un classicismo imparato da Richard Brooks e Billy Wilder ma contaminato da una « italianità » che proviene dal magma della commedia all'italiana.

Guardando la filmografia di Bellocchio, essenziale e succinta (*Viva il zio*, cortometraggio di diploma del centro sperimentale, *I pugni in tasca* (1965), *La Cina è vicina* (1967), il cortometraggio *Discussiamo, discutiamo* nel film



Marcia Trionfale



a episodi *Amore e rabbia* (1969), *Nel nome del padre e Sbatti il mostro in prima pagina* (entrambi 1972), *Marcia trionfale* (1975), a cui vanno aggiunti un certo numero di film militanti e politici, realizzati nell'ambito di vari collettivi, fra cui il recente *Nessuno o tutti* (firmato con Agosti, Petraglia e Rulli), si assiste a un percorso singolare. Da una parte si ha l'impressione di una fedeltà assoluta ai propri temi (rivolta viscerale di un personaggio negativo, versione "realistica" e "italiana" dei mostri cari a Orson Welles, contro istituzioni altrettanto negative che sono di film in film la famiglia, i partiti borghesi e riformisti, i collegi cattolici, la grande stampa, il servizio militare); dall'altra una ricerca febbrile di modi diversi di raccontarli.

Quello che Bellocchio ha perso progressivamente è un furore grammaticale, una rabbia linguistica che si è placata fino all'apparente classicismo del suo ultimo film. Quello che ha guadagnato è una calma lucida che gli permette di osservare in modo più freddo e profondo l'altra rabbia, quella dei suoi personaggi. Del resto Bellocchio non è mai stato un cineasta della rabbia (come il suo primo film sembrava promettere), ma un poeta dell'odio, come ci conferma una scena, spinta fino all'autocitazione, di *Marcia trionfale*.

L'opera di Marco Bellocchio, e il progressivo slittamento di sguardo sulla rivolta che la attraversa, si risolvono, con gli strumenti del marxismo e della psicanalisi, in un confronto

(traumatico, violento, mortale) con una serie di padri (che non sono soltanto l'autorità, lo stato borghese e la famiglia patriarcale, ma anche altre istituzioni e altri recinti paterni più strettamente intrecciati con i modi del racconto, e cioè il cinema della tradizione, il linguaggio cinematografico dominante, l'industria dello spettacolo, l'eredità neorealistica).

Sempre da un punto di vista dell'opera, *Marcia trionfale* è proprio lo scontro con il « cinema de papa ». Ma come dicevo prima il grande interesse dei film di Bellocchio risiede nel fatto che rimandano sempre ai limiti, ai condizionamenti e alle possibilità del cinema italiano tout court, ne diventano un rivelatore e una sintesi (e questa è la sua differenza profonda dai film di Bertolucci, tanto *internazionali* nella loro ricerca di popolarità quanto quelli di Bellocchio sono *nazionali*). *I pugni in tasca* aveva fatto nascere una politica produttiva (film a basso costo realizzati da giovani autori per conto di produttori piccoli e medi) e un *genere* cinematografico (alimentato dai Samperi e dai Faenza, dai *Grazie zia* che annunciavano un futuro popolato di scandali, malizie e altri peccati mortali).

La Cina è vicina operando una contaminazione fra due generi fino ad allora accuratamente separati, la commedia di costume e il film politico, inventava quello che sarebbe stato il filone di maggiore successo di una casa produttrice, la Euro, il giallo politico all'italiana dei vari Petri, Damiani e Volontè. Filone in cui lo stesso Bellocchio tenta di integrarsi con *Sbatti il mostro in prima pagina*, realizzato contemporaneamente a *In nome del padre*.

L'apparizione contemporanea di questi due film è fino ad oggi l'operazione più esplicita e coraggiosa di Bellocchio, che vive in prima persona e fino in fondo la schizofrenia del cinema italiano: da una parte la denuncia sotto forma di spettacolo, con un intrigo giallo, azione, divi e alto costo; dall'altra l'analisi e la riflessione sotto forma di film d'autore prodotto dallo Stato.

Marcia trionfale è il tentativo, riuscito o no, di fondere due parti che l'industria vuole separate, il *professionista* e l'*autore*, la denuncia e l'analisi, la popolarità e la politicità. Da qui il carattere abnorme del film, le sue disfunzioni, la sua impossibilità. Da qui soprattutto il suo impatto e la sua im-

portanza perché la sua duplice natura non corrisponde tanto a due anime di Bellocchio quanto alle due strade obbligate di ogni cineasta italiano.

Marcia trionfale è la prova di un cineasta intero, in un paesaggio di cineasti a metà, composto da esecutori completamente asserviti alla logica industriale o da marginali prigionieri dei propri narcisismi e moralismi.

Un regista italiano che conosco, che si pone teoricamente i problemi che Bellocchio ha affrontato praticamente, vedendo *Garofano rosso*, l'ennesimo fiore pallido della serra Italoalegria, ha parlato di cinema delle isole pedonali. In effetti oggi il cinema italiano si può rappresentare con due metafore, l'isola pedonale e l'autostrada (a cui dobbiamo aggiungere un certo numero di fuori-strada come Antonioni, Bertolucci dopo *Novecento*, Straub, Fellini).

L'autostrada contiene il cinema italiano che combattiamo, quello di Lina Wertmüller e di Elio Petri, di Francesco Rosi e di Flavio Mogherini, di Pasquale Festa Campanile e di Carlo Lizzani. A questo cinema, dove ogni verità è assente per eccesso di traffico, omogeneità del paesaggio, costo del



Marcia Trionfale





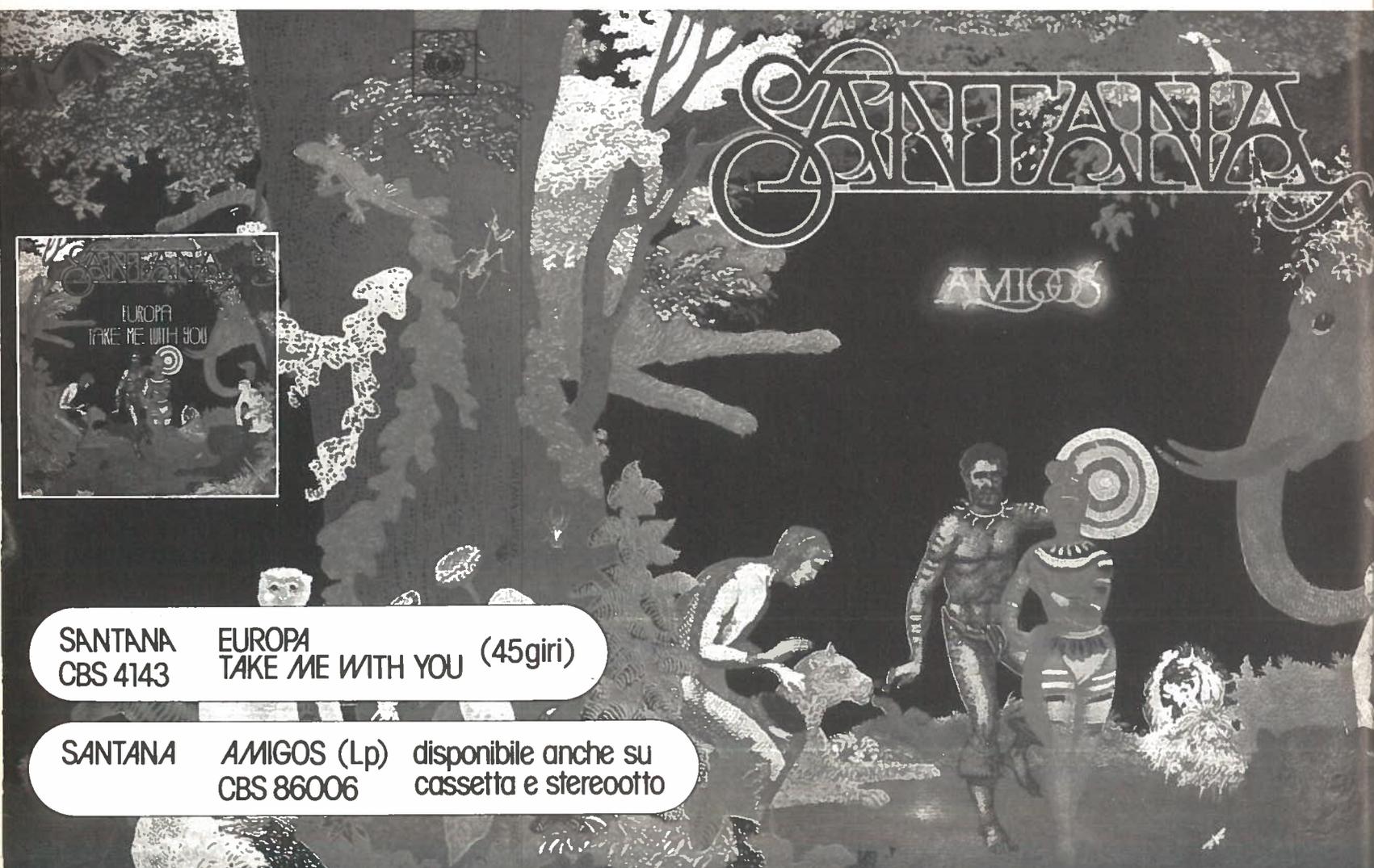
pedaggio, se ne è sempre opposto un altro, che negli anni '60 si chiamava nuovo cinema italiano, ma che oggi è diventato il cinema delle isole pedonali, dove ogni verità è assente per

paura di tutto quello che può entrare nel film a sconvolgerne la frigida progettazione, l'asettica esecuzione. Il cineasta dell'isola pedonale, perduto in un'idea astratta di rigore da oppor-

re alla volgarità del cinema industriale, pensa a Dreyer, a Bresson, a Resnais, a Straub; ricerca un'immagine depurata, un rigore calvinista, un'estetica vuota che rinneghi violentemente

quella opulenta del cinema dell'autostrada. Il cinema dell'isola pedonale fa pensare che sceglie di rifiutare il pubblico per paura di esserne rifiutato. E' il cinema dell'opera prima come opera ultima, degli esordienti eterni che rifanno eternamente il loro primo film, è il cinema dei primi della classe, degli sperimentali televisivi e dell'Italnoleggio. Al vitalismo dell'autostrada, che aderisce al caos per risucchiare le apparenze della realtà e del costume e che riduce lo stile a un fatto di praticità, l'isola pedonale risponde con la paura della vita, con un impeccabile e rigoroso cinema della morte.

Se il cinema d'autore oggi è soprattutto il cinema delle isole pedonali, dobbiamo ringraziare Bellocchio per il coraggio con cui si è buttato nel caos del traffico, rischiando la pelle nel tentativo di costruire un film italiano «popolare», violento, eccitante e contemporaneo.



SANTANA
CBS 4143

EUROPA
TAKE ME WITH YOU (45giri)

SANTANA

AMIGOS (Lp) disponibile anche su
CBS 86006 cassetta e stereootto

Che problema avete in testa?

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

Con i rimedi della natura.



All'Arnica per la forfora

Alle Erbe per capelli grassi

Alle Proteine per capelli fragili

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

La parabola di Leo Kottke

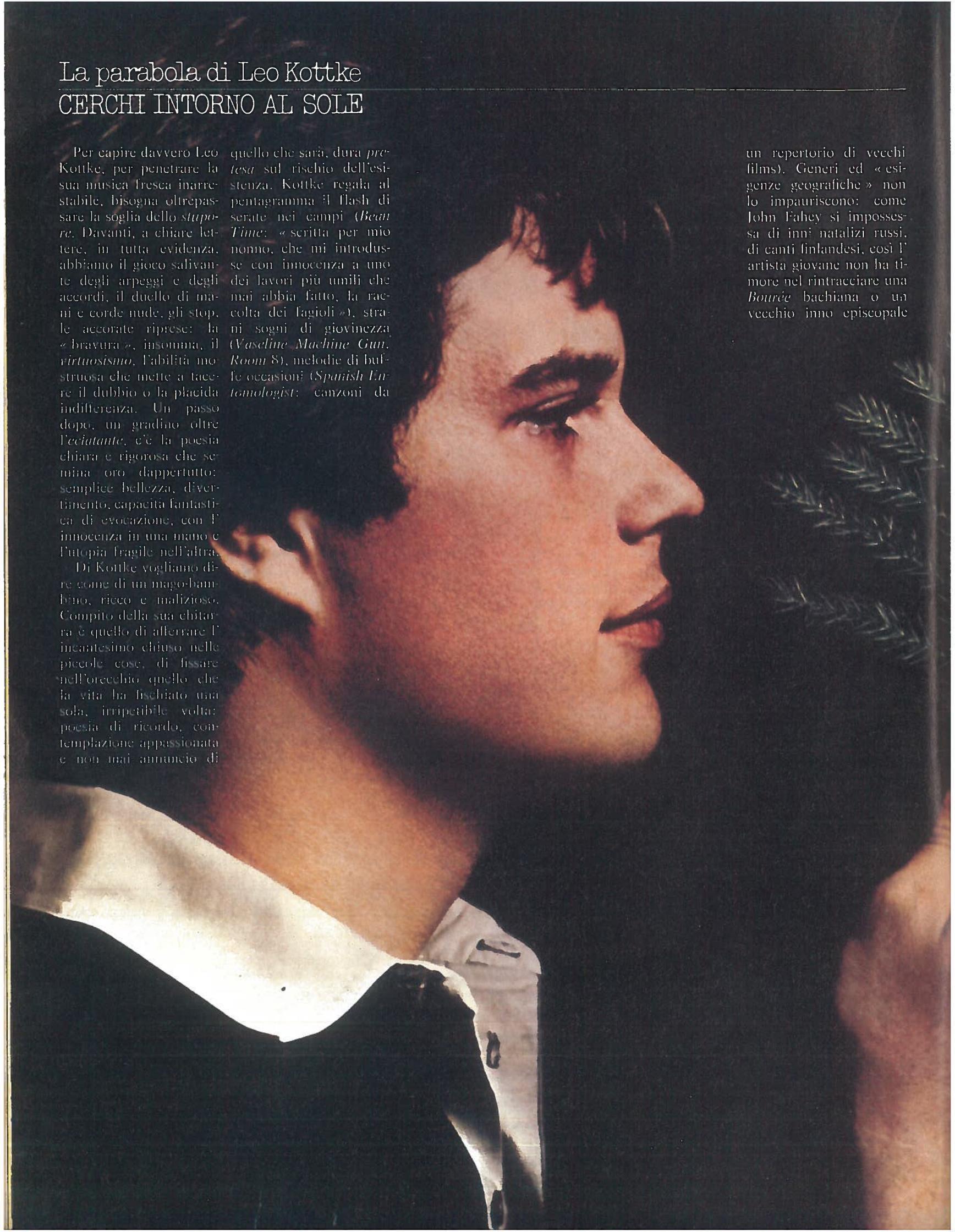
CERCHI INTORNO AL SOLE

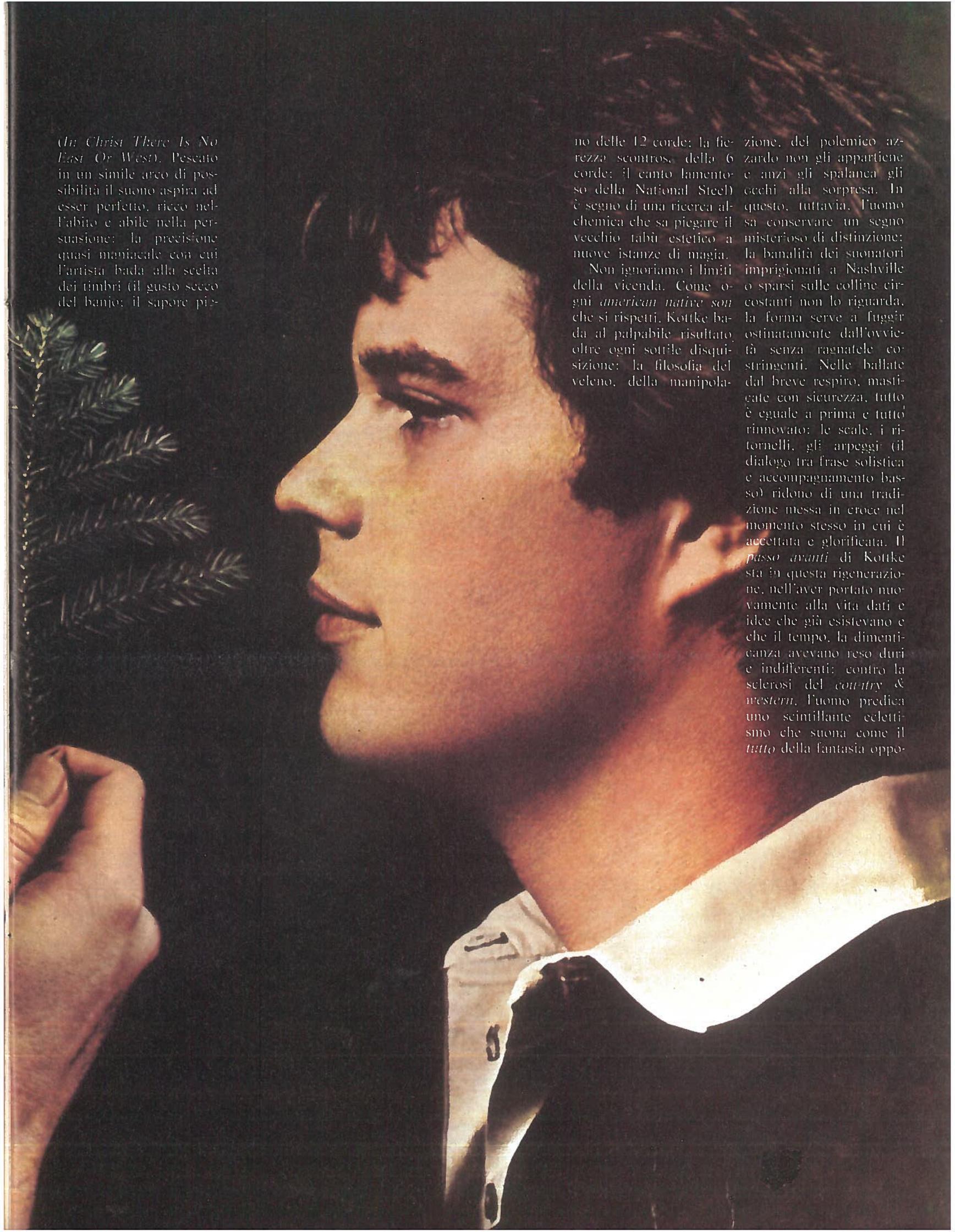
Per capire davvero Leo Kottke, per penetrare la sua musica fresca inarrestabile, bisogna oltrepassare la soglia dello *stupore*. Davanti, a chiare lettere, in tutta evidenza, abbiamo il gioco salivante degli arpeggi e degli accordi, il duello di mani e corde nude, gli stop, le accorate riprese: la «bravura», insomma, il virtuosismo, l'abilità mostruosa che mette a tacere il dubbio o la placida indifferenza. Un passo dopo, un gradino oltre l'*ecclatante*, c'è la poesia chiara e rigorosa che semina oro dappertutto: semplice bellezza, divertimento, capacità fantastica di evocazione, con l'innocenza in una mano e l'utopia fragile nell'altra.

Di Kottke vogliamo dire come di un mago-bambino, ricco e malizioso. Compito della sua chitarra è quello di afferrare l'incantesimo chiuso nelle piccole cose, di fissare nell'orecchio quello che la vita ha fischiato una sola, irripetibile volta: poesia di ricordo, contemplazione appassionata e non mai annuncio di

quello che sarà, dura *pretesa* sul rischio dell'esistenza. Kottke regala al pentagramma il flash di serate nei campi (*Bean Time*: «scritta per mio nonno, che mi introdusse con innocenza a uno dei lavori più umili che mai abbia fatto, la raccolta dei fagioli»), strani sogni di giovinezza (*Vaseline Machine Gun, Room 8*), melodie di buffe occasioni (*Spanish Entomologist*: canzoni da

un repertorio di vecchi films). Generi ed «esigenze geografiche» non lo impauriscono: come John Fahey si impadronisce di inni natalizi russi, di canti finlandesi, così l'artista giovane non ha timore nel rintracciare una *Bourée* bachiana o un vecchio inno episcopale





(In Christ There Is No East Or West). Pescato in un simile arco di possibilità il suono aspira ad esser perfetto, ricco nell'abito e abile nella persuasione: la precisione quasi maniacale con cui l'artista bada alla scelta dei timbri (il gusto secco del banjo; il sapore pi-

no delle 12 corde; la ferezza scontrosa della 6 corde; il canto lamento-so della National Steel) è segno di una ricerca alchemica che sa piegare il vecchio tabù estetico a nuove istanze di magia.

Non ignoriamo i limiti della vicenda. Come ogni *american native son* che si rispetti, Kottke bada al palpabile risultato, oltre ogni sottile disquisizione: la filosofia del veleno, della manipola-

zione, del polemico azzardo non gli appartiene e anzi gli spalanca gli occhi alla sorpresa. In questo, tuttavia, l'uomo sa conservare un segno misterioso di distinzione: la banalità dei suonatori imprigionati a Nashville o sparsi sulle colline circostanti non lo riguarda, la forma serve a fuggir ostinatamente dall'ovvietà senza ragnatele costringenti. Nelle ballate dal breve respiro, masticate con sicurezza, tutto è eguale a prima e tutto rinnovato: le scale, i ritornelli, gli arpeggi (il dialogo tra frase solistica e accompagnamento basso) ridono di una tradizione messa in croce nel momento stesso in cui è accettata e glorificata. Il *passo avanti* di Kottke sta in questa rigenerazione, nell'aver portato nuovamente alla vita dati e idee che già esistevano e che il tempo, la dimenticanza avevano reso duri e indifferenti: contro la sclerosi del *country & western*, l'uomo predica uno scintillante eclettismo che suona come il *tutto* della fantasia oppo-

sto al poco della consuetudine. C'è posto per grandi rivoluzioni anche nel campo dei non-radi-ali...

Con i paragoni, Kottke vive male. Non abbiamo la presunzione di *sapere* con esattezza, riguardo alla tradizione variopinta dell'infinita America: ma qualche segno ci pare evidente, molte tracce si fan leggere subito. Con Fahey, ad esempio, un rapido sguardo all'indole poetica può subito far risalire la diversità. Più vecchio, più saggio e sibilino, l'uomo delle *turtles* predilige le distanze lunghe, dove immergersi in richiami, assonanze, meditazioni. Kottke scuote più forte il ramo dell'intimismo, chiede aiuto al bluegrass e ai suoi strepiti veloci, serra forte le sue liriche per convogliare in poco torrenti di energia: è voce più immediata, la sua, parola che comunica senza indugio. Giovane dalla forza straripante, Kottke non giungerà mai ai *Fare Forward Voyages* e ai ricami d'oriente: da quegli enigmi in punta di incantesimo lo terrà lontano sempre la schietta radice di *middle american*. Così con i tanti Doc Watson o Norman Blake del countryfolk, il discorso si chiude ancor prima di iniziare: troppo ligi al manuale a stelle e strisce, quelli, troppo scialbi nell'affannata ricerca di stile, pur se il picking è fluido e magistrale, ammirevole. Lo stesso per Stephan Grossman, l'odiato da Fahey, gradevole insegnante di chitarra attraverso mille albums poco noti: non basta saltar bene tra i tasti per avere in mano il cuore della musica, il suo fantasma.

Di tutti gli albums dell'artista, *My Feet are Smiling* è il più succoso. Esaurita la febbre della novità (i brani son tutti conosciuti, o quasi) all'ascoltatore resta il piacere di saggiare le sfumature, di godere il disegno nei



minimi tratteggi. Kottke risponde al desiderio con uno strabiliante comportamento strumentale, alitando nelle composizioni profumi nuovi e travolgente energia. In brani come *June Bug* o *Ben Time* le note si tendono e s'intrecciano in una complessità stilistica che lascia senza fiato: sotto il meraviglioso « trucco » (un uomo solo?) musica viva che sa andar subito al dunque, sguardo personalissimo al libro del passato. C'è un'aria divertita che balza presto all'orecchio, c'è il segno caldo della gente, lo spettro del gioco e del teatro come vita. Kottke racconta bellissime cose al proposito. « Il concerto di Minneapolis durò due notti. Prima della mia esibizione, ogni sera, c'era lo show di straordinari personaggi, di maghi, di prestigiatori. C'era un tale, Willy Pickle, che suonava tre trombe contemporaneamente mentre saltellava su un bastoncino simile a quello che usa Pogo. E poi c'era un tipo chiamato Jose-qualcosa e la prima cosa che fece fu mettere una palla in cima a un tavolo e bilanciarsi su un dito solo: io trattenevo il respiro e tutti erano impazziti per quello che accadeva ».

Il dono di *My Feet Are Smiling* (il segno che fa distinguere al buio 6 & 12 *String Guitar*, *Circle Round the Sun*, *Greenhouse*) si chiama solismo. Chiuso nella stanza dell'Io, senza arnesi cui dover render conto oltre la fida chitarra, Kottke svi-

luppa tranquillamente la propria trama: l'auto-sufficienza risalta nell'equilibrio mai messo in dubbio, nella scarna essenzialità che stringe a sé la forma e non resta uccisa. Ma altrove, per indefinibili giochi di curiosità o consumo, la quiete è turbata da altre voci, da timbri che chiedono spazio e offrono calore. *Mudlark* vede sfilare pianoforti e batteria, bassi elettrici, « macchine nuove » che sfregiano la delicata ecologia sonora: non c'è doppiezza, non c'è odor di vinile ma le coordinate del complesso sono linee dure e costringenti per la elastica materia dell'uomo. L'« inurbamento » di Kottke, col passar degli anni, complica il problema con spunti maliziosi. Alla giustissima nudità originaria, il business alla ricerca di immagine oppone vestiti di piccola orchestrazione: si arriva all'assurdo stridente di un disegno abbozzato sul disegno, di una musica che sciupa nel troppo la solida virtù della semplicità.

A dove porti una simile operazione plastica è spiegato sin troppo bene negli ultimi due lavori. *Dreams and All That Stuff* e *Chewing Pine* vivono nella logica di un travestitismo allestito per sottili ragioni mercantili: all'orecchio dell'americano medio il synt, l'organo, l'ottusa batteria segnatempo son utili punti di riferimento per capire che tutto è a posto, che si è tra le mura di casa con la ottima immortale

good time music. Non per nulla, al crescere del « potenziale strumentale » si accompagna l'indebolimento della ispirazione, la rinuncia a qualsiasi tipo di intervento fantastico. Kottke si adatta ad essere il rilassante virtuoso che scherza col mondo e con la tradizione (*Scarlati Rip Off!*): ci resta in gola il dissenso, a tal punto, bruciamo per pudore l'exasperata critica che ci faceva amare l'uomo strumentale e quello soltanto (troppo fiacca la voce, bolsa, paragonata un giorno a « *geese farts on a muggy day* » dall'artista stesso in vena di crudeltà).

L'uomo che disse un giorno « nel senso che le mie chitarre furono un tempo piante, questo disco è una serra » ha bisogno oggi di forti iniezioni di lucidità. Il vaso accarezzato nell'immagine di *Chewing Pine* ha un prezzo che lo separa dai giorni del passato: *Greenhouse* era occasione inestimabile, aveva calma e respiro, sapeva esistere bene, non farsi consumare.

SCHEDA BIOGRAFICA

Nato ad Athens, Georgia (le incredibili note a 6 & 12 *String Guitar* dicono l'11 settembre del 1867), cresciuto un po' dovunque nella grande culla americana (Washington, California, Minnesota, Wyoming, Oklahoma), Leo Kottke inizia a suonare la chitarra giovanissimo, ispirato dai dischi di *traditional music* che invadono la sua giovinezza. Ammaestrato da Pete Seeger, Bill Monroe e dalla infinita schiera di banjoisti di Appalachian Music, Kottke prende a esibirsi in piccole riunioni di *amateurs*, mettendo in risalto uno stile classico che col passar degli anni acquista forti tinte blues.

Dopo una breve parentesi in Marina (e dopo lunghe traversie per una grave forma di mononu-

cleosi che lo affligge sin dall'infanzia) Kottke inizia la carriera di performer, con una certa regolarità, sempre vagabondando da un capo all'altro degli States. Nel 1969, a Minneapolis, la Oblivion Records registra undici brani e appronta un Lp, *Circle Round the Sun*, tirato in pochi esemplari: il materiale verrà ristampato l'anno seguente dalla Symposium.

Nel 1971 Kottke si mette in contatto con John Fahey, « maestro » della chitarra tradizionale e proprietario della Takoma Records: sotto la sua produzione e per i tipi di quella etichetta l'artista compone 6 & 12 *String Guitar*, album sfortunatamente mutilato nella versione europea della Sonet.

Passato alla Capitol, in uno strano limbo quasi consumistico, Kottke innella quattro LP in due anni raggiungendo una meritata notorietà: *Mudlark* (con rinomati sessionmen quali Paul Lagos, Kenneth Buttrey, Wayne Moss, Larry Taylor), *Greenhouse* e il favoloso *My Feet Are Smiling* (dal vivo al Tyrone Guthrie Theatre di Minneapolis), *Ice Water* sono le tappe della sua *escalation* verso il grosso pubblico. Con *Dreams & All That Stuff*, nel '74, inizia la parabola discendente, culminata l'anno dopo con *Chewing Pine*: alla stupefacente abilità tecnica fa riscontro una chiara involuzione espressiva, aggravata da strane sbandate strumentali.

Ancora legato al mondo degli *small clubs* d'Oltreoceano, Kottke è restio a confrontarsi con i « consumatori di musica » degli stadi e dei palasport. Nell'agosto del '75 l'uomo si è esibito per la prima volta in Europa, al Cambridge Folk Festival, bissando il concerto sei mesi più tardi alla Roundhouse di Londra.



LE AVVENTURE DI NARCISO

Jack Kerouac, *Libro dei sogni*, ed. Sugarco, L. 3.000.

1. Il ritratto

Jack Kerouac nasce a Lowell, Massachussets, nell'anno 1922... « dopo la morte di mio fratello, quando avevo quattro anni, mi dicono che cominciai a sedere immobile nel salottino, pallido e magro, e che, dopo alcuni mesi di dolore, iniziai a suonare un vecchio gramofono e inventare scene cinematografiche ritmate sul tempo della musica ».

— E come dolce è una storia Quando a raccontarla è

Charlie Parker

Nei dischi o nelle jam-session, O in comparse ufficiali nei clubs,

Iniezioni al portafoglio, Giosamente suonava nel perfetto saxofono

Ma poi, faceva lo stesso.

Charlie Parker, perdonami —

Perdonami di non poter rispondere ai tuoi occhi —

Di non aver mostrato

Ciò che tu sai inventare

Charlie Parker prega per me —

Prega per me e per tutti

Nei Nirvana del tuo cervello

Dove ti nascondi indulgente ed enorme,

Non più Charlie Parker

Ma il segreto nome indicibile

Che porta con sé valori

.....

(Mexico City Blues)

« All'età di undici anni scrivevo brevi romanzi su quadernetti da pochi soldi, e anche su alcuni periodici. Mi misi a scrivere sul serio a diciassette anni, dopo aver letto Jack London. A diciotto lessi Hemingway e Saroyan e cominciai a comporre raccontini piuttosto limpidi, su per giù nel loro stile. Poi lessi Joyce e scrissi un intero romanzo giovanile al modo dell'*Ulisse*: lo intitolai *Vanità di Duluoz*. Quindi fu la volta di Dostoevskij. Entrai finalmente nella mia fase romantica con Rimbaud e Blake e questo fu il mio periodo di scoperta totale, infatti bruciai tutto quello che avevo scritto per essere notato. A ventiquattro anni mi adeguai ad un certo idealismo letterario leggendo *Dichtung und Wahrheit* di Goethe. Raggiunsi la creazione di uno mio stile personale fondato sulla spontaneità del come viene dopo la lettura delle mirabili lettere di Neal Cassidy, un grande scrittore, che si dà il caso sia il Dean Moriarty di *Sulla strada* ».

— La California di Dean: selvaggia, sudata, importante, la terra degli amanti solitari e in esilio ed eccentrici venuti a riunirsi come uccelli, e la regione dove tutti in certo modo sembrano attori cinematografici in ribasso, belli e decadenti.

« Caro mio, ho passato ore proprio su quella sedia davanti a quella drogheria! ». Ricordava tutto: ogni singola partita a pinnacolo, ogni donna, ogni triste nottata... —

(Sulla strada)

Dopo il 1957, anno in cui si pubblica *Sulla strada*, Kerouac ha la definitiva consacrazione ad autore tra i più importanti della beat generation. Escono *Tristessa* e *Il dottor Sax*, *Visioni di Cody* e *I sotterranei*, *I vagabondi del Dharma* e *Big Sur*.

— E' azzurro crepuscolo dappertutto sul mondo della California... Frisco scintilla più avanti... La radio suona ritmi e blues mentre ci passiamo avanti e indietro la sigaretta alla marijuana silenziosi facendo sporgere il mento entrambi guardando avanti con grandi privati pensieri ormai così vasti che non possiamo più comunicarli e se ci provassimo occorrerebbero un miliardo di libri... Troppo tardi, troppo tardi, la storia di tutto ciò che abbiamo veduto insieme e separatamente è divenuta di per sé una biblioteca... Gli scaffali salgono alti... Son pieni di nebulosi documenti o di documenti della Nebbia... La mente ha riposto in ogni piega delle sue circonvoluzioni ogni ben ripiegato foro finché non c'è più modo di esprimere i nostri pensieri recenti per non parlare di quelli passati... » —

(Big Sur)

Poi, in un giorno del 1969 — il 21 ottobre precisamente —, la Fine.

2. Dietro lo specchio

Fin qui la trasparenza delle parole, la certezza dei dati, la materialità inequivocabile dei testi, insomma, tutto l'armamentario adatto alla costruzione di un ritratto plausibile di Kerouac; fin qui si è detto, perché il *Libro dei sogni* sembra voler sconvolgere l'iconografia, o almeno arricchirla di un contributo imprevisto. Qual'è infatti il rapporto tra il libro in questione e quello che si è detto fino ad ora? E' l'altra faccia, afferma Kerouac, il pianeta misterioso, cioè il mondo sotterraneo dell'inconscio che viene alla luce imponendosi con tutta la sua violenta irregolarità. Il *Libro dei sogni*, che sa di giocare sul fascino del possibile, strizza l'occhio e sollecita il nostro sguardo spu-



dorato; « Vorrei informare il lettore che questa è soltanto una raccolta di sogni annotati in fretta al risveglio », scrive l'autore americano annunciando l'apparizione di un « Kerouac secondo l'inconscio » che non può certo fare a meno di suscitare il più appassionato degli interessi. L'attesa è legittima, ma per gli ingenui tifosi di Kerouac c'è solo sgomento nella lettura del libro.

Non è questa la chiave, signori!

Allo scrittore sfuggono tanto la propria immagine quanto la Verità dell'inconscio mediata attraverso la descrizione dei sogni: il corpo e l'anima sono lontani, soffocati, emarginati, o comunque riletti attraverso la griglia di un astuto censore letterario. Non c'è dubbio infatti che il *Libro dei sogni* sia tutt'altro che un romanzo di liberazione onirica, risultando niente più che un controllatissimo lavoro attorno ai problemi della scrittura e dell'espressione. Il centro, per dirla brutalmente, è l'impatto con le parole. E in questo forse sta il fascino del libro, nel gusto per la scommessa, per il rischio, per l'eccesso; è la pratica della trasgressione, del riuscire a inventare parole e sintassi che annullino d'un balzo i documenti biografici più tradizionali dando spazio al mai detto, all'indicibile marea dirompente dell'inconscio. Dal *Libro dei sogni* ci si deve aspettare solo questo sapendo che se d'inconscio si parla, non ci si può riferire, innanzitutto, che all'inconscio letterario dello scrittore



Se è vero che una delle necessità attuali del movimento è il far chiarezza sui contenuti ideologici e sociali della musica, è anche vero che il tutto non può passare sopra l'assetto organizzativo-tecnico, ritenuto troppo spesso non prioritario nel momento in cui la musica viene proposta.

Quando si lavora e si lotta per riprendersi correttamente la musica ci si deve giocoforza appropriare delle tecniche finora in possesso dei manager del sistema che, anche se non sono modelli di gestione democratica hanno quantomeno delle componenti, chiamiamole scientifiche, da non scordare nella prassi organizzativa dei concerti e delle feste. Una volta imparate queste quattro cose e messe assieme alle esperienze che in questi ultimi anni si sono fatte nell'ambito delle organizzazioni della sinistra e dei partiti di base, si può tentare di fare una sintesi per chiunque per la prima volta voglia realizzare in modo autonomo un concerto popolare che abbia qualche garanzia di successo. E' quanto tentiamo di fare con questa specie di vademecum del perfetto (?) organizzatore, che abbiamo elaborato in base alle nostre piccole esperienze ed a quelle ben più succose di operatori e responsabili dei circoli culturali della sinistra. Ci auguriamo che questo lavoro possa servire un pochino a frenare quel diletterantismo politicamente ed economicamente suicida che troppo spesso incontriamo sulla strada della musica (il mea culpa ce lo facciamo noi per primi che tante volte abbiamo inciampato sui suoi sassi).



Distinguiamo innanzi tutto le grandi manifestazioni dai piccoli eventi decentrati: nella prima categoria includiamo sia le grandi feste all'aperto con intervento di migliaia di persone per più giorni sia gli spettacoli in un normale teatro a livello cittadino poiché i problemi tecnici che si dovranno risolvere sono abbastanza simili. La seconda categoria, piccoli spazi (di provincia o di quartiere) con audience molto limitata, pone minori impegni organizzativi ma la sua funzione non è di secondaria importanza in quanto mira ad un discorso più capillare di diffusione della cultura musicale attraverso un decentramento prezioso per colmare i vuoti educativi lasciati dal sistema.

Vediamo dunque come avviene il contatto con gli artisti che distinguiamo in « diretto » e « indiretto ».

gong documenti come organizzare un concerto

CONTATTO DIRETTO

Dato per scontato che non è molto difficile procurarsi l'indirizzo o il telefono dei musicisti prescelti (anche Gong è a vostra disposizione), l'incontro personale è sicuramente quello più ricco di risvolti umani e meglio fa comprendere la personalità, la produzione e il grado di coscienza politica e culturale. A parte i soliti opportunisti, normalmente i musicisti sono disponibili ad agire nei circuiti alternativi e lo sarebbero ancora di più se questi ultimi dessero maggiori garanzie di funzionalità. Attenzione però che molti artisti per motivi tecnici preferiscono affidarsi a persone di loro fiducia per le quali si è così obbligati passare. E' estremamente importante chiedere subito all'artista la lista completa delle sue necessità tecniche, quali le apparecchiature, gli strumenti ecc., nonché il numero dei componenti, musicisti e tecnici, per la organizzazione dei servizi logistici. Una volta al corrente del preventivo di spese, dei noleggi ecc. diventa più facile capire quale sia il giusto compenso e giudicare le eventuali pretese dall'altra parte.

