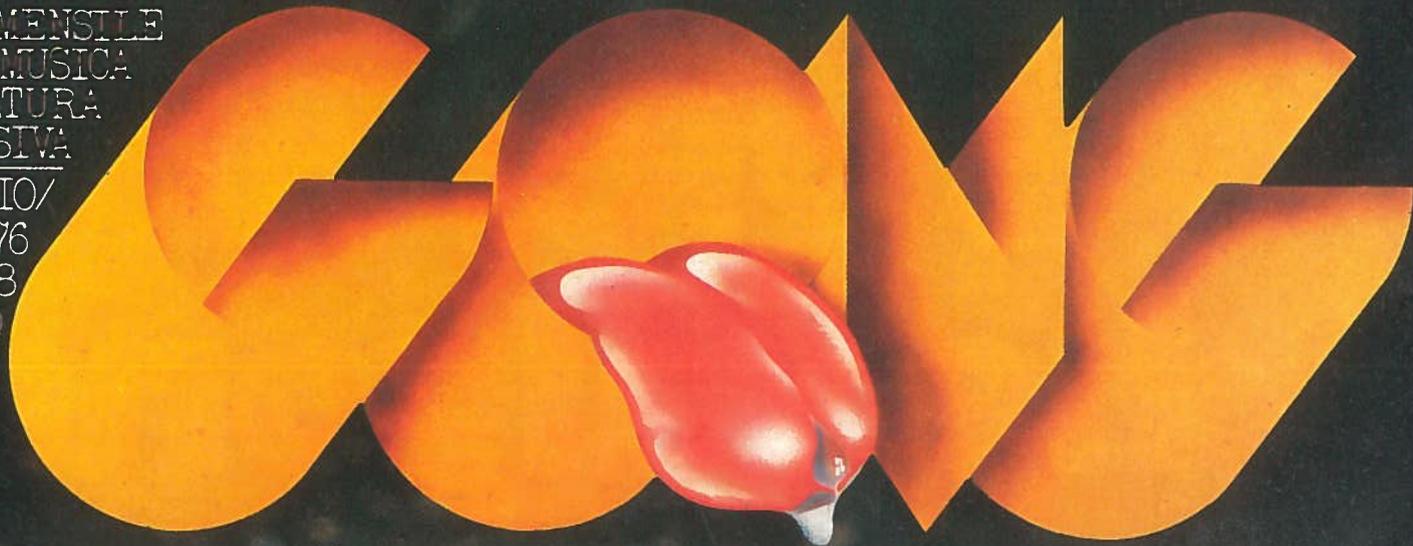


MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

LUGLIO/
AGOSTO 76
ANNO 3° N. 7/8
LIRE 800



NUMERO SPECIALE 96 PAGINE
I TESTI POETICI DEI PINK FLOYD • MAX ROACH
LA PARABOLA DEL JAZZ ROCK • PATTI SMITH



KEITH JARRETT

TAVOLA ROTONDA SUI CIRCUITI ALTERNATIVI •
POLITICA CULTURALE: INTERVISTA A TORTORELLA
INSERTO SPECIALE SULLA MUSICA POPOLARE
ITALIANA • INDIA • PSICANALISI • MILITARI

5 giorni che valgono un anno

3-4-5-6-7 SETTEMBRE 1976

10° SIM

SALONE INTERNAZIONALE DELLA MUSICA

FIERA DI MILANO - VIA SPINOLA

STRUMENTI MUSICALI
AMPLIFICAZIONE E SONORIZZAZIONE
EFFETTI SONORI E IMPIANTI LUCE
EDIZIONI DISCOGRAFICHE E LIBRARIE
HIGH FIDELITY
AUDIO PROFESSIONALE
NASTRI E ACCESSORI
RADIODIFFUSIONE
CB, OM
VIDEOSISTEMI.

IN UN QUARTIERE FIERISTICO DI 45.000 MQ. 700 MARCHE DI 35 PAESI
ESPONGONO IL PIÙ VASTO ED AGGIORNATO PANORAMA EUROPEO DI
PRODOTTI PER IL SUONO. CONCERTI - PROVE DI REGISTRAZIONE
PROVE D'ASCOLTO - RETROSPETTIVE - ASSEGNAZIONE DEI "GOLD SIM 76"

Posta

Compagni della redazione di GONG,

la mia lettera aspetta da voi una risposta chiarificatrice sia per me che per molti altri. Voglio esordire con un incontestabile eguaglianza: rivolgersi al popolo, rivolgersi in un modo chiaro e semplice. Comprò GONG e ogni volta lo leggo con attenzione, ma questa mia attenzione è dovuta, per il 60% dei casi, perché non capisco molto dove vuole arrivare chi scrive

ed il modo in cui vuole arrivare.

Se volete essere letti e capiti da un ristretto numero di « addetti ai lavori » ovvero intellettuali chiusi nei loro mondi, continuate pure, questo senza polemica o ironia. Però chiarite e sottoscrivete di non rivolgervi alle masse (sfruttate o no), alla gente che deve essere aiutata con chiarezza e semplicità e gestire, a riprendersi, a costruirsi una propria cultura sulle basi di giuste tradizioni popolari.

Ora non discuto troppo i temi che trattate, anche se talvolta mancano d'incisività e contenuti, contesto il linguaggio accademico, aleatorio che usate: sembra che vi sforziate di accontentare le velleità estetiche di quei bei cervelli impegnati dei fumosi intellettuali, giudici eletti che vivono senza sporcarsi.

Non vogliamo articoli, scarni tipo bollettino di guerra, si vuole invece un vostro intervento cosciente per finalizzare e concretizzare i nebulosi, anche se lodevoli, intenti del mensile.

Voi avete a disposizione un mezzo per graffiare e ferire i padroni e quindi non dovete far loro il solletico con giornalisti che ogni tanto si ricordano di chi legge e lanciano una puntatina contro il sistema. Dovete contribuire ad incanalare quel rancore generale giovanile che per ora trova spesso sbocco con azioni di massa inutilmente violente.

Potete far leva dall'angolo della cultura, della musica, per lanciare un contributo ulteriore all'abbozzo di contro-cultura italiano.

Non crediamo in questi Alfieri bravissimi e così lontani dalle nostre tradizioni popolari. Incominciamo almeno con la chiarezza dei testi! Voglio leggere e non decifrare!

Questo discorso vale solo se volete parlare a tutti e non solo a quei pochi ai quali mi sembra vogliate rivolgervi; in questo caso nulla di male, ma vi prego di chiarire se volete che vi leggano tutti i compagni o solo le avanguardie intellettuali.

Saluti.

Massimo Padovani - Modena

Massimo,

L'argomento tocca il cuore e stimola la mente, perché è di quelli aperti e irrisolti non solo per noi ma per chiunque usi la penna per contribuire a trasformare le realtà. Che intendiamo rivolgerci alla gente è a dir poco scontato, ma sulle buone intenzioni e sulle petizioni di principio da sole si possono costruire soltanto equivoci e mistificazioni. GONG non è un volantino né intende sgranare ulteriormente la litania degli slogan, proprio perché sappiamo se non altro che la realtà in cui ci muoviamo richiede ben altro, è complessa e articolata. L'odio che tu trasudi nei confronti degli intellettuali, ad esempio, avrebbe abbondanti ragioni d'essere se riferito a vecchie mummie che si sono per troppo tempo ritagliato uno spazio privilegiato, addormentando la coscienza con la firma sotto qualche manifesto. Ma i nuovi intellettuali non solo non hanno gabbie dorate, ma spesso non hanno neppure lavoro, e le mani, cerca di farci caso, se le sporcano ormai fi-



POSTA

no al gomito. Ma soprattutto le critiche che tu ci rivolgi potrebbero distillare toni ancora più velenosi, se il problema fosse quello di comunicare alle masse programmi e contenuti già pronti e confezionati. Ma i temi e i valori, anche espressivi, dai quali possono nascere una nuova società e una nuova vita sono ancora da sviluppare, e spesso addirittura da costruire ex novo.

Allora capisci che il nostro

linguaggio (ben lontano dalla fatuità accademica) è certo confuso, proprio perché si sforza di partecipare a processi di costruzione del nuovo che non sono ancora né chiari né lineari. In questo senso il codismo non è pratica che coltiviamo: cercare di esprimere cose nuove non è possibile quasi mai con frasi fatte e accenti banali; chi trasforma il mondo ha insieme da trasformare se stesso, e questo richiede impegno, nel nostro caso, sia da parte di chi scrive che da quella di chi legge. Affermando questo siamo in ottima compagnia: già una volta ci è capitato di citare Gramsci quando dice che « Un concetto che sia difficile di per sé non può esser reso facile senza che si muti in una sguaiataggine. E d'altronde fingere che la sguaiataggine sia sempre quel concetto è da bassi demagoghi, da imbroglioni della logica e della propaganda ».

Sia chiaro, comunque, che non citiamo per autogiustificarci poiché il problema è tutto aperto e da dibattere con maggiore profondità.



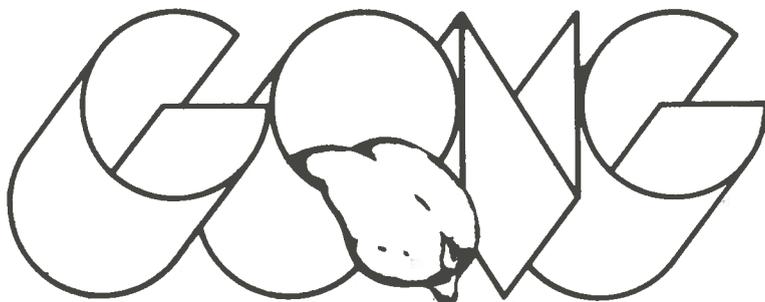
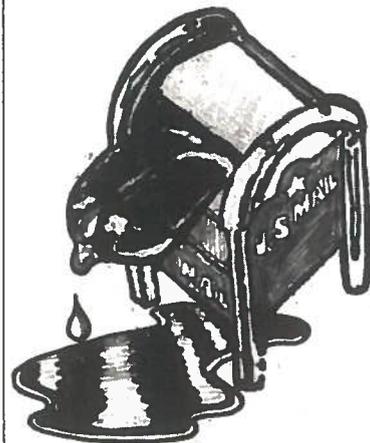
Scrivo da Parma, il mio nome è Gino Campanini e fino a qualche tempo fa ero il chitarrista-corista del gruppo « Acquafragile », gruppo ormai definitivamente sciolto.

Il motivo principale della nostra disfatta è stato il progressivo strangolamento del nostro lavoro da parte dell'industria discografica (mancata distribuzione dei dischi, mancanza di fiducia nei nostri confronti, il tutto contornato dal solito rapporto: tanto rendi all'istante, tanto vali). Tutto questo ha portato il gruppo ad una progressiva involuzione con conseguente dipartita del cantante verso altri lidi (P.F.M.) e lo sfaldamento definitivo del nostro lavoro.

A questo punto, come musicista che non intende assolutamente cedere le armi, cioè cambiare mestiere o continuare l'attività nelle balere o nei night, chiedo l'inserimento in un gruppo musicale o musicoteatrale per poter continuare a svolgere in modo giusto il mio lavoro.

Gino Campanini

Via Barilli, 2 - 43100 Parma



AL SALONE INTERNAZIONALE DELLA MUSICA 1976

3-7 SETTEMBRE

10° SIM
High Fidelity
1976

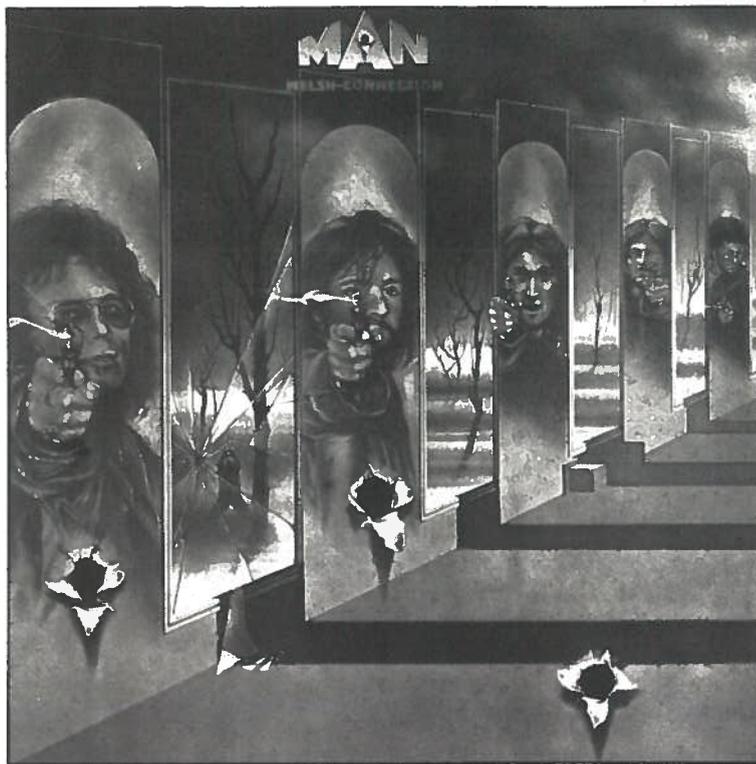
FIERA DI MILANO

SCONTO DI 500 LIRE
AI NOSTRI LETTORI

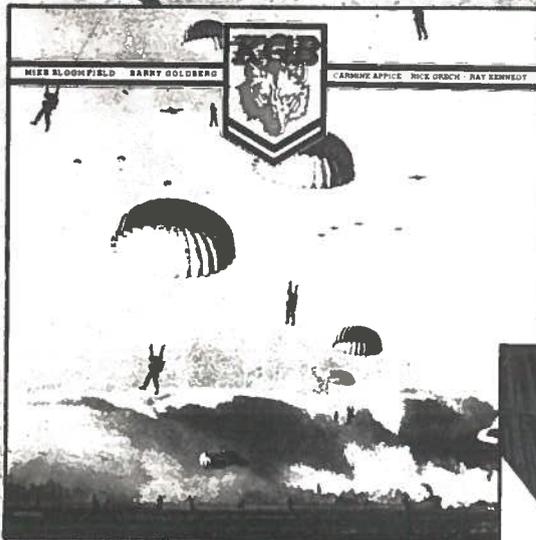
Presentando questo tagliando alla biglietteria del "10° SIM-HIGH FIDELITY 1976" si ha diritto all'acquisto di un biglietto d'ingresso alla mostra al prezzo ridotto di L. 500 (anziché L. 1000).
Vi aspettiamo.



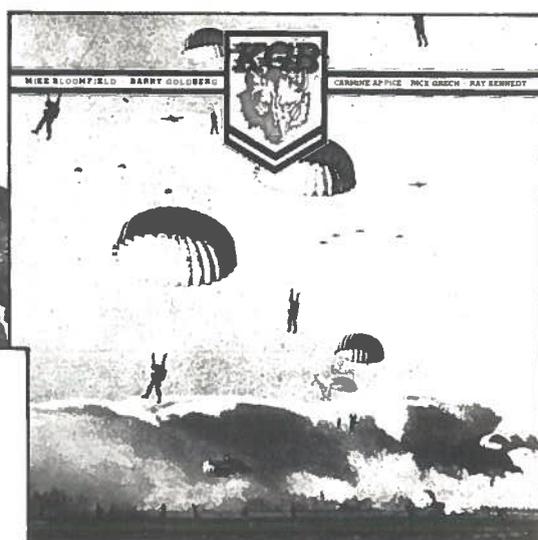
24



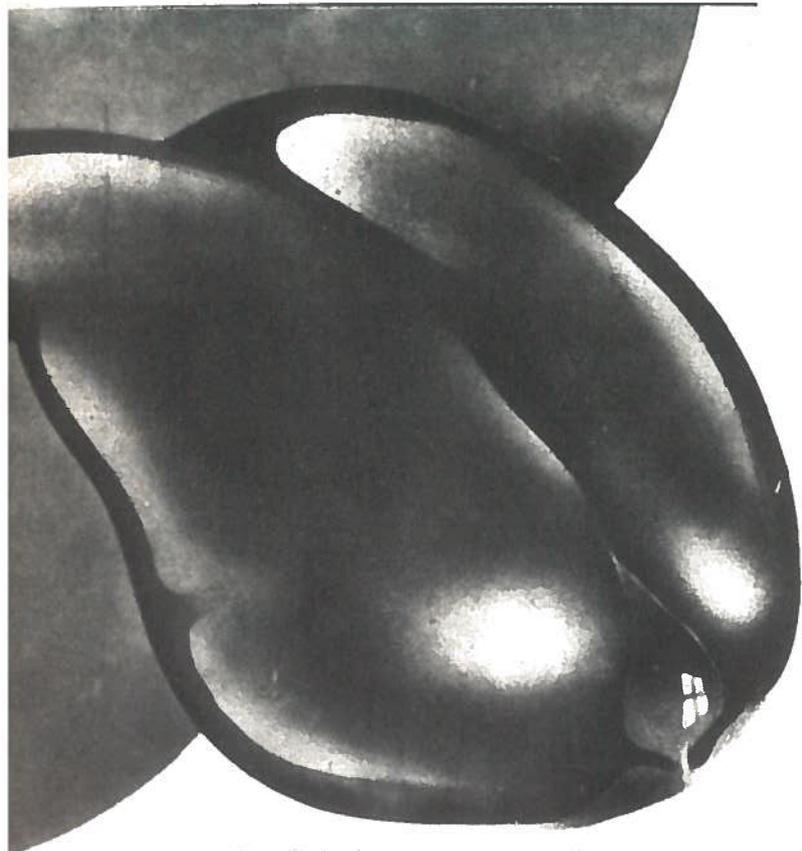
MAPS 8393



MAPS 8176



MAPS 8176



Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Riccardo Bertoncetti, Franco Bolelli, Roberto Brunelli, Gianpiero Cane, Fabio Carlini, Carlo Cella, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Silvia Lelli Masotti, Roberto Masotti, Fiorella Pasini, Giacomo Pellicciotti, Gaetano Sansone, Carlo 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.) - Teleg. CEPE, MI - Agenzie: 10129 Torino, C.so G. Govone 8, Tel. 518908 - 35100 Padova P. De Gasperi 18, Tel. 45192 - 00134 Roma, Via Cavour 133, Tel. 481949/4750818 - 80133 Napoli, Via Calata Ospedaletto 18, Tel. 314595 - 90139 Palermo, Via E. Albanese 114, Tel. 201988 - Distribuzione: Parrini e C. S.r.l. - Aderente A.D.N. Piazza Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992. - Stampa: Eredi Baracca s.r.l., Opera, Milano - Tipi e veline De Natale Antonio, Via Massarani 5, Milano, Tel. 5392427/5397614 - ABBONAMENTI: Edizioni EREDI BARACCA, via Romagna, Opera (Milano) - Tel. 5241541-2-3-4-5 - Annuale: lire 8000 - Semestrale: lire 4500 - Copia arretrata: lire 1600 (Versamento a mezzo assegno postale o circolare bancario) - Direttore Responsabile A. Sebastiani - Reg. Tribunale di Milano il 7-10-1974 numero 308.

- 3 Posta

- 7 California 10 anni dopo:
Ma l'amore no...
(Riccardo Bertoncetti)

- 10 Contro l'alternativa della
miseria

- 11 Circuiti musicali:
Dibattito: In cammino
per cambiare
(Massimo Villa)

Interviste ad Aldo
Tortorella e Luigi Pestalozza
(Enzo Ungari - Roberto
Brunelli)

- 19 Gong Gazette

- 22 Teatro: Dopo i Confronti
(Gaetano Sansone)

- 25 Keith Jarrett:
Viaggio dentro una Stella
(Carlo M. Cella)

- 28 Psicanalisi oggi:
Chi ha visto il dottor Freud?
(Fabio Carlini)

- 31 Max Roach:
Il pulsare della libertà
(Gianpiero Cane)

- 35 Cinema:
Un video per la base
(Enzo Ungari)

- 42 30 anni di storia nel
canto popolare:
Il sangue e le voci
(Andrea Mugnai)

- 54 Patti Smith:
Patti in excelsis
(Riccardo Bertoncetti)

- 57 Jazz Rock:
La parabola dei talenti
(Franco Bolelli)

- 60 Movimento dei militari:
Dalla parte della democrazia
(Marco Merlini)

- 63 India oggi:
Una realtà, non un sbalzo
(Dinni Cesoni)

- 67 Musica & Candelotti

- 70 Pink Floyd testi:
Beati i mansueti
(Riccardo Bertoncetti)

- 73 Recensioni

- 80 Intervista a Beaver Harris
e Dave Burrell:
Suoni a 360 gradi
(Giacomo Pellicciotti)

- 84 Riprendiamoci la classica
(Carlo M. Cella)

- 88 Libri
(Gutenberg)

- 90 Hi-Fi
(Lino Gallo & Dario
Guidotti)

- Fotografie:
Roberto Masotti (25-26-27-
31-32-34-57-58-59-68-82)

Silvia Lelli Masotti
(11-12-13-22-23-24)

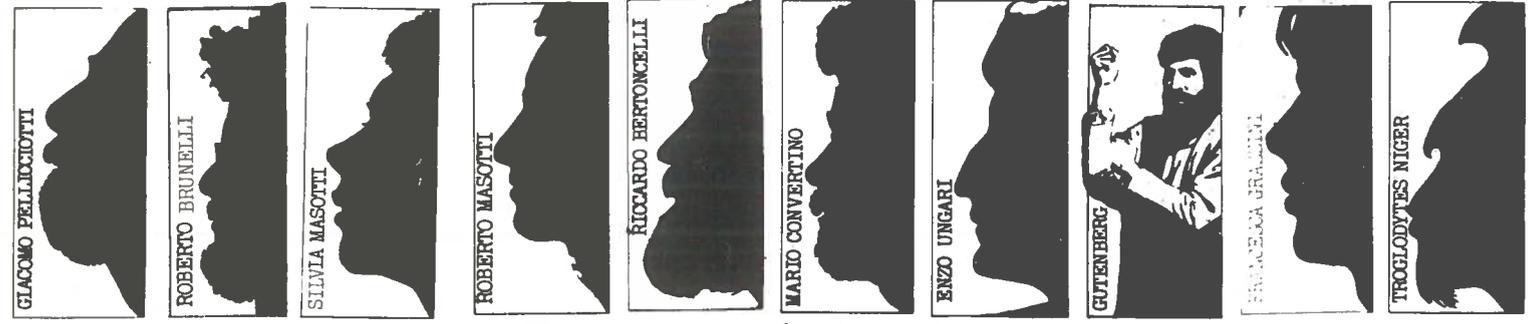
Guido Harari (55-56-69)
José M. Mondelo (63-64-65-66)

- Foto di copertina
di Roberto Masotti

78



Direttore Coposervizi



Fotografie Impaginazione e illustrazioni Cinema

California 10 anni dopo:

MA L'AMORE NO...

Sul numero di *Rolling Stone* del 26 febbraio scorso, un prodigioso inserto di «religione californiane» annuncia che son passati dieci anni dall'autunno del Fillmore Auditorium, dall'inverno del *Be-In*, dalla primavera dei *Free Fairs*. Con foto incredibili e grafica da manuale, gli americani che «danzarono una sola estate» commentano i graffiti, una straordinaria civiltà, compiacendosi del now and then come vecchi guerrieri in disarmo.

Come eravamo. Michael McClure allestiva readings per la strada e oggi è commediografo affermato: Allen Ginsberg gridava *OM* per i ballatoi dell'Ashbury e ora vince i premi letterari degli «altri»: Ron Thelin vendeva sballi allo Psychedelic Shop e oggi ha un guru di fiducia e semina fagioli in qualche comune agricola del *Mid West*. Janis è morta, Jerry Rubin ha già scritto le memorie. Paul Kantner, John Cipollina, Jerry Garcia continuano a fare i musicisti.

* * *

Si intuisce un odioso «gioco delle parti». Come in ogni storia americana che si rispetti, c'è una giovinezza favolosa, densa di promesse e una maturità che strangola i sogni di una volta nel nome dell'*inevitabile*: così i motociclisti dell'Età dell'Acquario oggi firman cambiali per la villa in collina e gli abitanti delle colline «appena dopo i Beatles» ascoltano *american music* convinti che la loro meravigliosa stagione sia giustamente appassita. Gli abiti, i gesti, le non-abitudini, la rabbia, lo «sballo»

passano in consegna ai nuovi sedicenni che dovranno danzare con altrettanta incoscienza, sino a stordirsi, sino a cambiare.

La rinuncia è stata silenziosa. Nemmeno un grido di delusione, una bestemmia, un insulto è sfuggito ai *freaks* delle comuni lisergiche, ai «figli dei fiori» — Diggers — Hell's Angels di dieci anni fa. Scacciati dalle tendopoli del Nuovo Mondo, costoro hanno opposto all'incalzare degli avvenimenti il sospiro fiacco del rimpianto e della rassegnazione: era un gioco che doveva terminare, il loro, una parentesi che doveva chiudersi. Come una folla di Sal Paradise con variopinto fardello esistenziale (droga e super Io, motociclette, scopate pazze, Oriente e pacifismo) la Nazione di Monterey ha danzato sin che ha retto l'estro e la benzina interiore: d'impiantar «nuova cultura», di durare e rinnovarsi per qualcosa, nessuno s'è dato pena.

Così una fastidiosa *impotentia*, così un dilettantismo sterile che oggi, in sede di revisione «critica» non nostalgica, ci fa tremar dal disappunto. Mentre i Dead vendevano fondi di bottiglia colorati, buoni per una prima volta senza seguito, Terry Riley e La Monte Young lavoravano sulla «filosofia del suono», al *San Franciscan Tape Music Center*: mentre qualcuno armeggiava curioso attorno al «pop in scena», la Mime Troupe figlia dell'intuizione Living batteva le strade della Baia alla ricerca di collaborazione. Perché non stringer pericolose alleanze con quella gente. perché



Jefferson: Grace, Paul & Jorma



non celebrare matrimoni con gesti rivoluzionari, perché non succhiare al dottor Leary il nettare dei suoi incubi impossibili, anziché accontentarsi del fumo di un Panama Red? A San Francisco, nel 1969, usarono i Jefferson per placare i giovani del ghetto nero, gettando sul fuoco di una rabbia sacrosanta la schiuma della fragile utopia: non così, certamente, doveva essere, non così avremmo voluto noi, lettori tra le righe di un

fenomeno dai mille sfuggevoli significati.

Conclusa in un amen, la pazza avventura sembra dar ragione ai sociologi da *New-sweek* che da sempre dicono di piccoloborghesi scriteriati, di giovani frustrati, di personaggi kerouachiani tanto belli da vedersi quanto privi di « peso specifico ». In realtà, tutto è più complesso e sfumato: l'amore e l'energia di California han catturato i pensieri di una generazione e mezzo, e

non è tutto mito quello che luccica.

* * *

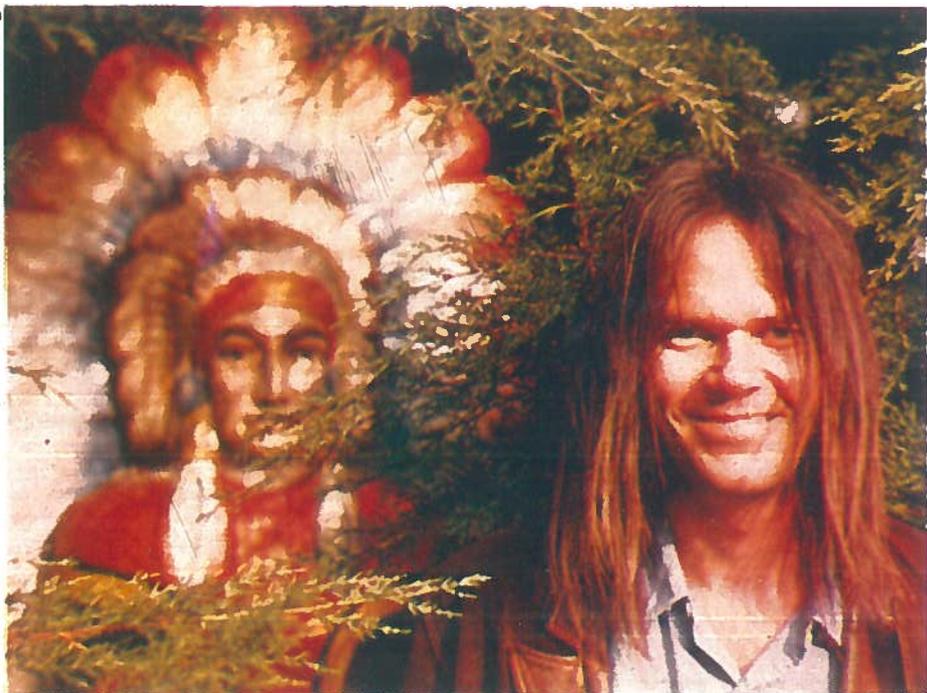
Da dove tanta passione? California ha sempre infiammato le teste con un sacco pieno di meravigliose promesse. « All'edonismo dell'*avere* — ha scritto qualcuno — questa generazione vuol contrapporre l'edonismo dell'*essere* »: dalla West Coast è venuta la colonna sonora per il « salto di qualità » che mai nessuno aveva osato chieder prima.

Figli della semplicità, i *cow-boys* della Baia e delle colline han colto nell'aria piccoli desideri sospesi, li han modellati, ne han fatto bolle colorate perché arrivassero nella stanza del mondo. Alle generazioni del « freddo sociale » han proposto di stare insieme, vivendo in comunione musica, allucinazione, realtà: alla gente educata nel grigio hanno offerto pillole di infinita saggezza, il pane di Alice tenuto nascosto da sempre: ai figli del « raziocinio » e della scienza invincibile, han sussurrato all'orecchio parole di fiaba, vendendo *magic* ed *emotions* all'uscita dei supermarkets americani: e ancora pacifismo, schegge di realtà, « soluzioni globali », ecologia fuori e dentro. Come resistere al discorso del « nuovo », perché non credere a un « diverso » slegato dai vecchi messaggi, azzurro e non più nerocupo, piacevole e non mai disperato? Siamo ancora qui, testardi, a dir che qualcosa di più poteva accadere, che l'arco non è stato teso sino in fondo: se decisiva non poteva essere, pure la lezione

avrebbe dovuto gettar lo scompiglio, ammonire con forza, piombare sugli altrui « punti di rottura ».

Con eguali virtù la musica, soffice piana alla portata di tutti. Nata dal rischio di favolosi incroci (il blues e il cristallo della tradizione, il *rock* con misteriosi fremiti latini, il « tutto » fuggevole che ha un occhio saggio e un occhio deculturale), essa ha sempre rifiutato gli spigoli del mondo per illustrare la realtà in dolci maniere, ostinandosi nella comunicazione e nel dialogo: una intera generazione l'ha premiata, portando a memoria le ballate solenni, i timidi esercizi di sperimentazione, il messaggio elettrico mai violento. Chi vuole penetrarla usando il bisturi della storia e della critica rigorosa, chi irride il cifrario nascosto dell'« emozione » e della verità d'intuito, mistifica un fenomeno dalla veste favolosa: non si può penetrare la filosofia di *Crown of Creation*, di *Volunteers*, di *Aoxomoxoa* senza essere iniziati ai segreti delle piccole cose, se non si presta orecchio al « ritmo della vita » che non si vede, non si può catalogare ma pure esiste, appena oltre la finestra del mondo.

Proprio per questo riesce difficile credere che oggi qualcuno si innamori del suono di California. Orfano della società che lo vide nascere, lo stile leggendario è oggi un fantasma dalle tinte incerte, un « genere » con tutti i peccati che da ciò derivano. Nell'intreccio delle lingue e degli strumenti, il « prevedibile » batte a zero la fantasia, rimandando col trucco dell'eco i segnali che un giorno furono « scoperta ». Voci, modi, parole (non più il *flash* della Nuova Società ma il ritrattino povero del quotidiano, lo scherzo,



il ninnolo psichedelico) rimandano al passato con astuzia mescolata a fastidio: una volta di più la « segnaletica sonora » è espediente rassicurante, come certo non si immaginava ai giorni di *White Rabbit* e della scandalosa lingua-in-su della Grace Slick.

Restano dunque i « ragionieri » del fenomeno, gli studiosi dalle lenti spesse: o i ragazzini affamati di *american news*, che vogliono aggiornare la mitologia dell'eroe un passo avanti agli altri.

* * *

Sorse negli anni giusti, una « razza » incredibile divisa in gruppi, sottogruppi, clan. Al « professore » di cose nascoste, che masticava

tremonti inglesi per aggiungere ingredienti alla molotov della controcultura, si opponeva l'innamorato timido che sapeva tutto conosceva tutto dei Jefferson e non diceva « Frisco » perché sapeva bene che nella Baia non si parla così, che quello è slang di stranieri e bastardi: nella casa accanto, l'archivista con sogni proibiti, catalogava date, numeri e formazioni convincendosi alla fine di essere l'ultimo Byrd sulla terra, o un amante ignoto di Grace Slick, o il primo batterista dei Dead. Che stupendo catalogo di umanità! L'amico del bar vaneggiava nella sera novarese e diceva « Hai presente il *Sunset Boulevard*? Dietro l'American Bar, vicino alla libreria di Ferlinghetti...

ti... », lui che non era mai stato oltre l'Adriatico e Rimini d'estate: gli altri ammiccavano, o scuotevano la testa, o estraevano lucidi strumenti che poi finivano sempre dalle parti di *Volunteers*, di *Somebody To Love*, di una *Dark Star* davvero « difficile ».

Quei favolosi personaggi di un certo dopo Sessantotto, innamorati traditi della Vita e dell'America, sono oggi spariti per le strade del mondo. Il movimento radicale ne ha afferrato qualcuno, vendendo perfette imitazioni dei quadri d'epoca: altri campano sotto la barba marxiana, maledicendo *les fautes de la jeunesse*: altri ancora spulciano conti in banca o girano esausti per il

mondo cercando pentole d'oro alla base dell'arcobaleno. Se ne può cogliere il grido, di tanto in tanto, se si presta fede all'urlo delle piazze o ai bisbigli di piccoli gesti: nella stanza migliore di noi è rimasta l'eco di quella stagione, non ambigua non « reazionaria », come oggi vorrebbero i *burocrati politici* sempre in ritardo sugli eventi, ma importante e decisiva per capire le cose e crescere nella vita.

* * *

Così un giorno, arretrando la mia stanza, appenderò al muro quell'incredibile foto del '67 che vede riuniti tutti i californiani, con sfilata di Quicksilver, Airplane, Grateful Dead, Big Brother, Charlatans: e

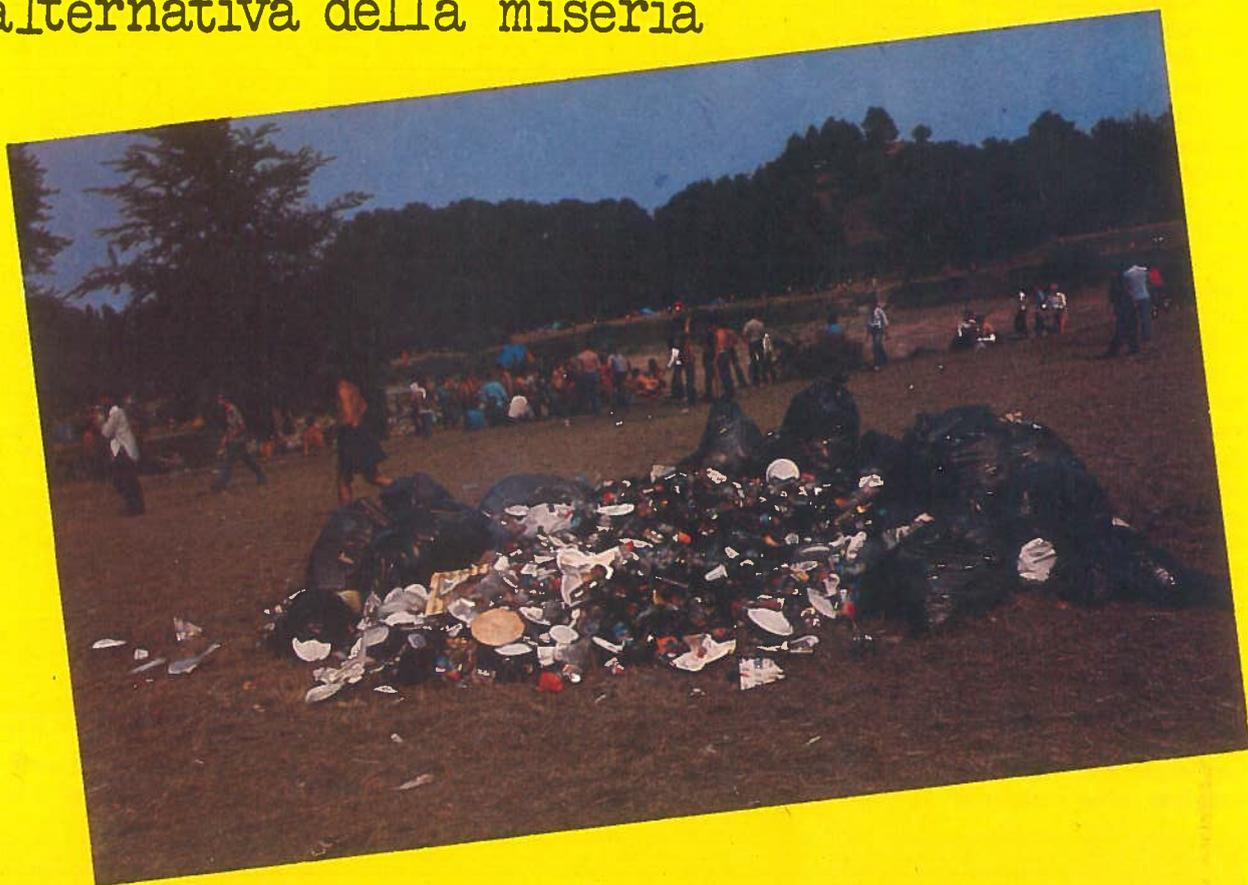
accanto piazzerò un fotomontaggio di amici con sangue di Big Sur, io e i fratelli di una pazza estate '71. Perché la filosofia di quello che è accaduto sta sospesa in mille posti diversi, e sotto il *pick up* di Jerry Garcia c'è tanta verità quanta è nascosta nel mio ciclostile, tanto amore quanto è conservato nella soffitta di Giuseppe, dove stava un « manifesto originale » del Fillmore, rispettato e venerato. Perché tutti abbiamo creato, loro con la musica noi coi desideri, loro tra paesaggi d'Oceano e « alberi rossi » noi nel piccolo teatro della vita quotidiana



Charlatans



Contro l'alternativa della miseria



Negli ultimi giorni di giugno abbiamo vissuto in tanti (in troppi anche) la disastrosa esperienza del Parco Lambro e il primo desiderio di tutti è quello di non ritrovare mai più certe atmosfere, certi « modi di stare insieme », certi servizi d'ordine, certe « disorganizzazioni », certi volti, certe vibrazioni...

D'altronde non vogliamo neppure unirci al coro degli apocalittici superpagati, che dalle colonne della stampa borghese lanciano vibranti segnali del loro sdegno (pari solo alla loro ignoranza), ammucchiando sotto i rifiuti del Lambro tutto quello che può avere il sapore di cultura giovanile e alternativa. Certo che non è facile decidere se si può usare ancora in un senso corretto e funzionale un termine come « alternativa ». Certo sono stati troppi gli episodi di questi ultimi anni che hanno spinto la gente ad identificare l'alternativa con la miseria non solo di mezzi ma anche di proposte culturali e di comportamento. Ciò non toglie che, in un'ottica magari troppo modesta, qualcosa di utile e di unico recentemente si è mosso (a Milano ma anche in molti altri centri grandi e piccoli), testimoniando un fiorire di prospettive concrete e di tentativi fragili ma coraggiosi che hanno dimostrato come l'appropriazione culturale non si identifica necessariamente con il teppismo e come le feste renudiste (« eventi storici » all'Alpe del Vicerè) siano ormai soltanto dei patetici aborti revivalistici, gesti senza prospettiva storica che ingigantiscono gli equivoci di un passato mitico e l'inetta nostalgia di un hippismo (riverniciato politicamente con gli slogan tipo « falce e spinello »)... Ma su questa esperienza avremo occasione di ritornare presto...

Alla ricerca dei pochi reali sentieri

dell'« alternativa », GONG aveva organizzato, poco prima delle elezioni, un dibattito tra i giovani rappresentanti di molte forze della sinistra sul tema (eternamente attuale) della organizzazione dei circuiti musicali; e, d'altra parte, aveva intervistato due autorevoli rappresentanti della politica culturale del PCI (Aldo Tortorella e Luigi Pestalozza), per verificare i programmi di un partito che, davanti al pur scontato successo elettorale e alle sempre più imminenti responsabilità di governo, deve oggi sentire necessariamente il bisogno di definire una linea di politica culturale aggiornata e sensibile agli impulsi più vitali espressi dalla base operaia e giovanile. E' appunto in questa prospettiva dialettica che si possono ancora costruire degli spazi di alternativa culturale: da una parte un grande partito di classe che vinca le lentezze burocratiche e rinnovi gli spazi istituzionali, dall'altra un movimento di avanguardia che rifiuti qualsiasi ghetto e che prenda coscienza della sua creatività per incanalarla in iniziative concrete che isolino definitivamente la confusione, il dilettantismo, la strumentalizzazione, la violenza, la miseria culturale e organizzativa. Sarà una strada ancora molto lunga e costellata di nuove trappole. Ma è già sintomo positivo che durante il dibattito promosso da GONG si sia cominciato a parlare seriamente di un centro di studi e di coordinamento e di una specie di agenzia impresariale realizzata unitariamente da giovani quadri delle forze di sinistra. Ci risulta che la discussione su tali proposte sta concretamente procedendo verso uno sbocco pratico: sarebbe già qualcosa di importante, in grado di contribuire a concentrare e confrontare maggiormente le idee, ma anche a decentrare e moltiplicare le iniziative corrette.

Dibattito sui circuiti musicali

IN CAMMINO PER CAMBIARE

Il dibattito di cui riportiamo i momenti essenziali, si è svolto in due giorni, a metà maggio; circuito « alternativo », come, perché, fino a quando. Pochi giorni prima al Teatro Lirico la FGCI aveva organizzato un concerto con Giorgio Gaslini, abbastanza fallimentare sul piano della presenza del pubblico e altre iniziative nella scorsa primavera non avevano sortito i risultati sperati (Gong al Palladio organizzato da Canale 96, Perigeo per il Movimento Lavoratori per il Socialismo).

Come avere il minimo essenziale per la riuscita di un concerto, oltre allo spazio fisico e agli artisti, cioè un pubblico sufficiente a ripagare le spese sostenute?

Augusto Galli (Centro di Cultura Popolare) - Il problema riguarda la proposta culturale, la credibilità e la coerenza del discorso; non ci sono temi prestabiliti su cui hai una garanzia di successo. Nessuno di noi lavora come in un teatro con il « suo » pubblico, che interviene regolarmente anche a iniziative sporadiche. Il punto è quello di sviluppare un discorso culturale organico che guadagni la fiducia della gente. Noi da parte nostra quest'anno abbiamo sviluppato una serie di interventi sul jazz e sulla musica classica, inserendoli in un contesto più ampio di quello del concerto, con dibattiti e lezioni popolari, incentrando la nostra attenzione più sulle rassegne che sui concerti isolati. Il discorso va comunque ampliato; non c'è dubbio che in questi anni la sinistra abbia determinato dei grossissimi spostamenti ideali nel paese; però non c'è neanche dubbio che rispetto al discorso delle istituzioni tradizionali della cultura e anche all'interno delle proposte che la sinistra elabora, ci sia una arretratezza enorme che si riflette poi anche sulla capacità di far politica da parte dei musicisti.

Il movimento nel suo complesso oggi ha fatto emergere nomi nuovi, musicisti a cui è data una possibilità di esprimersi che però non si consolida in una sicurezza di lavoro continuo. Anche oggi per un musicista che vuole svolgere un discorso articolato che vada al di là della canzone da cantare prima del comizio, la vita non è facile. Riuscire anche nel campo della battaglia culturale a fare politica,

credo diventerà il problema più vivo che avremo di fronte, nei suoi diversi aspetti, non dimenticando poi che occorre controllare l'opportunismo degli intellettuali italiani (in questi tempi rilanciati in una corsa a sinistra), che è sempre stato pazzesco; nel 45 tutti comunisti, democristiani nel 48, socialisti nel 60 e oggi di nuovo tutti comunisti.

Mauro Pagani (Premiata Forneria Marconi) - Siamo arrivati al centro del problema; se l'oggetto è il rapporto fra musicisti, struttura organizzativa e pubblico esistono secondo me almeno 4 punti fondamentali: 1) Che tipo di rapporto le organizzazioni politiche intendono avere con i musicisti. 2) Esiste una politica culturale e quindi una discriminante nell'avere questi rapporti? Cioè che cosa conta di più: il finanziamento, realizzato con musicisti che rendono dal punto di vista economico e che magari non c'entrano niente con il movimento, oppure un corretto rapporto culturale? 3) Come si intende organizzare i concerti, come si intende appropriarsi degli spazi che servono per fare materialmente i concerti. 4) Cosa si è fatto per il decentramento

delle decisioni che sono state prese dai responsabili culturali delle organizzazioni politiche, decisioni prese di fatto al vertice e che non arrivano mai dove devono arrivare? Cioè, quando hai dei rapporti con le organizzazioni politiche, li hai sulla base di un discorso abbastanza approfondito, come succede a Milano, dove ti vedi, discuti, poi fai uno spettacolo ad Ancona organizzato dallo stesso gruppo politico, arrivi là e con gli organizzatori locali hai un rapporto completamente diverso perché le decisioni che sono state prese in campo culturale negli epicentri non sono state minimamente comunicate e irradiate.

GONG - Un punto interessante mi sembra quello delle discriminanti culturali; tutte le organizzazioni sono state più o meno coinvolte nell'organizzazione di tournée con artisti perlomeno discutibili dal punto di vista politico e culturale, vedi Soft Machine, Van Der Graaf Generator, Baker Gurwitz Army, risolti fra l'altro per lo più con dei pesanti passivi economici. Le organizzazioni pensano in futuro di porre delle discriminanti, ovviamente non di tessera o di di-

chiarazione di fede rivoluzionaria, ma sul piano di quello che di fatto i musicisti danno alla gente sul palco, culturalmente, senza farsi ingannare dalla demagogia e dai travestimenti?

Alberto (Canale 96) - Come militante di A.O. che ha fatto diversi errori (come altre organizzazioni d'altronde), penso sia il caso di farsi un'auto-critica, senz'altro, ma ricordando che per la nuova sinistra i soldi oggi come oggi sono assolutamente indispensabili, per poter continuare a muoversi e a crescere. Esiste una contraddizione fra la necessità di avere dei soldi e quella di avere un prodotto culturale valido e penso che comunque la sinistra rivoluzionaria per un certo periodo di tempo continuerà a fare degli errori. Bisogna cercare di mediare le cose. Per esempio in questo periodo è stato offerto a diverse organizzazioni, e anche a noi, di fare un concerto con i Rolling Stones in Italia; ma è stato deciso che, nonostante questo concerto ci avrebbe potuto portare un notevole vantaggio economico, non era il caso, perché i Rolling Stones sono l'ideologia della violenza; un fatto di sottocultura che oggi è superato. Tra l'altro un concerto come quello dei Rolling Stones avrebbe dato esca a provocazioni che ancora oggi avvengono anche all'interno della sinistra, i vecchi discorsi nati da Stampa Alternativa sulla musica gratis che creano ancora molti problemi.

Gigi Noia (Circoli Ottobre) - Una cosa che non si capisce bene a proposito di questi interventi è perché la gente fa casino con Lou Reed e invece se ci sono i Pooh al Palladio, che chiamano 5 mila persone e fanno pagare minimo 3 mila a persona non c'è nessuno che si dà da fare, non dico per interrompere il concerto, ma per realizzare un minimo di informazione politica.

Poi bisogna veramente chiedersi in modo serio che cosa si vuole dalla musica, che senso ha fare dei raduni di massa, oggi, nel 1976.

Se l'aspetto preminente in una certa occasione deve essere quello del finanziamento, bene, allora cerchiamo di finanziarci. E' inutile mobilitare 50-100 persone per l'organizzazione, l'attacchinaggio, il servizio d'ordine per fare un concerto dove alla



fine di tutto guadagni 200 mila lire. Non vedo una grossa differenza culturale nell'organizzare uno spettacolo con gli Stones o con Stomu Yamash'ta. Se dobbiamo fare dei soldi tanto vale chiamare gli Stones, così almeno alla fine di tutta la storia i soldi li hai guadagnati sul serio e tanti.

Gianluigi Gherzi (FGCI) - Allora dovremmo chiederci: il musicista cos'è? Qualcosa che si porta in giro per farci sopra dei soldi? C'è in ballo un grosso nodo di politica culturale; siamo ancora al punto di considerare la battaglia culturale come un accessorio, come un qualcosa che viene dopo la lotta politica nella scuola, nella fabbrica, dopo la lotta di classe. E' chiaro che questo uso strumentale dei musicisti, per il finanziamento si può fare, ma è meglio chiarirlo, così almeno si sa realmente come stanno le cose. Il problema è che anche nei gruppi più antistalinisti, continua a rimanere una sorta di stalinismo in campo culturale che strumentalizza ogni esigenza culturale ai bisogni del finanziamento; ritengo che sia assurdo e per questo noi ci battiamo, anche sugli errori passati, sui festival dell'Unità in cui si invitava Gianni Morandi, perché non succeda più che i valori che si affermano nella lotta politica vengano poi di fatto negati quando si affrontano dei temi in campo artistico. E' un discorso difficile e che non passa con delle linee discriminanti precise fra organizzazioni politiche, (qualcuna che ha capito, altre che sbagliano); è un fatto più profondo, di costume e di pratica politica che coinvolge tutti.

Il problema è di innescare un processo di massa di innalzamento del gusto per cui nel giro di qualche anno non esista più differenza fra iniziative che « fanno cultura » e iniziative che « fanno soldi » ma che siano le iniziative culturali di valore a portare anche danaro.

Un'altra cosa: parlare di « circuito alternativo » è assurdo. E' una prospettiva perdente se pensiamo che l'organizzazione della cultura sia in mano agli altri, agli Zard e ai Sanavio e che il compito della sinistra sia quello di ritagliarsi uno spazio, che chiamiamo alternativo, in cui agire, fare cultura. Mi sembra che si vada a sancire una divisione pericolosissima. Una divisione fra il circuito nato dall'esplosione politica e culturale del '68, che ha scatenato un nuovo modo di fare cultura e sulla cui positività tutti sono d'accordo, e quello che esiste nell'organizzazione pubblica della cultura, nelle biblioteche, negli spettacoli



li del decentramento. Bisogna saldare le due cose, fare sì che quello che la « cultura del '68 » ha prodotto abbia la possibilità di esprimersi prima di tutto attraverso i canali pubblici; contrariamente si asseconda nella pratica una realtà di mercato nata intorno al '70, che è quella di ghezzizzare queste forme, di etichettarle come giovanili, di emarginarle e renderle innocue, prive del loro reale contenuto sociale e politico.

Bisogna assolutamente incidere nell'organizzazione pubblica della cultura, a livello statale, regionale, provinciale e comunale. Che oggi siano le organizzazioni politiche a fare concerti è strano; va bene e continuerà anche a esistere, ma il vero punto di passaggio è quello di modificare profondamente le strutture esistenti. Che poi è il senso di quello che succede nel « circuito alternativo » e la capacità di saper socializzare il proprio mezzo, di saperlo mettere in discussione e di proporlo non come qualcosa che viene dall'alto, ma come un qualcosa che esiste in quanto dialettico e disponibile a essere continuamente messo in discussione nel confronto con le masse.

GONG - Ormai è un fatto assodato e chiaro che gli organizzatori privati, da soli, in Italia, non possono più fare nulla. Le ultime tournée di musicisti

stranieri sono passate attraverso le organizzazioni politiche per la gestione pratica dei singoli concerti, fermo restando il fatto che i contatti manageriali sono stati presi dai soliti Zard o Sanavio.

A questo punto, di fatto, i gruppi politici possono decidere se e chi far suonare in Italia. La domanda è questa, cosa facciamo? Gli autarchici o continuiamo a importare degli spettacoli e se si intendiamo usare ancora questi tramiti, i managers industriali?

Piero (Radio Torino Alternativa) - Credo che sia inutile fare i nazionalisti; sia nel jazz che nel pop d'importazione c'è gente che inserita in una struttura culturale può veramente portarci qualcosa. Bisogna superare la logica del finanziamento puro. Anche se si ricorre a nomi che garantiscono il finanziamento, bisogna trovare un modo di inquadrarli per quello che sono, non lasciare spazio a equivoci. Per quello che riguarda la presenza dei manager, mi sembra che sia tutto sommato un problema marginale. Se faccio venire in Italia un gruppo inglese o americano non credo che sia così importante se a Londra a firmare il contratto ci vado io o David Zard, tanto più che probabilmente Zard è più bravo di me a fare questa cosa. Il punto è quello di delegare a questa

gente un ruolo puramente tecnico.

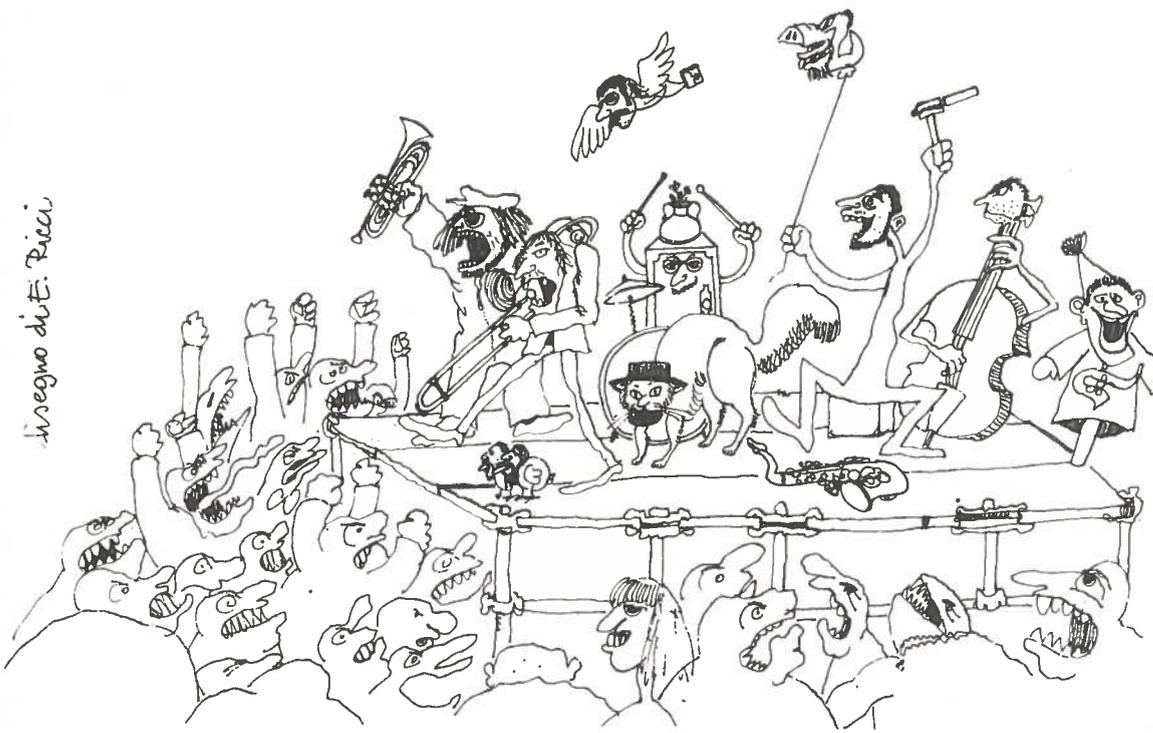
Mauro Pagani (PFM) - Secondo me dopo un lungo giro siamo tornati a capo di quei quattro punti pratici di cui dicevo prima. Proposte concrete. Dobbiamo capire che non abbiamo una nostra cultura autonoma, non abbiamo un linguaggio nostro. L'avevamo, ma la nostra cultura popolare è stata cancellata dai mass media, dalle canzoni nazionali e di importazione. Stiamo facendo i primi passi, non abbiamo una nuova cultura italiana ed è inutile che facciamo finta di averla. Noi che ci troviamo qui in qualche modo siamo un'avanguardia e quale può essere la nostra funzione?

Favorire una redistribuzione di cultura perché favorendo questo processo venga a crearsi un terreno fertile per la nascita di una nuova cultura, nuovi linguaggi, dalla base. Quello che non dobbiamo fare è prendere un genere culturale canonizzarlo e imporlo. Quello che dobbiamo fare è incoraggiare un lavoro di analisi, favorire l'incontro tra gli addetti ai lavori che fino ad adesso di scambi non ne hanno avuto.

D'altra parte, in mezzo a questo quadro, spesso ci dimentichiamo che noi siamo l'unico paese al mondo in cui esiste una situazione di questo tipo; non abbiamo un circuito, perché non l'abbiamo, non abbiamo ancora una nuova ondata di cose, però siamo gli unici che stanno discutendo veramente nel 1976, che stanno magari anche sbagliando per fare qualche cosa sulla strada giusta. All'estero non c'è niente.

Augusto Galli (CCP) - Credo che sia una posizione facilona liquidare « l'alternativo » perché, si può dire quello che si vuole, ma in Italia questo fenomeno ha costituito una gran cosa; la possibilità perché delle forme nuove si esprimessero, anche perché, al di là delle teorizzazioni fatte, in realtà il tutto non è stato affatto alternativo, perché le posizioni di massa sorte, anche specificatamente ideologiche (per esempio la questione del femminismo) ha avuto in Italia un'incidenza di massa enorme. Io tutto sommato valuto estremamente positiva la situazione in cui ci troviamo, nonostante tutte le contraddizioni e la confusione sul come comportarsi. Non c'è dubbio che rivendicare oggi lo spazio alternativo è sbagliato, perché il problema è quello di una posizione egemonica nei confronti di tutta la società, riuscire a determinare questo orientamento a sinistra del paese e determinarlo anche nelle scelte pratiche organizzative

disegno di E. Ricci



della cultura, quindi decentramento, anche se credo che la lezione da imparare è che, se c'è qualche cosa di positivo sono i grossi movimenti di massa, occupazione delle case, autogestione, movimento delle donne, fatti con cui bene o male tutti i musicisti hanno fatto i conti. Quindi anche il problema dell'organizzazione della politica culturale è una questione che con queste cose si deve confrontare. Qui sembra che la regione Lombardia, il decentramento, le biblioteche, i teatri, sia l'oasi socialista ed è invece una gran cagata. Non è riuscita a cambiare la situazione e si inserisce all'interno di un quadro tutto sommato conservatore, proprio perché non si riesce a stravolgere la situazione, perché in questi posti i giovani molto spesso non ci sono; questa politica non tiene conto dei centri sociali, delle case occupate, dei posti dove veramente si fa cultura. Il problema è quello di garantire che questo abbozzo di nuova cultura che si è creato si sviluppi, trovare momenti di incontro e confronto anche in strutture organizzate. Da questo punto di vista è pazzesca e squallida la politica seguita dai vertici sindacali e dal PCI all'interno del sindacato spettacoli, che è praticamente scomparso dalla terra dal punto di vista del lavoro di massa mentre è attivissimo a livello di sottogoverno mafioso in determinati settori, in particolare in quello delle arti figurative.

Roberto Ceresoli (Circolo La Comune) - Un punto importante, pensando alla campagna elettorale, ma ovviamente anche dopo la campagna, è vedere dove

e come vogliamo agire; vogliamo rimanere all'interno degli spazi che già abbiamo, oppure vogliamo prendercene degli altri? Quanto vogliamo riferirci nel lavoro alle strutture cooperative che sono le uniche che garantiscono un'autonomia produttiva e distributiva contro le strutture monopolistiche e mercantili? Vedere se l'esigenza di avere nuove strutture lo demandiamo a un momento sempre più lontano o ne facciamo un elemento di qualificazione della lotta sul fronte culturale. Dobbiamo ridurre i costi di fruizione degli spettacoli e noi come circolo la Comune avevamo già dato indicazione di una lotta da svolgersi contro il pagamento della SIAE, una tassa che non dobbiamo pagare. Per facilitare

l'aggregazione autonoma degli intellettuali, il movimento fatta luce sui limiti del circuito alternativo, quindi sulle carenze economiche e organizzative, come pensa di soddisfare un'esigenza autonoma e antimonopolistica contro il regime manageriale senza affrontare il problema dell'autofinanziamento di queste iniziative? Gli artisti si trovano sempre più bersagliati da richieste di esibizioni a vantaggio delle liste di sinistra, organismi di massa, ed è chiaro che un'inflazione di iniziative non produce né autofinanziamento né aggregazione.

Questa attività oggi esige una disciplina, un modo di operare unitario su uno scadenziario basato su delle priorità precise. Non si può pensare di fare qual-



Massimo
Villa

che cosa di unitario sulla base di iniziative settarie o settoriali. Un altro punto, e qui siamo in sembra tutti d'accordo, è quello che dobbiamo rafforzare le iniziative decentrate periferiche.

Mauro Pagani (PFM) - Disciplina e organizzazione; bene, è importante sapere concretamente quali sono le disponibilità degli operatori e poi occorre che molto velocemente si concretizzi una capacità organizzativa pratica da parte delle organizzazioni politiche. Bisogna che si sappia come fare i palchi, avere la garanzia totale che quando si chiama qualcuno questo qualcuno venga pagato per la cifra che è stata pattuita. Come? Con una struttura operativa che deve essere unica, unitaria e che coordini il lavoro di tutti, che fissi le date, che svolga un lavoro tecnico di segreteria in modo esatto e professionale, in un vero ufficio che funzioni come tale con gente che sa quello che sta facendo. Non solo questo, ma che questa « agenzia », sia collegata continuamente a uno spazio di confronto fra operatori che oggi non hanno obbiettivamente un posto fisico dove vedersi, confrontarsi, sperimentare, parlare e lavorare insieme. Una « scuola » se vogliamo, un centro studi che serva allo stesso modo a chi comincia a muoversi, ai più giovani e a quelli che sono di fatto dei professionisti dello spettacolo. Efficienza sul piano della distribuzione degli spettacoli e dialettica, analisi dei linguaggi, conoscenza che crea cultura, scambio continuo fra « vertice » e base; l'unità di questi due processi è la base per riuscire a crescere e evolversi.

Roberto Ceresoli (Circolo La Comune) - Oggi le masse chiedono cultura, in modo chiaro; è un'esigenza che si manifesta in mille modi alla base, nei centri sociali occupati, in tutte le manifestazioni che con tante contraddizioni si svolgono. Un punto essenziale della risposta a questa esigenza, tornando al problema del decentramento è che un decentramento operato dalle amministrazioni locali si muova laddove l'esigenza di cultura si è manifestata. E' un fatto politico più generale. Non solo di cambiare, rinnovare la programmazione delle biblioteche, dei luoghi dove oggi viene attuato il decentramento, ma soprattutto e prima di tutto il riconoscimento e il finanziamento pubblico delle strutture che sono nate autonomamente in questi anni, case occupate, centri sociali.

Intervista ad Aldo Tortorella

FUORI DAL MARASMA

GONG: In una recente intervista su **Rinascita** fai riferimento ad una situazione culturale italiana profondamente mutata di fronte ad una prospettiva di accelerazione della crisi delle istituzioni culturali. La domanda ora è questa: esiste o si sta elaborando una nuova strategia del Partito Comunista per affrontare in modo specifico il problema della cultura?

