

20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261



Cari amici di Gong,

Questa lettera si compone di tre parti, completamente divise tra loro, la prima è stata aggiunta in fretta e con dispiacere, e vorremmo che non ci fosse. Perché vorremmo « piangere » il nostro Marco, anche se non lo abbiamo mai conosciuto, se non per quello che ha scritto e pensato, le banalità non ci piacciono, ma talvolta sono inevitabili, per questo penso che anche queste poche sciocchezze possano far piacere a chi è stato veramente vicino a Marco, a chi ora ne sentirà veramente la mancanza, credo che tutti i lettori di Gong condividano questo sentimento, quando se ne va una persona che eravamo abituati a pensare dei nostri, se ne soffre ugualmente anche se non la si è mai conosciuta, quindi per lui e per voi che ci avete insegnato a guardarci intorno con grande attenzione, questa vuole essere nel suo piccolo, una parola di affetto, tutto qui.

Anche se queste righe non sono molto buone penso che il loro significato vi sia arrivato, niente banalità prego, niente qualunquismo, ma lasciateci adesso dire come quella apertura del giornale ci abbia messo a terra, come sia partito un aspro brivido freddo che ti lascia ammutolito a pensare solo cose triste. Comunque basta.

La seconda parte voleva essere una critica, forse non è il momento più opportuno, non so, ma in fondo non credo che affogare nel pianto sia il modo giusto di commemorare un amico. Ecco qua.

Il vostro giornale, mese dopo mese, parla sempre più di jazz. La cosa non ci da poi tanto fastidio ma pone dei problemi, vediamo bene le cose. I primi numeri sparavano a zero, e distruggevano tutto per poi tirare fuori dalla scatola cose che ci giungevano del tutto nuove, bene avevate ragione, la musica pop è quella che dicevate voi, un anno e passa di prove e di ascolto ce lo hanno confermato, ma passato il cataclisma che cosa è rimasto? Tutti i grandi sono morti, cosa si è salvato? In fin dei conti solo il jazz, dov'è la nostra vecchia musica pop, attenzione quella che dite voi e non quella di Ciao 2001 e di Adesso musica? E' morta, bene e allora diciamolo, chi cerca sincerità, freschezza, ascoltabilità senza il pericolo di scosse da alta tensione ha solo il jazz, è questo il messaggio, oppure c'è solo da guardarsi intorno chiudere gli occhi e staccare lo stereo???

Stiamo concludendo, in fondo noi amiamo il pop, i suoi messaggi ed i suoi errori, tutti questi discorsi non sono, in fondo, una critica ma un lamento, non infierite per favore, la fine di tante brave figure ci ha già demolito abbastanza.

E questa è la terza parte, puramente tecnica se volete, nel proporvela invochiamo la vostra amicizia ed il vostro aiuto. Noi amiamo Kerouac, quando voi ne parlaste la prima volta fummo presi da grandi brividi, quando andammo in biblioteca per chiedere del « Santo » c'erano delle vecchie bibliotecarie che si stavano disfacendo tra i grandi autori del passato. Scava e scava trovammo qualcosa ma era poco accidenti, poco, leggevamo la bibliografia di Kerouac e ci disperavamo, volevamo scrivere a Fernanda Pivano, ma non sapevamo dove rintracciarla, rimanete voi, quindi eccoci qui a chiedere il grande piacere. Noi vorremmo conoscere la bibliografia completa di Kerouac, quali di questi libri sono reperibili in Italia, e come fare per averli.

Ecco qua, se ci risponderete ve ne saremo molto grati, perché eccetto voi, qua a Pisa non ci sono poi molte possibilità di trovare quello che cerchiamo. Bene fine, continuate così e scusateci in anticipo per le critiche sbagliate, ciao.

> Tiziano Pellegrini -Giancarlo Perfetto - Pisa

P. S. - Siccome siamo persone Educate ed Oneste, inviamo anche lire 100 in francobolli per eventuale, graditissima risposta, ciao di nuovo.

Cari T. e G.,

Risposta alla seconda parte: pensiamo che non si tratta di infierire su questo o quel cadavere, ma piuttosto di dare uno sguardo critico al passato eventualmente salvando i pochi sbocchi vitali, che non è detto siano esclusivamente prodotti del jazz. Anzi meglio, senza fare più distinzioni di genere. Terza parte: un lungo discorso sull'uomo è in progetto, qualche numero ancora e ci arriviamo.

Finalino: critiche sbagliate o autolesionismo?

P. S. - Siccome invece noi no, vi offriremo da bere quando verrete. Quando?



rà la ormal consueta Festa del Proletariato Giovanile al Parco Lambro di Milano con la partecipazione di: ALAIN STIVELL, LYONESSE, STEELEYE SPAN, DON CHERRY, N. C. C. P., CANZONIERE DEL LAZIO, TONY ESPOSITO, NAPOLI CENTRALE, AREA, GIANFRANCO MANFREDI, IVAN CATTANEO, EUGENIO FINARDI, ROBERTO CACCIAPAGLIA, COLLETTIVO FEMMINISTA BOLOGNESE, II LIVING

THEATRE, la COMUNA BAI-

RES e numerosi altri inter-

venti di gruppi teatrali, cinematografici, di animazione seguiti tutti da dibattiti.

Dal 26 al 29 giugno si ter-

RENUDO in edicola ogni

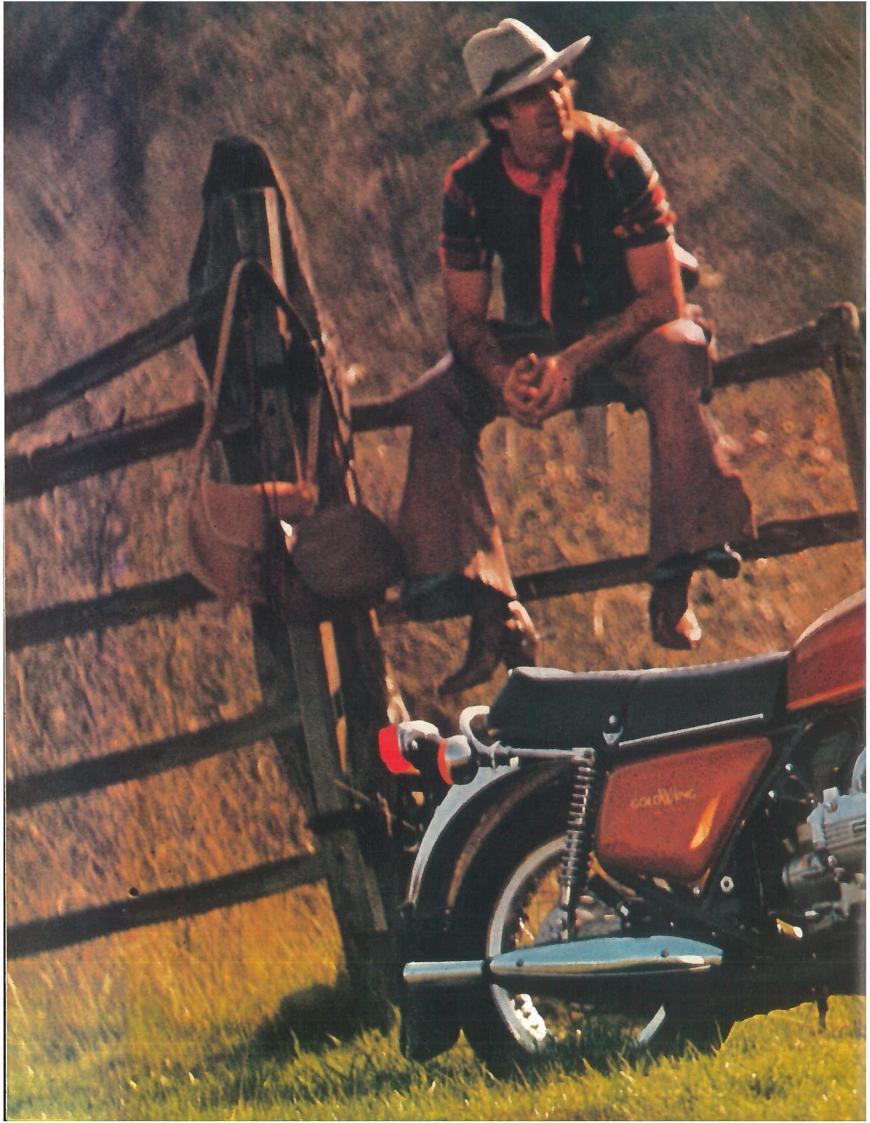
ln edicola ogni mese L. 500

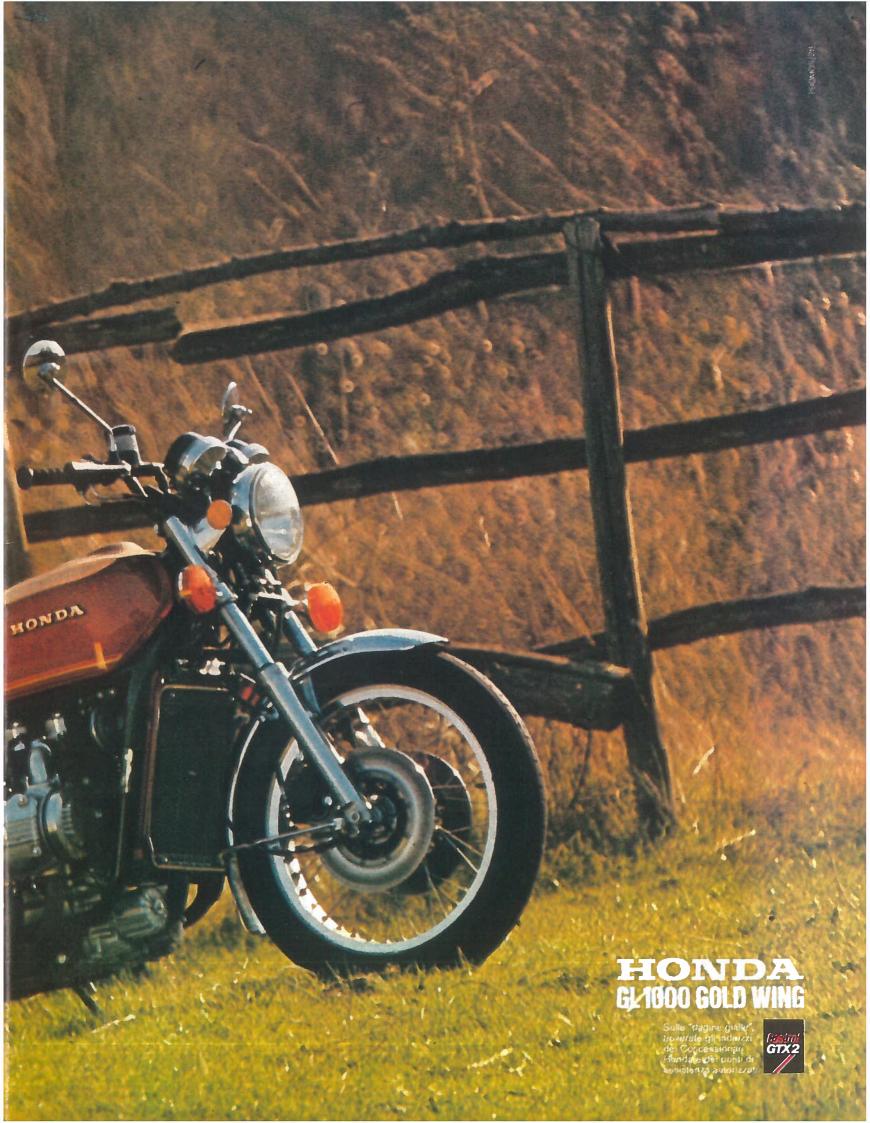
SOTTO VOTO SPINTO

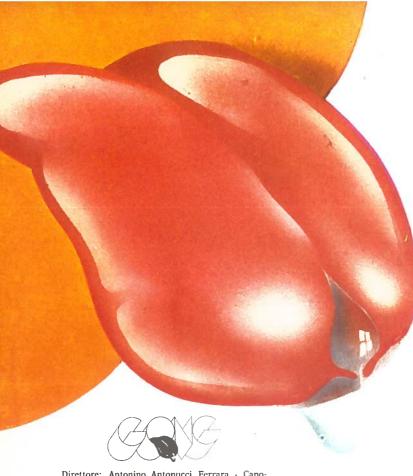
NON VOTIAMO PIU' LA FALCE CON LA CROCE

FESTA DEL
PROLETARIATO
GIOVANILE
MILANO PARCO LAMBRO
26.27.28.29 GIUGNO

IL MASCHIO IN CRISI: AUTOCOSCIENZA MASCHILE



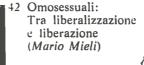




Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Riccardo Bertoncelli, Franco Bolelli, Roberto Brunclli, Gianpiero Cane, Fabio Carlini, Carlo Cella, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Silvia Lelli Masotti, Roberto Masotti, Fiorella Pasini, Giacoco Pellicciotti, Gaetano Sansone, Carlo Tunioli, Enzo Ungari; Steve Lake (G. B.); Janice Compstock, Sergio Manzari (U.S.A.); Grafica e illustraz. Mario Convertino; DIREZIONE / REDAZIONE Via Besana 2 - 20122 Milano; tel. 781261; Pubblicità conc. escl. CEPE Compagnia Europea Pubblicità Editoriale s.r.l. - Sede e Direzione Generale: 20121 Milano, P.le Biancamano 2, telefono 666381 (5 linee con ric. autom.) - Telegr. 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. 5241541-2-3-45 - Annuale: lire 8000 - Semestrale: lire 4540 - 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.



- 7 Soft Machine: La macchina inutile (Riccardo Bertoncelli) Intervista a Mike Ratledge (Guido Harari)
- 11 Gong Gazette
- 12 Donne: secoli, anni, mesi (Lidia Campagnano)
- 15 Frank Zappa: Vizi privati e pubbliche virtù (Riccardo Bertoncelli)
- 20 Fumetti politici: Il sorriso ribaltato (Troglodytes Niger)
- 23 Sotterranea
- Jeanne Lee: Una voce, un corpo (Franco Bolelli)
- 28 Lotte studentesche in Francia: Il tecnocrate in picchiata (Marco Casiragĥi)
- 30 Tra i nuovi profeti della Black Music: New York is now! (Giacomo Pellicciotti)
- 36 Teatro: Dove va la piccola Alice? (Gaetano Sansone)
- 38 Eros e critica: Occhi caldi sul cielo (Fabio Carlini)



46 Hi-Fi: I sintonizzatori (Lino Gallo e Dario Guidotti)

- 48 Phil Ochs Testi: Il rumore della rivoluzione (Riccardo Bertoncelli)
- 52 Strumenti: Il mito Fender (Lino Gallo e Dario Guidotti)
- 53 Riprendiamoci la classica (Carlo Cella)
- 56 Liguori Collective Orchestra: Un'ipotesi collettiva (Franco Bolelli)
- 58 Recensioni
- 66 Documenti sull'altra cultura in Italia VI - Revolution (Giuseppe Ricci)
- 70 Intervista a Goa e Francky Bourlier: Navigatori del suono (Roberto Brunelli)
- 75 Altri viaggi: Un mestiere per viaggiare (Carlo Tunioli)

Fotografie: Roberto Masotti (25-26-33-70-71-72) Silvia Lelli Masotti (15-16-17)Marcella Campagnano (12-13-14) Nina Melis (31-32-34) Nereo Rapetti (42-43-44)

Foto di copertina di Silvia Lelli Masotti



Direttore







BRUNELLI ROBERTO







Impaginazione e illustrazioni Cinema













## Anche Ratledge lascia i Soft:

## LA MACCHINA INUTILE

anni '60, la Soft Machine, sembra succoso consuntivo. Ma questi, preavviato a frantumarsi. Ora anche so da improvviso raptus, sdegnosal'ultimo cavaliere di Canterbury, l' mente rifiuta l'incarico e lancia enigmatico Lord Ratledge, getta gli (per espresso) dall'eremo novarese

strofe: si procaccia l'ultima inter-vista con Ratledge prima di la-tica epopea e il crollo definitivo sciare i compagni e chiede poi a delle illusioni.

L'estremo sogno della Bruannia Bertoncelli di stilare un rapido ma stendardi e torna a casa... questo lamentoso poema, che diffi-Cinico e impietoso, Gong tenta cilmente l'editore acconsentirà a il reportage d'eccezione sulla cata-remunerare ma che tuttavia foto-



Un giorno del 1968 / in umide sale discografiche / trovai quel nome stampigliato male / da vecchi manuali di Bourroughs / incivile novità / misi sul piatto e comprai altro / deluso dalle promesse non mantenute / di Jarry e Patafisica e nomi spettacolari / titol: mai visti / Hibouanemoneelorso / Grazie Pierrot Lunaire / che poi non stringevano suoni eleganti / musica nevrotica / non vecchia ma certo azzoppata / da calci del desiderio /

Soft Machine allora era Inghilterra / di pagine colorate / che sputava luci luci / sul selciato di Carnaby Street / gli angeli grassi in motocicletta / e mai soldi per volar: / la copertina del Sergeant Pepper / tradotta sul divano di Marina / mi venne fuori un lamento / li dimenticai /

Anni più tardi invece / «è un disco strano 'pieno' » / costava nulla con carta di pacco / 2 mi inebriai di suoni meravigliosi / riguardando la copertina per poi discutere / con amici / di chi quella mano? / e intesi suoni mai uditi / l'organo con chiodi di garofano / e la swingante batteria / sempre sui piatti / a valutar l'argento di nuvole / dopo Sessantotto / qualcuno disse / IL JAZZ / ma in realtà / DOPO / come se già si fosse calati nel problema / a piedi scalzi / di musica totale / con luce accesa i signori / mescolavano tutto / proponendo un funerale al funerale di Coltrane / grano bianchi / ma la cosa funzionava / i ritmi s'intrecciavano / fiori di saxofono duro metallo / Slightly All The Time svaniva nella varietà / misurava il polso / rapido / solenne / musica di ampie stanze / giorni di festa / sole magrissimo / quando innalzavamo le buone vibrazioni / in cima al tetto / e ci piovevano addosso gli sputi / dei non-ingenui con macigno sul cuore / non capivano / il Terry Riley indescrivibile non « finemente strutturale » / non amavano / la superba coerenza dei liberatori di suono / e Robert Wyatt eroe preferito / quasi nascosto dietro il vallo degli stru-

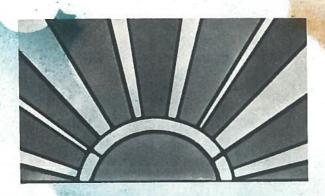




menti / DICE TROPPO / tranquillo prestigiatore sull'angolo di casa / stendeva gli arnesi / con voce troncata sugli acuti / stridula / ? dove si vuole arrivare? / Moon in June / poi riascoltata anni più tardi / sulla neve di novembre / dopo aver fatto l'amore / con flash insopportabili / davvero TROPPO / l'organo strapazzato e le voci ubriache / le onde / i diagrammi impossibili / la paura / dei rumori alla fine / corto circuito sul flipper della vita

ora capisco / la delusione la rabbia / di Bobby dopo il 4º / incerto compito in classe / siamo bravi? / davvero esercitazione / bella ma inconcludente / fradda / incapace di risolvere / esposta alla tramontana dello stile / quando il messaggio era « sciogliere, sciogliere i lacci » / Virtually che introduceva a qualcosa di mai realizzato / attesa infinita / re e regine appassionanti / che confortavano l'ascolto altrimenti intimorito /





Bobby sbatté l'uscio / e suonò alle stelle / chiamando Machine Mole la sua creatura / non guscio di testuggine ma soffice embelico d'energia /

a denti streti accettammo / mentre il 5º volava basso / seminando enigmi impenetrabili / musica di sensazioni felici / equazione non linguistica / suono d'aria / miracolo di elettricità trasparente / una lettera da dovunque / « Caro amico / quel disco mi inquieta / non ho mai sentito cose simili / è vero che Dean vuole andarsene? » /

la gente si accalcava sotto il palcoscenico / iniziava la recita / la prima volta che vidi i Soft Machine c'era ancora Dean / e John Marshall straffottente-inutile / e Ratledge si nascondeva / COME UN DOVERE / il suono più piacevole del globo / quasi / Ratledge si nascondeva / sabotando astutamente la Macchina / chi se non lui impose il mutamento / spegnendo la lampadina che vibrò / ancora un attimo / in fondo aveva ragione chi non credeva al Six / chi scorgeva segni pestilenziali / non proprio così ma ricordo bene / « manca la stupenda ginnastica strumentale » / a tratti restava il ritmo sgraziato / a volte l'oro di una maniera / a quel punto delicata / pastorale / l'oboe di Jenkins lungo fino allo zucchero / fino alla magia / la facciata in studio ecco cosa vorrei dire / dadi gettati sul tavolo / pur gradevoli certo / non distruggerò anche QUELLO / però esperimento un po' vuoto / come compromettersi con tutto / anche Hopper che si confonde / balbetta / e il catechismo di Terry Riley, signori / la parata di Solf Weed Factory / patetica ingenuità /

già un po' bianchi di spettro / arrivava l'ultimo sangue si misero dirimpetto al pubblico / e vendettero cartoline di Canterbury / e misero all'asta l'anima invisibile / domandando « cosa volete dunque? » / alle generazioni che spremevano gli sforzi / per cavar benzina quotidiana / con ipocrita serenità / « cosa volete dunque » / in un gioco di massacro / le riposte / sotto forma di lettere al direttore / « sono fighi » / « fanno il jazz » / l'organo ti rimane nella testa / ti bombarda con gentilezza / ti prende la mano / avvolto in un fumo azzurro / SEI A CASA TUA / una chitarra addirittura / non manca John Mc Laughlin / in seconda battuta / non vorrei sembrare elitario / ma la prima volta che li vidi / qualcuno scappò / era il Settantadue / giovani con sacco a pelo / speranza dell'Acquario / con riccioli e sorriso di bestemmia / scapparono / per non piangere di turbamento / per conservare intatto l'imene della banalità / vendere certezze / nella sera del bar / do Palasport semivuoto / io allibito con amici 7

oggi non più / oggi la festa della sicurezza / nessuno più scomodo / nessuno più intimorito / raggianti di ovvietà / i conquistatori del settantasei / chiamati al rito dell'applauso / spettri color rock & roll / che offron dimostrazioni di sincopato / alla lavagna della falsa novità / come abili commessi viaggiatori / al circo della vita /

con profondo mal di testa / di « solite cose » / « Ratledge abbandona i Soft Machine » / che diavolo / dove e quando / davvero scritto così / con intervista accorata / ma veramente c'è ancora un complesso in giro / chiamato Soft Machine?

L'uomo ed il musicista ama muoversi e conversare con piccoli scatti e rare impennate di volume, suggerendo disponibilità cortese ed assorta indifferenza; come se ben noti occhiali scuri, oggi smessi e regalati ad un'iconografia da leggenda, fossero tutt'ora pronti a calare un immaginario videau sulla recita della mente, a difesa da ogni indiscreto riflettore. Tuttavia l'intervista che qui riportiamo — l'ultima concessa da Ratledge quale membro dei Soft Machine — schiude la finestra dell'animo assai più di quanto egli intendesse emotivamente fare di quesito in quesito.

D. Vorresti inquadrare il primo periodo dei Soft Machine ed i tuoi sentimenti di quell'epoca?

R. All'epoca del primo disco il gruppo era già insieme da tempo ed il materiale registrato altro non fu che un piccolo episodio dell'intera vicenda dei Soft.

Le registrazioni fecero seguito a quattro mesi di estenuanti tournées negli States ma il periodo fu forse il migliore in mavals nel Sud della Francia). In un certo senso ognuno di noi sentiva che qualcosa di diverso stava accadendo: molti gruppi che apparivano allora per la prima volta stavano abbattendo ogni tipo di barriere. Si aveva la sensazione che qualunque cosa fosse possibile ed il pubblico avrebbe certo accettato qualsiasi cosa avremmo proposto. Molte cose, cose fantastiche, sono accadute da allora: nel gruppo si sono avuti non pochi cambiamenti d'organico.

Il problema è che il pubblico ha sempre seguito la musica solo dai dischi, intesi come singole tappe di un'evoluzione peraltro in continuo divenire. In tal
modo il pubblico ha sempre notato una differenza spropositata
tra un disco e l'altro, come tra
« 2nd » e « 3rd ».

Per quanto ci riguarda, non vi furono mai stacchi eccessivi ma solo un processo graduale tra « 2nd » e « 5rd ». Quando qualcuno decideva di mollare, era il risultato (e non il punto di partenza) di un'evoluzione già in atto.

D. Volano molte critiche riguardo all'assenza di un qualsiasi portato culturale nell'ambito della musica più recente dai Sofi

R. Beh, in un certo senso non ho mai preteso averne. Per me un messaggio culturale è un «lavoro di etichettatura dall'esterno» (decal-job from the outside): se mai ce ne fosse uno, credo sia compito di un sociologo, o qualcosa di simile, an-

darlo ad etichettare, di qui ad un secolo.

Comunque, se mai ci fu qualcuno interessato ad un qualsiasi tipo di messaggio, questo fu Kevin (e tutt'ora lo è) ma non credo che si possano indicare i Soft Machine dei primi due anni con Kevin come un gruppo intento a comunicare un qualunque messaggio.

La musica è un mezzo che, per certi versi, esige soluzioni musicali

D. Prima di « 5rd » eri consapevole dell'importante tappa evolutiva di li a venire?

R. E' assai difficile rispondere. Si suonava per divertimento, in modo davvero semplicistico... vedi, la gente è molto complicata: vede sempre molto più di quanto la musica offra. La gente cova ogni tipo di illusioni riguardo a quanto fa: credo sia una cosa innata.

Certo, i titoli dei nostri primissimi brani parlavano di dadaismo e di patafisica — cose cui eravamo interessati come persone — ma non v'era in realtà alcun nesso con la musica, eccetto quello che altri vollero vederci. Comunque, un rapporto esiste poiché siamo noi a suonare una certa musica e ad avere certi interessi, e questi interessi ti influenzano. Vedi, oggi i mici interessi d'un tempo ma è pur vero che, essendo essi al di fuori della dimensione del gruppo, rimangono collegati in maniera minore a quelli musicali — questo, almeno dalla epoca di « 5rd ».

In tal senso, detesto le interviste. Per me dare una buona intervista significa in verità mentire: per questo son sempre meno interessato a mentire. Il fatto è che non puoi prendere troppo sul serio ciò che dici per poter dare una buona intervista, poiché in realtà non v'è molto da dire riguardo alla musica.

sto l'ultimo membro originale dei Soft Machine. Nell'arco della discografia che va da « 6th » a « Bundles » si può dire che, alla vena compositiva sempre più in espansione di Karl Jenkins, abbia fatto da contrasto un tuo progressivo allontanamento dalla musica che la formazione attuale va sviluppando. Vorresti precisare qual'è oggi il tuo ruolo ed impegno nei Soft

R. Beh... la verità... la verità e che sto lasciando il gruppo per seguire una mia strada: in un porre musica per cinque personale.

tii di dover cominciare a sviluppare qualcosa di veramente mio. All'indomani di quel discovenni sempre più coinvolto in cose estrance al gruppo e fui sempre meno interessato a com-

periodo precedente stia nel fatto componendo ed io ero costretto a farlo, ma quando Karl comincio a comporre sempre più, naturalmente smisi.

In questo senso mi si potrebbe considerare responsabile della musica di quel periodo: per molto tempo non ho detto né fatto nulla, per tutte le reazioni che gli altri avrebbero avuto e proprio per il fatto di sentirmi responsabile del nome del grup-

La formazione attuale andra che nessuno del gruppo stava avanti con lo stesso nome: e una cosa che mi lascia indifferente, eppure molta gente detesta simili cambiamenti senza comprendere quanto sia difficile una situazione in cui siano coinvolte diverse persone.

Quando Kevin lasciò il gruppo, allora forse avremmo dovuto cambiare nome ma non lo facemmo, e rimase. Il pubblico poi ha la sua opinione in merito ed è un rischio che i Soft di oggi stanno prendendo, poiché spesso vieni attaccato per non essere più ciò che eri.

Ogni gruppo ha sempre generato entusiasmo in virtù delle persone che ne fecero parte in un particolare momento, ma una persona che se ne va è solo una persona che se ne va. Da parte mia, sono contrario alle situazioni in cui tutto cambia e diventa caotico a causa dell'abbandono di una persona: signi-

fica che gli altri tre o quattro membri del gruppo (i quali hanno creato attorno ad un nome un certo tipo di musica) hanno soltanto sprecato un sacco di tempo.

Ovviamente non è per sminuire l'apporto dei musicisti che si sono in seguito inseriti nel gruppo — da Karl a Holdsworth o Marshall —, ma sarà necessario un certo periodo di tempo per riuscire a modellare quella nuova identità che oggi ancora manca. La musica è sempre qualcosa di più delle persone coinvolte e del loro modo di suonare (individualmente o collettivamente): probabilmente, questo è il

motivo per cui si sentono giustificati a proseguire, e responsabili di quanto suonano. Dipende da ciascuno di loro essere più o meno coinvolto.

Stare coi Soft era divenuto ormai quasi un impiego, quando suonare non dovrebbe mai essere tale. Vedi, non c'è mai stato un leader (in tal caso tutto sarebbe stato assai diverso) il quale fosse poi responsabile totalmente della musica suonata dagli altri, ed una delle ragioni che mi portarono a smettere di comporre all'epoca di « 6th » fu proprio il sentirmi intrappolato nella leggenda dei Soft Machine; imprigionato da tutta l'architet-

tura superflua che vi si costruì sopra. Credo che oggi sia così per me come lo fu un tempo per Robert (Wyatt) o Kevin (Avers)

Rimanere l'unico membro originale è orribile: questa è probabilmente la ragione *maggiore* del mio abbandono e *la* ragione della mia perdita d'interesse.

Quando la gente fa di tutto per identificarti con l'entità astratta Soft Machine e considerarti responsabile di quanto accada, la prima reazione inconscia è naturalmente quella di fuggire. So che, consapevolmente, non è così ma, inconsciamente, è vero: ti senti davvero — anche se solo nella testa della stampa — totalmente responsabile, e questo è intollerabile se, per certi versi, ti stai staccando sempre più da quella particolare situazione.

Devi dunque andartene e fare ciò che meglio credi: qualcosa che magari la gente disapprovi ma di cui tu ti senta davvero responsabile, senza la preoccupazione di dover tener desto l'interesse del pubblico e della critica in rapporto a ciò che accade nel '68 leggendario, e così via.

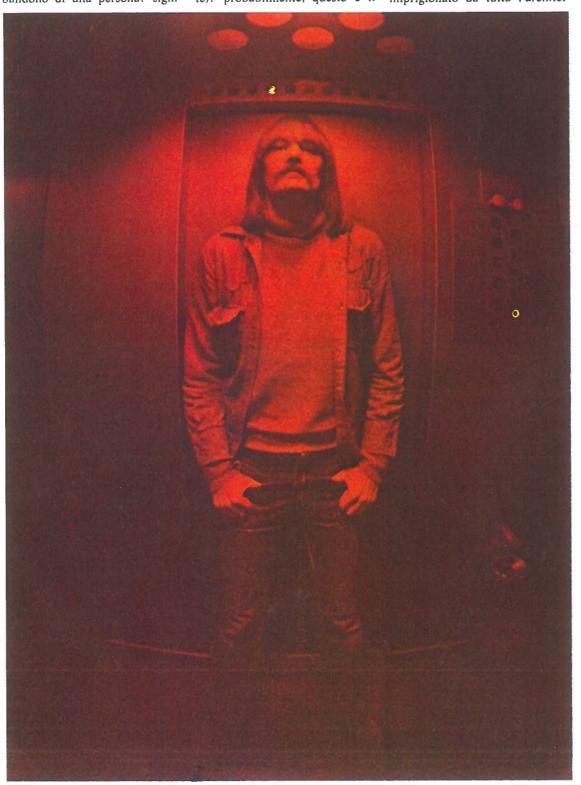
Oggi devo sentirmi totalmente convolto in quello che faccio: diversamente la musica è una tragedia e questo è appunto quanto è avvenuto negli ultimi anni. Come se, inconsciamente, volessi autopunirmi continuamente per essere un membro dei Soft Machine.

Sì, « 6th »... ero abbastanza coinvolto ma non al 100%... « 5th », un album incredibilmente infelice sul piano realizzativo per i cambiamenti in seno alla band divisa in due... « 4th » è OK... « 3rd »... probabilmente l'ultimo periodo di cui godetti quanto feci.

E' molto difficile vedere queste cose dall'esterno. E' come se tu guardassi una casa e vi vedessi dentro una famiglia. Quando qualcuno se ne va, automaticamente immagini la gente rimasta all'interno, forse in una situazione migliore di quella in cui si troverà in breve la persona che se n'è andata: ma c'è anche il rovescio della medaglia poiché quella persona può creare improvvisamente dei problemi a quanti sono rimasti in quella casa.

Il guaio, insomma, è che non puoi mai veramente sfuggire ai malintesi e ai miti creati e voluti dalla stampa e dal pubblico. Per ora mi accontento di poter sfuggire ad un solo aspetto, cioé a quella cosa che i giornalisti chiamano Soft Machine.

Juido



### **MESSA A PUNTO** LA GRANDE JAZZ BOLGIA

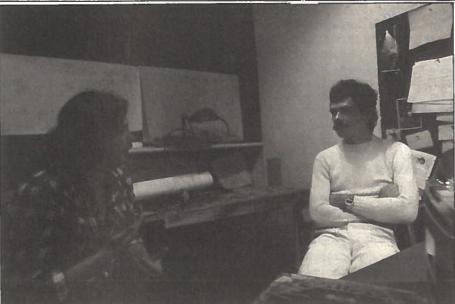
per un'estate turistico-alternativa all'italiana. Salvo possibili ritocchi dell'ultima ora, ecco il calendario: Pescara: 8 luglio, parata traditional, 9, gruppo E-raldo Volontè, trio Hank Jones; 10, gruppo Maurizio Giammarco, gruppo Giorgio Azzolini, Art Blakey Jazz Messengers, Sun Ra Orchestra; 11, Unità Musicale (Mazzon, Liguori, Schiano), trio Sam Rivers. La Spezia: 17 luglio, Sam Rivers, Max Roach Quintet; 18, Horace Silver Quintet, Art Blakey. Verona: 19 luglio, Sarah Vaughan, Horace Silver, Jones-Lewis Orchestra; 20, Giorgio Azzolini, Lee Konitz-Warne Marsh. Sam Rivers; 21, Eraldo Volontè, Archie Shepp.
Ravenna: 20 luglio, Sun
Ra; 21, Konitz-Marsh,
Steve Lacy; 22, Archie
Shepp; 23, Max Roach. Umbria Jazz: 20 luglio (a Orvieto) Horace Silver, Art Blakey; 21 (a Gubbio), Danilo Terenzi, Sarah Vaughan, Horace Silver; 22 (a Città di Castello) Dizzy Gillespie Orchestra, Piero Bassini, Art Blakey; 23 (Castiglione del Lago) Dizzy. Gillespie, Enrico Rava, Gianni Basso; 24 (Villalago), Sam Rivers, Don Pullen, Enrico Rava; 25 (Perugia) Sam Rivers, Don Pullen, Herbie Hankock. E buon appetito...



### RICK GRECH.

bassista coi Family e poi protagonista della strana avventura di Blind Faith, ha abbandonato la KGB, cia tre-album-solistici-tre sua ultima band, per raggiungere una nuova formazione. CPD, composta da tere il ferro della popola-9 elementi.





### **ALAN SORRENTI** E' TORNATO DALLA CALIFORNIA

pieno di ottimismo. Pare che in quei lontani lidi abbia trovato calde accoglienze tra le braccia di illustri colleghi. Tra gli al-tri ha incontrato Carlos Santana e i Jefferson Starship (!). Con questi ultimi ha pure registrato qualche takes che intende trasferire — naturalmente — sul suo prossimo album.

### I TANGERINE DREAM **DOVREBBERO** ESSERE IN ITALIA,

di questi giorni, nel corso dell'ennesimo tentativo di resuscitare i concerti pop. La Virgin, intanto, annundei componenti la mitica formazione, tanto per batrità finché è caldo.

### PARE CHE **DAVID BOWIE**

abbia dichiarato di esser disposto a farsi eleggere capo del governo del suo Paese, purché in esso regni la disciplina e l'ordine più assoluto. Questa voce non sembra peraltro collegabile con un altra, ancor più incontrollata, secondo cui il micidiale cantautore dal piumaggio facile dovrebbe tenere un grande concerto al Palasport di Roma per conto di Lotta Continua.

### LA IAI DI PAUL BLEY,

casa discografica di recente costituzione, ha appena pubblicato un interessante album del trio di Bley, con Gary Peacock al basso e Barry Altshul alla batteria. Con questo organico il celebre pianista conta di fare il giro dei festival estivi.

### **NUOVA EMISSIONE** PER LA OBSCURE

di Brian Eno, la etichetta « sperimentale » legata alla Island che ha esordito alla fine del '75 con quattro dischi dedicati alla nuova generazione di ricercatori inglesi. Pezzo forte dell'uscita primave-rile è un Lp di Robert Wyatt e Carla Bley, realizzato su testi di John Cale.

#### **FLASH** DA CANTERBURY.

Gli Hatfield and the North non ci sono più, sostituiti da una « struttura mobile » chiamata National Health, che adopera il batterista Chris Cutler, già spartito tra Slapp Happy ed Henry Cow. Nuovo disco per i Caravan, sempre più dubbiosi: titolo Bulldog.

### **PROSEGUE** L'INIZIATIVA STILLS/YOUNG

per un disco insieme. Ai Criteria Studios di Miami i due van raccogliendo il materiale, probabilmente edito per l'autunno. Intanto, corrono voci di una tournée dei due con i famigerati Kaylan & Vol-man. Di Young, in queste settimane, circola un favoloso bootleg registrato dal vivo lo scorso anno: con il cantautore canadese canta e suona (addirittura) Bob Dylan.

### NOTIZIE INCERTE PER IGGY E GLI STOOGES,

pregevole banda di (quasi) ribelli rimessa in piedi di recente. La Skydog Records, casa discografica francese semiufficiale, annuncia un loro Lp live e una tournée del gruppo dalle parti di Parigi, appena farà un po' più caldo.

### DISAVVENTURE DI UN **PERCUSSIONISTA** FRIULANO.

Andrea Centazzo, reduce da un viaggio a Parigi, scopre che Gaslini lo ha defenestrato dal suo quartetto, sostituendolo con un batterista straniero. Qualche giorno dopo a Milano viene raggiunto da una te-lefonata della moglie che gli annuncia che la loro casa di Moruzzo (6 Km da Maiano) è resa inabitabile dal terremoto. Così uno dei più promettenti jazzman nostrani (ha collaborato recentemente anche con Steve Lacy e Gunther Hampel) si trova d'improvviso senta tetto e senza lavoro.



## Movimento femminista:

## DONNE: SECOLI, ANNI, MESI

Ho presente un incauto compagno che alla festa del proletariato giovanile dell' anno scorso, a Milano, strillava in mezzo a un gruppo di femministe: « Sesso, droga, rock'n'roll! » Come dire: tra giovani della sinistra più a sinistra e femminismo, dopo anni di frizzi se non di insulti, la pace è fatta, malgrado le « brutali » canzoni di Antonietta Laterza che pochi minuti prima avevano suscitato un pandemonio. Per giunta, le femministe sono antidemocristane: nelle manifestazioni di questi ultimi mesi qualcuna di loro ha gridato che avrebbe «raschiato la diccì dal Parlamento ». Si parla di un '68 delle donne, gli uomini si lasciano sedurre dalla vitalità, dalla creatività, soprattutto dalla « quantità » di queste manifestazioni, ne confrontano la ricchezza di contenuti con la propria « povertà » o si rallegrano della « fertilità » del « settore di movimento » costituito dalle donne: mancava, ci voleva anche lui, finalmente è cresciuto!

E' certo che la presa di coscienza, la pratica di propri spazi individuali di autonomia, i più intensi, più importanti e più frequenti spazi di una giornata dedicati ai rapporti fra donne, la messa in crisi del rapporto sessuale fra donna e uomo, continuano ad essere giudicati, dagli stessi compagni che ammirano le manifestazioni, sicuramente con minore consenso.

Le femministe si ritrovano ad essere riconosciute, come mai in passato, neil'universo politico della sinistra italiana, con qualche soddisfazione: c'è la memoria, nel movimento delle donne, di un lungo periodo fatto di piccoli gruppi di piccole pubblicazioni e documenti in cui si parlava della radice dell'oppressione della donna in tutta la società, radice sessuale, « privata », interpersonale, misconosciuta dalla cultura e dalla politica maschile. Un lungo periodo di ricerca e riflessione sulle motivazioni del femminismo. Sul fatto che le divisioni e i rancori fra le donne sono prima di tutto originati dall'essere, tutte, in competizione per l' uomo, per il suo giudizio. il suo riconoscimento. Sul fatto che tutte le oppressioni e le discriminazioni operate dalla società ai danni delle donne, nel lavoro, nella scuola, nell'attività politica hanno come causa prima il ruolo sessuale della donna,

la sua subordinazione all'uomo, sempre. Che nessuna donna, per quanto sessualmente, economicamente, culturalmente emancipata può dirsi liberata da questa schiavitù.

Ragionando su tutte queste cose è nata l'invenzione del piccolo gruppo di autocoscienza, per riunirsi fra donne e mettere in comune storie, sentimenti, sensazioni, analisi relative al rapporto di ciascuna donna col proprio corpo, con le altre donne, con l'uomo, con la famiglia, distruggendo tutte le proprie illusioni di emancipazione, attaccando la propria dipendenza dall'uomo e dalla società capitalista, costruendo nuovi rapporti, personali-politici, fra donne che sceglievano di consideuquali nell'oppressione.

Detto e scritto così è un po' banale, sono cose che molti, non più solo alcune donne, dicono e scrivono. Eppure mi sembra spesso importante ripetermele, per capire meglio che cosa è cambiato adesso, fra le donne che in questi mesi sono scese in piazza per l'aborto libero gratuito e assistito, e che cosa invece non è cambiato affatto.

La prima scelta, la prima

« lotta », per le donne che hanno fatto l'esperienza dei piccoli gruppi, è stata quella di imporre ad altri, ai padri ai mariti ai compagni, momenti in cui ci si prendeva la libertà di riunirci fra donne a parlare di noi. Una cosa che le donne hanno sempre fatto, ma nei « ritagli » di una giornata dedicata all'uomo e/o alla società maschile. Ora invece si trattava di considerare questi spazi come « prioritari » culturalmente, politicamente e personalmente, di imporre propri tempi ai tempi del rapporto uomo-donna e ai tempi (le cosiddette scadenze) della storia maschile, scoprendo e affermando che la sicurezza e la stabilità offerte dal rapporto con l'uomo e la sua società (essere le ragazze di... le mogli di... ma anche le dirigenti di... le specialiste in...) non sono né sicure né stabili mai, e soprattutto si pagano a caro prezzo. Mi sembra che proprio da qui - dalla decisione di cercare fra donne, la fiducia in sé e un senso per le proprie energie, anziché usarle per la solita impossibile combinazione tra un po' di parità con l'uomo e un po' di femminile dipendenza da lui -- siano nate anche altre invenzioni e altre









12

iniziative: dalle pubblicazioni femministe, ai centri di medicina delle donne, ai momenti di incontro allargati a tutte le donne (mi riesce difficile chiamarli convegni), fino alle manifestazioni di piazza. Ecco, le manifestazioni: il movimento delle donne le ha vissute in parte come testimonianza di fiducia delle donne in se stesse, in parte come segno di nuovi problemi.

Siamo in molte ormai a chiederci chi siamo quando sfiliamo per le strade, come mai siamo arrivate a farlo, con quali altre donne, che cosa comunichiamo con i nostri slogans, i nostri gesti collettivi. Fer qualche commentatore il problema non si pone: siamo le « masse entrate nella femminili » scena della lotta di classe. siamo il movimento democratico — o rivoluzionario — delle donne, quello dell'aborto, dei consultori, dei servizi sociali, dell'occupazione. Già, ma prima delle manifestazioni eravamo invisibili? Quasi nessuno si ricorda che fino a pochi anni fa mai nessun obiettivo di emancipazione, per quanto importante, era riuscito a rendere politicamente e socialmente visibili le donne. Sembra esserci riuscito il femminismo che si preoccupa molto di più dei rapporti interpersonali, della sessualità, dell'autocoscienza di ciascuna donna che non delle manifestazioni di piazza.



Il suo allargarsi senza progetti, senza « strategie », senza «organismi di massa» è stata una sorpresa che ha dato fiducia e coraggio di prendere la parola a molte donne che il piccolo gruppo di autocoscienza non l'hanno mai vissuto.

Così sono nati nuovi collettivi di donne un po' dappertutto, in alcune fabbriche, negli uffici, nei quartieri, soprattutto nelle scuole medie superiori. Collettivi riuniti attorno a mille diversi temi e a mille diverse attività, dalle mostre fotografiche, ai gruppi di creatività, dal self-help alle manifestazioni, appunto.

