MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

SETTEMBRE 76
ANNO 3° N.9
LIRE 1.000

GONG

DOV'E' IL PROLETARIATO GIOVANILE?

USA: INCOSCIENZA DI CLASSE

IL GIALLO DELL' EDITORIA

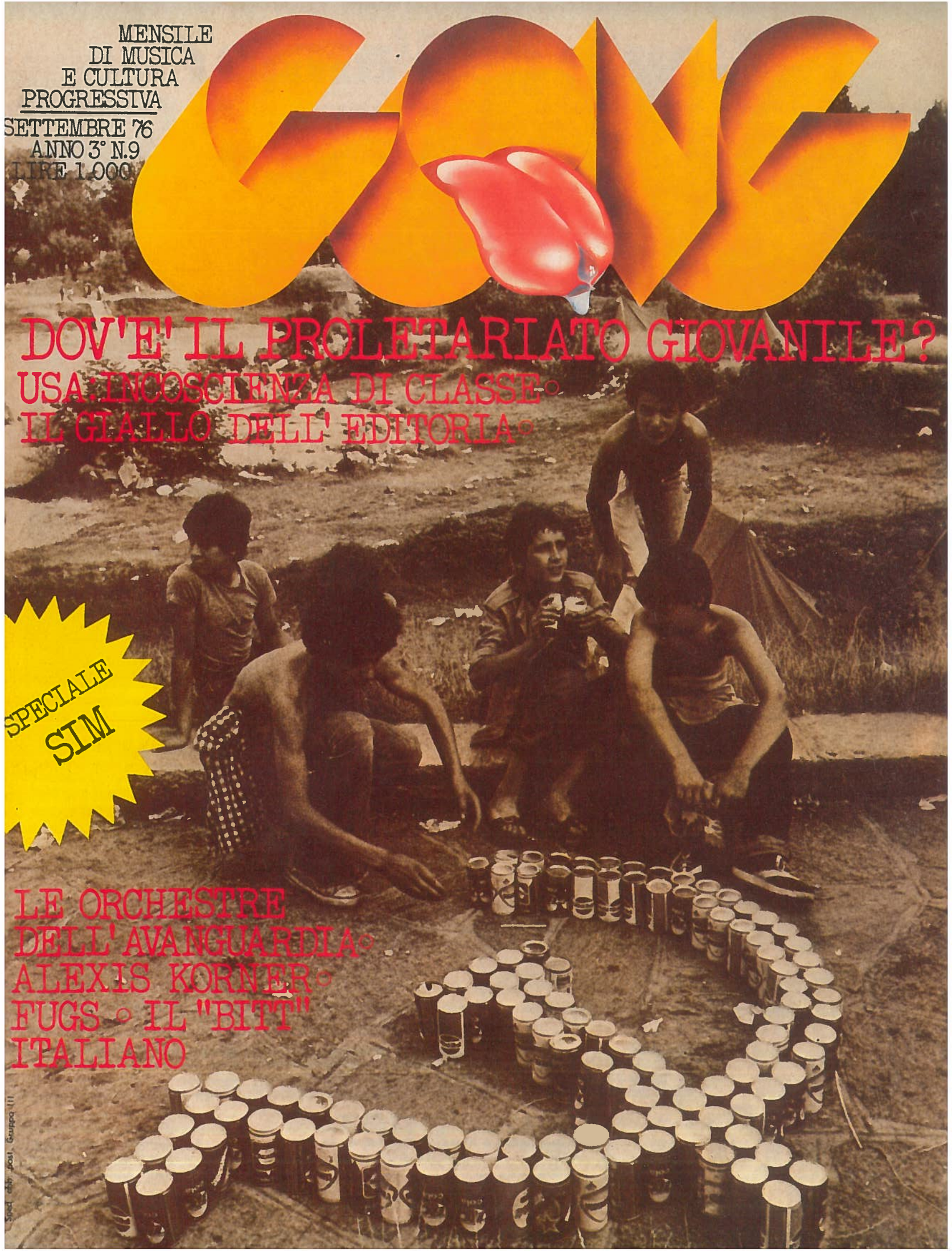
SPECIALE SIM

LE ORCHESTRE DELL' AVANGUARDIA

ALEXIS KORNER

FUGS

IL "BITT" ITALIANO



L'auto dell'anno?

Vi invitiamo a giudicare se abbiamo colto nel segno. Quando abbiamo progettato le tre nuove SIMCA - la 1307 GLS e la 1307 S con il motore di 1294 cc. e la 1308 GT con il nuovo motore di 1442 cc. - pensavamo ad una vettura per la famiglia, con 5 posti, di linea "filante", con stile e prestazioni brillanti e che riunisse tutte le innovazioni tecniche oggi a disposizione.

Meccanica d'avanguardia

E così abbiamo realizzato le nuove Simca con trazione anteriore, motore trasversale, sospensioni indipendenti sulle quattro ruote, freni servo assistiti a doppio circuito; anteriori a disco e posteriori a tamburo.

E per la prima volta su una vettura di serie, l'accensione transistorizzata che, fra l'altro, garantisce un avviamento immediato in qualsiasi condizione di tempo.

Sicurezza

Noi teniamo particolarmente alla vostra sicurezza. E lo abbiamo dimostrato con le nuove Simca che hanno una ottima tenuta di strada, uno sterzo morbido e preciso, paraurti integrati antiurto, volante di sicurezza ad una razza.

Confort per tutti

Ma il confort non è meno importante della sicurezza. Sulle nuove Simca il confort è fatto di tanti particolari: ampie e comode poltrone tanto spazio per le gambe di tutti i passeggeri, molta luminosità con i 6 vetri laterali, e molto silenzio grazie all'attento studio della carrozzeria e del motore.

Una comoda quinta porta che facilita il carico dei bagagli e il sedile posteriore ribaltabile che aumenta lo spazio.

Ma per parlare di confort bisogna parlare di equipaggiamento.

Equipaggiamento eccezionale

La 1308 GT, per esempio, offre di serie: vetri anteriori azionati elettricamente, riscaldamento indipendente per i passeggeri posteriori, parabrezza stratificato, lunotto termico e sbrinatori per i vetri laterali, antenna ed altoparlanti stereo predisposti per la radio di vostra scelta, vetri azzurrati, cinture di sicurezza ad avvolgimento automatico.

Ecco perchè noi giudichiamo le nuove Simca le vetture dell'anno.

Ora tocca a voi giudicare.

300 Concessionari in tutta Italia vi aspettano per una prova.

Simca 1307/1308:
i nuovi prodotti
Chrysler

Giudicate voi!

SIMCA 1307
SIMCA 1308
CHRYSLER
SIMCA
Benvenuto a bordo

posta

Cari compagni,

vorrei fare alcune considerazioni sulla lettera pubblicata nel numero 7/8, del compagno di Modena, soffermandomi in particolar modo sulla risposta che voi avete dato. Quest'ultima infatti mi sembra non abbia fornito elementi tali da determinare chiaramente ciò che voi intendete per comprensibilità ed accessibilità.

A dimostrare ciò sta il fatto che, nonostante il richiamo alla semplicità della suddetta lettera, avete prodotto articoli incomprensibili almeno per una persona che come me suona e si trova a contatto con il problema musica-pubblico e via dicendo. Ad esempio, a pag. 70, parlando della poetica dei Pink Floyd, usate termini tipo « Grand Vizier's Garden », « grande impegno più o meno intrepido », e tanti altri difficilmente interpretabili.

A mio avviso, però, si potrebbe peccare di semplicismo se non si cercasse di capire che all'uso eccedente di forme stereotipate corrisponde un'incapacità di analisi tale da provocare una reale riflessione nel lettore. Quest'ultimo rimane insensibile, se non sciocccato da tutta questa fioritura barocca di termini e di considerazioni, che realisticamente non possono essere altro che accessibili agli addetti ai lavori. Non a caso, poiché per capire determinate considerazioni si dovrebbe conoscere, nel caso dei Pink Floyd, la lingua inglese per tradurne i testi, la storia del complesso ed avere la collezione completa dei loro LP. Lo stesso discorso vale per California 10 anni dopo.

Mi sembra chiaro allora che, da parte vostra, necessita una risposta precisa. In particolar modo, se mi risponderete, vorrei che non citiate Gramsci, come facevate nella lettera a cui mi riferisco.

Cercate piuttosto di considerare accanto al problema strettamente linguistico quello della qualità dei temi, valutando l'opportunità di partire un po' più a monte nei vostri problemi.

Questo non certo per far diventare il vostro giornale un volantino politico, anche perché già il fatto di parlare di musica da più punti di vista, impone una selezione naturale, almeno attualmente. Le mie indicazioni hanno il semplice obbiettivo di aiutare il lettore ad impossessarsi di una conoscenza più radicale ed obbiettiva.

Sergio Dall'Acqua
Legnago (Verona)

Ed eccoci di nuovo al tema del linguaggio di GONG e della sua « comprensibilità »: un argomento essenziale sia per il dibattito interno al nostro gruppo, sia per quello esterno con i lettori. E' inutile negare che si tratta di un nodo vitale per la nostra rivista, come d'altronde per qualsiasi altro sforzo di confrontarsi con la realtà che ci circonda (certo più complessa e ostica dei nostri pezzi).

Ora, caro Sergio, pensiamo che anche tu sia d'accordo che non esiste nulla di più odioso da parte di chi scrive (di musica o d'altro) di prendere tanto sul serio la sua funzione di critico da identificarla con quella del « didatta » che ha capito tutto e deve solo indottrinare gli altri. Spesso cercare di essere più umili significa paradossalmente scoprire nuove e più costruttive ambizioni: come appunto quella di recuperare alla critica quella indispensabile porzione di creatività che è poi partecipazione viva, ora divertita (e divertente), ora scomoda (e magari irritante). In fin dei conti l'opposizione critica-creatività non è affatto dialettica, ma codina e reazionaria (come tutti i tentativi consequenziali di rinchiudere critici e creativi in ghetti diversi.

A chi della musica (e della

Invece di ½ kilo per i tuoi occhi,
Sennheiser ti dà 125 gr. per le tue orecchie.
E te li dà anche a "pezzi" se ti fa comodo.
Però anche se sei uno sgranato ascolta un consiglio, è meglio una bella spesa BANG e poi godersela.
Però... vedi..... se distrattamente, certo distrattamente, la tua ragazza ci si siede su e ti rompe l'archetto... pazienza puoi ricomprartelo! e così per gli auricolari ecc.
È forte no l'idea?
E allora dai! Via di corsa al 1° "importante" negozio e beccatela
E se non la trovi

Impedenza universale 2.000 Ω

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

ELENCO RAPPRESENTANTI REGIONALI - CAMPANIA Marzano Antonio (081) 323270 - EMILIA ROMAGNA-MARCHE Audiotecno (051) 450737 - LAZIO Esasound (06) 6375544/ 3581816 - PIEMONTE-LOMBARDIA-VENETO Texim (02) 3185105/344417 - PUGLIA-BASILICATA-CALABRIA Tirelli (080) 348631 - SICILIA e REGGIO CALABRIA città Pea (091) 245650 - TOSCANA e UMBRIA Hi-Fi International (055) 571600 - TRENTINO ALTO ADIGE Electronia (0471) 26631 - LIGURIA Luciano Resta (0187) 503498

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

"DISCOTECA ALPE" - 39100 BOLZANO

Via Torino, 96 C - tel. 0471 - 916338

Offerta speciale di LP Italiani e d'Importazione. Su un ordine minimo di 5 LP spese di spedizione (L.1000) a nostro carico. Si spedisce in contrassegno. Minimo ordine 2 LP.

- - - - - - - - -

L. 1200 Blodwin Pig - Ahead Rings Out - RICORDI
L. 1600 Gary Glitter - 1° Album (Rock & Roll p.2) - BELL
L. 1600 Isaac Hayes - Tough Guys - STAX
L. 1600 Donovan - Barabajagal - EPIC
L. 1900 Elton John - Friends (2 Ragazzi Che Si Amano) - ABC
L. 1900 G. Barbieri - Chapter One: Latin America - IMP Am.
L. 1900 G. Barbieri - Chapter Two: Hasta Siempre - IMP Am.
L. 1900 Adriano Celentano - Yuppi Du - CBS
L. 1900 Barry White - Together Brothers - MGM
L. 1900 Jimmy Castor Bunch - It's Just Begun - RCA
L. 1900 Jimmy Castor Bunch - Phase Two - RCA
L. 1900 Incredible Bongo Band - The Return - POLYDOR
L. 1900 F. De André - Canzone Marinella - FONTANA SP.
L. 1900 F. De André - Carlo Martello - FONTANA SP.
L. 1900 B.T. Express - Do It - ROADSHOW
L. 2400 B.T. Express - Non Stop - ROADSHOW
L. 2800 Genesis - Nursery Cryme - CHARISMA
L. 2800 Temptation - Master Piece - GORDY
L. 2800 Gloria Gaynor - Never Can Say Good-Bye - MGM
L. 2800 Elton John - Captain Fantastic - RICORDI
L. 2800 Deep Purple - 24 Carate Purple - EMI
L. 2800 Rick Wakemann - Lisztomania - AM
L. 2800 Inti Illimani - 3 Canto De Pueblos Andinos - ZOD.
L. 3300 Area - Are (A) zione - CRAMPS
L. 3300 Orme - Contrappunti - PHILIPS
L. 3600 Pink Floyd - Wish You Were Here - EMI
L. 3600 Orme - Smogmagica - PHILIPS
L. 3600 Barry White - Greatest Hits - PHILIPS
L. 3600 Colonna Sonora Orig. "Profondo Rosso" - CINEVOX
L. 5800 Beatles - Rock'n' Roll Music - EMI (2 LP)
L. 5800 Deep Purple - Made in Japan - EMI GB - (2 LP)
L.17500 Von Karajan - 9 Sinf. di Beethoven - EMI GB - (7 LP)

cultura in genere) non ha una visione mitica o strumentale non dovrebbe dispiacere questo nostro atteggiamento di umile sfrontatezza, così poco « allineato », così poco diffuso sia tra gli elitari che tra i demagoghi.

Certo, nonostante tutto ciò, è facile su certe terre vergini compiere il passo falso, l'eccesso di personalismo o l'assunto che dà per scontati troppi passaggi... Inutile portare giustificazioni in questi casi.

Possiamo solo ricordare a nostra difesa che sono cose che capitano a chiunque abbia il coraggio di entrare nel « gran ballo » e di non restare in disparte a giudicar gli altri.

Sia chiaro però che nessuno di noi (per quanti errori di « comunicazione » possa compiere) intende rivolgersi ai soli addetti ai lavori. *Per fare questo bisogna ciecamente credere in due presupposti:* 1) *che esista l'apposita categoria degli* addetti; 2) *che noi di GONG se ne faccia parte. Ma GONG rifiuta energicamente di credervi e s'illude invece che i* lavori *siano sempre aperti a chiunque ne sia sinceramente interessato. S'illude che i lettori siano assai meno incapaci di analisi e di approfondimento dei problemi di quanto talvolta essi stessi credano. S'illude che, fuori dalle forme stereotipate che tutti capiscono (senz'alcun arricchimento reale), il linguaggio ci offra ancora infiniti spazi di comunicazione che danno di più a tutti coloro che vogliono davvero capire e farsi capire. Se qualche volta ciò può significare un po' di sforzo, non crediamo che sia sprecato, ma l'energia per compierlo va forse cercata più nei magazzini della fantasia che in quelli della dottrina.*

Infine, scusaci Sergio, se non tocchiamo qui il tuo esempio specifico dei Pink Floyd: di ritorno dalla Finlandia, se vorrà, anche Riccardo potrà intervenire personalmente su queste colonne.

Quel che in fondo interessa tutti (noi e voi) è il tema generale ed è augurabile che molti altri vogliano intervenire su di esso nei prossimi mesi: per chiarirci, tutti insieme, le idee.

SALONE INTERNAZIONALE DELLA MUSICA 1976

GONG in collaborazione con la wea Italiana

presenta:

F E S T I V A L R O C K S U G R A N D E S C H E R M O

In anteprima in Italia proiezioni di videonastri con:

- 3/9 mattino: JONI MITCHELL "London Concert"
  pomeriggio: ROLLING STONES "European Tour 1976"
- 4/9 mattino : JAMES TAYOLOR "In Concert with Carol King"
  pomeriggio : ROLLING STONES "European Tour 1976"
- 5/9 mattino : ROLLING STONES "European Tour 1975"
  pomeriggio : THE DOORS "1969 con JIM MORRISON"
- 6/9 mattino : YES "Australian Tour 1975"
  STEVE HOWE - ALAN WHITE
  pomeriggio : ROLLING STONES "European Tour 1976"
- 7/9 mattino : ROLLING STONES "European Tour 1976"
  pomeriggio : CAPTAIN BEEFHEART "Live"
  JEAN LUC PONTY and PEGASUS "Live"

N.B. - Le proiezioni hanno una durata variante tra i 30 e i 60 minuti e saranno quindi ripetute più volte nel corso della mattinata o del pomeriggio a seconda del programma stabilito.

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 £. 500 (anziché £. 1000).
Vi aspettiamo.

GONG

BASF

siamo una classe oltre
Classe Cromo

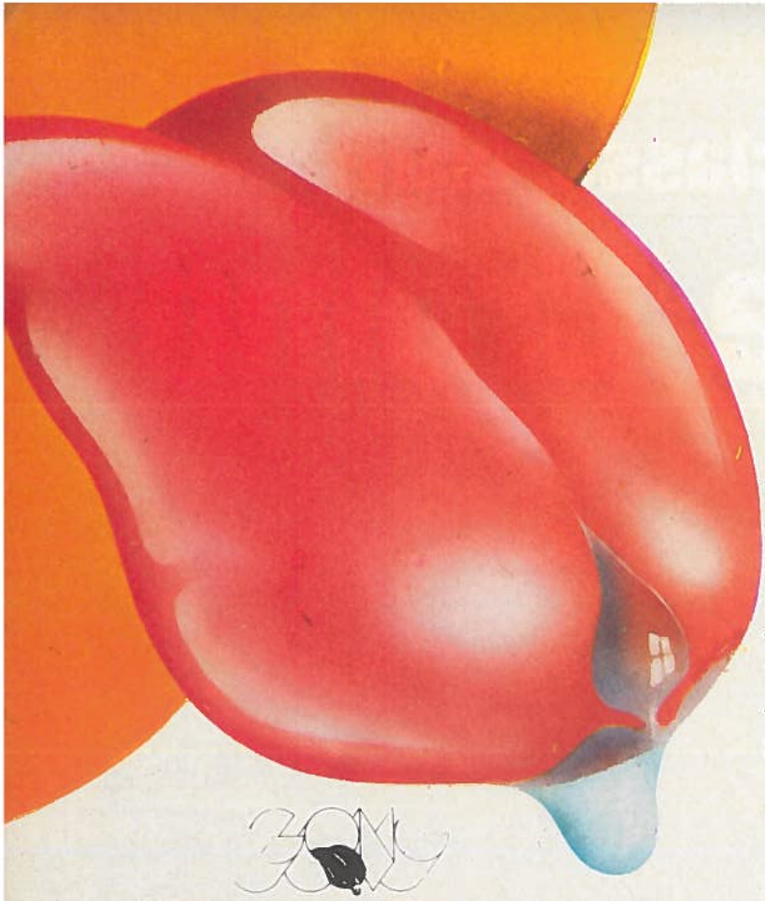
Il nostro sistema a cassetta è maturo per i concerti più impegnativi. Compact Cassette, Registratori, Piastre stereo a norme HiFi DIN 45500. E per uno scorrimento senza problemi c'è la Meccanica Speciale SM

BASF Classe Cromo

I registratori della Classe Cromo traggono il meglio da ogni cassetta. Commutazione automatica Eliminazione del rumore di fondo. Stereo Decks con elettronica Dolby o DNL.

BASF la spirale della qualità

S.A.S.E.A. VIA RONDONI 1 20146 MILANO



3 Posta

7 Ancora sulle feste proletarie: Disperazione al potere? (*Franco Bolelli*)

10 Gong Gazette

11 Il « bitt » italiano: Breve saggio su un equivoco (*Riccardo Bertoncelli*)

15 La rivoluzione psicologica in USA: Incoscienza di classe (*Emina Cevro-Vukovic*)

18 Musica & Candelotti

20 Le orchestre dell'avanguardia: Fanfare e computers (*Franco Bolelli*)
Un happening per l'Europa (*Riccardo Bertoncelli*)

29 Editoria: Anatomia di un omicidio? (*Fabio Carlini*)

32 Intervista ad Alexis Korner: The Guv'nor (*Guido Harari*)

36 Speciale SIM: Strumenti, Hi-Fi, Radio e TV locali

48 Fugs testi poetici: La lingua lunga (*Riccardo Bertoncelli*)

52 Il musicista come prodotto industriale: La libertà e la gabbia (*Giampiero Cane*)

55 Riprendiamoci la classica (*Carlo M. Cella*)

59 Recensioni

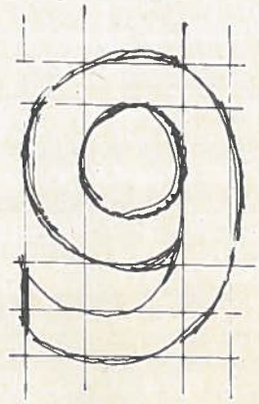
68 Libri (*Gutenberg*)

71 Una scuola di liuteria: Gli artigiani nascosti (*Roberto Brunelli*)

76 Audiovisivi: Prima delle immagini, la materia (*Fabio Carlini*)

Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Riccardo Bertoncelli, Franco Bolelli, Roberto Brunelli, Gianpiero Cane, Fabio Carlini, Carlo Cella, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Silvia Lelli Masotti, Roberto Masotti, Fiorella Pasini, Giacoco Pellicciotti, Gaetano Sansone, Carlo Tunioli, Enzo Ungari; Steve Lake (G. B.); Janice Compstock, Sergio Manzari (U.S.A.); Grafica e illustraz. Mario Convertino; DIREZIONE / REDAZIONE Via Besana 2 - 20122 Milano; tel. 781261; Pubblicità conc. escl. CEPE Compagnia Europea Pubblicità Editoriale s.r.l. - Sede e Direzione Generale: 20121 Milano, P.le Biancamano 2, telefono 666381 (5 linee con ric. autom.) - Telegr. CEPE, MI - Agenzie: 10129 Torino, C.so G. Govone 8, Tel. 518908 - 35100 Padova P. De Gasperi 18, Tel. 45192 - 00134 Roma, Via Cavour 133, Tel. 481949/4750818 - 80133 Napoli, Via Calata Ospedaletto 18, Tel. 314595 - 90139 Palermo, Via E. Albanese 114, Tel. 201988 - Distribuzione: Parrini e C. S.r.l. - Aderente A.D.N. Piazza Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992. - Stampa: Eredi Baracca s.r.l., Opera, Milano - Tipi e veline De Natale Antonio, Via Massarani 5, Milano, Tel. 5392427/5397614 - ABBONAMENTI: Edizioni EREDI BARACCA, via Romagna, Opera (Milano) - Tel. 5241541-2-3-4-5 - 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.

Fotografie:
Roberto Masotti (7 - 8 - 9 - 18 - 19 - 20 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 52 - 53 - 54
Silvia Lelli Masotti (7-9)
Roberto Ranelli (72-73)
Massimo Costa (15)
Guido Harari (32-33)
Foto copertina Roberto Masotti



Direttore

Caposervizi

Fotografie

Impaginazione e illustrazioni

Cinema

Ancora sulle Feste Proletarie

DISPERAZIONE AL POTERE?

La spontaneità che diventa difesa disperata della propria diversità esteriore, con il bisogno di nuovo sgonfiatosi in una subalternità sprezzante, esibizionista, senza domani.

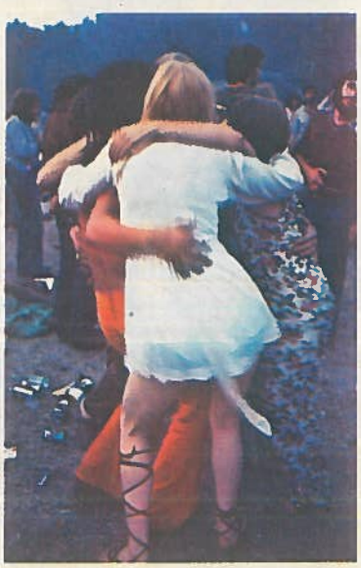
Il rapporto fra soggettività e collettivo mai, proprio mai inteso come ricerca in avanti, e naufragato dunque fra le onde farneticanti dell'ultra-individualismo e le lingue di sabbia opaca di uno stare insieme solo consolatorio.

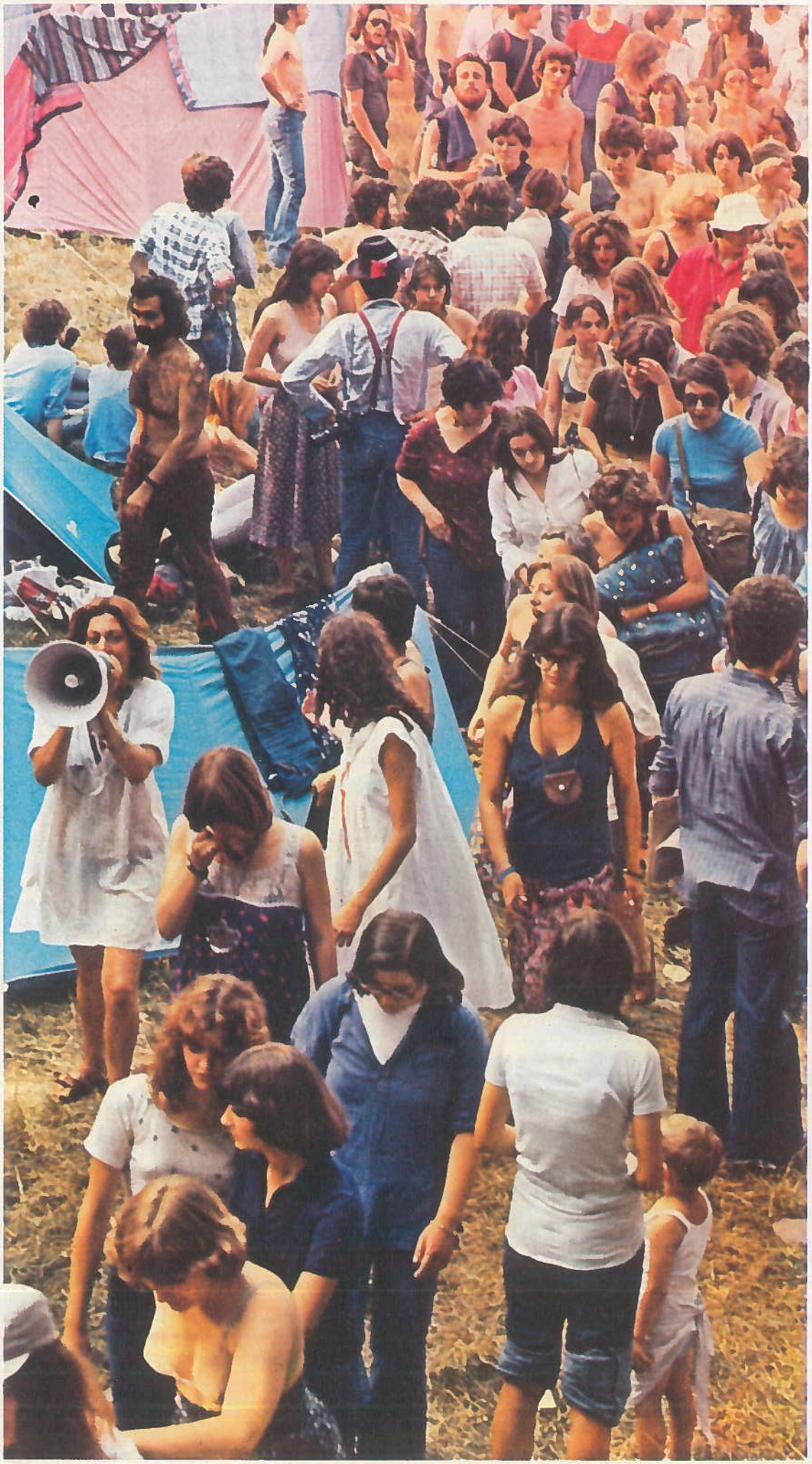
Una liberazione che concerne l'epidermide ma non il corpo e la mente, e che, guarda caso, si sfoga in atteggiamenti squallidi contro le donne. La massificazione più piatta che sostituisce e frena ogni processo di autentica creatività e critica di massa.

Avere più o meno preventivato questi tristi esiti non salva né consola nessuno, perché il riflusso bruciante di questo Parco Lambro, consumato fra paranoia e melodramma, è senza dubbio affare di tutti. Motivi di riflessione la sesta « festa » del proletariato giovanile ne ha dati tanti quanti quelli di abbattimento: ma sia chiaro che non siamo qui a sezionare un pallido cadavere, come tenta di mistificare quella stampa che con questa festa vorrebbe seppellire tutta la realtà della nuova vita e della nuova cultura. Ma chi ha speculato sogghignando ha trovato purtroppo infiniti appigli in un'organizzazione della politica insipiente, troppo oltre quelle inadeguatezze che sono inevitabili quando si hanno da gestire spazi così immensi. Se è giusto diffidare di chi ha paura che la gente si riunisca in massa, insieme, non si può tuttavia accettare la scellerata allegria che porta a chiamare decine di migliaia di persone sperando che dal loro affannoso incrociarsi possa sortire qualcos'altro che non sia frustrazione e impotenza.

La divisione del proletariato giovanile è il prodotto più sconfortante di questa logica: fra la popolazione di stanza al Lambro e i frequentatori serali, fra i giovani della città e quelli della periferia, fra gli strati impegnati nelle realtà produttive per cambiarle e quelli che teorizzano la propria assoluta separatezza, è stato tutto un non riconoscersi, un guardarsi con reciproco sospetto, proprio perché, al di là delle difficoltà obiettive, mancavano totalmente gli stimoli e le occasioni per un confronto profondo.

Ora c'è chi da tutto ciò ricava la convinzione che il dato centrale, rivoluzionario, espresso dal proletariato giovanile sia la disperazione, e che dunque guarda queste nostre preoccupazioni come astratti vaneggiamenti intellettualistici: ma è una risposta misera e perdente, non solo perché è intrisa di un integralismo moralistico, non solo perché ancora una volta confonde la generica volontà di cambiare con la concreta capacità di farlo, ma perché la prevalenza degli elementi più vistosi e meno unitari è l'inevitabile conseguenza della mancanza di un soggetto politico cui rapportarsi. Non ci uniamo al grigio coro di chi rimpiange le sberle del papà operaio, duro e perbene, perché è fin troppo evidente che il proletariato e le sue organizzazioni politiche e culturali, al di là dell'innato buon senso possono presentare solo una vetrina spoglia di proposte lungimiranti per la trasformazione della vita, dei rapporti umani, delle situazioni espressive. La frattura generazionale, la contraddizione fra vecchio e nuovo, non possono essere minimizzate: nella classe operaia l'antifascismo senza riserva, la connaturata diffidenza verso il potere





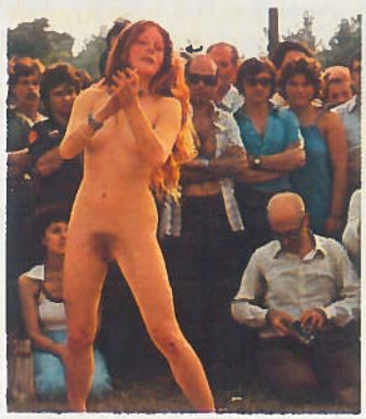
democristiano, la compattezza della sindacalizzazione, sono purtroppo sposate, il più delle volte, a un poco progressivo rifiuto di quanto (nei modi di vita, come nella pratica artistica, come nell'invenzione di una sessualità liberata) pretende di collocarsi fuori e oltre il moralismo della consuetudine. I quadri tradizionali, delimitati e rigidi, gli strumenti politici di una visione del mondo ormai ristretta, capaci solo di disinnescare ogni spazio di autogestione, è meglio dunque non rievocarli. Ma le onde più alte e più lucide della nuova realtà (il movimento femminista, le cooperative culturali, le esperienze del proletariato giovanile in fabbrica, gli spunti offerti dal movimento unitario degli studenti) protagoniste naturali di questo come di ogni possibile Parco Lambro, proprio queste sono state disperse, parcellizzate, private di ogni ruolo. I loro programmi e le loro problematiche hanno così percorso la festa più come bisogni inespressi che come proposte avviate; centomila possibili voci si sono così smorzate in centomila crisi senza gioia.

Le scelte musicali esemplificano in maniera nitida e impietosa i fallimentari criteri di impostazione del festival; la musica della festa chiarisce come non mai perché in definitiva si sia fatta la festa alla musica. E' difficile, non c'è dubbio, definire un programma che tenga conto dei livelli differenziati di un pubblico così vasto, e che nello stesso tempo non abdichi alla necessità di proporre le espressioni più nuove e più critiche: ma appiattire al più basso gusto comune e per di più far passare questo per musica alternativa è operazione sciagurata e demagogica, che dimostra i criteri quanto mai confusi e faciloni adottati dalla misteriosa commissione artistica. Inutile discutere sui singoli nomi, anche se gli unici a cui nell'occasione non avremmo imposto il silenziatore sono Don Cherry, Area e Cacciapaglia, e anche se questo può riuscire ingeneroso per chi suonando ha, bene o male, cercato di trasmettere alla gente qualcosa di non mistificante.

Da ribaltare è comunque l' altalena fra divismo e spontaneismo, fra certe « nuove stelle » elette a modelli di un'idea-

tificazione ingenua per chi la subisce e furbesca per chi ne è protagonista, e la retorica kermesse confusionaria e straziante del « lasciamo suonare tutti ».

La dimensione gratificante accantona così quella critica, *Nashville* è più vicina della *Chicago* autogestita dalla *AACM*. Gli importuni non hanno cittadinanza: non c'è l'esempio cooperativo dell'*Orchestra*, non c'è la scuola di musica del centro sociale di *Santa Marta*, né altre analoghe, non c'è il nuovo jazz, esperienze della cui emarginazione, tutti ne converranno, si sentiva proprio la mancanza. A questo punto quella di scegliere da che parte stare non è proprio richiesta manichea: se il nuovo nasce dalla dinamica delle contraddizioni, dalla dialettica di proposte di linguaggio differenti, ebbene, chi codisticamente preferisce non turbare certe false coscienze della gente sappia almeno di vestire la medesima divisa (rossa?!) di pompiere che sta a pennello al business, ai mezzi di comunicazione *dete-*



nuti dalla borghesia, alle grosse case discografiche, i quali l'esclusione sistematica e scientifica dei momenti sopraindicati la praticano da sempre.

Ma quello di criticare è un diritto che non siamo disposti a dispensare gratuitamente: non appartiene ad esempio a una FGCI, quando mette in tavola, al festival di Ravenna, un menù di gastronomia musicale eclettico e confusionario, con Cecil Taylor a placare gli spiriti più esigenti, e il Banco del Mutuo Soccorso (per non parlare di Gino Paoli o Maria Carta) a perpetuare gli equivoci qualunquisti di troppe occasioni.

Criticare l'esperienza del Lambro è certo necessario, ma diventa scontato se non si scava *nei problemi che essa suscita*, ed è ancor più pericoloso se avviene in nome di una « razionalità della politica tradizionale » che finisce per essere affine alle « buone cose di pessimo gusto... ». Al minoritarismo di chi pensa che la vita più vera di tutte si identifichi in ogni gesto diverso dalla consuetudine, non si può opporre altezzosamente il cerimoniale di una militanza purificatrice, troppo di frequente sterile e seriosa. La libertà non è una festa, si dice ora da più parti: vero, ma non è neppure l'assenza della festa, e non è nemmeno libertà autentica se si compie sui silenzi di infiniti bisogni soggettivi e collettivi da sempre relegati nella sfera marginale del privato, o in quella inutilmente piacevole del divertimento fine a se stesso, acritico.

E infatti Ravenna dimostra oggi puntualmente quanto illusorio sia pensare di poter tirare le redini al movimento giovanile su queste basi così frigidamente perbenistiche.

E del resto anche chi non crede alla tentazione megalomane dei quattro super-giorni e quotidianamente cerca di nutrire la nuova cultura con il supporto di una dimensione di massa (e viceversa), sa di non avere le mani del tutto pulite: certi contrasti, certe difficoltà, che al Lambro '76 sono esplose, si annidano anche altrove, e se gigantismo e assenza di prospettive politiche e soggetti sociali le rivelano in tutta la loro portata, non è con un decentramento modesto e dimesso che se ne sciolgono veramente i nodi centrali.

La contraddizione è quantomai aperta: se al Parco Lambro i crisantemi dei miti più pericolosi sono definitivamente appassiti, ciò non sgrava dunque l'urgenza e la profondità dei problemi da risolvere.

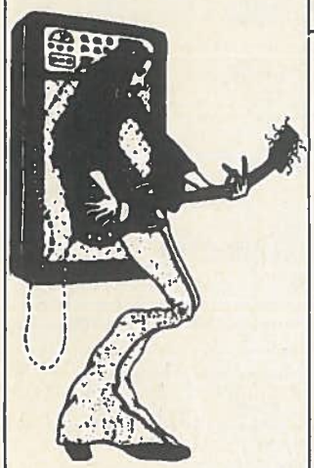
Franco Bolelli

Gong Gazette

notiziario intergalattico di musica progressiva

ERIC CLAPTON EMERGE

purtroppo periodicamente dalle brume del consumo. Dopo qualche mese di silenzio (dopo lo choc dei suoi « estimatori » per il ritorno al rockblues di *Eric Was Here*) l'uomo è in sala di registrazione per disegnar l'ennesimo long playing. Notizie attendibili annunciano la presenza del Bob Dylan in un brano, *Sign Language*. Intanto in Inghilterra, ad alimentare un mito vecchio ormai di dieci anni, è uscito un libello intitolato *Conversations With Clapton*, primo tentativo di penetrar nei segreti del « chitarrista più lento del West ».



NOVITA' PER COUNTRY AMATEURS.

Uscito un disco di Tut Taylor con Norman Blake, *Dobrolic Society* e il nuovo disco della Country Gazzette, *Sunny Side of the Mountain*, con prestigiosi sessionmen. Per la serie « vecchie matrici ripescate », un albo dei Kentucky Colonels con il Clarence White e un disco di Red Allen & The Kentuckians con la mano lesta di Richard Greene al fiddle.

STEVE HILLAGE IN STUDIO

negli States, lontano dai climi Gong, prepara un album. Lo accompagna la formazione di Todd Rundgren al completo, oltre a Don Cherry (proprio lui!) che per l'occasione sfodererà la sua Tibetan Trumpet. Tra i brani in cantiere, una versione di *Hirdy Gurdy Man*, di Donovan e una « visita » maliziosa a una vecchia sconosciuta ballad dei Beatles, *It's All Too Much*.

GLI ALLMAN BROTHERS

dovrebbero scendere in Europa per l'inizio dell'autunno, in concomitanza con l'uscita di un nuovo Lp, il primo dopo lungo tempo. Nel frattempo, a Macon, in Georgia, « base » del gruppo, i « fratelli » han partecipato alla inaugurazione di un parco dedicato a Otis Redding, Berry Oakley e Duane Allman, illustri morti della american music. Il parco, voluto e finanziato dalla Capricorn Records, l'etichetta del complesso, servirà agli svaghi della popolazione locale.

ENO IN DIFFICOLTA'

con la Oscure Records, che ha rimandato più di una volta l'uscita della seconda emissione. Pare che manchino i soldi e che le vendite, specie nella diffidente Inghilterra, non procedano bene. Per rifarsi di tante amarezze, il « nobile » prepara un long playing autunnale con l'inseparabile Robert Fripp e l'ineffabile David Bowie.

AREA D'ESPORTAZIONE.

Demetrio Statos e compagni saranno il 12 settembre Parigi per partecipare al Festival dell'Humanité. Quindi gli Area proseguiranno per il Portogallo, dove (per primi tra i pop groups italiani) sosterranno una tournèe di 10 date. Ma il periodo caldo si concluderà soltanto in ottobre a Milano con la preparazione del nuovo album.

PHIL MAY, FONDATORE DEI PRETTY THINGS

ha lasciato improvvisamente il complesso dopo 13 anni di militanza. May era l'unico componente della formazione originale che aveva resistito ai travagli del gruppo. Sorpresi dalla defaillance, i Pretty hanno deciso di restare in cinque e di non sostituire il chitarrista.

E' PREVISTA ALLA BIENNALE

di Venezia la partecipazione straordinaria della Globe Unity, con due esibizioni all'interno del programma dedicato al compositore Hans Eisler. La stessa Globe Unity sarà il 2 settembre a Zurigo per presentare in prima mondiale *Rambling*, una nuova composizione di Steve Lacy.

I MUSICISTI POP AMERICANI

legati per tradizione al Partito Democratico, si sono divisi in due schiere in occasione delle primarie di quel partito. La Marshall Tucker Band, i Black Oak Arkansas e Lou Reed (per non dire del Johnny Cash) hanno appoggiato Jimmy Carter, l'uomo più qualunque del West: Linda Ronstadt, gli Eagles, Jackson Brown e i californiani in generale si son dati da fare per Jerry Brown.

NUOVO ALBUM PER KLAUS SCHULZE

ormai approdato ad oscure etichette, in polemica con il Grande Business. Titolo dell' esperienza è *Moondawn*. Intanto la « grande iniziativa » di Go, con Yamash'ta e Winwood, è miseramente fallita: non dovrebbero esserci strascichi, né a livello concertistico né a livello discografico.

Da questo numero GONG è costretto ad aumentare il prezzo di copertina a L. 1.000. La cosa ci brucia molto, anche se siamo certi che nessun lettore ci può addossare delle colpe riguardo alla situazione economica generale ed ai nefasti giorni che vive oggi l'industria editoriale. Non ci resta che impegnarci sinceramente a migliorare di continuo la rivista e contare come sempre sulla vostra fedeltà.

Il "bitt" italiano

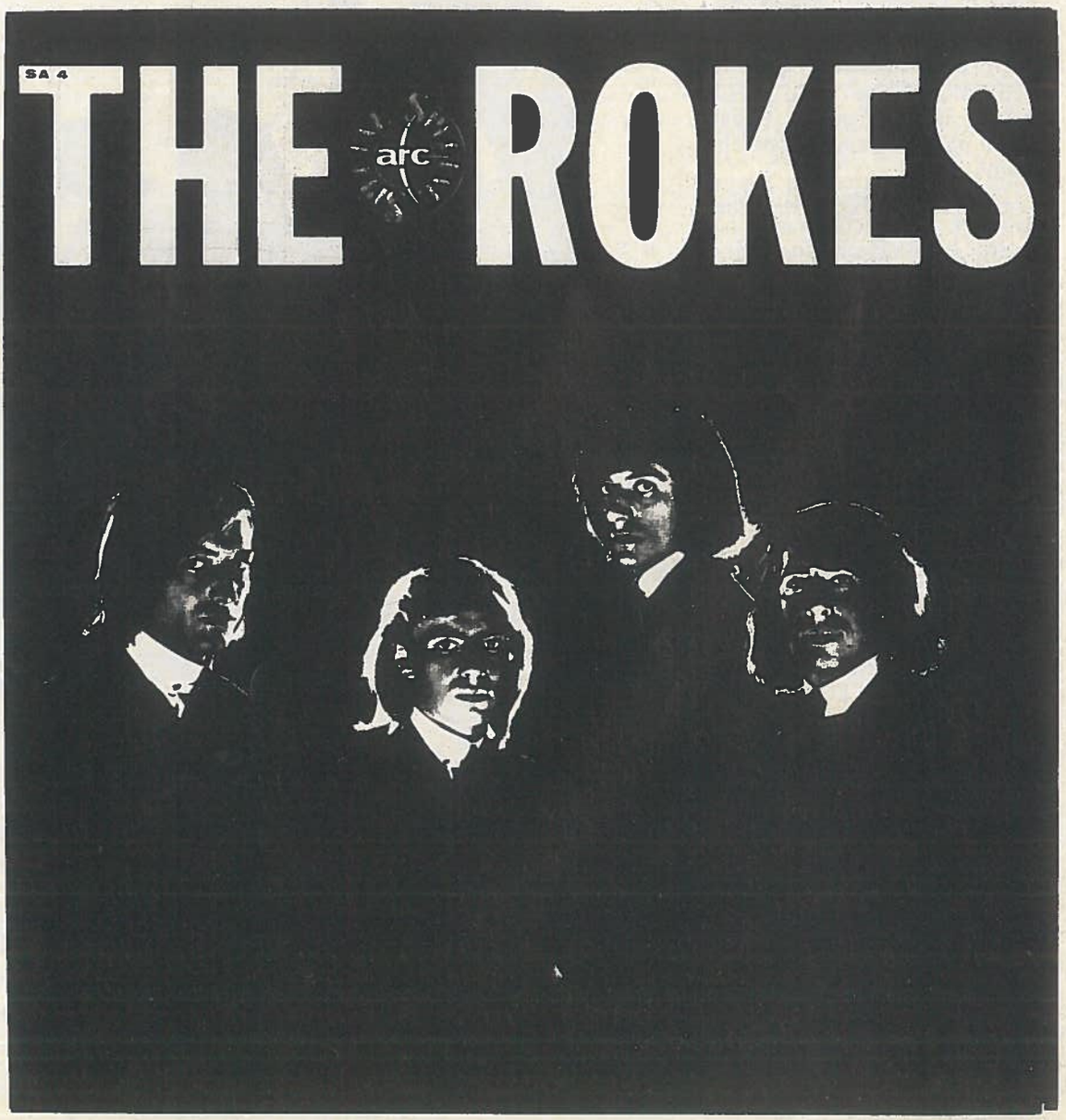
BREVE SAGGIO SU UN EQUIVOCO

Sotto lo pseudonimo di Troglodytes Niger, per l'occasione, si cela uno dei più grandi studiosi di esoterismo, invitato a compiere uno studio sul fenomeno del « bitt » italiano degli anni '60. I risultati cui il personaggio è giunto, tali da costringere la critica a rivedere molte delle sue posizioni, obbligano *Gong* a mantenere l'anonimato dell' autore. Lo studio, che apparirà presto in uno smilzo libello, inaugura una nuova sezione della nostra rivista, denominata 101 *modi per ossigenarsi culturalmente* (*e non aver disturbi*). I prossimi « contributi » consisteranno in un saggio sulla esatta accentazione delle canzoni di Bob Dylan, in un lavoro di comparazione tra medicina omeopatica e dischi di Frank Zappa e in un lungo studio intitolato *Chi è Francesco Guccini e perché sta dicendo quelle terribili cose su di me?*

A dieci anni dai prestigiosi avvenimenti di cui diremo siamo giunti a questo punto, che un tale può levarsi ed affermare impunemente che il «bitt» è stato illusione, stupido divertimento, becchime culturale venduto a giovani sprovveduti (così Anonimo, intervento alle *I.e Giornate di Semiotica Pop*, maggio '76). Questi dunque i frutti di innumerevoli stagioni di falsità, di mistificazione, questo il prezzo di un equivoco che la critica ufficiale accetta e anzi alimenta di continuo. Vogliamo in questa sede smascherare il falso e ripristinare almeno una parvenza di verità; non dimostreremo nessuna tesi ma sarà nostra cura volar qua e là tra incubi, labili tracce, segni premonitori, svelando l'arcano di un bitt che sapeva molto, forse *troppo*...

Non cominceremo dai numeri, come qualche esimio collega (John Anderson, *Cabbalah From Liverpool to Liverpool*, su *Nuova Rivista Batteriologica*, n. 3) ha voluto fare. Di quei giochi azzardati (cosa voleva dire John Lennon con *When I'm* 64? Si cela qualcosa dietro il 29 *settembre* dell'Equipe? Perché i Beatles erano quattro e gli Stones cinque pur essendo nati a poche miglia di distanza?) diffidiamo non poco, ricordando storie amare. James Perkins, ad esempio, perse ogni credibilità letteraria pubblicando a puntate sul *Melody Maker* un fondamentale saggio intitolato *Elvis Presley è divisibile per* 3,14?, basato sulla possibilità di dimostrare con i dischi di *rock & roll* il teorema di Heisenberg-Majorana: non aveva considerato, il poveretto, l'esistenza di alcuni *bootlegs* canadesi che in realtà impedivano una corretta impostazione dell'assunto.

Per non giungere a tanto, per non scivolar sulla buccia di banana dell'« eccesso folle », prenderemo l'avvio da fatti incontestabili. Così, innanzitutto, la *ditta* dei complessi che fecero il bitt italiano, il nome che beffardamente racchiude favole incredibili. A un primo sguardo, ad esempio, Equipe 84 pare termine asettico, comune, assolutamente indifferente. Masticato con cura, invece, esso dispiega tutto il suo fascino misterioso; risultando « Equipe » una *espoir* comunistica in opposizione all'ambiguo individualismo dell'età borghese (si noti la finissima scelta del francese, sicura divinazione del maggio parigino) e « 84 » co-



me estremo frammento del celebre racconto orwelliano, critica feroce al neostalinismo sovietico che di lì a poco (la nascita del gruppo è del '64) porterà all'invasione cecoslovacca. Quindi, tra le righe ma con voce piena: strada nuova per il marxismo, eurocomunismo, forse, se è lecito leggere in questo senso anche un'altra celebre pagina di Vandelli e compagni (*Un angelo blu*, con inquietante scoperta di un nuovo colore nella tavolozza politica mondiale e allarmante messaggio finale: « e in gabbia la terrò »).

Considerazioni ancor più fruttifere vengono dall'esame di altri celebri marchi. Particolarissimo, in questo senso, quello dei Roll's 33, che, accanto all'evidente riferimento tecnologico, adombra drammatiche soluzioni finali, collegandosi con insana chiarezza all'Apocalisse di Giovanni (si può infatti esser d'accordo con il Lawrence che scorge nel 33 la « radice magica » del numero dell'Anticristo, 666. Dissentiamo invece dallo stesso autore laddove traccia traballanti paralleli con le cantiche dantesche).