TORTORELLA: Siamo in una situazione di carattere eccezionale che deriva principalmente dalla gravità della situazione economica e dalle condizioni generali in cui si trova il nostro Paese dopo trent'anni di gestione democristiana. Questa situazione di gravità esiste in tutti i campi ed esiste dunque anche in quello delle istituzioni culturali come università, la scuola, i teatri ecc. Di fronte a questa situazione

di marasma, di vero e proprio sfascio in certi settori della cultura, noi abbiamo da tempo elaborato un programma che prevede due cose fondamentali: la prima è un indirizzo generale di riforma, di trasformazione di tutte le istituzioni culturali a partire naturalmente dalla scuola.

E' un programma che richiede tempo per essere attuato e di conseguenza abbiamo parallelamente attuato delle misure che possano essere realizzate immediatamente e che già però avviino una riforma più complessiva nei vari settori che devono essere trasformati.

Questo nostro atteggiamento riguarda l'insieme dei campi della politica culturale del paese, noi dobbiamo pensare che abbiamo una condizione veramente incredibile: l'Italia nel 1975 ha speso 54 miliardi per i teatri

lirici! e 50 miliardi per la tutela, l'uso e la conservazione dei beni culturali del paese.

Situazione dunque del tutto paradossale se si pensa che per esempio noi abbiamo questa alta spesa per i teatri lirici senza avere alcuna istruzione musicale nelle nostre scuole e di conseguenza siamo un paese di analfabeti musicali.

Cosa abbastanza scandalosa: è uno dei pochi paesi che non prevede una educazione musicale dei nostri giovani. Quindi abbiamo bisogno di una modificazione profonda dei criteri ed ecco perché noi abbiamo elaborato già da tempo misure di trasformazione della nostra attività musicale. Abbiamo elaborato delle leggi anche per altri settori come il teatro e il cinema: voi sapete che l'Italia è un paese che sovvenziona solo i film di

grande incasso ovvero favorisce quasi esclusivamente i prodotti commerciali più scadenti. Per il teatro invece il sovvenzionamento è affidato all'arbitrio ministeriale, per l'editoria tenete conto del fatto che l'anno scorso si sono spesi 40 miliardi per sostenere i quotidiani e solo 2 miliardi per l'editoria libraria e anche questo in modo arbitrario visto che il tutto è affidato alla Presidenza del Consiglio.

Quindi dobbiamo correggere con leggi opportune se non altro le storture maggiori.

Gli indirizzi sui quali sono ispirate le nostre riforme sono questi: nel campo della scuola diciamo che è un grande bene pubblico, sovvenzionato dallo Stato che è però una entità astratta, lo Stato poi vive ciò che danno i cittadini e in un paese co-



me il nostro dove l'85% delle imposte sono pagate in modo diretto, quindi dai lavoratori, vuol dire tutto quello che lo Stato spende è denaro tratto dalle masse lavoratrici. La scuola per cui è prevista una spesa considerevole deve avere chiaramente delle finalità sociali.

Pensiamo che queste finalità sociali debbano essere in primo luogo quelle di dare una istruzione sufficiente a tutti i cittadini, dunque una scuola dell'obbligo che si prolunghi sino ai sedici anni in modo che ci sia una formazione tale da poter mettere tutti i cittadini nella condizione di poter apprezzare e usare il beneficio della cultura qualsiasi sia il lavoro che si andrà poi a fare.

Dopo questa scuola fino ai sedici anni prevediamo scuole nelle quali vi siano delle differenziazioni di indirizzo meno marcate di quelle attuali per il semplice motivo che se non diamo una istruzione politecnica queste licenze così come attualmente vengono rilasciate non possono essere usate.

Pensiamo infine ad una università la quale non abbia delle strutture così rigide come ora, ma organizzata secondo il sistema dei dipartimenti ovvero non delle facoltà come ora in cui si producono letterati che poi non sono dei letterati oppure dei filosofi che spesso non sono dei filosofi ect., ma dei dipartimenti dai quali, mettendone insieme diversi, possano uscire profili professionali diversi in modo da avere un adeguamento continuo delle capacità dei giovani che vogliono continuare gli studi a quelle che sono le necessità di una società in trasformazione.

Una scuola quindi la quale abbia come primo proposito quello di fornire una cultura sufficiente per potere essere dei cittadini con una coscienza critica formata e in secondo luogo una scuola capace di fornire una professionalità affatto rigida ma tale da adeguarsi alle necessità di trasformazione del Paese. Per quanto riguarda le altre istituzioni culturali il nostro obiettivo è quello che possano essere usate

dalle grandi masse; questa è la questione fondamentale.

Noi non facciamo riferimento solo a quelle che sono le « classiche » istituzioni culturali, ma anche a quella istituzione nuova che è la radio e la televisione che potrebbero essere i più grandi strumenti di conoscenza critica a disposizione di tutti.

Purtroppo oggi vengono usate a fini completamente diversi. Non già per effettivamente informare sulla realtà della vita, ma per distorcere i fatti.

Naturalmente crediamo che la questione essenziale perché le riforme vengano realizzate e poi perché funzionino sia la partecipazione dei cosiddetti utenti delle istituzioni ovvero democraticità.

GONG: Avviciniamoci ora al problema della gestione diretta della cultura prendendo come esempio il caso dei Festival dell'Unità: fino a che punto queste manifestazioni sono uno specchio non dogmatico delle « contraddizioni » popolari e fino a che punto invece rischiano, nel voler essere uno specchio così globale e totalizzante, di restituire in modo antologico e non critico il già visto, il già dato, il già consumato?

TORTORELLA: Credo che per discutere efficacemente e criticamente sui Festival dell'Unità, si debba sempre partire da qualche valutazione storica. Infatti questi Festival sono nati immediatamente dopo la liberazione del Paese quando la condizione del nostro partito era assolutamente minoritaria, fortemente assediati dalle altre forze, dalla borghesia etc. Di conseguenza i Festival avevano fondamentalmente come scopo quello di radunare il massimo numero possibile di cittadini, di lavoratori per poter far giungere in qualche modo la parola del Partito.

E' per questo che abbiamo anche utilizzato quello che tu hai chiamato il già visto, il già dato, cioè forme culturali che risentivano, anzi meglio appartenenti ad un mondo che invece non ci appartiene. Man mano che era venuta crescendo la nostra forza, si è sviluppata anche la nostra capacità di modificare criticamente i contenuti dei festival introducendo temi più veri con elementi culturali più interessanti e certamente più vicini a quello che è il nostro compito che ci assegnamo nella società.

E' un lavoro molto compli-

cato e molto difficile perché non possiamo dimenticare che le grandi masse popolari vivono in una società ben determinata e che sulla classe operaia si esercitano molte influenze; da ciò deriva il carattere un po' antologico che hanno i nostri Festival. Tuttavia queste rassegne antologiche stanno ledendo uno spazio maggiore, uno spazio che nei casi di avanguardia tende ad essere predominante, verso manifestazioni di una cultura più consapevole, più matura e rinnovatrice.

Questo problema naturalmente non può essere risolto una volta per tutte, credo che lo sforzo debba essere continuo anche perché le difficoltà sono tante: pensiamo solamente a quali sono le abitudini di ascolto musicale che vengono diffuse attraverso i grandi strumenti di comunicazione di massa come la radio e la televisione.

La maggior parte della musica che viene data nell'arco della giornata è puramente commerciale spesso grossolana. Naturalmente ciò crea nel corso degli anni certe abitudini di ascolto che vanno comprese, non credo che ci debba essere disprezzo nei confronti di chi le ha





perché è una delle « condanne », dei modi con cui si cerca di determinare un certo gusto nelle classi popolari, e in definitiva di tenerle in una condizione di subalternità che non riguarda naturalmente solo il campo culturale.

Ora per tutto questo io credo che le Feste dell'Unità abbiano dato un certo contributo, non solo perché si sono venute modificando anche culturalmente, ma soprattutto perché hanno chiamato ad una partecipazione di massa nei vari dibattiti e confronti politici e culturali in esse contenuti. Naturalmente io sono del tutto d'accordo che quello che già si

è fatto è cosa piccola, piccolissima, rispetto a tutto quello che ci rimane da fare.

GONG: Accanto alle istituzioni culturali e ai mezzi di comunicazione di massa si sono sviluppate (ed in parte contrapposte) altre forme culturali di massa nate direttamente dal movimento giovanile, operaio e studentesco; oggi si assiste nel mondo del cinema, del teatro e della musica, alla crescita spontanea e anche un po' selvaggia di una serie di spazi autonomi che non si ricollegano, almeno in modo diretto, con le associazioni tradizionali.

Evidentemente in questi spazi si prefigurano tempi e

modi di fare cultura che il movimento di massa non può fare propri immediatamente: vorremmo sapere che tipo di interesse, di attenzione il Partito Comunista Italiano ha nei confronti di questo nuovo tipo di associazionismo, di questa nuova coscienza.

TORTORELLA: Noi consideriamo come tutte queste forme che vanno crescendo in ogni campo di associazione di giovani e meno giovani in forme di intervento culturale di base, più o meno specializzate e aperte, siano il segno di una grande domanda culturale e di una passione nuova che ha un enorme valore positivo, non ci può essere per le masse condanna peggiore dell'inerzia, della stasi culturale.

Da questo punto di vista abbiamo cercato di studiare questo fenomeno che consideriamo in parte il risultato delle lotte fatte in tanti anni in questo e tanti altri campi per il formarsi di una nuova coscienza soprattutto presso le giovani generazioni.

Questo nuovo interesse non trova sempre rispondenza nella produzione culturale diciamo così ufficiale, o per meglio dire della produzione culturale di massa. Da ciò mi pare che vengano fuori già delle iniziative di grande interesse: per esempio le associazioni culturali di massa in cui operano i comunisti, e non solo loro, si propongano un nuovo modo di essere. L'ARCI è nata fondamentalmente sul ceppo dei vecchi circoli operai, bracciantili e contadini delle Case del Popolo, delle Leghe

ecc. e ha sviluppato una azione importantissima, soprattutto negli anni bui del dopoguerra. Questa associazione si è venuta ora ponendo il compito di trasformare se stessa e di avere delle forme di organizzazione che corrispondano alla crescita di iniziativa dal basso; vuole inoltre lanciare l'idea di forme federative di collegamento e lanciare il concetto di « programmazione culturale sul territorio » ovvero una intesa tra tutte le forme associative di base perché un determinato territorio del paese e di conseguenza tutto il Paese venga gestito culturalmente attraverso la cooperazione delle varie forme culturali. Questo dovrebbe portare ad una minore dispersione delle energie e anche a un consolidamento di tutte quelle iniziative che sono sorte spontaneamente e che hanno talora delle difficoltà per sopravvivere. Si potrebbe così arricchire enormemente il tessuto culturale perché di fronte ad alcune iniziative che nascono in condizioni favorevoli, come nelle grandi città, ve ne sono altre che hanno minori possibilità sorgendo nelle campagne o nei piccoli centri. Dobbiamo evitare che ci siano zone di grande sviluppo culturale di base unitamente e zone di deserto: dunque è importante che i movimenti maggiori di massa si sforzino di trasformare se stessi partendo piuttosto dalla periferia verso il centro che non il contrario.



Intervista a Luigi Pestalozza

PANE E DECENTRAMENTO

GONG: Tu sei responsabile per il Partito Comunista Italiano della politica musicale, ora la domanda d'obbligo è questa: qual è il discorso culturale - musicale che si vuole portare avanti nell'ambito, ad esempio, delle Feste dell'Unità?

PESTALOZZA: Intanto non credo che si possa esaurire il discorso della politica musicale del Partito parlando soltanto delle Feste dell'Unità che sono un fatto enorme, importante, ma che non esaurisce il problema.

Questi festival possono essere la base per un discorso sul tipo di produzione, di rapporto con la produzione culturale dal punto di vista di una iniziativa gestita in prima persona dal Partito. Credo che non si possa dare giudizi su singoli casi e d'altra parte si ricordi che lo scopo principale di queste iniziative è quello di aiutare il giornale del Partito in termini economici.

Non per nulla negli anni più duri dello scontro io stesso ero tra i critici più accaniti per certe scelte perfino consumistiche, subalterne al mercato, ma mi sentivo anche giustamente rispondere che lo scopo di questi festival era quello di dare un sostegno reale e che quindi la possibilità di fare un discorso selezionato veniva notevolmente ridotta. Non per nulla le modificazioni di fondo portano delle date precise ovvero gli anni '60 quando lo scontro muro contro muro, la guerra fredda sono superati, quando il Partito e il Movimento Operaio nel suo insieme passano alla controffensiva. In quegli anni appunto si sono creati degli spazi nuovi sulla base anche dei risultati del 20° Congresso che hanno portato a dei ripensamenti sulla nostra politica culturale.

GONG: Se è vero che negli anni '50 e parte '60 non esisteva un grosso fermento culturale di massa, per cui le scelte erano limitate, mi pare che ora i tempi sia-

no migliorati; nonostante tutto non si vedono molti cambiamenti nelle proposte culturali fatte ai Festival...

PESTALOZZA: Per cominciare si deve tener conto che i Festival dell'Unità in Italia sono 7.000 e questo vuol dire che la dinamica inescitata in questi ultimi anni non significa per tutti un capovolgimento della situazione anche perché è materialmente impossibile; è vero che c'è una domanda ampia e crescente di una cultura nuova, ma io credo che a questa domanda si siano date delle risposte importanti, forse uniche in Italia se non altro per quantità.

Quest'anno, ad esempio, nei maggiori centri si apriranno una serie di spazi dedicati alla sperimentazione musicale.

Già negli anni scorsi si è portato avanti un tentativo, molto importante a mio avvi-

so, di intreccio dei vari generi musicali così da favorire il loro superamento e battere quegli effetti consumistici della musica nella società capitalista. Se la memoria non mi inganna, dai Festival sono passati tutti i più importanti nomi del folk, del jazz, del pop e certo accanto a questi si sono avuti e si hanno ancora fenomeni di retroguardia di carattere anche molto discutibile; è un problema e una battaglia politica di cui noi non ci siamo mai scordata l'esistenza: conquistare tutto un partito come il nostro ad una battaglia culturale non è poi così facile. Non esistono solo le domande dei giovani, larghe masse chiedono a volte l'opposto.

Noi teniamo conto gramscianamente delle richieste delle masse che non sono mai prive di esigenze reali anche quando possono esse-

re condizionate dalla società vigente.

Celentano, ad esempio, non è un bisogno, pone un problema di bisogni, distorti, da correggere, evidentemente da combattere. Tu non stronchi un prodotto commerciale idealisticamente opponendone brutalmente uno qualificato: è un problema di organizzazione della cultura, non un problema di prodotti. Ora i festival dell'Unità sono una macchina enorme, di organizzazione culturale, che non può muoversi con delle fughe in avanti, ma deve muoversi elaborando una modificazione profonda del rapporto cultura società e quindi anche musica e società.

Qui interviene il discorso sulla divisione in generi della musica che poi è il prodotto della divisione del lavoro nel campo musicale e quindi del consumo musica-





le; nell'insieme la linea dei Festival è quella di introdurre degli elementi critici per quanto riguarda questo tipo di divisione che finisce per essere gerarchica, a scompartimenti stagni. L'asse portante dei festival non sono i momenti consumistici della cultura, oramai chiaramente individuati, localizzati che casomai sono dei momenti di concessione al mercato nel quale pur sempre siamo calati, ma che trovano poi un correttivo di fatto e critico in tutta una serie di iniziative che tendono ad essere il più possibile organiche. Dico tendono perché

dobbiamo tener conto anche delle enormi difficoltà economiche ed organizzative poiché quando tu ti trovi con migliaia e migliaia di festival, te ne riescono, secondo il progetto ideale, una percentuale che è evidentemente ristretta; gli altri vivono delle contraddizioni di cui ce ne rendiamo perfettamente conto.

GONG: Per finire mi puoi riassumere le nuove linee di politica culturale del Partito?

PESTALOZZA: In sostanza sono queste: noi individuiamo nella musica italiana nel suo insieme tre momenti, quello prevalentemente pub-

blico, cioè prevalentemente sovvenzionato dal denaro pubblico, che in sostanza coincide solo con la musica « colta », il momento della **nuova musica**, il jazz, pop, la musica militante ecc., che in maniera diversa appartiene all'area privata e, ultimo, il momento dell'**istruzione musicale** che abbraccia l'uno e l'altro.

Noi reputiamo che vincere la battaglia nel settore dell'istruzione musicale significa vincere anche negli altri due settori per i quali da anni, comunque, ci battiamo. E ti spiego il perché: il tipo di battaglia che con-

duciamo è di sostituire all'attuale organizzazione basata sugli Enti lirici, sinfonici, la concertistica ecc., un sistema di decentramento che faccia capo agli Enti Locali dove, pur mantenendo gli aspetti tradizionali, sia ben contraddistinto l'aspetto di promozione della ricerca e della sperimentazione che si apre ad ogni altro settore musicale.

Per battere il settore privato tu hai una sola via che è quella di modificare il rapporto tra Stato e Società.



TEMPO DI RACCOLTO

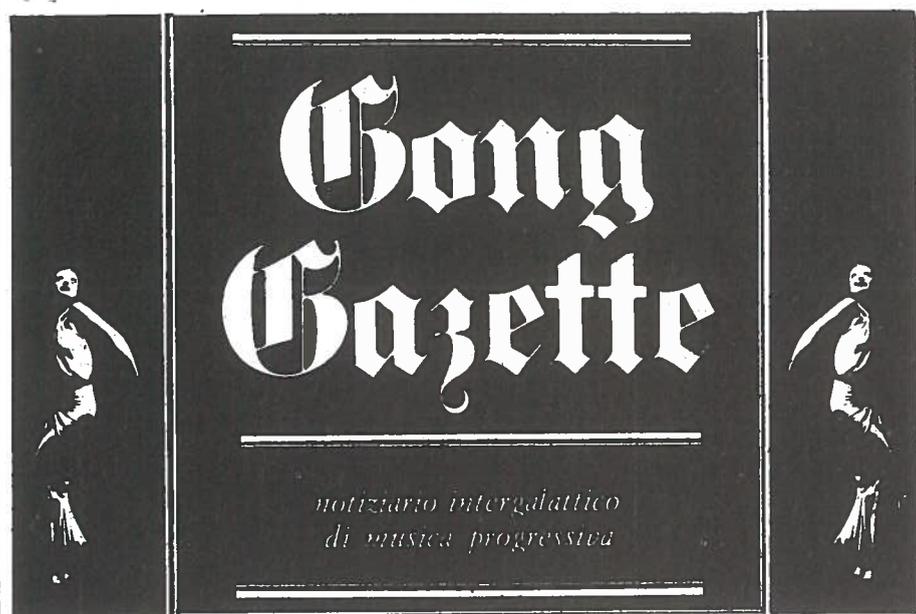
PER FRANK ZAPPA, che ha lavorato sodo per autunno e inverno. Sta per uscire un nuovo album delle Mothers, qualcosa che Zappa chiama « la mia anima rock&roll »: titolo del lavoro *Night of Iron Sausage*. Nel frattempo va precisandosi anche il lavoro già annunciato da tempo con la New Emuukha Symphony Orchestra, che dovrebbe intitolarsi *Six Things You Can Dance To*. La prima mossa dell'Antilope, comunque, è sul terreno della produzione: Zappa produrrà infatti il nuovo album dei Grand Funk, i celebri « devastatori » americani che già ebbero Todd Rundgren come angelo custode.



RIPRENDE QUOTA, INEVITABILMENTE, la nostalgia per il beat e gli anni '60. Il 22 maggio, al Wildlife Park di Thrapson, si è svolto uno dei primi festivals per vecchie glorie, presenti Love Affair, Nashville Teens (quelli di *Tobacco Road*), Brett Marvin and the Thunderbolts. Nonostante non vi fossero nomi di richiamo il pubblico (anche giovanissimo) ha risposto entusiasticamente alla iniziativa.

DOPO UN ANNO DI SILENZIO,

Kevin Ayers torna a calcare le scene con un quartetto tra le cui fila si scorge il vecchio volto di Zoot Money e il profilo furbo dell'ex Family Rob Townshend. Niente di nuovo, pare, come confermerà il nuovo album, *Yes, We Have No Mananus*.



MORTO AI PRIMI DI MAGGIO

KEITH RELF, armonicista e cantante dei favolosi Yardbirds. Relf è stato trovato fulminato da una scarica elettrica nella sua casa di campagna, mentre armeggiava attorno a una chitarra. Dopo il successo con il quintetto di Richmond, Relf aveva fondato i Renaissance, staccandosene dopo non molto. Di recente aveva messo in piedi una nuova formazione, Now, tra le cui fila erano presenti la sorella Jane e Louis Cennamo.



DOPO NOVE ANNI, VAN MORRISON

ritrova la strada di casa e decide di ristabilirsi nel Vecchio Continente. Abiterà a Londra, da cui si era allontanato dopo lo split dei Them, all'epoca di *TB Sheets*. In preparazione un nuovo disco, il primo dall'epoca di *Veedon Fleece*, bene accolto, un paio d'anni fa, dal pubblico e dalla critica.

DE LA POLITIQUE (?)

I Chicago impegnati come « genio guastatori » nella campagna presidenziale del governatore di California, Jerry Brown. Crosby and Nash polemici con la « politica ecologica » della amministrazione Ford incantano i pesci con la loro musica e cercano fondi per la Fondazione della famiglia Cousteau (quelli dei telefilm sul primo canale).

PHILIP GLASS CONTINUA A TROVARE OSSIGENO DISCOGRAFICO.

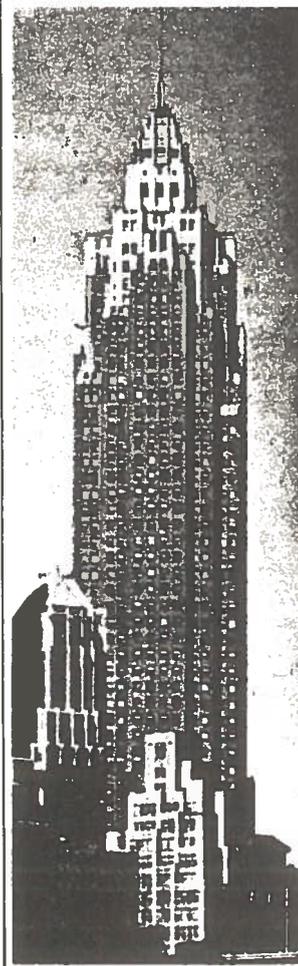
Dopo il disco con la Shandar, che raccoglieva materiale rimasto per lungo tempo nel cassetto, è ora la volta di un Lp per la Caroline, che illustra la celebre e ancora inedita *Music in 12 Parts*. Per il primo autunno, assieme a Reich, Riley, Young e alla ormai celebre scuola di *minimal music*, Glass sarà presente alla rinnovata Sezione Musica della Biennale di Venezia.

PATTI SMITH IN INGHILTERRA

ha seminato il solito panico lasciandosi andare a burbere interviste ed esibendosi con un complesso che qualcuno ha visto come « una banda di scriteriati con poche idee strumentali ». Polemica negli Stati Uniti per alcune foto « porno » della donna apparse su un giornaleto under dei Greenwich Village, il *Planet*.

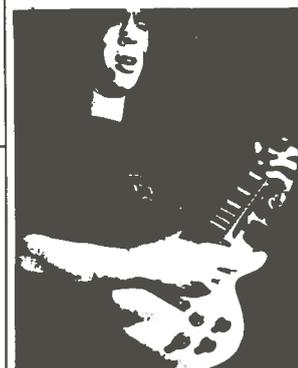
A SAN FRANCISCO SI TENTA UNA RIGENERAZIONE,

cercando di far ritornare la Baia al centro del mondo pop, come all'epoca d'oro dei *Sixties*. Bill Graham ha appena organizzato una festa « multipla » chiamata *Days on the Green*: presenti, tra i poppisti celebri, Fleetwood Mac, Gary Wright, Jeff Beck, i Blue Oyster Cult, gli Stones, gli Eagles, Neil Young e Stephen Stills.



ANCORA EDIZIONI BUONE DI VECCHIO MATERIALE BEAT.

La Decca ha sfornato una strana antologia dei Them, con molti pezzi noti e una intera facciata di pezzi inediti, conosciuti solo al pubblico olandese. La Transatlantic, dal canto suo, ha stampato un *Vintage '69* intitolato a Peter Bardens, già chitarrista del blues revival e oggi primattore nei Camel. Tra gli strumentisti d'ausilio, il nome favoloso di Peter Green.



MOVIMENTO WEST COAST.

Steve Miller ha toccato quota dieci o giù di lì con *Fly Like an Eagle*, ennesima *chance* spreca. Mickey Hart ha fatto notevole confusione con percussioni e stili diversi, incidendo con la Diga Band per la *Round Records*. Chris Hillman e Ritchie Furay, dal canto loro, hanno sciolto il sodalizio incerto di Souther / Hillman / Furay e hanno intrapreso strade solistiche. La Asylum ha appena sfornato *Slippin' Away*, tentativo del vecchio original Byrd.

ERIC BURDON HA APPENA FINITO DI GIRARE

L'INGHILTERRA, dopo anni di silenzio ed eremitaggio. Il 30 giugno, a Londra, ha chiuso la tournée, condotta con un trio nuovo di zecca. Intanto è attesissimo il nuovo *long playing* dei rifornati Animals, nella scintillante formazione originale. C'è qualche problema per la etichetta, che potrebbe essere la Polydor o il nuovo label di Chas Chandler, bassista del gruppo e scopritore di Jimi Hendrix.

INTERNATIONAL NEW JAZZ... MEETING... RASSEGNA INTERNAZIONALE DEL NUOVO JAZZ

Una « rassegna di nuovo jazz internazionale » si terrà a Rimini (località Bellariva, area del tiro a volo) dal 25 al 29 Agosto prossimi, a prezzi popolari, sotto un tendone della capacità di circa 6.000 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. Salvo imprevisti quindi le serate dovrebbero essere così strutturate:

25 AGOSTO: Quintetto misto Italo-Inglese - Con Fariselli (piano), Capiozzo (percussioni), Tavolazzi (basso), Evan Parker (sax) e Paul Rutheford (trombone).

Quartetto di Anthony Braxton - Con G. Lewis, D. Holland, Barry Altschul.

26 AGOSTO: Globe Unity Orchestra - 13 elementi tra i migliori solisti europei (Whuller, Brotzmann, Schlippenbach, Kowald, ecc.).

Hans Reichel solo guitar.

27 AGOSTO: COMPANY - Con Derek Bailey (chitarra), Han Bennink (percussioni), Evan Parker (sax), Tristan Honsinger (violoncello) Marteen Van Redgteren Altena (basso).

Duo Micha Mengelberg (piano), Han Bennink (percussioni).

28 AGOSTO: Duo Guido Mazzon (tromba), Andrea Centazzo (percussioni).

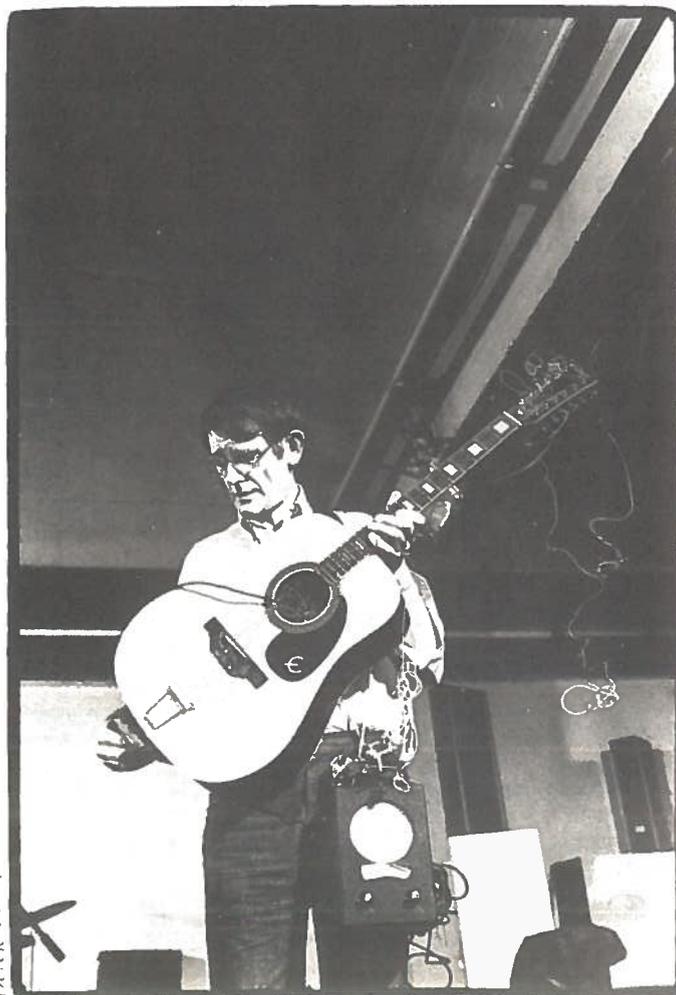
Trio Peter Brotzmann (sax), Han Bennink (percussioni), Fred Van Hove (piano).

29 AGOSTO: Roscoe Mitchell solo sax.

Art Ensemble of Chicago.



Anthony Braxton



Derek Bailey

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 ammucciano 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.



Han Bennink



Art Ensemble of Chicago



Paul Rutherford

**INTERNATIONAL
NEW JAZZ...
MEETING...
RASSEGNA
INTERNAZIONALE
DEL NUOVO
JAZZ**



Teatro

DOPO I CONFRONTI

E così a Milano *Les Grands Sentiments* del Grand Magic Circus ha chiuso la rassegna dei Confronti Teatrali. Non si poteva immaginare una fine migliore. Come nel supermarket sotto casa, Jerome Savary, ingonando a ritmo frenetico lattine di birra, ha ammucchiato nel corso del play vecchi sentimenti, lacrime subito storpiate in deformi amori per mostri brugheliani, fremiti erotici e mummie avvizzite dal potere, musica ossessiva da circo e neve di polisterolo tutta la sala, un crocefisso piangente e fumoso e Lola Montez che canta le sue memorie. Su tutto l'ultima immagine: un perverso aristocratico danubiano morde il suo bicchiere di champagne mentre gli ultimi spettatori si allontanano. Savary non ha trascurato neppure l'attacco a Brecht il quale diceva di sottolineare con 'una luce forte e chiara' i momenti più importanti dello spettacolo. Così alle frasi più banali Savary accende una minuscola lampadina rossa e cadaverica per poi ripartire con la storia del circo Trampolini. Come al Circo-Supermarket di Savary, i Confronti Teatrali hanno portato a Milano il teatro politico povero (*Soldados*) raffinati esperimenti di lamette sul nostro corpo (*An die Musik*), innocenti gestuali cecoslovacchi (*Adamo e Eva*), architetti spaziotemporali alla Wilson, i soliti messaggi di pace e pace del Living, la ricerca espressiva e giullaresca del TTB, etc. Può anche essere un'ipotesi: al teatro come ai grandi magazzini, scegliete e comprate. Certo fino a poco tempo fa a Milano esisteva un unico grande negozio, composto da una clientela liberal-democratica ma non rivoluzionaria, e soprattutto qualitativamente elevata. Poi ha iniziato Fiorenzo Grassi, omonimo socialista del più famoso, con la piccola sala di Corso Manusardi. Ha deciso ad un certo punto che il suo era un teatro importante e lo è diventato. Dopo il Teatro Uomo è nato il Pier Lombardo di Franco Parenti, con una polivalenza difficoltosa.

Poi più giù altri teatrini hanno zoppicato fino al diritto alla vita, qualcuno ce l'ha fatta, per altri il sole è stato troppo forte. Nei gironi inferiori le formazioni out si sono legate ai gruppi extra creando (negli abitanti delle case occupate) la sensazione di un teatro politico come quello alla vigilia della Germania anni 18. Infine, nei gironi infernali della periferia, sperduti gruppi di animatori missionari hanno agganciato tribù nomadi di bambini, operai restii ma curiosi sul teatro e giovani in fuga, per tentare di costruire il cosiddetto 'lavoro di base'. Tutto questo mentre l'enorme dinosauro del Teatro Quartiere balzava da un quartiere all'altro invano trattenu-

to dalle corde dei cittadini coalizzati che vedevano nel dinosauro quella sana montagna di carne culturale atta a soddisfare i primi bisogni di una fame arretrata.

Dunque l'iniziativa privata, di base, pubblica e politica ha fatto crollare il monopolio del raffinato emporio, i cui agenti s'interrogano ora incerti se conglomerare il nuovo, dando vita a una multinazionale multidiversificata, o specializzarsi in una casa di chiara fama. Ma tutto ciò s'interessa, potenza della trama drammatica italiana, con le grandi e piccole organizzazioni politiche. Ai socialisti è legato il raffinato emporio del Piccolo, l'istituzione sovranazionale della Scala, l'autoaf-

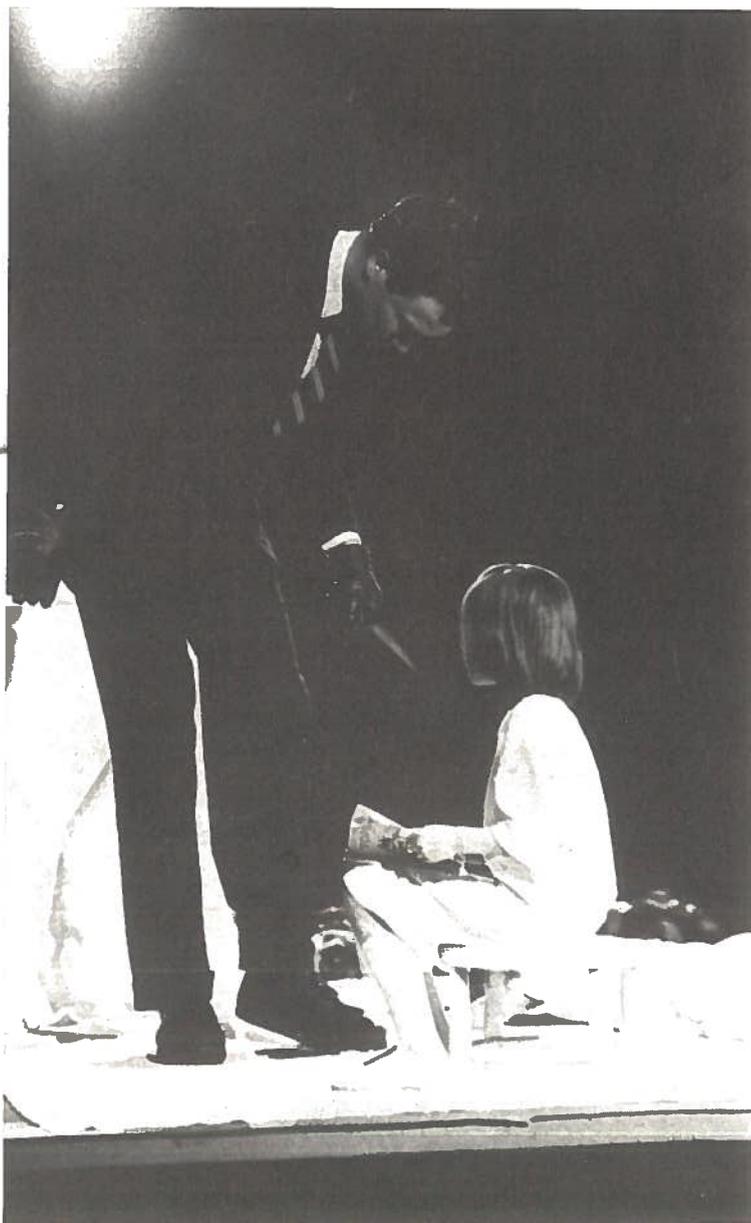
fermatosi Teatro Uomo ed altro ancora; ai comunisti, timidi esploratori in questo territorio, è legato il Pier Lombardo; agli extra i centri sociali e molti gruppi di base. Lo schema è però assai mutevole: scambi, posizioni rovesciate e una carta dose di fair play unitario contro il malgoverno creano differenze e contraddizioni in ogni centro.

Ora però alcuni fattori stanno determinando nuove crisi di identità: il PCI ha pubblicato una serie di documenti sul teatro, sull'animazione e i gruppi di base che hanno provocato risposte irose da parte dei compagni socialisti, ne fa fede l'irritazione di Strehler contro la richiesta del PCI di aprire i teatri stabili alla 'sperimentazione'. Ma intanto questi benedetti democristiani che fanno?

Quella che segue è un'intervista al CRT (Centro Ricerche Teatrali) nella persona del suo presidente, Sisto Della Palma, uno tra gli uomini politici democristiani più attivi in questo campo, estensore del progetto di legge democristiano per la riforma del Teatro, già vicepresidente del Piccolo. Il CRT si è affermato a Milano negli ultimi anni come uno dei punti di attuazione e di proposizione di un teatro sperimentale e d'avanguardia ed è stato il nucleo portante della rassegna dei Confronti Teatrali. Certo il CRT non è tutto democristiano, all'interno agiscono forze diverse, ma è pur sempre interessante vedere l'opinione del presidente. Sarà pure significativo che Della Palma dichiari la sua adesione (seppure critica) alla sostanza ludica, al gioco e alla festa collettiva, di manifestazioni come quella di Re Nudo, all'insegna di una possibile intesa antilluminista. La cosa dovrebbe pur far pensare Andrea Valcarengi e Mauro Rostagno.

DELLA PALMA: Innanzitutto chiariamo che il CRT non è democristiano...

GONG: Sì, ma vorrei sapere in cosa il CRT si differenzia da altri centri della vi-



Bob Wilson

ta teatrale e culturale milanese?

DELLA PALMA: Noi ci siamo mossi analizzando i limiti del decentramento. Finora il decentramento è stato concepito come la circolazione in periferia di una serie di prodotti. Ma questo d'altra parte corrisponde ad alcune logiche borghesi presenti nel teatro che noi vogliamo superare: logiche come il professionismo, i costi economici al-

tissimi, la mercificazione, l'attenzione dedita solo al 'repertorio', al cartellone da produrre...

GONG: Un teatro povero dunque?

DELLA PALMA: Un teatro che veda innanzitutto la fine della separazione scenaplatea, la fine della delega, la fine della figura dell'attore come 'professionista delegato'. Un teatro che sviluppi la creatività, il momento del gioco, il

momento ludico, una strategia alternativa che punti molto sull'animazione...

GONG: Animazione nelle scuole?

DELLA PALMA: Certo. Noi lavoriamo soprattutto nelle scuole, con gli insegnanti...

GONG: Ma riguardo alle scelte più specificamente teatrali: come mai il CRT punta tanto sullo sperimentalismo?

DELLA PALMA: Bisogna intendersi: la ricerca dell'a-

vanguardia non è un fatto elitario, può avere un grande lavoro di massa. Noi privilegiamo tutti quei gruppi che fanno un lavoro di eversione dei codici drammaturgici tradizionali. Una delle questioni principali è la capacità del lavoro collettivo, del lavoro di gruppo. La creazione collettiva è un elemento determinante.

GONG: Siete stati accusati di essere contro il teatro di parola e di ragione. Contro



Brecht, estremizzando.

DELLA PALMA: Brecht drammaturgo e regista e Brecht teorico sono due cose diverse. Noi siamo contro operazioni illuministe, oggi la politica del teatro non si gioca a livelli di contenuto, ma a livello di linguaggio. Occorre una nuova organizzazione dei segni teatrali, un teatro che operi un reale coinvolgimento. Noi siamo contro la sudditanza verso l'autore drammatico. E' in fondo un'alienazione: un'alienazione verso il potere dell'autore. E' un primo meccanismo di delega.

GONG: Ma specificando meglio la questione del nuovo linguaggio?

DELLA PALMA: Quando si privilegia l'espressività del corpo, l'immagine rispetto alla parola, una nuova organizzazione dello spazio già si è cambiata qualcosa. Anche cambiare il tempo è importante, Bob Wilson ad esempio che ha lavorato a lungo con gli handicappati ha un diverso tempo teatrale che gli deriva

da quell'esperienza. Un nuovo spazio vuol dire che si deve avere la possibilità di fare teatro ovunque, di trovarsi e inventare tutti gli spazi possibili. Al CRT non abbiamo la classica scena italiana. Questo ci limita verso certe forme ma ci moltiplica altre possibilità. Molto del nuovo italiano è rimasto ancorato a vecchi schemi.

GONG: Insomma il teatro come luogo di comunicazione...

DELLA PALMA: Certo. Il Teatro deve essere un'esperienza di comunità e di comunicazione di una classe, di un gruppo. In tutte le realtà di base la cosa più importante è che la gente si unisca e si esprima liberamente. La politica oggi sta nel ridare la 'parola' attraverso magari il gesto, la musica a chi ne è sempre rimasto privo, a tutti gli emarginati che sono stati espropriati dalla cultura borghese...

GONG: E qui interviene il fattore ludico...

DELLA PALMA: Il gioco la festa collettiva è elemento essenziale, spontaneo e popolare. La struttura di festa è decisiva. Non si può usare il teatro per parlare d'altro, secondo uno schema neoilluminista. Il teatro deve essere la condizione per cui si realizza il massimo di desiderio e di espressione affettiva...

GONG: Stranamente ciò ricorda alcune teorizzazioni Re Nudiste...

DELLA PALMA: E' chiaro che ci sentiamo vicino a simili esperienze di festa...

GONG: Ma quelle feste hanno tutte un'impronta marxista.

DELLA PALMA: Il marxismo ovviamente è la teoria alla quale ci si accosta subito in un desiderio eversore, ma come negare l'elemento religioso in quelle feste? C'è il desiderio affettivo, la comunicazione, il desiderio religioso che in quel caso può essere il 'Rinnovamento del Movimento Operaio' ecc. C'è il fatto rituale della festa colletti-

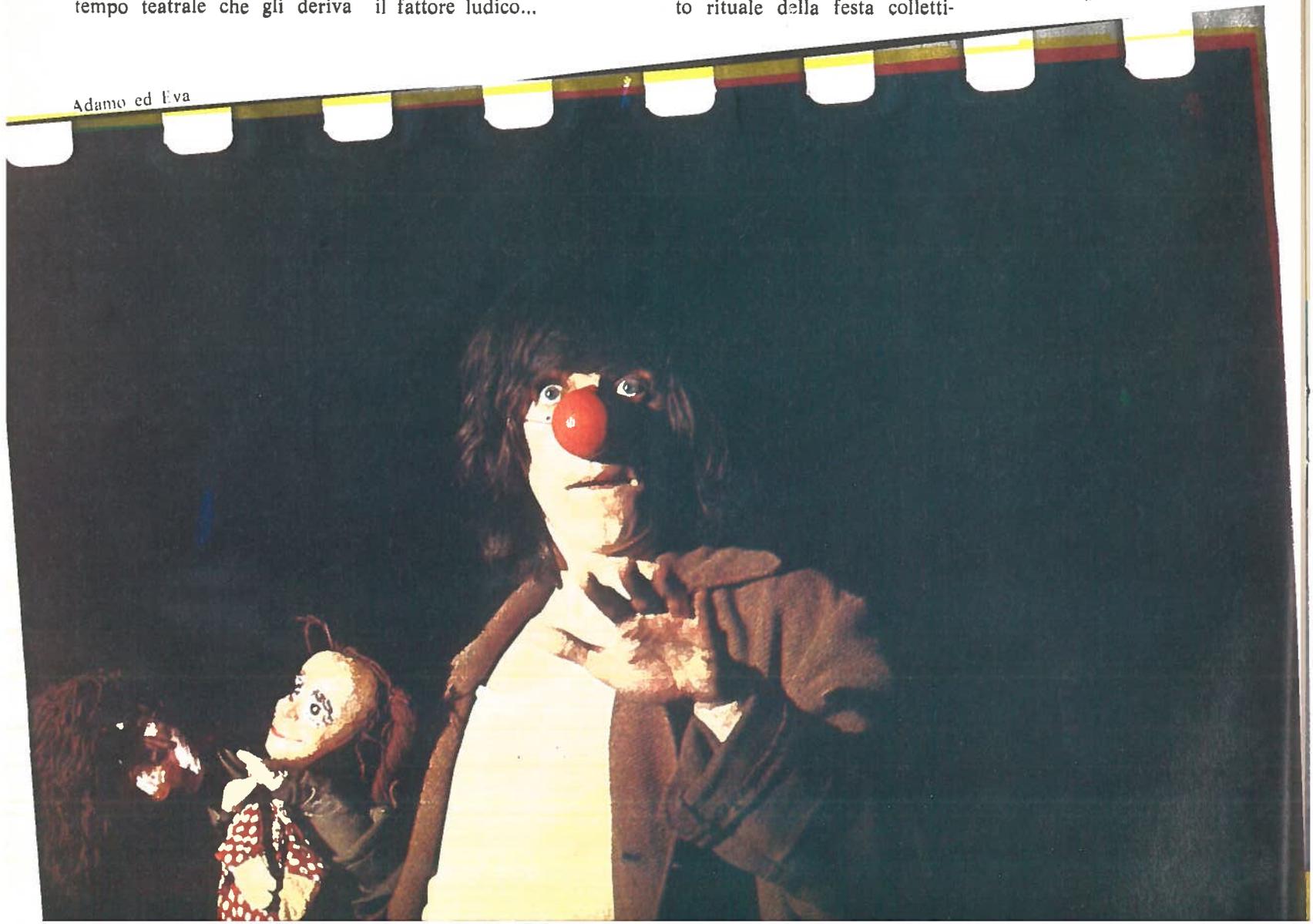
va della creazione di un tempo comune. E' un discorso cristiano di redenzione e di liberazione del tempo. E' un momento utopico e libertario che si è trovato escluso dalla cultura ufficiale illuminista che ha sempre privilegiato il momento simbolico e quello della coscienza critica.

GONG: Sembra di risentire lo spirito comunitario dei primi padri della Chiesa, Clemente Alessandrino, Minucio Felice ecc.

DELLA PALMA: Gran parte della cultura cattolica si è trovata esclusa da questi momenti perché si è realizzata storicamente in una serie di strutture tradizionali ma mi sembra che gli autentici momenti sacri vivano oggi proprio in feste simili, anche in queste feste. Ricordiamoci che la parola sacra viene da sacro, il momento sacro è sempre un momento liberatorio.

Gartano Sansone

Adamo ed Eva



Analisi di Keith Jarrett

VIAGGIO DENTRO UNA STELLA

Sinfonismo. Le prime avvisaglie della sindrome appaiono nel sempre lodato, doppio *Expectations*. Le aggraziate scorrerie pianistiche con sottostanti armonie tessute da sezioni d'archi (*Vision, Expectations*, e parte finale di *There Is a Road / God's River*), vengono appianate dalla critica come concessioni estetizzanti. La ridotta percentuale rispetto all'insieme del discorso musicale contribuisce alla loro digestione: nessuno arriva a sospettare che brani come l'« introduttiva » *Vision*, appartengano ad un filone nascosto che soprattutto ultimamente occuperà ben quattro album (il doppio *In The Light, Luminessence*, ed il recente *Arbour Zena*). Soprattutto su questo filone « dotto ed estetizzante » si concentrano le critiche più distruttive. Il loro comune difetto: approccio al materiale in questione, riguarda il negativo giudizio espresso riguardo a tali esperimenti, per il loro semplice non appartenere alla rassicurante

famiglia del Jazz, senza addentrarsi (non avendone spesso gli strumenti critici) nel merito del loro contenuto e del loro svilupparsi dal punto di vista strettamente musicale. (Rimanendo peraltro fermo il fatto che tali composizioni possano benissimo risultare, ad un'attenta analisi emerite porcherie).

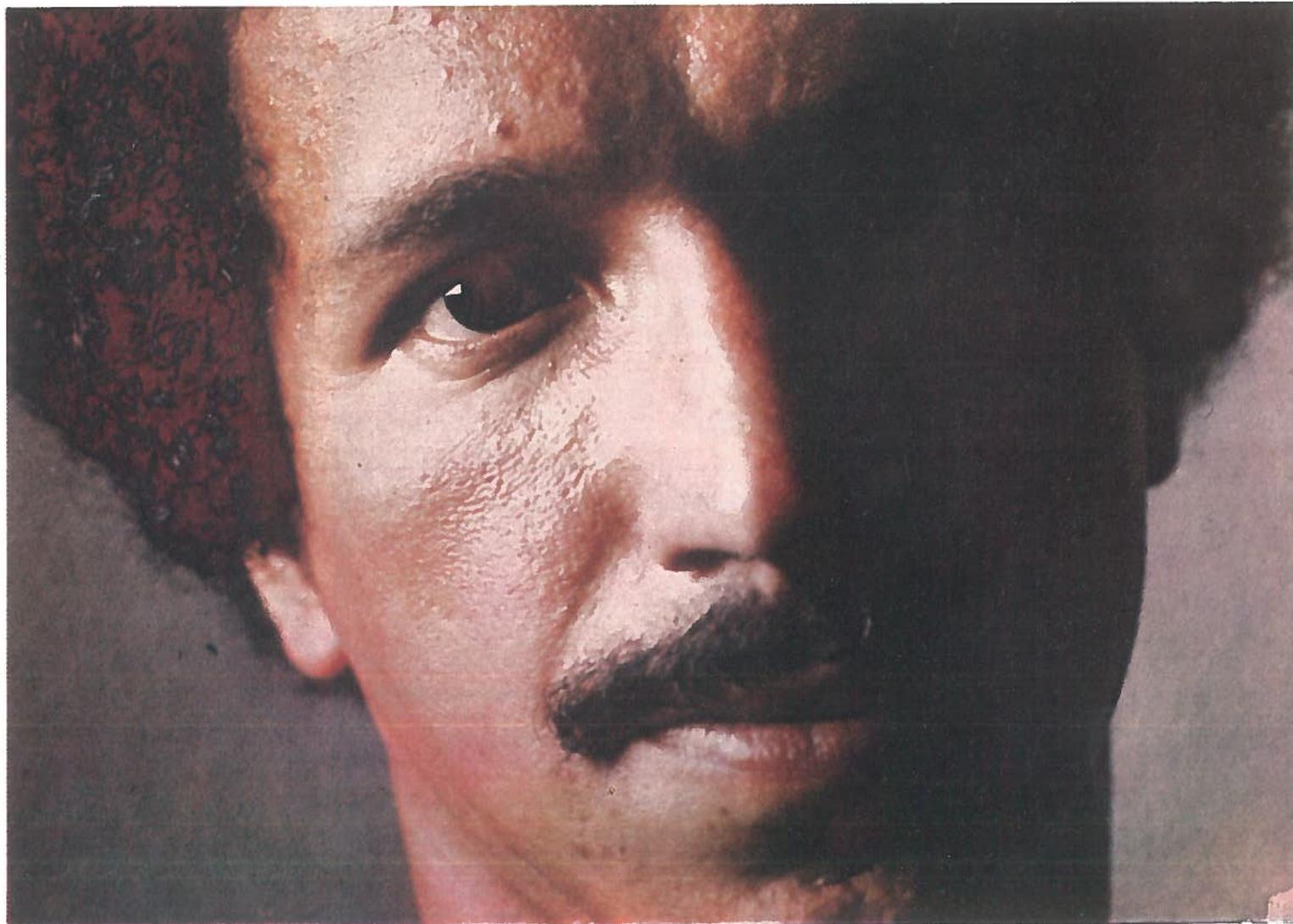
Il via all'esperienza sinfonica coincide con l'incontro fra Jarrett e l'Europa sotto forma dell'etichetta ECM, e col definitivo riconoscimento critico internazionale di *Expectations*. Non si può certo avanzare l'ipotesi di mire commerciali, dal momento che, se mai, tale funzione viene egregiamente svolta da album giudicati più rappresentativi come *The Mourning of A Star*, lo stesso *Expectations*, e gli altri commercialmente fortunati *Atlantic, Fort Yawuh, Treasure Island* etc. L'interesse e l'esigenza d'intraprendere tale strada o filone musicale risale all'educazione classica.

La vicinanza elettiva con e-

sperienze sinfonicheggianti che sembrerebbero a tutta prima avere caratteristiche occidentali, ha comunque un antenato americano di pesante presenza nella figura di Charles Ives, ma l'uso delle sezioni d'archi sembra più propriamente richiamarsi ad Elgar. Anzi di fronte a tale osservazione Jarrett risponde con un'ulteriore « apertura »: « Non conosco molto Elgar, ma so che si interessava molto di folklore, di musica etnica, così come faccio io oggi ». La struttura delle composizioni, delle partiture affidate solitamente alla sezione d'archi una funzione di sostegno, un continuo prevalentemente aritmico che le conferisce una caratteristica di « indifferenza » sulla quale è possibile operare in molti modi con lo strumento solista. Data poi l'importanza che nella musica di Keith Jarrett ha la melodia, si potrebbe giungere alla conclusione che la sezione d'archi sia il portato di un affetto puramente fonetico-sonoro-

culturale, la cui funzione sarebbe quella semplicemente di sostituire, una sezione ritmica.

Lo strumento solista si sovrappone al tessuto d'archi con la stessa libertà con la quale si sovrapporrebbe, in un classico « combo » jazzistico, al tappeto della sezione ritmica piano-basso-batteria. Rari sono i momenti di vera e propria tessitura fra gli strumenti pariteticamente, comunque più frequenti nel primo doppio *In The Light*. Sarebbe poi un illecito critico pretendere atteggiamenti di « ricerca » (data, la mutazione di metodi da parte di classici stilemi jazzistici), che sono peraltro estranei anche all'atteggiamento generale del musicista. L'insieme va giudicato sotto il profilo della creazione di situazioni, ambienti sonori, musicalità, colori, cromatismi, non certo di metodologia e strutture innovative, nonostante si riescano a trovare molti punti di interesse in alcune fitte stratificazioni armoniche. Per





Jarrett in queste composizioni e più in generale in tutta la sua operazione musicale non si tratta di creare nuovi sbocchi, ma di produrre con raffinata artigianalità situazioni sonore intimamente legate alle coordinate dell'armonia e della melodia.

La tecnica. E' il punto sul quale si trovano tutti d'accordo. Una rivista specializzata americana nel '74 si esprimeva nei confronti di Keith Jarrett in questi termini: « ... è un maestro di improvvisazione con una tecnica pianistica che Horowitz o Rubinstein potrebbero ammirare ». E ancora: « la sua tecnica è la più notevole da Art Tatum ad oggi », etc. L'argomento è ancora neutro, dal momento che esso viene ormai preso anche come comoda ruota di scorta da parte dei più violenti detrattori, ma rimane il fatto che non è per nulla agevole trovare sulla scena jazzistica un pianista senza stucchevoli ed evidenti preferenze d'ottave, di scale, di tonalità, di timbri, di accordi, e, finalmente, con una mano sinistra non ridotta a far da tamburello (o mazza ferrata, a seconda dei casi). Tutto ciò sembra sconvolgere molti, i quali attribuiscono tale raffinatezza ad un decadente « classicismo », tirando in causa anche a sproposito uno Chopin da cartolina illustrata (perché non Beethoven poi?). E' un fatto scontato che l'impostazione musicale di Jarrett si snoda lungo l'asse dell'educazione europeizzante, coerentemente alla tradizione di tutta l'America musicale che abbia pretese di « serietà ». Jarrett comincia infatti a suonare il pianoforte a tre anni (è nato in Pennsylvania nel '45), a sette comincia già a comporre; continua regolari studi fino all'età di quindici anni, suona in pubblico ed all'età di sedici anni dà il primo concerto comprendente composizioni sue, prima di dirigersi in direzione di Boston, come allievo della Berklee School Of Music, della quale si stancherà presto, non trovando spunti di interesse nelle materie e nel modo di insegnamento. Approda finalmente a New York dove attenderà sei mesi prima di riuscire a trovare un lavoro fisso. Le influenze degli svariatissimi generi musicali americani, che intervengono a modificare a tal punto l'originario troncone classico, da non lasciar facilmente decifrare una tecnica « classica » al servizio di uno spirito gospel, e viceversa, una tecnica rag rivissuta in chiave classica. Sta di fatto che la sua padronanza tecnica gioca a suo favore in termini di ampiezza d'estensione di situazioni e sonorità nei confronti di pianisti pur neri come Dollar Brand,

McCoy Tyner, mentre il ricorso a Cecyl Taylor sarebbe appropriato come la minaccia del « fratello più forte » da parte del ragazzino più debole. I due ambiti musicali d'intervento essendo talmente diversi da risultare grandezze non commensurabili fra loro se non a patto di commettere un illecito critico. Significativo il brano *Pardon my Rags* (in *El Juicio*), vera e propria reinvenzione della scrittura rag, con risultati assai vicini ad una composizione di Stravinsky per pianoforte ispirata a tale tecnica strumentale.

Il *folklo* (*rismo*). Elemento decisamente non minoritario nell'economia generale del discorso jarrettiano. In particolare però l'elemento folklorico (generalmente di derivazione orientale, indocinese) riguarda l'uso di strumentazione esotica (chinese musette, campane, percussioni etc.): i brani sono vere e proprie isole all'interno del discorso, dove vengono abbandonati quasi del tutto gli strumenti tradizionali occidentali. Gli schemi (prevalentemente percussivi) ricalcano spesso pur semplificati forzatamente dal ridotto organico, lo schema gamelan. Essendo il discorso folklorico così isolato in spezzoni vergini, e non fuso all'interno di un uso tradizionale della strumentazione occidentale, potrebbe significare: o grande umiltà nei confronti del materiale originario, oppure superficiale amore per certe sonorità da ascoltare in tutta purezza. In generale comunque, salvo qualche insistente ingenuità gli spezzoni risultano qualcosa di più che semplici « stacchi ». Vedi *Spirit*, nell'album *Birth*; *Interlude 1&2*, in *The Mourning of A Star*, *Algeria* in *Ruta & Daitya*; l'introduzione di *Death & The Flower*; e per quanto riguarda una più profonda trascrizione di modelli non occidentali, *Wind-song* in *Luminessence*.

Free. Elemento decisamente minoritario nell'economia generale. E' uno degli elementi che concorrono alla formazione della musica di Jarrett, fatto comprensibile per le caratteristiche di cantabilità non solo dei temi, ma anche degli sviluppi. Anche nelle fasi più concitate dell'improvvisazione collettiva il pianoforte di Jarrett; dopo la variazione atonale si riconduce quasi sempre entro i binari della tonalità (accordo picchiato) coerentemente alle scelte di fondo, (vedi *Angles (Without Edges)* in *Treasure Island*, *Rimorse* in *Birth*, *Follow The Crookepath (Though it Be Longer)* in *Morning of e Star*, *Piece for Ornette* al sax soprano, in *El Juicio*).

Piano-solo. E' il responsabile dell'altare e della polvere jarret-

tiana. Era del resto inevitabile che un pianista dotato di completa padronanza dello strumento giungesse a stimolarsi autonomamente in un confronto diretto con la tastiera. Causa-effetto è l'incontro con l'Europa in giro per la quale egli conduce l'innumerabile serie di concerti solistici dotati dell'indubbio vantaggio di non procurare dal punto di vista organizzativo problemi di alcun genere (il pianoforte non si trasporta, non c'è il legame del quartetto con gli strumenti), è senz'altro remunerativo, si può portare in giro la famiglia per l'Europa (fatto per nulla indifferente per Keith Jarrett), ma è innegabile l'impegno costante e quasi quotidiano del confronto con se stessi con la conseguente tensione che esso procura. Il suo concertismo è comunque molto meno « classico » di quanto orecchie poco avvezze al vero trito « accademismo credano di percepire.

Il linguaggio pianistico di Jarrett è qualcosa di finora poco imitabile per la stessa ragione per la quale, come dice Paolo Castaldi, « le scale di Liszt non suonano come le scale di Chopin e di Schubert ». La timbrica jarrettiana è assolutamente autonoma. Il suo pianismo è prevalentemente pieno di citazioni americane, là dove l'occidentalismo è rappresentato dalla tecnica puramente digitale, dal tocco, dal gioco dei pedali, dei forti e dei piano, ma ciò ovviamente non basta per definire il suo un pianismo « classico ».

E del resto non bastano citazioni (gospel, rag, stride, free etc.) messe insieme meccanicamente, per giungere a risultati originali, ma è ovviamente necessaria una meta organizzatrice dotata di una tecnica sufficientemente elastica e ricca da organizzare la varietà di materiali con organicità. Dietro a Keith Jarrett in questo senso c'è il vuoto. Almeno nell'ambito tonale; le puntate atonali rappresentano solo l'esigenza di completezza dell'« insieme jarrettiano ». Quasi tutti i tastieristi della sua stessa generazione (Chick Corea, Herbie Hancock, con l'unica esclusione di Paul Bley) si sono ridotti all'impotenza acustica, ed anche analizzate retrospettivamente, le loro esperienze solistiche sembrano né più né meno che fiori all'occhiello per un discorso generale del tutto differente.

NOTE DISCOGRAFICHE

Discografia Pre/Jarrett. « Per il fatto di aver suonato con musicisti jazz, mi è stata affibbiata un'etichetta jazz. Ma il jazz nella mia musica è una parte, non è tutto ».

Con Art Blakey in: *Buttercorn Lady* (Limelight); Con Charles Lloyd in: *Dream Weaver* (Atlantic); *Forest Flower* (Atlantic); *In Europe* (Atlantic); *The Flowering* (Atlantic); *Love In* (Atlantic); *Journey Within* (Atlantic); *In The Soviet Union* (Atlantic); *Forest Flower '69* (Atlantic).

Si sconsiglia l'ascolto degli al-

bums registrati nel gruppo di Charles Lloyd, per insipienza del leader. L'interesse filologico riguarda il fatto che con tale gruppo Jarrett visitò l'Europa sei volte (avendo forse allora origine l'insana malattia per il vecchio mondo). In oltre la registrazione dell'album *In The Soviet Union* risale il primo apprezzamento pubblico (da parte della critica sovietica) del giovane pianista allora poco più che ventenne.

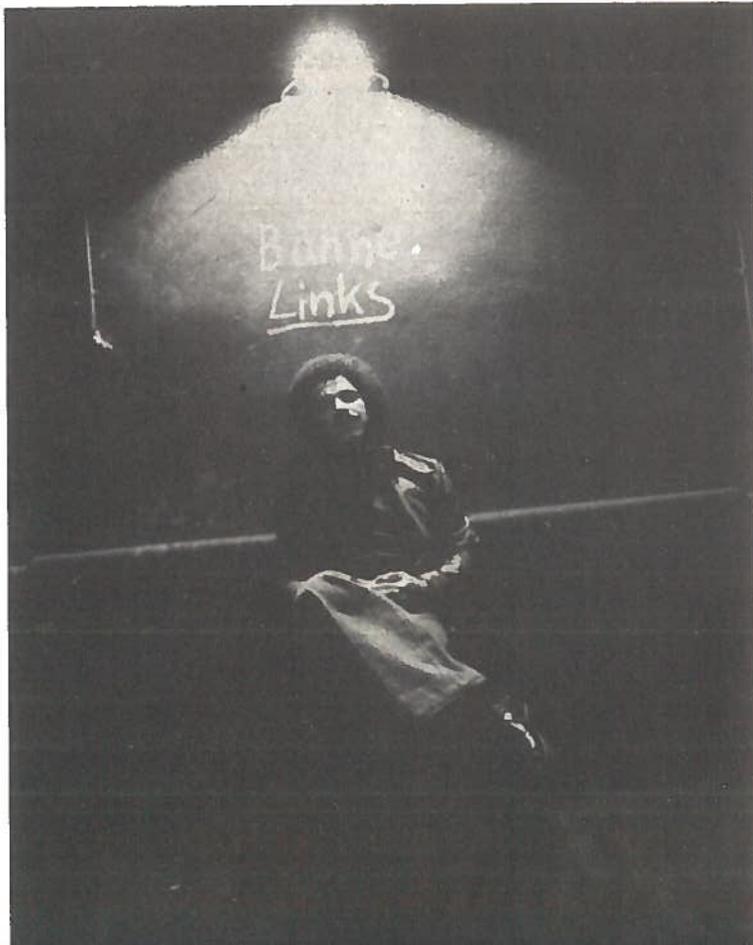
Con Miles Davis in: *At Fillmore* (CBS); *Jack Johnson* (CBS); *Live-Evil* (CBS).