Un esplodere di mille denunce contro i mille aspetti dell'oppressione della donna da parte di medici, preti, padroni che ammazzano, insultano, licenziano le donne: si è fatto il conto, ad esempio dei posti di lavoro perduti dalle donne, e di quelli mai conquistati; il sindacato, a Milano è stato indotto, non senza difficoltà, a proclamare uno sciopero sull' occupazione femminile, 1'8 marzo scorso. Contemporanuova creatività collettiva e individuale, un bisogno di produrre cose, fatti visibili agli occhi propri e agli occhi altrui in tutti i campi dell'attività intellettuale e manuale raggiungibili almeno nel tempo libero.

Il potere da abbattere sembra spesso identificarsi molto di più col capitalismo, col regime, con l'autorità costituita piuttosto che con il patriarcato, con il maschile. L'identità da conquistare, lo spazio per la propria esistenza sembra essere più a portata di mano, basta imporre la propria parola, il proprio scritto, la propria attività. La lotta contro quel potere richiede la « quantità », l'assemblea, lo scendere in piazza, quindi questi strumenti vengono utilizzati. Così ci si sente ben visibili, e così si vince, qualche volta, e si può assistere allo spettacolo dello shock altrui, di qualche gruppo dirigente di partito costretto a aggiornamenti velocissimi sull'aborto, sulla medicina relativa alla donna e chissà, forse anche sull'occupazione. Anche perché all'interno di ciascuna organizzazione

della sinistra, ma proprio di tutta la sinistra, le donne si sono fatte sentire.

Un'esplosione di « visibilità » che è stata possibile perché attorno all'objettivo dell'aborto libero gratuito e assistito si sono intrecciate e unite esperienze, sentimenti idee molto diverse: donne che hanno percorso una lunga strada solitaria di critica ai valori sessuofobici e repressivi della famiglia, della chiesa, della scuola, per rivendicare un qualche diritto alla sessualità, alla cultura, alla partecipazione politica, al lavoro, e poi hanno criticato anche tutte queste conquiste; donne più giovani, prive di qualsiasi illusione di trovare un lavoro decente, con alle spalle famiglie svuotate di qualsiasi valore, rinunciatarie persino rispetto all'« educazione » delle figlie o ferocemente e ottusamente repressive, donne provenienti da scuole dove nessuno sa più cosa diavolo « insegnare » e come, donne che raggiungono un po' di emancipazione sessuale e politica in maniera meno eccezionale e solitaria. Donne più radicalmente critiche di fronte a tutte le più sottili e « private » forme di potere dell'uomo sulla donna, e donne più orientate a demolire per prima cosa il Grande Nemico Impersonale, il Capitale, mediando con i compagni le forme di lotta e di organizzazione per al-









largare, ma soprattutto per non perdere gli spazi di partecipazione, di presenza,

raggiunti.

Nei piccoli gruppi di autocoscienza queste diversità erano già emerse da tempo; è facile accorgersi che età diverse, livelli diseguali di accesso alla cultura, all'autonomia economica, al lavoro, alla politica maschile contribuiscono a dividere le donne (implicano, soprattutto rapporti di dipendenza dall'uomo di tipo diverso) rafforzano o indeboliscono la possibilità di trovare sicurezza di sè fra donne, di sottoporre a critica la propria complicità difensiva nei confronti della dipendenza dall'uomo, dal maschile.

Un problema che porta a cercare fra donne anche momenti di solidarietà e di lotta su nuovi terreni (come af frontare - insieme - l'oppressione e la discriminazione sul terreno del lavoro, dei figli, dell'assistenza medica?) terreni dove c'è lo scontro col padrone oltre che col maschile, e quindi terreni di diretto confronto con la lotta di classe.

Che è lotta per il potere. Già, ma quale potere? !l movimento femminista è nato criticando tutte le possibili forme di potere, comprese quelle operaie, proletarie ecc. E' stata proprio la critica profonda al « modo di fare politica maschile » che ha permesso finalmente di capire come ormai le cosid-

dette « masse femminili », cioè la grande maggioranza delle donne, non diventano quasi mai nemmeno « massa » fra le altre masse di cui parla il gergo politico, le masse popolari, operaie, giovanili: restano escluse dalla politica anche quando le organizzazionzi politiche parlano di loro (asili, mense ecc.) o creano strutture di intervento sulle donne (le commissioni femminili). Il potere di classe è pur sempre potere maschile, sia la lotta per conquistarlo sia la sua attuazione concreta conservano tutte le caratteristiche del potere maschile, non riescono ad eliminare i valori della competizione e dell' aggressività perché si fondano su una mediazione tra individuo e collettivo che ancora mette tra parentesi la sessualità, il rapporto con la natura, l'inconscio: tutte le « cose » che fanno il rapporto uomo-donna. Il femminismo, nei piccoli gruppi come nei pochi libri divorati qualche anno fa, insiste sul fatto che una cosa è dire che alle donne serve abbattere sia il potere capitalista che quello patriarcale, altro è dire che sono esattamente la stessa cosa. Senza questa distinzione non c'è femminismo, parlare di un prima e di un poi farebbe sparire le donne come movimento dalplessive non sono, visto che non comprendono, se non in maniera subordinata, i bisogni di mezza umanità.

Su queste cose si ragiona, da un po' di mesi con più urgenza, nel movimento femminista, e si fa anche altro, confrontando « pratiche » diverse: gruppi di approfondimento dell'autocoscienza, del non-potere delle donne sul proprio corpo, sulla sessualità, sulla procreazione, per creare un potere pieno su se stesse dalla sessualità espropriata radice di tutte le espropriazioni, ai sentimenti, alle idee, ai gesti e dunque al rapporto collettivo, sociale. Un « lavoro » (!) che ha tempi lunghi, come più lunga del capitalismo è stata l'oppressione delle donne. Di qui viene la voglia di ripescare faticosamente nella storia la presenza delle donne, di riscriverla e di comunicarla. E nascono altri esperimenti: il consultorio per esempio, che sia contemporaneamente luogo di scontro con lo sfruttamento e l'oppressione di classe sulle donne e luogo dove donne più « emancipate », donne che conoscono gli anticoncezionali si incontrano con altre che hanno subito due, tre aborti, due, tre maternità: non per realizzare un « servizio sociale » ma possibilmente per dare una forza più collettiva alla presa di potere di ciascuna donna su se stessa. Un tentativo per niente facile di essere unite, di essere movimento in un modo che non sta scritto da nessuna parte.

Il che significa che non esistono semplificazioni possibili nel rapporto fra la sinistra e questo tipo di movimento. Neppure nel tempo, necessariamente « semplificato », di una campagna elettorale. Le cose chiare, a questo proposito, sono poche: le donne non aderiscono più, in gran numero, al richiamo della paura che la Democrazia Cristiana cerca di esercitare, la paura del disordine, la paura di perdere il « rifugio familiare »; molte donne fanno questa campagna elettorale per l'una o per l'altra lista della sinistra, molte donne hanno comunque voglia di parlare di quello che sta succedendo, rifiutano di esserne escluse. Del femminismo si parla, sui giornali e persino nei comizi, ma nessuna lista, nessun partito può credere di rappresentare un progetto di liberazione per le donne. Al di là delle scelte individuali dunque la parola torna al movimento, al suo bisogno di dire, prima di tutto, qual'è il rapporto fra l'esperienza delle donne e il potere, le istituzioni, il governo, il voto. Perché la voglia di « mangiare il budino » c'è, ma anche quella di non essere mangiate.







la scena politica, le aggre-

gherebbe di nuovo - divise

a strategie politiche

com-





Le foto di Marcella Campagnano sono pubblicate nel volume Donne - Immagini (edit. Moizzi).

Una « Rassegna di Nuovo Jazz Internazionale » a prezzi popolari, si terrà a Rimini dal 25 al 29 Agosto, sotto un tendone della capacità di 5.500 posti a sedere.

Le trattative con i musicisti sono in fase avanzata di definizione, e dunque possiamo dare come estremamente certa la partecipazione di alcuni nomi assai significativi: l'ART ENSEMBLE of CHICAGO, il quartetto di ANTHONY BRAXTON, il quartetto di KEITH JARRET, il quintetto di FRANK LOWE, la GLOBE UNITY ORCHESTRA, i gruppi di PETER BROTZMANN, DEREK DAILEY e ALEX SCHLIPPENBACH, il duo di MISHA MENGELBERG, il chitarrista HANS REICHEL.

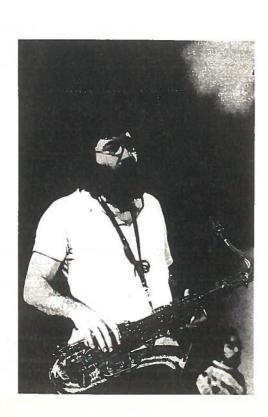
Come è facile notare, oggi dietro alla comoda etichetta di « jazz » si agitano modi di espressione e problematiche quantomai ricche e stimolanti: accanto alle tendenze più avanzate della musica creativa afro-americana ci sono personaggi emblematici della musica improvvisata europea; in questa relazione fra « bianco e nero » che è probabilmente l'elemento più vistoso della rassegna, c'è una continuità di programma che differenzia questo festival da quelli che ammucchiano alla rinfusa i musicisti più disparati e differenti fra loro.

La dialettica delle forme di linguaggio che si ascolteranno a Rimini si basa sulla verifica delle proposte più nuove presenti nell'area jazzistica.

Collegati alla rassegna si terranno inoltre dibattiti e incontri tra pubblico, musicisti e giornalisti.









### VIZI PRIVATI E PUBBLICHE VIRTU'

Il documento che pubblichiamo fa parte di un dossier redatto in una ignota citta-dina della Bassa Baviera nel marzo di quest'anno. Esso elenca con dovizia di particolari i lati meno conosciuti della vita e dell'opera del noto musicista pop Frank Zappa, soffermandosi in modo particolare sugli incerti anni giovanili. In quel tempo, si ha ragione di credere che il presonaggio fosse in contatto con oscuri ambienti internazionali (SI-FAR, INAIL, la Gran Loggia Massonica d'Oriente): ciò peraltro non risalta dalle pagine che seguono, illuminanti per altri versi.

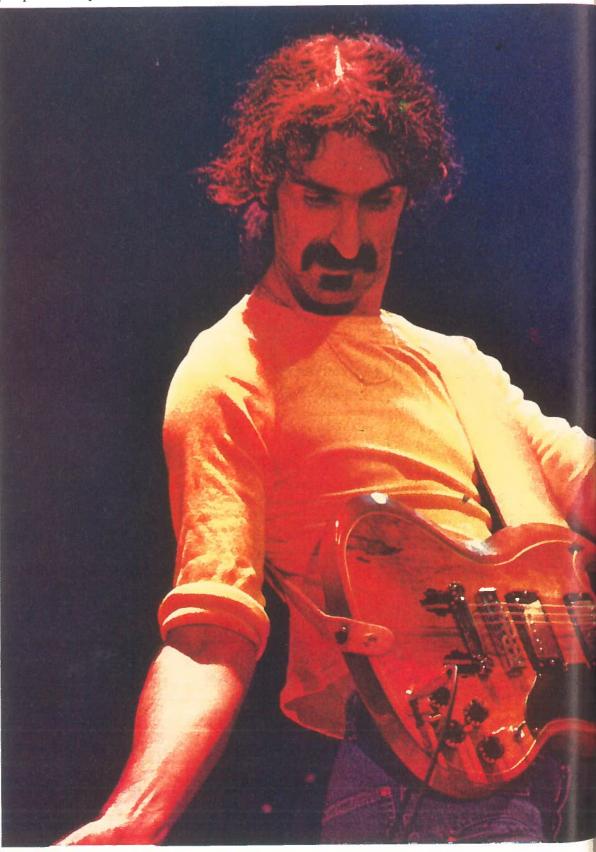
Gli estensori del lavoro sono a tutt'oggi sconosciuti. Si fanno i nomi di un ammiraglio NATO in pensione, preoccupato per le ambizioni presidenziali più volte esternate dallo Zappa: e di un'ipotetica FAP (Frazione Armata Pop), che si appresterebbe a rapire il mitico musicista per « fargli il solletico, tirargli giù le mutande, costringerlo a suonar la fisarmonica e rubargli i nastri inediti delle Mothers of Invention ». Comunque sia, il dossier getta sinistra luce sul fenomeno Zappa e sulle sue implicazioni: molti episodi, peraltro, andrebbero verificati più accuratamente e sono dunque presentati con riserva.

Copie del documento originale sono già state inviate al Circolo Navale Frank Zappa, al Presidente della Camera dei Deputati e a Marco Pannella, perché le adoperi durante la campagna elettorale. Del materiale renderemo partecipe il Vaticano, se un giorno qualcuno intendesse proporre causa di beatificazione.

1. All'età di ventun anni. Frank Zappa sembra destinato a diventare uno dei tanti musicisti « venduti » d'America. Sua occupazione, a quell'epoca, è la composizione di patetici musical commercials per radio e tivù: di tanto in tanto, per sgranchirsi le dita, appare alla guida di terribili complessini studenteschi (Joe Perrino & The Mellotones). Poi, un giorno del 1962, un fatto claUna rete televisiva californiana, in vena di beneficenza, pompa ». L'impressione è e-

moroso scuote la pigra vita. norme. In duo con un tale Steve Allen, sotto gli occhi allibiti di migliaia di telespet-« regala » all'artista un'ora di tatori, Zappa aspira ed espira trasmissione per eseguiro un con tranquilla baldanza, teo-« concerto per bicicletta e rizzando sul nuovo concetto di « ciclofonìa ».

Nella sua casa di campagna, John Cage accusa strani malesseri e ronzio persistente alle orecchie: sa benissimo, il tipo, di aver fatto anche peggio, in Italia, quattro anni prima...



2. L'anima finanziaria dello Zappa merita attente considerazioni. Già in tenera età, assillato dal fantasma di Calvino, l'uomo apre a Cucamonga una sala di registrazione, lo Studio Z, specializzato nel succhiar soldi ai poveri complessi della zona. Più avanti saranno fondate la Frank Zappa Music BMI, la Bizarre Records, la Straight Productions e la Disc Reet Records: nes-

suno vende Zappa come Zappa.

Il suo capolavoro finanziario, ad ogni modo, è conosciuto a pochi. Nel 1967, contemporaneamente all'uscita del long playing Absolutely Free, Zappa pone in vendita (« offerta libera, minimo 1 dollaro ») un libretto con i testi dell'album e/o una mappa underground della città di Los Angeles. In breve tempo, sotto la

spinta del crescente interesse per l'artista, le cassette postali di tutta la California rigurgitano di suppliche, richieste, denaro, assegni. Con prontezza, Zappa raccoglie il malloppo, lo versa sul conto personale di Antilope Cobbler e lucra il 21% di interesse annuo. Da quella operazione ha inizio la sua fortuna nel business.

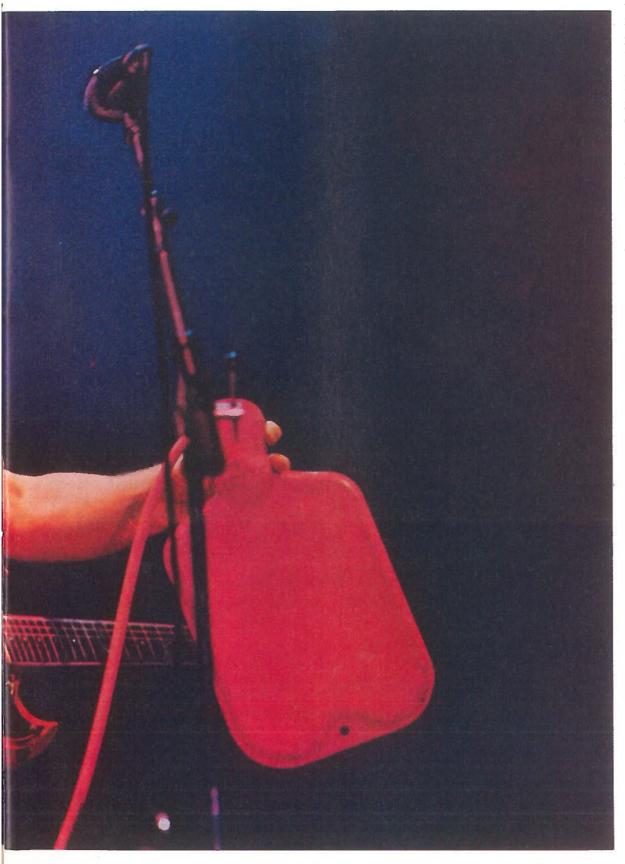
3. La megalomania del per-

sonaggio occupa un posto a sé nella intera vicenda. Sin dagli anni giovanili lo Zappa è assillato da manie di grandezza che lo portano a fantasticar clamorosamente: in particolar modo, l'uomo si crede un grande direttore d'orchestra e vede nelle composizioni per molti strumenti l'unico sbocco possibile per la sua musica. Nella primavera del 1962, Zappa compie il suo primo lavoro, la colonna sonora del film The World Greatest Sinner, con un'orchestra di 55 elementi condotta da Fred E. Graff. Non contento di ciò, una volta arrivato al successo, fonda la Abnuceals Emuukha Symphony Orchestra, con la quale incide il pestifero Lp Lumpy Gravy. In età ancora più tarda, un progetto per una composizione con orchestra di 97 strumenti viene bocciato dai dirigenti della World Pacific Jazz, che acconsentono alla redazione di uno « scritto musicale per ensemble a 18 clementi (Music for Electric Violin and Low Budget Orchestra).

Finalmente, nella primavera del 1970, Zappa riesce a suonare con l'Orchestra Filarmonica di Los Angeles dirigendo assieme a Zubin Metha un proprio lavoro ancora inedito, 200 Motels. L'Associazione Nazionale Orchestrali d'America apre un'inchiesta e accusa lo Zappa d'aver usato per la direzione bacchette non regolamentari.

4. Un altro aspetto negativo del fenomeno qui studiato, è rappresentato dalla « malattia filmica » che da anni affligge il Nostro. Non contento dei disastri sonori più volte provocati, lo Zappa si diletta con la « decima musa », scrivendo sceneggiature per film assolutamenta improponibili.

E' del 1964 il primo soggetto, Captain Beefheart versus The Grunt People, storia grottesca imperniata sulla leggendaria figura del musicista Donald Van Vliet. Il progetto non viene realizzato: in una intervista, tuttavia, Zappa descrive minutamente il cast (Howlin' Wolf, Jimmy Carl Black, Roy Estrada, Captain Beefheart, Humphrey Bogart, Grace Slick). Nel 1969 prende forma un secondo lungometraggio, Uncle Meat, in technicolor della durata di 14 ore: nessuno se la sente di finanziare la mostruosa assurdità.





Infine, nel 1971, l'accordo con Tony Palmer e la realizzazione di 200 Motels, insulso collage accolto tiepidamente da critica e pubblico. Zappa non compare personalmente ma viene interpretato da Ringo Starr, mentre Keith Moon si traveste viscidamente da suora e Jimmy Carl Black (quello che, caduto in disgrazia, finirà poi a fare il panettiere sul confine massicano) diventa il Cowboy Solitario.

5. Siamo ora in grado di svelare uno dei più turpi segreti zappiani. Esso riguarda la figura leggendaria di Suzy Creamcheese.

Suzy Creamcheese è il soprannome di Pamela Zarubica. una ragaza messicana ignobilmente sfruttata da Zappa nei suoi primi Lp. Aggredita sessualmente dalle scatenate Mothers (si ascoltino gli ultimi minuti di Freak Out!), la poveretta è costretta a interpretar la parte dell'americana media che « la dà ai musicisti » per soddisfare la libido repressa dell'« uomo d'arte ». Il suo ruolo, nei primi giorni delle Mothers, è quello della groupie affamatissima, della « schiava d'amore » frustata a suon di rock e pugni in faccia: Zappa la porta con sé durante le tournées e la espone al pubblico come « nuova realtà sessuale ». Distrutta dagli stenti, minata nel fisico dalle privazioni, la Creamcheese scompare di casa all'alba del '69, portandosi dietro il beauty case e l'ultimo Lp delle Mothers: nessuno la ritroverà più.

Di simili vicende fallocratiche, la vita zappiana è colma. Al principio degli anni '70, l' artista elogia pubblicamente e finanzia le Plaster Caster, due groupies di Los Angeles specializzate nel collezionare calchi di gesso riproducenti i cazzi dei più noti musicisti pop: nello stesso periodo fa incidere un disco alle GTO (Girls Together Outrageously), un gruppo di « libertine » dell'area californiana che propagandano il libero amore coi musicisti in tutte le varianti sadico/sodomitiche. Per tutta risposta, i Movimenti Femminili del Canyon della Morte appiccano più volte fuoco alla Gibson del musicista e sabotano le presse della sua casa discografica. Un sit-in del gruppo, guidato da una fattucchiera di origine siciliana, rende lo Zappa temporaneamente sterile.

6. Zappa ha più volte affermato di essere in grado di incidere una quindicina di Lp per anno. Ciononostante, solo una minima parte delle registrazioni effettuate è comparsa su disco. Voci non controllate vogliono che alcune Potenze Mondiali si oppongano all'uscita del materiale, pagando profumatamente il silenzio dell'artista. Ad ogni modo, da qualche tempo, compaiono sulle riviste specializzate notizie che annunciano la prossima stampa di una gran massa di inediti. Quattro anni fa si parlò di 3 album tripli a prezzo economico: oggi si dice di una collan di 12 Lp a scadenza mensile.

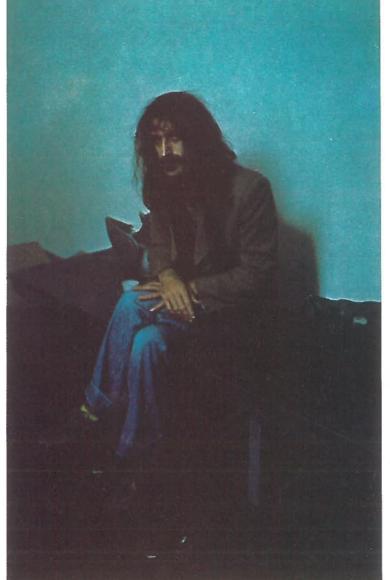
Dopo accurate ricerche negli archivi dell'uomo, siamo in grado di elencare i titoli di 11 long playings già pronti per la diffusione. Ordinati cronolicamente, essi sono: Before the Beginning, The Cucamonga Era, Show & Tell, What Does It All Mean, Rustic Protrusion, Several Boogie, The Merely Entertainnig Mothers of Invention Record, The Heavy Business Record, Soup and Old Clothes, Hotel Dixie. The Orange Couty Lumber Truck. A ciò si devono aggiungere registrazioni live e in studio dell'epoca di Apostrophe e materiale del 1975 scritto per la nuova Emuukha Abnuceals Orchestra. Qualcosa dei nastri potrebbe esser stato « piratato » in due oscuri bootlegs appena editi, Wasp Man (con Captain Beefheart, 1964) e No Commercial Potential.

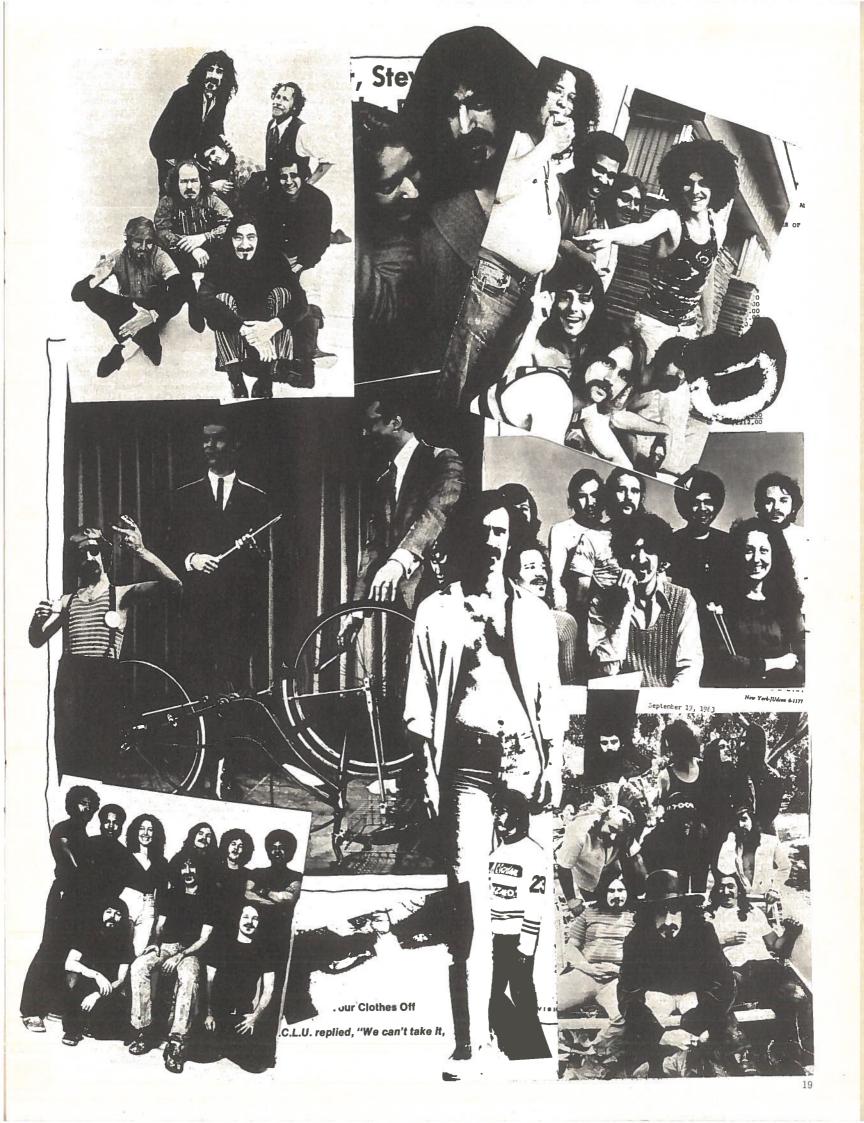
7. ALLEGATO. (Ciclostilato distribuito a Wittlich, nella Renania Inferiore, nel corso della tradizionale festa annuale di San Gottardo. Reca la firma di un fantomatico Centro Studi di Misterofonia, con sede a Coblenza).

« In data 26 febbraio 1976 sono stati eseguiti per tutto il territorio della Renania Inferiore esperimenti fonetici con impiego di materiale acustico desunto dai dischi del noto musicista pop Frank Zappa. Durante tali esperimenti, un gatto è stato fatto levitare per quindici minuti al ritmo di Primer Mi Carucha mentre la compagna dell'animale è stafecondata artificialmente dall'assolo di My Guitar Wants To Kill Your Mama. Prove a più ampio raggio, basate sulle frequenze vocali dello stesso musicista, hanno provocato smottamenti, valanghe, un caso di epilessia e numerosi casi di perdita della memoria. Per tutto il pomeriggio del giorno 26, i treni a trazione elettrica della linea Norimberga-Francoforte non hanno potuto marciare causa un blocco di energia che un qualificato portavoce delle Ferrovie di Germania non ha esitato a definire « incomprensibile ». Un pallone sonda, inviato nello spazio con apparecchiature di rilevamento per misurare la forza magnetica del suono zappiano, è ritornato a terra con gli strumenti di bordo impazziti.

Gli esperimenti in questione seguono di pochi mesi le perizie effettuate da noti studiosi nella valle di Cucamonga, dove lo Zappa visse in gioventù manipolando strane apparecchiature sonore. In quei luoghi è stata notata la presenza di grappoli d'uva d'impressionante grandezza, dal contenuto alcoolico mostruosamente elevato. Il Dipartimento di Stato ha aperto una inchiesta andando a comprare tutti gli Lp del musicista, nel quadro degli esperimenti per condizionare artificialmente il clima del globo.

Con scopi più pacifici, il Centro Studi di Misterofonia si ripropone di impiegare i suoni zappiani per combattere le affezioni dell'apparato digerente, per vincere l'insonnia e la stanchezza, per aumentare il raccolto delle zone agricole depresse ed aiutare la diffusione mondiale dell'esperanto e della polvere pirica ».





## Fumetti Politici:

## IL SORRISO RIBALTATO

Jules Feiffer, uno dei disegnatori più rappresentativi dell'America del dissenso, diceva anni fa nel corso di una conferenza all'università di Wisconsin: « Il lavoro dello scrittore satirico consiste nell'attaccare per liberare gli altri dalla loro urgenza di attaccare. Consiste nel ridicolizzare certi fatti gravi per evitare che il tutto possa avere una soluzione seria. In questo senso io e tutti gli altri siamo estremisti di centro, facciamo parte della squadra. Il giullare di corte è stato sostituito dal sovversivo di corte e non c'è ribellione, atteggiamento, umorismo il quale, in ultima analisi, non finisca per agire in favore del sistema ».

Se la condizione degli autori satirici e in special modo dei disegnatori americani è un « piazzamento di squadra », facilmente controllabile da un potere che è il primo a ridere delle sue caricature, in Italia, dove il fumetto satirico è un'arte relativamente giovane in grado di turbare addirittura la sinistra storica, Feiffer potrebbe usare lo stesso pessimismo?

Ma vediamo innanzitutto in cosa consiste il « fumetto satirico » e di quali armi si avvale. E' abbastanza semplice: nasce dall'integrazione tra linguaggio iconico (in voga dall'epoca dei geroglifici), linguaggio letterario (in auge da quando l'uomo ha scoperto di poter far parlare un pennello, una matita, uno scalpello) e un certo istrionismo in grado di captare la rabbia popolare per lo scandalo del giorno e ridurla in strisce.

I simboli, le iperboli grafiche di cui si avvale il fumetto diventano componenti sintetiche proprio per la peculiarità del pubblico, di un pubblico che arriva alla « verità » per mezzo dell'esagerazione. Mischiate questi elementi e ne sortirà un messaggio immediato. Un gustoso esempio ci perviene da un famoso disegnatore il quale, in quattro strisce, sintetizzò il tentativo, durante l'ultimo governo Andreotti, di far passare la legge sul fermo preventivo di polizia.

La caricatura di un giovane cammina sul soffitto della striscia (chiunque capisce che si tratta di un «sovversivo» in senso lato) seguito da due scagnozzi in borghese con gobbetta, aria sinistra, cappellone a larghe tese calato fin sugli occhi e



spolverino bianco (l'allusione ai « piedipiatti » o ancor meglio alla « squadra antiaggressioni » è più che esplicita anche qui).

Nella seconda vignetta i due figuri fermano il sovversivo e lo dichiarano « in procinto ». Rapido passaggio visivo alla terza striscia. Il ragazzotto replica chiedendo una spiegazione: « In procinto di che? ». Nell'ultima vignetta la graffiante zampata dell'autore impone un'inquietante conclusione al pedinamento e al successivo fermo: i due sbirri gli rispondono con una ghignata mefistofelica su fondo nero: « Silenzio, le domande le facciamo noi! » e se lo portano via...

Certo, non siamo d'accordo che la satira possa esprimere dei contenuti rivoluzionari anche perché facendo ridere non si è mai fatta una rivoluzione ma, indubbiamente, è un tipo di sintesi giornalistica « progressista », illuminata, e per quanto ci riguarda possiamo senza dubbio smentire l'esistenzialismo disfattistico di un Feiffer a meno che non parlasse solamente della situazione satirica in America.

Non crediamo nemmeno che la satira possa essere un tipo



di lotta contro il potere e a questo proposito è indicativo leggere quanto afferma Ferruccio Alessandri nella nota introduttiva di « Pelo e contropelo », antologia di umorismo grafico e satira politica edita dalla Books' Store. Alessandri infatti afferma che « l'umorismo satirico è un tipo di lotta che è sempre stato poco coltivato. Si fa più leva sull' indignazione che sul ridicolo, il che secondo me è un errore visto che più passa il tempo e più la gente perde la capacità di indignarsi per quanto legittima questa indignazione possa essere. Pensate un istante ai discorsi di Mussolini ». Continua Alessandri: « Oggi è impossibile prendere sul serio quegli occhi roteanti, quelle pause lunghissime, quella retorica, quel gonfiarsi di guance, quel contorno di pance e cipigli con gli stivali e col gallinaccio sul fez. Se gli italiani avessero riso invece di applaudire, il fascismo non ce l'avrebbe fatta »...

E' senz'altro un'affermazione poco approfondita e riduttiva di ciò che il fascismo fu e dei mezzi che adottò per imporsi. Come del resto chi dice che il fumetto è uno « strumento di lotta » tende a liquidare altre forme di lotta politica e sociale. In che modo avremmo potuto organizzare delle « squadre di risata permanente » magari coi nostri bei Chiappori e Skiaffino o Pericoli e Pirella o Forattini e Marcenaro, questo il Ferruccio Alessandri non lo dice. A convalidare quanto appena scritto vorremmo citare un « passo satirico » apparso su un giornale durante il ventennio.

« Nel momento in cui si vive - tutto insidie ed offensive - Romolino e Remoletto - giunti in patria, hanno un progetto - di studiare le difese - sui confini del paese - e preparano un geniale - piano proprio originale. -L'alpe eccelse sono spalto - che resiste ad ogni assalto - e le valli fonde e nere - munitissime trincere. - Volan l'aquile in squadriglia - alte in ciel parecchie miglia - controllando, a vista in basso - ogni valico e ogni passo. - Sta nei picchi sulla vetta - il camoscio di vedetta - a fischiar pronto l'allarme - se un nemico avanza in arme. - E gli abeti allineati - come rigidi soldati contrastar posson davvero - il passaggio allo straniero. - Più gagliarda ancor di tali - baluardi naturali - dei soldati è la caterva - coi balilla di riserva. -Come dentro una fortezza - con tranquilla sicurezza - può l'Italia lavorare - fra i suoi monti ed il suo mare ».

Con questa battagliera poesiola tutta rime e baci accompagnata da una tavola disegnata da Angoletta, il Corriere dei Piccoli del 16-6-1940 dava l'annuncio dell'entrata in guerra dell'Italia. Tutto il periodo che va fino alla Liberazione è un rarefatto susseguirsi di vignette ad eccezione dei disegni propagandisti-ci e dei più fitti fumetti d'evasione colmi di « Principi azzurri » e di « Gentiluomini di sedici anni ». Niente satira e tantomeno ironia: del potere poteva ridere solo Mussolini e proseliti (come avvenne durante la proiezione privata di « Il grande dittatore » di Charlie Chaplin). Per il resto l'Italia viveva o l' illusione del risorto impero romano sui fatali colli di Roma o, più verosimilmente, l'avvilente fardello della dittatura fasci-

La « mistica fascista » entrava nelle scuole a condizionare fin dalla più ingenua età: epica da strapazzo, termini magniloquenti, grandezze nazionali e « virili » autarchie condizionarono perfino gli intellettuali e certi scrittori politicamente impegnati nella lotta partigiana. Sulla stampa periodica dei giornali clandestini dell'epoca non è raro incontrare elementi retorici propri della letteratura fascista. Naturalmente il fumetto satirico fu il grande assente: l'Italia combatteva e soffriva, non ave-

va certo il tempo per ridere delle istituzioni. La facevano invece da padroni il caricaturista De Seta, divenuto famoso sulle pagine del « Balilla », l'esordiente l'acovitti che sulle colonne del « Vittorioso » disegnava « Pippo e gl'inglesi » e tutta la fumettistica epica che tra gli altri editori annoverava perfino il Ministero dell'Aeronautica. Gli americani erano stati ovviamente banditi dal territorio nazionale per il tramite del « Minculpop » Ministero della Cultura Popolare - che manteneva il controllo di tutta la stampa giovanile e non. Vale la pena di ricordare come Topolino si trasformò in Tuffolino. Minni diventò Mimma, Clarabella Clara. Solo a Pippo venne lasciato il suo nome originale. Questi personaggi, oltre al cambiamento di identità, vennero umanizzati dal disegnatore Pier Luigi Vita mantenendo però intatte in ognuno le proprie caratteristiche peculiari. E' uno dei tanti esempi per spiegare come avveniva l'« italica naturalizzazione » dei prodotti oltreoceanici durante il fascismo.

Crollato l'impero fascista crolla anche il « cartoon di regime ». Riappaiono gli americani con « cartoon » avventurosi per tutti gli anni cinquanta. Tranne trascurabili eccezioni per quanto riguarda la satira politica, possiamo arrivare fino ai giorni nostri. Il fumetto è letto: grandi c piccoli editori si accaparrano gli autori più significativi. Vengono offerte proposte di collaborazione per quanto riguarda la sceneggiatura a nomi illustri della letteratura quali Moravia e Calvino; a studiosi di semiologia e costume quali Umberto Eco. E' eplosa la nuova comunicazione di massa o la nuova « massificazione » di una moda passera. Una cosa è comunque certa: abbiamo sempre riso più degli oppressi che degli oppressori. Per questo il ruolo della satira fumettistica può essere un nuovo strumento di emancipazione; qui sta il significato sociale, di « ribaltamento dal basso » favorito da questo tipo di informazione. La satira politica è giornalismo nel senso forse meno inquinato del termine proprio per la sua corrosiva immediatezza e per la spontaneità con cui l'autore esprime istanze sociali, accentua scandali, iro-



nizza avvenimenti del « Parnaso politico » accessibile di solito solo agli addetti ai lavori o a qualche intellettuale che ha tempo « per leggere e capire cosa scrivono i giornali ». Molte strisce sono pervase da una poetica che non è mai deformazione fine a se stessa e quindi reazionaria, ma precisa caratterizzazione.

Abbiamo rivolto alcune domande a due tra i maggiori (nel senso di più seguiti) disegnatori satirici italiani: Tullio Pericoli che insieme a Emanuele Pirella colalbora tra l'altro con l'Espresso nella sua gustosa e graffiante « Cronache da Palazzo » e Alfredo Chiappori, collaboratore di l'anorama nella sintetica pagini, del « Belpaese ». Certo gli autori di stripes satiriche non si limi ano a questi due seppur bravi disegnatori. Ma ci interessava sapere come vivono il loro « ingresso ufficiale » nella stampa a grande diffusione, stampa che fino a pochi anni fa snobbava il fumetto « specializzato » tenendolo relegato in giornali e giornaletti a scarsa diffusione o comunque d'élite.





zate. Questo lo è sempre stato e oggi lo è ancor di più perché la politica non è più appanaggio di una élite ma è argomento di discussione all'interno delle masse produttive.

PERICOLI: Il fatto che i fumetti siano passati dai giornali specializzati ai giornali di grande tiratura con un pubblico più vasto penso she sia dovuto non ad una moda da strumentalizzare ma a un'imposizione della base dei lettori. Questo si può verificare anche in altri episodi quando per esempio fumetti nostri sono stati ripresi da comitati di quartiere o da gruppi di operai per poi riprodurli in manifesti per le loro esigenze di lotta.

GONG: !n ultima analisi credete alla satira politica come momento di massa e non di élite. Il vostro messaggio non andrebbe insomma al « Radical middle » che sfoglia Linus o Panorama alla ricerca dell'arguzia umo-

ristica da sfoggiare nei salotti...

CHIAPPORI: E' sempre questione del valore del messaggio. Secondo me se il disegnatore da il suo contributo senza incorrere in censure ideologiche e anzi il direttore del giornale lo cerca per questo, il problema che avete appena esposto non sussiste. Quando la satiral è efficace, lo è indipendentemente dai canali che vengono utilizzati per diffonderla.

PERICOLI: Macché salotti. A me e Pirella per esempio è successo di vedere delle pagine dell'Espresso riprodotte (non so dirvi se si trattasse di un sindacato o altro) in un manifesto fatto dai taxisti cambiando le nostre parole ma lasciando i nostri personaggi per mettergli in bocca i loro problemi. Quindi c'è la tendenza a usare il fumetto per esprimere delle idee e perché no. per fare delle istanze sociali. sindacali, di categoria... Il fumetto è un linguaggio a sé come tale può essere usato per fare dei discorsi in un modo molto efficace.

GONG: Pericoli, tu hai fatto anche pubblicità. Come riesci a conciliare la satira politica che al limite critica la pubblicità con l'attività in questo settore; non vivi una specie di sdoppiamento?

PERICOLI: E' Pirella che lavora in pubblicità. lo a volte faccio i disegni. Sono pittore e disegnatore. Faccio i fumetti per esprimere le mie idee, quello che penso dell' attualità e della politica. Come professionista e grafico lavoro (poco) anche per la pubblicità perché è una cosa del nostro tempo, è un lavoro come un altro. Per me è inconciliabile quanto può essere inconciliabile il fatto che io e Pirella facciamo fumetti per il Corriere o per l'Espresso che al limite hanno dietro degli imprenditori molto grossi.

GONG: Insomma come vedete la satira politica quan-

do vi mettete al tavolo di lavoro?

CHIAPPORI: Fare satira vuol pure dire mettere in moto certi meccanismi critici attraverso l'arma del comico. E quindi ci può essere anche un divertimento personale ma non necessariamente, lo per esempio faccio dei disegni che non fanno ridere... A volte faccio disegni per nulla divertenti. Anche se non è facile essendo un lavoro ripetitivo come un altro, con scadenze ben precise per la consegna. Cerco sempre di non far diventare il prodotto satirico uno dei tanti luoghi comuni. Se la satira diventa una comdell' informazione ponente accettata senza traumi, si entra tranquillamente in un luogo comune. Voglio essere ottimista, almeno per quello che mi riguarda. Però non si sa mai, ecco...

PERICOLI: Senza dubbio c'è del divertimento privato nel fare queste cose, nel disegnare e nel fare certi discorsi: che poi siano utili o meno io questo non me lo pongo mai come problema immediato. Sono più stimolato quando vedo che i fumetti servono, vengono usati, letti, dibattuti, seguiti. Non faccio questo lavoro perché credo di esprimere « messaggi » che fanno « emancipare ». Se succede tanto meglio, vi pare? Insomma, c'è una parte di divertimento nostro individuale, questo è scontato, e una fase più importante che è quella di poter esprimere le proprie idee, di sentirsi partecipi e a contatto di un pubblico col quale si dialoga direttamente. A proposito di luoghi comuni vorrei concludere che il « luogo comune » è una cosa che viene ripetuta per inerzia mentale, perché non ci si sforza di trovare cose originali. lo e Pirella cerchiamo sempre di fare cose che non sono state né dette né fatte. Penso che il « luogo comune » sia una cosa che non ha più a che fare con la grande stampa. Il « luogo comune » ci può essere anche nel giornaletto underground, sul volantino clandestino...



# New American Music

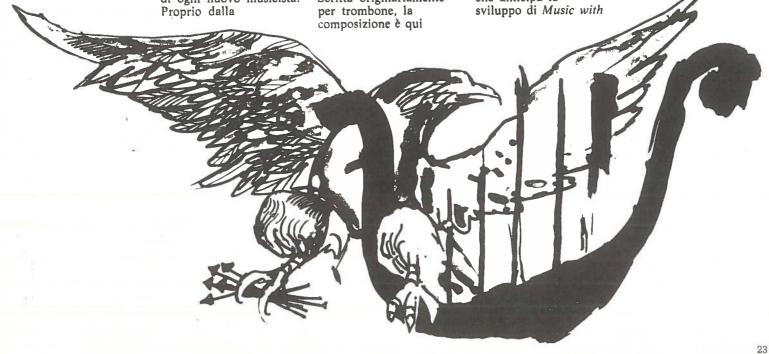
Salvo rare eccezioni (della Cramps parliamo quasi ogni mese, della Obscure si è detto al principio dell'anno) il mondo discografico pare disinteressarsi della « nuova musica » contemporanea. I documenti sonori che giungono al vaglio dell'appassionato o dell'« addetto ai lavori » son pochi e insufficienti, spesso fuori dal loro tempo: all'ascoltatore è negato il piacere di vivere l'azzardo dei suoi sogni, di capire quel che sotto ogni latitudine precisamente accade. E' con sorpresa, dunque, che dobbiamo considerare l'iniziativa della Folkways Records, casa meritoria nel campo della traditional music che ora si prova ad allestire un archivio sonoro contemporaneo. presentando una collana titolata New American Music, Composers of Seventies. La serie (composta da 4 dischi singoli, di cui uno dedicato al jazz e tre alla contemporanea di derivazione classica) merita attenzione e rispetto. In essa compaiono i segni della nuova cultura musicale americana, nata dalle intuizioni di Varèse,

di Partch, di Feldman, dalla minimal music di Riley e La Monte Young, dall'alea di Cage e dei suoi scolari: suono inquieto, irriverente, che tutto invoca e tutto esplora, libero sino all'affronto delle nuove certezze tonali e contrappuntistiche. Nel viaggio verso il « Mai udito » ogni idea è valida e qualsiasi manipolazione permessa. Procedimenti classici, forme casuali, nuove strutture mutuate dalla semiotica si alternano senza soluzione di continuità: in superficie vibra il rumore dell' elettronica, il timbro quieto della chitarra, il suono di un violino stravolto o di uno Steinway « tale e quale ». La fantasia varca la soglia della « scala cromatica » e pretende l'impossibile per poter esistere: quando Lucia Dlugoszewsky dice di « un ascolto che risveglia una sensibilità tanto nuova da esser sorpresa perennemente unica, appena nata, antimortale, creata ora e ora e ora... un ascolto il cui momento nel tempo è sempre l'alba », le sue parole varcan la porta del personale per farsi simbolo dello spirito di ogni nuovo musicista.