Di egual ricchezza il Bestiario Bitt, che in Italia non conosce la genericità dell'affermazione inglese (Animals, *tout court*: mirabile tentativo, peraltro, di ricomporre armonicamente l'*ordo inferiore*). Così i Corvi (drammatico e indiscutibile il legame con Blake e il *Marriage of Heaven and Hell*: si veda, tra *i Proverbi Infernali*, quello che dice « Il corvo vede sempre tutto nero »): così i Dik Dik (il nome è mutuato da una specie africana di struzzi e qui certo non importa l'animale nella sua struttura ma la sua attitudine a deporre uova, vestigia terrene del grande Uovo Cosmico della tradizione egizia): così soprattutto i Delfini, che rimandano ambiguamente ad oscure divinità marine (il Leviathan biblico, che Hobbes assurge a simbolo d'oppressione? Oppure, come ad altri pare, « il Gran Pesce di Horus / nel lago di Kem Nu » di cui al *Libro Egiziano dei Morti?*). In tutti costoro, il « segno simbolico » inquieta e lascia intendere sconvolgenti programmi: a legger titoli e testi con minima saggezza vien fuori l'immagine di un « popolo di eletti » che nel decennio passato ha predicato con volùto enigma grandi verità universali (nel senso di una « cospirazione misterica » sfuggita ai più si legga *Maurizio Vandelli era cugino di Isaia?*, su *Rivista Biblica del Pop*, 1974, dove è abbozzato un interessante parallelo tra la conformazione geografica della Palestina e quella della Bassa Modenese).

Di quegli ineffabili discorsi possiamo cercare di ricomporre qualcosa, alla luce dei frammenti che conserviamo. Pare evidente, ad esempio, il ritorno alla polemica sull'esistenza dell'anima, vexata quaestio in sede filosofica per innumerevoli secoli. I profeti del bitt propendono per la soluzione positiva (Rokes, *Un'anima Pura*), giungendo addirittura, con mirabile audacia, a una minima descrizione di Essa (Equipe 84, *Nel Cuore, Nell'Anima*: laddove si parla di un « prato verde / che mai nessuno ha calpestato », con interessanti rilevazioni meta acustiche — « anche un sorriso può fare rumore »). Nulla è rivelato, invece, a proposito della capacità femminile di possederne una, polemica affrontata più tardi dalla « filosofia leggera » con richiami alla più rigorosa tradizione Patristica (si veda in proposito R. Cocciante, *Bella Senz'Anima*, in sintonìa con numerosi passi della Summa dell'Aquinate).

Dalla affermazione in senso spiritualistico discendono annunci di una Nuova Età che si presume foriera di meraviglie. Ciò traspare a chiare lettere da un passaggio almeno dei Rokes, *E' la pioggia che va*, dove « il sereno » che ritorna periodicamente (in questo senso l'*Ecclesiaste, passim*) si veste per l'occasione di nuovi colori di mutamento (non escludo, personalmente, nella difficile poesìa dello Shapiro, un nodo erotico/misterico che riporta al *Shir-Hashirim* di Salomone: « or ecco l'inverno è passato / la pioggia cessata è andata via » e cito la versione del Köhler-Baumgartner ché non mi pare logico credere che il Nostro si sia servito della Vulgata). In simile rinnovata stagione, il cittadino del mondo può girar libero, come il personaggio di una allusiva canzone di Roby Crispiano:

a piedi scalzi, oltretutto, ché è nota la salubrità di un simile comportamento, in grado di attivare l'energia dell'intero corpo (secondo la medicina orientale, in effetti, i meridiani anatomici terminano tutti nella zona plantare). La folgorante visione sottintende mirabili « segni filosofici ». Per i Primitives, che si abbigliano come « uomini della caverna » proclamandosi figli di quella civiltà, è già iniziata l'epoca del *retour en arrière* che Rousseau vagheggiava nel suo *Contratto Sociale*: per i Rokes, invece, resta ancora da scevrar l'intimo dall'oscuro retaggio del passato (*Ma che colpa abbiamo noi*, che la dottrina unanimemente ricollega al « mito dell'aurigo » di Platone: *contra*, nel senso di « colpa » nell'accezione penalistica, gli ultimi numeri del *Bollettino Giuridico del rock & roll*).

Ma basta, dunque, e facciamo qui giustizia di mille altri possibili riferimenti. Del « bitt nascosto » vogliamo dire un'ultima cosa ma non son le opere, al centro dell'indagine, bensì gli uomini, i protagonisti. Prendendo lo spunto da un recente saggio di Jean-Jacques Huysmans sulla *Revue Trimestrelle d'Antropologie Pop* (*Rock e Cannibalismo: l'index cephalicum di Mick Jagger*), possiamo tracciare un brevissimo quadro di « fisiognomica bitt », considerando i lineamenti di alcuni suonatori dell'epoca e cercando di aver lumi sul tipo di musica creata.

Così, nei componenti dei Rokes, possiamo constatare la presenza di tutti e tre i tipi « classici » di naso (1) con linea inferiore marcatamente orizzontale, indicante bellezza e nobiltà di spirito; 2) con accentuazione del contorno inferiore, tipico delle persone meno intelligenti; 3) con punta abbassata, denotante malinconìa e propensione all'ironia) che Lavater cita nel suo notevole *Phisyognomie et Phrenologie Rendues Intellegibles Pour Tout le Monde*: dall'incontro non può che nascere una musica profondamente varia, armoniosa, capace di racchiudere in sé, componendole, le forze opposte dell'Universo. Nei Nomadi, invece, balzano in evidenza gli occhi, per lo più corti e arrotondati, segno di coraggio, vigore, risoluzione (piacevole lettura può essere a questo proposito Scipione Claramontius, *Semeiotica Moralis, De Oculis Eorumque Aspectibus*), doti riflesse nella forte trama sonora. L'aspetto è marcato dall'uso di occhiali con lenti piccole, come si usava una decina di anni fa (sia di conforto ai Nomadi sapere che Aristotile considera le persone con occhi grandi e marcati molto simili alle bestie, gli asini in particolare).

Rimarchevole, infine, per quel che concerne la nostra indagine, l'esame sui componenti dell'Equipe 84 e di Maurizio Vandelli in particolare. Quest'ultimo presenta un interessantissimo cranio irregolare con profondo avallamento centrale, tipico delle persone con marcata intelligenza. In esso si rilevano nitidamente una certa protuberanza frontale (buona memoria, a detta dei classici: in effetti il Vandelli rammenta spesso, nelle sue composizioni, la musica degli altri) e una particolare inclinazione dell'osso temporale (interesse per l'arte sonora). Stupisce la presenza di rughe precoci (temiamo siano del tipo frontale-orizzontale, che il Lombroso nota frequentemente nei « delinquenti per tendenza »: in questo senso anche la statura di Alfio Cantarella, batterista del complesso, tipica, secondo la scuola lombrosiana, dei grassatori e dei truffatori) che comunque ci pare illustrino il « male » di cui in fondo la musica deve farsi carico: « male » che nel forsennato ritmo del complesso e nelle solide parti vocali è certamente presente.

Si potrebbe continuare all'infinito: qui non importa. Scopo di questo nostro lavoro è semplicemente stimolare, muovere a una nuova conoscenza, sradicare dai campi di banalità. Tutto ciò che è stato esposto valga come monito per un fecondo studio, a dissimular la nebbia dell'ignoto. *Per aspera ad astra!* Come in un granello di sabbia possiamo scorgere l'amplissima geometria dell'Universo, così tra le righe di *Io ho in Mente Te* ci riesce di vedere la storia e la filosofia delle masse di oggi e dei decenni a venire.

AF 6120

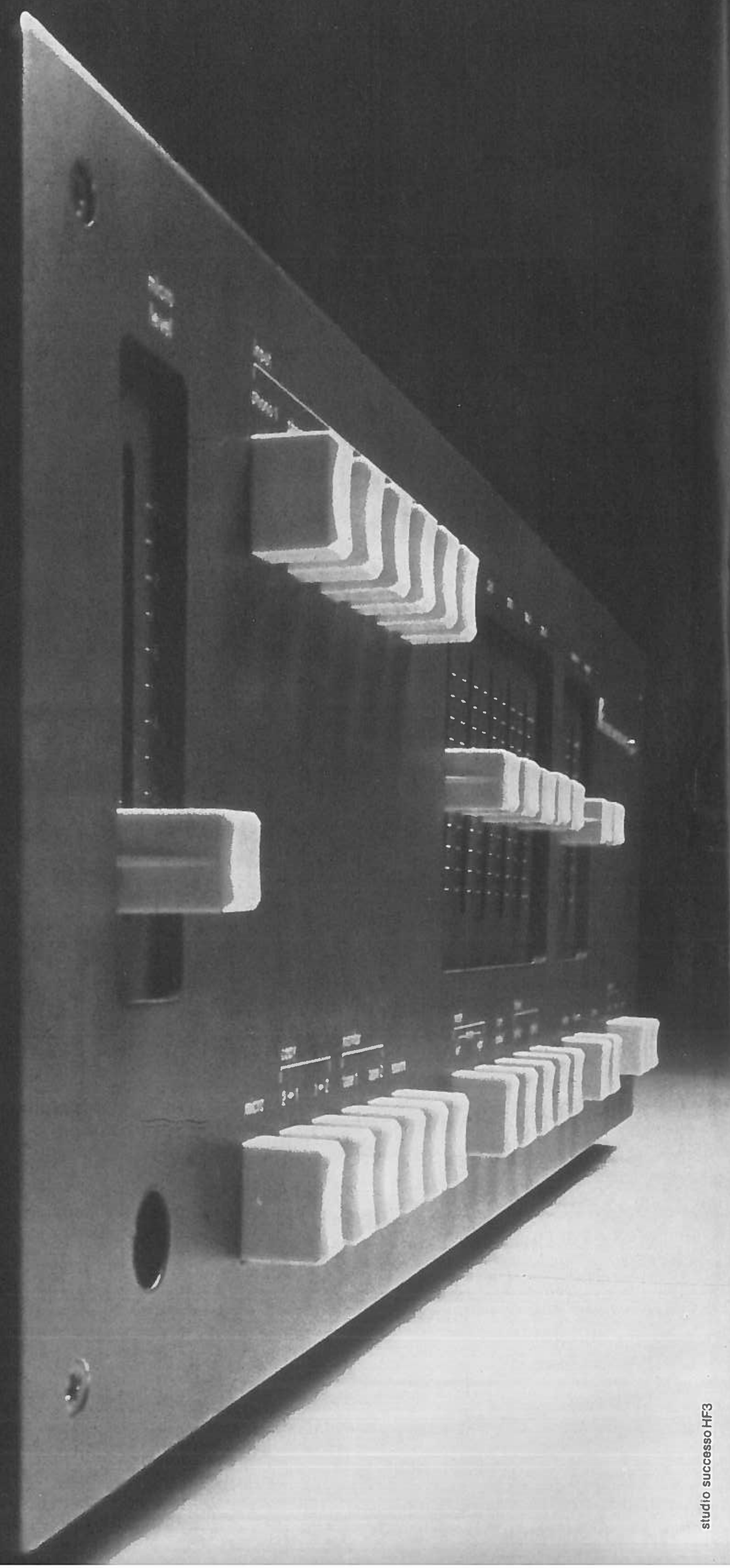
60 + 60 W su 8 ohm • graphic equalizer su cinque gamme di frequenze • microfono miscelabile su ogni ingresso • monitor e copy per due registratori • entrate: 2 fono, tuner, aux 1, aux 2, aux 3 • filtro alti e filtro bassi ad alta pendenza • presa cuffia • connessione contemporanea o indipendente di due coppie di altoparlanti.

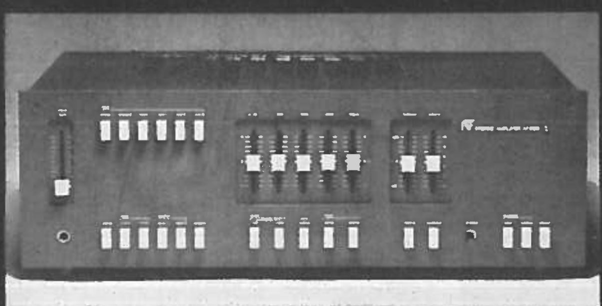
Frutto di ricerche approfondite tendenti ad eliminare tutti i fenomeni di distorsione in regime musicale, l'AF 6120 presenta una elettronica molto aggiornata: banda passante 40 KHz "open loop" e soli 20 dB di controreazione.

Nella stessa filosofia di progetto dell'AF 6240, questo amplificatore presenta una grande flessibilità d'uso che ne fa, nella linea RCF, la soluzione intermedia ideale.

RCF

Sede e stabilimenti:
42029 S. Maurizio (Reggio Emilia)
via G. Notari, 1/A - tel. (0522) 40141 (5 linee)
Direzione commerciale:
20149 Milano
via Alberto Mario, 28 - tel. (02) 468909-463281





studio successo HF3

La Rivoluzione Psicologica in America

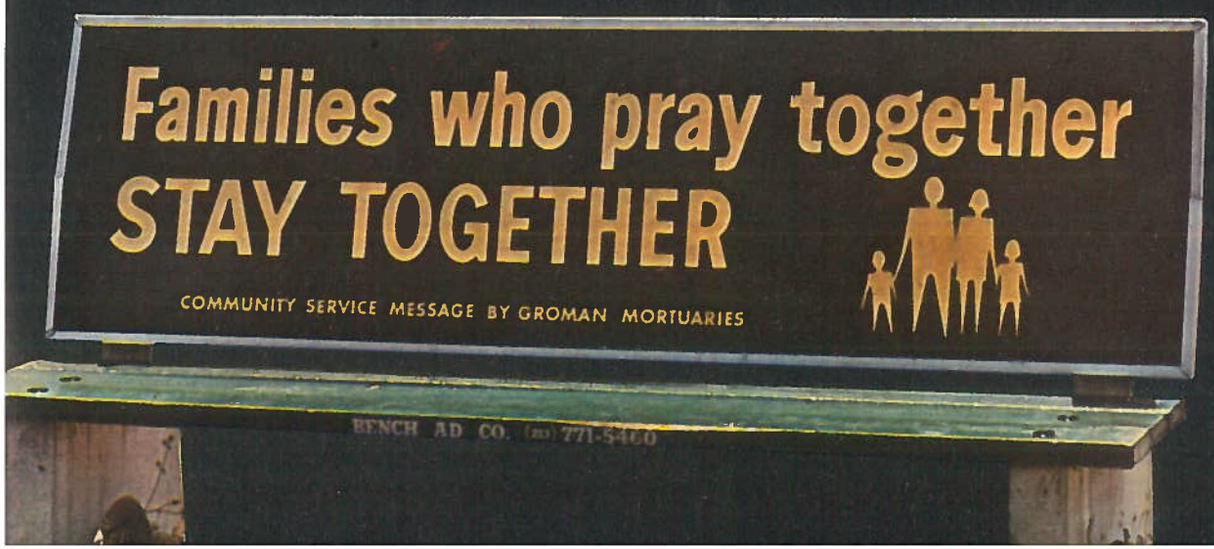
L'INCOSCIENZA DI CLASSE

Cosa succede nell'America della crisi e dell'inganno, dopo il Watergate che ha visto le speranze nelle istituzioni irrimediabilmente compromesse, dopo Altamound, il lato oscuro di Woodstock, dove si è disintegrato il mito giovanile degli anni '60 di musica, pace e amore? La guerra del Vietnam è finita, i pacifisti di allora sono arrivati alla mezza età mentre tra i giovani dilaga il suicidio. La cultura dell'*establishment* è in crisi, la « controcultura » è morta. Ciò che si fà strada ora è il « movimento della nuova coscienza » o « della crescita spirituale », che consiste in un boom sincretico di misticismo, spiritualismo, psicologismo filtrati attraverso il pragmatismo americano. Risultato auspicato: « la rivoluzione psicologica ».

I temi sono i modi orientali di autorealizzazione: misticismo e meditazione, la nuova psicologia: Reich, Lowen, Janov, Shulz, Perls, Laing, la nuova coscienza: le donne e le minoranze. E poi c'è l'*est*, *la gestalt therapy*, il *rolfing*, *il footing*, *l'health food*, il *tai chi*, l'ipnotismo, la danza moderna, l'*Arica*, l'agopuntura, la terapia sessuale al *More Hause*. Uno di questi terapeuti Dick Russel afferma che i bambini colpiti dal napalm espiano il Karma delle loro vite passate. Troppo facile inorridere di fronte a ciò o rispondere con una scrollata di spalle al sorriso ebete degli Hara Krishna, essi rappresentano l'aspetto più facilmente criticabile del fenomeno, una risposta orrida e risibile rispettivamente, ma la domanda che questi movimenti nel complesso sottendono: il rinnovamento dei contenuti e dei valori sociali è autentica. Sul tema interviene l'*establishment* culturale. Marcuse oramai vecchio, dice: « La nuova ribellione è morale ed estetica più che una pura e semplice lotta di classe ». Al discutissimo Festival del Parco Lambro di quest'anno, dove hanno fatto la loro comparsa maestri Yoga e terapisti del massaggio le parole d'ordine erano: « Cambiamo la vita, prendiamoci la città, riappropiamoci del corpo ». Erano parole vuote alla ricerca disperata di un contenuto reale, un'etichetta che esprimeva un senso di mancanza che si vedeva impresso nelle faccie senza gioia di chi vi ha partecipato, nei passi nevroticamente affrettati in una direzione che non c'era, non emergeva, si perdeva nelle parole sciolte che si dissolvevano senza ordine nell'aria. E così, in questo vuoto di indicazioni anche Jerry Rubin ha avuto ascolto (un ascolto distratto per altro). Rubin ha esposto i temi del suo ultimo libro « *Quinto: uccidi il padre e la madre* » (Arcana Editrice) che racconta la sua personale esperienza della rivoluzione psicologica. « Il mio viaggio dentro me stesso non è unico. Negli ultimi cinque anni sono apparsi in America dei grossi movimenti di coscienza, ci sono lezioni di Yoga, gruppi di meditazione, cliniche di terapia sessuale, movimenti spirituali, corsi come quelli dell'*est* (Erhard Seminars Training) per una auto-consapevolezza e trasformazione, gruppi per una coscienza femminista ». Il Rubin è uno di quegli ex dimostranti americani di mezza età che fu membro del *Free Speech Movement*, organizzatore della mobilitazione nazionale per la fine della guerra e della marcia sul Pentagono nel 1967, fondatore e membro nel 1968 degli Yippies (Youth International Party) che spinse migliaia di giovani ad andare a Chicago per un « Festival della vita » che si trasformò in una guerriglia aperta contro la convenzione democratica. Ora si definisce un « comunista zen » incurante nel suo *e-go-trip* e nella sua ignoranza (legge solo i giornali e il Readest Digest) del paradosso. Cosa è successo in questi anni, abbiamo provato a chiederglielo direttamente.

RUBIN: Io sono più critico verso la controcultura che non la sinistra italiana, perché la mia è una critica dall'interno. Ora io sto lavorando al mio ruolo e non so esattamente che cosa sia, ma credo di essere qualcosa come un maestro che sta comparando le esperienze politiche con quelle della crescita personale. Sto comunicando attraverso la scrittura, attraverso i media e i dibattiti nei campus. Ma è difficile definire i nuovi ruoli perché non hanno etichette, si potrebbe dire che sono un catalizzatore culturale, un maestro zen. Sono il più politico delle persone che sono dentro la « trasformazione del personale » e sono il più dentro la « trasformazione del personale » tra i politicizzati. Quando io sono con quelli della crescita spirituale sono considerato un marxista-leninista, un comunista, quando sono in mezzo a dei radicali (così si chiamano genericamente gli appartenenti all'opposizione di sinistra in America) e parlo sul corpo, sulle relazioni sentimentali, come ho fatto al festival di Milano, vengo considerato un mistico. Ma penso che questo tipo di comunicazione sia più importante della verbosa comunicazione intellettuale. Sto cercando di creare nuovi modi di comunicazione politica e personale, perché credo che oggi negli States esista una situazione unica al mondo, una larghissima classe media intellettuale, migliaia e migliaia di giovani borghesi acculturati e tu puoi dire a questi di ritornare alla natura, di lasciare le loro occupazioni e di andare a lavorare in una fattoria. Tutto sta diventando molto differente. Credo che l'America a causa della sua situazione presente e della sperimentazione crescente può produrre una nuova esplosione verso la fine degli anni '70 come quella degli anni '60. Nell'America di oggi la gente vuole una cosa: essere felici. E la gente scopre che la felicità e la soddisfazione vengono dal vivere nel presente, fuori dalla fantasia e fuori dalla memoria. Questa è l'influenza dello zen.

GONG: Non credi che tutto ciò sia pericoloso, che provochi una specie di acquiescenza verso il sistema?



RUBIN: La rivoluzione psicologica può essere un'idea positiva perché molti hanno ancora dei valori borghesi, danno importanza al denaro, alla crescita materiale, cose che portano alla insoddisfazione interiore. Ora con il movimento della nuova coscienza la gente può vedere che la felicità non riposa nella crescita materiale. Questa quindi può essere una rottura con il materialismo della gente americana. Io considero me stesso come un comunista zen, questa è la mia creazione: mettere insieme la tradizione marxista di analisi del mondo del lavoro con l'idea di vivere nel presente. Certo c'è un pericolo, l'eccesso di individualismo, il credere che tutto sia lo stesso: ricco e povero, est e ovest, che tutte le esperienze siano uguali. E molte persone ora in America dicono: ognuno può fare quello che vuole nella sua vita. Questa è un' idea popolare, dicono che non ci sono vittime. C'è quindi un lato positivo e un lato reazionario. Ora quando torno negli States voglio andare nei ghetti neri d'America e dire alla gente che devono ascoltare se stessi per riscoprirsi. Il problema è che tutti sono programmati per essere vittime e credono nella filosofia dell'oppressore. Sono più borghesi dei borghesi perché credono nell'individualismo, per loro lo stesso lavoratore vicino di casa può essere un nemico. Quindi il problema è porre i valori borghesi fuori dalla classe lavoratrice. Perché i media *dicono tu devi avere questa macchina, tu devi avere questo e questo, mentre anche i poveri possono fare propria l'idea zen di vivere nel presente e conservare allo stesso tempo le loro forme tradizionali di lotta. Questa nuova sintesi è veramente la sintesi tra l'est e l'ovest, tra il buddismo e il maxismo.*

Filosofia del pauperismo generalizzato, quietismo, conservatorismo.

L' irrazionalismo dell' *underground* ha lasciato il posto ad un razionalismo orientalicista e immobilista, ad una dialettica senza superamento.

Toni Negri, nell'introduzione al libro di Rubin, scrive: « In realtà quello che il « potere » oscuramente intuisce e sicuramente perseguita è il fatto che l'irrazionalità dell'*underground* è prima di tutto negazione della razionalità del sistema e che questa dialettica di negazione si colloca necessariamente con quella della ribellione ».

Idea corretta ma ormai inattuale. *L'underground* è morto nella stessa misura in cui alcuni dei suoi aspetti esteriori sono stati cooptati dalla società americana. Lo spiritualismo dilagante è qualcosa di sostanzialmente diverso. Quanto ad un giudizio su Rubin è utile ricordare una frase di Alinski, fondatore nel '62 con John Lewis del C.I.O. (Organizzazione sindacale radicale): « Merda a Jerry Rubin. Per amor del Cielo! Lui e Abbie Hoffman riusciranno in 10 anni a scrivere un buon romanzo, ma per adesso sono incapaci di organizzare un buon fumetto, meno ancora la rivoluzione ». Non si tratta di voler contrapporre alla spacconata Rubin (non dimentichiamo che Marchetti nel suo libro « *Cia, mistica del servizio segreto* » (Garzanti) lo accusa di essere un agente F.B.I.) e, quel che più conta, ai nuovi indirizzi americani, la tradizione della sinistra di classe, che anche in America, soprattutto a Detroit ha avuto un certo spazio ad esempio attraverso le riviste operaie tipo *Facing Reality, Solidarity, Corrispondance* in quanto sarebbe troppo semplicistico ma di comprendere la differenza. Certo la necessità che la rivoluzione si appropi di contenuti nuovi onde non degeneri nel meccanicismo della lotta di classe intesa in senso ottocentesco è molto dubbio possa venire aiutata dalla rivoluzione psicologica. La psicoterapia comunque, intesa come uno dei mezzi per arrivare alla rivoluzione psicologica, è una realtà di classe. La praticano gli appartenenti alla *Middle class* o alla *Upper class*, come ci conferma Sarah Sharon, americana, gallerista di arte moderna, femminista.

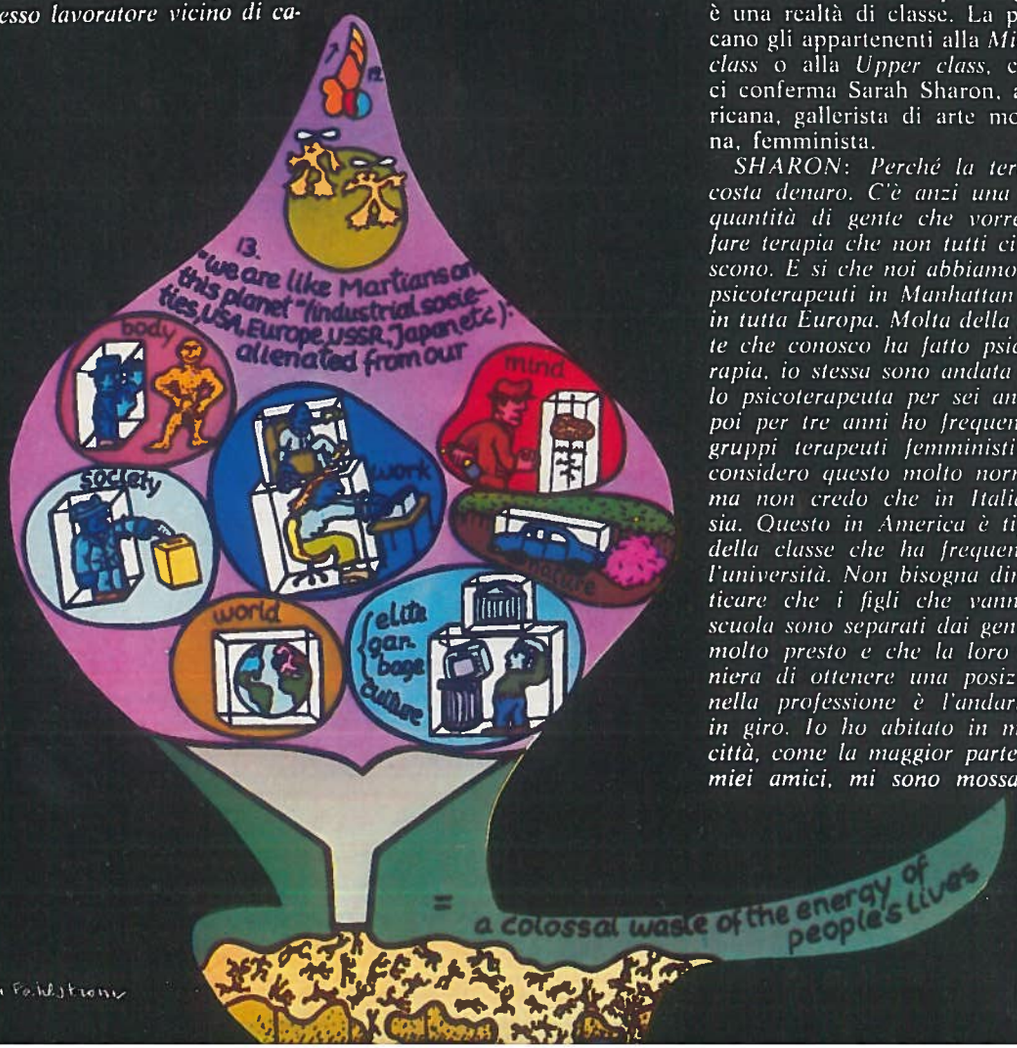
SHARON: Perché la terapia costa denaro. C'è anzi una tale quantità di gente che vorrebbe fare terapia che non tutti ci riescono. E si che noi abbiamo più psicoterapeuti in Manhattan che in tutta Europa. Molta della gente che conosco ha fatto psicoterapia, io stessa sono andata dallo psicoterapeuta per sei anni e poi per tre anni ho frequentato gruppi terapeuti femministi. Io considero questo molto normale ma non credo che in Italia lo sia. Questo in America è tipico della classe che ha frequentato l'università. Non bisogna dimenticare che i figli che vanno a scuola sono separati dai genitori molto presto e che la loro maniera di ottenere una posizione nella professione è l'andarsene in giro. Io ho abitato in molte città, come la maggior parte dei miei amici, mi sono mossa da posti molto lontani. E' molto facile che tu abbia venti amici a S. Francisco e che tu viva a New York. Tutto ciò è difficile da vivere emozionalmente e allora le persone vanno dallo psicoterapeuta, per essere più forti, meno dipendenti, più sicuri in se stessi. Credo che questo sia importante. Ma lo spiritualismo che ora sta dilagando tra i giovani è un sostituto alla scoperta razionale, è un sostituto alla investigazione di sé stesse. Nella psicoterapia tu devi prenderti la responsabilità di te stesso, anche se c'è qualche cosa che non và nella tua vita e decidi di cambiare personalità, di migliorare; ad esempio tu donna decidi di non voler essere più schiava e prendi la responsabilità della vita nelle tue mani, cosa che può spingerti verso dei movimenti politici. Nello spiritualismo, al contrario, il potere è fuori di te è nel mondo, è in dio.

GONG: Per te c'è differenza tra la psicoterapia e lo spiritualismo?

SHARON: Sicuramente. Forse l'unico punto in comune è che le persone vi si avvicinano perché vogliono sentirsi più in pace con se stessi, più felici ed è difficile essere felici in un paese dove così tante persone sono infelici. Ma la meta della psicoterapia e la meta dello spiritualismo sono completamente differenti, l'uno è il cambiare, l'altro è l'immobilismo. Inoltre noi, come donne, siamo contro lo spiritualismo come contro qualsiasi forma religiosa perché la religione tradizionalmente dona una base ideologica alla oppressione economica a cui le donne sono soggette. Il nostro problema sono i poveri. Noi abbiamo molti poveri e la maggioranza di questi sono donne. Soltanto l'un per cento delle donne che lavorano percepiscono uno stipendio da Upper class *mentre la stragrande maggioranza vive con salari di miseria.*

GONG: La rivoluzione psicologica allora?

SHARON: Credo sia un problema degli uomini. Vedi Rubin si assunse il peso della propaganda contro la guerra nel Vietnam, si assunse il peso di una posizione pubblica e la responsabilità costa. Durante il periodo in cui Rubin era occupato con la lotta contro la guerra le altre persone avevano un lavoro ma lui non aveva neanche sufficiente tempo per se stesso. Quando la pace arrivò e la discussione sul Vietnam cadde si trovò improvvisamente perso dopo anni di attività frenetica. Questa non è una storia sua è una storia di molta gente in America e allora scoprì gli psicoterapeuti, scoprì la necessità di occuparti



Disegni di Feldstein

anche di te stesso.

Il « personale » è « politico », si dice da qualche anno in Italia, dove ugualmente si sta facendo strada la necessità che il momento politico non soffochi l'individuo come spesso accade nel militantismo, non in difesa dell'individualismo ma in opposizione alla reificazione operata dalle organizzazioni. Ma la realtà americana non è dialettizzata dalla tradizione della sinistra.

« Il dilemma: puoi essere felice (felicità individuale = l'essere profondo e totale nel presente) e sentire ancora abbastanza rabbia verso l'esterno per ribellarsi? » (*Fahlstrom*, Multipla Edizioni) se lo ripropone Oyvind Fahlstrom, un'artista d'avanguardia che lavora negli States nella sua monografia.

GONG: C'è la possibilità che la rivoluzione psicologica porti ad un cambiamento politico?

FAHLSTROM: *Da una parte sono convinto che ci sia una qualche potenziale possibilità, ma credo anche che negli States ci sia un periodo di enorme confusione e sincretismo. Le filosofie e le discipline orientali stanno acquistando una grandissima importanza, ad esempio lo zen per grandi personalità quali John Cage, per i movimenti artistici della* New Dance *e della* New Music, *per artisti quali Raushenberg e Riley e da questo lato la coscienza e la sensibilità artistica stanno diventando sempre più indirizzate verso l'oriente. Dall'altra parte c'è la meditazione, le nuove psicoterapie, l'esotismo ed anche qui c'è un'enorme confusione a cui si mescolano autentiche stupidaggini. Ma è anche una crescita quella che sta venendo fuori gradualmente e che sta cominciando ad influenzare l'Europa. Ma se tutto questo movimento stia cambiando in profondità la società è molto problematico. Ho paura che non cambierà le strutture economiche e di potere, specialmente perché la società americana è molto flessibile; tanto è vero che parecchi degli aspetti superficiali della controcultura e del movimento dei giovani degli anni sessanta sono stati assorbiti dal sistema come un'enorme quantità di energia. D'altra parte il movimento non è mai stato capace di porsi in relazione con la sinistra più radicale, è sempre rimasto abbastanza apolitico. La gente in America è molto incosciente politicamente. Ci sono gruppi che hanno ben presenti i loro problemi: le donne, le minoranze razziali, ma non esiste qualcosa come la lotta di classe. La sinistra è così piccola e debole e divisa che non è mai stata capace di utilizzare questa meravigliosa grande energia degli anni sessanta e quest'enorme ricerca degli anni settanta.*

Uno spettro si aggira per gli Stati Uniti d'America. Lo spettro della « nuova coscienza ». Ma questo spettro non sarà ancora una volta il vecchio Edipo del dottor Freud? La coscienza infelice, si sà, non produce che mostri.

DIZIONARIETTO

Est (Erhard Seminars Training): seminari organizzati da Werner Erhard (ex piazzista di automobili usate) della durata di 4 giorni a cui partecipano in media 200 persone per 18 ore al giorno. Il costo della terapia è di 200 dollari. Attraverso tecniche di provocazione vengono messi in discussione l'ego, i ruoli e le debolezze dei partecipanti.

Gestalt Therapy: è una tecnica di decondizionamento pragmatico, in cui il nodo psichico non viene sciolto con la parola ma con il « fare ». Cioè il soggetto che si sottopone alla terapia è invitato a estromettere i suoi problemi e a lavorarci su in pubblico con l'aiuto del terapista e degli altri compagni di corso.

Rolfing: fondato da Ida Rolf viene in genere praticato in 10 sedute (35 dollari a seduta). La terapia ha come scopo il rinnovamento totale del corpo. Un *rolfer* usa il gomito, i pugni, le mani e il peso di tutto il suo corpo per penetrare nelle zone di energia bloccata e per ammorbidire con un trattamento fisico i tessuti traumatizzati da emozioni negative. In ogni seduta il *rolfer* si concentra nella frantumazione di una diversa parte anatomica.

Health Food: letteralmente cibo della salute. Sotto questa sigla sono comprese le diete macrobiotiche, vegetariane e naturaliste. In generale si elimina dall'alimentazione tutto ciò che è chimico, conservato, colorato e raffinato, nonché zucchero, alcool e tabacco.

Arica: è il nome della città cilena dove Oscar Icharo iniziò a praticare la propria terapia, un'esperienza che associa l'attività fisica alla meditazione. Tutti gli esercizi dell'Arica sono volti a portare l'energia dalla testa al Kath, una zona situata 10 cm. sotto l'ombelico, punto centrale del corpo e punto chiave delle arti marziali orientali. Chi ha coscienza del Kath ha pieno controllo di se stesso.

Tai Chi: è una forma di massaggio che si basa sulla sollecitazione degli stessi punti interessati dall'agopuntura.

Emilia
Cirio Vukovic

Shakti e Weather

Shakti

Sull'autostrada italianna del caro-biglietto la carovana McLaughlin-Weather Report-Billy Cobham-George Duke s'è fermata al casello delle 2.500 lire rimescolando le carte scomode nel mazzo dell'attuale situazione-concerti di casa nostra grazie ad un *croupier*, David Zard, più « ragionevole » del solito, ma non abbastanza da evitare gli sfondamenti dei commandos romani... Bologna, martedì 13 luglio. Presa d'assalto dagli *entourages* dei tre gruppi, la hall dell'albergo è una sfilata di vecchie conoscenze e di volti anonimi, di managers incollati alle loro 24ore e di clienti storditi.
Zawinul ed un Wayne Shorter dallo sguardo smarrito esibiscono i frutti del loro « fortunato » *shopping* all'italiana; Vinayakaram, il piccolo percussionista di Shakti, dispensa sorrisi a tutti mentre l'astuta inespressività di Herb Cohen — l'agente segreto di Monsieur Zappa giunto inattesamente in terra d'Italia — sembra dire di missioni d'alta pericolosità.
Di tutti, McLaughlin appare il più sereno e distaccato: emette brevi segnali sulla disciolta Orchestra, sulla splendida Rex-Bogue dai manici spezzati e sulla chitarra-synth che non intende più neppure sfiorare; non cela la sua devozione per Miles; insomma, è cambiato.
Nella sua camera, mentre dispone con meticolosa cura le corde « simpatiche » della sua nuovissima Gibson, sottolinea con mugolii d'approvazione e schioccar di dita il ritmo del canto lamentoso di una violinista che si libra da uno dei tanti nastri da lui registrati in India l'anno passato. I suoi occhi s'accendono, si ferma, parla di sentimento, di spiritualità ignote all'uomo occidentale (« me ne innamorai subito per il modo in cui suonava, splendida donna! ») portando il discorso su coordinate di emozionalità viscerale e di grande energia mentale.
Due sere più tardi il *satori* a Bologna ha inizio già nel piccolo pullman che porta Shakti allo Stadio Comunale, tra i dialoghi inesauribili di McLaughlin e dei due percussionisti. L'organico è quello che s'ascolta sullo splendido disco ricavato dalle registrazioni dal vivo di un anno fa: Zakir Hussain ai tablas, figlio del più famoso Alla Rakha inseparabile « secondo » di Ravi Shankar; Vikku Vinayakaram al ghatam; Lakshmi Shankar al violino, già visto in passate recite — Archie Shepp — Jimmy Garrison; ai quali s'aggiungono per l'occasione due ragazze italiane alle *squeeze-boxes*.
Joy è il canto d'inizio, tra fraseggi rapidissimi e sfolgoranti. Vertigini fisiche per un Shankar in perfetta sintonia con un McLaughlin tornato con maggior enfasi e minor retorica al paese di *My Goal's Beyond*. Il « solo » di chitarra (*Lotus Feet*) scopre infine le carte del cambiamento dell'uomo in un giocar di tasti che ama correre ai limiti del percettibile, in un proiettar continuamente sentimenti e scelte di vita in un linguaggio che ne realizza finalmente intenti ed aspirazioni. La *reprise* del gruppo tocca il vertice della comunicativa nei due « soli » di percussioni, soprattutto il Vinayakaram fatto unica cosa col suo strumento « giocato » con mani e contrazioni di stomaco. McLaughlin ride come mai l'abbiam visto prima; gli altri tre si incitano, spronano una macchina di ritmo che finisce per dimenticare fuori dalla porta del virtuosismo la dinamica del concerto-rock per farsi davvero intima comunione spirituale di due culture (si taccia una volta per tutte sul ciarpame esoterico di Yamashta e soci). In un impulso turgido ed appassionato, McLaughlin non vuol tornare a smarrirsi nel labirinto di un misticismo dozzinale preferendo un suono che da solo s'intossica della propria energia con abissale soddisfazione. Certo, Shakti mostra il passaporto della vera « intelligenza creativa, bellezza e potenza ».
La festa di Lugano, invece, dice di un « Summer Jazz-Rock Meeting » e l'opaca bruttezza di quest'ennesima stolida etichetta ci fa sentire a disagio. Accesso al « lager » di Mezzovico per 7.000 lire (il *bill* ridotto ai soli Weather Report e Cobham/Duke) e nessun schiamazzo.
Organizzazione cocciuta quanto miracolosamente efficace nella totale impreparazione. Weather Report stranamente come *hors-d'oeuvres* di un « menu » che promette splendori e miserie.
Le spirali cosmiche di *Msyterious Traveller* accendono i riflettori sulla danza greve di vapori, rorida, lussureggiante, guidata da Zawinul e compagni, in bilico tra una *Badìa* felicemente stravolta e qualche annotazione del *Boogie Woogie Waltz* dello « scandalo ».
Frasi scandite, ai limiti del melodico/orecchiabile (la stupenda *Cannonball* dedicata a Julian Adderley) convergono le diverse matrici culturali che alimentano la variegata personalità della nuova edizione del « bollettino » arricchita della presenza del peruviano Alejandro Neciosup Acuna e del portoricano Manolo Bedrena Medinha, entrambi firmatari di un fittissimo dialogare percussivo. Le tastiere han zampilli d'estasi ed il messaggio di linee sottili che ne emana sa parlare di universalità, di « suono della strada »: è l'elisir del « suono della gente »...
In poche mani vince la partita l'afro-latinismo, tra i sussulti essenzialissimi di Shorter e le geometrie pulsanti di Pastorius, responsabile di un notevole « solo » di basso giostrato su di una incredibile processione d'armonici.
Altro inchiostro va poi adoperato per dire della maratona approntata da Billy Cobham e George Duke. Vestiti chiassosamente da supergruppo, i due tiran fuori dalle tasche di un semi-anonimato un chitarrista dai piccoli passi stecchiti d'automa (John Scofield) riservandosi un mancato colpo di scena col bassista Alphonso « Slim » Johnson, già militante sotto tutt'altre bandiere proprio con i Report. Il virtuosismo di maniera dei leaders, l'insensatezza di un sound che finisce alla lunga per fluire inevitabilmente verso il nulla, su per arterie fatalmente invecchiate, impedisce alla musica biscottata e iper-saponificata di decollare dal *tapisroulant* di uno spicciolame di lusso. Brano dopo brano la musica scade e si ricopre di polvere proprio laddove le favolette dell'ex-*homme de Zappa* o il « solo » un po' svagato di Cobham vorrebbero tinteggiar di divertente/divertito la parabola senescente di una formula collaudatissima vivente oggi di rendita. Pubblico in adorazione. Invasione di campo sotto il palco. Bis.

Guido Harari

Pisa Minicaos

Se i riflettori che sempre più di frequente si orientano su quanto accade fra la gente inquadrassero la partecipazione attiva e creativa del pubblico, non ci sarebbe motivo di rimpiangere la scena del palco: ma temo che neppure gli occhi più fiduciosi e avveniristici possano trovar tracce di protagonismo collettivo in certi melodrammi imbastiti in platea. Ne sanno qualcosa a Pisa, dove la macchina del jazz si è inceppata dopo poche battute, relegando una volta di più la musica nella soffitta delle speranze perdute. Le truppe d'assalto della « musica gratis » hanno colpito ancora, facendo misera mostra del propria campionario di sottocultura ed autoemarginazione, e rifornendo di frecce lo sparuto arco dei democristiani, ben lieti che l'impalcatura culturale della giunta di sinistra scricchioli per la pericolosa crepa di questo festival mancato. Ma, va detto per non cascare nella troppo facile tentazione di esorcismi semplicisti, la pioggia degli autonomi è venuta a cadere sul bagnato: l'organizzazione ha gestito infatti lo spazio della rassegna in modi impacciati, poco disinvolti, gungendo perfino, in nome di un ingiustificabile « mi spezzo ma non mi piego », a ricorrere alla polizia, che con il jazz, con la sinistra e con l'intelligenza non ha proprio nulla da spartire. Per costruire un festival diverso, dunque, anche un programma musicale di estremo interesse non è più sufficiente. Rendere pubblici i costi e i bilanci, spiegare i criteri orientativi che sorreggono l'ipotesi del festival, aprire un dibattito sulla sua gestione, tutto ciò è ormai irriducibile se si vuole corresponsabilizzare la gente, ma tutto ciò a Pisa Jazz non ha avuto corso legale; l'ente locale, invece di essere luogo di autogoverno delle masse, è sembrato così un impresario pubblico, separato e burocratico. Capace di presentare a sorpresa il gioioso e intensissimo set di Raphael Garret e Zusaan Fasteau, ma anche di troncare a metà, con impareggiabile cattivo gusto, l'assolo di uno Shepp quantomai desideroso di esprimersi e ritrovatosi d'improvviso senza luce. Resta da dire, a riprova di un distacco preoccupante fra il comune e la gente, che in assenza del consueto pubblico itinerante e colonizzatore, molte sedie sono rimaste vuote, perché gli abitanti di Pisa e dintorni non hanno esternato che un interesse molto tiepido per il festival. Se dunque da una parte (Parco Lambro) defunge l'idea dei concentramenti immensi, dall'altra (Pisa) il decentramento segna il passo. Come si vede non c'è da stare allegri. Ma questi pisani, almeno, sono tenaci e preannunciano un secondo tentativo per gli ultimi giorni di settembre con Art Ensemble, Leo Smith e altri nomi di rilievo.

Franco Bolelli

Umbria Maxicaos

Il trio di Sam Rivers scatenato in un fantastico trascinante rockaccio — impagabile esempio di presa in giro per l'olimpico Herbie Hancock, rifiutatosi di scendere fra un pubblico non pagante a miracol mostrare — ha chiuso in gloria la 4.a edizione di Umbria Jazz, e ne ha ripristinato il mito. Ma si tratta di un mito ormai fuggevole, che ha bisogno di giganti creativi per sopravvivere, non bastando medioevali e una più il fascino delle piazze maggior inappuntabilità della organizzazione tecnica a renderlo credibile. E non ci vengano a dire — come fa Carlo Pagnotta, reuccio locale della manifestazione — che la rassegna non s'ha più da fare perché i « barbari » calati dal nord gli hanno rovinato il giocattolo; non ci facciano ridere i notabili democristiani del luogo, che sproloquiano di saccheggi e di vandalismi, proprio quando la « disciplina », la pazienza e la maturità del pubblico sono stati uno dei pochi elementi positivi dell'intero festival. Va detto chiaro che Umbria Jazz, così com'è fatta, non funziona più, e abbisogna di un'energica strigliata. Il turismo sarà anche una bella cosa, per le magnifiche sorti e progressive dell'economia nazionale, ma allora i compagni della regione non si adombrino se la rassegna umbra, in sede di bilancio critico, viene posta sullo stesso piano dei tanti carrozzoni balneari che girano per l'Italia di questi tempi. Certo, una piazza è meglio di uno stadio-lager, un concerto gratuito meglio di tanti vaneggiamenti sulla « riappropriazione » della musica cui siamo abituati di questi tempi. Ma basta questo per giustificare l'enorme estraneità, per non dire diffidenza, della popolazione locale nei confronti di una manifestazione che dovrebbe essere anche « sua? Basta questo per farci gridare osanna verso un *consumo della musica* che anche in Umbria ha rivelato i suoi aspetti più deteriori? Non basta, certo, e anche questo va detto chiaro. Perché in Umbria, oltretutto, hanno preso corpo precise ipotesi di restaurazione musicale le cui origini si possono far risalire al dopo Bergamofestival. Queste ipotesi, che sottendono lampanti elementi di mercato, oltre che di ideologia, si sono mosse sostanzialmente lungo due filoni principali, l'uno di mitizzazione estetica di alcuni personaggi che hanno fatto la storia del jazz negli anni '50 (Art Blakey, Horace Silver), l'altro di richiamo commerciale per un pubblico dai gusti musicali « gastronomici », sempre disposto a farsi abbagliare dal rock-jazz di buona fattura. Ma se gli hard-boppers — pur in una riproposizione di se stessi e dei loro stilemi musicali tanto meccanica e rituale da renderli simili a perfette macchine da musica — rivestono ancora una qualche dignità estetica, lo stesso non si può dire di coloro che hanno imboccato, con un certo ritardo, la via senza ritorno del rock. Uno degli spettacoli più penosi — e falsamente divertenti — che ci sia stato dato di assistere è stato quello offerto da Dizzy Gillespie a Castiglione del Lago. Accompagnato da una ritmica noiosa ed invadente, la tromba periscopica abbandonata fra percussioni di ogni genere, il vecchio Diz è miseramente naufragato nell'incerto mare di un rock dai connotati sudamericani. Né sono valsi a salvarlo il mancato arrivo di Herbie Hancock — come già s'è detto — o l'indefinibile performance di Stan Getz, la cui caratteristica pare essere quella di muoversi, sempre e comunque, lungo le vie più facili e banali — e in ogni caso reazionarie — dell'evasione musicale. Per il resto, noia, consumo e piatta routine, rotta soltanto in due occasioni da Don Pullen e da Sam Rivers. Don Pullen, memore della lezione « totalizzante » del free, ha incantato la platea rivisitando in modo personalissimo tutta una concezione classica del pianismo jazz, quale da tempo non eravamo abituati ad ascoltare. Sam Rivers, pur accompagnato da una ritmica incerta, ha trionfato da par suo, sfoderando il meglio della sua creatività in lunghissime suite fatte di melopee indiane di dolcezza accattivante, di urla lancinanti, di dissoluzioni free, di rapidi ritorni alla tonalità più classica e « convenzionale ». Ma per un Don Pullen così straordinariamente orchestrale, quanti pianisti insignificanti ci siamo visti ammannire? Per un Sam Rivers così negro, nella sua essenza, quanta piccola musica bianca siamo stati costretti ad inghiottire?

Roberto Gatti

Cecil Taylor

Ravenna (Giovani)...

Dei problemi di valutazione politica su questa pur grossa esperienza di Ravenna si parlerà in profondità, e con più spazio di quanto una recensione ospitata in questa rubrica non possa concedere, nel prossimo numero, tentando un bilancio di questa « chiaccheratissima » manifestazione in rapporto ad altre di tutta l'estate musicale. A me, per il momento, interessa dire che non avrei speso tutte quelle energie per organizzare proprio un festival. Mi spiego: è da tempo che diciamo che i festival sono episodi che nascono disordinatamente, occasionalmente, sradicati dalle realtà politico-culturali del luogo (in riferimento alla necessità di queste di esplicitarsi organicamente), che le necessità turistiche li sopraffanno e ne inquinano a priori la programmazione, che in generale, e ciò è drammatico, mancano di un vero e proprio progetto culturale. Ravenna è stata la realizzazione sperimentale (ma non troppo) di un progetto politico e ancora una volta la negazione di progetto culturale. I tempi non sono maturi? Balle! Sono balle che tutti gli organizzatori di festival ci raccontano: il dover conciliare i gusti di tutti, che la gente non vuole l'avanguardia, che i giovani vengono per stare tutti assieme ma della musica non ne capiscono niente, che insomma lasciate fare a noi che è il nostro mestiere...