Con Airtro Moreira: *Free* (CTI).

Discografia Jarrett: *Life Between The Exit Signs/Trio* (Vortex); *Somewhere Before / Trio* (Vortex); *Restoration Ruin* (con ampio organico) (Vortex); *K. J. & Gary Burton* (Atlantic); *The Mourning Of A Star* (Atlantic); *Birth / Quartetto con D. Redman* (Atlantic); *Expectations* (doppio CBS); *Fort Yawuh / quartetto + percuss.* (Impulse); *Treasure Island* (Impulse) *quintetto + percuss.* (Impulse); *Ruta & Daitya / duo con J. De Johnette* (ECM); *Facing You / piano solo* (ECM); *In The Light / orch. d'archi*; *quintetto fiati*; *quartetto d'archi*; (doppio ECM); *Solo Concerts Bremen / Lausanne* (triplo ECM); *Belonging / Garbareck, Daniellson, Christensen* (ECM); *Luminessence / orch. d'archi e J. Garbareck* (ECM); *The Koln Concert / piano solo* (doppio ECM); *Arbour Zena / C. Haden Garbareck ed orch. da camera* (ECM).

Programmi discografici prossimi: Registrazione di musica per organo-solo ancora da scegliersi in primaria cattedrale tedesca. Domanda: « Hai già scritto qualcosa per organo? ». Risposta: « No ». D.: « hai intenzione di scrivere qualcosa appositamente per l'organo? » R.: « No » « Hai già in mente che tipo di musica potrà venir fuori? » « No ». « Insomma ti metterai alla tastiera dell'organo con lo stesso atteggiamento col quale ti metti alla tastiera del pianoforte nei concerti da solo? » « Sì, penso che sarà all'incirca così ».

Secondo programma discografico, questa volta veramente inasponato di grossi rischi: registrazione di una serie di improvvisazioni per strumenti vari (pianoforte, fiati od altro), sulla base di una preregistrazione di suono di campane. Sembra già in fase avanzata la registrazione di tale materiale campanaro in giro per le parrocchie del vecchio mondo. (Sic! questa volta forse ci siamo!).



carlo
cella

La psicanalisi oggi:

CHI HA VISTO IL DOTTOR FREUD?

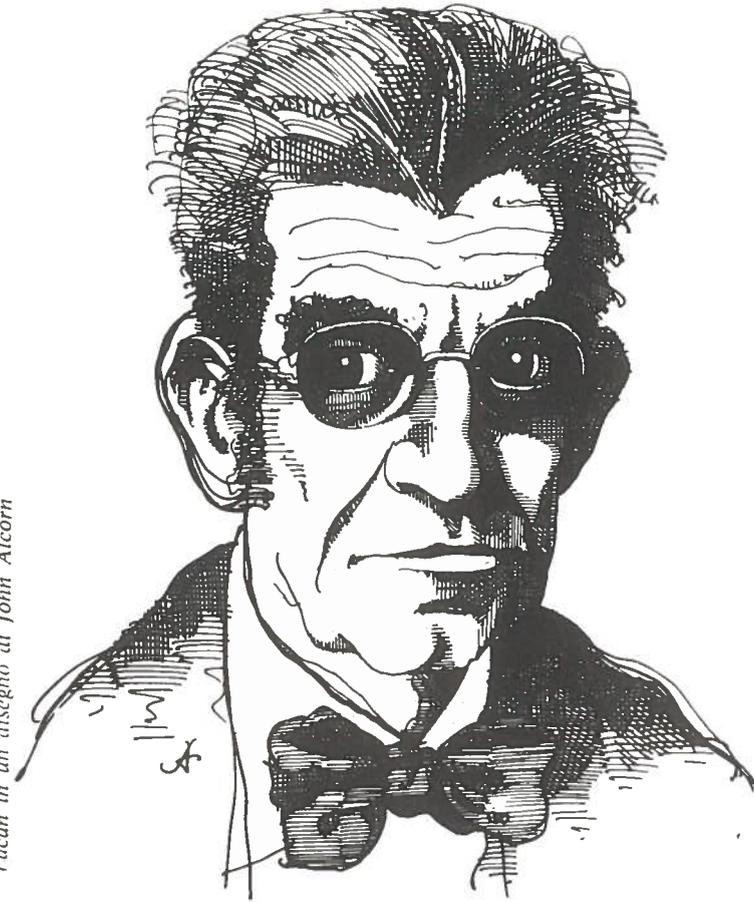
La stanza è immersa nella semioscurità. Si intravede un arredamento sobrio, professionale, ordinato quanto basta per non lasciar spazio ad alcun sogno eccentrico. La voce calda di una donna stesa su un misterioso aggeggio ricoperto di velluto rosso sta raccontando le passioni della propria vita ad un distinto signore con gli occhiali e una gran barba; la mano dell'ascoltatore scorre rapida su un taccuino, sottolinea, cancella. Ogni tanto la voce dell'uomo interviene paterna ad ammonire, sollecitare, consolare le lacrime che ricordano quel primo trauma, ah sì, quel giorno, nell'erba. Poi uno sguardo all'orologio, e puntuale come un impiegato il nostro confessore ripone gli strumenti, accende la luce e grida: « Avanti un altro! ».

Non c'è dubbio che a sentirla pronunciare, la parola *psicanalisi*, faccia venire in mente il repertorio più folkloristico della terapia e insieme, la faccia stranita dello schizoide Woody Allen e quella seriosa di Franco Fornari. Cioè le immagini dominanti, il consumo e l'accademia, lo stereotipo, il *dejà vu*. Ma la presenza ridondante dei temi che affrontano le malattie dell'« anima » sul mercato più vasto della cultura, e principalmente all'interno di quello occupato dalla sinistra, toglie ogni dubbio sul fatto che esista un reale interesse per tutto ciò che innalzi un cartello con la scritta: « Qui si parla della vostra psiche: rimedi e consigli ». Quanto poi alle origini di tale « predilezione », non mi sembra neppure il caso di affrontare l'argomento visto che, tutto sommato, è sufficiente uno sguardo intorno, nella realtà voglio dire, per trovar subito le risposte giuste.

Farmaco e terapia di moda, la psicanalisi garantisce sulla qualità delle malattie offrendosi nello stesso tempo come supporto necessario ai più praticati giochi sociali: l'emarginazione, il linciaggio, lo stupro. Sui testi si cerca dunque un nuovo manualismo spicciolo che permetta di leggere — e giustificare — le nostre inquietudini, perché andare oltre non interessa, apparendo il lavoro di riappropriazione vera e propria frutto di una mitologia lontana, difficile persino da immaginare.

Quello che si vuole è il *reader's digest* della psicanalisi, tutto in ventiquattro lezioni — guarigione compresa, così che Freud la smetta finalmente di disturbarci e si appisoli sulla sua bella sedia da regista hollywoodiano.

Vede giusto Lea Melandri, quando partita per analizzare l'uso femminista di Freud, individua la dimensione più generale del consumo freudiano segnando i punti contraddittori del nostro rapporto con lui: « ...La sua (di Freud) fortuna e sfortuna, di gran lunga superiore alla conoscenza effettiva delle sue opere, è stata pressapoco simile in tutti i paesi, quasi emblematica. Qui in Italia la versione popolarizzata del freudismo ha preso piede anche nel movimento delle donne, con alterne sorti legate al



Lacan in un disegno di John Alcorn

fatto che si tende a far diventare Freud sinonimo di psicoanalisi, per cui si assiste, ora a un rifiuto ideologico, ora ad un'esaltazione acritica. Il presapochismo, il pregiudizio e l'ignoranza rispetto all'opera di Freud giocano purtroppo a favore di quei gruppi che tendono a separare la politica dal quotidiano e dalla sessualità... ». E' chiaro dunque che molto rimane ancora da dire, tanto più che libri come quello della Mitchell (*Psicoanalisi e femminismo*), di Laing (*L'io diviso*), di Cooper (*Dialettica della liberazione*, *La morte della famiglia*) sembrano battere per interesse anche i prodotti più geniali del militantismo politico. Diremo allora che quello che manca oggi è una dimensione più analitica e critica che non giochi a rimuovere costantemente la politica.

A partire da questa situazione è sembrato interessante intervenire nel dibattito in corso scegliendo di interrogare la psicanalisi attraverso le parole di

uno degli analisti che si sono formati vivendo la più recente critica del sapere tradizionale. Si tratta di Aldo Rescio, del Collettivo freudiano *Semiotica e Psicanalisi*; quel collettivo che posto al centro delle critiche e degli interessi più accesi, ha indubbiamente contribuito ad introdurre in Italia le « bizzarrie » di certi autori non propriamente ortodossi (come Lacan) rilanciando una nuova visione materialista della psicanalisi.

GONG - Allora, è possibile tentar di definire in qualche modo la psicanalisi?

RESCIO - Direi di no. Di più: la psicanalisi dovrebbe innanzitutto lavorare per il superamento critico del vincolo alla definizione e quindi per la rottura della logica domanda-risposta. Diciamo che è preferibile parlare di ciò che ha a che fare con la sua pratica tentando però di delineare alcuni temi in modo analitico, critico insomma.

In una società che procede verso l'amministrazione totale, compreso il tentativo di inscrivere l'inconscio in una quiete grammatica (magari come cura delle angosce quotidiane), la psicanalisi segna il tentativo di introdurre l'impossibile, l'immaginario, cioè l'irrompere di quanto non può mai essere ricondotto alla norma od alla conciliazione. Quest'ultimo essendo il modo più diretto di rimanere asserviti al potere.

GONG - Tu parli di « impossibile », di « immaginario », e la realtà dove va a finire?

RESCIO - Non c'è dubbio che prima o dopo siamo tentati tutti da questa parola-ricatto: realtà. Abbiamo paura che ci venga a mancare un riferimento sicuro, oggettivo. Il concreto. Ma quella che chiamiamo realtà non è altro che un impasto fantasmatico tra il simbolico e l'immaginario, senza per altro essere mai in grado di distinguere la loro rispettiva incidenza. E in effetti solo tramite le parole noi distinguiamo le cose che altrimenti resterebbero confuse nel tutto in divenire. Il reale dunque è ciò che ritorna sempre come un *fuori*

posto rispetto ad ogni possibile sistematizzazione del desiderio, del corpo. Ciò che non consente, in ultimo, di situare o ambientare una volta per tutte la sessualità. Anche per questo la domanda di amore esprime sempre qualcosa di tragico, di

impossibile; specialmente quando questa domanda, che è sempre desiderio di riconoscimento, parte da un soggetto che non vuol sapere niente dell'inconscio, ossia di ciò che fa del soggetto un soggetto diviso, una molteplicità che non può

mai essere ricondotta all'uno, pena la sua riduzione a semplice feticcio.

GONG - Stando quello che tu hai detto, verrebbe a mancare qualsiasi termine di confronto oggettivo.

RESCIO - In un certo senso

sì. La psicanalisi, sempre che si voglia fare i conti con Freud, avrebbe però il compito di promuovere una pratica (o meglio, differenti pratiche) di disincantamento rispetto alle nuove forme di fede. Si tratta cioè di articolare una specifica cri-





tica di ciò che alimenta i rituali del potere e quindi, necessariamente, della credenza, in quanto non vi è potere — delega — se non c'è appunto qualcuno che crede in questo stesso potere.

GONG - Rispetto a questi « compiti » della psicanalisi come vedi oggi la situazione in Italia?

RESCIO - In Italia, prima dell'apporto di Lacan, si è dato prevalentemente un uso della psicanalisi a carattere idealistico-spiritualista (confessionale vorrei dire) fondato essenzialmente sulla riduzione della sessualità alla genitalità. Uno dei suoi funzionari, ossia dei nuovi sacerdoti, ha recentemente pubblicato un testo (F. Fornari, *Genitalità e cultura*, Feltrinelli) per cui, più propriamente la genitalità diventa cultura. Ma cogliamolo in fallo in questo passaggio: « Il linguaggio sporco può essere considerato linguaggio pregenitale, mentre il linguaggio tenero-poetico può essere considerato linguaggio genitale. Le parole sporche sono in realtà parole anali. Le parole tenere possono essere considerate parole genitali perché hanno la funzione di trasmettere vocalmente il dono reciproco di simboli d'amo-

re, allo stesso modo in cui il contatto genitale trasmette il desiderio reciproco del dono del piacere ». Come dire, ad esempio, che l'eiaculazione precoce è provocata dal linguaggio osceno che innalza il piacere preliminare a tal punto da prevaricare il piacere finale. Viceversa, il « linguaggio affettuosopoetico » favorisce il primato genitale in quanto tende al controllo del piacere preliminare in modo da impedire a quest'ultimo di prevaricare il piacere finale. Ancora, l'omosessuale rimarrebbe all'interno del proprio narcisismo e con ciò perderebbe la possibilità di distinguersi dalla propria madre e dal proprio partner...

Insomma, la psicanalisi viene ricondotta nell'ambito della medicina classica, o meglio, al servizio di una pratica correttiva e niente altro.

GONG - Ma allora la psicanalisi non aiuta a far luce sull'inconscio né ad eliminare od eludere l'angoscia?

RESCIO - No. Di fatto ogni sintomo è surdeterminato, cioè non è mai riconducibile in modo univoco alla relazione causa-effetto. L'inconscio non è qualcosa di profondo che prima o dopo, magari attraverso una scienza ritenuta esatta, è

possibile raggiungere; un luogo quindi in cui per ora è solo difficile l'accesso, ma che in futuro, se rispettiamo certe regole, verrà raggiunto. L'inconscio è soprattutto qualcosa di inaccessibile all'approfondimento cosciente. In una nota a *L'Io e l'Es* Freud precisa: « Il ricondurre l'inconscio al poco avvertito o al non avvertito è una tesi che deriva direttamente dal preconetto per cui si intende stabilire una volta per sempre l'identità dello psichico con il cosciente ». Inoltre la psicanalisi non è un sapere capitalizzabile e quindi, in quanto tale, trasmissibile. Non va in cerca di una sostanza ultima, ma è essenzialmente articolazione di situazioni specifiche che non sopportano alcuna generalizzazione.

GONG - Ma perché la psicanalisi, anche se non promette alcuna salvezza né individuale né collettiva, è divenuta uno dei più diffusi feticci?

RESCIO - Quando c'è qualcosa che non va (impasse), ci si rivolge spesso ai nuovi stregoni, specialmente se non si ha sottomano qualcosa che possa funzionare da tranquillante. Infatti si ha la tendenza a credere che ci sia la possibilità di uscire da una crisi per ricostituire qualcosa di unico, certo, sicuro da cui ripartire, per così dire, risanati. Ma non c'è potere possibile sull'inconscio. Ed è proprio questa acquisizione che potrebbe dare un decisivo quanto inedito contributo perché la militanza politica non si traduca necessariamente in nuovi rituali fondati sulla credenza. Come dire: dall'angoscia e dall'equivoco non si esce. E ancora: accecare o tagliare l'occhio che tramite lo sguardo pretende di incorporare l'altro.

In questi termini è fondamentale tentare un'articolazione critica della cosiddetta « militanza », articolazione che a sua volta provoca nuovi equivoci e che quindi rilancia l'analisi senza mai creare la possibilità di acquietarsi in un sapere totale.

GONG - E il mito della « cura », della « guarigione » come termine del percorso analitico?

RESCIO - Se si parte da una visione critica della psicanalisi bisogna subito capire che non ci sono soluzioni immediate, vale a dire a portata di mano.

Ciò che è essenziale nella pratica analitica consiste soprattutto nell'articolazione specifica dei differenti sintomi. Del resto per Freud stesso vi sono tre impegni votati allo scacco: educare, governare e la stessa psicanalisi, specialmente se quest'ultima intende svolgere un ruolo pedagogico, psichiatrico. Non si tratta quindi di condurre l'individuo in un parcheggio in cui non vi siano più conflitti, ansie o quelle che comunemente vengono definite crisi di identità. Nella pratica analitica, a un certo punto, si può dare la dissoluzione di un sintomo ma mai la risoluzione del sintomo. Diversamente il cosiddetto trattamento analitico diviene mera messa a punto ortopedica attraverso l'identificazione con il supposto io forte dell'analista.

GONG - Un'ultima domanda. So che da tempo stai lavorando attorno a certi rapporti Freud-Marx...

RESCIO - Si tratta, ancora una volta, di collocare criticamente l'esigenza del ritorno a Marx e del ritorno a Freud. Ma quello che finora si è dato come freudo-marxismo (penso sopra tutto a Erich Fromm) non è altro che un tentativo diletantesco di mescolare due cose indipendentemente dal loro apporto, che non consente — e questa è la loro caratteristica essenziale — nessuna sbrigativa generalizzazione, pena la caduta, come del resto è avvenuto, in una sorta di neoumanesimo. La caratteristica dominante della critica marxiana e dell'analisi freudiana è, al contrario, fondata su pratiche che mettono in causa qualsiasi acquisizione teorica che tenda ad un sapere totale.

Guarda, per fare un esempio, cosa è capitato al termine marxiano « falsa coscienza ». Lo si è interpretato come se esistesse una « vera coscienza » a partire dalla quale fosse appunto paragonabile quella falsa e quindi, conseguentemente, smascherarla e ricondurla sulla giusta strada. Niente di più preteso, come vedi. Una cosa analoga è accaduta per vari concetti freudiani, ossia si è voluto banalizzare il discorso sulla sessualità per esorcizzarla.

Fabio
Carlini

Max Roach Story:

IL PULSARE DELLA LIBERTA'

Un negro sta parlando ai bianchi. E' un negro americano, statunitense, ma potrebbe egualmente essere un angolano o un negro del Sudafrica. Gli dice: « Voi fate di noi dei mostri: il vostro umanesimo ci pretende universali e le vostre pratiche razziste ci particolarizzano ».

Questo negro è intellettuale, un musicista, suona la batteria. Dice: « Il jazz è un'estensione dei canti e delle canzoni africane. E' un'estensione della pena della sofferenza di quei lunghi viaggi, e troppo spesso senza destinazione, attraverso l'oceano Atlantico, calati nel profondo di quelle inumane navi di schiavi, scure, inzuppate d'acqua, sudice, che uomini, donne e bambini negri dovettero subire incatenati, innocenti. Il jazz è un'estensione delle umiliazioni sofferte da questi stessi esseri umani allorché venivano venduti come bestiame o alla stregua di una merce. E' una estensione della pena patita dalla fustigazione, dal rapinatore, dal magnaccia, dal « sorvegliante », dalle pattuglie di ronda, dal rapitore di bambini, mentre il sole saliva e scendeva sui campi di schiavi e sulle piantagioni. E' un'estensione dei tanti, tanti linciaggi e castrazioni ed altre « improvvisazioni » di genocidio degli stessi uomini, donne e bambini negri. Il jazz è un'estensione dell'uomo negro, « liberato », che trovò se stesso tutto legato alle stesse catene tutte scintillanti, quando involontariamente si avventurava nel « loro » mondo libero, generoso di occasioni e di ricchezza, solo per essere rapinato, frustato, assassinato e ancora più violentato... Il jazz è un'estensione dell'artista negro relegato a praticare la sua arte, anche oggi, sotto queste intollerabili, troppo analoghe, condizioni ».

Costui è Max Roach.

Tutto Max Roach?

No, di certo; forse nemmeno quanto di Max Roach è destinato a rimanere, perché più di queste proposizioni che non sono affatto sue, unicamente sue, ma che sono parte della coscienza nera stessa, rimarranno piuttosto le sue musiche e l'altissimo livello, forse insuperato, cui egli ha portato la tecnica della batteria.

Ricordate in quanto dette da lui, o date per scontate in quanto patrimonio culturale comune della cultura popolare nero-ame-

ricana, suo folklore, quelle parole esprimendo convinzioni radicate nel pensiero dell'uomo evidenziano un irrinunciabile presupposto alla musica.

Max Roach è nato a Brooklyn, New York, nel 1925. Al 1944 risale la sua prima registrazione con Coleman Hawkins. Da allora è rapidamente diventato un'eminente figura nel panorama della musica jazz, e tale rimane tuttora. La sua discografia è molto consistente, vastissima se vi si include il molto suo lavoro in gruppi di cui altri musicisti erano i leaders.

Il suo gruppo attuale, quello che si è ascoltato quest'anno, composto da Cecil Bridgewater, Billy Harper e Reggie Workman, oltre al nostro percussionista, ovviamente, non direi proprio sia, tra i suoi, il migliore. Nemmeno però da annoverare tra gli esiti di minor conto, ma piuttosto tra le realizzazioni di buon mestiere, di routine, non essenziali.

Una valutazione non edonistica dell'arte di un musicista non

può non riferirsi alla sua vicenda artistica, al suo ruolo, cioè alla collocazione nel panorama delle opere che interessano il settore di cui ci si occupa. Prendiamo dunque dalla discografia quelli che io ritengo il raggiungimento massimo di quanto ci ha dato Roach finora e quello che invece, di contro, rappresenta il momento di tutti più negativo: al primo polo *We Insist! Freedom now Suite*, Candid 9002, all'altro *Clifford Brown with Strings* EmArcy 36005, edito in Italia dalla Orpheus, SPS 1272, col titolo *Tromba Magica*, e ristampato ancora dalla Trip, TLP 5502 (questo dettaglio sulle edizioni, per inciso, è in grado di dire molto sulla politica delle case discografiche. Di *We Insist!* pare si possa adesso reperire un'edizione fatta per il mercato giapponese, ma per anni è stata introvabile. L'altro disco, *Tromba Magica*, che contiene una dozzina di canzonette, come *Blue Moon*, *Memories of You*, registrato dal quartetto di

Clifford Brown e Max Roach, con Richie Powell e George Morrow, membri stabili, cui s'aggiunge all'occasione il chitarrista Barry Galbraith, il tutto immerso in un'orchestra d'archi, nemmeno mielata, diretta da Neal Hefti, quest'insipida realizzazione ha trovato invece ben 3 editori).

We Insist! non solo è un testo fondamentale della cultura nera per i valori di civiltà che essa incamera, per l'internazionalismo nero, per lo schifo del razzismo che la permea, per il pianto per quello che può il potere razzista (e in questo senso essa è l'analogo delle parole già citate di Roach); ma in essa è realizzata a pieno la dialettica tra gli strumenti, quel rapporto di opposizione che sembra meglio nutrire la musica di Roach; contrapposizione dialettica che non solo rende progressivi i momenti di sintesi che vengano raggiunti, ma che rappresenta anche il massimo sperpero di linguaggio raggiungibile all'interno di una



concezione classica, prima che il free jazz rovesci il senso di tutta la morale artistica per i musicisti nero-americani, liberando una gamma di linguaggi indifferenziati, dai quali solo raramente spiccano identificabili idiomi individuali. Roach non accompagna più i suoi compagni, ma canta insieme a loro, li pungola, rende loro difficile il suonare, pretende un'opera degna di loro, vuole la totale realizzazione della loro individualità. Non solo vanta la diversità dei negri, il loro diritto alla diversità nei confronti del padrone, che umanisticamente li pretenderebbe universali, ma recupera a tutti l'individualità, contro il razzismo che rende omogenea la particolarità.

I più vecchi trattati sul jazz parlano di funzioni, della funzione del pianista, di quella del contrabbasso, di quella della percussioni, delle sezioni quando c'è l'orchestra. Solo a turno l'individualità è resa possibile. Uno strumentismo legato al ruolo troviamo in tante partecipazioni di Roach a gruppi altrui, nel lavoro con Lee Konitz, ad esempio, quale registrato in *Ezz-Thetic*, però non vi ascoltiamo più Max Roach, ma un batterista bravo e anonimo.

Visto che qui sono proposti due esiti estremi del lavoro di Roach, sarà necessario anche dire che la *virtus roachiana non stat in medium*. Del resto questo *medium* non sarebbe nemmeno ipotizzabile, dovendosi trovare l'ipotetica equidistanza tra l'essenziale, l'irrinunciabile (*We Insist!*) e la canzonetta, i convenevoli musicali. Non solo la *virtus* sta dalla parte di *We Insist!*, ma il senso del lavoro di Roach va tutto nella direzione in cui si muove questa sua opera capolavoro.

In questo senso è chiarissima la scelta iniziale fatta da Roach, intorno ai 18 anni, quando compie il suo apprendistato frequentando i club della 52.ma strada di New York dov'erano i « buchi » diventati leggendari, in cui si suonava il jazz dell'avvenire, il vagito (allora) del be bop.

Per un musicista creativo quegli anni (tra il 40 e il 45) hanno da essere stati di disagio estremo. Da dieci anni all'incirca, le ragioni del mercato dominavano incondizionate sull'attività musicale; il mercato inoltre si era concentrato, se non ristretto. L'attività era riservata quasi esclusivamente alle grandi orchestre, con notevole concentrazione del capitale investito per esse e per i locali (questa non è la genesi; la genesi è opposta: si concentrano i capitali, si organizza la concentrazione della spesa in vasti locali, per essi si organizzano

le grandi orchestre). A margine, in ristrettezze economiche, non pubblicizzato, con un pubblico e un seguito quantitativamente minore sopravviveva la creatività legata all'antico blues e alle regole non normative di esso. L'industria del divertimento, o del passatempo almeno, aveva avvicinato la massa degli americani alla esteriorità della musica, del ballo, del canto neri, diventando ipso facto una forza condizionante a che da tale esteriorità non si uscisse e limitando anche la possibilità di accoglimento di una sua trasformazione legata a crescita difformi della sostanza. I lustrini di Benny Goodman, particolarmente ben assortiti nei colori all'interno dei gruppi ristretti e selezionati nella big band sono l'esempio di quel ci-

calecciare vano, ma autoaffermativo e tendenzialmente irresistibile che li costituisce come il più bel pezzo, ma inutile, della vetrina.

Era l'apoteosi di una musica leggera ricavata dal jazz, campione direi per prodotti che si sono susseguiti nel tempo, comprendendo anche il disco, non particolarmente felice nemmeno in questi limiti, di Brown, Roach, Hefti e gli archi.

Essendo stato conculcato l'artigianato musicale, in quegli anni di concentrazione i musicisti o riuscivano a entrare in una delle catene di montaggio, quali le big band di Goodman, Harry James, Glen Miller, Gene Krupa, Wilson, Webb, Hampton, etc. (una delle quali, quella di Earl Hines viene considerata general-

mente abbia svolto un ruolo progressivo nel 1942-43), oppure rimanevano isolati, sottoccupati o disoccupati. Gli uni e gli altri, però, se insoddisfatti, si riunivano tra di loro, in certi localini che li ospitavano, attorno alla 52.ma strada, per fare la loro musica, non quella industriale richiesta dal mercato.

Max Roach, assai giovane, lasciati nel '42 gli studi, si aggregò a questo mondo di musicisti oggettivamente frustrati, ma ribelli contro questa frustrazione. Tra questi Kenny Clarke « il maestro » della batteria: con lui la batteria stava diventando uno strumento dal suono moderno, adeguato per elasticità, leggerezza, duttilità alla dinamica ricca di segni degli strumenti tradizionalmente solisti. Roach, parten-



do da quel linguaggio, che lo appassionava, portò lo strumento a un ruolo molto più integrato, che necessitava di un ulteriore guadagno espressivo. Col Clarke di quegli anni la batteria è ancora uno strumento al seguito, fondamentale, ma di sostegno. Essa segue il movimento delle altre parti, ne è tutto sommato l'accompagnatrice. Con Roach, anche nello stereotipato modello secondo cui si costruiscono le registrazioni dei quintetti di Parker, si osserva una più stretta interdipendenza: la batteria non svolge il suo fraseggio al seguito, ma insieme. Max Roach moltiplica le voci del proprio strumento, anticipa, suggerisce, colloca elementi ritmici non richiesti per una funzione di supporto. Questo è evidente solo col sen-

no di poi, ma i segni sono lì, in *Costellation* (1948), in *Buzzy* (1947), mentre traccia non ne troveresti nei dischi del 45 con Hawkins e Bill Coleman, un ingaggio quale accompagnatore. Tutto funzionale alla musica di Bud Powell è il suo apporto al trio nel '51, ma l'atteggiamento di partecipazione dialettica di Roach è evidentissimo nelle differenze che esistono tra le tre versioni di *Un Poco Loco* pubblicate dalla Blue Note ed è quello che costituisce la diversità di fondo che giunge a esistere tra esse.

Nella collaborazione con Mingus, nelle registrazioni al Cafe Bohemia del '55, la batteria s'inserisce con grande autonomia nel flusso del gruppo mingusiano, con risultati piuttosto sconcertan-

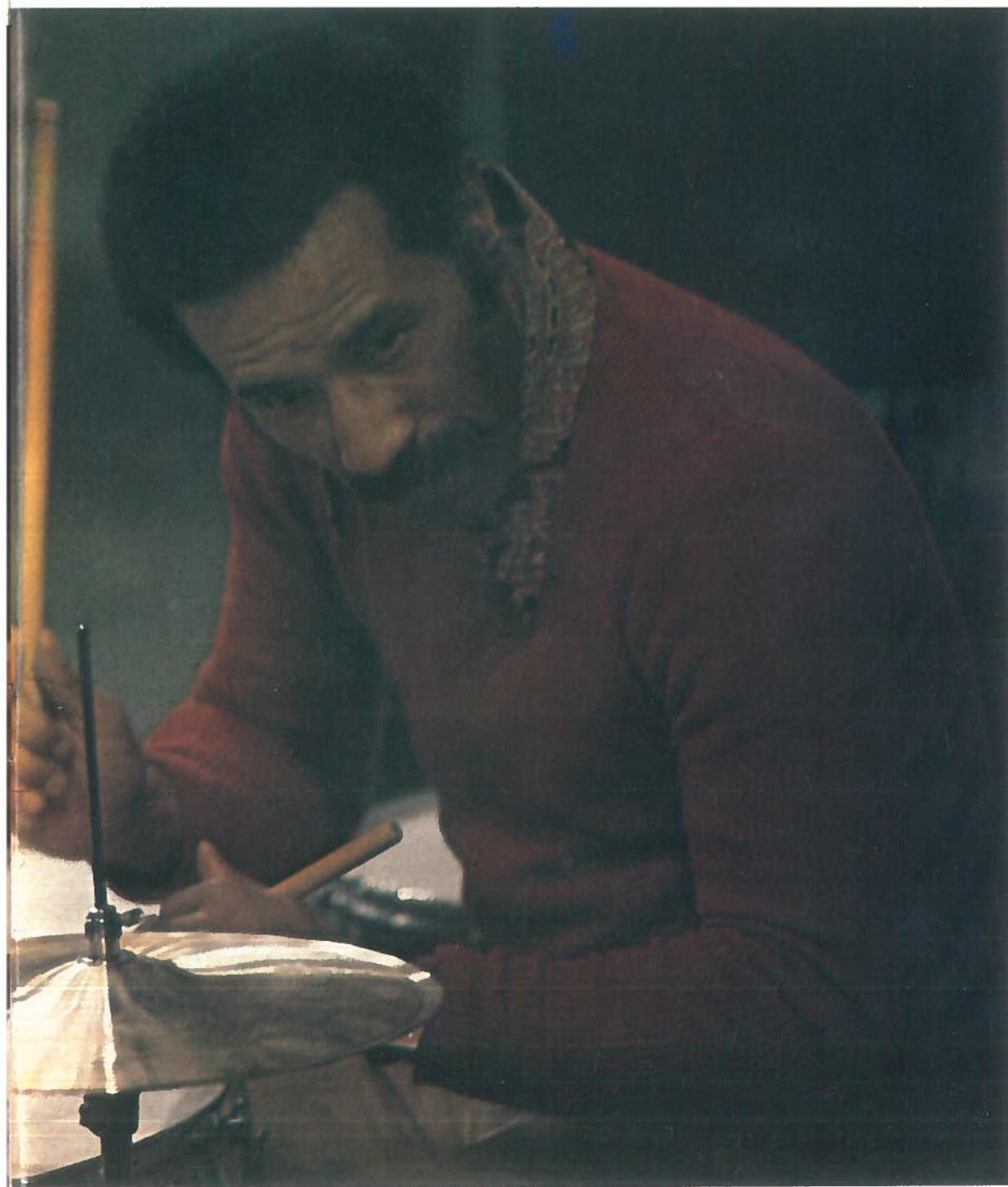
ti; il duetto con Mingus, *Percussion Discussion*, diventato trio perché Mingus vi si è sovraregistrato con un basso 3/4, contiene ampi frammenti di libera interazione, free music, senza dubbio la più libera che potesse concepirsi nel jazz, all'epoca e per anni ancora.

La preparazione ai capolavori scaturiti dalla collaborazione con Rollins nel '56 e nel '58, il *Saxophone Colossus* e la *Freedom Suite*, avviene all'insegna della sigla Clifford Brown & Max Roach, un gruppo che ha sempre molto affascinato gli appassionati e del quale entrò a far parte da ultimo lo stesso Rollins. In questo insieme s'impone il solismo in funzione tematica di Roach. Piras ha osservato la cosa, quale « singolarità ». in *Daahoud*: c

certo era una singolarità, nel senso che i precedenti appaiono lontani e cancellati dalla funzionalità e sottomissione infine del batterista nei complessi jazz per il ballo. Ma si ascolti l'anonimo percussionista nero registrato da Samuel Charters (Folkways FA 2641) con la sua rozza melodia percussiva su una batteria arrangiata con oggetti vari, e lo splendido a solo di Baby Dodd, registrato da Frederic Ramsey Jr. (Folkways FJ 2290), dove Baby suona come mai aveva fatto accompagnando (anche se lui dice l'opposto), e si vedranno i precedenti che, a ben guardare, corrono diritti verso un'idea adatta dell'orchestra di tamburi, idea principe della musica africana.

Le libertà dalla funzione che Max Roach riesce a conquistare alla batteria restano comunque all'interno di un'ideologia che prevede funzioni precise per tutti, a eccezione del tempo destinato all'a solo. Con Roach tali libertà « passano » in quanto si aggiungono e sovrappongono alla funzione, che egli tende a conservare, cioè in quanto sovrappiù virtuosistico. Egli chiede inoltre ai suoi compagni un impegno a rispondere alle elaborazioni del ritmo, altrimenti anch'egli retrocede verso il ruolo dell'accompagnatore, come può bene osservarsi nella lunga medley Parkeriana di Rollins *Plays for Bird*. Quel poco di tematico che Roach imposta in questo disco è in relazione di scambio con Rollins, mentre pur sostenendo e spingendo Dorham e Wade Legge, ciò egli fa con figure ritmiche fisse e iterate. Un bell'esempio di sviluppo tematico della percussione egli ci mostra invece nel suo a solo in *Kids Know*, nello stesso disco, con una serie di chiamate-risposte dialoganti tra le componenti della batteria.

I testi fondamentali sono però consegnati alle registrazioni che recano a titolo *Saxophone Colossus* e *Freedom Suite*. Nel primo, del '56, abbiamo il capolavoro percussionistico di St Thomas, dove sembrano sovrapporsi 2 batterie: una di tamburi caraibici, legata al folklore antillano di origine negra, jazzistica. In *Strode Rode*, dopo aver lanciato l'a solo di Rollins, per qualche battuta Roach tace, ma quando rientra lo fa contornando la figura ritmica con un canto di rullanti distante e flessuoso, assolutamente suggestivo, che giunge in primo piano e si dà come fondamentale riferimento (dopo un poco rilevante intervento del pianista Tommy Flanagan) per uno sviluppo di chiamate e risposte tra Roach e Rollins dove i due paiono nutrirsi vicendevolmente della reciproca



fantasia. Su *Blue 7*, forse il brano splendido di questo disco, ha scritto tutto, in un saggio di alcuni anni fa, Gunther Schuller, il quale ha descritto in questo modo l'a solo di Roach: « Esso è interamente costruito su due idee chiaramente discernibili: 1) una figura di terzine che passa attraverso una serie di permutazioni veloci o lente, e 2) un rullo dello snare. L'ingegnosità con cui egli si muove tra queste due idee non solo offre un'indicazione dell'acutezza del pensiero musicale di Max Roach, ma evidenzia anche ancora che un eccitante a solo di batteria non necessariamente dev'essere una vitalistica combustione di energie, ma che può essere un'interessante composizione, ricca di significato ».

Insieme a Pettiford e, di nuovo, a Rollins, Roach, nella *Freedom Suite*, che è del '58, costruisce a soli, duetti e trii in cui tutto, nella sua percussione è melos, canto ritmico. Al catalogo del batterista jazz delle figure ritmiche d'uso, quale si è costituito nella storia della percussione jazzistica, Roach aggiunge elementi liberi, nei quali a volte nemmeno più scandisce il tempo, ma che concorrono alla polifonia dell'insieme. Logicamente siamo alle soglie della batteria free, anche se si dovrà aspettare ancora un poco prima che, più che non la maturità di Elvin Jones, il percussionismo di Milford Graves e di Sonny Murray facciano constatare i frutti di questa lezione.

Si colloca qui, datata al 1960, la *Freedom Now Suite / We Insist!* che non solo entra come momento fondamentale in questo quadro di emancipazione della batteria, ma è testo basilare nell'impegno di Roach e nella ricerca delle sue motivazioni alla musica.

Anche se non condivido interamente la convinzione espressa da Philippe Carles (nelle note di copertina a *Sightsong*, di Muhal R. Abrams, Black Saint, BSR 0003) che « la musica sia il solo linguaggio (legato all'Africa) che i negri non abbiano dimenticato e di cui non siano stati privati » — e io penso piuttosto a una nuova creazione, degli schiavi americani, nata nel sincretismo su un comune denominatore tra le diverse musiche africane ricordate —, la musica resta comunque una realtà originatasi all'interno del mondo nero americano, sviluppata qui autonomamente, ove più ove meno, e basti il confronto tra Haiti, il Brasile e gli USA, trasformata anche dai negri, ma decisamente violentata dal capitalismo musicale americano, tale quindi per cui attraverso essa è riconoscibile la frattura, la divisione di classe, il do-

minio con annessi e connessi. Non stupisce dunque che tra le voci che rivendicano la libertà, l'autonomia, il riscatto sociale si collochi il musicista, con la sua coscienza e, a me pare, in funzione di leader. Con grande evidenza, in questa direzione si è mosso Roach. A *Deeds, Not Words*, a *Speak Brother Speak*, a *We Insist!* fa seguito la sua partecipazione tra gli artisti ribelli al supermarket musicale di Newport (in grande un festival come quelli che vengono normalmente realizzati in Italia), fa seguito la critica al capitalismo di *Money Jungle* (con Ellington e Mingus), fa seguito il gioioso canto rivoluzionario di *It's Time*, fa seguito la nitida difesa della cultura negra, lo studio delle sue forme tradizionali e la loro integrazione, per il riscatto e risarcimento della plebe di Harlem e di quella di Johannesburg.

In questa direzione va la fondazione del M'BOOM, re: percussione, nell'estate del '70, assie-

me a Roy Brooks, Joe Chambers, Omar Clay, Warren Smith, Freddie Waits, tutti percussionisti, cui di recente s'è aggregato Ray Mantilla (virtuoso afro-cubano), gruppo che intende esplorare in profondità le illimitate potenzialità della musica percussiva: un ulteriore passo verso il panafricanesimo, verso la struttura del pensiero musicale storico dell'Africa occidentale, fondato sull'insieme delle percussioni e sulla poliritmia.

Assieme a Malcolm (e anche le date quasi coincidono, datandosi al '63 il suo progressivo distacco dalla Moschea Nera), a Max Roach va riconosciuta una funzione di leader nella internazionalizzazione della protesta nera. In Roach è l'impegno artistico a costringere quello intellettuale a superare, come definitivamente avviene con *We Insist!*, il territorio americano quale territorio di esperienza e stimolo. In questo senso la vicenda della sua musica è inequivocabile.



QUESTIONE DI PELLE

Da « Jazz » di Max Roach, pubblicato in *Jazzland* 3/4 1963.

« Al musicista bianco che strilla: "Crow jim" (rovesciamento di Jim Crow: negli anni '50, inizi del revanscismo, la presa di coscienza dei neri veniva interpretata come razzismo alla rovescia, n.d.r.) io chiedo di giustificare questa terminologia, se egli lo può realmente, spiegando come Dave Brubeck, Stan Kenton, Gerry Mulligan, Shelly Manne, Stan Getz, Gene Krupa, Anita O'Day, Al Hirt, Benny Goodman, Chet Baker, Peggy Lee, Buddy Rich, Gil Evans, Bill Evans, Pete Rugolo, Andre Previn, Jack Teagarden, June Christy, per nominare una piccola porzione, abbiano realizzato un elevato standard di vita, godendo molta fama (tournees del Dipartimento di Stato in Africa, comprese) rispetto alla nostra piccola minoranza negra di un'astronomica maggioranza di eccellenti artisti, che non può vantarsi di un compenso finanziario uguale a quello di cui gli artisti bianchi hanno il « privilegio ». In quale altra società può un artista venire così flagrantemente tormentato, ignorato e spogliato e tuttavia essere ancora il « forte »?

La famiglia reale del jazz è una beffa. Nessun altro "Duca" ha mai così nobilmente regnato ottenendo un così inverocondo e basso compenso (monetario). Nessun altro "Count" è stato così nobilmente impiegato. Nessun'altra "Lady" è morta così senza amici e in tali crudeli circostanze (e per di più in galera). Nessun altro "Pres" (idente) è stato così insanamente sfruttato o condannato a morire così tortuosamente adagio. Nessun altro "King" è stato più ignobilmente odiato a vista. Finché la nostra aristocrazia è tenuta in così bassa considerazione, può la plebea speranza in Dio bastare a salvarci?

Charlie Parker era un prodotto musicale della sua esperienza di uomo. Ma egli era un negro, prima di tutto, dopo tutto e sempre. Nessuna analisi intellettuale o "comprensione" dell'esperienza dell'uomo consentirà una riproduzione degli strumenti emotivi del modo di sentire che egli aveva. Ciascuno deve, necessariamente, sviluppare la sua offerta artistica usando gli unici strumenti emotivi che possiede: i suoi propri... e i suoi strumenti sono plasmati e modellati come un'estensione del proprio unico clima emotivo.

Il jazz progredisce alla faccia di tutti gli ostacoli e le umiliazioni, e quindi è portato a rappresentare un quadro musicale dolce-amaro che balza fuori dall'esperienza, dalla sofferenza e, soprattutto, dall'amore ».

Giampiero
Carrà

VIDEO PER LA BASE

l' televisione via cavo, videocassette, radio libere, circuito alternativo, decentramento, tecnologie leggere dell'informazione e della controinformazione, mezzi di comunicazione di massa, lavoro di gruppo, club di cinema. Questa intervista con Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi, i componenti del gruppo romano Videobase (la cui fisionomia è spesso completata dall'apporto di Marco Rabecchi, figlio di Anna), mette a fuoco molti dei temi che appassionano oggi chi si interessa alla teoria, e alla pratica, dell'informazione (democratica).

A mia conoscenza, il gruppo Videobase, è il solo a produrre, oggi in Italia, degli audiovisivi che uniscono, a una coscienza ideologica, una coscienza 'mediologica' altrettanto avanzata. La testimonianza del Videobase non serve soltanto a introdurci al loro lavoro specifico; si offre anche come contributo, dall'interno, su una serie di questioni che GONG giudica centrali e urgenti.

1. Dal cinema d'autore al lavoro di gruppo

GONG: Voi provenite da esperienze audiovisive diverse fra loro e diverse dal vostro lavoro attuale. Anna e Guido hanno fatto documentari etnografici, Guido da solo dei film sperimentali molto formali e teorici, Alfredo è stato il principale organizzatore, oltre che uno dei più validi autori, di quel cinema lirico-poetico che era il primo underground italiano. Come si situa, in rapporto a questo passato, il vostro lavoro presente?

ALFREDO: Risente di un salto ideologico che consiste, almeno per me, nel riconoscere che i problemi non sono risolvibili sul piano personale se non si risolvono su quello generale. La mia prima fase, che tu chiami lirico-poetica, si fondava sull'ipotesi che per cambiare le cose bisogna prima di tutto cambiare se stessi. Oggi giudico questa impostazione molto soggettiva, individualistica, insufficiente. I problemi soggettivi sono talmente condizionati dalla situazione oggettiva che non vi è soluzione se non si agisce su quest'ultima. Il che non vuol dire che non esistano, o che non abbiano una loro rilevanza, ma le priorità sono invertite. Quando, grazie all'impatto del movimento studentesco del '68 e alla riscossa operaia del '69 sono arrivato a queste conclusioni, è cambiato l'ordine dei miei inte-

ressi. Però non il rapporto col mio lavoro. Da sempre ho pensato che non si può avere con quest'ultimo un rapporto commerciale. Tutta una schiera di autori riescono, o pensano di riuscire, a esprimersi nel quadro di una organizzazione del lavoro dominata dal capitale, accettandone certe regole ma agendo al suo interno, per far 'passare' quella che credono sia la loro espressività. Questo comportamento non funziona per me. Io sono incapace di agire in questa cornice. Lo sono sempre stato, sia nel periodo sperimentale, quando rifiutavo la produzione commerciale, la censura, la divisione del lavoro, facendo io stesso l'operatore, il montatore e il sonorizzatore dei miei film, sia nel periodo attuale. Oggi poi il condizionamento del capitale sarebbe ancora maggiore, visto che facciamo una critica direttamente politica. Quello che ho sempre cercato è un rapporto alla pari, sincero e non strumentale, con quelli con cui lavoro, scambiando i ruoli di continuo. Oggi c'è, in più, una maggiore coscienza ideologica della realtà e delle sue contraddizioni.

GUIDO: Alcune cose dette da Alfredo valgono per me e, credo, per Anna. Tentare di fare qualcosa al di là di se stessi, oltre la nostra pressione interna. Consegnarsi a situazioni più grandi, dove lavorare e acquisire coscienza, idee, maturazione politica. Dopo tredici anni della mia vita passati dietro un banco di droghiere, in provincia, mi sono ritrovato a fare film insieme a altre persone, in Messico.

E' seguito un periodo di cinema molto personale, dove non mancavano spunti e riferimenti sociali, ma all'interno di preoccupazioni tipicamente underground. Nella Cooperativa del Cinema Indipendente, che raggruppava i filmmakers di allora, il sorgere di preoccupazioni politiche non era visto di buon occhio. D'altra parte politicizzarsi non significava, per me, fare necessariamente dell'ideologia, ma prendere atto dell'esistenza di una realtà esterna. Per la maggior parte degli autori underground di allora l'unica realtà era invece quella interiore.

Quello che mi ha spinto verso quello che facciamo oggi era l'esigenza di lavorare in modo diverso. E Alfredo ha ragione quando vede nel nostro lavoro attuale un salto in avanti.

ANNA: Ho poco da aggiungere. Il mio passato è diverso:

cinque anni alla Fiat, al servizio meccanografico, poi la cronaca cinematografica per *L'Unità* di Torino. Il cinema sperimentale di quel periodo, poiché si poneva fuori delle strutture, mi sembrava atto a essere, o a diventare, uno spazio politico. Ma non ho mai fatto film da sola, o al suo interno. Ho sempre sentito una specie di rifiuto a essere un 'creatore', a vivere il mito cinematografico della 'creazione', che considero aggressivo, autoritario, vampiresco. Per me è sempre stato molto importante che, fra chi fa il film (e se non è un individuo, ma un gruppo, a farlo, ci sono maggiori garanzie) e chi è filmato ci sia un rapporto alla pari, senza prevaricazioni. E' quello che cerchiamo di mettere in pratica col nostro metodo di lavoro attuale.

GONG: Quali sono le origini del gruppo?

ANNA: Il Videobase, come gruppo che lavora con la televisione leggera a mezzo pollice, è nato nel 1971, anche se avevamo cominciato a lavorare insieme con due film. Il primo era sul problema della casa a Roma, *Vogliamo una casa subito*, realizzato per conto dell'Unitefilm (ce n'è anche una versione più ridotta, col titolo *La casa è un diritto non un privilegio*). Il secondo, realizzato per conto dei Servizi Sperimentali della Rai, si chiama *E nua ca simu a forzo du mundu*. E' la storia vera di un edile di Crotona emigrato in Lazio, morto in un cantiere dove erano già avvenuti altri sei omicidi bianchi. Il film analizzava, attraverso le testimonianze dei compagni di lavoro, dei parenti nel Lazio e di quelli ri-

masti a Crotona, la dinamica di questa morte, e il suo significato politico e sociale. Dopo queste due esperienze, è cominciato il nostro lavoro con il videoregistratore.

GONG: Perché il passaggio dalla pellicola al nastro, dal cinema alla televisione leggera?

ANNA: A noi interessava stabilire un rapporto corretto con i protagonisti. Per farlo, è necessario restare a lungo in una situazione, integrarsi nella sua realtà, far sentire ai protagonisti qual'è il nostro ruolo, evitare che il nostro lavoro cada dall'alto sulle loro teste, o che ne siano invasi.

Il cinema e la televisione tradizionali sono troppo pesanti, troppo schiacciati, anche se non è impossibile utilizzarli in questo senso.

Ma col videoregistratore è più facile e, oltre alla sua leggerezza, manovrabilità e assenza di ingombro, presenta altri vantaggi. Per esempio puoi mostrare subito alla gente il risultato della registrazione e discuterlo con loro; puoi registrare questa discussione; cancellare quello di cui non sei soddisfatto e registrarlo di nuovo; i costi sono notevolmente inferiori; non dovendo economizzare sulla pellicola si ha molto più materiale a disposizione al momento del montaggio.

ALFREDO: Queste sono le ragioni per cui lavoriamo, dal 1971, con l'attrezzatura video, ma sono quelle ricavate in base all'esperienza, col senno di poi. Finito il film sull'edile, noi pensavamo che i mezzi della televisione leggera erano l'avvenire e ci sembrava valesse la pena di



andare in quella direzione anche se, allora, era solo una direzione. Probabilmente credevamo che l'avvento della televisione leggera, e della diffusione via cavo, sarebbero state più larghe e rapide di quanto è successo in realtà. Ma la sicurezza che quello fosse il futuro è stata la vera ragione per cui, assumendocene il rischio, abbiamo deciso di trasformare i nostri mezzi di produzione. Questo non ci ha impedito comunque di tornare, di tanto in tanto, al cinema.

GUIDO: Bisogna spiegare anche la scelta del lavoro di gruppo. Partendo da una base comune, costituita da affinità politiche e ideologiche, ci interessava rompere un certo numero di schemi tipici del lavoro cinematografico, come quelli della creatività, dell'autore, del regista demiurgo, etc. Pensavamo a un collettivo dove il lavoro non fosse diviso, parcellizzato, ma comune, interscambiabile, in tutte le sue fasi, dall'ideazione alla realizzazione finale. Raggiunta questa eguaglianza fra noi tre, è stato molto più facile lavorare allo stesso modo con gli altri, con i protagonisti delle situazioni in cui intervenivamo.

ANNA: Ciascuno di noi si batte per eliminare la divisione dei ruoli. Anche se, per inclinazione personale, uno fa di preferenza una cosa piuttosto che un'altra, il suono oppure la camera.

2. Televisione leggera e televisione pesante

GONG: Mi sembra che i vostri nastri siano di due tipi, quelli realizzati per committenti come la Rai, e quelli per committenti politici di base.

ANNA: C'è una differenza di finanziamento. I nastri che finanziamo noi, e quelli che ci facciamo finanziare da altri.

GONG: La natura del finanziamento è l'unica differenza? I nastri sono uguali anche se la loro destinazione e il loro uso sono diversi?

ANNA: Personalmente non vedo differenze. L'ultimo lavoro che abbiamo fatto per conto dei Servizi Sperimentali della Rai, *L'isola nell'isola*, un'inchiesta socio-antropologica sull'isola di San Pietro, l'abbiamo condotta con il metodo che usiamo di solito. Ci siamo fermati a lungo sul luogo, abbiamo diviso la vita degli isolani, abbiamo portato in primo piano i loro problemi, come quando registravamo le lotte del quartiere della Magliana o della Fiat.

GUIDO: Quando c'è un produttore, per esempio la Rai, è evidente che devi discutere con lui, in termini contrattuali, sia il progetto che il suo costo. Si deve concordare un argomento e un modo di trattarlo che fun-

zioni per lui e per noi. Ma a partire da quel momento, almeno per quanto ci riguarda, non abbiamo avuto mai problemi o controlli di sorta. Il problema arriva dopo la realizzazione, quando il nastro non viene programmato, come se la sua sola ragione di essere fosse la sperimentazione chiusa all'interno dell'azienda Rai o, al più, qualche visione speciale per iniziati.

ALFREDO: A parte il film sugli omicidi bianchi, tutte le volte che abbiamo lavorato con la Rai, io non lo avrei mai fatto se non avessimo avuto bisogno di soldi. Lavorando con la Rai ho sempre sentito una forma di opportunismo da una parte, e di censura dall'altra. Del resto anche il film sugli omicidi bianchi, che è partito sulla base di una nostra proposta, risente, già al livello del suo trattamento, di una forma di autocensura. E' vero che, Rai o no, il rapporto che stabiliamo con i protagonisti è lo stesso, come diceva Anna. Ma è vero anche che c'è un' autocensura, c'è la coscienza che la Rai non può ascoltare certe proposte, non può accettare certi discorsi.

E poi, nonostante le nostre autocensure, *E nua ca simu a forza du mundu* non è mai stato trasmesso...

ANNA: Se è per questo, nessuno dei nostri nastri realizzati per loro è mai stato trasmesso...

GUIDO: Il nastro sul circo era stato commissionato per verificare come si poteva produrre a bassissimo costo, quanto il videoregistratore fosse competitivo, e eventualmente vincente, nei confronti del 16 millimetri. Naturalmente ci siamo lasciati coinvolgere dal soggetto, dai rapporti con la gente, dal lato umano. Ma la scelta del soggetto era secondaria rispetto alla sperimentazione. Invece *L'isola nell'isola* era un soggetto che, personalmente, sentivo molto. Non vedo come avremmo potuto realizzarlo diversamente, anche autofinanziandolo. E' chiaro però che se avessimo proposto come soggetto, al posto dei circhi familiari, le lotte dei contadini, dei disoccupati e di altri protagonisti politici, che è quello a cui teniamo di più, la Rai avrebbe bocciato il progetto.

Infine la politicità più o meno esplicita di un soggetto non è la garanzia assoluta della sua riuscita, della sua fortuna, perché si tratta infine anche di un fatto formale e linguistico che, se riesce, coincide col culmine del messaggio. In caso contrario, la materia politica può precipitare in rudimentale ideologia. Se nessuno dei nastri è stato trasmesso è perché, indipendentemente dal soggetto, la Rai non vuole anco-

ra aprirsi a una partecipazione di base. Dato che il videoregistratore offre teoricamente a tutti la possibilità di costruire dei prodotti culturali e politici che potrebbero essere trasmessi su una rete nazionale, la Rai non vuole cominciare a trasmetterne neppure uno, per non crearsi un precedente. Qualunque sia il soggetto che scegliamo, è il nostro metodo di lavoro a essere sospetto, perché non è ben collocabile in quello che può essere un uso molto controllato e centralizzato di questi nuovi mezzi. La riforma per adesso resta una formula, non si è tradotta in nessuna pratica di televisione di base.

ANNA: Nei nostri nastri sono i protagonisti a esprimere, in prima persona, quello che si sentono di esprimere in quel momento sui loro problemi e sulla loro condizione. Per questa ragione i nastri non risentono del loro finanziamento. Per questa ragione, questo modo di comunicare dovrebbe essere portato avanti dalla Rai per un pubblico ampio, che si identifica con i milioni di operai e famiglie che abitano i quartieri popolari, le periferie, etc.

GONG: Se tecnicamente i risultati di un lavoro condotto col video sono competitivi, e i costi inferiori, perché la televisione, indipendentemente da ogni altra considerazione, continua a usare troupes elefantache e mezzi pesanti, costosi e superati?

GUIDO: Le televisioni di stato non sono favorevoli a sostituire rapidamente la loro attrezzatura con i nuovi mezzi elettronici. Ci sono diverse spiegazioni. Mi sembra di poter dire che la troupe televisiva tradizionale, con la sua rigida divisione di ruoli non prevede, da parte dei tecnici, nessuna partecipazione all'ideazione e alla realizzazione

di un programma. Essi sono uno strumento che dà forma, per conto dell'azienda, a delle idee a monte per un pubblico a valle, più alienato di loro. L'ipotesi produttiva offerta dai nuovi mezzi semplifica il processo, lo rende meno costoso, ma cambia profondamente la qualità della partecipazione al lavoro e presuppone dei tecnici *umani*. Se si va in una fabbrica a fare un servizio con un videoregistratore la partecipazione operaia alla sua realizzazione sarà enorme. I tecnici devono essere uomini coinvolti col problema, disposti a favorire questa partecipazione, che la troupe e i mezzi di oggi invece respingono e paralizzano.

ANNA: Va considerato poi che questi mezzi, infinitamente più agili e meno costosi, permetterebbero, a parità di costo, un netto miglioramento dei programmi, perché la loro realizzazione non sarebbe strozzata in piani di lavorazione angosciosamente brevi. Quando girare costa troppo, ed è quel che succede se si usa la pellicola, si tende a stabilire con l'oggetto dell'informazione un rapporto affrettato e superficiale, stravolgendolo, prevaricandolo, sostituendo alla sua realtà, che non si ha il tempo di analizzare, le idee preconette, libresche o giornalistiche, che si hanno su di essa.

GUIDO: abbiamo sentito spesso, da parte di tecnici televisivi, un'obiezione che riguarda la presunta dequalificazione che l'adozione di questi mezzi comporterebbe. Ma noi diciamo subito che, intanto, essi qualificano politicamente, e poi non è vero che il loro uso significherebbe una riduzione del personale o una mobilità aziendale insopportabile, ma un processo di nuova qualificazione dei tecnici, responsabilizzati, resi abili a pilotare attiva-



mente un lavoro che se da una parte risulta semplificato, dall'altra è più approfondito. La verità è che dietro questo immobilismo ci sono interessi giganteschi che non vanno confusi né con la difesa del posto di lavoro né con una presunta dequalificazione. Sono gli interessi dei grandi laboratori che sviluppano e producono pellicola, delle società che hanno speculato scandalosamente intorno alla Rai con il meccanismo dagli appalti, di tutta l'industria del settore spettacolo che si rinnova solo con la logica del profitto.

3. *Lottando la vita, registrando le lotte*

GONG: Quello che sorprende, quando si conosce il vostro lavoro, non è soltanto la sua qualità, ma anche la sua quantità.

ANNA: Abbiamo realizzato circa 200 nastri fino a oggi. Di questi ce ne sono dodici montati. In questi anni non abbiamo applicato un metodo di lavoro unico e che perciò riteniamo ideale. Lo strumento può essere usato in modi diversi secondo le situazioni in cui lo si adopera. Mentre i nastri non montati sono utilizzati come momento di dibattito e di agitazione, quelli montati sono destinati a una diffusione più continua e meno contingente. Di questi dodici lavori montati, oltre ai due finanziati dalla Rai (*Il circo* e *L'isola nell'isola*) c'è *Lottando la vita*, che è stato finanziato dall'Accademia Tedesca per gli Stranieri. Altri tre nastri sono stati realizzati con un contributo della sezione 'Alternativa' di *Contemporanea* (*Quartieri popolari di Roma, Policlinico in lotta, Carcere in Italia*). Altri nastri, come *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più*, *La nostra lotta è l'autoriduzione la nostra forza l'organizzazione e Lotta di classe alla Fiat* sono autofinanziati.

GONG: Qual'è il primo nastro che avete realizzato?

ANNA: E' *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più*. Nell'arco di un anno siamo stati presenti alla Magliana, registrando i momenti che ci sembrano più importanti. Abbiamo partecipato a tutte le assemblee settimanali che il comitato di quartiere teneva il venerdì sera. Abbiamo seguito le manifestazioni organizzate un po' dovunque, dalle piazze del quartiere al Campidoglio. Abbiamo registrato gli appelli generali agli abitanti del quartiere lanciati quando, per sventare minacce di sfratto, si organizzavano picchetti. Durante undici mesi abbiamo registrato

le diverse fasi della lotta, dal processo contro gli speculatori edilizi alla discussione delle questioni igienico-sanitarie, che non appaiono in modo dettagliato nel montaggio finale. Lavorando alla Magliana ci eravamo resi conto che il comitato riusciva a fare una mobilitazione efficace quando si toccavano problemi che riguardavano direttamente gli abitanti, ma con più difficoltà quando si trattava di raccogliere la gente su temi più ampi, come l'omicidio bianco di un edile avvenuto quel giorno nel cantiere, o una manifestazione per il Vietnam. Nella versione montata abbiamo privilegiato i momenti che si collegavano alla lotta di classe più in generale.

GONG: Con il passare del tempo il vostro metodo di lavoro ha subito un'evoluzione?

ANNA: *L'isola nell'isola*, *Omsa-Sud* e *Lottando la vita*, che sono gli ultimi tre lavori, hanno in comune il fatto di essere composti da registrazioni di avvenimenti e registrazioni delle reazioni dei protagonisti davanti alla visione di quegli avvenimenti. Mentre *Omsa-Sud* è stato fatto rapidamente, in una settimana, e mostra la vicenda di una fabbrica occupata per protesta contro la chiusura, gli altri due ci hanno visto impegnati a lungo nelle situazioni e sono caratterizzati proprio da una lunga durata di intervento. A Carloforte, nell'isola di San Pietro, abbiamo cominciato registrando i contadini che facevano la vendemmia. La caratteristica di questi isolani è di fare dei lavori stagionali. Con l'eccezione dei marittimi, gli altri non hanno un lavoro fisso, fanno i contadini e i pescatori, due mesi all'anno raccolgono il sale, nella stagione in cui passano i tonni lavorano nelle tonnare, durante l'estate vivono del turismo. La condizione delle donne è un'altra particolarità di quest'isola. Sono quasi tutte mogli o madri di naviganti e passano coi mariti non più di tre o quattro anni su venticinque di matrimonio. La responsabilità e il peso dell'educazione dei figli pesa così completamente su di loro. Infine gli isolani sono una comunità ligure che pur essendo lontani dalla terra d'origine, Pegli, da 450 anni, dopo aver vissuto 200 anni sulle coste africane facendo i corallari, sono riusciti a colonizzare l'isola e hanno mantenuto intatti il dialetto, la cucina e gli altri aspetti della cultura originaria. Approfondendo l'analisi antropologica emergevano tutti i problemi dell'isola, anche i

più recenti. Da qualche anno, per esempio, i tonni non passano più a causa della soda caustica che la Montedison scarica nelle acque. Dopo aver raccolto alcune ore di registrazione su aspetti e problemi dell'isola, abbiamo incominciato a mostrarne delle parti in luoghi diversi. Sceglievamo i momenti più adatti della giornata e poi nelle piazze, oppure nei crocicchi dove le donne stavano sedute a cucire, mostravamo i nastri che ci sembravano più adatti, per esempio quello in cui i ragazzi dell'istituto nautico parlavano del loro futuro. La presenza del televisore in quei luoghi insoliti e il suono che si diffondeva intorno richiamavano immediatamente molta gente. Alla fine della proiezione registravamo subito quello che le persone avevano da dire, da aggiungere, da commentare e da criticare. Abbiamo raccolto in tutto 15 ore di nastri. La versione montata dura 90 minuti. *Lottando la vita* è un'indagine sulle condizioni di vita e sui problemi degli emigrati italiani a Berlino Ovest. Ci sarebbe piaciuto allargarla alle città che ospitano un maggior numero di emigrati italiani, come Francoforte e Monaco, ma l'invito dell'Accademia, che ha reso possibile il lavoro, era limitato a Berlino. L'emigrazione che vi abbiamo incontrato, vivendoci tre mesi, è particolare: quasi tutti lavorano come pizzaioli. Ci sono più di 600 pizzerie italiane e anche se qualcuno parte con un contratto di tornitore o un'altra qualifica particolare, finisce in una pizzeria o perché viene licenziato o per sua scelta, per risparmiare i soldi del vitto e dell'alloggio. Abbiamo registrato, con lo stesso metodo usato a Carloforte,

14 ore di nastro e c'è una versione montata di 105 minuti.