Si deve ricordare che nel prezzo richiesto per uno spettacolo rientrano numerose voci che non sono solo quelle di trasferta e di guadagno dei musicisti: fra queste la principale è l'ammortamento delle apparecchiature, degli strumenti e dei mezzi di trasporto che variano dalle poche lire per un cantautore con la solita chitarra a centinaia di migliaia di lire per gruppi di grosse dimensioni. Quindi, a parte l'ovvia considerazione che un gruppo deve dividere gli utili con tutti i componenti, su un cachet di mezzo milione un cantautore toglierà 50-70 mila lire mentre un gruppo può arrivare come ridere alle 250-300 mila di costi fissi.

Ricordare inoltre che ad alcuni musicisti, dato il loro impegno culturale, sono preclusi i circuiti di maggior guadagno (sale da ballo) mentre ad altri, che si guadagnano da vivere anche nei circuiti non popolari, è possibile chiedere qualche sacrificio, qualche sconto. Nel caso di contatto diretto è abbastanza facile, se non vi sentite sicuri delle vostre forze, proporre un trattamento a percentuale sugli incassi che, se è vantaggioso per l'organizzatore incerto, l'esperienza insegna che molto raramente lo può essere per l'artista il quale normalmente si cautela richiedendo il « minimo garantito » ovvero una certa cifra che gli garantisca tutte le spese e un piccolo guadagno.

Nel caso eccezionale di un con-

certo gratuito, ai musicisti vanno sempre riconosciuti, se richiesti, i rimborsi delle spese, realisticamente documentate, per permettere loro un viaggio ed un alloggio civile. E' bene informarsi se per tali necessità esista una organizzazione vuoi impresariale vuoi della casa discografica che provveda direttamente, in caso contrario prenotate per tempo e fornite quel minimo di assistenza durante il soggiorno e lo spettacolo.

Mettere a proprio agio il musicista significa non solo dargli la possibilità di esibirsi al meglio, ma anche coinvolgerlo in modo più completo allo sviluppo dei circuiti popolari, spingendolo, se necessario, ad una ulteriore verifica della sua funzione sociale di produttore culturale.

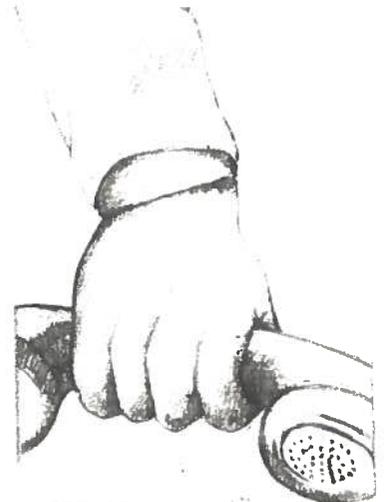
CONTATTO INDIRETTO

E' un contatto in genere più difficile, più mediato e diplomatico perché si ha a che fare non coi musicisti ma con persone che li rappresentano, spesso burocrati dell'industria dello spettacolo, molto lontani come mentalità al mondo dei circuiti democratici.

Anche qui la cosa migliore è dare garanzia di competenza e di capacità organizzativa, affinché non esistano reciproci sospetti di strumentalizzazione e i rappresentanti dell'artista siano convinti della validità promozionale dell'evento.

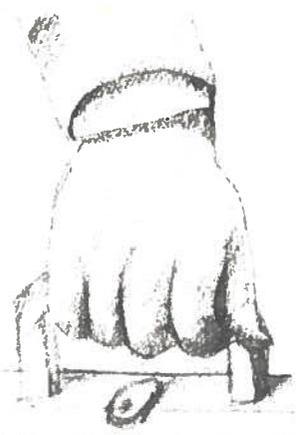
Nelle trattative si deve parlare sempre con grande chiarezza, impedendo con decisione che si accampino pretese eccessive e che vengano date a parole promesse non facili da mantenere. Si tratta d'impostare in termini precisi una collaborazione leale da ambo le parti: in questa fase intermedia gli organizzatori di circuiti alternativi possono non avere sufficiente competenza tecnica e quindi necessitano di certi collaboratori: l'importante è che posseggano una sufficiente lucidità ed autonomia per impedire a costoro di andare al di là del fatto puramente tecnico (impresari o consulenti tecnici non devono mai mettere il naso nella direzione artistica delle manifestazioni, imporre delle scelte di linea culturale fino a gestire in parte o del tutto l'evento).

Questi rappresentanti dei musicisti possono essere di tre tipi: impresari, personal managers, discografici.



IMPRESARI - Sono gli agenti di collocamento dei musicisti. E' decisamente sconsigliabile rivolgersi a piccoli impresari locali il cui operato si riduce ad un semplice tramite che aumenta del 10% e anche di più il costo dell'artista. Meglio rivolgersi direttamente alle poche agenzie impresariali che trattano direttamente l'artista ed in genere hanno una conoscenza per lo meno discreta dei problemi specifici. Da queste agenzie d'altreonde è difficile prescindere perché spesso hanno contratti in esclusiva con i musicisti: però offrono maggiori garanzie di serietà e di funzionamento.

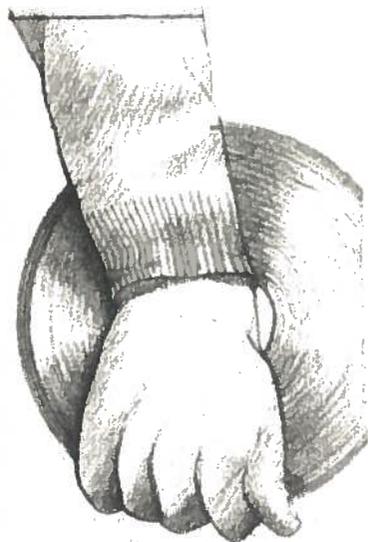
Se non sapete come raggiungere l'impresario, un primo passo per informazioni a proposito potete farlo attraverso una telefonata alla casa discografica per cui incide il musicista.



MANAGERS - Sono persone che curano esclusivamente l'amministrazione di un musicista o di un gruppo: per quanto riguarda specificamente i loro rappresentanti, hanno spesso una competenza



tecnica simile a quella degli impresari e, anche se meno organizzati, tendono a farne le veci. Comunque questa figura in Italia è ancora piuttosto rara e raramente funzionale.



DISCOGRAFICI - Talvolta non si trova strada migliore per proporre uno spettacolo ad un musicista che contattare i responsabili della sua casa discografica. Se si riesce ad interessarli a fondo all'idea promozionale, potranno anche venirvi incontro per le spese di viaggio o per i manifesti pubblicitari. Ma attenzione perché in genere sono assolutamente incompetenti sui problemi organizzativi.

Per quanto riguarda il tipo di ufficio più adatto da contattare all'interno della casa discografica, si possono prospettare soluzioni diverse: il responsabile dell'ufficio stampa e promozione, oppure la direzione artistica o, ancor meglio, il produttore discografico (se il musicista in questione ne ha uno personale) o, infine, per gli artisti stranieri, il label manager, cioè, il responsabile dell'etichetta straniera presso la casa italiana che la distribuisce.

Al di fuori delle persone da contattare nelle trattative per procurarsi i partecipanti alla manifestazione, sarà bene che gli organizzatori non dimentichino di fare una lista degli altri contatti da prendere nella fase preparatoria e di dividersi con precisione le responsabilità di questi contatti.

Ricordiamo qui i casi più ovvi e immancabili: organizzazioni per i palchi, per i servizi elettrici e per gli impianti di amplificazione;

organizzazioni per il trasporto e per il noleggio degli strumenti, servizi tipografici, alloggi ecc...

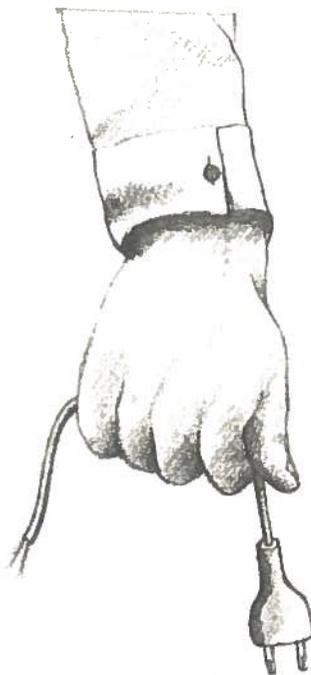
IL PALCO

Per i musicisti che non hanno già specificato le dimensioni minime necessarie, è indispensabile sapere esattamente quanti saranno gli esecutori e quali strumenti usano, se si tratta di strumenti acustici (che richiedono uno spazio minore) oppure se posseggono tutta un'attrezzatura elettronica.

In ogni caso il palco dovrà essere prima di tutto perfettamente piano; le assi di copertura ben fissate e asciutte; la struttura portante dovrà tener conto del peso delle attrezzature (che a volte è di parecchi quintali). Il palco dovrà inoltre essere rettangolare ed avere una balaustra anche minima (molta gente specie della organizzazione spesso non ha l'abitudine a muoversi sui palchi, cade facilmente e rischia di farsi male); in caso di concerto all'aperto l'ideale di sicurezza è coprirlo, comunque assicurarsi di avere a disposizione teli di plastica che lo possano coprire interamente (potrebbe piovere fino a mezz'ora prima del concerto e poi smettere, ma se i cavi e le assi sono bagnate non si può suonare senza il rischio di far saltare l'impianto o restare fulminati). Il montaggio del palco va affidato a persone esperte (esistono organizzazioni quasi ovunque) e va realizzato con un buon anticipo: per i concerti serali dovrebbe essere pronto almeno dalle quattordici, per quelli pomeridiani almeno dalle dieci.

La misura ideale per il palco va da un minimo di m. 8x4 per i gruppi acustici o i cantautori ad un minimo di m. 12x5 per i gruppi elettrici. Vanno poi montate ai lati del palco due strutture (una per lato) di circa m. 2x1, che reggeranno l'impianto di amplificazione (bastano anche due solidi tavoli); l'impianto potrebbe anche essere montato direttamente sul palco, ma è meglio usare strutture esterne per permettere anche a chi non è di fronte al palco di avere una buona visuale.

Il palco deve essere alto almeno 1 metro (meglio se qualcosa di più) e le strutture esterne esattamente lo stesso. Per ultimo si deve montare una struttura apposita per il tecnico del suono e le sue apparecchiature di mixaggio: questa struttura dev'essere di almeno m. 2x1,5 e va posta ad una quindicina di metri dal palco, esattamente al centro.



LA CORRENTE

Gli impianti in genere richiedono un'assorbimento superiore alla tenuta di una presa normale. Bisogna dunque informarsi per tempo del numero di ampere minimo necessario per far funzionare al meglio tutte le attrezzature. L'ENEL fa un servizio continuo, anche festivo o serale, e noleggia qualsiasi impianto purché la richiesta venga effettuata tempestivamente (almeno una settimana prima). Fare sempre in modo che la corrente arrivi fin sotto il palco: questo vuol dire che potrebbe succedere che venga a mancare all'ultimo momento un cavo di un certo metraggio (che non è stato richiesto in tempo all'ENEL, né ci si è procurato in altro modo), ed è assurdo sperare che ne siano sempre dotati i musicisti.

Per quelli che non posseggono nozioni specifiche in merito, diamo qui alcuni dati minimi per potersi regolare sulle caratteristiche tecniche dell'impianto elettrico: occorrono almeno 2 linee separate: per separati si intendono due cavi non allacciati sugli stessi morsetti di un quadro. Possono venire dallo stesso quadro ma non dagli stessi morsetti. Una linea serve per gli amplificatori, l'altra per le luci, che avrete trovato o vi avranno portato gli stessi musicisti. Se le linee sono allacciate agli stessi morsetti, durante le esibizioni si avrà un ronzio insopportabile attraverso gli amplificatori.

Le linee devono portare un minimo di 25 ampere l'una; meglio se almeno quella delle luci arriva a 40 o 50 ampere.

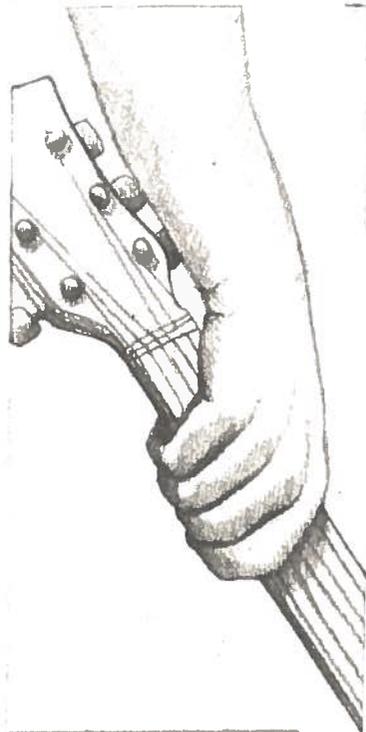
Ultima cosa essenziale: assicurarsi che vicino al luogo della manifestazione ci sia una tubatura dell'acqua accessibile per la messa a terra dell'impianto. Se non c'è è necessario piantare nel terreno soffice più vicino un paletto di ferro che scenda almeno di 1 metro. Questo vale soprattutto per i concerti all'aperto. Meglio comunque avere a disposizione in

tutti i casi un compagno esperto in elettricità per risolvere qualsiasi problema impreveduto.

STRUMENTI

Può capitare che i musicisti vi chiedano di noleggiare qualche strumento, o perché ne sono momentaneamente sforniti o per le difficoltà di trasporto. Potrebbero in particolare chiedervi un pianoforte: meglio noleggiarlo, se è finanziariamente possibile, sia perché è difficile procurarsi avventurosamente un buon strumento, sia perché in caso di noleggio presso una buona ditta si ha la certezza che verrà un accordatore a renderlo operante (un piano scordato non serve a niente). Una volta accordato, se è su un palco all'aperto, è indispensabile proteggerlo con una coperta o qualcosa di simile (l'umidità può scordarlo di nuovo nel giro di un'ora). Simili raccomandazioni valgono naturalmente per tutti gli altri strumenti, anche se meno delicati.

Potreste infine trovarvi nella necessità di noleggiare un impianto: Chiedete per tempo ai musicisti tutti i dettagli (numero e tipi di microfoni, etc.) e rivolgetevi a ditte serie in grado di garantirvi un minimo di assistenza anche durante il concerto.

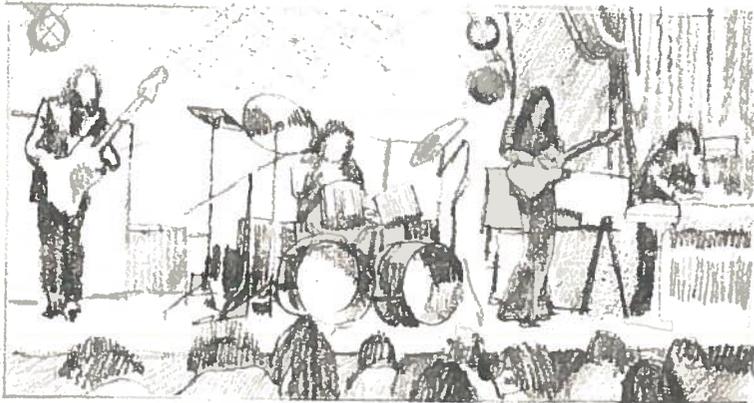


PERMESSI

Spesso avere un permesso è molto difficile. D'altronde tentare di organizzare uno spettacolo senza tutti i permessi è piuttosto pericoloso, perché otre al « sistema » la possibilità di bloccarlo in qualsiasi momento.

Innanzitutto è prudente avere sempre in mano un contratto scritto con chi vi ha concesso la sede dello spettacolo (o almeno una risposta affermativa di fronte a testimoni). Questo vi permetterà di richiedere i danni nel caso di imprevisti ripensamenti.

Il permesso della questura (o dei carabinieri) è il più problematico: richiederlo il più presto possibile. Per l'installazione della ri-



chiesta cercate di intestarla sempre a quello tra voi che ha maggior potere politico-contrattuale (es. responsabili di circoli culturali, comitati di fabbrica o di quartiere, etc.) evitando però di correre il rischio di essere strumentalizzati o addirittura scavalcati.

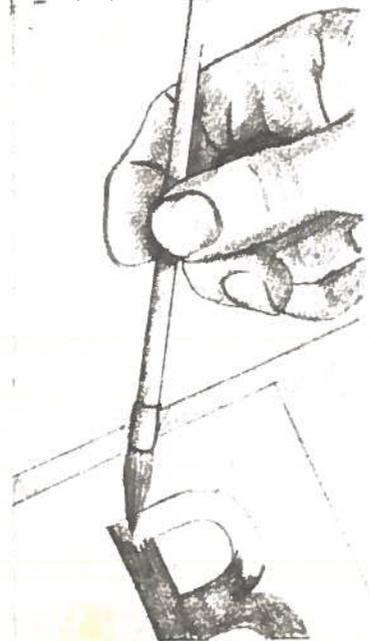
Per quanto riguarda la SIAE, siete tenuti a presentarvi in anticipo negli uffici locali per concordare il pagamento dei diritti. Per un esito favorevole della contrattazione è meglio presentarsi a nome di un partito o un ente culturale col quale ci si è messi d'accordo, così da avere la massima forza contrattuale. I diritti SIAE per concerti ammontano al 17% circa sul valore nominale dei biglietti ed è dunque consigliabile tentare di ottenere un contratto a forfait.

In ogni caso dovrà essere versata una cauzione e qui è utile una certa abilità per sborsare meno soldi possibile; se l'incasso viene devoluto a iniziative no-profit di tipo culturale politico, ecc. si può chiedere l'applicazione di tariffe ridotte. Non consigliamo il sistema delle tessere di sottoscrizione a circoli (non è difficile crearli) più i normali biglietti se l'organizzazione non ha la forza politica e culturale di produrre molte iniziative serie, di fornire realmente un servizio: ci si sputana e si fa del ladrocinio quando si organizzano concerti in tour (contate un po' quante tessere avete in tasca...).

PUBBLICITA'

E' nel vostro interesse non sottovalutare questo aspetto: curare una pubblicità tempestiva, estesa ed efficace è fondamentale per il successo della manifestazione e per ottenere fiducia presso gli stessi musicisti, o i loro rappresentanti.

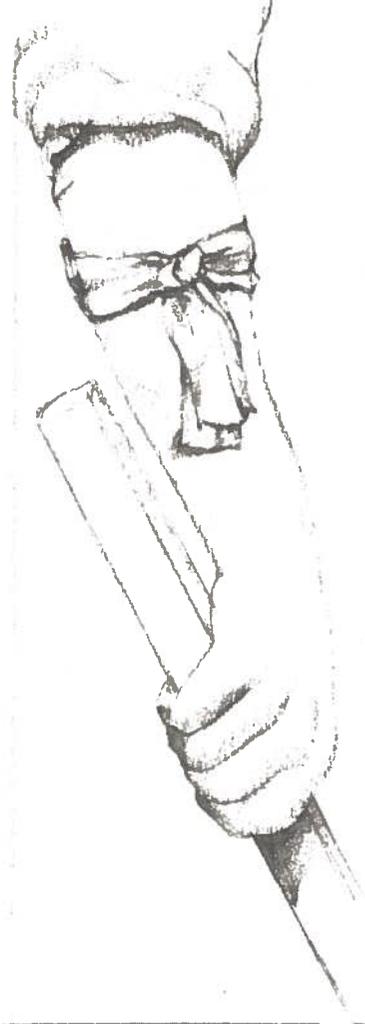
Se avete a disposizione un'organizzazione volontaria di affissione, fatelo almeno sette giorni prima. Chiedete al tipografo i suoi tempi di consegna e tenete conto anche del fatto che in genere i tipografi sono sempre un po' in ritardo. Inoltre è utile affidare ad un compagno esperto in pubblicità la preparazione dei messaggi



pubblicitari e la sorveglianza delle varie fasi della stampa: è possibile in tal modo assicurarsi sia l'efficacia che l'economicità e la accuratezza del lavoro.

Spesso i musicisti hanno i loro manifesti: chiedeteli e ve li daranno. In caso di grossi concerti potrete averne gratis anche tre o quattrocento. Se il vostro rapporto è con la casa discografica, in caso di mancanza di manifesti già stampati, potreste accordarvi per ottenere almeno il 40% di concorso nelle spese tipografiche (e forse di affissione).

Resta fondamentale la pubblicità volontaria nelle scuole o nei circoli giovanili nonché quella presso i giornali e le radio libere locali.



SERVIZIO D'ORDINE

Oltre a seguire con attenzione le condizioni e le necessità del pubblico, rimane un fatto primario garantire un servizio d'ordine efficace intorno alle apparecchiature: se rubano o rompono qualcosa, si rischia di non realizzare la manifestazione e comunque di perdere la credibilità come organizzatori nei confronti della gente per il futuro.

Nel caso che sia previsto l'avvicendamento di più musicisti e gruppi di musicisti, organizzatevi in modo che sul palco ci siano persone incaricate di sveltire il cambio di strumenti e impianti. E' impossibile fare usare a tutti la medesima strumentazione e d'altronde fare aspettare troppo il pubblico tra un'esibizione e l'altra è estremamente controproducente.

Costi di trasferta (calcolati sulla media delle spese di due anni di attività degli Stormy Six - Cooperativa l'Orchestra)

| n. persone | L./Km. | una-tantum |
|------------|--------|------------|
| 1 | 160 | + 3.000 |
| 2 | 190 | + 6.000 |
| 3 | 220 | + 9.000 |
| 4 | 250 | + 12.000 |
| 5 | 280 | + 15.000 |
| 6 | 310 | + 18.000 |
| 7 | 340 | + 21.000 |
| 8 | 370 | + 24.000 |
| 9 | 400 | + 27.000 |

N. B. - L'aggiunta dell'una-tantum rappresenta il primo pasto del primo giorno che non è conteggiato nella quota chilometrica. I valori sono stati ottenuti calcolando L. 3.000 per i pasti e L. 3.500 per il pernottamento più benzina, autostrada, ammortamenti vari, ecc.



DIVISIONE DELLE RESPONSABILITA'

Il gruppo di persone che si occuperà dell'organizzazione può variare numericamente a seconda delle proporzioni della manifestazione. Ma in ogni caso le persone disponibili devono assumersi dei ruoli e delle responsabilità precise per evitare che i lavori di preparazione si svolgano nel caos. Se ognuno risponderà delle specifiche funzioni che si è assunto e esisterà un razionale coordinamento, non accadranno facilmente ritardi o dimenticanze disastrose.

Insieme all'organicità del lavoro di preparazione, si dovrà seguire attentamente la linea operativa prescelta e il suo significato sia politico che culturale. Dare una dignità culturale all'operazione significa stimolare l'interesse di tutti e far capire bene ciò che ci si propone. E' necessario perciò che dell'equipe tecnico-organizzativa faccia parte anche un compagno con le mansioni di addetto culturale, che si preoccuperà di coordinare il lavoro di presentazione dello spettacolo, di curare dei ciclostilati o simili affinché il pubblico conosca e venga un minimo informato su ciò che sta per vedere ed ascoltare. L'addetto culturale dovrebbe preoccuparsi anche di mettere a loro agio i musicisti e di stimolarli a partecipare all'eventuale dibattito che si terrà dopo le esibizioni; in una parola dovrà aiutarli ad avere un rapporto il più completo e corretto possibile con il pubblico, per una verifica della loro stessa funzione di produttori di cultura.

NOTA PER LE PICCOLE MANIFESTAZIONI DECENTRATE

Seppure con qualche ritocco che tenga conto delle minori dimensioni dell'evento, la maggior parte dei consigli di questo manuale valgono anche per organizzare piccoli spettacoli decentrati.

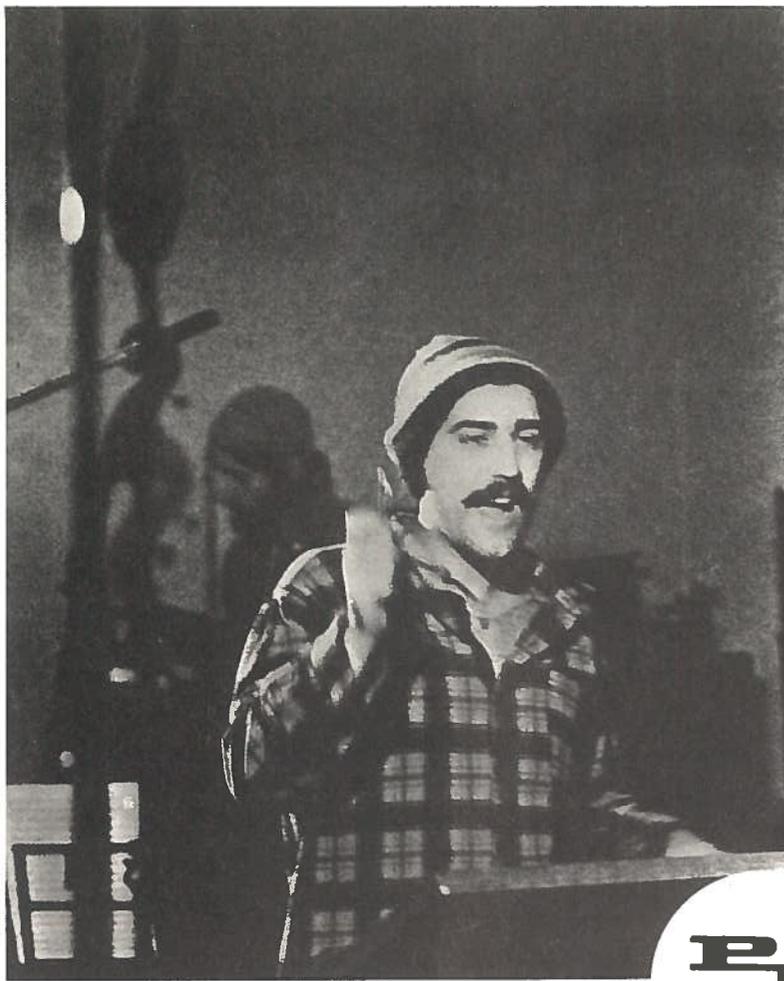
In questi casi è soprattutto importante non lasciarsi prendere da manie di grandezza. Si consiglia in generale di avere un certo senso della misura specie riguardo al genere di musicisti che si vogliono invitare e alla loro strumentazione, riguardo all'affluenza di pubblico prevista e magari al tipo di pubblico, al prezzo politico del biglietto, al significato della manifestazione, alle possibilità di spese che può sostenere l'organizzazione, alle misure del palco e alle attrezzature disponibili.

Nel caso di un ambiente piccolo e chiuso non c'è in genere bisogno di strutture esterne al palco per sostenere gli amplificatori. Il palco stesso può essere più basso, ma è sempre consigliabile almeno mezzo metro di pedana. Se è una sala di teatro chiedete l'assistenza alla gestione per evitare di usare malamente le attrezzature a disposizione o di danneggiarle. Per il tecnico del suono bastano due tavoli robusti.

Tutte le altre voci restano sostanzialmente invariate tenendo conto che un coordinamento di piccoli eventi in una rete articolata con centri vicini permette una maggior distribuzione delle spese ed una seria opera di decentramento culturale.

Correttezza e serietà professionale unite alle scelte artistiche ed ai musicisti che si invitano sono gli ingredienti che garantiscono risultati culturalmente significativi e non troppo deficitari economicamente. Purché, come sempre, alla capacità e allo spirito di collaborazione si aggiunga un giusto senso delle proporzioni e si impedisca a qualcuno del gruppo organizzatore di illudersi d'essere già un grande impresario e magari di aver già capito come si fa ad arraffare facilmente un sacco di soldi.





il nuovo disco di
GAETANO LIGUORI
Collective Orchestra
con i migliori musicisti italiani

Bellatalla Maurino
Cesaroni Mazzon
Del Piano Monico
G. Liguori Ricci
P. Liguori Terenzi
Urbani

EP



finalmente in italia
il miglior disco dei

**COSMIC
JOKERS**

(KLAUS SCHULZE,
MANUEL GÖTTSCHING ecc.)

album doppio a
prezzo speciale

TAROT

Stanley Clarke

UN MITO AL MICROSCOPIO

Dieci anni fa i musicisti per eccellenza, quelli che si spartivano gli osanna e gli impropri di pubblico e critica si chiamavano Burdon, Jagger, Clapton, Bruce, Garcia, etc., personaggi ormai mitici, e comunque avviati attualmente verso una decadenza musicale che sembra inarrestabile. Un'altra generazione di musicisti è oggi al centro delle polemiche: i nomi di John McLaughlin, Chick Corea, Herbie Hancock, Larry Coryell, Stanley Clarke, Keith Jarrett, tanto per citarne alcuni, riempiono la bocca dei fans e le pagine della stampa specializzata di mezzo mondo. Al di là degli inutili miti di plastica e di una micidiale routine produttiva che spesso costringe questi artisti ad esporsi continuamente nella vetrina delle novità con dischi di elegante fattura ma che proprio non hanno il profumo della novità, resta la certezza dell'alta professionalità di questo folto manipolo di solisti sulla cresta dell'onda. Per meglio capirne le doti reali e le molte ambiguità, sarà bene cercare di conoscerli da vicino, senza lenti deformanti...

Estraiamo, ad esempio, dal gruppo Stanley Clarke, protagonista del Return to Forever di Corea e di una serie fortunata di Lp in proprio. Ventiquattrenne, originario di Filadelfia, vincitore per la categoria dei bassisti praticamente di tutti i principali jazz pool, dal Giappone all'Inghilterra e agli Stati Uniti.

Un ragazzino che sembra da sempre destinato ad esser trasformato in mostro sacro, neppure lui in grado di stabilire esattamente quando ha cominciato ad interessarsi di musica (o forse era nato animale musicale...). Racconta lo stesso Stanley: « Mia madre era una cantante lirica e una pittrice (due attività per lo meno sorprendenti per una madre di famiglia afroamericana - n.d.r.) e, benché io non mi sia dedicato a nessuna di queste due attività lei è stata certamente la mia più grande ispirazione per quanto concerne la creatività e l'inter-

se per l'arte ».

Così quando Stanley cominciò ad andare a scuola fu abbastanza naturale per lui interessarsi di musica, « gravitando inizialmente intorno al violino ».

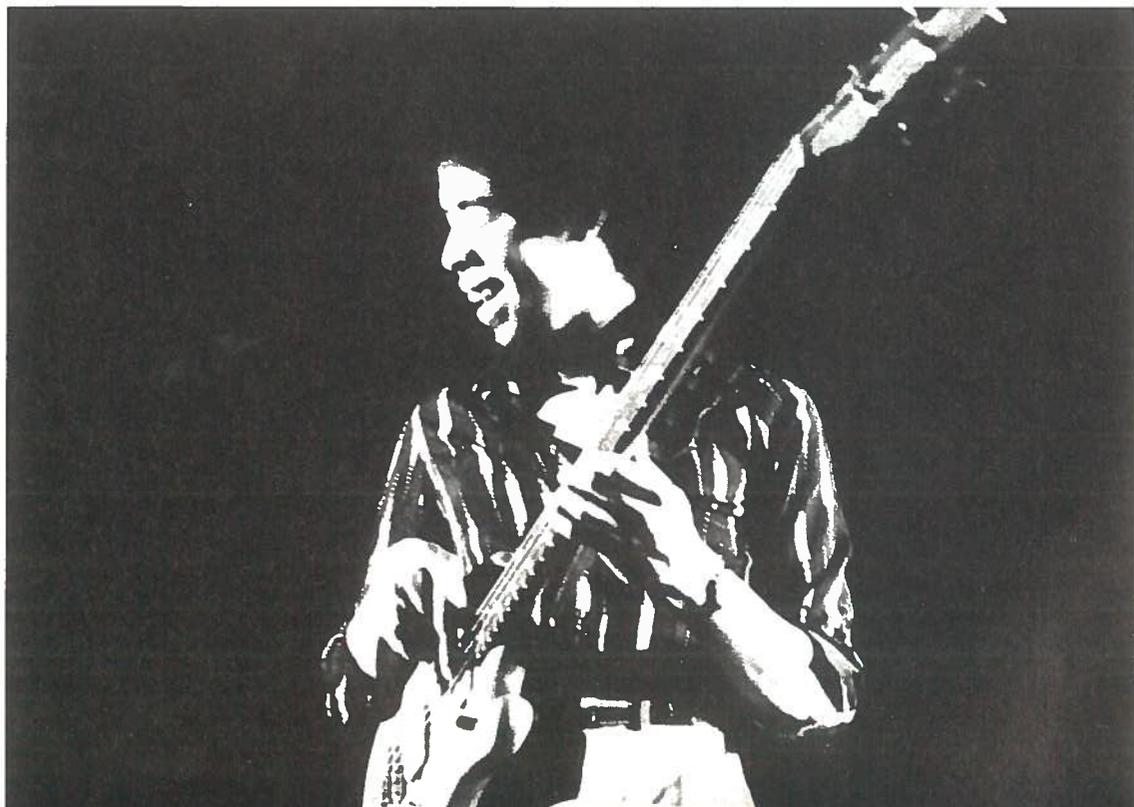
« Mi piaceva il violino » Stanley ricorda « ma il problema era che già da allora (aveva 10 anni, n.d.r.) le mie mani erano sproporzionate rispetto al resto del corpo: erano troppo grandi. Il violino sembrava troppo piccolo per me. Così cambiai strumento, e optai per il violoncello ma qui ebbi un'altro problema... le mie gambe erano troppo lunghe e l'impugnatura mi creava difficoltà. Al colmo dello sconforto mi resi conto che, pur avendo già appreso molto sugli strumenti a corda, non riuscivo a trovarne uno adatto a me. Un giorno ero nell'aula di musica quando notai un contrabbasso in un angolo. Non sapevo neanche come si chiamasse quello strumento che mi sembrava un grosso violoncello, comunque lo provai subito, sembrava fatto su misura per le mie lunghe mani e per le mie lunghe gambe: avevo trovato il mio strumento! ».

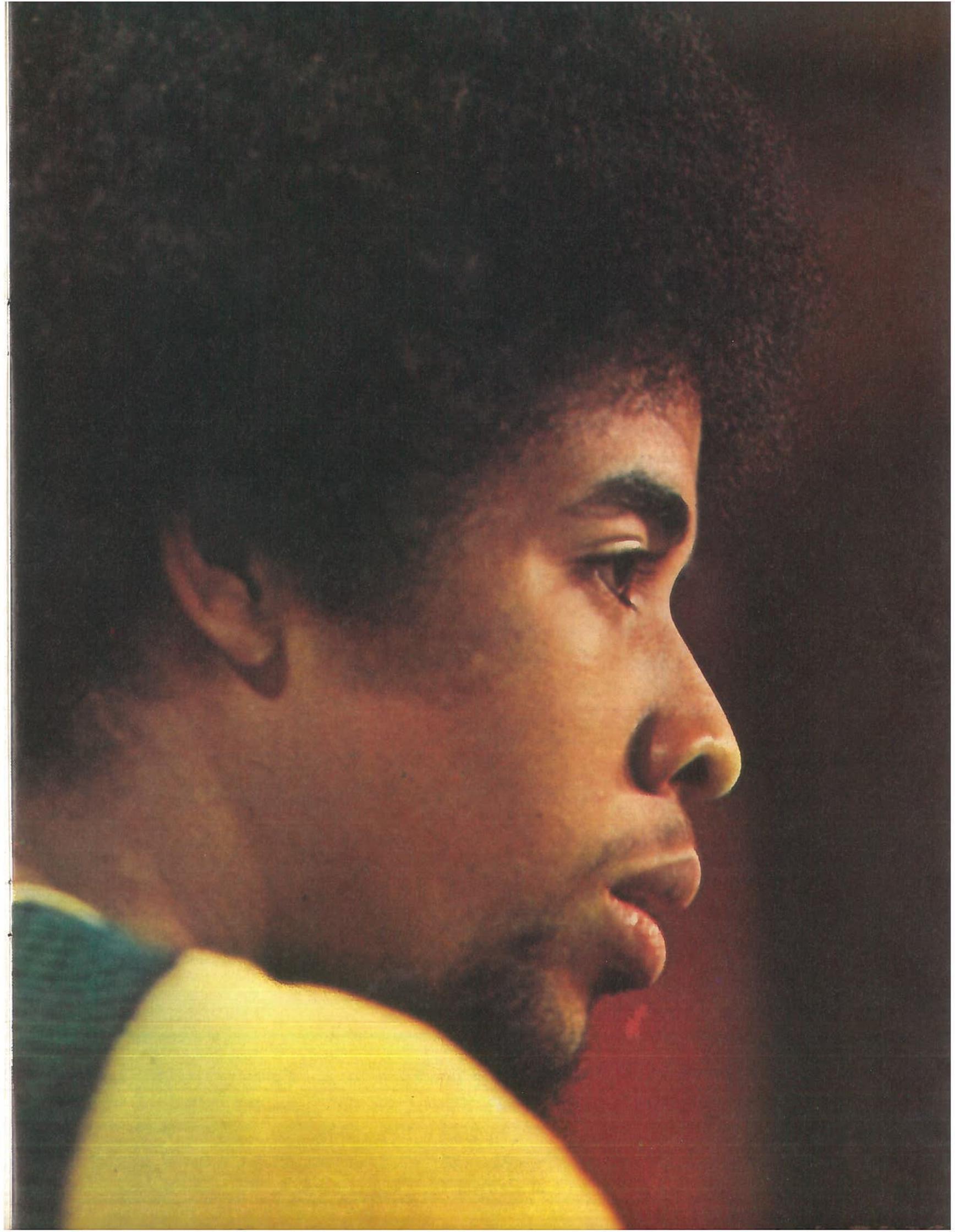
Clarke studiò contrabbasso dalle elementari fino all'età di 14 anni applicandosi principalmente nello studio della

musica classica. Fu allora che i genitori gli regalarono un giradischi stereo: « Me lo regalarono » lui ricorda « insieme ad un disco dimostrativo con incisi brani di Duke Ellington, Stan Kenton, Count Basie, Oscar Peterson e Chubby Jackson. Non avevo mai sentito nulla del genere e subito cominciai a suonare e risuonare quei pezzi col mio contrabbasso ». A 16 anni Stanley prese in mano il basso elettrico per la prima volta e cominciò a lavorare semiprofessionalmente con i complessi della sua scuola. In questo periodo suonò con vari musicisti ogni tipo di musica: dalla *Soul Music* al *Bar Mitzvahs*, il che forse spiega come Clarke sia attualmente capace di suonare egualmente sia session tipicamente jazzistiche, sia rock sia jazz rock di avanguardia. Dopo il liceo Stanley si laureò in contrabbasso alla Philadelphia Musical Academy. Qui per due anni studiò musica classica curando l'esecuzione sinfonica degli strumenti a corda e sviluppando una incredibile capacità di lettura degli spartiti, qualità della quale, nel gruppo di Chick Corea (dove tutti i nuovi brani vengono trascritti su spartito per le prime esecuzioni) fa uso costante.