Dlugoszewsky, bizzarra figura di woman in music, si può partire per illustrar qualcosa di questo suono, catturato qui in brani piccoli ma significativi. La sua composizione, Angels of Inmost Heaven, è uno straordinario esercizio per due trombe, due tromboni e un corno francese che studia « diverse permutazioni di timbro, densità e frase ». Diviso in otto parti di eguale durata, strettamente connesse le une con le altre, il lavoro vive di meravigliose impennate e di placidi riposi, teso alla riscoperta dell' accadimento sonoro in tutte le sue possibili varianti. « Dipingendo musica » a strati, accostando violente macchie sonore e frasi di lieve trasparenza, piegando la voce degli strumenti al grottesco e all'improbabile, la Dlugoszewsky disegna un quadro di magica evidenza: l'obliqua fanfara che domina il paesaggio è graffito memorabile sul muro della new music dei nostri giorni. Al metallico rumore di Angels of Inmost Heaven. John Fulkerson risponde con la magra cantilena di Patterns Seven. Scritta originariamente per trombone, la composizione è qui

eseguita da una chitarra nuda quanto efficace: pochi suoni, morsi decisi alle corde e alle strutture, un comportamento ritmico attonito e stralunato. Più della resa all'orecchio (incerta, talvolta, sofferente) vale il « gioco colto » del comporre, che ruba grani di saggezza a due poeti semiotici. Pinto e Pignatari, utilizzando schemi inusuali per ricavare nuove continuità sonore. Fulkerson si ribella all'idea della random music cagiana ma pure rifiuta il credo tonale e l'alchimia classica: la sua ricerca resta ad avvertirci di uno sforzo comune a molti musicisti contemporanei, verso sentieri mai battuti e nuovi orizzonti culturali. Alla « non improvvisazione », al controllo sul materiale sviluppato, pur in polemica con la concezione occidentale del comporre, si riferiscono anche Philip Glass e Talib Rasid Kakim, che nell'ambito della collana rappresentano l'« ala magica » della schiera sperimentale. Di Glass è qui presentato un vecchio lavoro, Two Pages, scritto nei primi giorni della « febbre sonora » ma edito solo di recente. Del lavoro, che anticipa lo

Changing Parts, adagiandosi sul cuscino di In C e del « processo graduale », parliamo diffusamente in sede di recensioni: qui basti sottolineare la solenne bellezza dell'esperienza. la palpabile claritas capace di sprigionare infinita energia mentale. Tanto entusiasmo non può coinvolgere Placements, opera di quel Talib Rasul Hakim che, sotto il nome di Stephan Chambers, ha contribuito nelle passate stagioni a dar vita ai pensieri di Philip Glass. La « fame di sensazioni » di Hakim passa per cinque percussioni e un pianoforte che giocano su minimi rumori: i materiali son riuniti in diverse sezioni, a loro volta divise in raggruppamenti più piccoli, che entrano, si sovrappongono, escono in determinati punti. Fragile corollario dei grandi teoremi di cui sopra è detto, Placements sciupa nell' ovvietà la potenziale energia: pallida e incerta, questa musica tintinnante ci pare il fantasma di quel new magic di cui tanto si discute in sede musicale, negli ultimi tempi. Un intero volume della collana, il quarto, è





redenc Riew

dedicato al lavoro sul materiale elettronico. Passati un po' in secondo piano, nelle ultime stagioni, dopo la furiosa ricerca degli anni '50 e '60, questi sforzi meritano attenzione per la serietà con cui sono condotti, ben oltre i « trucchi » di cui è pieno il mercato del consumo musicale: le « voci » delle nuove macchine sono inquietanti, fantastiche, non comuni, tracciano il diagramma dell'ignoto e chiedono al fruitore una nuova strategia d'ascolto. Ann Mc Millan si

d'ascolto.

Ann Mc Millan si premura di calare nel suono, giocando con materiali acustici tra i più disparati. Whale I si rivolge alla Natura e ruba e scompone il gemito di una balena: Carrefours mescola i timbri di arnesi occidentali, africani, polinesiani, componendo un collage dove ogni cellula rigenerata ha il sapore della « prima volta ». Al suo ottimo

lavoro, Joel Chadabe oppone Echoes, « interazione dinamica tra un esecutore e un sistema elettronico automatico ». I suoni prodotti dal performer attraverso un complesso sistema elettronico son rimandati da una serie di altoparlanti che modificano il segnale originario, stimolando in questo modo l'ascoltatore a schemi sempre nuovi. Visto come « simbolico modello di relazione tra l'uomo e la tecnologia ». Echoes è struttura per strumenti variabili: qui si adoperano le percussioni, ma esistono versioni anche per chitarra, violino o trombone. Più radicalmente ancora, Gordon Mumma fa intervenire il pubblico nel processo di trasformazione ottenuto attraverso un complesso circuito elettronico. In Cybersonic Cantilevers gli esecutori sono i fruitori stessi, che hanno la possibilità di offrire materia acustica

di qualunque genere alla « macchina rigeneratrice » e di intervenire comunque vogliano nel processo stesso di modificazione. A Mumma interessa incenerire l'antico separé tra artista e pubblico, già attaccato dai riformatori della scuola cagiana: alla gioia dell'happening l'artista non oppone nulla, limitandosi ad allestire gli strumenti per la multiforme possibilità. Da ultimo, Fredrick Rzewsky, compositore tra i più impegnati politicamente nell'attuale contesto musicale. Convinto assertore, con Cardew e pochi altri, di un suono legato alle aspirazioni di libertà del proletariato, Rzeusky compone ballate dalla nitida filigrana, enfatici accompagnamenti per testi rivoluzionari. Qui l'uomo è impegnato in Three Songs che riportano brani di Frederic Douglass, del letterato nero Langston

Hughes, del poeta guatemalteco Otto Rene Castillo: canzoni di forte vena polemica, segni di consapevolezza che dimenticano il problema del linguaggio musicale in sé e spostano l'asse della vicenda verso le parole gridate in superficie. Al pari della musica di Cardew, questo suono muore nella stanza dell' intenzione, illudendosi di aprir la mente al pubblico per il solo tramite dell'evidenza: ben altre cose dovrebbe raccontar la musica. altrimenti che la debole filosofia delle marcette, delle ballate stanche, del suono « glorioso » come una stampa della Repubblica Cinese! Il tentativo di Rzewsky, per ingenuo che possa apparire, è segno tangibile dell'angoscia che scuote il musicista contemporaneo. Staccato dalle masse, predicatore di un mondo invisibile che solo a patto di violenti sforzi può esser rintracciato nella realtà quotidiana,

l'« uomo sonoro » chiede attenzione e ottiene indifferenza, offre meraviglie e si sente domandar banalità. Come fare? Alla proposta di Rzewsky, alla semplificazione in chiave ingenuamente politica, rispondiamo con l'invito a farsi conoscere, a uscir dai ghetti dell'Intellighentzia senza con ciò rinunciare alla ricerca profonda in tutte le direzioni. Far musica socialmente rilevante vuol dire anche offrire il contributo del proprio Io, cercato in ogni sua minima piega, spogliato di ogni ipocrisia, confrontato duramente con la realtà. A coloro che vorran fermarsi a una lettura superficiale, che protesteranno l'oscurità dell'espressione, risponderemo come il filosofo di qualche secolo addietro: « Ne nous reprochez pas la manque de clarté, car nous en faisons profession... ».

## UNA VOCE UN CORPO

di due occhi, per accorgersi che la metà del cie lo, alla quale chi scrive non appartiene, oggi pesa di più, sprigiona potenzialità di grandi muta-

Non occorre nulla più liberando se stessa, contribuire a liberare il proprio polo contradditorio. Soprattutto richiede e in parte già propone nuovi modi di far politica e di far vita, nei quali chi cri-

tica e trasforma sappia criticare e trasformare anche se stesso, senza isolo di pace privata.

Dietro questa globalità dell'ipotesi femminista si agitano contraddizioni e parano a memoria o per sentito dire, che nessuno dhe non le senta su e dentro di sé può donoscere in tutte le loro manifestazioni, che fin dalla nascita condizionano e determinano comportamenti, relazioni con gli altri, stato sociale, modi di assere, tutto una vita. Se il corsubiscono dunque l'onedi conseguenza originali e la sua proposta di liberazione: è una considerariormente avvallata se questa donna ha corpo c storia e una realtà dagli eccessivamente ellittico questo tragitto che abbozza tematiche così centrauna cantanto jazz? Pro-

fatti l'espressività femminile, la cultura nera, l'area della musica improvvisata situazioni, cioè, sconvolgenti e perturbanti per i custodi dei buon senso borghese e fino ad



le. I problemi che ha soro i medasimi di chi il Jesus Christ Superstar ».

Jeunne Lee soffia sulla bolla di sapone di un linguaggio sostanzialmente demotivato, ma sa anche scivolar via dalla laisa concretezza della musica come pretesto: né insegue afflati pedagogici spi quali immolare la propria corposità pratica e naturaje. Nelia sua esuressione a bello » e « necessaio, didonticano erra er eartando è assessitare și di una completezza emotiva 🦸 intellettuale tutta da scoprire, è demolire la barriera di condizio namenti che vorrebbero imped re l'aniodéterminazione di una donna nera. E consideriamo che sul terreno del vocalismo tutte le pagina sembravano esser state scritte già da tempo: Il canto è stato l' unica occupazione musicale nella quale la secsenza femminile sia stata <del>dienum conforme alle</del> « naturali inclinazioni ». acconcia a far risaltare le qualità più facilmente reificabili. Nell' elemento vocale la continuità con la tradizione è più rimarcata, i mutamenti struttu ralij meno sconvolganti, s qui infatti le imperuose onde sopravvenute negli anni '60 si sono infrante senza lasciar traces profondissime perché l'idea di una sperimentazione canora è sempre comunomenie apparsa akquan to stravagante. Con Jeanne Les si scopre l'altra factia della ilina: la voca si mette in cammino, per una strada che non i quella di sempre della canzone jazz e mon è nep pure quella, solo appa rentemente più coraggiosa, della propria assimiiazone al ruolo di uno strumento a fiato. U quesko cii tevare soluzione è preciso: perché una cantante è sempre citata come sintomo di inclinaziona commerciale, an che ouando è ed intende restar fuori dalle dorate attrattive del mercato? Perché, anche nelle produzioni più sperimentali

e creative, la sua funzione appare in generale compromissoria? Jeanne Lee individua le rudici it ausa mpaka conc nita nel pesante fardello da cui la pratica dell'improvvisazione vecale è gravata: tradizionalmente, cioè, il canto pretence un tema, un testo che, anche quando non si esplica in parole compite te è tutto interno a uno schema predeterminato. L'improvvicazione abitualmente, si limita a dilature nell'arabesco, nel preziosissimo, aderna le cateno che la stringono senza poterle spezzare,

Con Jeanne Lee lo scarto è brusco: la forza dell'improyvisazione svincolata dalla fedeltà al tempo, e si affida e un periodare in forma di li bero induologo: il canto mon è intermetazione e variazione, ma si esplica come manifestazione naturale di una soggettività viva che non intende precludersi alcuna possibilità espressiva. La voce dissemina senza parsimo nia fraseggi spericolati e imprevedibili, come mine

li tradizionali saltano in una potenzialità sessuale aria generando una piog alia ali (2)maya(0)mi.

L'improvvisazione se gue un percorsa irrego lare, lastricato di serprese: il fatto che esso possa apparire inusitato ad un ascolto raziocinante. Bille (O mole) et college Strike S& otole la modificante divarieszione che un sistema di valori murumi e preje: schi ha impesio fiz iz « fredda logica » della sfera conceltuale e i «vergognosi turbamenti» del corpo. Qui invece la voce è veramente la valvola di sfogo, il punto di concentrazione d'una fantasia sensuale liberate inon dalla mente, è chiato, ma solo dalle incrostrazioni che su essa spesso si formano); è il movinterrio della vita esc. S. scopne e che sprinces quella tensione congeniale a un sistema espressivo pratico, necessario. Liesplorazione di ogni risorsa vocale è intrecciata con la riappropriazione del proprio corpo, contro a simbologia ammiccan te della superstar, per u-

vaganti sulle quali i ruo- na differente gestione d' che, per restare nell'ambiente nero, nel rhythm and blues per lo più svilita a volgare prodotto di consumo, solo apperen temente disinibita e in realtà prigioniera delle categorie più prevaricanti e rigurgitanti di false coscienze

La creatività del corpo incontra la creatività del pensiero: la donna riflette, agisce scopre, trasfor ma. Non è più « voce senza corpo, corpo senza voce », coma scrive Julia Kristeva. Non è più «fuori del tempo, fuori del sa pere, oppure quando è nel tempo e nel sapere. separata per sempre dallo sconvolgimento ritmato, colorato che riga il son no, la pelle, le viscere: rivoluzionaria ma a corpo perso; corpo che grida e si ugita ma a tempo perso; separata, guastata: da una parte, placere afasico del parto che s' immagina di partecipare ai cicli cosmici; dall'af tra, godimento sotto il peso simbolico d'una leg-

ge (paterna, familiare, sociale, divina) di cui essa è il sostenno sacrilica to, raggiante di gioria a condizione di subire il diniego se non l'assassinio del corpo». Jeznne Lee stessa afferma: « Ogni volta che canto delle note delle frast dei rit mi io li traduce in passi di danza, in movimenti del corpo, Movimento, respirazione: la danza e il canto si raggiungono». Onesta consapevolezza di sé, della propria raggiunta fisicită e autonomia, risplendono coa incredibile intensità nel brani che leanne Lea svolge in assolute sontudine in Conspiracy, la prima s finora unica incisione sot to il suo proprio nome. Angel Chile in particols re, potrebbe ragionevolmente april: le raginé di una antologia di nuo va vita: è la vertiginosa scoperta, detta con tecnica straordinaria, d'una donna che verifica con gioia la propria identità trovata. La dolcezza parossistice non è più fra gile virtu sottomessa, ma si fa modo d'essere complessivo, modo di vivere tutti i contenuti e i rap com di undura smoduz e umema eite sta naseen do. Ma anche quando muota in acque scelle da altri musicisti, Teanne Lee immette in asse i punto di Vista femminile e una vocalità che mon ammette spazi di frenata. In *Blase* di Archie Shepp che pure esplora i terri tori akita menanja e mor quelli della riverca e si muove dunque dentro strutture più canoniche, isanne i se mova Ugual gare la compatta materia sonora don vene di movimento e atmosfere incantatorie. Con Marion Brown (4 hargoon of a Georgia Faun) e Sunny Mumay (Homage to Africa), è la figlia, ambientata in una civiltà metropolitana, che incontra la madre radicata nella terra

e nella natura: per accet-

tare della sua esperienza

la centralità della donna



anche per stemperarla nella maturità di chi, liberandosi, si lascia alle spalle la mitologia del rito.

Ma i climi più stimolanti Jeanne Lee li recepisce proprio in quelle manifestazioni della musica creativa che pongoe strutturali più profonda: pochissimi musicisti si sono mai calati con altrettanta naturalezza nel mondo raffinato ed elaboratissimo di Anthony Braxton, Nel Town Hall altre mai.

Identiche

nella musica africana, ma Lee lavora ormai da quasi dieci anni e ha inciso una dozzina di dischi.

Dunque fra la gioia vitala delle improvvisazioni vocali e le calibrate composizioni di Hampel e Braxton non c'è contrasto, e anzi l'unità e la compenetrazione sono assolute. Jeanne Lee stessa pregnante lucidità: « La difierenza fra ciò che fa Cathy Barbarian e ciò che faccio io, fra ciò che fa Ellington e ciò che fa Guntei si situa dopo il momento in cui il com-Conceri così come nelle positore ha trascritto sulquali i loro percorsi si Per noi questa trascrizionia fra Braxton e Jeanne teatro; è qui che inter-Lee ha attinto qualità u- vengono la nostra invenzioni valgono per la rela- pezzo di musica, questo zione fra la cantante e funziona come una chia-Gunter Hampel, un com- va, libera la nostra enere con il quale Jeanne grande artista abbia la ca realtà come progetto non

microcosmi e macrocosmi, fra i tempi e l'infinito». The 8th of july 1969, dove accanto a Jeanne Lee e Gunter Hampel c'è anche Anthony Braxton, è certamente uno dei no problematiche sonore ne motiva la ragioni con massimi contributi discografici a questa dialettica della utopia operante, sottesa com'è da aperture creative e sensitive, dal gioco dei monologhi dialoganti, dalla felicità di trovarsi insieme in un interscambio a riflessi scoaltre circostanze nelle la carta la sua musica, perti. Si accennava qualche riga più su a Consono incrociati, la sinto- ne è un ruolo, como a spiracy, nel quale Jeanne Lee si assume la responsabilità delle compomane e musicali superbe, zione, la nostra esperien- sizioni e sceglie come emozionanti come poche za, nella comunanza con compagni di viaggio Sam i musicisti del gruppo. Rivers Gunter Hampel, considera- Quando Gunter scrive un Jack Gregg e Steve Mc Call. La creatività femminile cessa qui di essere astrazione, petizione di positore tedesco incre- gia e la lascia andare e principio, e comincia a dibilmente sottovalutato venire. Penso che ogni scorrere nelle vene della

pacità di fornire una ta- demiurgico ma ugual- fende privilegi fondati le chiave, che gli per- mente fertile di spunti sull'esclusione ed equilimetta di realizzarsi fra tutti da sviluppare in l'interno e l'esterno, fra prospettiva. Jeanne Lee si ricollega qui a una delle qualità più succose della nuova musica creativa, la capacità, cioè, di ottenere un'intensità continua, anteponendo agli aspetti più travolgenti, ossessivi e ritmici della tradizione blues la tensione di una incessate dinamica di mutamenti. il filo nervoso di una musica sospesa. L'aria è rarefatta, slavata eppure corposa, e anche Sam Rivers prosciuga il torrente dei propri trascinanti entusiasmi per distillarne interventi misuratissimi, risolti contenendò il fuoco dell'energia. La gioia dilagante non esclude la audace e inquieta complessità delle trame; Jeanne Lee getta un tenero ponte fra fantasia ed essenzialità, pubblico e privato, coscienza e stupore.

Sarebbe comodo, a questo punto, per chi di-

bri sempre più vaghi, recuperare Jeanne Lee come singolare eccezione, fenomeno tanto ammirevole quanto isolato. Ma non è così: quante sono le Jeanne Lee potenziali, quante quelle sconosciute, quante, soprattutto, che agiscono in altri settori e ad altri livelli? Proprio qui, anzi, sta uno dei tratti più rivoluzionari dell'espressività femminile: non ci sono Picasso o Michelangelo che si ergono sul vuoto; il segno nuovo è quello di una fantasia che si trasmette magari senza intenti di arte pura, ma con una capacità di diffusione, di comunicazione fra donne, quali altri movimenti di massa non hanno finora trovato il modo di espri-

> Tromo Bolelli

# BOB MARLEY

"NATTY DREAD"





# RASTAMAN BRATION



ILPS 19376

Distribuzione Dischi Ricordi S.p.A.

ILPS 19383

## Testimonianze dalle Università francesi:

## IL TECNOCRATE IN PICCHIATA

Cos'è successo dopo il 68? Marcuse è passato di moda e ben 4 riforme universitarie hanno strozzato gli ultimi spazi politici e culturali, che gli studenti francesi avevano caoticamente conquistato 8 anni fa. L'importanza di questa parabola regressiva, il fine del suo svolgersi, non può essere solo circoscritta alla Francia, in un prossimo futuro noi stessi potremmo esserne coinvolti. La prima riforma, partita dal ministro Faure, concerneva la creazione di un consiglio di gestione di facoltà scientifiche e la legalizzazione della contestazione studentesca mediante rappresentanti, mirante ad una complicità controllata. Un programma a lungo termine vagheggiava di costruire su nuove basi la vecchia università mettendola sotto il controllo dell' apparato produttivo. Seconda riforma nel 1973: il ministro Debrè, grazie a ritocchi burocratici dei primi anni universitari (DEUG), portava alla selezione dei 2/3 della popolazione studentesca, mentre a lungo termine fantasticava le università come delle « filiali » di formazione concepite in vista dell'inserimento dei futuri diplomati nella vita economica. La terza riforma Fontanet draconianamente specializzava al massimo queste « filiali » universitarie legandole ancora di più al mercato del lavoro. Si arriva così all'ultima delle riforme ideata circa un anno fa dal ministro Haby e Soisson, che completa, con elegante tocco, le ultime rifiniture del nuovo abito che l'università Francese presto indosserà. La messa in scena è molto Giscardiana: pedagogia appiccicata ad argomentazioni psicologiche e

nuove materie dinamiche e al passo coi tempi tipo scienze delle comunicazioni ed informatica. All'interno dell'università la rivoluzione corporata di G. D'Estaing ha lavorato lentamente ma senza interruzioni: come un topo da scartoffie ha distrutto con poco rumore, con la lucida abilità del tecnocrate d'équipe. che si muove inamidato all'ombra di qualche multinazionale. Vediamone un esempio in quosto brano di una lettera del Segretario di Stato inviata al Presidente delle Università:

« Delle formazioni totalmente nuove dovranno dare luogo ad uno studio approfondito, legandosi ogni volta che sarà necessario con i luoghi professionali. Le innovazioni saranno più o meno profonde a seconda che, sotto la loro forma e contenuto attuale, esse possano o no riguardare e corrispondere in maniera adeguata ad un bisogno preciso ». Questo significa innanzi tutto trincerare gli atenei nello spazio geografico-economico delle regioni. Ma più in generale tanti topini incravattati, gli aspiranti tecnocrati, scodinzoleranno nelle linde aule francesi, detentori di una nuova cultura. Non più quella di un sapere e di una conoscenza generalizzata, che per quanto idealistica manteneva certe distanze critiche, bensì di una cultura pragmatica, cioé funzionale ad una realtà, (per es. economica), accettata così come si presenta senza porre alcun dubbio in merito alla sua validità. L'università scende dal trono millenario della cultura per mescolarsi nel più banale mondo della legge della domanda e dell'offerta e del mercato del lavoro. Una prova in più per meglio intendere che questo nuovo sapere è la conseguenza di un cambiamento sociale ed economico, importante perché comune alle esigenze di tutti i paesi in uno stato avanzato d'industrializzazione

Ecco due documenti studenteschi, ciclostilati all'università di Beaux Arts di Parigi:

« La vecchia università ereditata dal 19.mo secolo, centralizzata, gerarchizzata, controllata dallo stato non è più adeguata. Non corrisponde più ai bisogni del capitalismo. Bisogna distruggerla, decentralizzarla e ricostruirla su nuove basi. Bisogna piazzarla sotto il controllo padronale: questa è la funzione dell'autonomia conferita all'università dalla legge Haby-Soisson ».

« Il ruolo della scuola nella società borghese:

- Aiutare la riproduzione della divisione del lavoro e quindi della società in classi.

- Fornire della mano d'opera a livello di qualificazione e dequalificazione necessaria alla produzione capitalistica.

- Diffondere questa nuova ideologia per legittimare l'organizzazione capitalista del lavoro, accettando i rapporti gerarchici di sfruttamento ».

Ma fino a qual punto di plateale strumentalizzazione dell'università possa considerarsi questa proposta del sig. Francois Ceyrac, si può averne un'idea leggendo una sua lapidaria frase su Monde de l'èducation di Gennaio:

« Sostengo che i giovani entrino il più rapidamente possibile al contatto della vita reale, senza troppo sclerotizzarsi per seguire degli studi che sono una fuga di fronte alla realtà... Bisogna

trattare le università come delle imprese di tipo speciale, aventi la possibilità, amministrando bene il loro budget, d'avere una loro propria orientazione. Questo esiste già in parte, ma bisogna andare più lontani... ».

Il problema universitario, in breve tutto ciò che ad esso è connesso, sarebbe risolto centralizzando in poche Harvard, Princeton, Yale europee un ristretto numero di quadri dirigenziali, i tecnocrati dei grandi monopoli e corporazioni, smistando la restante sproporzionata richiesta in centri universitari periferici meno qualificanti, ma più concretamente legati ai bisogni economici della regione nella quale sono emarginati. Le conseguenze sul piano politico e culturale sarebbero disastrose: se esistono monopoli sul tabacco o sulla carta igenica provate ad immaginarne uno sulla cultura.

Girando per le università Parigine non abbiamo avuto l'impressione di grandi agitazioni; solo nelle province abbiamo sentito maggiori movimenti. A fatto compiuto i vari gruppi politici studenteschi, che in questi anni non erano riusciti a collegarsi con la grande maggioranza dei nuovi studenti, preoccupati e-sclusivamente del loro futuro posto di lavoro e sviati dalla grande campagna giornalistica sul problema demografico universitario, sono solo riusciti ad organizzare all'ultimo momento alcune dimostrazioni.

Durante una di queste abbiamo registrato qualche conversazione a « caldo »:

JEAN MARIE (esponente dell'organizzazione comunista REVO-

GONG: Qual'è la principale motivazione contro la riforma Haby?

J. M.: E' una riforma che lega, che unisce l'università e il padronato, in modo che sia questo ad avere l'intero controllo: detta e decide i programmi d'insegnamento, decide chi insegnerà, i favoriti che potranno andarci e quali saranno i diplomi valevoli o no. In ogni caso l'università sarà legata al padronato locale. Ci sarà una forte selezione per ridurre i diplomati e la politica scomparirà dall'università. In ogni caso le nostre sono rivendicazioni più globali, la riforma Haby è legata anche alle tante lotte politiche che ci sono in questo momento in Francia.

GONG: La riforma ha avu-



to seguito fra gli studenti solo a fatto compiuto. Perché avete iniziato a muovervi solo ora?

J. M.: Primo perché attualmente non c'è un movimento degli studenti organizzato, secondo perché in questo periodo ci sono state le elezioni cantonali e regionali. I partiti di sinistra e i riformisti non hanno voluto in questo momento che i suoi membri agissero a livello studentesco, non hanno voluto che si muovessero per paura di perdere voti all'elezioni. Solo dopo le cantonali hanno permesso una mobilitazione, prima c'era stato come un freno all'interno della stampa e delle organizzazioni perché non volevano che si dicesse che la sinistra « crea disordini ». Questo assenteismo universitario faceva parte di una strategia generale delle sinistre. L'ultima ragione è perché l'anno scorso all'università non ci sono state lotte, tutti erano perfettamente integrati nella vita universitaria.

GONG: Qualcuno ha parlato di un nuovo maggio '68...

J. M.: Oggi gli studenti non possono più fare le stesse cose del '68, cioé essere il detonatore che fa esplodere l'insieme delle lotte. Oggi ci sono molte agitazioni operaie ma quello che impedisce la loro unione è la sinistra, mentre nel '68 gli studenti erano stati la leva per la maggior parte delle lotte operaie. Non credo potrà mai più esserci un nuovo '68, il luogo universitario è molto meno polificizzato, più corporativo. Se ci sarà un '68 non verrà fatto dagli studenti.

CLAUDE (prof.ssa aderente del S.N.I.S., Sindacato Nazionale Insegnamento Secondario)

GONG: Qual'è la situazione nell'ambito dei prof. democratici di sinistra?

CLAUDE: A differenza dei movimenti studenteschi c'è la tendenza ad organizzarsi nelle lotte nazionali secondo un preciso programma.

GONG: In che modo voi in-

segnanti vedete la proposta Haby?

CLAUDE: Da una parte per un miglior adattamento ai bisogni del padronato, ma più generalmente adattare la scuola alla nuova borghesia, cioé a fare quello che non è mai riuscita in 20 anni di riforme parziali. Ovvero razionalizzare il sistema scolastico e funzionalizzarlo per un preciso tipo d'economia. Dall'altra la soppressione di alcune materie, quelle chiamate critiche, storia, filosofia, scienze economiche etc., « pericolose » per il sistema sociale, per lasciar posto a quelle più urgentemente legate al mondo del lavoro. Una volta l'insegnamento marxista era perfettamente integrato nel sistema scolastico universitario, ora viene eliminato per quel progetto di materie definite « d'apertura alla vita» (ove « vita» è il padronato aziendale).

GONG: Quali saranno in breve gli effetti della legge in rapporto ai suoi obbiettivi?

CLAUDE: La legge istituzionalizza delle cose che erano già presenti, niente è completamente nuovo. Il mercato del lavoro che si è ben evoluto dopo il 1945 ha bisogno di una nuova massa di tecnici contrapposta ad una minoranza, una élite di quadri dirigenziali superiori. E' una situazione comune a tutti i Paesi Occidentali per la quale occorre far uscire dal sistemà scolastico tutta questa mano d'opera intellettuale che rischia di essere formata per degli impieghi di cui non si avrà più bisogno. PATRICE (studente all'ultimo anno di Leggè).

GONG: Che cosa sta cambiando nell'università francese in rapporto alla sua cultura?

PATRICE: La borghesia non ha bisogno dei suoi umanisti, i Filosofi non sono più niente. Quello che gli ci vuole sono dei tecnici. La borghesia ha costruito le sue Università nel 19º secolo in funzione della sua ideologia dominante e della sua epoca. In questo momento ha una università e dunque una cultura, che non corrisponde più al suo livello di sviluppo. La sua tradizione umanistica è del tutto anacronistica, non ha più bisogno di gente con una conoscenza generale, di stampo rinasci-

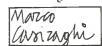
mentale. In seguito c'è stato bisogno di continuare a produrre dei quadri che trasmettessero la vecchia cultura borghese. Si è arrivati così a delle mostruosità universitarie: persone che sanno molte cose, ma che non hanno nessun rapporto con la realtà. Questa Legge fa una scelta economica, e non culturale sottolineando un concetto importante: più il capitalismo industriale si centralizza, meno ha bisogno di creare una cultura. Questa tenderà ad essere sempre più specializzata abbandonando il terreno della vecchia cultura classica. che era il luogo di predilezione dell'Università. Si vuole abbandonare la cultura per una nuova sottocultura. Si apre quindi un nuovo problema, che riguarda questo nuovo territorio di dominazione ideologica.

HERVE' (laureato in Legge, funzionario al Segretariato di Stato delle Università Francesi).

HERVE': Credo che ci siano due aspetti da esaminare: il primo riguarda il problema della diffusione del sapere, l'altro l'aspetto economico. Diffusione del sapere: un sapere di umanisti fondato prima della guerra, sapere che non poteva essere dato all'insieme della piccola borghesia perché molto forte, sia perché armato di troppi strumenti critici. Nonostante fosse borghese, aveva fornito dei mezzi di contestazione molto importanti, rischiavano di essere troppo pericolosi per il sistema che ha avuto paura, organizzando così questa nuova sottocultura. D'altra parte c'è poi il problema economico, che è quello di arrivare a formare un numero di piccoli quadri che non metta in causa l'organizzazione del lavoro: un insieme di piccoli quadri che siano anche motivati da una propria ideologia, da questa sottocultura. Ecco i due aspetti della contraddizione.

GONG: Questo in linea teorica, ma nella realtà credi che avrà seguito?

HERVE': Credo che non arriverà mai a farla accettare, la prova è ora la mobilitazione studentesca di provenienza piccolo borghese, che non si ritrova più nell'ideologia che gli si vuole ora fornire non solo perché è una cultura inaccettabile e senza valore, ma anche perché tende sempre di più a riconoscersi nelle molte lotte operaie e a seguito di questo a non riconoscersi più nell'area prossima della borghesia. Ecco dove in fondo essa gioca, dove gioca la sua cultura rischiando di perdere il favore nella piccola borghesia.





# Tra i nuovi profeti della Black Music:

## NEW YORK IS NOW!

Nel mio primo Rapporto da New York (vedi Gong dicembre '75) avevo abbozzato un discorso piuttosto generale sul ruolo che occupa la Black Music negli Stati Uniti, con particolare riferimento alla metropoli per eccellenza. Avevo nello stesso tempo avvertito che si trattava di un primo reportage e che, probabilmente, ne sarebbero seguiti altri, non essendo certo l'argomento esaurito con quel primo breve resoconto.

Sono tornato di nuovo a New York e, naturalmente, ho approfondito ancora di più la mia conoscenza dell'ambiente e degli uomini del jazz, avendo questa volta, però, fissato il mio occhio, soprattutto su quelle situazioni e su quei musicisti che, a dispetto del piatto e reazionario conformismo imperante negli USA nell'« affare » musicale, dicono qualcosa di nuovo oggi .

Comunque le notizie che seguiranno saranno volutamente frammentarie e disorganiche, comprendendo annotazioni colte negli studi di registrazione, recensioni di concerti, interviste e ritratti di musicisti noti o assolutamente sconosciuti, indicazioni sui luoghi dove si può ascoltare e vivere la musica dei personaggi attualmente più creativi e spesso anche più emarginati.

1

Appena sono arrivato a New York, mi sono reso conto che l'avvenimento di cui tutta la Off-Broadway parlava era l'ultima prodezza di Cecil Taylor. Per la prima volta l'imprevedibile e fervido talento artistico di Taylor aveva realizzato un lavoro che travalicava i confini più strettamente musicali per invadere una sfera prevalentemente teatrale. A Rat's Mass/Procession In Shout è una pièce teatrale della scrittrice Adrienne Kennedy, che Cecil Taylor ha messo in scena in uno dei teatrini più interessanti del momento a New York, La Mama E.T.C. Avendo a disposizione un cast di una ventina di elementi, tra attori, cantanti, danzatori e musicisti, Cecil Taylor ha curato la regia, ha organizzato le coreografie e, ovviamente, ha composto le musiche di scena. Pur confessando che il mio giudizio su questa performance tayloriana è viziato da una insufficiente confidenza con la lingua inglese. che non mi ha permesso di capire l'opera in tutta la sua interezza e con tutte le sfumature. mi sembra che questo ultimo

tentativo del grande musicista afro-americano sia sostanzialmente riuscito.

Su una pedana levigata posta al centro dell'ambiente teatrale si muovono i protagonisti, mentre il pubblico è tutto intorno e i musicisti sono su uno dei lati del quadrato, tra la pedana e gli spettatori. E' un lavoro corale, non esistono singoli protagonisti, poiché tutti hanno un ruolo paritario. Gli attori-mimi-danzatori. uomini e donne, bianchi e neri, si muovono con tuniche immacolate e una specie di maschera da topo sulla fronte, mentre la musica interviene in ogni sequenza ed è parte integrante di tutta l'azione teatrale. C'è una grossa novità anche nell'organico del consueto Unit tayloriano: purtroppo, dopo tanti anni, Andrew Cirylle se n'è andato e oggi Taylor sta ancora cercando il suo sostituto, mettendo alla prova, di giorno in giorno, diversi giovani batteristi. Jimmy Lyons, il fedelissimo, è sempre al suo posto con il sax alto; i nuovi nomi del gruppo sono: Raphe Malik alla tromba e David S. Ware al sax tenore. Per la rappresentazione di A Rat's Mass. Cecil Taylor non sedeva al piano, ma si limitava ogni sera a dirigere il tutto dietro le quinte e qualche sera interveniva come danzatore; in più l'Unit era rafforzato per l'occasione dalla moglie di Lyons, Karen Borca al fagotto. Sulla scena i soli nomi che io conoscevo erano quelli dei vocalisti Andy Bey e Jeanne Lee. E' un peccato che Taylor, che mi ha confessato di essere interessatissimo a questa nuova esperienza, abbia avuto l' opportunità di rappresentare la pièce per soli tre weck-ends consecutivi. E' un peccato, aggiungo io, perché teatro a parte, anche la musica era alquanto diversa da quella che Taylor fa solitamente in concerto o su di-

Un'altra serata newyorkese l' ho passata in un localino di una via malfamata che porta lo stesso nome del teatro tayloriano, La Mama E.T.C.: è una sorta di « succursale », gestita praticamente dal giovane e attivissimo batterista di St. Louis Charles Bobo Shaw. In uno stanzone disadorno, ma piuttosto decoroso, su una moquette verde-prato, tre musicisti neri di Chicago, Steve McCall, percussioni, Fred Hopkins, contrabbasso e Henry Threadgill, sassofoni, flauto e percussioni. La loro musica, molto legata alle radici afro-americane, rivela quel particolare sound del Midwest, di città come Chicago e St. Louis, in una miscela di suoni e di stili, fusi con molta libertà ed eclettismo.

Lo scarso pubblico presente applaude moderatamente, ma con convinzione: almeno la metà è composta da musicisti (Frank Lowe, Sunny Murray, Hamiet Bluiett ed altri) e da artisti del Village. Il trio, che lavora già da tempo insieme e si chiama Air. è senz'altro molto interessante, anche se quella sera m'è sembrato che mancasse un po' di idee e di grinta. Ma

con un solo ascolto è pericoloso dare giudizi su chiunque...

Preferisco continuare a parlarvi di personaggi e di situazioni nuove o inconsuete, piuttosto che dirvi dei soliti nomi che pure sono andato a sentire (il quartetto di Keith Jarrett al Village Vanguard, Dollar Brand all'International House, Andrew Hill e Jaki Byard al Willy's Bar...). Allo studio Rivbea ho potuto ascoltare per la prima volta il nuovo quartetto di Oliver Lake. E' chiaramente il momento dei musicisti del Midwest, che hanno modo di emergere dopo tanti anni di anticamera, proprio ora che arrivano in massa a New York. Oliver Lake suona i sassofoni, il flauto e le piccole per-cussioni; Michael G. Jackson suona la chitarra (elettrica ed acustica), il flauto e le piccole percussioni; Fred Hopkins è al basso; infine, Paul Maddox è il batterista. Nomi nuovi con due giovanissimi, e una musica fresca, aperta, ricca di umori e di fantasie, con un feeling veramente incredibile.

#### **OLIVER LAKE**

" Ho vissuto a St. Louis, finché non venni in Europa. A St. Louis imparai molto da musicisti che suonavano nel mio quartiere, molto più di quanto non imparai a scuola. Da ragazzo suonai in una drums-band con Bobo Shaw. A 17 anni cominciai a suonare il sassofono al liceo, senza molto impegno. Ma iniziai a studiare sul serio lo strumento a venti anni, frequentando la facoltà di musica all'università di Jefferson City. Ma, come ho già detto, è a St. Louis che ho imparato a suonare vera-

mente per le strade, improvvisando con i miei amici. Mia madre mi aveva introdotto alla musica religiosa, al blues, ai gospels. L'insegnamento più importante, comunque, lo ebbi dai musicisti di St. Louis: uno di questi è John Norman, che suona il sax alto e vive lì tuttora, poi Freddie Washington, sax tenore. Lester Bowie frequentava la mia stessa scuola e mi aiutò molto, spronandomi a studiare: infatti a venti ani è un po' tardì per cominciare a studiare uno strumento.

La mia filosofia musicale si basa sull'idea che tutta la musica è una. Non la divido in categorie: be-bop, gospel, blues, rock hanno stili diversi, ma è sempre musica. Quindi, quando io suono, mi ispiro a tutti questi stili, un sound totale, che comprenda tutto.

Ritornando alla mia formazione musicale, una parte importantissima l'ha avuta la mia partecipazione al B.A.G. (Black Artist Group). Fu la prima volta che in St. Louis cī si presentò la possibilità di fare qualcosa di veramente creativo Avevamo uno spazio nostro a disposizione per questa iniziativa, che coinvolgeva circa cinquanta artisti in musica, danza, poesia. Ogni settimana c'erano rappresentazioni pubbliche e ricevemmo anche alcune sovvenzioni che ci permisero di continuare. Si formò un gruppo di venticinque musicisti: ne facevano parte, tra gli altri, Julius Hemphill, Hamiet Bluiett, Charles Bobo Shaw, Il





B.A.G. mi aiutò molto, proprio perché includeva artisti di tutti i settori: potevo suonare con la Big Band o con un piccolo gruppo, oppure recitare o danzare... Ci fu anche una specie di scambio tra l'AACM di Chicago e il B.A.G. Ossia l'AACM partecipò ad una serie di nostri concerti a St. Louis e noi ci impegnammo nei loro concerti a Chicago. Eravamo coinvolti nello stesso tipo di esperienze artistiche. Quello fu realmente un periodo molto intenso e creativo, dal 1968 fino al 1972, e non posso dimenticarlo anche se lo volessi.

Per quanto riguarda le mie influenze musicali, a suo tempo ho ascoltato attentamente tutti i vecchi maestri di tromba e di sax. Mi interessal in modo particolare a Jackie McLean, Eric Dolphy e naturalmente Charlie Parker. Venimmo in Europa nell'ottobre del 1972, a Parigi. L'Art Ensemble of Chicago ci dette solo alcuni nomi da contattare, non conoscevamo nessuno. In quella occasione il B.A.G. comprendeva cinque elementi: Joseph Bowie, trombone, Charles Bobo Shaw, batteria, Baikida Carroll e Floyd Leflore, trombe, ed io. Cercammo di sopravvivere per un paio d'anni e tenemmo molti concerti, specialmente in Francia, in Olanda e in Belgio. Fu un periodo molto avventuroso, ma anche utile: non conoscere nessuno, farsi conoscere, riuscire a dare dei concerti.

Avevo anche la mia famiglia con me, quattro bambini e due camioncini. Un periodo davvero molto costruttivo. Tornal a casa nel maggio dal 1974. Restai a St. Louis per l'estate, poi in settem-

bre venni a New York e ci restai. Qui le cose cominciarono finalmente a muoversi. Quando arrival, Lester Bowie aveva appena finito di registrare un album prodotto da Michael Cuscuna. L'etichetta Arista-Freedom stava partendo e Braxton aveva appena firmato il contratto con loro avevo suonato molto con Braxton in Europa, a St. Louis e a Chicago). Nel gennaio 1975 Braxton riuscì a incidere per l'Arista e andò bene. Gre per l'Arista e ando pene. Succedevano molte cose. Joseph Bowle e Bobo erano qui da un anno, quando arrivai, e lavoravano al La Mama Theatre. C'era dunque un interesse crescente per la cosiddetta Musica Creativa.

E' poi venuta l'ora anche per me di incidere per la Arista-Freedom. E' nato così Heavy Spirits, che è una sorta di inventario di diversi modi di comporre con differenti formazioni. Ora per il nuovo album Holding Together (inciso con la Black Saint) ho ancora cambiato musicisti. Ma questo fa parte del mio modo di concepire la musica. C'è sempre improvvisazione nella musica che faccio: voglio creare situazioni musicali diverse ed ecco perché c'è anche una strumentazione diversa.

Per quanto riguarda il cosiddetto jazz-rock, per intenderci quello nato dopo Bitches Brew di Miles Davis, generalmente penso che sia una cosa positiva. L'unico lato negativo è il fatto che spesso, almeno nei dischi che ho sentito io, la base elettrica è troppo forte, tanto da non permettere un buon ascolto della musica. Ma, a parte questo, sono favorevole a qualsiasi esperimento nella musica, purché sia portato avanti con

misura e gusto, altrimenti tutto va in rovina.

L'anno scorso ho cominciato anche a dare dei concerti da solo. Fu a maggio qui a New York. C'è una grossa richiesta di solo-concerts. Artisti come Braxton o Lacy, miei grandi amici, ne fanno parecchi. E' molto più difficile tenere il pubblico attento per tutto un concerto quando si è da soli. Ogni volta è come se fosse la prima. La preparazione è complessa: bisogna preparare e strutturare i pezzi fino in fondo, in modo da non far smarrire il pubblico. Ci vuole una buona tecnica per coprire tutti gli spazi. Sono molto maturato musicalmente, dopo essermi preparato a questo genere di esperienze. In effetti io avevo cominciato con concerti di questo tipo, uniti alla recitazione. E' impegnativo, ma è anche utile, così qualche volta non sei legato necessariamente a un gruppo.

Infine, alcune cose sul gruppo con cui lavoro attualmente: Paul Maddox suonava con Leo Smith a New Haven, Connecticut, dove Leo vive e lavora. Abbiamo cominciato a suonare insieme quattro mesi fa e, probabilmente, suoneremo ancora per un po'. Michael G. Jackson, originario di New Haven, vive a Boston. Suoniamo insieme da un anno: ho conosciuto anche lui tramite Leo Smith, Invece Fred Hopkins lo conosco da molto tempo. Sono tutti musicisti molto apprezzabili e mi piace lavorare con loro. A New York è molto difficile mantenere lo stesso gruppo a lungo, ma per ora lavoriamo bene insieme.

lo credo che, tutto sommato, questo sia un buon momento per me, un momento di ascesa. Lavoro di più, do più concerti, c'è una maggiore richiesta. Questo può significare che nella musica le cose si stanno muovendo. E credo che ora qualcosa stia cambiando anche per posti come il Midwest, luoghi cioè finora poco considerati dai mass-media. Giornalisti e scrittori si sono finalmente accorti che ci sono altri centri oltre a New York, dove molti musicisti si riuniscono e creano. Molto viva è l'attenzione che viene ora data da giornali e case discografiche al Midwest e a quei gruppi cooperativi di musicisti che si sono riuniti, mettendo insieme cose molto interessanti.

