

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

OTTOBRE 76
ANNO 3° N. 10
LIRE 1.000



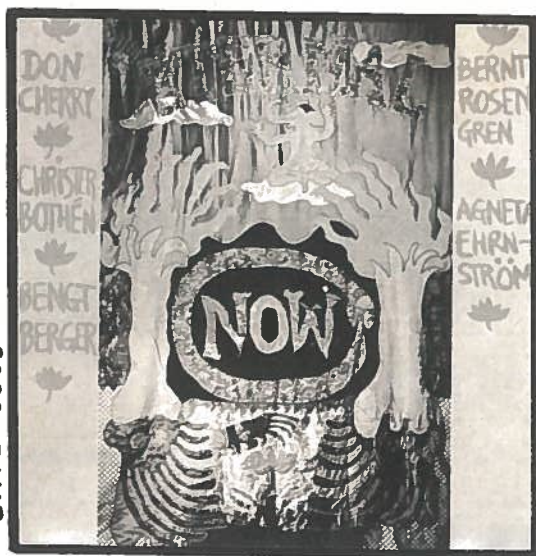
ANCORA SULLA POLITICA DEI RADUNI ESTIVI
UN NUOVO CORSO CULTURALE?
CINEMA: IL TESTAMENTO DI HITCHCOCK



JONI MITCHELL • TRAMONTO DEL POP TEDESCO
Intervista a SAM RIVERS
L'ISOLA DEL REGGAE • JIMI HENDRIX

JAZZ NEWS

SNTL 2653



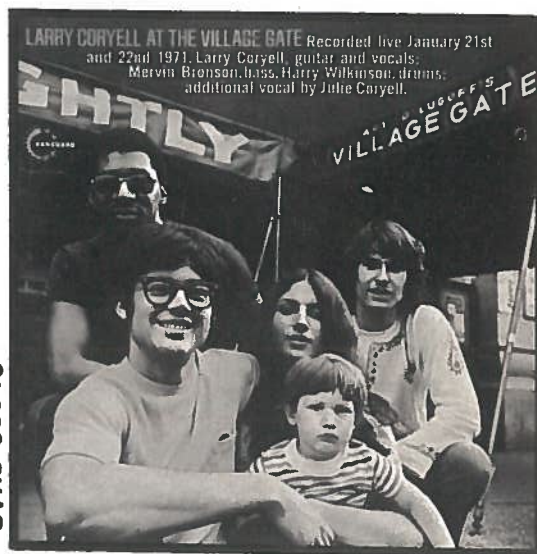
ECM 1070



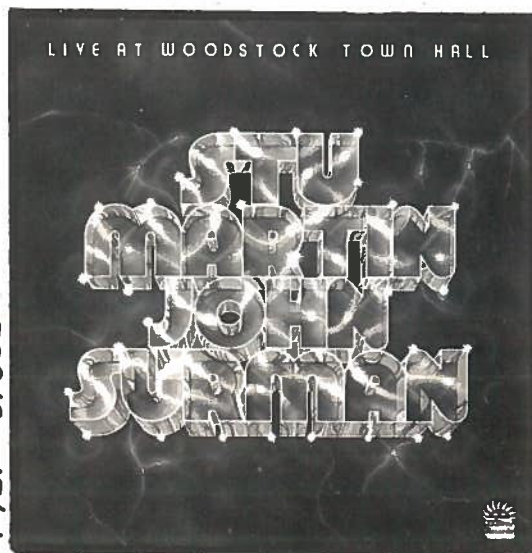
SVAL 33045



SVAL 33046



PYLP 87002



PYLP 87001



Posta

Alla redazione di Gong, vi saremo molto grati se pubblicherete quanto segue.

Dedalus oggi è: Marco di Castri, saxofoni e chitarre; Fiorenzo Bonansone, violoncello, pianoforte e fisarmonica; Enrico Grosso, percussioni.

In questi giorni stiamo preparando un nuovo Lp. Il nostro gruppo è completamente autonomo per quanto riguarda l'organizzazione dei concerti-incontri; il nostro indirizzo è Torino, via Montecucciolli 2, tel. 011-570166, (di Castri). Nell'inverno 1975-76 abbiamo organizzato e condotto un'attività musicale in collaborazione con il comitato di quartiere Barriera Lanzo di Torino: incontri settimanali con esecuzioni, audizioni, improvvisazioni strutturate collettive, storia e analisi della musica, politica culturale delle organizzazioni della sinistra. Parte dell'esperienza è trattata in un articolo su *Ombre Rosse*, numero doppio Luglio-Agosto (Spazio libero, Musica nei quartieri, un'esperienza a Barriera Lanzo).

Non è facile parlare della nostra ricerca musicale in questo spazio, ci riserviamo di parlarne diffusamente più avanti. Basti per ora dire che sostanzialmente si tratta di musica d'improvvisazione inserita in un più ampio gioco di materiali tale per cui ciò che si ricerca non è l'integrazione totale tra gli elementi bensì le relazioni che si stabiliscono tra mondi musicali distanti, opposti, pieni di riferimenti culturali e soggettivi; proponiamo all'ascolto una conflittualità, una non-soluzione, un attrito tra i materiali scelti dai singoli musicisti per l'improvvisazione, un prodotto «straniato», un'improvvisazione critica, un impegno all'ascolto pari a quello del «musicante» anche se in ambiti differenti: una musica critica nei confronti del «fare musica».

Ci rendiamo conto che queste poche righe non esauriscono la problematica di Dedalus. Dedalus ha bisogno di incontrarsi e di suonare con più gente e in più luoghi possibile. Ci ri-

fiutiamo di passare attraverso i mercanti della musica, telefonateci e scrivetece,

Dedalus (in questo caso Marco di Castri) - Torino.

GONG ARRETRATI

Sono ancora a disposizione rare copie di GONG dal numero 6 del giugno 1975 fino ad oggi. Siamo in attesa che vengano terminati gli scavi per il recupero dei numeri precedenti: si accettano prenotazioni. Non spingete.

Vi chiedo di lasciarvi rubare qualche colonna i forma di lettera. Mi pare che dalle manifestazioni di jazz estive, compresi i festival dell'Unità per lo spazio che hanno riservato alla musica afro-americana, siano emerse (o si siano rafforzate) delle indicazioni fondamentali che superano di molto la cronaca spicciola di cui tanti, e io stesso, hanno dato conto in sede di recensione. Sono indicazioni che in ogni caso s'inquadrano in un bisogno estremo di verità, di onestà e di chiarezza (non dico di un'impossibile oggettività) alle quali ciascuno di noi deve sentirsi richiamato, nel senso di farsi condizionare di meno — e comunque non *volontariamente* — dalle coordinate culturali e dall'ideologia di cui è portatore. Premetto che voglio esprimermi in piena libertà, ossia parlar male di chi mi pare senza badare alla direzione. Se ciò che sto per dire sembra sbagliato, discutiamone.

Schematizzando, e limitando l'ottica alla realtà italiana, dove la musica afroamericana è pervenuta ormai a livello di massa, per lo meno nel settore giovanile, credo siano da sottolineare i seguenti punti: 1) i giovani hanno bisogno di storia; 2) le manifestazioni di jazz di qualsiasi tipo (concerti, festival) sono più che mai in crisi (di crescita?); 3) quei collaboratori dei musicisti e del pubblico che con vocabolo brutto e superato continuiamo a chiamare critici, hanno responsabilità sempre più pesanti.

Il primo punto. Quando nella platea del jazz è affluito il nuovo pubblico dei ventenni delusi dal rock, qualcuno si è precipitato a dirgli che solo la musica dell'avanguardia di colore era valida e politicamente significativa. Questo ha accelerato la già ovvia tendenza dei giovani ad appropriarsi del jazz dal lato della contemporaneità anziché da quello della tradizione. Fin qui poco male, anche se il nucleo di falsità con-

tenuto in quell'affermazione era passibile di sviluppi negativi. E' vero infatti, e la storia è lì a dimostrarlo, che il jazz nero-americano migliore è sempre stato una musica-contro, e che ci sono parecchi bianchi assimilabili in questo concetto (altrimenti con quale attrezzatura si possono approvare, com'è giusto, tanti jazzisti europei che di nero non hanno proprio nulla?).

Il male è arrivato dopo. Basti ricordare i musicisti che hanno saputo imbrogliare la musica, il pubblico e le organizzazioni politiche fingendo un fantomatico «impegno», titolando in un certo modo le proprie opere, salutando col pugno chiuso (non sono molti, ma ci sono); lo sfruttamento dei giovani musicisti da parte di numerosi enti, che a un dato momento si è esteso a sinistra; la confusione prodotta da alcuni tentativi di autogestione (non da tutti). Non mi si venga a dire che tiro l'acqua a un certo mulino se affermo che è per lo meno prematuro, nell'attuale situazione, cercar di sbarcare sistematicamente la figura dell'agente o del consulente concertistico anche quando sia onesto e si comporti da operatore culturale.

Viene poi in considerazione

la pressione esercitata per restringere i programmi alla sola avanguardia. Non sta scritto da nessuna parte che ciò coincida con le sacrosante esigenze di una vera informazione, del ripescaggio di musicisti dimenticati dall'establishment culturale, delle proposte di nuovi talenti. Siamo tutti d'accordo, eccettuata una pattuglia di sopravvissuti, nel ritenere che la contemporaneità dev'essere privilegiata; ma l'avanguardia è un campo limitato e arduo che va dosato con un minimo di oculatezza. Mi chiedo quanta parte di quell'«ascolto nella distrazione», e del fenomeno della musica presa a pretesto come occasione tribale di riunione sia dovuta, alla lunga, a una stanchezza mortale, seppure disperatamente dissimulata, verso suoni di oggettiva difficoltà, non sempre sinceri e mai intervallati da qualcosa di «diverso».

Ma adesso è evidente che i giovani chiedono di estendere le proprie conoscenze alla parte più valida del jazz del passato, cioè di sapere come si è arrivati all'oggi. Anch'io, nella scorsa estate, mi ero preoccupato perché l'Umbria Jazz aveva dato troppo spazio alla «musica di papà». Ma sono stati proprio i Jazz Messengers

TUTTE LE CANZONI

DE FRANCESCO
GREGORI

IN EDICOLA DAL 14 SETTEMBRE A L. 700

LATO-SIDE ANNO I° n. 1

INTERVISTA di PAOLO GIACCIO e MICHELANGELO ROMANO

produzioni
d'essai

UNA NUOVA SERIE
DISCOGRAFICA ALTERNATIVA



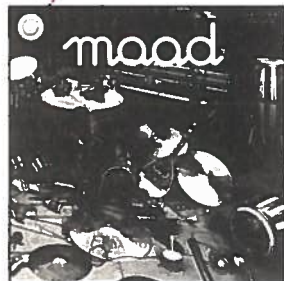
GIULIO STOCCHI

Un disco di poesia, interpretato dal poeta della Milano operaia: una testimonianza viva e palpitante della rabbia popolare dei giorni nostri.



GIORGIO LO CASCIO

Un giovane cantante e autore che attinge la sua ispirazione nella società di oggi, svolgendo un discorso politico e sociale di estrema suggestione poetica.



MAAD

Un nuovo complesso, formato per metà da italiani e per metà da americani, che unisce alla originalità e alla bravura una concezione del tutto nuova nel campo della musica jazz-rock.

Se non trovate questi dischi presso il vostro negozio abituale potete riceverli direttamente per posta inviando assegno o vaglia (L. 4.000 per ogni disco, IVA compr.) oppure richiedendo la spedizione contrassegno. Spese di spedizione a nostro carico. Indirizzare a:

divergo

tel. 48.52.70 - 46.91.896
via Frua 24 - 20146 Milano

di Art Blakey a ottenere un trionfo indimenticabile e genuino.

Il secondo punto. E' ormai risaputo che si dovrebbe organizzare manifestazioni articolate lungo l'intero corso dell'anno, corredate da seminari e da iniziative atte a collegare profondamente la popolazione con le manifestazioni stesse, anziché carrozzoni tanto stordenti quando effimeri e compromessi da programmi casuali. Ma se questo è ancora utopico, cerchiamo per lo meno, con tutto l'impegno possibile, che l'attuale stato di cose venga corretto. Il jazz portato nei campi di calcio, nei palazzi dello sport, nei velodromi e nelle arene, con i musicisti a duecento metri dal pubblico e con amplificazioni e acustiche orribili, rischia di fare la fine del rock. Adesso ci si sono messi anche i festival dell'Unità, che imitano allegramente le aziende di soggiorno più ricche per scopi analoghi.

Un mio collega ha giustamente definito *lager* lo stadio di Pescara dove Sun Ra ha suonato diviso dagli spettatori da robuste inferriate. Ma lo era anche l'Arena di Milano dove gli organizzatori del festival dell'Unità hanno confinato e distrutto le dolci melodie afroindiane di Don Cherry e i suoi arazzi multicolori. Bisogna chiedere con la massima energia altri spazi e altri sistemi di gestione. Non ha alcuna importanza che l'iniziativa di allestire concerti di jazz venga dalle società *ad hoc*, da enti turistici, amministrativi o da organizzazioni politiche. Ma è assurdo che si continui a permettere a queste o a quelli di occuparsi della musica afroamericana solo per chiamar gente, mettendola poi in condizioni di ascolto ignobili e controproducenti.

Il terzo punto. Le responsabilità (e i compiti) dei *jazz-writers* mi pare siano già emersi da quanto ho detto, ma è bene rafforzare il discorso con un esempio preso a caso. Non so se ci si rende conto che oggi si fa vivere immeritatamente di rendita un artista come Archie Shepp che è stato davvero rivoluzionario e potrebbe esserlo ancora ma non lo è più, contrariamente a ciò che da varie parti ci si affanna a sostenere. Shepp non è affatto impegnato in un recupero « di quanto c'è di vivo e operante nella storia del jazz ». Suona semplicemente una musica passatista perché piace di più a un certo pubblico. In altre parole, ha scoperto il sapore del denaro. Prova ne sia la sua ultima esibizione di Milano dove si è presentato con collaboratori

raccattati qua e là pur di dare il concerto, che logicamente è stato scadente. Ora, di questo basta prendere atto con rincrescimento. Chi invece si ostina a parlare di Shepp come del vate attualissimo dei ghetti neri si mette sullo stesso piano di chi, nel 1976, vota per Benny Goodman come migliore clarinetista di jazz.

Potrei continuare, ma ho già approfittato troppo. Grazie dell'ospitalità e tanti cordiali saluti e auguri dal vostro

Franco Fayenz
(Milano)

Mezze verità conducono a falsi complessi, ovvero mutando l'ordine dei fattori il prodotto cambia eccome: non sarà vero per la matematica, lo è certamente per la dialettica. Non si può, caro Fayenz, confondere sottilmente le carte fino al punto di gabellare come assi del dibattito sulla politica musicale delle argomentazioni tutto sommato secondarie. Spieghiamo a volo radente, perché queste tematiche solcano a fondo già altre pagine di GONG.

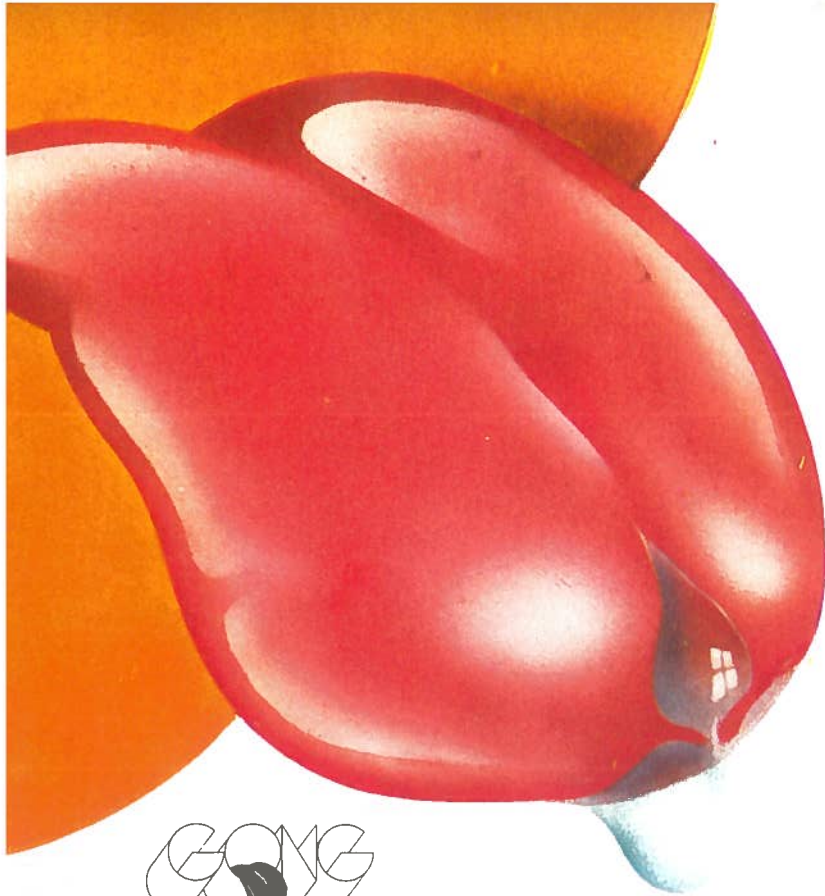
Solo un prodigio di demenza potrebbe negare che « i giovani hanno bisogno di storia » e che « il jazz è una musica-contro » e solo superficiali demagoghi, i cui orologi ideali battono i rintocchi del convenzionale, possono mancare di cogliere l'assoluta centralità nella musica creativa, da Parker fino a Braxton, degli aspetti propositivi, positivi, di ricerca. Dunque, per noi, i giovani hanno soprattutto bisogno di nuovo e il (cosiddetto) jazz d'avanguardia è innanzitutto musica per, cioè per valori di vita e di linguaggio radicalmente diversi e originali.

E allora tutto questo agitarsi contro l'« avanguardia » non è piuttosto singolare? Non uno fra le dozzine di festival e concerti degli ultimi tempi, ha centrato il programma sulla sola musica creativa; e tu, invece di prendertela con l'ecllettismo e il qualunquismo dilaganti in tanti programmi, parti, con il tono più normale di questo modo, per la crociata contro l'unica scelta (coerente) che ancora non ha avuto alcuna attuazione pratica! Ammetterai, caro Fayenz, che questa bizzarra impostazione potrebbe produrre equivoci pericolosi: cos' pure, se è corretto scascherare i mi-

stificatori « di sinistra », concorderei (ma all'ora scrivilo chiaramente) che essi pesano infinitamente meno dei molti musicisti creativi che non imbrogliano e sono emarginati, nonché dei troppi che di sinistra non sono, né di nome né di fatto, e che conducono allegramente vita prosperosa.

Quanto poi alle figure di intermediari che si propongono come consulenti concertistici, noi abbiamo sempre sostenuto che in questa difficile fase evolutiva potrebbero anche risultare utili, purché appunto non tirino l'acqua al loro mulino, cioè non si presentino solo a parole come degli operatori culturali disinteressati ed in realtà poi fungano da agenti o mini-impresari con tanto di percentuale sul cachet degli artisti. O si offre la propria consulenza agli organizzatori sul problema della programmazione artistica o si fa ancora dell'impresariato, approfittando dei limiti tecnici che ancora impediscono alle stesse organizzazioni politiche di scavalcare definitivamente gli ostacoli tra loro e i musicisti.

Forse frequentare le colonne maleodoranti del Giornale di Montanelli innesca nel tuo inconscio meccanismi di autocensura; e infatti poi, in una disamina degli errori dei circuiti politici che sostanzialmente anche noi accettiamo, ti dimentichi puntualmente di spiegarci se sei o no d'accordo con noi nell'individuare comunque le uniche potenzialità di sviluppo culturale nell'area di una sinistra rifondata. Il dubbio di esser rozzi e settari, stavolta neppure ci sfiora: gettar pietre nello stagno espressivo della sinistra è più che necessario, ma non bastano mani e penna per esser accreditati a farlo. Criticare dall'interno per trasformare, o da fuori per avvallare più o meno implicitamente tradizionalismo e speculazioni, muta la sostanza stessa della critica. Non siamo qui a chiederti credenziali perché non è questo il punto: ma la chiarezza sulle scelte di fondo è condizione indispensabile per un dibattito non superficiale, e una lettera come la tua, ci scuserai, ma ci sembra che non aiuti certo a sciogliere i nodi in questo senso.