4. *La diffusione: dal vidigrafato alla televisione via cavo*

GONG: Il vostro lavoro, terminato il nastro, prosegue con la sua circolazione. Dove mostrarlo, come, quando, per chi, mi sembrano per voi problemi altrettanto centrali della scelta del soggetto, delle riprese e del montaggio.

ANNA: Diciamo subito che non c'è mai stata e non c'è alcuna struttura che possa distribuire i nastri video. Mentre dovunque si rimedia un proiettore 16 millimetri, è molto raro che ci siano in giro le attrezzature necessarie per visionare dei nastri. Dobbiamo andare di persona, con il nostro materiale e i nostri apparecchi, nei circoli culturali e operai, nei comitati di quartiere e nelle situazioni da cui arriva una richiesta. Questo significa un lavoro e una fatica sproporzionati rispetto al numero di persone che possono accedere a una proiezione.

GONG: Non avete mai pensato di trasferire con un vidigrafato i nastri su pellicola?

ANNA: Sì. Già nel 1972 il nastro sulle lotte della Magliana ci veniva richiesto spesso da altri quartieri di Roma o di altre città che tentavano di organizzarsi allo stesso modo, o che erano semplicemente curiosi di vedere quali erano i metodi di questa lotta. Perciò abbiamo vidigrafato il montaggio finale, che è diventato un film 16 millimetri. Vorremmo fare la stessa cosa con *Lottando la vita*, ma bisogna che qualcuno tiri fuori i soldi per le spese di questo trasferimento, perché noi non li abbiamo. Avrebbe bisogno, ora, di quella diffusione che solo la forma di film può garantirgli, perché molti e



migrati sono tornati a casa, per i licenziamenti e per la situazione tedesca sempre più repressiva.

GUIDO: Trascrivere su 16 millimetri lo vediamo però come una scelta contingente. Il progetto di una rete di video indipendenti, che aveva ricevuto una grossa spinta iniziale dal '68, non si è concretizzato. Davanti a quest'assenza, nell'impossibilità di dare ai nastri la diffusione di massa che speravamo, ricorriamo alla trascrizione, ma solo tatticamente, perché se essa consente al nostro lavoro una circolazione, al tempo stesso si rifà alle strutture cinematografiche già esistenti. Non dimentichiamo mai che si arriverà a un momento, che noi identifichiamo con l'avvento delle videocassette, in cui si formerà con più facilità un circuito di punti di lettura dove inviare i nastri esattamente come oggi si inviano le pellicole. Ma aspettando quel giorno, cerchiamo di trasferirli.

ALFREDO: Questa sembra l'unica soluzione al problema immediato della diffusione. Anna di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli ne è un esempio tipico e buono. Ma non bisogna perdere di vista, come diceva Guido, le possibilità future della lettura video. Le videocassette non hanno la standardizzazione fasulla dei video nastri, non presentano in nessun caso problemi di incompatibilità, hanno il colore. Queste macchine, e non le nostre, sono i mezzi dell'avvenire.

GONG: Che tipo di disponibilità e d'interesse ci sono stati da parte delle televisioni via cavo nei confronti dei vostri nastri?

GUIDO: Degli amici che lavorano in alcune televisioni via cavo della Liguria, prima che venissero impediti, hanno avuto qualche scambio di opinioni con noi. Ma si trattava di televisioni che scimmiettavano, a livello cittadino e qualche volta regionale, la televisione ufficiale, con la pubblicità del negozio sotto casa al posto di "Carosello".

GONG: Questo succede anche per molte radio cosiddette libere, ma ciò non impedisce ad alcune di loro di fare un uso democratico, corretto dell'informazione.

GUIDO: Da quel che ne so, prima che il Ministero delle Poste le impedisse, c'erano almeno cinquanta televisioni via cavo sparse per l'Italia. Però sia l'area speculativa che quella politica si sono riversate in gran parte sulle radio, per la

buona ragione che queste costano meno, e si fa più rapidamente tanto un profitto che un lavoro politico. E poi, la radio non è quella cosa superata che si butta perché c'è la televisione. E' un mezzo di comunicazione di massa ascoltato da milioni di persone. Un grande campo di ascolto e di lavoro.

ALFREDO: Lo sviluppo delle televisioni via cavo è stato troppo effimero per riuscire a coinvolgerci. Qui a Roma non esisteva nulla di utilizzabile. Ora sembra che ci sia qualche segno di ripresa. Ho saputo che esiste a Genova una cooperativa che trasmette, via etere, a circa mezzo milione di persone. Sembra molto avanzata, sia tecnicamente che ideologicamente, ed è alla ricerca di programmi. Credo che ci metteremo in contatto con loro il prima possibile.

5. Guerrilla Television!

GONG: Dalle radio libere ai club di cinema, si assiste oggi alla crescita di un nuovo circuito alternativo. Quello ufficiale, d'altra parte, è più vivo che mai.

GUIDO: Fra i gruppi video indipendenti, che sono spesso ghehettizzati, dovrebbe nascere una dialettica che per ora manca. Questi gruppi sono radica-

ti in situazioni di base dove si produce informazione, cultura, e anche spettacolo. Dovrebbero diventare nuclei di pressione nei confronti della Fai, dovrebbero tentare di rompere lo sbarramento che non permette loro di accedere alla rete nazionale. Questa esigenza, la lotta per impadronirsi degli spazi esistenti, è sempre più sentita dalla base, ma non è facile tradurla in pratica.

GONG: Potete fare una panoramica dei gruppi indipendenti, sia di video che di cinema, operanti in Italia?

GUIDO: Fra il '72 e il '74 ci sono stati molti tentativi di coordinamento fra i gruppi indipendenti e di controinformazione. C'era un grande fervore di idee e di progetti, anche al sud. Si parlava di costituire nastroteche, archivi e altri servizi centralizzati, che si sarebbero arricchiti con i contributi provenienti dalle varie regioni. Questo proposito è stato spaccato da intenzioni e linee politiche molto diverse fra loro. Poco a poco molti gruppi si sono sciolti con la stessa facilità con cui si erano formati. Altri sono nati ma al servizio di gruppi di animazione teatrale. In questo caso il videoregistratore serve per documentare uno spettacolo, oppure di-

venta un mezzo scenico in mezzo ad altri.

Oggi a Roma ci sono alcuni gruppi che fanno capo alla F.I.C.C. (Federazione Italiana Circoli del Cinema). Essa fornisce le attrezzature ad almeno due di questi gruppi. Uno sta facendo un lavoro nel quartiere di Primavalle, l'altro nella zona sud di Roma, all'Appio-Tuscolano. Un altro gruppo si è costituito intorno a un nuovo club di cinema, *Il Collettivo*, e poi ci sono diverse troupe al servizio di partiti politici. Il partito comunista ha fatto delle programmazioni dimostrative, in Emilia o ai festival dell'Unità, di cosa può essere una televisione diversa, ma mi sembra che attualmente tenda a ridurre questo lavoro a un uso elettorale, e non più continuativo, come ha fatto per un periodo Faenza in Emilia.

ANNA: L'attività di molti gruppi ha avuto una breve vita, secondo me, anche per una cattiva lettura del libro di Faenza, *Senza chiedere il permesso*. Molti hanno cominciato, dopo aver letto il libro, a usare lo strumento, e questo è stato un bene, ma vedendovi una falsa 'facilità', senza usare le attenzioni, la cautela e il rigore necessari. Abbiamo visto molti nastri che



non si potevano guardare né ascoltare. Leggevano che con il videoregistratore non c'è bisogno di luci e registravano in qualunque condizioni, oppure che il suono non è un problema e allora usavano il microfono incorporato, e così, via. Credo che molti siano rimasti delusi dai risultati, che non erano i risultati del video, ma di un cattivo uso del video.

GONG: La qualità politica e la qualità dell'informazione del cinema militante che si fa oggi sono quasi sempre di nessun interesse. Perché?

ALFREDO: Sei troppo drastico. E' vero che c'è una flessione ma devo dire anche che alcuni gruppi lavorano in modo eccellente, veramente esemplare. Fra questi c'è il Collettivo Cinema Militante di Milano. E' un gruppo che, per prima cosa, ha superato la logica settaria, e ha così una flessibilità in intervento molto elevata. Politicamente i suoi componenti appartengono a vari gruppi e partiti parlamentari e non. Questo collettivo è dunque un organismo di massa, ma su una linea di classe precisa. Il gruppo è economicamente autonomo, grazie all'autofinanziamento e a forme molto divertenti e creative di finanziamento, come la creazione di un negozio di abiti usati col cui ricavato finanziano l'attività. Lavorano col 16 millimetri, con rapidità e efficacia paragonabili a quelle del video, ma con in più il vantaggio della diffusione capillare e della circolazione delle copie.

6. I club di cinema sono ancora alternativi?

GONG: Sul modello del vecchio 'Filmstudio', si moltiplicano in Italia i club di cinema. Che tipo di interesse avete verso sale di questo tipo?

GUIDO: Questo circuito mi sembra che vada con i piedi di piombo. C'è una cautela eccessiva, forse determinata da preoccupazioni di bilancio e di incassi, che smette di essere legittima se, alla fine, c'è la stessa prudenza delle sale tradizionali. I club mostrano la tradizione hollywoodiana, i vecchi film di ieri e tante altre belle cose. Ma noi sempre più spesso sentiamo che quando qualcuno propone a un club di far vedere dei film come i nostri, cioè dei film alternativi, si trova di fronte a delle ansie e a delle preoccupazioni inspiegabili. Non capisco queste paure: se una sala si proclama alternativa deve fare una politica culturale che dia realmente spazio ai film indipendenti, e non solo riesu-

mare i vecchi film, sostituirsi alla cineteca e far vedere la storia del cinema. Mi pare che la maggior parte dei club si muova, purtroppo, in questa direzione.

ANNA: Mi ricordo quando al 'Filmstudio', due anni fa, è stato fatto un ciclo di film musicali americani. Erano venute, per la prima volta, centinaia di persone diverse, perlopiù giovani. Ciò significa che non c'è un pubblico fisso. Va bene che i club debbano sopravvivere, e perciò funzionare con un po' di eclettismo, ma non assolvono più la loro funzione principale se accanto a film che vanno incontro a quello che si ritiene sia il gusto del pubblico, non stimolano quest'ultimo proponendo film meno conosciuti, più impegnati socialmente e politicamente, più critici e magari criticabili: insomma, il cinema diverso che si fa oggi.

GUIDO: I club curano molto operazioni che hanno dietro problemi mentali da cinéphile, un attaccamento morboso alla storia del cinema, magari con l'alibi di studiare i rapporti fra storia del cinema e storia del capitale. Ma questo non lo si può fare all'infinito. Abbiamo capito come funziona, ideologicamente, il cinema americano. Io credo che il vero problema dei club sia un altro. Sono quasi sempre spazi chiusi, senza alcuna relazione col quartiere in cui sono inseriti.

ANNA: Prima che tu arrivassi, un amico di fuori ci chiedeva com'è Roma. Gli dicevamo che tutte le borgate e la maggior parte dei quartieri periferici di sera sono dei deserti, anche da un punto di vista culturale. L'unico punto d'incontro è ancora il bar.

GUIDO: La cosa più negativa è il fatto che se i club esistono è perché sono i soli oggi che riescono a proporre un piacere, il piacere di chi vede i bei film che non ha mai visto. Io non sottovaluto questo piacere, ma lo critico se non è accompagnato da delle proposte alternative, se è un piacere solitario. Se i club di cinema fossero sensibili a questo problema, non solo farebbero vedere più film alternativi (cosa che non fanno abbastanza) ma addirittura cercherebbero di produrli.



COMUNICATO AGLI SGRANATI



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

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

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

una bella spesa

poi godersela.

Però... vedi... certo dispendioso, ma ti dà una pazienza e così

per gli auricolari e c.

E forte no l'idea?

E allora dai! Via di corsa al 1° "importante" negozio e beccatela.

E se non la trovi questi sono i nostri rappresentanti. Protesta con loro! Scrivici - Ciao. E tuo diritto averla - La cuffia giovane dei giovani in gamba.

ELENCO RAPPRESENTANTI REGIONALI: ANCONA: M. Antonio (061) 324270; ABRUZZO: M. Magna Marchi (Audiotone) 085 450777; LAZIO: FSA SOUND (06) 611111; LIGURIA: S. B. (010) 587816; LOMBARDIA-VENETO: Texim Hi-Fi (02) 5460171; EMILIA: P. V. (051) 587816; TOSCANA: GURIA F.lli Giaccherio (011) 637531; PUGLIA-BASILICATA CALABRIA: S. (081) 348631; SICILIA e REGGIO CALABRIA: P. (091) 348631; SARDEGNA: Loria Marco (070) 864334; TOSCANA-UMBRIA: Hi-Fi Internazionale (0577) 28631; TRENTO ALTO ADIGE: Electronia (0471) 28631.

Inviare, trascrivere o fotocopiare

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

NOME _____
COGNOME _____
DITTA _____
INDIRIZZO _____
CITTÀ _____



Audio 7G

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

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

LA BELLA STORIA

Recentemente è stato affermato da uno studioso di problemi culturali e sociali che se l'America gode di una immagine di simpatia lo deve in gran parte ad una famosa bevanda gasata, al jazz, all'automobile fatta in serie, al cinema degli anni '30 e ai Levi's. A pensarci bene questa affermazione racchiude una verità perché tutti noi ricordiamo meglio queste cose « made in Usa » piuttosto di altre, « molto più importanti, come ad esempio: lo sbarco sulla Luna e i grattacieli.

C'è ora da chiedersi perché lo studioso per dire blue jeans ha creduto opportuno citare Levi's e non qualche altra marca, considerato che ci sono in giro una infinità di marche di jeans. Il motivo ci sembra semplice. I blue jeans sono stati inventati dalla Levi's che per prima, 126 anni fa, ne ebbe l'idea; poi perché tante sono le marche « Usa » fasulle le quali di americano hanno soltanto il nome. Quindi, per chi se ne intende, Levi's è sinonimo di blue jeans.

Come si diceva più sopra, la storia della Levi's è cominciata 126 anni fa, nel lontano 1850. È una vicenda interessante, che vale la pena di essere ricordata.

Un commerciante, il signor Levi Strauss, un austriaco immigrato da poco in California, aveva comperato una partita di tela per la costruzione di tende, ma poiché di questi prodotti era diminuita di molto la richiesta, pensò di realizzare pantaloni con questo tessuto che gli sembrava particolarmente robusto e adatto per lavori pesanti. Così il signor Levi Strauss, oscuro immigrato, inventò i jeans! Ma perché, c'è da chiedersi, si chiamarono jeans, o meglio blue jeans?

Il tessuto, la caratteristica tela blu, veniva importato negli Stati Uniti da Genova e pertanto nel linguaggio commerciale era chiamato « blue genovese », che gli americani di allora storpiarono con la loro pronuncia in « blue jeans ».

Levi Strauss aveva imboccato la strada giusta, per molto tempo vendette i suoi pantaloni in California dove la sua attività aveva cominciato ad aver successo presso i cercatori d'oro, i cow boys e tutti coloro che facevano lavori duri e all'aria aperta. Ma solamente agli inizi di questo secolo la Levi Strauss, ormai conosciuta come Levi's, diventerà molto grande. Durante le due guerre mondiali produsse enormi quantitativi di abbigliamento militare che aveva ovviamente bisogno di due qualità fondamentali: taglio comodo per facilità di movimento e robustezza. Ma la grande svolta per la Levi's ven-



DEI BLUE JEANS



ne negli anni 50 quando i giovani americani, e poi ragazzi e ragazze di tutto il mondo, scoprirono la « libertà » di vestirsi in modo pratico e comodo grazie ai blue jeans. Tutti riconoscono che dalla Levi's è partita una vera e propria rivoluzione del costume. E fu allora che questa società cominciò a produrre oltre ai blue jeans classici anche i jeans bianchi e molti altri modelli.

Oggi la Levi Strauss è un colosso mondiale e produce non soltanto pantaloni ma anche, come tutti sanno, giubbotti, blusoni, camicie e altro abbigliamento. Molte fabbriche di sua proprietà lavorano in ogni parte del mondo ma, dovunque esse siano, devono rispettare puntigliosamente le caratteristiche di qualità e di rifinitura stabilite dai tecnici e dagli stilisti Levi's di San Francisco.

Come si diceva oggi esistono moltissime marche di jeans. Ciò è naturale. Succede sempre quando un prodotto ha un grande successo che altri pensino di imitarlo. La Levi's accetta sportivamente questa legge del commercio ma, naturalmente, vuole che i suoi prodotti con 126 anni di esperienza siano garantiti. Infatti tutti i capi Levi's sono protetti da numerosi brevetti che nessuno può copiare senza incorrere nella violazione della legge. Si tratta, in modo particolare, del suo marchio, del disegno e delle cuciture della sua famosa tasca, dei bottoni, della etichetta in cuoio e della etichettina che risulta sui pantaloni sulle camicie e tutti gli altri capi. Tutti questi brevetti che contraddistinguono le principali caratteristiche dei capi Levi's sono logicamente garanzie anche per i giovani, e i non giovani, che vogliono continuare la tradizione « Levi's » sia con i classici blue jeans, sia con i nuovi modelli che la Levi Strauss crea di anno in anno.



GONG
SPECIALE

La tentazione sarebbe facile. Se proponessimo, per esempio: « Buttiamo via tutti i libri di storia degli ultimi vent'anni, tutte le pubblicazioni che parlano di quello che è successo in quest'arco di tempo, buone o meno buone; via tutto: letteratura, saggi, studi, interpretazioni. Facciamo conto che non ne sappiamo niente dell'Italia e degli italiani, e vogliamo saperlo attraverso la cultura popolare, che poi è soprattutto canzone popolare.

Si potrebbe fare, perché no? Ma, ammettiamolo, il rischio che si correrebbe sarebbe piuttosto grosso. Prima di tutto perché (badate bene, è un'interpretazione personale, ma d'altronde questa materia è piena di interpretazioni personali) la cultura popolare ha, e allo stesso tempo non ha, una linea dritta di condotta, uno sviluppo cronologico costante. Può nascere sul momento, ed essere cronaca, può venire dopo, magari riflessione su fatti accaduti molti anni prima, e allora cos'è: storia? E noi, qui, ci dobbiamo occupare della cronaca o della storia (se lo è)?

Dubbi. Risolvibili se non buttiamo via nulla, ma ci curiamo, casomai di mettere a confronto cronaca e storia viste dalla cultura popolare e dalla cultura colta (che non sempre è solo quella delle classi dominanti). Insomma stare a vedere, partecipando anche emotivamente, senza distacco da scienziati che guardano la provetta, lo diciamo subito, all'intervento delle classi popolari e subalterne *su e con* la storia.

Se ci siamo capiti, niente archeologia. Che serve, casomai, proprio alle classi dominanti, per le quali il « folk » serve a dare del popolo una visione non gramsciana, ma come massa rozza e ignorante, e nello stesso tempo paternalisticamente tanto simpatica, ruspante, da inserire in un recupero che facendo un sottile lavoro su forme e contenuti 'buttati all'ammasso, e mescolando il tutto, ne svilisca gli interventi propriamente culturali, per ridurre tutto al « come eravamo » di un passato familiare e genuino, arcaico e case-reccio, povero ma felice, « ecologico ». E per questo serve isolare da tutto il contesto, soprattutto politico, il recupero della cultura popolare, tenerlo sotto campana di vetro.

Ben scrisse Sandro Portelli, invece: « La cultura popolare vive, è sempre vissuta, è sempre cresciuta, di *contaminazioni*. Là dove è intatta e incontaminata, ci fornisce interessanti ed utili materiali di studio, ma ridotti a mere sopravvivenze... E cosa c'è di meno puro, per esempio, dei « muttetos » in cui Peppino Marotto canta di Gramsci e di Ho-chi-Minh, con un micro-sistema musicale arcaico quanto si vuole, ma su temi appresi e fatti propri non tramite la pura e genuina tradizione orale, ma attraverso la lettura dell'*Unità* e magari dello stesso Antonio Gramsci? ».

Queste indicazioni di metodo che abbiamo esposte non ci sembrano peregrine. Saranno alla base di tutto il discorso, ed è bene dirlo subito.

Un discorso che potremmo far partire dal 1945. E' l'anno della Liberazione. E' anche l'anno in cui comincia la nostra autentica unità nazionale? Sì e no. Però è l'inizio di un processo politico e storico di identità nazionale-popolare. Da questo punto di vista, il « secondo Risorgimento » è il primo.

ALLA RICERCA DI UN'IDENTITÀ

Facciamo un passo indietro, magari più di uno. Di « italianità » il dizionario Zingarelli dà questa definizione: « L'essere *schiettamente* italiano, o quanto a sentimenti, o quanto a tradizioni, costumi, indole, pensiero ». (il corsivo è nostro).

Domanda: quanti sentimenti, quante tradizioni, quanti costumi? Perché se guardiamo dietro le nostre spalle nel giro di alcune secoli di Italia è un po' difficile parlare, almeno nel senso di una Italia. E' una storia che comincia tanto tempo fa, intorno all'anno mille, quando l'imperatore d'Oriente Niceforo Foca, credendo di offendere, disse al vescovo di Cremona Liutprando, che i popoli del nord non erano romani, ma longobardi. Era insito, si capisce, il disprezzo per i « barbari » (subalterni). Ebbe pronta risposta dal pio vescovo, che gli rese immediatamente noto che presso gli abitanti del settentrione, quando si voleva insultare, si dava del « Romano! » perché per loro romano era concentrato di ogni

ignobiltà, lussuria, avarizia, e per farla breve di tutti i vizi.

Naturalmente Liutprando e Niceforo Foca mediavano i pensieri dei loro popoli, ma dovevano essere, ragionevolmente, ben documentati. D'altra parte, ed è questo che più importa, ogni manifestazione di coscienza etnica non è mai allo stato puro, dentro il puro e semplice concetto di questo o quel « popolo ». Dipende in maniera determinante da un rapporto fra dominanti e dominati, fra chi la storia la fa e chi la subisce.

Riprova: il problema se ci sia un popolo italiano nasce, strumentalmente perfino, quando l'alternativa è se coinvolgerlo o lasciarlo fuori dal movimento per l'indipendenza nazionale nell'ottocento. Come poi sia andata si sa. E si sa anche quello che scriveva al proposito Vincenzo Gioberti, uno degli intellettuali « illuminati » dell'epoca che, in un libro intitolato (ed è anche un po' buffo): « Del primato morale e civile degli italiani », diceva: « ... è (il popolo italiano) un desiderio e non un fatto, un presupposto e non una realtà, un nome e non una cosa,



e non so pur se si trovi nel nostro vocabolario. V'ha bensì un'Italia e una stirpe italiana congiunte di sangue, di religione, di lingua scritta ed illustre; ma divisa di governi, di leggi, d'istituti, di favella popolare, di costumi, d'affetti, di consuetudini». Tutto il contrario di quello che dice oggi il dizionario Zingarelli.

Ma, in realtà, in quell'«italiano» giobertiano, è soprattutto quello che le classi dominanti avrebbero voluto o immaginato fosse l'italiano. Davano per scontato una congiunzione di caratteri relativi al sangue, la religione, la lingua scritta (e questi sarebbero stati i caratteri distintivi dell'italiano vero), ma questi non sono dati relativi al popolo, quanto piuttosto alle classi colte, e agli acculturati. Il popolo era invece un magma di tradizioni, costumi e lingue (e questa era la sua cultura autentica). E infatti al momento dell'unificazione savoiarda su venticinque milioni d'italiani soltanto seicentomila sapevano usare la lingua nazionale, l'italiano letterario; per gli altri questa era una lingua straniera.

Fra l'altro di quei seicentomila settantamila erano concentrati a Roma, e quattrocentomila in Toscana. Fuori di lì solo un «italiano» su mille sapeva usare la lingua.

Insomma l'imposizione della cultura delle classi dominanti passa fatalmente attraverso la determinazione a spogliare le classi subalterne delle loro caratteristiche peculiari, per prima la lingua (oltre, si capisce, a tutto il resto). Una classe (o tribù se si vuole andare nell'etnologico) più forte che sottomette la classe (o la tribù) più debole.

Questa non è mica una storia che finisce nel cinquecento o nell'ottocento. Lo fa presente in una sorta di «apologo» cantato (*Ho visto un re*), ironico e corrosivo Dario Fo, quando racconta che il re, il ricco, il vescovo, l'imperatore, il cardinale han fregato al contadino un pollo, il tacchino, la moglie, il cascinale, un maiale, il figlio militare. Ma lui non piange, perché: «... il fatto l'è che noi vilan, sempre allegri bisogna stare, che il nostro piangere fa male al re, fa male al ricco e al capitale, diventano tristi se noi piangiamo».

Sicché l'identità «nazionale» degli italiani, se vogliamo dare retta anche a Giuseppe Baretta, sarebbe quella pre-unitaria di popolazioni che sono «... naturalmente docili al giogo che loro impone il governo, soffrirebbero le più dure esazioni senza pensar a far tumulto: credo che non vi sia nazione in Europa più sommersa, più pronta ad obbe-

dire e più soggetta a' suoi padroni».

In sostanza, contadini (cioè, in quella accezione poco più che servi della gleba) senza fierezza, obbedienti e fedeli. Che non parlano la lingua (e perciò non fanno cultura) nazionale, ma una congerie, una babele di dialetti-lingue, il che basta a qualificarli come rozzi e sottomessi, «non-governanti», perché la lingua che serve per il governo è l'«italiano». Le loro tradizioni, e le loro lingue non hanno dignità: non esprimono che rozzi sentimenti e primordiali desideri. E' bene che sia così, dicono i circoli culturali più arretrati: la cultura è una precisa discriminante di classe, la cultura fa parte dell'attrezzatura per il predominio di una classe su un'altra. E' male che sia così, dicono i circoli intellettuali più avanzati (pensiamo a Croce e al Nigra, per esempio), le classi popolari si devono emancipare (ma non sostanzialmente), e il dialetto e la poesia popolare sono fenomeni interessanti; se non vogliamo essere proprio reazionari si dovrà riconoscere ai contadini almeno la patente di «buon selvaggio».

Queste sono schematizzazioni, certo, ma piuttosto rispettose della sostanza storica.

Tralasciando tutto il periodo risorgimentale, e quello fascista.

che pure avrebbero bisogno di una trattazione a parte, l'arrivo al 1945, all'«identità nazionale», riporta il discorso alle sue proporzioni reali.

GIU' DALLE MONTAGNE

A quel punto la cultura di classe non è più solo un elemento riduttivo all'interno della classe subalterna, di nessuna incidenza effettiva sulla cultura come complesso, ma irrompe nella storia del paese con la giusta protervia di chi vuole occupare lo spazio che gli compete.

Dalle montagne, nell'arco di tempo 1944-45, scendono insieme con i partigiani le loro canzoni. Un fenomeno nuovo per il paese: quei canti non sono marginali spore legate alla vita delle bande, ma sono l'espressione di una creatività diversa di chi e vuole essere una società diversa. Non si rovescia l'equazione, sia ben chiaro, fra le due culture; ma si tende a creare un equilibrio più giusto fra i due rami dell'albero: di cui uno era stato troppo sopra e l'altro troppo sotto.

Le canzoni partigiane non nascono quasi mai in relazione alla sola lotta partigiana, ed è questo l'altro elemento di grande importanza: la capacità, che è propria di classi sociali in mo-

vimento, di rinnovare i contenuti delle proprie tradizioni, di attualizzare le proprie capacità espressive alle mutate condizioni di vita e di volontà di vita.

L'esempio più scontato di tutto ciò è proprio la più famosa delle canzoni partigiane: *Bella ciao*.

Bella ciao fu cantata praticamente dovunque in Italia vi fosse un nucleo di combattenti per la libertà, al nord come al sud. Già in questo vi erano motivi unificanti, di «identità nazionale», perciò domandiamoci come può essere stato che le tante culture delle tante Italie si siano ritrovate in una canzone valida per tutte.

I motivi sono parecchi, e naturalmente sarebbe presuntuoso pensare di conoscerli tutti, di averli tutti esaminati e capiti. Ma si può tentare di individuarne i maggiori. Che non sono, a rigore, strettamente politici, almeno in senso riduttivo, in senso lato. E questo deriva dalla constatazione che *Bella ciao* nasce, nei termini essenziali di contenuti, ed anche nelle strutture melodiche fondamentali, molto prima del 1944-45.

Da qui può partire la prima constatazione: ad un livello di non-coscienza politica esplicita, ma soprattutto di modo di vita e di sentimento (senza voler dare a questo termine una inter-



pretazione naturalistica), le classi subalterne avevano motivi comuni. Tutti ricordano cosa dice la canzone partigiana: per esempio il motivo del fiore sulla tomba è un motivo antichissimo: nasce praticamente con le canzoni popolari. Ne parla diffusamente anche Costantino Nigra. Interessante è capirne il perché. Generalmente il « Fior di tomba » è legato a morti vere o presunte per amore (« Sopra la sepoltura / Feghe piantà un bel fior / ... La bella Margarita / Ch'è morta per amor / »). Si potrebbe pensare quindi ad un invito di chi muore (il soggetto della canzone) ad avere pietà nel ricordo di lui.

Ma se questo era il motivo di fondo delle antiche canzoni, con *Bella ciao* il tema della pietà, e del ricordo, si precisa meglio, e in funzione contenutisticamente più « civile ».

Il fiore sulla tomba del partigiano (« lassù in montagna / sotto l'ombra di un bel fior ») è un perentorio invito a ricordare, sì (« E le genti che passeranno / e diranno o che bel fior... »), ma a ricordare il *motivo* per cui il fiore è lì.

Vi è naturalmente un tratto simbolico comune al folklore tradizionale e a quello « nuovo », in questo « fior di tomba », dovuto al complesso sistema (come fa notare anche Roberto Leydi) di rappresentazione nel mondo arcaico del legame fra morte e vita: il fiore sarebbe in sintesi un segno caratteristico di resurrezione: il corpo del morto o della morta che continua a vivere attraverso il fiore, che in un rituale magico-pagano (o di cristianesimo primitivo) starebbe a significare l'intimo legame umano delle collettività contadine con la terra e le sue manifestazioni più gentili e poetiche.

Un'altra questione molto dibattuta intorno a *Bella ciao*, e che ne costituì per molto tempo l'interpretazione più esplicita, è quella relativa alla derivazione che la canzone avrebbe avuto da canti di lavoro, di protesta di certe condizioni di lavoro, e soprattutto da un canto di mondine.

Questa versione era cantata da Giovanna Daffini, una ex mondina che rappresenta uno degli esempi più straordinari dei « diffusori » della cultura popolare. La Daffini disse di avere imparato il canto nel Vercellese, quando ancora faceva la monda, degli anni 1932-33.

Successivamente, dichiarò che si era sbagliata, l'aveva imparata a Palliate, Novara, nel 1940. Autorevoli studiosi di etnomusicologia, primo fra tutti Cesare Bermani, accettarono la versione: era l'« anello mancante »

della storia, in certo senso esemplare sotto il profilo della discendenza di *Bella ciao*. Tanto è vero che la versione « mondina » fu, in un famoso spettacolo del Festival dei Due Mondi di Spoleto (che era il primo di larga diffusione delle canzoni popolari e che suscitò allora non poche polemiche), posta in ordine di cantata prima di quella partigiana, proprio a significarne chiaramente il legame.

Un fatto che non convinceva pienamente gli studiosi, all'inizio, era l'inserimento del ritornello, quel « bella ciao, ciao, ciao, o bella ciao, ciao, ciao ». Non tornava con le tradizioni musicologiche arcaiche. Non tornava soprattutto, dal punto di vista melodico, il ritmico battere di mani che accompagnava il ritornello, sostanzialmente estranei alla nostra tradizione popolare.

Poi però proprio il ritornello fece da elemento di risoluzione degli ultimi dubbi. Per due ragioni: la prima che l'inciso compariva anche in un'altra canzone molto precedente al 1940, chiamata « La bevanda sonnifera », che fu comunicata da Palma Facchetti (altra ex-mondina), e che era conosciuta nell'area del bergamasco. Il secondo elemento fu il ritrovamento, a

Trento, di una filastrocca per gioco infantile che era una versione di *Bevanda sonnifera* in cui compariva, funzionalmente al suo scopo di gioco, il battito delle mani.

Tutto chiarito? Più o meno. Finché, non venne fuori una testimonianza di un altro ex lavoratore di risaia, Vasco Scausani, abitante nello stesso paese della Daffini, Gualtieri di Reggio Emilia, che afferma, documentatamente, che la versione « mondina » di *Bella ciao* era sua. E, qui la sorpresa, non l'aveva scritta negli anni precedenti alla guerra, ma *dopo*, modellandola sulla melodia partigiana. L'aveva poi insegnata a un gruppo di mondine in occasione di un festival dell'« Unità ». In quel gruppo c'era anche Giovanna Daffini. Sicché saltava tutta la paziente ricostruzione: ipotesi, dubbi e certezze.

A questo punto gli accademici, veri o falsi (nel senso di vestali del folk), tornavano nelle loro ben costruite torri a difesa della purezza. E perciò « *Bella ciao* » rientrava in una dimensione più vera (e questa fu avvertita e tenuta in conto dai non-accademici: lo stesso Bermani), più vicina al reale sviluppo del discorso totale della canzone popolare. Intanto, comunque, almeno in parte, una

reale discendenza c'era, e comunque l'equivoco aveva chiarito una cosa fondamentale: l'interscambio prima-dopo e il suo contrario delle canzoni popolari legato alle necessità specifiche dei momenti storici.

Era dovuto anche a questo la fortuna di *Bella ciao* partigiana. Così come, su moduli antichi o arcaicizzati o resi (come nel caso di canzoni di consumo) funzionali, si sarebbe adattato, nei dieci-quindici anni successivi, tutta una serie di canzoni di lavoro, di protesta, di lotta, di sintesi politica.

Questo processo ha la sua matrice in quella che è stata chiamata la « maledizione dell'osteria ».

L'OSTERIA CONTRO IL PIANO MARSHALL

La canzone popolare, come strumento espressivo delle classi subalterne, ed in quanto tale relativo al grado di cultura di queste, e perciò soprattutto di diffusione orale, nasce in determinati spazi, influenzatore e influenzato dell'ambiente. Fondamentalmente, per sintetizzare, nell'osteria e nell'ambiente di lavoro, per quest'ultimo generalmente il campo e l'aia (almeno fino all'industrializzazione). Questi ambienti sono quelli in cui si dipana il filo della vita pro-



letaria, nei quali si svolge l'arco della giornata. Ora, dato che la cultura popolare non ha mai un fine estetico (e spesso non ne ha nemmeno le preoccupazioni) ma del tutto funzionale, è naturale che a canzone sia dimensionata, nel suo modo di essere, sui ritmi dell'ambiente in cui nasce. Così i canti dei battipali di Venezia, o dei cavaletti di marmo di Carrara per fare due esempi su tanti, hanno problemi di forma che non sia quella relativa al loro dover essere parte integrante, come aiuto vocale, alle cadenze del lavoro.

Ma non solo lo svolgersi del lavoro ha ritmi. Lo ha anche il riposo. Senza stare qui a ricordare le ninne-nanne, o esempi di giochi infantili, bisogna citare l'osteria. Che fu, in qualche misura, in certe zone lo è anche ora, un luogo di ritrovo delle classi subalterne. Per molto tempo anzi fu l'unico luogo di ritrovo al di fuori del lavoro. L'osteria in questa dimensione ha caratteristiche di elaborazione collettiva, di cultura collettiva, che hanno fatto da motore a grande parte della canzone politica e sociale.

L'osteria è stata, giustamente, definita « casa della cultura del mondo popolare ». Ci sono esperti di questo mondo, come Roberto Leydi, che vedono l'osteria come « manifestazione del travaglio e della crisi che il mondo popolare, soprattutto contadino vive nell'età contemporanea e come estremo e disorganico momento di « resistenza ». Crediamo di poter ritenere che l'importanza dell'osteria come luogo di comunicazione e creazione di cultura popolare sia un fenomeno abbastanza recente e che l'osteria abbia assunto la connotazione che oggi osserviamo come conseguenza del disfacimento del tessuto comunitario organico ».

Questo giudizio, però, con tutto il rispetto per Leydi, ci pare riduttivo. Può essere condivisa la preoccupazione di non dare fiato ad una certa « retorica dell'osteria » che talvolta può avere preso la mano all'analisi di alcuni ricercatori, ma non ci può convincere a fondo il dare all'osteria la dimensione di ultima « trincea » (e per questo molto dequalificata) delle manifestazioni comunitarie. Casomai, qualche volta il contrario: punto di arrivo (non sempre in positivo, e comunque indipendentemente da ogni valutazione di merito) di quelle manifestazioni nell'ultima fase della vita comunitaria quotidiana, quella del riposo.

Oggi questa dimensione è ormai poco più che un ricordo, ma nell'Italia dell'immediato

dopoguerra la canzone popolare fu elaborata, in proporzioni molto simili, fra le sezioni dei partiti di sinistra e l'osteria.

Ci riportiamo a quegli anni in cui il « vento del nord » stava pian piano diventando poco più che brezza. L'unità antifascista si stava rompendo, sotto il peso dei condizionamenti stranieri e del passaggio della Democrazia Cristiana nel campo della conservazione e della reazione, del quale doveva diventare « esecutivo » politico.

In questo contesto (anni '46-'55), la canzone popolare, come metodo di trasmissione orale di idee politiche, di protesta, di contestazione, fu non solo importante, ma molto vasta come quantità. Le classi subalterne si riappropriavano in pieno degli strumenti tradizionali della loro cultura e ci calavano dentro i nuovi contenuti del processo storico nel quale si sentivano partecipi.

Non mancò mai il giudizio « storico » (e cronistico) sulle vicende delle classi popolari in quell'epoca. Spesso erano giudizi estremamente lucidi.

Senza bisogno di conoscere l'esistenza di particolari documentazioni sui nostri storici del momento (la permanenza militare USA, i soldi della CIA ai partiti non di sinistra, ed il fa-

moso « sfilatino » col 60% di farina americana) un bracciante di Genzano, Silvano Spinetti detto « Cicala », militante del PCI dava, in una canzone, la versione popolare delle condizioni in cui si trovava la comunità nazionale.

Il « controdocumento » del « Cicala » chiariva subito, nei primi due versi, come le classi subalterne (generalizzando però il giudizio in quell'identità storica di italiani ritrovata con la Resistenza) pensavano di essere trattate dagli americani: come cani. E aggiunge, ferocemente ironico, che non basta che mandino in Italia la carne congelata che gli è avanzata o qualche zuppa di piselli per chiamarci fratelli.

Molto corretto politicamente, anche se non esplicito, è pure il giudizio sul rapporto aiuti economici-guerra fredda, rapporto che sappiamo quanto fosse strettamente legato al recupero e all'integrazione (con la cacciata delle sinistre dal governo e il progetto di dissolverle con tutti i mezzi, incruenti o cruenti) dell'Italia nell'area del patto Atlantico. La canzone del « Cicala » è un esempio, ma non l'unico, dell'intervento culturale-politico delle classi subalterne in un periodo di grandi trasformazioni sociali, e di grossi avvenimenti

politici. Possiamo dare altre esemplificazioni, di come in quegli anni la canzone popolare costituissero la base di uno sviluppo culturale autonomo delle classi subalterne.

Prendiamo altri due casi, su due fatti politicamente fra i più rilevanti del dopoguerra. Uno di questi fatti è il famoso aprile 1948, data infausta delle elezioni politiche che videro la disfatta delle sinistre.

La reazione della base si può sintetizzare in una canzone che fu cantata per alcuni anni dopo il '48, poi apparentemente dimenticata e tornata da una diecina d'anni nei repertori dei gruppi, di base e non (fra cui il Nuovo Canzoniere Italiano che per primo forse l'ha « riesumata »), che cantano canzoni popolari e politiche.

La canzone, nota soprattutto come *Vi ricordate quel 18 aprile?* ma che è spesso citata con il titolo *Operai e contadini*, è di Lanfranco Bellotti, un contadino di Novara.

L'inizio è esplicito: « Operai e contadini / abbiamo perso le elezioni », ed immediata è anche la denuncia dei colpevoli: sono stati quelli che hanno tradito la libertà. Cioè chi, non votando per le sinistre ha messo in discussione le acquisizioni della Resistenza. E ne segue un'



invocazione, che nella sua ingenuità (apparente) può sembrare tipica del carattere italiano: ci si rivolge infatti alle mamme dell'Italia. Ma si ribalta qui il concetto tradizionale della mamma-rifugio quando le cose vanno male; è piuttosto un far prendere coscienza (si ritenne allora, che larga parte del voto femminile avesse fatto pendere la bilancia dalla parte dei partiti centristi) delle conseguenze dei risultati elettorali: i figli dovranno ancora abbandonare il casolare. Affermazione profetica, se si pensa all'emorragia dell'emigrazione.

IL CLIMA DELL'ATTENTATO

Ma il 1948 ha un'altra data storica: quella dell'attentato al segretario del PCI, Palmiro Togliatti, il 14 luglio. La classe subalterna ne fa una cronaca dettagliata, attraverso una ballata di cantastorie, Marino Piazza.

Precisissima l'informazione che apre il canto: « Alle ore undici del quattordici luglio / dalla Camera usciva Togliatti / quattro colpi gli furono sparati / da uno studente vile e senza cuore ». Il giudizio di merito sulla figura dello sparatore, vile e senza cuore, che è un giudizio solo a metà razionale (ma « senza cuore » nel linguaggio delle classi subalterne ha significato spesso più di una motivazione sentimentale), è poi accoppiato nelle due strofe di chiusura, dopo alcune quartine che descrivono con efficacia cronistica lo sviluppo della vicenda (arresto di Pallante, l'operazione di Valdoni eccetera), alla considerazione che i lavoratori si augurano che Togliatti presto ritorni al suo posto a difendere l'interesse della classe operaia e il paese.

Nella ballata non ci sono accenni al clima in cui nacque l'attentato, e c'è da capirlo. In quell'epoca le classi subalterne, discriminate, emarginate, repressesoprattutto nei partiti di sinistra che le rappresentavano, scontavano sulla propria pelle, con i licenziamenti, le persecuzioni e la galera, quella situazione. Descritta, per fare un altro esempio « musicale » da quella canzone, nata in quello stesso 1948 da un gruppo di braccianti ferraresi, che viene generalmente chiamata *O cancellier che tieni la penna in mano*. Nata su una base musicale che gli etnomusicologi identificano come derivazione di più antichi canti di prigione, la canzone invita il cancelliere che può (o sa) scrivere di mandare una lettera « alla mia mama ». E qui torna il tema della madre: ma, anche qui, senza quel concetto tipico della musica di

consumo (« son tutte belle le mamme del mondo ») bensì secondo un accento di dolente partecipazione e di invito alla lotta. Lo scopo della lettera è quello di dirle che il cantore è in galera per motivi politici. E aggiunge subito, a chiarimento specifico: « Per una lotta giusta m'han condannato ».

I motivi di questa lotta: « loro » (cioè le classi dominanti) hanno promesso il pane e non l'han dato. E qui la canzone non lo dice, ma si intuisce che il « protagonista » ha cercato di fare in modo di averlo quel pane, provocando le ire dei padroni. Vi è poi un altro elemento tipico di molte canzoni popolari di quegli anni: la speranza nell'URSS. Il carcerato pensa di andare, dopo i tre anni di galera, lontano, « dove la bella Russia ci dona il pane ». E' evidente l'identificazione della Russia (anche in senso simbolico) con il socialismo, secondo un'equazione un po' meccanicistica ma allora assai diffusa: capitalismo-USA-niente lavoro o malpagato (pane), socialismo-URSS-lavoro (pane) - giustizia sociale.

Per tornare all'attentato a Togliatti dicevamo che la ballata sorvola sul clima (che altre canzoni, come abbiamo visto, riportano) in cui nacque l'attentato. Lo dà per scontato. Possiamo intuire in questo l'« alternatività » della cultura popolare, che non ha bisogno di spiegare, se non

per incitare al rovesciamento, le situazioni. Non è, insomma, capace di essere obbiettiva, o quantomeno equidistante. Ma c'è un altro rilievo particolare da fare circa la « cantastoriata » sull'attentato: non vi si fa riferimento alla sbandata di quei militanti che credettero arrivata l'ora della rivoluzione.

Tanto per capire per sommi capi, quel clima, basterà riportare un passo di un articolo, scritto il 13 luglio 1948 (per rinfrescare la memoria un giorno prima dell'attentato) da un socialdemocratico, Carlo Andreoni, sull'organo del PSDI, « l'Umanità » (sic): « ... prima che armate straniere possano giungere sul nostro suolo per conferrire ad essi (i comunisti n.d.r.) il miserabile potere... al quale aspirano, il governo della Repubblica e la maggioranza degli italiani avranno il coraggio, l'energia, la decisione sufficiente per inchiodare al muro del loro tradimento Togliatti e compagni. E per inchiodarveli non metaforicamente ». Linguaggio preciso non meno che elegante. Pur non essendo mai stato provato che l'attentatore, Antonio Pallante, avesse dei mandanti, non è difficile quantomeno individuarne dei mandanti morali.

Lo sciopero generale immediatamente proclamato in alcune località tende ad assumere un carattere insurrezionale. Il problema per il PCI è quello di

non cadere nella provocazione abilmente architettata, di non superare le soglie del « non ritorno ». L'illusione rivoluzionaria armata (sulla quale le classi dominanti facevano conto: una analisi storica « a posteriori » può confermarlo) ebbe però lo stesso le sue vittime. A Napoli la polizia spara, uccidendo operai e studenti. Ad Abbazia San Salvatore, presso Siena, dove vi sono alcune miniere, la polizia dà la caccia ai minatori per la montagna. Ne seguono migliaia di arresti, di condanne durissime (Viterbo, 9 maggio 1950: 73 operai condannati nel complesso a tre secoli di carcere).

Oggi ci sono dei settori culturali e politici che rimpiangono l'« occasione perduta », e vedono nelle direttive togliattiane a stare calmi uno dei segni più caratteristici del cosiddetto « riformismo ». Anche Dario Fo ha interpretato in questo senso quelle vicende, attraverso due canzoni. La prima è un rifacimento della ballata del cantastorie che abbiamo citato, con il finale completamente mutato. Lo riportiamo per intero per comodità di dibattito. « Gli operai che crederono al detto / che s'abbatte 'sto potere / stan riempiendo ancora galere / che vendetta fa il capital. / Fa vendetta per tanto spavento / che hanno provato proprio al momento / che in piazza è sceso riarmato / tutto il popolo per la libertà / Liber-



tà che non si conquista / sol facendo la ribellione / ma se il partito non è alla direzione / sempre morte del popol sarà ».

E' un'interpretazione della storia; legittima quanto quella della ballata originale. Ma c'è la forzatura del tono: qui è un Fo distante da quello che si integra (come ha fatto in tante occasioni pur nella polemica politica) con la cultura delle classi subalterne, con la canzone popolare che conosce benissimo. Stravolgere il senso dell'originale (e qui non si tratta di difendere archeologicamente la purezza del folk) non vuol dire portarlo « oltre » nel tempo, visto adesso, vuol dire piuttosto considerare presuntuosamente sbagliate le cose dette dal cantore popolare (e dalla classe che condivideva quella ballata) e dargli un altro senso, nella direzione opposta a quello che è sempre stato Fo: avete sbagliato, adesso vi dico io qual'è la verità.

Quando Fo rientra nella sua « chiave », sullo stesso argomento dell'attentato, dimostra infatti quanto sia esatta l'analisi che abbiamo fatto sopra. *Giro d'Italia rivolusion* è prodotto del miglior Fo, anche se non cambia il suo giudizio politico.

Qui Fo non forza i moduli popolari, non sale in cattedra. Produce in proprio, e al consueto alto livello. *Giro d'Italia rivolusion*, in dialetto milanese, racconta la storia dell'attentato attraverso i ricordi di uno che era ragazzo all'epoca del fatto, e « cun la mia zia sont andà all'osteria / perché gh'era el Bartali che dovea arrivà ». Il ragazzo vede la confusione che succede quando si sparge la notizia dell'attentato, e assiste ai preparativi per la rivoluzione: bandiere rosse, i propositi di andare a prendere la questura, la prefettura. Ma arriva da Roma un « burocrate » del PCI, che dice che bisogna stare fermi « non facciamo fesserie », perché ci sono in Italia gli americani, e ricorda la fine fatta dal movimento insurrezionale greco. Non è il momento di fare la rivoluzione. Gli operai rispondono: « comincium, fem qualcos, non possiamo rimanere qua... Avanti, buttiamic... » A calmare poi del tutto le cose è il risultato del giro di Francia: Bartali ha vinto.

La critica di Fo, anche ironicamente feroce com'è nel suo modo, si ritorce contro quello che Fo voleva sostenere nella sostanza: la figura del « burocrate » non è certo quella del traditore revisionista che Fo vorrebbe tratteggiare: al contrario è un dirigente responsabile che motiva molto validamente (fra

l'altro il testo di Fo è qui assai rispettoso della storia) il « perché » l'insurrezione sarebbe una sorta di suicidio per la classe operaia.

ANONIMA O FIRMATA

Queste canzoni, sia quella scritta da Marino Piazza, sia quelle di Fo, ed anche le altre che abbiamo citato hanno, come si sarà notato, un autore. E' cioè già finito, fino dal 1948, il tempo delle canzoni popolari anonime (anche se, naturalmente, ce ne furono ancora). Abbiamo visto che perfino *Bella ciao* delle mondine ha un autore. Ma le canzoni « firmate » possono essere considerate quel prodotto di cultura collettiva, comunitaria, che sta alla base della cultura orale del proletariato?

E', questo, crediamo, un falso problema. Per capire che siamo sempre nella dimensione autentica della cultura popolare basta sentire quanto dice (in una intervista a Cesare Bermani) l'autore di *Vi ricordate quel diciotto aprile?*, rievocando come nascevano queste « canzoni d'autore ».

Lanfranco Bellotti racconta: « Alla sera quand i surtavano, una squadra, 15 o 20 giovinotti, tutti dell'età 18, 20 anni, 25 massim, si usciva la sera, tornando poi verso le 11, mezzanotte, così; si prendeva la fisarmonica e si andava là a farle

la serenata e si cantava 'ste canzoni qua; nel 1947, '48; via, in quei momenti lì, dopo il movimento. Loro sapevano che eravamo tutti partigiani e sorridevano, insomma si adattavano, insomma. Eravamo là una squadra di giovinotti e ce n'erano parecchi, due o tre, che suonavano la fisarmonica; due fratelli. E allora si mettevano là, la sera, in una cascina, così, non si sapeva mai cosa fare; e la nostra preoccupazione era soltanto... allora era il momento che si discuteva tanto i partiti e noi eravamo tutti dei partigiani di sinistra; e allora si cominciava cercar d'inventare qualche canzone, di cercare di divulgarla. E allora scrivevo giù una strofa e l'altro, su un'aria di qualche canzone, poi dopo l'altro provava con la fisarmonica e, come avevo scritto la strofa, lui la provava e io lo seguivo cantando, vedevo che andava bene e, allora là, fermavo e cominciavo a scriverne un'altra, e via. Così uscivano queste canzoni che in diversi circoli o trattorie, dove si capitava, si suonavano. In principio si suonava qualcosa così, di diverso; poi dopo, quando c'è arrivato della gente, cominciammo quelle lì e tanti battevano le mani, tutti entusiasti ».

Il canto d'autore, sia nel periodo storico immediatamente post-bellico, sia quello dei giorni nostri, si colloca in quella

« scheda » (come la chiama Pasolini) di Antonio Gramsci che fa risaltare la non contraddittorietà fra canto popolare « anonimo », e perciò secondo alcuni unica vera espressione collettiva delle classi subalterne, e quello firmato. Gramsci infatti commenta « una divisione e distinzione dei canti popolari formulata da Ermolao Rubieri: 1) i canti composti dal popolo e per il popolo; 2) quelli composti per il popolo ma non dal popolo; 3) quelli scritti né per il popolo né dal popolo, ma da questo adottati, perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire.

« Mi pare che tutti i canti popolari si possano e si debbano ridurre a questa terza categoria, poiché ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale. In ciò, e solo in ciò, è da ricercare la « collettività » del canto popolare, e del popolo stesso. Da ciò conseguono altri criteri di ricerca del folklore: che il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche; certo però che il grado



maggiore o minore d'«isolamento» storico di queste collettività dà la possibilità di una certa identificazione».

DECADENZA E RINASCITA

Questo problema, ritornerà con maggiore forza negli anni che seguono al 1948, quando il massiccio esodo dalle campagne verso la fabbrica (e proprio nel periodo in cui si comincia a raccogliere e sistemare da parte degli studiosi più seri del folclore canzoni popolari, e ci si comincia a porre con interesse il problema della cultura delle classi subalterne), l'inurbamento di grandi masse contadine, quelle che più avevano tenute vive, e sviluppate, le tradizioni popolari, faranno sì che per molti anni, salvo sporadici interventi, la canzone popolare vada gradatamente perdendo la sua importanza di diffusione orale di concetti sociali e politici, di veicolo del modo di concepire il mondo e la vita delle classi subalterne.

Nel decennio che prepara il «boom» economico (e che nasce sulla pelle del supersfruttamento nelle fabbriche, con Torino che diventa un'appendice di Detroit, e con la violenta repressione e gli eccidi della polizia di Scelba) cambiano anche sensibilmente i mezzi di comunicazione di massa, e accanto al rapido sviluppo della televisione c'è anche il contraltare della crescita della cultura media. I nuovi mezzi di comunicazione di massa sono un potente tramite per l'acculturazione delle classi subalterne, soprattutto nelle nuove generazioni, che rifiutano (sulla base di un modello di comportamento, che dà indicazioni precise su come si vive nella «società del benessere») la «vecchia» cultura, quella dei loro padri o di loro stessi prima di inurbarsi. La canzone di consumo, che spesso si rifà ai modelli americani (quelli musicalmente meno validi e aggiornati oltretutto), conosce una grande espansione, quale forse in Italia non si era mai vista.

Ma la parziale, anche se di rimarchevoli proporzioni, decadenza della canzone popolare deriva anche da altro. Alla catena di montaggio non si fanno canzoni: quella creatività che il lavoro dei campi, sia pure non meno duro di quello dell'officina, consentiva e in qualche caso stimolava, di fronte alla disumanizzazione delle fabbriche e di ritmi non più naturali si arresta.

Cade, nelle grandi città che hanno un tipo di vita neo-capitalista, il ruolo dell'osteria come coagulante di vita comunitaria.

Il modo di vita imposta dalle classi dominanti è di tipo individualistico. Solo negli anni più vicini a noi si assisterà ad una crisi di rigetto di questo modo di vita in maniera massiccia.

Cresce contemporaneamente però anche la coscienza di classe in senso politico, o meglio forse, l'istinto di classe.

E' a questo proposito, negli anni a cavallo fra la stasi ed una ripresa forte (e qualche volta anche confusa) della cultura popolare e della canzone politica, che si sviluppa il dibattito nella sinistra sulla valutazione politica del folclore. Il punto di riferimento è, di solito, sempre Gramsci. Il principale problema che si poneva era (come riferisce Alberto Mario Cirese, docente di antropologia culturale) nella divisione del concetto di folclore in due modi: folclore *come* protesta; folclore *di* protesta. Quest'ultimo era considerato il folclore progressivo. L'altro concetto invece «tendeva a segnalare che tutto il folclore — in quanto prodotto della discriminazione culturale operata dai ceti dominanti nei confronti di quelli subalterni — denunciava l'intrinseco difetto di universalità delle grandi concezioni religiose, filosofiche, estetiche ecc. ... ne dichiarava cioè il carattere classista... constatando il sostanziale collimare dei confini *culturali* (conoscenze e strumentazioni cognitive) con i confini *sociali* (pa-

droni e contadini). E nel concetto del folclore *come* protesta confluiva anche un'altra constatazione: quella della resistenza opposta dai ceti subalterni alle imposizioni «civilizzatrici» dei ceti dominanti, che nei settori e nei momenti di propria convenienza hanno compiuto operazioni di «acculturazione coatta», estirpando o cercando di estirpare concezioni o pratiche che apparivano non funzionali al loro sistema».

In sostanza Gramsci, secondo alcune interpretazioni (che riteniamo di poter accettare), vedeva nella concezione folclorica una forma spontanea di un «progressivo acquisto della coscienza della propria personalità storica», e quindi il «folclore di protesta» come una manifestazione di istinto di classe.

Questo istinto di classe verrà fuori soprattutto in alcune canzoni che «intervengono» sulle lotte più dure del decennio dal '50 al '60, ma per svilupparsi e prendere vigore dovrà, soprattutto, nelle canzoni politiche, aspettare la metà degli anni sessanta.

La rincorsa al nuovo sviluppo ha, secondo noi, una data precisa: i fatti del luglio 1960. L'8 aprile 1960, a conclusione di una lunga e travagliata crisi di governo la Dc si allea con i fascisti, e forma un ministero, presieduto dall'on. Fernando Tambroni. La protesta popolare si fa sentire, e l'11 aprile Tambroni

si dimette. Il presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi, dopo una diecina di giorni di convulse consultazioni con la destra democristiana che intende tenere duro, respinge le dimissioni di Tambroni, e lo invita a chiedere al Senato il voto di fiducia. Prontamente concesso con gli stessi voti fascisti della Camera.

Intanto i missini, tolti dall'isolamento politico, si fanno protervi, e non c'è praticamente lapide partigiana che di notte non sia insozzata da scritte fasciste. I prefetti vietano manifestazioni antifasciste, incriminano i manifesti delle sinistre, la polizia arriva addirittura ad irrompere nelle tipografie che stampano i volantini dei partiti antifascisti per sequestrarli, picchia cittadini e parlamentari che partecipano ai comizi.

Il MSI convoca provocatoriamente il suo congresso a Genova, città medaglia d'oro della Resistenza; è evidente che vuole la prova di forza. Il 30 giugno nel capoluogo ligure centomila antifascisti manifestano contro il congresso fascista. Gli scontri con la polizia sono durissimi, i feriti decine. La città è paralizzata dallo sciopero generale. Data la situazione, viene revocato il congresso missino. E' una vittoria importante dei lavoratori, ma Tambroni e i suoi sostenitori cercano la vendetta. Il 4 luglio a Ravenna vie-



ne incendiata la casa di Arrigo Boldrini, uno dei più famosi comandanti partigiani. Sulla porta viene appeso un cartello: « A morte Bulov (il nome di battaglia di Boldrini n.d.r.) — A morte i partigiani — Faremo il Congresso — Evviva il fascismo ». Il 5 luglio a Licata, provincia di Agrigento, la polizia spara contro un corteo di lavoratori in sciopero. Viene ucciso un giovane di 25 anni, Vincenzo Napoli, altri dimostranti sono feriti gravemente. Il giorno dopo, a Roma, un'altro corteo che si recava a deporre fiori al sacroario antifascista di Porta San Paolo viene proditoriamente attaccato da reparti di carabinieri a cavallo e da jeeps cariche di poliziotti. I feriti sono moltissimi.

E' il 7 luglio. A Reggio Emilia la pacifica attesa di un comizio sindacale, indetto in occasione dello sciopero generale della città, viene sconvolta da un inferno di raffiche di spari. La polizia insegue i cittadini per le strade e, prendendo deliberatamente la mira, spara con i mitra e le pistole su chiunque si trovi nella zona vicina al teatro dove doveva aver luogo il comizio. La conclusione è tragica: cinque uccisi e ventidue feriti. E' l'eccidio più grave da dieci anni, dagli episodi di Melissa e di Modena del 1950. Ma non è finita: l'8 luglio a Palermo altri tre morti, a Catania un altro. Gli episodi di violenza in tutto il paese non si contano. Tambroni cerca di prendere tempo, rifiuta di dimettersi ma, finalmente, il 19 luglio, ormai isolato dal suo stesso partito, non può farne a meno.

L'episodio di Reggio Emilia, i fatti del luglio, come l'attentato a Togliatti e altri episodi delle lotte proletarie, ebbero la loro cronaca in una canzone, *Per i morti di Reggio Emilia* che oggi fa parte di quell'ideale antologia di storia del movimento operaio che la cultura subalterna, attraverso le sue canzoni, ha scritto. Dal punto di vista espressivo *Per i morti di Reggio Emilia* ha le caratteristiche delle ballate popolari che sono comuni a quel filone del folclore di protesta di cui abbiamo parlato fino ad ora, anche se vi è qualche diversità (ed anche qualcosa in più). Il testo è meno « ingenuo »; le motivazioni politiche sono più esplicite e più ricche, è più « dentro » all'istinto di classe di cui si parlava poco sopra. L'inizio della canzone invita il « compagno cittadino » e il « fratello partigiano » a tenersi per mano.

Nonostante siano passati quindici anni dalla fine della guerra di Liberazione si sono riprodotti

le stesse condizioni di lotta contro il fascismo a Reggio Emilia e di nuovo in Sicilia « sono morti dei compagni per colpa dei fascisti ». E nel ribadire successivamente quel « di nuovo » si dà una spiegazione sinottica: come un tempo (durante la Resistenza) « sopra l'Italia intera / urla il vento e infuria la bufera ». Il richiamo dei due versi di una famosa canzone partigiana non è né un artificio « tecnico » né un abbellimento: è un preciso ricalco dei motivi della lotta (e infatti verso il finale si aggiunge: « uguale è la canzone che abbiamo da cantare / scarpe rotte eppur bisogna andare », riprendendo un altro passo, per riproporlo come iterazione attiva di lotta, della canzone partigiana).

La canzone ebbe una immediata, larga diffusione, come ormai da tempo non si verificava (in pratica, salvo aree geografiche particolari, si cantava ancora solo le canzoni della Resistenza in occasione del 25 aprile o altre commemorazioni).

Per i morti di Reggio Emilia non era stata scritta da un bracciante o da un cantastorie; anche questa era la grossa novità rispetto al passato della canzone politica e popolare: era stata scritta da un intellettuale, Fausto Amodei.

Architetto, poi deputato per una legislatura del PSIUP, Amodei faceva parte, dalla fine degli anni '50 del gruppo tori-

nese del « Cantacronache », un gruppo di ricercatori, studiosi, esecutori di canzoni popolari ed anche « produttori » di nuove canzoni.

Nel gruppo vi erano nomi di personaggi che diventeranno noti nell'ambito della canzone popolare e politica: Michele L. Straniero, Emilio Jona, Sergio Liberovici, Mario Pogliotti, ed anche due nomi molto noti della poesia italiana: Franco Fortini e Italo Calvino.

Per la prima volta in Italia le canzoni popolari non erano più solo oggetto di studio da parte di antropologi e etnomusicologi, ma facevano da base anche per un nuovo lavoro. Intellettuali che recuperavano la tradizione delle classi subalterne della produzione orale, della canzone politica e di protesta.

Non tutti i risultati del « Cantacronache », visti a posteriori, si possono definire riusciti (parecchi di questi erano più vicini ai moduli tipici degli *chansonniers* francesi che non a quelli della tradizione popolare italiana, e quindi, pur essendo buone cose non avevano caratteristiche popolari), ma è indubbio che quel lavoro era importante. Ne è prova *Per i morti di Reggio Emilia*, ed anche il fatto che i « Cantacronache » furono il nucleo primario dal quale nacque poi il Nuovo Canzoniere Italiano, che a sua volta ha figliato, e figlia ancora, la maggior parte, se non tutti, dei fenome-

ni migliori di riproposta della canzone popolare e di protesta.