A 18 anni Clarke aveva un solo obiettivo, come lui stesso ci dice: « Diventare un eccezionale bassista! ». I modelli a cui egli si ispirò rientravano sicuramente in questa categoria: Charles Mingus, Paul Chambers, Billy Cox... « Ma le mie influenze non provenivano solo dai bassisti, le influenze musicali vengono da tutte le parti, Jimi Hendrix, Miles Davis, John Coltrane... E non solo la musica mi stimola, — aggiunge lezioso — anche una stupenda giornata di sole può avere su di me una potentissima influenza ».

Quando Stanley lasciò l'Academy lo fece con l'intenzione di esibirsi in pubblico: « Volevo incontrare » disse « diversi musicisti, suonare in piccoli clubs e viaggiare con una mia band, insomma volevo fare il professionista e vivere della mia musica ». Come spesso accade negli Stati Uniti, il punto d'arrivo di chi intraprende questa strada è New York. Qui il pianista Horace Silver ricercava attraverso audizioni nuovi musicisti per il suo gruppo, sentì Clarke con altri 12 bassisti e non ebbe dubbi, quel giovane ragazzo dallo stile già così particolare era il suo uomo. Clarke lavorò con lui per sei mesi poi





si unì al gruppo del sassofonista Joe Henderson per un anno. Prima di formare il gruppo con Chick Corea lavorò anche con Stan Getz e Pharoah Sanders.

Stanley e Chick avevano già lavorato assieme qualche volta a Filadelfia. Così nel '71 i due più il sax tenore Joe Farrel, il percussionista Airto Moreira, e sua moglie Flora Plurim formarono i Return to forever. Incisero gli album *Return to forever* e (dopo che il gruppo si era diviso e ricomposto) *Light as a feather*. Oggi la formazione è cambiata e conta, oltre che su Stanley e Chick sul batterista Lenny White e sul ventunenne chitarrista Al Di Meola.

Il primo basso elettrico di Stanley è stato un Gibson EB 3, ma attualmente usa un « Alembic » fatto su misura per lui. « Suonavo alla Boarding House in San Francisco » ricorda Clarke « e dopo un set con Chick un tizio salì sul palco, mi diede una pacca sulla spalla e mi disse: sei stato fantastico! Sei un grande bassista, ma il tuo "timbro" è orribile! ».

« Quel tizio era Rick Turner, progettista della Alembic. La sera successiva mi portò uno dei suoi bassi elettrici e io ci impazzii sopra e lo costrinsi a fabbricarmene uno uguale su misura per me. Ho questo basso da due anni e ora me ne sto facendo fare uno nuovo con inseriti nella cassa un Phase Shifter, un *so-stegno* per allungare la durata delle note e tutto ciò che mi verrà in mente per migliorare il mio sound ». Sul suo basso Alembic, Stanley usa corde Rotosound con scalatura media. Il suo amplificatore è un Acoustic 140 con altoparlanti da 15 pollici. Ci spiega Stanley: « Usavo l'Acoustic modello 370 ma il suono era troppo impastato per il mio stile, dato che io suono molte note e velocemente » e ancora « Il mio Alembic ha una spina d'uscita speciale che mi permette di suonare direttamente nell'impianto voce usato dalla Band o direttamente dentro al banco negli studi di registrazione ». Lo « Stanley Clarke Sound » è una combinazione di tocco, gusto ed equipaggiamento. E' anche parzialmente dovuto alla particolare posizione dei toni da lui usata.

Nel suo Alembic, Stanley usa i due comandi dei toni al massimo come pure il volume, e l'equalizzatore a scatti sulla posizione di « High ». Nel suo amplificatore stereo il primo canale ha il volume ad un terzo con un « po' di bassi e metà di acuti »; nel canale due lo stesso volume con il tono basso ad un terzo e gli acuti ad un quarto.

Chiunque lo abbia visto suonare, avrà notato che Stanley non usa plettro: « Ci ho provato, ci ho provato » ci spiega con un sospiro, « Ma il suono è troppo duro per i miei gusti, e in ogni caso riesco a rifare con le dita tutto quello che posso fare col plettro... quindi... ». Stanley usa solitamente due o tre dita ma mai il pollice.

« Nel suonare » prosegue Clarke « sia basso elettrico che contrabbasso, ho notato che l'abitudine a trovare le note sul basso acustico mi rende il basso elettrico quasi un gioco. Essi sono comunque due strumenti estremamente differenti. Lo strumento elettrico è al

tempo stesso un basso e una chitarra. Solitamente lo suono come un regolare basso ma quando faccio pratica mi ci esercito come se fossi un chitarrista che sta facendo pratica di accordi e fraseggi sulla sua chitarra ».

Clarke usa molto, sia per gli « assolo » che per l'accompagnamento, gli accordi. Avendo però l'accortezza di non impastare troppo il suono del gruppo, di pizzicare contemporaneamente solo due o al massimo tre note dell'accordo stesso.

Attualmente Stanley sta sperimentando uno strumento che lui chiama « Piccato ». Carl Thompson, un liutaio di New York, l'ha costruito dietro progetto dello stesso Clarke. « E' di una ottava più alto » dice « e suona come un violoncello (!!!). Non l'ho ancora usato né in concerto né in studio, per ora lo sto studiando e basta ».

Il ruolo del bassista nella musica d'oggi, stando a quanto Clarke dice, cambia quasi quotidianamente. Prima i chi-

tarristi erano sempre in primo piano sostenuti da bassisti-ombra. Oggi, secondo Stanley, non è più così: « Certo i bassisti devono continuare a comprendere il loro ruolo tradizionale, ma essi devono anche alterarlo. Oggigiorno i bassisti possono suonare linee melodiche e assoli come chitarristi, il loro ruolo si sta espandendo come mai prima d'ora! ».

Clarke, uno dei più prolifici compositori all'interno dei Return to forever, cominciò a capire qualche anno fa che, se voleva mettersi seriamente a scrivere musica, avrebbe dovuto dedicarsi al pianoforte, lo strumento prediletto da tutti i compositori. Forte del suo bagaglio di teoria Stanley ha imparato lo strumento da autodidatta e come dice lui: « Qualche volta scrivo per basso, ma il piano è veramente essenziale ed insostituibile per comporre ».

La routine costante del gruppo tiene Stanley in viaggio settimane e a volte mesi e mesi », col risultato — egli ammette — che ultimamente non riesco più ad esercitarmi sullo strumento con la regolarità di un tempo ». Una volta per lui la pratica fino all'ossessione era una cosa così regolare, che, il finire le « sessions » con i polpastrelli sanguinanti per il continuo e violento sfregamento contro le ruvide corde del basso, era cosa normale.

Stanley sostiene che l'esercizio è la chiave per dominare lo strumento. « Ma voi dovete anche, se pur genericamente, conoscere la storia del contrabbasso; leggete tutto ciò che è stato scritto su di esso se potete. Suonate parti da concerto per basso e ripetetele col basso elettrico. Le note sono tutte lì, è giusto una questione di realizzare che sono tutte lì nel manico che avete in mano... Io solitamente mi esercito con parti per violino e violoncello, a volte anche per tromba e col mio basso ripeto persino delle parti di sax di John Coltrane (vorremmo proprio sentirlo - n.d.r.). Non limitate le vostre esecuzioni solo agli spartiti per contrabbasso. C'è molta più musica in giro da suonare. Tutto è musica! ».



Fabio Mucchi
Massimo Quinque

Castrol
GTX2

Sulle pagine gialle
troverete gli indirizzi
dei Concessionari
Honda e del punto
assistenza autorizzata.



FATECI CASO. DA COSA CAPITE CHE E' UNA HONDA CHE VI STA SUPERANDO?

Se non arriva rombando, se si accosta civilmente, se sentite appena "ffrrshhh" quando vi supera, se ha segnalato tutto - sorpasso, rientro - allora non c'è dubbio: è una Honda.

Con l'auto ha un rapporto da parente stretta, non da antagonista.

Quattro cilindri, freni a disco, dispositivi di sicurezza attiva, una dotazione completa di strumenti: la Honda è la moto che ha cambiato le moto e ne ha fatto qualcosa alla portata di tutti.

Prendete la 400 Super Sport. Una moto che si ha subito in mano, senza essere motociclisti esperti. Quattro-in-uno, cioè col sistema di scarico che riduce i consumi e aumenta il rendimento.

Un cambio versatilissimo, sei marce, che consente di scegliere, in ogni occasione il rapporto più adatto. Una maneggevolezza sorprendente e, sui lunghi percorsi, la certezza di andare e di andare senza problemi.

Conclusione: non vi piacerebbe essere su quella Honda che vi ha superato?

HONDA

La moto che ha cambiato le moto.

L'altra editoria a convegno:

OVERGROUND

« Soprattutto negli ultimi due anni si è andato verificando e consolidando sul territorio nazionale il fenomeno, sicuramente positivo, della nascita e del riprodursi di tutta una serie di iniziative «dal basso» (Centri di Documentazione, Librerie Militanti, Riviste autogestite, Editoria di base o «marginale») tutte ricollegabili alla sentita necessità di praticare un intervento sul territorio (quartiere, fabbrica, scuola) che evidenziasse la propria funzione di «struttura di servizio» a disposizione di un pubblico che viene individuato tra coloro che svolgono un lavoro politico e culturale dalla parte dei lavoratori, contro la cultura borghese e l'organizzazione capitalistica che la sottende e la riproduce ».

Queste parole, estrapolate dal documento di presentazione del convegno organizzato a Milano il 20-21 marzo — la titolazione ufficiale: UN'EDITORIA E UN CIRCUITO DI DIFFUSIONE PER UNA CULTURA ALTERNATIVA NELLA SCUOLA E NELLA SOCIETA' — permettono di introdurre con sufficiente chiarezza almeno quello che è stato il punto di partenza dell'incontro milanese, fornendo contempo-

aneamente alcune brevi informazioni sull'universo dell'editoria - distribuzione - vendita cosiddetta «alternativa».

Informazioni di base, certo, e per questo piuttosto limitate, ma anche sufficienti, mi pare, alla presentazione di un territorio all'interno del quale ci si muove quasi quotidianamente. «L'alternativo» è infatti lo spazio che pratichiamo di più, il luogo degli incontri, delle sorprese. E dunque sappiamo tutti di che cosa si parla, o almeno facciamo finta di saperlo, perché non c'è dubbio che la nozione di «alternatività», accettata convenzionalmente e supinamente nei luoghi canonici della sinistra, sia uno dei fantasmi più misteriosi che si aggirano nelle nostre platee, sui nostri prati, nelle nostre parole.

Ma tralasciamo per ora. Quello che importa è sottolineare l'indubbia validità dell'incontro che, primo di una lunga serie (si spera), ha riunito attorno al palcoscenico della palazzina Liberty molti dei protagonisti dell'editoria marginale italiana.

Diciamo subito che chi si aspettava dal convegno un approfondito dibattito ideologico attorno ai temi che in questi anni hanno scosso ri-

petutamente l'universo culturale della sinistra, è rimasto sicuramente deluso. Non si è parlato della connotazione teorica di quella che alcuni si ostinano a chiamare «controcultura», non si è affrontato, neppure marginalmente, il problema dell'alternativa culturale e del significato da attribuire alle iniziative più disparate che si fregiano della categoria della «diversità», non si è detto nulla infine, sulla fondazione di una nuova strategia antagonista a quella borghese e capace di intaccare il suo dominio ideologico. Perché non se ne doveva parlare, certo. Il convegno, a detta dei promotori, era soprattutto organizzativo, cioè avrebbe dovuto affrontare i nodi tecnici che più legano e condizionano quella che si vuol chiamare editoria e diffusione di base. E così è stato, almeno per tre quarti dei lavori. La relazione di Primo Moroni, del Collettivo editoriale Calusca, e quella del centro di Documentazione di Pistoia hanno saputo individuare con una certa chiarezza le contraddizioni più gravi che si trova a vivere l'editoria e la distribuzione di base, fornendo ampi spunti per le successive discussioni nell'ambito

delle rispettive competenze. Il fatto poi che questo incontro fosse il primo momento effettivo di conoscenza tra molti dei partecipanti non ha impedito che anche all'interno delle singole commissioni — due: editoria di base e librerie-distribuzione — si parlasse a lungo di alcuni problemi fondamentali per la stessa sopravvivenza di queste iniziative. I costi, le difficoltà di rapporti con la distribuzione ufficiale o semi-ufficiale, il disinteresse parolajo della grande editoria democratica, l'esigenza di scoprire nuovi canali e spazi d'azione sono stati gli argomenti più visitati dalle parole degli intervenuti.

Naturalmente dal convegno sono uscite anche ipotesi concrete di lavoro.

Dalla mozione conclusiva del Convegno:

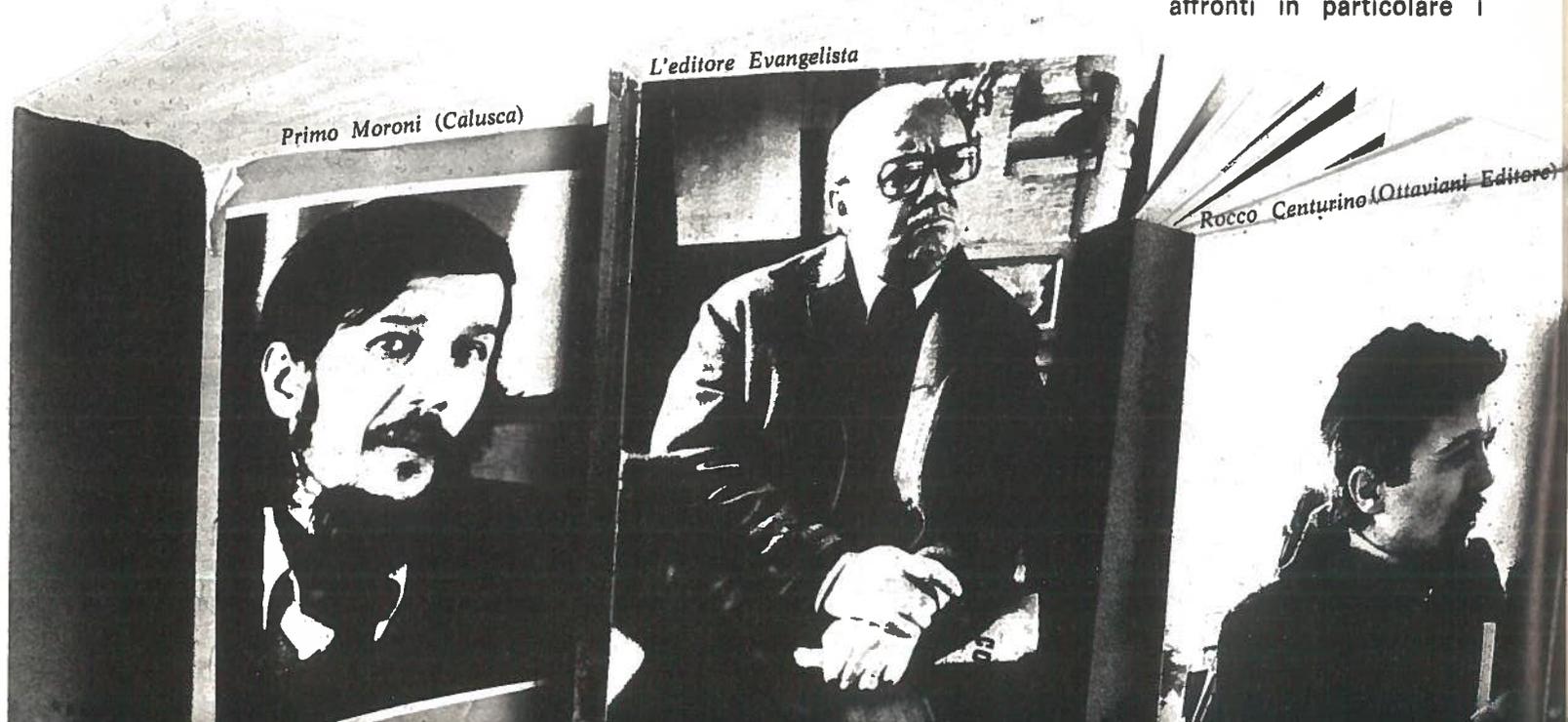
« Sono nate alcune proposte operative

— necessità di organizzare un consorzio di acquirenti;

— definizione di una segreteria organizzativa provvisoria a livello nazionale;

— promozione di un notiziario comune di collegamento e di controinformazione editoriale;

— organizzazione per i giorni 1 e 2 maggio a Milano di un convegno che affronti in particolare i



problemi dell'editoria di base a livello nazionale. — organizzazione, prima dell'estate, di un secondo convegno nazionale che coinvolga tutte le situazioni attive di produzione, distribuzione e diffusione di base ».

E questa è una faccia, un aspetto, i tre quarti del convegno. Ma l'incontro di Milano mi pare vada anche letto per quello che non dice, o per quello che dice nei propri ritagli, nell'altro quarto.

Abbiamo già scritto che gli accenni all'ideologia sono stati pochi e tutt'altro che decisi; in quest'occasione non faceva certo comodo a nessuno misurare se stesso e gli altri su problemi che avrebbero indubbiamente creato delle separazioni interne, se non addirittura delle fratture irrevocabili. Ma proprio perché è facile immaginare che la contraddizione, per ora latente, non mancherà di esplodere, che si vuol fermare l'attenzione su quelle parole, poche e sfuggenti, che han permesso d'intuire che cosa sta dietro la realtà di questo convegno.

Dunque, da una parte un giovane del collettivo editoriale **La scimmia verde**, dall'altra un responsabile della **Cooperativa Nuovi editori comunisti**. A partire da esigenze e stimoli legati forse, in entrambi i casi, a motivazioni casuali — l'intervento di un vecchio editore-scrittore emarginato per il primo, la « commemorazione » di Bertani per il secondo — tutti e due hanno cercato di far luce sulle caratteristiche politiche e ideologiche dell'

editoria di base, tentando di superare la convenienza delle definizioni « d'uso », o comunque di approfondire minimamente il discorso lasciato tra le righe. Con scarsi risultati devo dire, anche perché altri problemi stavano alle porte sollecitando un intervento non certo casuale.

La pietra in ogni modo era stata lanciata e l'interesse si poteva leggere nei volti degli ascoltatori sviati temporaneamente dai problemi dell'economia. Quella pietra, che impossibile a raccogliersi durante il convegno (e non per cattiva volontà), proviamo a maneggiare adesso con un minimo di attenzione perché il dito sulla piaga, amichevolmente, vogliamo metterlo.

E allora ci si chiede, proprio perché la confusione non ha fatto mai che generare confusione: come si può organizzare un convegno che interessi soprattutto l'editoria di base quando tra i promotori figura un tale Ghiron (La Ruota editrice) che fattura circa due miliardi l'anno, e tra i partecipanti più in vista appare il responsabile della Contemporanea Edizioni, che pur interessante per l'attività libraria, non ha nulla da spartire in metodi ed impostazione di lavoro con quelle che sono le modalità tipiche dell'editoria di base? Questa è una certa cosa, sta dentro la pratica, la militanza, è parte del movimento e ne subisce tutte le contraddizioni; l'altra, invece, per quanto possa essere democratica, di sinistra, barricadiera, è pur sempre un'istituzione diversa, con problemi che non rispecchiano, se non in parte, quelli del movimento, e soprattutto con una sorte che è completamente slegata — per quanto possa esserlo un'editoria di sinistra — dalle sorti immediate della politica di un gruppo piuttosto che di un altro.

Naturalmente diversità non significa incomunicabilità, perché è ovvio che i punti di contatto tra la piccola editoria democratica e l'editoria di base sono molti, a cominciare dai luoghi di distribuzione, dalla scelta

dei lettori, dai canali produttivi, solo è necessario capirsi bene sul significato delle parole e non giocare a nascondere dietro un dito. Il prezzo, e molti di coloro che erano presenti al conve-

gno lo sanno per esperienza personale, è il fallimento delle iniziative, come la morte, qualche anno fa, di certa editoria militante...

LESSICO DEI PROMOTORI

Collettivo editoriale Calusca - C.so di Porta Ticinese 106, Milano.

Costituitosi in maniera organizzata nel 1973, pubblica la rivista *Primo Maggio* (« Saggi e documenti per una storia di classe ») e la collana a dispense *Documento*. I fascicoli di tale collana, composti da una quarantina di pagine ciascuno, affrontano monograficamente i temi più significativi della nostra storia. Fra le pubblicazioni del collettivo va anche ricordato il libro politico per ragazzi *La mano schiaffona* di G. Buonfino.

La Ruota editrice - V. Ruffini 9, Genova.

Specializzata in libri per ragazzi, ha avuto un grandissimo lancio con la pubblicazione dell'enciclopedia *Io e gli altri*. Uscita non molto tempo fa, tale enciclopedia monografica in undici volumi (1. Io e gli altri. 2.3. Le civiltà; 4. Bisogni e risorse; 5. La vita e i suoi ambienti; 6. L'evoluzione; 7. La conquista dello spazio; 8. Il tempo; 9. Materia e energia; 10. Ricerca; 11. Indici) si è subito affermata per la novità e la « di versità » del discorso che intendeva portare avanti. *Io e gli al-*

tri è diventata rapidamente uno dei cavalli di battaglia degli insegnanti democratici, che hanno riconosciuto in essa uno strumento capace di contribuire « a far sì che dalle nuove generazioni escano degli uomini più consapevoli, più coscienti e quindi più liberi ».

Collettivo editoriale BCD - Via Matteo Bandello 16, Milano.

Di recente costituzione, svolge la propria attività soprattutto nell'ambito della didattica. E' specializzato infatti nella produzione di strumenti di lavoro (libri, dispense, audiovisivi, ecc.) da utilizzare, oltre che nella scuola, anche nelle nuove esperienze di apprendimento di massa.

Centro di documentazione di Pistoia - Casella postale 53, Pistoia.

Il *Centro* svolge da sei anni un'attività rivolta soprattutto alla segnalazione e diffusione di documenti, libri e riviste riguardanti i temi più dibattuti dalla sinistra. Su questi argomenti il *Centro* cura la redazione di un *Notiziario*, dei *Quaderni della scuola dell'obbligo*, di *Scuola documenti* e la diffusione di vari fogli militanti.

LA MAPPA DEI PARTECIPANTI

Librerie

Calusca, La Ringhiera, Porto di Mare, Cento Fiori, Gorizia, Libro Libero, La Favelliana - Milano; Libreria Barbanzé - Brescia; Libreria della Cultura - Rho; Libreria Intervento - Lodi; Libreria Alternativa - Varese; Libreria del Convegno - Cremona; Libreria « La Bancarella » - Bergamo; Libreria il Dialogo - Borgomanero; Libreria La Sinistra - Bolzano; Libreria Io e Gli Altri - Treviso; Libreria Incontro - Gorizia; Libreria Moderna - Cuneo; Libreria Margaroli - Verbania; Libreria Le Mele Marce - Roma; Libreria Progetto e Utopia - Pescara; Cooperativa Libreria Borgo Aquileia - Udine; Libreria Popolare - Domodossola; Libreria Editrice Democratica - Taranto; Quadrangolo Arte - Conegliano Veneto; Cooperativa Rosa Luxemburg - Bergamo; Libreria Piaggia Floriani - Macerata; Ecolibro Sapere - Bellinzona; Centro Diffusione - Vercelli.

Centri di documentazione

Centro Documentazione Il Picchio - Bologna; Centro Documentazione Scuola - Roma; Centro Documentazione di Pistoia - Pistoia; Centro Documentazione Scuola - Milano; Centro Documentazione Scuola - Vicenza; Centro di Formazione Democratica - Pisa; Centro Documentazione - Napoli; Circolo Unità Proletaria - Taranto; Gruppo Culturale per l'Informazione - S. Giuliano Milanese.

Editoria di base

Edizioni 10-16 - Milano; BCD - Milano; Editrice I Dispari - Milano; Edizioni Contemporanea - Milano; Edizioni CELUG - Milano; Edizioni Scimmia Verde - Milano; Edizioni Tàchista - Milano; Nuovi Editori Comunisti - Padova; Collettivo « Dalla parte delle bambine » - Milano; Rivista Prima Comunicazione - Milano; Rivista Controinformazione - Milano.

Organismi di distribuzione

La Gazza Ladra - Milano; UNICOPLI - Milano; International Alternative Press - Milano; Associazione Culturale Calusca - Milano.

Anna Brunò (BCD Edizioni)



di stile e proporzioni decisamente classiche. I ballerini (alcuni tremendamente scadenti) si muovono con figurazioni accademiche, da manuale, là dove sarebbe stato necessario frantumare anche il gesto danzante, per modellarlo su di una musica che prolissa certamente non è. *Nottetempo* è poi un « dramma lirico in un frammento (da Varagine a Michelangelo a Sofocle) » (dedicato « alla mamma ») che al contrario del balletto *Oggetto Amato*, non ha ahimé, il pregio della brevità, ma è composizione che pretende di essere coerentemente intessuta fra suono e azione. L'orchestra ampia e diversificata non suona mai tutta intera (ma questa può essere una scelta, e proficua anche), ma anche in quelle parti in cui potrebbe giocare sui suoi contrasti interni, non va fino in fondo. Mentre il faraonico corpo di ballerini e cantanti annaspa senza speranze nella melma del kitsch estetico (sui costumi e l'allestimento si è fatta anche un po' d'economia, rabberciando il materiale usufruito per il *Lorenzaccio* 1972). Il pubblico spesso esplode in situazioni esilaranti, dietro le quali purtroppo non si scorge, per quante buone intenzioni ci si mettano, la benché minima traccia di intenzionalità artistica. E di queste due principali impressioni: divario insanabile fra modernità della musica e tradizionalità accademica nel balletto *Oggetto Amato*; e (gravissimo) mancanza di ironia ed autoironia in *Nottetempo*, sarà lo stesso Bussotti a dare conferma, trovando (indispettito) « molto aggressive » le sue osservazioni (lo saprò più tardi, su riferimento da parte di terzi). Ciò, ovviamente, non farà che confermarmi nell'opinione.

Satie (1866-1925).
Disegno di Cocteau



L'ALTRO

Ma appunto la Sala del Pier Lombardo, con allestimento spartano e simbolico indica dall'al-

tra strada. Basta un tavolino primi novecento sulla scena, a fianco del Gran Coda, e un grazioso mimo femminile recitante, per « indicare » all'immaginazione ed alla fantasia di chi assiste (inutile spender denaro, che non c'è, per descrivere ogni cosa puntualmente, mortificando così anche l'immaginazione del fruitore: basta qualche punto di riferimento).

Insomma è possibile che nel 1976, si debbano rivestire intere schiere di ballerini, coristi, attori, comparse, cantanti, con abito mostruoso-rinascimentale, modello incubo freudiano da complesso (edipico, od altro), con l'unica conclusione di farsi dare lezioni di modernità da un vecchio gaudente parigino morto nel 1925?

« Ironia », continua a gridare dal suo pianoforte il vecchio Erik, strano animale, fatto di conservatorio e di caffè a Montmartre. Ma pochi l'hanno finora ascoltato. Meglio: pochi compositori oggi hanno disinibizione sufficiente per farlo. Vero John?



L. V. BEETHOVEN - Sonate op. 109 e op. 110 (pianoforte M. Pollini) - (Deutsche Grammophon).

Sempre rimanendo in campo pianistico. Le Sonate per pianoforte op. 109 e 110 appartengono alla piena maturità del maestro di Bonn, e gli elementi di modernità risultano rilevabili senza necessità di particolari lambiccamenti critici, anche a livello di puro ed accurato ascolto. In particolare l'interpretazione che Maurizio Pollini offre di queste composizioni (già più volte presentate anche nei concerti per lavoratori e studenti della Scala, ma prime del repertorio beethoveniano ad essere da lui incise su disco), è di assoluta rilevanza. Alla luce di una tecnica pianistica del tutto personale e fortemente dinamica, le due interpretazioni di Pollini scoprono germi latenti di modernità fra le righe di questi due spartiti, (proprio per la facilità sudata e cosciente dell'esecuzione), ancor più che in precedenti interpretazioni di pur grande levatura.



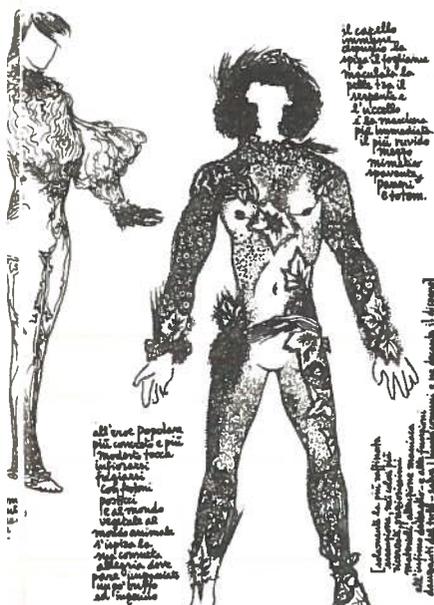
KARHEINZ STOCKHAUSEN - Klavierstücke I-XI (pianoforte Aloys Kontarsky) (CBS).

In questo box di due dischi è compresa l'opera integrale per pianoforte di S. Queste undici composizioni mostrano un'altra faccia della ricerca sul suono, (di qualunque provenienza essa sia), condotta da Stockhausen con pervicacia teutonica. Dopo le conquiste e le prime dissoluzioni impressionistiche e poi dodecafoniche, il pianoforte vive un nuovo rinascimento atonale, proprio per il suo essere violentato dinamicamente, quasi in ogni sua parte, anche se non in maniera iconoclasta, come nello stile mistico e rispettoso di Stockhausen. Coi *Klavierstücke* il pianoforte raggiunge i confini tecnici e sonori che saranno varcati solo dal silenzio di Cage. Il pianismo virtuosistico occidentale ha la sua più alta vetta creativa. L'esecuzione di Aloys Kontarsky, pianista di fiducia da sempre di S., è senz'altro la migliore che possano essere attualmente offerte da chicchessia.



MUZIO CLEMENTI - 23 Studi dal Doctor Gradus Ad Parnassum - (Arion).

Per ricollegarsi ad un discorso a suo tempo iniziato sul pianoforte e le sue stagioni evolutive, esce proprio a puntino un album dedicato alla prima grande figura in senso assoluto del concertismo pianistico. Muzio Clementi, romano vissuto fra il 1752 e il 1831, è il primo esempio di virtuoso concertista e compositore, interamente dedito al nuovo strumento che nasceva proprio sullo spirare del '700. I cento Studi noti sotto il nome di *Doctor Gradus Ad Parnassum* (da cui sono tratti i 23 compresi nell'album), sono il primo ricco, codificato esempio di composizione artistica per pianoforte, esposti con buona ed agile tecnica di Vincenzo Balzani, 25enne pianista milanese al suo esordio discografico.



Carlo Celesia

Coca-Cola



AT SODA FOUNTAIN

5¢



Anthony Braxton

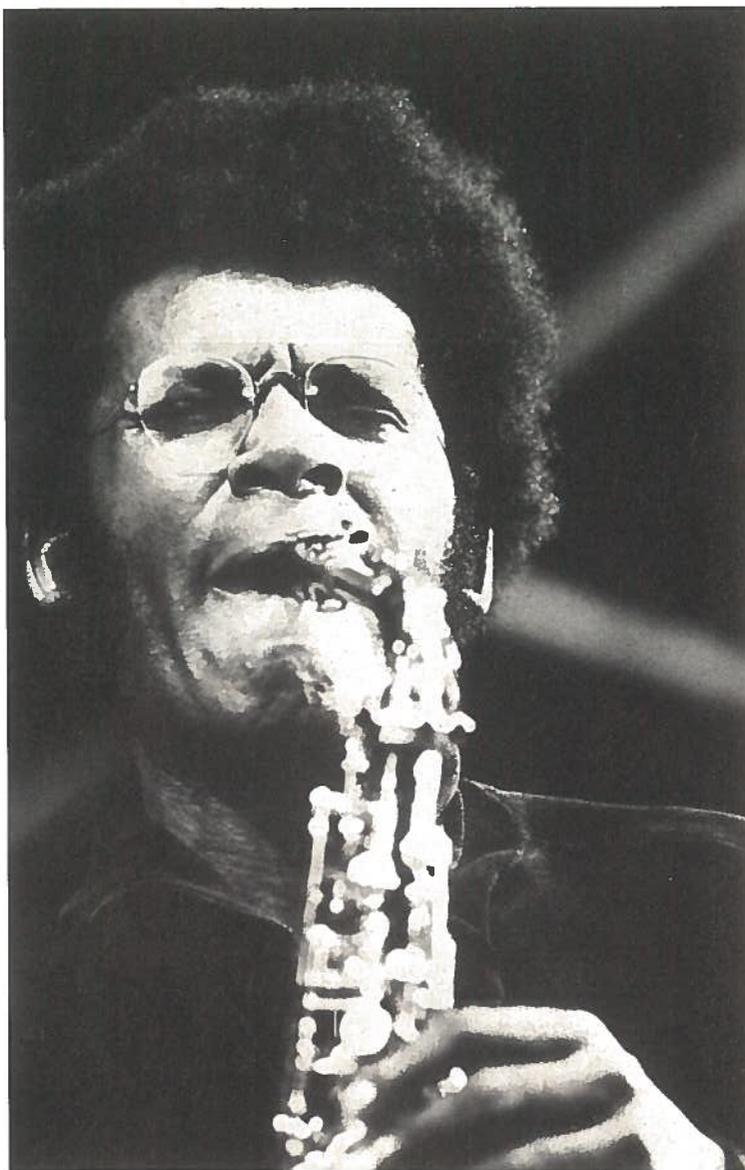
TRA SUONO E SILENZIO

Chi ha smarrito il suo ultimo idolo e cerca di soddisfare i propri infantili bisogni d'identificazione, farà bene a voltar pagina: dietro gli occhiali di Anthony Braxton non troverà conforto a buon mercato. Troppi, inutili eroi, che non valgono la carta usata per scriverne, ci sono passati sotto gli occhi, perché accettiamo oggi di cambiar segno, nutrendo divi « rivoluzionari », a un'operazione comunque mistificante e regressiva. Se anche Mao Tse Tung rifiuta la sua immagine al culto iconografico, figuriamoci se abbiamo bisogno di musicisti-simbolo, modelli « positivi » portatori di poche idee e troppa retorica. E' una trappola cui Braxton si sottrae, non solo perché la popolarità della superstar sembra essergli preclusa, ma più coerentemente perché la sua personalità non fornisce appigli alla mitologia. In tempi nei quali, a far la conta dei mali, ad innalzare denunce e lamenti, ci si ritrova in compagnia d'una congrega sterminata e spesso tutt'altro che irreprensibile, Braxton preferisce imboccare i sentieri, assai meno battuti, della creazione del nuovo, della ricerca del tempo futuro. Alle ipocrisie ottuse del manicheismo saggiamente oppone la scelta di distinguere le contraddizioni che agiscono in ogni processo reale: l'apparenza al campo della musica nera, inequivocabile sul piano politico e creativo, non lo conduce cioè all'integralismo, a vedere in essa tutto il bene e fuori di essa la perdizione. Più che per imporre rigidamente le proprie ragioni, vive e suona per verificarle ed arricchirle criticamente; è contrario ad ogni consuetudine e sa dunque essere contro se stesso come consuetudine, secondo un modo dialettico di vivere ed esprimersi, che inevitabilmente contrasta i semplicismi e le prudenze del buon senso comune. Contraddizioni, sintesi e ricerca sono le coordinate lungo le quali Braxton traduce in musica questa apertura critica e creativa. La musica è creazione del movimento e sua organizzazione, è spostamento di contraddizioni, che Braxton monta, evidenzia, concentra, delle quali determina l'ordine e l'intensità. Analogamente alle produzioni di Charlie Mingus e Roscoe Mitchell, e forse con toni ancora più accentuati rispetto ad essi, la musica di Braxton sprigiona sor-



prese, innesca mutamenti continui, vive a fondo la necessità dell'urgenza e della trasformazione.

E' musica sempre sospesa, perché partecipa a una realtà irrisolta; non propone soluzioni definitive, perché questa stessa realtà musicale e politica insieme, solo in avanti, in una ricerca incessante di motivi nuovi, può definire la propria fisionomia. Chi pensa, sulla scia di tanti critici che ruminano convenzioni, a un Braxton intellettuale e ne sospetta connubi innaturali con la musica contemporanea occidentale, può cercar cadaveri in altri armadi. La spregiudicatezza del procedimento di Braxton gli consente di derivare stimoli dalle proprie stesse contraddizioni: attratto, soprattutto nel primo periodo del suo esilio parigino, dalla tentazione di collocare per la prima volta l'immagine d'un compositore nero nella galleria dei classici contemporanei, ogni volta che ha imbracciato uno strumento si è trovato a soffiare storia nera, bisogni pratici e qualità umane. L'interesse per talune soluzioni grammaticali di Stockhausen e Cage non può dunque esser scambiato per subordinazione alla loro impostazione complessiva, e le singole composizioni di Braxton nelle quali più marcato è lo sbilanciamento verso quei territori, si giustificano nell'organicità d'una ricerca, che dei classici bianchi critica a fondo il carattere artificioso ed evidenzia la mancanza di sangue nelle vene. La corrente che sospinge Braxton scaturisce sempre dalle sorgenti del blues: in questo flusso l'uomo di Chicago nuota con naturalezza, setaccia ambiguità e incompiutezze, immette acqua nuova. In questa direzione anche chi è giustamente annoiato dal gioco delle referenze e delle eredità, non può fare a meno di accostare l'esperienza di Braxton a quella di Eric Dolphy. L'affinità è subito evidente comprando l'arco della strumentazione cui entrambi ricorrono e le molteplici combinazioni (solo, due, gruppi più vasti) che mettono in campo, e risulta ancora più profonda e significativa sul piano metodologico: comuni ad ambedue sono la continuità degli impulsi creativi, l'insoddisfazione che li stimola a spostare sempre più in là la barriera dei propri limiti, la tensione un po' nevrotica dei climi, contratti dall'inseguirsi delle intuizioni. Al carro della musica nera tanto Dolphy fino alla sua morte nel '64, quanto ancora più lucidamente Braxton da ormai otto anni, hanno fatto scorrere le ruote d'una problematica, dap-



prima grezza e quadrata.