I vari recensori del festival hanno speso migliaia di parole per dire ciò che succedeva a Ravenna nei due modi ormai canonizzata, quello politico e quello sociologico. Chi per esempio, dice che al di là di tutti i casini successi « La musica era tanta e tutta buona » deve amare alla follia la filodiffusione e si scuserà poi per non capire granché... di canzoni.

Ma è possibile che queste manifestazioni siamo diventate palestre per sociologi, i quali poi puntualmente prendono cantonate credendo che se Napoli Centrale è sulla bocca di tutti divenga necessario citarlo simpaticamente? Si perpetua così il gioco di servirsi della musica come pretesto, richiamo iniziale, per riunire le masse, e poi lasciarla scorrere asetticamente, anche se ad alto volume. E qui entra il problema delle scelte.

Il programma di Ravenna è la negazione della fantasia e del buon gusto; è pura retorica ormai aggrapparsi allo scontato, a nomi che tutti abbiamo in mente e coi quali continuamente ci imbattiamo, conditi in tutte le salse. Non serve gran che andare a pescare qualche nome del jazz prestigioso, per culturizzare il programma. quando poi si cade clamorosamente su un nome come Severino Gazzelloni, flautista-divo da salotto piccolo borghese e borioso pasticciatore di temi classici « in chiave jazz » assieme ad Enrico Intra.

Che dire poi dello scialbo gruppo di Gaslini che è riuscito a suonare ben due volte nella stessa manifestazione?! E cosa c'entrano Paoli, Ferrè, Sarti e la Carta, come si inseriscono tra Area, PFM, BMS, etc? Con quale criterio sono stati scelti? Diremo ancora che non ci duole se la Baez non è venuta. Forse non sarebbe riuscita a rappresentare nemmeno se stessa. La sola perla musicale del festival è stata il concerto che Cecil Taylor ha dato sabato 31 luglio. Il resto, ahimè, riguarda il sociologo.

Roberto Masotti

...e Ravenna (Jazz)

Le *giornate del jazz* di Ravenna: di tutte le manifestazioni jazzistiche estive ho scelto questa perché mi sembra avvicinarsi a un modello di correttezza che altre non hanno e perché in quel modello è stata messa la possibilità di ascoltare ottima musica, in buone condizioni per i musicisti e per il pubblico.

Lo spazio è abbastanza vasto, ma limitato, acusticamente buono; si paga un biglietto d'ingresso che non costa più di quello per andare al cinema; 3 delle 4 serate presentano un solo complesso (la 4ª ne prevede due); i gruppi sono quelli di Sun Ra, Archie Shepp, Sam Rivers e, nella *serata doppia*, Steve Lacy e, ahinoi, Lee Konitz.

Non si tratta di scelte clamorose — Shepp e Rivers sono quasi degli abbonati —, ma tutti avranno qui l'opportunità di mostrarsi appieno, in un loro concerto, con tutta la qualità attuale della loro musica.

E' un modo di avvicinarsi a quella morte dei festival che, per quel ch'essi sono attualmente, è una necessità che tarda troppo a realizzarsi, complici gli interessi economici, l'indolenza e le aziende turistiche.

Qui le serate sono una a seguito dell'altra, ma sono concerti (ed è già qualcosa).

Quando s'arriverà ad avere una programmazione nel corso dell'anno, allora, se i festival si faranno ancora, dovranno acquistare un altro senso, culturalmente più qualificato, di mostre, di rassegne di tendenza o, al minimo di nuova generazione.

Primo concerto: l'Arkestra. Per metà serata è uno show retrospettivo (Ellington soprattutto), poi parte un interminabile bis con la processione dell'orchestra nello spazio della rocca, con una musica entusiasta (Carnevale, New Orleans), tutta negra (manca soltanto una Josephine Baker di 18 anni) che è quella che scatena le recriminazioni reazionarie del Capasso di *Paese Sera.*

La coda all'Arkestra non dovrebbe finire, ma ci sono le sedie, così si guarda, si fa corona al suo passaggio, ma non la si segue.

Secondo concerto: Steve Lacy e poi Lee Konitz.

Il rigore di Lacy nel controllare la sua musica in ogni momento, non permettendole mai di fingersi negra, la sua adesione sempre più coscientemente intellettuale a quel linguaggio ci porta un *jazz della mente,* naturalmente parlato.

La salvezza sta per lui nella progettazione. E' l'opposto di Mezzrow, e si capisce bene. Mentre quello si fece catturare da una lingua che non riuscì mai più che a balbettare, questo la parla invece con cosciente artificiosità, ma ad altissimo livello qualitativo: del primo si osservi l'inconsistenza ritmica della frase melodica (se non altro, almeno questo) e si veda invece la complessità degli accenti che Lacy fa cadere dal proprio strumento, ai quali spesso la frase si riduce e null'altro offre di sé.

Terzo concerto: Archie Shepp. Mai sentito suonare così male: linguaggio boppistico e idioma coltraniano con grande illegittima confusione di oggetti, se la sua rimane l'idea pedagogica espressa l'anno scorso, confusione di segni (e allora essa è ben legittima) se l'idea è creativa e non di semplice rivisitazione. Ma comunque rimane il disagio della sporcizia arrecata al testo offerto da un ensemble assunto a funzioni ben al di là della portata della capacità dei singoli.

Quarto concerto: Sam Rivers. Il rito dell'apoteosi, ma, per me, con poco merito. Non si capisce perché se un musicista sente egli stesso insufficiente un organico per estroiettare la musica ch'egli intuisce potenziale entro di sé, accetti tuttavia di fare concerti di routine, riproducendosi. O gli va bene quel che fa, oppure non faccia; ma non può dire « faccio, ma guardate che non è quel che vorrei fare » (a meno non vi sia costretto). Con Rivers mi sento ancora, per altra ragione, a disagio: non capisco come sopporti di suonare con un batterista quale quello che l'accompagna, arcaico e monotono: mi sembra strano che nemmeno Rivers senta le grandi lezioni percussionistiche di Murray e di Graves, dopo quella di Roach, e che si accontenti di un supporto, di un accompagnamento.

Giampiero Cane

Sam Rivers

The Alan Parsons Project

Tales of Mystery and Imagination Edgar Allan Poe

Le orchestre dell'avanguardia

FANFARE & COMPUTERS

Dall'improvvisazione collettiva all'improvvisazione di massa, dal gruppo all'orchestra. La musica creativa nera sta dilagando fin dentro i feudi più accademici, riserva tradizionale di suoni e colletti rigidi e seriali. Siamo all'uso alternativo dell'orchestra? Gli indizi in base ai quali poterlo affermare sono contraddittori: sparuti e stimolanti insieme. La fisionomia di un nuovo modo di produzione per grandi formazioni si sta delineando con un volto straordinariamente fresco ed espressivo, ma sulle sue potenzialità grava ancora un sacco colmo di impedimenti, frutto marcio di fattori estranei alla ricerca di linguaggio.

Riunire i musicisti necessari per formare un'orchestra, provare, spostarsi di città e paese, richiede una disponibilità economica non indifferente, che solo un'impresa finanziaria di mezzi consistenti e di ingegni non pavidi può oggi garantire. Ma chi vada in cerca di una grande casa discografica disposta a puntare su un prodotto di non immediata presa sul mercato è destinato allo stesso successo di chi aspiri a trovare un democristiano che non rubi. Le difficoltà monetarie rischiano dunque di circoscrivere i tentativi più fertili dentro l'affascinante marginalità della leggenda: viaggiatori occasionali narrano che a Chicago Richard Abrams compia meraviglie con una *big band* i cui suoni non riescono neppure ad arrivare a New York. I progetti di Cecil Taylor di incidere con un gruppo di venticinque musicisti sono destinati ad ingiallire su spartiti fitti e preziosi, causa il decesso dell'impresa di produzione autonoma gestita da Taylor stesso.

L'Impulse ci fa sentire l'odore dell'*Harlem Ensemble* di Sam Rivers, distribuendo, con *Crystals*, un disco nel quale compaiono brevi scampoli di lunghe suites la cui organicità rimane evidentemente fuori dai solchi dell'incisione. Fino a pochi mesi fa l'unico reperto arrivato alle mie orecchie di nuova orchestra (raccolta da Anthony Braxton con alcuni personaggi della scena parigina) era affidato alla fragile materia di un nastro mal registrato e catturato avventurosamente.

Negli ultimi tempi l'aurea normalità del settore è stata scossa da due comete rosse, entrate in libera circolazione e destinate a sovvertire schemi sclerotizzati: ancora Braxton (naturalmente) ha imbastito la *Creative Orchestra Music* 1976 e Leroy Jenkins si è messo alla direzione di *For Players Only*.

Ora toglietevi pure dalla testa il sapore raccogliticcio ed eclettico delle consuete assemblee targate *JCOA*, e non pensate neppure lontanamente alla autoregolamentazione della spontaneità operata da un Gil Evans. I punti di riferimento tradizionali non aiutano a capire, dunque, e anzi proprio la più classica fra le dimensioni orchestrali, quella ellingtoniana, forse per la prima volta non è più la principale fonte d'orientamento. Interni ad essa, per intenderci, sono rimasti Sun Ra ed Archie Shepp: cimentandosi con grosse formazioni ambedue, pur con accenti personali e assai interessanti, hanno sviluppato il modello della struttura orchestrale così come Ellington l'aveva concepito.

E anche chi ha saputo muovere un po' le acque, non è poi riuscito a proporre un'organizzazione della materia conseguente fino in fondo: la sintesi fra l'idea politica e la successione di assoli quantomai ispirati, nella *Liberation Music Orchestra* di Charlie Haden, è edificata su un equilibrio irripetibile, prova ne siano la ruggine sugli arrangiamenti e la precarietà delle parti nelle quali agiscono insieme tutti i musicisti. E neanche i tentativi degli europei (Globe Unity, Wilhem Breuker, Leo Cuypers) benché sganciati da moduli strettamente swinganti e jazzistici, hanno fondato modelli il cui esempio possa essere facilmente raccolto e arricchito. Una nuova forma orchestrale, dunque, non può essere più la poltiglia ottenuta pestando in un medesimo mortaio alla rinfusa le vene più o meno fertili di un mucchio di musicisti.

E infatti la scoperta centrale di Braxton e Jenkins sta proprio nel saper muovere da un nocciolo ideologicamente e musicalmente nuovo, che muta i ruoli dei musicisti e le relazioni fra loro e capovolge il metodo e le geometrie, su basi splendidamente scientifiche. Jenkins, ad esempio, rimuove già in partenza la disposizione dei musicisti secondo la consueta struttura piramidale (sopra il leader, più sotto i solisti, alla base l'accompagnamento): disegna un quadrato, nel quale dimensioni, pesi e responsabilità delle differenti famiglie di strumenti sono paritetici, e che, nel concerto dal vivo, dal quale l'incisione è tratta, era reso anche visivamente attraverso la collocazione dei protagonisti ai quattro angoli del locale. Per i musicisti qui impegnati (fra i quali Braxton, Leo Smith, Maurice McIntyre, Joseph Bowie) non ci sono smoking né file simmetriche di seggiole, ma soprattutto si è dissolto quel sistema, tutto imperniato sull'esposizione del tema e sulle performances individuali, che costringe le ruote degli strumenti non in assolo a girare nella sabbia d'un background puramente accessorio. Secondo questo criterio il contributo creativo del musicista è localizzato nella sua capacità di svolgere con feeling e perizia tecnica la parte assegnatagli: anche l'assolo più ispirato non infrange mai il contesto strutturale tracciato dal compositore. Così trovano spiegazione le situazioni, a prima vista paradossali, di tanti professori dell'interpretazione ritrovatisi a balbettare una volta messisi in proprio.

Gli uomini della scuola di Chicago formulano invece in termini dialettici, e non contrapposti, la relazione fra composizione ed improvvisazone: ai livelli più profondi e articolati del loro lavoro scritto non corrisponde affatto un appiattimento delle potenzialità dei musicisti; improvvisazione di massa significa anzi che la responsabilità di questi ultimi non rimane confinata nella specificità dello strumento, bensì si estende alla globalità della musica.

Braxton e Jenkins non soltanto aggirano il dilemma forzoso e fuorviante impliçito nell'interpretazione di chi ritiene di trovare la chiave della libertà nella furente demolizione di ogni scrittura, ma stabiliscono il punto focale del distacco da Ellington in una scacchiera di contraddizioni più complesse e complete. Il compositore, cioé, non è più l'inventore geniale di alcune frasi affascinanti e il cucitore paziente dei settori sonori elaborati dai differenti strumenti: piuttosto propone situazioni sensitive, equilibra i tempi, profila spunti tematici, un orizzonte di

George Lewis e Anthony Braxton

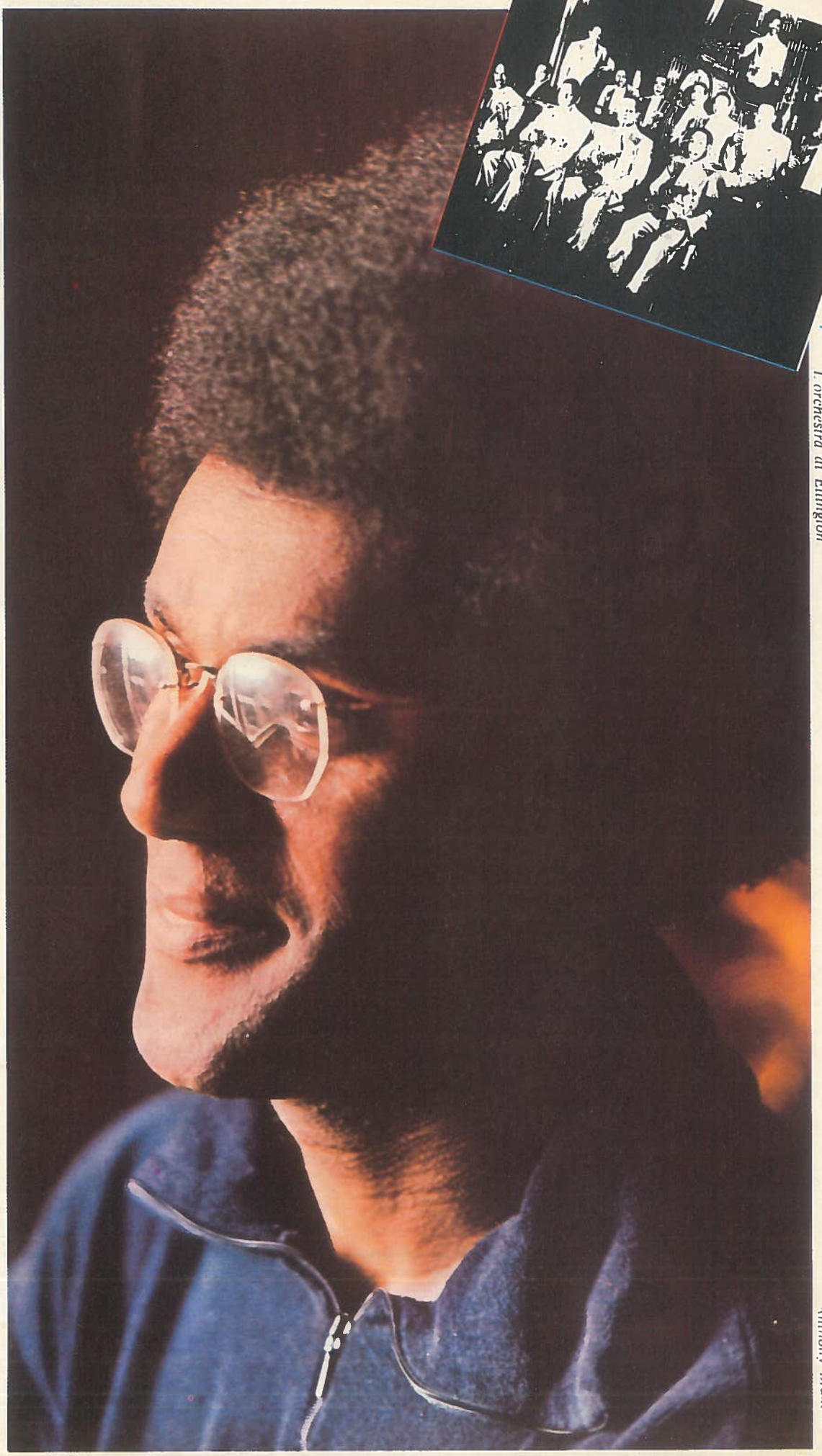
situazioni, cioé, sul quale la creatività dei musicisti può spaziare e realizzarsi. Per un linguaggio che scopre se stesso mentre si fa, che diffida dell'enfasi sulla quale frequentemente si regge il tradizionale impianto orchestrale, il coinvolgimento assoluto dei protagonisti, la verifica collettiva, assolvono la medesima funzione naturale dell'aria che si respira. La pulsazione organica e unitaria di diciotto sequenze, una per ognuno dei musicisti, svolte in totale solitudine e chiaramente improvvisate (parliamo di *For Players Only*), quale seppur grande catalizzatore riuscirebbe mai a farla vivere, se non agisse questa comune ispirazione di fondo, se i componenti della banda non sentissero l'insieme dell'espressione come creazione propria e collettiva? In questo senso si spiega anche perché Braxton sia inflessibile nel richiedere ai suoi compagni d'avventura di saper leggere i testi composti, ma non ne sopporti un'interpretazione calligrafica e pretenda che chi suona nel contempo trasformi.

L'orchestra è dunque corpo vivo e dinamico in ogni sua componente, è il momento più articolato, oltreché più affollato, d' uno stare insieme per nulla approssimativo e occasionale e inteso anzi secondo criteri ad un tempo omogenei e dialettici. L' immagine sonora complessiva, cioé, è data dalla sincronia e dall'interazione di piani differenti: allorché la traccia scritta contempla una frase o prevede una sonorità particolare, il risultato finale congloba e impasta gli intendimenti di chi ha composto e le molteplici figure che la sensibilità di ognuno dei musicisti ha ricavato dalle indicazioni iniziali.

L'aver indugiato a lungo (e di buon grado) sull'organicità delle nuove aree battute dagli uomini di Chicago non deve far dedurre una somiglianza troppo accentuata fra l'impresa orchestrale di Braxton e quella di Jenkins: dentro il cemento di tesi comuni soggiornano e muovono ipotesi sperimentali originali e non confondibili fra loro.

For Players Only batte il suo cuore per trentasei minuti e venti secondi: tre piccoli istanti in meno delle storiche situazioni del Free Jazz di Ornette Coleman, per un accostamento che, se è evidentemente casuale per i riferimenti cronometrici, ci consente di soppesare contemporaneamente due momenti chiave della musica nera americana. La scena sonora di Jenkins traccia un nuovo giro della spirale creativa, superando i tornanti del cerchio colemaniano delle aspre trasgressioni e appesantendo con

L'orchestra di Ellington



Anthony Braxton

Leroy Jenkins

esso il bagaglio delle esperienze indispensabili. La transizione è compiuta: l'affermazione iconoclasta dell'autonomia della propria immaginazione è maturata nel dispiego dei caratteri più intellettuali e sensibili dell'immaginazione stessa. Jenkins attua qui la scomposizione analitica di un movimento tipicamente cinematografico: parte con un campo lungo, nel quale si muovono con cadenze serrate tutti i musicisti, in un processo dialogante di autocoscienza collettiva. Il metodo richiama per analogia quello adottato in *Numero Deux* da Jean-Luc Godard, che proietta, nello stesso momento immagini e discorsi differenti fra loro, uniti dalla comune appartenenza a una medesima problematica di trasformazione della realtà e, a livello estetico, dalle composizioni poetiche inanellate dal regista. Quindi l'obiettivo si avvicina, coglie le aggregazioni di gruppi più ristretti che, susseguendosi, focalizzano la propria conoscenza interna e approfondiscono uno scambio reciproco di idee ed emozioni intensissime. Il movimento conclusivo di questa marcia è l'inseguimento ritmico dei primi piani, il solo, la tematica individuale proposta da ognuno dei partecipanti a questa ridotta assemblea orchestrale. In questo progressivo scandagliamento dall'universale al particolare si sublima la simbiosi dei due processi più significativi nei quali è immerso chi vive dall'interno la necessità e le contraddizioni d'un mutamento globale: da una parte l'istanza collettiva, l'unità, la politica al primo posto, dall'altra la felicità, la realizzazione di se stessi, la convinzione che il personale è politico. Anthony Braxton, seguendo una direzione fondamentalmente identica, accentua i toni e le forme del suo consueto procedere per contraddizioni; poter disporre di numerosi musicisti e di innumerevoli strumenti esalta la sua naturale tendenza a comporre, sciogliere e spostare un universo di combinazioni e di possibilità espressive, in una vera e propria « teoria e prassi del movimento ».

La *Creative Orchestra Music* 1976 (giocata fra gli altri da Roscoe Mitchell, George Lewis, Leo Smith, Richard Abrams), dispiega il mostruoso genio multiforme di Braxton, del quale il meno che si possa dire è che non conosce la divisione del lavoro. In sei pezzi si concentra lo spaccato di una cultura musicale impressionante, e soprattutto di un ingegno compositivo che utilizza a fondo la conoscenza della realtà linguistica per trasformarla. Ellington e le *street parades* sono citate con estrema proprietà per essere reinventate in nuovi contesti creativi. Ciò che più segnatamente assicura a Braxton identità di appartenenza a un sistema espressivo dalla maturità quantomai convincente è la sconfinata lucidità del montaggio. Braxton, cioé, dispone la successione delle situazioni, i mutamenti dinamici nei rapporti fra strumenti, i conflitti fra gli stimoli scritti e l'improvvisazione, in maniera tale che musicisti e pubblico sono condotti a una partecipazione che non è solo fisiologica, ma investe e intreccia il processo del pensiero critico e il movimento delle emozioni. E' scienza dell'utopia, in un'esperienza storicamente determinante per la musica creativa. Dinnanzi all'universalità di ingredienti di queste produzioni, il sospetto che qualcuno potrebbe avanzare è che esse conducano una realtà assolutamente popolare come quella nera ad invischiarsi sul terreno scivoloso d'una « serietà » che altri hanno fondato e che dunque soltanto da altri può venire maneggiata a proprio profitto. Le orchestre di Braxton e Jenkins verrebbero ad essere in antinomia con le bande e le fanfare di Albert Ayler e dell'Art Ensemble.

Qui epidermide e là intelletto, qui ingenuità primordiali, ubriacature paesane, violenza spontanea, amore a cuore aperto, là computers IBM, gelide acque della programmazione, speculazione per cervelli eletti ed isolati. Ma non è vero niente: Jarman ed Ayler non sono per nulla i depositari di un purismo e di una cultura naif graditi soltanto a chi coltiva una immagine primitiva e fumettistica della cultura nera; e l'uso alternativo dell' orchestra altro non è se non un'estensione problematica maturata fino al punto di strappare una affascinante possibilità espressiva a chi da sempre la monopolizza per farne ormai un uso del tutto logoro e insignificante.

E non è solo la semplice solidarietà di pelle, la medesima condizione sociale, a costituire terreno comune a queste orchestre e a quei gruppi; in entrambi si esprime uno spessore ideale, una tendenza di egemonia culturale ed etica. Ad attraversare ogni esperienza della nuova musica creativa nera c'è il filo dell'eguaglianza, c'è il ribaltamento totale della concezione borghese del rapporto fra individuo e società: negli altri, nei propri compagni di invenzione sonora, la libertà di espressione non subisce più il suo limite, ma trova al contrario la proiezione più alta e necessaria del vivere umano.

I due *assoluti*, personalità individuale e spezio di massa, si unificano in modi certo contradditori, sovente laceranti, ma senza che più un aspetto mortifichi l'altro, innescando il disimpegno e una gioia solo esteriore oppure giustificando l'alienazione della propria soggettività in nome di una dogmatica e moralistica categoria « politica ». Dalla naturalezza di questo modo di sentire, dal fascino della proposta collettiva, l'area creativa ha desunto così l'aria fresca di questi due dischi veramente storici, capaci di emanare una spinta esemplare e di segnare dunque l' inizio di un nuovo linguaggio di massa.

Franco Bolelli

Le orchestre dell'avanguardia

GLOBE UNITY: UN HAPPENING PER L'EUROPA

A Berlino, nel 1966, la stazione radio americana del luogo commissionò ad Alexander Von Schlippenbach, trentenne musicista di new thing, un lavoro da presentare all'annuale **Berlin Jazz Festival.** Schlippenbach inventò **Globe Unity,** composizione per 13 elementi che impressionò favorevolmente pubblico e critica per il geniale impasto di **modi** jazz e di idee riferibili all'area della musica occidentale contemporanea. Invitato a gran voce a continuare, il pianista trasformò l'**occasione** in **regola,** incidendo un album per la MPS e lavorando poi periodicamente con il gruppo, su materiali sempre nuovi.

La Globe Unity di cui oggi si parla, la « banda favolosa » che porta qualcuno a riconsiderar la **possibilità europea,** è figlia di quell'avvenimento. In dieci anni ha mutato « canzoni », uomini, **chances** musicali e filosofiche: dell'intuizione originale ha conservato freschezza, lucidità, voglia di coltivar novità sul luogo del jazz contemporaneo. Allora, nel bel mezzo di un dibattito infiammato, Schlippenbach illustrava la « nuova virtù » parlando di « un occhio cosmico al centro e alla periferia della sfera che può scorgere tutte le strutture da ogni angolo, nello stesso tempo », dicendo del ritmo come del « respiro del mondo. I suoi suoni sono fuoco ,acqua, aria e terra »; oggi, molto più prosaicamente, il suono è penetrato nella serratura del mondo, vestito dei mantelli dell'oscuro, gomito a gomito con la parata del « quotidiano » e del « reale ».

La bellezza delle prime esperienze non si discute. Usando colori diversissimi, sfruttando l'energia della improvvisazione senza rinunciare al controllo della intera materia, Schlippenbach inventa composizioni di folgorante b e l l e z z a. « canzoni » dove la vita si rinnova di continuo, facile ascolto, schemi tematici; l' ordine mutato vuole che il compositore si limiti ad indicar gli estremi del lavoro, certe « densità », certi ritmi e frasi veloci, lasciando il resto all'inventiva dei singoli. Dal canovaccio così abbozzato (l'operazione non è nuova ma serve a consolidare una tendenza: che è quella di un certo Coltrane e passerà poi per il Taylor di **Communications,** per il Braxton dei « suoni corposi », per il più recente Leroy Jenkins) emergono spunti di forza impensabile, grumi di bella energia. Così in **Sun** la « ricchezza spirituale » del messaggio è sottolineata dall'alternarsi di quiete preghiere individuali, su un tessuto timbrico di rara efficacia; così in **Globe Unity** stupisce il marcato contrasto tra i fiati, l'accostamento forte che risolve il « caos » in mirabile scoperta sonora.

Col passar del tempo, la materia tenderà a farsi più cruda. Alle armonie com-

Globe Unity

La banda di ottoni

L'orchestra di fisarmoniche

plesse dei primi giorni, Schlippenbach sostituirà più tardi pagine essenziali, cercando di penetrar per vie sottili nell'«enigma sonoro» che avvolge il mondo. Così le opere della FMP (tre dischi: **Live In Wuppertal, Into the Valley, Evidence**) concedono larghi spazi ai singoli, riducendo per quanto possibile la « voce orchestrale » e scavando con duri rumori tra una parte e l'altra, come a seminar chiodi sulla strada della « continuità ». Un Evan Parker conturbante, clamoroso nel « nascondersi », illustra magistralmente **Of Dogs and Death**: altrove è Paul Rutherford a sceneggiar grottesche storie, più in là Wheeler con trepida voce argentina. In tutti, la capacità di non parlarsi addosso, di contribuire a una « causa comune » che pure non ha bisogno di comandi per esistere: lo stesso, oggi, in uno scenario vivo di **sketches** solistici, di inquietanti **boutades**, di canzoni annotate appena. Globe Unity diventa quadro sempre più enigmatico, parola forte che ha bisogno di poco per **spiegare**.

Si diceva di mutamenti, all'inizio? Degli attori della « prima » berlinese (gente degna di esser rammentata nella leggenda del **free** continentale: da Peter Brotzmann a Willem Breuker, da Gunter Hampel a Manfred Schoof) qualcuno si è smarrito, altri han ceduto all'indifferenza, altri ancora hanno onorato la vecchia amicizia; Schlippenbach li ha lasciati fare, convinto della necessità di una struttura libera, elastica, invece dei vecchi obblighi di formazione. Così Globe Unity ha conosciuto di volta in volta la « matematica sottile » di Steve Lacy, la disperazione di Evan Parker, la folle ironia di Peter Bennink: del cambio dei musicisti è uscito indenne il « programma strumentale », che oggi come allora prevede ancie e ottoni in festosa evidenza, sull'onda di una pulsante sezione ritmica. Tra un Rutherford, un Brotzmann e un Paul Lovens in velenoso confronto, il pianoforte di Schlippenbach si pone come elastico « punto di riferimento »: tra i tasti, che ancora una volta scelgono il dinamismo à la Taylor in vece dello strumento **cabaret** mengelbergiano, passa la cerniera di un suono la cui tramma è adagiata in mile posti.

Peter Kowald

Guardiamo più da vicino. A tratti la musica si desta, esplode, muove freneticamente percorsa da sincopi e da botti. Afferrata di peso d afiati truculenti, essa è fatta levitare con goffa ostentazione, come se importasse prima di tutto sottolinearla, renderla **evidente**. L'avvenimento (tale da provocar svenimenti e cefalee tra i « soliti saggi »: non si era sempre parlato di una « nuova musica » arcigna, chiusa al divertimento, seria e seriosa?) merità un'indagine attenta; su **Bavarian Calypso**, su **Alexander's Marschbefahi** e pagine simili aleggia lo spirito della banda e della « musica da circo », tanto comune all'**orecchio della strada** quanto sorprendente nel contesto che andiamo definendo.

Il professore di organetto

Si faccia attenzione. La dissacrazione che qualche bello spirito potrebbe scorgere (nei buffi accostamenti, ad esempio, nelle lingue attorcigliate della tuba e dei tromboni, nei ritmi esuberanti, nelle cadenze da street parade) è in realtà; lontana mille miglia: non è violando la « chiesa folcloristica » che costoro sperano di ottener qualcosa, non è sabotando cinicamente il «dato tradizionale» che contan di vincere la lunga battaglia. Invece, le frasi orecchiabili, il formidabile impasto degli ottoni, lo splendido entusiasmo del ritmo e della melodia impartano qui un recupero che consacri la « effettiva libertà » sonora: dai fili sparsi dell'alea e del più enigmatico comporre si risale qui alla più semplice **popular music**, al motivetto da fiera, per rimodellar tutto con fiato creativo. Ad esser messa in discussione (questa sì!) è la verità indiscutibile della musica e il suo uso autoritario nei confronti di chi ascolta: rivista con occhio critico, continuamente reinventata, imitata con mano felice la materia riacquista la primitiva verginità e sa rimandare i « segnali originari » di gioia e di passione.

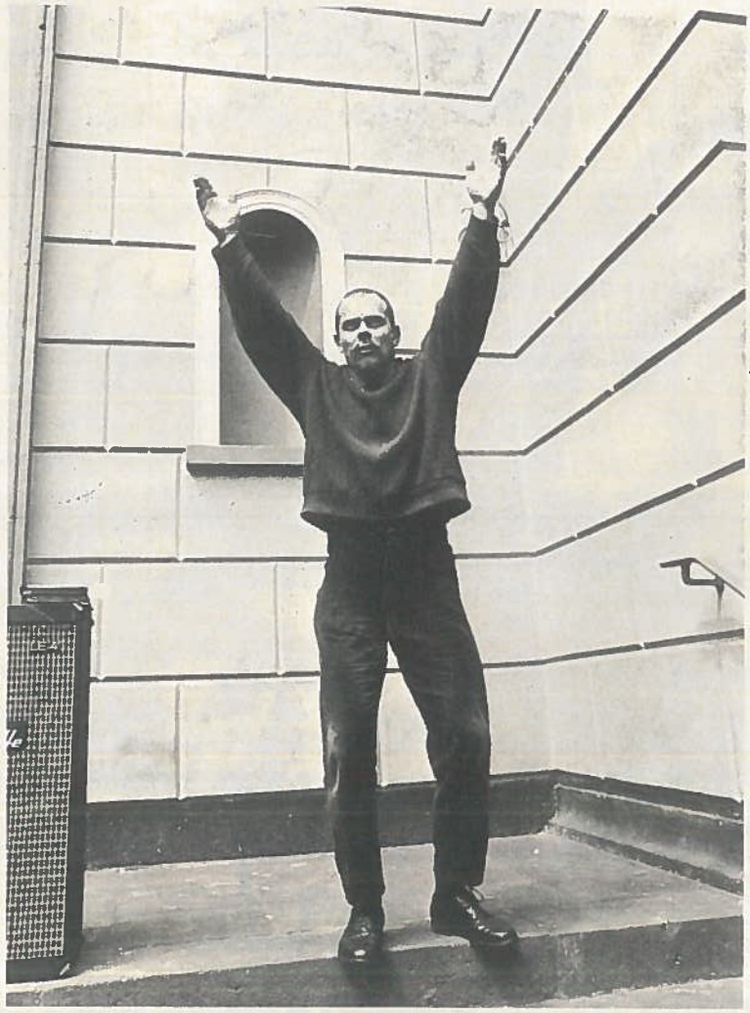
All'« ascoltatore nuovo », svezzato dal free, non si può e non si deve negare il divertimento di un simile evento musicale. Alla speculazione sottile della classica **new thing** qui si sostituisce uno strabico sguardo sulle righe che vede acrobati, angeli, mangiafuoco in vece della nebulosa gente d'ogni dì: è un approccio alla realtà correttissimo, ci pare, un modo d'essere da non dimenticare. Ciò è tanto più vero se si tien conto di certe lezioni che oggi prendono corpo, dal Tentetto di Peter Bennink allo strabiliante duo di Misha Mengelberg e Han Bennink: anche un'anima austera come Anthony Braxton ha sentito il bisogno, nell'ultimo **Creative Orchestra '76**, di catturar la favolosa energia di una **marching band**, cavandone giochi ritmici di irresistibile bellezza.

E' bene estendere il concetto anche all'ambito del « jazz tradizionale ». Quando sulle labbra degli strumentisti urgono **Wolverine Blues**, di Jelly Roll Morton, o **Evidence**, di Thelonius Monk, l'atteggiamento semplice, non costringente, è il medesimo, ed eguale è la voglia di bere suono fresco. Strappata di grembo agli « ecologi » insani o ai « revivalisti » con lingua doppia, la composizione torna ad esse-

re bellissimo cuore pulsante, segno trasformabile e piacere: della già citata **Evidence**, nella acuta versione che Steve Lacy ne fa sul **long playing** omonimo; si ammirerà dunque la folgorante poesia, l'invenzione che tien conto dell'**attimo** e non certo l'aderenza o meno al canone classico, la « fedeltà », l'ornamento. All'idea del gioco divertito (girar per le strade del mondo convincendosi che nulla è stato detto prima: esser pronti e innocenti a cogliere il qualcosa che muove i fili dell'**intelletto**: manovrare in libertà, respirando bene) possiamo aggiungere un dato ulteriore: nulla è vero, da **queste** parti, tutto merita semplicemente di accadere e di rischiare così la sua pelle.

Dal vivo, nella precaria sede del concerto (di quel che resta di tale feticcio), il messaggio si spiega meglio. Nella rappresentazione « globale », l'occhio interviene con audaci acrobazie, mentre la musica si stende per il « luogo teatrale » e rifiuta la cattedra del palcoscenico. Si prova, una volta di più: seminando gli artisti tra la gente, accettando l'imprevisto del suono accidentale (non venne forse a qualcuno il dubbio, la sera della prima di **Silence**, che la musica disegnata da Cage quella volta fosse lo scricchiolìo della sedia dello spettatore impaziente, il respiro contratto di qualcuno, il vento fuori per le strade?). Nella mente di chi organizza tanto, non c'è la piega lirica che spinge Lol Coxhill in giro per l'Europa a dialogar con uccelli o treni in corsa o auto: pure, il « controllo » vagheggiato non è rigido e accetta la moltiplicazione delle possibilità, il sorgere di intrecci non previsti.

Ho visto la Globe Unity in piazza, mentre dava corpo a vecchi sogni, suonando al centro di un quadrato amplissimo ai cui vertici stavano una banda di ottoni, un complesso di chitarre e fisarmoniche, un uomo con l'organino, un quartetto di musica greca ben « contaminata »: l'ho rivista in scenario diverso, ancora con



Kowald dirige un gruppo di musicisti

banda e con una straordinaria formazione di tamburini, luccicanti e coloratissimi. Alla festa dello spirito (che prendeva a considerar l'arte come una buffa sfilata sulla **impossibilità** quotidiana, un **abracadabra** bellissimo e impotente) si accompagnava il tormento dell'orecchio, colpito nella sicurezza da un confronto che mescolava le carte in tavola. Dov'era il « senso » delle molteplici frasi che s'incontravano, quale la musica, nel duello delle tante canzoni? Un tale Charles Ives fa eco dalla galleria del tempo, suggerendo una nonrisposta che ci va benissimo. « Ricordo che, da ragazzo, sentivo la musica di una banda nella quale i suonatori erano disposti in due o tre gruppi intorno alla piazza della città. Il gruppo principale sul palco dell'orchestra suonava di solito i temi principali, mentre gli altri, dai tetti vicini e dalle verande, suonavano i ritornelli, le variazioni e così via... Il maestro di banda raccontava di un uomo il quale, trovandosi più vicino alle variazioni, insisteva nel dire che erano esse la vera musica e che il motivo era molto più bello da sentire se veniva filtrato da esse, molto più bello cioè che nella direzione inversa. Altri, passeggiando intorno alla piazza, erano sorpresi dagli effetti diversi e interessanti provocati dal cambiamento di posizione... ».

Dunque come dubbio, incertezza, ipotesi ora amata ora smentita vediamo il lavoro della Globe Unity. Più che a costruir verità costoro badano a metter carne al fuoco, a spostar gli oggetti del mondo per vedere « cosa accade ». Ricevendo la palla del gioco ognuno dovrebbe sentirsi stimolato a fare altrettanto, smettendo gli abiti della banalità, iniziandosi a un nuovo ascolto non programmato. Del labirinto musicale non esiston mappe sicure, ogni passo è un rischio e come tale va vissuto.

© AdMarCo Milano

Forfora, untuosità, debolezza.

Che problema avete in testa?

Dr. Dralle ha sempre lo shampoo speciale per risolverlo in modo perfetto perchè naturale.

Per eliminare la forfora uno shampoo rinforzante non serve, come non gioverebbe ai capelli grassi uno shampoo nutriente. Ogni problema di capelli esige il "suo" rimedio, cioè lo shampoo che contiene gli elementi specifici in grado di neutralizzarne le cause.

Gli shampoo Dr. Dralle sono preparati speciali a base di sostanze naturali, e ognuno ha la sua precisa indicazione: liberare dalla forfora, o eliminare l'untuosità, o curare la fragilità.

Lo **shampoo speciale alle Erbe** restituisce il giusto equilibrio ai capelli grassi. Contiene, tra gli altri, estratti di camomilla, rosmarino e fiori di trifoglio che attivano la circolazione e aumentano la traspirazione dei capelli e del cuoio capelluto.

L'aggiunta di estratto di betulla previene le irritazioni e l'eccessiva formazione di grasso.

Lo **shampoo speciale all'Arnica** è destinato a chi ha problemi di forfora. Gli estratti di foglie e fiori di arnica, gli ingredienti base di questo shampoo, prevengono l'eccessiva formazione di grasso e aiutano i capelli a liberarsi dalla forfora. La schiuma, che contiene principi attivi naturali, deterge con delicatezza e i capelli tornano a respirare liberamente.

Lo **shampoo speciale alle Proteine,** con l'apporto di una equilibrata combinazione di proteine naturali, ridà elasticità e vigore ai capelli fragili o resi porosi da tinture e decolorazioni. Le sostanze detergenti attive ricavate dall'olio di cocco detergono delicatamente e preparano i capelli ad accogliere l'azione delle proteine.

Scegliete il vostro shampoo e usatelo regolarmente. Già dopo le prime applicazioni vedrete i risultati.

Shampoo speciali

Dr. Dralle

I capelli grassi, liberati dall'eccessiva secrezione, tornano leggeri e soffici.

L'irritazione del cuoio capelluto, che provoca l'eccessiva desquamazione, si attenua e la forfora scompare.

I capelli fragili ritrovano corpo e vigore. Non si spezzano più, e le doppie punte scompaiono.

i rimedi della natura ai problemi dei capelli

ANATOMIA DI UN OMICIDIO?

Le vittime

1. Identità provvisoria

BERTANI EDITORE.

Nata a Verona all'inizio degli anni '70 questa editrice esprime in maniera sintomatica tutte le contraddizioni della piccola editoria legata in qualche modo allo sviluppo del movimento di classe. La sua stessa produzione indica chiaramente la difficoltà di appropriarsi di un « luogo » all'interno del repertorio consueto della sinistra. Non a caso, infatti, i libri della Bertani passano da scelte iperteoriche — vedi i libri di su Bachelard — a documenti di stretta attualità — non ultimo il testo sulle Brigate Rosse.

CONTEMPORANEA

Costituitasi recentemente, ha saputo conquistarsi uno spazio pubblicando volumi di attualità — uno sul terremoto del Belice, uno sulle elezioni — e di teoria senza per questo settorializzare in maniera eccessiva il proprio intervento. Data la relativa novità dell'editrice non è ancora possibile formulare un giudizio organico né individuare definitivamente le eventuali contraddizioni della impresa.

DEDALO.

Sicuramente una delle editrici più interessanti apparse in Italia in questi ultimi anni. Alla Dedalo sono infatti da riconoscere molteplici meriti, soprattutto per quanto riguarda l'apertura verso nomi e testi tradizionalmente tabù per la pubblicista italiana. Alla Dedalo si deve anche la lucidità con cui ha perseguito il lavoro di stampa e diffusione di riviste come *Angelus Novus, Classe, Il piccolo Hans, Lavoro critico.*

DE DONATO.

Esploso con la collana « *Dissensi* », De Donato ha avuto un proprio ruolo — e non secondario — nello sviluppo di un'editoria capace di fornire una serie molteplice di informazioni su temi e argomenti poco trattati dalla produzione tradizionale. La De Donato ha saputo aprire una quantità di spazi sia in campo letterario che sociopolitico divenendo, soprattutto negli anni immediatamente successivi al 1968, uno dei punti di riferimento necessari per chiunque ambisse discutere della politica interna al movimento.

ARCANA

Editrice out per eccellenza, ha coperto gli spazi più eccentrici della tematica underground. Proprio per questo la produzione di Arcana ha svolto un ruolo fondamentale nel panorama della pubblicistica italiana toccando di volta in volta il cinema, la musica, l'alimentazione, la sessualità e sempre in un modo sicuramente anticonformista.

OTTAVIANO

Conosciuto soprattutto per i libri di fumetti « diversi », questo piccolissimo editore sta tentando di entrare nel mercato più vasto della produzione « di sinistra » sviluppando il discorso già iniziato con il repertorio dei comics.

GUARALDI

Specializzata in volumi/intervento su temi di stretta attualità, ha dedicato molta attenzione ai problemi della scuola e della società in generale. La dimensione divulgativa dei testi non ha quasi mai pregiudicato il valore dei contributi che si sono mossi organicamente dalla psicanalisi allo sport, dal fascismo alla pornografia, dalla fabbrica ai mass media.

SAVELLI

Non si può parlare della piccola editoria di sinistra senza che vengano in mente i librettini rossi delle prime iniziative della al-

lora Samonà e Savelli, e poi *La strage di stato, l'Agenda Rossa, I padroni della musica,* il Mandel, insomma una gran parte di testi che viaggiano spesso tra le mani di militanti e non. Savelli indubbiamente è, più di altri, l'anima scritta di certa sinistra e il suo ruolo, in questo senso, è stato quello di fornire indicazioni pagando lo scotto di un'inesperienza sicuramente collettiva.

MAZZOTTA

Tra i piccoli editori è certamente un big. Partito avventuristicamente, batte gli spazi più diversi fornendo una produzione molto varia e non sempre di livello pari all'originalità delle copertine. Il best seller *L'Ideologia del fascismo* ha dato un notevole impulso all'attività della casa che si muove disinvoltamente tra la politica USA, la scuola in Italia, l'architettura nazista e così via.

VANGELISTA

Alla ricerca di una propria idendità, per ora piuttosto nebulosa, questa piccola editrice copre spazi abbastanza marginali della pubblicistica in questione. Potremmo dire che tutta la sua attività è temporaneamente diretta alla saturazione del minimo terreno lasciato disponibile dai parenti più grossi. E' proprio per questo che essa non esita a cimentarsi anche con la narrativa — da ricordare *L'erba nasce verde* —.

MUSOLINI

Specializzata in argomenti storici, sociologici, economici e didattici la produzione della Musolini non è molto continua e neppure molto rilevante. Resta il fatto che la Musolini si è assunta il coraggio di pubblicare testi che probabilmente non avrebbero mai avuto alcuna attenzione editoriale contribuendo così in maniera rilevante ad avviare il dibattito su temi di interesse collettivo.

MARSILIO

Altro « grande » piccolo editore, sta decollando ormai verso ambiziose cifre di fatturato. Ha una produzione molto varia (e costosa) che riguarda non solo argomenti storico-politici ma anche sociologici nella dimensione più vasta. Recentemente ha aperto un importante spazio narrativo riuscendo persino ad accapparrarsi la pubblicazione del romanzo vincitore del premio « l'Inedito ».

2. Ruolo

Definita la parziale identità delle vittime, scoprirne il ruolo non è poi molto difficile. Si tratta infatti dei cosidetti « piccoli editori di sinistra », molti dei quali, figli illeggittimi del 1968, vivono all'ombra di una mitologia morta e sepolta. Certo che lo spazio allora sembrava non aver più fine. I simboli editoriali nascevano sull'effige di un Lenin condito in tutte le salse, si trovavano inediti fasulli, le rotative giravano intinte di rosso finché non fu più possibile la centesima edizione del *Che fare?* Era la recessione ideologica, la crisi, lo stallo politico e la strategia della tensione. Si dovevano inventare nuovi temi e nuovi spazi. I grandi poi — i grandi democratici: Feltrinelli, Einaudi, Laterza, Editori Riuniti —, muovendosi più lentamente ma certo più organicamente, annunciavano la fine degli ultimi indipendenti, dei piccoli testardi e ambiziosi cultori dell'impresa familiare. Il ruolo dirompente delle pubblicazioni di fortuna assomigliava sempre più alla ripetitività del dilettantismo. E fu così che nacque l'idea « giusta »: il trust, l'unione, il sindacato, il cartello o come diavolo si vuol chiamarlo; la Lega degli Editori Democratici. Visto che Einaudi e soci non intendevano concedere alcuno spazio né alcuna facilitazione ai parenti più piccoli e più poveri, si pensò di prenderli per le viscere, cioé per quella coscienza politica che si tira in ballo quando gli altri argomenti sono proprio esauriti. Tutti insieme, e forse appassionatamente doveva essere lo slogan, e questo soprattutto per quanto riguardava i problemi più tristi dell'editoria non florida è potente: i costi di stampa, la distribuzione, la promozione, il coordinamento dei cataloghi. Tante belle parole, come se si potesse d'un colpo trasferirsi in una società priva di concorrenza in cui il termine « concentrazione » fosse sconosciuto o addirittura punito come reato.

Inevitabili i disincantamenti. I piccoli in molti casi diventavano sempre più microscopici vendendo gli ultimi lettori all'invadenza delle megastrutture democratiche. La Lega, tanto parlata quanto inutile, sanciva lo status... Dice Savelli: — Abbiamo sperimentato una Lega di editori... che però non ha fatto niente, non ha prodotto niente, non ha mai preso iniziative, non ha mai aiutato nessuno degli editori aderenti né gli altri... —. E' la legge del capitale.

Naturalmente, e fortunatamente, il deserto è lontano a venire, tanto più che, bene o male, tra suicidi fatture scadenze proroghe e protesti la piccola editoria ha trovato un proprio malcerto e ininvidiabile equilibrio. Ma la resa dei conti è solo spostata perché i problemi, alla base, sono sempre irrisolti. « La nostra crescita di editori » — afferma lucidamente Guaraldi — « si è trovata a vivere la contraddizione fra l'esigenza di un lavoro culturale come servizio e l'esigenza di tener conto di logiche di mercato, della logica del profitto, trovandoci poi, inevitabilmente, di fronte ad un processo involutivo. A questo punto io parlo di crisi di ruolo... Tanto più che al momento della nostra nascita conoscevamo i libri che dovevamo fare, sapevamo a chi indirizzavamo le nostre opere; oggi questo interlocutore privilegiato comincia a sfuggirci, non è più chiaramente identificabile. In questo momento, al termine del processo di deterioramento delle istituzioni, noi dobbiamo essere in grado di formulare delle proposte positive ».

Gli assassini

1. I killer

Chi infierisce materialmente sul corpo depredato della piccola editoria?

Potremmo dire che un fantasma s'aggira spaventoso tra le malferme illusioni dei minicorpi redazionali: il COSTO e la VIOLENZA della distribuzione. Rintuzzati gli attacchi dei cartacei, placate le fatture tipografiche, rabboniti gli autori, strappata una dilazione sul costo della stampa, un vampiro invincibile e pericoloso allunga i suoi denti assetati sul corpo dei piccoli editori: è il canino aguzzo del DISTRIBUTORE. Le sue pretese sono chiare e micidialmente intrattabili: il 50, 55, 60% sul prezzo di copertina.

E' il suicidio. Non contento di lacerare il cuore del libro, il distributore sottopone a nuova violenza il povero editore: ossequiando Fantozzi, Cassola, Ronchey, Ottieri, Moravia e compagni, negerà alla sua vittima il minimo spazio in qualsiasi miserabile e periferica vetrina di libraio. Musolini? In fondo, in alto, a destra, con la scala. Quando poi, come è capitato ai libri di Bertani, non succede che gli scatoloni rimangano nei magazzini della distribuzione a marcire. E' certo allora che i debiti si accumulano!