Parecchi di questi musicisti si sono spostati adesso a New York, ma qui continuano a restare uniti il più possibile e a creare insieme come facevano prima. Resta comunque il fatto che New York è sempre un trampolino di lancio e, ad un certo punto della tua carriera, ci devi venire. lo ora ho trentatré anni: pensavo di venire a New York già quando ne avevo venticinque, ma rimandavo sempre perché mi sembrava un passo troppo grosso, troppo impegnati-vo. Poi ho capito che dovevo venirci. E' una necessità imprescindibile, perché la maggior parte delle case discografiche registrano a New York. E' una questione di mercato purtroppo e New York, ancora oggi, è senz'altro il mercato migliore ».



Proseguendo nel mio racconto

newyorkese, ho ascoltato per la prima volta dal vivo il gruppo cooperativo The 360 Degree Music Experience in occasione di un benefit organizzato al Top Of The Gate da Jimmy Garrison, a favore di una fondazione per l'infanzia. Erano in cartellone diversi gruppi, tra cui un complesso radunato dallo Studio We, il quartetto di Archie Shepp, Dewey Redman e, appunto, quelli del 360. Già l'ascolto del loro primo LP, From Ragtime To No Time, mi aveva particolarmente colpito, ma sentirli lì, in presa diretta, era una esperienza realmente eccitante. Al Top Of The Gate la formazione era ridotta, comprendendo i due co-leaders. Beaver Harris, alla batteria, e Dave Burrell, al pianc, più Hamiet Bluiett, al sax baritono, al clarino e al flauto; Cameron Brown, al contrabbasso, che sostituiva l'abituale Cecil McBee; Francis Haynes, alla steel drums; Sunil Garg, al sitar e Keith Marks al flauto. Ma già in così pochi il sound del gruppo era inconfondibile. Li avrei potuti apprezzare ancora meglio e più a fondo qualche giorno dopo ai Generation Sound Studios, durante la registrazione di un doppio album, che uscirà sotto il titolo di In: Sanity. Stavolta il

to e, infine, Titos Sompa di Brazzaville (Congo) alle conghe. Sotto la direzione artistica di Timothy Marquand, presidente della JCOA, The 360 Degree Music Experience si sono sbizzarriti in una serie di sequenze musicali, che comprendono tutta la migliore tradizione afro-americana, con un originalissimo innesto di sapori e moduli presi a prestito da altre culture, in una sintesi che appare tutt'altro che pretestuosa o meccanica. Quello del 360º è un sound veramente « di gruppo », in cui tutti i singoli musicisti spesso si autodisciplinano, senza impedire che la bravura dei vari componenti abbia modo di manifestar-

gruppo era al gran completo con

Beaver, Burrell, McBee, Bluiett,

Garg, una steel band di ben 6

steel drummers, condotta da

Francis Haynes di Trinidad, A-

zar Lawrence, al sax tenore e

al soprano, Keith Marks, al flau-

si in diversi assoli o in lunghe sequenze improvvisate (come un sorprendente trio Burrell-Harris-Bluiett, che occuperà un'intera faccia di un disco): così si potrà scoprire che Burrell è un pianista estremamente sottovalutato: che Beaver Harris è un batterista tra i più personali e caldi di tutta la scena newyorkese; che Cecil McBee è oggi uno dei bassisti più musicali del mondo; che Azar Lawrence è immensamente maturato, dopo che si è separato da McCoy Tyner; che, infine. Bluiett è uno dei più completi talenti musicali attuali e da lui domani ci si possono attendere davvero grandi cose.

Mentre del 360º mi riprometto di parlarne ancora, dando la parola a tre delle figure-chiave del gruppo, cioé Beaver Harris, Dave Burrell e Cecil McBee, vorrei lasciare un po' di spazio ad Hamiet Bluiett, un altro musicista fino ad oggi ancora troppo poco apprezzato. Anche lui proviene dal prolifico Midwest ed in Europa lo si conosce soprattutto per aver fatto parte del miglior gruppo mingusiano degli ultimi anni (con George Adams, Don Pullen e Dannie Richmond), ma pochi sanno la sua storia ed hanno avuto modo di valutare le sue straordinarie qualità di mu-

### HAMIET BLUIETT (FULL, DEEP AND MELLOW)

« Sono nato nel 1940, Lovejoy (Illinois). I primi contatti con la musica li ho avuti nel 1944 presso la chiesa metodista di Elconore. Cominciai suonando il piano da bambino, ma senza impegno. Le prime lezioni le ho prese a 9-10 anni, suonando il clarinetto, da Earl Bate della St. Louis Symphony, lezioni formali. Formammo poi una banda e organizzammo anche un festival del jazz collegiale, ma ciò che di jazz collegiale, cominciali a studiare

il flauto e il sax baritono. Non mi dedicai ad altri strumenti, come per esempio il sax tenore o il soprano, anche perché in quel periodo, andando a piedi all'università, preferivo suonare per le strade il clarinetto o addirittura il baritono e la gente talvolta metteva del denaro dentro la campana del sax. Così pensavo che con il sax baritono avrei guadagnato molti più soldi. Poi ho lasciato la scuola per fare il servizio militare in marina. Era il 1961 e l'anno dopo entrai nella Navy School of Music. Restal comunque sempre nel

giro musicale e, dopo 4 anni e 4 mesi di marina, quando uscli, entrai in un gruppo a Eleonore, un gruppo con organo, batteria, sax tenore, sax baritono: un ottimo gruppo e suonavamo moltissimo. Finalmente entrai a far parte del Black Artist Group, curandone l'organizzazione insieme ad Oliver Lake, Julius Hemphill, Bobo Shaw e Robert Elliott, un attore.

Il progetto comprendeva anche l'organizzazione di una scuola per il ghetto, per la gente che non poteva studiare. La scuola si chiamò Black Artist Group, fu la prima volta che usammo questo nome, e la mia banda Air Big Band, che includeva Lake, Hemphill, Bobo e tanti altri. Era il 1968. In un certo senso seguivamo il modello dell' AACM, ma nel nostro gruppo c'era un po' di tutto, mentre nell' AACM c'erano prevalentemente musicisti. Nelle nostre rappresentazioni c'era sempre un potpourri di musica, di recitazione, di mimo, di danza. Dietro questo progetto più che un'idea politica precisa c'era uno sforzo per sopravvivere. Grosso modo gli Stati Uniti sono divisi in tre parti, East Coast, West Coast, Midwest. In questa parte del paese trovi più segregazione che altrove. Sulle coste invece puoi trovare portoricani, i cosiddetti neri, cinesi, italiani, ecc. Nel Midwest l'unica classificazione possibile è tra neri e bianchi. A St. Louis l'unica cosa che potevamo fare era cercare di sopravvivere. Non avevamo altre strade aperte. Noi stavamo insieme, vivevamo insieme e quindi la nostra musica veniva da tutti noi.

Perciò io ho vissuto le situazioni più varie, la chiesa, la scuola, la marina, queste organizzazioni di artisti neri, finché sono venuto a New York. Ora non voglio fer-marmi: sono in continuo movi-mento. Una volta pensavo di aver fatto tante cose sbagliate, ma ora non più. Quello che ho fatto, l'ho fatto perché in quel momento era la cosa più giusta per me e non voglio fermarmi a pensarci su. Noi volevamo soltanto suonare. Non avevamo un posto per suonare e l'abbiamo creato con le nostre mani. Ricevemmo anche dei soldi, ma appena arrivò il denaro il gruppo si sciolse, più o meno. C'è gente che fa i soldi e gente che no.

Il 17 settembre 1969, all'una di notte, io ero all'aeroporto Kennedy di New York. Appena arrivato a New York, cominciai a fare delle grosse scoperte. Prima di tutto che noi eravamo cresciuti nell'ignoranza più completa, che ci eravamo preoccupati soltanto di suonare e basta. Non mi rendevo nemmeno conto che, ad esempio, una persona che arriva da Londra e una che arriva dall'Italia sono due cose diverse. Per me c'erano solo bianchi e neri. Non sapevo nemmeno che a New York ci fossero i Charlie Mingus, o la Thad



Hamier Bluiett



Jones-Mel Lewis Big Band. Non sapevo che ci fossero dei musicisti famosi. Non sapevo che Archie Shepp fosse famoso a livello internazionale. Ero nell'ignoranza e nella asocialità totale. A NY cominciai a suonare con molta gente, Marvin Gaye, Stevie Wonder, questi i nomi più conosciuti, ma anche con molti altri. Il top, comunque, fu Charlie Mingus: lavoral con lui tre volte. La prima fu nel '72 al Village Vanguard in big band. Mingus cercava un baritono e prese me, perché non ne trovava altri. Ma fu per poco tempo; poi lavorai con un gruppo più piccolo con Leon Thomas. Quindi venni in Europa. In quel periodo ero molto stanco, stanco di sentirmi dire quello che potevo e quello che non potevo fare, stanco di politica e di tutto... Volevo soltanto suonare, e non sentire nient'altro. Di ritorno negli Stati Uniti suonal con Dizzy Gillespie alla Carnegie Hall, ma ne fui disgustato e lasciai New York. Tornai a casa, ma mi resi conto che non potevo più restarci. Mi ero liberato dell'ignoranza che avevo dentro, di tutti i si e di tutti i no che avevo detto senza sapere bene perché. Ancora non mi rendevo conto però che, suonando con Mingus, avevo suonato col massimo che potevo trovare. Lo capii quando lasciai il gruppo l'ultima volta, il gruppo con Don Pullen, George Adams e Dannie Richmond. E caddi di nuovo nella mediocrità. Ma io devo fare quello che sento di dover fare. Dopo questa rottura fu più dura di pri-

ma. Fu allora che Beaver mi chiamò, chiedendomi di lavorare con The 360 Degree Music Experience. E' come se mi avesse salvato. Oggi sono più che mai fermo nelle mie idee. Non ho voglia, per esempio, di andare negli Studios e starci a fare il session man solo per fare soldi. Allora preferisco come abbiamo fatto per In: Sanity. Non molti purtroppo vogliono lavorare tante ore per costruire qualcosa di valido musicalmente: per lo più preferiscono suonare tre ore di fila, prendere i soldi e andarsene. Questo modo di fare va bene per un certo verso, cioé in termini economici, ma non funziona in termini artistico-musicali.

Così succede che si preoccupano di suonare un solo alla Coltrane se suonano il tenore, un
solo alla Parker se suonano l'alto, un solo alla Freddie Hubbard
se suonano la tromba, invece di
concentrarsi veramente sulla musica. lo cerco di essere full (intenso), deep (profondo) and mellow (dolce): sto solo cercando di
essere un artista e di riuscire a
sopravvivere come un artista. Ma
economicamente non funziona.
Eppure devo fare in modo che
funzioni...

Ora sono impegnato nella composizione, non precisamente quella sulla carta, ma quella immediata, l'improvvisazione. Ogni volta che suono, compongo. Anche questa conversazione è una composizione. Voglio fare composizioni semplici, ben costruite, che esprimano il feeling di questo periodo soprattutto. Il feeling è sempre al

primo posto. Non mi piace che la gente cerchi di distruggere questa fase della mia vita, dicendo che questa musica proviene da qui o da lì, da qualsiasi parte realmente essa venga. Oppure che ci siano tipi che dicano che la musica si può prendere anche dai libri. Non è vero. Ci sono cose che non si possono insegnare. che non sono entrate ancora nell'insegnamento. Io, ad esempio, sento dentro di me cose che ho ascoltato quando avevo 4 anni in chiesa, ma non per questo metto in relazione i due fatti in maniera cosciente.

Per il futuro, voglio andare avanti, svilupparmi incontrando la gente e parlandoci, stando soprattutto con la gente che mi sembra onesta nel suo rapporto con la musica: comunicare con questa gente. Naturalmente ho bisogno di soldi. Noi tutti abbiamo bisogno di soldi, disperatamente, anche se non andiamo in giro gridandolo. Mi darò da fare, ma solo per certe cose, ossia sono disposto a rompermi il collo per fare dischi in cui credo, per andare a suonare a Milano, in Pakistan o dovunque sia, ma non sono disposto a rompermelo per avere una stanza in più. Mi ritengo fortunato per aver potuto fare diverse esperienze e sono contento di tutto quello che ho fatto, anche se molte volte non so fino a che punto sia stata una scelta cosciente. Ad esempio suono due strumenti che non so fino a che punto ho scelto di suonare. Sono strumenti che la gente conosce molto poco, il clarinetto e il sax baritono. Oggi tutti impazziscono per il sax soprano: per me questo è senza senso. Il clarinetto può dare molto di più, molto più calore del soprano, ma il fatto è che il soprano lo suonava Coltrane e ora tutti vogliono suonarlo... Pochissimi sono quelli che hanno suonato il baritono e in genere lo hanno usato come strumento secondario. lo voglio usarlo come strumento principale. Il baritono ha il pregio di combinarsi con tutti gli strumenti, ma finora è stato male implegato. Harry Carney fu uno dei pochi. Eppure il baritono può realmente diventare un numero uno. Sia col baritono, sia con il clarinetto, sia con il flauto ho la possibilità di cambiare completamente timbro.

lo spero di poter suonare fino a 99 anni, come Eubie Blake, come Pablo Casals. Il rapporto che in genere si stabilisce con lo strumento è molto stretto, è un rapporto a tu per tu, in cul si sviluppa tutto il feeling che uno ha dentro. Voglio andare avanti, guardare avanti, senza continuare a voltarmi indietro. Andare, andare, andare...

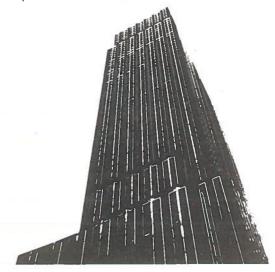
Questa è la mia prima intervista, l'aspettavo. Cioé aspettavo che si presentasse l'occasione. Tutto quello che ho detto è vero, spero che la gente capisca e quelli che non capiranno... Non mi curo di loro. Un'altra cosa per cui mi batterò nel futuro è di non essere etichettato, cioé che la mia musica non sia etichettata. Io non sono jazz, non sono gospel, non sono rock, il mio nome è Bluiett.

lo mi comporterei con gente come Duke Ellington o Count Basie allo stesso modo che con George Coleman, per esempio. In passato la maggior parte delle volte avevo quasi paura di parlare con loro. Non ho mai neppure parlato con Aretha Franklin, non ho mai avuto il coraggio di rivolgerie la parola. Avevo una sorta di rispetto, un certo timore reverenziale nei loro confronti. Ma voglio venir fuori da queste cose... Anche suonare con gli steel-drummers è un più, suonare con il sitar è un più, è una cosa nuova che non ho fatto prima. Spero che non mi succeda mai di dover considerare un'esperienza nuova come meno.

Ouando incontri gente più forte di te, devi cercare di difenderti per sopravvivere. Non puoi essere uguale a qualcun altro, non credo di essere mai stato uguale a nessuno con cui ho suonato in

tutti questi anni. Saltare il mio

Saltare il mio passato, andare avanti nel tempo, lasciare messaggi che provengono da me. E penso di poterlo fare, fortunatamente. Voglio essere onesto, suonare onestamente. Suonare perme è qualcosa di magico. Non ne ho un vero e proprio controllo, ma questo qualcosa di magico controlla me. Ogni volta che succede, tu sai quello che io so, se mi sei vicino. Tocca a me però pensare: quest'idea è accettabile? Il rischio è solo mio ».



Continuando col racconto del mio ultimo viaggio newyorkese, ancora al Rivbea ho avuto modo di imbattermi in un concerto del giovane sassofonista tenore David Murray con Fred Hopkins al basso e Stanley Crouch alla batteria.

Gente come Sam Rivers e Sunny Murray mi avevano già detto grandi cose di David Murray, ed effettivamente questo gruppo ha del fuoco dentro. Murray è un sassofonista che ha certamente imparato bene la lezione dei Coltrane e degli Ayler ed ora sviluppa con i suoi compagni un discorso che può diventare originale e personale. Alcune notizie su David Murray, che negli ultimi tempi ha suonato anche con il gruppo di Sunny Murray (sempre uno dei percussionisti più interessanti e « avanti » della scena afro-americana) e in concerti da solo. E' nato il 19 febbraio 1955 a Berkeley, California. Ha studiato teoria musicale e composizione al Pomona College e ha già suonato con musicisti noti come Charles Tyler, Archie Shepp, Grachan Moncur III, Abbey Lincoln, Don Moye, Philly Joe Jo-

Come si vede, il serbatoio di musicisti afro-americani non si esaurisce facilmente e nomi nuovi tra le giovani generazioni escono fuori continuamente. L' ultima volta i musicisti di cui mi fido m'hanno parlato in termini lusinghieri di un altro sassofonista (alto), che è di recente arrivato a New York: si chiama Arthur Blythe. L'ho incontrato solo su due recenti LP che ho preso in America, uno dell'ex compagno di Ayler Charles Tvler e l'altro del percussionista

Steve Reid. Ma spero di poterlo ascoltare al più presto dal vivo.

Altro avvenimento newyorkese di cui sono stato testimone e questa volta anche, in certo modo, complice, è stato quello di un grande ritorno. Era dal 1963, l'album Emanem Schooldays lo sta a testimoniare, che Steve Lacy c Roswell Rudd non suonavano insieme. Il ritorno è stato appunto quello di Steve Lacy a New York, dopo anni di assenza, appunto pei registrare un album col suo vecchio amico e collaboratore, il trombonista Roswell Rudd. Senza entrare in giudizi critici sulla qualità della musica registrata ai Generation Sound Studios (l'album si chiamerà Trickles, e oltre a Lacy e a Rudd c'erano Beaver Harris alla batteria e Kent Carter al contrabbasso), l'avvenimento è stato obbiettivamente storico. Chi ha ascoltato Schooldays, avrà certamente capito che il binomio Lacy-Rudd è stato molto importante nella storia della musica contemporanea e il vederli lì tutti e due insieme, entusiasti, attenti, desiderosi di suonare. perfezionisti fino all'ossessione (per ogni brano hanno inciso almeno sei takes), era la dimostrazione che qualcosa di realmente creativo e significativo stava nascendo.

Per finire, una mattina sono stato svegliato in hotel da un signore magro e timido, con una voce dolce. Mi disse che lo mandava Muhal Richard Abrams e che ora viveva a Woodstock, dopo essere andato via da Chicago. Kalaparusha Maurice McIntyre, compositore, clarinettista, sassofonista, già membro dell' AACM, mi ha voluto raccontare la sua storia di musicista, anche lui del Midwest.

prima volta. Allora pensai che fosse pazzo e dissi ad uno mio amico: « Togli il disco, non voglio sentirlo ». Tornai alla musica come tanti altri attraverso Gerry Mulligan, Stan Getz e gente del genere. Ma musicisti che mi dettero delle lezioni che mi servirono davvero furono Sonny Rollins, Sam Rivers, e Roscoe Mitchell più tardi. Tra le influenze che ho avuto. quella ovvia da John Coltrane e poi da John Gilmore e anche da Clifford Jordan ».

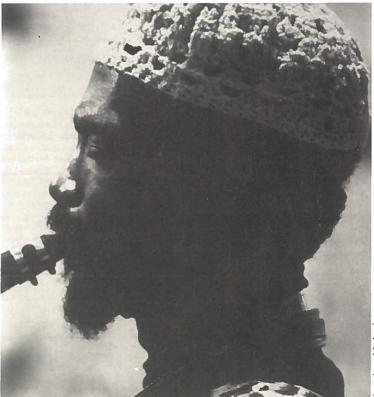
## I POSTI DELLA MUSICA

Non tutti hanno modo di andare tutti i giorni a New York. Poi i fortunati e per chi vuole semplicemente documentarsi per un' eventualità futura, qui di seguito indico una lista di indirizzi (spesso angusti e maleodoranti), in cui può oggi a New York ascoltarsi la vera e autentica Black Music contemporanea. Ho tralasciato di moda che, comunque, possono essere rintracciati facilmente, cercando tra le pagine del Village

LA BOHEME, 2nd Avenue and E. Third St. BOOMER'S, 340 Bleecker St. TME BROOK, 40 W. 17th St. ENVIRON, 476 Broadway FIVE SPOT, 3rd Avenue and St. Mark's Place JAZZMANIA SOCIETY. 23rd St. THE KITCHEN, 484 Broome St. LAIDES FORT, 2 Bond St. THE LOFT EAST, 434 E. 10 St.

LA MAMA E.T.C., 236 E. 3rd St.

SPACE ISLAND, 230 E. 125th St. STUDIO RIVBEA, 24 Bond St. STUDIO 77, 77 Greene St. TIN PALACE, Bowery & E. 2nd St. WEST SIDE THEATER, 407 W. 43rd St.



la musica voluta dall'industria

### KALAPARUSHA MAURICE MCINTIRE

« Sono nato a Chicago nel 1936. Ho cominciato a studiare clarinetto a nove anni, per due anni circa. Poi mi disinteressai della musica per un bel pezzo. Me ne interessai di nuovo, a 18 anni. Fino a diventare musicista professionista. Nel Midwest suonai principalmente con ge a come Muhal Richard Abram oe Mitchell, Joseph Jarm chi Favors, Anthony Bray Jenkins e altri. Ho suc del blues con bluesm go, ed ho ssanti con fatto altre George Fre e mi spostai nella 2 w York e ı differenza scoprii che di vibrazioni York e Chicago. Mi va : eglio qui perché ci sono i ori possibilità. Certo, il background che mi sono fatto a Chicago adesso mi è veramente utile. Qui sull'East Coast la black art. conta, ha un certo ruolo sociale. Nel Midwest invece viene abbastanza presa sottogam-

ba: la gente non paga per sentirci suonare. Forse per quello dalle nostre parti la chiamiamo Great Black Music. E' una rivendicazione di fama per questa musica, da parte nostra che siamo più adatti per farla.

Non è un discorso egoistico: suoniamo bene questa musica così com'è, allo stesso modo in cui altri gruppi etnici fanno altre cose molto bene. Cerchiamo di far capire alla gente che la Black Music non è cattiva musica. E' stato talmente duro crearla... Non è stata capita. Alla gente insegnava delle cose, era l'espressione di un popolo e di conseguenza fu repressa. La Black Music è realmente una forza etnica.

Il mio futuro? Suonare, fare della musica: è la cosa che so fare meglio, perciò questo è il mio principale programma per il futuro. Il mio primo contatto con la musica che suono lo ebbi quando sentii Charlie Parker per la

La mia scorribanda musicale per New York, per ora, si arresta qui. Mi auguro che possano emergere alcune prime conclusioni. New York resta sempre la capitale -- centro degli affari della musica (La California è l'unica alternativa, ma lì il business è il solo arbitro) e accoglie continuamente artisti e musicanti immigrati, che prima o poi si decidono ad uscire dal provincialismo e dall'isolamento del loro luogo di origine per tentare migliori fortune. Oggi a New York l'unica alternativa alè in gran parte quella di immigrati dal Midwest, che per anni hanno cercato di resistere laggiù alla segregazione più feroce, associandosi in organizzazioni spontanee che hanno soprattutto intenti sociali ed economici. Questi artisti, che molto spesso arrivano a NY a trenta anni, dopo aver cercato di sopravvivere il più possibile a casa loro, non sono dei veri innovatori, ma determinati dal back-ground sociopolitico del Midwest, in cui il razzismo è ancora ad uno stadio

McIntire



primordiale di scontro violento e diretto tra bianchi e neri, si richiamano orgogliosamente alla Great Black Music. Una musica cioé che, senza limitazioni stilistiche o temporali, si rifà a tutta la tradizione afroamericana, dal ragtime al free jazz. C'è quindi un esasperato attaccamento alle diverse esperienze

della Black Music, ma non in senso vuotamente revivalistico, proposito i locali più noti e alla bensì avvalendosi di una coscienza critica e storicistica piuttosto matura. Ed infatti la musica più interessante e stimolante che si può ascoltare negli States attualmente è proprio una lucida revisione di tutta la storia dell'esperienza musicale degli afroamericani, in una sintesi che convoglia tutti i vari elementi espressivi-stilistici, rivissuti però con una sensibilità nuova e contemporanea. Come dice Paul Maddox, ventenne batterista di Oliver Lake, anche lui proveniente dal Midwest: « L'unica musica che mi interessa veramente oggi è quella che ho registrato nella mia testa come un' esperienza dejà vu, ed è una musica che viene da tante parti».

Giunti a New York, però, questi musicisti hanno soprattutto un problema d'integrazione: la metropoli è infinitamente « diversa » dalle varie Chicago, St. Louis, New Haven, ma anche qui esistono regole ferree, tutte dettate da una più raffinata e spietata applicazione delle leggi capitalistiche. I musicisti newyorkesi sono « bravissimi », ma salvo poche eccezioni — più che a creare pensano a fare sol-≆ di (il lavoro di studio, per ee sempio, viene per lo più svolto 5 con un professionalismo da ra-§ gionieri più che da artisti). Ed illora ecco che questi emigrati corrono nuovamente il rischio dell' emarginazione. Finiscono g con il ritrovarsi ancora tra di loro, cercando di resistere e di s conservare la propria integrità z umana ed artistica. Ma la fame e l'isolamento premono ogni giorno che passa, e la tentazione di mollare e di accettare « le regole del gioco » imposte dallo showbusiness spesso si fa forte. Per fortuna alcuni hanno ancora la forza di ribellarsi e di continuare sulla strada che si erano prefissi. Ma fino a quando durerà?

## ECM RECORDS

DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.P.A.



**ECM** 1069



ECM1075



ECM1073



JAPO 60012

Vladimiro Ilie Ulianov Lenin sosteneva che la piccola borghesia oscilla. Se sotto casa urlano i rossi cortei proletari e se le viene rivolta qualche proposta seducente, la piccola borghesia corre a indossare qualche straccetto rosso e si lascia trascinare nel vortice rivoluzionario. Ma se le trombe del capitale risuonano forte nelle piazze principali sovrastando gli schiamazzi allora la piccola borghesia si ricompone dignitosamente e si inchina agli altoparlanti.

Quest'oscillazione che trascina con sé i relitti di intellettuali di prestigio incerti sul futuro della propria libertà artistica, piccoli commercianti abiti rossi e cuore a destra, insegnanti a loro disagio lontano dalla solida cattedra, affascina oggi alcune tra le migliori compagnie teatrali, quelle che si rapportano in qualche modo alla sinistra italiana. E questo non è certo casuale, visto che assistiamo (si spera) alla caduta del sacro democristiano impero con la sua enorme base di massa piccolo medio borghese. Entra in crisi la piccola borghesia, in termine tecnico: « tende a proletarizzarsi », e, nuova Alice in caduta libera, inizia a oscillare. Dove atterrerà? Per parte loro i democristiani si sganciano, si attestano su un apparente disimpegno dalle cose terrene, o al modo di « Aggiungi un posto a tavola » (Garinei, Giovannini, Dorelli SPA) e al modo dell'evasione religiosa-mistica-gestuale. Ma Alice, piccola borghese in crisi, dove va?

Se lo sono chiesto ultimamente il Gruppo della Rocca (23 Svenimenti - Il mandato, prossimo allestimento estivo), Carlo Cecchi (La Cimice, L'uomo, La Bestia, La Virtù), Parenti (La Congiura dei sentimenti). A voler essere stupidamente sociologici si potrebbe decretare che le cooperative si interessano alla sorte di Alice, perché è la loro stessa sorte, o perché è la sorte del pubblico al quale si rivolgono, dunque liquidare tutto con la magica formula: problemi piccolo borghesi. Ma tutto sommato, per continuare nel discorso « politico » questa sarebbe appunto un'ottica piccolo borghese. Noi non siamo insensibili al destino di Alice. Spiamo il mistero del suo possibile cambiamento; ia sua indecisione tra lo straccio rosso e la malavita capitalista, la sua voglia di indossare tutto ci ipnotizza e ci stimola.

Allora andiamo a spiare due di queste storie di Alice.

« 23 Svenimenti » è un collage di Cechov, messo in scena dal Gruppo della Rocca; per la regia di Marcucci, incentrato sulle « Nozze ». A un pranzo della piccola borghesia russa commercianti resi superficiali e stupidi dalla propria abulica onestà, pseudogenerali inebetiti da un mitico mare in cui precipitare la propria vecchiaia (a quei tempi la Russia sognava di diventare grande potenza marina), massaie immerse in bagni di rubli, affettati seguaci del progresso telegrafico si insultano senza neanche accorgersene. Alla fine tutti assistono all'opera buffa « Le nozze piccolo borghesi » dove in un specchio deformante i loro doppi si agitano ancora più insulsamente, e più

fanno rumore, meno senso si alza dal loro spettacolino.

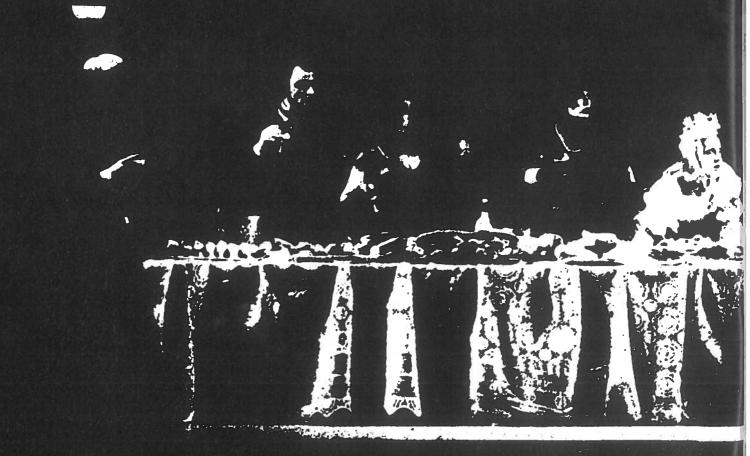
Dunque a un certo punto il Gruppo della Rocca crea il solito gioco del teatro nel teatro. Ma in questo caso l'affetto è a specchio multiplo. Infatti noi (piccoli borghesi) assistiamo a una rappresentazione di nozze (piccolo borghesi) a cui assistono gli sfatti invitati (piccolo borghesi) del pranzo.

La polvere di una monotona ripetizione di atti idioti rimbalza dal primo palcoscenico alla platea e da qui ritorna sul siparietto dello spettacolino.

L'unico handicap della rappresentazione del Gruppo, perfetta in quanto a ritmo e recitazione, è probabilmente nel tono comico salottiero che costituisce la cifra di tutto il lavoro. Il continuo ammiccamento a una risata facile, appena corretto da alcuni momenti di straniamento nei quali gli attori si muovono come barattini meccanici dalle molle scariche, determina momenti sfilacciati, un senso di spreco. Valeva la pena, forse, indurre a una riflessione maggio-

## Teatro

## DOVE VA LA PICCOLA ALICE?



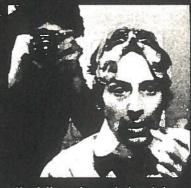
re, separare ad un certo punto la platea dall'azione dello spettacolino, disegnandolo con un

gelido ghigno?

Chi ha imboccato con decisione questa via fiamminga, di un disegno popolare e maligno della piccola borghesia, non concedendo il minimo spazio a un processo di identificazione simpatico tra il pubblico e rappresentazione è indubbiamente Carlo Cecchi, con il suo Gran Teatro, oggi completamente rinnovato con attori semiprofessionisti.

Le avvisaglie s'erano già viste nella « Cimice » che il Gran Teatro aveva messo in scena lo scorso anno. Anche lì vi è un pranzo piccolo borghese, del compagno Prisypkin, e vi è una precisa correlazione con le Nozze di Cechov. Vi circola la stessa pesante atmosfera di marcio profumato a più non posso da discorsi altezzosi e da desideri di aprire impossibili finestre.

Ma gli atti e le parole del Gran Teatro hanno un tempo cronometrato: vi è una pausa, un lieve silenzio in cui il pubblico si ritrova per un attimo abbandonato a se stesso, a fissare gli attori. In questi impercettibili e geniali arresti il pubblico è costretto a fare i conti con il senso dello spettacolo, il



più delle volte a irritarsi incoscientemente giacché una voce sale dal fango di una coscienza critica poco abituata a lavorare: già ma quelli in scena non siamo noi?

Questo spiega probabilmente il fastidio che ha portato alcuni spettatori ad abbandonare il teatro prima della fine dell'Uomo. La Bestia, La Virtù, che Cecchi ha messo in scena quest'anno. In questo lavoro, che conferma Cecchi come uno dei migliori eredi della tradizione epica popolare italiana, si respira fascismo. Non il fascismo politico e bombarolo, ma quello sottile, provinciale e vizioso di una piecola borghesia costretta ad arrangiarsi per salvare il proprio decoro.

La trama è più che semplice: un professore è costretto a inventare un atto di furbizia per giustificare di fronte al marito della propria amante che torna dal mare, l'attesa di un figlio. Deve costringere il marito, omaccione nazista, a fare l'amore con la moglie per il tempo della notte in cui si ferma. Preparerà un dolce afrodisiaco, e la Bestia del marito adempirà al proprio compito per ben cinque volte in una notte. Cecchi ha creato una luce verde, da cioccolattino scadente, in cui gli attori, imprigionati in maschere animalesche si muovono. Uno spazio ristretto in cui gli oggetti in sfamenti.

Il professore, interpretato dallo stesso Cecchi, insiste con subdolo lavorio mentale per lunghi minuti sulle stesse parole. « Capisci, no dico tu capisci? Capisci? La poveretta... capisci? La Virtù... capisci? » Non ha affatto spiegato cosa c'è da capire, ma ad ogni buon conto insiste, irretisce l'altro, lo racchiude pian piano su un terreno confidenziale, democristiano, allusivo, ne immiserisce l'intelligenza nelle piccole, banali astuzie di una quotidiana prepotenza a danno degli « altri ». Ovviamente Cecchi non poteva che rifarsi a Pirandello, per riprodurre la morte italiana della piccola borghesia. Una morte, che come lo stato italiano, non finisce mai, anzi dal proprio processo di decomposizione trae forza per gonfiarsi con nuovi relitti, affastellando mobili polverosi, citazioni latine, paste adulterate, sopraffazioni ai deboli studenti e alle donne, servilismi verso i più forti, giacche da camera e smoking sdruciti per le sere di società.

L'unica tristezza che viene fuori è che non si sia ancora affermata una drammaturgia originale, ma qui ha ragione Attisani (Scena, 2) questa mancanza non può essere attribuita al Gran Teatro anche se sarebbe interessante vederlo alle prese con un testo nuovo.

Chiaccherando con Cecchi mi diceva che gli sembra impossibile continuare a lavorare senza allevare una scuola di attori e senza « radicarsi » (brutta alberesca espressione) in un posto dove costruire un rapporto con pubblico e città.

Speriamo che ciò avvenga, urgono momenti più precisi di rapporto tra pubblico e compagnie, e soprattutto scuole, indirizzi teatrali, confronti, ricerche. Alice si stanca molto a girare a vuoto nel pozzo.

> Gaetamo Sansone



#### OCCHI CALDI SUL CIELO

Tra l'occhio caldo, entusiasta, forse un po' delirante dell'appassionato e l'occhio freddo, scrutatore, cinicamente lontano del critico non c'è dubbio che preferiamo l'occhio imperfetto di chi guarda con desiderio, di chi sogna, di chi cataloga pazientemente i pezzi della collezione. Il primo infatti è l'occhio dell'erotismo, della ricerca sfrenata, della passione, dell'eccesso, il secondo è un vetro glaciale che stende le proprie virtù poliziesche su tutti gli oggetti che contagia, è un occhio da voyeur, da aguzzino. L'uno è amante, l'altro giudice.

Ed è proprio nella contraddizione, nello scontro diremo meglio, tra questi due universi — l'erotismo e il punitivo che si può misurare tutto il peso della distanza che separa il feticismo dell'occhio impazzito per qualche brandello di realtà dallo sguardo impotente di un occhio perduto a contemplare solo la propria immagine. Nel duello tra ragione e follia, piacere e dovere, incerto e assoluto si può leggere infatti, fuor dalle righe, l'incompatibilità tra il cultore e lo specialista, il musicofilo e il musicologo, il collezionista e il recensore. Ma questa incompatibilità, che è anche incomunicabilità, è quella che ci inganna nel momento in cui, decisi ad abbandonare l'arido pianeta della criticologia, decidiamo di avventurarci nel paradiso degli aficionados, nel regno delle passioni, degli entusiasmi. E' che siamo sprovvisti di qualsiasi punto di riferimento: la bussola del critico, le categorie dell'esperto, le stelle polari quotidiane si disintegrano come ghiaccio primaverile lasciandoci in balia della nostra immaginazione.

E scopriamo così che non si può entrare nell'universo misterioso degli amori maniacali avendo in mente la freddezza e la lucidità del critico.

Siamo in una zona franca del pensiero, in un territorio libero, diverso, e per questo sommamente interessante, anche se ci vuole un po' a capire in che

cosa stia il fascino di certe piccole o grandi passioni - quella del cinefilo ad esempio, del cultore di science fiction, del musicofilo --- o in che cosa queste, alla fin fine, siano diverse dall'hobby domenicale del costruttore di aeromodellini.

E' certo che, preso nella sua totalità, il mondo degli « appassionati » si mostri come uno strano zoo abitato dagli animali più bizzarri, o addirittura come un nuovo pianeta dove si combinano gli accostamenti e le contaminazioni più imprevedibili. Un mondo a parte insomma. Un mondo che tenta disperatamente di sfuggire alla logica delle parole e delle sentenze invocando la propria libera pazzia.

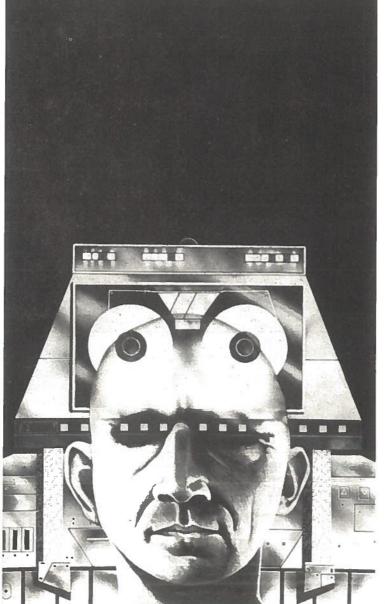
Il discorso, che fino ad ora è stato sulle generali, richiede, per essere approfondito, un minimo di specificazione. Diciamo allora che cosa ci interessa: parlare del territorio genericamente occupato dagli appassionati e scrutare le contraddizioni che lo attraversano partendo dall'esemplarità di un oggetto concreto, un oggetto che mi sembra interessante possa essere proprio lo strano universo dei cosidetti « cultori » della science fiction.

Preveniamo la domanda; non si tratta solo di interesse un po' curioso per i parenti prossimi dell'ufologia, né di un'elezione legata esclusivamente ai gusti di chi scrive ma di

una scelta che scaturisce da almeno due tipi di considerazioni. La prima, quella inerente al periodo storico che si sta vivendo, dice che la science fiction conosce proprio oggi una « seconda giovinezza », anzi, avverte che la science fiction sta risalendo dall'abisso in cui era stata cacciata per occupare sempre maggior spazio negli occhi e nel cervello tecnologizzato dei lettori; la seconda, più teorica e fondativa, permette di individuare nell'universo dei cultori futurologi uno dei luoghi esemplari in cui si manifesta la contraddizione che più di ogni altra stravolge oggi qualsiasi rapporto interno al campo della « tifoseria », cioè lo scarto che separa l'occhio erotico capace di penetrazione, di orgasmo, di superamento dialettico, dall'occhio che gode solo del proprio dilettantismo, della propria rinuncia alla storia ed alla conoscenza. Perché il vero dramma è che il cervello dell'appassionato non sappia usare l'energia di cui dispone e preferisca abbandonarsi al delirio passivo dell'ascolto o dello sguardo.

Deve essere chiaro comunque, che collezionismo e dilettantismo non sono sinonimi, come non lo sono passione e cecità, delirio e ignoranza, entusiasmo e approssimazione. E' il peggiore dei luoghi comuni quello che vuole l'accostamento di queste voci, soprattutto perché ad avvallarlo sono spesso coloro che militano pro prio tra le file degli appassio nati con un oltranzismo che i più avvertiti sanno leggere ormai come alibi.

Ci fu un giorno, qualche anno fa, in cui i fans americani di science fiction credettero si fosse finalmente avverato il loro sogno segreto: l'arrivo dei marziani. Era domenica sera. 31 ottobre 1938, e una stazione radio di New Jersey trasmise un annuncio concitato: « I marziani sono sbarcati a Princeton! L'America e il mondo stanno per essere invasi! ». La gente si precipitò nelle strade, fu travolta dai panico, dal terrore dell'Altro e solo la voce



tranquilla di Orson Welles l'organizzatore dello scherzo - riuscì poi a far capire che si trattava solo di un divertimento. Ma la paura e la science fiction erano ormai nella pelle di molti. E i clubs di letteratura d'anticipazione conobbero il loro momento di gloria, quei clubs che già da alcuni anni andavano raccogliendo adepti in tutta l'America mescolando la mitologia scientista con la metafisica, l' escatologia, la futurologia. Lo Science Correspondance Club, fondato nel 1930 da Ray Palmer, o la Los Angeles Science Fantasy League aperta nel 1934 erano infatti strane associazioni di appassionati che legavano indistintamente il mondo scientifico e quello fantastico senza interrogarsi troppo sul valore dei possibili rapporti. Ciò che importava era la diffusione della science fiction e insieme a questa, il confronto con le prime esperienze narrative. Fu proprio sulle pagine delle fanzines di quegli anni (fanzines = fans + magazines) che fecero la loro pratica giovanile molti di coloro che sarebbero poi divenuti i più importanti scrittori di science fiction.

Il clima era quello della frontiera: gli appassionati, con la divisa da pionieri, inventavano le pubblicazioni, se le stampavano, le vendevano quasi manualmente e il tutto con l'ingenuità e l'entusiasmo che caratterizza gli scopritori di un nuovo, meraviglioso, universo. Si ripeteva un po' quello che era accaduto alla nascita del cinema: dedizione, fiducia estrema, alchimia di interessi, delusioni cocenti, perseverenza. Ed a vivere questo imbarazzante intruglio di parole, sentimenti, azioni eran solo i « maniaci », gli appassionati cultori di un mondo che avrebbe potuto vivere tre giorni o trent'anni. Eran loro, i fanatici ansiosi di vedere e scoprire il futuro delle Amazing Stories, di « sperare » un Nobel della letteratura, di vivere le terze pagine dei giornali di provincia. E la loro funzione era giustamente quella dei portavoce chiassosi di una novità, dei fans, della claque. La cecità, in questo caso, era la condizione per l'avanzamento.

4.

Poi la science fiction venne in Europa. La Gran Bretagna,

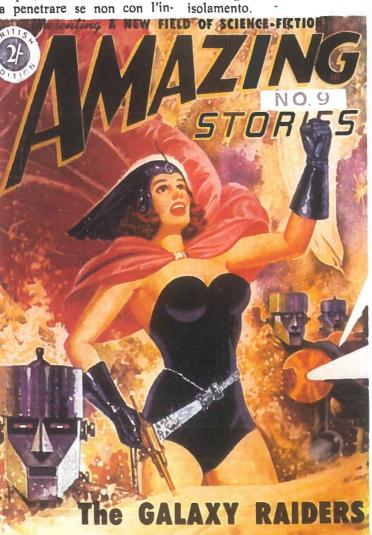
la Francia, e infine l'Italia. E' il 1952, nasce la prima collana di racconti di « fantascienza » (traduzione italiana, o meglio, aggiustamento italiano dell'inglese science fiction); Urania si incarica di sfondare le porte, di abituare i lettori ai mutanti, alle astronavi, agli ipercalcolatori, a Clarke, ad Asimov, a Sheckley. Si fondano Galassia, Cosmo e le prime fanzines. Prendono vita nuovi clubs di appassionati, si fanno conventions, seminari di studi.

E' la nostra storia, insomma. Attorno a questo genere d' accatto si costruisce il territorio dei collezionisti, dei tifosi e la loro presenza si fa ben presto rumorosa, intransigente, maniacale. E' la presenza di una contraddizione. L'entusiasmo si fa delirio che non riesce ad altro se non ad autocontemplarsi, ad ammirarsi mentre nei pochi casi in cui il fervore astrofilo è in grado di controllare i propri raptus si trasforma rapidamente in una fredda dell'intellettualismo parodia più sfrenato. E' la storia di sempre; l'occhio caldo che non sa penetrare se non con l'infantilismo del Narciso-dilettante e l'occhio caldo che, suggestionato dalla cattiva coscienza culturale (anzi, con la C maiuscola), sottopone i propri orgasmi al controllo della ragione. E' l'assurdo in tutti e due i casi, l'assurdo dell'impotenza e della castrazione, della paura e del dubbio.

Questo il clima che si respira aggirandosi per le fanzines italiane, questo il clima dei clubs di cultori, delle convention, degli incontri cinematografici, anche se, naturalmente, si possono contare delle eccezioni interessanti.

5.