Braxton intreccia filosofia e matematica, salda i potenziali orizzonti del disegno utopico con la concretezza dei materiali esatti e strutturati che costituiscono il tessuto connettivo della realtà musicale. La fantasia finisce d'essere vagheggiamento astratto, ispirazione estemporanea, ma interviene per trasformare la produzione della musica, per lavorare su quantità, lunghezze, rapporti fra strumenti e timbri, per far aderire la materia sonora ai principi generali che motivano la ricerca. Certo l'immagine solita e prevedibile del musicista nero muta sensibilmente i suoi tratti caratterizzanti: il jazz come puro linguaggio di emozioni rimane qualche passo indietro, ma non è che dall'unione con una nuova chiarezza intellettuale la componente della sensibilità istintiva risulti emarginata. Il livello delle emozioni si sposta, è meno elementare e immediato, ma più raffinato e intenso. La concezione di Braxton è anzi tutta impregnata d'umanità, perché intende l'uomo nella sua piena ricchezza, come

risultato sempre in movimento, sempre in via di realizzazione, d'un dispiego di ogni sua potenzialità. E' questa la ricerca della relazione più profonda fra razionalità ed emotività. La naturalezza di questa sintesi si manifesta nell'atto stesso di suonare: il soffio del sax è soffio vitale, cui partecipano il respiro, la bocca, il corpo tutto, e insieme la mente, la memoria, la capacità di interpretare e di mutare.

E' questo il senso stesso del modo dialettico in cui Braxton risolve il rapporto fra composizione ed improvvisazione. « Gli elementi che si possono usare » — dice Braxton — « sono tutti sulla partitura, ma l'interpretazione della sintesi di tutto ciò comprende composizione ed improvvisazione nell'unione di sentito e ragionato ». Il meticoloso e studiatissimo lavoro di scrittura di Braxton non implica cioè una rigida ed immutabile trasposizione durante un concerto. Le note scritte si pongono piuttosto come linee indicative, punti di riferimento o di orientamento per l'improvvisazione spontanea. C'è dun-

que interazione fra l'attività della penna, che indica la direzione del processo, e l'intervento dello strumento, che sposta in avanti, trasfigura, trapassa. L'improvvisazione può verificare e criticare. Interpreta, cambia, rifonda. E' forza sensitiva attiva, capace, esplicandosi, di creare o distruggere connessioni, di variare ogni ordine stabilito, di innestare motivi già sentiti o altri mai espressi.

La composizione conosce, l'improvvisazione trasforma, in un blocco di unità e contrasti. Ancora una volta, dunque, sintesi e apertura, sistole e diastole. E' una metodologia che spazia anche a lungo tutta l'articolata esperienza braxtoniana di applicazione a formule diverse di organizzazione del fatto musicale. Chi si prendesse la briga di codificare tutte le combinazioni di strumenti, musicisti, situazioni sperimentate da Braxton, si troverebbe a compilare una lista lunga quanto le demenziali disavventure di Gerald Ford.

Non c'è dubbio comunque che Braxton è soprattutto Braxton solo. A proposito del mare inesplorato del solo le acque delle opinioni si aprono e si separano: su una sponda chi ritiene il lavoro in solitudine come una pratica innovatrice, che capovolge l'orecchio occidentale, sull'altra chi scorge nel solo l'ultima spiaggia inquinata dall'individualismo. Ma per Braxton questi paramenti appaiono unilaterali. E' vero che il solo è un'area inedita, almeno per gli strumenti a fiato, ma Braxton s'è lasciato indietro il gusto per l'insubordinazione e per il gesto sconcertante: alla creatività della provocazione ha sostituito la provocazione della creatività, unica pratica indeformabile e inaccessibile a chi non condivida fino in fondo il bisogno di ogni rivolgimento. Quanto all'individualismo non è certo implicito e necessario nel suonare solo, ma può piuttosto affiorare nella concretezza del linguaggio: per intenderci meglio, sono molti i musicisti, i pianisti bianchi in testa, che si rivolgono al solo perché non sanno come gestire quei contrasti che un lavoro paritetico di gruppo comporta. Per essi il solo è la collina immacolata ed estetizzante che non ammette sui propri imperturbabili declivi l'ombra d'una contraddizione. Braxton capovolge questa pratica di ripiegamento, per cogliere anche nel solo il movimento di unità degli opposti.

La contraddizione passa dunque fra suono e silenzio, che per Braxton è non solo contrappunto ma parte integrante

del movimento della materia sonora, e soprattutto attraversa Braxton stesso, che si apre, sembra quasi suonare in duo con se stesso, è insieme freccia e bersaglio. L'equilibrio della sua musica è teso, instancabile, linamico. Le linee che il sax traccia si scontrano, si alternano, si sovrappongono, interagiscono. Una loro trasposizione grafica rivelerebbe composizioni geometriche sorprendenti.

« Gli elementi sono riuniti su una partitura » — spiega Braxton — « ma quando suono li arrangio in un gran numero di modi possibili ». Nel fraseggio flessuoso si susseguono fasi controllate e scatti intensi, frasi lunghe e arresti improvvisi, ritmi e toni in tutte le loro possibilità, situazioni ossessive, meditative, dolci, dirompenti. Una inquadratura distrugge un'altra precedente e porta già in sé gli elementi del proprio superamento.

Allorché Braxton si produce con altri musicisti, la problematica muta di qualità: i più svariati incroci, combinazioni, concatenazioni, sono affrontati a partire da una consapevolezza di fondo, che in ognuna di queste relazioni vive una contraddizione fra personalità, strumenti, sonorità, esperienze diverse fra loro.

Il duo presenta una relativa semplicità di contraddizioni: due linee, due espressioni, due strumenti. Le due fonti (ogni rapporto solista-accompagnatore è evidentemente negato, secondo un principio di assoluta eguaglianza) si muovono su un terreno di situazioni aperte, di esplorazioni di ogni risorsa, di disponibilità totale. E' chiaro che il lavoro a due implica un criterio di non casualità, l'incontro sortisce cioè da affinità umane, comune determinazione di linguaggio e fini, livelli non stratificati di creatività e doti tecniche. La contraddizione con l'altro fa anche emergere le contraddizioni in se stesso, induce a discutersi mentre si discute. E' così con Dave Holland, l'elemento terreno che appoggia Braxton nella sua scalata al cielo. E' così nell'improvvisazione con Derek Bailey, priva di poli intorno a cui ruotare e nella quale il centro sta nella globalità dell'opera. E' così nelle sequenze allungate del lavoro inquieto e unitario con Joseph Jarman.

Nei gruppi più ampi i motivi di contraddizione chiaramente si moltiplicano, e il Braxton compositore trova nuovi e più complessi spunti. Ho sempre pensato che, proprio secondo l'ottica classica del compositore, Braxton rinunciassero a riunire un gruppo stabile, a sviluppa-



re a fondo le potenzialità dell'impegno collettivo. Ma se è vero che intorno a lui ruotano musicisti in quantità, ciò non toglie che quell'idea alla distanza vada parzialmente rivista e corretta: in quasi tutte le incisioni e i concerti in gruppo, infatti, si ritrovano due essi fondamentali, il primo con Leo Smith e Leroy Jenkins (più, di volta in volta, Richard Abrams, Steve McCall etc.), il secondo con Dave Holland e Barry Altschul (più Kenny Wheeler, e Sam Rivers, etc.). Schematizzando per comodità di esposizione, si può anche affermare che i due gruppi corrispondano, a grandi linee, a due fasi del viaggio di Braxton. Il primo gruppo sembra caratterizzato da una più spiccata propensione per l'analisi sperimentale, e in esso l'unità si compie soprattutto come comunanza di ispirazione, affinità nell'intendere il senso della ricerca.

Nelle produzioni più recenti il linguaggio è forse più raccolto, sintetico, la tensione verso l'unità del gruppo appare più rimarcata anche nelle strutture: da qualche tempo, cioè, Braxton affida alle stesse frasi e sequenze musicali l'impatto del collettivo centralizzato. Se prima gli strumenti, come dita d'una mano, si divaricavano, ora si serrano, si fanno concentriche, e composizioni scritte non recedono certo dalla consueta preziosità rarefatta, quello che è cambiato è il modo di presentarle, più risoluto ed essenziale. Braxton sistema qua e là nuclei tematici, li espone collettivamente, servendosi a piene mani di quella lucidità che gli consente di usare anche la compatta coesione dell'insieme nel senso d'un movimento nervoso e problematico.

In quei tratti all'unisono che Braxton inserisce di frequente lo sforzo unitario è ancora più chiaro, ma non per questo la dialettica interna viene meno, perché le contraddizioni vivono nelle differenti angolazioni, sonorità, timbri, dai quali i musicisti si dipartono. L'unisono, omogeneo nel fine, è dualistico nel metodo, analogamente a un colore del quale si distingue ancora le diverse tinte che contribuiscono a comporre. Il sospetto che Braxton abbia fatto di necessità virtù, si sia cioè trovato a dover sopperire, centralizzando la materia, a un insufficiente apporto creativo del suo ultimo quartetto (Wheeler, Holland e Altschul), viene a cadere se consideriamo che un medesimo procedimento unitario egli lo adotta anche con personaggi stimolanti al massimo come Joseph Jarman e Sam Rivers, e lo sottolinea allorché accoppia il proprio sax alla voce sconvolgente ed emozionante di Jeanne Lee.

Questa nuova sintesi evidenzia con toni limpidi l'assoluta impossibilità di esorcizzare Braxton rinchiudendolo nella nozione sterile e ovvia della « avanguardia ». L'uomo di Chicago porta alla luce qualcosa che prim'era più latente, più celato fra le pieghe della sua poetica: lui, geniale nel dare una mente al corpo nero, smette ora la convinzione, tutta occidentale e puritana, che l'intelligenza possa realizzarsi solo rigettando la dimensione della fisicità.

Il significato ultimo, più creativo, di Braxton, sta proprio nel suo intuire e dar principio all'intreccio fra la vitalità, il materialismo del blues, e la dialettica d'una autentica scienza del movimento musicale, di pro-

blematiche prima di lui lontane dal patrimonio espressivo nero. Questo abbozzo di sintesi fra materialismo e dialettica restituisce il suo senso più naturale alla ricerca di linguaggio, muovendola in sintonia con le più avanzate proposte ideologiche presenti nel movimento di massa. Per questo Anthony Braxton non è fenomeno isolato, ma *personalità di massa*, per un nuovo modo di creare e vivere l'espressione sonora.

Scegliere una discografia essenziale di Braxton nella trentina di incisioni nelle quali compare il suo nome, è impresa già perdente in partenza, perché nulla si può ragionevolmente scartare senza che vada smarrita qualche situazione fondamentale. Tenuto conto, dunque, che pochi alberi, per quanto belli, non fanno un bosco, citiamo comunque FOR ALTO, 1968 (Delmark DS 420-21), con Braxton in solitudine, DUO, 1974 (Emanem 601) in coppia con Derek Bailey, THREE COMPOSITIONS OF NEW JAZZ, 1968 (Delmark DS 415), con Leo Smith, Leroy Jenkins e Richard Abrams. COMPLETE BRAXTON, 1971 (Freedom FLP 40112-113) spazia da solo, al duo con Chick Corea al gruppo con Wheeler, Holland e Altschul. NEW YORK, FALL 1974 (Arista 4032) mette in campo il quartetto con Wheeler, Holland e Jerome Cooper (ai quali si aggiunge in un titolo Jenkins), presenta un duo con il sintetizzatore di Richard Teitelbaum e regala un eccezionale quartetto di sax, con Oliver Lake, Julius Hemphill e Hamlett Bluiett.

Franco
Bollini



NEIL YOUNG A PARIGI

Al principio di un'avventurosa tournée europea (prima uscita nel dopo il leggendario *Reunion Concert* del '74, a Wembley), Neil Young capita a Parigi nel desolante scenario del Pavillon di Porte de Pantin. Diecimila teste impazzite affollano la immensa umida sala, navigano tra vapori di *hascisc* e bottiglie vuote di ogni tipo: a guardarli nemmeno un poliziotto nonostante l'aria del marzo parigino sia *electrique* per duri problemi universitari. L'uomo non si fa attendere. Con blusa dimessa e occhiali comedia-musicale, prende posto sul palco affidando alle virtù solistiche l'inizio dello *show*: vecchi ricordi di *bootleg* (*Live at La Music Center!*) e di *Four Way Street* si accendono con naturalezza ai primi colpi di voce e di chitarra. Su *Tell Me Why*, su *Cowgirl in the Sand*, Young imbastisce la sua « partita classica », flettendo la voce ai margini dell'angoscia, stringendo ritmi facili e pochi accordi nel tentativo di comunicare dolcemente: la buona salute artistica gli consente di non sbagliare assolutamente nulla, di confortare gli ammiratori vecchi calati da ogni dove per verificare la « sorpresa » di *Zuma*. La voce è calda, l'arpeggio misurato senza fallo: il tremolante piano di *After the Goldrush* (*A Man Needs a Maid*) ha la dignità delle cose essenziali, senza il troppo che da empo memorabile assilla il personaggio.

In mezzo al luccicante *revival* (seguito a fibre sciolte da un pubblico appassionato: che non esita ad accompagnare il canto di *Heart of Gold*, puntigliosamente portata a memoria) Young semina le cose nuove, le ballate dello strano '76. Di una (*Too Far Gone*) apprezziamo l'aderenza al canone classico, di un'altra appuntiamo l'insolita srummentazione (banjo e armonica): in tutte, la febbre della semplicità che suscita ricordi di cose già dette, con gioia un po' appassita rispetto al passato. La seconda parte del *set*, più lunga e nutrita vede l'intervento dei Crazy Horse, sistemati a trio (Frank Sampedro alla chitarra, Billy Talbot al basso, Ralph Molina alla batteria) come nell'ultima vicenda discografica. Il suono trova pieghe amare, allora, si spande con mossa più dura, accetta la vecchia grazia del *folklore* ma pretende di verniciarla con timbri pesanti. All'orecchio, la resa è simile al *Long Time Gone* + *Southern Man* + *bla bla bla* del favoloso doppio *in concert*, con giusto prezioso calore che sopperisce agli evidenti limiti di variazione. *Everibody Knows this in Nowhere* porge la mano a *Don't Cry no Tears*, facendo intender come la « piacevolezza canadese » abbia ormai otto anni di vita: nel lungo arco di tempo, Ralph Molina ha battuto solo 3/4 o 4/4, e Young non è mai stato capace

di rivedersi criticamente in qualità di arrangiatore. Allo appunto malizioso (che non impedisce di gustar pienamente *Down By River*, *Cinnamon Girl* e gli altri *originals* dagli occhi chiari) segue lo stupore per le nuove cose Young, quelle non ancora consegnate all'archivio discografico: accanto a deboli « scarti » da *Zuma*, assieme a un quasi-Nash da far tremare il cuore c'è una invenzione al mellotron che lascia perplessi, piccolo oggetto « diverso » nell'ormai confermato mondo dell'artista. Della fine, con *Southern Man* strillata fingendo la rabbia del '70, la gente non vuol

nemmeno sentir parlare. Con urla, singhiozzi, tam tam di mani e piedi, il « signor California » è strappato al camerino e convinto alla pantomina del bis, questa volta sacrosanto, questa volta desiderato veramente. *Cortez the Killer* scioglie gli ultimi dubbi, semina bellissima energia, dà ragione al *presente* di chi credevamo chiuso a vita nell'*altiroieri*: *Neil Young is alive and well*, possiamo ancora chiedergli dolci ballate confortanti, senza scomodare il vecchio fantasma del « cantore della gente », impallinato in qualche cortile della Kent University. (r. b.)

GONG A MILANO

I nuovi Gong tengono bene la scena, sprizzano sana energia, disegnano con estro riuscendo a non far rimpiangere troppo la vecchia formazione; così almeno pare, stando in mezzo al poco pubblico del Palasport di Milano, una sera che poi è il 20 aprile. Nell'ora e mezza densa di musica, l'acquarello timido di *Shamal* prende contorni decisi e tinte fiabesche, in un gioco di prestigio che tende a tranquillizzare il vecchio « cliente » dell'Accademia Allen; non è più stagione di « uova d'angelo » ma nemmeno epoca bassa di *rock & roll*, la mano strumentale è sempre felice, l'ispirazione soccombe raramente all'ovvietà. La *differenza* col passato (l'allucinazione buffa tramutata in tiepido scherzo, l'istinto fantastico reso ritmo e vertigine) si dimostra meno traumatica del previsto: il violino di Terry Penchvsky e il sax dell'ineffabile Didier Malherbe brigano per colorar la stoffa « quasi come un giorno », mettendo spezie nel piatto del pop quotidiano.

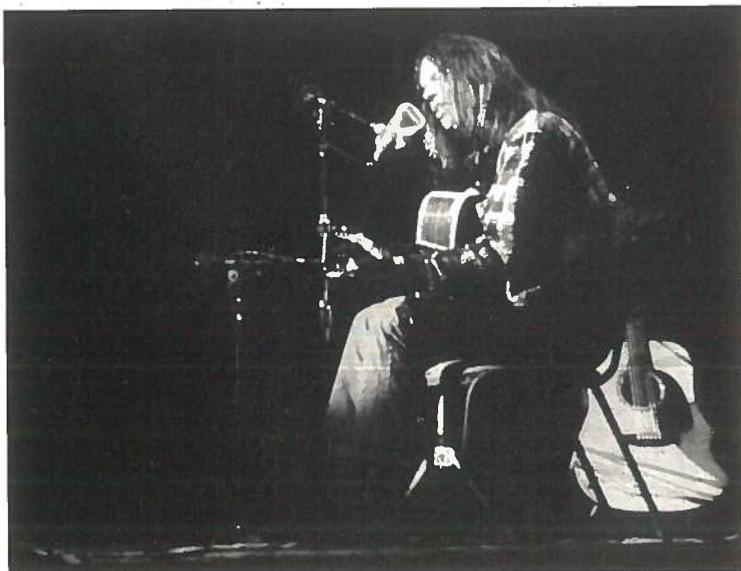
Penchevsky soprattutto chiede la parola più d'una volta, usando l'arma violinistica per figurazioni di « grottesco » più che per esercizi di elettricità; lo spazio concesso alle sue corde è rubato al fiato di Malherbe, mentre la deliziosa Mireille de Strasbourg provvede a far rotolare la musica lungo strade ondulate, maneggiando percussioni e vibrafono come da manuali di Ruth Underwood. In mezzo agli oggetti sonori è possibile distinguere molta materia di *Shamal* e qualche immaginetta del passato remoto, *Love Is How You Make It* soprattutto. Col passar dei minuti le idee si diradano, il sax diventa taciturno, basso a batteria cominciano a farla da padroni: Pierre Moerlin sibila una pericolosa « bravura » che fa sbandar la musica per un attimo ai margini della strada *funky*. C'è da sperare che il destino gli tolga le bacchette di mano e regali fiato alle trombe del Didier, per una improbabile seconda giovinezza.

Riccardo Bertoncetti

A PROPOSITO DI FESTE POPOLARI

L'unione fa la forza, secondo un antico assioma. E non solo questo, si sono detti, pensiamo, tre centri teatrali toscani (in dettaglio: il Centro animazione teatrale di Putignano, Pisa, il Centro per la sperimentazione

e la ricerca teatrale di Pontedera, il Centro ricerche teatro e territorio di Antignano, Livorno) che con la collaborazione di enti pubblici (fra cui la Regione Toscana e le amministrazioni comunali di Livorno, Pisa e



**due grandi occasioni
per te**

**apri
una Dynarange
e... fai bis!**

**1^o migliaia e migliaia
di cassette**

ScotchTM

Dynarange in regalo

Acquista una Cassetta "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 Cassetta "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**

Pontedera e quella provinciale di Pisa), ed enti culturali, fra cui l'ARCI, hanno organizzato un seminario. Tanti gli organismi impegnati, e infatti il farne la lista è costato un po' di fatica a chi scrive e, probabilmente, costerà fatica anche a chi legge. Ma non è finita: dobbiamo anche dire il tema del seminario (*Festa/Teatro*), e quando si è svolto (dal 5 al 10 aprile). E poi: il programma. Nutrito, come si immaginerà. « Cultura egemone e cultura delle classi oppresse », introdotto da Lombardi Satriani, è stato il primo tema, al quale sono seguiti: « Teatro, gesto comunicazione, tradizioni orali » (G. Scabia), « I carnevali di Napoli » (L. Mazzacane), « Le tradizioni popolari come animazione nelle scuole e nei quartieri » (P. Natali), « I maggi » (P. Franceschini e P. Benvenuti), « Forma del teatro comico in una comunità versiliese » (G. Venturelli), e due spettacoli: *Eleonora di Calatrava* eseguito dal « Maggio di Buti » e *Canti e immagini della gente canavanese*, del « Coro Bayolese ».

Tutto ciò per la cronaca. E i risultati? Pesanti interrogativi si agitano, da quando le tradizioni popolari sono diventate « à la page », e spesso i seminari « su » o « per » non riescono che a costo di spettacolari salite di quarto grado sugli specchi per conciliare archeologia e mercificazione. Lecito il sospetto, dunque, perché no? No, stavolta il tentativo è serio, anche se un po' ambizioso e, per questo, talvolta faticoso.

Non annoieremo con la consueta relazione sugli aspetti più o meno marginali delle relazioni o degli spettacoli, operazione che finisce per non divertire nessuno; limitiamoci alle considerazioni di carattere generale, di sguardo « dentro », tanto per definire metodologie di lavoro degne (o meno) di considerazione.

Intanto lo sgombrare subito il terreno dalla falsa dicotomia politico-culturale. Non è la scoperta dell'America, d'accordo, ma allora perché (e soprattutto in maniera strisciante, quando apparentemente si afferma tutto il contrario) si continua, e non poco spesso, a tenere fuori della porta la cultura subalterna dai suoi legami politici (e quindi « di prassi »)? Apparentemente non lo fa nessuno, è vero. Ma retrodatano pericolosamente i legami, i

collegamenti strutturali. Ed eccoci perciò all'archeologia, tipo bottiglia di vino d'annata. Buono, ma per pochi. Senza peso effettivo nell'economia della massa, che continua a bere vino sfuso.

Ora, i tre centri promotori hanno, dicevamo, evitato subito, e con fastidio, quell'impostazione. Senza avvilire la scientificità di un discorso che non è detto che per essere popolare debba essere anche, per forza, superficiale (altra dicotomia fasulla per chi tiene a lasciare fuori dalla porta i « non addetti ai lavori »). In sintesi: qual'era il problema principale? Il tentativo di riappropriarsi di uno spazio teatrale al di fuori delle divisioni oggi imposte dal mercato, e nello stesso tempo legare tutto questo organicamente alle esigenze del territorio (e non di uno, ma, nelle specifiche diversità, e nell'esame di queste, di tutti). Perciò questo seminario, dall'aspetto, sulla carta, succoso per vecchi tromboni in vena di dire la loro, o per giovani studiosi in attesa di diventare vecchi tromboni, è miracolosamente sbocciato in una dimensione aperta, ampliando la discussione con le scuole, il quartiere, la città. Questo fiorire, tutt'altro che spontaneo nel senso deteriore del termine, è dovuto, ci pare, al modo sostanzialmente giusto che si è voluto dare all'analisi della festa popolare. Là dove il termine si poneva baldanzosamente contraddittorio nello specifico dilemma (questo sì autentico e problematico) del rapporto storico fra cultura dominante e cultura subalterna. Insomma il seminario dei tre centri ha scoperto qualcosa di insolito: la festa come momento di comunicazione della comunità, intesa come aggregazione di individui che si riconoscono in questa comunità partecipando fattivamente al gioco, è un punto fermo di recupero di valori umani (e quindi culturali e politici). Al di fuori vi sono solo sterili esercitazioni intorno alla cosiddetta alternativa culturale. E' stata una buona ispezione intorno al fenomeno della cultura popolare.

I tre centri, sempre in collaborazione con l'ARCI, ci riprovano in maggio-giugno, con un seminario sulla Commedia dell'Arte, e in settembre-ottobre con un altro su gestualità e dialetto.

Andrea Mugnai

MINGUS A ROMA

Mingus a Roma, al Music Inn (che ridicoli questi attacchi moralistici all'unico locale che fa vivere quotidianamente il jazz in Italia. Certo il Music Inn potrebbe essere trasformato in una associazione reale, non solo giuridica, magari in una cooperativa; ma di Music Inn ce ne vorrebbero tanti e potrebbero funzionare per la crescita del jazz molto meglio e più in profondità di certi festival pletorici, affaristici, alienati e spesso dilettanteschi). Doveva venirsi con Buddy Colette, senza pianoforte, con Walrath e Adams e Richmond; non c'era Colette invece e suonava un giovane pianista, certo Mixon, Dannie di nome. La prima serata, l'unica delle due in cui l'ho ascoltato, è stata per me penosa. Credevo persino inutile qui portar prove della mia stima per Mingus, ma debbo dire che mai l'ho sentito così sciatto, disimpegnato e persino bolso. Richmond poi era disastroso, effimero e arrogante: sottolineava, rendendole volgari tutte le figure ritmiche create da Adams. Mingus sul suo contrabbasso pareva addormentato, pizzicava qualche nota, seguendo pedissequamente la trama,

con nessun vigore. Anche i temi musicali parevano più smorti, sebbene costruiti con la stessa trascinante tecnica di una quindicina di anni fa, sebbene entusiasmanti in altre recenti occasioni. Mingus, intervistato dalla TV, ha detto che gli italiani passano la sera a chiacchierare e bere vino e che lui si sente italiano (che tristezza). Quel Mixon poi suona musica che è uno straziante agglomerarsi di luoghi comuni: forse ha tecnica, ma parla un linguaggio musicale che pare l'analogo dei testi di cronaca. Di Adams s'è detto come fosse sistematicamente sabotato da Richmond, magari soltanto per goliardica spiritosaggine, ma l'arco del suo melos ne usciva di fatto meschino. In mezzo a tanto incerto veleggiare saltava fuori, per un minimo di nitore, il solo Jack Walrath, con un fraseggio pulito, teso, consequenziale, anche se, come al solito non molto inventivo. Da un Mingus, anche se non all'apice, si ha il diritto di pretendere più serietà; ma anche il suo senso professionale non dovrebbe manifestarsi così debole, seppure occasionalmente condizionato dall'aria dei Castelli.

Giampiero Cane



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 vow & flutter.
- Saldatura del guscio ad ultrasuoni = nessuna infiltrazione di polvere. Indefornabilità della cassetta.
- Componenti meccanici professionali (rullini guida in acciaio, feltrino largo ed uniforme) = miglior trascinamento. Elevato standard di prestazioni.

Scotch® Cassette

Publicità 3M

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



RAGAZZI DI STRADA

Analisi aperta della musica dei Who, sulla base delle più celebri tappe della loro esistenza discografica, « Tommy » e « Quadrophenia ». Ma in più, le parole del cantante Roger Daltrey e del leader e compositore Pete Townshend, per una revisione più « sporca » del mito di questa formazione inglese.



ROGER DALTREY

Incontrato, per caso, a Londra nel mese di marzo '76, qualche domanda secca, le risposte sono calde, fluide, Daltrey ha molto da dire.

GONG: A parte le questioni sociali quali cosmopolitismo e recessione economica, Londra ha in questo periodo una cera peggiore del solito.

ROGER: E' cambiata senz'altro, viverci dentro è difficile anche per una pop star che ha vissuto la sua gioventù per strada sin quando non ha incontrato la fortuna. Sono passati più di dieci anni — non è tutto chiaro — e c'è ancora molta libertà individuale. Ma quello che manca è lo spirito che portava in strada la gente, l'energia che spingeva a passare notti allucinanti con compagni incredibili. Guarda i londinesi, il fine della loro giornata... Entrare in un pub, ordinare birra e parlare con gli amici. L'importante è avere queste possibilità.

GONG: Tu non hai, però, la faccia pallida della maggioranza della gente, evidentemente mangi bene.

ROGER: L'ho già detto, la mia storia è nata per strada, nei sobborghi, posti che a me non fanno schifo o paura come una volta, però devi uscire

ne. Eccomi qua, potevo anche diventare un campione di football od un primo ministro — Keith Moon lo sarà senz'altro tra qualche anno — ma il blues è stata una strada giusta. L'inizio della mia cultura il blues e giravo come un pazzo per la città alla ricerca di dischi sempre più strani — un pazzo come ce ne sono a milioni e vivono da soli... Poi incontro Pete Townshend e lui mi dice che questa musica è bella, ma va anche suonata; poi viene John Entwistle, che era per lo skiffle, il surf, il beat, ed abbiamo provato ad unire assieme queste cose. Era il blues, nient'altro (anche John lo capì subito). Giravamo nei pubs, suonavo anch'io la chitarra, ma la gente in genere non amava il blues. Noi invece andavamo d'accordo... C'è stata una sola volta che ho avuto paura di farla finita con loro, soprattutto con Pete: è stato per l'acido.

GONG: Allora non è stata solo una tappa?

ROGER: Un periodo lungo, durante il quale pensavo davvero per conto mio, e stavo male: entrare nel loro trip era difficile, ma non potevo stare lì a guardarli e rimanerne al di fuori senza creare degli scompensi nel gruppo. Una strana esperienza, quando non si partecipa: il problema era Pete e quella volta, almeno mentalmente, ci sentivano davvero divisi. Dal vivo succedeva di tutto, non aveva la minima importanza cosa si suonasse, era una via incoerente, un fracasso assurdo. Un giorno mi sono svegliato, sono andato nella « dispensa » ed ho buttato tutte le provviste. Ci siamo presi a pugni, ma l'alcool rimpiazzò subito l'acido.



PETE TOWSHEND

Sono scampoli di intervista, personali e non, che si contrappongono alle parole di Roger.

PETE: Mi sta bene l'odio che si prova per se stessi quando si è ubriachi, ma preferisco quando riesco a volermi bene e questo accade più facilmente se sono in trip. L'acido credo fornisca un processo spirituale giusto perché ogni personalità, sia anche complessa o molto equilibrata viene sconvolta dall'acido: l'io viene distorto, ed è come cancellare una parte della tua vita e ricostruirla da capo. E' positivo. *Acid Queen:* su questa canzone è stato scritto e detto troppo, per me comunque ha valore in quanto insieme al sesso, al bere è solo una questione di esperienza. Se non si sono fatte quaranta scopate, trenta trip e non si sono bevute quattordici pinte di birra, allora è impossibile parlare di cose che la società costringe prima ad evitare e poi a fare.

La fine di questo gioco imposto coincide con la fine del trip, la fine può essere la morte, non solo quella spirituale che è più importante, ma quella « mentale » perché si smette di pensare fisicamente...

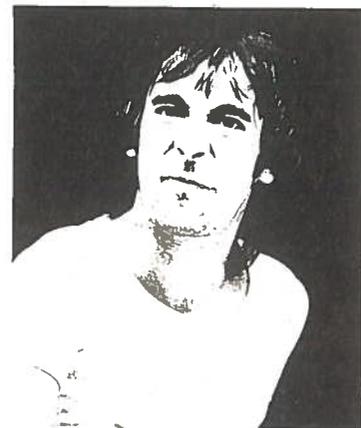
GONG: Quindi, per te nella droga esiste una « via spirituale »?

PETE: Non ha importanza, perché l'acido « avviene » ed in questo non c'è proposito. Il pensiero spirituale accellerà, si dissolve, rinasce naturalmente: non è detto che sia una Via. Oggi posso dire di aver fatto dei buoni viaggi, di essere in equilibrio; ma ho avuto anch'io dei problemi, gli Who

ad esempio.

GONG: Ma se non sbaglio oggi non si può più identificare il tuo Maestro nell'acido: la direzione è un'altra, è vero?

PETE: Non è una questione di moda, l'incontro con un Maestro « avviene » come l'acido, ma è diverso perché si ha coscienza della scelta che si va facendo. Per me è stato come dare ordine alla mia musica. E' logico che le musiche possano esserne influenzate. Cosa c'è da temere?



SOTTOCULTURA « MOD »

Abbiamo tentato un confronto tra le due personalità più forti della formazione, non a caso: in loro si specchia la dualità dell'espressione Who. Da un lato la fuga, il gioco informale delle droghe, la tensione verso l'impossibile, dall'altro il ritmo stradaio, « demagogico » della vita quotidiana vissuta per forza. Oggi sembra che gli Who non abbiano nostalgia di un passato anche recente, ma vogliono essere ancora creativi; ma le due direzioni — se confluissero — forse annullerebbero il miracoloso equilibrio che ha sostenuto spesso la formazione. Nulla da dire, dunque, della confusa illogicità del chitarrista e del violento edonismo del cantante: sono due facce della stessa sottocultura « mod ».

Il gruppo nasce come High Numbers nell'ottobre del 1964, con un singolo *I'm The Face* che passa inosservato. L'epoca è quella del beat meno provocante e ribelle, l'ambiente vitale dei quattro futuri Who è la strada, il quartiere Shepherd Bush. Qui vengono scoperti dai manager Kit Lambert e Chris



Stamp, che provvedono a pulire l'organico delle forme rhythm & blues o quasi à la Shadows degli inizi ed avviano i quattro verso uno studio del rock & roll commisto alla pop art ed a simboli di autodistruzione.

Quest'ultimo carattere viene negli Who a rappresentare l'elemento più significativo della loro storia musicale, quella conosciuta come « mod » — termine intraducibile in italiano — che assegna a certa gioventù sradicata e ribelle, quanto comune alla maggioranza delle famiglie proletarie londinesi

degli anni Sessanta, il carattere di inquietudine e di ansia rivoluzionaria ma individuale, poi concretizzato con l'immagine « stradaiola » di una sottoribellione molto casalinga — audace quanto può esserlo il grido sgarbato di un quattordicenne alle carezze di una mamma premurosa.

L'effetto più immediato di questa collocazione culturale del gruppo è ottenuto dal punto di vista visivo, sarebbe meglio dire scenico: i primi anni portano infatti i grossi successi di *I Can't Explain*, *My Generation* ed *Any way - A-*

nyhow - Anywhere ed insieme la strumentazione diviene il simbolo stesso di un rock violento ed immediato, della sua nascita, ascesa e parabola finale che in un solo *act* si risolve nella distruzione di chitarra e batteria, simboli oggettivamente sessuali che vengono fracassati sul palco. Ai margini dell'operazione, dell'atto in sé, il gioco è dichiaratamente commerciale.

Il primo album è del '65, *My Generation*: si può dire il risultato dell'incontro di due lavori precedenti, uno di Rhythm & Blues ed uno di

Rock & Roll « autodistruttivo », e sono frasi eccitanti e spontanee; mentre già con *A Quick One* la personalità di Townshend tende a divenire esplosiva, si può dire che solo con *Tommy*, album ormai entrato nella storia del rock, gli Who decidano l'abbandono del mercato più facile, i singoli, che li aveva lanciati. La struttura di *Tommy* è quella di una rock opera, le ambizioni moltissime, la comunicazione immediata e coerente.

Se a grandi linee questa storia può definirsi chiara, il concetto « mod » e l'autodistruzione che esso incarna sembrano prendere il sopravvento sulle loro filosofie maniacali, droghe e religiosità, ed in questo il termine « mod » salirà anche a simbolo di una generazione che gli Who vorranno poi sempre rappresentare nei termini di un radicalismo politico di buone intenzioni, mentre di fatto sarà la sua degenerazione romantica, atto *musicale* di presa di coscienza, finito in sé.

Mods, Blusons Moirs, Rockers, Raggares, definizioni date a qualche minuto di troppo speso per strada, alle catene appese al collo, agli stivaletti di cuoio con borchie ed ai giubbotti neri con svastica dove il sapore di birra e di droghe forti si mischia alla paura di entrare nella società, esprimersi violentemente le donne nude appese al muro le scritte sul cesso la lingua sporca il coltello facile non sono ormai altro che patetici « graffiti » inghiottiti dal nulla del perbenismo pensante. Gli Who, mods in erba, qualche ferita sulla pelle, fanno parte di questa generazione: *Tommy* ne è la proiezione forse più « fantascientifica » in cui il realismo di una disgrazia (la memorizzazione fisica di *Tommy*, appunto) può essere l'allargamento cosmico di una personalità che non « deve » aver paura del proprio colore o dei propri sensi mutilati. Tutto questo è una filosofia di violenza in embrione, ma anche un colore più rosa di armonie aperte e fragorose per gli incubi e le frustrazioni di ogni giorno... Eppoi l'incredibile e luccicante Vespa di Jimmy, dove ormai convivono quattro personalità in conflitto ed ancora una volta verso l'autodistruzione di « Quadro-

phenia », dove poesia ed acido, delirio psichico e la prima musica di Brighton sono sforzi, singhiozzi, grida «sociali», non solo l'immagine stereotipa di un'emarginazione.

Novembre 1968, il gruppo inglese è in California, sulla scia del successo ottenuto in patria, ma passa praticamente inosservato. Pete Townshend dichiara: « Nulla nel mondo può essere paragonabile all'aria di S. Francisco, la città ha vibrazioni fantastiche ». Poi aggiunge: « Molte cose sono cambiate in noi, voi non potete comprendere, ma pensate agli Who vestiti con una divisa tutta tubi e colletti rigidi, pensate a dei mini shot luccicanti ed ad una musica molto molto rock & roll, bene, è quello che oggi non vedrete degli Who ».

«Quella di oggi è musica violenta, autodistruttiva, deve avere un effetto traumatico, anche per questo noi distruggiamo al termine di ogni gig la nostra strumentazione — (il kit di percussioni di Moon e la chitarra di Townshend) — in effetti la nostra musica è tale solo nel finale, tra bombe fumogene ed effetti feedback, perché in questo modo la sentiamo libera e potente. Come ci siamo arrivati. Un giorno mi venne l'idea di cominciare a girare vorticosamente la chitarra mantenendo la nota, in quel modo ottenevo e controllavo perfettamente il feedback, una notte invece sbattei tutto sul palco. Era fantastico da vedere, le mie gambe aperte e tutto il resto... ad un secondo salto la picchiai di nuovo e si ruppe, ci furono molte risate, le reazioni più negative, ma io continuai a percuoterla — ero eccitato e alla fine la gente si era divertita e quella scena prese a far parte del nostro act. Ma oggi è diventata qualcosa di troppo artificiale. Abbiamo deciso di non rompere più gli strumenti nel momento in cui i managers e gli impresari ci hanno imposto di farlo. Keith vorrebbe continuare, per lui è una questione di aggressività naturale. Ma ormai spaccare tutto è solo melodramma ».