Vie di scampo, peraltro, non ce ne sono. Al monopolio dittatoriale delle Messaggerie Italiane, la più grande fabbrica di omicidi librari che possa esistere, si oppongono una gracile distribuzione democratica, la Dielle, e le inesistenti alternative di sinistra. Non ci sono dubbi su questo: « Quello che è mancato a livello di editoria di sinistra — dice il libraio Angelo Pezzana della Hellas di Torino — è stata la distribuzione. Noi come librai non contiamo niente e gli editori meno che meno; chi conta veramente è la distribuzione. Si possono fare libri, avere voglia di venderli, ma se non c'è la distribuzione fatta in un altro modo sono discorsi destinati o a finire in un consenso richiesto o a morire nelle mani di un dissenso che si estinguerà da solo. In Italia manca appunto la struttura distributiva di sinistra, sono solo due le agenzie di distribuzione e tutti devono affidarsi a loro. E' urgente inventare una forma di distribuzione nuova che previlegi la promozione dei libri ». Aggiunge drammaticamente Mazzotta: — « O noi ci preoccupiamo di curare meno il nostro individualismo nelle scelte badando a creare una struttura di promozione, di distribuzione alternativa, o siamo destinati ad essere fagocitati dai sistemi promozionali e dai sistemi distributivi tradizionali ».

2. I mandanti

« E' possibile tenere in piedi queste « baracche » in un paese dove il 90% del mercato è in mano a poche case editrici di cui il 25% in mano a una sola? », si chiede l'editore Savelli indicando i veri responsabili del tentato omicidio. La concentrazione monopolistica, sospira qualcuno, è la stessa cosa da tutte le parti; e va bene, ma è possibile che il potere pubblico continui a dar denaro alla Mondadori-Rizzoli monopoli associati e lasci morire gli ultimi veri « indipendenti »? Indipendenti, ma senza illusioni, perché dalla merceologia non si esce; e la situazione di monopolio non è l'anima del consenso, l'ottusità, il paternalismo, la violenza dell'industria culturale di adorniana memoria? Salviamo la piccola editoria, dunque! E non perché essa sia estranea alla logica del profitto — chi si illude è uno sciocco che non ha letto una riga dei riassunti del Bignami marxista —, ma perché garantisce, per ora, la pubblicazione delle parole « Altre ».

E i mandanti allora? Il sistema capitalistico, l'economia di mercato, Mondadori - Rizzoli? Certo, ma inevitabilmente. Ciascuno al proprio posto; si produce merce e si vende merce. La concorrenza si uccide per asfissia, stringendola e fagocitandola: non ci si può aspettare altro. E il nodo vero? Non ci sono dubbi: il potere pubblico. A cominciare da una riforma dell'editoria che tutti chiedono, che tutti attendono — si fa per dire — ma che nessuno fa, per finire all'intervento diretto nella gestione del decentramento e dell'acculturazione popolare i veri colpevoli, senza alcuna possibilità di errore, stanno nei corridoi del regno politico. Perfettamente sincronizzato con la pratica dei monopoli, il potere usa la propria noncuranza malevola per delegare al mercato la vita e la morte di un'impresa editoriale; il segno è quello dell'empirismo più assoluto: chi riesce a vendere è premiato, chi staziona in magazzino è all'indice. Non importa poi se Mondadori + Rizzoli + Rusconi + Fratelli Fabbri ecc. affittano le librerie a metri, invadono le scuole (anche sotto nome diverso), inondano le edicole, gli esiti solo fanno testo. E l'ideologia. Molti piccoli editori non pubblicano forse dei libri « sovversivi »?

Fabio Carlini

Una sessantina di rappresentanti di altrettante pubblicazioni hanno partecipato ai primi di luglio al primo convegno nazionale della stampa di base organizzato dal Centro di Documentazione di Pistoia.

Per la prima volta infatti gli operatori dell'informazione di base, che va dai ciclostilati locali alle pubblicazioni di più vasto respiro, si sono ritrovati attorno allo stesso tavolo per discutere gli innumerevoli problemi comuni: le tre giornate di lavoro hanno visto un acceso dibattito, un po' caotico e confuso, ma utilissimo se non altro perché si è avuto modo di fare conoscenza reciproca.

Anche GONG era presente seppur, obiettivamente, la realtà strutturale della nostra rivista è ben diversa dalla maggioranza delle pubblicazioni rappresentate al Convegno.

Crediamo anzi opportuno fare chiarezza in tal senso: un conto è operare nel settore dell'informazione con mezzi tradizionali, avere un editore, un distributore ecc. e un conto è invece autogestirsi editorialmente e servirsi della distribuzione militante.

Son due situazioni diametralmente opposte che in comune hanno nel caso specifico la volontà e l'impegno di battersi al meglio per una corretta informazione e analisi del pensiero. Ci sia permesso di notare come presso i giornali « autogestiti » troppo spesso alla spontaneità nel lavoro non si affianchi per lo meno un atteggiamento professionale: gran parte dei prodotti a noi noti risentono di velleitarismo e di imprecisione sia nei contenuti che nell'aspetto.

Crediamo inoltre che sia tempo di uscire dal ghetto del ciclostile: è uno strumento inefficace per controbattere la stampa padronale e la Rai TV, può servire per iniziare, ma il secondo passo è d'obbligo quello di una stampa più articolata nella sua struttura organizzativa e tecnica, cosa che, ripetiamo, richiedete, come minimo, atteggiamento professionale.

Ma il tema è troppo interessante per ridurlo a queste poche righe, ci torneremo sopra non appena i partecipanti del Convegno pistoiese avranno inviato maggiori informazioni sulle loro testate così da poter fare un'ampia panoramica della situazione italiana della stampa di base.

R. Brunelli

Intervista ad Alexis Korner

THE GUV'NOR

Quando, nell'immediato dopoguerra, il Signor Blues sbarcò ai docks *londinesi sull'eco delle sfavillanti rivolte del bebop di Parker e di Gillespie, poco mancò che il suo misero impermeabile incompreso e le sue caloches disilluse gli costassero un secco rifiuto di visto d'entrata da parte degli onniscienti santoni di quel* trad jazz *britannico ancora invaghito di King Oliver e Johnny Doods.*

Certo, vestita di chiassoso dilettantismo à la do-it-yourself, *la grande follìa del momento, lo skiffle, andava a tirarle fila di vecchie feste private della Harlem-anni '20 cambiando per la prima volta il passaporto al lungo predominio americano nelle* charts *locali. Ma solo in pieni anni '50 gente come Ken Colyer, Lonnie Donegan, Chris Barber e Nancy Whisky prese a bruciare davvero il grano del sapere e a propalarne i segreti. Fu un richiamo attraverso i pori di una pelle arida, improvvisamente resa bruciante: non più i vecchi Black & White Minstrel Shows o pochi* race records *raccattati sottobanco, non più l'immobilismo ottuso ma la consapevolezza graduale di un linguaggio « diverso » che sapeva tirar di destro in vista dei « tempi che stavàn cambiando ». In gelide albe primaverili, dunque, il Signor Blues potè quasi credere che le bigie acque del Tamigi fossero le stesse del vecchio Delta, perso tra Mississippi ed Arkansas seimila miglia più a est.*

In piccoli clubs, come la Roundhouse di Wardour St. o l'Eel Pie Island o il più noto Marque, nasceva il british blues, *covando lo stesso realismo aspro, socialmente risentito, della tradizione negra d' America. L'elettrificazione dava punti al nuovo modello-Shadows nella sporca chiarezza di tre-accordi-tre e dodici-battute-dodici alla faccia dei Tommy Steele confezionati in serie da un business acciigliato. Per un buon lustro, dal '61 al '67, i Blues Incorporated di Alexis Korner furono la giusta culla di quel* movement *da cui sarebbe presto nato il rock, e da cui sarebbero usciti i più noti John Mayall e Graham Bond.*

La sinossi di quel periodo è ormai storia e ritrovare, a quindici anni di distanza, Alexis in uno degli ultimi clubs londinesi, il recentissimo Rock Garden, è stato come un risucchio del destino.

L'accidiosa malìa che s'è impadronita di questi vecchi leoni del blues, oggi più che mai intenti a regalare deliziose pataraffes *su vinile e dal vivo piuttosto che a risalire in sella alla perduta Originalità, parla in fondo di noti messaggi: ogni epoca ha i suoi sensi di vita, è vero.*

Pochi segnali parlano di moda, di business, di ciclicità di eventi ma... dimmi, papà Alexis, cos'è il blues?

GONG: Dei vecchi leaders del blues inglese, qualcuno è morto o sparito dalla circolazione; altri si sono auto-confinati nel limbo di una assurda routine. Alexis, cos'è accaduto all'entusiastico pionierismo dei primi anni sessanta?

KORNER: Beh, qualcuno sta ancora aspettando il periodo giusto per fare più soldi. Altri rinunciarono nella convinzione di non ricevere i riconoscimenti loro dovuti, non tanto musicalmente quanto socialmente. Questo è veramente quanto accadde ad un music-business preso d'assalto da gente con ambizioni assai più sociali che artistiche.

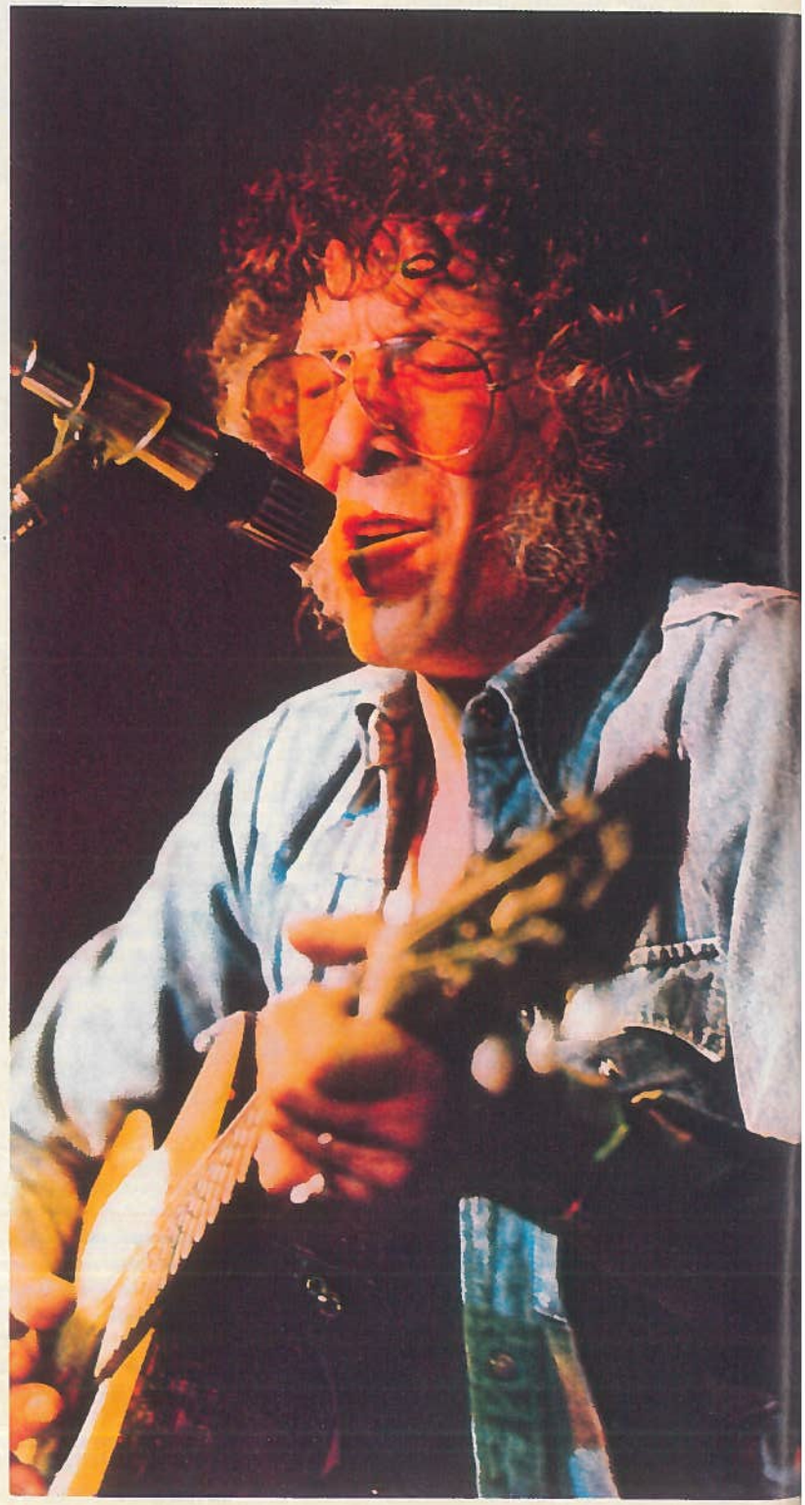
Io, come pure molti miei amici, non ero preparato ad accettare le condizioni poste dal business in tal senso poiché... guarda, non m'importa essere un campione mondiale dei pesi massimi... non m'interessa socialmente. So, dopo una serata, se ho raggiunto o meno i miei obbiettivi musicali e, nel 99% dei casi, no. Ma per quell'unica volta ti assicuro che ne vale la pena. Per questo suono ancor oggi. Vedi, ci sono modi più facili per guadagnarsi da vivere ma essere un musicista non è una scelta, piuttosto un obbligo interiore.

Ora, credo che ti riferisca a persone che erano una specie di music-junkies, che volevano suonare perché dovevano suonare, in antitesi a quanti amavan trovarsi in prima pagina sul Daily Mirror, o esser visti fuori città ogni sera con una nuova ragazza, o esser fotografati nel bel mezzo d'una scopata. Stai parlando di un cambiamento nel business che era già divenuto un fatto sociale prima della guerra: il modo per rompere il rigido schematismo delle classi sociali era diventare... l'unica cosa che tu potessi fare per renderti interessante al punto che nessuno si curasse di chi tu fossi e da dove venissi, era di aggiudicarti il titolo mondiale dei pesi massimi.

Oggi abbiamo le superstars, che sono tutte campioni mondiali dei pesi massimi. La maggior parte di queste persone è consapevole del proprio back-ground: farsi strada a livello sociale, come pure economico, è qualcosa che non sarebbe loro mai capitato senza la musica; musica che essi hanno semplicemente usato per i propri fini.

Stiamo parlando di business ora. Non parliamo più di un'esperienza emozionale com'era prima, bensì di servizi di sicurezza, di press-passes, di stadi di calcio, di vendite di biglietti, di « siamo così famosi che non suoneremo per meno di cinquantamila persone ».

Oggi si parla in termini assai diversi se pensi che l'industria discografica, specialmente in questo paese, è orgogliosa d'essere — e qui si potrebbe pure sorridere ma... — « l'industria a sviluppo più rapido del paese ».



Alexis Korner oggi

E' ovvio che, in tal caso, essa debba produrre esattamente quanto viene richiesto in una certa area ed in un certo momento. Un prodotto, dunque. Gestita in tal modo, l'industria consente poco spazio all'ispirazione del momento ed è per questo che sarebbe impossibile far rivivere gli anni '60 oggi. I circuiti in cui operare dal vivo son sempre meno; i musicisti crescono in studio convinti, come pure il pubblico, che l'esibizione migliore è la più fedele riproduzione del disco.

Il business va emarginando qualsiasi possibile eccitazione per ciò che è irripetibile e nuovo: si deve essere prevedibili in modo che la gente sappia come reagire alla musica e questa venda.

GONG: Qual'era dunque la scena inglese degli ultimi anni '50 e dei primi '60? Qual'era il portato sociale che s'accompagnava al blues che avevate scelto quale ideale veicolo musicale?

KORNER: C'era più individualità in quegli anni poiché non v'erano pressioni da parte del business... a questo proposito, non credo ci sia stato alcuna evoluzione fondamentale nell'ambito della musica popolare d'ogni settore dopo Hendrix: è stato l'ultimo a prendere davvero tutta la faccenda per le palle e a dire « questo è quello che sappiamo fare ». Comunque, la scena dei '60... c'era un tale feeling di energia, di qualcosa che stava accadendo socialmente e musicalmente, un tale senso di cambiamento che l'entusiasmo finiva per compensare il pochissimo danaro e gli orari durissimi di lavoro.

I cambiamenti sociali si ebbero a livello di comportamento, in pubblico come in privato, nel modo di pensare. Ad esempio, un mutamento notevole e fondamentale: l'ormai vecchia abitudine di convivere, piuttosto che sposarsi. La percentuale di gente che oggi si sposa è insignificante se confrontata con quella di quindici anni fa. Allora non era cosa di tutti i giorni ed il cambiamento si ebbe davvero in relazione a tutta la situazione musicale, e all'atteggiamento espresso attraverso la musica, in termini di filosofia, di modo di parlare; in relazione al fatto che i musicisti non erano ormai più **high-class** oppure servi tecnicamente dotati con l'obbligo d'esibirsi per un pubblico dietro compenso.

Di solito l'accesso era loro consentito solo dalla porta di servizio... lo status sociale dunque mutò in quegli anni, in particolare poiché molti musicisti provenivano da strati sociali assai diversi. Si trattò di una specie di stadio evolutivo finale di qualcosa che avvenne in Gran Bretagna dopo la guerra (ma che aveva avuto inizio prima di essa): la comparsa assai lenta di un quarto ceto sociale costituito dagli esuli delle tre tradizionali classi dei lavoratori, della media ed alta borghesia. Lo sviluppo musicale degli ultimi '50-primi '60 fu un aperto culmine di questa situazione.

GONG: In un simile contesto, come vennero adattate le istanze del blues nero d'America alla problematica sociale dell'Inghilterra di quella generazione?

KORNER: In un certo senso si fusero poiché il blues era una forma espressiva di gran lunga più diretta e svincolata da qualsiasi tipo di rituale. Voglio dire, l'esibizione di un trio o di un quartetto di una **tea-room** era pari ad un rituale: si doveva essere vestiti un certo modo, suonare un certo tipo di musica a suo modo sorridente, dire « sissignore, nossignore »... la musica rifletteva questo atteggiamento.

Improvvisamente, venimmo a contatto con una musica che era l'esatta antitesi e faceva sentir tutti in grado di poter esprimersi attraverso un linguaggio molto semplice e diretto. Inoltre, l'elettrificazione era un attacco assai diretto alle concezioni di qualsiasi musica di quell'epoca. La sensazione generale fu quella di un nuovo punto di partenza, quantunque non fosse così in realtà. Tutto quel che facemmo fu il classico **repulisti** periodico, il primo dopo lungo tempo a causa di una guerra mondiale che rallentò un'evoluzione dell'intera scena della musica popolare che sarebbe potuta accadere dieci anni prima .

Si scelse una musica che non conosceva routines, che esigeva espressioni da sviluppare piuttosto che da apprendere in termini di conoscenza musicale. Divenne in tal modo « musica della gente » assai più qualsiasi altra musica popolare prodotta in Gran Bretagna all'epoca. Il blues coinvolse il paese in qualcosa di molto nuovo, e non solo i musicisti bensì anche il pubblico. Non era più il caso delle **dance-halls** dove eri abituato a startene su una pedana, a guardare il complesso suonare sul palco in cravatta e le due ragazzine del coro alzarsi e poi sedersi, e il cantante che suonava una chitarra dalle corde di plastica nella sezione ritmica senza che tu riuscissi a sentirne una nota... il blues era contro la dicotomia tra pubblico e musicista. Esigeva una partecipazione unica, totale, e ciò fu una completa rottura con la tradizione dell'**entertainment** qui.

Solo il jazz aveva fatto lo stesso in Inghilterra prima di allora, dopo il **music-hall**, e mi spiace davvero che, intorno al '60, esso abbia attraversato quel pessimo periodo durante il quale venne predicato come un nuovo « gospel », per pochi iniziati che ne sapevano e comprendevano tutto. In altre parole, l'atteggiamento del musicista jazz di una volta — che è il motivo per cui il jazz divenne un fenomeno di elite, e non sto parlando tanto di quello tradizionale tutto risate e birra, ma di quello contemporaneo — era quello di prendersi così sul serio da non avvertire alcun bisogno di stabilire un contatto col pubblico. Tutto quel che doveva fare era suonare per gente che doveva considerarsi più che fortunata di poter ascoltare una musica così incredibile. Questo atteggiamento — quasi un andare in chiesa più che un passare una serata d'**entertainment** — davvero deprezzò il valore popolare del jazz qui.

La musica che si suonava con i Blues Incorporated era sempre, deliberatamente, una fusione di Muddy Waters e Charlie Mingus poiché era la stessa fonte e non vedevamo alcun motivo per creare barriere di sorta. Guarda, Ginger Baker si unì a noi dopo aver suonato con Acker Bilk come pure con musicisti contemporanei. Jack Bruce veniva dalla Jim McGough Scottsville Jazzband, un gruppo scozzese di jazz tradizionale, ma Jack cominciò a suonare il basso perché si interessò al piano-boogie e voleva ottenere dal basso lo stesso sound della mano sinistra al piano... donk-a, donk-a, donk-a... **walking bass!** Graham Bond aveva suonato con il Johnny Burch Octet, una band di jazz moderno dell'epoca, e così Dick Heckstall-Smith.

Agli inizi io stesso suonavo jazz, come poi suonai il blues: vedi, è tutta musica popolare e, per quanto mi riguarda, esiste un terreno

comune, da qualche parte nel mezzo, da dove si può sboccare nel folk, o in quello che chiamano pop, o in quello che oggi sotto-etichettano come rock, o nel jazz, o in Aznavour. Io sono sempre stato interessato a quel terreno comune dove tutte queste musiche si fondono. Potevamo provenire da diverse parti ma sapevamo tutti che quello era un terreno comune, e l'unica cosa possibile era usarne tutte le componenti.

Era come prendere una manciata di semi e gettarla in un terreno molto fertile e vedere quali fiori diversi posso crescervi, poiché i semi crescono l'uno accanto all'altro, piuttosto che piantare quel seme particolare sapendo che otterrai quella pianta particolare.

GONG: Diversi bluesmen americani vennero in Europa agli inizi dei '60, chi per iniziativa personale, chi nell'ambito dei cosiddetti American Blues Packages. Quali furono i vostri rapporti?

KORNER: Sì, venivano assai spesso in Europa. Non così spesso nei '50 quantunque in Inghilterra si ebbe un numero incredibile di bluesmen. Avevamo un piccolo club all'angolo di Wardour St. e Brewer St., la Roundhouse (praticamente un **pub** con la sua **upstairs-room**), e... un esempio: una sera — e non fu la sola — Speckled Red suonò il primo set (doveva tornare in America il giorno dopo); poi, Memphis Slim suonò il secondo (era arrivato quel giorno per cominciare il suo tour).

Vedi, Jack Dupree viveva qui, e Sonny Terry e Brownie McGhee venivano due o tre volte all'anno, e Roosevelt Sykes, e Little Brother Montgomery... non andavano in Europa ma si fermavano qui, a lavorare in clubs tradizionali per somme ragionevoli e assai superiori a quanto avrebbe potuto guadagnare negli States. Se un bluesman negro poteva guadagnare $ 600 alla settimana, faceva una fortuna ed era felice!

Così eravamo abituati a vederli tutti e a lavorare con tutti loro: Muddy Waters e Otis Spann suonarono per nulla al nostro club.

In America erano perlopiù in ritiro, non suonavano già più. Avevano finito molto tempo addietro poiché il blues fu una moda, era e fu sempre la pop-music dei negri. I giovani musicisti negri d'America non volevano più suonare il blues, non volevano vedere vecchi bluesmen acciaccati ma giovani leoni saltellanti (**jumping spades**) che lasciassero immaginare che qualcosa doveva succedere. A tale proposito ne parlai una volta con Miles Davis e la risposta fu **don't talk 'bout that slavery shit** (non parlarmi di quella merda da schiavi!)!

La popolazione di colore era molto anti-blues e, per tale motivo, il blues non attirò nessun pubblico nei '40 e nei '50. Big Bill Broonzy faceva il bidello in una scuola: invece di suonarvi, badava alla caldaia. Jack Dupree, se aveva fortuna, lavorava in un bar tre volte alla settimana per $ 5 a sera. Roosevelt Sykes s'era ritirato e Sonny & Brownie suonavano occasionalmente... tutta la gente di cui parliamo era a riposo, non aveva alcun pubblico, eccetto noi.

Da sinistra: Dave Stevens, Dick Heckstal-Smith, Alexis Korner, Jack Bruce, Mick Jagger, Cyril Davies.

Ciò che facemmo qui fu re-introdurre il giovane pubblico bianco americano al blues. Il successo fu totale ed è uno dei motivi per cui non ho rimpianti per come ho gestito la mia vita. Due di noi furono dunque responsabili per aver cambiato il gusto generale in tutto il mondo: Cyril Davies ed io. Se non avessimo portato avanti la Roundhouse e ingoiato tutta quella... e Chris Barber, pure.

GONG: Cosa significò il ritorno di alcuni di questi bluesmen americani in Inghilterra sul finire dei '60 per alcune ormai note sessions? Una operazione commerciale oppure un ultimo grido di esistenza?

KORNER: In breve, vollero fare dei dischi pop, **British pop records**. Vedi, la cosa che non mi piacque di tutto ciò fu l'enfasi riguardo al blues bianco come contrapposto a quello nero, oppure il blues britannico contrapposto a quello americano. O uno sa suonare il blues, o no. Abbiamo parlato di una musica dal terreno comune, senza definizioni settoriali.

Quello che accadde fu che, ovviamente, la Gran Bretagna era diventata la vetrina più luminosa della musica popolare mondiale, su disco e dal vivo. Questi musicisti tornarono qui — le sessions con Chuck Berry, Howlin' Wolf, B. B. King, Muddy Waters — per far musica con musicisti inglesi e, al contempo, avere un buon **cachet** e vendere un sacco di dischi. Erano stati persuasi della necessità di fare dischi per poter lavorare ma, nella maggior parte dei casi, i dischi realizzati da loro negli States furono di gran lunga superiori alle sessions inglesi.

Fu una reazione comprensibile se fino a ieri, per vent'anni, ti è stato detto che valevi $ 100 a sera e poi, all'improvviso, vedi il tuo nome sui giornali, gente famosa vuol suonare con te e cominci a valere $ 1000 a sera. Tutti in questa professione tentano di migliorare e di progredire: non puoi pretendere che Sleepy John Estes, quando riapparve, fosse il cantante ed il musicista che era stato venticinque anni prima poiché era vecchio, fisicamente non avrebbe retto, e non aveva suonato per anni ed anni, ma non lo condanno per il suo piacere di guadagnare più soldi e divertirsi per pochi mesi.

Il caso di B. B. King è differente: B. B. è ed è stato un attivo professionista per venticinque anni. Insomma, vai dove c'è lavoro. Credo che ci sia un'immagine un poco romantica al loro riguardo. No, non credo che a nessuno di loro sia passato per la mente di lanciare un ultimo grido di vita: si trattò solo di un lavoro meglio pagato di altri, con la possibilità di vendere molti dischi. E questo è lo scopo della loro professione: suonare la loro musica ed essere pagati il più possibile per farlo.

GONG: E oggi, a distanza di anni, dove sono finiti?

KORNER: Tutti sono ingannati dal fatto che se qualcuno non è **sensational** dev'essere senza lavoro. Io ho fatto un tour in Australia e Nuova Zelanda con Sonny & Brownie, e la stampa sempre dietro; il mese passato sono stato due volte in Germania; ho registrato con Ronnie Lane; ho lavorato due giorni in clubs in Olanda e sono tornato con denaro sufficiente per un mese... è una questione di scelta.

Oggi il blues non è più di moda ma fa parte della musica popolare: non è più come nei '60, tuttavia ha lasciato un numero sempre maggiore di persone interessate al blues e a suonarlo.

Io conosco gruppi in America che non hanno mai fatto un disco ma hanno lavorato per venticinque anni vivendo nel lusso: non vogliono fare dischi, possono lavorare magari solo nel South-West, fare un sacco di soldi ed essere felici. Vogliono essere solo dei musicisti viaggianti. Tuttavia il business tace su queste persone che sfuggono alle sue imposizioni e alle sue regole di calcolo, ed è per questo motivo che mi hai fatto questa domanda: perché anche tu sei caduto esattamente nella stessa trappola, nel modo in cui si supponeva tu vi cadessi.

Vedi, ho suonato regolarmente, da solo e con altri, sin da quando ho lasciato l'esercito nel '49. Mi piace suonare con chiunque, in pubs o altrove ma non ho mai apprezzato la sindrome delle **star-jams**. Così, finché ho ricavato la mia soddisfazione personale e chi ha suonato con me la sua, non mi curo del fatto che qualcuno possa venire a sapere di una musica suonata da cinque-sei persone in un salotto, in fin dei conti altrettanto valida quanto quella suonata su di un palco.

Quando suonavo blues nei '40 non mi sarebbe mai entrato in testa che sarei diventato un professionista: avevo dodici anni e la guerra era assai più eccitante. Mi piaceva suonare il blues e non ho fatto altro dalla prima volta che l'ho sentito: era una questione di enorme piacere personale. Era il mio mondo, la mia vita privata in cui nessuno, neppure i miei genitori, poteva entrare. Oggi sono molto felice d'essere pagato di che vivere grazie al mio mondo fantastico: l'unico rimpianto è forse quello di dover essere un musicista migliore.

GONG: Eccezion fatta per Graham Bond, mi sembra che questa sia stata pure una caratteristica anche di John Mayall: un musicista di buon livello ma privo di impennate geniali.

KORNER: E' vero. John ha trovato la formula secondo cui suoni qualcosa e, finché la gente non ha imparato a riconoscerti, non la cambi affatto. In tal modo il pubblico ti può seguire sempre e rimani popolare. Beh, non è proprio vero perché oggi è assai meno popolare di un tempo ma John ha capito la formula per rendere popolare il blues. Ha pure frenato un qualsiasi sviluppo evolutivo per lungo tempo ma il suo suono così definito, non per questo era negativo.

Graham, al contrario, era un mu-

Il giovane Alexis

sicista molto strano. Molto bravo. Aveva molto coraggio ed insegnò ad un sacco di gente a non aver paura delle proprie idee e a provarle prima di decidere cosa fare su un palco di fronte al pubblico. Il che fu un enorme contributo da parte sua che molta gente sembra non comprendere .

Un uomo molto difficile da capire: abbiamo un modo di dire qui, tipo « essere posseduti dal demonio » e certamente Graham lo era. Capì... vedi, lui fu anche uno di quelli che capirono dove il jazz andava a parare. Gran cosa! Suonava così bene l'alto sax... la ragione per cui ci separammo fu che io non volevo un tastierista bensì un bravo **altoist:** non volevo nessun **bloody Hammond Organ** tra i piedi al Flamingo. La rottura fu grave, come quando mi separai da Cyril Davies per via del sax. Graham credeva di poter controllare il mondo intero da un Hammond e tutto quello di cui avevi bisogno fosse un buon batterista... un grande musicista jazz che amava suonare il blues.

Ti dirò, ciò che mi preoccupa è che cosa trovano oggi i giovani: tutto è già stato fatto e non si può più andare avanti, solo indietro. E' terribile e capita a gente che lavorava nei '60 e si ritrova ancora in vita nei '70.

Nei '60 c'era una più marcata fusione delle generazioni. Il **gap** generazionale venne inventato dopo i '60... guarda, quando io e Graham cominciammo a suonare, i teen-agers non esistevano. Tra i dodici e i diciott'anni, ti sedevi ad un piccolo tavolo se c'eran troppi ospiti a cena. Eri considerato un uomo solo quando cominciavi a guadagnarti da vivere.

Oggi il **gap** generazionale è diventato un'attenzione commerciale nei confronti di uno strato sociale oggi in grado di acquistare vaste quantità di beni di consumo, se confezionati e venduti in modo ingegnoso. Cicli... I '70 sono vuoti, probabilmente un periodo di rigenerazione dopo le rapide esplosioni del decennio trascorso. Negli ultimi tre secoli, la gran parte degli sviluppi sociali maggiori ha avuto la tendenza a verificarsi prima dell'ultimo quarto di secolo, il quale tende ad essere un consolidamento delle esperienze passate, più che un periodo innovativo: forse, verso la fine dei '90 si potranno avvertire nuove tendenze e sarebbe bello se ora avessimo venticinque anni per guardarci alle spalle e vedere cos'è successo, e selezionare ogni cosa, e conservare solo ciò che è positivo.

GONG: Quali sono allora i periodi della tua storia che salveresti?

KORNER: Essenzialmente, tre.

Ho apprezzato moltissimo gli ultimi anni '40 ed i primi '50 poiché il jazz, prima d'allora, non era mai stato una musica popolare dalle grosse vendite in questo paese. Nei '50 il jazz s'arricchì di ottimi musicisti quantunque fosse soprattutto una musica ricreata.

Mi piacque il primo gruppo di blues che formai all'epoca con Chris Barber, nel '48, piano, basso, chitarra, batteria. Si suonavan brani che eran stati appena pubblicati in America, non andavamo indietro nel tempo di quindici o vent'anni. Non ci passava per la testa. Bè, fu puro divertimento.

Poi, mi piacquero molto gli ultimi '50 con Cyril Davies e Alan Lomax. Direi dal '54 al '61, anni tremendi assolutamente, senza soste. Un continuo sviluppo da « solo » a duo, e poi a gruppo. Sapevamo che stavamo cambiando qualcosa, il modo di pensare della gente: era davvero un manipolare milioni di persone e renderli interessati ad una musica di cui non avrebbero mai sentito parlare altrimenti... così manipolammo le loro menti piuttosto che le loro tasche.

Il terzo periodo fu nel '69/'70 sino al '74, denso di molti concerti.

Il '75 è stato OK, mmm... il '76 lo stesso, ma... guarda, ho una filosofia molto semplice: qualsiasi cosa a cui sopravvivi è un bene per te ed ogni cosa alla quale non sopravvivi, bè, non ne saprai mai nulla. In tal senso son sempre stato un esistenzialista: esistere in virtù del presente. Per questo sono ancora qui.

The ALEXIS KORNER Story

19 aprile 1926 - Alexis Korner nasce a Parigi. Il padre è ufficiale della Cavalleria austriaca, la madre greco-turca. Cresce in Francia, Svizzera, Nord-Africa e, nel '39, si stabilisce in Inghilterra.

1947 - ad Amburgo con le truppe d'occupazione. Cura programmi musicali per l'emittente inglese NWDR.

1948-1950 - suona con la CHRIS BARBER BAND.

1950-1954 - si esibisce da solo in clubs insieme a MUDDY WATERS, MEMPHIS SLIM, SPECKLED RED, LITTLE BROTHER MONTGOMERY.

1952-1954 - con LONNIE DONEGAN e CHRIS BARBER fa parte del KEN COLYER SKIFFLE GROUP.

1954-1961 - suona in duo con CYRIL DAVIES; incide dischi di skiffle; apre la Roundhouse a Soho; accompagna in tour BIG BILL BROONZY, OTIS SJANN, JOHN LEE HOOKER, JACK DUPREE, SONNY TERRY & BROWNIE McGHEE.

1961-1967 - gli anni dell'avventura BLUES INCORPORATED. La band debutta il 13-7-62 all'Ealing con Alexis, DICK HECKSTALL-SMITH, JACK BRUCE, CYRIL DAVIES e CHARLIE WATTS. Ne fecero parte in seguito, tra gli altri, MICK JAGGER, GINGER BAKER, BRIAN JONES, KEITH RICHARD, ERIC BURDON, LONG JOHN BALDRY, GRAHAM BOND, ZOOT MONEY, DANNY THOMPSON, TERRY COX, DAVE HOLLAND, JOHN SURMAN, PHIL SEAMAN, JOHN MARSHALL, RAY WARLEIGH, CHRIS PYNE, DAVY GRAHAM, ALAN SKIDMORE, RONNIE JONES.

1967 - con VICTOR BROX, MARSHA HUNT, GERRY CONWAY e HUGHIE FLINT da vita ai FREE AT LAST, cui fa seguito un periodo in coppia col solo BROX.

1968 - duo con ROBERT PLANT.

5/7/69-1970 - debutto dei NEW CHURCH al concerto degli STONES a Hyde Park. Fanno parte del gruppo PETER THORUP, COLIN HODGKINSON, ROY BABBINGTON, DUDU PHUKWANA, LOL COXHILL, ANDY FRASER e PAUL RODGERS.

1970 - collabora con THORUP e JOHN CAMERON alla BigBand di 23 elementi C.C.S. (Colletctive Consciousness Society).

1970-1973 - duo con PETER THORUP.

1972 - partecipa ad alcune sessions con bluesmen americani ed altri noti musicisti rock. Tra le altre, quelle con B.B. KING e HOWLIN' WOLF.

1971-1973 - con THORUP, MEL COLLINS, BOZ e IAN WALLACE forma SNAPE.

1974-1976 - suona da solo, perlopiù all'estero, incidendo rari dischi in proprio e concentrandosi soprattutto sull'attività radiofonica e televisiva.

DISCOGRAFIA ESSENZIALE

Soprattutto per motivi di scarsa reperibilità s'è limitata la scelta ai seguenti volumi: BOOTLEG HIM (2Lps, RAK SRAKSP 51) comprendente materiale dell'intero arco della carriera di Korner, dai Blues Inc. ai C.C.S.

ALEXIS KORNER'S ALL STARS/BLUES INCORPORATED (Transatlantic TRA SAM 7) con registrazioni del 1964.

Guido Harari

OLTRE LA CRISI

La crisi economica che ha colpito in questi ultimi anni l'economia occidentale ed ancora più drammaticamente quella italiana, ha avuto sensibili riflessi anche nel settore degli strumenti musicali.

Per avere un quadro della situazione abbastanza ampio ed approfondito, ci siamo rivolti a due tra i più significativi commercianti di strumenti in Italia, Bosoni a Milano e Lajolo a Torino, entrambi titolari di negozi che, nelle rispettive città, sono tra i più forniti e qualificati punti di vendita.

« Abbiamo avuto aumenti del 27% dovuti esclusivamente al cambio », così ha esordito Bosoni, « senza contare che, all'origine, molte ditte hanno praticato aumenti dal 7 al 10% che si aggiungono alla cifra già detta in precedenza. In più la legge costringe gli importatori ad un deposito infruttifero, cioé senza interessi, pari al 50% del valore importato che tradotto in soldoni significa un aumento del 1,5% mensile.

Le conseguenze, ha precisato Bosoni « ... più che un calo nelle vendite, sono state il « disturbo » delle trattative dato che il mercato, nonostante tutto è ancora vivo ».

Perché il mercato sia ancora vivo ce lo ha spiegato Lajolo: « La gente vede che l'inflazione aumenta, che i soldi messi da parte valgono sempre meno, quindi compera oggi: domani il suo strumento avrà sempre maggior valore, ovvero sarà un buon investimento ».

Le marche italiane da questa situazione non hanno ricavato il guadagno che si avrebbe potuto pensare sia perché hanno avuto aumenti di costi (molte dipendono dall'estero nell'acquisto di alcune parti indispensabili) e sia per l'inspiegabile sfiducia che il pubblico ha sempre avuto verso i prodotti nazionali che spesso hanno il solo difetto di essere meno reclamizzati di quelli stranieri.

Previsioni è difficile farne, Lajolo pensa che: « quando finiranno gli aumenti e i prezzi si stabilizzeranno ci sarà una stasi nelle vendite anche perché questa corsa all'investimento avrà saturato un po' il mercato e poi riprenderà il ritmo normale ».

A questo punto è bene dare qualche indicazione per capire su cosa si basa il mercato degli strumenti.

I professionisti hanno un'incidenza minima sulla fascia degli acquirenti: di rado cambiano gli strumenti che hanno già (il professionista compra uno strumento « buono » che gli duri anni) e quando si trovano nella necessità di sostituirli non possono, permettersi di aspettare le situazioni favorevoli.

Il mercato degli strumenti si basa quindi sui « dilettanti », qui per dilettanti intendiamo tutti coloro che non fanno della musica una professione.

E' questo il motivo per cui produttori e negozianti seguono con così grande interesse lo sviluppo dell'educazione musicale nel nostro paese (Bosoni ha addirittura organizzato e dato spazio nel proprio negozio ad una scuola di musica tanto qualificata quanto dotata di sistemi moderni).

Ed è proprio lo sviluppo che ha avuto nel mondo e in Italia l'educazione musicale che ha fatto si che l'industria degli strumenti si sia sviluppata dall'artigiano alla produzione in serie e la distribuzione dal negozietto al moderno punto di vendita.

L'analisi della situazione economica ci permette di fare un'ultima considerazione più strettamente legata al SIM e a quanto verrà esposto.

Questo non è stato un anno di novità. La novità richiede spazio ed investimenti, vuol dire per i produttori il dover montare una catena di produzione totalmente nuova e il correre il rischio di far eun salto nel buio. Le uniche novità consistono perciò in modifiche ed aggiornamenti di prodotti già presentati in precedenza; non stupitevi quindi se scoprirete che, tutto sommato, dopo l'invenzione del sintetizzatore, non è ancora successo nulla di nuovo.

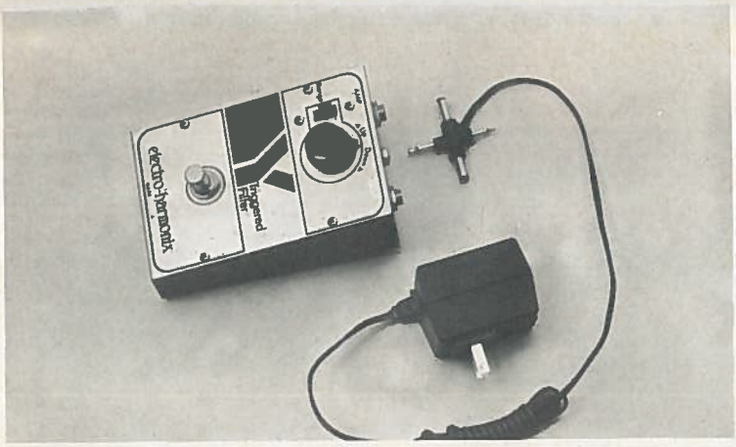
Tra gli impianti voce tradizionali interessante è il 1200 W della HIWATT per la sua solidità e la praticità d'uso. Si compone di 4 finali di potenza, a valvole, 4 colonne spie, 4 casse di notevoli dimensioni con sistema *bass reflex* e 4 trombe per gli acuti, staccate, da montare sopra le casse. Il tutto in solida fattura, semplice ma elegante nella linea e particolarmente indicato per il massacrante lavoro di un gruppo. Per quanto riguarda il mixer c'è possibilità di scelta tra un modello a 8 e uno a 12 canali — quest'ultimo realizzato solo ultimamente —. Anche per quanto riguarda il mixer vale il discorso della qualità accoppiata a una solidità che ne permettano un uso prolungato e continuo; infatti, pur essendo completi nella gamma delle prestazioni necessarie a un gruppo, non sono stati eccessivamente « complicati » proprio per evitare di esporli troppo facilmente a noie che costringano a rettifiche e riparazioni. Il tutto viene completato di « ciabatta » con un costo complessivo sui 5 milioni, veramente concorrenziale con gli impianti della stessa potenza. Sempre dall'Inghilterra ci giunge la linea di amplificatori HH insieme agli impianti voce di piccola-media potenza.

Citiamo lo Stage 4, 400 W RMS, composto di 4 finali da 100 W l'uno (due di questi sono miscelatori) e un sistema di casse formato da 4 trombe per acuti in fiberglass e 8 diffusori per bassi.

La SISME si presenta al SIM con una novità: il miscelatore 18 canali modello 526. E' fornito di due echi a disco separati funzionanti l'uno sui primi nove ingressi, l'altro sui restanti e offre la possibilità di mixare in cuffia sia ogni singolo ingresso sia tutti gli ingressi assieme. Ogni ingresso si compone di presa jack con adattatore di impeden-

Cassa Sisme mod. 327

SPECIALE SIM '76



I Y Triggered Filter

Miscelatore Sisme 526

za, potenziometro a slitta per il volume, bilanciamento, controllo dei toni medi, bassi alri, Echo, volume spie, deviatore cuffia e Vu meter. Un ultimo accorgimento molto pratico è dato dalla possibilità di parlare con il palco tramite le spie attraverso un microfono a supporto snodabile montato sul mixer.

Sempre per impianti di amplificazione la SISME produce anche mixer a 8 e a 6 canali combinabili con casse acustiche da 120 W (due *woofers*), da 200 W (4 *woofers* più due *tweeter*) e da 150 W (un *tweeter* e un *woofer* da 12" che lavorano a compressione). Da citare anche la cassa autoamplificata a tre vie da 250 W consistente in tre elementi separati per facilitarne il trasporto: una tromba, una cassa con due *woofers* da 12" ed una cassa con un *woofer* da 18".

Per restare nel tema delle casse « gigantesche », non si può non ricordare la serie LVST della LOMBARDI, la casa italiana che, fino ad oggi, si è mantenuta all'avanguardia nel campo riscuotendo consensi anche all'estero.

La 300 A raggiunge il metro e mezzo di altezza con i suoi due elementi separati per ovvie ragioni di trasporto.

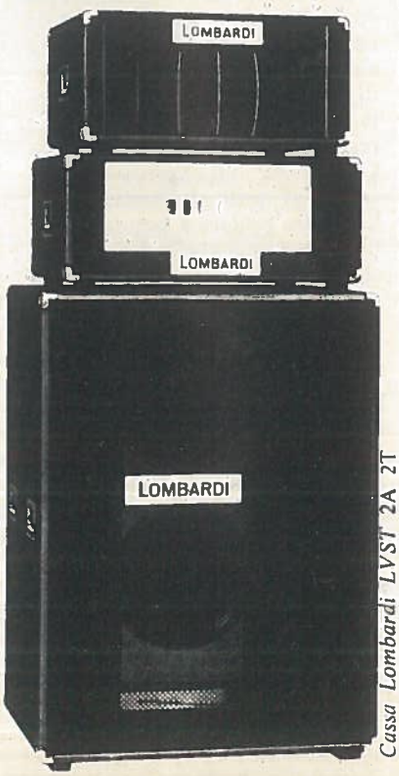
Il box inferiore, di costruzione estremamente robusta, racchiude 2 *woofers* ed è completato dall'elemento *tweeter;* il tutto pilotato da un amplificatore da 300 W. La 2A.2T, invece, a questi elementi aggiunge un altro *tweeter* in ceramica per i medi, così che quando è montata sfiora i due metri in altezza e il metro in larghezza. Esiste in due versioni: da 500 e da 700 W.

Nuovi arrivi tra gli amplificatori della HIWATT. Oltre ai 200 W per chitarra e basso, formati da due casse più la testata, e ai 50 W costuiti in un blocco solo, la casa inglese produce ora due tipi di 70 W per chitarra e basso che anchessi contengono in un unico box altoparlante e amplificatore. Le caratteristiche sono simili a quelle del 50 W: due canali, 4 ingressi, doppi controlli di volume, tre controlli di tono, Presence, Master volume, interruttori di Power, Stand by e Polarity. Per quanto riguarda il sistema, la HIWATT continua ad essere fedele al buon vecchio suono delle valvole.

Presente anche la LOMBARDI con la sua ormai classica linea di amplificatori, il 120 W per chitarra e i 200 e 250 W per basso, a doppia cassa e testata. La « Mascotte » del gruppo è il 50-80 W per chitarra, che presentato lo scorso anno, ha avuto una buona accoglienza sul mercato per la sua ottima resa accoppiata e dimensioni più ridotte. Gli amplificatori sono a valvole e hanno tutti un suono particolare dovuto alla timbrica di uno dei due ingressi, volutamente un po' distorta; è un suono che ha caratterizzato il rock italiano così come il Marshall ha caratterizzato il rock inglese. Ora però il gusto musicale è meno « hard » ed è per questo che ci aspettiamo con una certa curiosità le novità LOMBARDI, per vedere ovviamente se riuscirà a bissare il successo che ha ottenuto sino ad ora.

Notevole è anche l'interesse che si sta sviluppando per gli amplificatori « piccolissimi », utili in casa e, soprattutto, in sala di incisione.

La ELECTRO HARMONIX, americana, presenta il suo Freedom Brothers Amp che sviluppa 15 W RMS di potenza, dotato di circuiti contro il soffio di sottofondo e funzionante a batteria.



Cassa Lombardi LVST 2A 2T

La FENDER offre possibilità di scelta tra i Princeton e i Musicmaster Bass (12 W RMS, 26 di picco, altoparlante da 25 cm., due entrate e controlli di volume, bassi e acuti), nonché gli ancora più piccoli Champ e Bronco (6 W RMS, altoparlante da 20 cm., due entrate, controlli di volume, bassi e alti).

Nello Stand di BOSONI potrete trovare le chitarre RAMIREZ, importate dalla CROSON di Stradella. Le RAMIREZ non hanno bisogno di presentazione, vengono usate da anni dai migliori concertisti, primo tra tutti Segovia. Sono costruite artigianalmente in Spagna con tecniche e materiali che le hanno rese tra le migliori nel mondo. Il loro prezzo è ovviamente in rapporto con la loro qualità; si parla di mezzo milione per le chitarre da studio e di un milione per quelle da concerto. In caso necessiti una riparazione, le chitarre vengono inviate in Spagna mentre in caso di difetti di costruzione vengono immediatamente sostituite.

Sempre importate dalla CROSON, le chitarre ALHAMBRA e LA MANCHA, di costruzione spagnola, si inseriscono nel mercato degli strumenti più economici di dominio incontrastato, sino ad ora, delle marche giapponesi.

Entrambe sono prodotte artigianalmente e ciononostante hanno prezzi accessibili: da un minimo di 70 mila ad un massimo di 300 mila le prime, da 30 mila a 180 mila le seconde. La ALHAMBRA produce anche strumenti caratteristici come il lituo e il banduria, una specie di mandola a 12 corde, intonata un' ottava sopra rispetto alla chitarra.

L'unico campo in cui l'applicazione dell'elettronica continua a sfornare nuovi prodotti è quello delle « scatolette » che producono effetti speciali altrimenti ottenibili solo in sala di incisione.