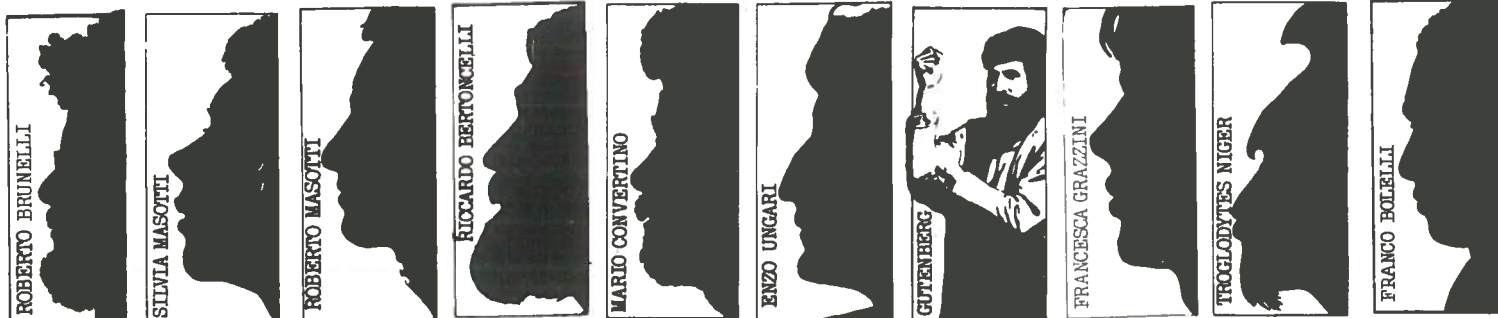
GONG

Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Riccardo Bertoncelli, Franco Bolelli, Roberto Brunelli, Gianpiero Cane, Fabio Carlini, Carlo Cella, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Silvia Lelli Masotti, Roberto Masotti, Fiorella Pasini, Giacomo Pellicciotti, Gaetano Sansone, Carlo Tunio, Enzo Ungari, Steve Lake (G. B.); Jahice Compstock, Sergio Manzari (U.S.A.); Grafica e illustraz. Mario Convertino; DIREZIONE / REDAZIONE Via Besana 2 - 20122 Milano; tel. 781261; Pubblicità conc. escl. CEPE Compagnia Europea Pubblicità Editoriale s.r.l. - Sede e Direzione Generale: 20121 Milano, P.le Biancamano 2, telefono 666381 (5 linee con ric. autom.) - Teleg. CEPE, MI - Agenzie: 10129 Torino, C.so G. Govone 8, Tel. 518908 - 35100 Padova P. De Gasperi 18, Tel. 45192 - 00134 Roma, Via Cavour 133, Tel. 481949/4750818 - 80133 Napoli, Via Calata Ospedaletto 18, Tel. 314595 - 90139 Palermo, Via E. Albanese 114, Tel. 201988 - Distribuzione: Parrini e C. S.r.l. - Aderente A.D.N. Piazza Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992 - Stampa: Eredi Baracca s.r.l., Opera, Milano - Tipi e veline De Natale Antonio, Via Massarani 5, Milano, Tel. 5392427/5397614 - ABBONAMENTI: Edizioni EREDI BARACCA, via Romagna, Opera (Milano) - Tel. 5241541-2-3-4-5 - Annuale: lire 8000 - Semestrale: lire 4500 - Copia arretrata: lire 1600 (Versamento a mezzo assegno postale o circolare bancario) - Direttore Responsabile A. Sebastiani - Reg. Tribunale di Milano il 7-10-1974 numero 308.



Direttore

Caposervizi



Fotografie

Impaginazione
e illustrazioni

Cinema

3 Posta	44 Discografia: Frank Zappa
8 Politica dei raduni estivi: Le polveri bagnate (Franco Bolelli)	46 Joni Mitchell testi: La signora del canyon (Riccardo Bertoncelli)
12 Sam Rivers: L'urlo sommerso (Peppo Delconte) Intervista a un veterano (Daniele Ionio)	51 Marcel Duchamp: « Io firmo tutto » (Carlo M. Cella)
16 Utopia emarginata: Un nuovo « corso culturale »? (Franco Bolelli - Fabio Carlini)	55 Reggae: Jamaica Story (Guido Harari)
18 Musica & Candelotti	60 Recensioni
22 Jimi Hendrix: Una stanza piena di specchi (Riccardo Bertoncelli)	65 Radio e TV locali (Altri Media)
26 Gong Gazette	66 Teatro: Nella ragnatela di Wilson (Roberto Masotti - Gaetano Sansone)
28 Cinema: La medium e il taxi driver (Enzo Ungari)	70 Folk Festival in Bulgaria: A dispetto della burocrazia (Roberto Brunelli)
32 Libri: Tutti assieme appassionatamente (Gutenberg)	Fotografie: Roberto Masotti (9 - 10 - 18 - 21 - 39 - 41 - 42 - 43 - 45) Silvia Lelli Masotti (66 - 67 - 68) Guido Harari (20 - 37 - 57 - 58) Roberto Gatti (19)
34 Riprendiamoci la classica (Carlo M. Cella)	
37 Appunti sul pop tedesco: Walhalla Rock (Riccardo Bertoncelli)	
41 Equivoci sull'avanguardia: Free & Easy (Franco Bolelli)	

10



Drink Delicious

Coca-Cola

DRINK
Coca-Cola



sulla politica dei raduni estivi

LE POLVERI BAGNATE

1) Dopo che col calore intenso delle molte contraddizioni si sono sciolte le illusioni maturate intorno al Parco Lambro e al festival della FGCI a Ravenna, l'aria di fronda intorno ai circuiti politici ha raggiunto gradi irrespirabili di inquinamento: non pochi infatti sono indotti, vuoi per calcolo meschino oppure per sincero disorientamento, a considerare pressochè ultimata, o comunque fortemente delimitata, l'influenza della gestione alternativa di sinistra nella programmazione di concerti e feste. Anche a noi di GONG i motivi di malcontento non mancano: su queste medesime colonne, giusto un anno fa, Peppo Delconte e Roberto Masotti concludevano una acuta analisi dei nuovi circuiti musicali formulando cinque temi-obiettivi di dibattito (elaborazione di una linea musicale unitaria, proposte per il decentramento, coordinamento delle iniziative, definizione di prezzi popolari, lotta per ottenere finanziamenti statali per gli spettacoli alternativi). Ebbene oggi siamo qui a constatare tristemente che queste proposte, della cui

urgenza peraltro nulla è andato stingendosi, non hanno trovato nè risposte nè attenzioni adeguate da parte dei loro naturali destinatari. Ma il bisogno lampante di criticare molte delle esperienze intraprese nei circuiti politici non ci conduce certo ad abbandonarne l'imbarcazione: la maturazione dell'alternativa e la compiutezza del nuovo non sono qualcosa da misurare con il termometro ipocrita del perfezionismo (che qualcuno usa per tentare di giustificare mutamenti di rotta opportunisti), ma richiedono per la loro costruzione un impegno senza riserve.

Per quanto ci riguarda è una scelta che neppure si pone in discussione. Fuori dalla responsabilizzazione degli enti locali e dall'area culturale della sinistra non c'è né oggi né domani per una politica musicale di ricerca di nuova espressività e di nuovi rapporti con la gente. Gli impresari privati non possono essere considerati interlocutori credibili, non soltanto per motivi di coerenza, ma proprio perchè, visto che mecenati e benefattori abitano soltanto le favole inter-

classiste, l'obiettivo del profitto non è conciliabile nè con una progettazione musicale alternativa nè con la necessità di fornire al pubblico tutti gli strumenti di controllo.

La mancata nascita dell'International New Jazz Meeting di Rimini ne è riprova ulteriore: se è vero che l'elevato budget della manifestazione (la prima a scegliere un programma sperimentale diverso dalla solita mercanzia) non era oggi gestibile da nessuna organizzazione politica, l'appoggio di un privato porta inevitabilmente programmatori e musicisti dentro a un meccanismo del quale non possiedono le redini, e nella circostanza, dentro a scontri fra racket rivali del business dei concerti nei quali la musica creativa finisce per asfissiare. Così fra tanti, poco esaltanti, festival in più, quello che più coerentemente si proponeva di essere diverso è diventato un festival in meno.

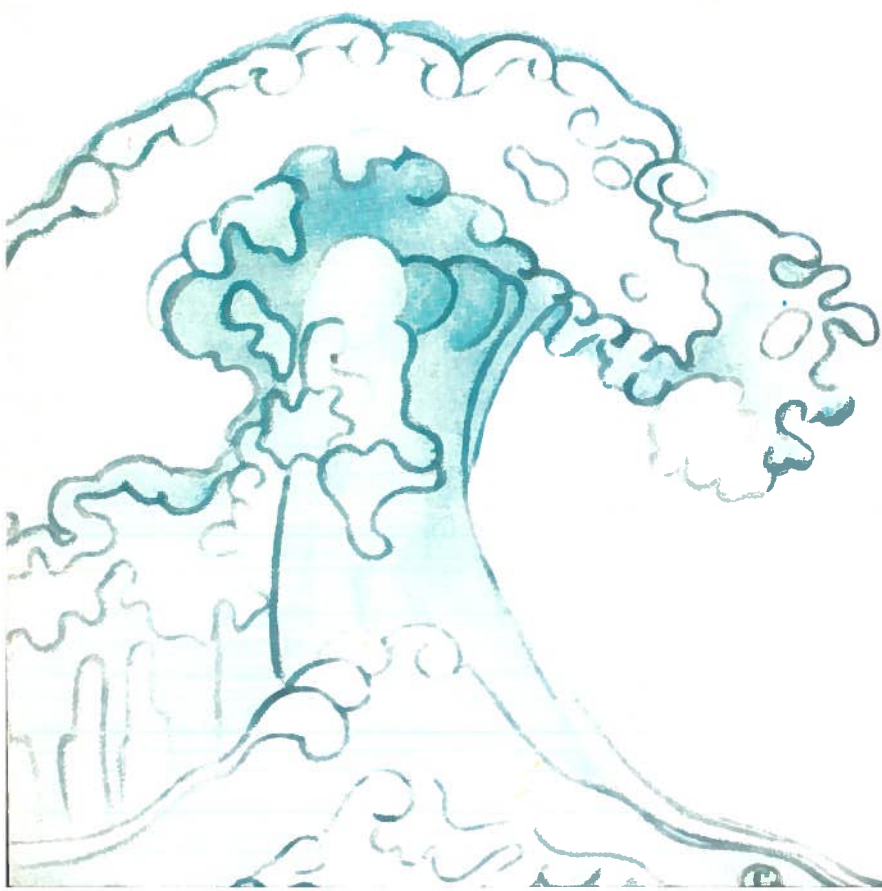
E neppure è possibile dar credito alcuno alle manovre speculative di certi enti turistici (valga per tutti Pescara, con il suo infame stadio-lager e la ruggine del filo spinato a dividere chi suona da chi ascolta), e alle anacronistiche impostazioni dei festival tradizionali, rassegna alla muffa di desolanti scelte musicali e di insipienze impressionanti nelle relazioni politiche con il pubblico. Questo sia detto per chiarire definitivamente la nostra posizione nei confronti di quel serraglio famelico di critici e impresari che ambiscono a ritornare ai troppi anni della loro indesiderabile supremazia, condita di accaparramenti, sgarri e ripicche da melodramma e regolarmente vuota di ogni elaborazione culturale solo decente.

2) E' chiaro, a questo punto, che non è per fredda vocazione centrista che annotiamo il settarismo, la approssima-

zione, l'ambiguità, che troppo di frequente rugano il volto fresco dei circuiti politici e dell'impegno degli organi del decentramento. A prevalere è stata ancora la logica del giorno per giorno, che se ha indovinato iniziative pregevoli e ha fatto mostra di notevole vitalità, è però sempre rimasta al di qua della soglia di un confronto sulle scelte e sui contenuti musicali, che non può più essere dilazionato senza lacerazioni gravi nei rapporti con i musicisti e senza ulteriori grovigli nelle idee del pubblico. E' proprio il vento dell'area alternativa (non va dimenticato) a diffondere da queste parti quel po' di buona musica che si riesce a mettere sotto i denti.

Ma le intuizioni felici non significano ancora chiarezza politica ed espressiva. Solo il peso di contingenze tattiche, determinate dalla perenne carenza che affligge quelle casse non oliate dai petrolieri, può spiegare certi funesti viaggi in compagnia di Soft Machine, Deandré, Vander Graaf, Perigeo, etc. E solo nelle difficoltà di tirarsi fuori dal pantano in cui ha cacciato se stessa e la gente, può accampare l'ombra di una giustificazione l'impostazione musicale del PCI, sorta di marmellata ottenuta mischiando frutta da vermi a quella fresca.

Così i fiori che sbocciano nella programmazione come nelle acquisizioni della gente, nascono sotto la spinta di un bisogno di coerenza e di nuovo che non è tuttavia coltivato sul terreno di una crescita profonda e generalizzata. Quanto siano pallide le scintille che sprigiona oggi un lume orientativo ancora da plasmare, lo si verifica nella gracilità di fondamenta su cui si sgretolano le ambizioni dei kolossal: Ravenna FGCI, Parco Lambro e Umbria Jazz. Anche senza in-





La torta di Umbria Jazz



dagare qui i motivi politici in senso stretto che mettono in circolazione le frustrazioni galoppanti del pubblico e le insoddisfazioni da Vandea delle popolazioni locali, le sconcertanti scelte musicali la dicono già lunga sul fumo che avvolge i criteri dei programmi. La pretesa (e assurda) neutralità del documentario storico che fa di Umbria Jazz un grigio bigino, come l'insalatiero « non tutto ma di tutto » di Ravenna e del Lambro, stendono un copione la cui logica e il cui interesse sono inversamente proporzionali al gigantismo delle imprese. Ad accomunare i tre eventi di massa lungo un'ipotesi perdente è anche l'assenza di ogni preparazione precedente, l'ambizione di far brillare una stella senza che il vento spazzi le nubi.

Più decentramento e più confronto di idee, dunque, sono medicina obbligata. E poiché i circuiti politici scontano spesso in questo senso ritardi connaturati alla situazione culturale italiana (con il divario fra città e provincia e fra Nord e Sud), ecco che gli enti locali vengono unanimemente indicati come i veicoli naturali di questo processo. In tutta sincerità penso che il richiamo alle regioni e ai comuni nasconda, dietro la formula inappuntabile, non pochi equivoci, e rischi il rituale sterile della petizione volontaristica. Per parlare fuori dai denti, credo che, rimanendo inalterati i livelli del dibattito, si finisca per decentrare con l'impegno anche la confusione e l'eclettismo.

Il caso di una linea che, mai concentrata, si forma in una foga di articolazione è, per quanto mi riguarda, totalmente sconosciuto.

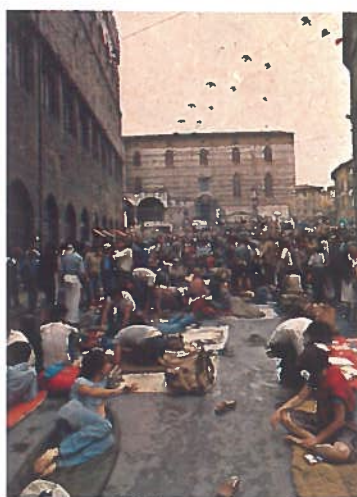
Così l'idea della musica co-

me bisogno sociale può apparire dentro all'imbarazzo di quale musica privilegiare e di come presentarla.

Ancora Umbria Jazz è lì a ricordarci come gli entusiasmi sprovveduti possano costituire occasione ghiotta per personaggi che in regioni di sinistra dovrebbero esser depositati oltre confine, piccoli pescecani che estorcono tangenti e buona fede ai musicisti e che nel festival umbro esercitano l'unica, vera espropriazione. E poi gli enti locali, così come sono, solo in circostanze isolate e particolari non denotano il loro carattere di spazi ancora delegati; e certo la buona amministrazione dei servizi pubblici non può esser confusa con l'autogoverno delle masse e con la loro possibilità di stabilire un controllo incisivo su quanto gli assessorati sfornano. Se l'indirizzo è certamente giusto, bisogna dunque esser consci dell'estrema tortuosità e delle decise trasformazioni che il cammino prevede.

Anche perché, quando va bene, la gente è mitragliata da una propaganda efficace, che attira e coinvolge, ma che per lo più non sa fornire elementi di critica e di controllo. A questo punto è irrinunciabile che l'arma della buona salute vada caricata di prime munizioni minime: motivare i criteri con i quali si organizzano festival e concerti, discutere le scelte di programma, stimolare la partecipazione attiva del pubblico con spiegazioni circostanziate della qualità della musica, fissare il prezzo politico del biglietto sulla base di preventivi resi di pubblico dominio, rendere pubblici costi e bilanci.

3) Il dibattito unitario (e unire la sinistra, tutta, su un programma che nessuno da solo presume di possedere in esclusiva dovrebbe essere solo questione di buon senso), l'intervento nel merito del linguaggio musicale, la definizione degli spazi e dei modi di rapporto con la gente, non possono comunque non avere come protagonisti principali i musicisti stessi. Elevati troppe volte a modelli di identificazione « di sinistra », sul palco, e adoperati strumentalmente o relegati a comparse nelle questioni più generali, i musicisti sono stati finora più l'oggetto dell'intervento politico nel campo dell'



espressività sonora che i soggetti portano.

E che questa situazione non turbi i sonni di qualcuno di essi, che da un confronto e da una responsabilizzazione più approfonditi vedrebbe scalzate le ambiguità politiche ed espressive del proprio ruolo di star, è zona d'ombra nella quale si sperde la possibilità di uno spazio di influenza rilevante per quei musicisti che soffrono oggi tutte le contraddizioni che una scelta di creatività piena comporta. Solo così, con questa assenza dei musicisti veri e con la presenza assillante delle figure meno augurabili, si spiegano da una parte il provincialismo, che non consente un respiro profondo alle esperienze più nuove di estrazione straniera, dall'altra certe mitizzazioni falsamente aggiornate che fanno passare con la musica creativa anche le mummie e le cianfrusaglie di importazione.

Le esperienze cooperative e associative di musicisti in Italia sono ancora agli albori (e di quelle straniere abbiamo appuntata sul taccuino qualche sigla dietro la quale non sappiamo ancora cosa concretamente accada: ma questa è carenza che seppelliremo fin dai prossimi numeri di GONG). Sulle loro potenzialità tutti abbiamo ben poco insistito: ognuno nelle sue orazioni pubbliche ha pronunciato i suoi omaggi più o meno sinceri all'iniziativa dell'Orchestra, ma poi di fatto è prevalsa la pratica della sua subordinazione all'immediato rendiconto delle singole organizzazioni.

Va ribadito invece che in prospettiva (ma non sempre domani bensì già fin d'ora) l'affrancamento dei musicisti dai vincoli del mercato, nonché la

socializzazione e la lievitazione delle esperienze creative, possono sortire proprio dall'autogestione da parte dei musicisti stessi. Solo attraverso questa possibilità, del resto, si può cominciare a martellare quella logica indotta dal sistema capitalistico di produzione, che vede i musicisti come animali da concerto e da disco, e che ne ostacola l'attività di workshop, nelle strade o in situazioni sociali diverse, di esperienze dattiche. Nel medesimo senso vanno intesi i rapporti con i musicisti stranieri, perché far comprendere ad essi che in Italia il circuito non è quello tradizionale e commerciale significa innanzitutto servirsi di nuova metodologia. Il famoso « uso tecnico » degli impresari privati e dei mediatori non lo accettano neppure più al mercato del calcio: esistono indirizzi di musicisti disponibili che un semplice coordinamento delle organizzazioni e delle iniziative democratiche può centralizzare e trasmettere. Fare progressivamente a meno degli impresari e tessere un ruolo nuovo per gli operatori culturali progressisti è a questo punto un salto alla portata delle gambe di chi crede veramente che la musica creativa possa contribuire a trasformare i modi di pensare e di sentire della gente.

Scrivo queste prime, minime, proposte con la sensazione spiacevole e frustrante di fare il grillo parlante, che giudica, senza, stabilisce come il mondo dovrebbe marciare, e poi non ha altra forza che quella di schiacciare i tasti della macchina da scrivere. GONG non è una forza politica, non è il giornale più letto dagli assessori alla cultura, non mette in moto forze materiali di massa e spesso neppure solo le proprie. Dire la nostra opinione non è però soltanto fattore di quella democrazia formale che consente ad ognuno di parlare purché non sposti e decida nulla: possiamo esser momento di stimolo, area di dibattito, strumento di circolazione di ogni idea di nuova cultura. Almeno a questo piccolo (grande?) ruolo non intendiamo proprio rinunciare.