Il rock come autodistruzione: Jimi Hendrix, Jim Morrison e Janis Joplin hanno rappresentato alla perfezione questo processo di continua esplo-

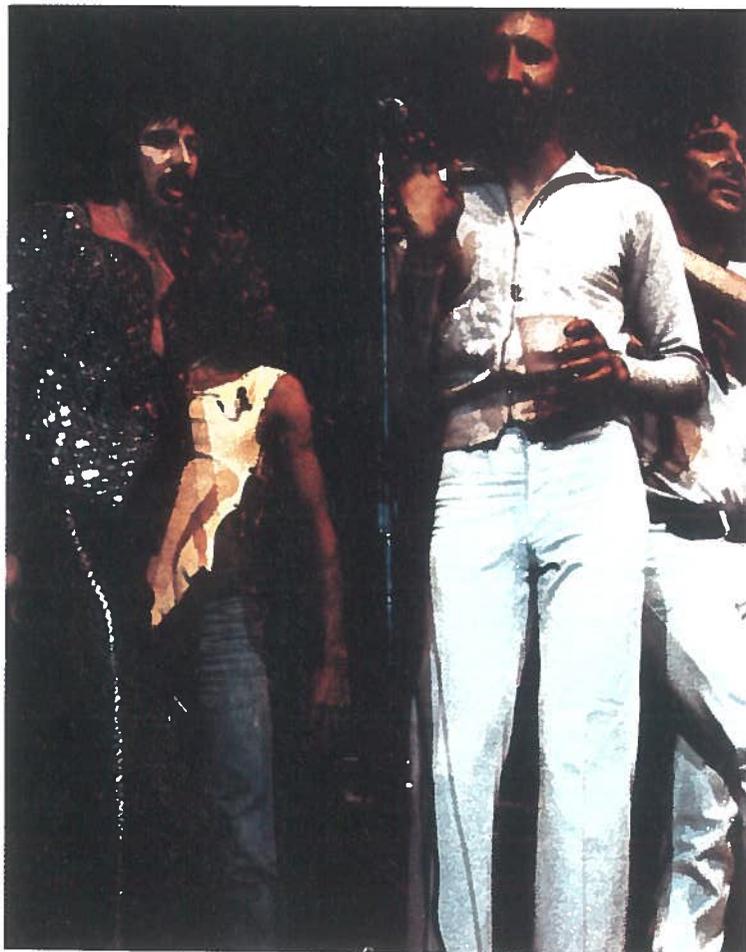


Keith Moon

sione e distruzione della musica, sino all'annientamento di essa e della loro personalità — nelle diverse sfaccettature sessuali, politiche, razziali, sociali — ma negli Who si può dire che è il suono stesso, alla stregua di un infelice... Il gioco esistente in Tommy è la lot-

LA FILOSOFIA DELL'ILLUSIONE

Appunti di Pete Townshend a *Tommy*. « Naturalmente il protagonista della storia è vamente isolato nel mondo della sua stessa potenza e tornerà ad essere un infelice... Il gioco esistente in Tommy è la lot-



fine di un'esibizione, ad essere cancellato.

Pete aveva detto in altre occasioni: « Le chitarre, ne ho rotte dodici che amavo davvero ed ho tentato di rimetterle in sesto sempre, per una ci ho provato sei volte: ho imparato ad amarle ma per me distruggerle vuol dire non avere dipendenza dalle cose materiali, essere libero dalle sovrastrutture, quindi quando spacco una chitarra la suono comple-

ta tra senso illusorio e senso reale della sua vita, ma più in generale abbiamo voluto considerare l'uomo che vive, in un mondo irreali, di valori illusori che egli impone a se stesso. In effetti l'uomo ha bisogno proprio delle illusioni finché raggiunge gli stati di santità pura. Quando perde contatto con lo stato illusorio, diviene totalmente morto, ma è anche completamente sveglio. Siete morti per l'ultima volta, non potete incarnarvi di nuovo perché siete perfettamente « armonizzati ». Ecco, Tommy è un armonizzato perché sente ogni cosa semplicemente come ritmi e vibrazioni, tutto gli viene come musica ».

Se anche lo stesso Townshend sia un emarginato, se ogni sua parola sia o no spesa per lottare contro un'emarginazione oltre che per dare senso ad un'esperienza di vita, questo non sta a me stabilirlo; mi preme invece chiudere questo discorso così confuso e slegato con gli occhi puntati su *Quadrophenia*, l'opera che meglio sintetizza gli sforzi creativi del gruppo.

Ed è una vera e propria autobiografia, quattro mods in uno solo e per giunta un fallito che si suicida, o si « armonizza » con il resto delle vibrazioni che il mondo si ostina a non concedergli: Pete è il protagonista più inquietante, sempre sul filo del rasoio, sarà lui a condurre la danza finale; Roger è l'elemento violento, il mod per eccellenza, la vita fatta per strada; John è tutto il romanticismo di cui è pervasa la formazione nei momenti più dolci; Keith il pazzo, cattivo ragazzo che fa di tutto, da *pusher* ad imbianchino. *Quadrophenia* lotta contro il lavoro della City, contro gli uomini in bombetta, contro le mamme premurose, i venti anni spesi a dar calci alle macchine, i soldi gettati ai concerti degli Who... E se non è autobiografia è almeno autodenuncia, per uno dei grandi gruppi rock, forse il più emblematico in terra inglese perché traccia fedelmente il cammino di una generazione convulsa nei simboli e nei credo, spinta verso una morte violenta ed una reincarnazione che probabilmente non ci sarà.

Maurizio
Bianchi

Artigianato Alternativo

I RIFUGI TEMPORANEI

I cacciatori, i pescatori primitivi avevano come rifugio le caverne, prime forme di abitazione umana; i coltivatori della terra si riparavano sotto le fronde degli alberi costruendo poi le capanne; i pastori che seguivano i loro greggi si riposavano sotto le pelli che, sollevate, diventavano tende... Da allora le cose sono un po' cambiate: la natura è diventata un accessorio anziché l'essenza della casa, le abitazioni si sono disumanizzate a pari passo con il lavoro. Ci si trova sempre più incubati, poche finestre, spazi ridottissimi e davanti al naso uno scatolone uguale al nostro.

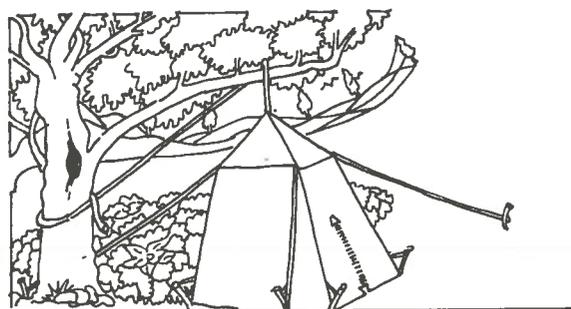
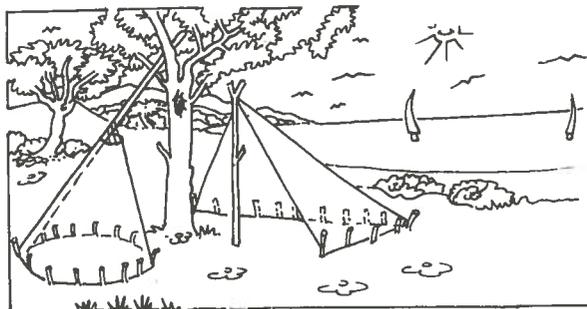
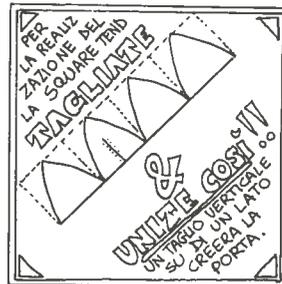
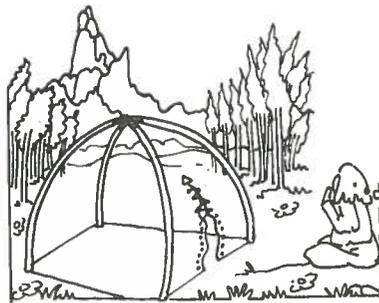
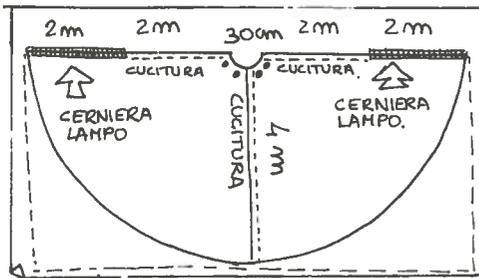
Gli esempi di rifugi temporanei che vi presentiamo qui sono poca cosa: vanno bene quando si scarseggia di denaro e potranno essere usati solo nei mesi estivi, quando si viaggia. Potranno però metterci per qualche tempo a contatto con la natura e ci faranno riscoprire il piacere del lavoro manuale.

I materiali. Per realizzare questi esempi di rifugi temporanei si possono utilizzare materiali poco costosi, come teli di plastica, cerate, o meglio ancora vecchie tele impermeabili militari. Tutte cose che si possono trovare facilmente nei negozi specializzati o nei mercatini dell'usato. Servono anche dei pali che spesso potete realizzare sul luogo oppure acquistare nei pressi; altrimenti portateli da casa. Sono indispensabili anche dei picchetti, robusti, e del buon cordoncino di nylon.

Rifugi di plastica. E' il tipo più semplice per la sua facile realizzazione. Molto, molto temporanei, vanno bene per chi si deve spostare in climi caldi, asciutti e non vuole perdere, né tempo né denaro. Occorrono per due persone, 8x2 mt. di tela plastificata, 5 mt. di corda, un palo da 1,5 mt. e cinque picchetti.

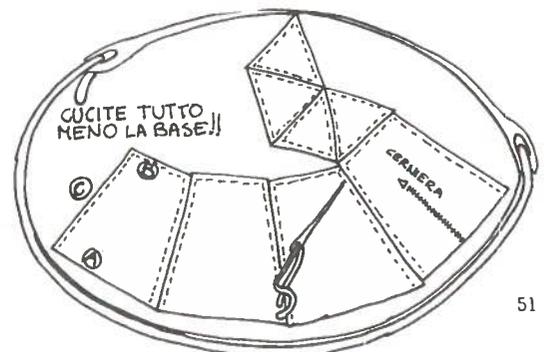
Square tent. Tenda « turistico-sentimentale » per la quale occorrono: 2 tubi (quattro se giuntati a croce), della tela plastificata, nastro adesivo (a tenuta d'acqua) e spago. Si prendono i tubi, si ficcano nel terreno, si taglia la tela come da disegno, la si giunta con l'adesivo e, fatto un taglio verticale, avremo anche la porta. Semplice, no?

Teepee. E' il miglior rifugio che so conosca. Completamente adattabile a diverse soluzioni sia che si utilizzi un solo palo che più paletti o una forcilla. Per fare



questi teepee prendete due pezzi di tela che misurino 4x4 mt., mettetele una accanto all'altra sovrapponendole per circa circa 3 cm. Ritagliate a forma di semicerchio, le cucite lungo la striscia sovrapposta ricavando poi un secondo piccolo semicerchio di circa 30cm, di diametro proprio al centro della tenda. Piegate il tutto a metà, in modo da fare un quarto di cerchio sovrapponendo i bordi per circa 3 cm.; cucite ora per due metri dal centro, mentre sui due restanti applicherete una robusta cerniera lampo, così da formare l'apertura. Arrivati a questo punto occorrono 10 picchetti, della corda, alcuni anelli e un palo di 7 metri che sarà bene procurarsi sul posto. Infilatelo nel teepee, legate quattro spaghi nel cerchio piccolo al palo stesso, che appoggiato a 60° su un ramo di un albero sosterrà la tenda, che a sua volta fisserete, tenendola bene, al suolo coi picchetti.

Tenda di Clem. Caratteristica di questa tenda è la mancanza di pali di sostegno. Il tutto viene retto da una corda centrale legata ad un ramo sporgente di albero. Smontata e piegata, sarà agevole trasportarla. Per la realizzazione serve della tela impermeabile o della plastica, dalla quale si devono ritagliare quattro trapezi delle seguenti misure: 2 mt. il lato A, 1 mt. il lato B, 1,7 mt. il lato C. La stessa operazione la si può fare per quattro triangoli equilateri da un metro di lato. Sovrapponetevi e cucite come da disegno applicando per l'apertura una cerniera lampo di 1,3 mt. Procuratevi 8 picchetti, 9 anelli di metallo e 15 metri di corda robusta. Quattro vanno cuciti alla base della tenda per ancorarla al suolo con i rispettivi picchetti. Altri quattro anelli vanno cuciti nei vertici tra trapezi e triangoli; infilate corde lunghe che, fissate ai picchetti, serviranno per «allargare» la tenda. L'ultimo anello viene unito nella parte più alta della tenda: infilateci una lunga corda che, avvolta a un ramo, servirà per alzare la vostra « casa ». Buon lavoro...



Teatro

I SEGNI DELL'ETA DELL'ORO

Prendete Moliere, trituratelo a lungo fino a ottenere una pasta filiforme e corrosiva.

Afferrate la commedia dell'arte nell'attimo bello in cui l'attore cala sul volto la maschera universale e improvvisamente biasceica soldi come un ricco Pantalone-Paperone.

Fermate la gelida astrazione del teatro cinese in cui i volti senza maschera sono vasi vuoti di fiumi profondi che ogni tanto affiorano in superficie.

Immergetevi nel movimento furtivo e ridente di un mimo come Barrault.

Ancoratevi ai denti ironici di Brecht che masticano il mondo per dimostrare a tutti che è trasformabile.

Ce l'avete fatta?

Ecco il Theatre du Soleil, diretto da Ariane Mnouchkine, sì, e non per lotteria fortunata ma per genio e anni di tentativi. E' perfino ovvio: il massimo della capacità professionale si trasforma in un mattino semplice e musicale.

«L'age d'or», l'ultimo lavoro del Theatre du Soleil è venuto due volte in Italia, prima a Venezia, e poi a Milano che già vide al Palalido il debutto dell'ormai leggendario «1789».

La trama dell'«Age d'or» è quasi parrocchiale: vita e morte di un sottoproletario algerino sfruttato dai grandi pescecani edili, dagli architetti innamorati delle case a «misura d'uomo», dai suoi compatrioti venduti al fascino del profitto.

Ma la storia conta relativamente, in mano agli attori della

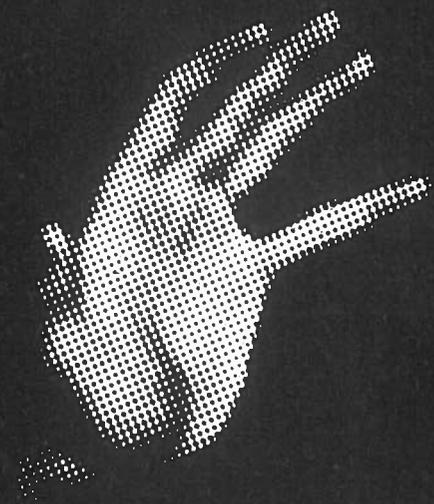
compagnia diventa uno straccio lieve da lanciare in aria e da scomporre in mille fili, e sono i fili sui quali ci muoviamo noi, il pubblico, nel lavoro e nella vita privata, il politico e il personale insomma.

Quelli del Theatre du Soleil lavorano con metodo: hanno deciso di lavorare in modo realmente collettivo? Bene, per prima cosa fanno i conti col proprio passato, quindi con la storia che costituisce il background comune: la storia della Francia, ed ecco "1789" e poi "1973". Ed eccoli approdare all'incerta spiaggia del presente. Non hanno certo dato vita a una rappresentazione organica, dove le forme che ci circondano sono tutte scomposte e spiegate. Hanno evitato le secche mortali del teatro politico irrigidito nei drappi rossi, e quelle religiose del gruppo di massaggi livinghiano. Hanno dato vita a un mosaico alessandrino, frammentario, rispecchiando la frammentarietà quotidiana, e le tessere di tutta la compagnia, ma hanno riempito la scena di vicoli stretti, giardini, piazze, sentieri. Poi chi si vuole incamminare vada pure.

Ma dov'è la genialità dell'operazione? Non solo nella "bravura" degli attori. Abbiamo visto il suddetto Barrault in "Così parlò Zarathustra", perfetto e noioso.

No, la genialità della compagnia è nella rarefazione del tempo, nella capacità di far arrestare un'alba secca e livida sulla spiaggia dove due amanti di sempre dicono parole ingenuie e rugose. Fuori dalla tenda-teatro il mondo invecchiava, ma dentro Abdallah stendeva l'attimo della sua morte in una lunga, ossessiva caduta dall'impalcatura. Fuori dalla tenda gli uomini cadono e muoiono, di colpo sono già un numero, una cifra sul giornale del mattino e non c'è neanche tempo per leggere tutta la notizia perché incalza il cappuccino e il profumo delle brio-





ches prima del lavoro. Ma dentro la tenda Abdallah scopre a poco a poco l'attimo della sua e quindi della nostra morte, i suoi occhi si allargano verso il selciato che s'avvicina, fuori è la morte che ci taglia la strada, di colpo, come un semaforo che scatta, dentro la tenda è un buco nero che ci cresce dentro. E così, curiosamente, riusciamo anche a godere la bellezza di questo momento. La dimensione « normale » della giornata lavorativa, scandita dai ritmi innaturali del capitalismo maturo è scomposta, allungata fino a percepire le sfumature e le vene della miniera che promettono l'oro.

GONG ha realizzato una breve intervista con Lucia Bensason, che nello spettacolo è Salouha e la signorina Lanzberg.

GONG: Voi avete montato lo spettacolo anche a contatto con delle situazioni reali d'intervento?

LUCIA: Sì. Siamo andati in piccoli paesi dove abbiamo fatto delle improvvisazioni su temi che avevamo iniziato a sviluppare. Alcune cose sono rimaste nello spettacolo, ad esempio il tema dell'aborto è venuto fuori da queste improvvisazioni « aperte ». Anche il discorso sulla gerarchia in fabbrica si è sviluppato a partire da ciò che ci dicevano gli spettatori.

GONG: Ma questo è servito anche come intervento d'animazione?

LUCIA: Il discorso sull'animazione è abbastanza difficile. Noi abbiamo fatto anche dei momenti di animazione vera e propria, ma direi che generalmente la gente vuole un « prodotto ». Certo che per esempio, dopo aver visto una nostra improvvisazione sulla gerarchia in fabbrica, gli operai di una piccola fabbrica hanno deciso di non fare più il regalo annuale al capomastro. Oppure i minatori, vedendosi rappresentati nello spettacolo, hanno iniziato a discutere dei loro problemi. Insomma è stato un modo per parlare del loro lavoro.

GONG: Come mai siete arrivati a fare « L'Age d'or? »

LUCIA: Noi facciamo continuamente degli esercizi sulla commedia dell'arte. Dopo "1973" Ariane ha avuto l'idea di fare uno spettacolo sulla guerra mondiale e sulla storia francese di quel periodo, ma era sempre uno sfuggire a ciò che ci stava più a cuore: la rappresentazione del nostro tempo.

Alla fine, non so dirti come, è venuta l'idea di rappresentare il nostro tempo proprio tenendo conto di quegli esercizi sulla commedia dell'arte. Ma non abbiamo irrigidito la ricer-

ca in quella direzione, abbiamo anche utilizzato moduli del teatro cinese. Secondo noi bisogna prendere da ogni scuola...

GONG: Difficoltà per la scelta delle maschere?

LUCIA: Beh, certo è stato un lavoro lungo. La prima volta che indossi una maschera ti sembra di avere il tuo corpo appeso alla maschera. Devi arrivare ad avere un rapporto di simbiosi con la tua maschera, devi vederti mentre la indossi... ognuno si è scelto la sua dopo molti tentativi. La difficoltà maggiore è stata nella scelta delle maschere femminili. Nella commedia dell'arte generalmente le maschere femminili sono « carine », ma hanno poca espressività, al limite sono semplici spalle per quelle maschili.

GONG: Avete rapporti con altri gruppi teatrali in Francia?

LUCIA: Direi che in Francia paradossalmente abbiamo meno contatti che in Italia. Brook è venuto a vederci ed è rimasto molto colpito dal senso della nostra ricerca, ma non abbiamo dei rapporti costanti...

GONG: E per quanto riguarda la vostra ricerca? Siete ormai arrivati a grandi momenti di perfezione individuale, ma ora?

LUCIA: Ora: « Il secondo bosco », titolo provvisorio del prossimo spettacolo. Vogliamo precisamente muoverci per rappresentare le collettività, i movimenti corali. E' un lavoro difficile e lungo, si tratta di mostrare il sogno dell'utopia. Non sappiamo ancora quale è la direzione ma io credo che si tratterà di scavare molto in senso musicale-teatrale.

Due parole sulla questione prezzo: quattromila lirette. Il discorso sulla musica gratis e sul teatro gratis lo lasciamo ai demagoghi aristocratici amanti del brivido lumpen.

Ma la cifra rimane alta. Certo è difficile fare una buona politica culturale per una giunta

democratica quando il bilancio globale per teatri, biblioteche, estate d'arte, decentramento ecc. ecc. assomma a soli 400 milioni. Di cui 30 destinati a far venire grossi nomi del teatro internazionale. Si può ricordare che l'ufficio di presidenza del sindaco ha a disposizione come sua propria cassa una cifra di 1 miliardo e mezzo, il che è palesemente assurdo.

Comunque si poteva da parte del Piccolo, che è stato il gran patron dell'operazione, rischiare una perdita maggiore, e tenere un prezzo più accessibile a un pubblico già selezionato dell'inflazione? L'ambasciata ha pagato le spese del trasporto, chissà, Giscard poteva invitare a cena tutti per una settimana e così sarebbero stati altri soldini risparmiati.

Oppure il Theatre du Soleil poteva rinunciare alla sua tenda personale Moretti e accomodarsi in qualche altro sito. Ma d'altra parte erano anni che il comitato della zona 4 di Milano si struggeva dalla nostalgia di un Teatro Quartiere, tempestando di delegazioni Fontana, drammaturgo e caporipartizione anziano del Comune di Milano.

Fra qualche mese arriverà Brook con il suo ultimo spettacolo: avviamoci al risparmio per vederlo, oppure suggeriamo di organizzare una serie di serate dedicate agli studenti, operai ecc. a basso prezzo. Insomma, come dicono quasi tutti escluso Donat Cattin: tassiamo i ricchi e diamo ai poveri buoni spettacoli.

Stefano
Sansone

Donovan testi poetici

COLORI

Nella folta schiera pop, Donovan capeggia l'ala dei beati, la frazione angelica. Le parole che escono dalla sua bocca son miele, cannella, frutto esotico, non conoscono il gusto amaro della «vita quotidiana», piegano il *reale* e il *tangibile* al desiderio e alla possibilità. Appese al filo dell'«illuminazione», le sue immagini son piene di colori, di ombre sfumate: le evoca il «sogno romantico» della poesia d'amore, vecchia e graziosa, o le suscita la maliziosa bacchetta della psichedelia, usato dalla parte dell'oro e non dall'estremo funesto della autodistruzione.

Le storie dell'artista, acquarelli color cielo di marzo, son dolci e piacevoli quanto precarie. L'anima una misteriosa grazia lirica, un soffio di vita che *vede* nitidamente senza gli occhiali di un pesante simbolismo: le sfregia, talvolta, il cesello di chi vaneggia la «bellezza», l'estetismo di chi alla fine resta prigioniero dei propri strumenti. Anche nei tratti polemici (sfoderati in gioventù, soprattutto, all'epoca di una strana disfida con il primo Zimmerman) prevale la linea morbida, il segno dolce e illuminato: *Ballad of A Crystal Man* esorcizza l'odio rinfacciando tutto il *magic* della gente consapevole, esattamente all'opposto delle feroci requisitorie Dylan. Pacato e saggio, di elimi dalla difficile espressione: le persone e i fatti del carosello quotidiano scompaiono di fronte all'agrodolce giostra dell'io, in un *jeu d'egoisme* cui vogliamo riconoscere una profumata dignità.

I testi scelti san raccontare bene la vicenda dell'artista, le sue caratteristiche, il culmine e il declino. Sogni d'amore e psichedelia vincono al banco degli argomenti, lasciando poco alla rabbia sottile; i primi anni, l'epoca dei *Fairy Tales* e del *Sunshine Superman*, son la stagione fortunata, appassita poi nella crisi generale dei '70. A una *Catch the Wind* timorosa e «classica», a una *Legend of Girl Child Linda* che secca la gola nella estenuante simbologia (quante pericolose proiezioni verso l'età Crimson!) risponde la immaginifica provocazione di *The Trip* e il meraviglioso sbalzo di *Fat Angel*, ispirato dai giorni caldi dell'amore californiano: su tutto, *Sunny Goodge Street*, che nel

magnifico slancio della parola (come rendere il salivante ritmo di «violent hash smoker shook a chocolate machine»?) racchiude l'ebbrezza di una *swingin' London* ormai persa nelle braccia del tempo. L'ultima cosa (*Wear Your Love Like Heaven*, patetico tentativo d'imprigionare il mondo nella forma) pone l'accento sul costipato Donovan del dopo-*Mellow Yellow*, spettro con poca credibilità scosso a giorni alterni da febbri di

menestrello e da sussulti consumistici. E' questo artista (l'uomo di *Lalena*, di *Atlantis*, il profeta arrugginito che nel '71 finge rabbia anticlericale scrivendo *Joke to the Pope*, «Seacco al Papa») che tutti portan nella testa e tutti negano. A noi la presunzione di mostrare che pure qualcosa è accaduto, nella musica come nelle parole, con tutti i limiti di un poeta troppo tenero per essere vero.



Soleggiata Goodge Street
(Sunny Goodge Street)

Sulla piattaforma lucciola
della soleggiata Goodge Street (1)
un violento fumatore d'hashish
scosse un distributore di cioccolato
preso dalla voglia di fame,
scagliandosi in strade al neon
nella loro pace mentale,
insudiciando gli occhi sulla dea follemente colorata,
ascoltando suoni di Mingus dolce fantastico.
« My My », sospirano,
« My My », sospirano.

In camere di case di bambola con luci colorate che ondeggiavano,
strane cassette di musica che rintoccavano tristemente
bevono nel sole scintillando tutt'intorno a te.
« My My », sospirano,
« My My », sospirano.

Il mago risplende in raso e velluto,
ne guardi lo splendore con insoliti occhi;
ti dico che il suo nome è amore, amore, amore.
« My My », sospirano,
« My My », sospirano.

(1965 - Colours)

Ballata di un uomo di cristallo
(Ballad of a Crystal Man)

Cammina e parla e vivi la tua vita in piena libertà
ma lascia i nostri bimbi ai loro problemi di mente e canditi.
Per gabbiano non voglio le tue ali,
non voglio la tua libertà in una bugia.

I tuoi pensieri son fatti di Arlecchini, le tue frasi di mercurio,
io leggo i tuoi volti come un poema, caleidoscopio di parole d'odio.

Per gabbiano non voglio le tue ali,
non voglio la tua libertà in una bugia.

Mentre riempi i tuoi bicchieri con vino di negri assassinati
non pensi alla bellezza che si diffonde come il calore del sole del
(mattino)

Per gabbiano non voglio le tue ali,
non voglio la tua libertà in una bugia.

Sui campi di battaglia colmi di luccicanti soldatini di stagno,
la grande bomba come una mano di bimbo potrebbe spazzarli via,
(uccidendoli, solo per vincere)

Per gabbiano non voglio le tue ali,
non voglio la tua libertà in una bugia.

Viet Nam, l'ultimo gioco che vai giocando con la più nera delle tue
(regine)

Dannazione alle tue anime, siano maledetti i tuoi sorrisi, io resto qui
(con un sogno che si dissolve)

Per gabbiano non voglio le tue ali,
non voglio la tua libertà in una bugia.

(1965 - Colours)

Prendere il vento
(Catch the wind)

Nelle ore umide e nei minuti di incertezza
voglio essere
nella calda presa della tua mente innamorata,
per sentirti tutta attorno a me
e prender la tua mano
lungo la sabbia.
Ah, ma è come se cercassi di prendere il vento.

Quando il tramonto impallidisce il cielo
voglio nascondermi per un po' dietro il tuo sorriso
e ad ogni mio sguardo trovare i tuoi occhi.
Per me amarti adesso sarebbe la cosa più dolce,
mi farebbe cantare.
Ah, ma è come se cercassi di prendere il vento.

Quando la pioggia si fissa alle foglie con lacrime
ti voglio vicina, ad uccider le mie paure,
ad aiutarmi a lasciare indietro le tristezze.
Il tuo cuore è il posto
dove voglio essere
e rimanere a lungo.
Ah, ma è come se cercassi di prendere il vento.

(1965 - Colours)

Leggenda di Linda ragazza bambina
(Legend of Girl Child Linda)

Ti porterò mele d'oro e grappoli di rubini
che han scintillato negli occhi di un principe della brezza.
Cristalli in vivida cascata danzavano sulle dune sabbiose,
sulla spiaggia inviolata, al suono di un clavicembalo.

Un trono d'avorio bianco, una veste di pizzo candido
ancora giacciono nella magia di un luogo senza tempo.
Mille piccoli bimbi ridono alle bianche colombe
che si posano sulle loro mani con il tocco dell'amore.
Su un pendio di velluto i bimbi si distendono
e si prendono gioco dell'adulti e dei loro sciocchi cipigli;
e il suono delle loro risa è il suono del mare verde
che riscalda il tronco dell'albero delle conchiglie.
Le colombe volano in cerchio e approdano agli alberi
dove i pappagalli ripetono le loro parole con tutta calma.
Così parlavano tre maghi ai giovani, quel giorno.
« C'è tristezza nel regno, molto lontano da qui,
se seguite i raggi del sole attraverso la valle dei fiori,
al palazzo della bianca regina, con la sua torre bianca di giada ».

La più giovane sospirò, le nuvole si trassero via
e mille piccole dita grattarono quelle teste costernate.
Da fuori del sole un gabbiano gigante venne in volo
e i ragazzi si tennero pronti a sedere sulle sue ali.
Ondeggiavano alle gocce di pioggia, librandosi sopra gli alberi,
il vento lanciava in alto i loro capelli, che luccicavano d'oro sul mare.
Vennero al castello e si posarono a terra,
e videro la tristezza attraverso il muro di cristallo.
Una principessa dormiva, nobile e graziosa,
mentre il suo principe partecipava alla battaglia con la mente confusa.
Lo strepito dei metalli lucenti impauriva i ragazzi
ma i manti di seta blu asciugavano ogni lacrima.
I giovani levarono le mani in alto e pronunciarono il suo nome:
tutti i ragazzi ingioiellati formarono una catena d'oro.
Giace su un tronco bianco, in un magico luogo,
con tunica di velluto e veste di pizzo bianco.
La mia spada è rotta, l'ho gettata in fondo a un lago;
in un sogno ho saputo che la mia principessa si sarebbe destata.

(1967 - Sunshine Superman)

Il viaggio (The Trip)

Stavam guidando verso Los Angeles; era circa mezzanotte,
e quasi mi scoppiò la testa, venni preso in un diluvio di colori.
Tutte quelle luci scintillavano sul Sunset e io vedevo un segno nel cielo:
diceva « viaggia, viaggia », non mi riusciva di prenderlo anche se
(ci provavo)

Tornammo alla realtà per riposare un istante
e al guidatore dissi « Bentornato ». Sorrise e rispose « Beep Beep ».

Che succede? Che succede? Davvero non voglio saperlo.
Che succede, tutt'attorno a me?
Che succede? Davvero vorrei saperlo.

Quando deve arrivare, la donna dei mie sogni porta lustrini nei capelli.
Come se fosse uscita da un film di Fellini, sedeva su una sedia bianca
(di paglia
ma io pensavo di darci una seconda occhiata, giusto per vedere quello
(che mi riusciva di vedere
e la mia scena scoppiava come una bolla, non c'era nessuno all'infuori
(di me.
Dicevo « Ragazza, tu hai bevuto un po' di « bevimi » ma non sei nel
(Paese delle Meraviglie,
tu sai che potrei essere là a salutarti, bimba, quando la tua nave
(toccherà terra.

Che succede? Che succede? Davvero vorrei saperlo.
Che succede, tutt'attorno a me?
Che succede? Davvero vorrei saperlo.

Si afferra un argenteo calice di vino con quanto ingioiellato
I cavalieri brindano al torneo, i falconi li sorvolano.
La regina berrà la rugiada di questa notte ma il buffone piange solo,
perché Merlino ha parlato con parola immediata, per far gemere i
(bianchi cavalieri del demonio.
E cosa importantissima, il gabbiano ha detto,
mentre io guardavo dov'ero stato
« L'intera razza umana ha preso troppa metridina ».

Che succede? Che succede? Davvero vorrei saperlo.
Che succede tutto attorno a me?
Che succede? Davvero vorrei saperlo.

Sedevamo in una scatola di velluto con gioielli, che scintillava
(dappertutto
e Julian sedeva su un anello di diamante e diceva dei giorni trascorsi.
Parlavamo di un comune caleidoscopio e di quelli che erano pro e
(contro lo zen
e parlava e diceva che per un pezzo di torta aveva avuto uno yen.
Bobby Dylan era seduto, « il folle cappellaio », con uno specchio
(rotto nelle mani
e Joanie sedeva in un vestito dal pizzo bianco, con uno sguardo
(freddo, con nero ventaglio.

Che succede? Che succede? Davvero vorrei saperlo.
Che succede tutto attorno a me?
Che succede? Davvero vorrei saperlo.

(1967 - Sunshine Superman)

Note:

- (1) Strada londinese a breve distanza dalla stazione del Metrò di Tottenham Court Road
- (2) Gioco di parole con Trans World Airlines (TWA), le linee aeree nazionali degli Stati Uniti
- (3) 10 chilometri
- (4) Il capitano è **high** perché vola in alto con l'aereo (il capitano è **high** perché è « fatto », secondo la terminologia **underground**)

Angelo grasso (Fat Angel)

Porterà felicità in una pipa
e se andrà via sulla sua motocicletta d'argento
e a parte questo sarà molto gentile
nel consentirti di perdere il senno.
Volano le Trans Love Airways (2)
per portarti là sul tempo,
volano le Trans Love Airways
per portarti là sul tempo.

Porterà orchidee per la mia signora
e il profumo sarà di stile eccellente
e a parte questo sarà molto gentile
nel consentirti di perdere il senno.
Volano le Trans Love Airways
per portarti là nel tempo,
volano le Trans Love Airways
per portarti là sul tempo.

Porterà felicità in una pipa
e se andrà via sulla sua motocicletta d'argento
e a parte questo sarà molto gentile
nel consentirti di perdere il senno.
Volano i Jefferson Airplane
per portarti su nel tempo,
volano i Jefferson Airplane
per portarti su nel tempo.

Volano ad un'altitudine di 39.000 piedi (3),
Captain High (4) è al vostro servizio...

(1967 - Sunshine Superman)

Vesti il tuo amore come il cielo (Wear Your Love Heaven)

In cielo, colore blu di prussia.
Il manto scarlatto trascolora
una palla color cremisi si allontana alla vista.

Vesti il tuo amore come cielo,
vesti il tuo amore come cielo,
vesti il tuo amore come cielo.

Signore, baciami ancora una volta,
riempimi di canzone,
Allah, baciami ancora una volta,
che io possa, che io possa
vestire il mio amore come il cielo.

Color cielo avana laccato,
color cielo rosa carmethene,
cremisi d'alizarina.

Vesti il tuo amore come cielo,
vesti il tuo amore come cielo,
vesti il tuo amore come cielo.

Signore, baciami ancora una volta,
riempimi di canzone,
allah, baciami ancora una volta
che io possa, che io possa
vestire il mio amore come cielo.

Posso credere a ciò che vedo?
Tutto ciò che ho desiderato si avvererà,
la nostra razza tutta, libera e orgogliosa.

Carminio

(1969 - A Gift From a Flower To a Garden)

Intervista a Finardi

QUI RADIO EUGENIO

GONG: Eugenio Finardi, compositore, cantante, disc-jockey (a Radio Milano Centrale): uno dei pochissimi che nell'attuale difficilissimo momento della pop music italiana, sta guadagnando in popolarità presso il giovane pubblico nostrano (che, si dice, è uno dei più difficili del mondo). Cominciamo a ritrovare le tue origini, le tue prime esperienze musicali...

FINARDI: Beh, sai, la musica è sempre stata una cosa molto importante nella mia famiglia: ho una madre che faceva la cantante lirica, casa nostra era piena di strumenti e a sette-otto anni mi hanno fatto fare il primo disco di carole natalizie per la comunità americana (mia madre è nata in quel paese). Era un disco tipo zecchino d'oro, ma per me già da allora cantare e suonare era molto più piacevole che fare un lavoro come quello di mio padre, un lavoro qualsiasi in ufficio. A 14 anni mi hanno regalato un paio di dischi dei Rolling Stones e ho avuto la visione, mi hanno preso dentro, coinvolto e così... le prime chitarre, il rock con gli amici e via di seguito... Gli anni del liceo sono stati vissuti suonando blues assieme ad Alberto Camerini, da Donatella Bardi e da altri ancora; c'era insomma un bel gruppetto che in quegli anni, più o meno nel '68, operava attorno al Movimento.

GONG: Ma quel periodo non l'hai vissuto molto politicamente...

FINARDI: In parte sì: Alberto Camerini era quello più politicizzato, io soffrivo ancora dell'educazione filo-americana che mi avevano dato i miei e mi rifacevo ai movimenti freak tipo Amsterdam o Los Angeles, tutti miti poi crollati con l'esperienza diretta, cioè con l'andare in quelle città e verificare che non era poi come ci si aspettava. Poi, nel '70, all'isola di Wight, ho scoperto Miles Davis che faceva una musica nuova, non il solito rock...

GONG: Poco dopo, se non sbaglio ai tempi dei primi festival di Re Nudo, di Zerbo e di Ballabio, si era formato un nutrito gruppo di musicisti milanesi che si dava da fare...

FINARDI: Infatti, oltre a quelli che ha già nominato c'erano Massimo Villa, Roberto Cacciapaglia, anche se marginalmente, Roberto Colombo, Walter Calloni, il gruppo di Quarto Oggiaro, etc. La scuola era più o



meno finita per tutti e si doveva lavorare, fare qualcosa. Avevamo molte speranze in quell'inizio del pop italiano. Il Pacco, il complesso che avevamo messo su, faceva della musica che allora ci sembrava molto bella; suonavamo appunto a Zerbo e in tutte quelle situazioni alternative che erano le uniche giuste di quell'epoca. Nel frattempo avevo avuto i primi contatti con case discografiche. Allora volevo ancora cantare in inglese, proprio non riuscivo a pensar musica in italiano, ma era un rapporto difficile: loro mi volevano mandare al festival di Venezia, tutto vestito di bianco a cantare cose strane. Mi ricordo che mi avevano proposto un pezzo che a un certo punto faceva: «...tra l'odor del muschio / tu sarai più maschio / uomo ritornato libero...». Capisci, grossi casini, grossi problemi, due anni di attesa, di rabbia e un 45 giri mai distribuito. A tutto questo devi aggiungere che piano piano stavo capendo di appartenere non ad un piccolo gruppo « psichedelico », ma a tutta una situazione, a tutta la gente che ti circonda con i problemi di tutti i giorni. Di qui la necessità di fare anche delle cose politiche: la possibilità di operare in modo meno individuale e più politicizzato si è manifestata al primo Parco Lambro nel '74, anno in cui cambiata la casa discografica, finalmente sono riuscito a fare quello che volevo. Devo dire che all'inizio ero molto vago, avevo poche idee, ma finalmente c'era la situazione giusta: il primo discolo abbiamo fatto in cinquanta e ci abbiamo messo dentro tutto quello che avremmo voluto in anni e anni.