La ELETTRO-HARMONIX, di New York, ne ha una serie veramente impressionante, ve ne elenchiamo alcuni: LPB, incrementatore lineare di potenza, Mole e Screaming, Boosters che esaltano rispettivamente le frequenze basse e quelle acute, Muff Fuzz, distorsore. Tutti modelli con contenitore a « plug in », da inserire direttamente nella chitarra o nell'amplificatore, ma che sono reperibili anche in contenitori da pavimento. Il Low Frequency Compressor e il Black Finger Sustainer sono due modelli di compressore, l'uno per le frequenze basse, l'altro per le medie e le acute, in contenitore da pavimento con controlli di toni, volumi e sustain, mentre la

I nuovi Hiwatt

Small Stone e il Bad Stone sono due tipi di Phaster (Leslie elettronico).

A completare la serie degli effetti ottenibili si è aggiunta ultimamente una nuova ondata di scatolette: l'Attack Equalizer, uno speciale equalizzatore per chitarra che permette di agire sulle armoniche e di mutare la timbrica tipica di una chitarra di una determinata marca. Trasformare la vostra Fender in una Les Paul!, è lo slogan di presentazione del prodotto.

L'Y-Triggered Filter permette di ottenere su qualsiasi strumento elettrico un suono tipicamente da sintetizzatore, agendo anche polifonicamente su note ed accordi.

L'Octave Multiplexer, raddoppia il suono aggiungendone uno inferiore di una ottava. La timbrica ottenuta è regolabile tramite cinque filtri e il controllo dello strumento avviene anche tramite pedale fornito di tutte le regolazioni che ha la scatola. Ultimo il Queen Triggered, un modello di wah-wah a pedale molto perfezionato munito di filtri controllo del voltaggio contro gli « scratch » delle accensioni e i rumori di fondo — possiede anche filtri per le basse e le alte frequenze ed è capace di riprodurre l'effetto di nastri « rovesciati ».

Sta ottenendo da qualche mese un notevole successo la serie di microfoni (trasduttori) per strumenti acustici della BARCUS-BERRY, importati da CASALE BAUER. Di dimensioni veramente minuscole, ne esistono tipi per chitarra, da applicare in prossimità del ponticello, per archi, da applicare sul ponticello, per pianoforte e per fiati. I microfoni sono tutti autoadesivi, si attaccano e si staccano facilmente senza lasciare tracce e, per un più corretto funzionamento, vanno usati con un pre amplificatore che la Barcus-Berry costruisce appositamente.

Come sempre nel campo degli organi elettronici, poche le novità e troppe le curiosità. La DAVOLI presenta una serie di organi per chiesa che riproducono fedelmente il suono di un organo a canne. Di questi il K 227 ha avuto addirittura l'onore di essere usato in tutte le cerimonie svoltesi in S. Pietro in occasione dell'Anno Santo (!!).

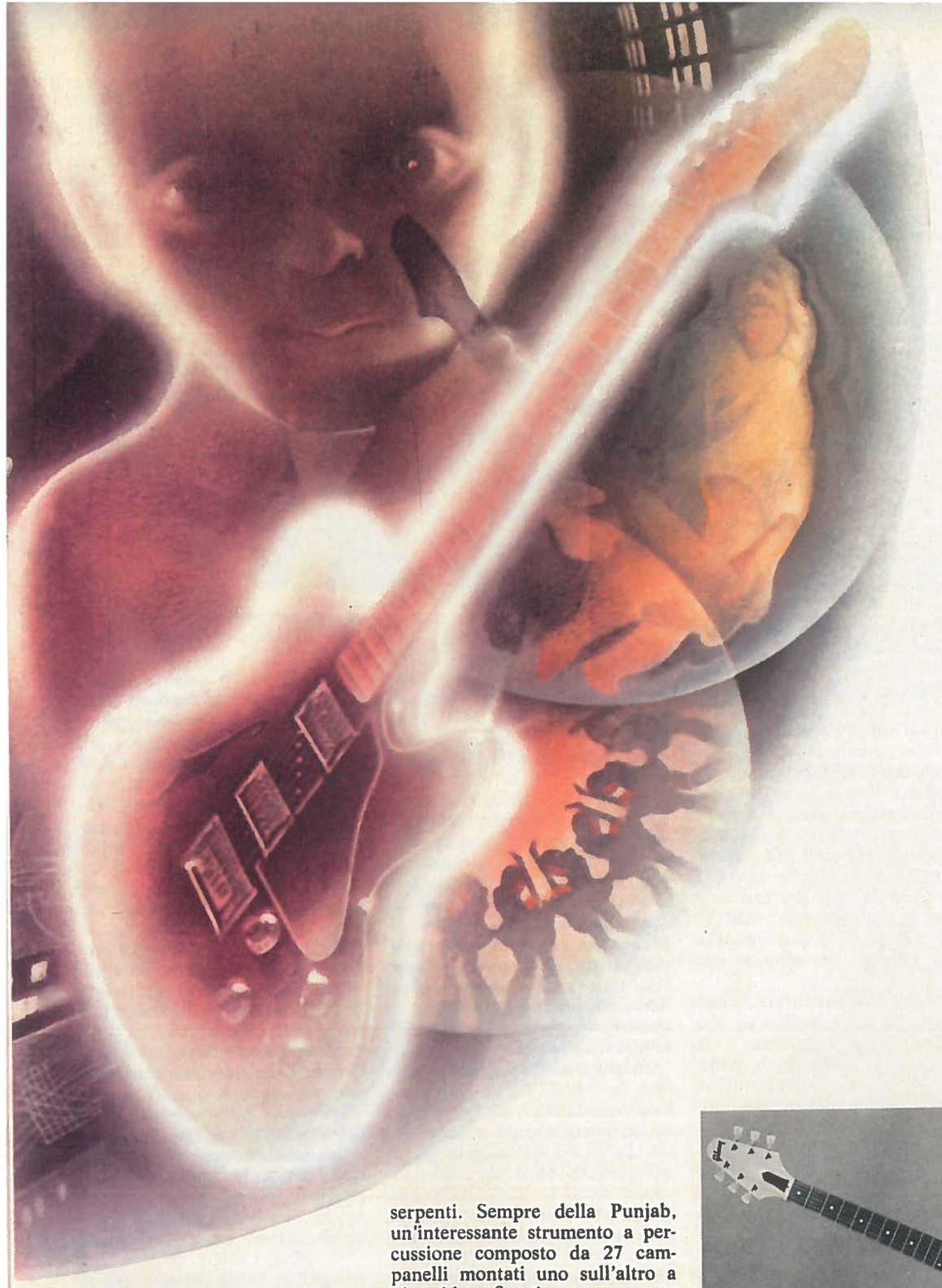
La GODWIN dal canto suo presenta un modello perfezionato della sua chitarra-organo dotato di 102 tasti, 5 registri e 10 controlli (si tratta in pratica di una chitarra elettrica, il cui suono viene filtrato dai registri e dai controlli posti all'interno della cassa, in modo che l'effetto risultante è molto simile al suono di un organo elettronico; è dotata inoltre di un pedale che ne regola il volume). Sempre della GODWIN, un organo cromaticoche, al posto dei tasti normali ha due tastiere a bottoni, simili vagamente a quelli di una macchina da scrivere, che si suonano con la tecnica della fisarmonica cromatica.

Nuova del nostro mercato è la serie degli strumenti a fiato della STEYR, austriaca, importati dalla CROSON. Sono tutti laccati, di buona qualità, e hanno un prezzo competitivo con i nostri prodotti nazionali. La serie comprende trombe, tromboni, flicorni e sax, con prezzi che si aggirano sulle 150 mila per una tromba, sulle 260 per un trombone a tiro, fino ad arrivare alle 280 per un sax contralto e alle 320 per un tenore.

Sempre nel settore dei fiati, la SISME presenta la prestigiosa quanto nota serie della KING americana. La gamma è completa. e comprende cornette, trombe. tromboni a tiro e a pistoni, la serie completa dei flicorni, sassofoni e flauti. Tutti gli strumenti sono laccati in oro, e, a richiesta, si possono avere satinati in argento o placcati in argento lucido. La qualità di questi strumenti è decisamente alta, non per nulla sono tra i preferiti dai più famosi professionisti. Anche il prezzo è decisamente alto, non solo per ovvie ragioni di qualità, ma anche per la situazione di notevole svantaggio della lira nei confronti del dollaro. Per quanto riguarda i sassofoni, infatti, si va da modelli della serie Cleveland, intorno alle 500-600 mila lire, fino ai modelli della serie Super 20-Silver Sonic, dotati di uno speciale meccanismo di ottava della KING, il sui prezzo oscilla tra il milione e mezzo e il milione e 800 mila. Notevole anche la serie dei flauti, dai più modesti placcati in nichel a quelli placcati in oro lucido e discendenti al SI.

La KING presenta anche una vastissima gamma di accessori dai bocchini per le trombe e sax, alle spazzole, ai liquidi speciali per pulizia e manutenzione; completano la gamma un pick-up per l'amplificazione e un alzatore di ottava.

SPECIALE SIM '76



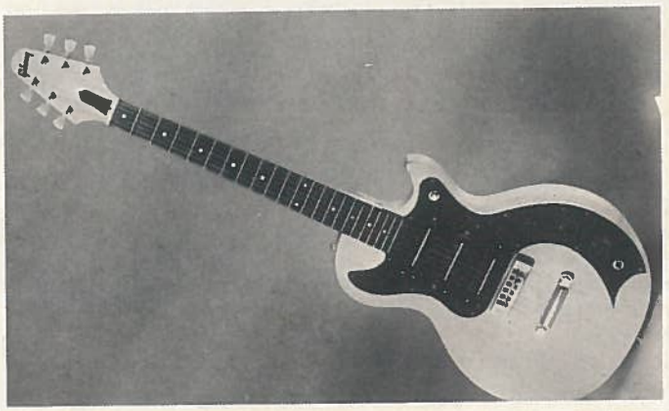
Per quanto riguarda i pianoforti, una novità per il nostro mercato è l'importazione, da parte della CROSON, degli strumenti della FINGER, prodotti ad Eisenberg, nella Germania Orientale. La FINGER è una ditta che ha una lunghissima esperienza nel campo, e il modello importato, lo Juwell, è di tipo verticale e costa sui due milioni.

Dal Pakistan la CROSON importa la linea di strumenti della PUNJAB, esposta nello stand di BOSONI. Vi sono TABLA in legno e in metallo, che costano sulle 90 mila lire la coppia, dei SITAR, il cui prezzo è sulle 180 mila, e degli Snake Been, i flauti tipici usati dagli incantatori di serpenti. Sempre della Punjab, un'interessante strumento a percussione composto da 27 campanelli montati uno sull'altro a piramide, e fissati su un supporto con una base in legno.

Molto curiosa, seppure interessante, una serie di corni e di taxi horns (quelle vecchie trombe a peretta che venivano montate sulle automobili agli inizi del secolo), prodotti anche questi dall'artigianato pakistano. Sono lavorati a mano e ce ne sono di tutte le forme e le dimensioni.

Piuttosto imponente si preannuncia lo stand Monzino. Tra i prodotti italiani fa spicco un nuovo organo della WELSON, il Fiesta, che racchiude in uno spazio « compatto » caratteristiche timbriche particolarmente reali e vanta soprattutto una combinazione di registri molto efficace ed una unità di accompagnamento « Band Maker » estesa fino ad 8 figure ritmiche. Tra i grandi gruppi internazionali rappresentati dalla Monzino, la YAMAHA è presente con una gamma di amplificatori e di mixer (sarà presente anche il PM 1000, un grande mixer a 16 canali studiato sia per gli studi di registrazione che per le manifestazioni musicali di massa), mentre la GIBSON introdurrà presso il pubblico italiano la nuova chitarra elettrica S-1 (con cassa a corpo pieno, 3 pick-up dotati di avvolgimento *humbucking*. un *interruttore a 4 posizioni ed un interruttore supplementare di selezione*), *già adottata da Santana, e il basso Grabber III* (*con* le stesse caratteristiche tecniche della S-1). Tra i sintetizzatori, oltre agli immancabili MOOG, spiccano le numerose presenze della *ROLAND che presenta* due novità: il System 100 e il System 700: il primo economico e versatile sistema progettato sia per gli studi di registrazione che per l'insegnamento, il secondo, equipaggiato di tutte le caratteristiche necessarie agli istituti di fonologia e agli studi di grande prestigio. Molte novità anche nei piccoli apparecchi MXR per il controllo dell'amplificazione e l'eliminazione dei rumori di fondo: tra l'altro la MXR presenterà una novità mondiale, il Digital Delay, un generatore di ritardi e di effetti speciali a comando digitale, accessorio di grande interesse per qualsiasi impianto professionale. Per finire, tra le marche rappresentate da Monzino figura un nome nuovo, la MUSIC MAN (fondata recentemente dal celebre Leo Fender), che introdurrà sul nostro mercato i suoi amplificatori con spiccate caratteristiche d'avanguardia in due serie da 65 e 130 watt (ideali per chitarra ma anche per bassi e tastiere).

DARIO GUIDOTTI



La nuova Gibson S-1

ANCORA MOLTI PASSI AVANTI

E anche quest'anno siamo giunti all'ormai rituale appuntamento del 10° SIM.

Un'esposizione, questa volta completamente rinnovata, infatti il SIM ha cambiato padiglione per occuparne uno molto più grande, esigenza resasi necessaria per l'accresciuto numero degli espositori.

E' quindi la consacrazione a prima mostra europea, sia come fronte espositivo che come novità, in alcuni casi prime mondiali.

Tutto questo, è doveroso riconoscerlo, è in gran parte merito dell'infaticabile e gentilissimo « patron del SIM », Piero Dametti, e di tutto il suo staff di collaboratori.

L'altra parte del merito va ovviamente ai costruttori e importatori che hanno dato fiducia a questa mostra tanto che la stessa Fiera Campionaria viene « saltata » dalla maggior parte di essi proprio perché il SIM ha ormai raggiunto una tal risonanza da essere considerato appuntamento d'obbligo.

Novità assoluta quest'anno è la presenza di un padiglione staccato dal grosso della fiera, riservato alle applicazioni professionali e alle radio libere, questo, come ci ha spiegato Dametti stesso, per evitare che una branca così particolare nel mondo sonoro si disperda fra le centinaia di stands magari più attraenti presenti e per far si che gli « addetti ai lavori » non debbano impazzire a cercare la tal marca in mezzo al bailamme del padiglione principale.

Nel campo dell'HI-FI è da segnalarsi, con piacere, una massiccia presenza di costruttori italiani, a dimostrazione del fatto che, dopo i primi passi compiuti in sordina, finalmente siamo in grado di competere con apparecchi molto interessanti che nulla hanno da invidiare ai grossi nomi stranieri.

Cominciamo con le novità vere e proprie con la premessa che poiché molte di esse arriveranno a pochi giorni dall'apertura, ci sarà impossibile segnalare tutto e la cosa migliore, come al solito, è visitare il SIM.

Oltretutto vi sono molte facilitazioni per non pagare, troverete i tagliandi per l'ingresso gratuito nelle pagine stesse di GONG. Naturalmente noi di GONG saremo presenti in forze e chi non verrà al nostro stand, che si preannuncia formidabile, sarà punito severamente.

SPECIALE SIM '76

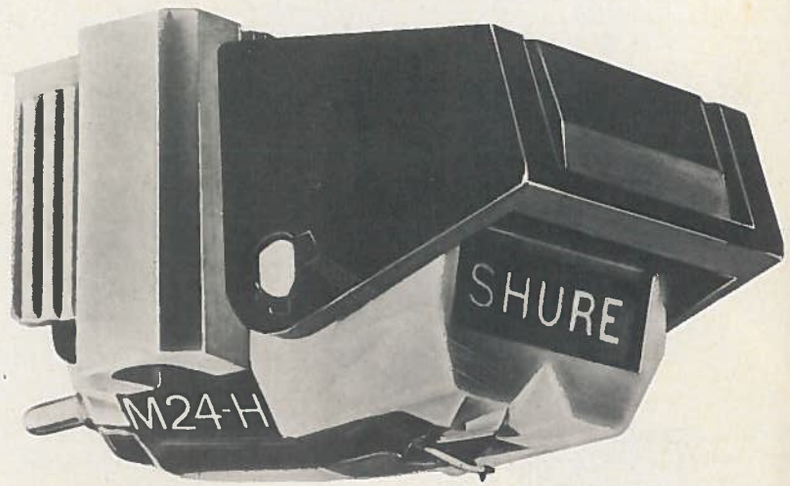
Iniziamo con una casa italiana: la GALACTRON, ormai conosciuta in tutto il mondo, che, oltre alla consueta gamma di amplificatori quali l'MK 10 e l'MK 200, si mormora presenti un sintonizzatore. Sarebbe il primo di una certa classe realizzato in Italia — tutto è però « top secret » —, staremo a vedere anche se con l'attuale gamma c'è da rifarsi abbondantemente occhi ed orecchie. Sempre italiana la RCF presenta due nuovi modelli di amplificatori integrati: l' AF 6120 da 60w per canale e l'AF 6180 da 90w per canale.

Molto interesasnte nell'AF 6120 è la possibilità di miscelare la entrata microfonica con tutte le altre entrate.

Entrambi i modelli poi hanno un equalizzatore grafico su cinque bande di frequenza e la possibilità di attaccare un numero elevato di altri componenti in modo da soddisfare tutte le esigenze. Verrà presentata anche una nuova cassa acustica la BR 60, un tre vie a sospensione pneumatica di 60w come potenza sopportabile. La caratteristica principale è quella degli altoparlanti che, oltre ad essere completamente nuovi, sono montati in modo da rispettare la coincidenza di fase, evitando così le distorsioni che derivano da non avere gli altoparlanti montati sullo stesso piano come invece è stato fatto sulla BR 60 che assicura una perfetta brillantezza e precisione di suono.

La SHURE, produttrice di testine considerate fra le migliori in assoluto presenta tre nuovi modelli che si aggiungono alla già vasta gamma che ha la sua massima espressione nella V15/III, considerata quasi universalmente la migliore testina in assoluto.

Altre testine sono la M70 ES, la M70 B e la M24 H. Le prime due, di tipo economico, garantiscono prestazioni eccellenti quali risposta in frequenza lineare da 20 a 20.000 Mz, voltaggio d'uscita elevato (6,2 MV), separazione 20 Db a 1 KHz e forza di tracciamento da 1,5 a 3 grammi.



l'estina Shure M24-H

Un tentativo perciò di avere un elevato rapporto qualità-prezzo a nostro parere riuscito.

Il modello M 24 H invece è più costoso, esso è secondo solo alla V-15 con la differenza di avere una tracciabilità, cioé capacità di seguire il solco in ogni minimo dettaglio, molto elevata, cosa che rende la M24 particolarmente indicata nell'uso in quadrifonia per cui è stata appositamente studiata.

Relativamente poco conosciuta è la DELTEC, una casa italiana produttrice di casse acustiche esteticamente molto belle che ha il suo modello di punta nella MONITOR da 60w, risposta da 27 a 32000 Hz dotata di controlli di frequenza per il *midrange* e il *tweeter*, ove viene posto l'accento sulla costruzione del *crossover* molto preciso e fin troppo selettivo.

Da sentire quindi, e se il suono è come l'estetica, allora, niente da dire.

Grossa novità in casa PHILIPS costituita dal bellissimo registratore N 4504 a tre motori e tre testine.

Il motore del *capstan* è comandato elettronicamente cosa che assicura un trascinamento costante.

Tutti i comandi sono a relé ed è presente anche un circuito DNL per limitare il fruscio in ascolto.

Una realizzazione completa i cui punti di forza sono anche la estetica molto bella e la disposizione estremamente razionale dei comandi.

Naturalmente sono presenti anche gli altri pezzi forti della PHILIPS quali le casse attive RH 554 e la nuova ancor più piccola, RH541, anch'essa con amplificatore incorporato e potenza di 30 W.

Ideale complemento per queste casse è il preamplificato RH 551 dotato di tutti i controlli e dalla tipica linea PHILIPS.

Passiamo ora ad una casa danese di cui non conosciamo le novità: gli apparecchi già presenti sul mercato fanno però veramente classe a sé sia per la linea decisamente avveniristica che per le prestazioni.

E' la B & O con il suo giradischi Beogram 4002 con braccio tangenziale e una trazione a cinghia che è allo stesso livello dei migliori a trazione diretta.

Incredibilmente bello il sinto-amplificatore Beomaster 6000 che ha anche un comando a distanza per tutte le operazioni principali.

E' forse l'unico caso in cui un'estetica assolutamente unica si sposa a caratteristiche eccellenti.

Anche la GARRARD è presente con la sua gamma di giradischi fra cui il recente 125 SB che per l'ottimo rapporto qualità/prezzo sta rapidamente conquistando il mercato italiano.

Speriamo che sia presente anche il nuovissimo modello DD75 a trazione diretta e controllo elettronico della velocità.

La TECHNICS giapponese sarà presente con una gamma che va dalla radiolina al sofisticato equalizzatore ambientale.

Sono previsti dei nuovi registratori a cassette: RS 640 e RS 630 entrambi con Dolby, l'RS 630 è a caricamento frontale e vanta una risposta in frequenza

da 20 a 16000 Hz con nastro al cromo. Ci sarà anche la nuova cassa SB 7000 a correzione di fase con una potenza di 150 W e un suono fra i migliori.

Mc INTOSH presenta il nuovo sintonizzatore MR 78 dal prezzo proibitivo (L. 1.000.000 circa) e dalle prestazioni eccezionali.

La costruzione e i componenti usati sono, come sempre, di altissima qualità, questo permette di avere una selettività molto alta e adatta a città come New York dove esistono ben 60 emittenti.

La LENCO espone i suoi giradischi, fra cui gli ultimi L 62 ed L. 95, che accoppiano delle ottime prestazioni a un prezzo fra i più bassi nel settore. Atteso è il nuovo registratore a cassette C-2003 a tre testine e due motori.

Interessante è la equalizzazione del nastro che avviene automaticamente con ogni tipo di nastro, risposta da 30 a 18000 Hz e rapporto segnale/rumore 60 Db con Dolby inserito.

La ALTEC, nota per le sue casse acustiche, presenta la nuova serie di casse modelli ONE, THREE, FIVE, SEVEN, e NINE che vanno ad inserirsi insieme alle famose Studio Monitor.

Il sistema è il tradizionale bass-reflex però con altoparlanti completamente nuovi.

Grossa novità è l'amplificatore ALTEC 9440 A da 450 W per canale a 4 ohm con una distorsione dello 0,1%.

Questo amplificatore, che in mono arriva a 1000 W, è stato progettato per usi molto pesanti e continuati e vanta diverse protezioni contro sovraccarichi e alte temperature. Può lavorare infatti fino a 55°C esterni.

Il prezzo è molto interessante specialmente per i gruppi musicali: 1.500.000 di lire.

Anche la AR, altro nome basilare nelle casse acustiche, ha una nuova serie di diffusori completamente realizzati in Europa, sono i modelli 12, 14, e 16 dalla linea molto più elegante e con finiture meno spartane di quelle a cui questa casa ci aveva abituato.

La 12 è a tre vie con un nuovo *midrange*, ed abbisogna di almeno 15W per funzionare bene, in compenso ne regge 150 per un tempo piuttosto rilevante.

L'AKAI presenta una piastra molto sofisticata: la GXC 570 D con tre motori, tre testine e doppio *capstan*. Il motore dei *capstan* è servocontrollato elettronicamente e ciò dà un *wow* e *flutter* minore dello 0,06%.

Il Dolby è stato raddoppiato in modo da potersi usare sia in ingresso che in uscita di monitor, cosa permessa dalle tre testine. E' presente anche un circuito che riduce la distorsione quando il nastro è al massimo delle sue possibilità.

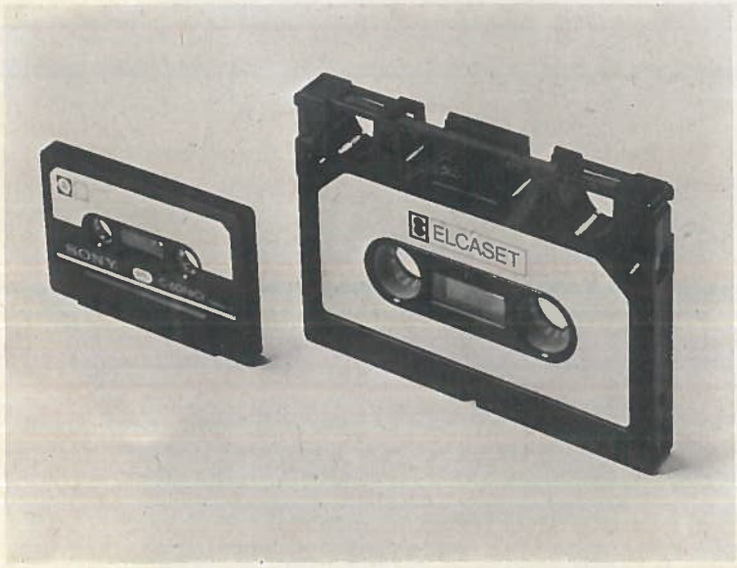
Chiaramente si possono usare tutti i tipi di nastro e con quelli al ferrocromo la risposta va da 30 a 19000 Hz.

La ESS AMT-1, nota per il suo rivoluzionario *tweeter* a movimento d'aria ideato dal Dr. Heil, esce ora in versione *bookshelf*, cioé con mobile classico inseribile in scaffali o librerie (fra l'altro costerà qualcosa in meno).

La MARANTZ è presente con la serie dei nuovissimi registratori a cassette, interessante il 5420 che incorpora, oltre ai normali comandi e al Dolby, un mixer a quattro ingressi che si può usare separatamente, comodo anche il potenziometro « master » che permette di regolare il segnale totale.

Thorens TD 126

Garrard 125 SB



La novità ELCASET

C'è anche il giradischi 6300 a trazione diretta con sollevamento automatico del braccio a fine disco mediante un sistema ottico elettronico.

Ultima novità per la MARANTZ è il 1250, un amplificatore da 125 W per canale che sostituirà il classico 1200, dovrebbe avere un prezzo attorno al mezzo milione quindi molto competitivo.

Torniamo in Italia con la HIRTEL che ha modificato il pre e il finale mod. 105 A e 350 A.

Mentre nel preamplificatore le modifiche sono solo di ordine estetico, nel finale sono stati adottati nuovi transistor, nuovi dissipatori di calore e un nuovo tipo di protezione.

Ancora più competitivo quindi questo due telai che offre controlli di tono smistati su cinque gamme di frequenza, insieme ad una potenza di 175 W per canale .

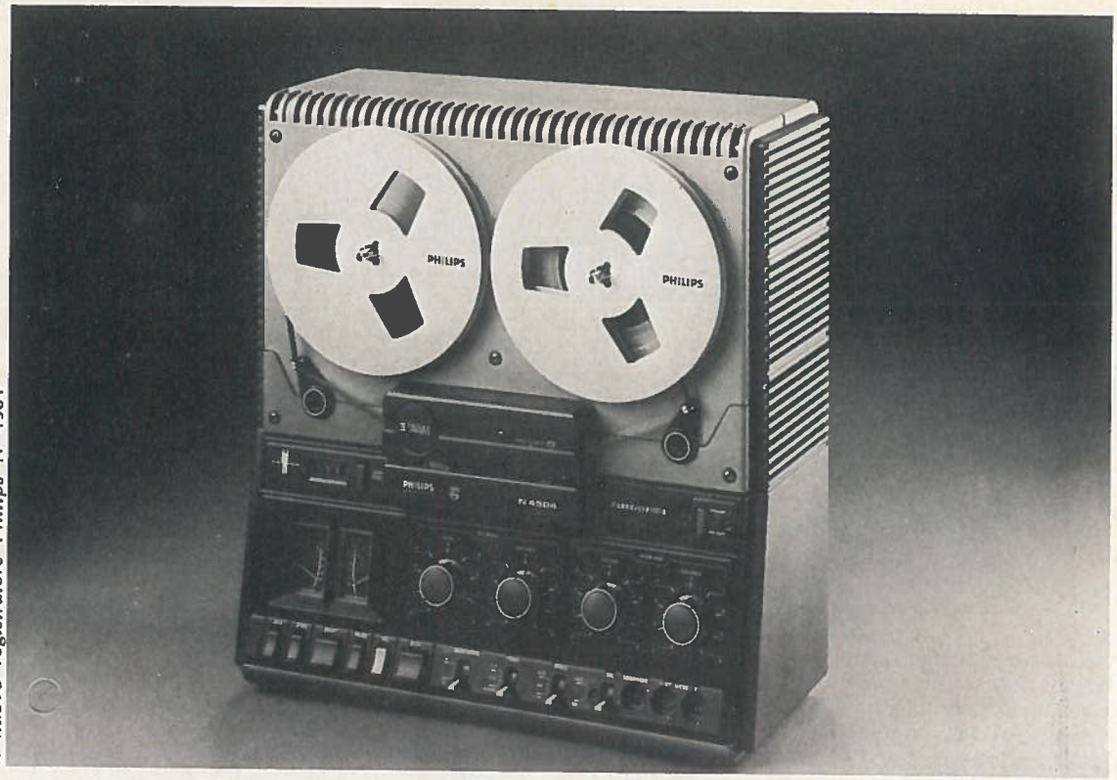
Il tutto per circa 650.000 lire, senz'altro il miglior prezzo in questa categoria di apparecchi.

La SCOTT che in Italia sta diventando una delle marche più diffuse ha finalmente presentato in America il prototipo del suo « superpotente » a due telai.

Il pre è completo di ogni possibilità di collegamento ed ha le regolazioni di tono su alti, medi e bassi corredate di *turnover* per variare la curva caratteristica della risposta in frequenza. La potenza del finale è di 200+200 W e per ora null'altro è dato di sapere.

La REVOX presenta il suo finale per usi professionali A-740 da 100+100 W a 8 Ohm. Molto essenziale nei comandi questo apparecchio usa connettori per gli speakers del tipo a bocchettone a vite ed è completo di protezioni.

La THORENS espone come novità il TD-126 che è un'evoluzione dello storico TD-125. Le differenze consistono nell'arresto e sollevamento elettronico del braccio a fine disco, nel coperchio che alzato non varia la dimensioni del piatto e quindi facilita l'inserimento nei mobili e nell'eliminazione della velocità di 16 giri, sostituita con la più usata 78 giri. Anche esteticamente i comandi sono del tipo a relé mentre le prestazioni sono le ottime ed inalterate dal TD-125.



Il nuovo registratore Philips N 4504

La PIONEER propone la nuova gamma dei giradischi PL 112, PL 115, PL 117 e PL 510 che offrono un doppio sistema di sospensione elastica in cui il sistema motore-braccio è molleggiato rispetto al piatto principale, la base poi poggia su piedini molleggiati anch'essi, questo consente una maggiore silenziosità e un'assoluto isolamento dalle vibrazioni esterne.

Nuovo anche l'equalizzatore ambientale SG 9500 a 10 bande di controllo che agisce anche in registrazione così da poter modificare a piacimento la timbrica di un disco da incidere.

Infine la grossa e rivoluzionaria novità della SONY: un tipo di cassetta chiamata ELCASET che scorre a 9,5 centimetri al secondo contro i normali 3,75 ed ha una larghezza di 6,3 mm. rispetto ai tradizionali 3,81 mm.

E' chiaro che in questo modo, si possono ottenere prestazioni paragonabili a quelle di un registratore a bobine che scorre a 38 cm/sec., aprendo così una nuova era nel campo dei registratori a cassette, sempre che la PHILIPS, inventrice delle cassette, non abbia nulla in contrario.

Contemporaneamente a questa « bomba » la SONY introduce anche due apparecchi per la riproduzione di questo nuovo tipo di cassette.

Sono i modelli EL 5 ed EL 7 di cui il secondo con tre motori, tre testine, doppio *capstan*, *wow* e *flutter* inferiore allo 0,04% e risposta in frequenza perfettamente lineare da 25 a 22000 Hz.

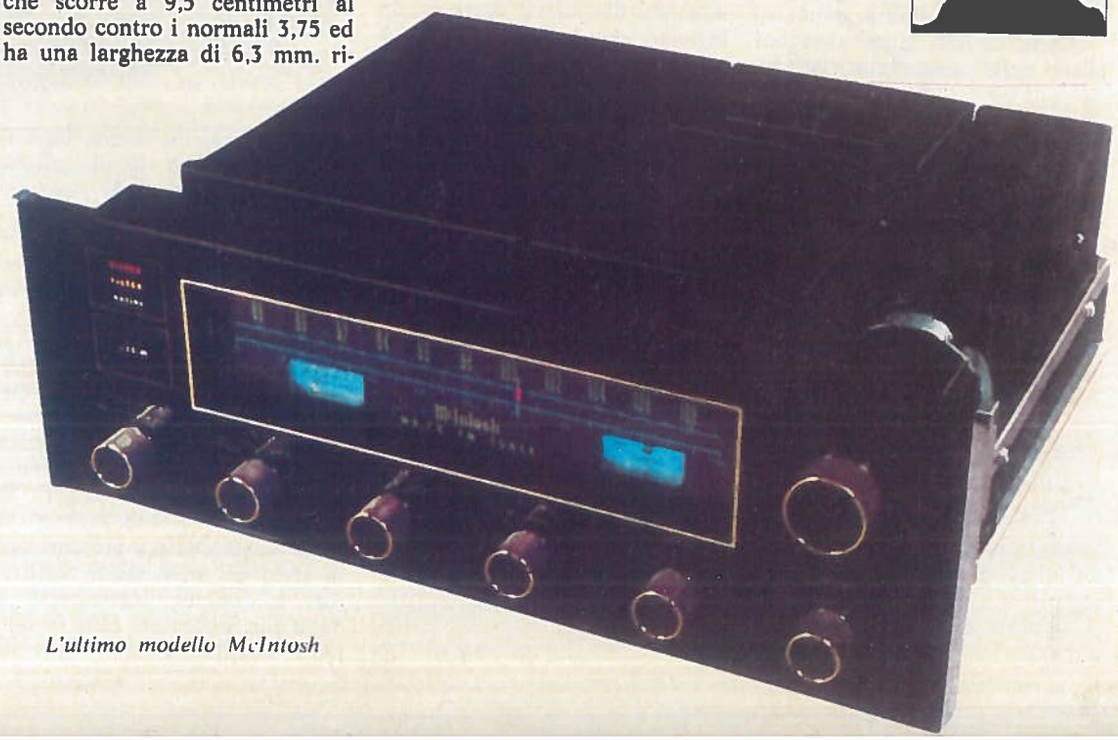
Anche la TEAC insieme alla SONY e alla TECHNICS lancia un apparecchio per le ELCASET completo di DOLBY e comandi a relè.

Sempre TEAC è il registratore a cassette « normali » A-860, probabilmente il migliore del mondo.

Esso è dotato di due sistemi di riduzione dal fruscio: il Dolby e un compressore espansore di dinamica DB. Ne consegue un rapporto segnale/disturbo di ben 80 Db.

Oltre a questo 3 motori, 3 testine, un mixer a quattro ingressi con « master », quattro ingressi per microfoni... e scusate se è poco.

LINO GALLO



L'ultimo modello McIntosh

SPECIALE SIM '76

LA BATTAGLIA DELLE ANTENNE

a cura di

altri media radio televisione super 8

il nuovo mensile sugli "altri" usi dei mass-media

Tutti quelli che operano nelle radio locali democratiche, quelli che non hanno grossi capitali alle spalle per allestire una radio o non hanno creato un'emittente per scopi commerciali e speculativi sanno benissimo che sia per iniziare a trasmettere che per mantener la propria presenza nell'etere di una certa zona occorre sborsare parecchi soldi in apparecchiature. In molte città, specialmente quelle grosse, le radio no-stop-music usano il metodo della voce « sempre più forte » per battere la concorrenza, specialmente quella delle radio democratiche. Aumentano cioè sempre di più la potenza dei loro trasmettitori facendo il vuoto intorno a loro. Far questo significa poter spendere anche decine di milioni in apparecchiature potenti e sofisticate. A questo punto cosa si può fare? Abbandonare il campo? Neanche per sogno. Bisogna impratichirsi un po' del mercato, dei modelli più efficaci e meno costosi, dei trucchi per sfruttarli al massimo.

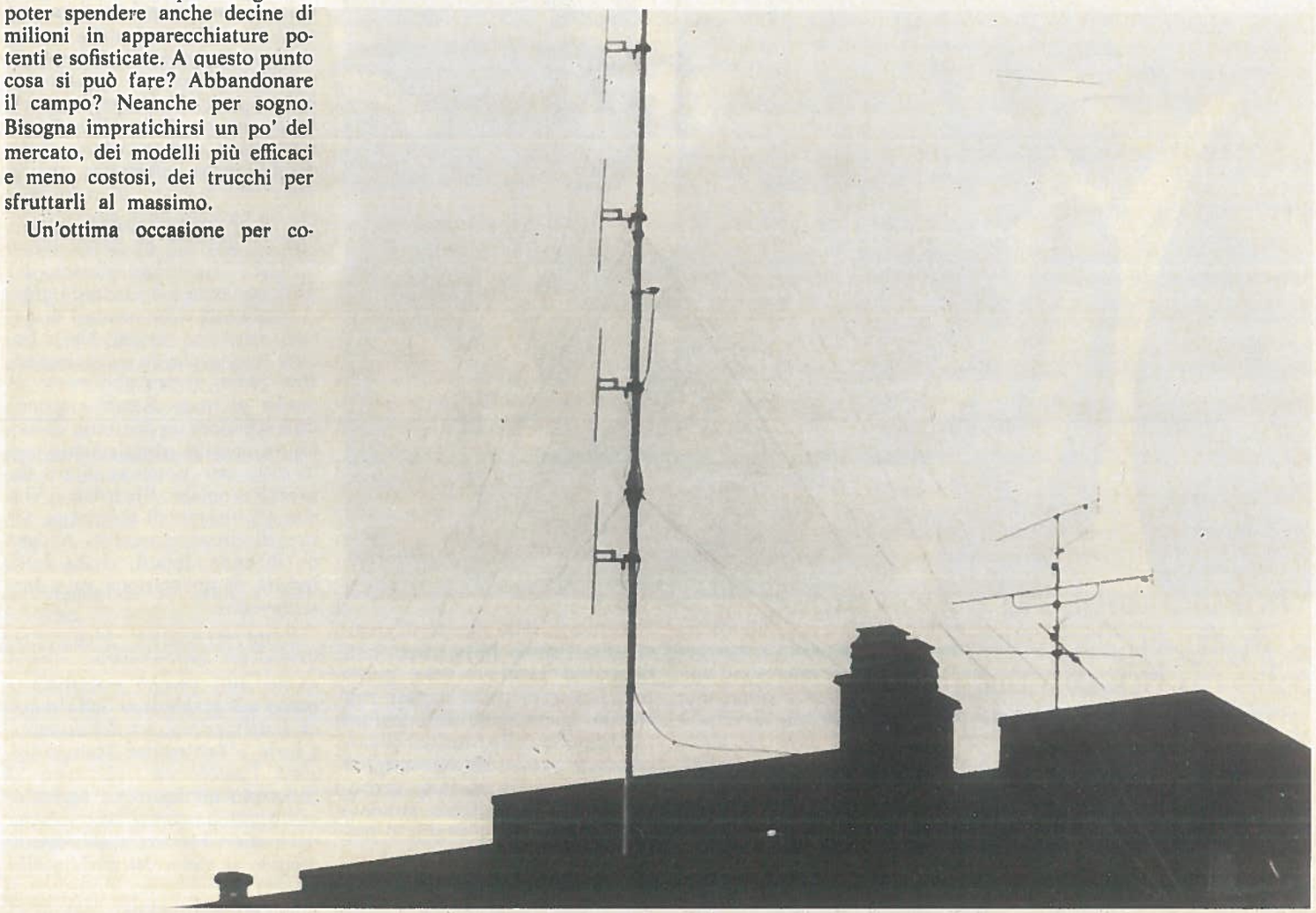
Un'ottima occasione per conoscere tutto il mercato nazionale ed estero è quella di visitare attentamente il prossimo Salone Internazionale della Musica e dell'alta fedeltà che si terrà a Milano. Saranno esposte oltre alle apparecchiature usate in sala radio anche tutte quelle necessarie per mandare in onda programmi. Il problema sarà quello di orientarsi in mezzo a migliaia di modelli, a centinaia di marche e espositori che dichiareranno immancabilmente di essere i migliori. Vi proponiamo quindi qui di seguito una « scaletta » una specie di guida ragionata per semplificare il problema di una visita accurata, non dispersiva, il più possibile utile. Innanzi tutto dividete in due i settori di interesse: la BASSA FREQUENZA e l'ALTA FREQUENZA.

La BASSA FREQUENZA - In gergo si intende per « bassa frequenza » tutto quel complesso di apparecchiature che servono per captare, registrare, leggere e riprodurre i suoni. Più semplicemente in una radio è tutto ciò che serve a creare il programma da spedire nell'etere. A queste apparecchiature il SIM dedica due interi padiglioni. Per poter organizzare bene la vostra visita, specialmente se avete solo un pomeriggio a disposizione vi consigliamo di affrontare la situazione « per categorie » e non « per marche ». In questo senso sarete molto aiutati dall'organizzazione dello stesso SIM. Un computer infatti pilota tutte le informazioni possibili. Se chiedete per esempio al banco informazioni dove si possono trovare i microfoni, il calcolatore elettronico vi fornirà in pochi secondi la lista completa di tutti gli espositori che li trattano. Così per qualsiasi altra apparecchiatura. Alcune note su ciascuna « categoria » di apparecchiatura di bassa frequenza.

IL MIXER - E' il cervello della sala radio. Decidete innanzi tutto quante fonti di suono dovete immettere. Come minimo saranno tre: un microfono (per l'operatore radio) e due giradischi. Ma si può facilmente arrivare a 6 (2 microfoni, 2 giradischi, 1 registratore a bobine, 1 registratore a cassetta), o anche a 12: 4 microfoni (per dibattiti e interviste), 3 giradischi, 2 registratori a bobine (di cui uno portatile per le « esterne »), 2 registratori a cassetta (uno portatile), 1 entrata dal telefono. Oltre i 12 canali si passa ai modelli decisamente professionali da sala di registrazione. Ricordatevi che il mixer si usa ininterrottamente e quindi deve essere piuttosto solido.

Le parti più delicate sono ovviamente quelle sempre in movimento: i cursori, gli interruttori, le manopole. Se avete deciso quale acquistare, fatevi spiegare molto bene tutti i collegamenti e le funzioni del modello prescelto. Fatevi disegnare anche uno schizzo da conservare, specialmente se il libretto di istruzioni non è in italiano.

GIRADISCHI - Anche in questo caso l'estetica e le caratteristiche tecniche (tanto decantate dai cultori dell'alta fedeltà) sono molto meno importanti della robustezza. Basta pensare che in



una radio locale i motori elettrici dei giradischi possono funzionare ininterrottamente anche per 24 ore al giorno. Vi consigliamo quindi di non risparmiare troppo sui giradischi, e se vi è possibile di acquistarne tre, per averne uno di riserva.

CUFFIE - Le distinzioni fondamentali sono le seguenti: devono essere leggere per non stancare l'operatore radiofonico; possono essere completamente « chiuse », per chi preferisce essere completamente isolato dai rumori circostanti; oppure « aperte » (non avvolgenti le orecchie), per chi vuole sentire anche con la cuffia in testa. E' anche molto utile il blocchetto con le prese per 5 cuffie, questo specialmente per quando si hanno più persone in diretta.

MICROFONI - Non è necessario acquistarne di molto costosi. Non è un dramma se le voci arrivano agli ascoltatori un po' nasali o metalliche. L'importante comunque è che visitando il SIM, abbiate la possibilità di provarli per sentire se vi piace il timbro. Altra cosa importante è cercare una « giraffa », per poter far pendere il microfono dall'alto, così in trasmissione non avrete preoccupazioni di urtarlo con i dischi, le mani o altro. Stabilite poi che funzioni deve avere per decidere se deve essere omnidirezionale o direzionale.

Nello studio di Canale 96

Il Nagra 15-D, il più leggero dei registratori professionali

REGISTRATORI A BOBINE - Sono importanti per mettere in onda programmi preregistrati. Con questi si intendono sia quelli musicali della durata di qualche ora (per le trasmissioni notturne, ad esempio), che quelli pubblicitari di pochi minuti. Anche per questo acquisto fatevi un promemoria delle funzioni che richiedete a tale registratore: lo stop automatico quando la bobina è finita, il ritorno automatico, 2 o 4 piste, portatile o meno, e così via.

REGISTRATORI A CASSETTA - Sono sicuramente i registratori più impiegati in una radio, sia quelli portatili che quelli « da banco ». Utilissimi specialmente per i programmi brevi e da mandare in onda molte volte al giorno: l'identità della stazione, le sigle musicali, gli annunci pubblicitari, ma anche interviste lampo, rubriche, eccetera. Verificate che siano semplici da far funzionare, con tasti molto solidi. E' anche necessario che si veda bene il nastro quando scorre. La cassetta deve essere facilmente inseribile ed estraibile.

NASTRI - Approfittate del SIM per andare a visitare i grossi produttori e importatori di nastri magnetici vergini, sia a bobina aperta che in musicassette. Una radio divora chilometri di nastro al mese. Sarebbe quindi utile stipulare un contratto di fornitura mensile, direttamente con le ditte per poter spuntare un prezzo scontato. Ricordatevi che non c'è bisogno di acquistare nastro di altissima qualità. Andando in onda, infatti, molta della fedeltà di un'incisione va a farsi benedire.

COMPRESSORI / ESTENSORI DI DINAMICA - Sono molto utili perché « alzano » i piano e i pianissimo della musica e del parlato, e « abbassano » i forte e fortissimo. Tranquillizzano l'ascoltatore, che non si trova più obbligato ad aggiustare continuamente il volume del radioricevitore, specialmente quando si passa dal parlato alla musica e viceversa. Molti mixer li hanno incorporati.

SPECIALE SIM '76

SINTONIZZATORE - Abbinato ad un amplificatore consente di ascoltare attraverso i diffusori il programma in onda. Per gli operatori della sala radio è sufficiente sintonizzatore a cui si collegano con la cuffia.

DIFFUSORI (o CASSE) - Utili per sentire nella sede della radio il programma che va in onda in quel momento. Vanno collegati ad un sinto-amplificatore. Non devono essere molto costosi. Possono essere anche auto costruiti.

ECO - Alcuni mixer ce l'hanno incorporato. E' sinceramente inutile. Serve per fare quei giochi di riverbero del parlato, ormai triti e ritriti che nessuna radio si sente più di mandare in onda, salvo qualche emittente-sottoprodotto di Radio Montecarlo.

EQUALIZZATORE - Non è utile per le trasmissioni radio se non per consolidare certe voci un po' afone, o sistemare le flebili e gracchianti voci telefoniche. Molti mixer lo hanno incorporato.

NOTA BENE - Ricordatevi che le esigenze di una sala radio non sono le stesse di un patito dell'alta fedeltà. La « bassa frequenza » deve essere solida e facile da maneggiare, non necessariamente super-fedele o con « carrozzerie » luccicanti.

L'ALTA FREQUENZA - E' rappresentata da quel complesso di apparecchiature che prendono il segnale in uscita dal mixer e dopo averle « trasformato », lo diffondono per mezzo dell'antenna.

IL TRASMETTITORE - Qui il discorso si fa più difficile. Il trasmettitore infatti non è come una cuffia o un registratore che si può provare sul momento e poi, « mi faccia un pacchetto che lo porto via ». Per provarlo bisogna collegarlo all'oscilloscopio, ed essere sufficientemente competenti in alta frequenza per capire se è buono o se è una baracca. Comunque per orizzontarvi almeno quanto basta nella visita agli stand del SIM, selezionate i trasmettitori in base questi criteri:

a) Potenza da 10 Watt a 100 Watt.
b) Standard tecnici in regola con le norme internazionali CCIR.
c) perfetto raffreddamento con ampie alette di dispersione e ventilazione forzata.
d) costruzione modulare: così potete aggiungere in seguito le sezioni mancanti che all'inizio della vostra attività non sono indispensabili.
e) Evitare i modelli « surplus » (l'usato militare reperibile a Livorno), se non per avere un trasmettitore di riserva o per usarlo solo nelle prime settimane di trasmissioni, in attesa di poterne acquistare uno più buono.
f) La stabilità della frequenza e l'annullamento delle spurie sono le due caratteristiche più importanti da verificare.

IL FINALE DI POTENZA - E' fondamentalmente un amplificatore. Serve per aumentare la potenza dell'immissione che viene « buttata » in antenna. Anche se le radio locali tendono a trasmettere con alte potenze, credendo così di estendere il loro campo di azione, in realtà riescono solamente a rafforzare il segnale captabile dagli ascoltatori. Oltre un certo limite poi questo rafforzamento diventa controproducente, addirittura dannoso per « l'integrità » dei segnali emessi. Quindi, se potete fare a meno del finale di potenza, è meglio. Una complicazione e una spesa risparmiate.

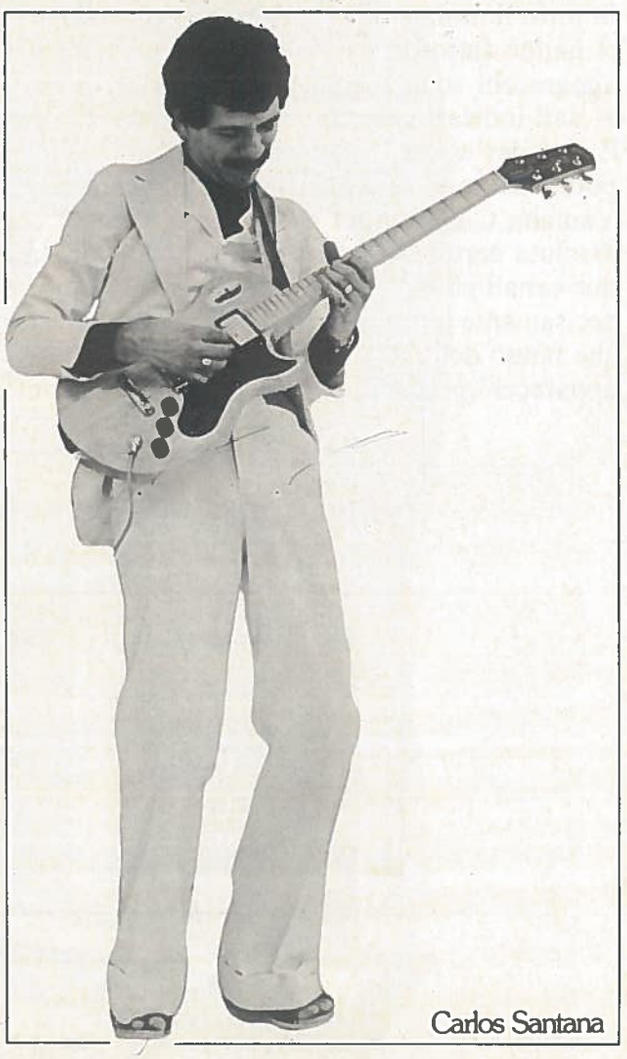
L'ANTENNA - Mettete molta cura nel sceglierla. A seconda dell'area che dovete coprire con le vostre emissioni scegliete una direzionale (per un ponte radio, o se l'antenna è situata su una montagna incombente alla zona interessata), omnidirezionale (se posta al centro dell'area da servire), oppure omnidirezionale con direzione preferenziale (se situata ai limiti della zona di trasmissione, per esempio alla periferia di una città). Controllate fra le tante caratteristiche tecniche quella importantissima del « guadagno isotropico », che sia almeno di 6 dB, per un'antenna omnidirezionale. Ricordatevi che è molto meglio spendere qualche biglietto da mille in più per un' ottima antenna, piuttosto che acquistare un trasmettitore più potente o un finale di potenza. Questi ultimi infatti per darvi lo stesso miglioramento offertovi da un'antenna più efficace, vi faranno spende molto di più.