GLI INTELLETTUALI ORGANICI

Il Nuovo Canzoniere Italiano nacque a Milano nel 1962, faceva parte inizialmente, come branca a sé, delle Edizioni Avanti!, poi del Gallo. I fondatori erano Gianni Bosio e Roberto Leydi. Gianni Bosio, morto nel 1971, è stato forse il primo « intellettuale organico » che si occupasse di canzoni popolari. Nato in un paesino della bassa padana (Acquanegra sul Chiese, provincia di Mantova), dove ancora l'osteria svolge un ruolo attivo, si pose in maniera determinante il problema della cultura popolare come organizzazione della cultura di classe. Vedeva lontano. E' stato il padre, spirituale e no, dei maggiori protagonisti della musica e della cultura subalterna. Fra tutti, soprattutto Ivan Della Mea, che ne ha scritto in canzoni e in una biografia esemplari. Perché dalla storia del « Giuan » viene fuori la storia del movimento operaio e della sua cultura, e il privato diventa pubblico.

Della Mea ne scrive così: « Il Gianni Bosio... ha sempre portato avanti delle questioni sul « fare » politico-culturale, senza mediazioni o coperture ideologiche, duro e cruento fino all'insopportabilità. Non che il Gianni fosse un puro spirito, tutto politica e cultura, no. Era un uomo cic-



cia e pensiero, goduti e sofferti, che si era dato una funzione e che l'ha portata avanti fino in fondo, fino alla fine, tra casini, roture multiple, abbandoni, scissioni, isterismi, con una costanza dura, con una consapevolezza determinata. Giusto quella di un intellettuale contadino inurbato organico alla classe».

Da qui si riparte per un rinnovamento nella continuità della cultura delle classi subalterne che, senza questo intervento (ed altri, certamente, ma questo del Bosio è il più importante), non ci sarebbe stato. Perché la necessità di intellettuali organici era diventata vitale per questo settore della cultura popolare che, con i nuovi strumenti che la sempre più decisa influenza politica delle sinistre aveva fatto acquisire (stampa, scolarizzazione, editoria democratica), aveva sì aggiunto nuovi e importanti elementi di acculturazione (nel senso migliore del termine), ma che comunque aveva e doveva ritrovare e mandare avanti le sue origini storiche fondate sulla cultura orale.

«Tutti gli uomini sono intellettuali — ammonisce Gramsci — ... ma non tutti gli uomini hanno nella società la funzione di intellettuali». Dunque, su che basi lavorare per non fare del folclore «istituzionalizzato», che, rispetto alla concezione gramsciana di tutto il folclore «opposizione» alle concezioni ufficiali, fosse una bacheca di esposizione ecologica?

Il problema è sempre quello: la creazione dell'«uomo nuovo». E la discussione per crearlo. Tre personaggi mi sembrano significativi a questo proposito. Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli. Ed anche, in parte, Dario Fo. Il quale ultimo è l'inventore, l'animatore, più che il regista in senso stretto, di uno spettacolo del 1967 che si chiamava: «Nasco, piango, grido, ammazzo, mi faccio ammazzare, faccio l'amore, rido, mi affatico, prego, credo, non credo, crepo, ci ragiono e canto».

Era uno sviluppo organico e storicizzato, come del resto chiarisce il titolo, del modo di interpretare la vita da parte della classe operaia e dei contadini. E non a caso finiva con quello che è diventato poi il titolo *tout court* dello spettacolo: «ci ragiono e canto». Era un manifesto programmatico: presa di coscienza attraverso il proprio, organico, modo di fare cultura. Quindi discorso *con* e *su* le canzoni popolari attraverso tutto l'arco di vita delle classi subalterne. Per molti quello spettacolo, che era interpretato con una simbiosi che non si ripeterà mai più per tante ragioni da vecchi

(Giovanna Daffini, il coro del Galletto di Gallura, i «Piadena» nella formazione originaria) e da nuovi (Caterina Bueno, Giovanna Marini, Ivan Della Mea, Paolo Ciarchi), fu una grossa scoperta.

Questa occasione non si ripeterà più. Lo stesso Dario Fo, in conseguenza delle posizioni politiche che assumerà dopo il 1969, sarà in misura minore o maggiore, anche come produttore di canzoni proprie, legato a quell'esperienza, ma con scivoloni e con risollevarsi di altissimo valore.

Contraddizioni dell'intellettuale, che valgono del resto anche per altri, quando tenta di diventare organico alla classe a cui sente di appartenere. Il Bosio, che «organico» si può dire era per nascita (non solo politico-ideologica) fu uno di quelli che cercarono, a prezzo di roture e di odi più o meno duraturi (come testimonia Della Mea), di mettere ordine in queste contraddizioni. Oggi, forse, si può dire che non è stato un lavoro vano. Pensiamo appunto a Paolo Pietrangeli, cantore appassionato e lucido delle lotte studentesche del '68 (chi fra i giovani delle ultime generazioni non conosce *Contessa*), che altrettanto lucidamente ha poi, finito il '68 («è finito con un botto», come dice in una sua recente canzone), portato avanti certe analisi, e indagato spietatamente sui

rapporti individuo-collettività-lotta politica.

Pensiamo a Giovanna Marini, che ha avuto la sorte (determinata dalle sue qualità, e non dal caso) di essere allieva prediletta di Segovia e di Giovanna Daffini, e da questo aver saputo riunire, in funzione della cultura popolare, la divaricazione fra musica colta e musica popolare, per farne un terzo momento (anche questo però organico alla cultura subalterna) di sintesi, necessaria ed anzi indispensabile nella nostra società.

Pensiamo anche a Ivan Della Mea, che di Gianni Bosio, come già si è detto, fu amico-figlio-allievo. Ed anche contestatore, come lui stesso ammette, e a torto, in certi momenti.

E poi ci sono i nuovi studiosi, i Boldini, i Portelli, e gli altri per i quali troppo lunga diventerebbe la lista. E i gruppi (certi gruppi) di base? Alla base del «boom» della canzone popolare, politica, di protesta c'è questo lavoro fatto dal Bosio e dal Nuovo Canzoniere, che seppero recuperare, in maniera giusta e non meramente archeologica, tanto materiale del patrimonio della cultura subalterna e che cominciarono a spingere partiti di sinistra e movimenti culturali di massa perché la organizzassero. Oggi, diciamoci la verità, questo sviluppo così ampio ha creato perfino parecchie confusioni. C'è del vero e della mi-

stificazione. E c'è anche la tendenza a dividere con asprezza, e nello stesso tempo a voler fare, strumentalmente, confusione. Il mio folk è più folk del tuo: e giù accuse, rimbrotti, spaccature in quattro del capello. Le classi dominanti han dovuto aprire un nuovo spazio (ed hanno usato certi strumenti prima impensabili, come la RAI-TV) cosicché un dibattito e degli esperimenti sofferti e seri, anche se non sempre chiari a se stessi, si mischiano ad altri, mistificanti.

Come si sarà notato, in questi brevi cenni sulla canzone politica in Italia non abbiamo mai parlato di «cultura alternativa». Questo perché il termine ci sembra riduttivo della funzione e dello sviluppo della cultura delle classi subalterne, per le quali fare cultura non era un modo di opporsi alla cultura delle classi dominanti, quanto un fare «altra» cultura (che non è lo stesso concetto di «alternativa»), cioè una cultura parallela a quella a cui non potevano accedere. Nei nostri anni poi, il problema non è proprio quello del fare cultura alternativa. La società in cui viviamo, proprio perché vogliamo modificarla, e ne siamo comunque membri «integrati» a vari livelli, non ce lo consente. Lenin dice: «Noi possiamo edificare il comunismo unicamente colla somma delle conoscenze, delle organizzazioni e delle istituzioni, con la riserva



di forze umane e di mezzi che ci sono rimaste della vecchia società... Più pericoloso ancora sarebbe cominciare ad imparare unicamente le parole d'ordine comuniste. Se non avessimo compreso a tempo questo pericolo e non avessimo orientato tutto il nostro lavoro in modo da eliminarlo, l'esistenza di un mezzo milione o di un milione di persone, giovani e ragazze, che, dopo un tale studio del comunismo, si sarebbero chiamati comunisti, avrebbe unicamente arrecato un grave danno alla causa del comunismo». Quindi, più che di « cultura alternativa », si dovrà parlare rovesciando il problema, di « alternativa culturale ». Cioè il creare, o meglio mandare avanti, l'organizzazione diversa, strettamente legata alle classi subalterne, dei propri modi di fare cultura, cioè quella creata dalla classe operaia sfruttando le proprie conoscenze e quelle che ha assimilato, rovesciando cioè l'acculturazione a proprio vantaggio e per i propri fini.

(Esempio banale: il video-tape, che è diventato uno strumento importantissimo di lavoro culturale delle sinistre, non fa certo parte della « cultura alternativa ». E nemmeno tante altre cose).

Il problema, che ci pare in parte largamente risolto per quanto riguarda alcuni protagonisti è dunque quello di essere « organici ». « Non si comprende nulla della vita collettiva dei contadini e dei germi e fermenti di sviluppo che vi esistono se non si prende in considerazione, non si studia in concreto e non si approfondisce, questa subordinazione effettiva agli intellettuali: ogni sviluppo organico alle masse contadine, fino a un certo punto, è legato ai movimenti degli intellettuali e ne dipende » (Gramsci).

In questa ottica l'esame dei gruppi, e delle singole personalità che hanno costruito, in bene o in male, la contro storia d'Italia degli ultimi anni diventerebbe parecchio ampia. Andrebbe molto al di là dei compiti che aveva questo articolo, e ne meriterebbe una trattazione a parte. Qui, si voleva solo vedere da dove si era partiti per arrivare alla realtà di oggi; non a caso l'ultima canzone della quale abbiamo parlato è *Per i morti di Reggio Emilia*. Il lettore troverà anche, in appendice, alcune canzoni « esemplari » successive, naturalmente scelte con il massimo dell'arbitrio. Ormai, però, questa materia, la cultura popolare e specialmente quella orale, è nel pieno dell'arbitrio di per se stessa. E' un bene e un male nello stesso tem-

po: lascia aperte le porte alla mistificazione come agli esperimenti necessari e indispensabili. Bisognerà vedere l'evoluzione, lo sviluppo, le discussioni e l'effettività pratica di tutto questo; è già storia dei nostri giorni, e

quindi, più che altro cronaca. Peccato che ci manchi il giudizio, importante, sostanziale, di Gianni Bosio. Ma il « Giuan » non si è mai tenuto le sue conoscenze solo per sé, e in questo senso si può avere fiducia

che non mancherà chi saprà appassionarsi attivamente come lui, e discutere con competenza, razionalità (e senso gramsciano delle cose) di questo nostro difficile essere dentro o sulla soglia della cultura subalterna.

ALCUNE CANZONI "ESEMPLARI"

(Scelta, come si è detto, arbitraria, e senza nessuna presunzione di alcunché di definitivo inteso come giudizio. Casomai invito a completare, integrare sostituire eccetera. Naturalmente abbiamo escluso canzoni troppo note, o che dovrebbero esserlo, per dare spazio a testi recenti, più adatti ad un dibattito).

VALLE GIULIA

di Paolo Pietrangeli. Incisa nell'LP « Mio caro padrone domani ti sparo » dall'autore e Giovanni Marini.

Piazza di Spagna, splendida giornata, traffico fermo, la città ingorgata e quanta gente, quanta che ce n'era!

Cartelli in alto e tutti si gridava: « No alla scuola dei padroni! Via il governo, dimissioni! ». E mi guardavi tu con occhi stanchi, mentre eravamo ancora lì davanti, ma se i sorrisi tuoi sembravano spenti c'erano cose certo più importanti. « No alla scuola dei padroni! Via il governo, dimissioni! » Undici e un quarto avanti a architettura, non c'era ancor ragion d'aver paura ed eravamo veramente in tanti, e i poliziotti in faccia agli studenti. « No alla scuola dei padroni! Via il governo, dimissioni! » Hanno impugnato i manganelli ed han picchiato come fanno sempre loro; ma all'improvviso è poi successo un fatto nuovo, un fatto nuovo, un fatto nuovo: non siam scappati più, non siam scappati più!

Il primo marzo, sì, me lo rammento, saremmo stati millecinquecento e caricava giù la polizia ma gli studenti la cacciavano via. « No alla scuola dei padroni! Via il governo, dimissioni! » E mi guardavi tu con occhi stanchi, ma c'era cose molto più importanti; ma qui che fai, ma vattene un po' via! non vedi, arriva giù la polizia! « No alla scuola dei padroni! Via il governo, dimissioni! » Le camionette, i celerini ci hanno dispersi, presi in molti e poi picchiati; ma sia ben chiaro che si sapeva, che non è vero, no, non è finita là. Non siam scappati più, non siam scappati più. Il primo marzo, sì, me lo rammento...
... No alla classe dei padroni, non mettiamo condizioni, no!

VIVA VOLTAIRE E MONTESQUIEU!

di Giovanna Marini. Dedicata, come dice la Marini, con un sentimento di odio-amore a Ivan Della Mea, che attraversava un periodo di settarismo ma anche a « tutti i puri, per difetto o per eccesso ».

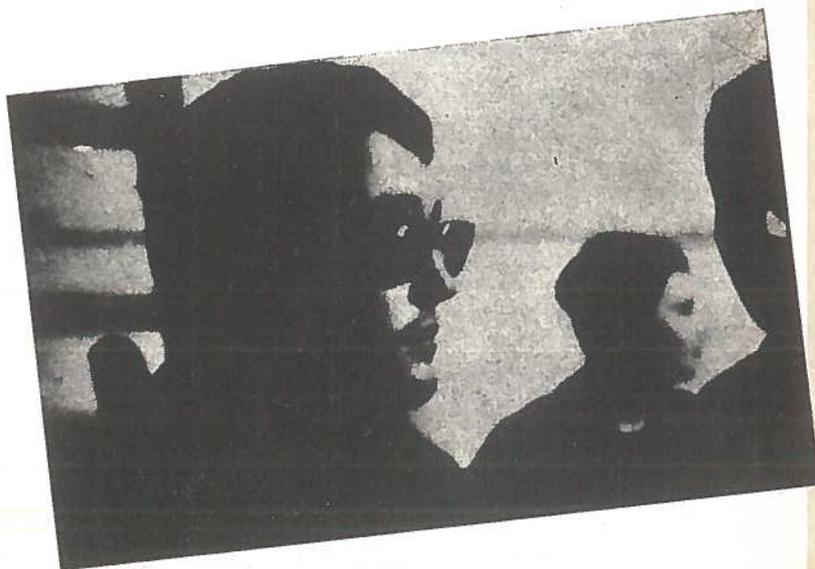
Evviva Voltaire e Montesquieu, potenti per molta ragione! hanno minato un regime mangiandone ogni briciola buona. Perché e in nome di che non dovremmo divorare ciò che nutre

anche in una istituzione che prepariamo alla distruzione? Ha bestemmiato! Questo grido l'aspettavo: è un puro che ha parlato. Lo conosco — il puro — mi è entrato dentro da anni, mi ha violentato, si è confuso con me a un punto tale che non so se non son io che ho gridato.

Riveste ogni mia intenzione di polvere sottile ed antica, così che tutto ciò che al di fuori di me di purezza e di virtù è ammantato richiama dal mio interiore la polvere sottile, la scuote e malgrado me scruto attentamente e sto a sentire.

E' sempre nascosto nella folla in ogni angolo oscuro; guardatevi dal buio, dal gruppo chiuso e austero, guardatevi — che non nasconda il puro.

Annidato come pipistrello nero, ascolta con le orecchie e senza cuore, privo di cervello e di piacere, ma ha le regole imparate dal manuale. Ha bestemmiato. Ha tradito e s'è sporcato. E' un profanatore. Allontanatelo. E' il pungolo della morte. E' un' ammonizione per i nostri ottimisti. E' uno scandalo infamante. Lo coviamo ingenuamente. ha bestemmiato, / odio la purezza, ha tradito e s'è sporcato, / odio l'onesta, è un profanatore, / odio il rigore, allontanatelo, / troppo facile! è il pungolo della morte, / mascherati di virtù, è un' ammonizione / a giustificazione per i nostri ottimisti, / che mancate di invenzione! è uno scandalo / vi aggrappate infamante / a verità prefabbricate, e lo coviamo / pur sapendo ingenuamente! / che ora tutto è cambiato. Girdano i puri, tirano fuori dei valori sacri, intoccabili a priori e non importa se siamo molto ignari del significato di questi tesori. Servono solo a linciare il profanatore, sorreggono il potere



e sono utili per chi non ha il coraggio di scegliere e vivrebbe nel terrore. Il puro per difetto: ecco il primo assassino. Ha sempre il sospetto che chi gli sta vicino nasconda un valore che lui non ha, perché è puro per difetto di passione — o meglio affetto da una passione difettosa. E' l'amante della regola: eccola lì, grassa, prosperosa, portata a spalla dai morti che si mescolano ai vivi, loro bianchi e consunti, lei ridente e voltiva li schiaccia col suo peso in uno stato continuo di morte protettiva.

Trema il puro per difetto che venga a mancare chi la regola la sa inventare: lo protegge, lo difende, se lo ingrazia nel terrore se c'è chi osa sregolare. Ascoltatela la sua fine tragica: trascinato dal profanatore, che è la sua sorgente di vita e il suo tormento — lui lo sa e lo insegue non lo lascia un momento — si ritrova all'aperto in uno spazio sconfinato, si perde si sente morire. Per salvarsi cerca, rabbioso, l'errore.

A volte succede che muore da eroe, aggrappato alla sua regola stretto stretto, che non vuole mollare. Ma evviva Voltaire e Montesquieu, potenti per molta ragione! hanno minato un regime mangiandone ogni briciola buona. Perché e in nome di che non dovremmo divorare ciò che nutre, anche in una istituzione che prepariamo alla distruzione? Ha bestemmiato! grida il puro immacolato, quello per eccesso. Con questo è impossibile parlare: Chi sei? dimmi il tuo nome, quello in cui credi; e sei anche tu alla ricerca dell'errore? Quale? «Intellettuale io non sono, non ho professione, né nome, né posto, fuori dall'istituzione per evitare la contaminazione.

Certo mi vuoi limitare, con quelle tue definizioni, vuoi ridurmi a uno sporco mercante di idee comuni; e tu così mi combatti, lo so, ma io ti sfuggo, non ho identità, non ho volto, non ho sostanza: sono la verità.

Una sola idea ho e non importa se non ha niente a che vedere col mondo, certo un giorno l'avrà. Nascosta fra voi con la mia idea, aspetto e non mi sporco: basta che vostra mai non sia, che non arrivi in porto». Così parla il puro per eccesso, lontano da ogni compromesso, ma accade a volte, per una svista, che non è altro che un puro teppista.

Sa tutto senza dubbio né timore, 52

sfruttando gli altri in nome del rigore e forse — ma tardi — anche lui saprà che è cullato proprio dalla società. Si crede per nascita un eletto, infatti è come un figlio di papà, non gli serve imparare e capire e non sa che è assai lontano dalla libertà.

Rimani nel tuo limbo vuoto di paragoni, che nessuno ti avvicini, beato ed immacolato, estraniato e fallito per non essere consumato; estraniato e fallito per non essere consumato. L'idea è nobile e pura e noi poveri sporchi lottiamo spalla a spalla col corrotto ed il compromesso, intralciati dal puro per difetto e linciati dal puro per eccesso; e restiamo offerti ed indifesi a una sola tua bella parola, stupenda per armonia tra fervore e teoria, stupenda per armonia tra fervore e teoria.

Ma evviva Voltaire e Montesquieu, potenti per molta ragione! hanno minato un regime mangiandone ogni briciola buona. Perché e in nome di che non dovremmo divorare ciò che nutre, anche in una istituzione che prepariamo alla distruzione? Verrà il giorno, se vogliamo, di tagliar la testa al sovrano e di mandare a morte la corte; ci saremo assicurati lunghi anni di vita, giustamente nutriti dalla morte. Distruggiamo, divoriamo ogni corte ch'è sempre bieca e forte ed ogni mito che nasce già esaurito; e lui dirà:

«A me, che vi ho nutrito, vestito, creato?», e noi: «Sì a te, nostro re»; e lui: «Senza di me dove finirà la nazione?». «La tua testa è la soluzione, non preoccuparti più per noi». «Chi vi guiderà, chi vi sceglierà la sorte?». «La strada è nostra, l'entrata è la tua morte». «Ingrati, ve ne pentirete presto, quando guerra e fame...». «D'ora in poi scegliamo noi».

E così, mio grande sovrano, anche per te arrivò la fine, ma non opporti a ciò che accade per preparazione: basta adattarsi a essere strumenti di un grande disegno di evoluzione fatto di vita, morte, pace e distruzione.

Ma evviva Voltaire e Montesquieu, potenti per molta ragione! hanno minato un regime mangiandone ogni briciola buona. Perché e in nome di che non dovremmo divorare ciò che nutre, anche in una istituzione che prepariamo alla distruzione? «Liberaci dal male»,

gridiamo all'intellettuale: «tutti a scandalizzarsi e nessuno a scandalizzare». Dove vai, intellettuale? Eri nato per portare una sana rovina, e ti sei ridotto a prefetto di disciplina; dove vai? dove vai? dove vai? Hai gli occhi, ma li chiudi e ti lasci portare fuori dal mondo, e poi parli senza far male a nessuno e il tuo dolore lo soffriamo noi. I puri ti han tagliato la testa, le mani, le gambe ed il potere, ma eri tu che lo dovevi fare, intellettuale.

Ma io ci penso e poi mi dico quale è quello che ci libera dal male. Tutti legati in un modo tale che non si potranno mai più liberare. Per primo c'è quello che ha fiutato nella vita di essere un fallito e, ritirato tra i puri per difetto, non violenta più il suo intelletto. E quello puro per eccesso, e ha il coraggio di dichiararsi dentro la società, impegnato ogni giorno a creare la preziosa ostilità!

O beati manichei! Ma guardiamoci intorno e vediamo l'uomo puro, ma puro davvero, circondato da un lato dai banchi manichei onnipresenti e dall'altro, con mille seduzioni, lusingando e soffocato dal potere; e tutti insieme gli tagliano la testa, le mani, le gambe ed il volere.

O beati manichei! E più noi ci tuffiamo nel fango, più la strada nascerà sotto di noi, di quegli altri del governo; e poi come può un piatto di bilancia essere abbassato, se noi al solito, per paura di un piatto non pulito, restiamo appesi in aria come spiriti? O beati manichei! invece di andare sotto ai piedi E intanto trionfano i governi, i re, i regimi ed il potere e a noi ci dà baldanza di sapere che siamo sempre la minoranza. Com'è bello stare in pochi ma eletti, o che sollievo le mani pulite, le manterremo fino alla morte; ma come ci servono le mani sporche!

La mia lettera sta per finire, vi saluto con molto affetto; non ho deciso di morire, ma una volta per tutte di troncare con la purezza, l'onestà e il rigore e affrettarmi invece a pensare che rifiuta ma divora lo stesso, perché non può non divorare: ma farlo senza ammetterlo è tra tutti i sistemi di gran lunga il peggiore.

Succede che, invece di minare, finisce lui stesso ad ingrassare il regime e adesso non è più solo puro per eccesso, ma è anche puro fesso e irrimediabilmente integrato. C'è poi quello che ha minato e divorato,

ma poi il morto se lo è ritrovato dentro, e lo vive dandogli il suo nome, è resuscitato nella sua persona. I puri t'han tagliato la testa, le mani, le gambe ed il potere, ma eri tu che lo dovevi fare,

intellettuale. O beati manichei! Per la vostra purezza pagano gli altri, non pagate voi. O beati manichei! Ma evviva, evviva il compromesso riconosciuto come tale, usato come arma insidiosa, a un taglio solo ma mortale, e non quello che chiamate con i vostri risonanti e stupendi sostantivi, solamente per salvare il rigore di voi altri, sofferti e falsi puri! O beati manichei! Ma evviva quello che ogni giorno sceglie e sa quel genere di guerra che gli va e parlare per tagliare la testa, le mani e le gambe al potere; perché i fatti me li han fatti venire in mente e da tempo ricordare, con la loro importante lezione, Voltaire e Montesquieu, potenti per molta ragione.

O CARA MOGLIE
di Ivan Della Mea. Canzone sindacale cantata un po' in tutte le fabbriche d'Italia.

O cara moglie, stasera ti prego, di a mio figlio che vada a dormire, perché le cose che io ho da dire non sono cose che deve sentir. Proprio stamane là sul lavoro, con il sorriso del caposezione, mi è arrivata la liquidazione, m'han licenziato senza pietà. E la ragione è perché ho scioperato

per la difesa dei nostri diritti, per la difesa del mio sindacato, del mio lavoro, della libertà. Quando la lotta è di tutti per tutti il tuo padrone, vedrai, cederà; se invece vince è perché i crumiri gli dan la forza che lui non ha. Questo si è visto davanti ai cancelli: noi si chiamava i compagni alla lotta, ecco: il padrone fa un cenno, una mossa e un dopo l'altro cominciano a entrar.

O cara moglie, dovevi vederli venir avanti curvati e piegati; e noi gridare: crumiri, venduti! e loro dritti senza piegar. Quei poveretti facevano pena ma dietro loro, là sul portone, rideva allegro il porco padrone: l'ho maledetto senza pietà. O cara moglie, prima ho sbagliato, di a mio figlio che venga a sentire, ch'è ha da capire che cosa vuol dire



lottare per la libertà
ché ha da capire che cosa vuol
dire
lottare per la libertà.

VEDRAI COME' BELLO di Gualtiero Bertelli

M'hanno detto a quindici anni
di studiare elettrotecnica,
è un diploma sicuro,
d'avvenire tranquillo,
con quel pezzo di carta
non avrai mai problemi,
non avrai mai padroni,
avrà sempre il tuo lavoro.

Vedrai com'è bello
lavorare con piacere
in una fabbrica di sogno
tutta luce e libertà!
M'hanno detto a quindici anni:
fai la specializzazione,
è importante, nella fabbrica
farai il lavoro che ti piace.
Io l'ho fatta, ed a vent'anni
poi mi sono diplomato
e ad un corso aziendale
m'hanno pur perfezionato.

Vedrai com'è bello...
Tutto quello che hai studiato
dentro qui non serve a niente,
non importa un accidente
cosa poi tu voglia fare;
il diritto più importante
è catena di montaggio,
modi e tempi di lavoro
ogni giorno, ogni ora.

Qui dentro non c'è tempo,
non c'è spazio per la gente,
qui si marcia con le macchine
e non si parla di libertà.

La tua libertà
resta fuori dai cancelli,
la puoi ritrovare
fra le mura di casa.

Vedrai com'è bello...

LA NAVE DEI FOLLI Ballata di Ivan Della Mea

E disse: « Andiamo si va per
partire
il vento già spacca già gonfia le
vele
e l'ancora-angoscia per mille
e più braccia
già leva dal fango di mille
miserie ».

« Non posso » — risposi —
« le mille valigie
di questa partenza mi legano
al mondo;
io so per partire le devo lasciare
però senza quelle per me non
c'è volo ».

Mi disse: « Il bagaglio di mille
paure
per mille d'angosce di vecchie
certezze
per mille speranze di cane deluso
che resta bastardo tra mille
carezze ».

Mi disse: « E' questo che devi
lasciare
sul molo del tempo per una
speranza
raccogli il tuo sporco e tienilo
stretto
ché altro non serve per fare
allegria »

Ma quanto dolore per dare allo
svolo
di te fantasia un attimo solo.
E' piena la nave dei cani delusi
rimasti bastardi tra mille carezze
è bello vederli coi pugni ben
chiusi
tenersi lo sporco, lasciar le
promesse
dei mondi civili dei mille ritratti
quadrati perfetti del senso comune
cornici di forme a specchio pulite
così che la rabbia si umilia
nell'arte

Ma quanto dolore per dare allo
svolo
di te fantasia un attimo solo
E guardo la vela di foglio di carta...
mi volto e lontano sul molo già
vedo
con l'occhio civile l'esperto
dell'arte
cercare l'orgasmo sui mille
bagagli.

Lo guardo felice e lancio la pietra:
si ferma nel cielo più grigio di
lastra,
nel cielo si affila a lama sicura
che piomba, ti sfiora esperto
e ti castra.

La nave dei folli veleggia veloce
il foglio garrisce nel gioco di parte;
sul bianco compare ben rossa
una croce:

un altro caduto sul campo dell'arte
Ma quanto dolore per dare allo
svolo

di te fantasia un attimo solo.
Milano spaccata tra uffici e
stazioni
tra fabbriche e chiese tranciate
ridendo
passate sul filo di spada e di prua:
la nave dei cani veleggia sicura.
A notte coi pugni ben chiusi
d'amore
guardando la scia dei mille
rottami
di arte e cultura, di angosce
d'autore,
dei mille valori metropolitani:
a noi cani sporchi più volte delusi
rimasti bastardi tra mille carezze
ci prende la voglia di aprire le
mani

di unire alle vele le nostre
bandiere
Ma quanto dolore per dare allo
svolo
di te fantasia un attimo solo
E quando spaccata ogni vecchia
cultura
che è anche nostra e che

abbiamo lasciata
tra mille valigie sui moli
d'angoscia
nel porto dell'arte timbrata e
schedata:
potremo guardare la scelta futura
la scelta dei cani bastardi nell'ossa
e ancora una volta e chiedersi
ancora
se ancora tentare se ancora
si possa.

E allora trovando negli occhi
compagni
la voglia e la gioia di essere bimbi
ognuno già bimbo dirà: « Certo
è mia:
si può si può fare, la nave è
anche mia.

La nave del sogno è mia per
ragione,
è nostra per scelta di cani delusi
che sanno creare tenendo lo
sporco

ben stretto e cosciente tra
pugni rinchiusi ».

Ma quanto dolore per dare allo
svolo

di te fantasia un attimo solo
La nave dei folli che rompe in
letizia

la vecchia cultura con nuova
allegria

e tutto il dolore già trancia
sul ferro

del grande lucchetto per dare
la via

al volo finale di tutto l'amore
al volo finale della fantasia

e ridere al tempo di ogni struttura
eletta a potere della borghesia.

E ancora più bimbi con carta
e bandiere

guardando diritto il solo pennone
faremo la danza dei cani delusi
coi pugni serrati per nuova
illusione.

Ma quanto dolore per dare allo
svolo

di te fantasia un attimo solo.
La nave dei folli eletta a «ragione»

per segno diventa parola, poesia
diventa creazione per rivoluzione
per l'attimo solo, ma di fantasia
diventa creazione per rivoluzione

per l'attimo solo, ma di fantasia.
(Da i Dischi del Sole, DS 78,
disco prodotto per il XX Congress-
so della Federazione Giovanile
Comunista Italiana).

DISCOGRAFIA ESSENZIALE

Antologie

« Il bosco degli alberi — storia
d'Italia dall'Unità a oggi attraverso
il giudizio delle classi popolari »,
a cura di Gianni Bosio e Franco
Coggiola. Dischi del Sole DS 307/9
e 310/12.

« Canti di protesta del popolo
italiano », a cura di Emilio Jona e
Sergio Liberovici. CEDI 33/17 GP
80028-80029.

« Le canzoni di "Bella Ciao" », a
cura di Roberto Leydi e Filippo
Crivelli. Dischi del Sole, DS 101/3.
« Ci ragiono e canto », a cura di
Cesare Bermanni, Franco Coggiola
e Dario Fo. Dischi del Sole, DS
119/21.

« Canti rivoluzionari italiani ».
Vedette-Zodiaco, VDS 250.

« Gli anarchici 1864-1969 », a
cura del Canzoniere Internazionale.
Cetra-Folk, lpp 212/213.

Canti socialisti e comunisti

« L'Ordine Nuovo », a cura di
Cesare Bermanni. Dischi del Sole,
D 161/63.

« Canti e inni socialisti 1-3 ». a

cura di Roberto Leydi e Franco
Coggiola. Dischi del Sole, DS
3, 9, 49.

« Canti comunisti italiani 1-2 », a
cura di Roberto Leydi. Dischi del
Sole, DS 5, 12.

« Avanti popolo alla riscossa »,
a cura di Michele Luciano Stra-
niero. Dischi del Sole, DS 158/60.

La Resistenza

« Canti della Resistenza italiana
1-10 », a cura di Roberto Leydi,
Cesare Bermanni, Michele L. Straniero,
Dante Bellamio. Dischi del Sole,
DS 2, 8, 17, 31, 34, 44, 45, 53, 54, 55.

« Canti della Resistenza » a cura
del Gruppo Folk italiano di « Saetta ».
Vedette-Zodiaco, VPA 8154.

« Il canzoniere internazionale dei
ribelli », a cura di Sergio Liberovici
e L. Trezzini. CEDI, GLP 81010.

Gli interpreti del dopoguerra

Fausto Amodei, « Se non li co-
nosce », Dischi del Sole, DS
1021/23.

Giovanna Marini, « La nave - La
creatora », Dischi del Sole, DS
1015/17.

Alberto D'Amico, « Ariva i bar-
bari », Dischi del Sole, DS 1024/26.

Paolo Pietrangeli, « Karlmarx-
strasse », Dischi del Sole, DS
1033/35.

Giovanna Marini, « L'eroe », Di-
schi del Sole, DS 1036/38.

Fausto Amodei, « L'ultima cro-
ciata », Dischi del Sole, DS 1042/44.

Ivan Della Mea, « Ringhiera »,
Dischi del Sole, DS 1045/47.

Giovanna Marini, « Viva Voltaire
e Montesquieu », Dischi del Sole,
DS 170/72.

Paolo Pietrangeli, « Mio caro pa-
drone domani ti sparo », Dischi del
Sole, DS 197/99.

Ivan Della Mea, « Io so che un
giorno », Dischi del Sole, DS
122/24.

Ivan Della Mea, « Se qualcu-
no ti fa morto », Dischi del Sole,
DS 1009/11.

Gualtiero Bertelli, « I giorni del-
la lotta ». Dischi del Sole, DS
191/93.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

« Canzoniere della protesta » (n.
1, 2, 3, 4), Ed. Bella Ciao.

« Cultura di base in fabbrica »,
Ed. Bella Ciao.

Gianni Bosio, « L'intellettuale
rovesciato », Ed. Bella Ciao.

Roberto Leydi, « I canti popolari
italiani », Ed. Mondadori.

Sergio Liberovici, « Musica in-
sieme », Ed. La Nuova Italia.

Daniilo Montaldi, « Militanti poli-
tici di base », Ed. Einaudi.

Carbonari-Nesti, « La cultura ne-
gata », Ed. Guaraldi.

« Comunicazioni di massa e co-
municazioni di classe », Ed. del
Gallo.

Giuseppe Lisi, « La cultura som-
mersa », Ed. LIR.

« Cultura di classe e consumo del
folk », Ed. Bella Ciao.

« Canti popolari italiani », Ed.
Newton Compton.

« Canzoni italiane di protesta »,
Ed. Newton Compton.

« Canti della lotta dura ». Ed.
Savelli.

Andrea
Mignai

Patty Smith

PATTY IN EXCELSIS

Questa americana dal volto angoloso ha messo d'accordo, negli ultimi mesi, *teenagers* dalla bocca facile e critici a oltranza, proponendosi come grande fenomeno pop degli anni '70. Il suo fischio, aspro e sibilante, cresciuto in quei posti «dove nemmeno si può fare una pisciata», per dirla come Kerouac, ha ricordato ai nostalgici un altro famoso *crakclin' whistle*, quello di Dylan: al soffocante interesse, la donna ha risposto proprio come il prode Zimmerman, mitragliando *fuck you* e citazioni di Rimbaud con serietà pari alla provocazione.

Patti Smith è il prodotto tipico dell'ultima generazione pop americana. Cresciuta tra il profilo di John Lennon e l'incubo fallico di Mick Jagger, ha misurato in termini di vita i passi veloci o stanchi della «musica per la gente»: la sua arte, oggi, non può essere fremmente poesia originale (come in tutti i Padri Fondatori) ma gioco d'intelletto, recupero *qui e adesso* di una verginità che di fatto non esiste più.

Il dato che più sconvolge, nella musica della donna, è la patina sonora, l'«evidenza acustica». *Horses* pare disco degli anni '60, cerca accenti e modulazioni da «prima di Woodstock», zittisce l'ampli-

ficazione per tornar quasi ai tempi eroici del beat: il film proiettato sulla parete è quello dei Velvet, di Morrison, del *Dylan in Maggie's Farm*, la ricostruzione è fedele sino al sospetto. Non a caso *Horses* esce gomito a gomito con *Faithful*, il *long playing* dove Todd Rundgren s'ingegna a rifar Beatles, Hendrix e Beach Boys «proprio eguali». Agli americani dell'ultima ondata non sembra offrirsi altro sbocco che ricopiare il quadro «tale e quale», scavalcare anche il concetto di revival per bere l'acqua della «seconda giovinezza»: come in vecchie immagini di Bunuel (*L'Angelo Sterminatore*) rimetter le cose a posto pare gesto decisivo, esorcismo per liberarsi d'un colpo di affanni e problemi

Patti Smith vale certo più dell'alienato «trucco» che crediamo di scorgere. La sua voce è segno memorabile, rumore che oscilla tra il delirio, l'orgasmo, la schiuma di vita. Allieva alla scuola della strada, ricorda Janis per il modo di «parlare» la musica, per i gemiti fondi, per i guizzi che consumano l'energia, esaltandola. Lo strascicato solenne ritmo delle parole, morso dalla tarantola del «brutto» dylaniano, è una pistola perennemente carica che ci vibra sulla tempia: la memoria cancella la sicurezza a fior di labbra (Joni Mitchell, anche Grace Slick) e annota rapide pulsazioni, vocali spaccate.



lingua dura sino all'affronto. Le immagini più vicine: l'uomo col gatto di *Bringin' It All Back Home*, il Re Lucertola che comanda agli strumenti di restar dominati.

Della propria vita, l'artista ama dire in termini drammatici. Seguendo la fantastica strategia dylaniana, Patti si dichiara libera da sempre, in fuga da casa dall'età di 15 anni, giovanissima madre angosciata: nessun Anthony Scaduto è ancora giunto a confermare o a distruggere l'autobiografia di una piccoloborghese dell'America Orientale, « provinciale » di Pitnam, nel New Jersey. Nel 1970, dopo un pazzo girovagare kerouachiano, la donna è a New York, a cullar sogni di commedie mai finite, a scriver torrenti di parole

che qualcuno poi radunerà in smilze raccolte poetiche (*Seventh Heaven*, Kodak, Witt): la febbre musicale l'aggredisce come la mazza degli Hell's Angels che ad Altamont spiegano bene cosa sia il « suono duro » che va verso i '70 (« Altamont? Niente di speciale. Tutte le feste musicali della mia giovinezza terminavano con un po' di sangue »).

Il cinismo è un gioco. Questa donna che alla fine delle parabole arriva a passeggiare per Bowery Street e tocca con mano i ghetti di Andy Warhol si difende come può: aggredendo, ad esempio, indossando una maschera di ferro, struggendosi d'amore per il suono di quei complessi (i Blue Oyster Cult, per fare un nome) che bruciano tutto sul terreno dell'espressione. Chi ha usato il termine « nazismo », per simili esperienze, ha scomodato fantasmi eccessivi. Con Patti e con i signori di *Secret Treaties* siamo alla disperazione, invece, al terribile bisogno di comunicare superando la soglia dell'indifferenza: c'è ancora abbastanza margine per considerare il suono come stimolo di vita, per non vederlo come pietra pesante destinata ad azzerare l'attività intellettuale.

Horses, unico disco « ufficiale » a tutt'oggi, ha avuto una gestazione difficile. Patti ha cominciato a « costruirlo » tra le mura del Max's Kansas City, sull'eco dei Velvet, nel teatro bianco di New York: l'ha realizzato più avanti nel tempo, strillando per farsi sentire, dopo che una recensione felice del *New York Times* aveva convinto i dirigenti della Arista Records a prendere in considerazione l'asciutta inquieta « negra bianca ».

La musica ha tagli profondi, si muove isterica, s'ingegna a « dimostrar qualcosa ». Le idee gettate sul tappeto non sono molte: conta la variazione, il respiro che cambia di momento in momento, la trama variopinta di una voce che non può mai essere fissata precisamente. Il ritmo è un giocattolo fragile che s'infiamma al comando della gola: se la lingua non scatta ordinando il « crescendo » sarà sempre la pigra cantilena di *Redondo Beach*, un quasi reggae insinuante stanco.

LONDON CONCERT: MA DAL VIVO?

In un tranquillo week-end di vergogna la *Swinging London* d'antan s'è destata tutta sudata, la sottana di un'ottusa ingenuità strappata ed il suo ultimo tabernacolo profanato. Tra promozionali fuochi d'artificio (buonisconto per oltre mille lire sull'acquisto di *Horses*) e pubblico in deliquio, Patti Smith, la cocotte n.ro 1 d'Oltreoceano alla *Roundhouse*.

Clamore, dunque, per quella che avremmo immaginato luminosa creatura di bassifondi dell'antico Village, e che, al contrario, abbiamo ritrovato trasfigurata sinistramente dal gioco policromato degli spots insieme a quattro figuri che certo la sanno lunga su sarti e parrucchieri.

Patti calca la scena infagottata di stracci, sputa petali di rosa e saliva, saltella come in incredibili routines / *Cassius Clay* / *Mick Jagger*, titilla la fantasia stupita dei presenti ingerendo sostanze sospette tra un'esibizione culturista e la bizzarra apparizione di una cinepresa con cui

si diverte a riprendere i suoi compagni ed il pubblico.

Real Good Time Together o il reggae inurbato di *Redondo Beach*; Kimberly o *Break It Up*; il tessuto strumentale trasuda violente tinte di aggressività e d'intollerabile volume che dipingono con crudezza vivace una ben nota pantomina-rock che avremmo creduto bandita, in nome di novità assai meno labili e banali, da simili signori. Radio Ethiopia, lunga elegia sussurrata dapprima in punta di lingua e poi a gola squarciata, concede nobiltà alla recita per pochi minuti ma Patti, vestita di pura « Union Jack », preme l'acceleratore dell'assurdo e dell'irridente tirando le fila della Gloria e di My Generation, con Dee Daugherty pronto a disintegrare tamburi e bacchette come in films déjà vu..

Signori, questo è il rito di sempre sull'altare del rock... quale rito?... e quale rock?

Guido Harari



Si può scendere nella « maniera ». Ma si può anche (è quel che accade oggi) risvegliare mitici animali dalle corna d'oro, mandar riflessi di un *absolutely live* che si credeva perduto. Qui, oltre ogni discorso fino, la musica serve ancora per consumarsi, per dare in pasto al mondo la propria nudità favolosa. « Interpretare », per Patti Smith, vuol dire sanguinare da vecchie ferite, aprirsi e scoprire tutto con un urlo, verificare con nervi tesi la possibilità che vibra in aria: il pentagramma di questo suono è un rotolo di pelle, con fibre e muscoli.

In mezzo alla materia densa, a dar compattezza, ad allattare vita, vecchi « segnali » ce-

lebri, *Gloria* dei Them, *Land Of Thousand Dances* di Wilson Pickett. Patti non li cita testualmente, rifiuta la difficile « operazione plastica »: li recupera soffiandoli in un collage vaporoso, invece, li cambia stringendoli forte, come talismano di sicurezza. Qualcuno canta la propria vita e nella ruota dei giorni c'è posto anche per il beat, per i ritmi forti, per le sere di ebbrezza trascorse in un attimo. Si ritorna a *quello* spirito: ma si vive oggi, si cercano altri sbocchi alla storia finita male.

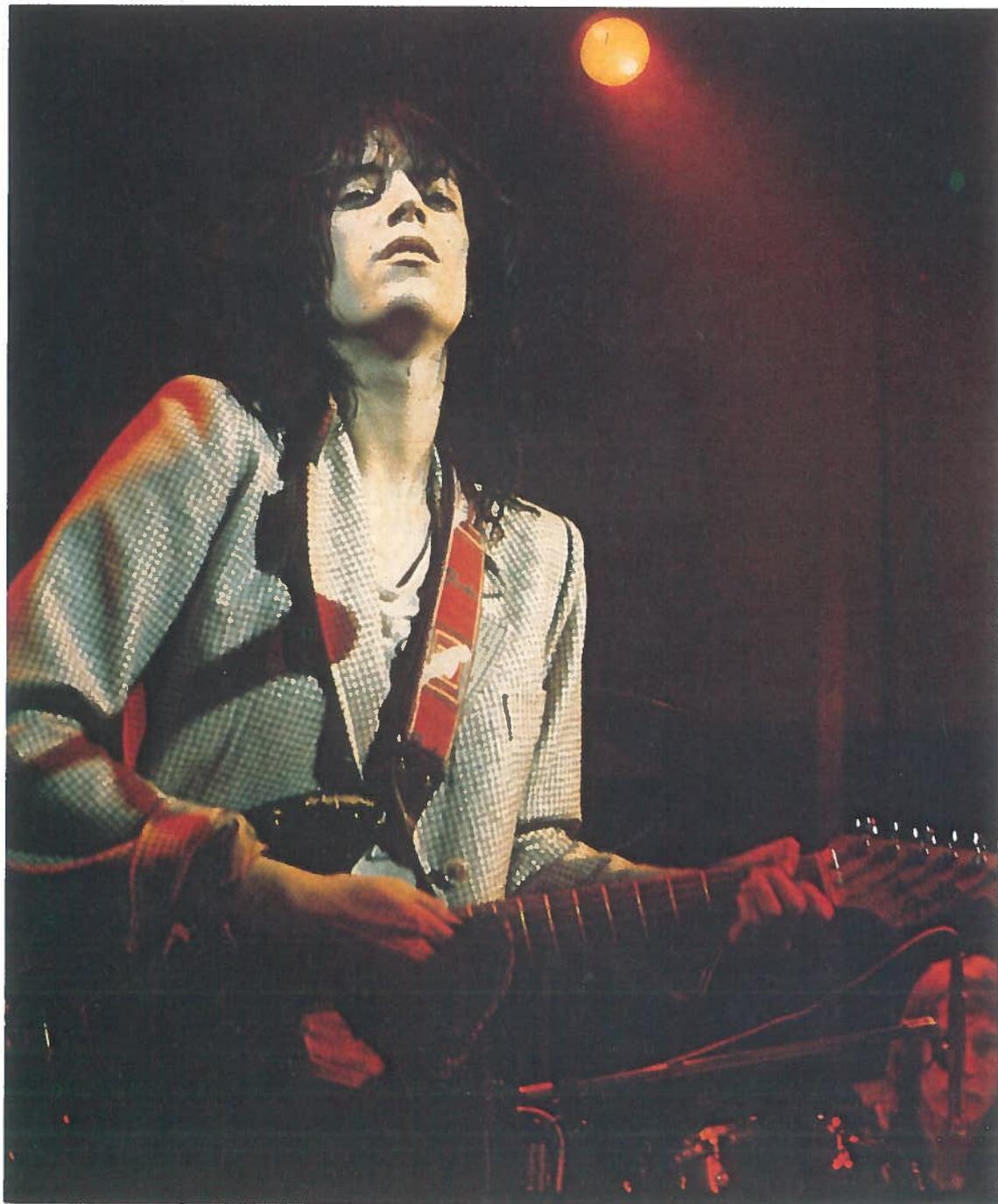
Un bootleg uscito in questi giorni (*Teenage Perversity & Ships in the Night*) « legge » il fenomeno sul luogo concertistico. Il suono è ancora più scarno, la corda dei sentimen-

ti tesissima: il cibo offerto dalla voce e dagli arnesi malati risulta immangiabile per chiunque non abbia varcato il cancello della « forma ». Dal fragore della partecipazione comprendiamo che *Gloria* ha ritrovato la sua leggenda, che *Redondo Beach* è già diventato un piccolo classico: in mezzo agli « oggetti conosciuti », un rock della più bell'acqua come *Real Good Time Together* e una strascicata *ballad* dalla vita impetuosa, *Radio Ethiopia*. La pioggia di vibrazioni sembra cadere su una notte del '67: la voce, sirena spiegata della metropoli, insegue la rabbia e la siringa che poi è il Lou Reed dei primi giorni. Aperta la cerniera della gola, caldo e freddo perdo-

no il loro significato: quando alla fine parte il razzo di *My Generation* non si sa bene cosa pensare, tanto l'oltraggio è grande, tanto la violenza è soffocante, come Pete Townshend voleva insegnare ai londinesi della sua età.

Quanto vale nel « lungo periodo » la scoperta di una eroina dal cuore elettrico? Qualcuno sta già approntando una risposta. Un anno fa Patti Smith girava per i clubs di New York offrendosi a poche lire e incidendo da sola 45 giri non vendibili: oggi la Arista preme per un secondo Lp, il mondo dei bootlegs è in fermento, i giornali traboccano di interviste e qualcuno già prepara un libello di poesie, *Tarantula* per l'America del '76. Una scaltra manovra pubblicitaria avvolge il personaggio, manipola i gesti e le frasi, cerca il « mistero » hip intellettuale: introdotta nella cerchia di Ginsberg, di Ferlinghetti, di Dylan (che all'Other End, lo scorso anno, la omaggiò clamorosamente, bissando la benedizione impartita un decennio prima ai Byrds di *Mister Tambourine*) l'artista è già diventata, per qualcuno, l'angelo pazzo della « cultura giovanile », versione aggiornata di quello che fu lo Zimmermann della Harley Davidson dalle parti del Sessantasei. Un produttore smaliziato come John Cale serve a giocare bene la partita su tutti i fronti: l'eco di una mitologia « sottarranea » sempre viva si mescola alla solida realtà del personaggio, in un intreccio di fili che lascia trasparire poca chiarezza.

Il « modo d'uso » più corretto è lasciar libera la *wild american* nutrendola di suoni sempre più sinceri: la voce si aprirà da sola, le parole si scontreranno in grappoli duri, la mente ne uscirà fortificata. Se qualcuno presterà orecchio alla vicenda, potrà succedere qualcosa capace di scombinare i piani precisi del pop incamminato verso gli Ottanta. Sull'altro piatto della bilancia la solita musica « truccata », il *revival* buono per i lucciconi, il mito della Regina dei Teenagers. Energia che muore, come sempre.



Sull'operazione jazz rock: LA PARABOLA DEI TALENTI

Penso che ognuno, salvo mitomani inguaribili e maniacali consumatori di bollettini del mercato, si accorga ormai che il cosiddetto rock-jazz arranca con il serbatoio delle idee svuotato da siccità creativa. Gli epitaffi li lasciamo a chi aveva troppo brindato a quella nascita in verità ambigua; ma la certezza che la storia più bella da scrivere e da fare ha i piedi piantati nella realtà e la testa alla ricerca del futuro, e dunque non è riepilogo o ripensamento da manuali pignoli, non impedisce di abbozzare un bilancio su questo fenomeno variopinto e comunque significativo. I rulli compressori delle classificazione più scolastiche (« il rock-jazz è musica dell'imperialismo ») appiattiscono nel manicheismo, non servono a capire; ma risparmiamoci anche di rispolverare quella favola vittimista e dissociata, già escogitata per Dylan, Zappa e chissà quanti altri, l'idea, cioè, che anche il rock-jazz abbia tradito le proprie stesse premesse, precipitando dalla purezza nella degradazione della febbre dell'oro. Oddio, può pure darsi che nei primi tempi le liquide sonorità delle tastiere riuscissero a coprire più di quanto oggi non facciano le battute del registratore di cassa. Ma il nodo da sciogliere è un altro: al fondo di un certo modo di produzione dei musicisti, così come delle entusiastiche illusioni di vaste frange del pubblico, c'è uno schema duro da rimuovere ed evidentemente fertile di false coscienze. Lo scorrere più recente della musica viene sempre misurato sul metro dell'esplosione del « giovanilismo » come fenomeno da rotocalco, e dunque il calendario comincia con i Beatles, prosegue con Jefferson e Hendrix, passa per Pink Floyd e Soft Machine, fino a giungere al rock-jazz in attesa di ulteriori evoluzioni. Come è facile osservare, si tratta di spostamenti progressivi del gusto comune, verso prodotti sempre più perfetti, ben confezionati, sofisticati.

Ma è un cammino troppo liscio ed asfaltato per render ragione di realtà ben più complesse: la logica è quella di continui ammodernamenti che appaghino le brucianti velleità di scoperta del pubblico, fornendogli nel contempo gli spunti per criticare le più macroscopiche degenerazioni del rock senza metterle in discussione la direzione maestra. Il balletto delle promesse



Miles Davis

se e dei tradimenti è in questo senso complice perché non sa negare l'istituzione, il criterio finale, perché ripete la parabola di chi, dal primo amore e attraverso speranze deluse, arriva al matrimonio per disperazione o abitudine.

Il ricambio rapido, l'affinamento, garantiscono l'attenzione di un pubblico spesso tutt'altro che sprovveduto, per solito progressista, poco incline a cibarsi dei kitsch più grossolani. Così anche un Archie Shepp, che per molti è scoperta recente, viene inteso come un ulteriore segmento di questo tragitto eurocentrico, con evidente dispersione della problematica che egli rappresenta. Ma la nostra storia (di noi bianchi, giovani, occidentali) non è la storia tout court: mentre

noi ci sprangavamo per Jagger e Lennon, Eric Dolphy moriva a Berlino e, pensate un po', Don Cherry e Gato Barbieri circolavano per l'Italia nascosti da assurde « sfumature alte » e da suoni dal sapore troppo perturbante per palati ancora acerbi.

Smetterla di credere che tutto sia cominciato dalla costola di quattro coglioncelli di Liverpool non significa comunque solo andare a ripassarsi la cronaca degli ultimi anni o rivangare verso radici più profonde, quanto piuttosto estrapolare parametri e metodi differenti, proporsi una scala di valori più complessiva, rifiutarsi al procedimento un po' democristiano tipo « avanti nella tradizione ». Significa, in particolare, ricercare quei contenuti espressivi nuovi e positivi, quel

la maturità di progetto linguistico, che al rock-jazz sono palesemente estranei. I vari Weather Report, Herbie Hancock, ecc., sono riusciti ad adempiere con efficacia il momento dell'impatto, dei suoni freschi per un orecchio atterrito da lustrini e *grand guignol* dilaganti nel pop.

Hanno puntualmente deluso, invece, le attese di verifica, non riuscendo a fondare la continuità di un'ipotesi di ricerca; una volta reperito lo schema valido, lo si perpetua con il rimescolamento delle carte, la stabilizzazione degli elementi acquisiti, dove le sicurezze soffocano l'invenzione, la escludono dalle proprie prospettive. Che *Tale Spinnin'* sia più compiuto di *I Sing The Body Electric*, che gli ingranni ruotino con maggiore disin-

voltura, può anche essere vero, ma troppo elevato è il prezzo del congelamento, troppo fredda è la rinuncia a una qualità superiore. E poi Weather Report anche quando procede sul vuoto lo fa con eleganza e buon gusto, allorché, ad esempio, un Chick Corea vomita tali infamie che anche il più gracile senso estetico consiglia di scansare. La deduzione possibile è una sola: a stridere sono proprio i presupposti generatori, l'ambizione di una sintesi troppo spigolosa e problematica per poter trovare adeguata soluzione in un approccio furbino e superficiale.

Qui risalta la povertà di analisi di una critica, sedicente « di sinistra », che a suo tempo auspicò questa avventurosa unione, evidentemente suggestionata dall'esito degli incroci fra bovini sperimentati da *Fidel Castro*.

Ma la sintesi è abortita, sciogliendo sull'enorme incongruenza dello sgonfiamento della dinamica della contraddizione fra jazz e rock a somma meccanica e semplicistica. E in questo itinerario discendente, poi, l'addizione jazz più rock ha finito per affiancare soltanto due mezze verità, un jazz, cioè, inverecondamente ridotto a stile prevedibile, un rock che, già « mezzo » di per sé, si esaurisce nella mancanza di un entusiasmo vitaminico. Così il perseguimento degli effetti, la caccia a sonorità originali, invece di essere impliciti e conseguenti a una pratica di ricerca di linguaggio e di strutture, diventano il fine ultimo della musica, un po' come chi prediligesse la birra solo per la schiuma, senza badare alla sostanza di base.

Mettersi a distinguere quanto abbiano inciso sulle origini del rock-jazz le frustrazioni derivate a molti musicisti dalla emarginazione da ogni popolarità e dove invece subentri il calcolo astuto del mercante di se stesso, è in verità ozioso.

Né le disarmanti dichiarazioni dei musicisti interessati sortiscono dal fumo e dal ridicolo, con Corea che blatera cialtronerie sulla comunicazione universale e l'ex Mahavisnu John McLaughlin che ci viene a raccontare che il denaro che entra copioso nelle sue tasche « appartiene al divino, e il divino ha bisogno di molti milioni per manifestarsi ». Ma come ci ricorda una delle più semplici verità marxiane, è bene giudicare una persona non da ciò che pensa di se stessa, ma piuttosto da ciò che concretamente compie. E il

tirar delle somme ultime ci indica che, con il rock-jazz, Herbie Hancock ha sostituito Keith Emerson nell'emarginare Cecil Taylor. L'apprezzabile mutamento di quantità non ha investito una qualità diversa, anche perché è certo più agevole e remunerativo conservare fedeltà commerciale a un pubblico indifferenziato, piuttosto che imbarcarsi nella faticosa e contraddittoria impresa del rovesciamento delle relazioni con le masse. Lo sgraziamiento delle inclinazioni popolari è avvenuto dunque senza intaccare l'involucro della valorizzazione del mercato e della logica della produzione capitalistica: è un'ipoteca pesante, che l'eleganza della cura cosmetica non riesce ad occultare. Se non scordiamo quanto ambiguo sia questo ruolo, se accettiamo di ridimensionare drasticamente le



Herbie Hancock



Mahavishnu

iniziali velleità di « rivoluzione sonora » degli anni '80, se pietosamente sorvoliamo sulle raffazzonate « concezioni del mondo », allora in fondo gli episodi piacevoli non mancano. Certo non germogliano sul terreno delle settime galassie, dei viaggi cosmici, delle atmosfere liquide e ipnotiche, situazioni scopertamente fasulle, ciarlatanesche, troppo tronfie perfino come sottofondo. Assai più gradevole, allora, la semplicità lineare, molto funky, di Stanley Clarke e Tony Williams, che nella loro immediatezza possiedono almeno il pregio di coinvolgere senza tante mistificazioni, con una nitida impronta blues che altri hanno affogato nella propria amnesia di ogni referenza vitale.

In una musica nella quale l'appiattimento ai medesimi stereotipi è comunque regola imperante, l'unico caso di personalità sempre distinguibile è quello del Weather Report. Il fascino innegabile del gruppo, intendiamoci, non supera assolutamente il limite della bella calligrafia: l'inconsistenza che altri dicono con uno *slang* arruffato, Weather Report la pronuncia con dizione di alta classe. Innesca una contraddizione nella quale non tutto è limpido: ciò che l'estetica può gradire ed assolvere rischia di andare a incrementare la nebbia della mistificazione più sottile. Fra dozzine di scopiazatori post-coltraniani, Wayne Shorter conserva ancora un tocco illuminante e la sapienza di non lasciarsi prendere la mano dalla prolissità; gli interventi misurati, i vagheggiamenti metafisici, non possono non ricordare, a chi mastichi qualcosa di pedate, le abatiniche apparizioni di un Gianni Rivera inserito dagli astuti maneggi di Eligio Zawinul in un affare dai tan-

gibilissimi risvolti dorati. Shorter e Zawinul, comunque, sono fra tutti i battitori delle piste rock-jazz coloro che più faticano a scordarsi i bagliori raffinati della poetica davisiana. Proprio Miles Davis, da molti considerato padre e pontefice dell'orda famelica dei giovani leoni, ci aiuta a distinguere fra chi la codifica dell'etichetta se la merita tutta e chi ad essa possiamo sottrarre.

Miles, dunque, merita almeno che si adotti nei suoi confronti un criterio aperto e problematico, giustificato non dalle medaglie accumulate in un glorioso passato, ma proprio dalle produzioni odierne. Può darsi che stia imbastendo un gioco beffar-

do del quale è l'unico a dettare le regole, è certo che questo suo ruolo d'ultimo degli eroi solitari è perfino patetico, ma in fondo Davis non ha mai smesso di inseguire una sua ricerca, anche se il peso che esercita sulla musica creativa non abbassa più alcuna bilancia. Se la centralità ritmica e percussiva del gruppo soffre di una pesantezza indistinta e ossessiva, gli interventi della tromba, le frasi gravide di lancinanti intuizioni, trasmettono scosse a tutta la materia; la sonorità, l'eleganza, il senso del blues non si sono fulminati al contatto con tonnellate di amplificatori; il lirismo ha incontrato la violenza, anche se Miles e-



Billy Cobham e Dallas Taylor

cheggia certe tematiche da lontano, più che viverle dall'interno, anche se questo incrocio è avvenuto in termini poco disinvolti. Forse anche qui il gioco della sintesi subisce crisi di rigetto, ma almeno nel conflitto delle prevalenze il linguaggio non è insabbiato da tentazioni semplicistiche: sequenze come quelle di *Agharta* vibrano di una tensione che nessun bluff riuscirebbe mai a tracciare, non temono la forza imprevedibile dell'*improvvisazione*, ancora l'elemento determinante che annoda intorno a sé ogni altra componente in campo. E Miles Davis non è poi il solo a servirsi di ingredienti eterogenei distaccandosi dalle redini corte della standardizzazione.

Una volta emendati della loro propensione per certe sparate a sensazione, gli Area, ad esempio, si collocano dentro territori sicuramente originali, efficaci e non codificabili, nutriti da feeling e fantasia problematica, che un Perigo, tanto per non far nomi, neppure sfiora nella sua assoluta prevedibilità.

E dentro spazi più accentuatamente jazzistici, certe incisioni di John Abercrombie e Jack DeJohnette propongono modi di sintesi forse soltanto occasionali, ma comunque non meramente calligrafici e quasi sempre assai gustosi.

Ma il limite dell'esperienza di questi personaggi sta nella loro stessa, irriducibile diversità: lo scrigno di individualità così spiccate non lascia trasparire alcuna soluzione generalizzabile; l'impianto sonoro e strutturale di Davis, ad esempio, non può prescindere dalla presenza del suo inventore, dato in appalto ad altri si affloscerebbe senza lasciare tracce.

La spinta esemplare, l'indicazione di svolte ardite nei sistemi espressivi, invano dunque si cercherebbero fra i solchi di queste produzioni. E allora?

Probabilmente non è ancora scoccato il tempo dei linguaggi universali: l'esperanto escogita forzosi incontri fra assonanze contrastanti, e nessuno li trova agevoli e veramente sintetici, e dunque il problema di una comunicazione verbale per tutti rimane senza soluzione. Al confronto, è evidente, non c'è da prendere troppo sul serio l'avventura, così poco necessaria anche musicalmente, del rock-jazz: passare dalla storia all'archeologia nel breve volgere di pochi anni indica senza possibilità di equivoco che l'occasione, prima ancora di esser perduta, forse non è nemmeno mai esistita.

Franco
Bollelli

Movimento dei militari:

DALLA PARTE DELLA DELLA DEMOCRAZIA

Anche solo due anni fa nessuno avrebbe potuto prevedere la forte crescita che il movimento di lotta per la democrazia all'interno delle forze armate ha registrato negli ultimi quindici mesi. E' vero che fin dal 1969, anno in cui Lotta Continua costituì i primi nuclei di PiD — « Proletari in Divisa » — era andanto prendendo piede un processo di contestazione delle strutture militari dall'interno, ma è solo a partire dal 1975 che i soldati da una parte e i sottufficiali — in primo piano quelli dell'Aeronautica Militare — dall'altra hanno saputo far uscire dal chiuso delle caserme e unire a quelli del più vasto movimento popolare gli obiettivi delle proprie lotte.