GONG: E' stato un momento liberatorio...

FINARDI: Sì, liberatorio davvero, ma secondo me quel primo disco è più bello per chi l'ha suonato che per chi l'ascolta: mentre questo LP è fatto per chi l'ascolta; cioè è più « comunicazione »...

GONG: Rifiuti allora il tuo primo disco?

FINARDI: Ma no, anche se riascoltandolo mi pare di vedere i disegni che facevo alle elementari... è la prima cosa, fatta senza sufficienti esperienze precedenti, senza uno stile preciso. Dietro c'era solo il cemento della situazione milanese: noi volevamo un disco che contenesse tutte le tensioni della città e infatti abbiamo fatto delle cose elettriche, mentre in quei giorni passava quasi essenzialmente musica acustica. L'unico problema



era una certa mancanza di lucidità: dopo il disco ho suonato per sei mesi quasi tutti i giorni. Mi è scoppiato dentro, insomma, l'interesse per la comunicazione.

GONG: A proposito di comunicazione, qual'è per te il ruolo del musicista nella nostra situazione attuale?

FINARDI: Il ruolo dovrebbe essere quello di esprimere il Movimento in musica: il musicista non deve essere un punto, un centro di interesse, ma semplicemente qualcuno che, ricevute le informazioni e le percezioni le mette in musica. Non si deve parlare di se stessi. Io credo di essere parte del pubblico e quindi il mio messaggio dal pubblico torna al pubblico, cioè non salgo sul palco e faccio la mia predica a te che ascolti... Per esempio, tempo fa ho suonato a Lucca con un pubblico straordinariamente cosciente, in cui ognuno era molto consapevole della situazione globale, ma c'era anche un contrasto tra dei freak che dicevano che io mi faccio la rivoluzione per me e degli altri me ne frego e dall'altra parte i compagni che... Insomma, ho fatto due canzoni: l'*Afghanistan* e la *Musica Ribelle* che hanno scatenato un dibattito che è durato un'ora e mezza. Il concerto in pratica non c'è stato, invece di uno spettacolo è stato un momento più importante di di-

scussione e di confronto: queste sono le situazioni ideali... Altro genere di momento privilegiato per vivere il contatto con la gente sono invece le feste dove si balla e si canta tutti insieme...

GONG: D'accordo, ma vediamo più in particolare la tua funzione: ti si accusa spesso di ambiguità perché non ti poni in un preciso campo. Ovvero non vuoi rinnovare la canzone visto che giustamente non ti interessa, così come non ti interessa fare il cantautore perché in fondo non lo sei, ma d'altra parte non fai nemmeno musica di avanguardia cioè non cerchi delle situazioni musicali radicalmente nuove...

FINARDI: Ho un grossissimo rispetto per la musica di ricerca, per l'andare avanti... Ma io parlo (e mi occupo) di un'altro tipo di musica, quelle dei cantastorie del '300 per intenderci. Vorrei essere come un fotografo, o uno che fa del cinema-verità e quindi non è molto importante per me il « genere » di musica che faccio anche se cerco di tirare fuori della buona musica. Per esempio si è detto spesso che la lingua italiana non è adatta per certi ritmi frenetici. Ho fatto un po' di ricerche in questo senso e ora credo di avere dimostrato il contrario: cioè basta spezzarla diversamente, dandogli pulsazioni più binarie, da motore diesel, per inten-

derci. Lo scopo principale della mia musica è però quello di essere sempre esattamente nel centro del flusso storico, non più avanti o più indietro.

GONG: Non c'è anche da parte tua un certo tentativo di recupero del *funky*?

FINARDI: Sì, però solo un recupero del lato « fisico » del *funky*, così come altri recuperano i saltarelli, le tarantelle nella loro sensualità. La musica per me deve prenderti all'osso sacro, ai coglioni e alla testa e quando ha toccato queste tre cose allora ci sei dentro, fisicamente rapito e vieni sbattuto in una situazione dettata poi dalle parole, in una situazione che devi affrontare. Anche le parole — a questo punto — diventano importantissime: quando parlo con la gente della mia musica, saltano sempre fuori i testi. Ma l'importante è che l'attenzione di tutti venga attratta anche sui contenuti dei testi dalle pulsazioni fisiche. *Musica ribelle*, ad esempio, ha un ritmo che mi sembra tiri di brutto, ma le pulsazioni che voglio dare non servono a farti muovere il culo individualmente, nella tua sfera isolata; al contrario ho cercato di dare pulsazioni collettive entro le quali ci si ritrova e ci si parla della « musica ribelle » che dice di voler cambiare la gente, di mettersi a lottare. Lo scopo è que-

sto: non quello anestetico, non quello ipnotico, ma quello di darti un motore, un ritmo, per andare avanti più in fretta.

GONG: Parliamo ora del secondo disco...

FINARDI: Dunque, il secondo disco per me è più focalizzato, è più preciso, più utile perché è uscito dalla esperienza dal vivo: si sapeva meglio come dire le cose che si voleva dire. Mi si dice che c'è dentro un andazzo un po' troppo trionfalista... io credo che non sia vero: abbiamo la possibilità di vincere, pensa a due anni fa quando in tutte le feste la gente era pessimista... scoppiata, ora a Milano ogni giorno succede qualche cosa, ci si parla, ci si riferisce alla musica dialetticamente. Lo sai, io sono un ottimista, ma vedo davanti a me uno scopo, un fine per tutto il Movimento giovanile; non sono più sogni, ma obiettivi precisi da raggiungere.

GONG: Cosa dovrebbe essere per te il « circuito alternativo »?

FINARDI: Per me alternativo non vuol dire disorganizzazione: vuole suoni in situazioni ambientali e acustiche pazzesche, anche se io sono convinto che è sempre meglio così, piuttosto che andare a fare serate alla Bussola. Non si deve però, chiedere alla gente di rovinarsi i timpani o di crepare di freddo ogni volta che va ad ascoltare musica; prima o poi deciderà di non venire più. Quindi dobbiamo migliorare la qualità del circuito alternativo senza cambiare le finalità. Si dovrebbero eliminare anche quei grossi rituali cosiddetti « alternativi », tipo i megaconcerti, fatti esattamente come prima, con la differenza che l'organizzazione è politica invece che privata: però segue sempre lo stesso trip del mito divistico e della grande concentrazione di massa, con la stessa situazione di paranoia all'entrata, etc. Questi spazi, semmai, si dovrebbero usare diversamente, meno palcoscenico, più partecipazione del pubblico, meno watt...

GONG: Programmi per il futuro?

FINARDI: Suonare in giro, dove ce n'è bisogno, possibilmente uscendo dalle solite grandi città, decentrando se ci riesce. Altra cosa che si dovrebbe fare 'è tentare di raggiungere la popolarità anche attraverso i soliti canali ma con della musica giusta, sforzarsi di introdurla nei media capitalistici, appropriarsene ogni giorno di più. E, naturalmente, continuare a divertirsi, facendo musica.



Thelonious Monk



THELONIOUS MONK Pure Monk (Milestone - doppio Lp)

Il 26 marzo scorso Thelonious Monk, uno dei più grandi e geniali musicisti afro-americani del dopoguerra, ha fatto un trionfale ritorno sulla scena jazzistica, in un unico concerto a lui dedicato alla Carnegie Hall di New York City. Certamente si è trattato di un avvenimento celebrativo e basta, dal momento che Monk ha detto la sua ormai da tempo e la sua figura è oggi annoverata nell'olimpo dei classici. Monk, insieme ad un altro grande come Mingus, rappresenta una specie di simbolo vivente. Il suo insegnamento è stato ed è tutt'ora vivo ed insostituibile patrimonio per generazioni di musicisti, dai grandi ribelli degli anni '60, con Coltrane e Cecil Taylor in prima fila, ai più giovani artisti afro-americani di oggi.

Questo doppio LP rappresenta un ottimo esempio registrato delle sue originalissime doti di pianista e di compositore: è una splendida raccolta di assoli pianistici, incisi in varie sedute, nella seconda metà degli anni '50. Originali monikiani come *Blue Monk*, *'Round Midnight*, *Pannonica*, *Ruby*, *My Dear*, *Functional* e altri, più una scelta di standards come *Solitude*, *Memories of You*, *April In Paris*, eccetera, reinventati letteralmente dalla fervida creatività di Thelonious Monk. Quanto basta per rendersi conto della statura artistica di Monk e della sua straordinaria



a cura di:

Riccardo Bertinelli • Franco Belli
Carlo M. Cella
Giacomo Pellicciotti

vena precorritrice dei tempi: queste pagine registrate una ventina di anni fa possiedono oggi una freschezza, una coerenza e, in fondo, un'attualità veramente incredibili. Di fronte a tanti dischi inutili che si producono oggi, l'acquisto di un album come questo è un po' come andar contro corrente. Tanto più che un simile album è veramente per tutti: per chi conosce già e ama Monk e per chi ne ha sentito parlare a proposito di nomi più « giovani » come i vari Jarrett e Corea (anche loro sono stati certamente influenzati da Monk), ma finora non ne ha ascoltato sul serio la musica.

(g. p.)



JAN GARBAREK / BOBO STENSON QUARTET Dansere (ECM)

Questa è musica di contemplazione, suono fisso che bluffa una lucicante filosofia universale. Il sax levigato sino all'ossessione, il pianoforte dal nitido cromatismo rimandano a un Ordine Preciso nei confronti del quale ogni operazione è impossibile: chiuso nella stanza della propria esistenza, il

jazz muore rimirandosi con passione e urlando gelidamente la propria impotenza. Ian Garbarek è arrivato a tanto dopo aver puntigliosamente vaglito ogni stile e ogni possibilità. Appassita negli anni giovani l'« ipotesi elettrica » condotta con crudele coerenza (si ascolti Sart e il dialogo impietoso, con la « spada » rypdaliana), scartata la dura chance di *Trypticon* dopo aver dimostrato il tutto del professionista (*Red Lanta*), l'uomo è approdato a un tenero impressionismo fatto di richiami, di sfumature accarezzate appena dagli arnesi. Con sax preciso e imperioso, Garbarek ha aperto le maglie della musica lasciando poco alla improvvisazione o alla fastidiosa dissonanza e puntando alla rotondità formale, alla bellezza « classica » e rassicurante: ne è uscito un suono pastellato, statuaria, senza il cuore pazzo del feeling ritmico, lasciato vibrare in aria privo di un accettabile « perché ». Al comportamento « pieno » del leader, sicuro sino al compiacimento nel manovrar l'ancia, risponde la voce debole di Bobo Stenson al pianoforte, il gioco lezioso di un pianista incapace di uscire dalla stanza angusta dell'intimità; alle sue frasi imploranti, ai « vibrato » di patetica bellezza si deve il colpo finale a una musica inventata sulla sabbia, esposta al

minimo colpo di vento.

La sezione ritmica, condotta dall'impeccabile Jon Christensen alla batteria e dal buon Pallo Danielsson al basso, sfregia apparentemente la compattezza della superficie musicale: il nervoso gioco percussivo, con pulsazioni metalliche e l'ondulato « fare » del contrabbasso, con o senza archetto, son semplici « aggiornamenti » di un discorso ostinatamente negato a ogni « novità ». Ciò è vero soprattutto nella lunga *Dansere* e nella ballata triste di Lökk, brano tradizionale incollato su fogli immensi, con pigra anima incomprensibile.

(r. b.)



CHICK COREA The Leprechaun (Polydor)

L'Impresa Return To Forever, lo sanno ormai tutti, è una delle più ricche e fortunate d'America in campo musicale. I dischi sotto tale segno si susseguono con sempre maggiore frequenza e i quattro componenti del gruppo ora sfruttano questo vento propizio, mettendosi anche a fare dischi da soli.

Hanno prodotto tutti negli ultimi tempi: pri-

ma Stanley Clarke, Lenny White e, più recentemente il chitarrista Al Di Meola e, dulcis in fundo, l'ineffabile Chick Corea. Personalmente ho pessimi indizi nei confronti del signor Corea: tutti sanno che sono nemico giurato della sua ultima svolta consumistica, marcata appunto Return To Forever. Ma non ci posso fare niente e i doveri del recensore di Gong mi impongono di occuparmi di questa sua ultima prodezza. Il cast dei musicisti per una volta evita confusioni con i soliti compagni di viaggio del Return To Forever: c'è solo il vecchio Joe Farrell che ricorda la prima edizione, versione latino-americana, del RTF, mentre gli altri sono più o meno noti sessionmen del giro CTI. Mi rifiuto di parlare della seconda facciata del disco: un polpettone retorico e gonfio di violini, fiati bandistici e canto che arriva ai più decadenti livelli di un kitsch da barzelledda.

Resta da dire della prima facciata. Qui qualcosa c'è. Si ascolta con una certa abbondanza il piano acustico di Corea, quel piano pulito e melodico dei vecchi *Now he sings, now he sobs* e dei primi solo-piano della ECM, prima che il veleno della scientologia non si insinuasse nel cervello di Corea portando a squallide manie mercantili, nel nome di una velleitaria quanto falsa comunicazione. Dunque, dicevo, in questo *The Leprechaun* si riascolta il piano acustico, ma quando uno sta lì, magari a godere nostalgicamente del vecchio Corea, improvvisamente come un tuono arriva una folata di sintetizzatore a dirci che il signor Corea è forse irrimediabilmente perduto come musicista creativo. Ometto per pietà ogni commento sul canto di una certa signorina Gayle Moran.

(g. p.)



AKTUALA Tappeto Volante (Bla... Bla)

Quello che contraddistingue quest'ultimo album degli Aktuala dai precedenti, è prima di tutto un certo sapore di antologia. Al contrario soprattutto de *La Terra*, non ci sono discorsi elaborati a lungo respiro, i brani sono proposti l'uno accanto all'altro, brevi immediatamente usufruibili, con l'impressione d'essere stati estrapolati dal contesto di lunghe improvvisazioni e poi troncati in maniera meccanica, e la conseguente sensazione è che i pezzi possano durare venti secondi o un'ora, frammenti di tempo nel tempo e fra il tempo. Molta « etnicità », alcuni spezzoni dell'abbondante materiale registrato nell'ultimo viaggio in Marocco (*Il Ritmo Del Cammello*, con percussionisti marocchini), o materiale direttamente ispirato ad esso (*Ugula Baliuè African Planet, Chitarra e Piffero*). Sembrano lasciati da parte i momenti più impegnati sulla strada di elaborazione del materiale originario sulla quale sembravano credere con convinzione qualche anno fa gli Aktuala. In questo ultimo album non si riescono a ritrovare quelle pressioni sonore che giungevano sempre a risolversi in momenti collettivi (frasi, temi, ritmi) che davano loro un senso risolutivo e costituivano la parte più produttiva della musica degli Aktuala, quella dell'improvvisazione collettiva. La sensazione che ci si ritrova in mano alla fine dell'ascolto di questo album è l'incertezza del ri-

cordo, in questa serie a volte meccanica di accostamento di momenti sonori dove il materiale folklorico (mediterraneo ed arabo), che da sempre fa da sostrato agli sviluppi musicali degli Aktuala, risulta un po' troppo venerato sull'altare della pur suggestiva purezza del suono, per venir usato come « materiale ». Insomma non è giusto ed opportuno per questa musica e per chi segue e apprezza questo coraggioso gruppo di musicisti integralmente autogestiti, che gli Aktuala si affianchino alle « collane di documenti sonori ». Le dita si muovono sempre bene sugli strumenti, il percussionista Trilok Gurtu rimane un asse cartesiano del gruppo, ma Daniele Cavallanti ci fa ricordare troppo poco spesso (*Flash*) di saper ancora suonare con gusto il sax soprano (guarda caso in compagnia di Filippo Monico e Roberto Del Piano).

(c. m. c.)



MCCOY TYNER Trident (Milestone)

Alla base di un album come questo sta un'operazione commerciale sin troppo palese. McCoy Tyner attualmente gode di una vasta popolarità, ma c'è da dire che i suoi dischi più recenti si ripetono con una certa preoccupante monotonia. Ma ecco la trovata: perché non rompere per una volta la consuetudine del normale gruppo tyneriano e non accostare al bravo pianista due altri fuoriclasse come lui, almeno per una seduta d'incisione?

Il batterista, naturalmente, non può che essere quel genio di Elvin Jones, con cui McCoy si è costruito la sua fama ai tempi dell'ormai leggendario quartetto coltraniano. Quanto al contrabbasso chi meglio di Ron Carter può assecondare la doppia esigenza di un grosso nome e di un versatile musicista? Ed ecco perciò che l'astuta operazione viene condotta a termine. Nel febbraio dello scorso anno questo incredibile triumvirato ha dato alla luce un LP allusivamente intitolato *Trident*. Chi va sistematicamente alla caccia di cose « rivoluzionarie », « d'avanguardia » non sarà interessato ad un disco simile, dove è bandita ogni sorta d'avventura. Ma, per una volta tanto, può essere utile fermare la storia. *Trident* è pura accademia, un discorso classico che, però, comincia a mostrare le rughe. Eppure, fatte tali sacrosante considerazioni, tre giganti come Tyner-Carter-Jones riescono pur sempre, anche nel breve spazio concesso per la registrazione di un disco, a mettere in mostra i frutti della loro enorme classe. Tre temi originali di Tyner, *Celestial Chant, Land of The Lonely* e un omaggio al suo grande compagno *Elvin (Sir) Jones*, due doverosi tributi a due comuni maestri, *Impressions* di John Coltrane e *Ruby, My Dear* di Thelonious Monk e, per finire, anche una libera versione di uno dei più noti classici della bossanova, *Once I Loved* di Jobim: tutto serve come pretesto per fare musica senza grossi rischi, è vero, ma con una maestria ed una perfezione davvero rare.

Una volta tanto, dunque, un'operazione commerciale accontenta un po' tutti per l'eccellenza dei risultati sul piano strettamente musicale.

(g. p.)



POPOL VUH Aguirre (OHR)

Addirittura sconvolgenti nella fecondità (un disco per stagione, quasi), i Popol Vuh chiedono giudizi su questo primo lavoro, colonna sonora di una pellicola, *Aguirre furore di Dio*, mal distribuita dalle nostre parti. Nel frattempo, in Germania, è già uscito un altro lavoro, *Letze Tage*, e si annuncia per l'autunno un'opera registrata l'anno scorso in collaborazione con musicisti indiani.

La routine con polvere d'oro che avvolge il complesso dall'incredibile *Hosianna Mantra* appanna i riflessi anche a questo ritratto sonoro. Nei cinque brani la lingua sfiora i nervi conosciuti della adorazione divina e della elettronica meditation, senza suscitare il miracolo a più tinte dei primi 3 albums: sono colori risaputi, intensi ma già noti alla mente, che solo sveltano nei confronti della scialba esperienza dei concerti dal vivo. Fricke è prigioniero di se stesso, di un estetismo che ha bisogno di calibrato equilibrio per non cader nella banalità o nel fastidio: qui non lo aiuta certo lo schema della colonna sonora, il distacco della musica dalle immagini che la pretendono e forse la giustificano.

Degli oggetti sonori in mostra, la lunga *Vergegenwartigung* delude come scampolo di Tangerine Dream, disarmante esercizio di protopsichedelìa masticata mille volte: la fantasia lucida del « giardino del Fa-

raone » guarda con occhio cattivo la fiera dei rumori scontati, la desolante pochezza di un processo sonoro che vorrebbe irretire chi ascolta con chiara emozione. I quattro brani della prima facciata ha sospiri di cattedrale, sputi con flauto di legno, nitida tensione chitarristica: piacciono all'orecchio esterno, stendono tappeti di morbida tranquillità ma non sanno destreggiarsi nel lungo tunnel della coscienza, dissolvendosi in fretta dopo aver dato l'illusione di una fresca, finita bellezza.

(r. b.)



KARLHEINZ STOCKHAUSEN Ceylon - Bird of Passage (Chrysalis)

Chi aspettava dietro l'angolo, sinistramente intabarrato e pronto per saltare addosso al Maestro « vendutosi al consumo », dovrà rimandare l'aggressione (forse non di molto). Francamente non si può con fondatezza dimostrare che questo album registrato niente meno che con la Chrysalis (fatto unico nella storia dell'avanguardia dotata), sia una completa capitolazione mercantile. Karlheinz Stockhausen è personaggio criticabile anche musicalmente, almeno negli ultimi sviluppi del suo discorso, ma è troppo esperto conoscitore e padrone d'ogni genere di suono per cadere alla prima esperienza di carattere « compromissorio ». Due le composizioni contenute nell'album, *Ceylon* e *Bird of Passage*. La prima usufruisce prevalentemente di strumentazione per-



cussiva ed acustica di derivazione orientale (percussioni, tam tam, triangoli, campane) oltre ad un electronium, un sintetizzatore, ed un piano modulato: è il pezzo più misticheggiante. La personalità del pezzo è infatti definita dalle coloriture esotiche della strumentazione e dal loro intrecciarsi col piano modulato, anche questa volta caparbiamente affidato ad Aloys Kontarsky (da sempre pianista di fiducia di Stockhausen, ed uno dei migliori esecutori contemporanei a livello internazionale). Il limite di questa composizione può consistere solo nell'appartenere al più recente momento « esotico » del Maestro, successivo ad *Aus den Sieben Tagen*, conseguente al contatto (ricco, dotto, e poco umile (coerentemente al personaggio) di Stockhausen col mondo musicale orientale. Conseguenza: uso di tale materiale in funzione di abbellimento della materia stockhauseniana superumanisticamente uguale a se stessa. *Ceylon* è probabilmente un pezzo rimasto nel cassetto proprio per questa sua accentuata esoticità, e che trova ora il veicolo e l'indirizzo giusto, anche per una certa ricchezza di colori che lo rendono « godibile », diversamente da Mantra (contemporaneo: 1970, e nato probabilmente nelle stesse condizioni) che per la sua stringatezza e simbolicità cifrata sembra essere stato preferito dai canali ufficiali dell'« avanguardia », (o forse dall'autore stesso) avendo già trovato una sistemazione discografica. Le situazioni pianistiche, intessute nel testo, e realizzate dal sempre splendido Kontarsky, non dovrebbero sfuggire all'apprezzamento di un orecchio anche non smaliziato, per certa loro leggibilità tonale tipica del più recente Stockhausen. La seconda composizione, *Bird Of Passage*, è, al limite,

più ricca di situazioni, almeno nella parte iniziale, con inattese atmosfere parajazzistico - elettroniche, col figlio Markus Stockhausen alla tromba elettrificata (sembra che militi in un gruppo « free » teutonico), ed il trombettista inglese John Miller, oltre al solito Kontarsky al pianoforte, ad Harald Bojë all'electronium, e Stockhausen alla voce ed altri aggeggi. La composizione ha il pregio di essere animata da una certa ironia, o per lo meno, da un certo divertimento da parte degli esecutori, Stockhausen compreso (vocalizzi, soffi, suoni concreti, fischi), che contribuiscono a vivificare certa « regolarità » e prevedibilità di situazioni.

(c. m. c.)



MALLARD
Mallard
(Virgin)

Band di profughi beehfheartiani (si noti la presenza del favoloso Zoot Horn Rollo e dell'Artie Tripp già seguace zappiano) *Mallard* è invito al più depravato dei blues con molti incomprensibili indugi. *Back to the Pavement*, all'inizio, sembra intuire il nevrotico svolgimento della commedia: si andrà a cavallo dello *Spotlight Kid*, si cercherà l'affanno di molte corde dialoganti, ci si adagerà al sole di un Mexico promesso da larghe fasce di musica.

Il disco è strano, lunatico. Pare cercar ostinatamente il modello beehfheartiano, a tratti, pare smarrirsi nelle contraddizioni dell'ultima Magic Band: per poi trovare in fondo all'ispirazione bri-

cirole di traditional music o sonnacchiate tra illusioni strumentali venute chissà da dove. Il ritmo si lascia andare, accetta, subisce passivamente: in ogni canzone la ruota gira come in pigri mattini d'estate, senza lo squillo imperioso della elettricità, senza la voce urlante della fantasia. Tra sospiri pazzi e mosse curiose (si ascolti lo stralunato battito di *Back on the Pavement* o la misura zoppa di *Winged Tuaskadero*) prende piede una sconvolgente vicenda timbrica, legata allo « sporco e al selvaggio » della deep America: la slide chiacchiera con voce nasale incatenandosi a corde altrettanto pestifere, a drums dal pelo spesso, a una marimba strabica e sorda.

Dove si voglia arrivare non è dato di sapere. *Desperados Waiting for a Train* abbozza una soluzione classica, alla fine della prima facciata, riproponendo una ballata classica della stirpe americana: *Peon*, all'altro lato del disco, ribalta i termini della situazione e dice « enigma », disidratando un assolo alla chitarra sino a farlo diventare balbettamento, isteria, preghiera stupida e fallita.

(r. b.)



ROLLING STONES
Black And Blue
(Rolling Stones)

Nel caso che qualcuno abbia finora creduto il contrario si comunica ufficialmente che, i Rolling Stones non sono affatto una S(ocietà) P(er) A(zioni), ma una S(ocietà) a R(esponsabilità) L(imitata), come dimostra simbolicamente l'orrenda copertina dell'

ultimo album Black & Blue, che reca al centro dei cinque faccioni rolingstoneschi, il muso smunto e vissuto di Mick Jagger. Se dovessimo giudicare questo momento dei Rolling Stones dal punto di vista strettamente compositivo, musicale e strumentale, le conclusioni non riuscirebbero ad essere lusinghiere e forse nemmeno sufficienti, ma l'uomo è in grado di nobilitare il materiale grezzo, e di dare personalità al sostegno strumentale più « gregario » (come è il caso di Charlie Watts, Bill Wyman, Ronnie Lane ed anche Keith Richard a volte). Mick Jagger è una voce irripetibile, come Frank Sinatra per la musica di consumo bianca di mezz'età, un re Mida capace di trasformare in oro certe banalità melodiche (paragone un po' scontato, ma efficace, per via dell'oro, naturalmente). Per esempio il brano d'apertura *Hot Stuff* è un tipico neo-R & B contratto di stampo elementare e calligrafico, ma Mick Jagger riesce ad ottenere dalle due parole ripetute (*Hot Stuff*) l'effetto sensuale ed aggressivo che potete immaginare (con aiuto di coretto). *Hand Of Fate* riporta un po' al passato con un gradevole assolo di Keith Richard, ma ancora la voce di Jagger a ricalcare le vecchie matrici. *Cherry Oh Baby* è una strana ballata che fa venire in mente i McGuinness Flint. Per *Memory Hotel* vale il discorso della voce, così come per *Hey Negrita*, un rock tirato, inspiration by Ronnie Lane. *Melody* è un brano fortemente condizionato dalla presenza alle tastiere (piano acustico etc.) e dall'« inspiration » di Billy Preston; vi entrano strane cose: vocalizzi Tamla Motown, il vecchio Eric Clapton modello Delaney & Bonnie e Leon Russell: r & b in odore di Ray Charles in ultima anali-

si. Niente di nuovo sotto il sole di *Fool To Cry* salvo la manina di Nicky Hopkins su di una base un po' slow ed ironica. *Crazy Mama* conclude « tirando » con la voce cattiva che sa ancora cantare il rock meglio di tanti altri. Insomma la musica non è un gran che, ma Mick Jagger è in grado di convincere anche quando tira fuori dalla testa e dalla voce parole « working » (e tutti sappiamo bene che con certi concetti Jagger non ha mai avuto a che fare se non con la voce e nelle canzoni). A proposito, sono state date per scontate le ville, le Rolls Royce, la droga ricca, le mannequins, le sterline etc., non c'è bisogno di ripeterlo ogni volta, ne avete già tenuto conto, non è vero?

(c. m. c.)



SPIRIT
Son of Spirit
(Mercury)

Della « famiglia che suona insieme » son rimasti solo Ed Cassidy e Randy California, spettri di una commedia californiana che ai tempi giusti seppe esistere con graziosa « autonomia »: pare già tanto, dopo *Feedback* la band si era sciolta come neve al sole e prometteva solo valanghe di ricordi.

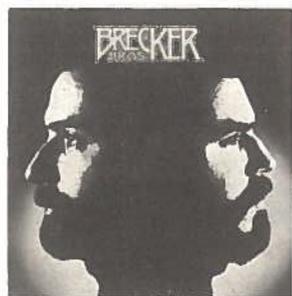
Son of Spirit è disco fragile, malizioso, chiaramente non in linea con la stagione d'oro. La chitarra morbida di Randy California ha vinto la sua battaglia all'interno del gruppo e ora propone delicate canzonette, scampoli di West Coast, « simpatia » all'odor di garofano: ben diverso il jazzino fantasioso dei



primi tre albums, quando John Locke stringeva lo scettro del comando e il basso di Mark Andes faceva trangugiar al complesso pillole di sacrosanta energia. Qui il magic del tempo andato è ripreso in un solo brano, nella *Other Song* che rispolvera timbri di impalpabile psichedelia, con chitarra nitida e batteria distorta: esperienza negata solo un attimo dopo, quando il revival di *Yesterday* sfoggia la margherita dell'estetismo sedicenne facendo intender quali siano le vere intenzioni del complesso. L'«abilità artigianale» riempie bene gli spazi (non era proprio l'eccesso di magrezza il difetto principale dei vecchi Spirit?) ma scopre il «poco» della ispirazione: c'è da divertirsi muovendo appena le labbra, tra le righe di un'«opera che non smuoverà nemmeno d'un palmo l'apatia generazione di consumatori che ci circonda.

Tra le canzoni, *Circle* prova il vecchio trucco della «chitarra ben temperata» e *Holy Man* confeziona un clima vagamente tenebroso, con insipida «divulgazione religiosa» da sermone domenicale.

(r.b.)



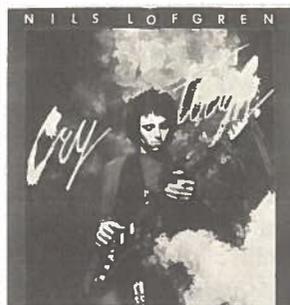
RANDY & MICHAEL BRECKER
The Brecker Bros
(Arista)

Randy e Michael Brecker sono due simpatici giovanottoni americani, che da anni impazzano sulle copertine di 100 LP made in USA in una disinvoltata altalena di nomi tra i più diversi generi musicali, preferibilmente

più prossimi alla musica di consumo. Randy suona la tromba e Michael il sassofono tenore: anche se spesso hanno lavorato divisi, le esperienze dei Brecker Bros, sono pressoché uguali. Dall'hard bop a fianco di santoni come Art Blakey e Horace Silver a bands del più corrente jazz-rock, dai Blood Sweat and Tears a Billy Cobham e all'Eleventh House di Latry Coryell, per non parlare dell'intenso lavoro come sessionmen di studio in numerose sedute di registrazione, quali supporters o ospiti di lusso della gente più varia, da James Taylor a Carly Simon, ecc. ecc. Ora, evidentemente spinti da tanta esperienza professionale, i fratelli Brecker si sono messi insieme e hanno formato una band propria. Chissà perché non mi arrabbio ascoltando un disco come questo. Un jazz-rock così ovvio, così scontato, così innocuo in fondo, che non vale davvero la pena di prendersela. Questa formula è stata tanto a lungo sfruttata, che è ormai diventata talmene logora e inutile, da smontarsi da sola. Certo, se ne vende ancora, ma credo che questi suoni di routine vengano oggi acquistati solo da coloro che vogliono provare il loro nuovo impianto stereo, come una volta prendevano i «4 phase stereo». Nella serie di pezzi di questo LP sono chiaramente presenti tutte le esperienze precedenti dei fratelli Brecker, anche se emerge più marcatamente il verbo bandistico dei BS&T e di Billy Cobham, ma senza proprio neanche un passettino in avanti, ahimè. Randy e Michael Brecker sono due buoni musicisti e spesso, nella loro carriera hanno avuto anche momenti di particolare grazia, lavorando con i nomi succitati, ma oggi con questa loro band, malgrado la probabile buona

fede dei due, sono arrivati un po' troppo in ritardo. La tromba di Randy, acustica ed elettrificata fa di tutto per appropriarsi delle follie del divino Miles e qualche volta riesce anche ad avvicinarvisi, ma poi alla fine l'inevitabile confronto è veramente impietoso per lui.

(g. p.)



NILS LOFGREN
Cry Tough
(A&M)

Il vecchio chitarrista dei Crazy Horse (il vecchio leader dei Grin) esprime il suo moderato punto di vista sulla situazione odierna con un disco che vigliaccamente prende per mano l'ascoltatore e lo conduce in visita nei luoghi del «piacevolissimo sound».

Cry Tough è ottimo lavoro di relax, acquarello più che astuto che nell'abile scelta delle tinte punta alla «modernità senza traumi»: collage di stili vari, che privilegia il ritmo senza dimenticare la consolidata virtù della tradizione. Lofgren è chitarrista eccellentissimo, allievo di quella gloriosa scuola dei '60 che alla «nevrosi da impotenza» ha sempre preferito il rischio del viaggio in punta di corda: qui la forma smagliante lo porta ad aggiornare la vecchia americana music (*Cry Tough*) ricordando le devote orazioni elettriche di Jeff Beck (*Jailbait*), in una fiera di varietà che stringe l'attenzione in una ferrea morsa. Peccato che la musica sia frivola, nella sua essenza, peccato che la presenza di Al Kooper come producer rimandi a una ge-

stione schiettamente commerciale della vicenda: cori bianchi e neri, orchestral arrangements e timbri addomesticati sciupano il «potenziale energetico» di questo buon personaggio, cui andrebbe lasciata soltanto una solida sezione ritmica e un'altra elusiva guitar, giusto per entrar nel campo delle pretese a denti stretti.

Il primo brano, una corposa elegia del rock & roll, è l'oggetto migliore del long playing: che per il resto vive senza alti e bassi, tra il quasi soul di *Incidentally...it's over*, il nerbo duro di *Share a Little* e l'incertezza della leggendaria *For You Love*, riverniciata senza l'anima pazza dell'originale.

(r. b.)



SANTANA
Amigos
(CBS)

Non molto tempo fa il nome di Santana figurava in lista insieme a quello di pochi altri prescelti per l'Arca di Noé approntata dalla critica per il salvataggio (alibi), di pochi animali musicali da riproduzione. Questo dopo la sconvolgente alluvione che aveva sradicato molti teneri virgulti del pop internazionale incomprendibilmente scambiati da alcuni per querce secolari. Dopo questo ultimo album, *Amigos*, la maestra sarà senz'altro costretta a mettere un punto dubitativo a fianco del nostro Devadip. Sette i brani contenuti nell'album: il primo, *Dance Sister Dance (Baila My Hermana)* (traduzione pletorica ad uso e consumo dei mercati anglosassoni notoriamente mono-

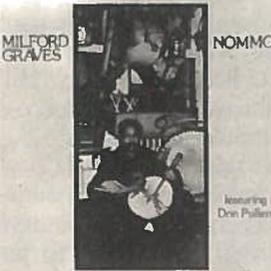
lingui), è un pezzo canterino e balleruccio, senza però la grazia e la presa di capolavori del genere (*Evil Ways, Black Magic Woman* e neppure il «divertissement» *Oye Como Va*) Il secondo, *Take With Me*, non migliora la situazione, evitando però la voce. Il terzo *Let Me*, dovuto alla penna (si fa per dire) dello stesso Devadip, è un classico neo-r&b alla Stevie Wonder per Hofner clavinet e «complesso», con l'aggravante della voce. Mentre il pezzo che si intitola *Gitano* (un programma), che apre la seconda facciata col rauco Peraza a cantarlo (è suo), vede Santana alle insolite prese con una chitarra acustica spagnoleggiante modello Segovia in «offerta speciale». Si continua con un po' di nuovo soul, e si tocca il fondo con *Europa (Earth's Cry, Heaven's Smile)* (?), dove Santana prende un lancinante assolo da Bussola di Viareggio, od altro primario locale notturno. Ma la Maestra in fondo è buona: «il ragazzo è bravo e dotato, ma non si applica».

(c. m. c.)



DISCHI
D'IMPORTAZIONE

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



**DON PULLEN /
MILFORD GRAVES**
Nommo
(SRP)

Questo LP non è altro che la ristampa del secondo volume di due album che apparvero anni fa, in piena rivolta free, sotto il titolo *In Concert At Yale University* e comprende un sostanzioso estratto live da un concerto che il pianista Don Pullen e il percussionista Milford Graves tennero nel 1966, appoggiati in un singolare e graffiante duetto. Pochi ebbero la ventura, allora, di procurarsi i due LP ed è una fortuna che ora Graves ne abbia ripubblicato almeno uno, per la sua propria e inafferrabile etichetta SRP. E' una fortuna non tanto per secondare insane manie collezionistiche, ma perché si tratta veramente di una musica folle e sconvolgente, che conserva inalterata al giorno d'oggi tutta la carica corrosiva e provocatoria che aveva allora, quando fu creata. Pullen e Graves erano, in quei giorni, due dei più agguerriti e convinti ribelli della New Thing (oltre a lavorare insieme, suonavano con gente della stessa risma che si chiamava Albert Ayler, Giuseppe Logan...) e in questo disco ci danno un saggio davvero sorpren-

dente di negazione dei vecchi archetipi occidentali, in favore di una libertà che era tutt'altro che velleitaria o artificiosa. Era piuttosto una necessità insopprimibile per tutti i giovani musicisti afroamericani di allora e Pullen e Graves, in quel concerto alla Yale University, si buttarono a capofitto in una affascinante avventura che faceva drizzare letteralmente i capelli. Oggi forse le nostre orecchie sono un po' più avvezze a tali suoni, ma l'impatto aspro e forte di questa musica resta inalterata anche nel 1976. Un magma sonoro ribollente, eppure tutt'altro che gratuitamente caotico, colori e tratti marcati e nello stesso tempo sottili: Pullen e Graves in quei giorni ormai lontani sputavano veramente il veleno di una rabbia troppo a lungo repressa. Oggi sia Pullen che Graves continuano per le loro diverse strade: i tempi sono cambiati ovviamente, ma gli intenti e gli obiettivi da raggiungere sono sempre quelli...

(g. p.)



**HUMAN ARTS
ENSEMBLE**
(Arista)

Questo disco è l'«edizione bella» di un'opera apparsa un paio di anni addietro per la Universal Justice Records e stampata in pochi esemplari per gli innamorati della nuova blak generation: in esso, musicisti dal cuore nobile come Oliver Lake, Charles Bobo Shaw, Abdallah Yakub regalano la gioia di una improvvisazione corale, allacciando occasionalmente i fili di celebri «collettivi

musicali» (l'AACM, il BAG, Black Artists Group di Saint Louis, il TSOCC, The Society of Creatively Concerned di Boston).