FRANCO BOLELLI



Che problema avete in testa?

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

Con i rimedi della natura.

Alle Erbe per capelli grassi



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

All'Arnica per la forfora



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

Alle Proteine per capelli fragili



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

Dr. Dralle

i rimedi della natura ai problemi dei capelli

riflessi sul nuovo mito Sam Rivers

L'URLO SOMMERSO

*... lo e il mio padrone
non ci capiamo
ma lui non lo sa
perché non mi
chiede nulla
lui non sa cosa penso...
(antico canto negro)*

Chi non si è chiesto il perché di questi inattesi trionfi estivi? Chi non ha cercato una risposta chiara, frugando con gli occhi i misteriosi formicoli su prati e piazze italiane e, sul palco, il rituale di quest'uomo semplice e schivo un po' segnato dagli anni, emblema quasi patetico dell'antidivo?

Forse soltanto lui, Sam Rivers, non si è posto tanti perché e ha raccolto felice questo successo; né gli importa se è forse tardivo o inatteso... Forse è sempre stato così nella vita di questo *black cat*, più abituato a lottare per

poter svolgere il suo lavoro che a mieter successi...

Originario dell'Oklahoma (classe 1930), ma cittadino adottivo prima di Boston e poi di New York, Rivers non deve mai aver avuto molta fretta: «arrivare» in USA non è un verbo per musicisti come lui... piuttosto «sopravvivere»...

Così Sam preferisce studiare a lungo (in Conservatorio e da autodidatta), trovando ingaggi di non molto peso artistico per mantenersi. E soltanto a metà degli anni '60 — dopo una breve esperienza con Miles Davis — comincia ad incidere anche in proprio. Ma è nel '69, militando nell'Unit di Cecil Taylor, che Rivers raggiunge la maturità sufficiente per costruirsi una definitiva immagine di leader musicale dell'era seguente il diluvio free.

«So che tutto ciò fa parte del corso della storia... Non mi dolgo di un simile stato di cose...» diceva in un'intervista di Gong più di due anni fa.

Ora queste migliaia di ragazzi che l'applaudono non sanno certo tutto di lui, ma intuiscono facilmente le molte cicatrici del vecchio guerriero e si lasciano quasi sommergere docili e rispettosi dalla colata rovente di suoni straripanti oltre l'ordito abilmente strutturato del set: che corrisponde in modo quasi codificato al set tipico del grande polistrumentista virtuoso. C'è infatti in esso una spettacolarità efficacemente contenuta attraverso uno schema abituale di successione di soli e di sonorità ed insieme un continuo e rinnovante flusso di energia: un elemento statico (di rassicurante rigore) e uno dinamico (che rialza di continuo il tasso emozionale) stimolano spesso ad un ascolto che è adesione totale, senza troppi scrupoli per le piccole sfasature o i particolari insoddisfacenti. (Non è un caso che mai come quest'estate Rivers abbia poco curato la qualità tecnica e l'allegria dei collaboratori).

E questo schema programmatico delle sue *live performance* è più o meno rintracciabile nelle numerose prove su vinile: così nei quattro temi registrati al Jazz Workshop di Boston nel '71 (e raccolti in apertura all'album *Hues*), nitida traccia di un linguaggio solistico appena entrato nella sua piena maturità; così la notissima esibizione di Montreux '73 (raccolta in *Stream*) lunga, eccitante cavalcata sonora a fian-

co agli stessi generosi compagni di Boston (Cecil McBee al basso e Norman Connors alla batteria, due dei suoi più congeniali collaboratori); e così molte altre volte, fino al recente lavoro in studio *The Quest*, che per quanto più complesso e riflessivo ripresenta lo schema di sempre in quattro fasi strumentali (soprano - flauto - piano - tenore), gli stessi quattro universi conviventi nei precedenti *Live*.

E' una concezione che non si può non prendere in considerazione insieme al personaggio Rivers, alle sue precipue doti di polistrumentista e all'ansia infinita di esplorazione di nuove sonorità che sempre lo muove. Ma è qui forse indispensabile ricordare Rivers non è mai stato solo questa immagine inquieta e spiccatamente individuale di un vir-

tuoso-interprete di se stesso: è anche un compositore assai duttile (e non destinato soltanto alle sue interpretazioni), un insegnante e un animatore culturale, un musicista ricercatore, che se da una parte per campare accetta talvolta anche qualche turno come *sessionman* di lusso, dall'altra si rende disponibile per esperienze con altri colleghi, diversi per formazione e per caratteristiche tecniche.

Sono le eccezioni, abbastanza numerose, e assai poco marginali, alla regola dettata dall'impatto con la gente: facce meno note dell'immagine poliedrica di un musicista troppo a lungo trascurato e quindi mai messo in condizione di scrivere su vinile la sua storia integrale.

In questo senso val la pena di rintracciare alcuni luminosi e



talvolta contraddittori episodi: nel '73 con *Conference of the Birds*, un'esperienza di lucido, quasi profetico, sperimentalismo a fianco di personalità quali Anthony Braxton, David Holland e Barry Altschul; nel '74 con il grosso impegno orchestrale di *Crystals*, immerso in un turbinoso *mainstream* post-ellingtoniano e tuttavia inspiegabile senza gli sconvolgimenti free degli anni '60; nel '75 con la suggestiva ferocia di *Capricorn Rising*, un selvaggio racconto scritto a quattro mani con il pianista Don Pullen.

Tornando comunque all'attuale scena delle *performances* di Rivers non può sfuggire il legame strettissimo, diremmo di filiazione diretta, con la classica scena afroamericana dei '60, quella che ha visto l'ascesa dei protagonisti del free.

Erano quelli i giorni fierissimi in cui il recupero di gestualità e di colorati costumi africani significavano per i nuovi musicisti il rifiuto di un vecchio ruolo da clown nero al servizio dei club per soli intenditori bianchi ed

insieme la speranza di un'identità ritrovata nel sangue delle rivolte di ghetto: una scena insieme realistica (che affiancava la lotta disperata delle Black Panthers) e insieme onirica (che ritrovava nel mito africano una dimensione diversa in cui proiettare un futuro oltre il ghetto).

Oggi la scena di Rivers si è spogliata del colore dei dashiki e di una speranza gioiosa di resurrezione immediata: tende piuttosto a proiettarsi definitivamente — attraverso la gestualità misurata e l'uso « magico » delle voci — in un rituale arcaico che celebra la ritrovata identità culturale, la Grande Madre Africa. Una liberazione totale ma di nuovo lontana...

E' sintomatico che, nell'intervista che segue, a Rivers sfugga una frase come « la musica nera oggi riflette la libertà che la mia gente vuole... ». Dopo gli anni eroici della rabbia, ecco dunque quelli della frustrazione. E la musica non è più destinata ad inscenare il clima rovente di un momento « storico » ma a « ri-

flettere » un concetto astratto, lontano dalla dura realtà. Nel mitico mondo delle aspirazioni lo specchio sonoro restituisce il fantasma della libertà, il grande sogno perduto... Strappata dal bruciante contesto americano, la libertà rischia continuamente di ridiventare l'eco visionaria della grande Madre. Ed è proprio in questo difficile rapporto con il passato che l'afroamericano ritrova sulla scena musicale la sua immagine dilaniata e spesso ambigualmente sospesa tra le violente contrapposizioni dell'oggi e il desiderio di unificarsi finalmente liberati (fuori dal ghetto e dalla Storia) nell'arcaica utopia di un Eden africano delle origini.

Così l'ascolto della musica di un Rivers (e non di lui soltanto) rischia oggi di diventare una difficile navigazione controcorrente alla ricerca dei momenti liberati dalla ridondanza e dall'ambiguità di contesti linguistici che gli anni hanno reso troppo codificati e consolatori.

Ma un tale rapporto d'ascolto rimette in questione la scena stessa della musica nera, la vicenda drammatica di una razza affidata ai suoni e c'è da chiedersi fino a che punto un tale rapporto è realizzabile tra musicisti come Rivers da una parte e dall'altra masse ignare cui si chiede di intuire magari confusamente piuttosto che di capire come pretendeva fino ad ieri l'élite di « intenditori ».

In questo sviluppo di contraddizioni, affiorano come sempre speranze e perplessità: un Rivers che parla del suo Rivbea Studio, di nuove situazioni che potrebbero favorire l'avvento di nuovi musicisti, di nuove esperienze anche in Italia, è lo stesso che subisce le regole di un impresariato che resta (nel suo esclusivo interesse) cieco e sordo, anche quando flirta con i « politici ».

Nonostante le sue attività di didatta e di leader laggiù a New York, sui palcoscenici italiani Rivers si è imposto nella veste di solista, con il buono e il cattivo che è insito in tale veste. La sua istintiva intelligenza di solista gli ha impedito di cedere troppo agli impulsi dell'enfasi, della commemorazione di un passato che ad esempio rende ogni giorno più pallida e inutile l'arte consolatoria del vecchio Shepp. Solo quella sua istintiva intelligenza permette che dal continuo confronto con il « linguaggio dei padri » escano momenti, ancora numerosi, di lucida violenza; e proprio negli spunti più energicamente irrazionali ritorna una magia che risuscita gli spettri ayleriani della rabbia e della sensualità nera, il sangue e non soltanto i colori di un'origine ar-

caica... Ma al di là di questi bagliori di salvezza, neanche Rivers è esente dalle ambiguità che dominano oggi buona parte dell'attuale Black Music: le ambiguità di un discorso che urla di disperazione e nostalgia, ma, piuttosto di inserirsi con spietata intenzionalità nelle terribili contraddizioni del presente, cerca la riconciliazione nell'universalità di un canto visionario.

La storia artistica di Sam Rivers d'altronde attraversa più di un ventennio: si forma tra i grandi del bop ed esplode solo al tramonto del free, quando il grido di rabbia si spegne nel sangue, o nella presa di coscienza, oppure soltanto nella frustrazione. Di qui nasce forse l'ansia di ricapitolare, di storicizzare — a chiusura di un'altro tragico giorno — le antiche ossessioni di un popolo schiavo (anche delle sue esasperate opposizioni: integrazionismo o separatismo, lotta di ghetto o sogno africano). E le fatiche, pazienti e contraddittorie, di questo instancabile poeta - ricercatore vuol forse soltanto riassumere la tragedia di un popolo ed insieme testimoniare con lingua rovente che la *Questione* è ancora irrisolta.



PEPPO DEL CONTE

Dopo tanti festival estivi in Italia, Sam Rivers (che ha fortunatamente sostituito il batterista del trio scegliendo Warren Smith) è stato di passaggio a Milano: qui, nella tranquillità pomeridiana di un hotel, si è svolta questa intervista, nata per verificare giudizi scaturiti dall'ascolto e soprattutto per verificare i rapporti fra musica e ascolto, per sondare Sam Rivers su alcuni momenti della cultura afro-americana che ci arriva spesso distorta da una fantomatica informazione e dalle fasulle storie del jazz, popolate di esiliati come Sun Ra e di vittime come Giuseppe Logan, amare leggende del free discografico per élite. E poi c'è il problema di fondo, di sempre: è emerso da solo. E' difficile affrontarlo da musicologi e storici con quanti lo portano nella pelle. Negli anni dei furori della Freedom Now Suite, Black Saint, Faubus, ricordo un'altra intervista, avuta con John Coltrane, la sua ultima notte a Milano. « Il problema della libertà — mi rispose Coltrane — impariamo a conoscerlo già da bambini ».



intervista esclusiva a Sam Rivers

LA PAROLA A UN VETERANO

GONG: Qual'è la situazione politica afro-americana oggi? Dopo Malcolm X, dopo soprattutto il grande momento del Black Power e delle Black Panthers, i leaders politici sono stati assassinati o esiliati. La crisi, la stasi apparente è una conseguenza di quella repressione? Come si stanno organizzando le masse nere?

RIVERS: La situazione politica afro-americana oggi è assai diversa dagli anni sessanta. Ci sono molti più dirigenti, adesso, nell'apparato dello Stato, si parla di mille dirigenti neri. Certo non costituiscono maggioranza, si tratterà del tre-quattro per cento. Comunque, nel complesso, ci sono molti più neri che fanno politica. La politica svolta dal Black Power nello scorso decennio è stata molto utile. E' vero, questi nuovi dirigenti non possono avere una radicale influenza sulla politica degli Stati Uniti, comunque esistono e ciò è importante e la situazione potrà migliorare in futuro se si guadagneranno più voti. Inoltre, dobbiamo ricordare che diversa è anche la situazione mondiale. Oggi c'è il mondo afro-asiatico, il cosiddetto Terzo Mondo, che ha un grande potere e un'influenza politica sull'America. I popoli del Terzo mondo stanno diventando più importanti nella sfera politica, cosicché la situazione americana risulta anche influenzata da quanto avviene fuori dell'America e questo vale per ogni nazione.

GONG: Coltrane e il free sono stati il sound di Malcolm X. La Black Music, oggi, quale momento politico riflette? Mi riferisco a quella musica che non è auto-consolatoria, che non imita, cioè, suoni e rabbie degli anni sessanta.

RIVERS: La musica nera riflette la libertà che il popolo vuole. Questo fa parte della sua stessa tradizione. La musica nera ha sempre riflesso questa libertà: anche durante i primi anni, quando i neri cantavano solo i gospels, in cui parlavano di cose piuttosto astratte come il cielo, ma il cielo aveva un altro senso, era in realtà la libertà.

GONG: Archie Shepp ha anche lui un grosso consenso in Italia. Shepp è stato il simbolo degli anni sessanta, il momento più esplicito d'identificazione fra politica e musica. Oggi, in Italia, viene spesso ancora presentato con tale motivazione: ma la sua non suona come una musica frustrata, forse dalle delusioni e da quanto è accaduto o non è accaduto in questi ultimi anni?

RIVERS: Archie Shepp è stato senza dubbio uno dei simboli degli anni sessanta, ma lo sono stati anche Cecil Taylor e Ornette Coleman. Soprattutto, però, Taylor. Solo che Shepp era più facile da capire, da ascoltare, perché la sua musica risultava più accessibile di quella di Cecil Taylor, il quale, a mio parere, è stato però il più avanzato

fra i musicisti a parlare dei diritti del popolo, a parlare di politica, dei diritti degli artisti, dei musicisti e della gente nera. La musica di Shepp e, oggi, frustrata? Forse è vero. Ma io ricordo che negli anni sessanta Shepp ha contribuito a rivalutare la musica dell'era del bebop. Io sono stato fortunato a conoscere Charlie Parker, Lester Young, Coleman Hawkins e altri maestri dell'era swing e bebop. Mi sono formato e ho vissuto nell'epoca del bebop. Ma Archie Shepp, purtroppo, non ha vissuto nel bebop, ne ha solo sentito parlare: era troppo giovane per poter suonare in quell'epoca. Per me la situazione era differente: avendo qualche anno in più, ho potuto suonare con i boppers, le cose loro, i giri armonici di *I Got Rhythm*, etc. E oggi sono arrivato, con altri, a fare una musica che servirà per il futuro, faccio parte di quella seconda generazione che vuol far cambiare le cose in America.

GONG: Una musica, la tua, che non cerca consolazione nei suoni di ieri, ma che suona come una nuova speranza della gente nera...

RIVERS: Non ci sono neri-americani, perché i neri non sono americani, ci hanno portato qui duecento anni fa. Non siamo stati noi i primi cittadini a venire in questo Paese. Sono presente negli Stati Uniti da dieci generazioni e da tre generazioni sono un musicista: mio nonno, mio padre, io. I miei figli saranno la quarta generazione di musicisti, perché, in famiglia, non facciamo altro che essere musicisti. La tensione razziale? Mio padre, mia madre e i miei zii erano presenti negli anni trenta e l'hanno conosciuta. Non è stata una cosa nuova per me, ha fatto parte sempre della mia vita, ricordo che a sei anni ho cominciato a conoscerla da mia madre e sempre, da allora, ho sentito parlare di libertà e di lotta per la libertà da parte dei neri o, se preferite, afro-americani. La mia speranza è che presto ci sia veramente quella libertà, naturalmente...

GONG: Qual'è il rapporto fra la tua musica di oggi e quella degli anni sessanta? I tuoi primi album per la Blue Note riflettevano la tua autentica musica di quei giorni o esistevano dei condizionamenti discografici?

RIVERS: Non riflettono la musica che facevo a quel tempo, riflettevano quello che facevo prima, perché la Blue Note non voleva la musica free. L'album *Lifetime* con Tony Williams, quello riflette la mia musica di allora e anche quelli con Andrew Hill. So suonare anche il blues perché ho lavorato con l'orchestra di B. B. King, poi con Jimmy Witherspoon e con T-Bone Walker. Quando ho lasciato Balken sono entrato nel gruppo di Miles Davis. Sono stato esposto a tutta la musica, essendo cresciuto con un padre e una madre che facevano i gospels e gli spirituals

in chiesa, e mi piacerebbe conoscere tutte le musiche, da quella indiana a quella italiana. Poi con la Blue Note ho rotto, ho ottenuto che mi lasciassero libero: loro volevano che facessi della « pop music ». Per tre o quattro anni non ho più inciso dischi.

GONG: Questo, dunque, il motivo del silenzio che allora era calato su Rivers. Ma c'è stato un altro silenzio, una cospirazione del silenzio di cui è stato vittima Sun Ra. Eppure Sun Ra e l'Arkestra stavano creando una nuova musica, il free, prima di Ornette Coleman ed altri. E' vero? Ma, allora, la storia del jazz non è spesso sbagliata, disinformata e disinformante?

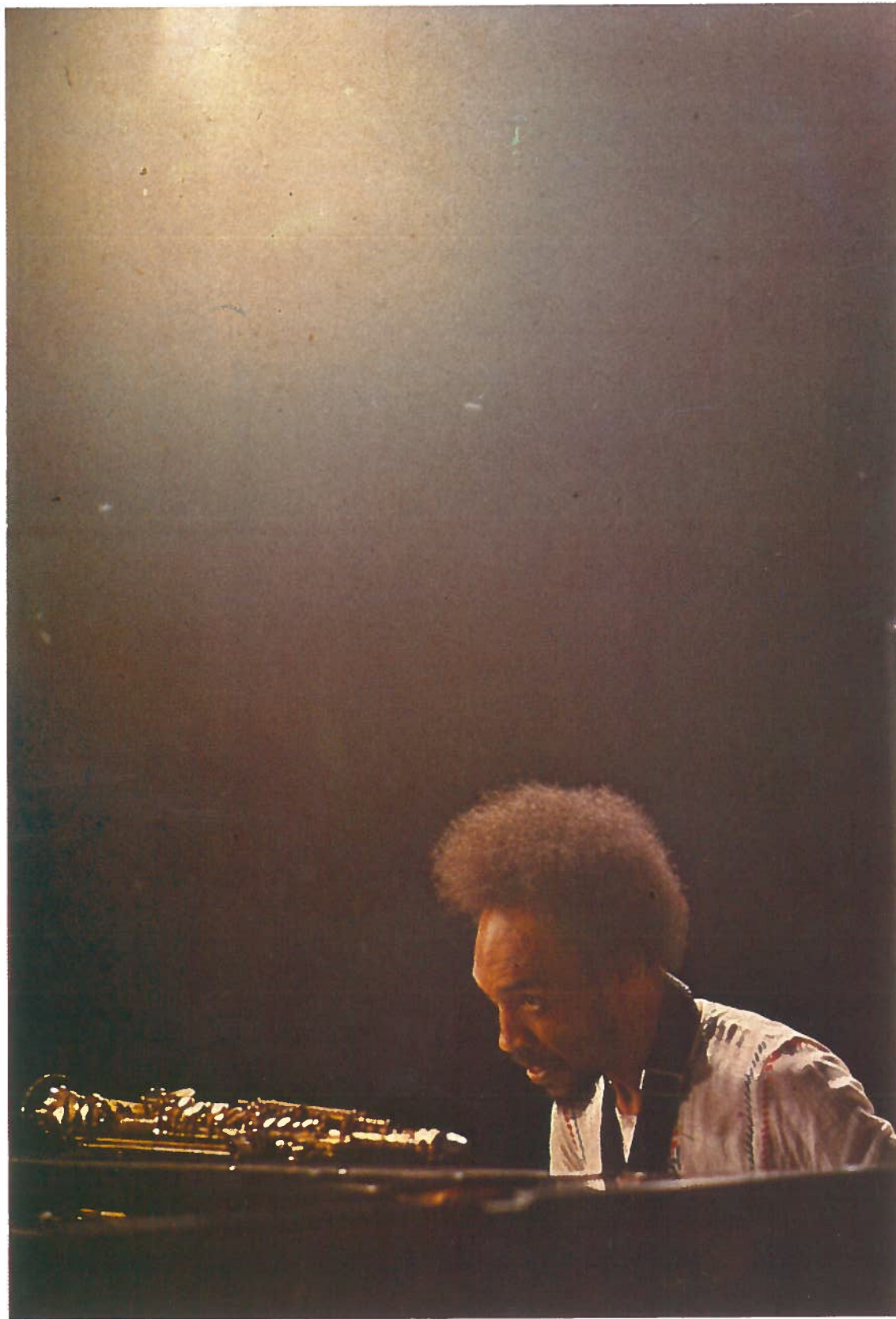
RIVERS: Sun Ra è stato il primo padre del free. Poi Cecil Taylor e quindi Ornette Coleman. Ma Sun Ra è un individualista, produce da sé la propria musica e vende da solo i propri dischi. Questa è la ragione del silenzio: non vuole essere sfruttato dall'industria discografica. Gli errori della storia del jazz... E' vero, la storia del jazz è stata scritta da gente che non amava e non voleva fare delle vere ricerche, in fondo non gliene importava niente. Sun Ra è un esempio.