Alcune tappe fondamentali

25 Aprile 1975: nelle principali città italiane, tra cui Roma, Milano, Torino, Bologna, Bari, migliaia di soldati scendono in piazza con gli operai nei cortei antifascisti (per dare un'idea delle proporzioni della protesta basti

dire che sia a Roma che a Milano oltre 500 soldati sfilarono in divisa). Questa data segna il raggiungimento di una dimensione politica nazionale del Movimento dei Soldati.

27 giugno 1975: nel corso di una manifestazione pubblica promossa dai sottufficiali romani dell'Aeronautica Militare viene arrestato il sergente Giuseppe Sotgiu. Questo arresto si rivela presto per un grossolano errore delle gerarchie: non occorrerà molto infatti perché i sottufficiali A. M. si organizzino in tutte le basi italiane ed esprimano un « Coordinamento nazionale dei sottufficiali democratici », composto di delegati eletti dai sottufficiali stessi.

Il movimento così sorto si caratterizzerà fin dall'inizio in senso democratico e anticorporativo.

22 novembre 1975: nella sede nazionale della FLM, a Roma, 220 soldati in rappresentanza di 133 caserme italiane si riuniscono in quel-

la che è la prima assemblea nazionale del movimento. L'importanza dell'assemblea è palese: i soldati compiono un salto di qualità, passando da una serie di lotte portate avanti sul piano locale alla costruzione di un organismo nazionale che coordinando le singole lotte giunge a far leva sul centro — Ministero e Stati Maggiori — dell'apparato militare italiano.

4 dicembre 1975: soldati e sottufficiali danno vita in tutta Italia alla prima giornata nazionale di lotta dei militari democratici. L'iniziativa, decisa dai soldati nella loro prima assemblea nazionale e dai sottufficiali nel corso di una riunione del coordinamento dei delegati eletti nelle settimane precedenti, vede realizzarsi in tutto il territorio nazionale scioperi del rancio, minuti di silenzio, manifestazioni di vario tipo — cortei, assemblee, dibattiti — che portano soldati e sottufficiali fuori dalle caserme per far conosce-

re i loro obiettivi.

Nel corso del 1976 le iniziative dei militari democratici entrano addirittura nell'ambito della prassi politica quotidiana, tanto che ad un anno di distanza dalle prime massicce comparse in pubblico dei soldati, il 27 marzo scorso, nessuno dei quotidiani « benpensanti » pare scandalizzarsi più nel riferire la cronaca di una manifestazione che ha visto sfilare in divisa per le vie del centro di Milano oltre 3.000 militari giunti da tutte le basi del Nord, e nemmeno più recentemente nell'apprendere che alcune decine di soldati e sottufficiali si sono candidati per la Camera il 20 giugno nelle liste di Democrazia Proletaria e del Psi.

Gli obiettivi della lotta

I primi nuclei dei PiD, espressione di quella « nuova sinistra » nata con la contestazione globale del sessantotto, erano impregnati di quello che fu ad un tempo la forza propulsiva ed il



maggior limite del movimento in quegli anni, lo spontaneismo. La sensazione era che quello del servizio militare fosse un periodo della propria vita « buttata via » e che quindi ce ne si dovesse riappropriare (il primo manifesto dei PID lancia lo slogan: « ci rubano 15 mesi con la naja, riprendiamoceli con la lotta! »). L'attenzione dei soldati veniva così posta sulle precarie e malsane condizioni di vita.

Solo dalle attente analisi condotte sulle strutture militari dal movimento dei soldati nelle sue istanze locali in un primo tempo e dalla loro successiva elaborazione usciva la definizione dell'obiettivo di fondo: la lotta alla ristrutturazione in corso nelle Forze Armate.

Non ci è possibile qui disegnare un quadro pur sommario della ristrutturazione in atto nella nostra macchina militare: basti dire che mentre da una parte si osserva un sempre più diretto interessamento delle gerarchie militari alla vita socia-



le e politica del Paese, (si pensi ai vari tentativi di golpe di questi ultimi anni e al ruolo del SID nella strategia della tensione) dall'altra i reparti delle tre armi stanno subendo un cospicuo ridimensionamento della componente di leva ed un

aumento notevole di quella professionale. I 3.500 miliardi di stanziamenti straordinari voluti dal ministero della Difesa serviranno in questo contesto a fare delle Forze Armate uno strumento funzionante, e cioè dotato delle armi più moderne, da-

gli aliscafi che raccorciano notevolmente le distanze con il Medio Oriente ai mezzi blindati « adatti — come dice un inserto pubblicitario — ai servizi di ordine pubblico », e funzionale ai fini che il potere gli attribuisce: **aggressione all'esterno e**



repressione all'interno del Paese.

L'obiettivo strategico del Movimento dei Soldati è dunque oggi quello di rendere l'esercito inutilizzabile in operazioni di portata antipopolare: ma lo strumento tattico a cui è necessario ricorrere in questo senso è la rivendicazione ai soldati di ampi spazi democratici nelle caserme. Qui sta proprio il punto di contatto tra soldati e sottufficiali, e questo è stato il **leit-motiv** di quest'ultimo anno di lotte. La parola d'ordine attuale è dunque **democratizzazione delle Forze Armate**, nelle sue articolazioni: abolizione del codice penale militare di pace del 1941 (fascista di data e di fatto); revisione in senso democratico del regolamento di disciplina militare (purge fascista); riconoscimento degli organismi rappresentativi dei militari, eletti dal basso; pieno riconoscimento dei diritti civili e politici sanciti dalla Costituzione.

Proprio in questa direzione i militari hanno ottenuto negli ultimi mesi una grossa vittoria: la bozza di regolamento Forlani, che il ministero voleva far passare per semplice decreto, è stata bloccata grazie alle lotte dei militari e verrà sottoposta all'esame parlamentare.

Ma la vittoria più grossa è forse un'altra: l'aver saputo imporre l'esistenza di un movimento democratico all'interno delle Forze Armate agli organismi operai, sindacali, politici, al punto che il problema della macchina militare non è più materia separata, da specialisti, ma incomincia ad essere oggetto del dibattito politico e delle rivendicazioni popolari.

Non è una lotta indolore

Non si deve però credere che a questi grossi successi si sia arrivati in modo lineare: la lotta dei militari ha avuto momenti di grande slancio ma ha anche dovuto superare situazioni difficili, contrasti e contraddizioni al suo interno e soprattutto ha dovuto difendersi da una durissima repressione.

Certamente nessuno si a-

spettava che Forlani concedesse paternamente quanto i militari chiedevano, ma il clima di tensione venutosi a creare nelle caserme ha battuto ogni previsione. È stata scatenata una vera caccia alle streghe che ha trovato i suoi momenti più significativi in alcuni episodi, quali le sessanta denunce a soldati di Udine, gli undici arresti di Udine, i dodici di Novara, le 85 denunce a militanti di sinistra impegnati a fianco dei soldati democratici, nel giro di un paio di mesi.

In cifre, la repressione contro i militari democratici può essere espressa così: almeno 150 soldati arrestati o denunciati per motivi « politici », una quarantina di sottufficiali incriminati, 210 sottufficiali e ufficiali già congedati, 9363 sottufficiali minacciati del posto di lavoro. A queste cifre vanno aggiunti centinaia di giorni di arresti di rigore, un numero incalcolabile di trasferimenti punitivi e di intimidazioni di ogni genere.

Le prospettive

I tragici avvenimenti che hanno sconvolto il Friuli nel maggio scorso hanno visto i soldati in primo piano nell'opera di soccorso a fianco dei civili, ma hanno anche visto numerosi tentativi dei comandi di impedire che la barriera creata fra chi sta in caserma e chi vive fuori di essa potesse crollare sotto la spinta della solidarietà popolare. L'opera di soccorso ai terremotati ha anche indicato quale potrebbe essere una delle poche funzioni umanamente accettabili dell'esercito, ed ha spinto i soldati a creare su queste basi nuove prospettive di lotta. Queste le indicazioni emerse da una recente assemblea che i soldati hanno voluto tenere proprio nel Friuli e che nella storia del movimento ha indicato il raggiungimento di una nuova importantissima tappa.

In questo quadro — il quadro di una lotta sempre più decisa per la democratizzazione della struttura militare e per il controllo popolare sulle forze armate — gioca



un ruolo decisivo il nuovo quadro politico uscito dalle elezioni del 20 giugno.

Quale che sia la via d'uscita che si saprà trovare alla crisi in atto, un dato è certo: il grande balzo in avanti del Pci da un lato e l'affermata indisponibilità socialista verso un ritorno a superate formule di centro-sinistra dall'altro hanno determinato una realtà politica difficile per tutti, ma anche per le velleità reazionarie e conservatrici della Democrazia Cristiana.

E qui torniamo al movimento. Tre sono le linee su cui i militari democratici si dovranno muovere se vorranno che gli obiettivi delle loro lotte vengano portati avanti senza cedimenti anche a livello istituzionale: 1) la ricerca di un legame sempre più saldo con la classe operaia e le sue organizzazioni, in primo luogo i partiti e i sindacati, in modo tale che sia la base, non dando spazio ad accordi di vertice, a guidare l'opera di radicale riforma delle Forze Armate; 2) la ricerca ed il raggiungimen-

to di un indirizzo unitario nella conduzione delle lotte che sappia uscire vincente dallo scontro con le gerarchie ed il Ministero, pur tenendo conto delle oggettive difficoltà d'ordine organizzativo, ma superando — e per buona parte di esse basta un pizzico di volontà — quelle, sovente pretestuose, d'ordine politico; 3) l'intensificazione e il coordinamento della vigilanza nelle caserme del paese, così da poter smascherare e vincere qualsiasi tentativo di eversione golpista.

Un compito, quest'ultimo, da non sottovalutare, perché se la storia recente del Paese ha indicato a più riprese l'esistenza di volontà ben precise di risolvere **manu militari** la crisi politica e istituzionale, simili tentativi si rendono oggi ancora più probabili, in una situazione che buona parte della stampa estera non ha esitato a definire « ormai ingovernabile ».

12/05/05
M. Bolchini

India oggi: UNA REALTA', NON UNO SBALLO

Che senso ha andare in India oggi, a quasi 15 anni dall'inizio della grande migrazione che ha spostato a oriente una generazione che non sopportava il modo di vita e di pensiero dominante nei paesi a capitalismo avanzato?

Il senso del viaggio, lo può sapere solo chi decide di andare. Meglio, lo deve sapere, perché oggi non è più il tempo delle partenze «sull'onda», come nel '65 in America e nel '69-'70 da noi. Ancora oggi, a 15 anni dalla grande spinta spontanea, in India continuano ad andare masse di giovani (le ultime grandi ondate sono quelle dei giapponesi e degli spagnoli). Ma il viaggio rischia per tanti motivi di essere un'esperienza violenta, che ti destruttura psichicamente... e questo può andarti molto bene o molto male.

Lo scopo di questo articolo è una provocazione verso

chi parte. Ma è anche una provocazione contro gli stereotipi moralisti dei militanti-a-una-sola-dimensione che negli ultimi 5 anni c'hanno rotto le palle con i loro ammonimenti contro la « fuga in India », l'« evasione mistica », la « scelta hippy ».

Il viaggio in India, a parte le discussioni teorico-politiche sul senso che ha avuto e che ha, è stato un ponte di corpi e menti umane tra occidente e oriente. Niente di più né di meno, per adesso. Bisognerà vedere se la cultura dominante riuscirà nuovamente a congelare queste esperienze fatte sulla pelle, visto che non è riuscita fino adesso a banalizzarle del tutto (« ah, sei stata in India? forse ci vado anch'io, per un mese, questa estate... »). Bisognerà vedere se riusciremo a farlo diventare la solita avventura da raccontare nei party cittadini con spinello, o la solita esperienza da seppellire nella coscienza perché non disturbi troppo il nostro processo di integrazione, accelerato dallo sballo di un viaggio fatto su un'onda di disperazione, imitazione, moda, di crisi di coppia o di militanza. Tutti motivi reali, ma non sufficienti ad affrontare il gran casino dell'India.

C'erano una volta gli hippies, gente dolce, poco politicizzata, ma che aveva scelto di fare il salto abbastanza lungo per atterrare sul morbido. « Hippy holy men », cioè uomini sacri, uomini di ricerca, venivano chiamati i giovani occidentali in India, dieci anni fa. Venivano accettati dall'indiano medio (che oggi è sospettoso e aggressivo nei confronti della massa di stranieri) e venivano spesso paragonati ai « Sadhu », i saggi itineranti indiani che sono stati i veri maestri degli hippies.

« Hippy-hippy » ti gridano dietro, oggi, i bambini con curiosità naturale coperta da pesante scherno e disprezzo, grazie alle campagne razziste di Indira che arrivano fin nelle scuole dei villaggi. « Are you hippy? », « sei un hippy? » è il ritornello provoca-

torio-insinuante-nauseante che ti perseguita per tutto il viaggio, detto con quel tono indiano che ti prende diretto allo stomaco e rende potenziale assassino di indiani anche il mistico non-violento.

I miti e le realtà di dieci anni fa sono da analizzare, perché non si può far finta di non avere una storia. La storia delle grandi migrazioni era una storia di libera ricerca: strada aperta da personaggi come Ginsberg, Leary e Allpert — diventato baba Ram Dass — e poi seguita da gente come Laing, teorico dell'antipsichiatria, gente che il suo posto di contestazione artistica o intellettuale ce l'aveva tranquillo, e poteva « goderselo », eppure ha scelto il rischio di mettersi « sulla strada ».

La strada dieci anni fa era molto difficile, non asfaltata, ma sembrava assurdo andare in aereo: non era più « fare la strada ». Oggi, anche il freak prende in considerazione il volo (« tanto il viaggio non ha più il senso di una volta »...).

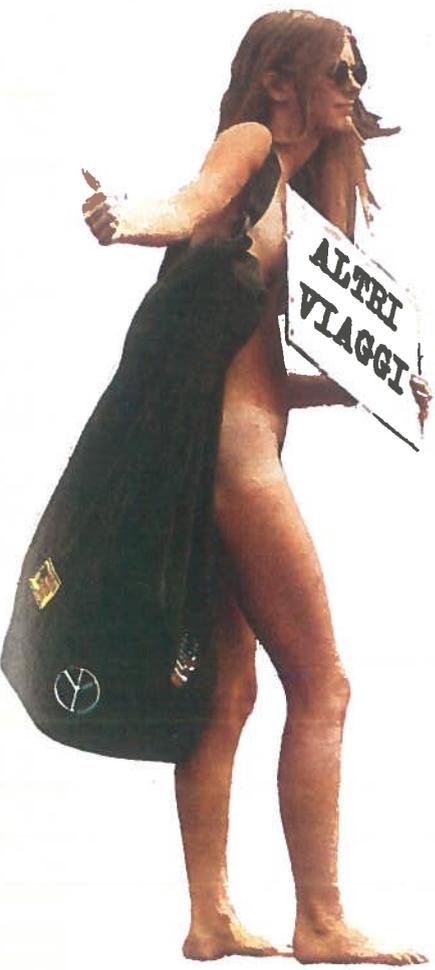
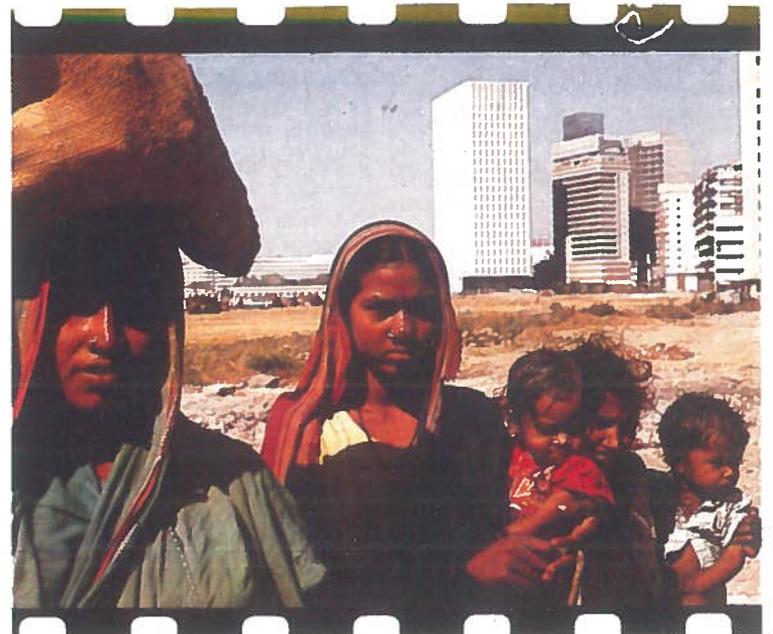
Con l'aereo vi risparmiate il pullman Istanbul-Kabul a 40 dollari, una tirata di 7 giorni con autista afgano che guida a pazzia velocità e con cui è impossibile concordare le soste, vi risparmiate le meraviglie da mille e una notte dell'Afganistan, la paranoia

sessuale lungo tutto il percorso, la violenza guerrafondaia del Pakistan. Ma arrivate a Delhi o a Bombay pronti per un ottimo « flippaggio » — gli psicologi lo chiamano « choc transculturale ». Chi è arrivato in aereo lo riconosce, in India, a prima vista dall'occhio fisso e stravolto. Perché andare per strada vuol dire abituarsi, di fisico e di testa, a cambiare progressivamente schemi di riferimento. E' necessario, se uno non vuole fare il turista.

Ma la cosa divertente è che in India è impossibile fare del turismo, a meno di prendere fissa dimora nelle città, in hotel di prima categoria, e non uscirci se non in gita organizzata o con indirizzi precisi e un ricco libretto di traveller's cheques.

L'aereo può andar bene per chi, avendo già vissuto nella realtà indiana, vuole ritornarci per conoscerla meglio, oppure per chi va con motivi di « business », corazzato da un bieco atteggiamento commerciale o culturale: vado a fare razzia d'arte o artigianato, o vado a studiare la situazione per scrivervi un libro.

Nella nuova ondata nomade sulla strada dell'India, incontri tipi diversissimi e micidiali: il boy-scout anni '70, il « business-freak », il mistico pesante. Rimangono i « flippati », tra i più simpatici



tici: ma sono così flippati che quasi non riesci ad averci un rapporto.

La visione è un po' catastrofica, ma è meglio essere realisti, piuttosto che affrontare una grossa delusione a 10.000 km da « casa ».

L'India infatti, non è girato l'angolo. Il viaggio richiede fatica, altissimo adattamento, soprattutto al cibo e all'indiano medio represso e rompipalle, oppure fluidità magica che ti porta fuori dai percorsi « obbligati » degli occidentali che viaggiano, fino nei villaggi più piccoli o nelle zone tribali, dove trovi una cultura intatta così dolce, pacifica, profonda, che ti lascia un segno dentro, anche se per capirti con la gente usi solo gesti e suoni. Quest'India ti resta dentro, ti lavora dentro anche quando torni in Europa. Anzi, è proprio dopo il ritorno, forse attraverso un confronto vivo tra due civiltà, che si capisce come è impossibile giudicare l'India con schemi occidentali, che hanno implicito in sé che la « cultura bianca » sia la più avanzata e debba essere il punto di riferimento per ogni altra cultura. Questo « imperialismo culturale » ci impedisce a ogni passo di capire veramente.

Per esempio dire che l'India è « povera » o che « muore di fame » è possibile solo dall'Europa. Quando sei lì, non hai termini di confronto alla povertà: dopo aver superato lo choc delle baracche di Delhi e Bombay, della gente che nasce, vive e muore per strada a Calcutta, scopri la totale povertà del piccolo villaggio, costruito magari in fango e sterco, dove c'è totale armonia. Non è una banalità: i pochi oggetti stupiscono per la perfetta sintesi di bellezza e funzionalità, i gesti, il modo di vivere semplici e spontanei esprimono una cultura di 5000 anni assimilata fino a diventare pratica quotidiana. Un pezzo di stoffa buttato casualmente addosso per coprire, diventa un ornamento regale. Il modo di camminare leggero e sicuro, danzante, ti dà la misura dell'armonia della loro vita, come lo sguardo dei loro occhi. E allora ti accorgi che i tuoi concetti di ricchezza e povertà qui non ti possono servire.

In questa India della fame, non puoi morire di fame: il cibo viene sempre diviso tra tutti e offerto all'ospite. Se non ce n'è, non ce n'è per tutti, e intere regioni muoiono per mancanza di cibo durante le carestie, flagelli ricorrenti mentre Indira, manovrata dai pochi e grossissimi capitalisti, favorisce l'industria invece dell'agricoltura, l'occidentalizzazione invece che lo sviluppo della cultura popolare.

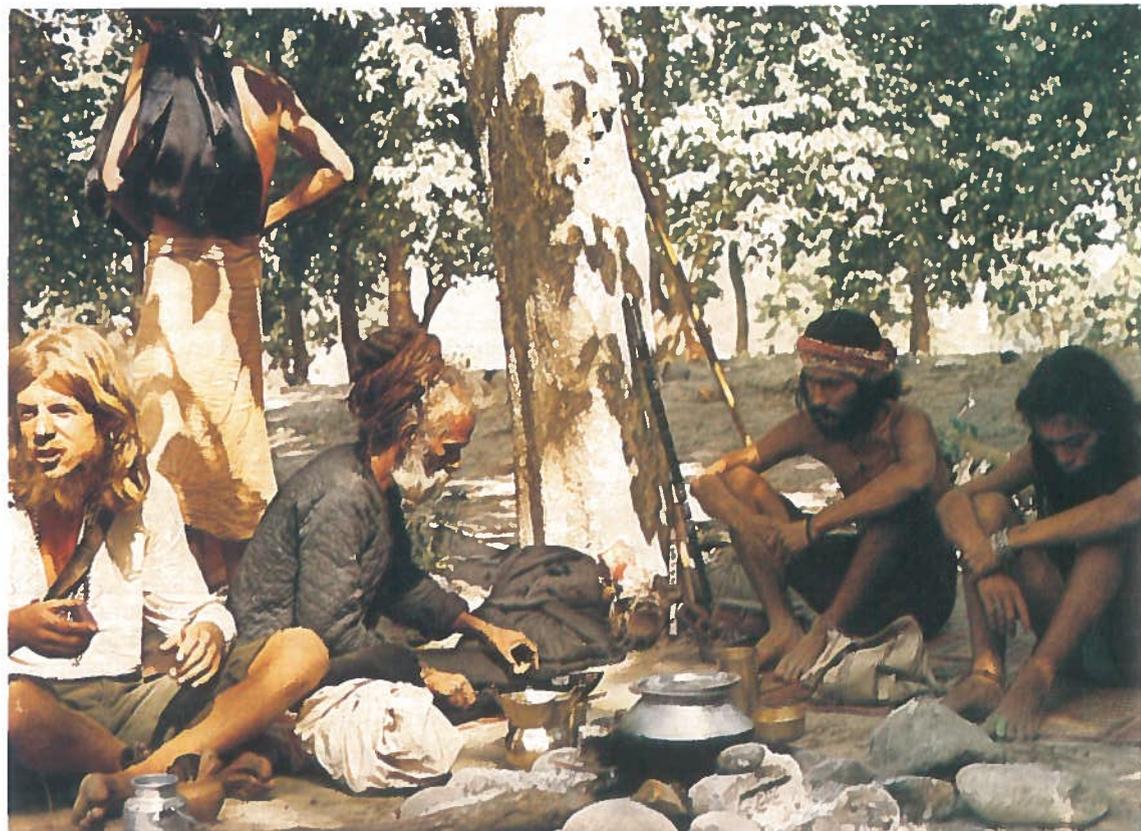
Ogni anno, anzi ogni mese che passa, il grande casino indiano peggiora, le campagne di occidentalizzazione più o meno coatta progrediscono, le contraddizioni rendono l'In-

dia dell'aggressione, del sadismo gratuito, della violenza, una realtà che ti impedisce di intuire, di cercare, di trovare l'« altra India »: quella dei piccoli villaggi a comunismo primitivo.

Ma, contrariamente a quanto si crede in occidente, la gente non accetta in modo passivo questo disastro sociale: scioperi e manifestazioni sono cose di tutti i giorni, e oggetto di repressioni durissime della polizia, che spara indiscriminatamente sugli studenti, sulla popolazione, sulle donne che manifestano contro il prezzo della farina.

La risposta di Indira è stato il rafforzamento dell'esercito, l'atomica, e la proclamazione dello « stato di emergenza », con cui ha instaurato di fatto un regime antidemocratico.

Le ultime notizie arrivano dalle città: la gente nomade viene chiusa in campi di lavoro obbligatori, con paghe irrisorie. Vengono perseguitati e a volte imprigionati i « Sadhu », considerati sacri da tutta la tradizione induista. Da ogni parte campeggiano manifesti con scritte del tipo « parla meno e lavora di più ».



COME ANDARE

Mezzi pubblici, treno ed autobus sono i mezzi più usati dai « viaggiatori », perché sono poco costosi, relativamente veloci e sicuri. Il treno è utilizzabile fino ad Istanbul, oltre non conviene sia per il prezzo e sia perché è meglio abituarsi ai sedili robusti dei bus, al vociare della gente e alla polvere. Da ogni città principale italiana si può prendere il treno a tariffa ridotta B.I.G.E. (da Milano ad Istanbul Lit. 29.000, solo andata). Eppoi dalla Turchia in giù fino a destinazione usate gli autobus locali, che sono economici anche se un po' spartani. L'autobus si può prenderlo già dall'Europa con destinazione New Delhi direttamente, però le città di partenza sono solo Amsterdam, Londra, Parigi e Monaco. Sono i mitici viaggi dei Magic Bus: informali, divertenti e in più a buon

mercato (Magic Bus, 637 Holloway road, Londra tel. 4873365 Lon-N. Delhi Lit. 88.000).

Mezzi propri, il viaggio in pullmino o in macchina per molti è l'optimum, a mio avviso invece crea difficoltà tali che non ti permettono di gustare il « viaggio ». Comunque, questa affermazione è soggettiva, tutto dipende da quale « trip » uno vuole intraprendere. Le cose da fare in questo caso sono:

- a) carnet di passaggio, ottenibile presso l'ACI, indispensabile per attraversare le frontiere.
- b) Assicurazione internazionale (carta verde).
- c) Messa a punto del mezzo, così da evitare problemi durante il viaggio.

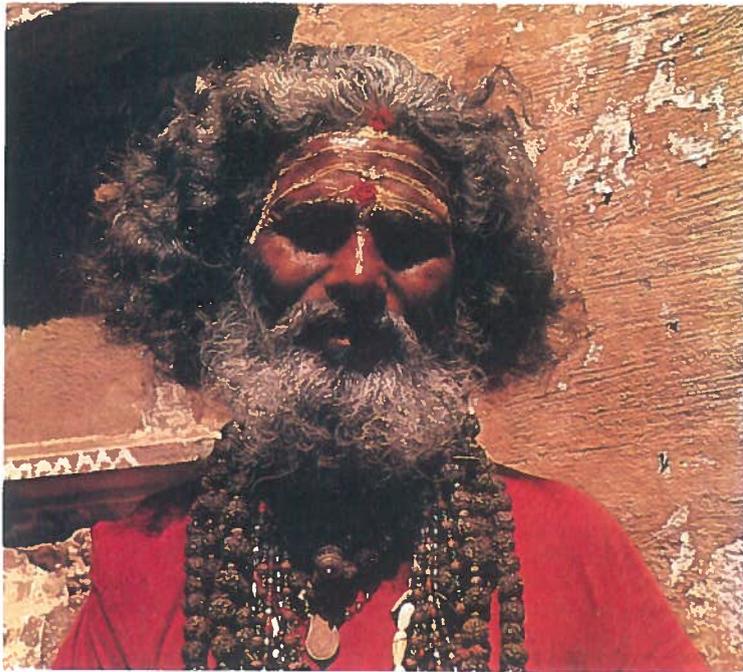
Autostop, va bene fino ad Istanbul oltre non conviene, un po' per i pericoli della strada (pochi) ma soprattutto per la mancanza di

traffico e per le condizioni climatiche.

Aereo, per chi dispone di tanta lira ed è già stato in India può usare il volo aereo. Da Roma a Calcutta (via Bangkok) volo di linea con tariffa speciale Lit. 220.000, solo andata.

Documenti:

- Passaporto valido.
- Carta dello studente, necessaria per le diverse possibilità di sconto.
- Patente di guida internazionale, ottenibile presso l'ACI.
- Certificato internazionale di vaccinazione, ve lo rilascia l'Ufficio d'Igiene quando farete le vaccinazioni (vedi oltre).
- Visti, sono necessari per Bulgaria, Afganistan, Pakistan, India e Nepal. E' meglio farli tutti quanti in Italia, lungo la strada creano molti problemi.



**UN MODO DI ESISTERE
O UN MISTICISMO?
INDUISMO:**

L'induismo non è una religione (te lo spiega ogni testo serio sull'argomento), ma quando arrivi in India ti scontri prima di tutto con una religione organizzata che ha la ben nota funzione di sottomissione e controllo sociale, come da ogni altra parte del pianeta. Ritualità, formule, testi sacri interpretati con moralismo, « addetti ai lavori » sempre e solo scelti nella casta dei Bramini, (li riconosci da una cordicella bianca portata a bandoliera).

Poi ti trovi gli « swami », monaci vestiti in giallo ed arancione, votati alla castità, e la frustrazione sessuale buttata pesantemente addosso a te, donna, a cui si possono rompere le ovaie perché sei fuori del gioco sociale, come « hippy » o come stra-

niera, e quindi sei libero oggetto sessuale.

Poi, se sei fortunato, incontri qualcuno che è veramente fuori da queste vecchie banali e drammatiche storie sempre uguali in oriente come in occidente. Incontri un « baba », detto anche « sadhu ». O incontri un « guru » inteso semplicemente come persona che ha realizzato qualcosa, ed è disposto ad insegnarlo. Allora, rischi di piangere o di sbalare perché non ci credi, che gente così può esistere veramente sul pianeta, e capisci che repressione vuol dire tutto programmato perché non ci accorgiamo di come potremmo diventare e di come potremmo vivere.

Molti « guru », per potersi « realizzare », almeno in parte, come uomini liberi in una società non libera, si mettono in un certo senso al di fuori del gioco, fuori dalle « cose mondane ». E ti mandano una vibrazione ascetica che affascina un sacco di

occidentali che sperano di poter saltare e non affrontare, un sacco di casini e contraddizioni personali. Moltissima gente che viaggia cade nella trappola mistica. Perché, dopo la religione, il secondo scontro, o incontro, di chi viaggia e cerca, è quello col misticismo: difficile, anche per i più corazzati razionalmente, non perdere la testa di fronte a persone o manifestazioni che non esistono nel nostro tipo di civiltà. Perché non hanno lo spazio psichico e reale per esistere.

Solo incontrando direttamente un « guru » (anche uno di « categoria » non troppo elevata) si può capirne il fascino. Solo provando si capisce cosa significa « darshan », parola intraducibile se non con « benedizione »: se ti succede qualcosa, è una esperienza emotiva forte e tangibile e strana, mai provata nel nostro occidente sterilizzato emozionalmente. Solo dopo l'esperienza diretta si possono capire le attrazioni e le trappole mistiche, o i « flash » psichici di allargamento della tua comprensione del mondo.

Più sei razionale e più è facile « flippare » di fronte a situazioni impossibili da capire con la razionalità: perché la cultura orientale sa bene che la razionalità non è certo la forma più alta né più completa di conoscenza, e non ci si basa, come fa la nostra cultura. E' da noi, in occidente, che viene pesantemente privilegiata la razionalità, e le emozioni relegate al mondo infantile o femminile, o religioso, in modo da imprigionare e canalizzare l'individuo in questa « premiata » visione della vita, così funzionale alla efficienza capitalista.

In India, nonostante lo spirito induista sia spesso congelato, separato dalla vita a causa della

religione, se sei aperto, non moralista, e non troppo in paranoia, scopri invece la meraviglia di una visione del mondo che mantiene una ricchezza, una tolleranza, una dolcezza incredibile, che veramente comprende, e ti insegna a comprendere, e ad apprezzare e a godere ogni libera manifestazione della vita e a combattere quello che è contro la vita. E' Krishna, il suonatore di flauto, il giovane amante, lo scherzoso, che incita il principe Arjuna, pacifista a oltranza, a decidersi a combattere contro altri principi violenti, nonostante facessero parte della sua famiglia (la famiglia umana?): per documentazione, vedi « Bhagavad Gita », Ubaldini editore. Ma c'è gente che ancora sceglie la delega; guru e ashram sono il rifugio di chi non ce la fa a cercare e capire da solo. E non sarebbe così grave se non si creasse il bene noto rapporto di dipendenza e il fanatismo moralista alla Guru Mahara ji e alla Hare Krishna.

Negli ashram, moltissimi in India, che sono posti di ritiro e scuole di meditazione, si insegnano le diverse vie del karma-yoga (yoga dell'azione), del bhakti-yoga (yoga dell'amore e della devozione), dell'jnana yoga (della conoscenza) e dell'ha-yoga (unione del fisico con la mente). Se nell'ashram c'è un guru famoso, le tecniche possono essere imprevedibili, perché nell'induismo qualsiasi cosa può portare alla liberazione, ed è il guru, in quanto uomo realizzato, che sceglie di volta in volta il metodo che crede più adatto al discepolo. Teoria e forse pratica interessante, ma che all'occidentale nevrotico e ansioso di possedere (sempre raggiungere — arrivare — possedere compresa la verità), portano spesso nel caos mentale. Non parliamo poi

India pratica

Vaccinazioni, sono obbligatorie quelle contro il vaiolo e contro il colera, sono consigliabili quelle per il tifo, paratifo e tetano. Inoltre, una delle più comuni malattie del nuovo nomade è l'epatite: per evitarla fate delle iniezioni da gamma globulina. Tutte queste pratiche potete farle presso l'Ufficio d'Igiene oppure dal medico condotto del vostro paese, questi vi rilasceranno il certificato.

Dormire.

Né ostelli, né sleep-ins: da Istanbul in giù solo « hotels ». Anche se bisogna adattarsi alle reti di cordame e alle cimici (capita!) costano poco e sono molto informali. Lungo la strada molti hotels sono diventati veri e propri centri del nuovo nomadismo, dove trovi la « tua gente » che ti può aiutare e ti può far vivere il viaggio.

Bagaglio.

Prendete con voi lo stretto necessario. In Oriente i jeans non sono molto utili, meglio abiti di cotone che se li comprate laggiù costano molto poco. Qualche maglione è necessario.

Rappresentanze Italiane.

Le ambasciate e i consolati in generale non è che siano molto « gentili » con la gente, ma dall'altra parte in molti casi sono indispensabili.

- Turchia, Consolato Generale Tom Tom 15 Kaptan Sok, Istanbul.
- Persia o Iran, Ambasciata 81 Avenue de France, Teheran.
- Afghanistan, Kdaya Abdhullah Ausari Wat., Kabul.
- Pakistan, 7 Jorbagh New Delhi.
- Nepal, Ambasciata Durbar Marg.

Carlo Tunioi
65



quando si passa da un guru all'altro, praticando il nuovo sport preferito dai freak dell'ultima ondata: la caccia al guru.

Tutto questo rischia di farti tornare dal viaggio più confuso di prima, se non flippato, dato che si è perso il senso del « viaggio » come libera avventura ed esplorazione. Così non ci si accorge che religione e misticismo, in India, contengono, in modo alienato la reale saggezza induista. Perché la religione e il misticismo sono ben diversi, e separati da quel rapporto magico, poetico, sacro con la realtà che esiste ancora intatto nella cultura popolare del piccolo villaggio. Lì, se riesci a vederlo e a capirlo, il rituale non è un gesto religioso ma è la rappresentazione di un rapporto col mondo: il fiume viene abbellito e ringraziato buttandoci foglie e fiori, lo « Shiva-lingam » (simbolo dell'unione sessuale) viene bagnato con acqua e coperto di petali e colori, per ricordare che questa unione — come ogni altra reale e totale unione — porta gioia, estasi, illuminazione. E questo è, forse, l'antico e unico insegnamento dei « Tantra », poi interpretato, in India come da noi, come una via mistica erotica separata dalla vita quotidiana.

Così, una visione distaccata, congelata, lontana delle emozioni collettive, dai gesti di poesia,

di festa, di stare insieme delle tribù e dei villaggi, hanno permesso ai colti etichettatori occidentali di definire l'induismo come « Panteismo ».

500 MILIONI DI VIOLENZA E DI DOLCEZZA

Più di 500 milioni di abitanti: una cifra che viene subito dopo quella della Cina. E contro la popolazione che cresce, le campagne demografiche fasciste di Indira & Co: nessun rispetto per la cultura e le tradizioni del piccolo villaggio, in cui, come del resto nel nostro Sud, i figli vogliono dire prestigio e aiuto nel lavoro dei campi. Nessuna reale educazione o discussione del problema, seguendo del resto le « migliori » tradizioni occidentali: però filmati di propaganda, manifesti pubblicitari all'ingresso di ogni villaggio per il « family planning » (con il viso di genitori più tre figli stilizzati all'occidentale), nonché pulmini volanti con attrezzatura anticoncezionale, che vanno a fare propaganda nei villaggi (questa è l'iniziativa più avanzata).

E poi le sterilizzazioni di massa per gli uomini in cambio di un po' di soldi o di una radiolina, e per le donne, aborto libero e gratuito sì, negli ospedali, ma solo se dopo ti lasci mettere la spirale (a cosa serve,

te lo spiegano sommariamente).

Con tutto questo, è chiaro, le campagne demografiche sono miseramente fallite e quindi Indira, con completa coerenza, ha proposto di recente multe o prigione per chi mette al mondo più di tre figli.

Questa è solo una delle tante violenze fatte sulla popolazione. In Cina, rispettando la situazione « arretrata » dei piccoli villaggi, ci sono i medici scalzi che vanno a vivere per lunghi periodi nel villaggio, per conoscerne i problemi reali, per farsi conoscere, per portare una medicina e una scienza che non sia violenza e imposizione, ma presa di coscienza e liberazione collettiva. La violenza capitalista e filo-occidentale della borghesia indiana invece disprezza come arretrata la cultura del villaggio, che è l'unica in India ad avere resistito alle contaminazioni di solo un millennio di invasioni: dal colonialismo musulmano a quello inglese.

La dolcezza, la cultura, la bellezza, la quiete, l'allegria, l'ospitalità del piccolo villaggio, con una economia povera ma praticamente autosufficiente, e con una organizzazione sociale di comunismo primitivo, come direbbe Marx, ti colpisce come una botta allo stomaco, ricordando la violenza, la totale distruzione culturale e sociale delle città e dei villaggi medi « civilizzati ».

I volti, gli occhi, l'unità tra vecchi e giovani, uomini e donne, e bambini e animali. I buoi con le corna dipinte d'oro e le collane di perline colorate al collo, le stoffe impalpabili e dolcissime sui corpi che si muovono sempre come in una danza: è molto difficile raccontare che cosa ti lascia dentro tutto questo, di meraviglia, estasi, speranza e totale disperazione.

LA SITUAZIONE SOCIALE: CONTRADDIZIONI CHE ESPLODONO

Che l'India sia un continente, grande come l'Europa, lo si realizza facilmente sulla carta geografica: ma quando sei lì riesci solo vagamente a renderti conto che ognuno degli Stati dell'Unione Indiana ha una identità culturale diversa, come è diversa, da noi, l'Italia dalla Francia o dalla Svezia.

Ogni Stato ha un governo relativamente autonomo da quello centrale di Delhi, tanto che il Kerala, a sud di Goa, ha da anni un governo comunista. In Kerala c'è il minor tasso di analfabetismo, la cultura di villaggio viene rispettata, e gli investimenti economici vanno all'agricoltura invece che nelle speculazioni industriali.

L'industrializzazione forzata, più l'eredità del colonialismo inglese, e il processo di occidentalizzazione favorito dalla borghesia indiana ha fatto dell'India attuale un calderone di situazioni esplosive. L'industria è in mano a una borghesia numericamente inconsistente, ma ricchissima e potentissima. Poche grandi famiglie, come i « Tata », monopolizzano il mercato dall'olio di cocco alle scarpe in plastica, dai camion ai carri armati.

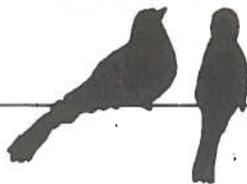
Le contraddizioni non solo economiche ma sociali e culturali sono così pesanti, che diventano impossibili da vivere e sostenere da parte di larghi strati della popolazione. La città, i villaggi medi, cioè i più « civilizzati » hanno perso quasi del tutto la loro cultura, sostituita con i fantasmi del consumismo occidentale. La realtà è sempre quella di una povertà diffusa, ma su questa povertà sono riusciti a inserire, soprattutto tra i giovani, bisogni assurdi: da quello dei vestiti occidentali (orribili residui nostri di venti-trent'anni fa importati lì allo scopo), agli oggetti in plastica e in nailon. Molte cose ricordano l'Italia del dopoguerra.

Il denaro diventa un miraggio (visto che ne gira ben poco) che ha il potere di distruggere rapporti di solidarietà vecchi di millenni, nel giro di una generazione. Perso ogni riferimento culturale, la gente esplode: violenza gratuita, frustrazione che si trasforma in sadismo, in follia. Cose che incontri a ogni passo, che vivi ogni giorno sulla tua pelle, che ti rendono il viaggio, spesso, un inferno.

Per contenere questa situazione sociale insostenibile e potenzialmente rivoluzionaria, Indira Gandhi ha proclamato lo « stato di emergenza », che significa un pesante regime autocratico sotto la falsa etichetta di un socialismo filo-russo. Ma il profondo disagio sociale, la crisi economica, la destrutturazione culturale avevano provocato immense manifestazioni violente, in cui gli studenti lottavano insieme ai contadini e alla gente. Scioperi a gatto selvaggio e scioperi pacifici della fame. Solo nel '74 sono avvenute due grosse insurrezioni popolari, nel Gujarat e nel Bihar, di cui la stampa indiana ha parlato poco e noi non abbiamo saputo quasi niente. Alla fine dello stesso anno, durante lo sciopero ad oltranza delle ferrovie, Indira aveva sbattuto in carcere 300.000 ferrovieri. Oggi, tutti gli avversari politici sono in carcere o ridotti al silenzio, o alla clandestinità.

Dimmi
cesoni





JAZZ A MOERS

A Moers, in Germania, a un tiro di schioppo dal confine olandese, le 5.e Giornate Internazionali del Nuovo Jazz propongono musica dall'Europa e dalla America, intonando con stile la lunga canzone dei festivals estivi. Dal fitto programma (quattro concerti al giorno, per quattro di) val la pena di estrarre le « cose rimarchevoli » e quelle soltanto, rinunciando, per evidenti ragioni, al tratteggio fino e alla minuziosa descrizione.

Le voci più squillanti son quelle degli europei. Inglese, tedeschi, olandesi, avvolti nelle bandiere della Incus, della FMP, della ICP, giocano una lunga commedia a più quadri, chiedendo scusa alle « buone maniere » di tutti i tempi, improvvisando orazioni funebri per quel che è stato, domandando ostinatamente « più che jazz » alle proprie armi musicali. Li accomuna, al di là delle differenti strutture mobili (duo, solos, formazioni ad ampio respiro) la voglia di divertimento capace di stravolgere il volto forte del *free*; li unisce la curiosità per l'ignoto, il desiderio di provare in continuazione sulla pagina bianca dello spartito, sulla scena, tra le corde e le casse degli strumenti.

Della molta gente vista e ascoltata (e pure mancava qualche « patriarca »: Derek Bailey, ad esempio, o William Breuker) colpisce soprattutto il *Tentett* di Peter Bennink, largo complesso « nordico » tra le cui fila è possibile scorgere il profilo di artisti quali Maarten Van Regterne Altena, Misha Mengelberg, Han Bennink e il vecchio John Tchicai, partito un giorno con Albert Ayler dall'America e poi fermatosi per sempre in Danimarca. La loro musica, esposta al rischio della improvvisazione ma pure controllata saldamente in sede compositiva, è un appassionante urlo di libertà, un viaggio nei diversissimi territori della fantasia umana. Fatto di guizzi brevi, di densi

clusters strumentali accostati a nervose elucubrazioni solistiche, a perfide canzoni, il suono colpisce nella sua evidente disarmonia: la novità irregolare è sottolineata dal contrasto tra gli strumenti, laddove il piano di Misha Mengelberg si pasce della ovvietà deculturale per venir poi aggredito dalla *electronic machine* di Micheal Waiswitz, mentre in superficie i fiati recuperano segni di verginità jazzistica (scampoli di musica popolare) e il violoncello di Tristan azzarda incredibili proponimenti.

Di tanta saggezza fanno *réclame* anche Misha Mengelberg e Han Bennink, in semplice duo. Lo spettacolo (da vedere, certo, oltre che da percepire per le orecchie) prevede violenza, provocazione, gioco. Mengelberg suona con indifferenza un pianoforte nel cui programma *cabaret*, canzoni da ballo e *new jazz* si annodano senza soluzione di continuità: il recupero crudele, con forbice che scatta ad ogni piè sospinto, muove allo stupore e poi alla gioia, come di una materia che d'incanto recuperi la deliziosa sincerità giocosa. Al singhiozzo dei tasti, Bennink oppone uno straordinario comportamento percussivo, traendo suoni da ogni possibile fonte: con smidollata batteria, con piatto in testa alla Don Chisciotte, con pallina da ping pong battuta ritmicamente sulla racchetta, l'uomo d'Olanda dimostra come nulla possa confutare l'affermazione del « tutto in libertà ».

Gli altri duo in programma (Dieter Schienenberg e Gunter Christmann, trombone e percussioni, Evan Parker e Paul Lytton, saxofono + percussioni) si nutrono di altro cibo, rinunciando alle favolose citazioni di cui sopra. Soprattutto Parker e Lytton, già conosciuti per due dischi di straordinaria bellezza, spostano l'asse della vicenda verso la disperazione, verso il racconto crudo e spigoloso che poco concede alla facile identificazione tematica. Ridotta a polvere amara,

la musica vive di fremiti strappati al sax: alla dolente essenzialità di Parker, Lytton risponde dimostrando un favoloso campionario rumoristico, ottenuto con una « diabolica macchina » di membrane e lamiere che vuol mangiare il cuore ad ogni banale « batteria ». Con egual drammaticità il duo tedesco, certo meno efficace nella velenosa proposta: Schoenenberg, ad ogni buon conto, è trombonista maturo e vigoroso, un palmo appena sotto l'eccellente Paul Rutherford, ammirato qualche ora prima in un « solo » di grottesca bellezza. Detto velocemente del Trio di Surman, che pare solo un poco appannato rispetto agli originals del '69-'70, e della Globe Unity, per cui si rimanda a più avanti, resta da parlare degli americani più considerevoli, di Cecil Taylor, di Shepp, di Anthony Braxton. Il primo, impegnato in un esercizio solistico sulla scia del *Silent Tongues* di Montreux, è parso il tranquillo stregone di sempre, maestro di ritmo e di incredibili variazioni acustiche. Senza Lyons e Cyrille, consueti architetti dell'edificio sonoro, Taylor frena la corsa pazza sul filo degli acuti, limita le cascate inarrestabili di note e rumori: la sua materia solistica è un tutto granitico e sibillino, fatto di impossibili accostamenti, di selvaggia poliritmia, di pulsazioni dinamiche difficili da controllare.

Non altrettanto convincente Shepp, ascoltato in quintetto, alle prese con la « febbre di comunicazione » di cui l'anno scorso nella trionfale *tournee* italiana. Rispetto a un vicinissimo passato, l'uomo di *Fire Music* e *Way*

Ahead ha riacquistato smalto, grinta, infuocato temperamento scenico: resta sempre fuori dalla portata sua odierna, comunque, la sostanza di un chiaro discorso compositivo, il dunque di rabbia o fantasia capace di smascherare il facile trucco di brani quali *Hipnosis*.

A tanta incertezza ha risposto splendidamente Anthony Braxton, nel corso di due seguitissimi concerti. Nel primo, con un gruppo improvvisato, con Tony Oxley alla batteria, Harry Miller al contrabbasso e George Lewis al trombone, l'uomo ha sviluppato la classica trama dei suoi brani per quartetto, chiedendo forza e fantasia sottile a momenti alterni. Se Oxley e Miller lo hanno deluso (ma a noi, in fondo, non è parso giustificato il marcato disappunto del leader) il giovanissimo Lewis lo ha esaltato, intervenendo con voce cupa negli intricati svolgimenti del sax frasi vitree, citazioni appassionate, squarci dolenti puntellati da silenzi, han costituito il difficile esercizio di uno dei più formidabili jazzisti contemporanei.

In duo, l'ultima sera, Braxton e Lewis hanno saputo fare ancor meglio, improvvisando a lungo su un preciso canovaccio del leader. Il timbro « nero », decisamente arcaico, del trombone di Lewis, si è sposato genialmente con l'enigmatica voce di Braxton; il quale, superato il vortice della improvvisazione in punta di strumento, si è via via appassionato alla riscoperta della tradition, giungendo a far squillare in maniera indescrivibile la gloriosa *Ornithology* di Charlie Parker.

Riccardo Bertonecelli

FESTA A WUPPIERTAL

La musica scende in piazza in modo incredibile. A Wuppertal, la mattina del 4 giugno, una favolosa « ipotesi di lavoro » vede impegnata la Globe Unity di Alexander Von Schlippenbach e un gruppo di musicanti locali, per una « festa

popolare » con la paterna benedizione del Comune. L'avvenimento è di quelli memorabili. Disposta su un piccolo palco al centro della piazza, la « comune anarchica » della Globe respira aria di *free music*, mentre agli angoli del

« teatro » la banda cittadina, un nostalgico complesso greco (clarinetto, voce, chitarra, batteria), un favoloso *ensemble* di corde e fisarmoniche e un uomo con l'organetto svolgono i propri temi con ironica baldanza. Il tutto, sulle tracce di vecchie ipotesi ivesiane, è confronto, provocazione, musica su musica su musica: alla gente che passeggia con serena curiosità (quante cose van giù per l'orecchio, di questi tempi!) il suono offre il proprio mutevole volto, la « non certezza » acustica che impedisce ogni autoritaria verità. E' divertimento, certo, gioco dei migliori. Ancor prima che « scoppi il temporale », che i piatti si confondano con batterie; con fiati, con *accordeons*, la Globe Unity dimostra la propria radice ludica, inventando canzoni di vecchio sapore, recuperando voci di gioventù paesana, trapuntando la coperta della *new thing* con sogni d'ironia, di favola, d'amore. Alle *marching songs* d'inizio rispondono brevi pagine « programmate » e poi assoli, dialoghi improvvisati, pulsazioni dal segno chiaro: Schlippenbach sfiora appena il pianoforte tayloriano limitandosi a « dirigere » la voce contratta di Evan Parker, il fiato caldo di

Peter Kowald, il *drumming* nervoso di Paul Lovens. Sciolta per un attimo la « comunione », la Globe si spinge per la piazza creando « nuclei musicali » di sorprendente bellezza, inventando duetti, solo e un trio (Peter Kowald al bombardino, Schlippenbach alla fisarmonica, Evan Parker al sax soprano) di clamorosa efficacia. Poi, al ritorno sul palco, la banda prende ad intonar storie impossibili, le fisarmoniche tracciano miele e canzoni, il gruppo di Spiros Papandreu « gioca » con mestiere e con bravura. Nel miracoloso collage che viene fuori, i suoni si confondono coi desideri e tutto accade con la massima semplicità. Così dunque è musica popolare, così dunque è happening e trionfo di creatività. Nel ritratto compiuto da una mano saggia, gli elementi un giorno rifiutati (la banda, il gruppo folcloristico, la formazione « contaminata »: la *musica dei vecchi*) riacquistano calore, vita, energia, sprizzano tavoloso divertimento e raccontano la vecchia storia che nulla è inutile, per la causa della musica, che tutto può esser ripreso e rigenerato, solo ad aver lucide le idee in testa.

Riccardo Bertoncelli

quanto nel dirigere « dietro le quinte » uno scenario musicale fatto talvolta di luoghi comuni talaltra di alternarsi di ruoli, Wyman e Watts sono da sempre imperterriti funzionali menestrelli al servizio nella reggia di Jagger, Preston creativo non più di tanto è sostegno instancabile di una regia continua che non si concede soste né eccessivi cedimenti. Ed infine Brown: duttile apporto alla sequenza percussiva legato a stilemi tradizionali alle congas, dotato di vitalità ed estro alla batteria.

Con sapiente funzionalità i Rolling alternano le incisioni più recenti, tratte dall'ultimo album *Black and Blue*, quali *Hot Stuff* e *Fool to cry*, all'esecuzione di blues e dei temi più celebrati del quintetto passati alla storia della musica rock e risolti con aggressività e penetrazione dal fraseggio di Wood.

Nel brano *You can't always get what you want* vengono lasciati liberi gli spazi del ritornello alla voce della folla che si sente protagonista in prima persona dello spettacolo.

Il comportamento del pubblico diventa kermesse:

l'elettricità di Jagger accende qua e là focolai di danze che fanno affiorare sembianze di riti pagani, oppure semplici teorie di movimenti corporali.

Mick Jagger è il simbolo di sempre. Parlare delle sue danze sataniche, della sua voce, del suo rapporto timbrico che forgia l'aggressività a lui più

congeniale, è come ripetere pedissequamente pagine di storia ingiallita dal disuso, tanto si conoscono.

Ma c'è un fatto nuovo, che lo salva almeno in parte dalla corrosione del tempo, una funzione umana che lo porta allo sberleffo con la folla, alla capacità razionale di mantenere la calma in momenti densi di tensione, all'autoironia più spietata: Mick è mito ma non dio, non lo è più. Cavalca il fallo, spruzza coriandoli imbellettati anche contro i suoi compagni di scena, non solo contro il pubblico, cerca di tratteggiare movenze trascendentali, alternandole alla semplicità di movimento di un Charlie Chaplin di cui reincarna la dimensione nostalgica e dolce del vincitore triste. La sua provocazione è intelligente, la coreografia senza dubbio Kitsch ma elegante.

Alla fine di quest'orgiastico party, sulle note di *Street fightin' man*, rovescia secchi d'acqua gelata contro la folla: l'ultimo è per lui. Se lo versa lentamente, ne fa scivolare il contenuto sui capelli e sulle spalle sudate: spegne così i fuochi dell'idolatria, della identificazione artificiosa nel tempio del super-io. Una porta posteriore lo ingoia, lasciando la visione della schiena imperlata di sudore ed acqua e il vuoto di una vitalità che ti sorregge per due ore e che ti lascia esausto a ritrovare te stesso.

Fabio Santini

ROLLING STONES A ZURIGO

Più di diecimila affollano l'Hallenstadion di Zurigo in una situazione di concitata ed esasperata attesa: i prodromi non sono fra i migliori. Giungono notizie da Nizza di teste sfasciate da provocatori fascisti che hanno colto l'occasione per inscenare una lugubre bagarre di sangue e di violenza.

Con circa un'ora e mezzo di ritardo sull'orario previsto, dopo una contestata esibizione del gruppo dei Meters, si entra in sintonia. Nel catino surriscaldato del Palasport si accendono migliaia di lumicini alzati verso l'alto dalle braccia tese di chi attende di compiere il rito divino nel tempio.

La voce di Mick Jagger e la chitarra di Ron Wood, che tagliano l'aria con l'aggressività del tema

ritmico di *Honky tonk women*, danno linfa e respiro alla audience.

Gli Stones si presentano con la formazione dell'ultima tournée americana che vede l'ensemble di sempre accompagnata al piano da Billy Preston e alle percussioni da Ollie Brown. Il suono cerca una sua dimensione. Ad un primo stadio di ricerca e di studio, in cui l'opacità e la confusione sembrano dipanare in questo senso una matassa dall'aspetto informale, ne segue un secondo più logico e razionale, teso alla concretizzazione di suoni e ritmi ben contraddistinti. La chitarra di Wood assume presto una forma preponderante sui limiti dell'insieme, Richard si conferma l'eminenza grigia del gruppo tanto è abile nell'assecondare



Rolling on stage



GO A LONDRA

Ribadire quanto lo show-biz sia mercante d'incantesimi davvero non ci pare più motivo di « scandalo », ma ancora non avevamo imparato a riconoscere gli abiti chiassosi e la lingua biforcuta messi in mostra per l'occasione alla *premiera* di GO!, l'ultimo parto creativo di Stomu Yamashta, l'« uomo dell'Est » tutt'ora incallito *gigolo* della campagna a favore dell'abbattimento d'ogni barriera culturale tra Oriente ed Occidente. Intossicato come sempre dalle sue stesse parole, il musicista dagli occhi a mandorla aveva parlato di « un gioco di possibilità, con poche regole... opposti che collimano, realtà ed immaginazione che si fondono l'un l'altra, rinascita attraverso la sofferenza, e sconfitta trasformata in vittoria », pompando una improbabile linfa culturale su per arterie d'astrazione già invecchiate da troppo ciarpame esoterico. Tuttavia, da lungo tempo Londra odorava d'amore e d'eccitazione malcelando impazienza e curiosità, in parte leniti da un confusionario quanto assurdo *rehearsal* nel cuore improvvisato della notte per il tripudio dei pennaioli da Melody Maker e delle evanescenti creature del rock-set locale. Nella semi-oscurezza lambita dalle stupefacenti geometrie di un Laser non era difficile dare un nome alle sagome che si agitavano sul palco... Yamashta... Shrieve... Schulze... Al Di Meola...

Steve Winwood.. Phil Manzanera... Paul Buckmaster... Rosko Gee... mmmm! Un simile *line-up* pareva dunque voler concedere a tutti, per la serata alla Royal Albert Hall, di gustare il latte incomparabile della meraviglia; con Yamashta incline persino a cancellare dagli archivi della memoria l'inconcludente *Raindog* e a colorare di nuova saggezza intuitiva i propri stendardi. Ma... Un'impressionante caterva di strumenti a stento consente a tre ballerini di flettere i propri corpi in movenze incomprensibili, sul sibilo dei sintetizzatori di Schulze e tra gli arabeschi del Laser. Yamashta è in prima linea, sepolto dai timpani che appena sfiorerà di tanto in tanto per dedicarsi — pallido e stanco riflesso del percussionista smagliante di *Red Buddha* — quasi esclusivamente alle tastiere. Dietro di lui Winwood, pressoché invisibile, e due percussionisti di colore su cui troneggia, dall'alto di un rostro, Mike Shrieve. A sinistra, l'orchestra diretta da Buckmaster, e Rosko Gee. A destra, Schulze e tre — dico — tre chitarristi! Al DiMeola, Manzanera ed il giamaicano Junior Hanson. La musica dolciastra e brulla prende subito ad almanaccare aloni di sogno come pure bislacche inanità (i raccordi elettronici di Schulze tra un brano e l'altro) colando giù come sciroppo tra una ripresa del tema conclusivo del *Man From The East (Nature)* ed echi mal repressi del periodo-Traffic di

Winwood (*Winner/Loser*). La debordante presenza di elementi sulla scena non evita a chi scrive pensieri obliqui riguardo al contenuto (eventuale) dello spettacolo ridotto ad un formulario meccanico ed insensato dalle pagliacciate dei musicisti (i tre chitarristi che letteralmente fanno a gomitate per esibirsi nei rispettivi assoli purché baciati in fronte dai raggi di un unico riflettore) e dalla rigidità dei singoli interventi imposta dal ritmo generale, traducibile assai prima dell'intervallo in un inesorabile fluire verso il nulla. Il pubblico squittisce di gioia preferendo rosicchiare lembi di idee rancide piuttosto che esigere da una simile pletora di talenti il passaporto dell'originalità. Il suono spunta la lancia del passato « diverso » di Yamashta calando il sipario della noia

sui dettami mai sfidati, sulle illusioni mai perdute, sulla presunzione e l'arroganza mal repressa. Due bis chiudono la recita di questa prima stesura di GO! (prima stesura?) regalando (per cinquemila lire a cranio!) spicciolame ad un pubblico dal palato facile e dall'entusiasmo sin troppo vivace. Subito dopo, nei camerini, via-vai di amici e colleghi, volti sorridenti ed inutili nei loro complimenti di rito, qualche commento... quest'organico non darà altri concerti... Winwood alle prese col suo disco-solo... solo DiMeola alla chitarra... Schulze pensa di mollare tutto e tornare alla sua vecchia birreria di Berlino... l'orchestra non ci sarà più... GO si svilupperà negli anni a venire... uno spettacolo multi-media... multi-CHE???

Guido Harari

AFONSO IN SORDINA

Ospite dell'ARCI, José « Zeca » Afonso, uno dei più noti cantautori portoghesi, ha tenuto recentemente una piccola serie di concerti a Torino, Sesto San Giovanni e Roma. Il tour è stato organizzato nell'ambito di una campagna di sostegno dei contadini e dei lavoratori della Lega delle Cooperative Portoghesi che, strangolata dalla reazione del nuovo governo e degli ex-latifondisti, rischia di perdere ogni possibilità di sopravvivenza entro pochi mesi. Zeca è giunto infatti in Italia più che come musicista come rappresentante delle lotte contadine, col preciso compito di racimolare più soldi possibili per far fronte alle nuove strette creditizie che l'Istituto per la Riforma Agraria, nato con la rivoluzione, sta ora ponendo alla Lega. Non parlerò dunque del concerto che Afonso ha tenuto a Sesto sia perché la sua presenza come artista era puramente strumentale e sia perché non si può parlare di concerto quando l'impianto d'amplificazione, e qui i responsabili dell'ARCI facciano il mea-culpa, è una sottospecie di baracca per comizi volanti; alla terza canzone tutto il gruppo si è giustamente rifiutato di continuare anche perché il

pubblico, malamente avvisato dai manifesti credeva di avere a che fare con musicisti sudamericani che « stranamente » rifiutavano di eseguire i tanghi. Il risultato ottenuto è che, oltre a non aver cantato, Afonso non ha avuto nemmeno modo di spiegare i motivi della sua presenza. Al di là di questo vale la pena dire due parole ancora sulla situazione che Afonso sta vivendo: come musicista accetta di essere strumentalizzato ai fini delle battaglie politiche che la sinistra portoghese porta avanti, come uomo politico e di cultura vive la contraddizione di vedere la propria musica troppo spesso consumata come mero simbolo rivoluzionario, che (più o meno come il colore rosso delle bandiere) « significa » lotte, coscienza di classe, ma obiettivamente, al di là del fatto emotivo, non aggiunge molto alla coscienza di classe. Una sua canzone, *Grandola*, è stata usata come segnale di inizio della rivoluzione del 25 aprile dalla radio portoghese, ora è sulla bocca di tutti, ma — Zeca si lamenta — « pochi ne comprendono il significato o comunque diventa secondario nei confronti della simbologia assunta ».

Roberto Brunelli

Pink Floyd Testi:

BEATI I MANSUETI

In fondo alla pipa di costoro difficilmente troveremo aromi selvatici. La letteratura pinky, infatti, somiglia alla musica e ne sposa la filosofia: al posto di duri concetti rotolanti, in vece dell'impegno più o meno intrepido vive l'impalpabile fiaba del raggio di sole, il trip verso la Natura o in fondo a se stessi.

La poesia dei Floyd (la poesia di Roger Waters, supremo reggitore delle sorti letterarie del complesso) gocciola emozioni, trasuda colori. Con ritmo ora molle ora nervoso, i profanatori del Grand Vizier's Garden si sforzano i conti con una realtà che vada ben oltre i confini di Piccadilly Circus o le antiche mura di Canterbury: nella bocca della canzone, l'uomo deve farsi piccolo e l'asciar parlare l'« albatross immoto » di Echoes, l'« icy wind of night » di Grantchester Meadows, le nuvole ca pricciose di Pillow of Winds. Senza il cannocchiale simbolico del Re Cremisi, qui si catturano ritmi, parole, sensazioni, per farne collane dall'ipnotico riflesso: il « trucco » ha una sua dignità, quando riesce, quando intona il Salmo delle Cose sull'aria dolce di Ummagumma e pagine simili.