I CAVI - I cavi di collegamento fra il trasmettitore e l'antenna devono essere coassiali e a « bassa perdita », specialmente se siete sfortunati e la vostra radio si trova nei piani bassi di un edificio mentre l'antenna come al solito è installata sul tetto. Come dato di riferimento considerate che il cavo debba avere una perdita di 2 dB o minore, per ogni 100 metri, a 100 MHz ipotetici di frequenza. Anche in questo caso è meglio spendere qualche soldo in più per il cavo che per un trasmettitore più potente.

"alta media"

Gibson sl

un'altro passo avanti



Carlos Santana

Ogni nuovo prodotto Gibson è considerato anche dagli strumentisti più celebri un altro passo avanti nella loro carriera.

Monzino al SIM
Padiglione 20
Stand E10 - F9 - F10 - G7

DISTRIBUZIONE
Monzino
20156 MILANO - VIA SAPRI 26

Yamaha apre la terza era dell'HI-FI: un complesso stereo eccezionale a prezzo ragionevole

Rivoluzionarconservatori

Questo vi proponiamo: un sistema audio arditamente conservatore perché radicalmente superiore.
Lo confermano i test delle grandi riviste HI-FI in tutto il mondo e i redattori specializzati. I quali ci hanno fatto osservare che le prestazioni dei nostri apparecchi sono regolarmente migliori rispetto ai dati indicati nelle pubblicazioni ufficiali Yamaha.
E così dev'essere, pensiamo noi. Perché solo così potete avere la certezza che l'amplificatore Yamaha CA-400, per esempio, vi fornisce con assoluta certezza *almeno* 20+20 W RMS (a 8 ohm, due canali pilotati). Una distorsione armonica totale decisamente inferiore allo 0,1 %. E altre prestazioni che fanno del CA-400 un amplificatore prossimo agli apparecchi professionali eppure di prezzo contenuto.

Per sentire quanto è splendido il suono fornito dal CA-400, noi consigliamo i sistemi acustici Yamaha della serie 400 o 600: perché offrono un suono neutro, morbido, *naturale*.

E infine, il giradischi Yamaha CA 50 P. Trazione a cinghia. Antiskating. Sospensione del braccio con basso centro di gravità. Meccanismo automatico silenzioso per il ritorno del braccio. Speciale isolamento antivibrazioni. Wow e flutter (variazione di velocità e vibrazione): 0,08 %. Amplificatore CA-400. Sistemi acustici delle serie NS 400 o 600. Giradischi CS 50 P. Un complesso stereo eccezionale a prezzo ragionevole. Rivoluzionarconservatore, appunto.*

3-7 SETTEMBRE
10° SIM High Fidelity 1976
FIERA DI MILANO

* Richiedete i « test » degli apparecchi Yamaha direttamente al Distributore per l'Italia:
ITAL-AUDIO sas - 20025 Legnano
C.P. 179 - Tel. 0331 - 54 75 06

YAMAHA

Chiquita®
BANANAS
Chiquita
Chiquita

Fugs testi

LA LINGUA LUNGA

« I Fugs sono una emanazione o allucinazione della cultura della Lower East Side. Essi scrivono tutto delle loro canzoni, traendole da una storia personale che include radio transistor, pezzi di « roba », migliaia di ore di poesia, di lettura, di scrittura, di ascolto, *peace freaking*, concerti di Chuck Berry in cielo e conoscenza di vari campi esoterici del sapere. Molte delle loro canzoni riguardano le relazioni interpersonali nella nuova società di tenerezza psichedelica collettiva alla marijuana. Le canzoni dei Fugs sembrano saettare verso cinque aree di concentrazione: a) *nouveau folk freak* b) rock & roll sessuale c) canti di fremiti per droga d) blues per incalliti « affamati » sessuali e) Assalto Totale alla Cultura (anti-guerra / anti-repressione) ».

Con queste *Notes*, dieci anni fa, Ed Sanders introduceva al poco pubblico (non più di mille persone) i testi dei Fugs, uno dei più sconvolgenti complessi di tutta la storia pop. Scrittore, poeta, libraio, velenoso uomo di cultura, Sanders aveva da poco scelto la « milizia musicale » assieme all'ultraquarantenne Tuli Kupferberg (un teatrante « non allineato ») e a un pugno di intellettuali nuovayorkesi cresciuti alla scuola di Ginsberg e del Village. Insieme, avrebbero messo a ferro e fuoco l'America dei '60, lasciando una « memoria » difficile da cancellare.

Dire di *quella* letteratura oggi, a bocce ferme, senza il fiato caldo dell'avvenimento, è impresa ardua. Si rischia di sbagliare i conti, almeno, di non valutar per il suo prezzo il coraggio di un *No* colossale spermato addosso al Moloch americano; abituati come siamo a coltivar l'orticello della personale « mitologia », potremmo cucire addosso ai personaggi gli abiti stretti della nostra « saggezza », riducendoli a manichini buffi che poco inventano. Invece la voglia di bestemmiare realtà (pagabile solo in duro tallero: così spiega anche il Lenny Bruce della stessa età, non ancora « visitato » dal tollerante Dustin Hoffman), invece il rischio di un' acrobazia che non sfoglia le pagine dei codici ma acutamente si propone di sorvolarle. Il pacifismo gioca qui la sua partita migliore e lascia all'epoca tarda i « trucchi », gli sproloqui, la bassa pressione; se ciò che preme ai rivoluzionari classici è il « mondo delle cose » (da mutare, da aggiustare), i nuovi americani del '65 misurano invece *le cose stesse*, i gesti, le situazioni, la « qualità » del giorno presente e del giorno dopo.

Come c'entra la musica? Una volta intonati i fatidici squilli di tromba, la « carica » è condotta con ogni mezzo possibile, con note & legamenti, anche se tanto può pagare. Quindi Sanders sfrutta la « cavità sempre aperta » e dal mondo della strada invia messaggi provocanti: si sveglierà qualcuno, dunque, arriverà nella testa la parola dell'Altra America che un milione di palpebre stanche impediscono di leggere! Ciò significa che la canzone ha già mutato posto sulla scacchiera, diventando « arma d'assalto » di buona consistenza: *city blues* bianco, diremo per farci intendere, anche se di quella esperienza qui c'è solo il sapore e non mai la struttura.

Piace, dei vecchi Fugs, la tempestosa *chiarezza*, il discorso semplice che viene dalla gente del Greenwich e non dalla scrivania della « dottrina poetica ». I versi mai affannati van per cose essenziali, recuperando il salivante *slang* nuovayorkese e spogliando ogni equivoco con cruda sincerità: ciò è tanto più apprezzabile in Sanders, che sa bene di lirica e pure qui trattiene cadenze e misure, adeguandole al *fine*. I lavori, così, sono svelti e precisi, portano anima di ferro nel minuscolo corpo: con buona vena e ritornello e ritmo facile, rispettando la segnaletica, nasce un sottile intrigo che capovolge la regola di cui si finge l'ossequio.

In ogni brano intendo un vago sapore di morte. Ciò è evidente in *Lord of Trenches*, dove la sinistra ispirazione di Sanders (si ricordi l'incubo freudiano di *Cemetery Hill*, per chi ha dimestichezza con l'*underground poetry* americana) può sbizzarrirsi a sceneggiare il *delirium tremens* che già animava certe pagine dei Velvet Underground; altrove la vena è più sfumata ma la pira manda sempre vapori letali, esalazioni venefiche. Anche *Kill For Peace*, sotto le mentite spoglie della beffa paradossale, anche *Supergirl*, che illustra bene l'interesse di Kupferberg per i beceri *modi* del consumismo americano (nel medesimo senso l'unico lavoro solistico del « demonio », *No Deposit, No Return*) dicono la stessa storia; nell'America non ancora *bicentennial*, che crede in Viet Nam e in Lyndon B. Johnson, si levano tristi presagi, si recitano inquiete commedie.

Quando la cappa si dissolve, quando vince l'impeto surreale e danzano manichini impossibili, la bellezza non viene meno. *Ramses II Is Dead My Love* definisce l'operazione, che poi è quella di un formidabile Lp sconosciuto (*It Crawled Into My Hand Honest*: con la vietatissima *Marijuana* e la « dotta » *Claude Pelieu e JJ Lebel discutono sui tozzi di pane del primo Verlaine* il « guerriero musicale » da' beffardamente ragione all'*american standard* e ne adotta schemi e linguaggio, esasperandoli sino alla deflagrazione.

Se ci riuscisse di padroneggiare il nostro « corpo mentale », per aver « tre dimensioni » anziché nebbia, potremmo forse godere appieno della esperienza Fugs. Vedremmo, allora, il gioco scenico del complesso, saremmo inghiottiti dall'*happening* tribale di cui sappiamo ogni cosa a furia di amorevoli cronache: gusteremmo nel fondo anche *Nothing*, certamente, quella nenia desolata che non è resa senza condizioni (*Viva la Muerte!* già gridava qualcuno) ma disperato appello a presentarsi sul fronte della vita, a non abdicare neghittosamente. Ci consola il fatto che anche senza l'occhio le pagine scorrono bene, il messaggio si mantiene intatto. Le molte cose che qui mancano (cito fra le altre *Hallucination Horrors*, con un'esilarante elenco di « droghe » contemporanee, e la stralunata *War Song* del *Tenderness Junction*) non potrebbero che confermare, collocandosi negli spazi difficili del *collage* prescelto.

Sciolti per grande onestà, nel 1969, un attimo prima che la « siccità creativa » colpisse il pop, i Fugs han saputo ritagliarsi nella leggenda, offrendo agli sbandati della Grande Illusione una rara immagine di lucidità e di forza. Dei personaggi ragguardevoli, solo Ed Sanders ha voluto misurarsi ancora con la vicenda musicale, scrivendo buone storielle per due LP ormai nascosti agli occhi di tutti. Dell'uomo di *Fuck You!* e del *Peace Eye Store*, comunque, ricorderemo particolarmente i buoni exploits letterari, primo fra tutti il polemico libello sulla Famiglia di Manson; qualcuno dovrebbe rammentarsi dell'*eroe pop*, come già è accaduto per il Kesey antico protettore dei Dead, e qualche pio uccello nidificare un giorno o l'altro anche dalle sue parti.

Uomo della Cia
(Cia Man)

Chi può uccidere un generale
(nel suo letto,
rovesciare dittatori se son
(comunisti?
Un uomo fottuto
un uomo della CIA.

Chi può programmar disordini
(in Viet Nam
ed avere truppe che riportino
(la calma?
Un uomo fottuto,
un uomo della CIA.

Chi può comprare un governo
(a buon mercato,
cambiare un gabinetto senza un
(grido?
Un uomo fottuto,
un uomo della CIA.

Chi può ottenere fondi smisurati,
chi è il 51° stato?
Un uomo fottuto,
un uomo della CIA.

Chi ha il servizio più segreto,
il solo a rendere nervosi gli
(altri?
Un uomo fottuto,
un uomo della CIA:

Chi può azzerare i guadagni
di sconosciuti, ma ben pagati eroi?
Un uomo fottuto,
un uomo della CIA.

Chi può estrarre zucchero dal
(sacco,
metterci dentro LSD e rispedirlo
(indietro?
Un uomo fottuto,
un uomo della CIA.

Chi può fomentar guerriglie a
(dozzine,
mandar gente a uccider gli
(inesperti cugini?
Un uomo fottuto,
un uomo della CIA:

Tuli Kupferberg
(1965 - Virgin Fugs)

Super ragazza
(Supergirl)

Voglio una ragazza che sappia scopare come un angelo
cucinare come un demonio
muoversi come una ballerina
lavare come una puledra
sognare come un poeta
scorrere come un ruscello di (montagna.
Super ragazza, super ragazza, super ragazza.
La mia super ragazza.

Voglio una ragazza che sappia baciare come una ciliegia
abbracciare come una bacca
profumare come un'orchidea
parlare come un uccello (canterino
camminare come una fontana
toccare come un fiore
cantare come le foglie d'erba.
Super ragazza, super ragazza, super ragazza.
La mia super ragazza.

Voglio una ragazza che sappia amare come una scimmia
stringere come un castello
pensare come un tesoro
leccare come un limone
mangiare come un mostro
rotolare come un boccale di (vino.
Super ragazza, super ragazza, super ragazza.
La mia super ragazza.

Voglio una ragazza che sappia baciare come un'aquila
piegarsi come un alberello
abbaiare come un cane da (caccia
volare come burro
dimenarsi come un cazzo nella (fica.
Super ragazza, super ragazza, super ragazza.
La mia super ragazza.

Tuli Kupferberg
(1965 - Fugs' First Album)

Niente
(Nothing)

1 - Lunedì niente,
martedì niente,
mercoledì e giovedì niente,
venerdì, tanto per cambiare, ancora un po' di niente,
sabato ancora niente.

2 - Montik garnisht
dienstik garnisht
mitwoch und donershtik garnisht
fritik far a novena a garnisht kigale
shabbes weiter garnisht
zuntik garnisht
zuntik garnisht

3 - Lunes nada
martes nada
miercoles y jueves nada
viernes por cambio un poco mas nada
sabado otra vez nada

4 - Gennaio etc.

5 - 1965 etc.

6 - Assoli dei singoli membri del gruppo.
Suggerimenti: giornali
libri
posizioni amatorie
letteratura
tipi di droga
pittori
uomini politici

Tuli Kupferberg
(1965 - Fugs' First Album)

Il Signore degli Abissi
(Lord of The Trenches)

Io comando
la casa del Demonio,
assassini e truffatori,
massacratori e freaks,
demoni di droga.

La Dea del Cancro siede alla sinistra,
il Re del Napalm guarda di sbieco sulla destra,
il Cane di Orcus succhia al centro,
ingoiando i nostri cervelli nella notte.

Fantasmi volteggiano nelle acque morte,
fuochi di guerra bruciano con viva luce.
Un'arpia più pallida del siero
impacchetta i nostri corpi con merda.
I venti asciugano la nostra carne martoriata,
vita senza speranza,
morte senza morte.

Il Presidente siede nel suo scrigno,
frustrando il Re del Napalm.
La Dea del Cancro muove sopra il Paese,
scarafaggi di paralisi pungono ogni mano.

Io comando
la casa del Demonio.
Freaks impauriti urlano con metallo stridente,
il Re al Napalm cuoce la nostra pelle.
Fosche caldaie delittuose bruciano la casa del Demonio.

Ed Sanders
(1965 - Virgin Fugs)

Uccidi per la pace
(Kill For Peace)

Uccidi, uccidi, uccidi per la pace.
Uccidi, uccidi, uccidi per la pace.
Vicino o a metà strada o in Estremo Oriente
lontano o a metà strada o in Medio Oriente.

Uccidi, uccidi, uccidi per la pace.

Se non ti piace qualcuno o il suo modo di pensare,
se non ti piace il suo comportamento e il modo in cui cammina,
uccidi, uccidi, uccidi per la pace.

Se non li uccidi tu lo farà il cinese,
e tu non vuoi che l'America suoni il violino di rincalzo
Uccidi, uccidi, uccidi per la pace.

Se tu li lasci in vita possono sovvertire i Prussiani,
se li lasci in vita potrebbero far l'amore coi Russi.
Uccidi, uccidi, uccidi per la pace.

Il solo selvaggio di cui l'America può fidarsi
è un selvaggio col cranio giallo sfondato.
Uccidi, uccidi, uccidi per la pace.

Uccidi, uccidi, ti farà sentire meglio,
così ha detto il mio [illegible] così dovrebbe es[illegible]
Uccidi, uccidi, uc[illegible]ace.

Uccidi, uccidi per la pace,
uccidi, uccidi per la pace.
Uccidi, ti darà calma mentale,
uccidi, ti procurerà un gran rilassamento.

[illegible]uli Kupferberg
(1966 - Fugs' Second Album)

Ramsete II è morto, amore mio
(Ramses II Is Dead, My Love)

Ramsete II è morto, amore mio,
ha lasciato Memphis per il cielo.
Ptah lo ha preso nella sua Barca Solare
e lo ha portato alle celestiali spiaggie di Nut.

Ramsete II è morto, amore mio,
e vaga per le pianure dove il Signore vive.
Ptah e Ra e anche Sokaris
lo stanno imbarcando sulla Nave Celeste.

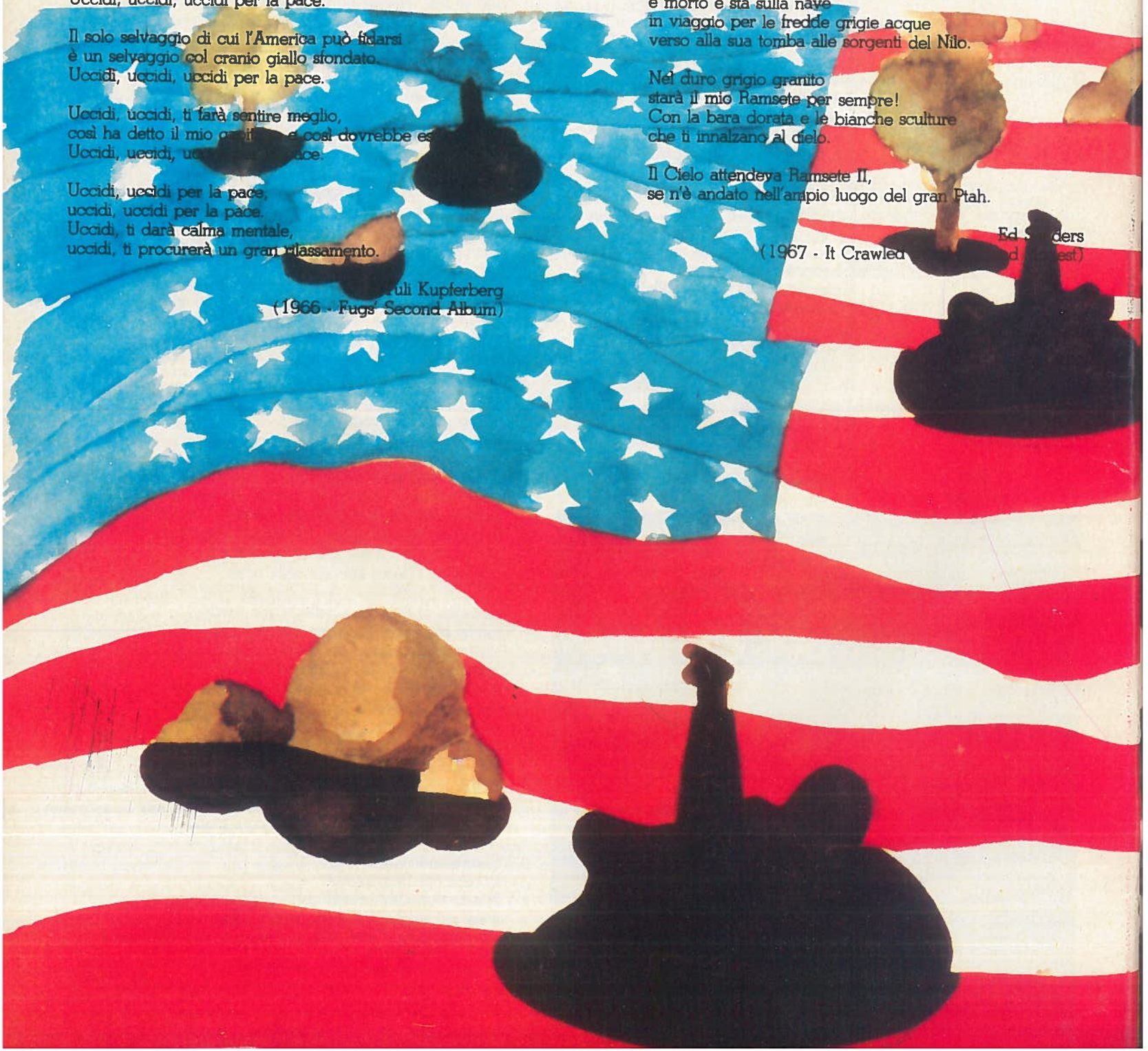
Ramsete II Ramsete II Ramsete II
con il Salvatore
è giunto alla sua bara
con piloni istoriati
con stendardi di vittoria

Ramsete II è morto,
è morto e sta sulla nave
in viaggio per le fredde grigie acque
verso alla sua tomba alle sorgenti del Nilo.

Nel duro grigio granito
starà il mio Ramsete per sempre!
Con la bara dorata e le bianche sculture
che ti innalzano al cielo.

Il Cielo attendeva Ramsete II,
se n'è andato nell'ampio luogo del gran Ptah.

Ed [illegible]ders
(1967 - It Crawled [illegible]est)



Figli dei fiori
(Flower Children)

Oh oh oh, quando il lampo è sul fiore.
Oh oh oh, quando il cielo chiaro accende il sole fresco
Oh oh oh, quando l'amore giovane è potente
Oh oh oh, quando il sogno è appena iniziato.

Figli dei fiori, benché vi stiano lapidando.
Figli dei fiori, benché ridano quando dovrebbero piangere.
Figli dei fiori, benché voi mostriate la loro tristezza
Prima di amare ne morirebbero mille.

Oh oh oh, quando vi sento nella soffice alba
Oh oh oh, quando la graziosa città è un giocattolo acceso
Oh oh oh, quando la luce rossa si stria nell'azzurro mattino,
Oh oh oh, quanto è larga la nostra gioia.

Figli dei fiori, tutte le porte dell'amore stan vibrando
Sospiri d'amore s'incrociano e soffiano nei due sensi
Cosa hai conquistato dolce hippy col tuo canto
Mentre le bombe della piazza trucidano ilari bambini

Oh oh oh, quando sento scendere la mia notte
Oh oh oh, quando corrono i nuovi bruti della moda
Oh oh oh, quando sento che i miei nervi non ce la fanno più
Oh oh oh, quando sento in lontananza il tamburo

Figli dei fiori sono i vostri fratelli che stanno uccidendo
Figli dei fiori, nastro sciupato su rocchetto che stride
Figli dei fiori, sfidateli con la sola vostra allegria
È il vostro cuore aperto che devono rubare

Oh oh oh, o mia cara e antica amante
Oh oh oh, [illegible]
Oh oh oh, tutta la mia tenerezza fatta cuoio
Oh oh oh, e il mio canto strobo[illegible] sino all'urlo

Figli dei fiori, quando potrò rivedervi
Figli dei fiori, siete il mio pensiero incarnato
Quando vi girate e fate splendere su di me il vostro sorriso
Oh ruggine d'argento, oh oh tarma ardente

Tuli Kupferberg
(1967 - Belle of Avenue A)

Mattino, Mattino
(Morning, Morning)

Mattino, mattino
mi sento tanto solo al mattino.
Mattino, mattino
il mattino mi reca il dolore.

Luce del sole luce del sole
la luce del sole mi ride in faccia
e lo splendore che cresce
mi colloca al mio posto marcio.

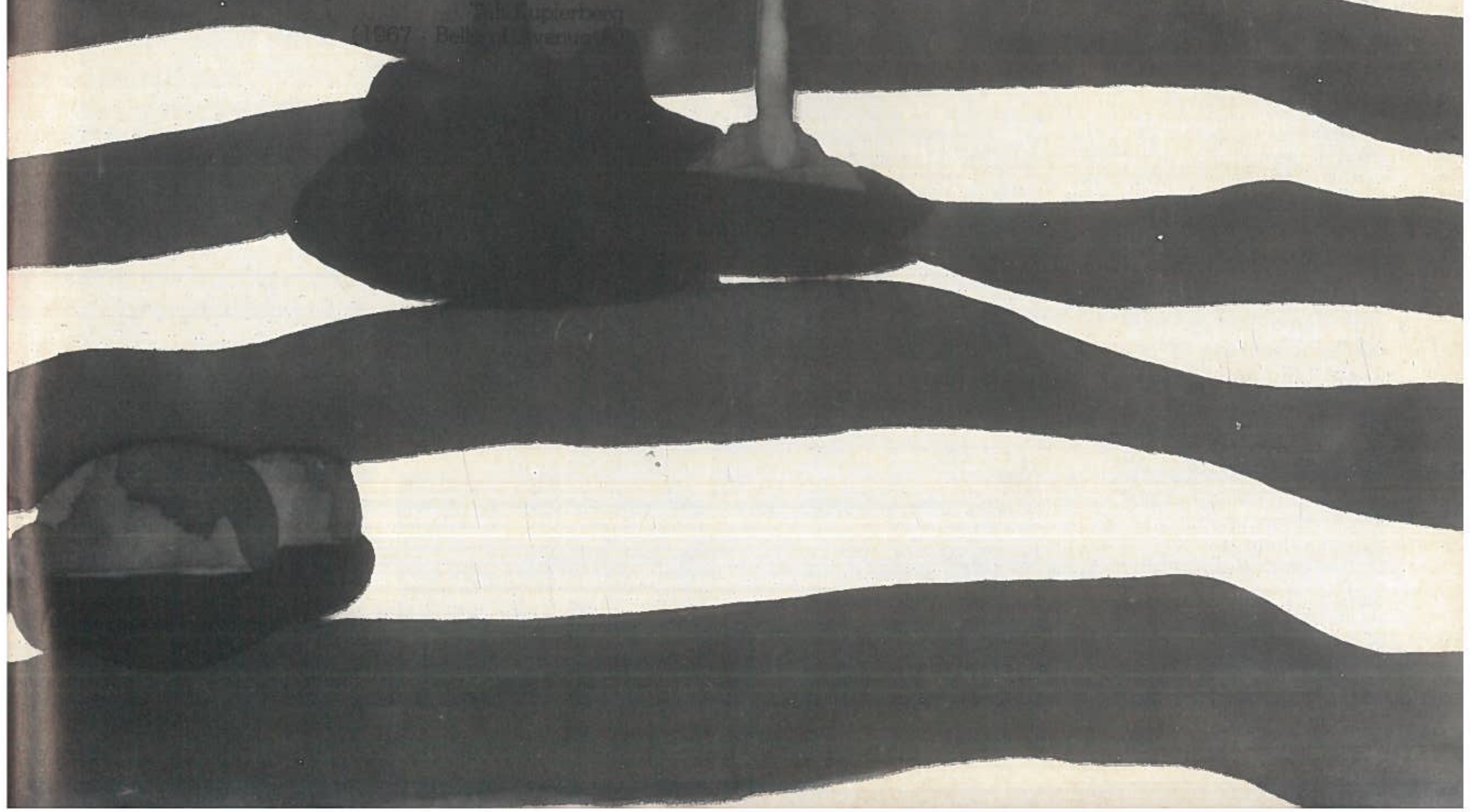
Sera sera
mi sento tanto solo la sera
Sera sera
la sera mi reca dolore.

Chiaro di luna chiaro di luna
Il chiaro di luna inebria graziosamente le colline
e il segreto del chiarore
cerca di rompere la mia semplice faccia.

Notte notte
uccide il sangue sulla mia faccia
Notte notte
non mi porta sollievo.

Luce di stelle luce di stelle
Mi sento tanto innamorato nella luce di stelle
Luce di stelle luce di stelle
amore baciami mentre piango.

Tuli Kupferberg
(1967)



LA LIBERTA' E LA GABBIA

La favola della degenerazione

Una musica di Steve Reich, di alcuni anni fa, **Come Out**, è stata realizzata secondo un procedimento tendenzialmente meccanico. Una frase verbalmente detta è stata registrata; se n'è scelto un frammento ed esso è stato sottoposto a un processo combinato di moltiplicazioni e accelerazioni diverse, fino a diventare puro ritmo. La progettazione del pezzo potrebbe essere giudicata manifestazione di libertà, ma la fabbricazione sarebbe lavoro esecutivo, dipendente, non libero.

Ma stanno proprio così le cose? C'è chi dice di no.

Inoltre, potete giurarci, di fronte alla descrizione del pezzo o dopo la concretezza dell'ascolto, prima ancora di dividersi nel giudizio di qualità il pubblico si contrapporrebbe in due schiere di fronte alla domanda: ma è musica questa?

Le risposte possibili sarebbero dunque quattro: 1) è musica ed è libera, 2) è musica, ma non è libera, 3) non è musica, ma è manifestazione di libertà, 4) non è musica e non è libera.

Tutte le risposte partono da una (qui) inespressa convinzione su ciò che sia un linguaggio simbolico: se l'azione in cui esso si realizza sia disgiunta dalla condizione in cui essa si manifesta, o se quella sia determinata dalle condizioni sue materiali di esistenza.

Anche nella musica se l'idealismo dice pensiero, fantasia, creazione il realismo risponde invece produzione, commercializzazione, interessi economici. La pratica media e confonde l'un dell'altro questi poli estremi, ma il punto d'osservazione scelto è determinante per gli esiti dell'analisi.

Il senso di colpa o di semplice insufficienza, o il senso d'imperfezione — nei casi migliori — vogliono che la pratica sia degenerativa, parta dal perfetto per muovere verso operazioni sempre meno soddisfacenti, così che il bello sarebbe tutto in Mozart, o in Orlando di Lasso, o in altri antichi padri, a scelta, e a partire da costoro la musica non avrebbe più potuto ripetere questi punti apocalittici, ma vagare sempre più impacciata fuor di spontaneità, nell'intelligenza di operazioni coatte. Questa via crucis sarebbe poi un itinerario obbligatorio per tutte le arti, che conquistano tecniche perdendo valori e immediatezza. Anche il jazz, per tale idealismo, ha corso una strada in discesa, stretta e impervia. Armstrong, Jelly Roll Morton, Freddy Keppard, i nomi mitologici di New Orleans sarebbero come i giganti, i titani, gli eroi, modelli irrangiungibili delle fatiche umane, delle fatiche dei jazzman di poi.

La qualità fabulatoria di questo modello è in fondo quella di ogni favola: il calcio dovrebbe chiudersi, dopo le difficoltà e peripezie, nella riconquista dell'equilibrio di partenza, ma a un livello più alto di coscienza, così come, evidentemente, di precarietà e dunque anche d'infelicità. Nella storia del jazz, la comparsa di un personaggio, di un artista che sembrava a ciò corrispondere, la comparsa di Parker, fece parlare di fine della storia, di morte del jazz, atteggiamento replicato poi di fronte al free jazz, di fronte al Albert Ayler, a Ornette Coleman, a Cecil Taylor. In quest'ideologia era del resto coinvolto lo stesso movimento free, che si presentava come l'erede primo della musica delle origini.

Per bello che sia, per quanto confortevole, tutto ciò non regge di fronte a un' analisi che voglia conoscere non una mitologia, ma una storia degli eventi. Per ottenere questa, altri e ben precisi fattori debbono essere inclusi nel gioco delle parti, primo tra tutti l'industria musicale.

Il bluessinger Doctor Ross

Alle origini, il ghetto

Oggi l'industria discografica non solo ha un peso determinante nelle scelte di tutti i jazzmen, ma per alcuni di essi è addirittura il fulcro della loro attività. A New Orleans non fu essa, dato il suo non precoce interessamento allo sfruttamento di quest' arte, ma ci fu egualmente un'industria del divertimento che operò analogamente, anche se in condizioni assai prossime al libero mercato e comunque distanti dall'oligopolio e dal capitalismo dell'industria discografica attuale. A New Orleans però la purezza originaria non esiste affatto. La musica negra di quella città partiva dall' imitazione della musica d'intrattenimento dei bianchi, trasformata soprattutto da quella che era una tradizione di canto popolare negro americano. Il far musica si collegava alla ricerca di una miglior condizione economico sociale. La professione era aperta ai negri, purché essi si limitassero alla loro musica, a quelli che oggi giudichiamo i primi passi del jazz e che il mondo bianco, la razza dominante non tanto sottovalutava, ma piuttosto percepiva solo quale copia rozza, imitazione malfatta della musica ch'essa usava per il proprio divertimen-

to. La libertà del jazz primitivo è libertà nel ghetto, come rivela Baby Dodds, diventato ormai un grande batterista, nel raccontare l'attrazione esercitata su di lui bambino dal flauto, frustrata dalla realtà che non prevedeva questo strumento tra quelli « da negro », culturalmente disponibile anche per i negri. Esperienza, questa di Dodds, simile a quella che porterà, una generazione dopo, Mingus dal violoncello al contrabbasso.

Nasce dunque il jazz nel ghetto di una coatta inferiorità culturale ed ha l'occhio puntato all'obbiettivo della musica d'uso; le cento voci che lo costituiscono sono motivate dalla ricerca del successo, addirittura agonisticamente, con confronto di musicisti sulle strade e nei locali, con sfide aperte, portate anche nel luogo di lavoro altrui, con tecniche di conflitto che non possiamo pensare che quantitativamente, cioè suonare più forte, suonare più acuto, più a lungo, più veloce, che in sè hanno poco a che fare con la musica.

La formula del candeggio

Il caso Armstrong segna bene il passaggio da quella situazione alla nuova, nella quale l'industria discografica interviene. Già alcuni dei pezzi irrinunciabili di Satchmo nascono da un quintetto formato per la registrazione e che ha lavorato quasi esclusivamente in studio. Solo breve tempo ha impiegato l'industria a capire il potenziale mercato del jazz e a spingere questa musica a diventare il prodotto più commerciabile, pur conservando i segni di una sua diversità. Louis Armstrong è la regina di quest'operazione: i discografici lo sostengono precocemente, scoprendo nel suo un suono « universale » ed egli ben presto ricambia il favore diventando, da virtuoso, il propagatore di tutte le melensaggini musicali prodotte dai fabbricanti della musica leggera, delle canzonette. L'improvvisazione si fa sempre più rara ed è la variazione a dominare; ma quando questa avvenga su un tema indegno del benché minimo interesse la musica ne patisce perché l'ingegnosità non riesce a creare un orpello sul nulla, mentre l'industria se ne avvantaggia perché usa l'orpello per garantire l'oggetto. Qualcosa di simile avverrà alcuni lustri dopo con il Modern Jazz Quartet, complesso sopravvissuto a lungo solo ai fini della produzione discografica, piccolo opificio

Armstrong nell'epoca del candeggio

Cecil Taylor

dunque anche se produttore di merce.

Manierismo in bianco e nero

A quel privilegio dei valori commerciali, legittimo forse per apparati che hanno la loro ragione nella commercializzazione e il loro profitto nella vendita, l'industria discografica americana ha raggiunto l'arrogante tentativo, non sempre riuscitole, di imporre una propria ideologia del jazz, e questa non è apparsa distinta dall'ideologia razzista dell'americano medio. Giudicare se già la Original Dixieland Jazz Band, il gruppo formato da musicisti bianchi giunto per primo in sala di registrazione, sia frutto di tale razzismo non è facile né produttivo; il fatto importante sta piuttosto nella constatazione che quando la disoccupazione ha fatto ambire ai bianchi questa fonte di reddito, i negri sono stati progressivamente espulsi dagli studi di registrazione.

54 *Hot Five di Armstrong* (1927)

Importante è anche osservare che, dopo quel ritorno all'equilibrio artistico che già sopra c'è collegato al nome di Parker, l'industria ha lavorato per privilegiare musicisti sciattamente cosmopoliti, come Dave Brubeck, come dopo l'altro equilibrio, quello del free, cioè oggi, essa lavora pur apparentemente monda dal razzismo a favore di Chick Corea, oppure di negri che gli sono simili, attuali home niggers, negri da cortile.

La creatività, ogni qualvolta si manifesti nell'essenziale e non nel solo ornato, è da essa contrastata: una materia identica che si modifichi nell'apparenza sembra costituire l'argomento suo ideale. Accade così che ai jazzisti bianchi è tutto consentito, ma essi salvo rarissime storiche eccezioni sono legati a un modello costituito da uno o più musicisti negri. Di certo non innovano, ma smussano, addolciscono. Anche nei casi di eccentricità, questa compare per una componente di stile espositivo —e si pensi a Mulligan, a Chet Baker —; spesso l'identità della loro musica si costituisce nella sonorità individuale e si chiude in ciò; in generale non va oltre questo limite. Il manierismo domina solo segnato da una diversità che è nel porgere.

Ma non diversa fortuna hanno anche i manieristi neri, coloro che sciorinano i luoghi comuni del jazz, incatenando una all'altra brevi frasi analoghe a quelle che un tempo costituirono il motore della musica prodotta dall'orchestra di Count Basie, quelli che si chiamarono riff, là dichiaratamente a sostegno, oggi portati a effimera sostanza. In questa direzione, che perpetua rendendola oltremodo sterile la linea del rock jazz, agiscono molti giovani americani neri musicalmente formatisi in quegli anni che cadono sotto l'equivoco di quell'etichetta. Ma così muovendosi essi rovesciano e fanno e propri i limiti di un'operazione che allora fecero i giovani bianchi che aveva a fondamento il tentativo di appropriarsi del linguaggio dei nero americani. Essi dunque prendono a modello un fallimento: come nero americani rivelano l'alienazione della loro diversità quale invece le avanguardie nere, politiche e culturali, rivendicano. E, dato il carattere alienato del modello, questa loro alienazione è almeno al quadrato.

Ma che cosa, se non i media di massa e, dunque, l'industria musicale, è il perno di questa vicenda? Se torniamo alle origini abbiamo un mitico blues. Esso viene descritto in maniera da dare un'immagine variegata, duttile, non rigida nella forma, viva. I primi di cui si sono registrati i blues erano al margine di questa vita, già verso forme standard. Erano gente di spettacolo che ripetevano il blues lasciandogli una sola funzione. I loro dischi sono venduti a migliaia e migliaia di copie, sono stati trasmessi per radio e sono diventati i **Blues**. Un' insipida normalità, solo qua e là rotta dal carico espressivo e comunicativo o dall' apparire di qualche residuo arcaico, ha preso il sopravvento, sempre più. Finché anche il **Blues** è morto, diventando oggetto d'archeologiche ricerche musicali.

Giampiero Cane

RECLUTAMENTO
NEVE
MT. 1860
HIGH-UP
B&C-77
SKI-WAY
Bolthon®
&Cassidy

Il 2 gennaio prossimo sei chiamato a farti una settimana gratis sulle nevi di Livigno con altri 49 fortunati come te.

PER UN SOGGIORNO GRATIS DI TUTTO,
ALBERGO 1ª CAT., SKIPASS, MAESTRO DI SCI, PISCINA, ECC.
IN PIU' UNA GARA ORGANIZZATA DALLA SPALDING-CABER
ESCLUSIVAMENTE PER NOI
CON TANTI SCI E SCARPONI IN PREMIO.

COMPRA BOLTHON & CASSIDY NEVE E FATTI DARE LA "CARTOLINA DI CHIAMATA" SOLTANTO NEI NEGOZI VERAMENTE JEANS.

BOLTHON & CASSIDY JEANS AND CASUALS "CUCITI ADDOSSO".

AUT. MIN. CONC. 4/172857
wellcovering

RIPRENDIAMOCI LA CLASSICA

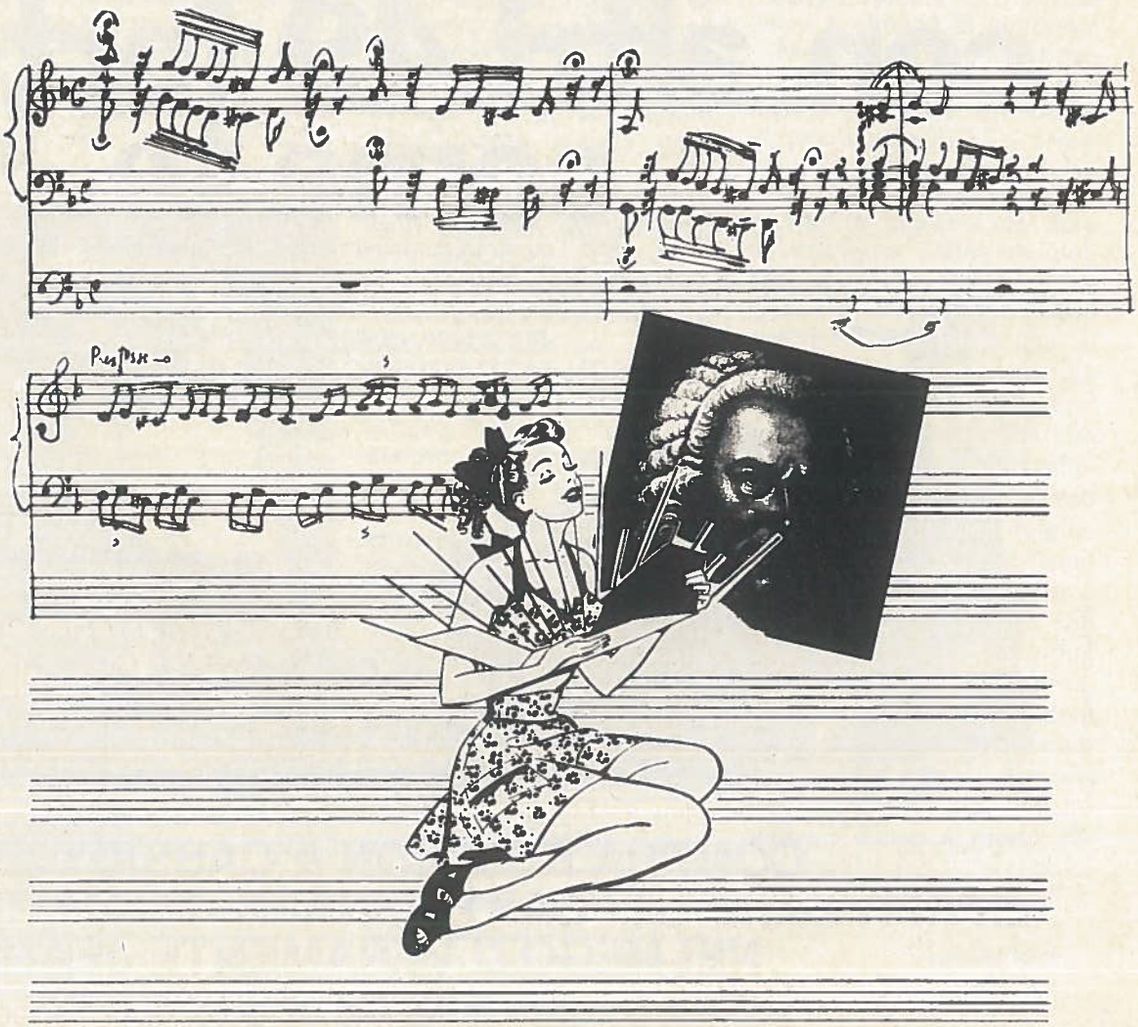
BACH II°

Durante gli ultimi ventisette anni della sua vita (1723-50), Johann Sebastian Bach produce una delle sue più grosse fette della sua già monumentale opera compositiva. Trovata finalmente una posizione sicura e stabile nel 1723 a Lipsia, egli doveva comporre ogni settimana, quale Kantor (direttore e maestro di coro) della scuola di San Tommaso, una cantata sacra concertante per ciascuna delle chiese della città.

L'intera mole di tali composizioni risale a circa 260 unità, delle quali circa 200 rimasteci. Ciò significava un impegno costante, continuativo, assai diverso da quello che la retorica « artistica » è solita ricollegare al mito della occasionalità nella « folgorazione » ispirativa. La caratteristica metodica dell'operatività di Bach, il suo approccio artigianale all'oggetto « musica », rendevano le giornate del compositore più simili all'assiduità impiegatizia che non all' apparentemente « libera » posizione di attesa dell'ispirazione d' un « maestro d'arte ». Un atteggiamento fortemente umile, concreto ed utilitaristico nei confronti della musica, sorretta da una visione idealistica in « prospettiva » sulla funzione della musica stessa. In questa quotidianità del lavoro compositivo di Bach si legge il prodotto e l' esempio principale di una struttura psicologica collettiva della musica germanica, al quale esempio ameranno ricollegarsi personaggi come Hindemith, ma significativamente, non l'avanguardia darmstadtiana (Stockhausen etc.), compresa al contrario nel mito-missione del genio musicale.

Pur nell'eccellenza della produzione bachiana, si scopre con evidenza l'eterno meccanismo della « produzione », e cioé il canovaccio giornaliero delle cose banali, o per lo meno semplici che sono il prezzo del « capolavoro » e sua ragione d'esistenza. Col concetto di « artigianalità » ci si ricorda finalmente che il felice microcosmo nel quale il soggetto riesce a racchiudere gran parte delle sfumature del proprio Io parziale, è frutto di tanti quaderni «brutta copia», di scarabocchi, macchie d'inchiostro, d'abbozzi non conclusi, di piccole ripetizioni, di disegni a margine, fatti nell'incertezza di venir a capo di qualcosa o della volontà di farlo. Ciò non vuole assolutamente dire che, per quanto riguarda le *Cantate*, esse rappresentino una passerella di esercitazioni; se mai è vero il contrario: la loro destinazione ad immediata fruizione da parte del pubblico le rende invece particolarmente compiute, sia nell' impostazione generale che nella realizzazione particolare. Il test sulle *Cantate* risulta particolarmente emblematico proprio perché, a differenza delle altre pur numerose composizioni di musica da camera, strumentale, per organo, clavicembalo, Bach spende tutta la sua padronanza dominatrice d'ogni elemento capace di produrre suoni (voce, coro, strumentazione d'ogni genere con ampia libertà di scelta). Al contrario nell'ottica della quotidianità e della pura esercitazione potrebbero rientrare a maggior titolo gli otto concerti per clavicembalo (1730-33); le *Invenzioni a due voci*, le *Invenzioni a tre voci* pure scritte per clavicembalo e destinate all'insegnamento: in particolare i concerti erano stati scritti appositamente per i figli così come il *Clavicembalo Ben Temperato* (1722 e 1744), mentre le *Invenzioni* erano veri e proprie dispense per i propri allievi. Ma anche in queste partiture si rivelano contenuti molto più che meramente tecnici. Fatto peraltro non unico nella storia della musica, là dove la penna di uno « scrittore » dotato di sufficiente ricchezza interiore, difficilmente si dimentica di lasciar cadere dal pennino la propria linfa, anche quando si occupi prevalentemente di involucro (vedi il *Doctor Gradus ad Parnassum* di Muzio Clementi, gli *Studi* di Chopin etc.). Attraverso notevoli modificazioni di cantata, forma vocale non ben definita, ma d'inequivocabile tradizione italiana (XVII sec.), cameristica, profana, giunge in Bach, attraverso Buxtehude etc., ad essere un « componimento musicale su testo luterano per solisti, coro, strumenti, costituito in media da sei o sette pezzi per quattro, tre solisti, anche due od uno, di vario registro (recitativi, ariosi, cori concertati), e per lo più concluso da un corale a quattro parti » (Della Corte).

Ma le *Cantate* non rivelano soltanto la loro « centralità » nell'evoluzione bachiana (la monumentale *Passione Secondo San Matteo*, del 1729, venne riveduta nel 1741 anche e soprattutto alla luce di tale esperienza). Lo spirito ed i contenuti (luterani) che esse assumono definitivamente con maturità piena in Bach, rappresentano un'esperienza decisamente socializzata e socializzante. Scritte generalmente in occasione delle festivi-



tà domenicali esse erano destinate ad un uso popolare. Le parti più semplici del Corale, venivano infatti esposte dai cori infantili appartenenti a ciascuna chiesa, quali « rappresentanti locali », mentre quelle più complesse venivano affidate a vocalisti di professione, ma più frequentemente agli allievi della scuola di San Tommaso. Come si vede tali opere finivano per avere non solo a causa dell'« occasione » della loro rappresentazione, ma anche per loro struttura interna, una diretta saldatura col popolo, per il quale la messa domenicale, soprattutto nella Germania luterana, assumeva caratteri d'« incontro » sociale da interpretarsi in prospettiva storico-ambientale. E proprio il massiccio uso e l'attività di elaborazione attuata sul Corale luterano dimostrano la saldatura diretta di Bach con l'animo popolare da cui conseguì il misconoscimento dell'opera bachiana proprio per il suo essere « fatto locale », occasionale (legato cioé allo spunto concreto della vita quotidiana, fosse anche la « commissione » cortigiana, o, assai più spesso prodotto d'« ufficio » quotidiano). Bach dunque dimostrava di voler stare, e di stare di fatto, col popolo, dal momento che la chiesa (luterana), significava in quel momento storico un tentativo per lo più riuscito di sintesi con le masse. Lutero stesso aveva curato particolarmente tutte le funzioni coalizzanti del fatto ecclesiale, primo fra i quali il momento musicale e vocale in particolare, traendo ampio materiale, e codificandolo, dalle tradizioni popolari profane, da inserire nelle Cantate liturgiche. Bach dunque con la sua quotidiana professionalità di strumentista virtuoso, e compositore, dedicandosi alla Cantata (oltre naturalmente alla composizione di pezzi per qualunque strumento capitasse di trovare, pur di non restare inoperoso e di non lasciare nulla d'inesplorato: chitarra, mandolino, flauto etc.) si trovava ad operare in modo estremamente « realista » nel senso leninista del termine. Si inseriva nel momento di « educazione » delle masse teorizzato da Lutero (pur con le ineliminabili caratteristiche nazionaliste, imposte dal momento storico, e dall'allora strapotente chiesa cattolica). Su questa linea l'ideologia del musicista che concepiva il fatto musicale come « mezzo » nei confronti del mondo esterno, non in veste di « comunicazione » ma di fruizione individuale da parte di tutti, era perfettamente coerente, riuscendo a superare e risolvere l'apparentemente insanabile dicotomia tra creazione e fruizione del fatto musicale.