GONG: Chicago e St. Louis rappresentano il nuovo momento della musica nera? C'è un diverso atteggiamento dei musicisti neri verso la cultura occidentale, non più subordinato (Braxton, Lake, Jenkins)? La composizione sta acquistando un nuovo ruolo nell'ambito del jazz?

RIVERS: Tutti questi musicisti fanno parte di una grossa organizzazione, ma a New York. I musicisti newyorkesi (parlo di Coltrane, Sanders, Ayler, di me stesso) sono però diversi dai chicagoi, sono più emozionali. Cioè, nel jazz di New York intelletto ed emozione sono pari, nell'Art Ensemble c'è più intelletto e meno emozione. In Taylor i due momenti si identificano. Comunque, è sempre musica e le preferenze sono soggettive. Tutti fanno parte della vera musica afro-americana. Quanto alla composizione, io stesso, come Dave Burrell, Anthony Braxton, Leroy Jenkins, compongo da vent'anni per orchestre jazz e sinfoniche, ma questa mia musica non è mai stata incisa. Credo che il nuovo compositore dovrà abbandonare standard e schemi precostituiti e inventarsi uno stile, una forma totalmente free: non più le sedici battute del blues; composizione, assolo, melodia e ritmo debbono nascere con la massima libertà.

GONG: L'intera storia del jazz è la tensione fra cultura nera e cultura bianca, fra una musica di popolo e un pubblico sbagliato. In Italia, i musicisti hanno trovato un pubblico più giusto?

RIVERS: In Italia c'è un entusiasmo e una comprensione molto diversi che in America dove, anche



se la musica l'hanno in casa, la maggior parte della gente non va ad ascoltarla. Le radio trasmettono musica 24 ore su 24, un centinaio di stazioni, io ne conosco cinque o sei, ma solo una fa del jazz, fra l'altro non free, ma pop jazz. Corea, Hancock, Hubbard, gente simile.

Niente avanguardia. Solo gli studenti conoscono il free e il suo significato. A differenza del pop, della « musica facile », per il free non si fanno promozioni: non c'è radio per me, Sun Ra e gli altri. In Italia c'è molto più interessa-

mento e noi l'apprezziamo moltissimo: si fanno degli sforzi, come in altri Paesi europei, per questa musica ed è un'ottima cosa. In America gli organizzatori dispongono di tutti i musicisti, ma chiamano Lee Konitz, Stan Getz, Zoot Sims, non Sun Ra, non Cecil Taylor. Magari Keith Jarrett, ma Taylor no. Fa parte della cospirazione dei bianchi americani contro di noi, c'è sempre stata: il dixieland di Chicago contrapposto ad Armstrong. Invece di Parker, Coltrane, Rollins, gli organizzatori prendevano Getz. Poi è arrivato Eric Dol-

phy, stessa storia, lo hanno abbandonato come gli altri. Ormai so che è così. Ma io mi considero fortunato e sono orgoglioso di essere un musicista e d'aver fatto parte di gruppi come quelli di Davis, Mingus, McCoy Tyner, Taylor, Hill. In Italia, in Germania, in Norvegia c'è dell'ottimo jazz, naturalmente legato alle tradizioni europee, questo è ovvio e inevitabile. C'è gente come Schiano, Bennink... Farei volentieri dei dischi con loro...

GONG: Nessun responsabile di festival italiano ti ha mai chiesto

di contribuire in prima persona indicando nuovi musicisti da invitare?

RIVERS: No. Però è un'ottima idea. Forse non sanno che io ho uno studio a New York, il Riv-Bea, l'unico dove si suona e si registra del free. Sonny Murray, Dave Murray, Julius Hemphill, Anthony Braxton, una trentina di musicisti con altrettanti complessi. Ho tutta questa lista: potrebbero venire in Italia e fare anche dei dischi.

GONG: Ancora una domanda: riguarda Giuseppe Logan. Sparito dalla scena. Dicono che cinque-sei anni fa chiese la carità per la strada. Dov'è oggi Logan?

RIVERS: Giuseppe Logan è in ospedale adesso. In ospedale psichiatrico. E' un mondo difficile questo per i musicisti in un'America che ha fatto milioni con la produzione dei dischi e che ha distrutto uomini come Parker. Ricordo Logan perché vivevamo tutti e due a Boston; poi lui è venuto a New York e ha avuto un certo successo, mi sembra, con Milford Graves, che adesso insegna ma anche suona. Sì, vedi, è davvero una vita molto dura per i musicisti, specialmente per i musicisti afro-americani.

Illustrazione dall'album *Capricorn Rising*



Danielle
Jono

Uno splendido film dei fratelli Tavianì (*San Michele aveva un gallo*) si chiude con l'immagine di due barche cariche di motivi simbolici: sull'una l'utopia, l'individualismo, l'immaginazione, sull'altra la scienza, l'organizzazione, la razionalità. Ambedue indispensabili, ambedue insufficienti se isolate e tuttavia ancora lontane da una sintesi. La metafora, fra le più pregnanti e suggestive regalateci dal cinema, potrebbe ricorrere a più riprese nella problematica politica di chi si propone di trasformare l'assetto della società e della vita, e segnare, in modo particolarmente netto negli ultimi tempi, la qualità del movimento. Nella dinamica di ogni giorno libertà e necessità, progetti ideali e rivendicazioni immediate, si incrociano e si scontrano.

Mariella Gramaglia, nell'introduzione a un libro di poesie femministe, riassume in modo lucidissimo questa contraddizione: « Da una parte l'esigenza di un'alternativa generale di valori, dall'altra il bisogno di una metodologia rigorosa ed efficace. Di fronte a questo problema reale, che solo una visione pacificatoria ed astratta della dialettica potrebbe risolvere sulla carta in modo fa-

cilone, all'intreccio cioè fra bisogno del comunismo e necessità di una organizzazione per il comunismo, giustamente il femminismo sottolinea come i compagni militanti tendano sempre ad accentuare il secondo termine del contrasto fino a negare perfino che il contrasto esista ». E proprio la lievitazione di tematiche come quelle femministe sta imponendo alla riflessione comune la certezza che non ci sono problemi che sia lecito sacrificare ad altri « più tangibili », rinviare a un domani offuscato e indeterminato. A qualcuno, prigioniero di schemi tradizionali e storicamente perdenti, questi spazi di ripensamenti e rifondazioni possono apparire eteri, perché non enumerabili in alcuna piattaforma o non immediatamente traducibili in percentuali e deputati. Certo non si tratta di obiettivi perseguiti coscientemente, ma che anzi sono diffusi nella consapevolezza collettiva crescendo quasi naturalmente sul corpo di lotte quotidiane e scadenze serrate.

Molla propellente è senza dubbio la centralità dei bisogni umani, contrapposti al produttivismo, alla tecnologia, a ogni processo che prescindendo dal coinvolgimento e dalla responsabilizzazione della gente. Così i nuovi mo-

un "nuovo corso culturale"?

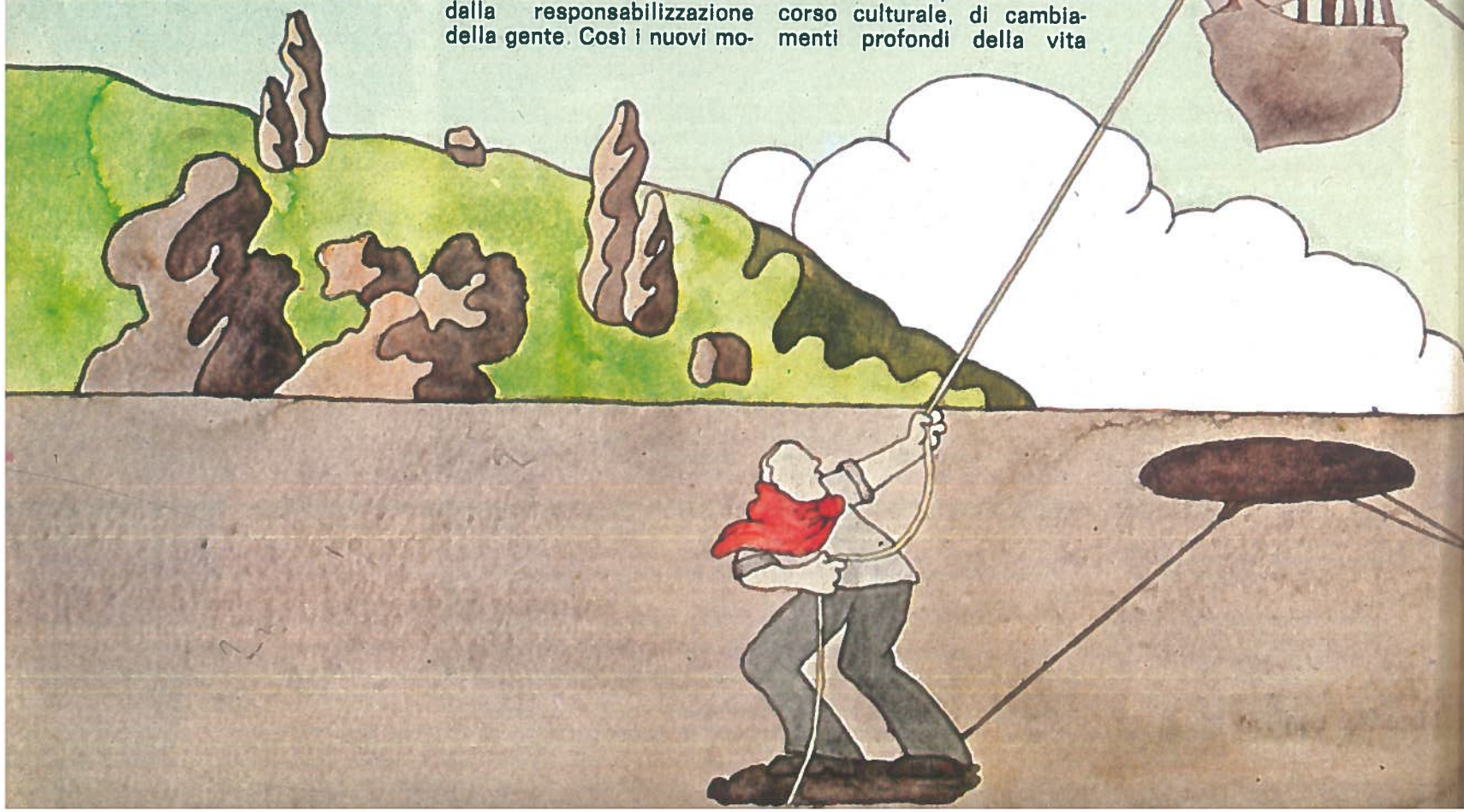
UTOPIA EMARGINATA

vimenti, così i nuovi settori della cultura che propongono oggi un terreno di confronto capace di rifiutare le tradizionali zone a loro riservate.

La riflessione sulla stretta dialettica fra soggettività e realtà totale, lungi dall'essere la nicchia ghehizzata nella quale si consuma la « rivoluzionizzazione dei rivoluzionari », offre gli stimoli per una pratica di mutamenti dei modi di far politica che non edifichi un processo di lotte sociali sulla rinuncia a mettersi in discussione e a far breccia negli equilibri spesso conservatori del vivere delle masse. Quegli equilibri che si sono stratificati anche per la noncurante leggerezza di chi avrebbe dovuto, in ogni luogo e momento, demistificare e proporre alternative. Senza illusioni, si sa, perché conosciamo le regole marxiane della « cultura dominante », ma avremmo almeno voluto l'inserimento del dubbio, il gioco degli specchi, degli infiniti tormentosi rimandi.

Parlare dunque di nuovo corso culturale, di cambiamenti profondi della vita

senza puntar le luci sui contenuti emersi in questi anni — e quanto confusamente! — non è certo più possibile. Solo una concezione povera e parassitaria può, da angolazioni magari dissimili ma sotto la medesima logica subalterna, considerare ancora queste problematiche come il riflesso di una diver-



sità che intende gelosamente conservare la propria marginalità. E' vero l'opposto: che cioè la ragione di vita di queste idee-forza sta oggi nella socializzazione più ampia, e domani nell'egemonia. Che l'apparente e vaga metafisica del nuovo è assai più concreta e plasmabile dalla gente in maniera creativa che non le sicurezze solide di sempre.

Come è vero, d'altra parte, che nessuna formazione politica può dir di possedere l'esclusiva di questi contenuti; essi anzi tendono ad attraversare orizzontalmente le stesse forze organizzate, acuendo al loro interno i termini della contraddizione fra vecchio e nuovo ed agitandone drammaticamente la vita. Nessuna delle due « categorie » storiche può dunque muovere in maniera privilegiata, ed a proprio piacimento, le fila di questi spettri esaltanti: non il partito classico, in qualche modo legato ad una dinamica prudentemente riflessiva e sospettosa, né i partitini dell'anticonformismo fine a sè stesso, perché ancora una volta ghehizzano il senso dirompente di queste nuove proposte dentro al fuoco scoppiettante di un cerchio dal diametro di prospettive anguste.

Da qui le difficoltà: perché il movimento si dibatte nella

fatica spesso schizofrenica di mutare gli spazi politici tradizionali o di costruirne di nuovi; perché se è difficile per chiunque chiudere le porte davanti a questi temi, la tentazione finora prevalente è ancora quella della loro enunciazione rituale e inflazionata fino a precipitare nel luogo comune. E non a caso accade tutto questo.

La tendenza — ma solo tendenza, per ora, bisogna dirlo — all'egualitarismo, alla creatività, all'autogestione si scontra infatti quotidianamente con almeno due ordini di problemi: uno di carattere generale, che riguarda appunto la situazione contingente della nostra società ed il livello di sviluppo raggiunto dal capitalismo italiano ed un'altro particolare, interno a ciascuna singola voce del nuovo orizzonte.

La spinta al « diverso », la corsa al nuovo, pagano lo scotto di un'impreparazione politico-economica che ora ritorce contro di loro le illusioni di qualche anno fa. La crescente disoccupazione giovanile, il sottolavoro, la ricerca freneticamente borbonica di un qualsiasi posto statale, e con queste la frustrazione, la sfiducia, il nichilismo, l'abbandono dell'utopia, l'accettazione del tanto peggio tanto meglio costituiscono un primario terreno di scontro tra il vecchio e il nuovo. Perché se è vero che la lotta è tutta interna alla sinistra, è anche vero che questa risente in maniera traumatica dell'andamento storico della società. La regressione è il pericolo incombente, l'abbandono sull'ultima spiaggia del capitale.

D'altra parte ci chiediamo: in che misura la lotta giunglesca per un posto di lavoro può non interferire nella crescita faticosa di nuovi rapporti interpersonali? Esiste il vero pericolo di scivolare nell'assoluta negatività di chi già istituzionalizza la tattica del « mors tua vita mea »? E forse questa logica non si sta ampiamente estendendo fuori dalla lotta quotidiana « per il pane » fino a coinvolgere tutta l'etica « di sinistra »? I giovani si aggirano stancamente tra una scuola che non insegna neppure la gestione della miseria e una società « esterna » che insegna solo a render sempre più necessaria la pratica della sopraffazione, dell'omicidio morale. La volontà del nuovo, il desiderio di diversità, il gusto per la creazione rischiano lo strangolamento in quanto la lotta per la vita — quella delle urgenze irrimandabili, del lavoro, della casa e così via — non lascia più spazio per ambire a guardar sè stessi, a reinventarsi. Ciascuno al proprio posto, e un posto non sicuro, guadagnato a fatica, per concessione del potere e raccomandazione divina.

Il diverso è bello, ma quanto nebuloso! Così l'autogestione, risposta nuova alle offerte ghigliottinesche del capitale, non riesce spesso a superare il limite d'un semplice volontarismo casinista. E la contraddizione generale, già di per sè condizionante,

si somma alle piccole impotenze, alle fughe illusorie dalla merceologia e dal professionismo. La stessa cosa si può dire parlando di creatività, di egualitarismo, di universi personali e politici: ad una controffensiva generale sul piano della miseria economica corrisponde il balbettio delle nuove forme, la perplessità delle azioni, il dubbio. Per crescere, e soprattutto per produrre una realtà tangibilmente « diversa » capace di offrire soluzioni efficaci di fronte all'attacco del capitale, le nuove istanze non possono allora nascondersi dietro un dito sommando parole alle parole già dette, slogan agli slogan, fantasmi ai fantasmi ma devono accettare tutto il peso dello scontro che il potere tende a drammatizzare sempre più.

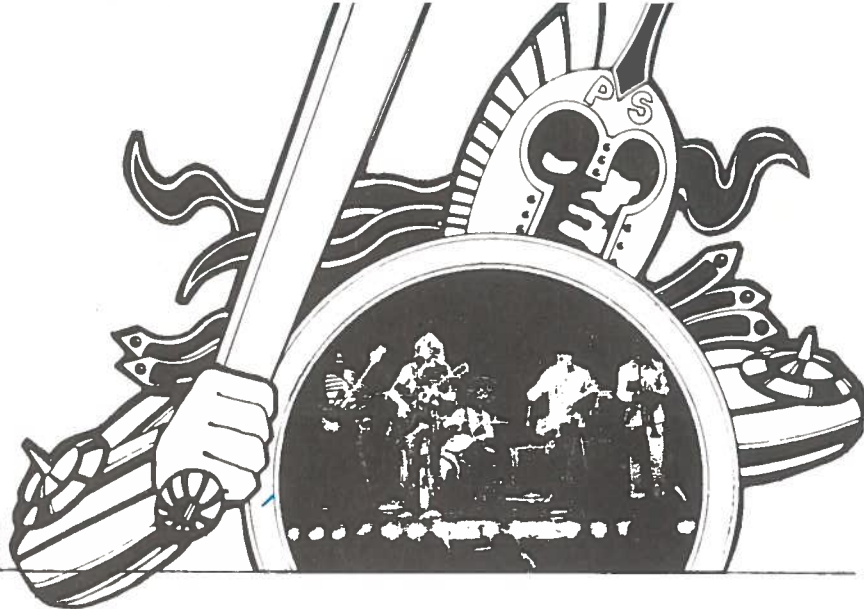
Le esperienze dell'autogestione — anche se caotiche — lo slancio vitale del femminismo, la giusta frantumazione di rapporti personali autoritari, il desiderio di creatività sono comunque segni che non possono esser cancellati con un semplice tratto di gomma perché ormai han nutrito la nostra storia d'inarrestabili linfe vitali. Certo è che la battaglia è ancora tutta da giocare.



Franco
Bottelli

Fabio
Carlini

**MUSICA E
CANDELOTTI**



Pisa: viva le contraddizioni

Sotto il segno di Pisa Jazz nessun oroscopo prometteva gioia e prosperità, dopo che in una sera di luglio una desolante scaramuccia fra sbirri e autonomi ne rendeva impraticabile il campo.

Poco più di mese di ripensamenti è invece bastato perché una gestione politica più accorta, pur senza catturare un consenso quantitativo da riempire gli occhi e le piazze, venisse a far compagnia alla lucidità della programmazione.

Quanto basta, per ora. Ci si è dovuto mettere un temporale da tregenda per toglierci il buon umore e soprattutto un'Art Ensemble, che in questo giro europeo cerca di rallentare la propria scomparsa, di svitare qualche bullone a quella macchina del mercato che al gruppo di Chicago non concede neppure gli spiccioli della cassa integrazione.