Ci son quadretti di delicata bellezza. Grantchester Meadows merita il sussurro delle corde strette contro il tasto, vale il gusto strano di una ballata quasi-Donovan: la contemplazione lega i denti ma in fondo sa farsi apprezzare, nella trama piena di luce di un bellissimo mandala. Ancor più ricco il segno di Pillow of Winds, dov'è giocato l'antico mistero della notte con un sapore per metà magico e per metà mortale: il vento che sposta le tegole della vita è il tratto inconfondibile di Waters, la sigla in margine a una tela « impressionista ». Con Cirrus Minor, pagina grande come un chicco di grano, l'abilità del poeta balza avanti come per miracolo: con due colpi di penna e un pizzico di polvere magica, si disegna un attonito paesaggio « diverso », pigro e vaporoso come ogni riga della « vera » musica Pink.

Al complesso non perdoneremo mai d'aver cacciato Syd Barrett, mille anni fa. Quel favoloso faiseur de dyables, oggi « sepolto vivo » a Canterbury, era il solo a conoscere l'alchemico segreto della psichedelia, il modo di manovrar cannabis o anfetamina per dire il Mondo nella

sua faccia nascosta. Lungi dall'esser levigata, la pietra di Barrett conosceva spigoli e durezza, croste e ferite profonde: l'ingenuità strabiliante era segno di una sincera arte naïf, non mai espediente deculturale, non mai chimera fragile. Qui Matilaa Mother è cibo all'apparenza magro, scipito: in realtà essa nasconde il sale di un rifiuto completo di vita, espressione nuova con lo stesso sapore dei primi anni Floyd.

Dopo Barrett, il gruppo ha strappato invano la pelle alle parole, ha balbettato, si è perso tra plastica e Infinito: la pagina nervosa di Point Me At The Sky valga come spicciolo ammonimento, al pari della sonnolenza Cymbaline, dove la « visione da spinello » non sa andar oltre il sorriso momentaneo.

Fatta di sospiri, di fumi, di pennellate trasparenti, la lirica Floyd trova nei suoi giorni più recenti cadenze e gesti meno « nobili ». Money ne è l'esempio più celebre, e più riuscito, sull'onda di una vecchia lezione Kinks che mescola ironia e qualunquismo con mano indifferente. La sabbia che va a imbrattare la tavolozza dei colori ha la stessa consistenza della terra che da un po' di tempo soffoca gli strumenti: sempre più grigia, la materia Floyd, sempre più faticata l'espressione.

Comunque si apprezzino i testi presentati, essi sono gli unici davvero significativi di una produzione che ben si può dire vasta: intorno, a mo' di collana appariscente e fatua, una serie infinita di scherzi, di vaneggiamenti, di plastica routine. Con ciò proponiamo di togliere un'altra pietra all'Edificio Leggendario, esponendoci una volta di più all'ira dei fanatici.



La madre di Matilde

(Mathilda Mother)

C'era un re che governava il Paese, la sua maestà aveva il comando, con occhi d'argento l'aquila scarlatta, faceva cadere argento sulla gente.

Oh madre, racconta ancora, perché lasciarmi là, sulla mia sedia di bimbo, ad attendere?

Hai solo da legger le righe incise in nero che tutte rilucono.

Attraverso la corrente, con scarpe di legno, campane per annunciar le notizie al re; un migliaio di cavalieri che salgono nella nebbia, più allo ancora, tanto tempo fa.

Vagando e sognando le parole avevano differenti significati, sì, ne avevano.

Per tutto il tempo trascorso in quella visione il profumo vecchio dell'oscurità nella casa di bambola su nuvole radiose fluttuano.

Syd Barrett
(1967 - Piper at Gates of Dawn)

Cirrus Minor
(Cirrus Minor)

In un cimitero vicino a un fiume
impicciando nella foschia del mezzogiorno
ridendo tra le erbe e le lapidi.

Uccello giallo non sei solo
a cantare e a volare
a ridere, ed andartene via.

Un salice piangente nell'acqua
ondeggia tra i fichi del fiume
oscilla tra le rapide e i mulinelli.

In un viaggio a Cirrus Minor
ho visto un cratere nel sole,
mille miglia oltre la luce della luna.

Roger Waters
(1963 - More)

Indirizzami al cielo
(Point Me At The Sky)

Hey Gene, questo è Henry McLean
e ho terminato la mia bella macchina volante
e sto suonando per dirti che me ne vado e forse
ti piacerebbe volare con me e nasconderti con me, baby.

Non è strano di quanto poco siamo cambiati,
non è triste che siamo pazzi?
Giocando come sappiamo,
giocando come abbiamo fatto
mille e mille e mille volte.

Indirizzami in questo viaggio cosmico
e getta via il plastico occhio colorato.
Mi piacerebbe usare le statiche micidie che superiamo in volo,
questo è il mio ultimo sommario.

Indirizzami al cielo e mandalo in volo.

E se sopravviverai sino al duemila
spero che tu diventi magro fino all'eccesso,
perché se tu sei robusto dovrai aspirare,
mentre la gente attorno a te respira, inspira, inspira.

La gente insidia tutto ciò che io dico,
per qualcosa che io odio dire.
Pregandoti a mangiar l'arte,
respira con cura, amico, che potresti morire.

Tutto quel che vi volevamo dire è goodbye.

Roger Waters
(1967)



Cymbaline
(Cymbaline)

Il sentiero che calpesti è stretto e le trombe son troppo alzate
I corvi stan tutti guardando da un vicino promontorio,
l'apprensione scivola lungo la schiena come una linea
(metropolitana).

La corda tesa arriverà alla fine?
Il distico finale avrà la rima?
Ed è il momento culminante, Cymbaline,
destami, ti prego.

Una farfalla con ali spezzate sta cadendo dalla tua parte,
i corvi van serrando le fila, non c'è posto dove tu ti possa
(nascondere
il tuo manager e il tuo agente sono occupati al telefono entrambi
a vendere fotocolors ai giornali di casa.
Ed è il momento culminante, Cymbaline,
destami, ti prego.

I leoni che convergono dove tu stai
devono aver mosso tranquillamente l'immagine,
le foglie son pesanti ai tuoi piedi,
tu ascolti il tuono del treno.
Improvvisamente ti colpisce il fatto che stai rientrando nei
(ranghi
e il Dottor Strange sta continuamente cambiando dimensione.
Ed è il momento culminante, Cymbaline,
destami, ti prego.

Roger Water
(1968 - More)

I prati di Grantchester
(Grantchester Meadows)

Vento di ghiaccio della notte, vattene,
questo non è il tuo dominio.
Nel cielo si udiva gridare un uccello,
sussurri di un mattino nebbioso e dolci suoni d'agitazione.
Sii come il silenzio mortale che si stende all'intorno.

Ascolta il colpo e rincuorati,
all'abbaiare di una cane - volpe
caduto al suolo, guarda gli spruzzi del martin pescatore
che mandano luce attraverso l'acqua,
e il fiume di verde scivola non visto sotto gli alberi,
ridendo nel passare attraverso l'estate senza fine,
in viaggio verso il mare.

Nella pigra distesa acquatica io mi stendo,
tutt'attorno a me bottoni d'oro
a coprire la terra,
esponendosi al sole di un pomeriggio già trascorso,
portando suoni di ieri nella mia stanza di città.

Roger Water
(1969 - Ummagumma)

Un gaunciale di venti
(A Pillow of Winds)

Le nuvole coprono l'alba.
Tempo di dormire, quando io giaccio col mio amore al fianco
e respira piano e la candela si spegne.

Quando scende la notte, chiudi la porta.
La felicità cada per terra,
mentre l'oscurità mi piomba addosso.
La stagione è cambiata, il vento è scemato.

Ora si desta il gufo, ora dorme il cigno.
Abbiamo in mano un sogno, il sogno se n'è andato.
Sensazioni umide, una pioggia fredda
cade scintillando d'oro.

Il morto sottoterra,
suonan le prime ore e io discendo.
Tempo di dormire, nella mia vita, con il mio amore al fianco
e respira piano e io giaccio accanto alla felicità,
nella foschia dei primi raggi che toccano il sole
e i venti della notte muoiono.

Roger Waters
(1972 - Meddle)

Denaro
(Money)

Denaro, vattene.
Trovi un buon lavoro con più paga e sei a posto.
Il denaro è eccitante.
Prendi quell'assegno con due mani e mettilo da parte.
Automobile nuova, caviale, sogno da quattro stellette,
penso che mi comprerò una squadra di calcio.

Denaro, ritorna.
Sto benissimo, Jack, tira via le mani dal mucchio.
Denaro è un colpo.
Non darmi questa stupidissima merda,
faccio parte di un gruppo che - viaggia - in - prima - classe -
con - impianto - stereofonico
e penso di aver bisogno di un lear jet.

Il denaro è un crimine.
Spartiscilo senza errore, ma non prendere una fetta della mia
(parte).

Il denaro, come dicono,
è la radice di ogni male contemporaneo.
Ma se domandi un aumento,
non sorprenderti se non ti concederanno nulla.

Roger Waters
(1973 - Dark Side of the Moon)





ROGER MC GUINN
Cardiff Rose
(Columbia)

Descritta dalla critica compatta come *highway music*, l'« arte sonora » di Roger Mc Guinn trova forse, qui il suo culmine. Cardiff Rose funziona infatti con spettacolosa regolarità: al consumatore a t t e n t o giungono in dono bravura, *good vibrations* e qualche morbido trucco folk, a dimostrazione di una « saggezza » lunga quanto la storia Byrds.

Rispetto al primo Lp (che è su quello che si devono impostare paragoni, tralasciando il debole *Peace For You* e le pecche vistose del terzo), Mc Guinn ha delimitato il campo d'azione, rinunciando all'« eclettico disordine » originale; qui solo *Rack & Roll Time* sfugge alla ferrea presa del folk rock '76, materia morbida ed elastica che rimanda a certe invenzioni della Rolling Thunder Revue. Il godimento, a sentir la salda voce un po' Zimmerman e il « classico » gioco degli strumenti, è assicurato: Mc Guinn non crea nulla ma *ribadisce* con onestà e sicurezza, attento a non stancare l'ascoltatore con discorsi ovvi, preciso nel dimostrarsi come « altro » rispetto ai musicanti di Nashville e ai molti « decadenti » della Baia; la sua forza è quella dell'artigiano con affezionata clientela, capace sempre di inventar l'oggetto desiderato. Così oggi, a dieci anni dal diluvio, sullo standard di *Doctor Byrd & Mr. Hyde* e pagine simili.

Tra i « segni », accuratamente sparsi, solo *Jolly Roger* e pochi altri



a cura di

Riccardo Bertinelli o Franco Bolelli
Peppo Del Conte
Giacomo Pellicciotti

istanti portano addosso il profumo del « fastidio ». Dal mazzo si staccano *Dreamland*, con soffio di Crosby con eco di John Lennon, e la tradizionale *Pretty Polly*, fatta diventare una scheltrica *Hollis Brown* molto efficace. Un cenno a parte merita *Up To Me*, inedito dylaniano del 1974, con ottimo testo e un filo di musica rubata alla celebre *Idiot Wind*.

(r. b.)



DEMETRIO STRATOS
Metrodora
(Cramps)

Demetrio Stratos estrae dalla roccia degli Area la spada del solo e la punta senza indugi verso i motivi più alti della dimensione vocale. Di questa *Metrodora* sarebbe più stimolante scrivere dopo un colpo di mano che la sostituisca ad uno dei consueti inni epici durante un comizio in Piazza Duomo: a parte la garanzia del Pulitzer per la foto di centomila facce sulle quali Demetrio spara i suoi vocalizzi sconfinati, qui veramente la relazione con la gente è elemento centrale.

Questo lavoro, infatti, non mangia la rispo-

sta del pubblico, non la contempla affatto dentro di sé fin dall'inizio, nè fa del terrorismo per suscitare ammirazione stupefatta e passiva. Lo spazio della sorpresa non esclude ma anzi prevede quello della critica, perché la diversità di questo disco per sola voce è innanzitutto una diversità che non intende rimanere tale a lungo: « Se una nuova vocalità può esistere » — dice Demetrio — « dev'essere vissuta da tutti e non da uno solo ». Proprio in questo senso insieme a una qualità dirompente che frantuma le parolitiche coazioni del canto occidentale, procede una proposta linguistica pluridimensionale, che da *Mirologhi uno e due* ai quattro *Segmenti* si traduce in situazioni articolate. Quanto di popolare esiste nella ricerca si mischia con quanto di sperimentale c'è nella vocalità popolare; similmente, nella voce, la naturalità si intreccia con lo studio razionale. Definire spartiacque è freddamente artificioso: non è la voce, forse, il punto di incontro più evidente fra gli apparati concettuali e l'emotività, così come è, nella pratica liberatoria di Demetrio, la ricerca dell'identità di un soggetto che desidera contemporaneamente comunicare con gli altri? Sinceramente non credo che sia qui il caso di tirare in ballo l'avanguardia occidentale: la dimensione della novità grammaticale Demetrio

non la scinde mai dal riferimento umano; non c'è rivoluzione senza gioia, insomma. E' chiaro comunque che, dati livelli problematici così svariati, le chiavi di lettura sono molteplici e non sempre concordanti: un sociologo impotente parlerà di paranoia egotica; un musicista guarderà con attenzione alle strutture; i due anni di mio figlio hanno reagito con gaia disponibilità, in parte cercando di ripetere i fonemi del disco, in parte sovrapponendone di propri. E la gente, tanta, insieme?

(f. b.)



ANTHONY BRAXTON
Creative Orchestra Music 1976
(Arista)

Uno degli album più intelligenti degli ultimi tempi. Ne è responsabile ancora una volta quell'Anthony Braxton che riesce quasi sempre a mettere d'accordo intelletto e comunicativa senza scalfire di un centesimo la sua proteiforme e prolifica vena creativa. Di Braxton abbiamo parlato più volte, e qui basta semplicemente dare informazioni sull'album. Il disco rappresenta la pri-

ma opportunità concessa al musicista di Chicago di registrare sue composizioni per grossa formazione. La Arista gli ha messo a disposizione un numero impressionante di ottimi musicisti, molti ex colleghi della AACM come Muhal Richard Abrams, Leo Smith, Roscoe Mitchell, Philip Wilson, e altri noti e meno noti qualificati rappresentanti della nuova scena americana, da Dave Holland a Barry Altschul, da Karl Berger a Warren Smith, da George Lewis a Kenny Wheeler, con l'intervento anche di rappresentanti del mainstream moderno che si chiamano Jon Faddis, i fratelli Bridgewater o Seldon Powell. E i risultati, con un simile materiale umano a disposizione, sono entusiasmanti. Braxton, con una disinvoltura e un eclettismo, che però non sono mai un gioco gratuito fine a se stesso, usa la grossa formazione in una maniera così ardita e varia da lasciare senza fiato. Da una revisitazione di vecchi moduli bandistici, che vanno da Duke Ellington ad una swing-band, fino alla fanfara da parata, a forme e strutture più ambiziose e libere, spesso confinanti con la avanguardia europea post-weberniana. Detto così, sembrerebbe un pasticciccio incredibile, ma invece è proprio lì la genialità braxtoniana: di riuscire a mettere sempre al primo posto la sua intelligenza sul materiale più vario e di farne scaturire sempre musica di una straordinaria freschezza. Non è certo un disco che si « consuma » tutto di un colpo, ma è una delle poche proposte serie per una musica che sia contemporanea, lucida e allo stesso tempo comunicativa.

(g. p.)



GUIDO MAZZON
Ecologia, Ecologia
(ECP)

**Una rotella e
una vitina**
(PDU)

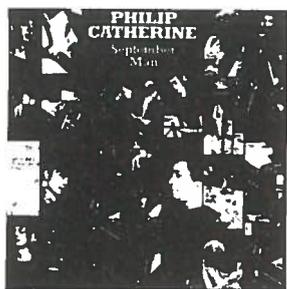
Pur non essendo più un esordiente, Mazzon appare tuttora come un talento trascurato cui non si è del tutto offerto i mezzi e le occasioni per rivelarsi al meglio delle sue possibilità. I due album usciti recentemente (il primo in quartetto per l'etichetta Edizioni di Cultura Popolare gestita dal MLS, l'altro da solo per la PDU) non devono trarre in inganno: dare a un artista la possibilità di incidere non è tutto. Senza nulla togliere ai pregi dei due prodotti, la questione Mazzon ne esce ancora in parte irrisolta. Le sue composizioni, nitide e intelligenti, appaiono spesso degli appunti geniali rimasti parzialmente nel cassetto dei desideri. Sono scritture di qualità che attendono d'esser calate in forma definitiva, magari dentro strutture sonore più complesse, con organici forse troppo difficili da reperire dalle nostre parti. Temi fintamente ingenui, squarci di poesia distorta, modelli di sperimentazione che si insinuano nel nodo musica-politica senza concessioni demagogiche; ma la chiave per un'interpretazione ideale talvolta si smarrisce per carenza forse di materiale sia tecnico che umano.

Tali contraddizioni affiorano maggiormente nel disco per quartetto peraltro inciso molti mesi fa: oggi Bellatella, Ricci e Rusconi hanno compiuto progressi tali da rendere piuttosto deludenti queste loro prestazioni su vinile.

Nei quattro brani (il più convincente resta l'ormai collaudato *Ecologia, Ecologia*) affiorano momenti di notevole suggestione ma anche qualche caduta nella banalità e nel disorientamento. Più meditativo e costruito è l'album solo, liberamente giocato tra gli spettri (ora terribili, ora teneri o ridanciani) di un mondo interiore esplorato con cocciuta spavalderia. Tra i molti brani che permettono a Mazzon di spaziare con inquieta energia tra le sue voglie di polistrumentismo, citerei *Sovruttura* e *Tema del Che* (per tromba), *Carzone* per Michele (per flicorno) e *Ballata n. 1* (per piano).

Intanto nei concerti Mazzon moltiplica le sue esperienze e senza ripudiare i modi del quartetto tenta altri passi significativi; e dopo queste due prove discografiche è lecito attendersi qualcosa di più di una conferma. Al di fuori di qualsiasi velleità profetica è certo che il nostro è musicista maturo, vicino forse ad un bivio, o meglio ad una serie di scelte che potrebbero rivelarsi fondamentali: rinviarle — per eccesso di prudenza o per penuria di mezzi — potrebbe significare perdere il momento magico.

(p. d.)



PHILIP CATHERINE
September Man
(Atlantic)

Stupito forse della buona critica con cui l'album d'esordio è stato accolto, Philip Catherine si sbriga a metter giù un altro lavoro, che dalle nostre parti reca il titolo *September Man* e per il mercato americano si presenta invece come *Nairam*.

La fretta rovina certo qualcosa. Dello stupore bello di *Guitars*, del disegno a piena luce che non poteva non ricordare *My Goal's Beyond* restano labili tracce insicure, appunti a matita che non si fatica a cancellare: il gioco di colori è in qualche modo già maniera, con velato disappunto di chi crede in Catherine e nella sua vis chitarristica. Soprattutto, la memoria è nemica nel rammentare passaggi già ascoltati, note già appuntate prima: se non è Catherine stesso la fonte dell'invenzione (così *Monday 13* ha lampi e tuoni di *Noburl*, e principio di *When it is* ricorda non poco il quasi-Towner di *Charlotte*), lo sono Zawinul, i più corposi *Weather Report* e gente simile, con sfilata di attori evidentemente « elettrici ». A tanto, si aggiunga il privilegio concesso dall'artista al supporto ritmico, al « rumore » forte che spesso sovrasta la flebile voce della chitarra: alle tinte pastellate di *Guitars* Catherine sostituisce qui colori di meno nobile fattura, nel tentativo, forse di sfruttare la scia di tanti inganni jazz rock perpetrati in passato.

Disteso tra i poli di *Nineteen Seventy Fourths* (forse il pezzo migliore) e di *TPC* (forse la « cosa » più debole), *September Man* non sa scegliere tra consumo e fiera libertà. Resta dunque per aria ambiguo e contraddittorio, fatto levitare dai colpi strumentali di uno splendido Charles Mariano e di un sicurissimo Jasper Van't Hof. Alla mente, il « primo ascolto » risulta discreto, il secondo e gli altri molto meno, a conferma di una « vanità » che qualcuno aveva già intravisto in *Guitars*.

(r. b.)



ANDREA CENTAZZO
- GUNTER HAMPEL
Freedom out!

(Pdu)

Non si può proprio dire che Andrea Centazzo viaggi con la fortuna in tasca: in poche settimane ha collezionato il crollo della casa durante il terremoto, il licenziamento totale da parte del suo datore di lavoro, una sequenza clamorosa di concerti cancellati o svolti in circostanze avventurose in occasione dei giri d'Italia con Steve Lacy e Gunter Hampel. Ma, quasi per una sorta di legge di compensazione, Centazzo sta liberando proprio ora in termini quantomai convincenti le proprie energie creative. Chi lo vede circondato da quintali di gong e percussioni varie può sospettarne spettacolarismi terroristici: ma è un'impressione che poche battute bastano a dissipare, perché l'uomo sposa alle rose della fantasia il pane della funzionalità. Ma oggi Centazzo è anche qualcosa di più: la sua espressione non è interiorizzata nello specifico percussivo, ma investe l'intera organizzazione della musica, proiezione dell'evidente intelligenza con la quale egli ha vissuto l'esperienza americana e i lavori con Lacy e Hampel. Questo *Freedom Out!* nasce proprio dall'incontro con Gunter Hampel e precede le realizzazioni in duo con Lacy e Mazzon. Hampel è un multistrumentista (e in particolare un eccellente vibrafonista) e soprattutto un superbo e duttile progettista di frasi ed atmosfere, del quale una quindicina di dischi

Birth certifica una prolificità che ignora la routine. Alle sue arie predilette, esili e misurate, attinge copiosamente anche questa incisione, impasto sapiente di sonorità limpide e fresche e di perizia strumentale che non rimane abbagliata da se stessa. Eppure questo impianto narrativo preciso e stimolante stenta a prendere il volo, resta serrato nelle gabbie di un estetismo estenuante che spesso non sa risolvere le brillanti situazioni che pure escogita. Ne sortisce una prestazione discontinua, che si trova e si perde, che spicca negli umori purissimi di *Freedom of Universe* e che va comunque considerata come una delle strade più problematicamente fondate e passibili di importanti sviluppi.

(f. b.)



RITCHIE FURAY
Ritchie Furay
(Asylum)

Mentre i Poco sparano a salve con gusto e frequenza (si ascolti l'ultimo *Cimarron Rose*, dopo il vigoroso *Live*), Ritchie Furay, che dei Poco è stato per anni personaggio-chiave, si fa convincere dalla « fede solistica » e allunga la già sterminata lista degli *american records*.

Il disco ci pare diligente, e diciamo già molto. In esso lo spirito del nuovo è bandito con cura a tutto vantaggio del californian standard capace di ammaestrare orecchio e cervello; Furay non ha nessuna filosofia da esporre, nessun messaggio da verificare, suo unico scopo risultando quello di confezionare facile musi-

ca senza febbre, suono digeribile con tutti i pregi della Baia. In questo senso il disco dimostra perfettamente la musica West Coast contemporanea: alla « rugiada Young » qui carezzata nei primi brani (si ascolti *I've Got Reason*, soprattutto, con voce strozzata e fedeltà notevole al manuale Buffalo Springfield), l'uomo accosta un divertito quasi reggae (*You're the One*), compiacendosi infine di imitare i Padri Fondatori con chitarre taglienti e ritmo honky tonky (*Still Rolling Stones*). L'ecosistema di un tempo (chitarre gentili, soffice armonia vocale) pare violato con astuta discrezione; l'ultima *Over and Over* mette mano al sintetizzatore, aggiornando crudelmente una lezione vecchia quanto *Harvest* o lo *Stills* del 1970.

Messe così le cose, il prodotto vale per gli appassionati che non temono smentite e per i curiosi che han voglia di sputar sentenze « a stelle e strisce ».

(r. b.)



GEORGE DUKE

The Aura Will Prevail (MPS-Basf)

Come molti numerosi suoi colleghi, passati dal jazz più canonico a più ambigui e redditizi cocktails sonori, anche George Duke, tastierista nero-californiano, già notato al fianco di gente come Cannonball Adderley, Jean-Luc Ponty e, infine, Frank Zappa, è approdato al funky elettrico, in pieno clima di inflazione. Parlare di un disco come questo è per me il compito più angoscioso e triste che si possa immaginare. Ho sempre paura di

fare il moralista. Ma poi, con un minimo di riflessione, mi alleggerisco di tutti i dubbi più stupidi e cerco di limitarmi solamente ai fatti. E i fatti sono questi: un gruppo di ottimi musicisti come Duke, il batterista Leon « Ndugu » Chancler, il bassista, già del Weather Report, Alphonso Johnson, Airto Moreira alle percussioni (solo in due pezzi), con l'aggiunta di tre graziose ma insopportabili vocaliste... e il gioco è fatto. Duke si distreggia con la solita tonnellata di tastiere dai nomi strampalati e, a questo punto, l'unico sterile gioco che non serve a nessuno è quello di chiedersi se questo sound rassomiglia più a quello di un Chick Corea, un Herbie Hancock o chissà chi altro. In certi momenti uno può anche lasciarsi prendere, in maniera del tutto epidermica da questa musica, soprattutto dall'incalzante e monotono ritmo del funky, ma dopo due o tre minuti diventa un'ossessione insostenibile. Se uno poi ha la sventura di mettere la puntina del giradischi su un pezzo come *Malitu*, che sembra addirittura un hit di Sergio Mendes, completo di vocine sexy-cretine, lo strazio raggiunge vertici di assoluta paranoia. Ma allora perché se ne parla? Perché una musica come questa, purtroppo, per quanto si vada dicendo già da tempo che è insulsa e logora, ancora riceve da parte dei mass-media più legati all'industria un'attenzione troppo ingombrante. E la gente più sprovveduta finisce per cascarci. E' un peccato, anche perché musicisti come questi, dotati di grosse possibilità, finiscono per prostituire se stessi e la loro musica, spesso in maniera definitiva. Perché una volta persa la voglia e la necessità di creare, è difficile ritrovare la strada e l'energia per avere qualcosa di degno da dire.

(g. p.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



LOL COXHILL Welfare State (Caroline)

Allo scontro individualismo delle *Fleas in Custard*, Lol Coxhill fa seguire il comunismo *sui generis* di *Welfare State*, disco per strana famiglia musicale che aggiunge nuova gloria al curriculum dell'artista.

La compagnia in questione, « consorzio nomade di artisti, musicisti ed esecutori », opera in Europa dall'estate del 1973, spostandosi dovunque esistano luoghi sonori d'un qualche fascino. Compito di questi « maghi cittadini, ingegneri dell'Immaginazione » è quello d'inventar cerimonie a fiato spiegato, costruendo musica sulla vecchia intuizione della banda: in questo gioco senza freni, tradizione, jazz ed ingenui esperimenti rumoristici si mescolano in una festa di coloratissima libertà.

Lol Coxhill, che del *Welfare* è stato Direttore Musicale per un paio d'anni, ha dato al disco l'impronta di un formidabile collage, spezzando la materia in più punti e facendo girare fiati e tamburi per mille diverse possibilità. Lo *State* è così seguito nelle sue evoluzioni attraverso frammenti classici (*Le Tombeau de Ravel*), canti popolari (*Tuba Gallicalis*), alchimie ecologiche (*Awfully Romantic Duet For a Possibly Blackbird and Definitely Saxophone*), ricordi latini (*WS Samba*): non appena *Big German Band* preme l'acceleratore per un divertimento ivesiano, *Ghosts* (in incredibile

versione « pastorale ») sposta l'asse della vicenda verso il free contemporaneo.

Disco di indicibile bellezza, soluzione geniale in tema di « musica per tutti », *Welfare State* ripropone l'immagine del suono in movimento, confortato con ogni variabile universale, preso nella sua radice ludica. All'ascoltatore, certamente affascinato, resta alla fine il dispetto per una favola grande che l'orecchio può solo intuire e che invece andrebbe vista, goduta dal vivo, meglio ancora vissuta direttamente. L'indirizzo seminato tra le note (Lol Coxhill, 24 Covert Road, Aylesbury, Bucks) lascia la speranza e dice chiaramente che *Welfare State* è disponibile, magari per viaggi italiani, magari per feste davvero *alternative* che non facciamo fatica a immaginare.

(r. b.)



THE REVOLUTIONARY ENSEMBLE The People's Republic (Horizon)

Dopo più di cinque anni di attività, Leroy Jenkins, violinista, Sirone, bassista, e Jerome Cooper, batterista, ovvero The Revolutionary Ensemble, hanno la prima grossa occasione discografica. Finora si erano affannati negli angusti spazi riservati ai cosiddetti « artisti sotterranei », rimediando sparute audienze e tre albums che, a dispetto della grande vitalità della musica, erano fortemente danneggiati dal pessimo livello tecnico dell'incisione (le tre etichette, ESP, India Navigation e RE Records, soffrono di tutte le

difficoltà connesse alle cosiddette labels alternative). Adesso la Horizon, neonata sussidiaria della A&M, annoverando nel suo catalogo un jazz piuttosto convenzionale, si è scelta come « fiore all'occhiello » dell'avant-garde appunto i tre musicisti neri provenienti dal Midwest. Copertina lussuosa e policroma e, finalmente, una qualità del suono ad alto livello di fedeltà. Almeno in questa prima occasione offerta dalla grande industria il Revolutionary Ensemble ha avuto a disposizione un background professionale di primo ordine.

E la musica? Se qualcuno la paragona a quella ascoltata in concerto o negli altri dischi precedenti, può anche esprimere un giudizio parzialmente negativo. Ma a mio parere si tratterebbe di un giudizio frettoloso ed errato: perché, se è vero che i tre del Revolutionary si sono posti forse per la prima volta di fronte ai problemi di studio, di promozione discografica, non necessariamente questo deve essere un fatto da riprovare. Anzi, mi pare che questo atteggiamento sia indispensabile per gli artisti che vogliono seriamente e costruttivamente uscire dal ghetto culturale in cui sono confinati. Nei diversi cinque brani in cui è strutturato l'album, il Revolutionary Ensemble offre un campionario abbastanza significativo delle proprie possibilità attuali, basate su una attenta e molto calibrata divisione tra parti scritte ed improvvisate, legate alla cultura afro-americana (*The People's Republic*) e ad una critica conoscenza di quella occidentale-europea (*Trio for Trio*). Una musica dunque molto sfaccettata e densa di situazioni, in cui i tre approfondono il massimo dello sforzo compositivo (i temi sono composti alternativamente da tutti e tre) e musicale-strumentale (Jenkins, Sirone e Co-

per, oltre ai loro abituali strumenti, si cimentano con altri svariati mezzi).

(g. p.)



**BAILEY / FRITH /
FITZGERALD /
REICHEL
Guitar Solos
(Caroline)**

Questo pregevole album della Caroline fa il punto sulla situazione dei « nuovi chitarristi » contemporanei, dando ragione ai pochi esploratori capaci di non accontentarsi dei John McLaughlin / Terje Rypdal di ogni dì.

A costoro, certo non blanditi da dollari o celebrità, preme scavare oltre l'evidenza, alla ricerca di nuovi vocaboli e nuove sintassi. Così la diversità è nel suono e col suono, e l'anima del rumore importa così come la dura architettura: da tanto sforzo vengono fuori racconti da leggenda, suoni che evocano un « oltre » cui attingere per vivificar lo spirito. E' quasi sottinteso il venir meno della Norma Tonale, lo svanire dell'armonia col suo alfabeto: a ciò si aggiunga un ritrovato amore per la semplice « magia acustica », sperimento di echi e assonanze che vuole amar la vita nel suo lato nascosto.

In tanta compagnia, Derek Bailey è personaggio eccellente. Tre brani lo ritraggono nella posa consueta, con chitarra scarna, scontrosa, inquieta. Vi è quasi « rinuncia », nel modo che accetta il silenzio e anzi lo pretende, come ombra forte capace di marcare i contrasti; l'enigma dell'uomo giunge alla « soglia di rottura », dove ogni parola è un troppo

strappato alla sofferta meditazione. Di Bailey incanta la francescana semplicità, il « poco » che rifiuta la possibilità del *trucco*: qui, come in ogni altra opera, si va per cose essenziali, tra cordi che solo di sfuggita sentono lo stimolo elettrico.

All'opposto, Fred Frith invoca la *macchina tecnologica* per far cantare lo strumento imbracciato. Come in altre pagine, un tempo già spiegate, il chitarrista degli Henry Cow chiede ebbrezza e getta enormi reti per catturare ogni sorta di rumore immaginabile. All'affresco ampio manca certo la coesione, come una promessa (è destino dell'uomo) che squagli al sole della prima verifica: ciò è vero sia nel *collage nervoso* di *Water / Struggle / The North* sia nell'operina intimista di *Only Reflect*. Così pure si perde GF Fitzgerald, compagno di Lol Coxhill nel recente *Fleas in Custard* e nei concerti inglesi di questa primavera. La vicenda del chitarrista (*Brixton Winter '76*) è fiera di voci grottesche, campionario di idee sostenute da ritmo ineguale. Alla fantasia che parla con voce sottile manca l'indecifrabile quid del convincente: restan fili sparsi, quelli di Fitzgerald, segni di perplessità, come già si era udito nel lungo *Duet* sul disco di Coxhill.

A certe debolezze, risponde Hans Reichel con forza bellissima. L'autore di *Wichlinslaungen Blues* e di *Borobo*, già ammirato nella « sede naturale » della FMP, dà qui un saggio delle sue straordinarie capacità, vomitando migliaia di note in libera, pazza trama. Musicista estroverso, Reichel indugia tra fantastiche situazioni, cantando stralunate « melodie » che assaltano l'orecchio da ogni dove: la diversità con Bailey è palese, il molto

si affolla alla mente in uno straripante gioco di prestigio, negando le sofferte elucubrazioni dell'inglese. E' musica di speranza, forse, in vece della oscurità che grava sullo strumento baileyano: le note si prestano ancora alla vecchia significazione, pur se stravolte, non sono polvere o frammento, balbettio, come nella decisiva « canzone » della Incus.

(r. b.)



**ROScoe MITCHELL
Old Quartet
(Nessa)**

La segregazione di questi gioielli per quasi nove anni giustificherebbe da sola la necessità di chiudere la bombola dell'ossigeno al modo capitalista di produzione e distribuzione discografica. E puntualmente è una piccola etichetta autogestita a dar gambe alla meravigliosa proposta espressiva di Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Malachi Favors e Phillip Wilson. Qui si covano gli embrioni vivi dell'*Art Ensemble of Chicago*, il gruppo degli sconvolgenti impatti collettivi, del blues reinventato, della dialettica vibrante fra ragione e inconscio. In questo *Old Quartet*, Roscoe Mitchell getta i primi semi dei cento fiori dell'Ensemble, la cui inconfondibile diversità, limpida fin da questi solchi, non è ruolo separato e imposto dai condizionamenti del sistema, ma scaturisce dalla vena di una personalità dilagante. Mitchell è compositore stupendo e singolare: la sua progettazione sa prescindere dal tema, come sovente si è sottolineato, ma sa anche e contemporanea-

mente colpire con frasi alle quali la sensibilità e i centri nervosi non possono restare impermeabili. L'*Old* iniziale è un esempio tipico di come Mitchell, sulle orme minugusiane, riesca a scolpire un suono pulsante dentro un materiale apparentemente povero e scarno. L'atmosfera è inversa, l'andatura flessuosa: come anche gli spazi contestuali di *Quartet* e di *Solo* dimostrano, le grandi esplosioni di gioia collettiva sono ancora lontane. Ma, facciamoci caso, qui siamo nel '67, momento cruciale del free: il fragore della trasgressione si sta attenuando, la fisionomia del movimento nero ha diversi tasselli scompaginati. E bene Mitchell già abbozza una nuova identità, che vive in modi sofferti il rapporto con una storia che sente propria, trapassandone i limiti senza riverenze per cui non c'è tempo. Se l'*Art Ensemble* è l'umanità di domani, questo quartetto ne rappresenta l'infanzia: consapevole, spontanea e ricolma di un istinto di scoperta che non andrà disperso.

(f. b.)



**DOLLAR BRAND
Sangoma
(Sackville)**

Non c'è molto di nuovo da dire su Dollar Brand. La sua musica così semplice, così elementare, ma anche così personale, così densa, così ricca di suggestioni che ciascuno di noi, in varia misura, sente dentro di sé come appartenenti ad un passato remoto arcaico ma anche straordinariamente vivo e natu-

rale, ha trovato infine, dopo anni di anticamera, un suo pubblico fedele e sensibile, pur se non troppo numeroso. Il pianista e musicista sudafricano è, in parte per scelta personale, un giramondo schivo ed isolato, che ama ripetere i suoi motivi e le sue canzoni, tutte particolarmente belle e poetiche, senza preoccuparsi troppo di rinnovarsi o in qualche modo di cambiare rotta. I suoi numerosi dischi di piano-solo, incisi per diverse piccole etichette sparse un po' per tutto il mondo, sono la testimonianza precisa di tale pratica, che riunisce strettamente l'uomo e l'artista.

Questo LP registrato in Canada nel febbraio 1973 non si distacca molto dagli altri che lo precedono. Cioè è molto buono ed avvincente in ogni sequenza. *The Aloe And The Wildrose*, che già era stato un punto di forza nell'album in duo con Gato Barbieri, qui viene riproposto in una appassionata e pensosa versione solistica. Molto riuscita e originale una suite dedicata a tre maestri del jazz, che hanno influenzato anche la musica brandiana: *Fats, Duke And The Monk*, chiaramente un sentito omaggio a Waller, Ellington e Thelonious Monk, contiene temi dei tre pianisti oltre a composizioni dello stesso Brand, ma tutto è rivissuto secondo l'estro personale del sudafricano, ora giunto ad una piena maturità. Per rendersene pienamente conto basterà ascoltare la suite *Ancient Africa* che occupa l'intera seconda facciata del disco: una musica spessa, intensa, struggente, pervasa dell'aria, della terra, del folklore come patrimonio più autentico di un popolo. Quello di Capetown e dintorni, dove è nato Dollar Brand.

(g. p.)

Time Moves On

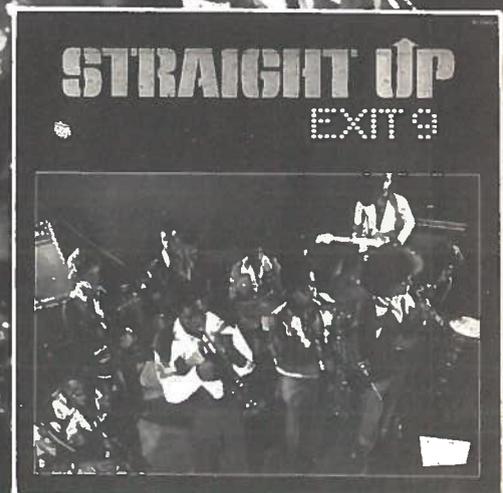
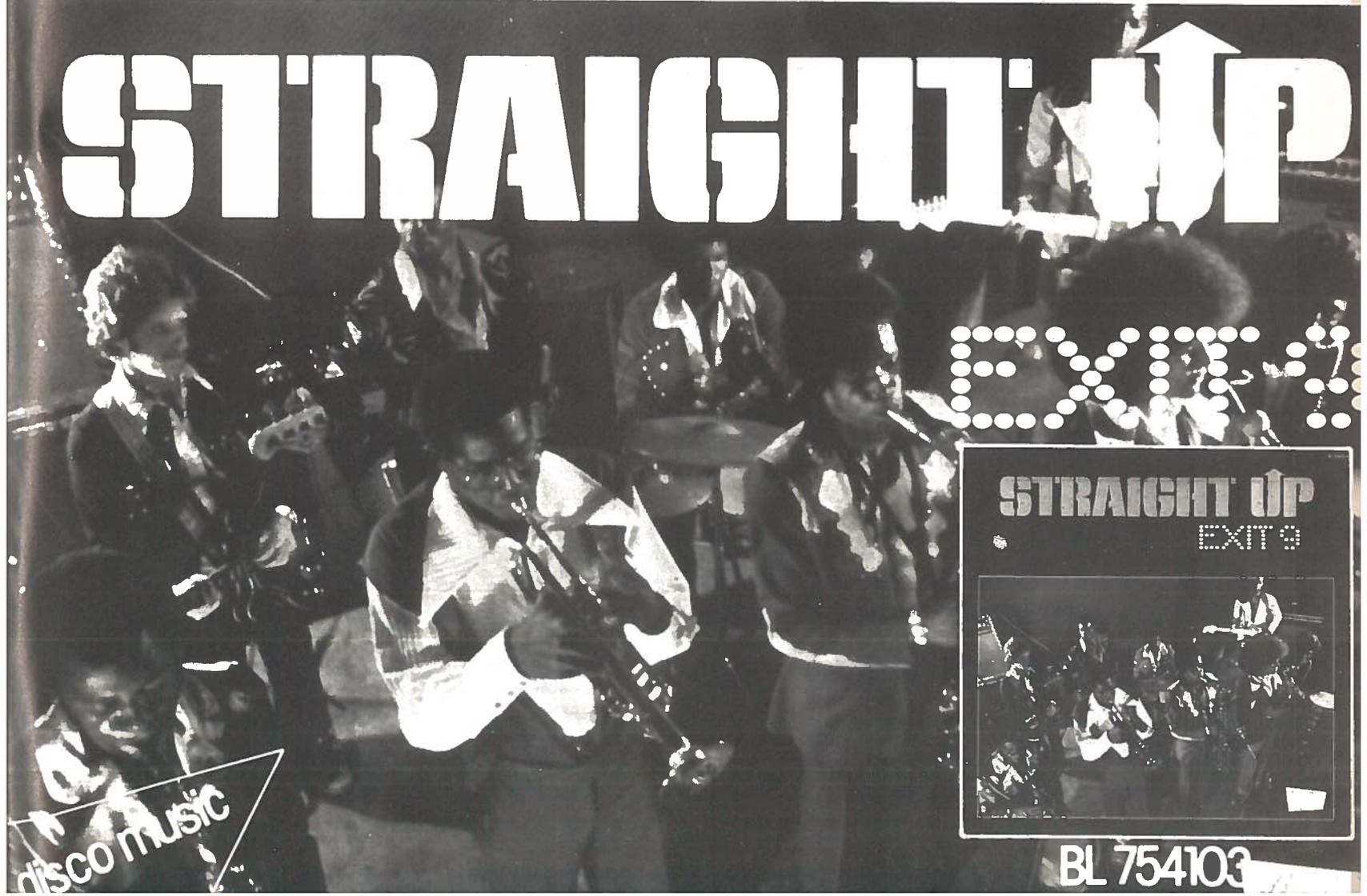
disco music

BL 754206



Strutt

STRAIGHT UP



disco music

BL 754103



HENRY COW Concerts (2 LPs) (Compendium)

Edito da un bizzarro *new label* norvegese, Compendium, questo doppio disco di Frith e compagni si incarica d'illustrare le «virtù concertistiche» degli Henry Cow, ottima formazione di musica davvero nuova che fatica a trovar la giusta considerazione di pubblico e di critica.

I «concerti» di cui dice il titolo son spettacoli catturati qua e là, a Udine, in Olanda, in Gran Bretagna, in Norvegia, nel corso di un '75 quanto mai prolifico. Ovunque, il complesso ha lasciato l'eco di una musica aspra, «rischiosa», testardamente chiusa alle banalità rock, sposata al «diverso» che ha cento echi e mille possibilità. Partiti come «figli di Canterbury», ammaliati dalla vecchia canzone zappiana, costoro han progredito con gli anni sino a interpretar con saggezza misteriosa la commedia della Musica Totale: in quella direzione muovono qui, alternando canzoni folli a piacevoli gags jazzistiche, avvelenando con l'ostinata improvvisazione l'acqua chiara di un raffinatissimo *english pop*. Il «tutto e niente» che ne scaturisce ha un suo enigmatico arcobaleno; dai guizzi, dai tagli, dai duri angoli della musica vien fuori il colore dell'oboe mischiato a un soffice pianoforte, con voce di pietra, con chitarra dolente, con batteria cercata nelle fibre più squilanti. Stracolma di energia, questa musica che simula un «nuovo ordine mentale» ha solo bi-

sogno di esser sistemata con calma, depurata dalle macchie che ancora l'affliggono: l'inutile che ancora s'aggrappa a molte fasce di suono impedisce di gustare pienamente l'esperienza.

Nel cilindro del *long Playing*, brani notissimi e due facciate almeno d'improvvisazione quasi totale. Dopo l'ascolto «in diretta, confermiamo la nostra stima per *Nirvana For Mice* e per la travolgente *Beautiful as the Moon*, rifiutando con dolcezza la vacua solennità di *Ruins*. A Robert Wyatt, spettro prediletto, è dedicata *Gloria Gloom*, che purtroppo perde la deliziosa vita dell'originale: meglio *Little Red Robin Hood*, lunga «sinfonia atomica» che si avvale della presenza prestigiosa del maestro di *Las Vegas Tangc*.

(r. b.)



PHILIP GLASS Music in Twelve Parts, Parts 1 & 2 (Caroline)

Music in 12 parts «iniziato nel maggio del '71 e completata nell'aprile del '74, è un esteso ciclo di musica che richiede normalmente tre concerti per essere suonata per intero. Essa vuole descrivere una sorta di campionario di tecniche che sono apparse e che appaiono nella mia musica. Le varie parti includono uno o più aspetti di un comune linguaggio musicale, presentandoli e sviluppandoli in modo insolito. Sono caratterizzate da diversi procedimenti, scelte di note e profilo ritmico». Così si esprime l'autore, indubbiamente uno dei più autorevoli compositori della nuova scuola americana di musica con-

temporanea, nelle note di copertina alle prime due parti del disco della fin qui inedita *Music in Twelve Parts*. Non mi dilungherò sulla particolare tecnica musicale di Glass che, d'altro canto, è stata più volte illustrata su queste colonne.

«Certi principi rimangono costanti in *Music in 12 Parts* una stabile armonia, strutture ripetitive e un beat di otto note fisso. Il processo additivo (in cui una semplice figura melodica è alterata dopo un numero di ripetizioni di note) è usato dappertutto, benché spesso combinato con principi di strutture a ciclo ritmico (una pratica familiare in un numero di composizioni della tradizione non occidentale). Comunque, le parti singole di *Music in 12 Parts* tendono ad essere molto divergenti l'una dall'altra, presentando la gamma più vasta che potessi concepire al tempo della scrittura».

Per concludere, invito chi ancora non conosce la musica di Glass, che qui è coadiuvato da alcuni dei più validi seguaci, come Jon Gibson, Dickie Landry, Richard Peck, Joan LaBarbara, e Michael Riesman, a sintonizzarsi su questo album (soprattutto la seconda parte) che racchiude uno degli esempi registrati più coerenti e convincenti dell'arte glasiana.

(g. p.)



BLUE OYSTER CULT Agents of Fortune (Columbia)

A costoro, tacciati più volte di nazismo (musicale e non), il riferimento esplicito a Lucifero e alle Forze del Male serve poco o nulla. Il

banchetto approntato è simile a mille altri, il rock servito a tavola lega i denti a risulta un po' debole e un po' digeribile; si ha l'impressione di un gioco che ha preso la mano, di una «intenzione simbolica» slegata ormai dal decisivo fatto sonoro.

All'America del '76, i Blue Oyster Cult rubano un po' dell'etere che già serve a Todd Rundgren per stordire e stordirsi. La nostalgia porta il suono a misurar certe distanze «sessantottesche», a fare i conti con armonie da *Mersey Sound*, a somigliare al variopinto «prima di Hendrix»: alla favolosa ricetta è aggiunto un po' di sale, come se bastasse calcar la mano tra le corde per risultar «nuovi» o «importanti». Non è comunque *hard core music*, questa, e comincino a disperarsi sin d'ora i cultori di *Secret Treaties*. Dominata dalle voci e, assediata dalle tastiere, la chitarra stenta a gettar lontano il suo urlo: la «distruzione totale», promessa a chiare lettere dalle ultime generazioni di rockisti, è qui rimandata sine die, in una sorta di compromesso che turba il già precario equilibrio.

Temprati da anni di esperienza, i Cult riescono almeno ad indorar la pillola, facendosi ingoiare in un baleno dall'orecchio. Canzoni come *The Reaper*, *ETI* o la sciolta *Morning Final*, si metton subito comode nella memoria e chiedono continui «passaggi mentali»; con grazia più enigmatica scende *Tattoo Vampire*, unico «nodo inquieto» del lavoro. La crudele Patti Smith (che qualcuno vorrebbe scorgere nella *inside cover*, a conforto della propria *libido*) fa capolino in *Revenge of Vera Gemini* e poi scompare, dopo aver sparato due o tre «sporche» frasi delle sue.

(r. b.)



PAT METHENY Bright Size Life (ECM)

La ECM, lo sappiamo, ha un suono a senso unico: un suono pulito, chiaro, «bello», rotondo, romantico, classicheggiante... Non è il suono di plastica della CTI, ma lo stereotipo c'è e si vede. Perciò anche se uno legge un nome mai sentito prima sulla busta di una delle ultime novità ECM, non serve a nulla illudersi: niente di nuovo sotto il sole. Pat Metheny, ventunenne chitarrista di Lee's Summit, Missouri, era già apparso nelle ultime incisioni del quintetto di Gary Burton; ora gli è stato concesso di registrare un suo proprio LP con un trio completato dal batterista Bob Moses (anche lui con Burton) e dall'originale bassista elettrico Jaco Pastorius, finora assolutamente sconosciuto. Tutti temi di Metheny, con la sola eccezione di un take composto da Ornette Coleman (*Round Trip - Broadway Blues*): composizioni gradevoli e ben costruite, ma la musica? Metheny, come chitarrista, forse è meno gelido e calligrafico di un Ralph Towner; nel suo playing probabilmente c'è un maggiore entusiasmo e una più immediata freschezza. La vena melodico-romantica di Metheny è piuttosto scoperta ed evidente e tutto il disco ne è impregnato. Il compiacimento, anzi l'autocompiacimento in questi casi è il principale nemico da battere e Metheny purtroppo non sempre riesce a farlo.

(g. p.)

the allman brothers band



AC PI 216164

DISC 01

Don't Stop Now**
Wharf Rat**
Savory**
Mama**
The Allman Brothers Band
Wharf Rat**
Savory**
Mama**

DISC 02

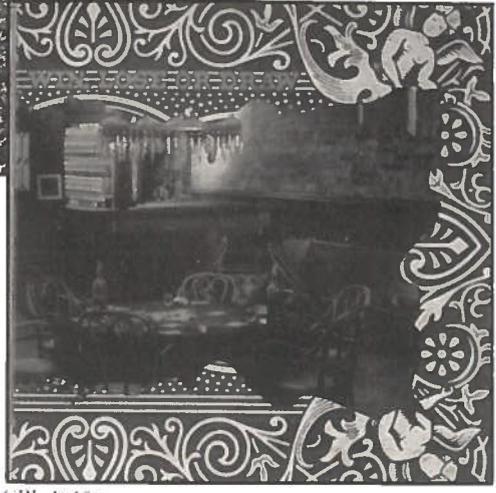
Wharf Rat**
Savory**
Mama**
The Allman Brothers Band
Wharf Rat**
Savory**
Mama**

Produced by Adrian Barber
Produced by Don Stone
Produced by Johnson Bennett
and the Allman Brothers Band

© 1971 Atlantic Records, Inc.

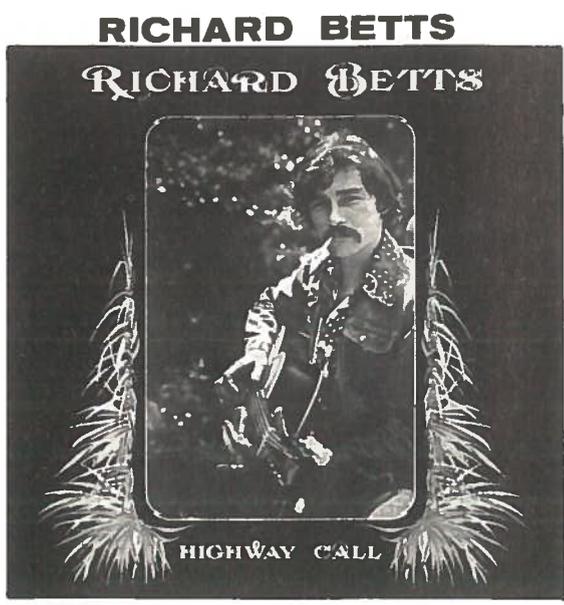


CPL 16111



CPL 16156

DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.P.A.



CPL 16123



Hotel 95

Intervista a Harris e Burrell

SUONI A 360 GRADI

Già avete potuto indovinare il mio entusiasmo, negli scorsi numeri di Gong, per le ancora misconosciute imprese del 360 Degree Music Experience. Una di quelle esperienze musicali che, nel variopinto mondo della musica afroamericana di oggi, coinvolgono uomini e linguaggi tra i più diversi per generazioni e radici culturali. Due album all'attivo, uno uscito l'anno scorso, **From Rag Time To No Time**, che partiva dalle origini addirittura con il recupero del rag e del blues, mediante l'inserimento di vecchi protagonisti di quei tempi accanto a musicisti di oggi. L'ultimo, doppio, inciso quest'anno e che sta per vedere la luce proprio in questi giorni, **In: Sanity**, che rappresenta un più maturo e naturale livello di sintesi, pur coinvolgendo un maggior numero di elementi apparentemente discordanti. Due album che però sono solo una testimonianza parziale e più recente di un lungo e paziente lavoro che dura da più di otto anni, con un ricambio di uomini e di idee davvero instancabile.

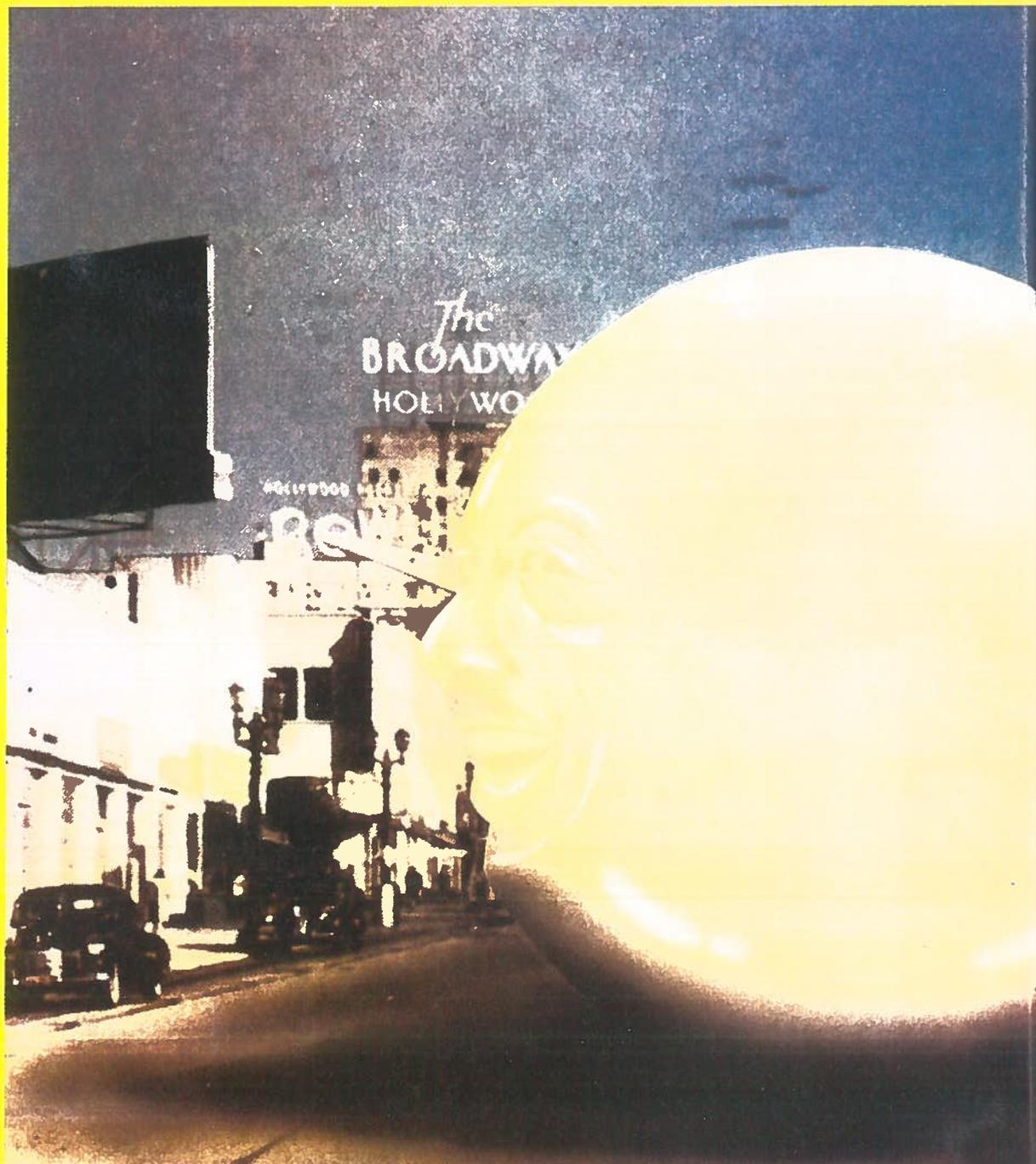
Il gruppo, fondato su basi cooperative, fu creato dal batterista Beaver Harris, noto soprattutto per la sua militanza « free » al fianco di personaggi fondamentali come Shepp ed Ayler, ma dotato di un background artistico impressionante, che va da Thelonious Monk a Sonny Rollins, da Gene Ammons a Lee Konitz, da Joe Henderson a McCoy Tyner, da Jimmy Giuffre a Chet Baker, da Freddie Hubbard a Roswell Rudd, da Gato Barbieri alla JCOA.

L'altro musicista che si affiancò sin dall'inizio ad Harris nel « Progetto 360 Degree » e che rimane ancor oggi uno dei suoi essenziali animatori è il pianista Dave Burrell, anche lui fedele di Shepp e di alcune tra le figure più importanti della New Thing degli anni '60, come Giuseppi Logan, Ma-

rion Brown, Pharoah Sanders, Sonny Sharrock, Sunny Murray. Dalla sua nascita ad oggi, nel 360 Degree si sono alternati parecchi ottimi musicisti residenti nell'area newyorkese, apportando continuamente linfa vitale e nuove proposte al sound del gruppo, tanto che oggi Harris e Burrell, quali unici testimoni di tutta la storia del 360° insieme agli attuali membri dell'organico, possono giovare di un bagaglio di esperienze e di proposte musicali inesauribili, che rivisitano con un afflato inedito ed aggiornatissimo tutta la storia della musica afro-

americana più creativa, con l'aggiunta di influenze e suggestioni provenienti da altre culture e paesi, grazie anche all'inserimento fisico nel gruppo di musicisti di differenti nazionalità. Nelle file del 360 Degree Music Experience si possono alternare indifferentemente musicisti che, secondo l'implacabile legge del mercato USA, sono da considerare « leaders » ed altri che, più o meno, sono annoverati tra gli sconosciuti. Non importa il nome o l'etichetta: ciò che interessa è l'apertura dell'uomo, disposto a mettere da parte ogni inutile divi-

simo individualistico e a collaborare veramente al sound complessivo del gruppo, sia a livello di composizione di pezzi, sia come voce strumentale del coro e da solista. Queste a grosse linee le caratteristiche, veramente rare, del 360 Degree. Ma, a questo punto, mi sembra giusto far parlare direttamente Harris e Burrell, i pilastri fondamentali di quest'idea musicale, che si lega poi a tutta una serie di valori e di valutazioni sociopolitiche maturate dagli intellettuali afroamericani, dall'inizio degli anni '60 ad oggi.



Beaver Harris: L'idea del 360 nacque nel 1967: ne parlai con Dave Burrel anzitutto, perché fu il primo a cui pensai come componente del gruppo. Poi trovai Grachan Moncur III, Ron Carter e Ron Alexander. Facemmo una prova giù al Village, al Tunnel.

Provammo così, senza spartiti, perché non sapevamo che musica avremmo suonato. Però eravamo sicuri dell'intuito musicale di Dave: eravamo considerati l'avanguardia del jazz e non avevamo problemi nel comunicare. Dopo quella prima prova lavorammo allo Slugs, al Black Art Festival, tenemmo concerti a Parigi, in Finlandia, Norvegia, Olanda. L'idea era di mettere insieme i migliori musicisti sulla piazza per fare una musica

spontanea, non studiata eccessivamente. E così è stato. Ron Carter fu il principale bassista del gruppo, il primo; poi ci furono Jimmy Mary, il povero Jimmy Garrison, Victor Gaskin, Cameron Brown, Richard Davis, fino a Cecil McBee. Per quanto riguarda il piano, ad un certo punto ci fu Stanley Cowell, perché Dave era a Parigi per una registrazione. Per il resto, di musicisti ne sono passati molti nel 360, ne cito solo alcuni: Billy Galt, Grachan Moncur, Roswell Rudd, Jackie McLean, per un breve periodo anche Gato Barbieri, Howard Johnson, Enrico Rava e tanti altri. Le recensioni dei concerti furono buone e ci fu, quindi, una buona partenza. Non volevamo fare cose strane per imporci, volevamo soltanto suonare la

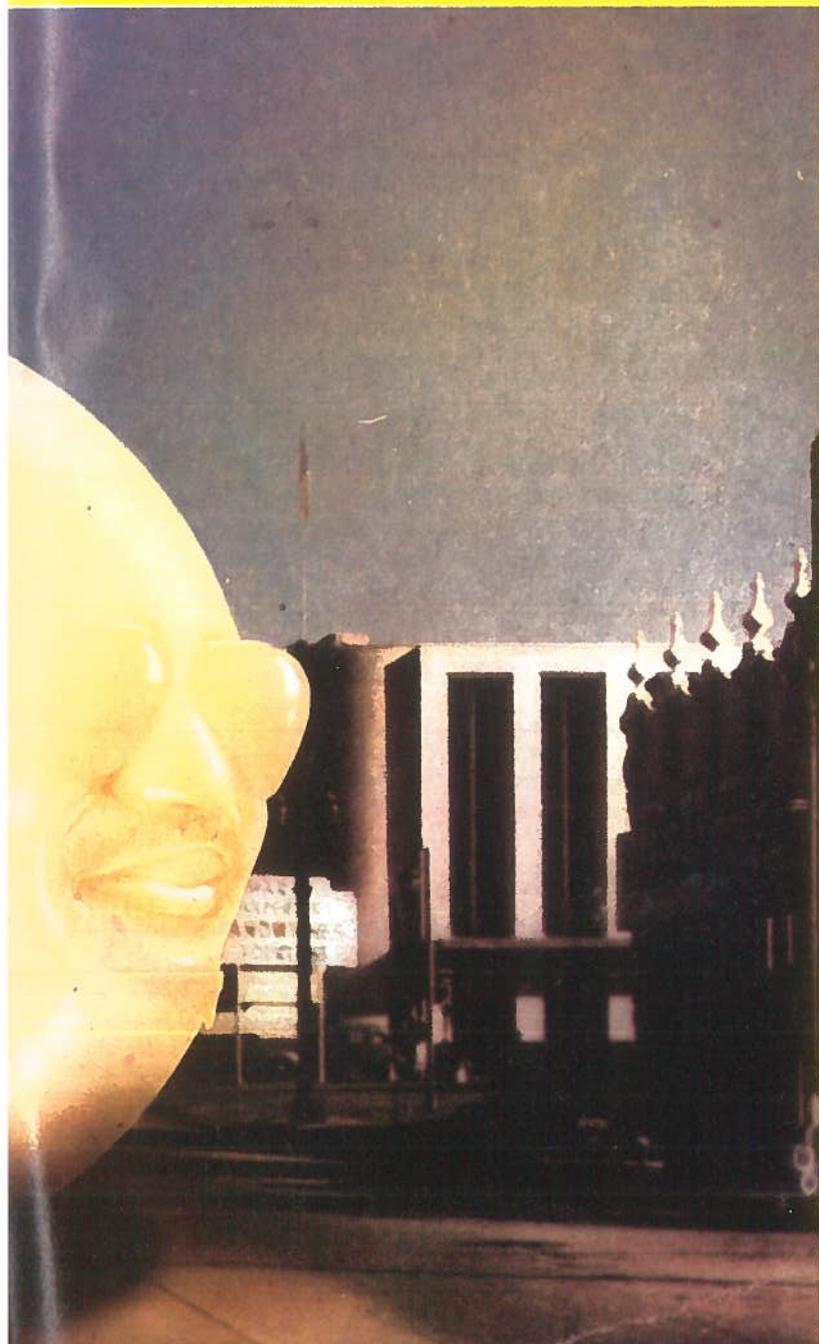
musica che ci piaceva. Quando metti insieme musicisti che vengono da diverse parti del mondo, è difficile che venga fuori una musica ben definita. All'inizio c'era solo il progetto di raggruppare i migliori musicisti e di far musica insieme. Le altre idee, che ci hanno portato al sound attuale, le abbiamo sviluppate strada facendo, con il contributo di tutti quelli che sono passati nelle nostre file. E continuiamo a fare così. Ad un certo punto abbiamo messo insieme un po' di tutto ed è nato **From Rag Time To No Time**. 10 musicisti membri della JCOA più Dave lo produssero per la nostra etichetta autogestita, la 360°. L'album è solo un esempio di quello che vogliamo fare: musica senza etichette. Tutti nel gruppo possono portare le loro composizioni, senza nessuna preclusione di genere o di stile. Noi possiamo valorizzare qualsiasi tipo di musica in senso creativo, sia che la abbia scritta Grachan Moncur o Ron Carter o Dave o McBee o Bluiett o il sottoscritto. Molto importante per la creazione del sound attuale del gruppo è stata l'introduzione di strumenti e strumentisti insoliti nel jazz, come le Steel drums suonate da Francis Haynes e dai suoi amici, che vengono in maggioranza da Trinidad, oppure il sitar indiano di Sunil Garg, o anche le percussioni africane di Titos Sompá che viene da Brazzaville, Congo. Incontrai Francis Haynes dirimpetto a Gimbel's, il grande magazzino, che suonava le sue steel drums. Pensai che fosse un suonatore ambulante come ce ne sono tanti, ma quando sentii la musica che faceva, ne rimasi sbalordito. Mi avvicinai a lui e gli chiesi se non avrebbe voluto fare un disco con noi, prima o poi. Mi rispose tranquillamente di sì continuando a suonare e mi dette il suo indirizzo. Tre anni dopo lo chiamai... Il suonatore di sitar, Sunil, era un amico di mia moglie Glo. Poi io e Dave fummo scelti per rappresentare l'avanguardia jazz in un programma in cui erano presenti tutti i generi di musica.