DRESDEN. COURT CHURCH / *Painting by Canaletto*

Nella festosa atmosfera del Teatro Petruzzelli di Bari, Mariolina Cannuli, Nino Fuscagni e Liliana di Radio Montecarlo presentano la serata finale e la premiazione del «Peter della Canzone 1976».

(Comunicato pubblicitario)

J. S. Bach non nasce come un fungo autunnale nel prato della musica organistica del '700. Non è un rivoluzionario. Non è un creatore di nuove forme musicali.

Due sono le scuole organistiche tedesche con caratteristiche fortemente delineate, prima di Bach.

Una scuola del **Nord**, iniziata dal fiammingo **Jan Peterszoon Sweelinck**, è costituita prevalentemente da organisti di chiesa, versati nella contemplazione e nella rigidità della liturgia luterana, con lo sviluppo di una tecnica fortemente condizionata da intenti « meditativi » (**Scheidt, Buxtehude, Scheidemann, Bruns, Hannff** etc.).

Una scuola del **sud**, improntata ad una maggiore frivolezza, composta da esecutori virtuosi di cembalo ed organo, professionisti al servizio del miglior offerente, niente affatto rinchiusi nella vita di parrocchia, amanti del ben suono (**Pachelbel, Froberger, Kerll, Muffatt**, etc.). Soprattutto Johann Kaspar Kerll e Johann Jakob Froberger fecero da tramite con la scuola italiana, essendo ambedue allievi di **Frescobaldi** a Roma.

A proposito della scuola italiana e della sua influenza su quella tedesca ed in particolare di quella del sud, e finalmente di Johann Sebastian Bach basterà notare come Bach stesso, come risulta da un manoscritto autografo del 1714, copiasse e studiasse attentamente i **Fiori Musicali** di **Frescobaldi**.

J. S. Bach giunge a sintetizzare queste due apparentemente antitetiche tendenze, sfruttando appieno tutte le risorse tecniche, strumentali, virtuosistiche dei cembalo-organisti del sud, e la profondità di contenuti emozionali del nord, dal momento che la sua vita umana e compositiva si avvicinò quasi del tutto a quella degli organisti religiosi settentrionali.

La **Toccata** ed il **Preludio** sono forme praticamente coincidenti, che risalgono nella loro evoluzione ad una comune matrice. Costituiscono due forme di composizione per strumento solista, a carattere generalmente improvvisativo in forma libera. Lo strumento a tastiera viene praticamente « scelto » dalla forma stessa della **Toccata** e del **Preludio** per il suo ampio spettro d'azione sonora e timbrica, per la sua capacità di « tenere » le note etc.

La **Toccata** rappresenta generalmente una composizione autonoma, ma nei suoi sviluppi (attraverso Frescobaldi principalmente) giunge con la scuola tedesca del nord, a divenire una parte introduttiva e definitivamente saldata al suo naturale complemento, la **Fuga.**

Il **Preludio** rivela già nella sua denominazione la caratteristica introduttiva della sua funzione, anche se non è infrequente trovarlo in forma d'autonoma composizione. Le due forme tipicamente organistiche del Preludio sono il **Preludio Corale** ed il **Preludio e Fuga.**

Il **Preludio Corale** è una forma che si ricollega alla pratica protestante del canto comunitario: veniva cioé eseguito prima dall'organo che aveva il compito di ricordare la melodia che veniva poi cantata.

Il **Preludio** per voce strumentale costituisce una vera e propria preparazione della Fuga. (Pachelbel e Buxtehude portarono al massimo grado di sviluppo ambedue le forme del Preludio). La **Fuga**, forma organistica per eccellenza, nasce dalla originaria figura del **Ricercare:** una composizione basata su un tema successivamente ripreso per « imitazione », su differenti altezze, secondo gli schemi del contrappunto, che ne definisce la caratteristica orizzontale dove i temi si inseguono, modificandosi e sovrapponendosi.

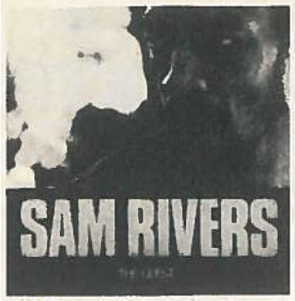
Due colossi della discografia internazionale si spartiscono il primato delle incisioni bachiane, con due serie di edizioni che monopolizzano il mercato. Ovvie ragioni di disponibilità di mezzi, che consente loro di avere a disposizione una scuderia d'esecutori che fa in questo caso coincidere la bontà del prodotto commerciale con le esigenze di rigorosità interpretativa.

Telefunken. Due serie di edizioni (box da 2 LP) che riguardano: la prima le incisioni integrali della **Cantate** la seconda le incisioni integrali delle **Composizioni per Organo. Le Cantate:** data la mole delle partiture (spesso in prima registrazione) la serie è vastissima ed è difficile operare una scelta, là dove il valore dell'opera stà proprio nella sua colossale unitarietà. Esecutori di assoluto rilievo sotto la guida di uno dei massimi specialisti bachiani, Nikolaus Harnoncourt. Interpretazione rigorosissima e filologica.

Opere per Organo: anch'essa di vasta mole e sistematicizzata in senso storico. L'esecutore, l'organista Michel Chapuis dà un'interpretazione molto veloce nei tempi ed accuratamente aliena da sentimentalismi, scivolando a volte nell'ipervirtuosismo.

Archiv. Una serie di undici box, compresi sotto la denominazione Bach Edition, per un totale di cento dischi, copre tutta la fascia operativa di J. S. Bach. **Passioni** (Vol. 1), **Messe Mottetti e Lieder** (Vol. 2), **Cantate** (non integrali) (Vol. 3-4), **Concerti**, (Vol. 5), **Musica da Camera** (Vol. 6-7), **Opere per Organo** (Vol. 8-9), **Opere per Clavicembalo** (Vol. 10-11). Impostazione generale stabilita da Karl Richter, in veste di esecutore al cembalo (Concerti). Orchestra Bach di Monaco. Helmut Walcha per le composizioni d'Organo e clavicembalo. Ralph Kirkpatrick, Huguette Dreyfus il clavicembalo (Suites Francesi ed Inglesi).

carlo cella



RECENSIONI

a cura di
Riccardo Bertoncelli e Franco Bolelli
Carlo M. Cella
Giacomo Pellicciotti

SAM RIVERS
The Quest
(Red Record)

Dopo essere stato ignorato, sottovalutato, tenuto da parte per anni, sembra arrivato il momento di Sam Rivers. Rivers appartiene alla generazione di Coltrane, di Taylor, di Shepp, di Coleman, tutti maestri che oggi, se non sono fisicamente scomparsi, si trovano (con la sola eccezione di Taylor) in vistosa crisi espressiva. La musica di Rivers, invece, è ancora molto lontana dall'esaurirsi o dal perdere smalto ed energia, anzi si può dire che non è stata mai così viva e proiettata verso il futuro. Chi ha potuto ascoltarlo dal vivo, con il suo nuovo trio, quest'estate in uno dei numerosi concerti che ha tenuto in Italia, avrà certamente potuto concludere che si tra tta di una delle personalità più complete e provocatorie della scena afroamericana odierna. Di Rivers nel giro di un paio di mesi sono usciti almenc tre Lp, pubblicati da altrettante etichette, tutti eccellenti. Questo *The Quest* è l'ultimo della serie ed è stato registrato a Milano lo scorso inverno, subito dopo la trionfale prova di Bergamo dal disciolto trio con Dave Holland e Barry Altschul. Come in quell'occasione e come in tutti i concerti della recente estate, la musica di Rivers e compagni è palpitante, fresca e sempre diversa. Una musica che, come dice Daniele Ionio nelle note di copertina, « nasce e rinasce, senza frustrazioni e senza ridondanze, dopo quanto è avvenuto, dopo esili e omicidi che hanno frenato la lotta politica afroamericana ». Nelle quattro sezioni in cui si divide la suite, *Expectation - Vision - Judgement - Hope*, con Rivers rispettivamente al soprano, al flauto, al piano e al tenore, il miracolo di una musica che nasce e sgorga libera e piena di speranza dalle viscere e dalla testa di un neroamericano degli anni '70, senza un attimo di tregua né di stanchezza, è un atto di fede, di coraggio e di estrema responsabilità.

(*g. p.*)

FRANCESCO GUCCINI
Via Paolo Fabbri 43
(EMI)

Farò un discorso personale. Dirò cioè che dei « cantanti autori » non m'importa, che vado per altre strade, che son poco ferrato in « politologia canzonettistica » e via discorrendo; per cui queste parole saran più leggere dell'aria e non varranno un verso solo di altre, più acute e sottili » critiche. « Giudico » il Guccini, oltretutto, per ciò che è e non per quello che dovrebbe essere, mi lascio irretire da ciò che l'orecchio propone e dimentico il *possibile*: agli altri valutar l'« odore piccoloborghese » delle canzoni e depennare il Francesco da quelli che « lottano con la chitarra ».

Dunque *Via Paolo Fabbri* 43 val più delle *Stanze*, pur non tradendo l'inconfondibile aroma delle « cose » gucciniane? Mi pare che qui l'uomo sia più desto, che prenda meglio le misure ,che scordi (quello soprattutto!) l'« annoiata impotenza » che alla lunga sfibrava i brani del disco precedente: le frasi rotolano benissimo e lo sguardo al mondo (personale, egoista: non direi intimistico) ha una sua forza dignitosa, da una finestra di provincia che non conosce le gelosie dell'affanno. Se è vero che del Francesco si sa ormai molto (non deriva proprio da questo *sputtanamento*, per dirla in gergo, la poesia de *L'Avvelenata?*), è vero anche che un « ricamatore di versi » sa tener sempre un sacchetto di « cose nuove » per ogni occasione; è quel che accade qui, dove oltretutto lo stile (Accademia + Osteria + New York City, com'è ormai «marchio di qualità») raggiunge vertici di finezza davvero godibili.

Dalle sei canzoni, estraggo *Piccola Storia Ignobile*, che parla d'aborto senza slogan o isteria, planando dalle pagine dell'Espresso sulla piccola realtà del paese: *L'Avvelenata*, che gioca con la collera presentando un Guccini improvvisamente ringiovanito, cinico ruggente impietoso: e *Via Paolo Fabbri* 43, prediletta, dove scorgo l'eco di tante *ballads* dylaniane alle quali in fondo si tira lo sgambetto, svelandone la bellissima cialtroneria.

Non rinuncio a dire, una volta ancora, che gli arrangiamenti c'entrano poco, affannando il ritmo delle frasi. Il Francesco mi ha detto di spostare il dito dal Vince Tempera di cui alla precedente recensione su qualcun altro; così faccio, fumando nel contempo il *calumet* della pace con tutta la sincerità di cui dispongo.

(*r. b.*)

IMRAT KHAN
Nordindische Ragas - Live
(MPS/ Basf 2Lp)

Due potrebbero essere per un orecchio occidentale aperto, le ipotesi di lettura del fenomeno musicale indiano. Da una parte la palestra d'un' attenzione stimolata e provata fino alle soglie estreme della sottigliezza percettiva. Una chiave « folklorica » dunque, dove seguire il segno della proposta extraeuropea d'una sensibilità creativa raffinata in una continua prova di sé, come fatto sonoro saldato inscindibilmente col momento quotidiano-ideologico. Il tutto insieme alla raffinazione di strumentalità adatte ad interpretare una frammentazione della sensibilità minutissima simbolizzata dalla molteplicità di corde che nel sitar, vibrano per simpatia insieme alla corda principale. E ciò sarebbe sufficiente a giustificare un approccio « disponibile » nei confronti di queste stupende due ore filate di musica improvvisata su schemi raga del nord-India da parte di un maestro dello strumento. La registrazione venne effettuata dal vivo ad un concerto dato alla Musichochschule di Monaco nel '74, probabilmente quale saggio extraeuropeo ad un pubblico di studenti di musica. La prima parte con Imrat Khan al sitar ed il percussionista Sri Kumar Bose ai tabla, presenta un raga Jhin Joti (48 minuti di durata) con frequenti tratti ritmici sostenuti dallo straordinario fitto lavoro di dita del giovane percussionista. Mentre nella seconda parte le cose si fanno un po' più difficili per l'ascoltatore occidentale svezzato alla logica del « procedimento » e dello « sviluppo »: un raga Yaman dove Imrat Khan diviene tutt'uno col suo surbahar, solitario interprete di se stesso (35 minuti di durata) con la sottigliezza di corde fatte vibrare minutissimamente da un millenario insegnamento, con nessun'altra guida che una lettura « interna ».

Il secondo modo d'approccio potrebbe essere quello di un recupero diretto sul modello originario d'un'ideologia musicale che informa anche la corrente della nuova musica americana (Terry Riley, La Monte Young, Philip Glass). Suono che si svolge e che trova la sua interna giustificazione nel suo stesso farsi, dove il « tempo » di-

viene unica regola sostanziale, per/col suo semplice dare un inizio e una fine (ed a volte neppure un « verso »). Allo stesso modo che per il raga indiano a sviluppo melodico, perciò orizzontale, dove il « tempo » è dato da un'ingiunzione dall'interno, data l'ovvia possibilità di procedere all'infinito nel suo collegarsi di nota in nota, di melodia in melodia, senza la presenza di verticalità. Il tutto in evidente antitesi alla musica occidentale, dove le regole si preoccupano di tiraneggiare la forma, discendendo, il tempo, l'inizio e la fine, automaticamente, una volta che esse vengano soddisfatte (sviluppo di un tema, riconduzione alla tonalità dominante dopo la variazione, saturazione del totale cromatico etc.). Registrazione perfetta.

(*c.m.c.*)

THEM
Rock Roots
(Decca)

Per anni qualcuno ha negato a curiosi e nostalgici le « voci originali » dell'epoca *beat*. Oggi, con strane cadenze, quelle « trasmissioni » son tornate d'attualità e si possono ascoltare ad ogni angolo di mondo: qualcuno ha scovato gli inediti, anche, e gioca infilar collane di sorprendenti compilazioni.

Qui si lavora sui Them, e la cosa ci va benissimo. Quei «guastatori» londinesi, in effetti, furono una delle più belle realtà *made in England*, signori del vangelo *rock blues* degli Stones, degli Animals, del « combo » di Spencer Davis. A loro, alla voce ruvida di Van Morrison, alla chitarra ispida e ai fiati insoliti, si rivolsero gli scontenti della « pasticceria Mc Cartney », gente dall'udito fino che già intuiva il dopo e voleva ascoltarne l'annuncio, sull'onda di un ingenuo e fantastico « amore per la vita ». A tanta attenzione, i Them risposero con folgoranti canzoni « diverse », con tenebrose atmosfere mai ascoltate prima, con strafottente comportamento nuovo: *Here Comes The Night, Gloria, Mystic Eyes* sono i « segni » più noti che ci guardano da quell'epoca lontana.

Di quegli hits senza tempo, delle songs prodigiosamente « fuori norma » qui non c'è traccia. Vivono invece buone « cose nuove », singoli mai elevati a dignità di Lp, « inediti » dalla voce strana che servono a completare il quadro di una storia esemplare. Tra il materiale così fatto, che solo i *fans* tedeschi ed olandesi avevan conosciuto sino a ieri, due classici della più bell'acqua quali *Stormy Monday* e *Bright Lights, Big City*: per non dire di *Story of Them*, un divertente racconto della vicenda del gruppo, con graffi e strilli degni dei migliori *slow blues* chicagoani.

(*r. b.*)

NUOVA CONSONANZA
Musica su schemi
(Cramps / Nova Musicha

La posizione del gruppo Nuova Consonanza nell'ambito dell'avanguardia occidentale è abbastanza originale, anche se non unica. Negli anni '64-65 nasce come collettivo di musicisti-compositori, fra cui (notapettegolezzo) un paio di nomi famosi legati alla produzione di musica da film a largo consumo (Egisto Macchi ed Ennio Morricone). Il discorso è legato molto saldamente alla sperimentazione sonora « classica » dell'avanguardia storica europea (suoni concreti, piatti, gong, legni, oggetti di varia natura, pianoforte trattato sulle corde e nella cassa armonica, strumenti a fiato di varia natura, « soffici » in maniera non canonica, ma di derivazione dotta etc.). Ciò che contraddistingue Nuova Consonanza non è dunque la materialità oggettiva dei suoni (a questo punto, oggi?), bensì il loro vario agglomerarsi in varia spontaneità, secondo i principi (correttissimi) di un'improvvisazione collettiva frutto di disciplina singola, e collettiva. Il concetto viene molto lucidamente espresso nelle note di presentazione da Athos Evangelisti e si ricollega a principi musicali moderni e « totali » (vedi lo spirito informatore della musica orientale, del raga indiano: un'improvvisazione che scaturisce spontanea sì, ma dopo una snervante disciplina giornaliera ed anni d'esercizio).

L'improvvisazione collettiva è dunque presente secondo assunti razional-realistici, colorandosi di connotati mediterranei, proprio per il suo spender fantasia senza protervia (come lassù nel nord).

Felicissimo nella seconda parte il lungo momento in cui (nell'Omaggio a Giacinto Scelsi), si crea una situazione di lungo, fitto unisono ronzante di armonici (corno, trombone, pianoforte) che riscopre con semplicità e freschezza un cavallo di battaglia della « tradizione » avanguardistica.

(*c.m.c.*)

ENRICO RAVA
Quotations Marks
(Japo)

Recensendo l'album precedente di Rava, *The Pilgrim And The Stars*, dissi più o meno che la sua vena più autentica, dopo aver sperimentato vari stili e linguaggi girando per mezzo mondo, è una certa personale atmosfera malinconica, lirica, quasi romantica che, sia nei brani lenti che in quelli più mossi, rende oggi la musica di Enrico riconoscibilissima e particolarmente seducente. La storia di *Quotations Mark* risale a qualche anno fa, per l'esattezza alla fine del '73 e agli inizi del '74, epoca in cui il trombettista torinese registrò a New York e a Buenos Aires il materiale previsto per due distinti Lp. La musica era buona (Rava me la fece ascoltare su nastro subito dopo averla incisa), ma il tempo passò senza che nessuna casa discografica si decidesse a pubblicarla Poi, l'anno scorso, una parte del materiale delle due sedute fu inclusa in un album di un'etichetta italiana dal titolo *Pupa o Crisalide*, ma il meglio doveva ancora venire: senz'altro la selezione migliore di quelle ormai lontane sessions, americana ed argentina, esce ora su *Quotation Marks*. Un'attesa un po' troppo lunga per una musica che, pur restando suggestiva e piena di stimoli anche oggi, rivela abbastanza chiaramente i suoi anni. Rava appartiene al numero di quegli artisti « emotivi », che non si curano troppo di porre tanti diaframmi tra la loro vita quotidiana e la loro musica. E questo fatto, musicalmente, è anche il suo pregio maggiore (e il suo più vistoso difetto, forse). Soprattutto nei brani argentini, registrati insieme a ottimi e sensibili musicisti locali, si avverte il grande amore del trombettista per la musica latino-americana, da quella più tradizionale a quella più attuale (Astor Piazzolla, Milton Nascimento, ecc.). Una musica ed un linguaggio che ormai fanno parte indelebile della personalità umana ed artistica di Rava. Ma anche i brani americani sono molto interessanti, sia per la bellezza delle composizioni, sia per il decisivo apporto vocale di Jeanne Lee (i testi sono del poeta argentino Mario Trejo), della chitarra di John Abercrombie, del basso di Herb Bushler e delle percussioni di Jack DeJohnette, Ray Armando e Warren Smith.

In conclusione, un disco a cui non si addicono certo espressioni del tipo « sperimentale » o « d'avanguardia », ma che contiene brani di ottima e sincera musica.

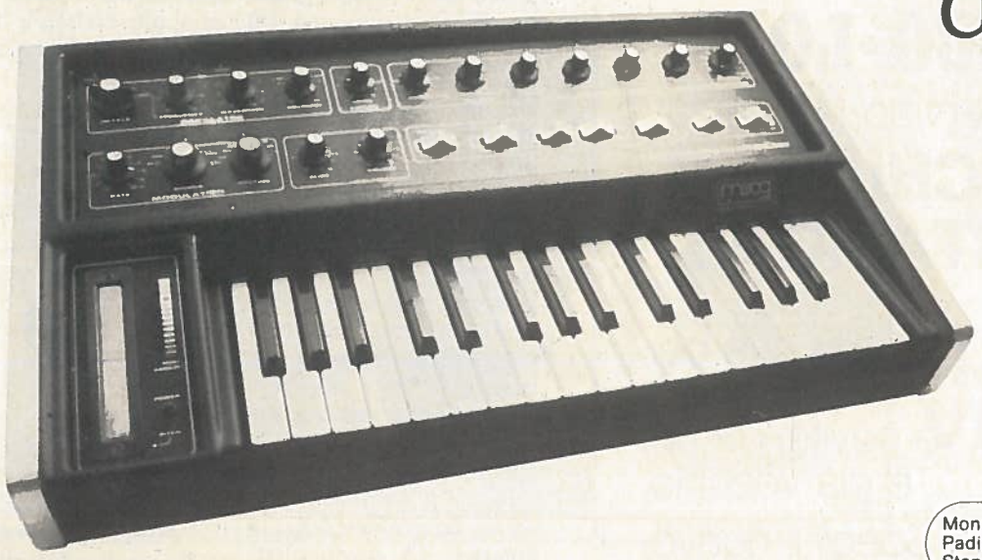
(*g. p.*)

ROXY MUSIC
Viva! Roxy Music - The Live Roxy Music Album
(Island)

L'attacco di Out Of The Blue col batterista Paul Thompson ad imperversare sulle pelli, fa presagire il peggio. La situazione non migliora con Pyjamarama e con The Bogus Man: viene da chiedersi perché mai gruppi come i Roxy Music, con le migliori car-

piccolo agile potente

MICROMOOG è l ultimo gioiello del Dr. Moog



Il MICROMOOG è un piccolo strumento che offre illimitate possibilità di esecuzione grazie ad una serie di eccezionali accorgimenti tecnici. E' disegnato per tutti i musicisti (non soltanto per i tastieristi) ed è così maneggevole che può essere spostato da una parte all'altra del palcoscenico.

Monzino al SIM
Padiglione 20
Stand E10 - F9 - F10 - G7

DISTRIBUZIONE
Monzino
20156 MILANO - VIA GAPRI 2

tucce da sparare nel bersaglio della verve ironica, facciano ricorso al rock pesante. Chance Meeting rischiara l'ambiente togliendo un po' d'apprensione: B r i a n Ferry tira fuori i suoi finti diamanti, che non hanno alcuna pretesa di sembrare veri e che oltretutto scherzano sulla propria falsità. La seconda facciata contiene cose migliori, a cominciare da una buona extended version di If There Is Something, uno dei pezzi di Ferry più riusciti in senso assoluto, non a caso tolto dal primo album. In Every Dream Home a Heartache spolvera ancora un po' di lustrini ironici, mentre il gran finale, un bis strappato a furor di teen agers, è una classica, tirata, Do The Strand. La raccolta è frutto di registrazioni dal vivo stranamente distanti fra loro: novembre '73, novembre '74, ottobre '75.

Come sempre: si sa che cosa attendersi dal non fantasioso Manzanera e dal pesante Paul Thompson, mentre Edwin Jobson lavora con sussiego alle tastiere e al sintetizzatore. Il pulito John Wetton è presente al basso in ogni pezzo. I momenti migliori, dove si riconosce ancora l'etichetta Roxy Music, sono sempre quelli in cui la voce di Brian Ferry è lasciata in pace mentre parla di amene futilità, spigolando fra vecchi souvenir di cabaret, insieme all'oboe o al sax di Mackay, come appunto in Chance Meeting e la fortunatamente abbondante If There Is Something.

(c.m.c.)

CROSBY & NASH
Whistling Down the Wire
(ABC)

La lingua di costoro non mi pare più scattante come un tempo. Non è più discorso di « minima filosofia », mi sembra, di suggerimenti personali, di indicazioni di vita: molto semplicemente, si tratta di confezionar dignitose canzoni, e in questo il duo si affanna, di questi mesi, combinando poco.

Whistling Down the Wire, pur peccando palesemente d'accidia, aveva un filo d'oro zecchino in fondo alla gola, specie nella prima facciata e nei chord changes di *Bitter Sweet*, di *Naked in the Rain*, di *Carry Me*. Qui l'« ascoltatore medio » non scorge neanche quello, vedendo rinnegata (troppa fretta nella « consegna »?) anche l'abilità piacevole che serve a distinguere in queste stagioni gli « udibili » dai « non udibili », lo Young di *Zuma* dai Dead di *Mars Hotel*. *Whistling Down the Wire* ribadisce, e nel farlo non sa giocar bene d'equilibrio. Così *Dancer* somiglia a *The Last Whole* che già somigliava a *Temalpais High*, *Marguerita* rimanda ai *Wild Tales* che già copiavan con voce tremante la *Song For Beginners*: l'interesse svien, dopo simili « trucchi », l'orecchio rifiuta di seguir la fiaba notissima.

Polverizzato dunque il *magic* e la fragilissima « poesia dei semplici » (ma è Crosby il più « malato », ci si creda), restano canzoni pallide che fanno il verso alle ballads dell'altroieri. Tra di esse scelgo *Spotlight* e *Mutiny*, che conservan qualche guizzo dignitoso e parlano la lingua del folk *rock*: al resto non penso nemmeno, denunciando solo la presenza di incalliti sessionmen (Russ Kunkel, Chris Doerge, Danny Kootch) che col loro mestiere rendono ancor più scontata la storia musicale.

(r. b.)

JESUS VILLA-ROJO
Clarinettissimo
(Cramps/Diverso)

Fra le cinque proposte, a tutt'oggi, della collana DIVerso, quella del clarinettista spagnolo Jesùs Villa-Rojo è forse la più complessa ed arti-

colata. Nessuna rinuncia ancora al discorso solistico, non come arida promessa di virtuosismo, ma come ultimo/primario rapporto col suono, dove tutto è apparentemente più facile da leggere (per chi ascolta), e più difficile da eseguire (per chi propone). Il trentaseienne Villa-Rojo è da più di vent'anni impegnato nello svisceramento del clarinetto; ma ciò che più conta è il modo profondamente dialettico del suo succhiare l'anima allo strumento. La tesi/antitesi è rappresentata dalla scrittura dei suoni, l'antitesi/tesi (e viceversa), dall'improvvisazione. Il continuo scambio tra fatto previsto (partitura non convenzionale, aleatoria ed aperta) e fatto non previsto affidato all'esecutore-improvvisatore (che in questo caso è contingentemente lo scrittore), porta ad un'evidente vitalità interna. Là dove, oltretutto, il fatto previsto è un frutto già gonfio di sugo accumulato nel lungo corso dell'esperienza solare dell'improvvisazione praticata quotidianamente, fissata sulla carta-memoria per pura convenzione. E nello stesso tempo il fatto previsto, già di per sé garante di « minima sonoris », può sempre ricevere l'apporto della creazione momentanea da parte dell'improvvisatore, che sente dimenticata qualche cosa, o al quale urge un'ulteriore affermazione o precisazione. In questo modo si adotta il meglio dei due tradizionali procedimenti « storici » del far suoni. E tale\sistema non ha neanche nulla a che vedere col tradizionale procedimento jazzistico del tema-pretesto che si libera di qualunque responsabilità nel momento stesso in cui si pone, disinteressandosi del modo con cui viene poi gestita l'improvvisazione. Nel procedimento di Villa-Rojo il rapporto non è quello spesso violentemente dicotomico fra « tema » ed improvvisazione, ma è il continuo confronto dialettico fra reticolo dell'improvvisazione ed improvvisazione stessa.

In questa ottica il pezzo più riuscito e significativo (ma forse lo è solo per la presenza di più d'un ruolo clarinettistico contemporaneamente) è 4 + : diviso in quattro parti, dove è ancora più esaltante cercar di seguire i ripetuti « confronti » tra i ruoli.

(*c.m.c.*)

GRATEFUL DEAD
Live (doppio)
(United Artist)

Al quarto *live* (in ordine: quello per le strade di San Francisco, l'altro doppio acustico, il triplo in Europa, per non dire della pletora di *bootlegs* europei ed americani) i Dead superano la soglia della sopportazione e ci fan spendere inchiostro cattivo, alla faccia dei buoni trips regalati quando il tempo volgeva al sereno.

La canapa di cui un giorno si annunciavano « buone nuove » ha ormai scavato sino alla dissoluzione tra le pieghe del « morto riconoscente ». Data per spacciata la fantasia, imbalsamato il ritmo e anestetizzata la voce, dei vecchi adoratori della dark star non resta che la pigra eco fastidiosa: cosa già nota sin dalla tristezza di *Wake of The Flood* ma qui evidente, palpabile, scolpita in rilievo. L'« abilità artigianale » che in epoca tarda salva i Crosby e i Kantner non più « cherubini », sfugge al Garcia della decadenza: l'affanno con cui la chitarra misura il vecchio orto *rock blues* (e

ATTENZIONE...
ATTENZIONE...
a tutte le radio libere,
discoteche e disk-jockey

IL DISCO*LO

Vi offre un Servizio-Novità

DISCHI DI IMPORTAZIONE

Quello che per il mercato è novità, da noi è già vecchio.
Scegli il nuovo, scegli il
DISCO*LO
e la tua musica sarà una anteprima di successi.

E se vuoi risparmiare da noi troverai tutti i dischi dei cataloghi jazz, pop e classica a prezzi incredibili.

IL DISCO*LO - Via S. Tommaso, 20
Tel. 533542 - TORINO

NON BISOGNA STARE A CREDERE AI VENDITORI DI BOTTIGLIETTE

ROBERTO VECCHIONI

Elisir

in che direzione, poi!) illustra impietosamente la negatività della attuale California, men che mai *promised land* come solo poche stagioni addietro.

Tra insipide ballate e canzoni vigliacche (un paio d'inediti, per l'orgasmo dei *collectors*) il disco si trascina stancamente verso la fine. Prima di tanto, c'è tempo per proporre l'ennesima versione di *Sugaree*, per isterizzar la gloriosa *Casey Jones* e giustiziar sommariamente *Cold Rain & Snow*, cavallo di battaglia dell'« età psichedelica » di cui ricordiamo una spettacolare versione in concert sul *bootleg* di *Nights of Living Dead*.

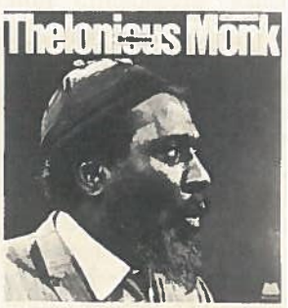
(*r. b.*)

AUTOMATIC MAN
Automatic Man
(Island)

Anche la musica di questo nuovo gruppo di Mike Shrieve (ex batterista di Santana), ha una gran voglia di dire ai batteristi di non farsi illusioni .Ormai lunga la lista dei tentativi abortiti di far musica decente per proprio, senza camminare con la manina di un leader (Ginger Baker, Jon Hiseman, Tony Williams, per finire con Billy Cobham, Elvin Jones, ed anche Alphonse Mouzon). Shrieve non ha trovato di meglio che far comunella con tre musicisti di colore gravitanti da sempre nell'area rock californiana. Il personaggio dotato di bagaglio più voluminoso, il tastierista Bayeté, responsabile della scrittura di tutti e dodici i brani contenuti nella raccolta, si fregia di partecipazioni ad album come Head On del vibrafonista Bobby Hutcherson (con Archie Shepp in New Thing at Newport), The Spoock di Herbie Hancock, Intensity di John Klemmer, Love Love Love di Julian Priester; oltre ad un paio di album solo (Worlds Around The Sun e Seeking Other Beauty).

L'impasto è pesantemente rock con la batteria ovviamente mixata in evidenza. Le tastiere di Bayeté suonano rapide e già sentite, la voce (sempre sua) ed i coretti sono impostati « soul », la chitarra di Pat Thrall usa molta carta-carbone sui modelli classici, a cominciare da Jimi Hendrix per finire a John Mc Laughlin, mentre il basso rimane in ombra dietro il pulsare della cassa di Shrieve. La batteria del leader, tirata fuori dalla stimolante ma comoda incubatrice di Santana, suona poco riconoscibile: nello schema rigido della canzone da tre minuti e mezzo, i tamburi di Shrieve stanno con la camicia stretta obbligando le braccia ad un lavoro di fondo, svolto in discreta pesantezza. La brevità ed il numero dei pezzi, la presenza in ognuno della voce, l'ingenuità di certi testi sono tutti elementi utili per completare l'indirizzo sulla busta, definendo il pubblico destinatario di questa musica: adolescenziale ed anglossasone, per il suo abbordabile quoziente critico difficilmente reperibile da queste parti, se non visitando gli (scarsi) asili-nido. L'album sembra spiegarsi bene come esigenza di « repertorio » identificante del nuovo gruppo, da portare in giro nei tours: evidentemente i quattro contano di usare le melodie come spunto per attaccare dal vivo un po' di carne a questi dodici ossicini, magari facendo sfogare Shrieve in qualche esercizio ginnico, che nella fattispecie potrebbe non risultare disprezzabile.

(*c.m.c.*)



THELONIOUS MONK
Brilliance
(Milestone) -
(doppio album)

Approfitto delle numerose ripubblicazioni del catalogo Prestige/Riverside nella nuova serie di doppi albums Milestone, per completare ad uso

degli ascoltatori più giovani una discografia minima di questa gigantesca e insostituibile personalità della musica afro-americana, che si chiama Thelonious Monk. Dopo aver recensito gli altri due doppi *Monk/Trane* e *Pure Monk*, l'uscita di questo *Brilliance* mi dà l'occasione per consigliare un altro saggio significativo dell'arte monkiana. Dopo le registrazioni con Coltrane e quelle di solo-piano, ecco un campionario piuttosto esauriente dei complessini monkiani in uno dei periodi più felici. Monk, il suo stralunato piano, le sue geniali composizioni e un drappello di fantastici musicisti che si alternano nelle diverse takes: Clark Terry o Thad Jones alla tromba; Ernie Henry al sax alto; Sonny Rollins o Charlie Rouse al sax tenore; Oscar Pettiford, Paul Chambers o Sam Jones al contrabbasso; Max Roach o Art Taylor alla batteria. Queste registrazioni, effettuate tra il '56 e il '59, vennero incluse originariamente in due distinti album, dal titolo rispettivamente di *Brilliant Corners* e *Five by Monk by Five*. Forse non tutto è stato detto sull'arte monkiana, sulla sua straordinaria vena precorritrice dei tempi, sul suo stile pianistico senza precedenti, sulle sue doti di compositore tra i più originali di questo secolo, ma ci vorrebbe uno spazio maggiore di quello consentito alla recensione di un Lp. Mi auguro solamente che chi sa poco o niente di lui si convinca ad ascoltare dischi come questi per meglio capire ed apprezzare la musica di « quelli che sono venuti dopo ». Senza Monk o Mingus, il discorso di Coltrane, Coleman, Taylor o, più tardi, dei vari Hemphill, Braxton, Lake e simili non sarebbe del tutto chiaro e giustificato.

(*g. p.*)

DISCHI D'IMPORTAZIONE

ERIC DOLPHY
Epistrophy
(I.C.P.)

Gli ingredienti tecnici sono dei più sconsolati: venti minuti scarsi di musica, una registrazione ignobile, rumori in primo piano da far accapponare la pelle, come quelli di una lama che strida su un piatto. I musicisti che possano giustificare tale e tanto scempio si possono nominare d'un fiato: fra questi è naturalmente Eric Dolphy.

Precursore dei multistrumentisti, primo esploratore del clarinetto basso, poeta dell'improvvisazione: sono queste le coordinate del perimetro di Dolphy, il cui spessore è però ad un altro livello, più inquietante e più profondo. Nei vent' anni circa che intercorrono fra la scomparsa di Parker e la maturità di Braxton, Dolphy è, a mio avviso, il personaggio più stimolante, quello forse meno evidente, più marginale per scelta propria, ma che ancora oggi riserva fra le pieghe sorprese a non finire. Questo stesso *Epistrophy*, registrato da ormai dodici anni, non ha alcun bisogno di esser spolverato, per convincere pienamente i fautori delle ragioni dell'avanguardia e le orecchie più insensibili ai richiami del passato. Negli anni del fuoco travolgente del free, Dolphy può anche apparire relativamente atipico, un po' appartato perché meno urlante, e in questo si incrociano contraddittoriamente le difficoltà e l'originalità di fondo dell' uomo: il vagare da Coltrane a Roach, da Coleman al prediletto Mingus, a qualcuno sembra forse sintomo della dispersività di Dolphy, della sua incapacità di mettere a punto un sistema espressivo organico. Ma proprio in questo comportamento a prima vista poco rigoroso si fonda invece l'universalità di Dolphy: il suo è l'atteggiamento distaccato di chi partecipa a imprese diverse senza annegare in esse la propria personalità, esplicitando così anzi una poetica della ricerca assoluta, disponibile, che non accetta di venir tarpata da classificazioni preconcette. Per comprendere Dolphy ci sono senza dubbio incisioni più rappresentative del rauco tossicchiare di questa *Epistrophy*, la cui suggestione è però del tutto particolare, poiché si tratta dell'ultima opportunità di sentire l'inconfondibile fraseggio di Dolphy, quattro settimane prima della sua morte fisica e nel pieno della sua vita creativa.

(*f. b.*)

BAILEY / PARKER
London Concert
(Incus)

Insieme, Derek Bailey e Evan Parker hanno scritto rimarchevoli pagine di *new music*. Basterebbe il solo ricordo della *Topography of the Lungs*, vecchia ormai di sei anni, per giustificar la loro inclusione nel novero degli ottimi musicisti contemporanei: tra quelle righe, alla presenza di un lucidissimo e testardo Han Bennink, veniva disegnata per la prima volta la via inglese al « dopo free », con terribile lingua strumentale.

Questo *Concerto Londinese* (gennaio del '75: ma è voce in grado di misurar tantissime stagioni...) vede i due artisti senza compagnia, abbracciati in un suono che si gloria del duro enigma di cui è vestito. Scomparsi i temi e le cadenze classiche, rimasticati i timbri, accettata l' onnipotenza dell'esecutore di fronte a scale, intervalli, rumori, qui si muove verso un « tutto » che dà i brividi nella sua clamorosa diversità. Dei molti sentieri « arei », i due scelgon la strada della assorta meditazione, dello sguardo crudele verso il risvolto della Realtà. Alla spensierata affermazione dell'«altra musica», che muove con passo cadenzato sul velluto della certezza, qui si sostituisce la furibonda ricerca che nega il possibile per entrar di soppiatto nel Meccanismo Universale. Bailey quasi rinuncia a suonare, tanto gli pare difficile il *collegamento* (tra mente e gesto, tra espressione e Realtà), e altrettanto fa Parker, il cui fiato si perde nel labirinto dell'arnese.

Dall'accostamento di rumori sibilanti, dall'incontro di meravigliosi poeti cresciuti nel difficile, vien fuori un suono che tesse la sua trama ovunque e da nessuna parte, testardo nel negare asilo alla musica consueta e alle sue leggi. Si ascolti soprattutto la seconda facciata, che vale i « versi » migliori dei personaggi (per Bailey, molti istanti del *Duo* con Braxton: per Parker, il *Collective Calls* con Lytton, tutto intiero).

(*r. b.*)

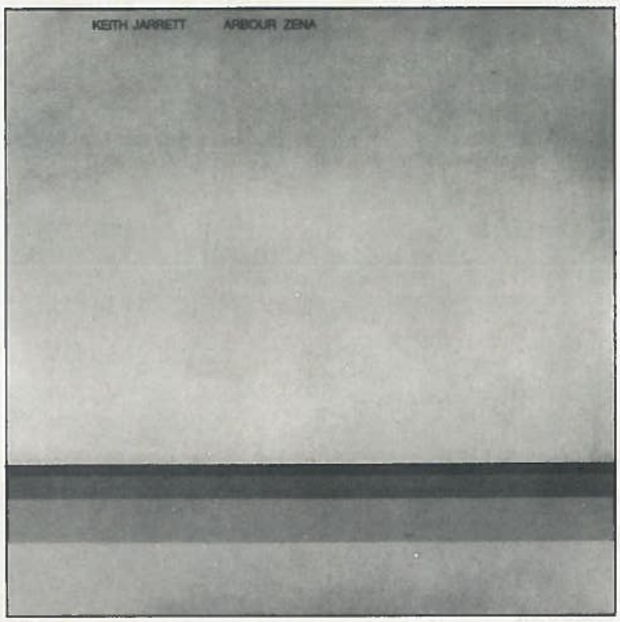
ARCHIE SHEPP
Montreaux One
(Arista)

Le frequenti visite di Archie Shepp da queste parti e le ancora più numerose incisioni degli ultimi tempi potevano costituire lo spunto per un dibattito a fondo in merito alla ricchezza di tematiche che egli propone, a cavallo com'è fra storia e ricerca. Ma il « caso Shepp » non è decollato, perché tutto si è limitato a schermaglie episodiche fra esperti, invece di coinvolgere quel pubblico che, come si è avuto modo di osservare, è il più naturale interlocutore di Shepp. Questo *Montreaux One*, registrato nel luglio '75 al famigerato mercato delle vacche in terra svizzera, ripropone l'occasione, in quanto coglie la medesima formula musicale, nonché i musicisti e i brani dei set di Perugia e del Palalido. Tre quarti d'ora di gioia per le orecchie, dunque, con Greenlee, Brown, Burrell e Beaver Harris a muoversi come sempre in perfetta simbiosi con Shepp, sgranando tutti i motivi per un recupero non formale della memoria nera. Veramente non ha senso criticare Shepp in nome del suo stesso passato, cioè di un free classico e ormai incapace di brucianti sorprese; oggi nessuno come lui è altrettanto dentro al jazz, capace di rappresentarne correnti e vicissitudini. Ma, come spesso accade, la forza del personaggio ne racchiude insieme anche i limiti. La magnifica *Lush Life* qui compresa, ad esempio, si sofferma a prolungare schemi ed elementi fondamentali della musica nera, li carica di una sonorità abbagliante che va oltre il riferimento rituale a Ben Webster, ma rimane tutta interna ad un ordine umano ed espressivo già noto, in una sintesi che rischia di porsi come conclusiva e congelante. Shepp si situa in mezzo allo stormo delle rondini nere per condividerne i battiti del cuore, ma così facendo non scorge più la testa, non determina la direzione e i modi del volo.

Chi comunque sostiene che della carica politica originaria non sia rimasta a Shepp che una verniciatura sommaria e graffiata, sposa il purismo alla presunzione: la coscienza dell'uomo, stiamone certi, non ha subito inquinamenti, solo non oltrepassa il limite di una politica di resistenza, evidentemente in ritardo sulle domande di nuovo che la realtà indica necessarie.

Ciò non impedisce, comunque, che con il sapore di molti rimpianti questo disco emani un fascino assolutamente non scomparso.

(*f. b.*)



ECM 1070

ARBOUR ZENA

KEITH JARRETT - piano
JAN GARBARECK - sax
CHARLIE HADEN - basso

ECM 1075

DANSERE

JAN GARBARECK - sax
BOBO STENSON - piano
PALLE DANIELLSON - basso
JON CHRISTENSEN - batteria

ECM 1069

GNU HIGH

KENNY WHEELER - flugelhorn
KEITH JARRETT - piano
DAVE HOLLAND - basso
JACK DE JOHNNETTE - batteria

ECM 1071

BALLADYNA

TOMASZ STANKO - tromba
TOMASZ SZUKALSKI - sax
DAVE HOLLAND - basso
EDWARD VESALA - batteria

ECM 1073

BRIGHT SIZE LIFE

PAT METHENY - chitarre
JACO PASTORIUS - basso
BOB MOSES - batteria

NOVITA'!

ECM RECORDS

DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.p.A.

AFTER THE THEATRE
DRINK A GLASS OF
Coca-Cola
5¢
Coca-Cola

Ecco una fra le migliaia di scritte che imbrattano i muri d'Italia!
Questa che pubblichiamo, è certamente di un giovane che ha sempre desiderato un Bulova, l'orologio che vive sulla Luna dal 1969 (missione Apollo XI), e ha scoperto che, pur essendo un orologio di altissima precisione, robusto ed elegante, è alla portata anche delle sue possibilità.

Informatevi sul prestigioso Bulova presso un concessionario ufficiale.

se pensate a un regalo... pensate Bulova

BULOVA
l'orologio dell'era spaziale

sapier

INCROCI PERICOLOSI

Che la storia della letteratura così come appare in tutte le versioni manualistiche più o meno intelligenti sia una storia di vuoti piuttosto che di pieni, di assenze invece che di presenze, è un fatto assodato ormai da tempo e solo la cieca furberia dei molti guardiani del recinto culturale impedisce alla contraddizione di esplodere fragorosamente bruciando le mani dei più incauti. E' che la strategia del rigetto, e quindi della censura, della dimenticanza segna da un periodo immemorabile la scansione dei rapporti tra gli addetti ufficiali alla lettura, all'interpretazione, al commento e i testi letterari, determinando il perpetuarsi di un cinico gioco di massacro rivolto soprattutto a far sparire tutte quelle parole che possano rivelarsi scomode, diverse, pericolose. Dietro le pagine bianche della storia non scritta si cela il destino inevitabile di una letteratura che ha fatto della maledizione il suo segno storico, una letteratura che ha il gusto dello scandalo, dell'eccesso, dell'osceno e che proprio per questo è destinata a morire sotto il peso di una polvere solo raramente accessibile agli occhi dei lettori. La censura che la condanna al silenzio si veste delle parole saccenti di un critico — quello con tanto di feluca, il poliziotto per capirci — contento di assumere il ruolo di giudice verificatore dilaniato dall' ambizione di riscrivere tutto quello che gli capita sotto mano. Non esiste rapporto tra chi scrive e chi legge per riscrivere, tanto che lo scambio tra autore e carnefice assume l'aspetto di un assurdo gioco a senso unico tutto sbilanciato a favore della violenza e del potere. E' il critico infatti a dettare le condizioni per l'appartenenza alle Opere Riuscite, ai Capolavori, alle Opere Mancate, e la sua disponibilità a recedere dalla rigida regolamentazione è pari a quella di un qualsiasi fedele amministratore del sottogoverno.

Non c'è dubbio che dopo tutto quello che si è detto l'immagine della letteratura ufficiale risulti in certo modo sminuita, anzi, appaia come un ostacolo sulla via della liberazione e delle scoperte. Potremmo quasi dire che si dovrebbe scriverne un'altra di storia partendo proprio da tutte le dimenticanze, i rifiuti, le alzate di spalle che stanno dietro le pagine del più completo dei manuali. Manuali che si guardano bene, a tale proposito, dal fare i nomi di Boris Vian e Georges Bataille. Vian e gli incredibili racconti *Sterpacuore* (*L'arrache-coeur*) e *Schiuma di giorni* (*L'écume des jours*), Bataille e quello splendido, indimenticabile romanzo che si intitola *L'azzurro del cielo* (Le *bleu du ciel*).

Vian è la negazione del « letterario » in quanto universo che prevede la seriosità e l'accademismo, la presunzione e il disprezzo, la regola e l'inganno. Vian si aggira tra le caves di Saint-Germain-de Prés, parla con Sartre, Queneau, Camus, suona la cornetta, compone canzoni, inventa gags che fanno sbellicare dalle risate. E scrive. Scrive di due innamorati — Colin e Chloé — presi in un assurdo gioco di amore e morte senza senso perché il mondo è già alla rovescia e J. P. Sartre si chiama Jean Sol Partre, le malattie si curano con i fiori e le monete sono i doppisuoni. E scrive di Giacomorto (*Sterpacuore*), psichiatra che cerca nell'analisi degli squilibri altrui il senso della propria vita scontrandosi quotidianamente con i problemi religiosi e morali di una piccola comunità, con il bollore dei sensi, con l' amore materno, con l'odio. Dietro la comicità, i trucchi, le invenzioni verbali, l'irresistibile simpatia dei personaggi si cela il dolore del dramma, l'angoscia.

l'assurdo. Dice Pierre Kast dei suoi lavori: « Ho l'impressione, rileggendo i libri di Vian, di una lotta perpetua, disperata, forse inutile, forse senza successo, contro gli alibi, le scuse, le ipocrisie, le mistificazioni, le schiavitù ». E Prevert scrisse di lui: « Boris Vian giocava alla vita / come altri giocano borsa / a guardialadri o a soldi, / ma non da baro: / da gran signore, / come la micia col pesce / nella schiuma di giorni / gli sprazzi della gioia, / come giocava di tromba / o di crepacuore. / Ed era un bel giocatore. / Ogni volta rimandando la morte / all'indomani, / ma condannato in contumacia / sapeva bene che un giorno / avrebbe ritrovato la sua traccia. / Giocava alla vita e sempre / la colmava di tenerezza: / l'amava / come amava l'amore. / Un vero disertore della tristezza ».

Di Bataille che cosa dire? Bataille è l'erotismo: *La storia dell'occhio* ha il suo seguito nei testi bizzarri e rovesciati di *Documents*. Bataille è l'eccesso e il dispendio che nei giorni del Front Populaire diventa teoria politica e pratica rivoluzionaria. Bataille è *L'acefalo*, critica dell' occhio — occhio della coscienza occhio del padrone occhio della polizia — e negazione della visione logocentrica e oppressiva. Bataille è la diversità, un mistico (*Methode de méditation*), un economista (*La part maudite*), un erotologo (*L'érotismo*), un filosofo (*Sur Nietzsche*), un critico letterario (*La littérature e le Mal*) un romanziere (*Le bleu du ciel*). Ecco, un romanziare, fermiamoci un momento su questa accezione del personaggio Bataille. Romanziere, ma non professionista, solo d'occasione, l'occasione di scrivere un capolavoro dell'angoscia e della sensualità, un libro di fantasmi, di presagi, di deliri. Questo è *L'azzurro del cielo*, data 1935 anno di pubblicazione 1955, un testo eccessivo proprio perché combina irrispettosamente le immagini della negatività e della trasgressione: Troopman, il protagonista narratore affascinato dalla perdizione e dal comunismo, dal sesso e dallo champagne dolce, Lazare, la morte la bruttezza la ragione l'ideale e Xenie e Dirty, uteri seni cosce che invadono la disperazione delle pagine incoraggiando la vittoria di Eros su Tranatos.