L'impressione che rimane sulla pelle, dopo i tre giorni di Pisa, è di essere entrati nei vortici di un vento che solleva e mischia idee e polvere, limiti e potenzialità, e che in ogni modo non consente né placide navigazioni nel banale né ritorni alle comode nicchie degli schemi consueti. E' una combinazione di vecchio e di nuovo, dunque,

che comincia dal pubblico, non polposo ma agile, non ancora in grado di scrollarsi via certe forme di partecipazione passive e standardizzate, ma disponibile e capace di stupore autentico.

(Gente che, sia detto senza demagogia alcuna, mi piacerebbe quale stimolante interlocutore dialettico di GONG). E i medesimi lineamenti incerti ma vivi hanno configurato il profilo dei dibattiti, non gemelli di tavole rotonde che dall'acqua minerale esalano retorica e sbadigli, ma casino sincero che comunque lascia qualche segno profondo nei modi di pensare e di sentire.

Qui i musicisti neri sono venuti a metter le mani nel piatto: non l'hanno fatto con garbo eccessivo, hanno anche ecceduto, forse per scarsa conoscenza dei livelli di dibattito in Italia, con scarse proclamazioni di principio. Ma le considerazioni che a noi competono non possono fermarsi a questo dato epidermico. Proprio non direi che dietro la sloganistica che qualcuno dei musicisti ha profuso a piene mani si agiti solo l'ombra scontata del già sentito.

Affermare, ad esempio, che la musica è vita è cosa assai poco risaputa e altrettanto poco praticata, assolutamente anti-occidentale, originale non soltanto per le grandi masse ma, diciamocelo pure autocriticamente, anche per i cosiddetti critici e per il pubblico più attento

e partecipe. Gli approfondimenti, le mediazioni fra lo spessore di questa concezione e la realtà della gente di queste parti, non possiamo chiederli ai musicisti neri, ed è del resto quel filtro che ognuno di noi ragionevolmente pretenderebbe se venisse catapultato a parlare in una chiesa sconsacrata di Chicago, in una situazione della quale sa e non sa. Fuori dalla tipologia più o meno di sinistra, giù dal palco e oltre le chiacchierate al bar, per una volta i musicisti neri sono stati entità vive, soggetti reali, forse approssimativi ma veri, in un intreccio di personale e politico non solo verbale, che il loro esser neri e il loro esser creativi fa toccare in ogni momento. Personalmente non ho davvero una formazione



Zusaan Fasteau e Raphael Garrett

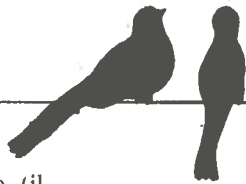
che snoccioli sensi di colpa e desideri di espiatione, ma penso che sia nella dinamica delle contraddizioni, nel confronto senza veli, che può procedere e sgrezzarsi ogni ipotesi di nuovo: dunque, a condizione di non lasciarsi sopraffare da pessimismi cosmici e da sgomenti di ineluttabilità, non va certo interpretata come una sciagura la lacerazione, che a Pisa è stata profonda, dell'idea che sotto il rosso stendardo della rivoluzione scompaiano quelle contraddizioni, di cui quella fra bianco e nero è esempio per nulla isolato. Su un ulteriore, decisivo, terreno Pisa Jazz ha spalancato spiragli significativi: la scelta, cioè, di chiamare Leo Smith e Rafael Garrett con Zusaan Fasteau, non solo accende la spia sull'acume musicale dei programmatori, ma innesca un procedimento di nuovi rapporti con i musicisti stranieri. Sulle piste di quanto fece un anno fa il PdUP a Viareggio con Anthony Braxton, a Pisa hanno saggiamente stabilito di prender contatto diretto con questi personaggi, scavalcando impresari e depennando dunque dal conto spese le percentuali che essi divorano e gli steccati politici che la loro presenza innalza nel discorso con i musicisti. Intendiamoci, abbiamo scoperto solo la clava in tempi di guerra batteriologica, perché la mancanza di un coordinamento e di una pratica comune fra gli operatori della sinistra ha impedito che questa proposta solcasse i cieli di altre città. Ma a Pisa si ricordano almeno che anche i denti servono a mordere, tirano fuori di tasca coraggio e spregiudicatezza, e portano questo linguaggio così « difficile » dentro al popolo più autentico, alle acciaierie di Piombino e addirittura al festival dell'Unità di Pontasserchio, luogo che la guida del touring neppure menziona.

La qualità della musica giustifica del resto questi e più grandi sforzi organizzativi. Leo Smith ha riproposto la supremazia creativa della scuola di Chicago (Braxton, Mitchell, Maurice McIntyre, etc.), schiudendone il petalo forse più nascosto. Se la problematica espressiva, il multistrumentismo, la ricerca di una dimensione strutturale inedita, la stessa pratica del solo impressa a Pisa nella storia delle emozioni più intense, nascono dal ventre della filosofia AACM, l'albero di Smith sa produrre frutti propri e originali. Teorico dell'improvvisazione assoluta, Leo Smith non intende penalizzare in alcun modo la libera spontaneità, restringere di un'unghia lo spazio di quel « qui e ora » che è l'essenza succosa di tutta la musica non-occidentale. In questo agisce sicuramente più su un'ipotesi

di nuova poetica che su un progetto di nuova sintassi. Il suo set in solitudine è sistemato dunque secondo criteri assai differenti da quelli di un Braxton: invece di procedere in un fraseggio per nodi e per contrasti, Smith scioglie un filo relativamente lineare, che dall'essenzialità delle sonorità trae la linfa per riempire il silenzio, materializzandone anche i tempi più lunghi. E' un linguaggio che dimostra come la vita reale e tangibile, quando fa del creare modo d'essere, recupera al proprio interno quelle situazioni eternee e sospese che molti, di primo acchito, relegherebbero nel bagaglio superfluo della metafisica. Non è una musica che mette in discussione, che grida, che critica, se non implicitamente: piuttosto è lo stimolo a impadronirsi dei valori di una vita nuova.

di ricerca profonda. Poi Rafael Garrett e Zusaan Fasteau, ovvero una marginalità che nitidamente mette a nudo tutta l'assurdità, il carattere artificioso, del sistema capitalistico di produzione. Questo duo, che si fonda sull'equilibrio dinamico fra la creatività femminile e quella maschile, fra yin e yang, non lo conoscono i collezionisti accaniti, né i compilatori di discografie (che di Garrett ricordano tutt'al più le collaborazioni con Shepp e con Coltrane), perché i due hanno inciso una sola volta, piuttosto casualmente, una musica assai diversa da quella attuale. Eppure Garrett e Zusaan, con le loro voci e le dozzine di flauti, con soprano e clarinetto, con piano, contrabbasso e violoncello, suonano quotidianamente, non solo su un palco ma in mezzo alla gente; senza forse legare i propri nomi alla storia della musica, ma lasciando qualche suono vivo nella memoria di chiunque ascolta. Rimangono due righe per scrivere (insufficientemente) del quartetto di Max Roach, che pesta la pregevole acqua della tecnica di ognuno dei componenti, e di Reggie Workman in particolare, nel mortaio di situazioni ormai mandate a memoria, e di quella fiera del paradosso chiamata Muzik Circo, che è già formazione fra le più significative in Italia e che conta sulla immaginifica vena di follia di Roberto Bellatalla. Poi la pioggia, e Don Moye che percuote i suoi tamburi solo, sotto la plastica, nella piazza vuota: musica creativa per una vita creativa. Proprio tutto chiaro e scontato, per tutti quelli che sono incapaci di battere il nemico e per tutti quelli che sono incapaci di vivere senza un nemico da battere?





In uno scenario stupendo (il piazzale antistante la Certosa di Pavia) Alan Stivell parla per la prima volta al pubblico italiano, una sera tersa di settembre. Fila di « bambini di Dio », di curiosi, di marxiani scettici lo stanno ad ascoltare, componendo una folla fitta ma non strabocchevole: ci sono anche i « padroni di casa », preti dalla lunga tonaca bianca venuti a studiar da vicino il « fenomeno giovanile ». Il concerto è di quelli memorabili. Stivell non ha esitazioni, tiene la scena con placida sicurezza, sgrana un interminabile rosario di canzoni brevi (ecco un segreto!) proponendo il gioco di *Chemin de Terre*, di *Langonned*, dei celebrati dischi in concert. Scopo è quello d'illustrare la realtà con semplice strumento a due punte: da un lato c'è il passato, la radice tradizionale che qui si chiama Bretagna, arpa celtica, ballata popolare, dall'altro il presente, chiamato a voce chiara dalle forti parole dei testi. L'operazione è ormai avvolta in luce di leggenda. Stivell canta nella lingua degli avi (lingua dolce, melodiosa,

Stivell a Pavia



aperta a schiume impensabili) recupera strumenti « assassinati », visita vecchie carte musicali: in lui c'è fuoco polemico e non gelido « rigore storico », nel nome di un'emarginazione da cui si cerca riscatto. Nell'ora e venti di concerto, la dignità protestata non fatica a prender corpo: i ritmi sciolti, felici, le scale insinuanti proposte a voce e strumenti fanno musica con grande gioia di tutti, con la maliziosa regia di un discreto contaminatore. Bellissimo è l'inizio, che snocciola chiari duetti di arpa e voce; egualmente valido il resto del primo set, con armonia californiana a vestire il canto solenne. Quando Stivell chiede compagnia, però, quando un drummer ostinato prende posto in mezzo al palco, si rompe il velo di magia e inizia il giorno dei rumori duri. Lo sfregio non è irreparabile, però, se è vero che alla fine l'aria è ancora calda e l'artista tranquillo può muover tra la gente con la fida cornamusa, per un brano che non è bis ma saluto affettuoso e significativo.

Riccardo Bertone

Alassio '76

Se spendiamo quattro parole su Alassio è perché questo « festival » ci dà l'idea precisa di quanto sia difficile, ancor oggi in Italia, cercare di percorrere strade nuove, che considerino l'avvenimento musicale come fatto culturale piuttosto che come momento di turismo consumistico o di divertissement fine a se stesso. Da questo punto di vista, Alassio si è distinta come esempio « in negativo », come continuazione ideale, in peggio, delle gesta di Pescara, Umbria e compagnia. Organizzato nel giro di pochi giorni dalla solita Azienda Autonoma di Soggiorno per chiudere in modo pirotecnico una stagione estiva non propriamente brillante, « Alassio Jazz '76 » ha ampiamente dimostrato — e non se ne sentiva proprio l'esigenza — quanto poco giovi alla causa della musica l'improvvisazione tecnica e la faciloneria organizzativa.

Basti pensare che il trio di Liguori ha saputo solo dai giornali di dover partecipare alla kermesse rivierasca; basti pensare che l'amplificatore per il basso è stato recuperato in maniera rocambolesca alle 21,15, quando il concerto era fissato per le 21; basti pensare che, come al solito, l'amplificazione era del tutto insufficiente, e che — caso questo più unico che raro — non esisteva neppure la colonnina-spia per i musicisti sul palco. E qui ci fermiamo perché, francamente, ci pare inutile rischiare di cadere nelle geremiadi, ripetendo all'infinito cose tanto ovvie e banali, che dovrebbero tranquillamente rientrare in un minimo di deontologia professionale da parte degli organizzatori. Ciò non toglie, peraltro, che tutto ciò ha pesato in maniera determinante sulla qualità del prodotto musicale e sulla riuscita dei singoli concerti.

Gli unici, beati loro, che sembravano non rendersi conto di questa situazione paradossale erano i mostri sacri della Art Ensemble of Chicago, che si aggiravano olimpicamente fra il pubblico con la tranquillità di chi è ben conscio dei propri mezzi espressivi. I fatti hanno dato loro ragione: il set cui hanno dato vita, colore, profusione instancabile di spunti, di idee e di energia, è stato uno dei più entusiasmanti dell'intera estate jazzistica. Sognatori dell'impossibile, miracolosamente uniti verso la ricerca di sintesi inimmaginabili nella musica come nella vita, capaci dello sberleffo più irridente come delle pause e dei silenzi più penosi e drammatici, in un pieno di tensione che non concedeva nulla alla platea di danarosi villeggianti settembrini, i cinque hanno inanellato, attimo dopo attimo, i momenti centrali della loro ormai decennale attività artistica. Costruzioni stupefacenti, dove l'elemento scenico e teatrale rivestiva un'importanza pari a quello musicale, *Song for Charles*, *A Jackson in your house*, *What's to say*, *Odwalla*,

Duffvipers contribuivano a colmare con una bellezza anche formale uno spazio ed un tempo di cui il quartetto di Maurizio Giammarco non aveva saputo in precedenza approfittare. Di questo giovane musicista non si riescono a stabilire rigorosamente, a tutt'oggi, le coordinate al cui interno tenta di muoversi. Forse è in fase evolutiva, forse il soggiorno negli Stati Uniti gli ha nociuto più che giovargli, forse avverte eccessivamente sulle sue spalle il « peso competitivo » dei grandi maestri d'oltreoceano, fatto sta che la musica da lui proposta ad Alassio era molto tenue, quasi d'evasione, e sicuramente non rischiava nulla al di fuori del già conosciuto e del già sperimentato. A completare il cartellone di questa edizione di Alassio jazz sono intervenuti, la sera del 3 settembre, il trio di Gaetano Liguori ed il quartetto di Max Roach, nelle ormai abituali formazioni. Troppo sanno, gli appassionati, di questi complessi, perché se ne debba tentare qui, in così breve spazio, una sia pur fugace rappresentazione critica.

Roberto Gatti

A.E.C. a Milano e Vigevano

« Bullshit! » — ringhia senza mediazioni Roscoe Mitchell — « noi qui nel prato e la gente là, a duecento metri, dietro le sbarre. E' pazzesco, non ci può essere nessuna comunicazione. E' proprio Bullshit! ». Bullshit, che non è vocabolo mellifluo, si traduce letteralmente merda di toro. Destinataria di questo apprezzamento è l'organizzazione del festival dell'Unità di Milano, il cui slogan avrebbe potuto essere « la politica all'ultimo posto ». E', questa, solo acida intransigenza minoritaria verso il grande padre? Se così fosse, scrivere con termini tanto duri di una manifestazione della sinistra non provocherebbe un'amarezza che è inferiore solo alla devastazione ideale di chi ha fatto salire l'Art Ensemble sul medesimo palco interclassista che la sera precedente era infestato dalla catastrofe sub-culturale di Marcella, e a fianco di un dibattito con il marciatore silenzioso Massimo De Carolis quale ospite d'onore. La funzione del « critico », i cui piedi d'élite hanno potuto calpestare il prato dell'Arena, si riduce così al racconto del proprio privilegio, ottusamente negato alla gente, che dell'Art Ensemble ha afferrato solo le ombre sfuggenti. Con buona pace della musica come patrimonio di massa, del rapporto fra musica e scena, dell'espressività come

modo di vita. Ben altra è stata, per il set del gruppo di Chicago, la sera prima, l'ambientazione di Vigevano, all'interno di una rassegna (« Si va per cominciare ») che pur su un programma discontinuo sta materializzando il sogno proibito d'un rapporto stimolante con il pubblico decentrato. Qui l'Art Ensemble ha disperso come polvere i timori diffusi circa la sua condizione: non bastano due anni senza ingaggi, né le tentazioni turistiche di questa tournée (qualche soldo e un po' di divertimento, solo per specchiarsi nelle proprie glorie trascorse), per disamorare questa

magnifica gente e sospingerla nella routine. La sensibilità creativa e l'impulso collettivo in loro marginalizzano la mancanza di allenamento. Se i temi sono rimasti più o meno i medesimi di due anni fa, i congegni della fantasia ignorano ogni ripetitività: così nei due concerti (Vigevano e Milano) le atmosfere, le situazioni, gli stessi ruoli dei musicisti sono profondamente mutati, lasciando quale segno di qualità comune il carattere inesauribile della vena creativa. L'alternanza di prevalenze ha così evidenziato a Milano l'impatto del gruppo omogeneo, il teatro spontaneo e mai plateale, l'intersecarsi indivisibile del gesto e del suono, della consapevolezza e del gioco:

mentre a Vigevano un Mitchell dalle pulsioni espressive incontenibili ha qualificato il set accentuando il piano delle performances improvvisate. Su questo modo di vivere la musica, dove tutto è possibile, dove inventare è come respirare, dove la soggettività e il nucleo collettivo coniugano già i motivi del futuro, bisognerà ritornare più a fondo e a più riprese, l'emozione folgorante di questi due concerti dice chiaramente una volta di più che per l'Art Ensemble passano le coordinate di ogni discorso sulla musica che voglia veramente scoprire il senso di una nuova espressività.

Franco Bolelli



Laboratorio Testaccio a Milano

Non sappiamo quanto sia aperto a variazioni occasionali l'organico del Laboratorio Musicale del Testaccio; comunque la formazione apparsa l'11 settembre al Festival milanese dell'Unità era la seguente: Bruno Tommaso (contrabbasso), Michele Iannaccone (percussioni), Giancarlo Schiaffini (trombone), Maurizio Giammarco e Eugenio Colombo (sassofoni), Martin Joseph (piano). Questo ottimo gruppo romano, che dalla primavera scorsa è apparso al nord in qualche

rara occasione, ci convince per le sue molte doti e possibilità. Vorremmo che potessero suonare in giro più spesso per farsi conoscere maggiormente e dimostrare che se questo momento ci fa sentire la stanchezza di alcuni ci può regalare anche concerti come questo che parlano di una rigorosa strutturazione del gruppo e di precise scelte musicali. Il gruppo è costituito da nomi collaudati, con la sola eccezione di Eugenio Colombo piacevolissima sorpresa; sua una lunga composizione,

Sansone, frutto di una ricerca etnomusicale sull'Africa settentrionale, in cui egli stesso si è prodotto in un lungo a-solo su di uno strumento autocostruito, e che si è conclusa con un finale collettivo veramente entusiasmante. Molto interessanti anche gli altri brani tra i quali un adattamento, dovuto a Tommaso, del *Canto della Sibilla* che è del 1100, con variazioni a saltarello come nell'originale. La rigorosa scrittura dei pezzi non sembra costringere nessuno in spazi angusti, anzi la coscienza dell'operazione libera l'attenzione sulla lettura e l'interpretazione di queste composizioni che ci richiamano ad es. uno dei migliori periodi della produzione

mingusiana, quello della sua collaborazione con il sassofonista-arrangiatore John Laporta, oppure ad alcune composizioni di Eric Dolphy. Siamo in buona compagnia dunque, e c'è da aggiungere che l'esperienza che ciascuno ha fatto, e che tuttora conduce, in gruppi sperimentali non fa altro che arricchire il tessuto musicale di dati estremamente stimolanti e succosi. Parleremo ancora di questo gruppo e della intensa attività didattica e d'animazione culturale presso un centro occupato di Roma in uno dei prossimi numeri; anzi saranno loro stessi a parlarvene.

Roberto Masotti

UNA STANZA PIENA DI SPECCHI

Sbocconcellare Hendrix, ecco il modo. Aggredirlo e poi ritirarsi, coglierne il profumo nascosto, procedere per il sottobosco della negazione agitando il formidabile sospetto che di lui non si sia ancora detto niente. Alle certezze del collezionismo, che impone al santo psichedelico le stimate della banalità, rispondiamo muovendo di palo in frasca, rifiutando itinerari « tutto compreso » e quelle « visioni » (*le Madonne del pop!*) che ormai ognuno sperimenta nel tragitto compreso tra il giradischi di casa e il supermarket all'angolo. Dopo aver disinnescato quell'ordigno, i « genieri » appassionati piangono di gioia: ad essi rimane la consolazione, che ha voce lamentosa e timbro più pallido della morte.

Fu Zappa il primo, in un celebre saggio su *Life*, a cogliere il fascino inaudito che Hendrix esercitava sulla generazione giovane dei suoi tempi. « Il richiamo più forte di costui si indirizza a un pubblico femminile bianco che va dai 13 ai 30 anni, con la più alta concentrazione di vittime tra i 19 e i 22 anni. Il suo carisma si estende anche ad un pubblico maschile, bianco, che va dai 15 ai 25 anni... L'auditorio femminile pensa ad Hendrix in termini di uomo leggiadro (forse c'è solo una piccola cicatrice) e soprattutto sexy. L'uditorio maschile pensa invece di lui come di un fenomeno chitarrista e cantante. I ragazzi sembrano provare piacere dal fatto che le loro ragazze siano sessualmente rivolte ad Hendrix: sono molto pochi quelli che risentono del suo fascino e ne provano invidia. Essi sembrano rassegnarsi e dire "Lui ha qualcosa che io non ho mai avuto. E non so se mai potrò possederlo... ma se così sarà voglio proprio essere come lui, perché davvero Jimi lo possiede" ».