Era un programma per giovani organizzato da gente giovane e Sunil faceva appunto parte dell'organizzazione. Titos, percussionista africano, è anzitutto un ballerino, o meglio un insegnante di danza. Leopoldo, l'altro percussionista, che inserimmo in **From Rag Time To No Time**, era il direttore musicale del lavoro **Slaveship** di Leroi Jones, di cui Shepp aveva scritto le musiche. Io suonavo in questa pièce e fu lì che incontrai Leopoldo. Keith Marks, il flautista, lo incontrai a casa di Timothy, che lo aiutò a farsi strada, da studente, introducendolo nel giro dell'avanguardia newyorkese. E poi c'è Timothy... Timothy Marquand, musicista e presidente della JCOA, è uno che ama la musica e la gente. Lo incontrai al Village, dove lo vedevo spesso camminare su e giù, finché un giorno facemmo amicizia, un'amicizia che dura tutt'ora. Tim è ora per noi una specie di coordinatore, sia artistico che organizzativo-promozionale. Un elemento indispensabile per il 360 Degreee.

GONG: Come mai, pur avendo iniziato con il 360 nel '67, solo l'anno scorso è uscito un vostro disco?

DAVE BURREL: Ci siamo andati vicini molte volte, ma non ci veniva offerto abbastanza denaro. Così non abbiamo accettato di fare concerti, se non quando il compenso ci è sembrato giusto. Fu nel '71 che facemmo un tour in Scandinavia e lì di nuovo ci offrirono di registrare un LP. Ma i soldi erano ridicolmente pochi. Per ciò alla fine ce lo siamo prodotti da soli...

BEAVER: Anche la Byg voleva fare un disco con noi a suo tempo, ma la persona con cui parlammo non sapeva assolutamente come trattare con i musicisti, non aveva organizzato nulla, i soldi erano pochi e perciò finimmo per non registrare. Si tratta anche di rispetto: quando senti di essere rispettato, allora hai voglia di fare, di creare. Il fatto di aver detto no a quelli della Byg alla fine ci ha resi più forti, perché ci ha convinto che non ci saremmo mai più



I profili di Harris e Bluiett nella copertina del nuovo album In Sanity

trovati in una situazione del genere. Il primo disco è stato un tentativo di metterci dentro il maggior numero possibile di musicisti, anche della vecchia generazione, come Maxine Sullivan, Doc Cheatham e Herb Hall, e di tirarne fuori la maggior varietà possibile di musica. E' solo una dimostrazione di quello che per noi è la musica, che è più importante di ogni altra cosa come mezzo di comunicazione. Il secondo album, i due dischi di

chie è solo una delle esperienze della mia vita musicale. Occorre andare molto indietro, con nomi che tu nemmeno conosci, Musso Coleen (?), Boonie (?) e tanti altri. Molto più indietro di Archie o Roswell Rudd: le tappe fondamentali della mia carriera cominciano con Thelonious Monk, con cui ho lavorato per un bel periodo di tempo che è stato molto importante per me. Poi c'è stato Sonny Rollins, ma nessuno sa queste cose perché

ti di Musso Coleen, che è un musicista che ha suonato con molti dei più grandi, come Duke Ellington o Count Basie, era veramente un genio dei sassofoni e del flauto. Aveva viaggiato in tutto il mondo e aveva insegnato parecchie cose a molti musicisti, persino astrologia e filosofia. Per cui un uomo come Musso, che pochissimi conoscono, è stato molto più importante di altri che sono invece molto più conosciuti. Succede spesso con tanti sidemen che di frequente sono altrettanto bravi quanto i loro leaders. Come ad esempio Eddie Jefferson, caro amico di Kenny Clarke: anche quest'uomo mi insegnò molte cose. Secondo me, a volte, avere a che fare con gente simile, ti può lasciare un segno più profondo della gente più famosa. La nostra musica viene da qualcosa che c'è stato prima dei grandi nomi di Shepp, Taylor, Coleman, ecc. Viene dal padre di Dave, dalle Hawaii dove è nato, da sua madre che era una cantante, da mia madre, tap-dancer, da mio padre, da mia nonna che cantava in chiesa. La nostra musica non è solo il risultato delle musiche create dai « nomi » più affermati: quello che noi vogliamo fare è far diventare importanti nomi come Lucky Thompson nella musica di oggi, perché anche se il mio contributo è considerato passato, è sempre attuale. Credo che bisogna andare anche più indietro di Art Tatum, Charlie Parker, John Coltrane per dare il senso della continuità e della unità di tutta la nostra musica. E il 360 Degree si può proprio considerare un tentativo di fare un po' la storia della nostra musica, di tirarne fuori i diversi momenti e le diverse fasi. Non occorrono molte spiegazioni di principio. C'è dentro Duke Ellington, Lester Young e tutta quella gente da cui proviene l'avanguardia. Devo confessare che molto del mio entusiasmo e amore per la musica mi viene dallo studio di gente come questa, spesso più che dai nuovi musicisti.

lotta per l'affermazione dei diritti dei neri. Per parlare poi specificatamente del mio lavoro, mi ricordo che iniziai a New York allo Slugs nel 1965 con Grachan Moncur. Poi ci furono Giuseppe Logan, Marion Brown, Pharoah Sanders e altri. Suonai anche un sacco di bebop con gruppi di Boston. Dopo di che apparve il 360 Degree.

BEAVER: Dave è sempre stato un direttore musicale: posso dire di capirlo di più quando suona che quando parla. Ha sempre fatto arrangiamenti...

BURREL: Suonavo ogni giorno con Jimmy Garrison: avevo una casa ad Harlem e Jimmy stava spesso là e suonavamo tutto il tempo. Poi con l'aggiunta di Beaver formammo un trio e suonammo parecchio tempo al Village e in altri posti. Poi un giorno Jimmy disse: « Adesso non so più in che direzione voglio suonare ». Così accadde che andammo in giro suonando tutto quello che ci veniva in mente. La nostra testa si era aperta notevolmente.

BEAVER: C'era un posto in Harlem, lo Space Station, dove ci riunivamo con molti altri musicisti a suonare, così senza pensare a cosa. Lì capimmo l'importanza di fare della musica senza imporre delle etichette, così come succedeva con Jimmy Garrison o anche con Cecil McBee, o più recentemente con Hamiet Bluiett, che sono molto felice di avere oggi nel 360 Degree. E' molto importante questo scambio continuo tra diverse personalità. E' gente che ti insegna a comunicare. Così come ho imparato tanti anni fa io stesso da mia nonna, cantante di spirituals. Anch'io andavo in chiesa da piccolo e suonavo, non ricordo nemmeno quale strumento. Ma qualunque cosa fosse, adesso penso che in fondo con la stessa musica puoi comunicare con tutta la gente, senza nomi, senza titoli, senza etichette che ti ostacolano. Questa è un po' la concezione del 360 Degree Music Experience: riuscire a stare con la gente.

BURREL: Mio padre era un sindacalista coinvolto nella



Beaver Harris

In *Sanity*, è stato molto più semplice da realizzare, se non altro perché era il secondo. Per il primo LP il lavoro è stato molto duro e ora, con il secondo, molti errori che sono stati commessi la volta scorsa, non si dovrebbero ripetere più.

GONG: Beaver e Dave, voi siete conosciuti soprattutto come collaboratori di Archie Shepp...

BEAVER: Suonare con Ar-

chie non esistono dischi di queste mie esperienze. Solo più tardi chiesi ad Archie di fare qualcosa insieme. Incontrai Dave tramite Grachan Moncur. Dave era appena uscito da Berklee e girava qua e là per trovare altra gente con cui suonare.

Per farti meglio capire come la mia collaborazione con Shepp o con Ayler sia solo una parte della mia vita artistica, mi preme di parlar-



Dave Burrell



Questo annuncio è pubblicato gratuitamente quale servizio ai lettori.

Se qui ci fosse una pubblicità scorretta, tu potresti farla togliere!

La pubblicità deve essere
"onesta, veritiera e corretta."

Questo è il primo dei 42 articoli del Codice di Autodisciplina Pubblicitaria che prescrive precisi limiti per tutte le forme di pubblicità. Questo Codice dà a te, consumatore, il diritto di chiedere in qualsiasi momento che il Giurì del Codice si pronunci sulle manifestazioni pubblicitarie che a tuo giudizio sono ingannevoli o scorrette. Basta una semplice segnalazione scritta. L'indagine ed il giudizio avverranno rapidamente.

Il Giurì è un organo giudicante

formato da magistrati ed esperti di materie giuridiche e di problemi dei consumatori.

Una sua condanna comporta l'immediata cessazione della campagna pubblicitaria.

L'organizzazione degli operatori pubblicitari si è impegnata perché la pubblicità sia soprattutto un servizio per l'informazione del pubblico.

Nel comune interesse contribuisci anche tu perché così avvenga realmente.

Puoi utilizzare il tagliando qui a fianco. Saremo lieti di inviarti anche una copia gratuita del nostro Codice.

**Nel tuo interesse di consumatore
denuncia la pubblicità scorretta.**



**Alla Confederazione Generale
Italiana della Pubblicità
Via Larga, 15-20122 Milano.**

Segnalo la pubblicità, che allego, apparsa su

..... (n.)

(data)..... che ritengo contraria

al **CODICE DI AUTODISCIPLINA**

perché

Firma.....

Indirizzo.....

.....

RIPRODIAMOCI LA CLASSICA

UN VIRTUOSO



INCOMPRESO

Quando, nel 1829 Felix Mendelssohn Bartholdy riscopriva la Passione secondo San Matteo, dandone un'eccezionale esecuzione pubblica, Johann Sebastian Bach usciva ufficialmente dal tunnel di incomprensione che lo aveva presuntuosamente soffocato fino ad allora.

Il vecchio organista di Eisenach aveva dovuto aspettare ottant'anni dopo la sua morte, oltre all'incomprensione che lo aveva regolarmente accompagnato in vita, per ricevere un'adeguata interpretazione critica, e doveva anche aspettare un ricco borghese, attento, intelligente, musicista (non a caso) e soprattutto « romantico », non illuminista e non razionalista. Johann Sebastian Bach infatti, sulla grandezza del quale la critica, e soprattutto il gusto comune del ventesimo secolo non nutre alcun dubbio, tanto da mercificarlo come parametro d'eccellenza al pari della Ferrari, di Fellini, Picasso, Le Corbusier etc., fu in vita un perfetto prototipo di genio incompreso. La solidità critica di cui Bach gode oggi si può dire direttamente proporzionale al buio interessato nel quale è stata avvolta la sua opera durante quasi centotrenta anni.

Così si esprimeva nel 1737 il critico tedesco Johann Adolf Scheibe sulla rivista settimanale « Der kritische Musikus », con toni che bastano una volta per tutte a definire l'atteggiamento dei suoi contemporanei nei confronti della musica di J. S. Bach. « E' un artista straordinario sul clavicembalo e sull'organo, e non ho incontrato un solo musicista che abbia potuto rivalleggiare con lui. A varie riprese ho inteso suonare quest'uomo grande. Ci si meraviglia della abilità ed appena si può concepire come gli riesca possibile d'incrociare così singolarmente e così rapidamente le mani ed i piedi, di divaricarli e di raggiungere gli intervalli più larghi senza mescolarvi un solo suono falso e senza spostare il corpo nonostante quel violento agitarsi. Questo grande uomo sarebbe stato la meraviglia di tutte le nazioni se si fosse reso più piacevole e se non avesse soffocato la naturalezza della sua musica con uno stile ampolloso e non l'avesse resa oscura con un'arte troppo grande. Poiché egli giudica con le sue dita, così i suoi pezzi sono estremamente difficili da eseguirsi: egli pretende che

cantanti e strumentisti facciano esattamente con la gola e gli strumenti quello che egli fa col cembalo. Tutte le « maniere », tutti gli ornamenti, tutto ciò che si suona con metodo egli segna con note reali e con ciò toglie ai suoi pezzi non solo la bellezza dell'armonia, ma rende anche il canto assolutamente inafferrabile. In breve: egli è in musica quello che un tempo fu in poesia il signor Lohenstein. L'ampollosità ha condotto entrambi dalla naturalezza all'artificio, dall'altezza sublime all'oscurità. In entrambi si ammira il lavoro greve, pesante e la dura fatica; è però fatica sprecata perché si batte contro la ragione ».

La chiave risolutiva per comprendere l'atteggiamento negativo nei confronti della musica di Johann Sebastian Bach viene dunque dalle finali battute del passo riportato: la musica del vecchio maestro di Eisenach non si uniformava ma anzi andava contro i modelli artistici sanciti dalla Ragione, quelli della semplicità e dell'imitazione della

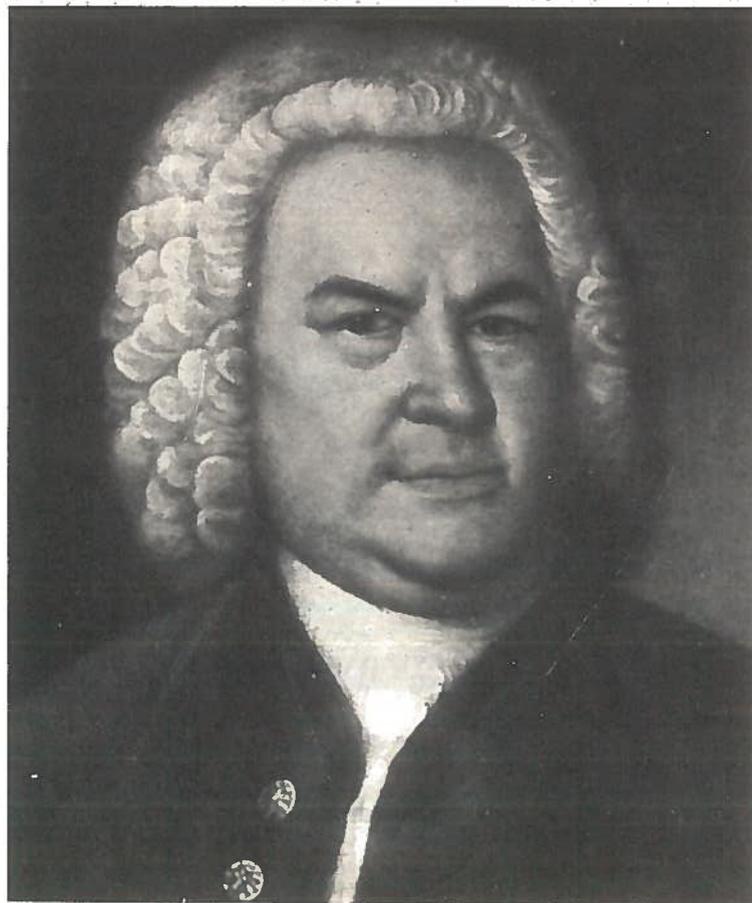
natura. In quel tempo fra italiani e francesi si svolgeva (proficuo intrattenimento) la polemica fra musica strumentale e musica vocale. Nelle classificazioni gerarchiche delle arti la musica viene posta all'ultimo gradino in quanto facente uso delle asemantiche note; la poesia sta invece al primo, in quanto fruitrice della parola. La musica si rivolge all'udito (un senso), la poesia alla ragione.

Così la classificazione negativa del melodramma riguarda la presenza della musica, che impedisce alla « nobile poesia » di estrinsecarsi liberamente. In Germania invece la problematica si sposta nell'ambito della musica strumentale: sullo strumento espressivo del quale il suono debba far uso, dando sempre per scontato, secondo i principi indubitabili del cartesianesimo, che dalla ragione (chissà perché?) discenda la semplicità, la chiarezza. Donde è irrazionale tutto ciò che non è semplice, e non è « bello », in arte, tutto ciò che non parla in qualche

modo il linguaggio della semplicità. L'arte non ha, quale prodotto non razionale alcuna funzione conoscitiva, ma può nobilitarsi in qualche modo, zuccherando le Verità buone (« semplici ») che innalzano lo spirito di chi ascolta. Ciò giustifica anche la monotonia della quale si informa la musica del seicento e del settecento, alla quale è ovviamente concesso il « carnevale dell'ornamento » per illeggiadrire il proprio inutile corpo fatto di suoni. Il Muratori mostrava freudianamente come tale atteggiamento fosse frutto del timore moralistico: « Gli spettatori non si partono pieni di gravità, o di nobili affetti, ma solamente di una femminil tenerezza, indegna degli animi virili e delle savie e valorose persone... Certo è che la moderna musica dei teatri è sommamente dannosa ai costumi del popolo, divenendo questo sempre più vile e volto alla lascivia ad ascoltarla ». Il razionalismo illuministico dunque mostrava senza veli, in arte, non solo l'incapacità ma la volontà di negarsi la comprensione del « sentimento »: Paura dell'incomprensibile, dell'ingovernabile, del mistero, del « diverso » che il sensibile da sempre rappresenta.

In questa ottica, la critica razionalista mostra la sua natura ideologica, dimostrando, una volta di più (se ce ne fosse bisogno) l'insostenibilità delle filosofie ideologiche, mostrando invece l'univoca esistenza delle ideologie filosofiche. La musica di Johann Sebastian Bach mostrava rispetto alla musica « galante » del tempo (che era in definitiva l'oggetto da proteggere: corretto prodotto dell'estetica del semplice), un duplice aspetto di « scorrettezza »: una opulenta ostentazione di difficoltà tecnica, con l'affinamento straordinario della tecnica contrappuntistica; ed una fortissima presenza di contenuti emotivi, sospettata anche dai critici razionalisti, sotto la scorza della forma complessa. Una volta deciso da parte dell'ideologia critica dominante che la musica sia un prodotto degenerato, indegno di contenuti, e che essa risulti sopportabile in versione superficiale e semplificata, il problema è risolto dovendosi solo ricercare giustificazioni a posteriori.

In particolare il contrappunto risulta inaccettabile in quanto



pretende di essere un « sistema » autonomo dei suoni, e con questa sua caratteristica rivendica autonomia anche alla musica stessa, invece di piegarla alle esigenze di quello che con terminologia attuale si potrebbe definire « comunicazione ». Centocinquanta anni dopo con analogia ottica la critica si meravigliava della pretesa, da parte della dodecafonia Schoenbergiana di voler veicolare contenuti espressionistici attraverso l'apparentemente invalicabile reticolo razionalistico dei suoi rapporti matematici, entro i quali tutti i contemporanei sfidavano il compositore a sentirsi libero. Già il clavicembalista francese Jean Philippe Rameau ai primi del settecento aveva tentato di riconciliare la musica alla ragione ponendo l'accento sui rapporti matematici ai quali la musica deve sottostare, partecipando così dell'armonia del mondo. Concezione evidentemente razionalistica e coerente, al suo interno, che si era ugualmente scontrato con l'obiezione della inutilità di cercar di fare una scienza della musica, che invece necessita solo di « gusto e sentimento ».

La vita

Johann Sebastian Bach nasce ad Eisenach, paese della Turingia, nel 1685. Viene avviato alla musica già dal padre anch'egli musicista, ed alla morte di questi sarà il fratello maggiore a continuare l'opera. A quindici anni il piccolo Johann entra a far parte, come soprano, del coro di S. Michele a Luneburg. A diciotto anni diviene violinista

nell'orchestra ducale a Weimar, e pochi mesi dopo organista di chiesa ad Arnstadt. E' soprattutto nella ricca biblioteca di San Michele che Bach ha modo di studiare i modelli più significativi della musica straniera: Vivaldi nell'ambito concertistico, Frescobaldi in quello della musica per organo, oltre ai rappresentanti della scuola tedesca del nord Sweelinck, Scheidt, Scheidemann, Buxtehude.

Nel 1707 l'incomprensione dei « maestri » contemporanei comincia a rivelarsi sotto forma di critiche all'« eccessiva pesantezza e ricercatezza nell'accompagnamento dei corali »; oltre a screzi pretestuosi di diversa natura coi quali si è soliti accompagnare le critiche artistiche. Si trasferisce a Mulhausen presso la chiesa di S. Biagio, e nello stesso anno sposa la cugina Maria Barbara che comincia a sfornare la prima serie dei venti figli nati nella famiglia Bach (solo dieci sopravvissutigli). L'ambiente familiare impostato dal vecchio musicista è di rigida, sana, costituzione luterana, senza « morbidezze di sentimento, né lacrime, né baci ». La famiglia corredata di tutti i marmocchi si riuniva alle sei di ogni mattina attorno al cembalo di papà Johann per intonare la consueta preghiera di ringraziamento-auspicio per la giornata da iniziare. E tutto ciò darà risultati sensibili se fra tutti i giovani Bach (ciascuno in grado di suonare almeno uno strumento), usciranno almeno tre compositori degni di figurare nella storia della musica occidentale: Wilhelm Friedemann, primogenito, nato a



Un clavicembalo del 1782

Weimar nel 1710 compositore originale ma pigro e dalla vita sregolata; Carl Philipp Emanuel, secondogenito, nato anch'egli a Weimar (1714), grande improvvisatore alle tastiere, e di grande influenza sulla musica del suo tempo se anche Haydn ed il primo Beethoven diedero più d'una occhiata alle partiture dei suoi numerosi concerti e sinfonie; infine Johann Christian, figlio di secondo letto, nato a Lipsia nel 1735, musicista elegante e raffinato che fu anche per un certo periodo (1760), organista del Duomo di Milano.

La permanenza a Weimar di Johann Sebastian appena sposato, dura dal 1708 al 1716, anno in cui se ne andrà deluso per non esser riuscito ad ottenere la

direzione dell'orchestra. Si trasferisce a Cothen al servizio del duca di Anhalt-Cothen, dove si dedica particolarmente alla composizione di musica profana cameristica e concertistica. Nascono qui nel 1721 (un anno dopo la morte della prima moglie), i Sei concerti dedicati al margravio del Brandeburgo (ovvero Brandeburghesi). Nello stesso anno si risposa.

Nel 1723 diviene Kantor e direttore di musica a San Tommaso di Lipsia, dove rimarrà fino alla morte che lo coglierà nel 1750. Ventisette anni di produzione copiosissima e di violenti disturbi agli occhi culminati in una disgraziata operazione riuscita malamente proprio un anno prima della morte.





IL CONTRAPPUNTO

Il contrappunto è una tecnica compositiva che sfrutta e adotta le risorse derivanti dalla sovrapposizione di due o più linee melodiche. Il principio è la risultante di un complesso processo di trasposizione nel campo strumentale, di tecniche di derivazione vocale ed in particolare polifonica, dove alla voce del tenore che impostava la melodia, rispondeva con tutti gli artifici resi possibili dallo sviluppo tecnico del '500, il coro.

Nel campo strumentale il contrappunto troverà il suo veicolo ideale negli strumenti a tastiera, e nella forma della fuga. E la fuga a sua volta prediligerà l'organo per le sue possibilità di tenere le note a lungo e far risaltare le varie parti sia libere che tematiche. In particolare il contrappunto farà largo uso della cosiddetta tecnica dell'«imitazione», ovvero la ripresa da parte di un'altra «voce», su una differente ottava o tonalità, di una frase accennata precedentemente da un altro strumento, un'altra «voce».

All'interno di questo raziona-

listico sistema verranno per tradizione a svilupparsi arifici, limitazioni, regole atte a variarne il procedere e, naturalmente a complicarlo (la consonanza col tema principale e non fra le risposte, proibizione delle quinte ed ottave parallele etc.). Il momento rivelatore infatti della tecnica di sovrapposizione delle linee, dei piani melodici, è proprio l'incontro fra i due piani quando tre o più note suonano contemporaneamente, definendo perciò un accordo. La critica razionalista accuserà di «vecchiaia» Bach proprio per il suo ricorso a tale complicata tecnica, solo per la presenza nel gusto del tempo della musica semplice, galante e «comunicativa», ma non certo per «distanza» ideologica dal metodo, che invece si sarebbe tagliata con coerenza, per la sua rigida razionalità, ai principi generali illuministici.

Il contrappunto, proprio per la sua «neutralità» razionalistica verrà ripreso nella musica moderna del novecento, e si può dire che la tecnica dodecafonica schoenbergiana, è una sua versione moderna.

Note discografiche



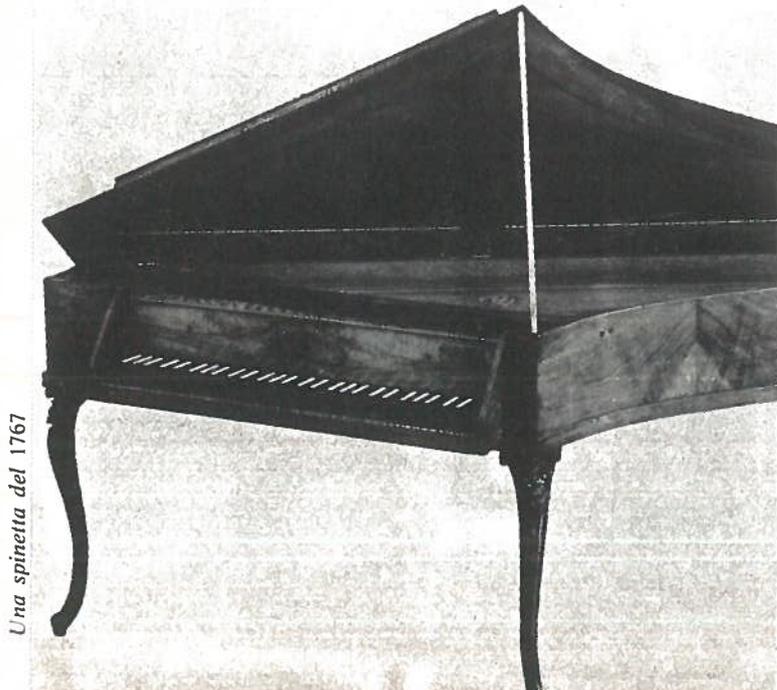
I sei concerti commissionati dal margravio Christian Ludwig von Brandenburg risalgono al 1721. In quell'anno J. S. Bach si trova presso la corte di Cothen, dove ha modo, libero da impegni di carattere liturgico, di dedicarsi alla strumentalità profana (concerti, musica da camera). Le sei composizioni ricalcano da vicino gli schemi del concerto italiano (Vivaldi in particolare). Bach comunque non rimane rigidamente schiavo della rigorosa ripartizione vivaldiana in tre tempi: la triade Allegro - Largo - Allegro, di sicuro effetto e di collaudata efficacia, dove il Lento centrale serve da riposo e ripensamento per il Veloce iniziale e da attesa per il veloce finale. Bach usa più liberamente delle lunghezze in ciascun movimento, e della ripartizione fra i movimenti stessi. La tecnica compositiva di cui fa sfoggio, è inoltre quella di un perfezionatissimo contrappunto dove risultano perfettamente leggibili le varietà che Bach riesce ad introdurre nel modo dell'«imitazione». Un continuo gioco concertante dove il «solo» pone i temi, le frasi che gli altri strumenti da soli ed in «tutti» parziali o totali, riprendono in un continuo rincorrersi di figure diverse per tonalità e timbri. Ampia la varietà della strumentazione, diversa per ciascuno dei

sei concerti, (ciò favorito anche dall'ottima qualità dell'orchestra messa a suo tempo a disposizione dal margravio, che vi suonava personalmente il violoncello).

Dato il forte condizionamento, nella struttura delle 6 opere, da parte del gioco soli-tutti e del timbro caratteristico di ciascun strumento solista, la scrittura di ogni concerto è magistralmente piegata ad esigenze apparentemente inconciliabili (si veda la sconvolgente parte finale della cadenza per clavicembalo nell'Allegro del Quinto Concerto).

Fra le interpretazioni più valide e qualificate dei sei concerti Brandeburghesi due sono quelle che spiccano e meritano l'ormai alto costo discografico. L'una realizzata sotto la direzione dell'organista-cembalista tedesco Karl Richter per l'etichetta Archiv (2 album separati e commentati), e quella del Concentus Musicus diretta da uno straordinario studioso bachiano come Nikolaus Harnoncourt per la Telefunken (cassetta di 2 LP commentati). Forse più colorita l'interpretazione di Richter, più filologica quella di Harnoncourt. Ottime ambedue le registrazioni; leggermente superiore per tecnica di incisione e di stampaggio quella Telefunken.

Karl Richter



Una spinetta del 1767

the BEATLES

ROCK 'N' ROLL

Music



Includes the single.

GOT TO GET YOU INTO MY LIFE
TWIST AND SHOUT
I SAW HER STANDING THERE
YOU CAN'T DO THAT
I WANNA BE YOUR MAN
I CALL YOUR NAME
BOYS
LONG TALL SALIY
DIZZY MISS LIZZIE
ANY TIME AT ALL
DRIVE MY CAR

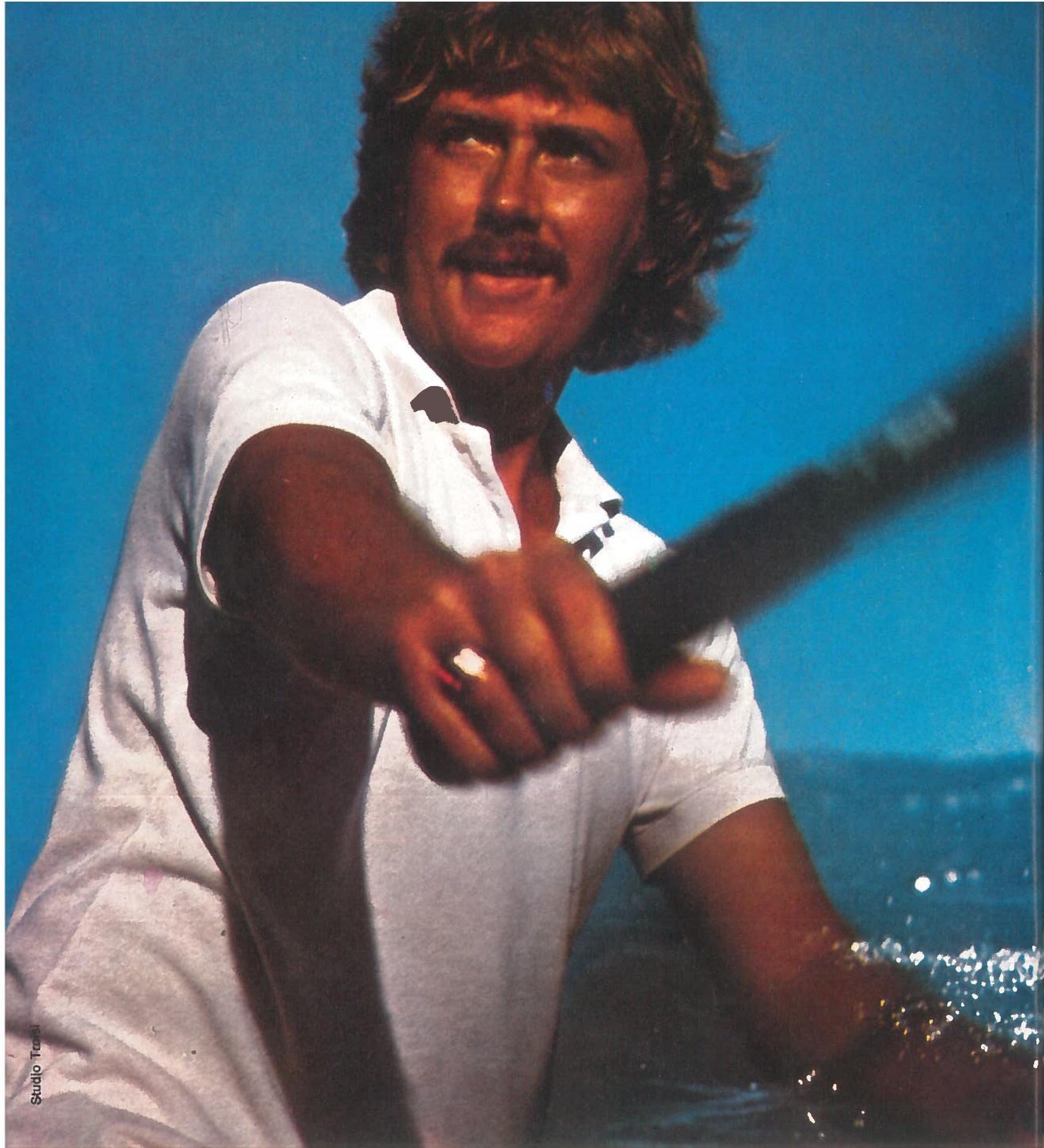
ROCK AND ROLL MUSIC
SLOW DOWN
KANSAS CITY
MONEY (That's What I Want)
BAD BOY
MATCHBOX
ROLL OVER BEETHOVEN

EVERYBODY'S TRYING TO
BE MY BABY
THE NIGHT BEFORE
I'M DOWN
REVOLUTION
BACK IN THE U.S.S.R.
HELTER SKELTER
TAXMAN
HEY BULLDOG
BIRTHDAY
GET BACK

EMI Italiana Sp.A.

EMI

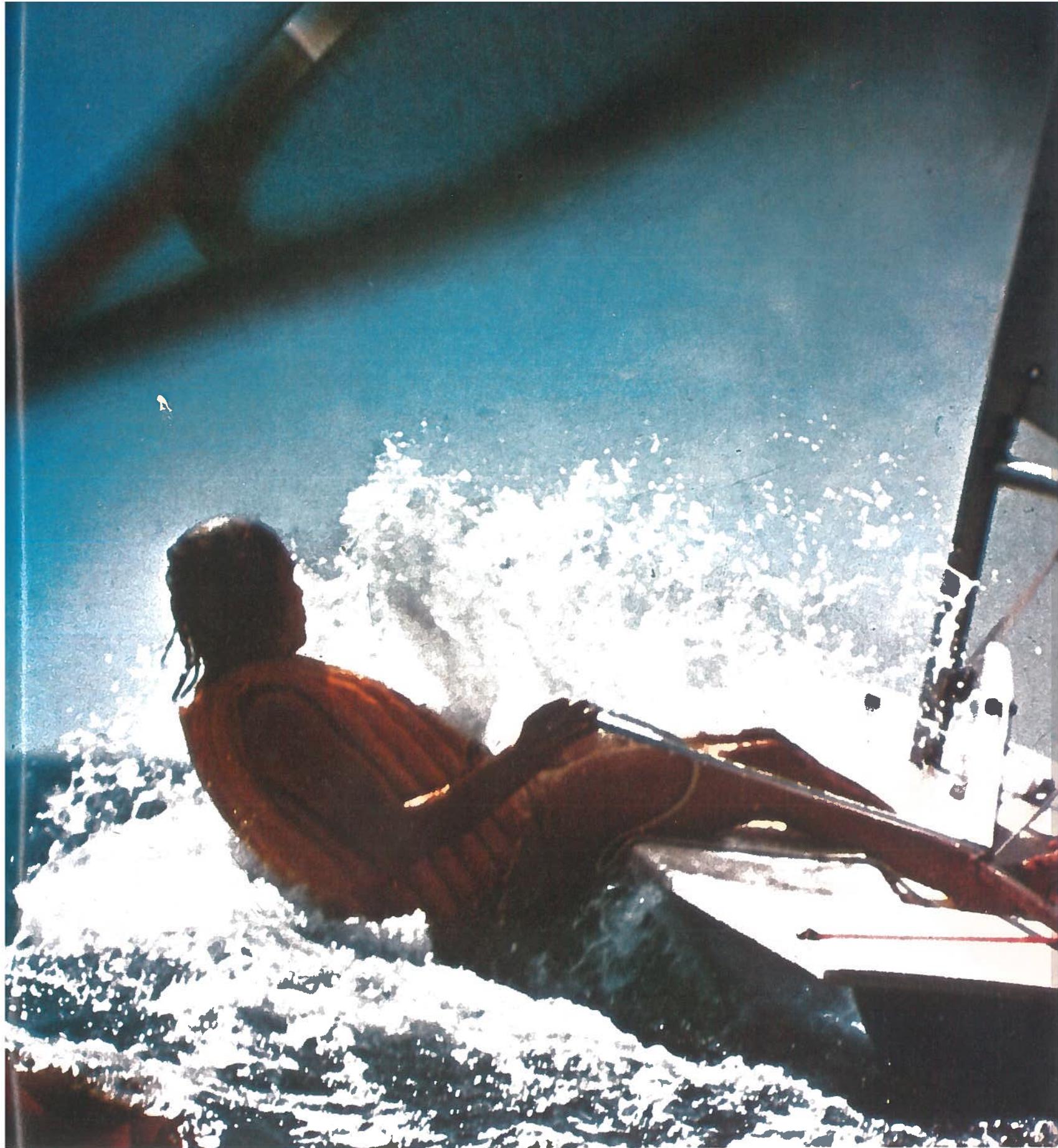




Studio Transi

il club è anche libertà di scegliere

Club Méditerranée: Milano: Largo Corsia dei Servi, 11 - Tel. 70.44.45/6/7/8/9
Roma: Via Emilia, 72 (ang. Via Lombardia) - Tel. 48.46.29 - 47.61.71 - Torino: Galleria San Federico, 10 - Tel. 53.99.75/53.99.01



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 più importante di qualunque cosa.

club méditerranée

HiFi

NOVITA' PRIMA DEL SIM

Questo mese parliamo di alcuni apparecchi presentati recentemente sul mercato che ci hanno colpito per la loro qualità e, in alcuni casi, per la loro convenienza.

Cominciamo dalla Telefunken. Questa casa, peraltro notissima nel campo dei televisori e degli elettrodomestici ha cominciato da circa un anno a questa parte ad inserirsi nel mercato HI-FI proponendo al pubblico delle

realizzazioni che hanno superato un certo scetticismo iniziale da parte dei sostenitori di apparecchi americani e giapponesi, impicnendosi come componenti di tutto rispetto che nulla hanno da invidiare ad altre marche.

In effetti in questo campo la Telefunken non si presenta sprovvista avendo alle spalle una lunga esperienza nella progettazione e realizzazione di banchi di mixaggio e registratori professionali, apparecchiature

queste che richiedono la massima fedeltà e robustezza.

La produzione attuale abbraccia tutti i componenti, ma le cose migliori sono senz'altro il giradischi S 600 e il sintoamplificatore TRX 2000. Il piatto S 600 si è subito segnalato come uno dei migliori apparecchi del suo campo. Incorpora infatti tutte le ultime ricercatezze elettroniche, a cominciare dai tasti « sensor », (è necessario solamente sfiorarli per introdurre la funzione desiderata), che comandano lo stop e la scelta delle velocità di rotazione. A fine di-

scio c'è il sollevamento automatico del braccio comandato sempre da un sistema elettronico in modo da evitare parti meccaniche che con l'andar del tempo possono logorarsi.

Sul piatto sono incise le tacche per la regolazione, sempre elettronica ovviamente, della velocità per mezzo di uno stroboscopio illuminato.

Il braccio è l'ottimo ORTOFON AS 212, il quale non ha bisogno di presentazioni ed è fornito già equipaggiato della testina SHURE V 15/III anch'essa di classe eccellente.

La trasmissione è a cinghia, sistema di assoluta tranquillità che consente dei costi contenuti unitamente a ottime prestazioni quali un WOW e FLUTTER dello 0,08% e un rapporto se-



gnale/disturbo migliore di 65 Db. Risultati quindi di classe « A » che pongono, a buon diritto, questo giradischi fra i migliori in assoluto.

E passiamo al *top of the line*: il TRX 2000.

E' una novità assoluta, infatti la sua presentazione ufficiale sarà al SIM di settembre.

Questo sintoamplificatore stereo/quadrifonico della potenza di 60 W x 2 e 50 x 4 continui utilizza quanto di meglio si può avere in fatto di componenti elettronici, basta un'occhiata ai dati: 4 indicatori del livello di potenza in uscita tutti con LED, (che sono dei diodi luminosi che consentono una precisione e rapidità di lettura molto superiore ai normali VU meters), gli indicatori di sintonia sono del tipo a DISPLAY» digitali per avere una precisione ottimale e sono asserviti anche da un LED che si illumina quando la sintonia è perfetta inserendo automaticamente l'AFC che è disinserito, sempre automaticamente, solo durante la ricerca delle stazioni.

Oltre a questo c'è la possibilità di preselezionare 7 stazioni in FM e sono presenti anche altre quattro gamme d'onda e cioè: OL, OM, OC1, OC2.

Ogni funzione è poi segnalata da un indicatore « DISPLAY » per un totale di 15 funzioni. Naturalmente sono presenti tutti i controlli di toni e bilanciamento sia stereo che quadrifonico e tutti i filtri antifruscio, antirombo e i dispositivi di monitor ed esclusione dei controlli di tono in modo da avere una risposta perfettamente lineare.

Come si vede quindi una versatilità eccezionale e una raffinatezza che non si era mai vista

su apparecchi europei e resa stabile ai sovraccarichi in virtù dei circuiti di protezione che salvaguardano l'apparecchio anche da eventuali manovre errate.

Senz'altro il suo prezzo non sarà basso però si è effettivamente di fronte ad un componente fra i migliori su scala mondiale.

Visto che abbiamo parlato di prezzi, analizziamo brevemente la questione. E' risaputo come l'alta fedeltà sia particolarmente seguita dai giovani, è anche vero però che le disponibilità finanziarie di questi ultimi siano, nella stragrande maggioranza, limitate.

Ecco che si pone perciò l'imperativo di avere sul mercato apparecchi di costo contenuto e prestazioni soddisfacenti.

In effetti è facile disporre di un buon impianto quando si ha un milione o più da spendere; lo è molto meno invece quando la cifra stanziata è attorno alle trecentomila lire.

Una ditta che ha raggiunto questo risultato è senz'altro la SUPERSCOPE importata in Italia dalla ELETTRONICA LOMBARDA che è anche importatrice delle ottime casse CELESTION.

La SUPERSCOPE ha un parente molto importante: MARRANTZ, infatti i progettisti sono gli stessi, una maggiore riprova di serietà quindi peraltro ampiamente dimostrata dalla bontà dei prodotti.

La gamma di questa casa va dai registratori portatili a cassette a quelli semiprofessionali e dai cosiddetti « compatti » fino ad amplificatori, tuners e casse acustiche. Il modello di punta è il sintoamplificatore con lettore di cartucce e 8 tracce QRT 440. E'

quadrifonico ed incorpora il demodulatore per il sistema SQ matrix oltre ad essere predisposto per il sistema discreto. Ha una potenza di 15 W per canale in stereo su tutta la banda audio con una distorsione minore dell'1%.

Vi è poi il modello R-350, anch'esso sintoamplificatore, con una potenza di 30 W per canale e con possibilità di creare una pseudoquadrifonia con i normali dischi stereo.

Infine fra gli amplificatori integrati è molto noto per il suo basso prezzo unitamente a delle prestazioni rimarchevoli, il tipo A-245 con i suoi 10 W per canale e distorsione minore dell'1% a 1 KHz.

Come si vede quindi apparecchi più che onesti che rappresentano un primo passo « serio » verso l'alta fedeltà.

Due parole anche sul registratore a cassette (con Dolby) CD 302, il più economico attualmente sul mercato che offre il suddetto riduttore di fruscio e l'equalizzazione per i nastri al biossido di cromo, il tutto insieme ad un'estetica abbastanza piacevole.

Infine una casa Italiana: la STEG di Torino. Fino a poco tempo fa non si credeva ad una HI-FI italiana che avesse le stesse caratteristiche di apparecchi stranieri; ultimamente però si sta verificando un vero « boom » di componenti italiani che convincono anche i più tenaci estero-fili.

E' il caso di ricordare marche come la GALACTRON ormai nota a livello mondiale, la HIRTEL, la MILANI ELEKTRO, la PERSER, la ESB, la REVAC e tante altre che dopo un primo periodo di stasi, stanno uscendo

prepotentemente sul mercato.

La STEG si propone come sinonimo di apparecchi professionali destinati ad audiofili particolarmente esigenti.

In soli due anni di attività, prima costruiva apparecchi su ordinazione, ha già raggiunto livelli di primo piano.

L'ultimo prodotto consta di un sistema a due telai, e cioè il preamplificatore PST 200 e il finale di potenza ST 400.

Molto interessante è il finale che eroga 200 W per canale a 8 OHM con una distorsione del 0,1%.

La costruzione è molto robusta e sovradimensionata in modo da poter reggere tranquillamente per lunghi periodi le alte potenze senza che entrino in azione le protezioni elettroniche di cui è dotato o i quattro ventilatori ausiliari per il raffreddamento dei transistor.

Anche il preampli è molto buono e completo di tutti i controlli: ottimo il « CONTOUR » che permette di variare la correzione fisiologica a seconda dell'ambiente e del tipo di musica a differenza del LOUDNESS, che è il controllo analogo presente su altri preampli, che invece dà una correzione fissa senza possibilità di variazioni.

Ineccepibili anche le altre caratteristiche quali una risposta in frequenza molto lineare e buone sensibilità su tutti gli ingressi.

In definitiva perciò apparecchi a un livello molto, molto buono e perlomeno pari quelli progettati e costituiti in altri paesi da marche più famose e reclamate.



DALLA GALASSIA GUTENBERG

Marshall Mc Luhan, *La galassia Gutenberg*, Armando ed., L. 6.000.

Quando, qualche anno fa, fu pubblicato in Italia *Gli strumenti del comunicare* il panico si diffuse tra gli specialisti ancora imberbi di mediologia. Abituati a discutere di contenuti, di parole-messaggio, di trasmissioni ideologiche i tecnici della comunicazione affogarono miserevolmente nella semplicità dello slogan che l'abusivo provocatore americano — Mc Luhan appunto — andava proponendo a tutti: il medium è il messaggio. Come dire cambiamo il punto di vista, ricominciamo da capo perché «il messaggio di un medium o di una tecnologia è nel mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani». Dunque non si tratta solo di contenuti, ma anche di strumenti del comunicare ripeteva Mc Luhan e gli occhi straniti di molti crocio-marxisti iniziarono un precipitoso lavoro di aggiornamento.

A dieci anni di distanza, con una di quelle incongruenze che

ti fa chiedere che cosa ci stiano a fare nelle case editrici i vari Umberto Eco, Enrico Filippini ecc., viene pubblicato il secondo libro di Mc Luhan, *La galassia Gutenberg* (1962). Il titolo, e il sottotitolo ancora di più — *Nascita dell'uomo tipografico* — indicano chiaramente il territorio sottoposto ad esplorazione da Mc Luhan: l'universo della stampa, della parola, della comunicazione scritta, insomma, il pianeta dell'uomo contemporaneo. Ed è certo da scoprire quello che dice Mc Luhan, soprattutto perché a renderlo ancora più avvincente è il tono mistico-apocalittico degli aforismi lanciati come sassi nel cervello del lettore indifeso.

Franco Ferrini, *Il ghetto letterario*, Armando ed., L. 4.000.

Il titolo parla chiaro. Dimenticata la letteratura ufficiale, scordati per un attimo i nomi più famosi del repertorio dominante ci si avventura nel sottosuolo delle parole, nell'inferno delle maledizioni e dei rifiuti. E' lo spazio della quasi-letteratura, dei generi umiliati prima di es-

sere offesi con l'occultamento, delle contaminazioni, delle parole misurate con il metro della quantità, lo spazio del buio dunque, contrapposto al destino luminoso dei romanzi esposti in libreria con dedica e foto dell'autore.

Naturalmente il repertorio dei «sotto-generi» letterari è un campo aperto alle più imprevedibili sorprese; vi si possono trovare infatti strani capolavori dell'immaginazione e parole lubriche, visioni affascinanti e scandalosi elenchi di bestialità comuni. Un luogo da esplorare comunque, ed è proprio quello che fa, per certi versi, F. Ferrini nel suo libro che ha appunto il pregio di esser una delle prime indagini sistematiche su un universo che non ha avuto altra attenzione se non quella dei sociologi. Il romanzo d'appendice, quello fantascientifico, il giallo, il porno, il western, sono finalmente analizzati dal di dentro, nella loro struttura e nella loro storia senza che per l'ennesima volta si eserciti la consueta operazione di censura.

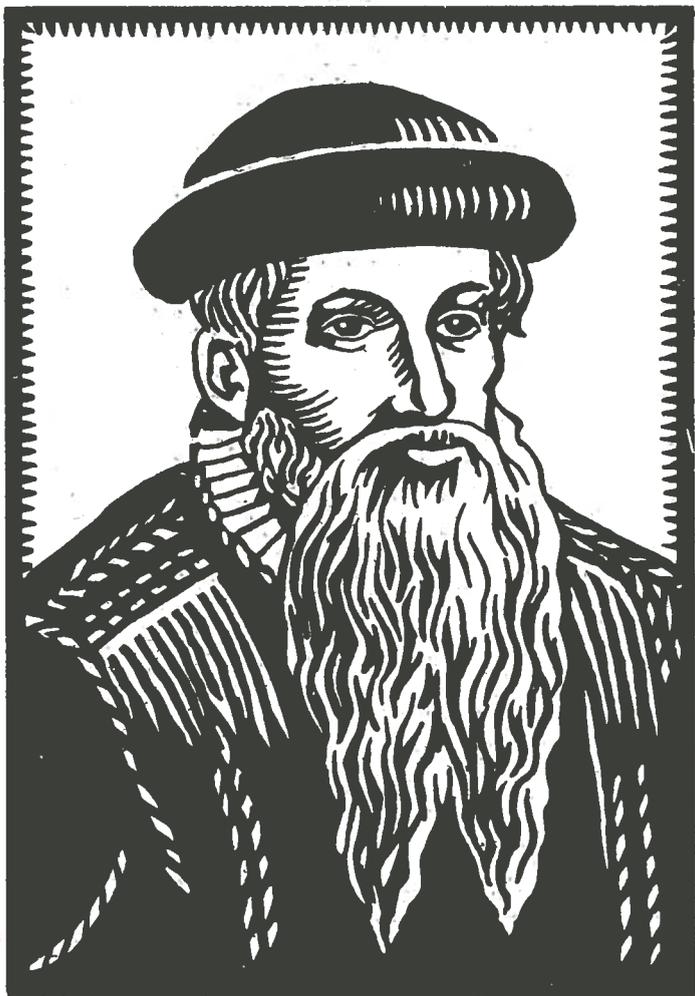
Le parole «minori» davanti allo specchio...

Gregory Corso, *Poesie*, Guanda ed., L. 4.000.

La revivalistica ormai è una scienza. Canzoni, abiti, libri, costumi, balli, il passato diviene merce, e merce che rende, e allora già a depredarlo, spogliarlo, inventarlo, riscriverlo. Tutto è anni '50. E la libreria si adegua.

Kerouac si vende, Ferlinghetti in ristampa, Ginsberg regge bene: la beat generation affascina ancora, James Dean torna nei cinema. E' una rabbia ormai bruciata che va letta come documento, soprattutto come «sintomo», cartina tornasole. Allo stesso modo, diciamo, in cui va letto Gregory Corso, il poeta forse meno conosciuto dai cultori della rabbia americana ma non per questo meno interessante dei più famosi fratelli. Corso infatti è una voce importante per capire il significato storico e culturale che ebbe la parola beat — ma si trattò veramente di un «movimento»? — e dunque il confronto con i suoi deliri, se spogliati della re-





vivalogia, non può essere che proficuo.

Arrigo Polillo, *Jazz - La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Mondadori ed., L. 12.000.

Con la povertà di testi italiani sull'argomento specifico della musica afro-americana è doveroso segnalare, anche se con un po' di ritardo, la pubblicazione di un consistente volume di quasi 800 pagine sul jazz.

Ne è autore Arrigo Polillo, uno dei più altisonanti mostri sacri della critica jazz nazionale contro cui si sono rivolte spesso violente accuse di conservatorismo.

Il libro è diviso in due parti: la prima, storica, racconta le avventure del jazz badando a collocarle in contesti socio-politici molto precisi, la seconda, « a medaglioni », delinea i ritratti dei protagonisti del genere accumulando contemporaneamente informazioni e giudizi. La seconda parte risente di una certa arbitrarietà e rivela un modo di intendere il fenomeno jazz secondo canoni idealistici abbondantemente superati. Inoltre le notizie riguardanti le ultimissime espressioni del jazz contemporaneo sono alquanto incomplete (anche se, bisogna riconoscerlo, è sempre arduo parlare di cose che si stanno vivendo e sulle quali è molto rischio-

so dare giudizi definitivi). Nonostante questi limiti evidenti non c'è dubbio che il libro di Polillo può costituire una lettura utile per tutti (una volta messo insieme il gruzzolo per soddisfare l'editore).

Emina Cevro-Vukovic, *Vivere a sinistra*, Arcana ed., L. 3.500.

Non è raro il caso in cui un libro si faccia leggere soprattutto perché ha un'introduzione intelligente o quantomeno, perché le parole che lo annunciano sono così legate all'« atmosfera » del momento che è impossibile sfuggire al fascino del testo. *Vivere a sinistra* è uno di questi esempi. Il tema è nell'aria, è il nostro, è la vita: come si realizza, nella pratica quotidiana, una vita di sinistra? E dunque come investono il tempo « privato » i reduci del '68 approdati alle spiagge dei cani sciolti, o quelli che vivono ancora la militanza-militanza, le femministe, gli omosessuali, i simpatizzanti, i leaders? Insomma quali le contraddizioni più rilevanti che attraversano oggi la vita, tutta la vita e il sesso, l'amore, le passioni, il cervello, degli occupanti lo spazio definibile empiricamente « di sinistra »? Emina Cevro — Vukovic viaggia attraverso queste vite parallele utilizzando la tecnica dell'intervista senza nascondersi in alcun modo la difficoltà dell'impresa.

E' lei anzi la prima ad avvertire il lettore della rischiosità dell'operazione avvisandolo dei pericoli di un'eccessiva fiducia nelle parole; parole, parole per trasmettere l'ideologia della vita e non la vita vera, parole per ingannare, nascondere, rimuovere. Mai come in questo caso si misura infatti lo scarto che separa la realtà dalla sua rappresentazione simbolica e le viscere dall'ideologia, perché il libro è soprattutto, e l'autrice lo sa bene, un trattato sui fantasmi « misteriosi » — mica tanto — che popolano la miseria delle nostre vite.

Th. W. Adorno, *Scritti sociologici*, Einaudi ed., L. 4.500.

Perché parlare di un libro di Th. W. Adorno su un giornale non specializzato in temi sociologici, filosofici o estetici? La risposta annulla il senso della domanda; perché Adorno è uno dei più grandi « teorici » del novecento, perché è impossibile non misurarsi con lui quando si voglia analizzare lo stato della nostra società e del nostro sapere, perché è da miserabili continuare a nascondersi dietro la difficoltà dei testi per rifiutarne il messaggio. Adorno è ancora un nome da scoprire in Italia, nonostante ormai da anni molti « coraggiosi » tentino di ampliare il discorso attorno a lui. La censura funziona soprattutto a livello di grande diffusione — non siamo pazzi, sappiamo che cosa vuol dire « grande diffusione » — e la sinistra, in questo senso, ha contribuito pochissimo ad avviare il dibattito. Adorno è un pensatore borghese dicono i marxologi seguendo le orme dei giovani tedeschi degli anni sessanta, ma se questo è vero — e vorremmo interrogarli sul significato reale della parola « borghese » —, non c'è dubbio che Adorno sia uno dei più lucidi anatomisti del mondo contemporaneo. Qualcuno si provi a leggere *Dialettica dell'illuminismo* scritto insieme a M. Horkheimer e *Dialettica negativa*, *Introduzione alla sociologia della musica* e *Minima moralia*, questi *Scritti sociologici e Filosofia della musica moderna*.

Giampiero Cane - Giovanni Morelli, *Musica senza padri*, Ed. Guaraldi, L. 6.000.

Sotto questo titolo provocatoriamente programmatico sono raccolti 4 saggi e una raccolta di ricerche di comportamento musicale che costituiscono una proposta articolata di indagine sui problemi della pedagogia musicale. Problemi che per la loro urgenza, hanno fortunatamente valicato gli steccati del ghetto specialistico fino a coinvolgere un po' tutti. Questo non signifi-

ca che gli autori intendono offrirci un lavoro semplificato, esposto alle trappole dei luoghi comuni e delle buone intenzioni divulgative. Si tratta di una lettura impegnativa, che rinuncia allo specialismo ma non allo « specifico », stimolando approfondimenti e riflessioni che arricchiscono e rinnovano il rapporto con la musica, la sua funzione e le motivazioni ad essa.

Il primo saggio è una vasta esplorazione tra le ricerche sui comportamenti musicali e i molti misteri relativi al « talento » e alle motivazioni. Il secondo, più tecnico, s'immerge nella analisi della « sensazione musicale » nel tentativo di individuare le « strutture » dell'ascolto. Il terzo è un lungo appassionante viaggio tra le tipologie dell'apprendimento musicale, in un esaltante coacervo di digressioni e citazioni (da Diderot a Schönberg, da John Cage a Frank Zappa). Nel quarto si trae alcune conclusioni sulla prassi della formazione musicale e sulla crisi in cui si dibattono sia l'apprendimento formale e/o tecnico delle istituzioni sia quello informale dei mass-media.

Barbara Alberti, *Memorie malvage*, Ed. Marsilio, L. 3.000.

Come al solito, quando si deve parlare di un romanzo, ci si scontra con il ruolo storico del critico e si immaginano universi di parole insignificanti ripetute fino alla nausea. E' una maledizione, ma che ritorna insensibilmente a guastare la bontà di qualsiasi romanzo costringendolo tra le righe di una cella studiata con ardore poliziesco.

La maledizione diventa poi condanna, omicidio nel caso in cui il libro sia « imparlabile » e per questo lo si voglia spudoratamente rimuovere. *Memorie malvage* rischia una sorte non lontana da quella appena descritta, rischia cioè il soffocamento per eccesso di interpretazione tanto più che le sue parole sembrano esser lì proprio per eccitare lo sguardo assassino dei professionisti.

E allora? Più modestamente diciamo che *Memorie malvage* è uno dei pochi romanzi italiani che val la pena di leggere proprio perché esibisce uno spesso e un'ironia intelligentemente calibrati, permettendoci il confronto irreversibile con il passato non solo personale dell'autrice: ne emerge un incrociarsi irregolare di nomi, luoghi, personaggi, di realtà contraddittorie e affascinanti che sono vissute come metafora psicanalitica della nostra storia.



9 giorni insieme di musica, cinema, dibattiti, di confronto e di manifestazioni.

1 grande esperienza collettiva per divertirci certo, ma anche per indicare e discutere insieme la strada dell'unità dei giovani e della costruzione di una società nuova, perché

La libertà non è un Festival

1° Festival Nazionale dei Giovani Ravenna 24 Luglio - 1 Agosto Ippodromo Darsena

PROGRAMMA DIBATTITI

- Questione giovanile e stampa d'informazione
- Gli orientamenti ideali dei giovani
- La questione « droga »
- Il rapporto democrazia-socialismo nella transizione in occidente
- I giovani, la disoccupazione, il movimento sindacale
- Le ragazze e i movimenti di lotta della gioventù
- Il rapporto artista-pubblico nella musica degli anni '70.

PROGRAMMA SPETTACOLI

- G. Gaslini, L. Dalla, AREA, Canzoniere del Lazio
- Canzoniere delle Lame, R. Gaetano, Banco del Mutuo Soccorso
- G. Paoli, Leo Ferré
- A. Camerini, A. Branduardi, Premiata Forneria Marconi
- D. Sarti, I Gatti di Vicolo Miracoli, E. Jannacci
- L. Grechi, E. Finardi, E. Bennato, F. Guccini

- Napoli Centrale T. Esposito, Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco, Nuova Compagnia Canto Popolare
- S. Gazzelloni, G. Basso, T. de Piscopo, G. Liguori, P. Scascitelli, M. Schiano, Don Cherry, Cecil Taylor
- Il Nuovo Canzoniere Italiano, Maria Carta, Joan Baez.

Il programma degli spettacoli verrà arricchito da altri nomi rappresentativi della musica italiana in modo di assicurare una partecipazione più completa di tutte le tendenze musicali progressive.

PROGRAMMA della CINETECA

- | | |
|-----------------------------|---------------------------|
| — Prima della rivoluzione | di B. Bertolucci |
| — Dillinger è morto | di M. Ferreri |
| — Nostra signora dei turchi | di C. Bene |
| — Un certo giorno | di E. Olmi |
| — Porcile | di P. P. Pasolini |
| — I sovversivi | di Emilio e Paolo Taviani |
| — La Cina è vicina | di M. Bellocchio |
| — I visionari | di M. Ponzi |

Funzioneranno ininterrottamente nel Festival ristoranti, stands ristoro e bar.

Sarà allestito un circuito Televisivo con schermo gigante incorporato che potrà permettere di seguire anche le manifestazioni olimpiche.

Sarà inoltre allestito un CAMPEGGIO presso il Lido Adriano sito a pochi chilometri dal Festival e fornito di collegamenti diretti di trasporto.

AFTER THE THEATRE
DRINK A GLASS OF

Coca-Cola 5¢





Levi's

The Original Jeans.