Più oltre non si può andare perché il senso del ridicolo impedisce di continuare questo soliloquio maniacale; il testo è lì, e si difende egregiamente da solo, anzi, difende anche il lettore che si arrischi a parlarne tanta è la forza d'impatto e di coinvolgimento. Si tratta solo di accettare la sfida; sugli esiti non ci sono dubbi.

AMTRONCRAFT® KITS

LINEA HI·FI

AMPLIFICATORE STEREO 10 + 10 W UK 535/A

Il circuito elettrico è interamente realizzato con circuiti integrati che, oltre a consentire un'ottima resa acustica, assicurano la totale protezione dei circuiti finali.
E' dotato di comandi separati sia per il tono che per il volume e di prese per registratore, giradischi, sintonizzatore e casse acustiche.
La risposta di frequenza, a −3 dB, è di 40 ÷ 20.000 Hz.

UK 535/A Kit L. 35.500
UK 535/W Montato L. 49.400

SINTONIZZATORE FM STEREO UK 541

Grazie alla sua ampia gamma di frequenza (88 ÷ 108 MHz), è in grado di ricevere, oltre ai normali programmi della RAI, le emittenti private locali, che trasmettono anche in stereofonia.
Il circuito elettrico è stato realizzato con l'ausilio di circuiti integrati, che permettono l'ottima separazione dei canali (30 dB).
La sensibilità è di 1,5 μV.
La linea moderna è stata studiata per l'abbinamento con l'amplificatore stereo da 10 + 10 W UK 535/A.

IDEATO APPOSITAMENTE PER RICEVERE LE EMITTENTI PRIVATE
UK 541 KIT L. 42.000
UK 541 W Montato L. 60.500

IN VENDITA PRESSO TUTTE LE SEDI G.B.C. italiana

Audiovisivi:

PRIMA DELLE IMMAGINI, LA MATERIA

Se la presentazione della tre giorni mediologica organizzata dal cineclub Brera di Milano avrebbe potuto sembrare pretenziosa e facilmente ruffianesca,

« *L'Occhio di Vetro - Workshop sull'uso alternativo e sperimentale dei media visivi condotto da Paolo Gioli* »,

non c'è dubbio che i risultati della manifestazione permettono ora di guardare la titolatura con un occhio non vitreo ma surriscaldato, risarcendo in qualche modo gli organizzatori della dubbiosità iniziale.

Alla riuscita del meeting ha dato un contributo sicuramente fondamentale il mediologo-film maker — esorcista Paolo Gioli, presentatosi come un prestigiatore dell'iconografia, figlio e seguace di Lumière piuttosto che del maniaco pre-hollywoodiano Meliés. Ripresa, sviluppo e stampa di una pellicola in 16mm nel giro di un'ora, costruzione di posters fotografici, manipolazione del video, sovraimpressioni sonore, accumulazioni di immagini in simbiosi, il mediologo totale Gioli esibisce il suo campionario di ricercatore e sperimentatore con un'abilità hitchcockiana che non riesce comunque a nascondere l'attenzione appassionata per le immagini. E' la pudicizia o il narcisismo di chi svolge il lavoro mediologico pensandolo come arte, creazione, ogni volta confronto con l'universo e con la storia delle immagini. E si giustifica così la reticenza a « svelare » gli ulteriori segreti del proprio mondo, il disprezzo latente per il cinema ricco, il culto dell'immagine in quanto mimesi e raddoppiamento, lo sperimentalismo forse eccessivo e maniacale.

Certo, se non esistesse un Paolo Gioli bisognerebbe inventarlo, perché bisognerebbe avere sempre un occhio come il suo davanti all'obiettivo di qualsiasi cinepresa in azione; un occhio cinico e appassionato nello stesso tempo, e proprio per questo capace di superare le abitudini iconografiche tradizionali, un occhio totale che inventa lo scatto fotografico ma inventa anche le parole che vengono dopo trasformando delle mansioni puramente « meccaniche » in attività creative.

Altro è difficile dire, perché si dovrebbe lasciar spazio alla «materia », ai procedimenti chimici, alle aperture di diaframma, ai bagni di sviluppò, ai tempi, agli itinerari del fotogramma singolo.

Tutt'al più possiamo arricchire le nostre informazioni facendo parlare lo stesso protagonista, lasciando insomma che il cineocchio di Lumiére racconti un po' della sua storia.

Paolo Gioli: un autoritratto

A. Le parole

« Come premessa alle poche righe che dedico a un mio modo di lavorare i film e con i film, metto al primo posto la cinepresa intesa quasi come laboratorio. Provo a spiegarmi.

Si sa che da quanto il cinema è stato assorbito dagli interessi industriali è via via cresciuto sempre più spaventato dai tempi di lavorazione i quali ovviamente influivano sui costi e tutto il resto, trascinandosi così anche dei risultati grotteschi riguardo il cinema stesso. E' evidente che se dovevo aspettare che il Cinema di Stato si interessasse alle mie ricerche, per esempio sull'immagine, io sarei ancora qui ad aspettare di impressionare la mia prima immagine. L'unica vera grande risorsa (e riscossa) non poteva venire se non da quell'impareggiabile animale dal nome « cinepresa ».

Interessandomi a lungo di lei ho « scoperto » che poteva diventare anche il mio piccolo laboratorio che immaginavo; indipendente e addirittura portatile. Lo è diventato. Amo il cinema attraverso la cinepresa; i tempi e i costi finalmente comincio a inventarmeli io.

Film liberi in libertà. Non ci si ricorda mai abbastanza che la prima cinepresa di Lumière riprendeva, stampava e proiettava; così come Lumière stesso sviluppava. Tutto in un lasso di tempo impensabile ad un privato « emarginato » o non di questo momento. Ecco io lavoro in questo modo da anni usando la mia stessa cinepresa come stampatrice e sviluppando in qualsiasi posto dovessi trovarmi, attuando innumerevoli « letture », effetti e truke dai miei e da altri film, immaginabili solo in uno speciale laboratorio. Metodo di lavoro ispirato involontariamente al grandissimo esempio di Verto Medvedkin e compagni, del « cinetreno-agitprop » con i loro film-documento-didattici.

L'uso tempestivo, rapido, quasi diretto che chiunque di noi immesso nell'impegno critico-sociale di lotte e militanza, può con un minimissimo costo fornire giorno per giorno affiancando il videonastro, chiunque dicevo, può contribuire (nel suo piccolo) a quella necessità di « Lotta per immagini » che molti di noi saprebbero e vorrebbero fare come prima dimostrazione ufficiale di questa pratica formidabile di autoprodursi immagini-documento dall'alba a poco prima del tramonto ».

(Da *Lo schermo negato*, ed. Shakespeare and Co.).

B. Le immagini - filmografia

1. *Passando da una situazione ad un'altra*, 20' B.N.

Composto prevalentemente di nature morfologiche con misture sull'immagine di varie contaminazioni, erosioni, manomissioni grafiche di un vero e proprio « campionario della manipolazione ».

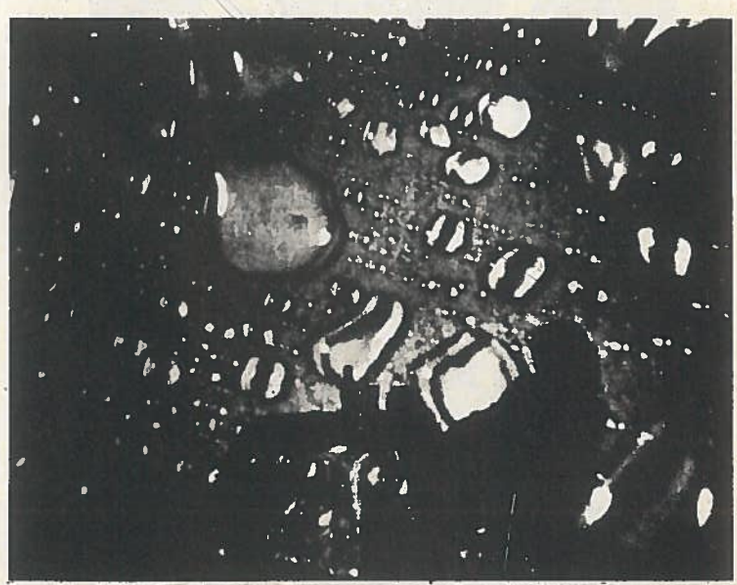
2. *Tracce di tracce*, 10', B. N.

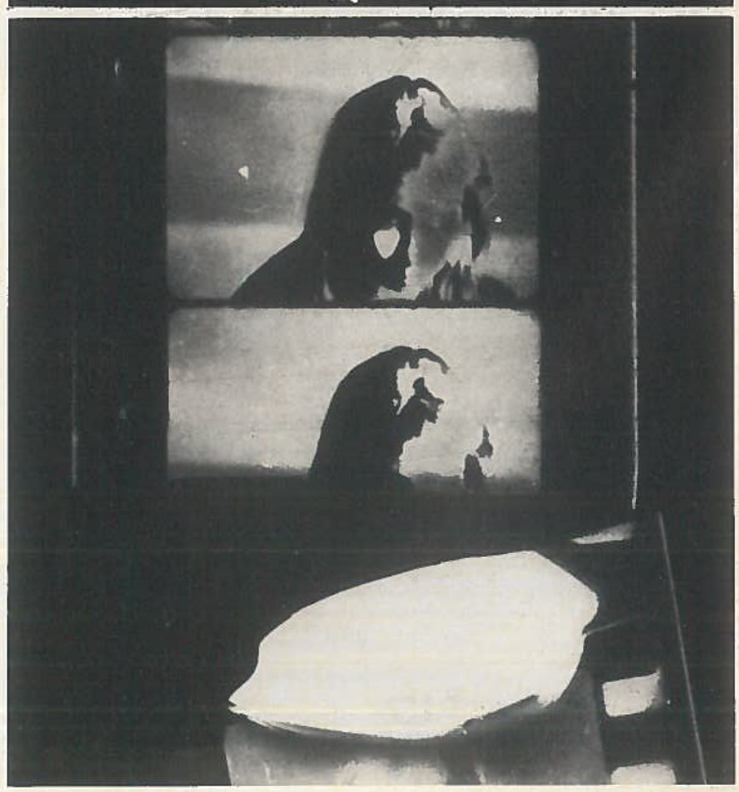
Eseguito e stampato a due mani; vale a dire fatto uso di tutte le impronte possibili della mano e del braccio destro su inchiostro di pennarello fresco, carta vetrata, timbri, ecc.; il tutto su pellicola « bianca » non emulsionata.

3. *Cromatico lento*, 8' colore

Piccolo saggio di tipo intimista o film-lettera dove viene impegnata la sovraimpressione come fosse davvero l'anima del cinema e dei personaggi sovraimpressionati, o molto « impressionati ».

4. *Ispezione e tracciamento sul rettangolo*, 20' B.N.





Uno dei tre film ricavati interamente, o quasi, dallo schermo televisivo. L'intento maggiore è stato quello di creare un centro su cui, appunto, concentrarsi.

5. *Commutazioni con mutazione,* 15' B.N.

Composto da formati di tre nature diverse e fatti coesistere: super Otto, 16 e 35mm in un unico supporto originario 16mm bianco. Le misure diverse hanno fatto sì che le loro interlinee primitive venissero a contatto e fossero regolate da un unico ritmo « dabolico ». I formati suddetti sono stati alternativamente incollati con nastro adesivo trasparente.

6. *Immagini reali - immagini virtuali,* 15' B.N.

Film che ha scelto come « master » il proprio negativo e con questo totalmente finisce. Più precisamente quasi-positivo, o non del tutto negativo, trattiene due personaggi in continua solitudine affliggendoli di visioni e apparizioni dell'età dell'uomo con l'età del cinema .

7. *Geometrico continuo,* 25 B.N.

Ricerca di una identità tra video-grafie e grafica-pura. Sostanzialmente è il prolungamento ideale di *Ispezione e tracciamento.*

8. *Porte alberi e manufatti,* 15' B. N.

Piccole realtà urbane registrate da impietose osservazioni di una cinecamera « manomessa » da sconosciuti. Una comunità bizzarra, conosciuta solo dall'autore e fatta passare attraverso luoghi e oggetti contaminati da uno strano temperamento « elettrico ».

9. *Immagini disturbate da un intenso parassita,* 40' B.N.

Il terzo dei film « presi » dal televisore e di gran lunga il più complesso e faticoso lavoro da me attuato sulle immagini video.

10. *Secondo il mio occhio di vetro,* 8' B.N.

La natura semi-scientifica che un po' si ritrova è data per via del meccanismo visivo stereostroboscopico a cui fa ricorso. Puntiglioso caricamento paradossale di alcuni profili vorticosi tra negativo e positivo, a cui fa perno un sonoro di percussioni supersincronizzato.

11. *Figure instabili nella vegetazione,* 25' B.N.

Studi e riflessioni sulla natura dei comportamenti, su personaggi, su particolari di personaggi, cose e vegetazioni. Con il sistema dello sdoppio filmico ricavo sistemi « diversi » di figure. Per esempio: il caso di corpi separati imprevedibilmente da altri corpi; oggetti che scoprono simmetrie non previste e oggetti che non le ritrovano mai.

12. *Del tuffarsi e dell'annegarsi,* 15' B.N.

Il film tratta dell'opinione che l'autore ha avuto per un certo tempo dell'acqua e di un suo tuffatore. Tutto è partito da un tuffo e da un gorgo che non c' era; due modelli plastici su cui lo sguardo « viziato » dell'autore ha posto un'inversione filmica dell'acqua e del suo corso, del tuffatore e i gorghi d'acqua « inventati ».

13. *Cineforon,* 15' B.N.

Omaggio-filmico al mimo tedesco Helfrid Foron, allievo di Etien e Decroux e che ha lavorato con acrobati e funamboli. Il mio intento è stato quello di rovesciare i suoi « giuochi » facendo uso dello sdoppio filmico mediante la tecnica degli anelli bispeculari-assincroni.

14. *Cryptosfera,* 8' B.N.

Somma di infiniti fotoflash su una figura ovulare. Eseguito filmando a più riprese attraverso la camera oscura di una macchina fotografica sul calcolo di tempi di posa diversi.

15. *Hilarisdoppio,* 25' B.N.

Autoripresa: film girato senza operatore: Testimone unico: la cinecamera. Fissa, diretta su un unico perimetro, ubbidiente all'ordine dei fili a cui io davo forza. Si ritrovano personaggi sdoppiantesi in filtrazioni asimmetriche dell'andare e venire di autoironie. Composto di vari blocchi da film « storico », come la Corazzata-Ejsenstaniana.

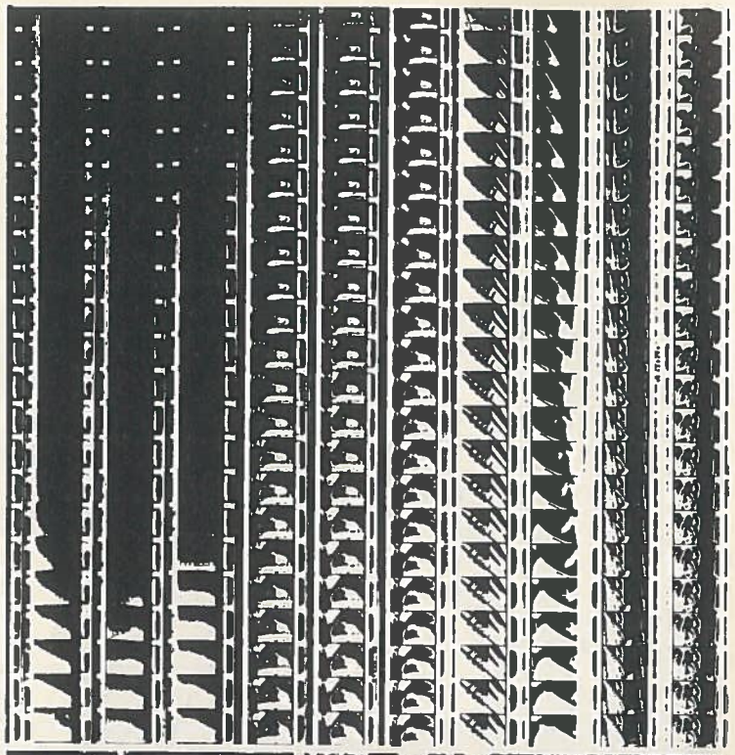
16. *Traumatografo,* 25' B.N. (Massacro + Massacro)

Un film come primo motivo di conforto per quelli che temono di morire su forche o palchi. Diviso in tre parti; nella prima il massacro visto mediante l'automobile, la terza sullo scontro bellico, al centro bambini che pantomimano movimenti sincopati dall'alto in basso. L'*Imaginerie* clandestino e crepuscolare di uno sconsiderato personaggio in un moto d'orrore per le triplicate « cadute », o espulsioni da un'auto trauma mobile.

17. *Quando la pellicola è calda,* 30' B. N.

Film erotizzato da prolungati bagni in sali d'argento. Completa esposizione di corpi a giacere e loro deambulazioni lascive. Personaggi dissoluti in copulazioni incestuose di metamorfosi carnali e congiungimenti abnormi. Trasformazioni dei loro corpi in visualizzazioni totemiche di rito « molto » locale. Fasi di sdoppi fallici fantastici e groppi di carne pure fantastica in dissoluzione. Film del sorriso e dell'allegrezza.

Fabio Carlini



Una scuola di liuteria

GLI ARTIGIANI NASCOSTI

Nella storia degli strumenti musicali le spinte dinamiche e creatrici che ne hanno determinato nascite e sviluppi, mostrano senza dubbio alcuno la complementarietà, spesso la simbiosi, tra artigiano e musicista.

Le nuove e le diverse sonorità che incontriamo scorrendo la storia della musica hanno infatti origine vuoi da invenzioni tecnologiche vuoi da bisogni che compositori e strumentisti sentivano necessari.

Tanto per citare si può portare come esempio la diversa origine di due diffusissimi strumenti: il pianoforte e il violino. Il primo fu inventato da un artigiano, Bartolomeo Cristofori, che rese semplicemente possibile (contrariamente al clavicembalo) l'aumento o la diminuzione del volume del suono a seconda delle pressioni con le dita sui tasti; il secondo venne « riscoperto » da Vivaldi che, per primo, intuì e sfruttò a fondo le reali intrinseche risorse solistiche e virtuosistiche dello strumento.

Bach stesso veniva sovente chiamato dai fabbricanti d'organo sia come consulente « tecnico » che come musicista.

Se le nuove tecnologie e i nuovi pensieri musicali sono stati stimoli per lo sviluppo degli strumenti, d'altra parte, come al solito, la tradizione, quella che le culture dominanti scrivono con la « t » maiuscola, ha avuto una funzione frenante contribuendo a spegnere ulteriori e diverse spinte.

Tornando ai giorni nostri, vediamo come il rapporto musicista-artigiano sia stato snaturato dalla distribuzione e dalla produzione industriale.

Si è instaurato dunque un diaframma (il capitale) tra

musicista e strumento che impone il primo ad adattarsi al secondo senza alcuna possibilità di inversione (fatto salvo il caso della musica elettronica ove ancora oggi il ricercatore-musicista lavora gomito a gomito con il tecnico).

Ricerca ed innovazione nei momenti musicali sono così ampiamente frustrati, chiudendo spesso, chi avesse intenzione di uscirne, nei limiti, e per certe intelligenze musicali diventano ghetti, del già detto, del già fatto.

Con queste riflessioni in testa abbiamo deciso di fare un « assaggio » nell'unica scuola pubblica mondiale ove si insegna l'arte della liuteria, l'Istituto Professionale di Stato per l'Artigianato Liutaio e del Legno di Cremona.

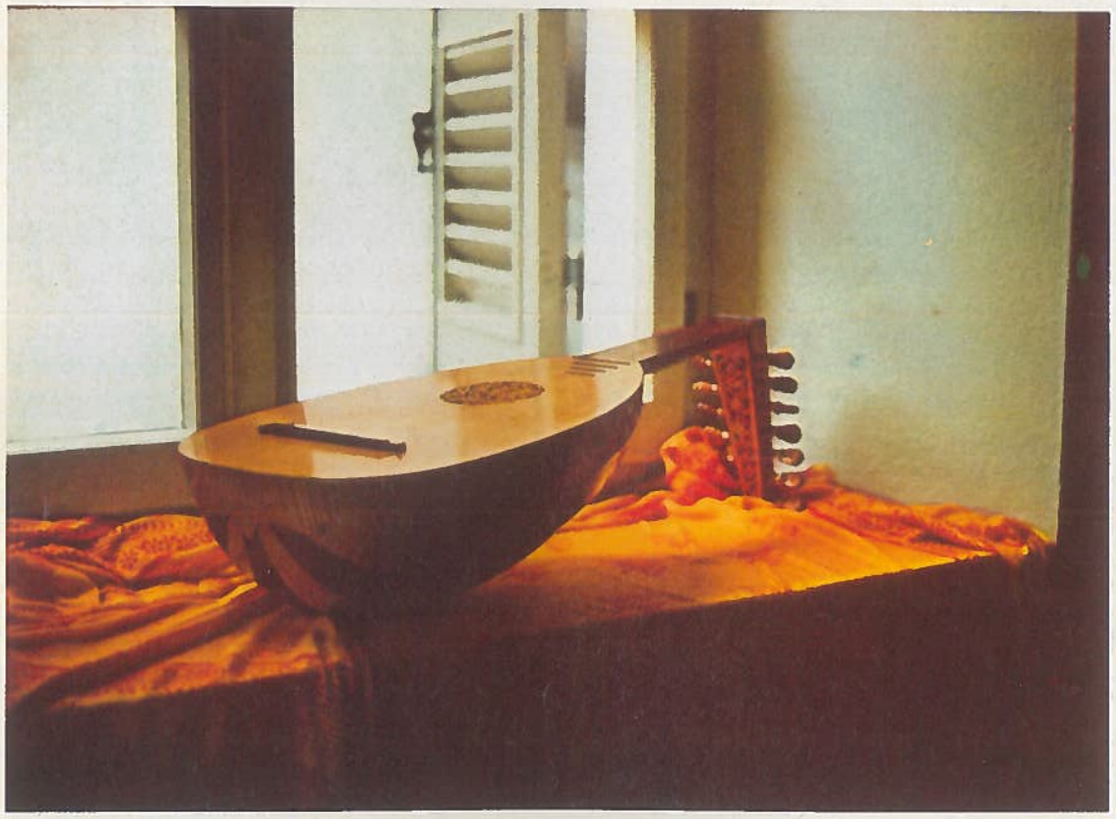
Da questa scuola escono infatti una mezza dozzina di liutai all'anno che nel loro lavoro avranno contatti continui e diretti con musicisti (le industrie utilizzano ben altre tecniche e dunque il diploma di liutaio non servirebbe a nulla); quello che ci interessava scoprire era infatti vedere con quale tipo di atteggiamento si insegna oggi questa antica arte della realtà sociale esterna (in altri punti si faceva riferimento a Sindacati, Enti Locali ecc.), problematizzando il rapporto fra iter formativo, sbocco professionale e mercato del lavoro, promuovendo incontri con uomini d'avanguardia... ».

Non crediamo che i Maestri Liutai cremonesi si rivoltino nelle tombe per questo genere di iniziative.

Parlandone con il preside, dr. Renzi, abbiamo avuto conferma dei nostri dubbi: la tradizione ancora una volta è garante della nobile arte liutaia e lo stesso preside si è lamentato con noi sugli attacchi che la stampa locale gli aveva portato in seguito ad alcune sue proposte di apertura all'esterno e di rilancio della scuola (ricordiamo il titolo sintomatico di un articolo: « Stanno nascendo delle iniziative che tradiscono la tradizione »).

Tra le iniziative proposte, e vi riportiamo brevi stralci contenuti in un programma di politica culturale e di ristrutturazione delle discipline approvato da insegnanti e studenti ma non ancora discusso col consiglio d'Istituto, si legge ad esempio che è opportuna « l'apertura della scuola alla azione conoscitiva preferiscono vedere « sani » prodotti, ottimi strumenti musicali, « consegnati » e « preconfezionati » nelle sicure mani dei sacri artisti puntuali esecutori della grande Musica.

Sfogliando i titoli del programma troviamo progetti per l'eliminazione dei libri di testo, la lotta alla selezione, formazione di unità minime di ricerca ecc. Naturalmente sono tutte proposte, l'oste, il Ministero della Pubblica Istruzione, non pare abbia orecchie abbastanza lunghe per intuire la reale portata di questo genere di proposizioni. Tra l'altro alcuni operatori di questa scuola, consci dei limiti istituzionali di un Istituto Professionale, hanno proposto di portare la durata dei corsi dagli attuali quattro anni ai cinque privilegiando le discipline di carattere culturale generale; anche questo ci sembra sia un atteggiamento corretto che naturalmente viene puntualmente contestato dai conservatori mummificati:



Sintomatico sembra il fatto che il pur ottimo Quartetto Italiano sia munito, a detta degli esperti, di pessimi strumenti o comunque non adatti alla reale potenzialità interpretative dei suoi componenti.

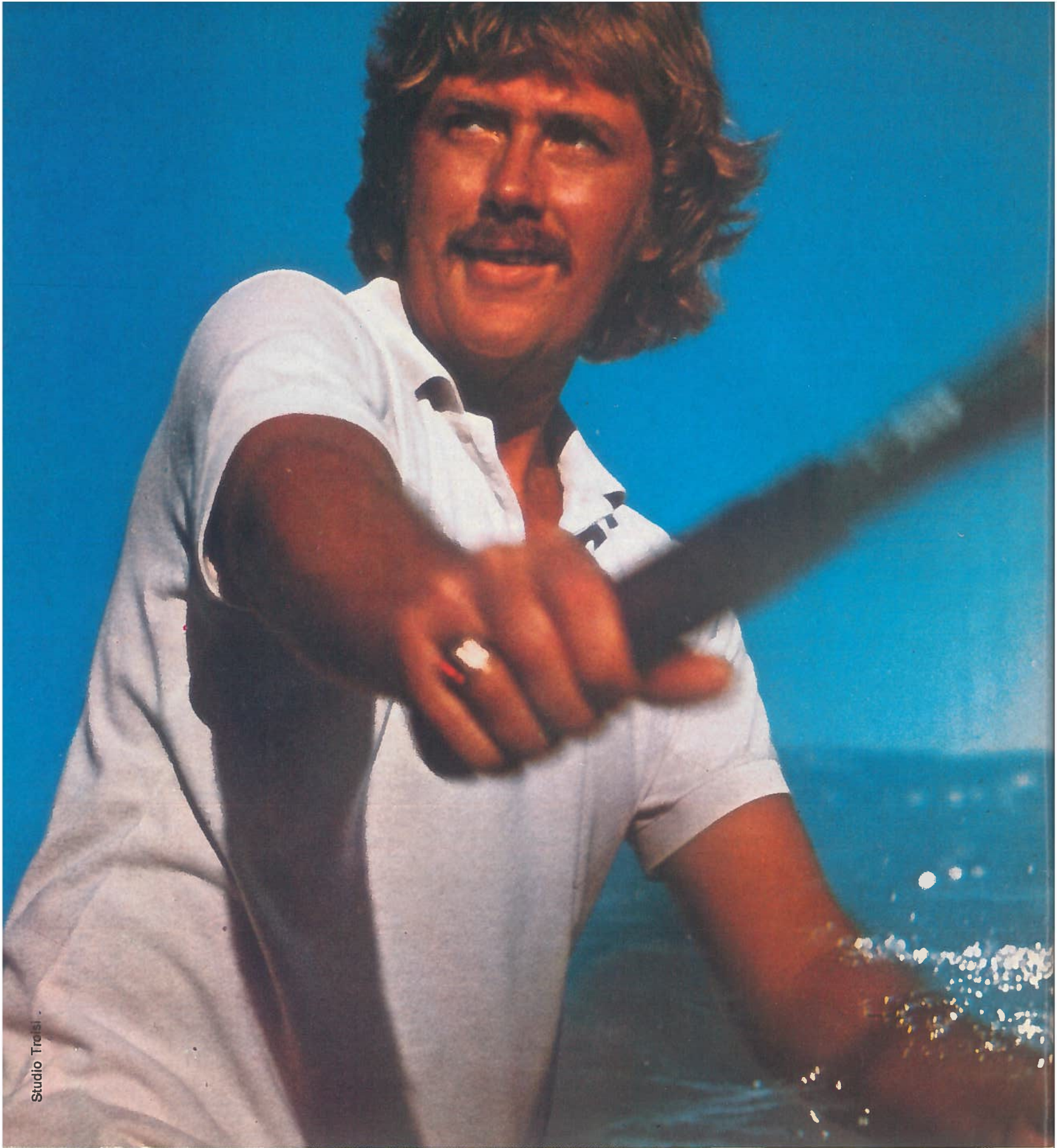
Purtroppo questo Istituto soffre e paga continuamente la fama, giustificata dal punto di vista tecnico, che gode in tutto il mondo: vi giungono allievi da ogni dove e la maggioranza della sua popolazione è straniera. Molti allievi abbandonano i corsi dopo due o tre anni non appena ritengono di essere in grado di produrre autonomamente q u a l c h e strumento al mese: tornati al paese d'origine li potranno vendere senza problemi con grossi profitti (ad esempio la quotazione media di un violino costruito da un allievo diplomato si aggira sulle seicentomila lire con costi di materiale non superiori alle 150 mila).

Il dibattito all'interno della scuola, sulle sue problematiche, sui suoi bisogni, è praticamente nullo, visto che pochi italiani presenti rappresentano una esigua minoranza che ha poca forza nel far sentire la propria voce. E' chiaro che questa scuola, come tutte le altre similari, dai conservatori in giù, non ha minimamente sentito il vento del '68 che, se non altro come indicazione, aveva cominciato a rimettere in discussione il raporto studio-lavoro.

Ad ogni buon conto facciamo nostra una preoccupazione del preside « è assurdo che la nostra fama sia grandissima all'estero e che solo pochi giovani italiani si iscrivano da noi », invitando i lettori che fossero interessati all'arte liutaia a mettersi direttamente in contatto con la Scuola Internazionale di Liuteria (Piazza Marconi, 5, Palazzo dell'Arte, Cremona, tel. 27.129).

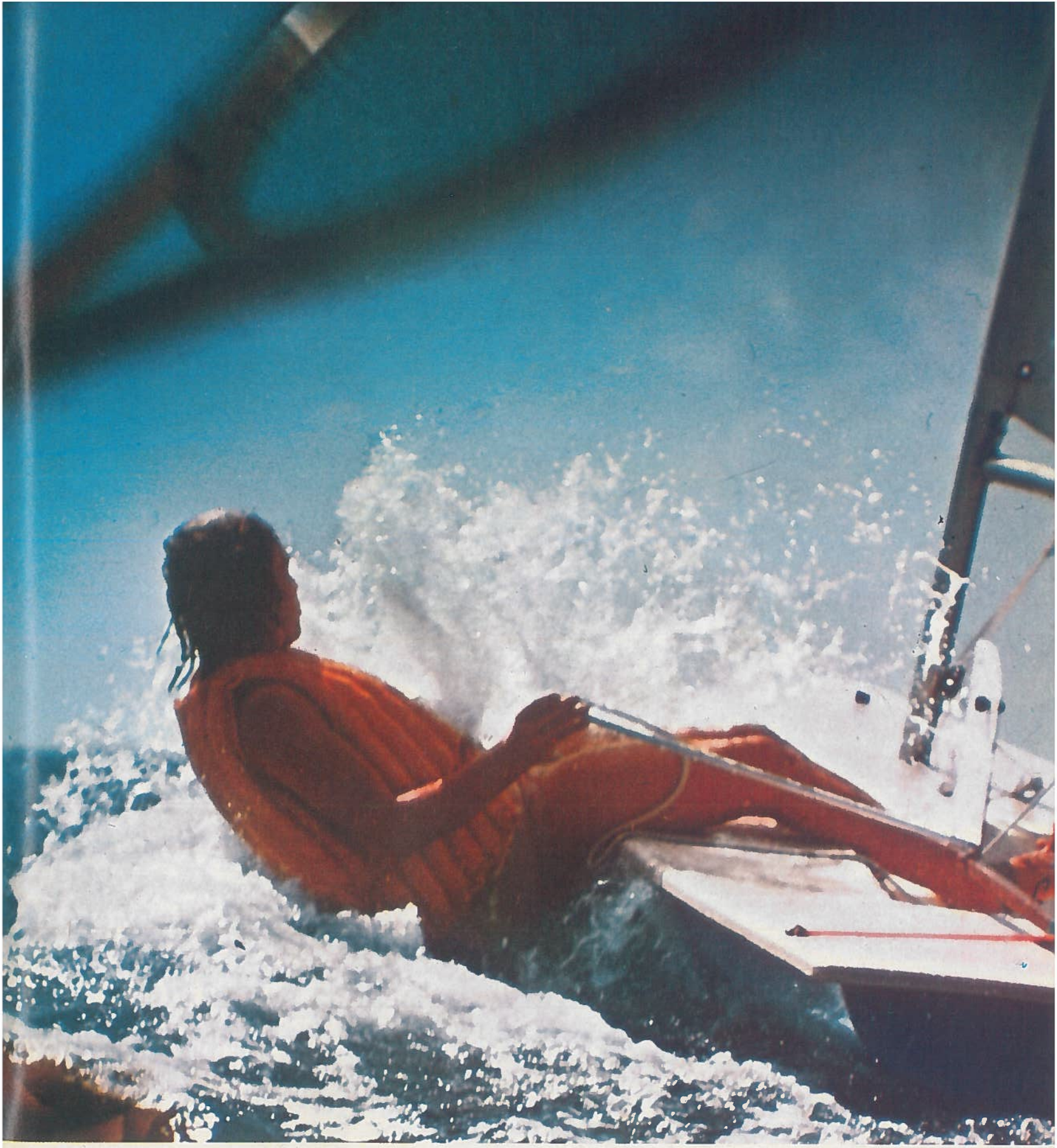
Ricordiamo che la scuola è completamente gratuita, che per l'ammissione basta il diploma di scuola media inferiore, che sono previste borse di studio ed agevolazioni per i residenti fuori provincia.

ROBERTO BRUNELLI



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
e presso tutte le Agenzie di viaggi



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

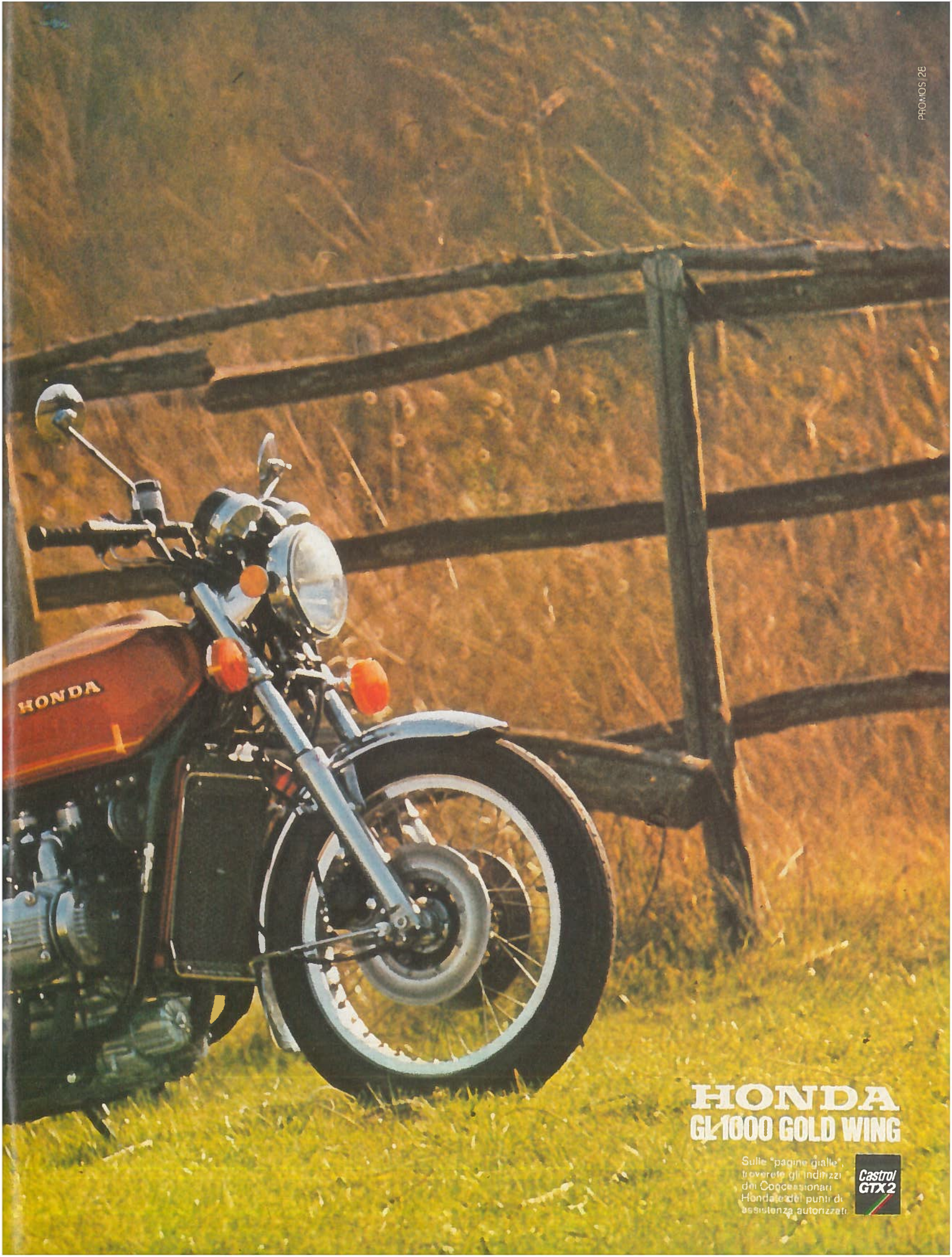
Certo, per molti vacanza vuol dire finalmente dedicarsi anima e corpo al proprio sport preferito, ma per molti può voler dire anche intraprendere un'avventura nuova con uno sport sconosciuto e magari costoso per il quale non si è ancora certi di essere dotati.

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

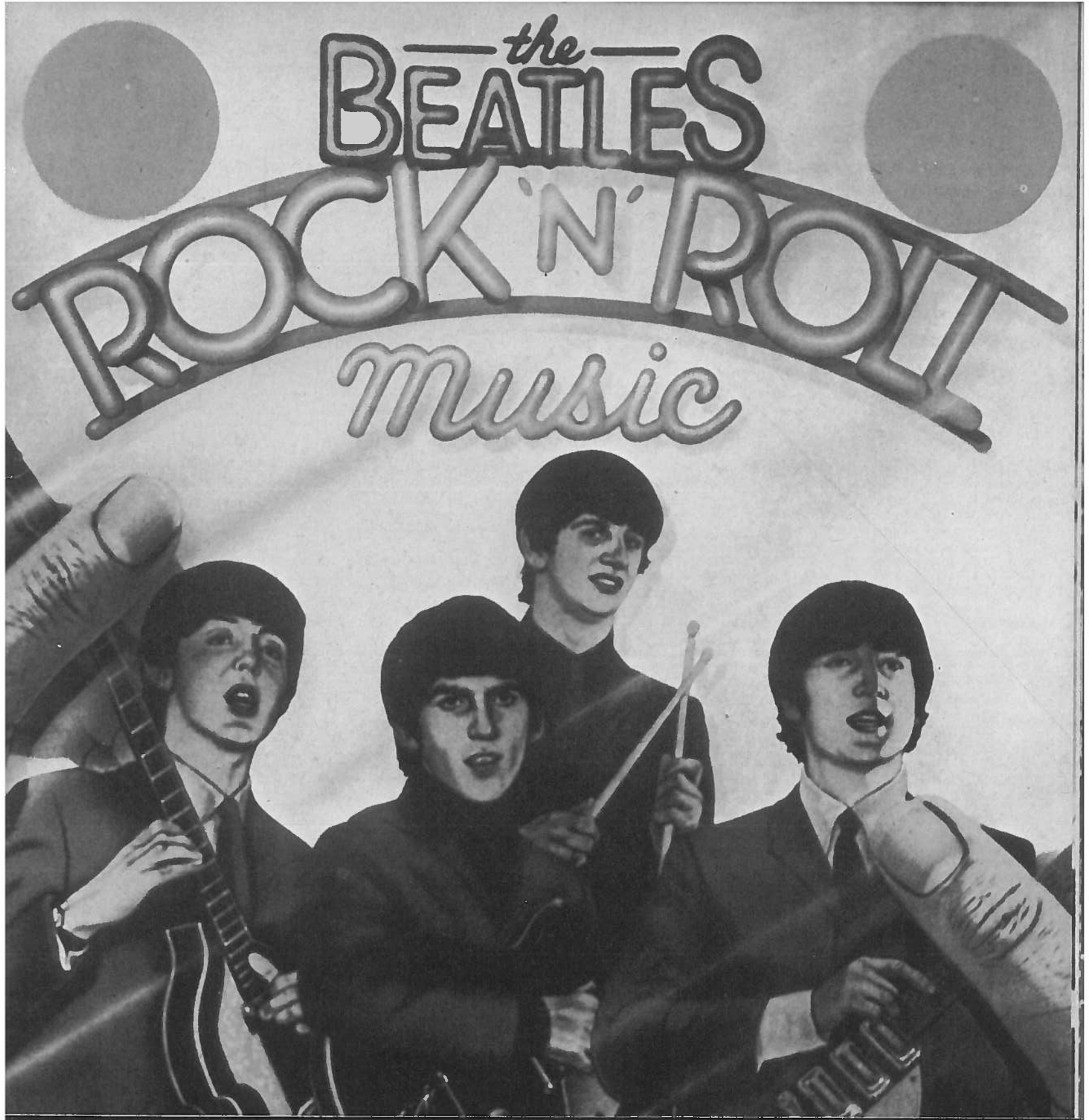
Certo potreste anche scegliere di non far niente e sarebbe un peccato! Ma al club pensiamo che la vostra libertà sia piú importante di qualunque cosa.

club méditerranée

GOLDWING


HONDA
HONDA
GL 1000 GOLD WING
Sulle "pagine gialle"
troverete gli indirizzi
dei Concessionari
Honda e dei punti di
assistenza autorizzati.
Castrol
GTX2

PROMOS 28



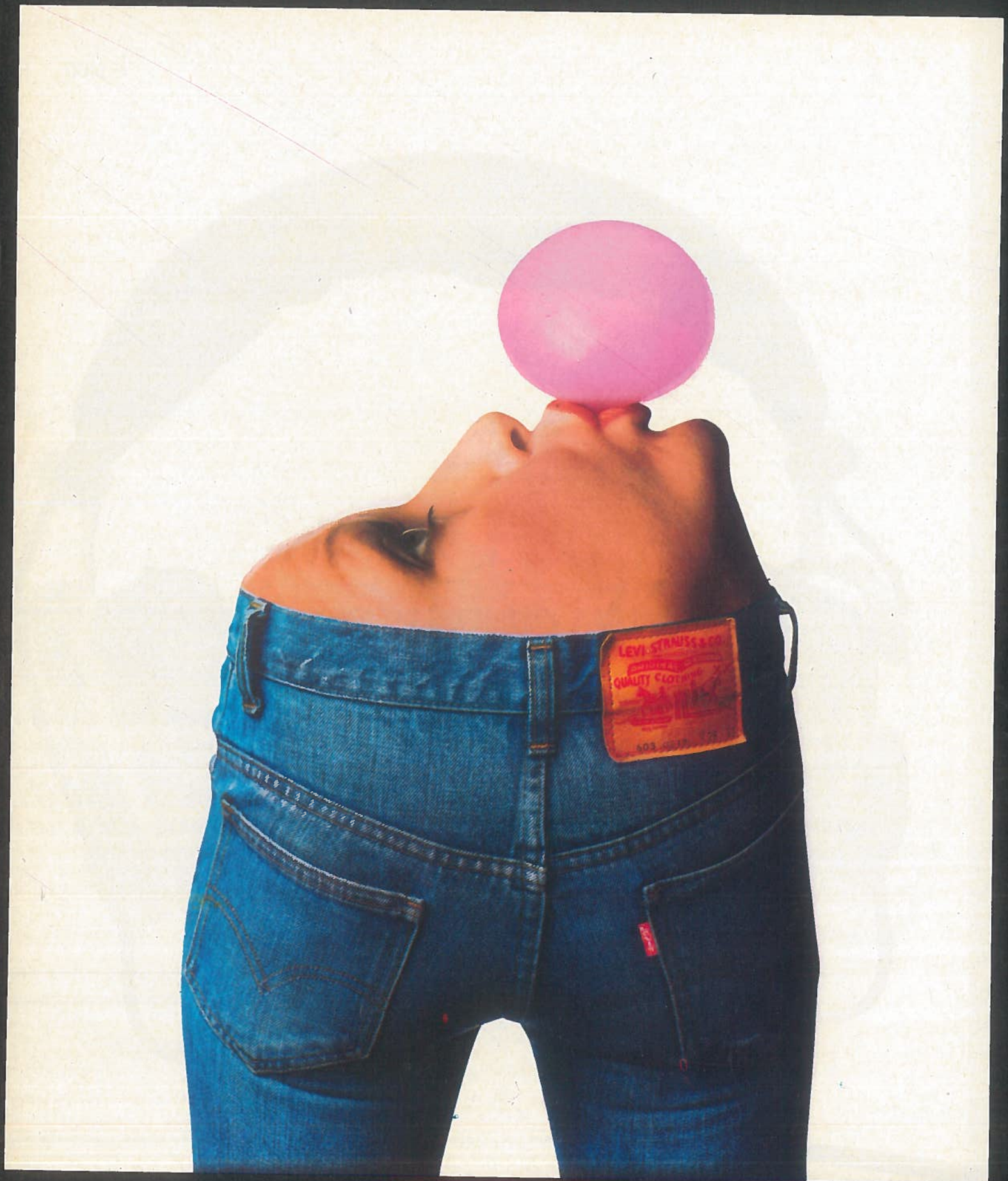
Includes the single.

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 SALLY
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

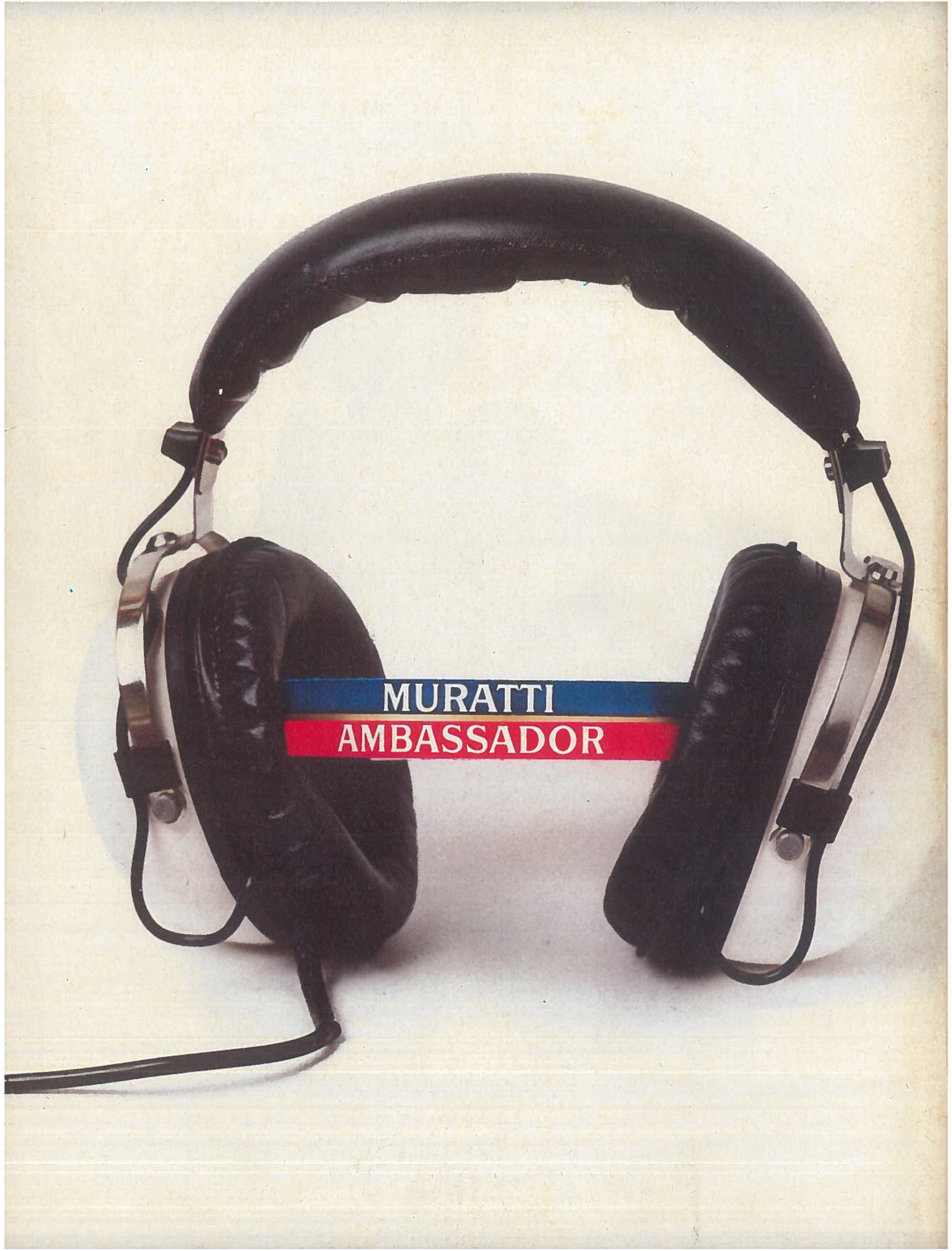
EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY
THE NIGHT BEFORE
I'M DOWN
REVOLUTION
BACK IN THE U.S.S.R.
HELTER SKELTER
TAXMAN
HEY BULLDOG
BIRTHDAY
GET BACK

EMI Italiana S.p.A.
Made in Italy by
EMI
PARLOPHONE



LEVI'S

The Original Jeans.


MURATTI
AMBASSADOR