Quella verità, annunciata un po' gelidamente, sulle righe, resta ancor oggi tenacemente valida. Hendrix non conosce semplici ammiratori, tantomeno estimatori tiepidi: l'approvazione, nei suoi confronti, de-

v'essere completa, totale, deve sconfinare nella passione o nel sacerdozio discografico. Di lui si premia l'estremismo, e dunque l'irrazionalità; la paga rifiutata a Mick Jagger, medium sessuale dal cuore debole, non viene lesinata al *voodoo chile*, che parla poco e drammaticamente *fa*, suscitando dal nulla torrenti di energia.

Lo strappo hendrixiano è indubbiamente lacerante. La violenza coinvolge sia la proposta verginale dei Beatles (che tentano di far passare la castrazione come nuova virtù giovanile) sia la terapia alternativa dei radical beats (che, per bocca degli Stones, suggeriscono la masturbazione davanti alla musica e alla vita): il *do it!* hendrixiano colma l'abisso tra desiderio e pratica, suggerendo l'incredibile del coito che diventa musica e di una musica da ascoltare come coito. Sciolto il ritmo, mescolati i suoni: alla verifica razionale è sostituito l'abbraccio dell'istinto e del rumore, secondo i principi di una misteriosa fisica universale.

La faglia è evidente nell'uso chitarristico. L'architettura nelle misure di cui è traccia ovunque, nel jazz, nel blues canonico, nel rock e nei suoi derivati, viene offesa con sistematica lucidità: lo sfregio tocca marginalmente la sequenza, la geometria, la disposizione plastica, fidandosi invece sul materiale, sulla voce librata verticalmente. Il troppo hendrixiano passa per questa disobbedienza che, paradossalmente si ricollega all'età arcaica del blues, quando la stoffa ruvida dello strumento forzava la voce e la proposta armonica: il coltello dell'espressione spacca la nota e libera gli armonici, rifiutando la neutralità dell'arma imbracciata. Questa inarrestabile espansione provoca il temporale di *Third Stone From the Sun* e il delirio « ornitologico » di *If Six Was Nine*: altrove (*Hush Now*, *Rainy Day*, *Dream Away*) lo spettacolo propone la parodia della voce umana: ultima tappa è forse la necessaria crudeltà di *Ma-*

chine Gun, di *Star Spangled Banner*.

Dopo la predicazione hendrixiana, alla chitarra viene concesso di aver pensieri, stati psicologici, reazioni. Ciò non è più colorismo timbrico, come sul versante del jazz cerca di far capire Albert Ayler, alle prese con una nuova definizione di fisiologia saxofonistica. Così è possibile dimostrare la trita favola dello strumento come appendice corporale: il *fallo parlante* impone la propria presenza e costringe l'artista, come nella celebre immagine, ad inchinarsi per una perfida adorazione.

Chi può dimenticare che Hendrix possiede una voce, oltre l'organo maligno di cui si è appena detto? Essa ci appare forte, rugosa, di grana dura; avvolta in una nebbia misteriosa, sembra suonare da regioni lontane di cui si è persa la memoria. Nel gioco animale che l'uomo imbandisce ogni volta, il rumore della gola è carta fondamentale e desiderata: la sua presenza ci è familiare (nessun trauma, all'ascolto, nessuna eclatante diversità) e pure riesce inquietante, fastidiosa, come se ricordasse vecchi debiti nostri con la musica, ancora da saldare. La compostezza è ammirevole. Mentre il cielo si squarcia e la chitarra raccoglie la tempesta seminata, il canto resta limpido, senza nervoso, percorso appena da un fremito di veleno: Noel Redding che ficca il naso nella vicenda, in *She's So Fine*, facendosi mangiare dalla musica, dimostra per via negativa la grandezza del cantante.

Così *due voci*, per Hendrix, una per gettare angoscia l'altra per staccarsene, una per mescolare le carte del mondo l'altra per osservare il gioco pazzo. Chi sa dei misteri sonori può viaggiare su per la lingua del suono e trovar piccoli grumi d'ironia, il sale del genio hendrixiano: il nostro itinerario comprende *51st Anniversary*, *Foxy Lady*, *You've Got Me Floating*, *Rainy Day Dream Away*, con infinite divagazioni possibili.

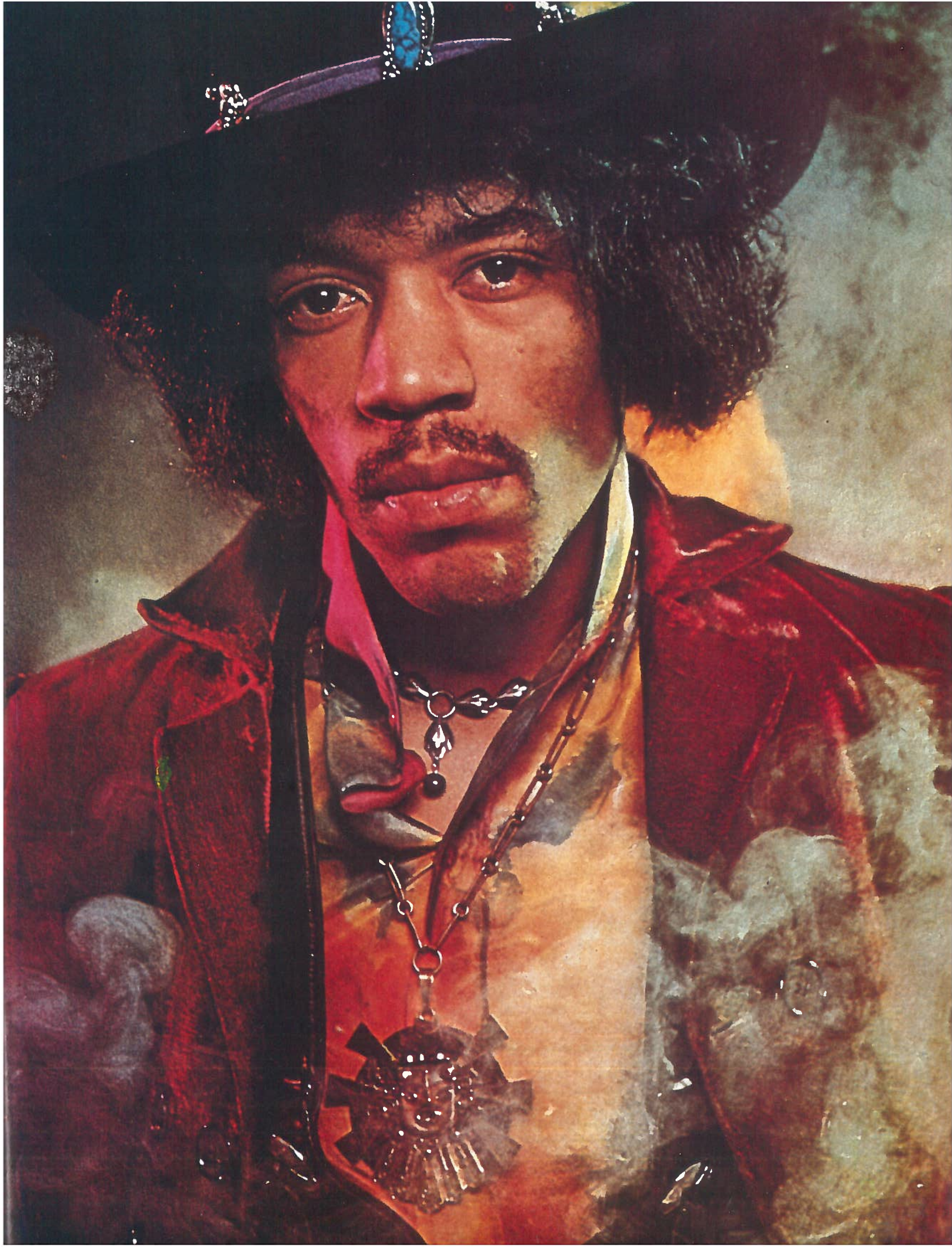
(Altrove, invece, la piega a-

mara della paranoia. Potremmo dire all'infinito di *All Along the Watchtower*, ad esempio, dove un ladro e un buffone dissertano sulla stoltezza dell'umanità, giunta all'ultima porta. Nel canto originale dylaniano, la disputa prende i colori del paradosso, la fine suona esorcizzata dalla lingua schiumante che non ammette drammi o grandi passioni. Non così per Hendrix. La confusione annunciata dal primo verso grava sulla vicenda intera, sottolineata dalla musica, scandita dall'urlo sempre prigioniero. Dalla « torre di guardia » si leva un canto duro, desolato, che vuole avvertire di una morte sentita nei visceri, respirata per l'aria).

« Essi tentano allora di imitarlo e di sostituirlo e comprano una Fender Stratocaster, un Arbiter Fuzz Face, un pedale wah wah Vox e quattro amplificatori Marshall ».

Con queste malevoli parole, suscitando consapevolmente il sospetto, Frank Zappa conclude il suo intervento su Hendrix.

A noi il gioco non pare così smaccato. Immaginare Jimi nei panni di un astuto uomosandwich, votato alla reclame della nuova industria ad alto potenziale tecnologico, ci pare esercizio di notevole fantasia, tanto provocante quanto probabilmente falso. Ad un eventuale esame di laboratorio (come resistere al fascino di una simile ipotesi? Tutti i dischi dell'ultimo decennio sottoposti ad un precisissimo, incredibile test, alla ricerca del cancro industriale!) la linfa hendrixiana mostrerebbe tracce minime d'impurità, segni ben più deboli della media universale. Piuttosto è da ribadire il discorso consueto sull'improvvisazione di quella gente, sull'incapacità di gestire lucidamente la rabbia e la fantasia creativa. Sbucato da un viottolo non controllato dalla *brain police*, Hendrix finisce con l'incappare egualmente nelle maglie dei « padroni »: la guerra non è ben definita, la musica, le parole, i gesti, rispondono alla precaria logica dello spontanei-



smo e non riescono a far precisamente corpo.

Si mordano la lingua quelli che han voluto forzare Hendrix in chiave razziale, quelli che han scorto nella sua tenera poesia tracce di « mondo

gno ». Teso a bruciare la propria vita nel più luminoso dei modi, l'uomo ha dimenticato di prender le misure col mondo, non si è provato a immaginare un domani. La sua « colpa » (il *peccato originale* dell'Età dell'Acquario) ci impedisce di amare assolutamente l'esperienza. Chi è venuto dopo non ha trovato difficile coprire quella voce, soffocando

rifiuta la pacata mediazione del cervello nel rapido fare, crede con ciò soltanto di aver staccato un biglietto per il Paradiso. L'innocenza naturale gli pare bastevole per cacciare il demone scuro della banalità e della monotonia: se ogni istante è diverso dagli altri, questo è il ragionamento, se ogni combinazione nasce da intrecci irripetibili, la fantasia potrà vincer sullo schema garantendo energia fresca per ogni atto.

Così non è, certamente. Hendrix dimostra, con la sua

dispiacere di chi confidava nella favolosa onnipotenza dell'uomo. Il *fallo parlante* finisce col costruirsi una grammatica, una sintassi, peggio, un *sistema chiuso di comunicazione*: tra rumori, sibili, violenza ormai prevedibile svanisce l'arte hendrixiana, troppo lisa e sfiabrata per poter ancora essere utile.

Il canto sommesso di *Pali Gap* (non a caso intonato dopo la morte) vuol essere la testimonianza fantastica di questo impaccio doloroso. Nel motivo beatissimo, Hendrix tramuta rabbia e fantasia in magica modulazione armonica, sciogliendo le dita dal vecchio patto d'

nuovo », i cultori del gesto spettacolare. « Ho sempre sognato di vestire come Ali Baba o il prigioniero di Zenda, d'indossare abiti favolosi in scena. Oggi faccio così e la cosa mi diverte moltissimo: non chiedo altro, è un vecchio so-

il rumore con la terra di mille incisioni, di false leggende. Così narcotizzato, in odor di santità lisergica, il *toten soldat* (il « soldato morto » di Brecht) non sfugge in fondo al maligno *cliché* zappiano: c'è anche l'acido e il taglio di capelli alla *sauvage*, aggiungiamo noi, nel bilancio della strana « impresa di pubblicità ».

Chi brucia nell'attimo creativo tutto il proprio istinto, chi

emblematica vicenda, come le vie della maniera siano infinite e poco misericordiose. Se nell'attimo originale di *Foxy Lady* era possibile pensare ad una infinita collana di suoni vergini (non masticati, non portati a memoria, forti di una brillante luce viva), le righe di *Axis: Bold as Love*, di *Electric Ladyland* già agitano il sospetto e gli ultimi libri confermano tristemente. Spinto dalla sola « parte concupiscibile » del corpo, il suono s'impaccia dopo esser schizzato via alla velocità della luce: i mattoni della *red house* sono in fondo sempre gli stessi, con infinito

aggressione col mondo. Nei cinque minuti d'incanto, l'artista esce dalla identità consueta e prova ad immaginare un *oltre* non credibile: l'angosciata bellezza del brano sta nella fondamentale impossibilità di questa svolta, nella contemplazione del tutto vana cui Hendrix è costretto e di cui ha piena coscienza.

Simile alla melodia che suggella Woodstock, quella musica non vive della provvisoria malinconia *post coitum*, ma è ricca di una tristezza ben più fonda e disperata. La festa è finita, il seme è andato perso: nel suo piccolo, Hendrix scrive qualcosa di memorabile sulla fondamentale impotenza umana.





Dischi consigliati:

Originali:

ARE YOU EXPERIENCED;
IF SIX WAS NINE; ELE-
CTRIC LADYLAND (doppio);
SMASH HITS (compilazione);
tutti Polydor.

Altri ufficiali:

RAINBOW BRIDGE - Reprise;
JIMI HENDRIX & CUR-
TIS KNIGHT - London;
SOUNDTRACK FROM "JI-
MI" (doppio) - Reprise.

Bootlegs:

LIVE AT L.A. FORUM (dop-
pio); SKY HIGH (live in Am-
sterdam: con Winter e Morri-
son); LIVE IN STOCKHOLM.

Materiale su Hendrix:

Un buon libro: *Jimi*, di Cur-
tis Knight.

Tre pellicole: *Injun Fender*,
Jimi, di Joe Boyd, *Jimi Plays*
Berkeley, unico film con distri-
buzione in Italia.

Chi volesse avere informa-
zioni strane e incredibili può
rivolgersi all'HENDRIX IN-
FORMATION CENTRE, c/o
CAESAR GIEBBEEK, Waven-
straat 83, AMSTERDAM, O-
landa.

BASTA CON DYLAN!

Il Bobby Nazionale muove e vince in tre mosse. Da un lato continua la *Rolling Thunder Revue*, che ormai pare aver toccato tutti i centri della piccola e grande America. Non contento di ciò (e nonostante abbia subito « registrazioni pirata » per un totale di almeno sei *bootlegs*), l'artista propone un doppio album con venti canzoni, naturalmente registrato on stage: l'uscita è prevista per questi giorni.

Inoltre, dopo un travaglio durato mesi, ha finalmente siglato l'imprimatur del suo primo TV-Special, *Hard Rain*, una pellicola sparacolori prodotta dal colosso americano NBC. Non è escluso che la RAI acquisti il materiale, riferito a un concerto tenutosi al Biltmore Hotel di Clearwater, Florida (1976).

Tra le delizie ivi comprese, speciali *renditions* di *Idiot Wind* e di *Hard Rain's A-Gonna Fall* e un duetto con la Baez (*Blowing in the Wind*).



OH MANZA NERA...

Phil Manzanera, già chitarrista dei Roxy Music, da un po' di tempo con fregole solistiche, è in piena attività. Dal principio dell'anno sta lavorando al secondo long playing personale e supervisiona, negli attimi liberi, un complesso neozelandese in cui ha molta fiducia, Split Endz. Non contento di ciò, ha recentemente riallacciato contatti con Briar. Eno, l'ex Roxy da tempo innamorato di *contemporary music*. I due hanno lavorato insieme alla fine di agosto, in un paio di concerti, improvvisando su celebri canzoni del loro repertorio. Li accompagnavano Bill Mc Cormick (ex Matching Mole, ex Quiet Sun), Francis Monkman (ex Curved Air), Simon Philips e Lloyd Watson. Improbabile l'uscita di un long playing, almeno a breve scadenza.



METTI UN « SONBUCC » NEL CERVELLO

Il problema della diffusione dei più interessanti testi di musica pop è un problema vecchio quanto il fenomeno della musica giovane. Ad esso si è cominciato a dar soluzione da qualche anno, con traduzioni apparse un po' dovunque, seguendo i tracciati dei vari *songbooks*, più o meno ufficiali. Un paio di libri dell'Arcana, lo scorso anno, han cercato di dare alla vicenda lineamenti più precisi; restavano sempre scontenti, comunque, gli appassionati più intransigenti, alla ricerca di edizioni complete delle opere dei loro beniamini. Ora sono apparsi in circolazione, per accontentar definitivamente le richieste, smilzi volumi ciclostilati che cercano di fare il punto su varie situazioni poetiche: materiale su King Erinson, Genesis, Jefferson Airplane, Pink Floyd, con testo originale e versione italiana, un po' impacciata ma utile. I lavori (che riprendono una buona abitudine olandese, dove libretti del genere si sprecano), si possono trovare un po' dovunque, nei negozi specializzati e nelle librerie. E' prevista l'uscita di ulteriore materiale.

CORYELL + CLAPTON

Larry Coryell riemerge a cicli periodici. Dopo aver abbandonato le scene per un certo periodo, il chitarrista si è fatto vivo al principio dell'estate ad

un party musicale al Crystal Palace di Londra, dove ha tenuto banco duettando con Eric Clapton, sempre più misterioso e sfuggente. Il successo ottenuto lo ha convinto a ripresentarsi in terra europea prima della fine dell'anno. Con la nuova band (Mike Mandel alle tastiere, John Lee al basso, Gerry Brown alla batteria, Terumasa Hino ai fiati, Danny Toan alla chitarra), Coryell girerà per tutta l'Europa del Nord, esibendosi anche al Berlin Jazz Festival, in programma per la prima decade di novembre.

ANCORA DAL MAGAZZINO DOORS

Ad un lustro dalla scomparsa di Jim Morrison, l'Elektra rimescola a tavolino vecchi nastri di Doors, con la complicità dei sopravvissuti Manzarek, Krieger e Densmore. Il nuovo disco è previsto per la prossima primavera, confezionato a puntino con inediti ed alcune poesie recitate da Morrison.



CERCHI NELL'ACQUA PER CERTO JAZZ LONDINESE

Keith Tippett, Elton Dean, Pip Pyle e Jim Richardson si sono dati un volto semi-definitivo, « weightwatchers », uscendo finalmente allo scoperto dalla giungla di *sessions* anonime che ravvivano le aride serate d'Inghilterra. Nel frattempo Tippett e Dean pensano a metter su vinile nuove scritture insieme al bentornato Hugh Hopper (ex-Soft Machine, ex-Isotope) e Joe Gallivan (ex-batterista-sintetista di Gil Evans).

BEATLEFOLLIA!

I biglietti costavano 2.000 lire ma il programma era quantomai ricco: una proiezione dello storico film sull'ultimo concerto dei Beatles (Shea Stadium, luglio 1966), un'audizione dei rarissimi Hamburg Tapes (canzoni inedite del primo periodo tedesco del gruppo), una mostra di rarità Beatle e un mercato delle pulci con detriti di Liverpool. Così più di 2.000 persone, alla fine di agosto, hanno affollato la St. Andrews Hall di Norwich per la 1.a Convenzione Inglese degli Studiosi di Beatlemania. « Abbiám preso l'idea da analoghe manifestazioni già svoltesi negli Stati Uniti, concluse tutte con grande successo. — ha confidato Dave Chisnell, l'organizzatore — Ne abbiám parlato anche con Paul McCartney, che si è dimostrato entusiasta. Sino all'ultimo abbiám sperato che

qualcuno dei « favolosi quattro » si facesse vivo... ». Naturalmente George, John, Paul e Ringo si son ben guardati dal metter piede nella sala delle conferenze. In compenso Allan Williams, il primo manager del gruppo, ha tenuto un commosso discorso sul tema « I Beatles e la civiltà occidentale », tra gli applausi del pubblico maschile e le urla isteriche delle ex groupies ormai in età avanzata...