... il discorso è appena iniziato. Qualcuno dei musicofili vuole accettare la provocazione? Frugare più accanitamente sulle motivazioni che catalizzano gli interessi degli abitanti del pianeta erotico ha un senso preciso: quello di conoscere meglio i misteri di quest'universo contribuendo nello stesso tempo a rompere quel diaframma di incomunicabilità che relega il fanatismo e la criticologia nel totale, reciproco isolamento.



WILLIAM P. McGIVERN



Appuntamento tra le stelle

Tra le iniziative più interessanti sorte in Italia è senza dubbio da ricordare il Centro Cultori Science Fiction (casella postale 423, Venezia) fondato nel 1962 da Gianluigi Missiaia e tuttora funzionante. L'attività del Centro si è andata sempre più potenziando fino ad arrivare, nel 1972, all'organizzazione del primo convegno europeo degli appassionati di S. F. Attualmente il Centro pubblica una rivista, Solaris, ed un notiziario di aggiornamento.

Per quanto riguarda le fanzines, essendo molto difficile seguirne la nascita e la sparizione che avvengono in genere repentinamente, dobbiamo limitarci a dare qualche indicazione su quelle che si pensa siano ancora esistenti.

ADVENTURE, stampata a Taranto, pubblica racconti e articoli di autori italiani.

KRONOS, stampata a Mestre, è particolarmente utile per la schedatura di film e libri.

ASTRALIA, stampata a Palermo, presenta racconti, saggi e recensioni particolarmente accurate.

ALTERNATIVA, ciclostilata a Milano, contiene saggi, recensioni e informazioni bibliografiche.

OLTRE IL CIELO, stampata a Roma, si presenta come « periodico di narrativa fantastica, astronautica, missilistica, attualità ».

PULSAR, edita a Roma, contiene racconti, impressioni, notizie.







#### TRA LIBERALIZZAZIONE E LIBERAZIONE...

Ci sono battaglie oggi, come quella degli omosessuali rivoluzionari, alle quali non è facile partecipare senza esserne coinvolti in prima persona, senza viverne direttamente le difficoltà e le contraddizioni. All'interno di una problematica che coinvolge globalmente la dimensione personale, l'educazione, la ses-



sualità, i bisogni esistenziali di tutti i componenti di una collettività, non ci si cala semplicemente attraverso gli atteggiamenti di apertura e di tolleranza da « eterosessuali democratici ».

Per questo, piuttosto dell'inchiesta choc che pretende di dominare brillantemente la scottante materia, ci è parso utile ospiture l'intervento di « uno di loro », un intervento legato all'occasione del recente convegno del FUORI a Roma e proposto qui come uno strumento oggettivo per approfondire la conoscenza di temi troppo spesso usati solo per scandalizzare e per vendere.

Il 24 e il 25 aprile si è svolto a Roma il IV congresso nazionale del FUORI! la organizzazione omosessuale federata con il Partito Radicale. Alcuni attivisti hanno comunicato la loro decisione di presentarsi candidati alle elezioni anticipate nelle liste dei Radicali. A Roma erano anche presenti compagno-i dei collettivi omosessuali rivoluzionari che non fanno più parte del FUORI!: esse-i rifiutano la linea riformista e in sostanza integrazionistica che ha portato il FUORI! alla federazione con un partito politico della sinistra (eterosessuale) del sistema, appunto il partito Radicale. Nel corso del convegno si sono incontrati delegati del FUORI provenienti da tutta Italia (gruppi gay fioriscono sempre più numerosi anche nel Sud e nelle Isole) e compagni rivoluzionari di Milano, Roma, Napoli, Salerno, Catania, Venezia, Padova, Pavia, Firenze... La notte del 24 è stata improvvisata una festa gay in Piazza Navona: i balli, i canti, gli slogans, gli sguardi, il coraggio hanno significato che la (ri) conquista della vita passa attraverso la liberazione della omosessualità. La presenza gaia, danzante e riccamente

(pro) positiva delle compagne-i combaciava appieno con la bellezza eccezionale della piazza.

Tutti i partecipanti al convegno hanno compreso che la liberazione del desiderio omosessuale è condizione necessaria all'emancipazione della specie umana e hanno più volte evidenziato l'importante connessione esistente tra movimento omosessuale e movimento delle donne. La presenza delle lesbiche rivoluzionarie è legame principalissimo tra movimento gay e femminismo.

Le compagne-i dei collettivi rivoluzionari hanno chiarito come ormai il sistema si stia dando al recupero della omosessualità, sostituendo parzialmente alla tradizionale condanna dell'omoerotismo un atteggiamento tollerante di protezione nei confronti dei « diversi »: e questa protezione si rivela immediatamente funzionale al perpetuarsi del dominio del capitale. Il lupo si traveste da agnello: dietro la maschera permissiva della accettazione, la società capitalistica continua ad aggredire gli-le omosessuali (le violenze anti-gay si moltiplicano), costringendoli a rifugiarsi in un ghetto sempre più caro e alienante, ma sempre più redditizio per il sistema. In realtà, gli omosessuali continuano a essere aggrediti affinché il capitale possa (fingere di) proteggerli per meglio sfruttarli. Il sistema contrappone la liberalizzazione repressiva e mercificante alla liberazione autentica che non può che manifestarsi contro di esso. Gli omosessuali che si presentano candidati al Parlamento più o meno consapevolmente cedono alla politica liberalizzatrice e opportunista del sistema che viene loro incontro per sopire la rivolta e per integrarli all'interno delle proprie strutture mortifere. Le istituzioni dello Stato capitalistico si reggono sulla negazione delle comunità umana ed in particolare sulla repressione dell' Eros. Sedere in Parlamento vuol dire pesare gravemente sul desiderio omosessuale pro-





Una scena dello spettacolo Nostra Signora dei Normali.

Omosessuali è brutto...

Lidia Ravera scrive su Muzak (marzo 1976, Carissimo Finocchio...) una caterva di scempiaggini sul movimento omosessuale così come avrebbe potuto farlo tre anni fa un giornalista progressista perdutamente etero (Enzo Biagi sul Corriere si comporta meglio). Oggi, cara Ravera, quando si tratta di omossesualità è reazionario disinformare, è reazionario nascondere la realtà delle cose sotto il « velo » pesantemente ideologico dei propri pregiudizi. Oggi è tempo di affrontare in prima persona la questione omosessuale, per la liberazione. Qualche nota sul tuo articolo: nessun omosessuale fa della propria omosessualità — al contrario di quanto tu dici - una « bandiera ideologica ». L'ideologia la lasciamo al sistema e all'eterosessualità che necessita di pregiudizi ideologici - come quelli della Ravera, appunto - per fondare la propria supremazia sulle altre forme del desiderio. Inoltre: nessuno di noi del FUORI! o ex-aderenti al FUO-RI! provammo, come tu affermi, « grande vergogna » a vendere il nostro periodico vicino ai vespasiani o negli altri luoghi di « battimento »: lo facemmo sempre e lo facciamo con allegria e orgoglio, né abbiamo mai particolarmente temuto di proporre l'acquisto del nostro giornale agli etero (perché ti inventi delle cazzate simili?). Ancora: Dennis Altmann non è un esponente del « Gay Movement » (che, come organizzazione, non è mai esistito), ma lo fu del Gay Liberation Front americano e australiano. Il primo movimento omosessuale rivoluzionario in Europa non fu il FHAR francese (fra l'altro tu scrivi Fahr, e dunque non sai che FHAR significa Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, ma tirerai in ballo i correttori di bozze e i refusi), bensì il Gay Liberation Front inglese. La scelta della canzone di Alfredo Cohen - sul ragazzotto che per starci vuole tre mila lire – non è casuale: se essa ha un senso nel contesto più ampio dello spettacolo di Alfredo, in un articolo ideologico e distorto come quello della Ravera finisce col riproporre l'immagine stereotipa dell'omosessuale che va a marchette, proprio quando gli omosessuali rivoluzionari rifiutano questo tipo di rapporti alienanti. E poi, cara Ravera, l'omosessualità non può più essere definita «vizio » nemmeno tra virgolette: ti rendi conto di come il tuo modo di scrivere vada incontro ai pregiudizi radicati dei lettori etero e finisca col sottolineare il senso di colpa di quei lettori gay che non sono ancora venuti fuori? Non è casuale inoltre che, malgrado l'aspetto multiforme ormai assunto dal movimento omosessuale in Italia, tu ti riferisca principalmente alle attività e ai pareri di esponenti del FUORI! federato con il Partito Radicale. Non a caso dimentichi tutte le esperienze importanti dei collettivi autonomi, le contestazioni più clamorose che essi hanno portato avanti (vedi quella contro Fornari ed esempio, e l'altra contro Servadio, e contro il Congresso di Sessualità e Politica; vedi le manifestazioni in Statale e il corso da essi gestito a Architettura a Milano; le presenze a Li-cola e al Parco Lambro; i collettivi di autocoscienza; il gruppo sado-masochista; il grande successo ottenuto dal gruppo teatrale Nostra Signora dei Fiori; la partecipazione costante ad alcune radio « libere »...) Infine, perfino riferendo alcune espressioni di militanti del FUORI! federato, la Ravera inventa di testa sua. Angelo Pezzana in persona mi ha garantito nel corso del convegno

di Roma di non aver mai proferito la frase che la Ravera a conclusione dell' articolo gli mette in bocca (frase in cui Pezzana criticherebbe le « paillettes e gli atteggiamenti da checca, i gesti provocatoriamente femminili » dei compagni dei Collettivi Omosessuali Milanesi). Attenta Ravera, che ti occupi soltanto degli omosessuali in doppiopetto che aspirano al Parlamento e di cui pure deformi le opinioni! Le Brigate Rosa non ti permetteranno più.





fondo che sta alla base della politica: infatti la politica è - tra l'altro — frutto marcio della sublimazione repressiva dell'omosessualità (Freud stesso l'aveva capito e sottolineato più volte).

Non in Parlamento, ma in ogni luogo e in ogni situazione dell'esistenza sociale è auspicabile che gli omosessuali siano presenti e si moltiplichino. Chi dice che l'omosessualità non genera, finge di non sapere che dai rapporti gay nascono sempre più numerosi omosessuali. Ogni essere umano è (anche) omosessuale. Gli omosessuali lottano perché il desiderio gay scaturisca ovunque e tutte le persone, indipendentemente dal loro sesso, scoprano il desiderio erotico che le lega e ne godano. La lotta omosessuale non riguarda quindi solamente l'attuale minoranza storica dei gay manifesti, ma tutta l'umanità, poiché il suo fine è la liberazione universale dell'omoerotismo.

La psicoanalisi ha scoperto come la nevrosi che affligge il genere umano sia determinata dalla repressione imposta dalla società, repressione che



Tenda del FUORI al Festival Situazione Creativa sul Ticino (giugno '74).

è anche e soprattutto negazione della sessualità. Quelle che vengono più duramente colpite dalla repressione sono le tendenze dell'Eros indipendenti dalla procreazione che, per il capitale, è riproduzione di forza lavoro. La forza lavoro è sfruttata dal capitale per perpetuare la propria produzione cancerogena e quindi il proprio mostruoso dominio sulla specie. Se l'omosessualità è repressa, è perché, da un lato, non rientra nella sfera della sessualità « normale » e cioè funzionale al potere capitalistico, d'altro lato perché la sua repressione ne garantisce la sublimazione nella

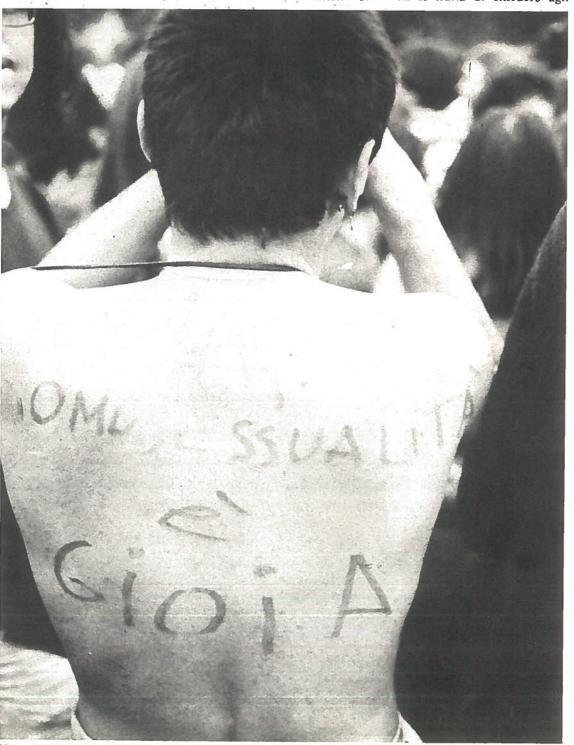
sfera del lavoro alienato. Sotto il giogo della rimozione, il desiderio omosessuale è però presente in ogni eterosessuale, anche se latente.

Oggi la mercificazione dell' omosessualità evidenzia come tutto sia stato mutato, affinche tutto restasse come prima (Marcuse parlerebbe di « desublimazione repressiva »): ma al tempo stesso rivela il risveglio dell'interesse per l'omosessualità tra la gente. I giornali non venderebbero più trattando di froci e di lesbiche se al pubblico la questione di liberazione si rivolge in senso antitetico rispetto al capitale. La liberazione consiste so-

prattutto nel fare affiorare alla coscienza espressioni del nostro essere-in-divenire rimaste fino a oggi inconscie, perché rimosse ad opera della repressione imposta dal sistema con tutta la sua forza bruta e in particolare tramite l'educastrazione familiare. E' pertanto nell'ottica del capitale che candidati omosessuali si presentano alle elezioni allo scopo di elemosinare in Parlamento nuovi « diritti civili » e nuova tolleranza per i gay, quando oggi — al contrario la liberazione omosessuale si rivela costituente essenziale del movimento rivoluzionario: non si tratta di chiedere agli

etero di accettare i gay (fissandoli pertanto nel loro ruolo storico monosessuale di eterosessuali), ma di diffondere l'omosessualità suscitandone ovunque il piacere e il desiderio. Allora i sedicenti « eterosessuali assoluti » capiranno che, per (ri) conquistare la vita, non possono che liberare la tendenza omosessuale in loro inibita.

La liberazione del desiderio omosessuale è inoltre conditio sine qua non per la liberazione della « femminilità » negli uomini (quella parte importantissima e recondita del nostro essere che Jung definiva Anima) e della parte « maschile » nelle donne (che Jung chiamava Animus). L'omosessualità si pone come ponte verso un'esistenza totalmente altra, libera e transessuale: ovvero ermafrodita, polimorfa, polisessuale. La vita transessuale realizzerà il nostro desiderio profondo, che è lungi dal trovare soddisfacimento autentico nel ruolo monosessuale mutilato impostoci dalla repressione. La concezione omosessuale rivoluzionaria della comunità umana (ri) conquistata è dunque transessuale: essa prevede il superamento della contraddizione uomodonna e quindi della contraddizione tra eterosessualità e omosessualità. Perché il comunismo possa realizzarsi (ciò che gli omosessuali credono avverrà se il movimento rivoluzionario non sarà sconfitto) è necessaria la lotta delle donne contro il fallocentrismo maschile, che subordinando la donna reprime l'essere donna della specie umana, e la lotta dei gay contro la norma eterosessuale esclusiva che conferma la contrapposizione uomo-donna e i privilegi meschini dei maschi e che si oppone alla libera manifestazione di tutte le altre tendenze del desiderio, tra le quali l'omosessualità è importantissima. La lotta omosessuale di liberazione è rivolta verso il (ri) crearsi dell'equilibrio armonico tra lo Yin e lo Yang; e la lotta delle lesbiche e dei froci è lotta gaia, perché ha come fine immediato e fine « ultimo » (ma sarà solo il principio...) il piacere libero.



Mario. Mieli



# Marcia Hines splendida

Per provare una emozione, per sapere che le note sono attimi di vita, per capire che musica è arte.

#### Hi-Fi:

#### I SINTONIZZATORT

Abbiamo parlato nello scorso numero di Gong dei problemi di installazione di un sintonizzatore e della relativa antenna, vediamo ora di esaminare i dati di cui bisogna tenere conto al momento dell'acquisto di un tuner.

Innanzitutto scegliete un tunor che come classe di prezzo, (e quindi di prestazioni), sia allo stesso livello del resto dell'impianto, è inutile spendere un sacco di soldi e comprare un tuner con prestazioni eccellenti e comandi sofisticatissimi se lo si accoppia poi ad un mediocre impianto; questa è ecmunque una regola di carattere generale visto che un impianto HI-FI è composto da una catena di elementi che dev' essere la più omogenea possibile.

Prima di passare all'analisi delle prestazioni basilari due cechiate permettono già di stabilire se il tuner è costruito in modo soddisfacente. La prima davanti ai vari comandi e alla scala di lettura della frequenze.

Un buon apparecchio deve avere almeno, oltre ai commutatori per le lunghezze d'onda e alla manopola per la ricerca delle stazioni che deve essere abbastanza esente da attriti nel suo movimento, una scala di lettura il più vasta possibile in modo che le lunghezze d'onda siano ben distanziate in modo da aver spazio per sintonizzare bene delle stazioni molto vicine — a Milano, per esempio, ci sono circa 20 emittenti libere di cui la maggior parte è compresa fra i 96 e i 104 MHz.

E' chiaro che avendo una scala ristretta è più difficile centrare bene la stazione desiderata ed è molto facile parderla con un minimo spostatonia.

Necessaria è anche una spia che si accende quando il programma è stereo.

Altri comandi indispensabili sono l'AFC, il MUTING, l'HI-BLEND o MPX filter.

S condari invece, o perlomeno presenti solo in apparecchi molto costosi sono il controllo di uscita, che altro non è che un volume sul tuner, un communtatore per le stazioni che trasmettono con Dolby, (in Italia comunque non c'è n'è), ed altri filtri per eliminare i fruscii tipo il DELAY TIME FILTER.

Naturalmente dopo l'esborso di cifre astronomiche si possono avere tuners con sintonia digitale e con oscilloscopi per avere le migliori prestazioni possibili, ma non pensiamo che siano molti a poterselo permettere, anzi non ne capiamo l'utilità in Italia. Ma torniamo ai comandi: l'AFC è un controllo automatico di frequenza, la sua funzione è importantissima perché evita gli slittamenti di frequenza della stazione e corregge automaticamente quel piccolo errore di sintonia che è sempre presente nella ricerca. In pratica quindi centra perfettamente la stazione e fa sì che non « scivoli » via, come può accadere, specialmente con le trasmissioni stereo, Molti apparecchi questo comando lo hanno incorporato e sempre

inserito quindi ad ogni modo informatevi sulla sua esistenza.

Il MUTING serve a eliminare i disturbi presenti fra le stazioni durante la ricerca delle stesse, è molto comodo però è una arma a doppio taglio perché insieme ai frusci elimina anche le stazioni più deboli.

Se invece ascoltate stazioni potenti allora non ci sono problemi oppure si può sempre trovare la stazione sulla scala e poi disinserire questo comando.

L'HI-BLEND o anche filtro MPX, serve invece a climinare il soffio presente in particolar modo nelle emissioni stereo, la sua utilità è perciò chiara, attenzione però a che non sia troppo efficace parché altrimenti potrebbe tagliare un po' le frequenze acute.

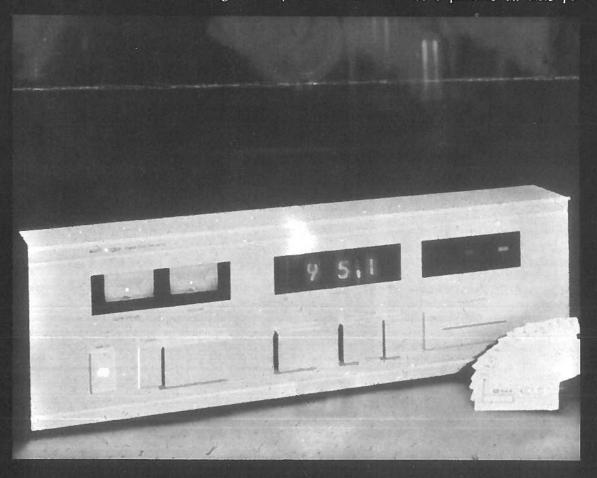
Altri comandi essenziali sono gli indicatori di potenza con cui si ha modo di verificare il livello massimo di ricezione del segnale e l'indicatore di « centratura » della stazione. Ovviamente la posizione migliore di questo secondo indicatore coincide con il livello massimo di potenza di ricezione. Altrettanto importante il retro dell'apparecchio dove devono essere presenti: le prese di collegamento all'amplificatore, meglio se sono dei due tipi in uso corrente, e cioé sia di tipo DIN che di tipo PLUG; poi l'antenna in ferrite per la ricezione in AM; importanti le prese per l'antenna esterna FM, che è meglio siano a morsetti in modo da poter stringere bene i cavi.

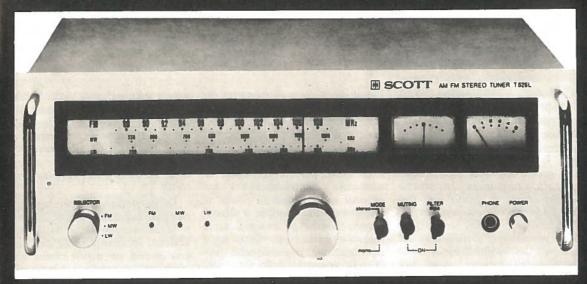
Nei tuners più sofisticati, è presente addirittura una presa coassiale in modo che il cavo dell'antenna si può attaccare direttamente all'apparecchio.

Controllate che esista una presa terra, indispensabile per l'antenna.

Ci possono essere anche delle uscite supplementari per collegare un oscilloscopio in modo da poter controllare le prestazioni, ma anche queste particolarità costano molto e la loro utilizzazione pratica è relativa.

Se è presente un tasto per





la deenfasi questo deve essere posizionato su 50 nS che è lo standard europeo, (quello americano è 75). Se non è presente informatovi che l'apparecchio sia predisposto per la deenfasi europea, questa è una cosa di importanza basilare perché se lo standard è americano la ricezione sarà pessima. E' successo infatti di apparecchi anche molto costosi che proprio perché non erano predisposti per l'Europa avevano prestazioni peggiori di tuner molto più economici.

Comunque è un'eventualità piuttosto remota, ma chiadere non costa nulla ed evita cocenti delusioni. Dopo aver verificato i comandi e gli attacchi si può passare a valutare le prestazioni vere e proprie dell' apparecchio.

I parametri principali non sono molti: naturalmente la risposta in frequenza è bene che sia la più estesa possibile, ricordate però che i migliori valori per in tuner sono da 20 a 15.000 Hz e quindi una risposta da 40 a 13.000 entro 3 Db già più che soddisfacente tenuto conto che è davvero difficile che in una trasmissione si raggiungano questi estremi.

Anche la distorsione deve essere contenuta, diciamo 1% come massimo ammissibile, anche se questo valore è strettamente collegato all'antenna e quindi si può avere una distorsione molto alta con un ottimo apparecchio se non si orienta convenientemente l'antenna.

Dopo questi valori generali ne esistono alcuni (lDb) particolari, primi fra tutti la sensibilità e la selettività. La sensibilità valuta la capacità del tuner a ricevere i segnali, anche i più deboli o distanti.

Questa prestazione si misura in n'V, più è bassa e più l'apparecchio è sensibile. C'è

differenza fra sensibilità in mono o in stereo. In ricezione stereo infatti essa diminuisce, dei buoni valori comunque variano da 2 nV a 10 nV, mentre in mono oscillano da 0,8 nV a 2,5 nV.

Occhio quindi a non considerare solo il valore mono che è sempre più favorevole, scovate anche quello stereo.

La selettività, come dice il termine, serve a stabilire quanto il tuner separa l'uno dall'altro i vari programmi anche se essi sono molto vicini. Facciamo un esempio: poniamo di avere una emissione a 100 Mhz ed una a 100,2 Mhz; il tuner deve attenuare il più possibile quella a 100,2 Mhz se si sintonizza a 100 o viceversa, in modo da evitare interferenze.

L'attenuazione si misura in Db e più il numero è grande, maggiore è la selettività. Naturalmente lo scarto fra le varie stazioni deve essere il più piccolo possibile, compreso cioé fra i 100 Khz e i 400. Khz. Altra caratteristica importante è la separazione fra i due canali stereo.

Evidentemente si deve ricercare la massima separazione, (è espressa anch'essa in Db), più è alto il valore meglio è. In questo caso i valori ammissibili variano da 40 Db a 30 Db a 1000 Hz.

Infine la reiezione d'immagine. Ogni trasmissione ha la sua frequenza fondamentale, quella appunto di trasmissione, però so ne possono formare altre chiamate « frequenze immagine » che sono dovute a varie ragioni, principalmente la presenza di palazzi o altre strutture che disturbano la fondamentale.

Un buon tuner quindi deve respingere il più possibile queste frequenze spuria: il dato, espresso sempre in Db, sia perciò il più alto possibile, approssimativamente da 90 Db a 40 Db. E questo è quanto è bene sapere al momento dell'acquisto.

Un'ultima cosa: le prestazioni riportate sono indicative, perciò un buon sintonizzatore potrà avere dei valori medi perché il cercare magari 5 Db in più si traduce in diverse centinaia di biglietti da mille in più.

Detto questo buon ascolto!





#### IL RUMORE DELLA RIVOLUZIONE

Come un personaggio delle sue ballate, Phil Ochs è morto ai primi d'aprile, suicida, con sorriso vuoto in vece di strafottente ironia. Ci tocca verniciar le sue righe di commemorazione, e la cosa non ci piace: poca letteratura è tanto attuale, tanto viva, a dieci anni dai lontanissimi avvenimenti che la nutrirono.

Phil Ochs veniva dal giornalismo, era folksinger « per forza », come Leonard Cohen. Aveva bisogno della musica per veicolar forte le sue parole, per arrivare a tutti, per scuotere: e l'esprimersi era quasi una missione, un dovere verso una generazione ancora in preda ai fumi dell'American Dream, confusa davanti a Corea, Eisenhower, Dallas, Viet Nam. La ballata doveva essere annuncio di vita, storia intesa e mandata in circolo, sogno, speranza: Guthrie indicava la strada, scomodo pioniere delle tracce fresche.

Folksinger « puro », Ochs fu coi pacifisti all'epoca delle Marce per i Diritti Civili, spartendo controvoglia la strada con i Seeger, le Baez, gli Eric Andersen dell'epoca. Da quei figuri, dolci cantori d'impotenza, lo separava un abisso di grinta e di forza interiore: il comunismo solido che gli faceva compagnia non permetteva divagazioni sul terreno del romanticismo, della paura, dell'inazione. Anni più tardi, inariditasi la vena, avrebbe conosciuto anch'egli i giorni duri dell'« inverno consumistico »: pure in questa stagione, tuttavia, l'uomo avrebbe conservato una profonda dignità, dandosi da fare per il Viet Nam liberato, per i profughi cileni, per risvegliare la scena del Greenwich, dal polso sempre più debole.

Della sua arte sottile, ci piace sottolineare l'ironia, il gusto per

l'assurdo, il tono di divertita intelligenza: e il tratto poetico, sicuro e raffinato, secondo in fantasia e in eleganza solo ai migliori oggetti dylaniani. Ochs possedeva le chiavi del mondo e le usava per far deflagare le numerose contraddizioni: tra accordi e voce nasale, i fatti si piegavano alla malizia e diventavano bombe di energia, armi nuove e minacciose. Oltre ogni dichiarazione appassionata, valeva la denuncia della stupidità, suprema reggitrice del mondo: lo « scandalo del sorriso » met-teva in crisi tutti, liberals di poco senno e vecchi reazionari d' Alabama.

Phil Ochs velenoso, Phil Ochs disarmante. Quando incise In Concert, all'apice della fama, volle tradurre sette poesie di Mao Tse Tung e metterle sul retro di copertina, a mo' d'introduzione. « E' questo il nemico? », scrisse pacatamente, allu-

dendo alla serenità, alla gioia, alla vita che trasparivano da quelle righe. Il nemico stava altrove, naturalmente: in mezzo a New York City, dalle parti del Pentagono, alla Casa Bianca, tra la gente della Fifth Avenue. Intorno.

Della sterminata produzione, ch'ebbe successo, riconoscimenti (Luis Aragon lesse Ballad of Oxford, Mississipi, e la usò per una poesia sui diritti civili) abbiam voluto scegliere piccoli se-gni distintivi. Talking Viet Nam, Cops of the World, Love Me I'm A Liberal pongon l'accento sulla favolosa ironia, la stessa che Arlo Guthrie, con le opportune modifiche, offrirà ai motociclisti di Easy Rider. Il pane della realtà quotidiana è salato pesantemente perché vada di traverso, perché stimoli, dia crampi allo stomaco, faccia star male muovendo a pensare. Bound For Glory, invece, sceglie l'elegia sonora, ritraendo il grande Woody Guthrie con mente lucida e mano ferma: quanta verità nella pacata polemica degli ultimi versi, nell'affermazione di un sottile tradimento perpetrato da una intera generazione alla memoria del grande folksinger! In Ringing of Revolution vien fuori il « comunismo classico » del personaggio, l'indole appassionata e un po' retorica del « rosso » in terra americana: Ballad of Medgar Evers riprende il canto angosciato di ogni « democratico » nell' America di Kennedy, alle prese coi « diritti civili » e la febbre razzista del Sud.

Molte cose restan fuori dalla porta. Viene alla mente Talking Birmingham Jam, una stupenda serenata all' Alabama 1962: o Automation Song, che riprende la vecchia querelle guthriana sull'alienazione in fabbrica: o James Dean of Indiana, una stranezza dell'età più tarda che sposta il mirino verso la mitologia del rock & roll, verso i cupi e bellissimi american graffiti. Su una vecchia rivista americana, Broadside, diretta con impareggiabile amore da Agnes Cunningham, si posson trovare tutti gli « oggetti » sopra descritti, e altri ancora. Da quelle pagine (dalla polvere dei Sixties) vengon su idee e lezioni spicciole, buone per lo studioso come per lo street fighting man. Rubiamo un po' di quella saggezza e adattiamola ai nostri giorni, che si può ancora far qualcosa con chitarra e lingua lunga.



#### Amami, sono un Liberal

(Love Me, I'm a Liberal) Ho pianto, quando hanno ucciso Medgar Evers, le lacrime mi scendevano per la schiena, ho pianto quando hanno ucciso Mister Kennedy, come se avessi perso un padre, ma Malcom X si è cercato quello che è venuto, ha avuto quello che chiedeva. E dunque amami, amami, sono un liberal (1)

Vado alle marce per i diritti civili e non sopporto il vecchio DAR, amo Harry e Sydney e Sammy, spero che ogni ragazzo di colore diventi una star, ma non parlarmi di rivoluzione, è una cosa un po' troppo lontana. E dunque amami, amami, amami, sono un liberal.

Ho gioito quando hanno scelto Humphrey, la mia fiducia nel sistema è stata confortata, e son felice che i Comunisti sian stati cacciati dall'AFL - CIO, e amo negri e Portoricani, sino a quando stanno al posto loro. E dunque amami, amami, amami, sono un liberal.

Oh, la gente del vecchio Mississipi, dovrebbero tutti impiccarsi dalla vergogna, non riesco a capire come funzionino le loro menti, qual'è il problema, non quardano Les Crane? Ma se mi chiedi di mettere sul bus i miei figli, (2) spero che i poliziotti ti prendano il nome. E dunque amami, amami, amami, sono un liberal.

Leggo New Republic e Nation e ho imparato ad accettare ogni opinione, ho portato a memoria Learned e Golden e mi sento quasi ebreo, ma quando si arriva a tempi come la Corea allora non ci sono più rossi, bianchi e blu. E dunque amami, amami, amami, sono un liberal.

Voto il Partito Democratico, vogliono che le Nazioni Unite siano forti, e partecipo a tutti i concerti di Pete Seeger, lui mi capisce, cantandomi quelle canzoni, e ti manderò tutto il denaro che mi chiederai ma non chiedermi che venga anch'io. E dunque amami, amami, amami, sono un liberal.

Certo un tempo ero giovane e impulsivo, portavo ogni tipo di distintivo, andavo anche ai raduni socialisti e avevo imparato tutti i vecchi inni del sindacato. Ma ora mi son fatto più vecchio e saggio e dunque amami, amami, amami, sono un liberal.

#### Parlando del Viet Nam

(Talking Viet Nam)

In viaggio verso il Viet Nam, Birmingham del Sud Est Asiatico. Be', esercitazione è la parola che usiamo, termine che va bene qualora perdessimo... Esercitarsi con un milione di vietnamiti... A combattere per la Via Americana.

Be', mi hanno messo in una baracca proprio sulla strada che viene dal Laos. Mi han detto « Sei al sicuro per quando le truppe si muovono, ma vedi di non voltarti dall'altra parte... E quando suonano il gong... Occhio al Viet Cong! »

Bene, il sergente ha detto ch'era tempo di esercitarsi e così son salito a bordo di un elicottero. Siam volati sul campo di battaglia, mentre un cecchino cercava di abbatterci... Deve essersi scordato che siam qui solo per esercitarci... Quei comunisti non combattono mai lealmente.

Be', il giorno dopo ci esercitammo ancora un poco, bruciammo qualche villaggio e lo rademmo al suolo, distruggemmo la jungla in lungo e in largo, per esser certi che i rossi non avessero posto dove nascondersi... Chiudemmo la gente in campi di concentramento... Sotto chiave... Per essere sicuri che fossero liberi.

Me ne andavo per la jungla e chi ti trovo, se non il fantasma del presidente Diem. Mi ha detto « Voi state combattendo per mantenere il Viet Nam - libero - per la buona vecchia Diemocrazia... che poi è il governo di una sola famiglia e di 19.000 truppe americane... prendere o lasciare qualche migliaio di truppe ».

Disse ancora « Sono un buon vecchio cristiano che governa un arretrato Paese buddista... Sono il potere esclusivo... Io e la 7ª Flotta.

Disse « Sto con mia sorella Madame Nhu, dolce cuor di Dien Bien Phu », disse « Sto coi miei fratelli e le mie zie, siamo un governo che non rischia. Le famiglie che ammazzano insieme sono le più unite ».

Disse « I Comunisti stavano in ogni città, dappertutto, in ogni villaggio. In ogni chiesa, in ogni letto. Dammi un Buddista e io ti mostrerò il rosso... Ecco perché abbiamo la separazione dello Stato e della Chiesa... Lo Stato nella capitale, la Chiesa in prigione.

Disse « Se volete restare, dovete pagare, più di un milione al giorno. Ma la cosa vi conviene, come non ve ne accorgete? Se perdete il Paese, avrete ancora me. Io e Sygman Rhee... Chiang Kai Shek... Franco... William Miller... Come ho detto alla Conferenza Stampa... Mi dispiace di avere un solo Paese da dare, per la mia vita.

(1963 - All The News That's Fit Sing)

(1965)



#### In cammino per la gloria (Bound for Glory)

Camminò per tutto il suo Paese che cresceva, dall'isola di New York alle spiagge di California, vide tutti coloro che bisognava vedere, seminò dovunque ci fosse bisogno di verde. E ora è in cammino per una gloria tutta sua, e ora è in cammino per la gloria.

Scrisse e cantò e viaggiò sulle ferrovie, ed era a bordo, quando i marinai dovevano partire; disse tutte le parole che si dovevano dire, nutrì tutte le anime affamate che si dovevano nutrire. E ora è in cammino per una gloria tutta sua, e ora è in cammino per la gloria.

Cantò per le nostre strade e cantò nelle nostre sale, e rispose sempre ai richiami delle Unions; fece tutti i lavori che andavano fatti e rimase sempre al suo posto, laddove uomini più meschini (sarebbero fuggiti

E ora è in cammino per una gloria tutta sua, e ora è in cammino per la gloria.

E il menestrello delle Dust Bowl scrisse Pastures of Plenty, (3) e « questo paese è il tuo paese » voleva che ascoltassimo, e dell'ascesa delle Unions si canterà ancora, e i Deportees vivono per il potere della sua penna. E ora è in cammino per una gloria tutta sua, e ora è in cammino per la gloria.

Ora cantano a voce spiegata i suoi elogi sulle sponde più lontane, ma in pochi ricordano per che cosa combatteva.

Oh, perché cantare le canzoni e dimenticare lo scopo, le scrisse per una ragione, perché non cantarle in quel senso? E ora è in cammino per una gloria tutta sua, e ora è in cammino per la gloria.

(1963 - All The New That's Fit To Sing)

#### **Ballata di Medgar Evers** (Troppi Martiri) (Ballad of Medgar Evers / Too Many Martyrs)

Nello Stato del Mississipi, molti anni fa, un ragazzo di quattordici anni assaggiò la legge del Sud, Aveva visto un amico impiccato, la sua colpa era il suo colore, e il sangue sui vestiti marchiò a fuoco la sua mente. Troppi martiri e troppi morti, troppe bugie, troppe parole vuote si son dette; troppe volte per troppi uomini arrabbiati, oh, che non accada più.

Il suo nome era Medgar Evers e se andava solo per la sua strada come Emmet Till e mille altri di cui non sapremo mai il nome. Cercarono di bruciargli la casa e lo picchiarono sino ad (abbatterlo.

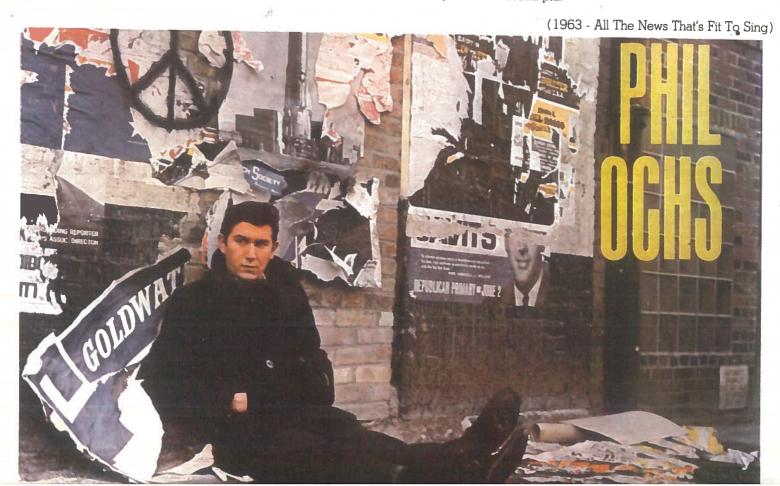
Troppi martiri e troppi morti, troppe bugie, troppe parole vuote si son dette: troppe volte, per troppi uomini arrabbiati, oh, che non accada più.

L'assassino lo aspettava vicino a casa, nascosto dalla notte, e quando Evers uscì dalla macchina e fu inquadrato nel mirino, il killer premette lentamente il grilletto, la pallottola lasciò la

Il cuore di ogni uomo fu colpito, quando Evers cadde morendo. Troppi martiri e troppi morti, troppe bugie, troppe parole vuote si son dette; troppe volte per troppi uomini arrabbiati, oh, che non accada più.

Lo seppellirono mentre la tromba squillava chiara, lo seppellirono, a un passo dalla vittoria. In attesa del futuro, aspettando la libertà in tutto il Paese, la Nazione ha guadagnato un killer, la Nazione ha perso un (uomo.

Troppi martiri e troppi morti, troppe bugie, troppe parole vuote si son dette; troppe volte per troppi uomini arrabbiati, oh, che non accada più.



#### Il rumore della Rivoluzione

(Ringing of Revolution)

« Questa è una canzone di fantasia sugli ultimi borghesi rintanati nella loro ultima casa e la rivoluzione che li circonda »

In un edificio d'oro, con ricchezze indicibili, stavano le famiglie sulle quali si basava il Paese, e i mercanti di stile, con vani sorrisi vellutati, eran lì perché inseguiti, e la molle borghesia riempiva ogni anfratto perché l'edificio era completamente circondato. E il fragore di fuori era il rumore della rivoluzione.

Tristemente erano sprofondati nelle sedie e cercavano idee brillanti, e i ricchi muri d'argento parevano pronti a cadere mentre tremavano in dubbiosa devozion. Tintinnavano i cubetti di ghiaccio mentre rinfrescavano i loro drinks, bagnavano le menti in amara emozione. E parlavano del rumore della rivoluzione.

« A stento ci rendevamo conto delle privazioni che (sopportavano,

perché il nostro tempo passava nella ricchezza.

Oh, la vita era un gioco e il lavoro una vergogna
e la fatica veniva dopo il piacere.

Il mondo freddo e grigio era tanto lontano,
la distanza, solo il denaro poteva misurarla ».

Ma i loro pensieri eran rotti dal rumore della rivoluzione.

Le nuvole riempivan la stanza, scure come il destino, curvi anelli di fumo salivano.
« Quanto ci vorrà ancora, per poter scappare? » domandava qualcuno senza che nessuno rispondesse.
E il pavimento che trema rispondendo al boato è una scossa che più non sorprende, mentre sempre più vicino si fa il rumore della rivoluzione.

Sommessamente piangono, « Lasciateci soli, per favore », camminando avanti e indietro. E si coprono le orecchie e cercano di non sentire con i cuscini di seta che hanno in mano. E la folla crepitando ride forte mentre guarda il bersaglio inseguito, che ora vibra al rumore della rivoluzione.

« Cercando il compromesso abbiamo dato qualcosa quando abbiam visto che la ribellione cresceva » Ora è tutto perso mentre si inginocchiano alla croce dove il sangue di Cristo ancora scende. È troppo tardi per pentirsi, sono giunti al loro destino, e quello che han seminato è ora mietuto dal rumore della rivoluzione.

In smoking cenciosi affrontano i nuovi eroi
e si trascinavano confusi
e ridacchiavano come pecore
perché i loro ricordi erano appannati
da decenni di cupa esecuzione.
A mani alzate rimasero, stupiti,
mentre crollavano le loro illusioni,
e le finestre infrante dal rumore della rivoluzione.

« Alle vostre ginocchia imploriamo perdono. Ci dispiace per come siete stati trattati. Non c'è bisogno di scherno, prendete quel che volete, faremo ammenda, se vivremo ». Ma lontano da quei posti le fiamme dissero alla città che solo i morti son perdonati, mentre si sbriciolavano al rumore della rivoluzione.

(1965 - Phil Ochs In Concert)

Poliziotti del Mondo (Cops of the World)

Via dalla strada, ragazzi, via in fretta dalla strada, è meglio che misuriate le parole, ragazzi, attenti a quel che dite; ci siamo incastrati nella vostra tana, siamo ancorati al vostro (porto.

e le nostre pistole hanno fame, e la nostra calma dura poco, e allora portate i vostri figli attorno al forte, perché noi siamo i poliziotti del mondo, ragazzi, siamo i poliziotti del mondo.

I nostri stivali han bisogno di una lucidata, ragazzi, i nostri stivali han bisogno di una lucidata, ma la nostra Coca Cola è bella, ragazzi, la nostra Coca Cola è bella. Dobbiamo proteggere tutti i nostri cari cittadini, così manderemo un battaglione per ognuno e forse lo lasceremo per un paio di anni. Perché noi siamo i poliziotti del mondo, ragazzi, siamo i poliziotti del mondo.

E ammucchiate tutti i Rossi, ragazzi, fate un bel fascio dei Rossi, e toglietevi il sorriso, ragazzi, è meglio che cancelliate il sorriso, sputeremo per le strade delle città che distruggeremo, e vi troveremo un leader da eleggere.

Quei trattati che avevamo firmato erano una bella scocciatura. Perché siamo i poliziotti del mondo, ragazzi, siamo i poliziotti del mondo.

E pulite i cessi con uno straccio, ragazzi, pulite i cessi con uno straccio, se vi piace, potete usare la vostra bandiera, ragazzi, se vi piace, potete usare la vostra bandiera.

Abbiamo troppi soldi, stiam cercando dei giocattoli, i fucili saran fucili e i ragazzi saran ragazzi, ma saremo ben lieti di pagarvi tutto quel che avremo rotto. Perché siamo i poliziotti del mondo, ragazzi, siamo i poliziotti del mondo.

E per favore, via dal prato, ragazzi, per favore giù dal prato, eccovi un calcio in culo, ragazzi, eccovi un calcio in culo, ragazzi, eccovi un calcio in culo, vi sfonderem le porte senza neanche bussare, lo abbiam già fatto prima, perché sorprendersi? Siamo gli stupidi più duri e più grandi perché siamo i poliziotti del mondo, ragazzi, siamo i poliziotti del mondo.

E dopo aver massacrato i vostri figli, ragazzi, dopo aver masacrato i vostri figli, prendete un po' di gomma, ragazzi, prendete un po' di gomma, possediamo mezzo mondo, lo potete ben vedere, e il nome dei nostri profitti si chiama « democrazia ». E se la cosa non vi piace, non sarete più liberi. Perché noi siamo poliziotti del mondo, ragazzi, siamo i poliziotti del mondo.

#### Storia di un mito: la Fender

In questi ultimi anni c'è stata una vera e propria esplosione della Gibson che ha un po' oscurato l'altra celeberrima marca di strumenti musicali: la Fender. Questo articolo è quindi dedicato alla produzione di questa casa che è stata la prima ad occuparsi di strumenti elettrici. La prima chitarra elettrica infatti fu proprio una Fender.