Under the Sun ha il respiro grande e appassionato delle più belle cose di Don Cherry, il segno magico della libertà «orchestrata» che la *March of The Hobbits* illustrava sapientemente già all'epoca della *Relativity Suite*. Nella corposa trama sonora, si legge chiaramente la voglia di dar torto ad ogni genere e pure di rifiutare la norma anarchica del free: nei due pezzi densi e ricchi di avventura, il drumming guizza con mano elastica a delimitare la materia, impedendo che la ricerca superi la soglia della variazione al tema prestabilito. Da una flessuosa frase iniziale (superba quella di *Lover's Desire*, antica canzone afgana) il magma strumentale si perde e si spande, facendo capo a una sezione ritmica che nella scintillante semplicità ricorda la pagina davisiana di *Bitches Brew*: gioco di purificazione e di amore, scoperta di magnifici «trucchi» strumentali, schema d'inesauribile forza che si affida ad echi d'Oriente, a scampoli di tradizione, a contaminazioni dal battito strano, com'è nel secondo lato, nell'arabian blues intonato dall'armonica di JD Parran.

Ben calati nella dura realtà contemporanea (non sognatori, non mistificatori, non flautisti magici: se ne rendono conto i molti stalinisti travestiti che solo ora aprono la mente alla «questione jazz»), costoro muovono alla soluzione di un problema che ben potremmo dire di «ecologia spirituale»: il loro credo sta nella musica come «healing force of the Universe», per usar le parole di Albert Ayler, il loro gio-

co ha la solennità di quella conturbante innocenza, senza passar per i nodi duri dell'Art Ensemble of Chicago. Agli estimatori di tanta creatività, l'indicazione di un altro disco (*Whisper of Dharma*, etichetta Human Arts Ensemble: registrato nell'ottobre del 1972) che vede la formazione impegnarsi in un'ulteriore collective spontaneous composition.

(r. b.)

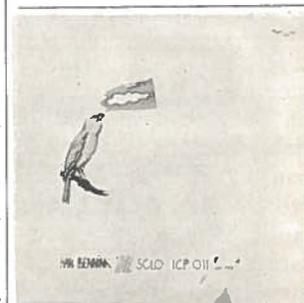


**GLOBE UNITY
SPECIAL
Evidence**
(FMP)

Laddove si racconta la vicenda del cacciatore che, tutto impegnato a meditare se quelle che gli passavano davanti fossero lepri o conigli, finì, per rimanere con il carniere vuoto: metafore a parte, certa critica dovrebbe spiegare perché, ogni qualvolta si trova a far i conti con i prodotti della nuova musica europea, si smarrisce nel pedante nominalismo del «jazz o non jazz». Musicisti come quelli di questo *Evidence* (Kenny Wheeler, Paul Rutherford, Albert Mangelsdorff, ecc.) offrono così abbondanti sostanze da render inconsistente ogni formula aprioristica. *Globe Unity*, per chi non ne fosse al corrente, è un'idea di Alexander Schlippenbach, un'orchestra a rotazione nella quale si danno convegno, di volta in volta, tutti i principali personaggi che operano sul vecchio continente. Come d'abitudine, anche nei tre pezzi qui contenuti (registrati al festival autogestito di Berlino dello scorso anno da una formazione di nove ele-

menti) l'improvvisazione è la forza che fa girare la ruota del gruppo. *Rumbling* scaturisce dalla vena prolifica di Steve Lacy e si avvale di un Kenny Wheeler dalla tromba ineccepibile e raffinata e dei mirabili frasteggi di Mangelsdorff e Rutherford ai tromboni. *Alexanders Marschbefehl* di Misy Mengelberg è una banda beffarda e ciondolante dalla quale sortisce Evan Parker a crivellare l'aria di suoni aspri, mentre *Evidence* è un episodio monkiano dipinto da Lacy con gradazioni avvolgenti. Certo, il linguaggio in questione non è di quelli che girano le pagine della storia della musica, e per di più soffre visibilmente della farraginosa rigidità dei passaggi e degli impasti. Ma complessi di inferiorità nei confronti dei classici europei proprio non ce ne sono, e non c'è neppure spazio per la retorica traduzione in lingua jazz di qualche canto di battellieri dell'Alto Reno. La gustosa pratica delle citazioni, il senso del paradosso mutuato dall'espressionismo, la spregiudicatezza della ricerca collettiva, costituiscono credenziali più che legittime per la definizione dell'identità della musica creativa europea.

(f. b.)



HAN BENNINK
Han Bennink
(ICP)

La ICP (Instant Composer Pool) è una di quelle poche etichette europee che ancora coltivano il piacere dell'opera «fatta in casa», registrata con cura, illustrata senza veleni mercantili. In margine al grande jazz affaire di que-



sti giorni (che spinge i labels del business internazionale a capriole buffe per « corpirsi a sinistra ») vive questa rigorosa ricerca del « mai provato » e del « non sentito », per la quale jazz è parola pallida e senza corpo: sono rumori, atomi di suono, appunti scarni e densi di significato, che pretendono una nostra partecipazione completa, un'attenzione feroce che spogli la mente dalla intrigante consuetudine.

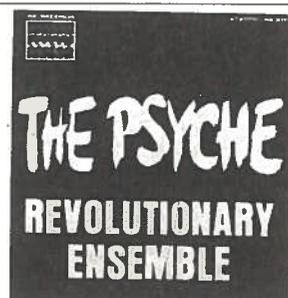
Han Bennink, trentaquattrenne percussionista olandese già compagno di viaggio di Derek Bailey, Evan Parker, Steve Lacy (per non dire di Johnny Griffin, Sonny Rollins, Lee Konitz, per rassicurare i nostalgici con problemi di « accademia ») firma qui uno straordinario catalogo di « musica nuova », reggendo quasi interamente il peso di un Lp con il bagaglio magro (insufficiente, si sarebbe detto tempo addietro) delle percussioni. La sfida di Bennink è affascinante, ai limiti del credibile; rumori minuti vengono colti nell'arco delle possibilità universali e piegati ai voleri dell'artista, lucido ordinatore di un magma ribollente di piatti, archi, fischiotti, tamburi, triangoli. La scorza sonora è di quelle granitiche, l'impatto crudele: all'ascoltatore è chiesto lo strangolamento mentale dell'armonia e una fantastica capacità di rielaborazione, senza paura o doppiogioco cerebrale. La moneta con cui si paga una tanto coraggiosa operazione è quella dell'acceso godimento, della scoperta buona per l'immediato accadimento e per l'architettura che potrà nascere un giorno.

Alla magia con dita e bacchette, che non ha eguali nel pur vastissimo mondo del free, Bennink aggiunge incredibili esercizi con altri strumenti. La tromba è smembrata alla fine della first side, ri-

dotta a grottesco fantoccio, fatta cantare nella sua turpe malizia: l'organo è « aperto » qualche minuto dopo, con intenzioni di Terry Riley « in economia »: la voce, infine, si piega a sbuffi e a disperati lamenti, recuperata al ruolo di duro strumento dove conta più la gola della lingua.

La data delle incisioni ('71 - '72) nulla toglie alla freschezza e alla verità dell'happening.

(r. b.)



REVOLUTIONARY ENSEMBLE
The Psyche
(Re-Records)

Il Revolutionary Ensemble viene in Italia e subito qualche solerte grillo parlante si affanna ad impartire lezioni di perfetta negritudine a chi, certe contraddizioni, le vive da sempre sulla propria pelle: ecco dunque le consuete, noiose accuse di intellettualismo, e la pretesa immotivata di stabilire cosa sia compatibile con le orecchie delle masse e che cosa possa turbare la loro sensibilità. Non si vuol prendere atto della nuova maturità della musica creativa, della sua capacità di sintetizzare in suoni le trasformazioni e la dinamica delle grandi strutture urbane, di darsi un impianto concettuale e scritto quantomai lucido e produttivo. Questo *The Psyche*, terza apparizione su disco del Revolutionary Ensemble, inciso nel '75 su etichetta autogestita, fotografa il gruppo nell'atto della sua ulteriore ascesa: siamo di fronte ad una autentica creatività dell'essenziale, a un linguaggio serrato, concentrato su un movimento nervoso di

primi piani. La materia musicale, molto calibrata nelle scelte compositive, è agitata da una dilagante vena vitale, percettibile con estrema evidenza, ad esempio, negli archetti di Jenkins e Siroe, che scorrono su corde che altro non sono se non nervi tesi e solleciti. Il controllo delle situazioni è totale: anche quando l'improvvisazione scorre più intensa, i musicisti sanno sempre compenetrarsi nelle intenzioni degli altri compagni, non si lasciano scavalcare dalla propria creazione, ma la possiedono nella sua organicità. Nei tre brani del disco le responsabilità di composizione sono equamente suddivise: *Invasion* è di Jerome Cooper, *Human* di Norris Jones, *Collegno* di Leroy Jenkins. La loro trama si svolge secondo una meccanica di stimoli reciproci: il fraseggio di Jenkins per un violino nero, sempre felicemente sospeso fra lirismo e movimento, si amalgama con l'estrema energia, la potenza del pizzicato, le intonazioni corpose del contrabbasso di Siroe; le linee tracciate dalle corde si intersecano con le raffiche di punti disseminate da Cooper su pelli, piatti e piano. E', in definitiva, una musica non più da scagliare in faccia a nemici e increduli, ma piuttosto da cogliere e pensare già all'interno di un sistema di nuovi valori umani ed espressivi.

(f. b.)



JONATHAN EDWARDS
Rockin' Chair
(Reprise)

Conosco molta gente disposta a giurar sulla « bravura » di questo

personaggio. Personalmente mi pare che non si discosti dai molti « eroi a stelle e strisce » che popolano l'universo musicale americano: gradevole, tutt'al più, ammesso che un aggettivo simile possa vivere coerentemente in un sistema critico che si picca di essere rigorosamente non-consumistico.

Rockin' For A Chair sa evitare la canzone volgare, la banalità sapor-di-zucchero o color caramè: non va oltre, però, non propone con passione o caparbieta, non tira i fili di un discorso generale capace di animar l'attonita materia. La forma (piacevole, preziosa, si è già detto) si propone come unico valore assoluto: attorno, secondo un modello planetario che oggi come oggi pare indistruttibile, girano i sessionmen di valore, gli scherzi più o meno gustosi, gli arrangiamenti « di colore ». La cartolina americana vale per i fans ubriachi di sole californiano o per i più maliziosi adulti in cerca di nuovo pane masticabile: la voce dell'eroe biondo, tenera, molle, suadente, canta le avventure dell'America dopo Nixon, sparita tra l'atmosfera del rock e i sedativi incapsulati dalle parti di Nashville.

Ai cultori di tanto fumo, l'invito a ripassar la lezione blue grass (?) di *Hello* e il divertimento romantico di *Lady*. Strumentisti all'oro zecchino comò Byron Berline, Bolly Payne, Herb Pedersen daranno ragione, ribadiranno, sistemeranno le cose « come si deve ».

(r. b.)



ANDREW HILL
Hommage
(East Wind)

Ho già parlato proprio in questa rubrica di recensioni del recente ritorno sulla scena del pianista haitiano Andrew Hill, che ebbe un periodo di rinomanza, piuttosto particolare e personale negli anni '60, in pieno contesto free. Già ho detto che il suo approccio pianistico e compositivo si distacca piuttosto visibilmente dagli uomini più ribelli della scuola free. La musica di Hill è una sorta di rivisitazione di certi modelli classici del piano-jazz, una sorta cioè di superamento, in una sintesi personale e positiva, del pianismo di giganti come Ellington, Bud Powell e Thelonious Monk soprattutto. Questo disco che viene dal Giappone riconferma quanto già si sapeva di Hill. Rispetto a tutti gli altri suoi LP, sia vecchi che recenti, questo *Hommage* è finora il primo esempio registrato di Hill al piano-solo. Una musica dolce, lirica, riflessiva, ma allo stesso tempo forte, scura, straordinariamente intensa. Sei temi composti dallo stesso pianista e il solito doveroso omaggio al Duca con l'ormai stranota *Sophisticated Lady*. Ai giorni nostri tutti i pianisti ormai vogliono fare il loro album di piano-solo: anche Hill ne ha un secondo che sta per uscire sul mercato, registrato manco a dirlo dal vivo a Montreux. Moda a parte, questo *Hommage*, pur non essendo un disco rivoluzionario o necessario, ci offre una mezz'ora e più di ottima musica, fatta da uno dei più sottovalutati pianisti degli ultimi anni. (g. p.)



Formazione musicale

IL M D E RI



Le strutture della cultura musicale italiana sono molteplici, contemporaneamente semplici e complesse. Esse sono articolate con maggiore o minore chiarezza verso 3 obiettivi prevalenti: a) la formazione dei musicisti; b) la formazione dei teorici; c) la costituzione e l'incremento del pubblico. Questi scopi sono spesso distinti, ma appaiono anche mescolati.

La formazione dei musicisti è il momento in cui maggiormente si sviluppa il processo di frammentazione della conoscenza, di specializzazione su aspetti particolari della divisione del lavoro. Dicendo « formazione dei musicisti » non ci si riferisce certamente alla formazione dei compositori di musica: nell'insieme essi non costituiscono che una parte minima, mentre la grande massa viene avviata all'uso di uno strumento.

La struttura scolastica che presiede a questa funzione è il Conservatorio, una scuola di tipo professionale: cura molto lo sviluppo delle capacità tecniche, delle abilità manuali degli studenti mentre decisamente tende a sorvolare sulla preparazione culturale. Gli insegnamenti di carattere generale sono spesso di un livello piuttosto contenuto. La musica come momento della vita culturale dei popoli e la varietà delle forme comparse nella storia non arrivano nemmeno ad affiorare, mentre approfondito è lo studio tecnico dello strumento e il suo collegamento con le norme melodico armoniche precipue da cui lo strumento stesso ha avuto, se non origine, potenziamento e svi-

luppo. La cultura tecnica così impartita si afferma nella massa degli studenti come la cultura tout court. Il saper suonare segna la discriminante tra chi musicista non è e chi lo è. Il gusto privato e individuale detta la propria legge sopra una storia che viene normalmente ignorata e nemmeno risulta discutibile in relazione a principi di estetica o di sociologia, i quali vengono decisamente ignorati. La professionalizzazione allo strumento non comporta necessariamente un interesse alla musica, non alla sua storia, non ai suoi problemi se non quelli da risolvere col proprio strumento (ma anche questi in modo limitato, succedendo che vi siano trombettisti professionisti che ignorano anche la parte per lo strumento in Petrouchka di Stravinskij).

La concezione idealistica che si è impossessata dei Conservatori è contrastata dalla concretezza dell'insegnamento

degli strumenti, che per quei pochi che si dedicheranno alla composizione (o spesso, riducendo le ambizioni, alla direzione d'orchestra) funziona come un apprendistato artigianale. Il compositore quale esce dal Conservatorio controlla bene la propria tecnica in virtù degli studi fatti, ma non controlla affatto, in relazione agli stessi, il significato globale delle proprie operazioni di compositore. Egli ha subito un forte condizionamento nella sua formazione. Interessi, impulsi, motivazioni alla musica sono state incanalate in un'unica funzione e, dopo tale compressione, nessun suggerimento, se non estraneo alla scuola si offre per un riapprendimento legato al decondizionamento dalla ideologia in essa appresa.

Dai Conservatori escono anche, ormai, gli insegnanti di educazione musicale, insegnamento com'è noto impartito in qualche modo dalla scuola dell'obbligo. Data la prepa-

razione professionale prevalente era da opinare che potessero ottenersi risultati decenti. Le verifiche, salvo rare eccezioni, confermano lo stato fallimentare di quest'insegnamento. Esso entra nel quadro iniziale secondo lo scopo c), cioè la costituzione e l'incremento del pubblico della musica (non credo altro ci si possa attendere). Il fine sembrerebbe di primo acchito talmente limitato che a esso potrebbe parer sufficiente un po' di aneddotica, scelta tra quella più capace di entusiasmare i giovanissimi studenti, e l'ascolto di alcune musiche, selezionate tra quante abbiano possibilità di essere meglio raccontate con analogie naturalistiche. Costituire un pubblico non significa però, se non riduttivamente, soltanto fornirgli di un insieme di convinzioni, trasmettendo a esso le proprie o quelle meglio omologabili all'età e alle necessità pratiche dell'insegnamento.



Formazione musicale

IL MUSEO DEI ERRORI



Può significare anche molto di più: cioè aiutare il formarsi di una coscienza culturale della musica, fondata sull'osservazione di principi di organizzazione del suono nel tempo, investire di relativismo i cosiddetti valori, operare nel senso del decondizionamento dai valori sonoramente, ma tacitamente imposti al pubblico dai mass media. Se di *musica* si tratta, servirà meno la canzone popolare, che solo raramente è *musicalmente* eccezionale o anche eccentrica, ma piuttosto potrà servire la musica di Bali o quella afro americana o la nero americana; ma ancora meglio la riflessione sull'uso e la funzione della musica in contesti geografici e storici diversi.

Già che siamo nella scuola che lavora per la scuola sarà bene non dimenticare la sciagurata influenza della musica nelle magistrali, i cui testi sono testi sui buoni sentimenti, quale si riversa all'interno della scuola materna ed elementare. Fortunatamente filtra pochissimo, ma comunque troppo. Chi volesse vedere che cosa si può fare oltre a, o invece di limitarsi al giro-tondo, si procuri, anche se non sa il tedesco, *Klange, Farben Formen: Vorschulkinder in Aktion* di Margrit e Gottfried Kuntzel, edito da Friedrich Verlag e vedrà incredibili fotografie con 8 bambini in attività attorno a un contrabbasso, con partiture di suono da loro scritte, con pianoforti suonati a 12 mani, etc.

Dal Conservatorio, ancora come eccezione al « prodotto » normale, escono anche occasionalmente menti teoriche.

Che cosa può essere definitamente teorica non è facile a dirsi; anche concettualmente è piuttosto oscuro. Essa è però una necessità di cui non solo si postula, ma anche si verifica l'esistenza. Nel nostro quadro è un po' più facile, perché è tutto quanto esce da ciò che si chiama far musica e si delinea come ciò che può dirsi riflettere sulla musica. Comprende intanto certi aspetti del comporre, alcuni momenti della coscienza esecutiva, la critica, la storia, lo studio delle forme, l'acustica applicata alla musica, la sociologia applicata e campi di studio simili. Come si vede di alcuni partecipa, restando nella propria funzione, anche il musicista che si riqualifica decondizionandosi (come sopra accennato), ma gli altri sono terreno di investigazione che prescinde e si stacca decisamente dal Conservatorio, quale esso è. Per ciascuna delle voci enunciate varrebbe uno specifico in-

tervento, ma si può dire anche qualcosa in generale. La mancanza di preparazione professionale, o la fuga da essa, o l'abbandono degli studi professionali sono elementi che accomunano chi pratica queste ricerche in Italia. Questo non è un giudizio negativo per quanto la scelta di rinunciare alla specializzazione vale come rinuncia alla settorialità professionale, corrispondendo a un bisogno di approfondire maggiormente uno o l'altro, o più degli aspetti culturali della musica. Corrisponde al bisogno di parlare di musica, di verificare gusti, metodi, giudizi. E' l'anticonservatorio che qui affiora. Certo esso è inquinato, c'è una possibilità di bluff maggiore che non sia nella pratica dello strumento musicale, ma è anche il terreno della comprensione e della rivivificazione, o quantomeno la corretta fondazione del museo.

Noi abbiamo un'unica struttura che lavora in questo sen-

so ed è il DAMS, il corso di laurea in Disciplina dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo dell'Università di Bologna. Sebbene possa essere giudicato ancora molto incompleto da parecchi punti di vista e anche non chiarissimo nei fini, rimane tuttavia l'unico centro istituzionale, l'unica struttura operante ai fini indicati. Gli insegnamenti previsti sono stati attivati solo parzialmente e un'analisi e un giudizio sui risultati dev'essere al momento sospesa. Solo da poco ne stanno uscendo i primi laureati e dunque nulla di definitivo può essere detto.

Alla costituzione e all'incremento del pubblico lavorano, oltre la scuola dell'obbligo nei limiti e modi indicati, le istituzioni musicali e, a margine, l'editoria (che non è proprio una struttura, ma, nella musica, un'ombra). Ci sono poi associazioni, circoli, corali, bande, ma se vogliamo rimanere nei fenomeni di un certo rilie-



Formazione musicale

IL MUSEO DEGLI ERRORI



vo (come dobbiamo) non se ne potrà tener conto.

Io ho scritto un libro che parla anche di queste cose (e che s'intitola *Il consumo della musica*). Non mi sento di riassumerlo, ma preferisco aggiungere a esso qualcosa che là, chissà perché, non ho scritto. Preferisco dare conto delle conferenze che i teatri spesso fanno tenere prima dei loro spettacoli, dei programmi di sala, della politica dei prezzi, dei concerti in fabbrica. Preferisco parlare dei grandi festival popolari, del giornalismo musicale.

Troppi temi? Certo, ma se ne parla troppo poco e allora tutti urgono. La cultura degli enti lirici e sinfonici può essere giudicata nell'insieme decisamente bassa, il che significa funzionale a fini diversi e perciò ipocrita. Non parliamo tanto del contenuto di conferenze e programmi, sui quali si potrebbe disquisire solo volta per volta, e si valuteranno allora i Rubens Tedeschi, i Mila, i De Rossi, i Bortolotto, i D'Amico e gli altri che li redigono, se non si vorrà giudicare dalla folle disparità nel valore (anche tra quelli citati); si tratta piuttosto di vedere come le iniziative siano trattate insieme quale promozione e quale noioso dovere. Dirò solo come spesso quel che dice o scrive l'intellettuale non abbia coerenza alcuna con quello che il teatro ha realizzato, come spesso si operi in senso opposto a quello raccomandato nella esposizione del musicologo, come lo si faccia intervenire a cose fatte. Se ne sollecita in tal modo però la benevolenza e ci si aspetta un arti-

colo non ingrato. E' troppo occasionale il rapporto, troppo funzionale al singolo momento perché non si sospettino tali secondi fini. Così si temono le difficoltà del suo pensiero, non le schiocchezze e gli arbitri. Una elementarità falsante val meglio di una corretta penetrazione (come insegna la scomparsa della firma di Bortolotto dai programmi di sala dei concerti Rai di Roma, sostituita dalle sigle di didatti elementari, narratori di aneddoti).

Il pubblico è il grande problema e il forte sostegno (non economico, ma giustificativo) dell'attività di questi enti. Anche se le entrate dal botteghino costituiscono spesso una voce di scarso rilievo nei bilanci, ragion per cui tanta attività musicale è diventata gratuita, molti disagi sono affiorati dalla pratica di questa politica: l'impegno ha facilmente un risvolto demagogico che va a scapito della qualità; quelle

che vengono realizzate sono false situazioni (si sposta il museo, ma esso rimane tale); il *medium* afferma più fortemente la propria ideologia che ricerca come risultato massimo il minimo dissenso; la gratificazione è del tutto superficiale, la formazione inesistente.

Il disprezzo nei confronti della pedagogia non giustifica una produzione efebrenica in quanto nemmeno esso (disprezzo) è giustificato; non si manifesta, infatti come effetto di deduzioni e conseguenze ricavate dall'essenza della pedagogia stessa, ma si fonda sulla misurazione dei risultati di certa pedagogia di massa, sui suoi errori. Ciò facendo si rischia soprattutto di ripetere l'errore che ha separato gli storici-filologi dagli storici-filosofi, cioè la creazione di un'idiosincrasia tra informazione e giudizio, il rifiuto di coscienza e criterio.

In questa direzione la com-

plicità dei giornalisti che si occupano di musica è pressoché totale e, nell'assenza di distinzioni tra le categorie, ha gettato il proprio discredito anche sull'attività critica con la conseguenza che della musica e dei suoi criteri non si discute punto e il rapporto con essa rimane interamente caratterizzato dall'irrazionale.

Il problema è quello se una totale permissività sia sempre positiva o se lo sia a partire da un qualche livello di acquisizioni culturali. Quella che invita un Io spogliato di tutto a esprimersi è solo subdola malignità, nella cui rete cadono gli sprovveduti, gli allocchi, ma anche gli impreparati per estroiettare il nulla della propria costituzione, sia attivamente che passivamente.

Stampato
come



L'UNDERGROUND

1969: Ormai un'intera società è in movimento e il risveglio del proletariato rende più radicale lo scontro: i culmini furono la strage di stato e l'autunno caldo. Mentre "il fare rivoluzionario" coglieva proseliti a piene mani, la gente che non voleva né sparire né integrarsi in questo nuovo tipo di coscienza partì per un viaggio nell'Essere interiore che aveva come meta la rigenerazione dell'Uomo.

L'Underground nasce nello stesso momento in cui in USA viene lasciato alle spalle, i metodi e le forme di ricerca-protesta usate hanno tutti lo stesso scopo: salvare l'uomo dalla distruzione... ma solo con l'allargarsi di questa nuova esigenza interiore - siamo già negli anni '70 - si potrà parlare di imitazione (e non poca importanza ebbero le varie operazioni culturali di Mondadori, Feltrinelli etc... fino a Castaneda). Ma ormai i metodi, esaurita la loro funzione sacrale di esperienza, saranno già diventati mezzi profani di sopravvivenza interiore.



Casa beat in Via S. Maurilio

LE COMUNI

Già i Beat avevano aperto case-collegamento dove era un continuo andirivieni di gente nuova con esperienze e quindi messaggi nuovi, dove di fatto la normalità borghese non esisteva ed ognuno era portato a dire quello che sentiva ed aveva risposte adeguate: questo decisamente aumentava le possibilità di dialogo e di conoscenza reciproca, e se rimanevano slealtà, doppiezze, etc. almeno ognuno aveva a che fare solo con se stesso e non con regole e paure preventive.

Il vivere e non l'apprendere semplicemente - caratteristica imitativa propria della struttura familiare - era la base di questa esperienza che iniziata come necessità (contro il carovita) ebbe sviluppo successivo come rivolta al sistema.

Subito dopo la distruzione del campeggio di Mondo Beat (giugno '67) e la successiva diaspora, chi rimase sognò la creazione di un quartiere beat a Milano: si affittarono alcuni ab-

baini in S. Maurilio e lì si cercò di vivere ancora insieme anche se in modo diverso e ridimensionati numericamente. Soprattutto era finito quell'essere al centro della curiosità cittadina, l'aver i mass-media a disposizione, per cui l'apertura di strutture alternative - quali la comune di Cinisello Balsamo (dove furono stampati tre numeri di un nuovo giornale) - rimase un fenomeno paesano, locale anche se esistevano rapporti con le altre comuni: mancava l'apporto di ragazzi sbandati "che danno colore, oltre che colore..."



Home sweet home

OVADA

Questa è l'esperienza che conclude definitivamente il periodo beat italiano.

Ovada è un insieme di colline di proprietà di uno speculatore che in attesa di vendere i terreni all'ANAS (di lì doveva passare la "Torino-Genova") li diede ad alcuni ragazzi che suonavano... La voce si sparse e vi affluirono tutti i ragazzi che erano "sulla strada" o stavano per essere soffocati dalla città sempre più asfissiante: siamo nell'inverno 1970.

La struttura logistica permetteva la creazione di una comunità articolata in varie sottocomunità. Le case erano divise l'una dall'altra da almeno un quarto d'ora di cammino e si raggiungevano attraverso sentieri nel bosco dove non passava mai nessuno, era una zona abbandonata perché tagliata fuori sia dalle strade di grande comunicazione che dalle strade locali.

In queste costruzioni era un continuo via vai di persone: c'era la possibilità di scegliere e verificarsi con la gente con cui vivere e, nel caso le cose non funzionassero, di cambiare situazione semplicemente spostandosi di casa.

La vita aveva momenti mitici, come il bagno nudi nel lago a valle, irraggiungibile da sguardi meschini ed estranei; oppure l'Acid Test di 70 persone, il pranzo in comune etc...

Il posto divenne un riferimento nazionale e stimolò nuove fughe da casa: di nuovo arrivavano ragazzi che non avevano nessun ideale se non vivere diversamente da come avevano fatto sino ad allora... unica volontà: risolvere i bisogni

di sopravvivenza, fatto tra l'altro problematico in quanto la zona non poteva dare molto, non si poteva fare colletta e i contadini smisero subito di aiutare, semplicemente perché non potevano; la terra doveva essere coltivata a tempi lunghi e mancavano esperienza e mezzi: non si riuscì mai a mettere in piedi un'attività agricola.

Si aggiungevano i rapporti sessuali che erano problematici per i ragazzi che non legavano con i gruppi di Brera o con gli altri "freks".

Nacque una tensione crescente in alcuni gruppi, alterna a forti cariche affettive presenti in altri.

La fine di Ovada: la gente che non aveva esperienza o progetti di vita alternativa diventava aggressiva e poi distruttiva... e questo anche in senso fisico: iniziarono a bruciare le suppellettili delle case, tentarono di dar ordini agli altri gruppi, tentarono di bruciare le altre cascine... resero la vita impossibile.

E la polizia?

Non fu brutale come al campeggio, la situazione era diversa: lo spazio era troppo aperto per poterlo chiudere... certo diede man forte a ripulire il posto. Le retate e i fogli di via si sprecavano ma tornavano sempre tutti, e a sera si trovavano insieme.

Durò un anno circa: il 7/9/1971 ci fu l'ultima retata... ma questa volta il rogo lo fecero gli anfetaminici venuti da Milano "per sballare".

Furono loro ad uccidere anche la mucca.



La comune di Cinisello Balsamo

FREE LAND INDIAN LOVE AQUARIO FREE PLANET

Dopo fallimenti di comuni cittadine e di campagna, qualcosa di positivo è venuto fuori. Come fondamento, per evitare crisi interne: creare comunità e non comuni. L'ultimo tentativo noto è l'acquisto di un'isola: "UTOPIA E' LA REALTA' DELL'UOMO OGGI - il paradiso subito!" (da un volantino di un gruppo siciliano).

Altre caratteristiche mediterranee: evitare la putrefazione ideologica; riscoprire la gente, per vedere oltre le rughe, gli uomini e le loro esperienze. Per il resto: agire, fare è l'unico modo per essere informati su "cosa sono o possono essere".



comune

beat

INTERVENTO DI OMBRA

"Non esistono compartimenti stagni: lasciare una cosa per prenderne un'altra. Era la stessa cosa, dalla mattina alla sera, dalla sera alla mattina. La vita si svolgeva attraverso queste manifestazioni: era un gioco, la politica del gioco.

Ad esempio il discorso delle comuni: nasce nel '69, quando c'è il primo riflusso del movimento studentesco. Proprio realizzandole, chi aveva fatto esperienze emarginate aveva capito che la vita non poteva essere fatta solo da momenti di incontro ma si trattava anche di realizzare qualcosa nell'ambito del gruppo. All'inizio nacquero i primi casini: mettere insieme individui di estrazione diversa, con problematiche diverse per riuscire a cambiare, era divertentissimo... adesso, invece, siamo più avanti."

G: "Parla un po' di Ovada"

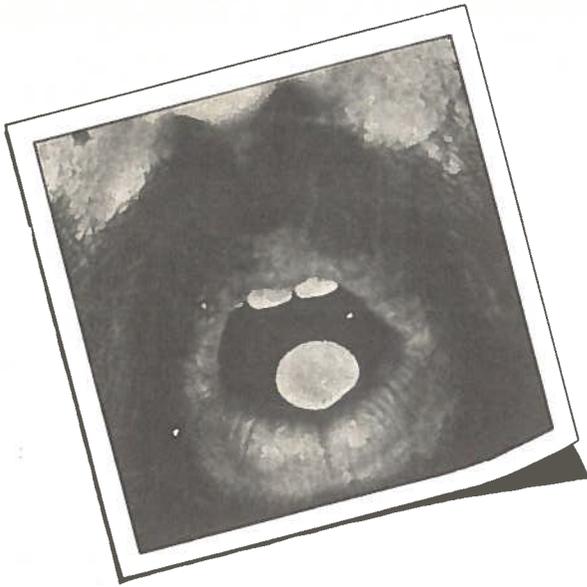
O: "E' successo così: eravamo allora in quel di Bassico, e tra le varie persone che arrivavano lì c'era Picchio che da sempre parlavaddella "comune in campagna" e uno dice:

"perché non allarghiamo, c'è tanta gente che ruota qui intorno". Picchio allora va dal padrone del terreno e si fa dare il posto, gli dice: "ci vado con degli amici". E quello:

"niente di male". Così siamo andati a vederlo: eravamo in 15 abbastanza internazionali. Poi pian piano siamo diventati un centinaio.

Ovada: tante cose; i limiti: tantissimi, anche perché diventò folklore ("Andiamo a vedere le tende indiane, Ué!"). Obiettivi importanti, nonostante queste infiltrazioni li stavamo raggiungendo, se fosse durata ancora un po' era fatta. Obiettivi più grandi, con tutta la situazione che ci portavamo appresso non so se avremmo potuto realizzarne. Comunque tutti ci sforzavamo di alleggerire la situazione; limiti di proprietà non ce n'erano, anzi mi incazzavo quando mi chiedevano da mangiare: "E' qui a tua disposizione e ancora vuoi il papà che ti dica: prendi? Mi sembrava un'offesa a me e al posto. Magari mi divertivo a dire: no - sì. Per farmi passare la rabbia."





PSICHEDELIA

Se per legge si dovesse escludere tutto ciò che all'uomo e alla donna moderni vale come uno "stupefacente" in senso generico e che serve in modo più blando agli stessi fini di una evasione, occorrerebbe sopprimere gran parte di ciò che compone l'esistenza moderna e su cui si basa una sviluppatissima e aggressiva industria. Lo stesso LSD (prodotto in larghe quantità, tuttora, dalla Sandoz) fu usato per tutta la prima parte degli anni '60 in dosi più o meno massicce dai tecnici del "Sistema" (allora non si sapeva cosa fosse) e non solo in USA: in Italia fino al 25 agosto 1967 (anno in cui fu annesso nell'elenco delle sostanze stupefacenti) psichiatri e medici si interessavano alla sua funzione e al suo valore d'uso.

Ma fino al '67 la cultura mediterranea e l'Italia non contemplavano questo tipo d'esperienza e i cenacoli di artisti e di iniziati non avevano timori di perquisizioni: in questo modo uno dei fattori determinanti del "viaggio" - l'ambiente sociale e fisico in cui il soggetto si trova - era isolato dalla paranoia. Degli altri due fattori: il tipo di droga e la situazione psicologica dell'individuo, rimandiamo il secondo a più tardi e per il primo ricordiamo che facciamo riferimento a droghe di tipo "iniziatico", tenendo buono l'ormai arcinoto limite tra droghe leggere e pesanti.



L'INFINITO TURBOLENTO

Le prime esperienze psichedeliche sono legate ai "Palumbo" (uno dei primi gruppi comunitari) e ad altri giri molto ristretti: il nome era quello del vecchio inquilino.

Già da 4 anni (1964) portavano i capelli lunghi le prime camicie a fiori e solo dal 1966/67 conoscevano l'haschish: "facevamo anche esperienze con le campanelle ottenendo effetti telepatici. Solo dopo aver fumato ci si guardava veramente negli occhi. In certi momenti sentivi che qualcuno ti frugava nel cervello e tirava fuori le cose che volevi nascondere. Allora era un momento di angoscia generale, di violenza personale: si era più che nudi... stavamo agognando, ma in fondo era giusto. Era il momento di angosciare un po' l'ambiente.

Prima ci sono fenomeni di empatia, ti senti in un'altra persona. Una cosa piacevole, una forma di comunicazione incredibile... poi si tenta la telepatia: la coscienza di due personalità ben distinte a contatto, la violenza dell'intimità. La casa era un centro di raccolta viaggiatori, non avevamo schemi "rivoluzionari", puntavamo sulla comunicazione, la ricerca psichedelica. Mi ricordo che si leggeva il libro tibetano dei morti.

Credendo nell'esperienza orientale è giusto puntare sugli allucinogeni per liberarci dal condizionamento occidentale. Si discuteva molto delle esperienze fatte in Oriente e le si confrontava con quelle milanesi.

Nell'approfondire le esperienze psichedeliche cercavamo di eliminare la paranoia, decidemmo che non doveva più esistere né il bene né il male: cercavamo un viaggio nell'inferno, evocavamo immagini spettrali che per gli altri sono terribili. In se stesse sono immagini pure, belle: è l'uomo che da loro un contenuto negativo. Il Buddismo dice che l'essere è una stasi, dove non esiste né felicità né infelicità isterica, che bisogna liberarsi dalla ruota del karma e con l'LSD si ha percezione del non movimento: si ha la percezione delle cose che si muovono e nello stesso tempo le percepisci come in completa stasi.

Si cercava un ritorno allo stato infantile: tutto quello che fa il bambino, viene da fonte pura: gli adulti gli insegnano a separare il bene dal male con punizioni corporali e psichiche; per tornare alla purezza primitiva, devi rivivere tutte le punizioni all'indietro. Qualcuno di noi visse anche l'esperienza del parto. Abbiamo rivisto insieme le nostre inibizioni sessuali: è stato molto utile. Ci siedevamo in circolo, ognuno parlava di quello che provava, si sentiva che questa era un'esperienza comune, che le nostre voci venivano dalle nostre menti. Facevamo tutto questo con spontaneità... l'intervento della polizia ci ha dato il colpo di grazia, prima di vedere il processo di Gianni nessuno prevedeva che fossero condannati, dicevamo: questa sera ci dirai come è andata, ridevamo... sembrava uno scherzo. Poi, invece, venne la paranoia. Molti andarono all'estero, l'appartamento venne chiuso dal padrone di casa, ne prendemmo un'altro e ci sfrattarono di nuovo. Decidemmo di viaggiare, dicendoci che quando qualcuno avrebbe avuto qualcosa da dire il gruppo si sarebbe ricomposto e avremmo ripreso a vivere insieme." Con l'LSD mi diminuiva la passione per la cultura, di fronte alla bellezza dei dipinti... che bello arrivare all'arte scavalcando gli uomini. Arrivare a capire col proprio corpo,



senza l'aiuto di un libro. L'uomo occidentale pone Dio sopra ogni cosa per mascherare la propria impotenza a ricongiungersi con lui. Rivedevo tutta la cultura occidentale come un gioco di parole incrociate. Vivendo la paranoia e la pazzia ci siamo resi conto di come ancora era una conseguenza della lotta tra il bene e il male. La paranoia é difficile da eliminare: sono ancora troppo schiavo della ruota del karma. Ho capito da dove proviene il mio isterismo; ho capito i mezzi per eliminare le cause, ma sono ancora coinvolto da questa lotta. Talvolta mi sento ancora infelice per non averli ancora superati." (Intervento anonimo per ovvi motivi).