CAMBIO DI CONNOTATI

per molte società segrete del pop internazionale. Chick Corea ha riformato i Return To Forever, col fido Stan Clarke al basso, Steve Gadd alla batteria e la pestifera Gayle Moran alle tastiere. Degli ex-gregari White e Di Meola sentiremo parlare presto (purtroppo) riguardo alle imprese dei rispettivi gruppi. In Inghilterra, terremoto nei Gong dopo la defezione di Mike Howlitt e di Patrice Lemoine, sostituiti in fretta e furia — accanto ai superstiti Didier Malherbe, Mireille Ben e Pierre Moerlin — da Benoit Moerlin (xilofono), Francis Moze (al basso, e già con la band-formato '73) e dall'astuto Allan Holdsworth (ex-Nucleus, ex-Tempest, ex-Soft Machine, ex-Tony Williams, ex...) alle chitarre.

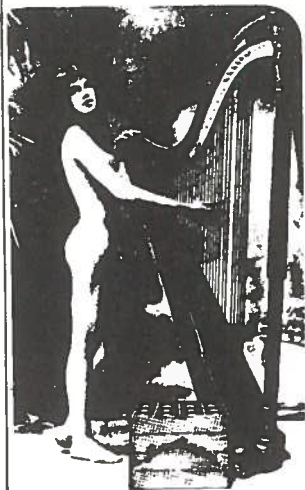
Per gli Henry Cow, di recente visti in Italia, vita quasi tranquilla dopo il divorzio dal bassman John Greaves, partito per gli States per mettere su *tape* un'operina con Dagmar e Peter Blegvad, ex-Slapp Happy. L'attuale *line-up* rimane appeso alle energie psico-fisiche di Fred Frith, Tim Hodgkinson, Chris Cutler e delle « *misses* » Dagmar Krause, Lyndsay Cooper e George Born.

VAN MORRISON, COW-BOY D'IRLANDA

per eccellenza, ha fatto ritorno in Inghilterra dopo un esilio di nove anni in California. Ora ha messo su dimora nel Berkshire, ha una nuova *band* ed un album in preparazione (il nono dopo *Veedon Fleece*, e sempre per i fratelli Warner).

**L'INARRESTABILE
BRETONNE**

Alan Stivell riprende a dipingere grandi tele dalle tinte fosche trovando il raro dono dell'ubiquità. Appena terminate le *sessions* del nuovo disco della band, il « corriere celtico », è già in sala per un « solo » di poemi e ballate in lingua celtica, affidate al solo commento sonoro della tradizionale arpa. Inoltre, pare ormai in via di completamento la sua *Sinfonia Celtica*, da lungo tempo annunciata.

**C'E' UN
CLANDESTINO
A BORDO**

Dopo un certo periodo di stasi, nonostante il Congresso Americano abbia votato una durissima legge repressiva e le case discografiche stiano sempre all'erta, è ricominciato il flusso dei *bootlegs*, i dischi clandestini che, fuori dal mercato ufficiale e legale, presentano incisioni interessanti dei maggiori idoli pop. La nuova ondata comprende materiale di facile consumo (i complessi di *heavy metal rock*, le nuove stars del firmamento sonoro americano, dagli Eagles ai Little Feat a Bruce Springsteen) ma anche documenti rari, preziosissimi per una storia completa del pop. Tra questi ultimi va segnalata una raccolta di materiale bizzarro di Frank Zappa e Captain Beefheart (*Confidential*), con inediti degli anni '60: un long playing dal vivo (New York, marzo 1975) di Neil Young con Bob Dylan: un disco di canzoni mai incise da Joni Mitchell; due dischi in con-

cert dei Blue Oyster Cult; un live della Stills/Young Band: un terzo lavoro « clandestino » di Patti Smith, naturalmente dal vivo.

BAILEY SI MUOVE...

Nonostante le polemiche che sempre avvolgono le sue prestazioni e lo scarso interesse che il pubblico anglosassone dimostra nei suoi confronti, Derek Bailey continua per la sua strada. Abbandonata da tempo l'idea di Iskra 1903 (il trio con Paul Rutherford e Barry Guy), limitate al minimo le prestazioni solistiche, l'artista è oggi impegnato con la Company, un « collettivo aperto » che vuol portare la musica in diretto confronto col teatro e con altre forme espressive. In questo senso il chitarrista si è esibito ad agosto con Anthony Braxton ed Evan Parker e, venti giorni più tardi, ha violato la sacra soglia del Ronnie Scott's Club, a Londra, con Han Bennink. Discograficamente parlando, Bailey compare sul *Saxophone Spe-*

cial di Steve Lacy. Sempre con Lacy, il chitarrista ha appena terminato di registrare un album in duo, la cui uscita è prevista quanto prima su etichetta Saravah.

**GREETINGS FROM
CALIFORNIA**

Mentre i Dead vengono schedati dalla questura in quanto « pericolosi socialmente » (un loro concerto al Roosevelt Stadium di Jersey City è stato annullato per questa ragione, il 2 luglio scorso), altri californiani della vecchia guardia proseguono per la loro strada. E' il caso di David Bromberg, amicissimo di Garcia, chitarrista folkblues tra i più amati dai California fans. Dopo lungo periodo di silenzio, Bromberg è caduto in un agguato discografico tesogli dalla Fantasy Records, l'etichetta dove vanno rifugiandosi molti « grandi decaduti » della West Coast Story (tra quelle mura, Country Joe sta finendo i suoi giorni): il contratto appena firmato prevede un super album a breve sca-

denza (doppio, con una facciata live registrata al San Francisco's Great American Music Hall) e un breve filmato da far circolare tra gli appassionati bromberghiani. John Cipollina, dal canto suo, è *on the road again*. Dopo le sessions a casa sua e l'abortiva idea di Terry & The Pirates, l'ex Quicksilver suona ora in sestetto, con gente del calibro di David Weber e Jim McPherson (ex Copperhead). Nessuna etichetta si è ancora fatta avanti per « comprare » il gruppo, denominato Raven.



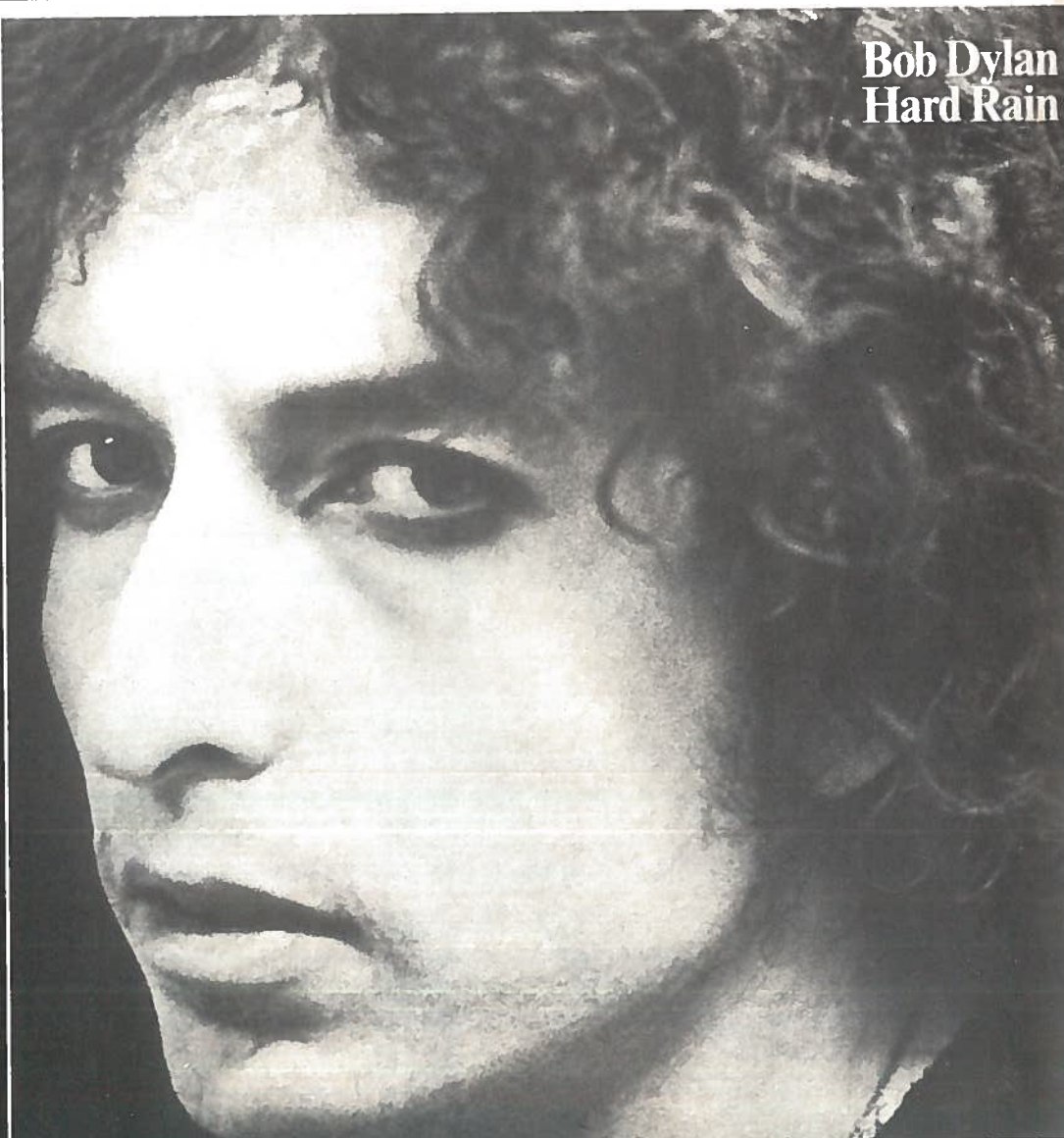
**Bob Dylan
Hard Rain**

Bob Dylan Hard Rain

inciso
dal vivo
con la
**ROLLING
THUNDER
REVUE**

CBS 86016

(disponibile anche su cassetta e stereootto)



IL TESTAMENTO
DI HITCHCOCK
LA MEDIUM E
IL TAXI DRIVER

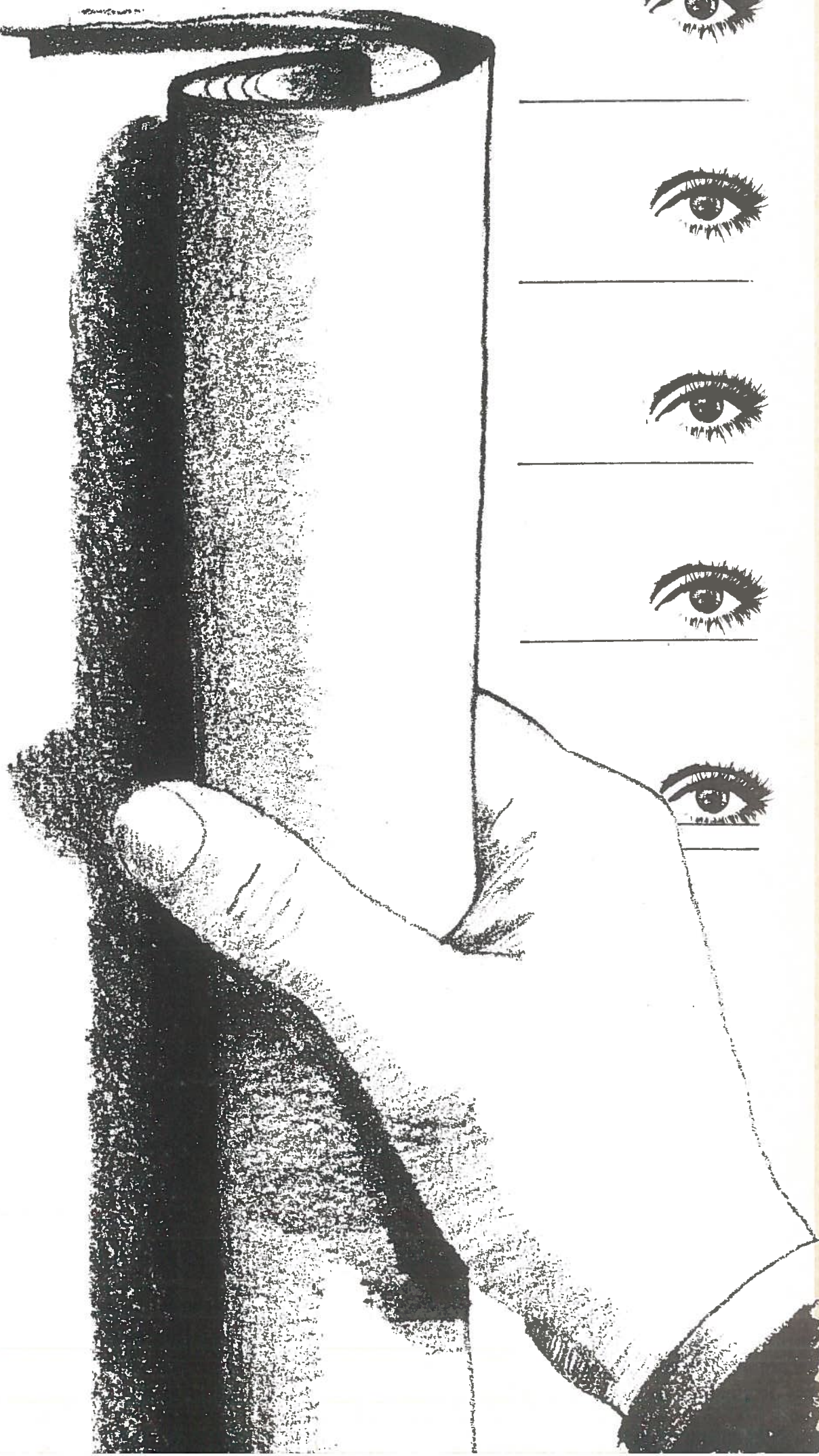
A prima vista, quel che manca in *Complotto di famiglia* (Family Plot) è proprio tutto ciò a cui il titolo italiano fa riferimento diretto. In questo film comico e insieme bizzarramente malinconico, ci sono sedute medianiche, sequestri di persona, tentati omicidi, una morte violenta, una bislacca e geniale investigazione, ma di complotti in senso stretto, nemmeno l'ombra. E a ben vedere, per quanto riguarda la famiglia, si tratta più che altro della sua perdita, della sua assenza e della sua negazione, tanto più che il motore stesso del film, il fine dell'inchiesta che lo attraversa da un capo all'altro, è il ritrovamento di un senza-famiglia o, più esattamente, di un *bastardo*. Quello che invece esiste con grande evidenza, il dato più forte e immediato che il film ci offre, è un intreccio straordinario, una struttura geometrica ma irregolare, come quella di un racconto gotico di Karen Blixen o di una novella di Henry James. Allora, fra le risposte che il vocabolario ci offre alla traduzione della parola *plot*, dopo aver scartato provvisoriamente quelle di congiura, complotto e cospirazione, cominceremo col prendere per buone quelle di *trama*, *intreccio*, e eventualmente quelle, più americane che inglesi, di *carta*, *diagramma*, *mappa*. Anche se vedremo solo più tardi di che razza di famiglia è questo diagramma, intanto notiamo subito che, per illustrare la sua ultima fatica, Hitchcock ha scelto un titolo teorico, che preferisce designare l'intrigo del film piuttosto che quello che si svolge nel film, la trama dell'opera invece delle trame ordite dai personaggi. Dico questo tanto per chiarire subito che quel che se-

gue non avrà il minimo interesse, anzi rischierà di essere motivo di irritazione, per tutti quelli che considerano Hitch un brav'uomo che ha un gran mestiere ma nessuna idea di quel che fa, insomma un « entertainer » di talento ma non certo un artista (mentre il primo passo consiste nel rendersi conto che qui abbiamo uno degli artisti più straordinari della cultura contemporanea, forse il solo che riesca ad essere, contemporaneamente, Ziegfeld e Borges).

Il *plot* che il film racconta, e che il titolo mette in evidenza, val la pena di riportarlo, anche perché nessuna delle recensioni che ho letto gli rende giustizia, quasi che, dopo tanto Altman, sia andata perduta la capacità di godere, capire e raccontare la trama di un film; quasi che l'amore per l'intreccio (per la sua costruzione, per la sua lettura) sia oggi un vizio privato, magari di molti, ma non più certo una pubblica virtù.

Un'anziana signorina, Miss Rainbird, invita una giovane medium, Blanche, per mettersi in contatto, mediante una seduta spiritica, con un fantasma. Quarant'anni prima la donna aveva convinto, e forse costretto, la sorella a sbarazzarsi di un figlio illegittimo, appena nato, per non compromettere l'importante nome della famiglia. Questo intreccio di famiglia imbarazzante, così seccamente reciso (del bimbo non si è più avuta la minima traccia da quando è stato abbandonato) è però riemerso negli ultimi tempi, a turbare e sconvolgere l'anziana signorina. Torturata dal rimorso, che le si manifesta, nelle sue notti insonni, come spettro della sorella deceduta da tempo, e sentendosi a sua volta vicina alla fine, Miss Rainbird intende risarcire la morta, e la propria coscienza, ritrovando il bastardo e designandolo erede universale delle sue sostanze. Ma scoprire se quel lontano frutto della colpa è diventato uomo, s'è ancora vivo, e infine rintracciarlo, è impresa che per la sua delicatezza non può essere affidata a degli investigatori.

Per questa ragione la donna si è rivolta a Blanche, convinta che questa può ritrovare il nipote grazie alle sue facoltà medianiche. La ragazza è, o crede di essere, una ciarlatana, ma è talmente oppressa dalla mancanza di soldi che, dietro la promessa di un premio, si improvvisa detective, con l'aiuto del suo amico, un attore fallito momentaneamente ridotto a fare il taxista. L'inchiesta si rivela delle più ardue ma a un certo punto i due investigatori diletanti hanno la conferma che l'erede esiste ed è ancora vivo, benché formalmente risulti morto in un incendio avvenuto nel 1955, dove hanno perso la vita i genitori adottivi. Anzi, è proprio questo misterioso individuo che ha provveduto a piazzare una lapide col suo nome, Edward Shoebridge, accanto a quella dei genitori, servendosi della complicità di un oscuro benzinaio che cercherà di ucciderlo, in una sequenza già divenuta memorabile, i due scalcinati investigatori. Quando la medium e il taxi driver arrivano alla fine della loro ricerca e scoprono che l'uomo oggi si fa chiamare Adamson, noi scopriremo che, senza saperlo, lo abbiamo conosciuto fin quasi dall'inizio del film. Infatti, una notte, il taxi driver, che ha una animata discussione con la sua amica, frena bruscamente per non investire una bionda vestita di nero che sta attraversando la strada. Un movimento di *dolly* dall'alto (uno di quelli dei tempi d'oro, ma al tempo stesso vertiginoso, sbilenco e anticlassico) e poi un carrello avanti ci fanno seguire la donna, mentre quelli che ritenevamo, forse a torto, i due protagonisti, se ne vanno fuori campo. E' uno dei momenti memorabili di *Complotto di famiglia*, per più di una ragione. La bionda è la complice di un gioielliere criminale, ricchissimo, ed insieme effettuano rischiosi sequestri di persona pretendendo, come riscatto, diamanti particolari, rari e preziosi. A partire da questo punto (in cui sembra cominciare un nuovo film), da questa brusca frenata (che spezza la continuità della rappresentazione), da questa disce-



sa precipitosa e inspiegabile della macchina da presa (che annuncia gli squilibri successivi), per tutto il resto del film passeremo, in montaggio alternato — dalle avventure lussuose, eccitanti, tecnologiche e sofisticate della coppia di criminali alto-borghesi a quelle sgangherate, disarmoniche e « urlate » dei due disadattati piccolo-borghesi — fino a scoprire, nella zona larga del prefinale, che il bastardo così tenacemente ricercato è, per una coincidenza (ma in un film come questo, per un *arbitrio*) proprio il ricco Adamson, il gioielliere criminale. Costui, sentendosi braccato da quella coppia isterica e gesticolante, e non potendo immaginare che sono arrivati a lui per una via che non ha niente a che vedere con la sua attività criminosa (una via costellata di certificati di nascita e di morte, elenchi telefonici, cimiteri, asettiche sale dell'anagrafe) vede in chi vuole comunicargli affannosamente una buona notizia (l'eredità) due cacciatori goffi da eliminare al più presto, e senza scrupoli. Nella sua casa, piena di gadget tecnologici, doppi fondi, stanzini invisibili, quando i quattro si ritrovano fra quelle pareti instabili, lussuose e improbabili, il film e l'intrigo precipitano rispettivamente verso il finale e lo scioglimento.