Non che avesse controlli di toni e volume, era semplicemente una chitarra acustica a cui era stato applicato un pick-up, inaugurava però una nuova era. Successivamente, dopo vari perfezionamenti dei pick-up e con l'adozione di controlli di volume e tono, si giunse all'eliminazione della cassa armonica ed alla sua sostituzione con una cassa di legno pieno dalla funzione puramente decorativa.

E' in questa seconda fase che nascono le Fender più famose: la Stratocaster e la Telecaster. La Stratocaster era ed è tuttora il modello di punta.

Ha ormai 25 anni e conserva ancora la stessa forma e le stesse caratteristiche dei primi esemplari. La sua particolarità principale consiste nelle regolazioni dei tre pick-up che hanno un unico volume e due manopole per i toni oltre al selettore.

La disposizione dei primi due pick-up è importante poiché permettono di ottenere, con l'ausilio dei toni, una gamma pressoché infinita di sfumature, mentre il terzo pick-up, non avendo controllo di tono, dà un suono molto acuto, specialmente sugli alti, in virtù della sua posizione obliqua che capta le vibrazioni dei cantini più vicine al ponticello dove il suono è più acuto.

Molto comodo e pratico anche il manico che ha delle misure perfette sia per i solisti che per l'accompagnamento ed è avvitato tramite una placca di metallo, cosa questa che rende la sua sostituzione molto semplice senza ricorrere ad un liutaio.

Infatti un manico incollato è praticamente insostituibile e se si rompe bisogna buttar via la chitarra mentre con una Fender basta svitare quattro viti e voi-

là, il gioco è fatto. Ecco quindi spiegato perché il signor Pete Towshend rompeva di preferenza la Fender e poi se le ricostruiva.

Una chitarra perfetta quindi la più usata in assoluto ai tempi del R'n'R.

Sostanzialmente diversa sia come forma che come suono è la Telecaster.

Per chi ama i suoni secchi è l'ideale: i suoi pick-up hanno un filamento più fine che esalta gli acuti. C'è anche una curiosa storia per quanto riguarda i suoni acuti di questo modello.

Essa infatti era stata studiata per i chitarristi neri che suonando prevalentemente musica soul prediligevano questi timbri che meglio si amalgamavano con i fiati.

Sempre in virtù degli acuti l' uso migliore di questa chitarra è quello con lo slide con cui si ottiene un suono molto brillante e pulito.

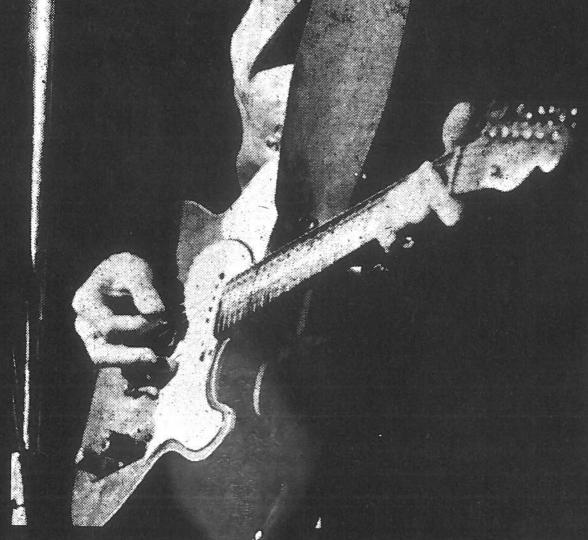
Un capitolo a sé meritano i bassi Fender. Non c'è strumentista che non lo apprezzi.

Uno dei due modelli di punta, il Precision Bass o il Jazz Bass, è il gradino più alto in fatto di bellezza di suono e colungo e stretto all'inizio e perno per preme e le corde negli accompagnamenti mentre si altonalità rendendo gli assoli più facili da ottenersi senza toccare involontariamente altre corde che non quelle desiderate. Di uguale livello anche la produzione di amplificatori con gli ormai mitici Super Reverb. Twin Reverb e Bassman apprezzati per la loro pulizia e fedeltà oltre che per la potenza. Essi sono inincisione dove è indispensabile l'assenza più assoluta di rumori di fondo e distorsioni non desiderate su tutta la gamma di frequenza. Sono cari e per di più trovare un amplificatore Fender usato è molto, molto difficile e to alti, questo a riprova della loro bontà. Con questa gamma la Fender era arrivata ad una fama internazionale (anche a livello economico), eppure aveva ancora qualche freccia al suo nel piano elettrico: il Rhodes.

Non è molto vecchio come uscita sul mercato, eppure in pochi anni ha soppiantato qualsiasi altro tipo di piano non acustico. Usa un sistema che è un po' l'uovo di Colombo: ogni tasto dà la nota non in base a circuiti elettrici che falsano sempre il timbro rendendolo poco naturale, ma per mezzo d'un microfono situato vicino a ogni martelletto.

Già perché il piano Fender usa lo stesso sistema di martelletti che percuotono delle corde che è presente nei pianoforti classici, solo che nel suo caso non c'è bisogno di cassa armonica perché la vibrazione captata dal microfono viene inviata all'amplificatore e perciò le corde sono molto corte.

In questo modo si ha un suono che è inconfondibile unitamente ad una trasportabilità e comodità d'uso eccezionale. Non per nulla è il preferito da tutti i pianisti jazz e non. Direi che a questo punto non c'è nemmeno bisogno della conclusione, questi strumenti parlano da sé...



## RIPRERDIAMOCI LA CLAZZICA

Straboulinskj

Su Stravinsky è forse meglio porre più domande che risposte. E non riguardo alla posizione del musicista, che è (forse solo apparentemente) definita e definitiva nello scenario moderno e contemporaneo; quanto invece riguardo alla veste formale della musica di Stravinsky. Diciamo in particolare del modo con cui l'autore ha reso la buccia del suo proprio frutto, la veste della sua propria musica, le interpretazioni delle sue opere insomma, con particolare riguardo alla Sagra della Primavera. Ciò in virtù del fatto che a tale composizione (1912), la letteratura musicale suole assegnare il marciapiede opposto a quello occupato dallo shoenberghiano Pierrot Lunaire (1913), nel comune crocicchio delle « intenzioni » musicali contemporanee.

Stravinsky-interprete sembra

timoroso di realizzare compiutamente le trame, di portare alle estreme conseguenze ogni tutto ritmico, tipico della sua caratteristica frammentazione strumentale a blocchi allineati ed accostati: di andare fino in fondo insomma. Bisogna aspettarsi da professionisti della bacchetta le realizzazioni complete dei dialoghi, dei fraseggi, a cominciare da Pierre Monteux che diresse il primo concerto strumentale di quest'opera nata come scrittura per balletto, e della quale lo stesso Stravinsky comprese l'autosufficienza come testo musicale indipendentemente dalla coreografia (diversamente da Petrouschka), proprio in occasione della prima esecu-zione concertistica dell'opera. Ci sarà anche bisogno dell'amico Ansermet (che con l'ascolto del materiale jazzistico da lui raccolto, sarà un ispiratore e coau-

tore di quel singolare esempio di collage modernistico-cabarettista che sarà l'Histoire du Soldat - 1918), per avere esempi discografici di sufficiente penetrazione del testo stravinskyano. Ma, mentre nei primi due casi si può veramente parlare di maggior tecnica direttoriale, nel caso delle interpretazioni di Pierre Boulez si possono anche cercare spunti per sfogliare le piacevoli margheritine dell'Accademia (o della vera problematica, nel migliore dei casi). Per quale ragione l'impettito serialista post-weberniano riesce a penetrare nel testo stravinskyano meglio dell'autore stesso? E poi, è solo il direttore Boulez a far bene, o c'è anche la sensibilità del compositore (dell'altra sponda per giunta)? La teoria vorrebbe che lo scrittore fosse l'ideale lettore di quanto egli stesso ha scritto, ma la realtà creativa gratifica spesso la composizione di un'autonomia insospettata, spendibile per giunta anche nei confronti di Mastro Geppetto. Pura e semplice carenza di tecnica direttoriale (non è assolutamente detto che ogni compositore debba essere un mostro in tutte le discipline da conservatorio)? Ovvero paura di scoprire se stessi attraverso una materia che nel suo farsi è riuscita a mimetizzarsi anche agli occhi del suo creatore? Insomma freudismo, inutile psicologia musicale o reale problematica delle dodici note? Ma forse questa è veramente accademia. Rimane il fatto che fra le interpreatzioni stravinskyane, quelle dirette dall'autore lasciano qualcosa di inesplorato. Non certo l'idea generale, quanto invece l'esplicazione di certi dialoghi strumentali, di certi contrasti, resi timidamente sen-





za l'energia che li anima di fatto, rilevabile senza forzature ad una lettura attenta. Stravinsky sembra qui dimostrarsi direttore d'orchestra più riguardoso della tradizione di quanto si sia dimostrato come compositore.

Boulez pigia sul pedale dei ritmi, coerentemente coi principi di lettura da lungo tempo sbandierati dalle analisi « strutturali » e mai liberati con vero coraggio dai legacci. « Con Stravinsky - annota la stesso Boulez - la preminenza del ritmo è mostrata dalla riduzione della polifonia e dell'armonia a funzioni subordinate »... « l'estremo e più sintomatico esempio di questo nuovo stato di cose è fornito dalla Danza degli Adolescenti (terza figurazione della Sagra: il famoso ingresso ritmico reiterato degli archi, con sovrapposizioni di fiati), dove un solo accordo contiene, letteralmente, l'intera invenzione »... « prima ancora di darci da fare pensando a quale tipo di accordo ci si trovi davanti, siamo colpiti dalla pulsazione emessa dall'accordo »... « lo stesso avviene nella Glorificazione delle Vittime Scelte, e nella Danza Sacrale; nonostante che si presentino in forma meno semplificata, ci impressionano inizialmente nella stessa maniera: dei frammenti melodici (la cui ripetizione ci permette di afferrarli così rapidamente da neutralizzarli) cogliamo il pulsare ritmico quasi allo stato puro ». (Del resto il ritmo non è forse il veicolo, intessuto insieme alla reiterazione, che consente alla scaltrezza stravinskyana di svolgere dalle bende tombali qualunque mummia musicale senza sentire odore di morte, e di togliere il calcare dai fossili della venerata tradizione musicale folklorica russa?).

L'abito nelle cui tasche nemmeno il vecchio Igor aveva forse avuto il coraggio o la possibilità di guardare, viene scosso senza troppi riguardi; e dalle sue pieghe escono tutti i folletti che avevano fatto gridare inviperito il pubblico presente alla « prima » dell'opera. Gli stessi folletti probabilmente che avrebbero indispettito il cinquantaduenne Debussy un anno dopo il fronte al successo incondizionato (questa volta) della stessa opera; in particolare dopo che richiesto d'un parere sull'*Uccello di Fuoco* da parte del ventinovenne Stravinsky aveva risposto: « Cosa volete, bisognava pur cominciare con qualcosa ».

L'opera nasce « in nuce » nel 1911 durante la composizione dell'Uccello di Fuoco. « Avevo sognato una scena di un rito pagano nel quale una vergine scelta per il sacrificio si reca danzando incontro alla morte ». L'idea viene temporaneamente abbandonata per lasciare spazio alla scrittura di un pezzo che nell'idea originaria doveva essere un Konzertstuck per pia-

noforte ed orchestra e che nella veste definitiva sarà il balletto Petrouschka. La Sagra della Primavera viene terminata all'inizio del 1912, scritta interamente in una linda stanza d'una casa affittata a Clarens (Svizzera), dotata di un piccolo pianoforte verticale, un tavolo e due sedie. Altri quattro mesi impiegherà Stravinsky per stendere la versione orchestrale.

La prima esecuzione pubblica, in versione per balletto allestito dalla compagnia russa di Diaghilev, giunge appena alla fine della seconda figurazione (Harbingers of Spring: Annunciatori della Primavera), perché il pubblico insorge rumorosamente interrompendo lo spettacolo. « Non mi sono mai arrabbiato tanto. La musica mi era ormai così familiare, l'amavo, e non riuscivo a capire per quale ragione la gente che non l'aveva ancora ascoltata avesse voglia di protestarla ». Un anno più tardi la prima esecuzione concertistica dell'opera, diretta da Pierre Monteux, ottiene un successo senza eguali: il pub-blico si carica sulle spalle l'autore, portandolo per strada e trasportandolo su alla Place de la Trinité, scortato da un poliziotto autoelettosi guardia del

La Sacre du Printemps, come già accennato, viene tradizionalmente posta come l'altro termine dialettico dell'opera Pierrot Lunaire (1912), poemetto per voce recitante e cinque strumenti op. 21, dichiarazione espressionista dodecafonica, ad essa coetanea, con la quale spartisce il diritto di interpretare la lacerazione della musica contemporanea: in via di solipsismo soggettivo quella espressionista; per via di un oggettivismo recuperativo, estrinseco al dramma sociale, quello stravinskyano.

Gli strumenti della compara-

STRAVINSKY CONDUCTS -LE SACRE DU PRINTEMPS - Columbia Symphony Orch. (CBS LP stereo).

BOULEZ conducts Stravinsky's LE SACRE DU PRIN-TEMPS - The Cleveland Orch. (CBS LP stereo).



Personaggio con tutte le carte in regola per essere annoverato come « prototipo romantico» anche dal punto di vista umano, Robert Schumann (1810-1856) rappresenta l'animo infantile e sensitivo del movimento musicale che si poneva sotto il glorioso vessillo dello Sturm Und Drang. Vita breve,





amori contrastati (una sola donna però), anelito libertario ed antiaccademico concretizzato in scritti contro i « filistei » della musica (Zeitschrift Fur Musik: rivista da lui stesso fondata), Schumann ha lasciato pagine di pianismo romantico fra le più ricche di creatività comunicativa. L'Album fur Die Jugend, dal quale sono tratti tre pezzi contenuti in questa raccolta (Tempo d'Inverno I & II, e Canto del Marinaio), e soprattutto il Carnaval op. 9 (1835), « piccole scene su quattro note », rappresentano momenti più che esemplificativi di tale discorso. La precisa e sensibile tecnica di Arturo Benedetti Michelangeli non lascia ombre interpretative di nessun genere, dando una sensazione di sconvolgente facilità anche nei passaggi tecnicamente più ardui. Un connubio materia-interprete fra i più felici e rigorosi degli ultimi tempi. Robert Schumann - Carnaval op. 9 - tre Pezzi da Album Fur Die Jugend - pianoforte Arturo Benedetti Michelangeli (EMI - La Voce del Padrone - Lp stereo).



Fra la multiforme produzione beethoveniana, i quartetti per archi occupano una posizione per nulla secondaria, per quanto riguarda l'evoluzione della tecnica strumentale non solo romantica. Questo vale in particolare per gli ultimi cinque quartetti (127 - 130 - 131 - 132 - 135) appartenenti compositivamente agli ultimi anni della sua vita, ma già in queste tre composizioni op. 59 si avvertono gli elementi di novità che saranno completamente sviluppati nei pezzi più tardi. Composti attorno al 1807, i tre quartetti op. 59 prendono il loro nome dal principe Rasumowsky, ambasciatore di Russia a Vienna, al quale erano stati dedicati. Salutati già dalla critica del tempo come esempi di modernità, i quartetti Rasumowsky, soprattutto nella risolutezza ritmica del terzo, hanno ancora molte cose da dire anche alla sensibilità contemporanea. Il Quartetto Italiano è l'esecutore consigliato in questo caso per non

perdere tempo e denaro in pacottiglia interpretativa, soprattutto nel caso di certo materiale. delicato da trattare. L. V. Beetroven - Quartetti per Archi op. 59 « Rasumowsky » - int. Quartetto Italiano (Philips - Lp



Se pure di non recentissima uscita questo album consente di scoprire in un'insolita veste organistica alcuni grossi personaggi del secondo ottocento, dei quali sono prevalentemente conosciute le immagini sinfoniche e pianistiche. In particolare si tratta di Franz Liszt (1811-1886), del quale viene presentato un bellissimo Preludio e Fuga su B.A.C.H. (corrispondenti alle note si-bem/la/do/si-bequadro), dove il virtuosismo tipico del suo autore dilata entro più vasti confini certa consuetudine meccanicistica della scrittura organistica settecentesca. Per Johannes Brahms (1933-1897) si tratta invece di undici brevi Preludi Corali (op. 122) di ispirazione religiosa. Mentre il conclusivo pezzo forte dell'album è rappresentato da una Toccata e Fuga di Max Reger (1876-1916), simpatico personaggio, non solo musicalmente, al quale si deve una produzione discontinua e bizzarra, a volte enfatica, ma spesso incisiva e felice, come in questo caso: fluorescente di tecnica e di inventiva. LISZT/BRAHMS/REGER - Capolavori organistici dell' '800 (Arion Lp stereo).







#### Liguori Collective Orchestra:

#### UN'IPOTESI COLLETTIVA

La carta d'identità del jazz italiano si arricchisce di nuovi connotati: a delinearli è questa volta Gaetano Liguori con la scelta, già significativa di per sé, di esplorare una dimensione orchestrale sulla quale in Italia giacevano troppe spanne di muffa. La Collective Orchestra cancella la stagnazione delle fantozziane orchestre RAI e conferma l'autonomia creativa di quei giovani musicisti italiani che non si accontentano di cuocere sul proprio pentolino le irripetibili ricette dei maestri neri.

I fondamenti più positivi di un jazz bianco ed europeo risultano largamente recepiti e realizzati: a fungere da catalizzatori sono infatti l'accentuazione dell'esperienza collettiva e il perseguimento di una tensione politica che, implicita nel progetto espressivo nero, si fa qui più immediata e battente per spezzare i tradizionali compartimenti stagni fra arte e realtà.

Rispetto ad altri spazi orchestrali sperimentati in Europa (Globe Unity, Willem Breuker), i binari della Collective Orchestra appaiono più diritti, i suoni più martellanti, talora fin troppo enfatici; il linguaggio è più contratto, meno disposto alle sottili vene dell'ironia. La motivazione di questa particolare qualità è semplice: il nuovo iazz italiano è nato nella medesima culla della nuova sinistra politica e culturale, ed ambedue si nutrono di una attenzione quasi endemica per il rapporto con le masse. Il riscontro diretto di una partecipazione del pubblico che è lievitata a consistenza massiccia assicura costantemente al linguaggio musicale la tenuta di strada di un riferimento ideale inqualcibile e lo immunizza dalla tentazione asettica dello specialismo sonoro. Ma nello stesso tempo la frequenza e l'intensità del confronto con la gente spesso incoraggiano i musicisti ad abbreviare i tempi e le

prospettive della ricerca, a sorvolare un po' sull'approfondimento delle ipotesi strutturali e della stessa tecnica strumentale.

La vitalità e le contraddizioni di questa realtà sono rappresentate in maniera chiara ed emblematica da questa prima uscita della Collective Orchestra: nome più; nome meno, è una riunione di primi della classe. una sorta di nazionale del jazz di queste lande: oltre a Gaetano Liguori al piano, ci sono Guido Mazzon alla tromba, Massimo Urbani ed Edoardo Ricci al sax alto. Danilo Terenzi al trombone, Giancarlo Maurino al soprano. Sandro Cesaroni al flau-

to, Roberto Bellatalla e Roberto Del Piano al basso, Filippo Monico e Pasquale Liguori alla batteria. Sono musicisti di formazione ed orientamenti quantomai eterogenei, che spaziano da chi il free l'ha già masticato e digerito ad altri attratti nell' orbita di un jazz più quadrato e convenzionale. Questa dissociazione di stili e referenze nel disco si fa sentire. ma a bilanciarla provvede la regia aperta di Liguori che, in particolare nella Collective Suite che occupa la prima facciata, costruisce un collage calibrato sulle caratteristiche personali dei protagonisti. La disposizione delle sequenze è ariosa e viva-

ce, i mutamenti di situazioni risultano freschi e abbondanti di fantasia; nel colloquio che abbiamo avuto con lui Gaetano Liguori sottolinea che « tutti i musicisti sono veramente consapevoli di vivere un gesto collettivo: nessuno suona soltanto in funzione del suo assolo, e infatti non ci sono sovrapposizioni e gli interventi non escono mai di misura. Ognuno si sforza di impadronirsi del nocciolo delle indicazioni di base e di svilupparlo in sintonia con il contesto complessivo ».

Se l'idea di convogliare in una stanza undici musicisti un po' sgranati fra loro confidando nell'equilibrio degli



istinti può essere alquanto avventurosa, gli stimoli che l'impresa orchestrale suscita sono evidentemente produttivi: Bellatalla e Del Piano fanno bella mostra di un' armonia già collaudata in assidue prove comuni, il primo dilatando un'immaginazione stupefacente nell'utilizzo del contrabbasso, il secondo pervenendo a un'estensione ragguardevole su uno strumento limitato come il basso Fender; Monico e Pasquale Liguori assicurano varietà di figure e intensità ritmica, finendo per far risultare complementari le loro differenti concezioni della batteria.

Le trame si ingarbugliano nel settore dei fiati che quando si trovano ad operare insieme tradiscono scarsa lucidità e denotano una coesione approssimativa: qui, forse, la somma degli stili non riesce ad approdare alla definizione di un terreno unitario e il periodare diventa sobbalzante, soprattutto in Nuova Resistenza, che compone la seconda parte dell'incisione, e che è un free forse più canonico ed ossessivo. Mazzon, comunque, non disperde il filo nitido di un procedimento essenziale e inquieto, attraversato da una tensione lucidissima: Urbani e Ricci fanno vibrare le ancie più intense, più fertili che sia dato di sentire da queste parti: il fraseggio travolgente, istintivo, incontrollato di Urbani e il linguaggio angoloso, tecnicamente superbo e intellettualmente affascinante di Ricci sono forse l'esemplificazione più vistosa della contraddizione che anima la Collective Orchestra e, in definitiva, il nuovo jazz itailano nel suo complesso. La

concentrazione di tante personalità interessanti in questa big band mette poi in evidenza la divaricazione fra la quantità degli spunti embrionali che molti dei musicisti prospettano e le ridottissime occasioni di cui essi hanno goduto come responsabili di una ipotesi musicale: a ben vedere solo Mazzon e Liguori hanno maturato esperienze di compositori e organizzatori della struttura di un gruppo, sono riusciti, cioè, a definire le linee di una loro poetica.

E' evidente allora che per dare un giudizio adeguato e complessivo sugli altri giomusicisti impegnati nella Collective Orchestra cccorre attendere che essi schiudano la propria personalità, la plasmino sottoposti alle sollecitazioni del ruolo di leader. La Collective Orchestra può adempiere in questo senso nel prossimo futuro una funzione di primo piano: essa infatti non è la semplice estensione quantitativa dei trio di Liguori, ma vuole situarsi come spazio stabile (per quanto sarà consentito dagli impedimenti economici), aperto a chi ne voglia disporre per la propria attività di composizione.

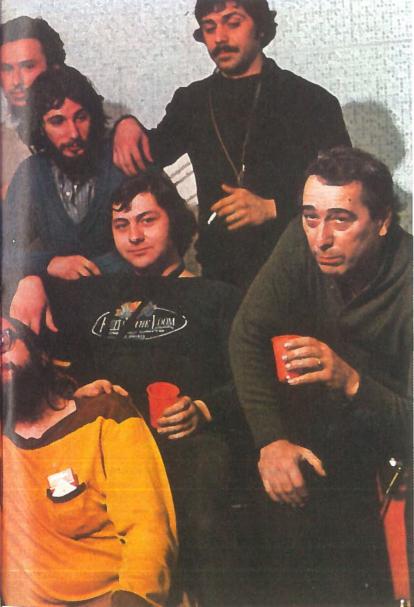
Così come è concepita. poi, l'orchestra può anche prestarsi a forme di realizzazione più elastiche, strutturandosi in Workshop, articolandosi in gruppi più ristretti e generando combinazioni svariate: questa duttilità, a cui dovrebbe pensare chi opera nell'organizzazione dei concerti, può dare un carattere più aperto alla relazione fra musicisti e pubblico, stimolando quest'ultimo a una partecipazione critica, facendo risaltare più di quanto comunemente non accada i principi di creatività che sorreggono la proposta musicale.

Liguori stesso conferma, per quanto lo riguarda, di volersi muovere sperimentando formule diverse: « L'i-



dea dell'orchestra covava già da tempo » — spiega « per allargare gli orizzonti di una identità che non si può fermare alle cose già dette, anche quando con queste esiste un legame affettivo. Non è consentito vivere di rendita, e questo invece è un po' il rischio che stiamo correndo nel trio con Del Piano e Monico. Non credo che abbia ragione chi afferma che ci siamo fossilizzati, perché questa è una critica che non tiene conto del rapporto con la gente, tutta la gente che magari non ha mai ascoltato jazz e alla quale riusciamo а comunicare qualcosa di nuovo. Ma è vero che il trio talvolta si suona addosso, a scapito di una necessità di ricerca che ognuno di noi persegue in modi anche autonomi: Del Piano e Monico hanno messo in piedi un gruppo con Ricci e Bellatalla; io vorrei anche suonare in duo con mio padre, magari con l'aggiunta di un sassofonista. La Collective Orchestra può riassumere queste ed altre esperienze, diventare dunque terreno d'incontro unitario per mettere a fuoco le qualità particolari di un jazz italiano ».

Il debutto dal vivo della Collective Orchestra, avvenuto in Statale in appoggio a Democrazia Proletaria, ribadisce le potenzialità e gli intoppi che si intersecano nell'impresa: l'assenza della componente romana (Cesaroni, Maurino, Terenzi) sottende le evidenti difficoltà organizzative che possono alterare l'equilibrio del gruppo. Ma nel contempo questa defezione ha forse colmato le divaricazioni stilistiche più vistose, portando acqua al mulino d'una maggiore omogeneità: lo sbilanciamento del peso verso la compatta sezione ritmica è recuperato dai tre fiati superstiti (Mazzon, Ricci, Urbani), che possono tirare un respiro più lungo e dar fondo agli stimoli dell'improvvisazione. Un'esperienza, in definitiva, che sarebbe veramente inopportuno lasciar appassire.



Da sinistra: 1. Terenzi, 2. Monico, 3. Mazzon, 4. Gaetano Liguori. 5. Maurino, 6. Ricci, 7. Bellatalla, 8. Del Piano, 9. Urbani. 10. Cesaroni, 11. Lino Liguori,

57



## SPENCER DAVIS GROUP The Best Of S.D.G. (Island)

Di fronte alle sempre più frequenti riproposte di vecchie cose, ogni tanto l'ascolto si colora di interesse musicale e non solo affettivo, come nel caso (raro) dello Spencer Davis Group. In particolare riascoltando vecchi e bellissimi cavalli di battaglia come i classici I'm A Man, Gimme Some Loving, Somebody Help Me etc., viene da chiedersi per quale ragione lo Spencer Davis Group dovesse portare il nome di un leader che così poco incideva sulla impostazione generale della musica, non solo in sede di composizione dei pezzi, ma anche in sede di esecuzione. Che nei brani strumentali come Waltz for Lumumba e Trampoline il peso di Winwood dovesse essere rilevante è un fatto abbastanza scontato, dal momento che il fratello Muff non è mai stato un genio del basso elettrico, ed essendo Pete York un onesto mestierante della batteria, ma anche nelle fasi vocali il leader non metteva assolutamente niente di suo. E del resto i due brani più famosi appunto (I'm A Man e Gimme Some Loving) portano la firma di Winwood: Spencer Davis si è sempre risolto al ruolo gregario di chitarra ritmica. sfigurando poi ampiamente di fronte alla voce tagliente del diciottenne organista-pianista. Insomma lo Spencer Davis Group si può oggi veramente definire come qualcosa di più dell'anticamera dei Traffic. Certe situazioni musicali erano già ampiamente definite



a cura di:
Riccordo Bertonalli • Franco Bolelli
Larlo M. Cella
Gracomo Pellicciotti

ed avevano solo bisogno di acquistare maggiore libertà di ritmi, pragnanza di testi e varietà armonica con l'inserzione non trascurabile di Dave Mason (Capaldi e Wood sarebbero stati dei buoni gregari anche loro).

(c. m. c.)



#### WEATHER REPORT Black Market (CBS)

L'etichetta « funky » è oggi, dagli States a tutto il resto del mondo, inflazionata un po' come i jeans. Migliaia di marche diverse che vengono poi comprate ed indossate da tutti.

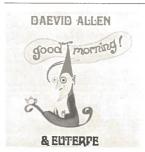
Sono prodotti fatti in serie, più o meno bene. E' difficile, in questi casi, trovare una marca che si stacchi in maniera inconfondibile dalle altre. Ritmi pulsanti e sempre uguali con il basso elettrico che fa da padrone, ripetendo fino alla nausea un'unica monotona figura ritmica. E poi la strumentazione sempre più elettronica con i synthesizers impazziti a tessere trame apparentemente complesse, ma in realtà solamente aggrovigliate, con il solo scopo di buttare fumo negli occhi. Tra i gruppi del genere di più stretta derivazio-

ne jazzistica, c'è da riconoscere però che il Weather Report è quello che ha finora conservato una dignità artistica e una personalità musicale che lo pongono senz'altro al di sopra di tutti i prodotti consimili. Shorter e soprattutto Zawinul, pur allineandosi ai dettami più in voga negli USA in questo momento in fatto di musica, difendono a denti stretti le idee di partenza del gruppo, grazie alla loro indubbia e non comune levatura artistica. Questo ultimo Black Market certamente non rappresenta nulla di nuovo rispetto alla precedente produzione discografica del Report e rivela più che palesemente la stanchezza e la routine di questo sound funky-elettronico. Ma. se per gli altri prodotti del genera personalmente comincio ad avere una tremenda crisi di rigetto, per quanto riguarda il Weather Report riesco ancora a trovare dei motivi di divertimento e di interesse. Zawinul manipola con sempre maggiore dovizia le sue diavolerie elettroniche, pur non raggiungendo mai gli effettacci di un Corea; Shorter usa quasi esclusivamente il soprano (anch'esso manipolato elettronicamente). mentre i ritmi sono sempre più marcati, ossessivi e ripetitivi (nelle varie tracks del disco ruotano al basso Alphonso Johnson e Jaco Pastorius, alla batteria Chester Thompson e

Michael Walden,

percussioni Neciosup Acuna e Don Alias. Ma la musica che ne esce fuori è così ben fatta, così colorata, che è lecita una certa indulgenza. Non si tratta di salvare a tutti i costi un discorso ormai in fase di putrefazione, ma semplicemente di riconoscere la coerenza di un tentativo di conservare intatta una certa creatività, pur in mezzo alle mistificazioni di un prodotto industriale. tentativo fatalmente destinato a fallire, ma resta come dato di fatto lo sforzo di Zawinul e Shorter di restare se stessi di fronte all'avanzare sempre più massiccio dei robots e dei dollari.

(g. p.)



DAEVID ALLEN & EUTERPE Good Morning! (Virgin)

Dal Bananmoon Observatory dell'isola di Mallorca, dove si è rifugiato da quasi un anno, Daevid Allen manda i primi segnali della nuova esistenza dopo-Gong, divertendosi con un complesso locale, Euterpe, che ostinatamente rifiuta l'uso della batteria.

Il disco, pigro e assonnato, è di quelli da archiviare in fretta con un sorriso. Uscito dalla cele-

berrima formazione per una sacrosanta « noia da consumo », alla ricerca della propria identità ante Sessantotto, Allen si ritrova a navigare tra fantasmi di solite cose, incapace di rinnovarsi o di sparare sarcastica energia come ai tempi delle emissioni pirata di Radio Gnome, I « rumori spaziali », le risibili vocine, i ritmi straccioni del manuale Gong son qui ripetuti con l'impaccio di una lezione portata a memoria: più ancora di certi scampoli quasi decadenti (abbiamo in mente You, e certe righe di Angel's Egg), Good Morning è gioco di maniera, debolissimo fischio indirizzato ai più smaliziati poppisti del Continente.

Degli otto brani, solo She Doesnt' She, alla fine, capisce tutto e si porta a festeggiar l'umanità, come già era stato nel mirabile I Am a Bowl di cinque anni addietro: la banda volgare che intona gli hits della maggioranza silenziosa riprende a soffiar sul mantice dell'ironia, gettonando quel divertimento assoluto che sin dalle origini di Magick Brother abbiamo visto come deliziose « segno distintivo » del Captain Submarine. Altrove è la banda de España che fallisce il compito, tossendo poveri accordi in vece della fantasmagoria di Malherbe + Hillage + Pierre de Strasbourg. Nella loro incertezza, e nella confessione nascosta tra le note (« è difficile lavorare, con questo clima, certe volte ») sta chiusa la filosofia del disco, operina pallida che forse un giorno il musicista vecchio disconoscerà con un sospiro.

(r. b.)





#### **BILLY COBHAM** Life & Times (Atlantic) La folgorante meteora

percussiva di Billy Cobham è già da tempo entrata nella sua fase discendente, soprattutto da quando il vorticoso marchingegno nero ha preteso di reggere da solo un discorso musicale. Attualmente Billy Cobham produce una sorta di rimodernato R&B, ai cui moduli ritmici sono state effettuate operazioni algebriche, segnatamente moltiplicazioni ed elevazioni a potenza (generalmente pari). Il punto debole del discorso musicale è senz'altro la parte scritturale del suono, mentre quella esecutiva risulta sempre di tutto rispetto (se non altro il fatto di suonare in sedicesimi e trentaduesimi o semibiscrome esige qualche rudimento tecnico). I pezzi di Billy Cobham (tranne alcuni validi esempi passati) non hanno scaltrezza sufficiente per far desiderare lo stacco di percussioni, e far sentire quei brividi che avevano gettato nella costernazione intere schiere di batteristi all'epoca di Inner Mounting Flame, sgomenti nella coscienza della propria ridicolaggine da moviola rallentata, e abituati com'erano a passar la vita come scolaretti affannati sui compitini di Ginger Baker. Le ingenuità riguardano particolarmente l'uso di certi filtraggi elettronici, per non parlare del sintetizzatore in fase musicale. E poi arpeggi di chitarra elettrica e saliscendi tastieristici come tante pedalate in cyclette che hanno a volte la pretesa di voler es-

delle Parigi-Roubaix. In un brano, Siesta, acustico è presente il basso dell'ottimo Richard Davis, mentre il tastierista Dawili Gonga inanella qualche figurina jarrettiana. Il resto è energia, maniche rimboccate, sudore, elettricità e mestiere, lunghe fughe chitarroiche e tastieristiche, sulle quali si erge comunque la batteria che segna i ritmi e le rullate più veloci della storia del rock. (c. m. c.)



PARKER -GILLESPIE -POWELL -MINGUS - ROACH Jazz At Massey Hall (Fantasy)

Primi mesi del 1953. « Il più grande concerto jazz di tutti i tempi »: è chiaramente uno slogan da copertina, ma forse mai una simile battuta pubblicitaria fu più vicina alla realtà. Avvenne così: certi signori canadesi, jazzofili incalliti chiesero a Mr. Mingus, di organizzare un grande concerto alla Massey Hall di Toronto, radunando un gruppo con i più altisonanti nomi dell'era bop. Mingus la prese sul serio e portò con sé a Toronto tutti insieme nientemeno che Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell e Max Roach. Ovvero il meglio del meglio, non solo per le singole specialità sui diversi strumenti, ma anche le figure più rappresentative della musica afro-americana del dopoguerra. Mingus fu anche tanto previdente da portarsi dietro, oltre al contrabbasso, un registratore che riuscì ad immortalare quella serata, consentendoci oggi l'ascolto di un disco approssimativamen-

di musica e di vitalità. Certo Parker ha lasciato testimonianze più importanti e immacolate della sua arte. Powell qui suona splendidamente (era ad uno dei suoi rientri dall'ospedale, dopo un disintossicaennesimo mento dalla droga pesante), ma il suono del suo piano spesso si perde nell'aria: Mingus e Roach sono anch'essi registrati infedelmente. Ma tutti questi difetti si dimenticano presto, quando si respira la carica elettrizzante di questa musica condotta da un Gillespie in stato di grazia e alimentato dall'insostituibile e geniale apporto di tutti gli altri, con un Parker sempre vigile ed attento regista. Non sono solito riproporre vecchie cose, ma questa incisione va assolutamente riascoltata, soprattutto da chi conosce poco della storia passata della Black Music. E' una sorta di monumento di una era meravigliosa e ricca come fu quella del be-bop. Ma a differenza di tanti inutili e immobili monumenti, questa è una testimonianza di vita indispensabile per capire tutti i suoni, belli e brutti che siano, che siamo soliti respirare oggi. Perdido, Salt Peanuts, All The Things You Are, Wee, Hot House, Night In Tunisia sono realmente cinque capolavori della musica live: nella loro imperfezione, nella loro estemporaneità ci mostrano, forse più di tante altre registrazioni ufficiali di studio, come la musica afro-americana, a differenza di quella accademica-occidentale, è un qualcosa di profondamente ed indissolubilmente legato al respiro e all'anima di un popolo.

(g. p.)



#### DON PULLEN -SAM RIVERS Capricorn Rising (Black Saint)

Solo il cielo sa quanti sono i musicisti ustionatisi maneggiando il fuoco della cosiddetta comunicazione: ma a bruciarsi, con questo Capricorn Rising, sono stavolta i pregiudizi ottusi di chi considera il nuovo jazz come una musica dannata, contrastante con i semplici istinti popolari.

Ouesto nettare del-

la vendemmia autunnale della Black Saint conosce le vie più immediate e rapide per catturare le orecchie della gente senza indulgere a nessuna ruffianeria codista. Don Pullen e Sam Rivers sono due sorgenti inesauribili di creatività, soggetti coscienti di una naturalezza che si muove fuori dal mito del capolavoro, e che produce dunque i suoi frutti espressivi a getto continuo, con quella fertilità che è solo della vita più intensa. Sappiamo tutti che un Art Ensemble portata in una fabbrica farebbe fremere di felicità anche le presse: Pullen e Rivers trovano qui una scioltezza ancora più palpabile, mai compromissoria, capace al limite di imporsi anche attraverso mezzi di comunicazione più canonici. Inventano una gioia che una volta tanto la vinile non mortifica e che anche le onde radio potrebbero trasmettere senza dispersioni eccessive. Joycie Girl, composta da Pullen per la sua compagna e detta a cuore aperto dal piano e dal soprano, è, in questo senso, l' episodio più accattivante, sospeso nell'aria delemozioni incantate.

Break Out e Fall Out ripropongono le atmosfere predilette da Rivers, che conosce l'incantesimo per essere torrenziale e trascinante senza mai scivolare nella prolissità. Capricorn Rising sciorina la voglia di stupire che anima Pullen e sottolinea l'apporto poderoso della sezione ritmica. Un disco, dunque, da inserire nel tracciato di un computer per farlo sballare e da proporre ai burocrati più atrofizzati perché li sfiori il brivido della

(f. b.)



#### POPOL VUH Letzte Tage -Letzte Nachte (UA)

Staccando la scomoda etichetta « progressiva » dalla carrozzeria dei Popol Vuh si fa certamento un grande piacere al gruppo di Fricke, raggiungendo il risultato di adottare una parametro più consono e vantaggioso al giudizio dei risultati sonori. Lo spazio entro il quale questi tedeschi si muovono è marcatamente aperto ai larghi consumi, e su questo premesse la musica che sbalzata suo malgrado in un'area maggiormente pretenziosa avrebbe finito per essere giudicata inadatta, si dimostra, entro ben determinati limiti, accettabile. In particolare si possono trovare frammenti di piccole aperture spaziali nelle caratteristiche fughe strumentali dove la chitarra elettrica di Fricke ha modo di liberare le sue caratteristiche migliori, che sono in definitiva quelle della sonorità, dal momento che anche i concerti dal vivo hanno dimostrato la non grande rilevanza



della sua tecnica. La buccia di banana sulla quale immancabilmente però Popol Vuh scivolano è certa ingenuità delle parti vocali, al di là di certa ripetitività di frasi che ormai nessun uomo di buona volontà si permette di giudicare con accenti negativi. Orientalismo e spazialità sognante anche in questo caso riescono a mantenersi, nonostante che la prova non sia delle più entusiasmanti, entro limiti di sicurezza: una dose sufficiente di buon gusto risparmia loro le punte più acuminate del Kitsch, e rendendo il prodotto gravedove, o almeno non disturbante e da sottofondo.

(c. m. c.)



## TODD RUNDGREN Faithful (Bearsville)

Accusato più volte d'incontinenza, Todd Rundgren non rinuncia al presentare il suo quadro primaverile, nono episodio della storia iniziata con Runt e cose simili. Di Faithfull si deve dire con lingua doppia, attenti a non cadere nel consueto tranello dell'eclettismo che l'artista allestisce con maliziosa bravura. In esso, « il mago, la vera star » si diverte a scrivere il libro dello standard consumistico e pure appronta una effimera zattera di salvataggio: dalla becera monotonia della seconda facciata al clamoroso revival del primo lato il passo è breve e pure la distanza mentale grandissima.

Del volto « classico » si deve dire in termini di tranquilla normalità. Rundgren manipola l'easy listening vestendolo di pianoforti e vocine

serene, premurandosi di stupire con piccolissimi giochi di prestigio. All' impudica bellezza di Todd, alla loquacità del Wizard, all'epilettica tensione di Utopia qui subentra la pallida illustrazione del quotidiano: più che infastidire facendo digrinare i denti alla banalità, questa musica se ne fa scudo e quasi domanda di non essere ascoltata, di esser lasciata libera per l'aria.

Ben diverse le implicazioni della first side, dove il raptus dei « dieci anni dopo » porta Rundgren a visitare i luoghi della gioventù, rifacendo vecchi hits del '65-'67. Good Vibrations, Rain, Strawberry Fields Forever e cose simili son proiettate sullo schermo del ricordo in una ricostruzione che saggia l'incubo della « assoluta fedeltà »: agli stanchi abitatori del '76 l'uomo offre un trucco dissociante per credere d'essere ancora « a quei tempi », con il finto scopo di poter progredire verso nuove idee e forme diverse. Il concetto stesso di revival è ampiamente superato: come in un film d'avventure, la star dei '70 si cala nei wonderful times e s'illude d'esser protagonista egli stesso.

Al divertimento favoloso si posson far le pulci, maliziosamente. Così If Six Was Nine pare ben distante dalla cieca furia hendrixiana Strawberry Fields Forever mette qualche grammo d'hascish in meno nello spinello del suono. Impeccabile Good Vibrations, invece, e la Rain delle nostre estati felici, con lo stucchevole tam tam del più classico Ringo Starr. (r. b.)



## CAN Unlimited Edition (doppio) (Virgin)

All' appassionato di Germania farà piacere sapere che questo doppio disco mette a disposizione di tutti una piccola perla for collectors only, quel Limited Edition che la United Artists stampò in rare copie un paio d'anni fa: aggiungendovi, inoltre, altro materiale non conosciuto tratto dagli inesauribili archivi dei Can.

Il Collage serve a definire una volta per tutte una disturbing band vissuta sin dagli inizi tra impennate mirabili e cocenti delusioni. I Can appaiono dunque come maliziosi strateghi della Guerra Germanica, « dinamitardi » del suono al pari dei più avveduti Amon Duul, dei Kraftwerk, dei Neu sconvolgenti. Loro compito è l' affermazione di un'antimateria dove il suono gocciola al contrario, la chitarra si gloria di terrore e paranoia, il fastidio serpeggia con tranquillità: musica dal pelo spesso, morsa dalla tarantola dell'impossibile, gioco metallico che fa stridere perfidamente le note le une contro le altre. Alla speranza fantastica degli anni '60, al Pink Floyd with love che coglieva la cannabis del Sessantotto Parigino, costoro oppongono l'anfetamina di un Settantasei duro come la morte di Ulrike Meinhof: il rumore è quello della violenza e della disperazione, dietro l'ultima porta del

Le idee son frantumate in pezzi minuscoli, sparse senza logica apparente. Se Gomorra anti-

pop.

cipa lo strepito schiumoso di Landed, se Mother Upduff muove alla conquista dei Beefheart contemporanei, Connection illustra l'ubriacatura d' un pomeriggio in studio e i frammenti delle Ethnological Forgery Series valgono come annuncio di una imbarazzante novità radicale. In ogni riga il segno della libertà, spesso irrefrenabile, spesso inutile, ma pur sempre in grado di sovrastare la « serietà » dei dischi ufficiali.

(r. b.)