SIMILIA SIMILIBUS CURANTUR

I limiti di queste sostanze sono accennati alla fine dell'intervento precedente: il capire mentalmente i condizionamenti non é romperli, né per questo si possono usare "droghe". Zarathustra dice: "ora voi affermate: abbiamo bevuto il Soma e siamo diventati simili agli dei. Ebbene io vi rispondo: cercate ora di diventare voi stessi dei, altrimenti sarò come aprire e richiudere le porte della percezione all'infinito e questo genera disperazione e annichilimento"... questo era il senso ultimo nella società che da sempre le hanno usate sacralmente nei loro rituali: vedere dove andare.

Per questo occorre disporre di un eccezionale grado di attività spirituale per cui la forza che viene mossa all'interno può servire come slancio, come il nuotatore che usa le onde come trampolino per superarle. In questo modo non si crea condizionamento, l'esperienza ha una funzione decondizionante e il termine "no-civiltà" sarebbe assurdo. Di fatto non esiste uso iniziatico, né si ha più nessuna idea chiara e adeguata su tutte queste sostanze (in particolare in Italia l'uso "di massa" non é stato bilanciato da adeguate informazioni: ridotte a merce, hanno assunto, come ogni cosa nella civiltà occidentale, valore di scambio ideologico, oltre che economico); non si dà abbastanza rilievo al fatto che gli effetti di queste sostanze sono assai diversi a seconda della costituzione, della capacità specifica di reazione e della preparazione spirituale e dell'intento di chi ne fa uso.

Oggi l'uso é condizionato da questa finzione collettiva, profana che frena la funzione liberatoria: il mutamento é avvertito quando é già avvenuto, né é possibile dare in tempo il proprio assenso. "Si é agiti", e l'alimento diventa vitale e resta l'unica risposta all'angoscia, la sola vera difesa ad essa. Questo rovesciamento dei poli é infine coronato dal "mercato nero" che si é creato intorno al tempo.

Giuseppe
Racci

Com'è nato SIMA e quando

Gli stati di coscienza allargati, nonché la logica, la tensione etica e la sensibilità artistica che quegli stati alimentano, tutto ciò che più o meno noto fa parte dell'umano, si scoprono quotidianamente ignorati o combattuti dai comportamenti, dalle parole e dagli stati di coscienza ristretta dei vari individui che si aggiungono alle strutture, giochi, leggi, cose, istituzioni, simboli etc... già esistenti.

Ma quella stessa fonte inesauribile scopre ogni giorno qualcosa di sconosciuto e di meraviglioso in ciò che c'è già e in ciò che non c'è mai stato e che aspetta di essere vissuto da ciascuno insieme a ciascuno.

In quel MA e in questo SI l'energia visionaria trova la necessità di manifestarsi.

Per la legge SIMA è un'associazione che si propone di promuovere e diffondere ricerche, studi, convegni, per l'evoluzione, l'espansione e lo sviluppo della coscienza dell'individuo.

Lo scopo

Che ciascuno abbia la possibilità di comprendere e comunicare alcuni degli infiniti significati possibili di queste parole. Per avvicinarci a questo si sono considerati fondamentali questi 5 punti:

- 1) L'abolizione dell'attuale legislazione contro le droghe psichedeliche.
- 2) La formazione di un centro con la funzione di occuparci di queste droghe e dei loro aspetti e dei problemi connessi ad esse, il centro dev'essere un servizio per favorire e proteggere in modo che le nuove esperienze siano di reciproco arricchimento (libero da interferenze).
- 3) Dare alle persone che si interessano allo scopo la possibilità di incontrarsi.
- 4) Trovare e comunicare possibili espressioni (creazioni artistiche, letterarie etc.) che favoriscano lo scopo.

L'istituto funzionò per un periodo incerto (sembra che la sezione « Help - Drug - Service » funzioni tutt'ora: procura avvocati a chi ne ha bisogno).

I risultati furono: alcune pubblicazioni (La droga e il sistema - Feltrinelli; La marijuana fa bene - Tattilo Ed.) e la partecipazione alle elezioni nel 1972 col movimento politico « denominato: federazione per il riconoscimento delle esigenze degli emarginati... con contrassegno recante in un cerchio una barra nera verticale con due semibarre partenti dal centro in diagonale verso i settori esterni della sfera. Nella parte destra il simbolo sferico del TAO in bianco e nero. Conteneva inoltre la sigla FREE ». (dal verbale di deposito dei contrassegni, 6 marzo 1972). Tutto finì in nulla: non furono raccolte le firme necessarie per poter proseguire la campagna, anche perché « gli elettori » se li giocarono col partito « ippi » (ne parleremo più avanti)...



Revolutionary Ensemble

SOPRA IL NERVO DEL JAZZ

Dietro il nome che lascia intendere forti suggestioni (l'America dopo il Vietnam, il nuovo ruolo del musicista nero, il « la mia musica è collera, è realtà » di Charlie Mingus) si nasconde una sottile complicata vicenda. Leroy Jenkins paga il tributo a Coltrane e ai *black messengers* degli anni '60 ma si premura d'includer tra le sue fonti ispirative « il rumore dell'acqua »: con Braxton, è tra i più accesi sostenitori di una nuova musica non solo jazz, figlia delle occasioni universali senza nome. Il suono scava, distrugge, ricorda poco e non assomiglia a nulla: l'ammiccamento paroloso (la buona intenzione che spande fumi di solidarietà) è sostituito dal rigore radicale della novità.

Venuto fuori da Chicago e dalla scuola grande della AACM (Association for the Advancement of Coloured Music: il gruppo di Richard Abrams, dell'Art Ensemble, di Maurice Mc Intyre, di Braxton, di Leo Smith) Jenkins ha impiegato

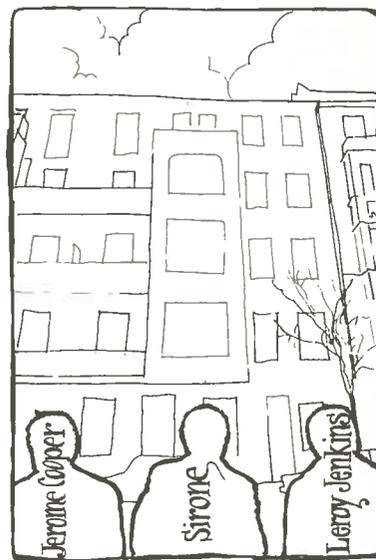
anni per modellar la struttura piccola dell'Ensemble. Il suo studio, caparbio onesto intelligente, è partito dalla piacevole evidenza Ponty; su quella linea dritta la mano spesso geniale ha operato con dura franchezza, limando i sorrisi, le comodità, gli inutili fregi. Del violino swing con sapore elettrico è rimasto lo spettro nudo e imbarazzante: chiuso a ogni virtuosismo, nemico di ogni « supremazia tonale », l'uomo ha fatto dello strumento una scomoda arma d'esperienza, una voce d'irrefrenabile fantasia.

Già nel '70, con la *new generation* in fermento, lo stile è ricco e difficile. *Silence*, con Leo Smith e Anthony Braxton, scrive una musica spigolosa che rinuncia all'urlo orchestrale per dar fiato ai minimi sussulti sonori. Inquieto, meditabondo, il violino strappa ai propri visceri piccole verità urtanti: le frasi son brevi, secche, ingoiano le regole del ritmo e della successione armonica, perdono nel labirinto dell'orecchio negando-

si ad ogni memoria. La libertà che va proclamandosi è pietra dura ben più del free schiumoso degli anni precedenti: la timbrica tagliente del violino, i grappoli di silenzio che incolano e separano con ostinata frequenza sono ostacoli al « facile ascolto » e inviti a una nuova consapevolezza sonora. Nelle *Three Compositions of New Jazz*, nel disco *live* della Creative Constructive Composers (nel *This Time* europeo per la BYG) gli stessi concetti fioriscono in mano ad organici più ampi. La febbre della « prima volta » porta a incredibili fantastici accostamenti, ad armoniche che crescono nello strepito dei sax, a *clusters* che si dissolvono nella nebbia del pianoforte: il pane della musica sazia con poco, la trama è fatta di fili sparsi che seguono strade parallele, lontano dalla vecchia geometria. Jenkins trova lungo il cammino la *qualitas* della sua arte: voce scontrosa, la sua, musica d'angoli pazzi, che in una sola formidabile occasione (l'ottima

Bird Song sul *Levels and Degrees of Light* di Richard Abrams) semina magia e calore, indescrivibile orgasmo.

Con la formazione del Revolutionary Ensemble, attorno al '71, Jenkins interviene in prima persona nella polemica del « nuovo jazz di colore ». Al



Breve intervista a Sirone

DOMANDA: Sirone, vuoi parlarmi dell'Ensemble in genere e proiettare il discorso nel contesto più generale della situazione che si sta verificando negli Stati Uniti?

RISPOSTA: Revolutionary Ensemble è un'organizzazione collettiva senza figura di leader. Siamo assieme da sei anni e abbiamo inciso quattro album. Abbiamo instaurato una dialettica interna nell'ottica della quale ognuno pone il

proprio contributo di esperienza. In altre parole, cerchiamo di dare il massimo di noi stessi e delle nostre singole individualità per raggiungere i migliori risultati sia dal vivo sia nelle composizioni. La nostra posizione nei confronti del jazz americano è ben definita: vogliamo incoraggiare quelle nuove forme di controllo della musica che da quattro o cinque anni si stanno sviluppando in U.S.A., soprattutto grazie all'azione di musicisti come l'Art Ensemble of Chicago, Dewey Redman, Sam Rivers, etc.

D.: Mi sembra che, a questo punto, il problema ponga in essere un nuovo rapporto sulla gestione di parte della musica nero-americana.

R.: Con l'aumento del controllo della loro stessa musica, alcuni musicisti oggi possono produrre se stessi e di conseguenza cambiare il rapporto di ascolto con il pubblico fino a oggi indirizzato e controllato da personaggi come Orrin Keepnews e Bob Thiele.

D.: Sulla base dell'esperienza delle vostre quattro tournée, non pensi che questo rapporto possa meglio instaurarsi con il pubblico europeo?

R.: In effetti il pubblico europeo ha dimostrato di essere più ricettivo alla nostra musica e, nel contempo, più critico: dimostra di voler comprendere... Penso che questo dipenda in massima parte dal fatto che le situazioni d'ascolto europee sono diverse da quelle americane, per cui noi cerchia-

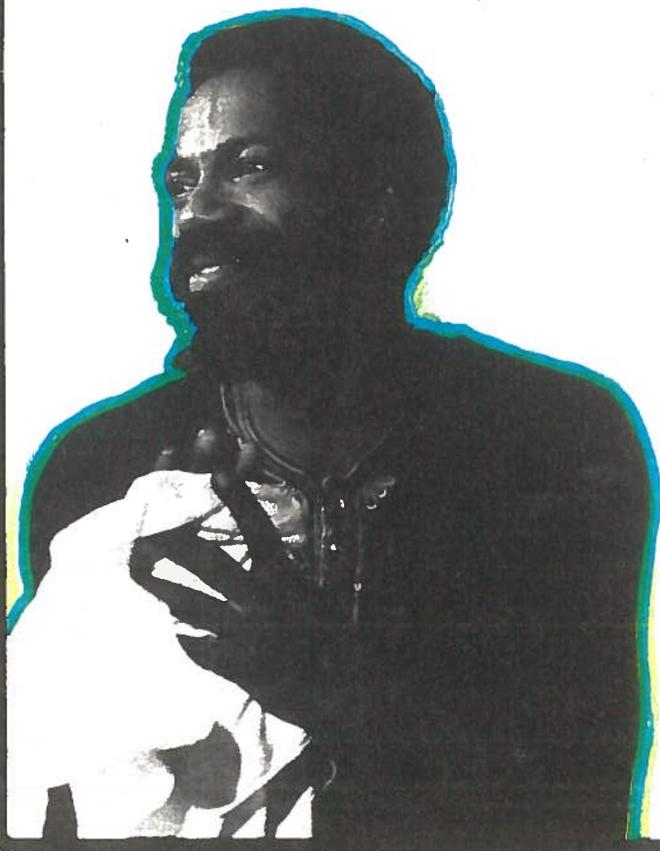
mo di migliorare queste situazioni in modo di trovare una soluzione al problema. Ho notato, in particolare a Bergamo, che il pubblico vuole il massimo, stimolando noi musicisti a dare sempre di più.

D.: A proposito di Bergamo, qualcuno ha fatto notare che la vostra sia una musica che risente di forti influenze contemporanee europee.

R.: Scriviamo la nostra musica cercando ogni volta di rinnovare la nostra cultura dal punto di vista compositivo. Può darsi che talvolta sia stato detto che il risultato ottenuto tendesse a forme classiche musicali. Il jazz è una musica naturale: è vita. La musica del Revolutionary Ensemble è vita di ogni giorno, con le esperienze positive e negative che ogni giorno si hanno, è meditazione su di esse, è parlare delle situazioni e dei problemi che affliggono il mondo.

D.: So che stai per tornare a New York per l'uscita della vostra ultima incisione. Cosa avete in mente di fare dopo questa scadenza?

R.: Vogliamo tornare in Italia, fermarci per un po', formare una « workshop », suonare con musicisti italiani per fondere le nostre esperienze culturali e musicali con le loro. Ci piacerebbe suonare nelle Università, a contatto con gli studenti aperti e pronti a capirci, nelle istituzioni dove la musica assume una funzione terapeutica e un preciso significato dialettico e non solo nei club rinomati.



Intervista raccolta da Fabio Santini



solido impegno civile, che risalta sin dalla sigla del gruppo (*Viet Nam*, si chiamerà la lunga « canzone » del primo disco, nei giorni dell'agonia indocinese), si accompagna un comportamento sonoro aspro e coerente: la negazione dello sclerotico linguaggio del consumo (il rifiuto della formula jazz data e scontata) è segno di vera rivoluzione oltre i facili atteggiamenti esteriori. Il gioco dell'Ensemble è la danza di ritmi nuovi dettati dal contrabbasso di Sirone o dal violino del leader e ripresi, riciclati, masticati, in dialogo o in duello, con lo scarno conforto della percussione di Jerome Cooper: l'improvvisazione lancia la sua voce maliziosa sulle molte aree del lavoro lasciate scoperte dal compositore, in un collage variabile che sposa il rischio e il genio del momento. Penetrare l'esperienza vuol dire rigenerare la propria fantasia d'ascolto, non aver paura del coltello violinistico negato alla grazia del « quartetto d'archi ». Ricordando vecchi appunti di musica moderna, si può affermare che una simile sonorità « il radicalismo della variazione... detronizza la memoria dalla funzione di complice nella percezione delle forme compositive. L'attenzione dell'ascoltatore è tenuta desta non con la ripetizione di elementi noti ma tutt'al più con allusioni a qualche elemento noto, e soprattutto con l'incisante produzione di nuove idee ».

Il primo disco (ESP 3007), interamente coperto dal disegno di *Viet Nam* balza sul collo del fruitore e fa sentire il fiato caldo della musica che conta. L'inizio, con una frase jazzistica di vago ricordo frantumata presto in un Carnevale à la Art Ensemble, rassicura l'ascolto, per il resto incerto ed esposto a colpi di scena; l'improvvisazione dura, rabbiosa, tesa a strappare verità orrende dalla rappresentazione di vita, rompe gli argini della consuetudine e affastella segnali strumentali, urla, lamenti, incredibili pause. Jenkins suona con semplicità ogni accordo, ogni nota, in qualsiasi successione e con qualsiasi intervallo: l'invenzione felice prescinde assolutamente dalla violenza timbrica, lo strumento è scosso da minima elettricità, la voce strappa timore ma non cerca inflessioni grottesche.

Sopra, sotto, insieme allo strumento « centrale », Sirone macina strabiliante energia. I ritmi gli escono di testa a velocità pazzo, i dialoghi si contorcono, il muro dell'accompagnamento bassistico crolla sotto i colpi di maglio dell'idea



fantastica. E' grosso dispetto che alle sue urla potenti la batteria non risponda sempre con lucidità: incerto e approssimativo, Jerome Cooper stringe bene le bacchette solo a tratti, ostinandosi a inseguir ombre di scuola vecchia sino a perdere il senso in un pestifero assolo alla fine dalla seconda facciata. Il gioco vario delle percussioni lo sorregge solo negli attimi illuminati dell'opera: così all'emozionante principio della side B, quando il magma infiammato dei primi minuti ha smesso di colare e può prender piede la commedia già raccontata più sopra, la danza dei rumori piccoli, delle frasi a metà gola, degli enigmi rannicchiati.

Manhattan Cycles, il secondo Lp, edito per la India Navigation (dal vivo, il 31 dicembre del 1972) non ce la fa a trasmettere la stessa, prodigiosa energia. La firma inconfondibile di Leo Smith porta la musica ad arrestare il battito cardiaco, a rallentare la fantasmagoria timbrica: come nei dischi « solo » dello scomodo trombetta, il suono si fa asciutto, nervoso, pestato a lungo nel mortaio dell'« essenzialità ». Bombardato negli atomi più piccoli, fatto polvere e icastico proverbio, il suono viene a somigliare a un disperato lamento: in simile stanza, il trio trova attimi sconnessi, momenti di smarrimento collettivo, balbettando per venti minuti buoni un mantra d'importanza. Ai duri nodi della prima parte, si accompagna fortunatamente una smagliante ripresa nella second side. I suoni riacquistano brillantezza, il freddo si dissolve nella recita violenta già provata in *Viet Nam*, Jenkins torce le corde con incredibile efficacia, piegandosi a gemiti, a « vibrati » saettanti, a lunghe

frasi scolpite con foga: Sirone risponde con gioia, Cooper trova per bellissimi attimi il filo del discorso rinunciando agli stolti tamburi della sua bravura jazz ». Pochi sibili di tromba, qualche isterica frase naïf al pianoforte completano il paesaggio dell'opera: la negazione dei fiati, la riduzione drastica dell'apporto batteristico portano il normale fruitore di black music al rifiuto sdegnato di tanta provocante materia.

Con *The Psyche*, terzo Lp stampato in proprio, il Revolutionary si misura su distanze più brevi, senza rinunciare alla stupefacente semplicità della proposta sonora. *Invasion*, il brano più lungo, è un teatro di quadri rapidi dove blocchi di note in lenta successione si accostano a frasi musicali di veemente dinamismo, con sgretolamento di « temi classici » appena riecheggiati e cellule ipnotiche di sconvolgenti densità. Jerome Cooper cerca al pianoforte una nuova verginità strumentale: nello stile grezzo che non riesce a sprigionare nemmeno le sue doti "primitive", non ci pare di scorgere nulla d'interessante oltre l'eco della decisiva lezione tayloriana. Gli altri due temi, *Hu-Man* e *Collegno*, confermano bene quella che ormai si può definire la scintillante "tradizione" dell'Ensemble. Il primo diffonde amorevolmente le virtù violinistiche di Jenkins, caparbio nell'affondar l'arnese nelle acque torbide che tutti rifiutano: un Ponty ubriaco, fastidioso, troppo nuovo per poter essere ben accettato, ecco cosa risulta dalla sua pazzo rappresentazione. *Collegno* cerca contrasti più difficili, si ispira al Sirone più stralunato, vive di scavi millimetrici e di lento affogare: la meraviglia viene dal ritmo blan-

do che suggerisce angoscia, timore, follia, dagli strumenti che anziché aggredirsi e aggredire giocano una crudele commedia delle parti, con traumatica, folgorante fissità.

Alla finestra del tempo, attendiamo nuove cose. Fuori dalle mura « rivoluzionarie », Jenkins ha provato a lavorar sulla grossa orchestra, svelando l'altra faccia del musicista, quella slegata dalla magrezza provocante. *For Players Only*, opera commissionata dalla *Jazz Composers Orchestra Association*, « andata in onda » nel gennaio 1975 e recentemente ripresa su disco, ha chiarito la dimensione totale dell'artista, legato alla tradizione della musica di colore e nel contempo attento ai suggerimenti della Nuova Europa. I frutti del lavoro (una composizione « variabile », con parti rigidamente scritte e altre improvvisate, con elastiche indicazioni del compositore: « giocata » da quattro sezioni strumentali, archi, ance, ottoni, percussioni, oltre al violino e al sintetizzatore) son copiosi e interessanti: la variatissima musica dell'uomo porta a un nuovo rapporto con l'ascoltatore, lo colpisce nella fantasia compositiva, lo stimola emotivamente, riesce a non risolversi in uno sproloquante esercizio di accademia. Soprattutto, è giusta e significativa la radicale ricerca timbrica (con clarinetto basso, tuba, corno francese, synt, giù giù sino ai sax, alle percussioni, alle trombe) che affianca Jenkins ai già ricordati sperimentatori della AACM e, in un altro contesto, agli europei della ICP, della Incus, della Free Music Production: si allarga l'area del potere espressivo, si cercano armi nuove per ribaltare le vecchie strutture istituzionali.

Un nuovo disco dell'Ensemble è progettato per l'estate, per gli ambigui tipi della Horizon, la succursale jazz della A&M: è la prima opera accettata dalle « sorelle discografiche », i rischi sono molti, la posta in palio è grande. Concerti, poi, *happenings* di schiuma sonora già abbozzati il mese scorso a Bergamo, in Francia, alla « cinque giorni » sperimentale di Berlino. Davanti al pubblico il Revolutionary è arcigno, scontroso, si rinchioda a testuggine negandosi al minimo compromesso. Non sarà una festa di colore, potrebbe essere una grossa occasione per vivere con la mente cominciando a guardar la musica nuova dritto negli occhi.



...and you?



cuciti addosso

Anche GONG vuole dare il suo contributo alle lotte per la casa mettendo questa pagina a disposizione del SUNIA (Sindacato Unitario Inquilini e Assegnatari) che di recente ha lanciato una sottoscrizione per l'Equo Canone. Entro la fine di giugno si dovranno infatti raccogliere almeno un milione di firme a sostegno di una petizione popolare che sarà presentata al Parlamento in occasione della scadenza della legge di proroga dei fitti. Rimandare continuamente una regolamentazione definitiva del rapporto inquilini - locatore è stato un gioco portato avanti dalla Democrazia Cristiana e dalle varie immobiliari sulla pelle dei lavoratori: è tempo che questa situazione insopportabile abbia termine. Pubblichiamo interamente la petizione che, sottoscritta con semplici firme, dovrà' essere inviata a: SUNIA Nazionale, Via Gioberti, 54 - 00185 Roma



SUNIA

Petizione popolare al Parlamento per l'equo canone

I sottoscritti, vivamente preoccupati della scadenza al 30 giugno della legge di proroga del blocco dei fitti, in una situazione di grave tensione sociale per l'acuirsi della crisi economica e per la drammaticità del problema della casa, prendono atto positivamente che le forze politiche e governo hanno predisposto proposte di legge per il superamento del regime vincolistico e l'introduzione dell'equo canone.

E nel mentre sollecitano il Parlamento a discutere e approvare in tempi ravvicinati la nuova legge, affermano che una legislazione di equo canone, per rispondere effettivamente alle aspettative di milioni di inquilini e agli interessi più generali del Paese, deve necessariamente accogliere le proposte essenziali del SUNIA nei contenuti seguenti:

- 1) **Assicurare la sicurezza e la stabilità del rapporto di locazione.**
- 2) **Garantire che il fitto sia compatibile con il reddito delle famiglie.**
- 3) **Impedire che si trasferiscano sui fitti gli incrementi che derivano dalla rendita parassitaria e dalla speculazione, riconoscendo all'investimento un equo rendimento (e a tal fine ritengono utilizzabile come parametro base la rendita catastale rivalutata e corretta).**
- 4) **Adottare, con un Fondo sociale, misure integrative dei canoni a favore degli inquilini meno abbienti, come pure a favore della piccola proprietà per consentire la conservazione e il recupero del patrimonio immobiliare.**
- 5) **Costituire Commissioni Comunali per la gestione democratica della legge.**

L'introduzione dell'equo canone, insieme con le proposte per una nuova politica della casa, avanzate dal movimento unitario, rappresenta un elemento indispensabile per la ripresa programmatica e qualificata della attività edilizia che, attraverso l'incremento delle nuove costruzioni e il recupero e pieno utilizzo del patrimonio esistente, risponda alla domanda sociale della casa.

I sottoscritti ritengono infine che il Parlamento debba adottare misure immediate:

- **per la sospensione di tutti gli sfratti, fatta eccezione per i casi di strettissima e controllata necessità del proprietario**
- **per conferire ai Comuni nuovi poteri per l'occupazione temporanea d'urgenza degli alloggi sfitti al fine di rispondere ai casi più drammatici al bisogno alloggiativo.**

.....

.....

.....

.....

UNA CLINIC PER IL FUTURO

Recentemente a Milano, presso l'Auditorium della Civica Scuola di Musica in Corso di Porta Vigentina il flautista americano Mark Thomas ha tenuto una clinic per flauto, con la quale è stata presentata per la prima volta in Italia la prestigiosa produzione della Armstrong, divisione della Norlin Music USA, che è importata da Monzino.

Ma cos'è una clinic? In Italia è abbastanza raro, purtroppo, assistere a questi tipo di iniziativa che non è come potrebbe sembrare una mera presentazione propagandistica dove vengono mostrati svariati strumenti in modo superficiale e tendente ad ottenere solamente un più o meno spettacolare riscontro di mercato; la clinic, è invece un incontro molto più approfondito su un prodotto in cui vengono messi a fuoco molto chiaramente sia tutti i problemi tecnici relativi allo strumento e alla sua produzione (le sue caratteristiche fondamentali, il suo inserimento nel mondo della creatività musicale sia i più aggiornati

per affrontarne seriamente lo studio.

E' chiaro che vi devono essere due presupposti ideali per la buona riuscita di una clinic: il primo è che il presentatore sia un musicista all'altezza di questo compito: e nel caso di Mark Thomas l'obbiettivo era pienamente raggiunto.

Per anni è stato il primo flauto solista nelle più importanti orchestre americane e si è esibito nei più prestigiosi auditori del mondo, lavorando a fianco dei maggiori artisti, direttori d'orchestra e compositori, Thomas tuttavia è anche un grosso studioso di problemi didattici, autore di numerosi saggi sullo stu-

dio del flauto, professore alle Università George Washington e Notre Dame: la persona ideale quindi per questo tipo di incontro.

Il secondo presupposto sta nel pubblico che dovrebbe essere qualificato e quindi in grado di apprezzare le qualità del musicista. Anche questo obbiettivo è stato centrato in pieno, c'è stata infatti una grande partecipazione del pubblico concretizzata in domande e richieste di approfondimenti su questo o quell'argomento, con particolare riguardo ai metodi d'insegnamento d'oltre oceano.

Richieste a cui Thomas ha brillantemente risposto con estrema chiarezza e precisione.

Il successo è stato quindi vivissimo e ancora una volta è stata dimostrata l'utilità di queste « clinic » che esulano dalle manifestazioni propagandistiche per entrare nel campo molto più serio e qualificato della cultura e la didattica musicale.



Mark Thomas



A CACCIA DI FREQUENZE

Fino a poco tempo fa il sintonizzatore era il componente meno importante in un impianto HI-FI, infatti la scarsità dei programmi ne sconsigliava l'acquisto e gli importatori stessi ne avevano pochi pezzi vista la difficile commerciabilità.

Da un anno a questa parte però la situazione è radicalmente cambiata, questo a causa del proliferare delle radio libere, molte delle quali in stereofonia, che, grazie all'informazione più obiettiva e alla qualità dei programmi di gran lunga superiore a quelli della RAI, hanno incontrato un interesse e una diffusione eccezionali e di conseguenza questi apparecchi, fino a ieri considerati degli accessori, sono balzati di colpo al primo posto nelle vendite.

Ovviamente questa diffusione ha creato notevoli problemi, primo fra tutti quello dell'importazione che è ancora a contingente fisso in base ad una legge fascista del 1929.

Altro problema importante però è anche l'installazione di questo apparecchio.

Naturalmente esiste anche in questo caso una carenza di informazione, sia da parte del pubblico che da parte dei rivenditori, anche perché il sintonizzatore o tuner per funzionare bene ha bisogno di alcuni accorgimenti che molte volte non vengono neanche presi in considerazione e che sono invece basilari. Innanzitutto all'atto dell'acquisto non si può dare un giudizio definitivo su questo o quell'apparecchio.

Il perché è molto semplice: il tuner riceve delle onde radio ed è risaputo come queste, specialmente in FM, siano molto influenzate dalla zona, per esempio la presenza di palazzi, o di reti elettriche complesse o l'intensità del traffico sono fonti di disturbi anche notevoli in ricezione e perciò l'apparecchio che in negozio va benissimo una volta portato a casa e quindi in un'altra zona può avere una resa insoddisfacente. Fortunatamente si può ovviare con l'uso di un'antenna apposita.

E qui cominciano i guai. Moltissima gente non sa neanche cosa sia un'antenna FM, arriva a casa attacca l'apparecchio e non sente altro che scariche convincendosi così di aver preso una bidonata.

Basta invece attaccare alle prese che sono dietro il tuner quel cavo a T che è quasi sempre in

dotazione ed orientarlo fino a ricevere i segnali con la massima potenza.

Moltissime volte però questo non basta, è il caso di coloro che abitano in periferia o comunque lontano dalla fonte e che quasi sempre in città hanno di fronte palazzi che riducono molto i segnali, allora il cavo a T non è più sufficiente e bisogna ricorrere all'antenna esterna.

Per prima cosa l'antenna della televisione *non* va bene per l'FM perché i segnali televisivi hanno una frequenza molto più alta, in secondo luogo esistono molti tipi di antenna e la scelta deve tener conto dei problemi della zona in cui ci si trova. I parametri principali in un'antenna sono il guadagno e la direzionalità.

Il guadagno è la capacità ad amplificare i segnali radio, è evidente che più ci si allontana dalla fonte del segnale e più questo dato (espresso in Db) deve essere alto, non troppo però per-

ché altrimenti saturerebbe l'entrata del tuner introducendo disturbi.

Altra caratteristica importante è la direzionalità che, come dice il nome, è la possibilità di captare le onde radio in una o più direzioni.

Anche qui si tratta di trovare il giusto compromesso perché un'antenna unidirezionale elimina senz'altro le riflessioni dovute appunto ai palazzi e via dicendo, però tende a eliminare anche le stazioni laterali mentre un'antenna omnidirezionale può introdurre segnali estranei tipo il frullino del vostro vicino di fronte.

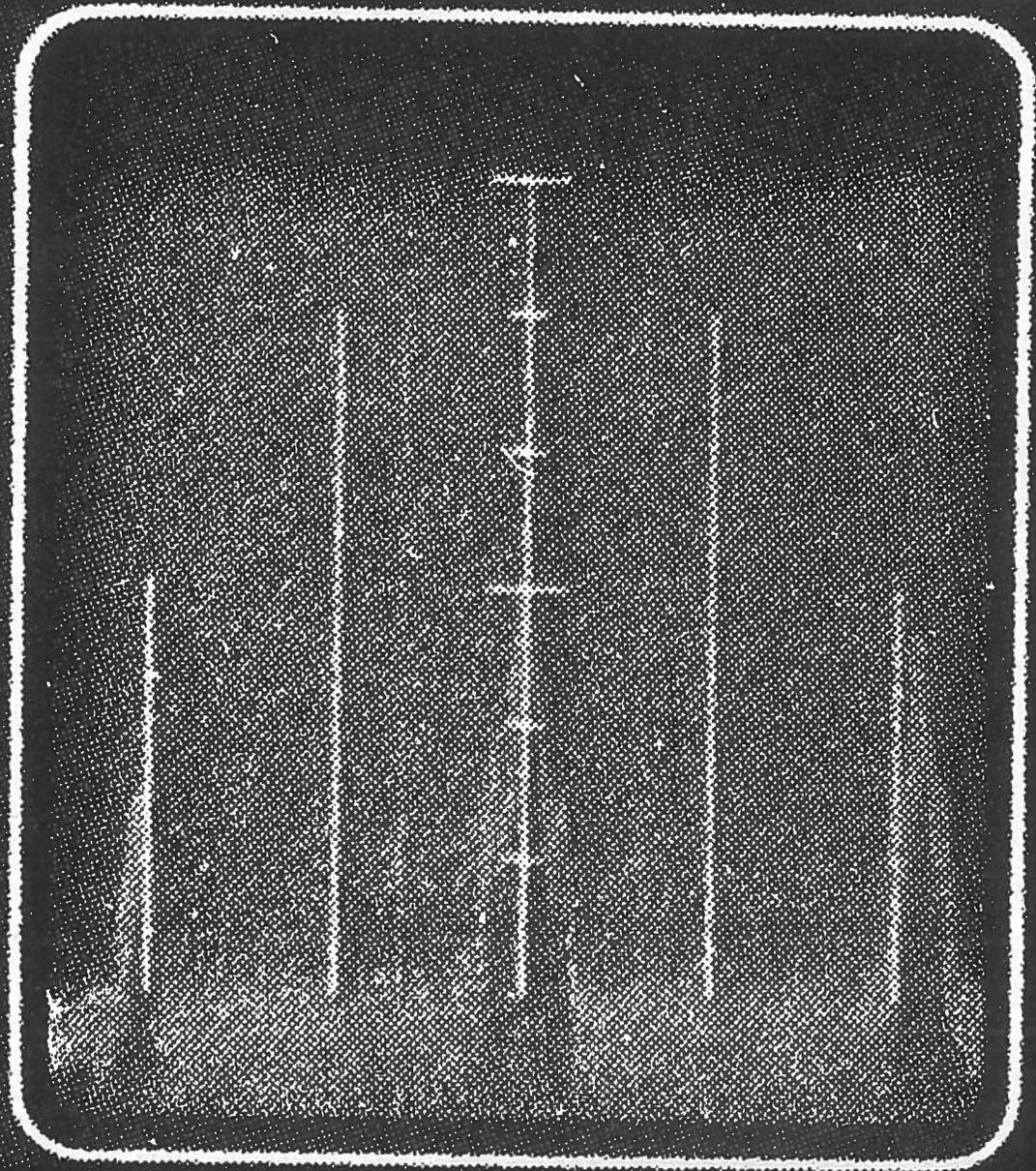
Una soluzione soddisfacente è costituita dall'installazione dietro il dipolo di uno schermo che è costituito da una specie di griglia metallica che ha la funzione di aumentare la ricezione dei segnali *davanti*, eliminando perciò le riflessioni che arrivano all'antenna generalmente da *dietro*, e nello stesso tempo capta i segnali laterali con una potenza

sufficiente per una buona ricezione.

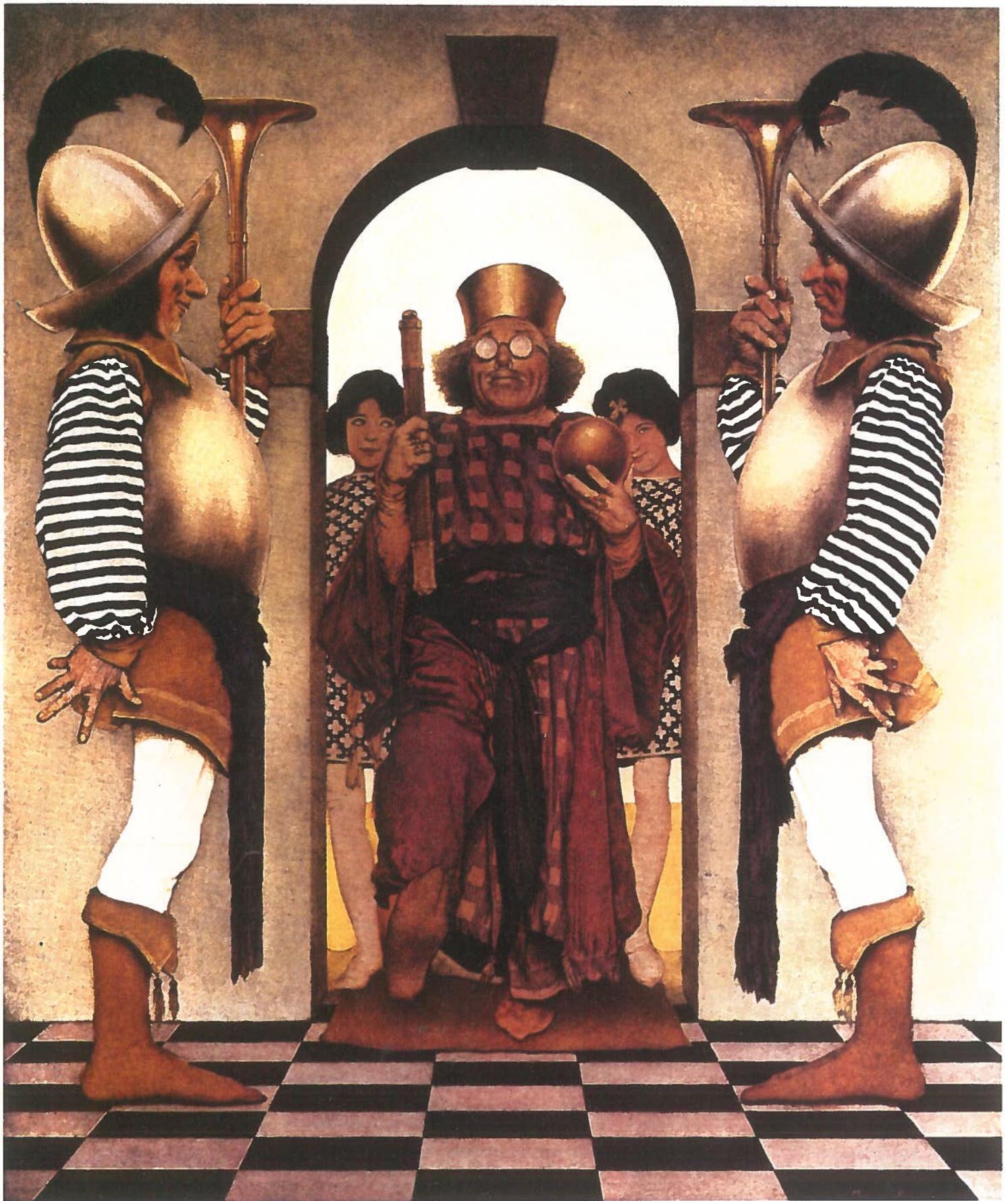
Le antenne possono essere a più elementi e più sono più aumenta il guadagno, non oltre un certo punto comunque e tenete sempre conto che un'antenna molto alta crea problemi non indifferenti quando c'è vento. Il numero ideale varia, in ogni caso, da 4 a 6 elementi.

Un'ultima cosa: una volta montata l'antenna sul tetto o sul balcone e collegato il cavo che può essere coassiale e in questo caso va collegato alla presa a 75 ohm, o in piattina e allora va a quella a 300 ohm (i tuner hanno entrambe le possibilità), bisogna avere un po' di pazienza e orientarla in modo da avere la ricezione migliore.

In linea di massima questo è tutto, nel prossimo numero parleremo invece delle cose da tener d'occhio al momento dello acquisto.



GANG



20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261



Levi's

The Original Jeans.