## COLOSSEUM Collectors Colosseum (Island) COLOSSEUM II Strange New Flesh (Bronze)

(Bronze) Colosseum ieri ed oggi, ovvero dell'Io diviso, anzi, di due realtà musicali difficilmente inseribili in un'equazione per non omogeneità dei termini. Che cosa ci sia in comune fra i vecchi ed i nuovi Colosseum è facile dire: niente. Non rimane nemmeno la tecnica percussiva di John Hiseman. unico elemento in comune, malato d'inguaribile nostalgia onirico musicale. Sui vecchi Colosseum. ora ripubblicati a prezzo speciale, non è necessario spendere molte parole: gli otto brani contenuti nell' album antologico Collectors sono la testimonianza del primo scossone professionalistico al mondo del rock, con l'inserzione di ritmiche più elaborate e veloci, di temi parajazzistici e (addirittura) dell'inserzione di fiati (elementi da tutti ritenuti inspiegabilmente innovatori anche nel 1969). Sono ancora freschi nella memoria gli ingenui stupori per lo

la bocca di Heckstall-Smith, la velocità d'esecuzione di Hiseman, batterista di discreta tecnica, insomma l'impressione generale dell'insieme felice e caratterizzato, al di là della scontata mediocrità musicale di vari suoi elementi. In particolare Dave Clemson dimostrava in ogni suo intervento una pesantezza e grevità fenderiana spesso fuori luogo, dimostrando la sua vocazione rock pesante che l'avrebbe portato ad abbandonare il gruppo contribuendo al suo rapido sfaldamento. Dick Heckstall-Smith fiatista sopravvalutato a suo tempo, la cui originalità e perizia tecnica derivavano esclusivamente dalla totale mancanza di termini di paragone, soprattutto nelle teste di chi ascoltava. Greenslade modesto, moderato ed aggraziato rispolveratore di canoni organistici prebachiani e di qualche papaverino tratto dal clavicembalo ben temperato (che faceva gridare alla sintesi fra rock-jazz e « classico »). Tony Reeves a pedalare con l'onestà e la fantasia del gregario. Insomma alla luce dell'oggi smaliziato appare l'inutilità di aggettivazioni jazzistiche, di vani tentativi d'affibbiare «fusioni » e sintesi là dove non c'era bisogno di nobilitare un bel rock pieno di sapori diversi frutto del felice incontro di elementi sorretti da un' innegabile iniziale convinzione. I brani che conservano lo smalto senza particolari lenti cronologiche sono Jumping off the Sun, Walking in the Park, Rope Ladder to the Moon,

strano impasto sonoro,

per i due sax infilati nel-

Per i nuovi Colosseum il discorso è relativamente più semplice, essendo Jon Hiseman alla ricerca continua di una sua identità, del resto forse mai posseduta, ed a maggior ragione più difficile ora da trovare, data la concorrenza nel campo per-



cussivo. Inevitabile dunque che il Nostro giungesse alla tappa obbligata del Cobhamismo, vedi Dark Side Of The Moog, ed agli stilemi musicali di scuola Mahavishnu. A situazioni di discreta tensione si alternano tremende ingenuità soprattutto dovute alla scarsa forza dei vocali che da qualche anno a questa parte creano numerosi imbarazzi anche alle ugole d'oltremanica. In particolare nelle parti più riuscite strumentalmente, anche se non animate da eccessiva originalità, le parti vocali sembrano cacciate dentro a tutti i costi per rendere digeribile ad un certo tipo di pubblico l'insieme, che invece nel suo sviluppo acquista qualche momento di nobiltà. La chitarra di Gary Moore compie molto bane il suo compito dimostrando anche nelle fasi acustiche di non essere completamente estraneo al mondo della sensibilità. In generalo una musica non disprezzabile che soffre di vistosi complessi d'inferiorità, di indecisioni mal risolte, difetti che sembrano derivati dal fatto di non voler rinunciare a tutti i costi alla voce spesso nient'affatto essenziale al discorso che con opportuni maquillage si potrebbe anche reggere in piedi da solo.

(c. m. c.)



#### LARRY YOUNG Fuel (Arista)

C'era una volta un organista nero, che si muoveva nell'ambito piuttosto convenzionale dei gruppi soul-jazz, tipo Blue Note, per intenderci sassofono-organo-chi-

tarra - batteria. Larry Young, è di lui che si tratta, incise degli albums niente male, proprio per la BN. Poi arrivò il jazzrock e lui, che aveva manifestato con più impazienza il desiderio di muovere le solite acque, venne chiamato a far parte di uno dei primissimi gruppi della nuova voga, tutto sommato uno dei più ingiustamente ignorati, quel Lifetime del batterista Tony Williams con John McLaughlin e Jack Bruce. Larry Young in quel contesto forse era la personalità più ambigua ed enigmatica, ma era certo che il vecchio schematico soul aveva ceduto il posto ad una maggiore fantasia e libertà. Da allora parecchie cose sono mutate e, nel frattempo, di Larry Young si sono avute notizie frammentaria. Ora riesce fuori con questo album dell'Arista, perfettamente inquadrato nelle pastoie del funky-jazz elettrico, con un suo gruppo, che si rifa soprattutto alla formula Head Hunters di Herbie Hancock. Le differenze sono minime: qui non c'è il sassofono di Bennie Maupin, ma c'è la voce di Laura « Tequila » Logan. Per il resto la strumentazione è la stessa: tonnellate di elettricità con i sintetizzatori di Young, il fender bass di Santiago Torano e poi i ritmi sempre uguali della batteria e degli altri strumenti a percussione. Un disco dunque perfettamente innocuo ed indolore: chi vuole semplicemente ballare e sgranchirsi un po' le ossa può giovarsi ampiamente di questo Fuel. Se invece uno vuole dei suoni che possano stimolargli la mente, Lany Young non serve proprio.

(g. p.)



#### FIREFALL Firefall (Atlantic)

Ai byrdmaniacs d'ogni luogo piacerà il rencontre di Chris Hillman e Michael Clarke (due degli originals, perbacco!) con buoni musicanti d'America, primo fra tutti il Mark Andes vecchio cuore ritmico degli Spirit: a noi con orecchio più duro, Firefall pare ennesimo fantasma di vecchia frontiera, miscela d'immagini conosciute nell'America del Bicentenario.

Il « pasticcio » della compagnia sa di ribes, di miele, di rustici ingredienti astutamente manipolati. Al culto del morbido, alla batteria rassicurante, alla chitarra strozzata sugli acuti, la mano dell'attenta produzione fa corrispondere « modernissimi » fiati e piccoli segni di easy listening: le voci, ferme al train from Casablanca goin' South del vecchio Supergruppo, verniciano il prodotto con la piacevole tinta del « già sentito », badando a non guastare l'appassionata disponibilità del fruitore. Ben più eclettici dei vari Poco/Flying Burrito Canone Country Rock, costoro aspirano a una nuova popolarità capace di metter d'accordo bibliotecari di american music e pazzi figli del juke box: se il gioco non riuscisse, c'è da giurare in un revival della vecchia anima cowboyssca, con banjos e steel guitars in vece della traballante contaminatio qui approntata.

In mezzo ai suoni, Cinderella è l'inno nazionale dei nostalgici western, No Way Out l'omaggio al funky con qual-

che corallo pescato dalle parti di Big Sur. Dolphin's Smile, dal canto suo, stacca dal chiodo il cannocchiale di Crosby e La Flamme e si mette a scrutar l'Oceano, declamando le virtù della Musica Dolce e della Natura.

(r. b.)



## SLEEPY JOHN A. ESTES Tennesse Blues vol. 4 (Albatros)

Nero, cieco, settantaduenne, nato a Lowry County (Tennessee), John Adam Estes soprannominato « Sleepy » per il suo aspetto sonnolento, è uno dei più validi bluesmen tuttora viventi (ma non è escluso che dal 1972, data di queste registrazioni, il personaggio sia scomparso: le cronache musicali ufficiali hanno tempo di occuparsi anche di questi emarginati). La musica, raccolta da una coppia di professionisti italiani in tutta la completezza della sua quotidianità (pianto di bambini, rumore di porte e di stoviglie, etc.). esala il caldo odore di muffa della catapecchia alla periferia di Brownsville (Tennessee) dove Iohn Estes ha abitato per sessant'anni. I modi del suo fare « blues » ricalcano gli schemi più che centenari di questa via musicale entro la quale la coscienza collettiva nera ha introdotto, per mano dei suoi emarginati menestrelli, il miracolo vivificatore di mille artifici che fanno sembrare di gomma le teoriche sbarre delle dodici battute. In particolare John A. Estes adopera prevalentemente modificazioni sul ritmo (ritardi, anticipi, pause, accelerazioni

etc.) che accendono l'implacabile voglia di girare la pagina, ogni volta con una mai tacitata attesa di scoprire il seguito conosciuto perfettamente della struttura sempre eguale a se stesso. C'è sempre una morbosa passione per il piccolo imprevisto: stare sempre a vedere quale minuta, straordinaria invenzione le dita e la voce scopriranno per mutare lo scontato avanzarsi della musica. Come molti altri sconosciuti bluesmen da sussidio statale di disoccupazione, John A. Estes in questo si dimostra un maestro di libertà musicale nella schiavitù. A parte un paio di traditional (Broke & Hungry e She Was A Dreamer), tutti gli altri quattordici pezzi sono di Estes al quale nella registrazioni è vicino l'armonicista Hammie Nixon che ha suonato con lui per circa cinquant'anni.

(c. m. c.)

#### DISCHI D'IMPORTAZIONE



#### OLIVER LAKE Passing Thru (Africa Pub.)

Ancora su Oliver Lake. Che sia il momento dei musicisti del Midwest mi sembra ormai accertato: persino un giornale come il New York Times recentemente, in un articolo di Bob Palmer, ha ammesso che « New Jazz from the Midwest moves East ». E Oliver Lake rappresenta oggi una delle figure indispensabili di questo movimento. Finché non ci sarà data l'opportunità di sentirlo dal vivo in Europa (chissà quando...), è doveroso documentarsi sui pochi

CANG

dischi reperibili sul mercato: soprattutto Heavy Spirits registrato a suo nome, o Under The Sun intestato allo Human Arts Ensemble di St. Louis, o infine questo Passing Thru, inciso per una fantomatica etichetta francese il 18 maggio 1974 a Parigi, come esempio della sua esperienza di solo-concerts. Come già Braxton e Lacy, Lake si inserisce con pieno titolo di merito in questa ardua impresa, che solitamente riesce soltanto ad artisti dotati di una grande personalità e di una fertile fantasia. Il sax alto di Oliver Lake canta, tace, nitrisce, mugula e addirittura si doppia con la voce umana (come accade in Improv. 1). Anche se i soli di Lake hanno preso molto dall'esempio di Braxton e di Lacy (a quell'epoca i sassofonisti vivevano tutti e tre a Parigi), la musica di Oliver Lake conserva una freschezza e un profumo del Midwest più immediati e meno occidentalizzati. Nell' uso delle piccole percussioni, della voce e perfino dei rumori elettronici programmati per lui al sintetizzatore da Ivan Pequeno (solo in Whap), Lake dimostra di essere un musicista pieno di inventiva e saldamente legato al suo background culturale. L' esperienza del BAG è ormai un dato solamente storico, ma è anche, per Lake e tutti gli altri che vi parteciparono, un'impronta indelebile per fortuna difficile da cancellare.

(g. p.)



PHILIP GLASS Solo Music (Shandar)

A distanza di anni dal-

la prima stesura, quando crmai i procedimenti « additivi » dell' artista son divenuti celebri, la Shandar stampa due dei primi lavori di Philip Glass, Two Pages e Music in Contrary Motion, che, assieme alla Music With Changing Parts, alla Music in Similar Motion e alla Music in Fifths pubblicate dalla Chatam Square e alle ancora inedite 1+1, Music In Different Parts e Music in 12 Parts costituiscono lo « scibile sonoro » di questo musicista dell'East America.

Tra i compositori di minimal music, tra gli assertori di quello che si suol definire « processo graduale di composizione », Glass è certo uno dei più leggibili. La chiarezza dello svolgimento sonoro è proverbiale, la ricchezza emotiva assolutamente godibile: partendo da una semplice frase musicale ripetuta e scomposta nei suoi elementi, complicata, messa a confronto con altre serie sonore. Glass giunge a una nuova architettura sonora, dove la vertigine degli accenti sposta il peso dell'ascolto verso una nuova magia creatri-

Di Two Pages, Glass sottolinea la « stabile tonalità e la struttura ripetitiva », mettendo in risalto come la musica sia scritta come sequenza di figure. « Ogni figura è ripetuta da 6 a 30 volte, prima che l'esecutore o gli esecutori procedano a nuove figure. Queste saranno la stessa precedente con l'aggiunta o la sottrazione di una nota o di un gruppo di note. La musica viene dunque percepita come trasformazione lenta e graduale della figura musicale d' origine ». La versione riportata, per piano e organo, una delle molte possibili, muove con semplicità verso l'ascoltatore, gloriandosi di una purezza timbrica che riporta alla mente le più solenni esperienze rileyane. Se Music With Changing Parts aveva l'aspetto di una debole copia di In C, se talvolta Glass era parso musicista imprigionato nella gabbia della intenzione impotente, Two Pages ribalta i termini del discorso è propone semplice fresca materia per ridisegnare i confini della musica.

Così pure, Music in Contrary Motion, meno facile ed evidente, legata ai nodi e agli enigmi di altre pagine del maestro, la scorbutica Similar Motion su tutte.

(r. b.)



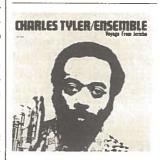
#### CHICK COREA Circling in (Blue Note)

La Blue Note dedica un disco alla memoria di Chick Corea, rimandandoci ai tempi nei quali costui faceva ancora il musicista, prima, cioé, di scendere rovinosamente alla fermata del kitsch. Questo Circling In, messo insieme andando a frugare fra lacche inedite, testimonia probabilmente i momenti meno ambigui dell'itinerario di Corea: il trio con Miroslav Vitous e Roy Haynes e quello con Dave Holland e Barry Altschul esplorano con indubbia classe una costellazione di situazioni lievi, fondate sul fluttuare elusivo degli accenni e dei sottintesi. Sono attimi di ascolto godibilissimi, ma la malattia che ucciderà Corea manifesta già i suoi primi sintomi: il suono è lezioso, estatico, d'una eleganza per nulla funzionale. E' il prato artificiale, così perfetto da non vivere alcun rapporto con il sole e la pioggia. Circle, infatti, sarà gesto schizofrenico, coabitazione impossibile fra

fantasia e vanità, fra il movimento di Braxton e la fissità di Corea, Eppure qui la compagnia stimolante costringe talvolta il pianista a scuotersi: la superba Dance For Clarinet And Piano di questa incisione, ad esempio, può sembrare l' atto di una conversione cosciente. Ma il terreno sul quale Corea realizza questa operazione ha le fondamenta fragili della sola tecnica e dell'estetismo: l'illusione si sfalda subito, a conferma che chi non possiede le motivazioni vitali d'un linguaggio, in realtà non ne rompe mai il guscio esteriore.

Sul pianista si può pure sparare senza rimpianti, dunque, ma almeno questo disco salviamolo dal macero, se non altro per la ricchezza di motivi contradditori che da esso traspaiono. Chi faticasse a trovare oggi le tracce dell'individuo in questione, si scordi quest'ora e mezza di musica, dimentichi il jazz, l'improvvisazione e la dignità, e si avventuri nelle acque più ammorbate del mercato: Corea è il verme con i baffi, appeso all'amo del gusto più infame.

(f. b.)



#### CHARLES TYLER Voyage From Jericho (AK-BA)

Musica ruvida, sporca, che proviene dai bassifondi di New York. Musica nera, che non bada alle delicate sfumature timbriche, ma che si preoccupa piuttosto del feeling, di suscitare negli ascoltatori le sensazioni forti di rabbia e di amore, così come le sentono dentro di loro coloro che questa musica la fanno.

Lo studio We è uno di quei posti squinternati di New York, dove spesso avvengono fatti musicali non certo graditi ai locali di jazz più celebri. Proprio a questo indirizzo, nel luglio del '74, il sassofonista alto e baritono Charles Tyler ha suonato con il suo gruppo qualche set, che poi è riuscito a tramandare alla vinilità con un album fatto per proprio conto e a prezzo di duri sacrifici. Tyler era caduto nel dimenticatoio dopo la morte di Albert Ayler, con cui aveva suonato a lungo, dividendone amarezze ed eccitazioni. Ora questo Voyage From Jericho ci permette di sapere che Charles Tyler è ancora vivo e persegue la sua strada musicale, continuando il discorso già iniziato al fianco del grande Ayler. La sua è una musica « di strada », per niente raffinata, ma piena di una grande carica emotiva. Il blues, il bop, le marce da banda, il free: tutto viene usato dal gruppo di Tyler per ricordarci che la musica afro - americana è una realtà viva e palpitante, anche se purtroppo amara e disperata come il popolo che la crea. Insieme a Tyler suonano musicisti giovani e meno giovani, tutti appartenenti al giro degli emarginati, dei non allineati, di quelli cioé che non vogliono (né sono richiesti) entrare nel giro degli studi di incisione, catena di montaggio tipo CTI. Il trombettista Earl Cross, il bassista (fedele di Sun Ra) Ronnie Boykins, il batterista Steve Reid e, solo in due brani, il giovane alto sassofonista Arthur Blythe.

Insomma, anche se la qualità tecnica ed espressiva della musica contenuta in questo disco lascia spesso a desiderare, Voyage From Jericho resta un documento fer ele della musica che si suò ascoltare a New Yorc e in altre città degli States fuori dal giro « ufficiale »



dello show business statunitense. Perciò è un disco da sentire.

(g, p.)



#### KALEIDOSCOPE When Scopes Collide (Pacific Arts)

Eccezion fatta per il David Lindley risucchiato dal vortice di California, costoro sono i leggendari Kaleidoscope al completo, quelli di Beacon From Mars, di Bernice, del country inquieto propagandato dalle immagini di Zabriskie Point. Una strana tempesta li ha riportati a galla, a cinque anni dallo scioglimento, nel bel mezzo di un sorprendente revival per le « cose diverse »: la bontà di Michael

Nesmith, ex Monkees e oggi padrone di una piccola etichetta, la *Pacific Arts*, permette di gustare la fiaba vecchia, di tracciar paragoni, d'infiammarsi, di disentire.

Specializzati da sempre in incredibili contaminazioni, i Kaleidoscope han conservato la sfrontata voglia di mettere insieme blues, country e tradizioni balcaniche, d'incrociar chitarre e gudulka, bassi e canun, e oud, e dumberg. A distanza di anni dall'epoca d'oro, il suono riesce ancora a sfrecciare in mille direzioni, riempiendo bene le cavità dell'orecchio: verniciata con un filo appena di ironia, la materia s'innamora dei molti segnali che incontra, spingendosi con gioia nelle differenti avventure. A un ottimo Balkan Blues appena accennato risponde la melodia strascicata di It's Love You are After e il grottesco jazz di Black and Tan Fantasy: sull'altro ciglio della strada. You Never

Can Tell, di Chuck Berry, assicura la rispondenza all'ideale rock e Ghost Riders in the Sky fa tremare i visceri nel ricordo di Wild Bill Hickock e del West «così com'è».

Tirato in rari esemplari per amici fidati, questo disco inquieterà non poco i collezionisti più avveduti: Carù, a Gallarate, ne dispensa qualche copia, unico, forse, in Italia. Inutile chiedere le reliquie passate, peraltro, ché di quelle avventure è rimasta solo l' eco.

(r, b.)



#### LEO SMITH Creative Music (Kabell)

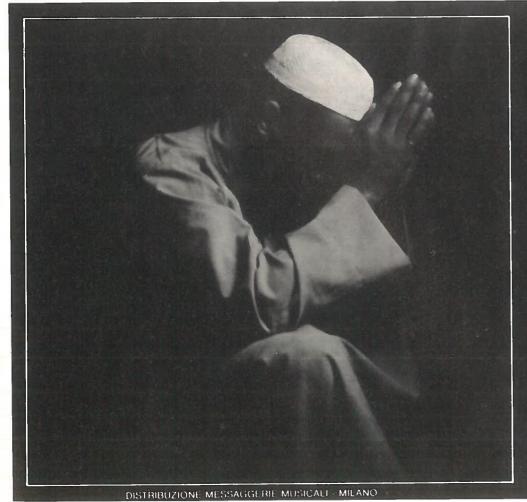
Nei primi anni del '900 un irlandese di fine

ingegno, a nome lames Joyce, escogitava la forma espressiva del monologo interiore: sono occorsi una cinquantina d' anni perché questo procedimento geniale trasmigrasse da Dublino a Chicago e si propagasse dalla penna alle ance, grazie alla traduzione di Anthony Braxton prima, e di Roscoe Mitchell, Steve Lacy e Oliver Lake poi. Leo Smith è il primo a proporre un passaggio ulteriore, dalla famiglia dei sassofoni a quella delle trombe, e dunque questo Creative Music, che illustra l'avventura, ha un po' il sapore gustoso del documento storico; Smith lo ha registrato alla fine del '71 sulla etichetta da lui stesso gestita, e benché solo ora trovi la strada per giungere da queste parti, non ha smarrito nel frattempo nulla della sua seducente novità. Leo Smith è personaggio scomodo per chi sta dalla parte dei neri solo finché essi restano sconfitti

e subalterni: è un intellettuale dalla creatività sconfinata, autore di libri di teoria musicale, compositore di quelli che avvelenano le acque delle banalità. Per questo l'ufficialità del business adotta nei suoi confronti l'antidoto del silenzio: se come altri trombattisti (Fats Navarro, Clifford Brown, Booker Little) se ne fosse andato, allora, e solo allora, forse si piangerebbe su ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, tirando fuori dal cassetto dell'ipocrisia l'innocuo alone del mito.

Il fraseggio di Smith sulla tromba è stringato, nervoso, introverso, apparentato solo alla lontana con i toni epici e lirici, con i colori da fanfara, che lo strumento solitamente evoca. Il linguaggio di questo *Creative Music* è percorso da venature sottili, che misurano le distanze ma anche le affinità fra silenzio e suono.

(f, b.)



### HOUSE OF THE RISING SUN

disponibile anche su musicassetta

IDRIS MUHAMMAD KIIII 27

#### Il tremendo problema delle scottature solari

L'appuntamento con le vacanze si avvicina, e con esso tutti i problemi inerenti alla tintarella.

Non si finisce mai di parlarne, ma tutti gli anni regolarmente nelle località balneari abbondano nasi spelacchiati, spalle abbrustolite, corpi macchiati dalle bruciature. Basta guardarsi intorno.

Sarà bene riprendere l'argomento, mettendo tutti in guardia dalle radiazioni dei raggi solari, che non si vedono ma si sentono e dolorosamente!

Il problema delle scottature solari ha interessato anche la medicina ed in particolare la Lepetit: nei suoi laboratori americani dopo anni di studi e ricerche ha messo a punto una linea completa di solari, che comprende anche trattamenti pre e dopo sole tenendo conto dei differenti tipi di pelle, perché non tutti reagiscono all'azione dei raggi solari nello stesso modo.

La particolarità di questi prodotti consiste nel creare uno strato protettivo sottilissimo, invisibile: una pellicola resistente agli agenti esterni (acqua, vento, salsedine).

Ottime le proprietà di SUN BLOCK AZTEC, la crema solare studiata per le pelli tipicamente delicate dei bambini, che è dotata di ben due filtri protettivi capaci di trattenere la maggior parte delle radiazioni solari.

Si consiglia di applicare la crema morbida e fluida, facilmente spalmabile, circa mezz'ora prima dell'esposizione al sole in modo da favorirne la penetrazione. Se poi si prevede di trascorrere periodi molto lunghi all'aria aperta, sarà bene, dopo circa due ore, ripetere l'applicazione.

I bambini potranno proseguire tranquillamente i loro giochi sotto il sole senza che la loro epidremide abbia a subire danni, per di più SUN BLOCK AZTEC non unge, ed è delicatamente profumato.

IL LATTE SOLARE AZTEC e LA SPUMA SOLARE SPRY AZTEC sono indicati per pelli normali e sensibili. La loro composizione chimica è simile, si differenziano nella presentazione. Il primo è una crema fluida e lattiginosa, la seconda una candida spuma morbidissima.

Oltre a preservare l'epidermide dalle scottature grazie all'agente che crea la sottilissima « pellicola di sicurezza », questi prodotti donano un aspetto morbido e fresco anche dopo prolungate esposizioni al sole. Responsabili di questo fenomeno sono delle sostanze che si mescolano ai grassi naturali della pelle, arricchendoli e rinvigorendoli.

Inoltre gli effetti del LATTE SOLARE AZTEC e della SPUMA SOLARE SPRY AZTEC, restano inalterati anche dopo numerosi bagni in acqua di mare.

PER LE PELLI DISIDRATATE o che si disidratano facilmente al sole, OLIO SOLARE RAPIDO AZTEC è il

prodotto ideale. E' un olio ma non per questo unto, di un bellissimo colore ambrato che subito dopo l'applicazione inizia ad esplicare la sua azione protettiva. Così protetti non ci si scotta, e grazie alle sue proprietà idrorepellenti, l'olio mantiene inalterate le sue caratteristiche anche dopo numerosi bagni di mare anzi, la sua azione viene eliminata solo dopo una doccia detergente.

OLIO SOLARE RAPIDO AZTEC, è consigliato in particolare a chi pratica pesca subacquea, vela e sport in genere ed a chi la lunga esposizione al sole, magari non curata, ha provocato l'inspessimento della pelle.

CREMA LIQUIDA DOPO SOLE IDRATANTE AZTEC è un dopo sole eccezionale, utile a tutti. Applicato dopo una bella doccia dà una piacevolissima sensazione di freschezza e vigore, è elettrizzante. Essa contiene una resina che, formando un lieve film superficiale, trattiene l'acqua ristabilendo così il giusto equilibrio idrico.

Non è assolutamente unta ma lascia la pelle morbida e levigata.

La Lepetit ha risolto anche il problema di chi non desidera arrivare sulla spiaggia con il tipico colorito del cittadino che si sottopone ad estenuanti passaggi di scale cromatiche per raggiungere tre giorni prima della partenza l'abbronzatura.

E' un prodotto speciale, unico nel suo genere, che dopo poche ore dall'applicazione dà alla pelle una colorazione artificiale.

Se vi esponete al sole dopo l'applicazione, il solito filtro magico contenuto anche in BLITZ TAN AZTEC svolgerà la sua azione protettiva, permettendo alla pelle di colorarsi naturalmente. Avrete così una favolosa amalgamazione di tintarelle, attenzione quindi a stendere BLITZ TAN AZTEC quotidianamente, fino a che l'abbronzatura solare non avrà il sopravvento.

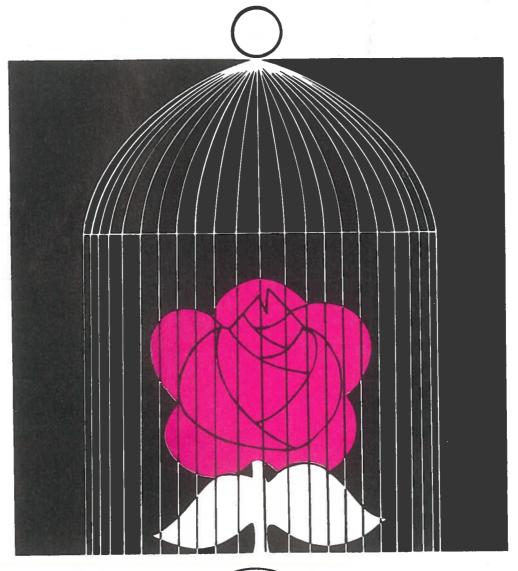
Il trattamento poi può essere ripreso dopo le vacanze, per mantenere molto a lungo la colorazione.

Tutti i tubi del prodotto portano la data di preparazione e di scadenza del prodotto stesso perché le sostanze in esso contenute mantengono inalterate le loro prerogative per due anni.

Economica, molto pratica e maneggevole la linea AZ-TEC è venduta a prezzi assolutamente normali che variano dalle 1.800 alle 2.000 lire. La linea AZTEC della Lepetit è in vendita solo in farmacia.

Attenzione dunque alla scelta del tipo di abbronzante da adottare, prima di fare un acquisto controllate per bene la vostra pelle e fate tesoro delle precedenti esperienze in scottature.

## La tua vita sessuale è solo tua. Liberala!







in cui si crede RADICALE

#### G

#### Documenti sull'altra cultura in Italia

## REVOLUTION



Sin qui abbiamo camminato nelle menti di una intera generazione, ora diventa più difficile e dovremo soffermarci di più sulla singola personalità: i pensieri comuni, le ansie, le lotte fatte per aprire i confini dell'universo intero si sono -infatti- per lo più chiuse su un mondo, il mondo moderno, fatto di scatole: scatole-ce-mento, scatole di latta, scatole di carne; fatto di illusioni che ognuno mentalmente sente come un peso enorme ma che risulta quasi impossibile sradicare e il più delle volte si precipita travolti da questa cappa di gravità che lega l'uomo alla terra e soffoca le migliori intenzioni di libertà, di liberazione: "le cose di valore supremo devono avere un'origine diversa, un'origine loro propria - non possono essere derivate da questo mondo effimero, seduttore, ingannatore, ir rilevante, da questo guazzabuglio di delirio e bramosia! Piuttosto la loro origine deve essere in seno all'essere..."

Vedremo ora due momenti che spiegano questa tesi: la rivoluzione sessuale ela rivoluzione interiore.



LA RIVOLUZIONE SESSUALE

"L'unicità dell'Uomo si é trasformata in solitudine, ed ora l'uomo macchina ha perso il control-lo del proprio corpo." Da questa comprensione, dal desiderio di avere contatti con altri corpi per superare il confine oltre il quale si può iniziare a parlare di libertà dai condizionamenti, dalle "imitazioni", dalle forme, nacque l'idea della rivoluzione sessuale: l'uomo doveva tornare ad Essere non più uno stato ma Maschio e/o Femmina. Un processo rivoluzionario quale quello che stiamo seguendo, che faceva riferimento preciso alla lotta contro l'alienazione quotidiana, contro la passività dell'esistenza, etc... contemplava questo come uno dei momenti più delicati dell'intera esperienza in quanto chiamava a confronto le singole personalità nella sfera privata dell'essenza, metteva quindi di fronte a se stessi e alle proprie "beghe" interiori... nessuno poteva fare la sua parte! Era quindi fondamentale la presa di coscienza di cosa succedeva. Rompere i veli: l'iniziazione alla vita.

Hessun processo rivoluzionario nel mondo moderno era riuscito a risolvere il problema della deformazione caratteriale: Reich e le sue teorie erano state soffocate in blocco dalla pseudo-libertà di pensiero americana mentre ancora il mondo si stava elecando le ferite che la deformazione caratteriale aveva svelato con la follia nazista; e dopo la morte dello scienziato, avvenuta nel penitenziario di Lewisburg (5 nov. 1957) la parte cosciente della generazione del dopoguerra ebbe una nuova veri-

fica del pensiero reichiano.



CORAZZA CARATTERIALE DI ULO STATO
Il quadro offerto dall'Italia negli anni 50/60, non
era certamente dei più armoniosi: la verifica della
distanza tra due concezioni generazionali di vivere
il problema sessuale fu lo scandalo della "Zanzara"
l'inchiesta che gli studenti del Parini avevano
pubblicato sul comportamento sessuale delle studentesse (1966), mise in mostra malizie e deformazioni
mentali incredibilmente "oscene". L'Italia per
alcuni mesi visse una realtà schizofrenica accompagnata da una lunga serie di interventi pro e
contro, prima che tutto si sciogliesse in una
bolla d'aria: il finale fu un processo al preside

("per mancata vigilanza") agli studenti e agli autori dell'inchiesta ("per concorrenza a pubblicare un'inchiesta di contenuto idoneo a offendere il sentimento morale dei fanciulli e degli adolescenti con la rassegna delle concezioni sessuali delle studentesse intervistate che vengono riportate con linguaggio crudo e spregiudicato"). Particolare curioso: fu tentato un ricorso alla sentenza di assoluzione, "stranamente" ritirato dallo stesso procuratore.

Queste le condizioni psichiche dell'Italia!
"Noi siamo l'amore libero - diceva il beatnick
Enea nello stesso anno del caso "la Zanzara",
siamo per la ricerca autentica e profondamente
seria del "partner", con il quale ci si deve
unire solo quando vi siano le premesse e dal quale,
invece, ci si deve separare, quando tali promesse vengono meno. Al livello della nostra comunità, dunque i problemi del matrimonio e del
divorzio, non si pongono. Tuttavia almettiamo di
non aver ancora affrontato i problemi che derivano
da questa "rivoluzione": per esempio, il problema
dei figli."

Questo breve programma indica l'idealismo- già visto precedentemente- e i limiti dell'azione beat: i tentativi di liberazione sessuale furono fatti emotivamente, impulsivamente: l'intera azione generò più problemi che soluzioni: ad esempio, alla "cava" di Mondo Beat, uno dei primi banchi di prova di queste proposte: "più che fare l'amore in gruppo era un volersi portare a letto le ragazze ed essendo le strutture quelle che erano, si doveva fare l'amore in una stessa stanza. Oppure il voler fare l'amore in gruppo sorgeva dal fatto che c'era una sola ragazza e tre ragazzi. Ma se c'erano tre ragazzi e tre ragazze, ognuno voleva la sua ragazza e basta."(Walter Pagliero)

Si trattò di un'azione spontanea ma che non toccava il vero epicentro del problema.



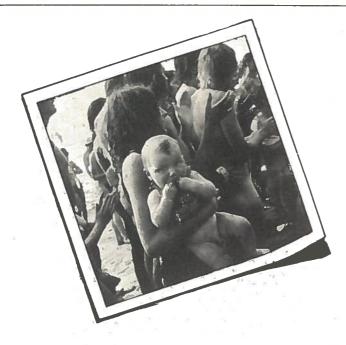


Ancora stiamo elogiando i semi culturali e religiosi che hanno generato questo frutto amaro e doloroso che è la vita dell'uomo, e aspettiamo che fiorendo diano l'amore.

Ma non succederà: ad esso è stato sostituito l'addomesticamento con cui si strappa il bambino dal suo rapporto totale con la natura e lo si fa vivere secondo regole, moralità, giusto e sbagliato. Lo si allontana dalla fluidità della vita e lo si immette nella società: una armatura, un guscio che vieta la vita. Lontano dalle leggi della natura.

Per dissolvere ogni nebbia, per scoprire l'amore di cui è pieno ogni uomo, occorre regredire, rivivere ogni momento angoscioso, ogni distorsione sociale, culturale, religiosa, superare ogni modello che ci si è imposti per sopravvivere: abbandonarlo nel corpo.

L'ostruzione più ovvia è la repressione o la distorsione degli impulsi sessuali: si generano in questo modo vulcani interiori che esplodono poi in forme demoniache. Solo l'energia sessuale può fiorire e trasformarsi in amore: durante il rapporto sessuale si è in uno stadio che è molto vicino a quello della divinità. Durante l'orgasmo ci si svuota da ogni pensiero, questo stato di vuoto mentale è fonte di una pioggia di pura gioia divina. Io penso che l'uomo abbia visto per la prima volta la luminosità del Samadhi la liberazione dell'io - proprio durante l'esperienza sessuale. Approfondendo questa percezione di un amore profondo, di una gioia intensa l'uomo ha scoperto che quando la mente è libera da ogni pensiero si ottiene una pioggia di beatitudine, e che ci sono molti modi per arrivare a questa dimensione mentale. Il sistema Yoga venne creato proprio per questo, quindi è giusto dire che colui che si realizza in Brahma e colui che si realizza nel piacerc sono fratelli... se questa meravigliosa unità si realizza fra me c tutto il resto del mondo, come risultuto di un processo di conoscenza diretta, se io perdo la mia identità e mi immergo nel tutto, allora finalmente avviene la fusione col Supremo Sublime, con l' Onnisciente. Chiamatelo come volete.

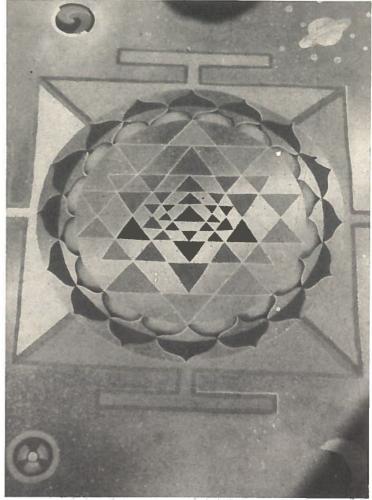


IL NUOVO MONDO AMOROSO Col '68 la realtà sociale viene rivoluzionata ( i nuovi limiti di comportamento sono dati dall'ormai asimilato boom economico e dalla rivolta dei costumi: era, insomma, il capitalismo tecnologico a fare la sua comparsa): nuovi modi di essere sono assorbiti come "caratteriali" e se sono sufficientemente solidi per opporsi al conservatorismo dell'Italia dei padri, non offrono, però, un fondamento solido per l'eliminazione dei modelli deformati di comportamento, legati al ruolo di maschio o di femmina; non solo ma questa mancata coscienza ha generato una miriade di mulini a vento contro cui si sono schierate legioni di Don Chisciotte. Smarrirsi, credo questo sia stato il senso ultimo di quei fatti:si è prodotta un'area di frequenza psichica ovviamente più estesa, ma sempre all'interno di un guscio, di un labirinto che poco aveva a che vedere con lo scopo iniziale di liberazione. Ovviamente non si tratto di una sconfitta: alla rottura di una corazza solida quale quella "italiana" non poteva che seguire il caos. "Prima devi diventare pazzo, ma attento...poi viene la paura che può riportare ad indossare una corazza più solida." E' la paura di perdere un "Io", di non avere una personalità che ha generato molti ricorsi storici (non ultimo l'exploit ideologico dopo il '68, o le comuni "modello"):l'io è come una parete che divide, separa... e così anche le esperienze più intime non avvicinano che i corpi. Le menti sono sempre molto distanti. "L'amore nasce dal vuoto, quando le barriere che dividono due persone si sgretolano e cadono in frantumi: dopo che è svanito il senso dell'indi-vidualità." (Rajneesh)

Ma è molto complesso vivere senza fare della propria vita uno spettacolo... generalmente si cade in una sequenza di falsità, di rappresentazioni e alla fine è impossibile avere solo un angolo dentro di sè dove poter essere sinceri: "nom c'è più il seme. Non si può più nascere! L'amore non c'entra più." Questa diga in grado di frenare la via alla liberazione ha stimolato molti all'azione: ci riferiamo al lavoro di autocoscienza che tanti stanno portando avanti, mettendosi di fronte a se stessi

con la mente libera da paranoie.





FRAMENTI D'UN INSEGNAMENTO SCONOSCIUTO L'uomo ruota su questo pianeta da 10.000 anni e più, nel suo sangue esiste una traccia, sono frammenti che la storia rivela ad ogni ritorno, ad ogni ciclo: è il fiume dei misteri, così si chiamano in greco poiche contengono un'azione occulta e segreta. L'esperienza "mistica" benchè oggi sia decaduta a mera esaltazione psichica, in realtà è un'esperienza di segni, per comprendere l'uni-verso intero : per riprendere il giusto posto spettante all'uomo su questo pianota; per Vedere(Vid: la conoscenza per eccellenza; il sapere rivelato; la sacra tradizione "intuita" o"veduta" dagli antichi veggenti - radice sanscrita, la stessa dei Veda: il Verbo manifestantesi attraverso suoni udibili). Ma questa porta che dà sull'universo è visibile solo se si rompe con i condizionamenti, primi tra

tutti quelli culturali e sociali; poi vengono quelli religiosi: è facile notare che generalmente i differenti gruppi spirituali che seguono una tecnica prestabilita, al massimo si possono tollerare, nessuno si immagina un senso di unione titale, di totale fratellanza tra queste persone che sembra seguano una via di apertura, di scoperta interiore.;. chi comincia con una tecnica buddhista per arrivare al Vuoto, condiziona tutta la sua ricerca con quella esperienza; chi parte per un'esperienza cristiana avrà lo stesso difetto, devozionale. di cuore; il vedantino e il musulmano altri ancora. Sicchè se in tcoria tutte le strade portano alla stemsa meth, in pratica quando queste persone si incontrano, tra di loro si notano distanze insolvibili. Ecco quindi una conclusione: per arrivare ad una esperienza comune a tutti gli esseri, universale, occorre partire da una ricerca interiore meditativa che non sia condizionata a priore da nessuna tecnica o credo. Perchè viva in noi dev'essere un'esperienza totale, sincera, di ricerca e di introspezione, di osservazione senza giustificazioni o condanne per se stessi.



Non mi è possibile descrivere l'esperienza mistica in generale: ci sono molte esperienze mistiche, ci sono 1.000 maniere di viverle, 1.000 vie per arrivarci e 1.000 modi di entrare in relazione

con questa esperienza.

Posso parlare per il momento di quello a cui ha portato la mia ricerca: posso dire che la mia esperienza mistica è iniziata 13 anni fa, quando cominciai in un primo momento ad allontanarmi dalla società perché sentivo che il tipo di vita che proponeva era assurdo. All'inizio vissi un tipo di vita esistenzialista, passai quandi all'anarchia: sono stato in prigione per ragioni politiché — pensavo con la lotta politica di sovvertire le cose esistenti — poi venne l'esperienza psichedelica (1967) che mi propose nuove visioni. Quello che stavo cercando di sovvertire esternamente, era vero che doveva essere sovvertito, ma aveva anche radici dentro di me e capii che era da li che occorreva iniziare per vivere una rivoluzione che non investisse solo i problemi sociali ed esteriori dell'essere ma rinnovasse completamente l'esistenza e la struttura dell'individuo. Solo allora, capii, sarebbe stata possibile anche una rivoluzione esterna.

Queste esperienze psichedeliche mi fecero intuire che esistevano veramente esperienze al di là della vita quotidiana che normalmente la gente di tutte le categorie vive... quando tirai le prime somme decisi di abbandonare gli agenti esterni per trovare qualcosa che permettesse a questo momento di realizzarsi, di completarsi dentro di me, senza influenze... decisi di fare un viaggio in India (ultimi mesi del 1967) e ci rimasi per circa 6 anni.

In un primo momento fu una ricerca disorganizzata: tutto ciò che veniva offerto come misticismo andava bene, non facevo differenze tra gruppi, forme, tendenze etc... a cuore aperto accoglievo in me ogni verità. Non solo ma mi convertii anche ad un gruppo monacale, prendendo i voti e seguendo discipline molto rigide. Dopo due anni di quella vita, però, cominciai a sentire che c'erano parti in me che non potevano totalmente coincidere con quella che era la concezione della vita degli altri monaci: il mondo spirituale e il mondo materiale come due cose separate e in antitesi, il sesso come peccato e via dicendo... e la mia natura di anarchico-reichiano cominciò a riaffiorare in me; non perciò mi misi a negare tutto quello che avevo fatto negli ultimi due anni, ma per trovare un giusto equilibrio interiore fra quello che era lo sviluppo positivo che mi aveva dato l'occidente, cioé lo spirito di rivolta, di ricerca indipendente e invece lo spirito di apertura, umiltà, abbandono che mi aveva dato e ispirato l'India.

Lasciai l'ordine e continuai a viaggiare, a vivere in caverne con yogi, mantenendo sempre lo spirito di indipendenza: prendevo ciò che a me sembrava più giusto, in armonia verso me stesso.

Tagliando corto: alla fine fui totalmente preso nel cuore dalla personalità del dottor R. P. Kaushik che per me è il più grande realizzato che ho incontrato dopo anni di continua ricerca — ho visitato 300-400 yogi e da 40 di loro ho appreso varie tecniche —; ciò che mi prese di questa personalità fu il vedere che aveva realizzato se stesso senza seguire nessuna via prestabilita. Cioé accettandosi ed osservandosi di momento in momento senza aver nessun fine prestabilito. In questo modo è riuscito ad arrivare ad una esperienza universale — cioé a toccare la luce, l'amore e l'armonia — con un'esperienza diretta senza esserselo aspettato all'inizio, ma avendola toccata e conquistata passo per passo.

OM SWEET OM
Un fatto triste è vedere che in Italia non si è
riusciti, nella maggior parte dei casi ad avere
una chiara visione di quello che è la vera ricerca interiore, la vera spiritualità. Per cui
quest'esperienza è diventata un vicolo cieco per
il movimento (negandola e denigrandola si volevano
esorcizzare i vecchi demoni del cattolicesimo):
l'emarginazione politica, inconscia nella maggior
parte dei casi, ha ristretto questo fenomeno a
pochi centri di ricerca. Ed è discutibile se
questo sia effettivamente un fatto positivo.
In ogni parte del globo, ogni uomo hh necessità



di consolazione, di adattarsi, di accertarsi ( nè potrei qui indicare in quale dei due sensi è usato questo verbo: se "accogliere" dentro di sé oppure "colpire con l'ascia")ed é ovvio che ques ta società spettacolare e tecnocratica ha bisogno di uomini in forze e non di disperati, per cui anche questo settore dell'essere ha la sua eutanasia: si presentano modelli di spiritualità che basta assumere. Arriva chi dice che bisogna dare tutti i propri averi a...; un altro che suggerisce: non pensare a niente, il maestro ti aiuterà ad arrivare in paradiso, etc... Ovvio che nessuno è immune da questa malattia: ognuno può scegliere la sua condizione... inutile quindi l'osservazione sulla fine di tante belle menti di questa generazione. Meno piacevole è la campagna informativa su questo fenomeno che il mondo alternativo internazionale e in particolare quello italiano, che deforma informazioni riflesse rendendole intollerabili alla lettura sta facendo in questi ultimi tempi: ovvio che un approccio come quello sopra visto non può che alienare, oppure spingere verso esperienze più concretamente "materialiste". D'altra parte i fantasmi non sono, come sempre, i veri nemici, ne è bello vedere tigri di carta che vogliono divorarsi a vicenda. L'intera esistenza ha una diversa dimensione, quindi questa esperienza-che ne può essere considerata la sommaè vivibile solo in un modo: sperimentando. Non si tratta di "livelli da raggiungere" ma di comprensione (inutile ricordare che queste parole posso-no essere solo un'eco lontana): "la spiritualità che sento è una spiritualità di una persona che incomincia su una via di introspezione senza giustifica o condanna degli impulsi mentali, del proprio sentimento, guidando la volontà. Senza fermarsi mai per dire ho scoperto, ho raggiunto, ma andando sempre più in profondità, per poter avere un'esperienza totale. Un individuo che potesse arrivare a questo si libererebbe da ogni traccia capitalistica, egoica, di odio verso se stesso: da lui si potrebbe avere le premesse per una società futura vera, una società comunitaria. non perchè esiste una dittatura o un mitra che impone di diventare comunitari, ma perchè è una realizzazione del bisogno di tutti gli individui di vivere in armonia". (Shanti) In questo senso possono mutare i rapporti con la realtà anche fisicamente: ognuno può imparare a trasformare il suo fisico, il suo rapporto con la malattia, coi suoi problemi e la natura e questo pari passo con il suo sentire spirituale. E quando non si fa questo per gioco o sopravvivenza, anche la guida e gli aiuti nelle ricerche prendono in ognuno il loro vero posto: non certo quello di ombre cinesi.

(imseppe Ricci

#### Incontro con Goa e Franky Bourlier:

#### NAVIGATORI DEL SUONO

francese stia passando un brutto momento è fuor di dubbio: artisti e organizzazzioni politiche annaspano in vaghi tentativi per contrastare il business discografico. Ogni tanto qualcosa illumina la notte, subito ricacciato nel dimenticatoio, represso o integrato.

Vi vogliamo parlare perciò di un esempio tra i più sorprendenti e marginali, di qualcuno che a testa bassa lavora. solitario, per cambiare le cose.

Goa e Franky Bourlier, un disco (Horizon inciso per Le chant du monde), sono due fratelli d'intenti, non per l'anagrafe, che da dieci anni fanno « strane » ricerche (così almeno le definisce la stampa locale), sui suoni acustici, costruendo e suonando da soli strumenti che ben poco hanno a che fare con quelli normalmente utilizzati. Le prime notizie su questi dua personaggi ci erano state portate qualche mese fa da Roberto Cacciapaglia e da Riccardo Sinigallia, reduci da un concerto che avevano tenuto con loro in occasione del « Secondo Incontro Parigino di Psichiatria Alternativa ». La loro relazione ci ha fatto nascere una notevole curiosità su questi tipi, davvero anomali nel moderno mondo musicale, che sono nello stesso tempo musicisti e liutai facendosi una notevole cultura su molte tecniche e tradizioni strumentali della storia dell'uomo.

Sinceramente proprio quest' ultimo discorso ci è parso quello più interessante se non altro perché lo strumento acustico più moderno è quello inventato da Mr. Sax ben 150 anni fa.

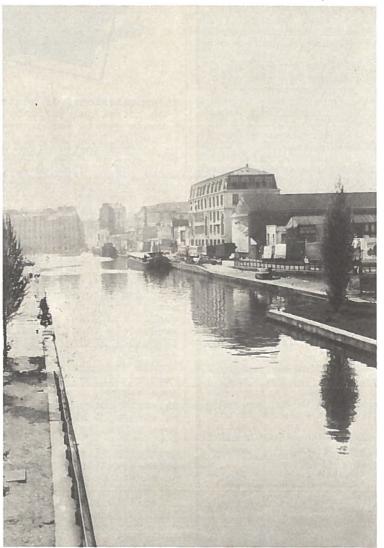
Sentiamo comunque cosa dicono Goa e Franky in questa stimolante intervista registrata a bordo della « Peniche » (uno di quei battelli fluviali trasformati in teatri galleggianti) che li ospita a Parigi.

Certo sono affermazioni molto radicali e magari pericolosamente utopistiche che caratterizzano due protagonisti di una ricerca sotterranea,

Che il panorama musicale forse troppo chiusa nella dimensione gelosa e misteriosa dei costruttori di strumenti. Ma sono anche la testimonianza preziosa dell'affiorare di nuove proposte tendenti a rivoluzionare il rapporto con il mondo dei suoni: proposte che da una parte rivalutano la

va anche qualcosa da vivere) e poi dritto dritto nella musica contemporanea.

GOA - La mia cultura è invece più etnomusicale perché ho passato parte dell'infanzia coi genitori che vagavano per le vecchie colonie francesi (India, Indocina, Africa) e dunque ho incontrato tutti i più strani



funzionalità di un legame non industrializzato come quello tra musici e liutai, dall'altra investono ancor più globalmente gli spazi davvero sconfinati di utilizzazione (non solo estetica) dei suoni nella realtà naturale e sociale.

GONG - Facciamo un breve flash-back sulla vostra storia?

FRANKY - Beh, più o meno il mio passato musicale è questo: con un padre appassionato della lirica mi sono evidentemente e velocemente ritrovato a far del rock che trovavo però troppo facile da suonare. L'ho subito abbandonato per il jazz (che con un piccolo trio mi dastrumenti che pure io trovavo semplice suonare. I miei pensavano che fossi dotato e così mi hanno fatto studiare privatamente. Ad ogni modo non ho ricevuto una cultura in particolare, ma da ciascun paese dove sono vissuto ho ricevuto qualcosa tanto che, appena tornato in Francia, trovavo la musica della radio assolutamente orribile, mi faceva star male. Non ho mai amato il rock anche se talvolta lo suonavo alla batteria per farmi qualche soldo durante le feste di capo d'anno o per il 14 luglio.

GONG - Vediamo allora come siete arrivati alla musica che fate ora...

FRANKY - Dieci anni fa ci siamo incontrati a Nizza quando entrambi suonavamo del jazz Coltrane era il nostro ispiratore — e già ne avevamo abbastanza di metterci in testa dei temi, di ripeterci continuamente... le armonie e tutte queste cose ci sembravano estranee, non era musica nostra ed allora ci siamo messi di impegno adascoltare musica di altre culture. E' stato un bagno freddo..., ma è servito a prender coscienza. Queste culture venogno regolarmente snobbate dagli occidentali che dall'alto della loro tradizione, sia pur for-midabile, le ignorano. Ci siamo dunque tuffati in questi altri mondi studiando tutto: la storia, gli strumenti, i miti e i significati che le varie musiche portano con se in ciascuna cultura... Sono nati così i primi strumenti costruiti nel nostro laboratorio (Goa faceva il lattoniere e anch'io ho una certa abilità manuale) ad imitazione di quelli indiani piuttosto che di quelli persiani o africani...

GONG - Parlavate di un bagno freddo...

GOA - Eh sì, ad esempio all'epoca in cui abbiamo scoperto la musica del nord India ci ritenevamo buoni musicisti ma avevamo le scatole piene delle solite cose occidentali, volevamo andare avanti e l'ascolto di quella musica fu una vera scoperta sia a livello cutaneo, di sensazioni, che a livello di struttura. Con questo non ci siamo messi in testa di diventare virtuosi di raga o cose simili, per le quali è richiesta una certa disciplina mentale e non basterebbero trent'anni di studio; ci interessa invece cogliere lo spirito di queste musiche.

Ci interessa inoltre la straordinaria precisione di quelle musiche anche se poi in realtà il rischio cui si va incontro è fare sonorità per una ristrettissima

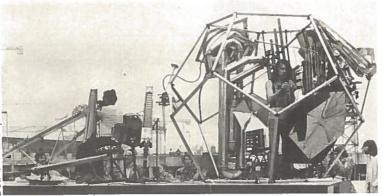
GONG - I maestri persiani dicono che per imparare ad accordare uno strumento, che se non ricordo male si chiama Sandur, devi spendere metà della tua vita mentre l'altra forse non basta per saperlo suonare; non vi pare che tutto questo si scontri col bisogno di comunicare?

FRANKY - Esattamente, è un problema molto importante. Il musicista di Sandur potrà suonare solo da morto: è il limite tipico di tutte queste culture

molto complesse. Suonare diventa alienazione, non solo per noi occidentali, ma anche per gli stessi indiani o persiani. quando la loro creatività espresmagari numerosissimi, del proprio maestro o della propria tradizione.

Noi pensiamo che ci sia una grossa contraddizione tra lo spirito di queste musiche e il rigore tecnico-filosofico, che è una specie di repressione isti-O tuzionale cui va incontro sia il musicista che l'ascoltatore.

Di tutto questo ne teniamo conto costruendo strumenti relativamente semplici da imparare ma che a livello dei suoni portano avanti lo stesso discorso di rapporto fisico tipico delle culture ancestrali. Insomma vogliamo ritornare a capire e a vivere la primavera senza però essere obbligati a passare tra i



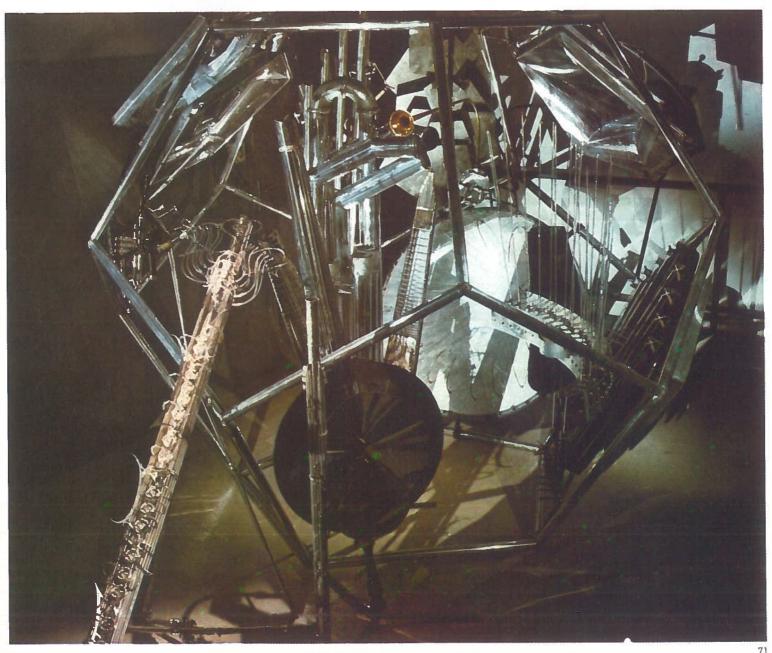
perfetti canoni della musica indiana.

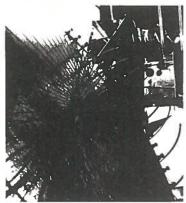
Dicevamo prima della precisione di quel linguaggio musicale, ecco noi non siamo sicuri della necessità di possederne uno, e mi spiego: il lavoro che facciamo è essenzialmente sul suono, non sulla « musica » perché non vogliamo prendere un posto che non abbiamo. Non ci consideriamo musicisti ormai da

dieci anni nel senso che se prima cercavamo di trovare un nostro linguaggio col jazz o col pop ora crediamo di aver capito che il nostro bisogno non è quello della ricerca di un linguaggio ma piuttosto la ricerca di ciò che noi chiamiamo « gestazione sonora ». « Gestazione » significa essere portato da qualcosa ovvero essere portati dal suono, dal suo mondo, dai suoi passaggi obbligati, dai suoi spazi liberi. Diciamo meglio che ci vogliamo sottomettere più alle leggi naturali del mondo sonoro che a quelle che il mondo umano gli ha dato.

Il mondo dei suoni è fatto di ultrasuoni e di infrasuoni che non sentiamo, nel mezzo stanno tutte le altre frequenze che vengono sentite non solo dall'orecchio.

I cinesi ci insegnano l'arte della medicina sonora, curano certe malattie con particolari frequenze acustiche indirizzandole al cuore piuttosto che al fegato, agli occhi etc. Insomma l'orecchio rappresenta una sola componente di ricezione dei suoni nel nostro corpo e a noi in fondo interessa poco: è troppo male abituato, capta esclusivamente i liguaggi precodificati dei suoni, non la loro essenza. Vogljamo invece capire come il





resto del corpo riceve il mondo dei suoni, come reagisce ai suoi stimoli. Cercare un linguaggio musicale significherebbe dover creare una grammatica, per forza di cose internazionale, si dovrebbero far intervenire il pensiero e la coscienza col rischio di mandare tutto all'aria poiché il mondo dei sensi ha una coscienza fisica che risponde ad una logica corporea, somatica.

Ora capisci perché non vogliamo assolutamente essere musicisti anche se a volte, apparentemente, suoniamo melodie o ritmi: serve solo ad agganciare il pubblico per portarlo lentamente e dolcemente ad un vero rapporto coi suoni, alla gestazione sonora.

GONG - Se non vado erranGONG - Se non vado errando voi negate quella che viene
comunemente chiamata la « magia della musica » proponendo
invece una sorta di « magia dei
suoni »...

FRANKY - Esattamente. Se suoniamo delle melodie modali bretoni qualcosa nel cervello di chi ci ascolta fa tilt perché abbiamo evocato ricordi piuttosto che la riproposizione toutcourt di cose sentite mille volte, ben classificate e « normalizzate ».

Ma i singoli suoni che compongono quella musica, le frequenze e la loro articolazione hanno una loro « magia » che noi chiamiamo la « musique planete ». I suoni vengono da chissà dove, senza melodia, senza linguaggio o perlomeno noi non lo abbiamo ancora definito. Sappiamo che i suoni possono essere positivi o negativi, alcuni sicuramente pericolosi ma i nostri strumenti, troppo empirici, si muovono ancora incerti nella « musique planete ».

Per questo motivo lavoriamo solo con strumenti acustici che producono esclusivamente sonorità fisiche, sicuramente le più ricche di calore per il corpo umano.

Certamente è un campo di ricerca difficile, molti punti di domanda e troppe cose ancora da capire...

GONG - La vostra manipola-



zione dei suoni ha qualcosa a che fare con la musica contemporanea?

GOA - No. Sebbene la musica contemporanea non utilizzi la tonalità o la scala temperata e tenti in tutte le maniere di non fare musica nel senso di « arte della composizione di suoni piacevoli », è in tutti i casi musica che vuole rinnovarsi per uscire da una crisi ormai atavica.

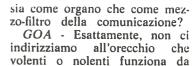
GONG - Non vi pare che chiedere al pubblico di dimenticare completamente la propria cultura musicale per abbandonarsi ad un discorso come il vostro così « diverso », sia a volte impossibile?

FRANKY - E' vero, a volte.

Dipende dal tipo di pubblico che incontriamo: l'intellettuale scopre nei nostri concerti temi giapponesi piuttosto che indiani o africani; l'operaio invece se ne frega e si lascia portare, vive i suoni per quello che sono, ne viene toccato, li somatizza.

Durante il concerto di norma cerchiamo di spiegare il funzionamento dei nostri strumenti, che nonostante l'apparenza hanno una struttura elementare; questo serve molto per sdrammatizzare l'impatto. Per il resto i nostri suoni non hanno bisogno di spiegazioni e d'altra parte ci rifiuteremmo di darne.

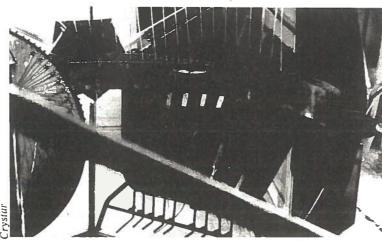
GONG - Allora, se non ho capito male, vi ponete in posizione di « critica dell'orecchio »



volenti o nolenti funziona da filtro cosciente (basta pensare che dopo la prima mezz'ora d' automobile i rumori del motore e dei penumatici viene arrestato dal cervello e si può abbassare il volume della voce per chiacchierare col compagno di viaggio), ma piuttosto alle altre parti del corpo per recuperare una funzione da troppo tempo dimenticata e inutilizzata.

Bisogna ricordare che se è vero che l'orecchio non sente più al di sotto dei trenta periodi, è anche dimostrato che gli infrasuoni provocano grosse noie allo stomaco (vedi ad esempio il mal d'auto che solo in parte è provocato dall'ondeggiare della vettura). Purtroppo la ricerca sulla fisica dei suoni è ad uno stadio quasi elementare, anche se qui da noi purtroppo i militari stanno cercando di realizzare dei cannoni sonori.

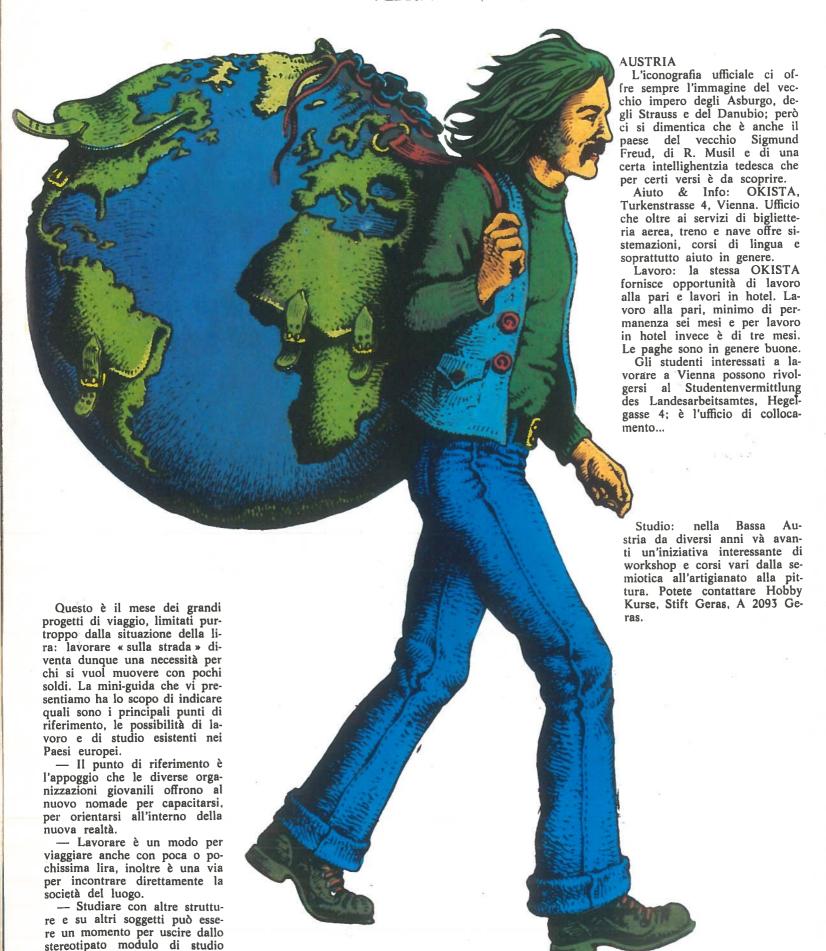
Per finire voglio sottolineare che siamo contrari ad un qualsiasi linguaggio, musicale o sonoro, poiché la storia dell'uomo insegna che è sempre stato utilizzato dal potere per sottomettere le classi subalterne e che queste, se a loro volta erano munite di un proprio linguaggio, non lo possono strutturare così riccamente come la borghesia, detentrice, se non altro, di un maggior volume di informazioni.





« made in Italy ».

#### EUROPA: UN MESTIERE PER VIAGGIARE



#### **DANIMARCA**

E' il paese scandinavo più vivace sia politicamente che culturalmente nonostante la social-democrazia. Interessantissimi sono gli interventi di vita alternativa: comuni, lotta alla tecnologia distruttiva, esperimenti di tecnologia alternativa, ecc.

Aiuto & Info.: Use it, Maegstraede 16, Copenhagen. Gentilissimo lo staff che offre ogni informazione per farti vivere bene i tuoi giorni danesi.

Lavoro: i Consolati affermano l'assoluta mancanza di lavori estivi per giovani stranieri (dappertutto è la stessa musica) però provate allo Studenternes Arbejdsanvisning, Fiolstrade 26, Copenhagen.

Studio: il Comitato degli Studenti Danesi organizza, già da diversi anni, dei corsi per stranieri sulla lingua, la vita, la società e l'artigianato. Si tengono di solito nel mese di agosto presso l'Università del Popolo di Copenhagen. Il costo intero del corso si aggira intorno alle 250 corone.

#### **FINLANDIA**

E' certamente uno dei posti più meravigliosi d'Europa con migliaia di chilometri di foreste e con le sue distese di acqua che permettono ancora di « respirare » e di farci sentire parte di questo pianeta.

Aiuto & Info.: Student Service Finland, Kapinkatu 14, Helsinki. Servizio di biglietteria e informazioni in genere. Presso questo ufficio sono in vendita biglietti scontati sul tragitto marittimo Helsinki-Leningrado. Una buona occasione per chi si trova da quelle parti.

Lavoro: conoscere l'inglese bene vi darà molte buone opportunità. Contattate, anche per posta: Ministry of Labour and Manpower Division, Trainee's Exchange Office, Messeniuksenkatu lb, Postilokero 5, Helsinki. La cosa migliore è trovare una sistemazione presso una famiglia, offrendo manovalanza casalinga: baby sitter, giardinaggio ecc. in cambio di una camera e di un pò di denaro.

Studio: per chi fosse interessato a studiare la cultura o la lingua finnica vi sono corsi speciali per stranieri all'Università di Helsinki. Potete richiedere ai Consolati un libretto chiamato Guide for Foreign Students - University of Helsinki.

#### **FRANCIA**

Dai nostri cugini non esistono grossi problemi di lingua o di cultura in generale. E' certamente il luogo più indicato per chi esce per la prima volta dalla penisola.

Aiuto & info.: BIVES, rue Rambuteau 98, Parigi I°. Ottimo bureau di informazioni su tutto ciò che serve per sopravvivere a Parigi. Pubblica anche una guida alla città.

Lavoro: per le sistemazioni alla pari ci si può rivolgere a Accueil Familial des Jeaunes Etrangers, rue de Cherce Midi, 23 Parigi 75006. Di solito pone ragazze tra i 18 ai 30 anni, permanenza minima un mese. Per la raccolta dell'uva potete contattare la Maison des Jeaunes et de la Culture, rue de Mart 25, 11 Lenbignan, organizza dei campi di lavoro di 15 o 20 giorni che hanno inizio alla fine di settembre. La paga è molto buona. Un'altro indirizzo sempre per la vendemmia è Centres regionaux des Jeunes Agriculteurs, Quai Colonel Serot 14, 88 Epinal.

Studio: i corsi estivi prolificano, e ci si trova a scegliere tra la massa di scuole private o pubbliche col problema di trovare un'equilibrio tra serietà dell'insegnamento e costo. Tra le cose più interessanti vanno segnalati i corsi che si tengo-

no all'Università di Aix - Marseille che è la più importante delle Università della provincia francese. Informazioni a Directeur de Cours d'été, Faculté des Lettres, les Fenouillèrés, 13 Aix en Provence.

#### **GERMANIA**

L'unico luogo dove l'inflazione non si è abattuta, grazie alla mentalità stakanovista del tedesco medio ma più ancora a quella « costretta » dell'immigrato. L'interesse per questo Paese è limitato ad esigenze di studio o ad altre più soggettive. Esistono, comunque situazioni alternative a Berlino e a Monaco molto interessanti.

Aiuto & Info.: ARTU, 9 Hardenbergstrasse, 1 Berlino 12. Servizio di biglietteria, corsi di

lingua.

Lavoro: lo Zentralstelle fur Arbeitsvermittlung (ZAV), Feuerbachstrasse 42, 6000 Francoforte/M è l'ufficio di collocamento per studenti. Bisogna avere almeno 18 anni ed essere disponibili per più di due mesi. Lavori soprattutto in agricoltura, hotel, ristoranti ecc.

Studio: i corsi migliori di tedesco sono tenuti dai Goethe Institute, che si trovano sparsi un pò in tutto il Paese: ci si può rivolgere ai Consolati per avere una pubblicazione a riguardo: Goethe Institute - Corsi di Lingua. Altri corsi estivi organizzati dalle Università e da scuole sono coordinati dal Deutschen Akademischen Austaaschdienst DAAD Kennedy Allee 50, 53 Bonn Bad Godesberg 1.

#### **GRAN BRETAGNA**

Rimane un Paese ancora vivace, nonostante siano passati i gloriosi anni '60. La vita alternativa e anche quella politica sono in fermento ed offrono numerosi strumenti per parteciparvi.

Aiuto & Info.: Studen Travel, Victoria Station, Londra. Sul lato Terminal della Stazione Victoria si trova da poco questo esemplare Student Travel che offre servizi di biglietteria, mesaggi, bar, aiuto e informazioni di tutti i generi.

Lavoro: per sistemazioni alla pari a Londra fioriscono decine e decine di agenzie, qui ne elenchiamo qualcuna: European Staff Bureau & Au Pair Center, 22 Cheltern St. London W, 1, Fiola Agency, Mayfield Drive, Pinner Middx HA 5, 5 QT (disponibilità a Londra e suburbia), Baxter's Agency, P. O. Bo 12, Peterborough PE 3, 6 JN (disponibilità in tutta la Gran Bretagna). La raccolta delle mele è un po' faticosa ma rende abbastanza, Camp Organizer





International Farm Camp, Tiptree, Essex, il minimo della permanenza sono due settimane e il massimo sono tre mesi. Si lavora circa 40 ore alla settimana e si ricevono circa Lit. 10.000 al giorno. Group Personnel Manager, Centre Hotels, 57 Russel Sq., London W C 1, tutti i tipi di lavoro in hotel, ristoranti ecc. minimo di permanenza 4 mesi, l'età deve essere compresa tra i 18 e i 30 anni. Ottime le paghe, ma il lavoro è pesante. Altre informazioni si possono avere richie-dendo il libretto Summer Jobs in Britain, Vacation Work, 9 Park End st., Oxford.

Studio: per l'apprendimento della lingua ci sono i corsi statali approntati per stranieri, a prezzi molto bassi con un buon livello d'insegnamento. Per informazioni potete rivolgervi al British Council, Courses Dpt., 3 Hanover St., Londra W1R, 9 HH; oppure al British Tourist Authority, 64 St. James St., Londra SW1. A INF. Inner Space, 16 Crestview, Darmouth Park

Hill, London NW 5, organizza scuole estive impegnate nello studio dei problemi dell'individuo e sull'uso terapeutico della meditazione. Il British Film Institute, 81 Dean St. Londra W1 (Education Dpt.) organizza corsi estivi. Le possibilità sono tantissime e per una visione completa della situazione leggete Alternative England and Wales di Nicholas Sanders, lo potete richiedere direttamente a N. S. 65, Edith Grove, London SW 10.

#### **IRLANDA**

E' un Paese un po' dimenticato da tutti: per il MEC è una zona depressa, per gli italiani è un'altro pianeta, per gli inglesi è accuratamente da evitare. Nonostante tutto questo è uno dei posti più interessanti sia ecologicamente che culturalmente.

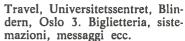
Aiuto & Info.: USIT, 11 St. Stephan's Green, Dublin 2. Ufficio studentesco di viaggi, in più offre servizio di informazioni completo.

Lavoro: considerate le condizioni economiche del Paese non ci sono opportunità di lavoro remunerato per stranieri. C'è solo lavoro alla pari e lavoro volontario. Languace Centre of Ireland, 5 Wilton Place, Dublino 2, pone ragazze alla pari. La Irish Student Workcamps Organization organizza campi di lavoro, a carattere volontario, per persone dai 18 ai 30 anni di età. Nessuna remunerazione solo cibo ed alloggio. Per informazioni potete rivolgervi a Comhchairdeas, ISW, 26 Arran Quay, Dublin 7.

#### **NORVEGIA**

Un Paese dove regna la natura, qui da secoli funziona un particolare compromesso storico tra la natura e le autorità, per cui tutto il verde è di tutti tutti lo difendono con le unghie e i denti. La gente ha un senso della morale « incomune », dove tutto è di tutti e tutto è a carico dello Stato.

Aiuto & Info.: UR, Student



Lavoro: ci sono diverse opportunità di lavoro, anche a detta dell'Ufficio del Turismo, per studenti stranieri durante tutto l'arco dell'anno. I lavori sono di solito presso hotel, ristoranti, ospedali e fattorie.

Fate riferimento al Tourist Information Centre, Munkedam sveien 15, Oslo 2. C'è anche un'organizzazione specializzata a porre giovani e studenti presso fattorie: la NIU Grev Wedels plass 5, Oslo 1. L'attività comincia il primo maggio e continua fino a ottobre, il minimo di permanenza è di 4 settimane.

#### **OLANDA**

Cessato di suonare il flauto magico di Amsterdam, con l'inizio degli anni '70, il Movimento sembra scomparso. Che ne è rimasto? Ai giovani sono stati affidati certi spazi, entro i quali ci si gestisce ma l'importante è non superare certi limiti imposti dai nuovi tempi. Insomma, ghetto e tolleranza. Rimane, comunque un centro di smistamento del nuovo nomadismo.

Aiuto & Info.: JAC, 22 Werkstraat, Amsterdam, informazioni e aiuto gratuito di ogni genere.

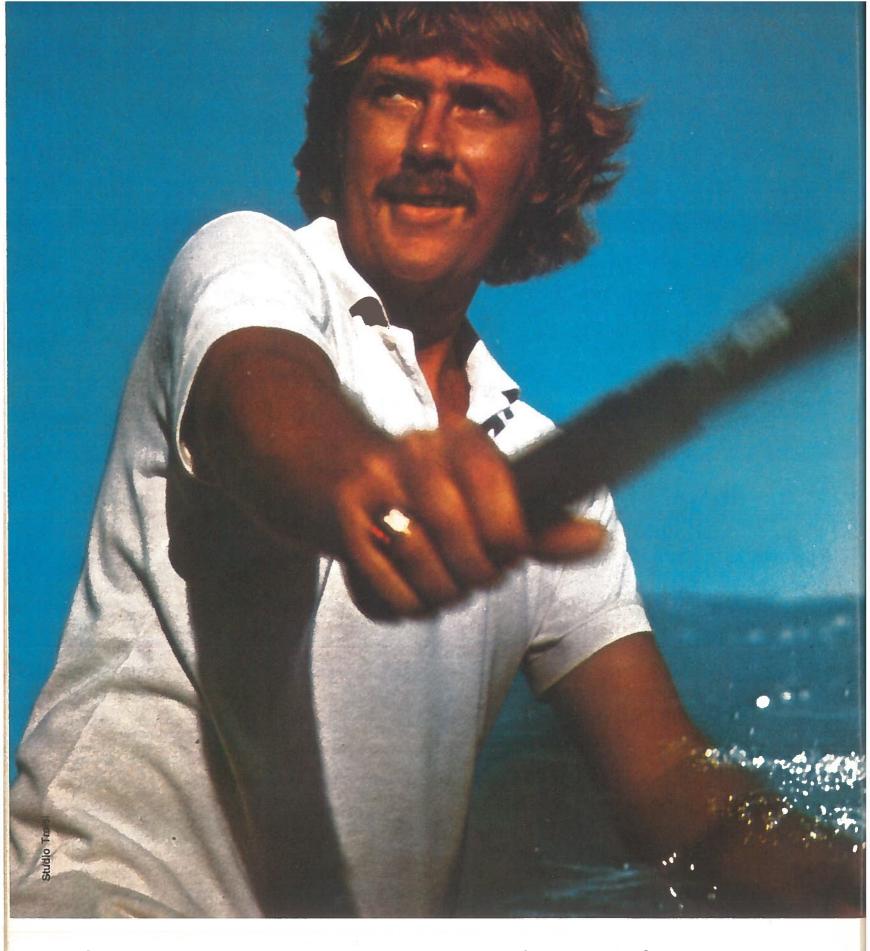
Lavoro: sistemazioni alla pari, Au pair, Foreing Section Union Federation M.A.I., J. W. Brouwersplein 9, Amsterdam. Il Mai tiene a sottolineare che « non pone ragazze in famiglie dove sono tenute come domestiche, ma dove sono eguali agli altri membri del nucleo familiare ». Si ricevono circa 80 dollari al mese più ovviamente, vitto e alloggio. Per altre opportunità ci si può rivolgere al Student Werkbureau, Koniginneweg 184a, Amsterdam.

Studio: presso il Kosmos, Prins Hendrikkade 142, uno dei centri più importanti del Movimento di Amsterdam, si tengono corsi di meditazione e di macrobiotica. La Free Academy of Arts (De Ghijnstraat 129, Dean Haag) dell'Aja organizza corsi molto informali di video, regia, pittura ecc. Per imparare l'olandese ci si può rivolgere alla Volksuniverseitet, Westermarkt 6, Amsterdam, i cui corsi sono a buon mercato e frequentatissimi.

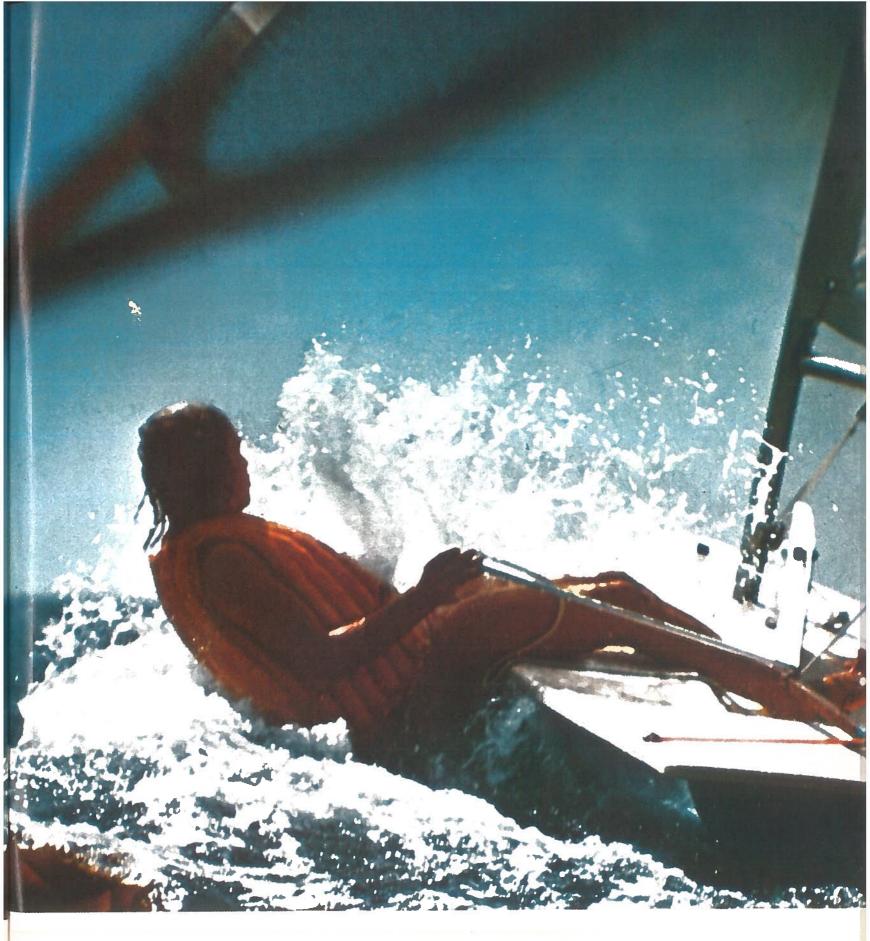
Questa che abbiamo fatto è solo una breve panoramica delle situazioni europee, chi volesse avere ulteriori dettagli o darci suggerimenti ci può sempre scrivere.



Carlo-Tunioli\_



il club è anche libertà di scegliere



Una vacanza concepita a "vostra" misura, la sicurezza di essere sempre voi a scegliere che cosa avete voglia di fare, quando e con chi.

Certo, per molti vacanza vuol dire finalmente dedicarsi anima e corpo al proprio sport preferito, ma per molti può voler dire anche intraprendere un'avventura nuova con uno sport sconosciuto e magari costoso per il quale non si è ancora certi di essere dotati.

Ecco allora che il club, anticipando le vostre aspirazioni e le vostre preoccupazioni, vi offre la possibilità di provare con le sue attrezzature e, se ve la sentite, di perfezionare con l'aiuto di istruttori specializzati, una vastissima gamma di sports. Dalla pallavolo, all'equitazione, dallo sci nautico all'aikido, dal tennis al tiro con l'arco o al golf.

Certo potreste anche scegliere di non far niente e sarebbe un peccato! Ma al club pensiamo che la vostra libertà sia piú importante di qualunque cosa.

## club méditerranée

## PSI: per un decentramento culturale

In una delle sue primissime dichiarazioni pubbliche, il nuovo sindaco di Milano, Carlo Tognoli ha messo l'accento sui problemi del decentramento culturale con particolare riguardo ai bisogni di autogestione di spazi e strutture da parte delle nuove forze della cultura. Questa intervista vuole essere una verifica e nello stesso tempo una puntualizzazione.

Ci può fare una sintesi del nuovo programma di decentramento del Comune di Milano?

TOGNOLI: In sintesi il nostro programma è quello di attribuire ai Consigli di Zona poteri effettivi di gestione in molti settori dell'amministrazione comunale come i servizi sociali e quelli culturali. In particolare le iniziative culturali avranno due momenti, il primo quello centrale, istituzionale, proprio del Comune di Milano e il secondo che acconsente la programmazione autonoma ai C. di Z. di attività culturali. In questo ultimo ambito si possono prefigurare le iniziative di carattere più spiccatamente giovanile mettendo a disposizione delle strutture comunali

Delle strutture o anche dei contributi finanziari?

TOGNOLI: I soldi purtroppo non sono molti, anche perché il bilancio approvato non lascia grandi spazi. Credo comunque che il-problema dei quattrini sia abbastanza relativo poiché non penso che ne servano poi molti per consentire queste iniziative: si tenga conto che mettere a disposizione le strutture significa anche mettere a disposizione le spese generali che sono a carico del Comune, dunque una forma indiretta di contributo. Ma la cosa più importante che vogliamo realizzare è soprattutto questa: affiancare agli organi del decentramento un sistema di autogestione delle iniziative da parte di gruppi giovanili. I giovani non devono solo proporre delle idee, ma debbono anche realizzarle essendo essi stessi responsabili della gestione nei confronti dei Consigli di Zona. Per questi scopi si forniranno a breve scadenza dei poteri delegati ai C. di Z. che sono già previsti dalla legge.

Esistono progetti di dilatazione di vecchi spazi o meglio ancora di realizzarne degli altri?

TOGNOLI: Si, senz'altro; cercheremo di farlo, gradualmente, perché gli investimenti sono correlati alla possibilità finanziarie dell'amministrazione comunale. L'obiettivo che ci



proponiamo è quello di creare centri di zona dotati dei servizi essenziali comprese dunque sale di riunioni o di manifestazioni. Voglio ricordare che spesso le non moltissime strutture comunali vengono dimenticate, nessuno le chiede quando ce n'è bisogno, specie quelle piccole, di quartiere; ad ogni modo noi siamo disposti a fare anche delle operazioni come affittare un cinema e metterlo a disposizione di un gruppo che lo gestisce, dando pure un contributo a patto che si possa garantire una programmazione a lungo termine, meglio se annuale per ovvi motivi di economicità e di serietà di impegno.

Una ulteriore verifica di questi impegni per una nuova politica culturale la abbiamo ottenuta da questa intervista concessaci dall'onorevole Colucci, deputato uscente e candidato alla Camera nelle liste del P.S.I. In questo clima di rinnovamento culturale che sta vivendo oggi il Paese, ci sembra che si senta un bisogno di nuove strutture, più adatte a questa situazione...

COLUCCI: Esattamente. E io aggiungo che queste richieste non sono assolutamente marginali ma rappresentano i presupposti per una costruzione di una società nuova, culturalmente preparata. Purtroppo questi problemi sono strettamente

legati al continuo demandare le risoluzioni dal governo centrale agli Enti Locali senza munire questi ultimi degli adeguati strumenti finanziari. E' completamente inutile scrivere fiumi di parole, proporre leggi, se poi il Comune o la Regione che dovranno realizzare la nuova struttura, sia essa una scuola o un teatro, non sono mai in grado di far quadrare i bilanci a fine anno.

I giovani hanno da tempo anticipato quel decentramento culturale che solo di recente

è stato normalizzato con un provvedimento governativo. Questa anticipazione è stata particolarmente sentita nelle grandi città ove gli insediamenti urbani soffocano qualsiasi tipo di iniziativa associazionistica. In questo senso anche lo spantaneismo ha avuto un aspetto positivo sollecitando gli amministratori pubblici ad approfondire i temi culturali. Mi pare anche che le scelte fatte dal basso in queste situazioni siano di gran lunga più corrette e stimolanti che non quelle proposte dalle istituzioni ufficiali. Ritengo dunque molto importante rendere sempre più possibile la concreta realizzazione delle spinte che vengono dal basso e che spesso hanno fatto modificare la politica culturale « ufficiale ». Nei molti dibattiti cui ho partecipato sui problemi che riguardano il mondo dei giovani ho trovato da parte degli studenti e dei giovani operai molta più partecipazione e conoscenza di causa che non gli stessi estensori dei vari progetti di legge, che spesso proprio per questo sono stati ritoccati e perfezionati.

Allora lei pensa che il decentramento debba c possa essere sviluppato?

COLUCCI: Naturalmente, ma non basta. Rimane un elemento fondamentale: se noi creiamo questi strumenti decentrati facendoli funzionare solo con la solita delibera del Consiglio Comunale della tal città o della presa di posizione della Regione tal altra, non facciamo altro che della demagogia. Dobbiamo dunque munire il decentramento di quei mezzi che consentano di mettere in atto nuove politiche culturali così che tornino a vantaggio non di singoli ma dell'intera comunità.





Novità da coloro che hanno inventato il nastro magnetico:

## LH Super Nastri a bobina e cassette

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

LH Super ha il Super-Ossido. Pura Maghemite.

Rispetto al normale ossido di ferro vengono posti sul nastro aghi di ossido

più piccoli e più fini. Ciò realizza la premessa per un rumore di fondo realmente ridotto.

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



LH-Eisenoxid

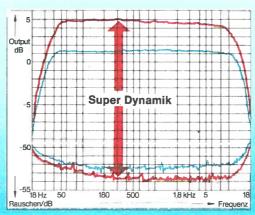


LH-super-Oxid

#### Ancor più dinamica per ogni Recorder

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

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



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



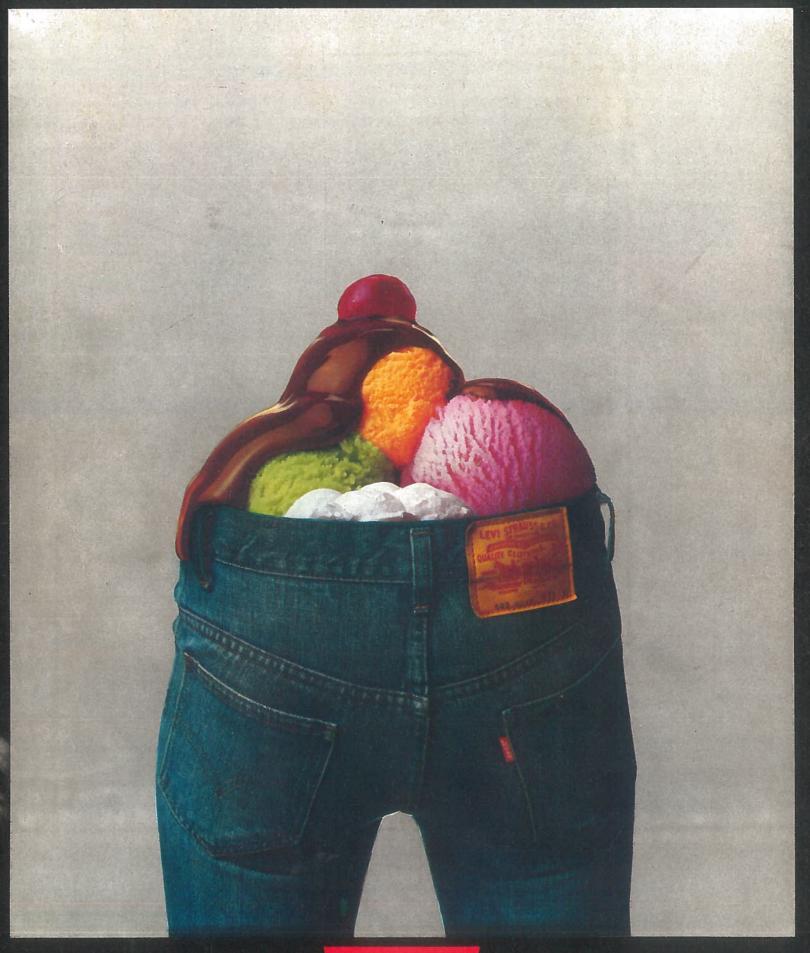
#### Maggior tempo di registrazione HiFi a parità di spesa

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

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

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





Levi's
The Original Jeans.