La trama del film è, come si può intuire, molto più perversa delle trame dei due investigatori e dei due criminali che si muovono al suo interno fino ad esserne impigliati. Si noterà, come prima cosa, che la medium e il taxi driver si buttano a corpo morto nell'impresa, così squisitamente hitchcockiana, di attribuire un volto e un'identità a un nome, di dare forma e sembianza a un vuoto, di ritrovare qualcuno che forse non esiste. E' proprio lo stesso problema che aveva Cary Grant in quel capolavoro assoluto, rieditato recentemente, che è *Intrigo internazionale* (North by Northwest), quando si rende conto che degli individui intendono risolutamente farlo fuori perché lo hanno scambiato per un altro, un certo Mister Kaplan, agente della CIA. Visto che non c'è mezzo di convincerli che si sbagliano, Cary Grant si mette alla ricerca di Kaplan: soltanto trovando



quest'uomo potrà dimostrare che lui è un *altro*. Ma scoprirà che, purtroppo, Kaplan non esiste, che le stanze d'albergo prenotate da mister Kaplan, benché piene di vestiti e altre tracce della permanenza di qualcuno, sono vuote, come il suo nome, che tutti i segni che rimandano all'esistenza dell'agente Kaplan sono quelli di una falsa pista su cui indirizzare i nemici, e permettere così al vero agente di agire indisturbato. Un semiologo direbbe che sono dei significanti senza un significato. Non essendo mai esistito un vero Kaplan, l'unico Kaplan è quello falso, il povero signor Thornhill che è stato scambiato per lui. Ma a differenza del Kaplan di *Intrigo internazionale*, il bastardo di *complotto di famiglia* (quando già ci illudiamo che l'attore

fallito stia per avere l'idea di impersonarlo e che Hitchcock ci regali un remake) esiste veramente, e la sua esistenza sovverte il cinema di Hitchcock così come lo conoscevamo (un sovrano, metafisico gioco di maschere dove l'identità veniva dissolta nell'eguaglianza dello stesso e dell'altro). Quest'ultima fatica dell'anziano regista si costituisce così come perversione di quel suo vecchio film (non è il caso che entrambi siano scritti dallo stesso sceneggiatore, Ernest Lehman). Ma *Complotto di famiglia* presenta una seconda sovversione, più ricca di conseguenze estetiche e ideologiche della prima. La perfezione dell'intreccio permetteva a Hitchcock di farci arrivare a Fran e a Adamson, i due criminali, seguendo l'inchiesta, nella tradizione migliore del

thriller, portata avanti, contemporaneamente, dall'intelligenza del detective e da quella dello spettatore (o del lettore). Invece, dopo aver costruito un luogo assolutamente geometrico, logico, verosimile e conseguente, Hitchcock sviluppa il film all'insegna dell'azzardo più scandaloso, introducendo il caso, con quella incredibile idea di montare, a montaggio alternato, due coppie senza che vi sia fra loro il minimo legame di finzione e di intrigo, ma solo una vicinanza spaziale e casuale, e una brusca frenata. E qui sta, secondo me, il carattere più sorprendente e nuovo di questo *Complotto di famiglia*: il fatto di presentarsi *anche e soprattutto*, grazie e malgrado lo spettacolo, come riflessione teorica e critica esplicite sul cinema americano contemporaneo e sulla sua fondamentale opposizione con la tradizione hollywoodiana di ieri, tradizione di cui Hitchcock è stato, con Hawks e Ford, un grande protagonista. Perché far saltare, con il caso, un meccanismo a orologeria? Perché solo così ci rendiamo conto di quanto l'avventura di Blanche e Lumley e quella di Adamson e Fran siano *incompatibili*, eterogenee, separate irrimediabilmente non soltanto dalle rispettive visioni del mondo (Adamson e Fran sono due personaggi tragici, possiedono, sia pure in negativo, una visione epica dell'esistenza, mentre Blanche e Lumley non hanno mai incontrato l'assoluto, neanche per sbaglio) ma soprattutto da due diverse pratiche del filmare, da due diversi modi della rappresentazione. Per questo *Complotto di famiglia* produce tanto spaesamento e tanta vertigine, ogni volta che si passa da una coppia all'altra, da un mondo all'altro. Questo passaggio, infatti, è quello fra due estetiche, è la giunta visibile fra il campo di un film americano degli anni '50 e il controcampo di uno degli anni '70. In altre parole, e schematizzando, Hitch ha rifiutato il modernismo spurio di *Topaz* e di *Frenzy* preferendogli un montaggio *impossibile* fra la parodia del proprio cinema di ieri (le sequenze di Adamson e Fran: onirismo, metafisica, commedia sofisticata, artificio, disprezzo per il realismo) e la parodia del cinema americano degli Ashby

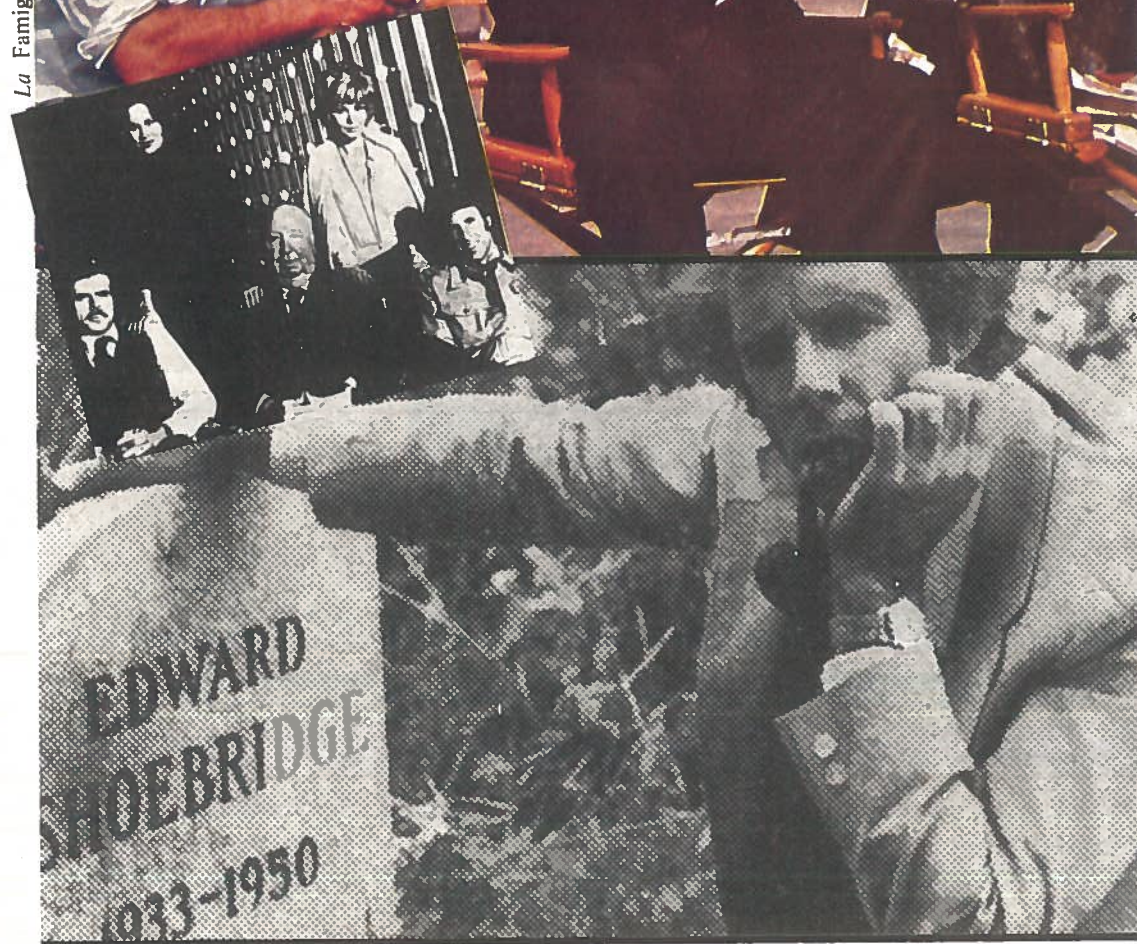


Cary Grant e Eve Marie Saint in *Intrigo Internazionale*



Rod Taylor con Hitchcock ai tempi degli Uccelli

La famiglia di Hitchcock al completo



Bruce Dern in *Complotto di famiglia*

e degli Spielberg (le sequenze di Blanche e di Lumley: psicologismo, obiettivi « televisivi » senza profondità di campo, cinema di primi piani, naturalismo, sociologia spicciola, « verità sociale »). Il maestro ha mescolato insieme, come le carte di due mazzi diversi, due intiere pratiche del filmare, due stili destinati a scontrarsi nel finale, quando le due coppie, i due mondi, i due film si ritroveranno in lotta nelle stesse inquadrature e dovranno dividere il campo. Così, se Blanche e Lumley, contemporanei quanto il cinema che vediamo ogni giorno, sperimenteranno le esaltazioni dimenticate e pericolose di quell'altro cinema nella sequenza dell'automobile sabotata, in termini di orgasmo, onirismo assoluto e perdita della realtà, Adamson e Fran resteranno alla fine intrappolati nella loro stanza-prigione, spazio teatrale d'autrefois, « studio » artificiale. La vittoria della medium e del taxi driver è la vittoria del nuovo corso hollywoodiano che li condanna al fuori-campo.

Il cinema di Hitchcock che abbiamo tanto amato è qui, giustamente, niente più che un'ombra fuggevole, una sagoma, un silhouette, forse la stessa ombra tagliata dietro un vetro con cui Hitch si fa riconoscere, nell'abituale apparizione che sigla ogni suo lavoro. Dunque la famiglia di cui questo film geniale (ma, va detto, fortemente deludente perché si aspetta che Hitchcock, oggi, continui a fare un cinema della Forma Assoluta) traccia la mappa, è quella dell'intero cinema americano, e il venerabile maestro, aristocratico ma più progressista di quanto pensassimo, ha ordito un complotto inevitabile per far sparire, per sempre, un certo classicismo e la sua nostalgia, offrendoci un film esteticamente bastardo.



L'articolo era pronto per andare in redazione. *Porci con le ali*, uscito a fine luglio, aveva avuto il cordiale e magnanimo interesse della stampa illuministica borghese che anzi, potremmo dire, si era incaricata formalmente del lancio del nuovo best-seller della sinistra giovane. Ci eravamo così divertiti ad analizzare, proprio attraverso gli interventi dei vari Zincone, Filippini, Milano, le modalità attraverso le quali si presiedeva alla costituzione del genere letterario in jeans. Si parlava della mistificazione dell'anonimato e degli autori che ad ogni occasione tentavano di farsi riconoscere come tali

« L'anonimato del libro è una scelta politica. Si tratta di una scrittura collettiva, tipica del mondo dei giovani di sinistra » dice Lidia Ravera. Lei e Marco Lombardo Radice sono indicati nell'ambiente come i due più probabili autori del libro.

Panorama luglio '76

G. Zincone propende a credere autori del racconto questi due giovani (G. Pintor e A. Usai) i quali, invece, nel suddetto dialogo in cui discutono il libro, negano di averlo scritto e ne assegnano la paternità, almeno ideale, ai Rocco e Antonia...

L'Espresso 22 agosto '76

delle garanzie ideologiche e parentali offerte a maggior valore della merce

I nomi dei curatori della collana, di cui *Porci con le ali* è il primo titolo, non sono nomi qualsiasi: Giaime Pintor, 26 anni, figlio di Luigi Pintor, ex direttore del *Manifesto*; Marco Lombardo Radice, medico, 27 anni, figlio di Lucio Lombardo Radice, ordinario di matematica all'università di Roma e membro del Comitato Centrale del Pci; Lidia Ravera, giornalista, 25 anni, nipote di Camilla Ravera, uno dei fondatori del partito comunista.

Panorama, cit.

dei meriti letterari, che potevano tradursi nella formula sesso, droga e Berlinguer

Il libro è dunque fitto di incontri erotici oltre a quelli fra i due ragazzi, che infine leggerà un vero amore, vi sono le esperienze di lui o di lei con altre persone, magari del proprio sesso. Questi adolescenti discutono senza tregua di politica, ascoltano musica e fumano droga, si assiepano in comizi ma il loro pensiero dominante è con chi, quanto e come fare l'amore... Infine, rivoluzionario quanto si voglia *Porci con le ali* è u-

LIBRI TUTTI INSIEME APPASSIONATAMENTE

na love story ligia essa stessa all'incrollabile dogma del suo genere: l'amore vero sana tutto, chi ama anche col cuore non ha problemi.

L'Espresso, cit.

...massima ironia e massima scioltezza ideologica (nel giardino della sinistra e dell'oggi): Gramsci e Vaneigam, Lenin e Gloria Guida, Tolstoj e le sexyfavole.

Corriere della sera,
1 agosto '76

Il libro si chiude con due lettere d'amore che sono anche il consuntivo delle storie. Nelle lettere, i due si danno appuntamento al 21 giugno per i risultati delle elezioni. E do-

ve? Davanti alle Botteghe Oscure.

Panorama, cit.

e così via...

Tutto questo però prima che esplodesse lo « scandalo », prima cioè che su tutti i quotidiani e settimanali si sentenziasse e dibattesse sul libro, ma più ancora sulla sessualità, l'integrazione, il perbenismo, l'amore dei giovani sedicenni. I nuovi fatti richiedevano altre considerazioni, altra attenzione.

E perlomeno due cose saltavano agli occhi.

La cattiva coscienza dei « vecchi » intellettuali, che terrorizzati dall'idea di rimanere indietro, di essere esclusi e cioè, in altre

parole, di non saper cogliere all'istante le trasformazioni del mondo giovanile, rincorrevano affannosamente le parole di questi giovani *Porci* prendendole a pretesto per pronunciare aforismi deliranti e plateali. Così Moravia sull'*Espresso*, Bocca sulla *Repubblica*, Ceronetti su *La Stampa*, Cases ancora su *L'Espresso*, Dallamano in *Paese Sera*. E giù tutti, dimenticando il libro e il suo vero « valore », con melenserie

Questi maialetti, questi porcellotti con le ali, dove andranno a sbattere il grifo, stridendo e pigolando, nel loro volo innaturale e maldestro?

Paese Sera, 3 settembre '76 e sociologismi saccenti

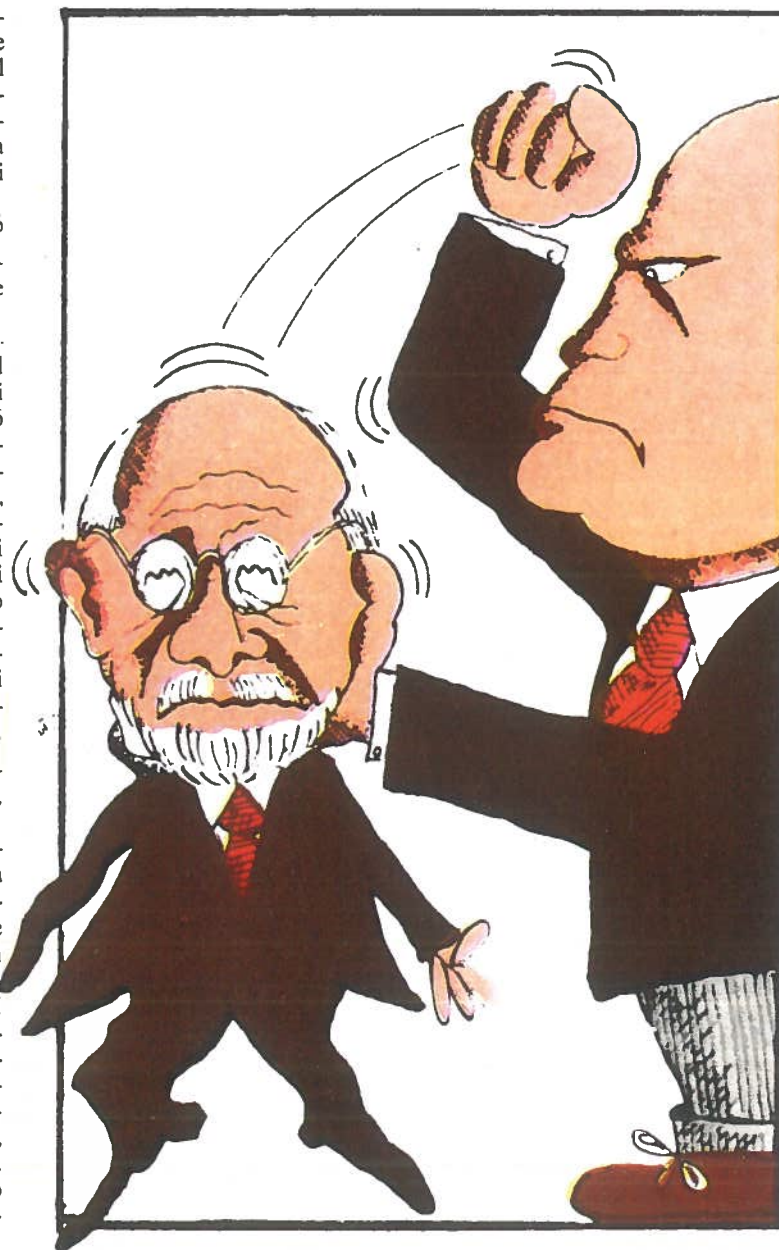
In sostanza mi pare di vedere fra i sedicenni della nostra borghesia un ritorno alla concretezza, un rafforzamento dei legami di tipo familiare. Tutto ciò non esclude che come sempre la loro età sia un'età ingrata problematica, spesso frequentata dalle angosce.

L'Espresso, 12 settembre '76

L'unico a non dimenticare che i libri, prima di essere pretesto per guerre, sconvolgimenti, universali, terremoti ecc., sono dei fenomeni culturali riconducibili in un determinato ambito, e ben ristretto, è stato Mario Lunetta. E contro di lui si è scagliato appunto Giaime Pintor dalle colonne de *La Repubblica*.

Questi giovani leoni della sinistra, i Pintor le Ravera i Marco Lombardo Radice, presuntuosamente esaltati dalla patente di « esperti del problema » che molta stampa italiana ha dato loro — ma perché a loro, forse perché fanno più « rumore »? —, non perdono infatti occasione per mettersi in cattedra e sentenziare come i parenti più grandi (i Bocca, i Ceronetti, i Moravia appunto). Anzi, possiamo dire che il rapporto di identificazione sia ormai codificato, e Giaime Pintor aspetti solo la pensione di Bocca per prendere il suo posto. A sostegno di questo leggetevi la presunzione dello stesso Pintor quando parla del libro

« ... Egli (Lunetta) non comprende, mi sembra, l'importanza che un libro del genere può avere per la nuovissima generazione che in quelle pagine si riconosce » (sic!). « E ha un bel dire Lunetta che non si può tipicizzare e analizzare come reale un prodotto di fantasia (come sarebbero, secondo lui, Rocco e Antonia nel libro in questione rispetto ai veri quindicenni) perché la verità di questi personaggi è verificabile (e verificata, in parte: Lombardo Radice è psicologo, la Ra-



vera è stata condirettore della rivista giovanile *Muzak*) empiricamente e statisticamente: non è metascienza, come afferma Lunetta, è realismo ».

La Repubblica,
7 settembre 1976

Ecco allora la seconda cosa eclatante: giovani che fan finta di essere arrabbiati e papà progressisti (ma papà dai nomi che contano) si stringono amorevolmente in un ballo che sanziona, checché ne dicano gli « esperti » citati più sopra, la continuità della sana stirpe degli arrampicatori culturali italiani.

Deliri, rabbia, invidia dirà qualcuno.

Rilassatevi, non c'è bisogno di scomodare la psicanalisi. Si è solo voluto montare uno spettacolo, un bel teatrino in onore di quel teatrino che è *Porci con le ali*.

SCHEDE

Lieta Harrison, *Donne povere matte*, ed. delle Donne, L. 2.000. Questo libro, tratto da un'inchiesta svolta dall'autrice negli anni '73-'75 al Santa Maria della Pietà di Roma (ospedale psichiatrico), offre uno spaccato molto lucido di come si attui e definisca l'emarginazione attraverso la cosiddetta follia. E l'immagine della miseria è arricchita da una documentazione precisa e stringente che condanna l'istituzione ai gironi infernali. Insomma, i matti non servono a nessuno...

Gianni Bosio, *L'intellettuale rovesciato*, ed. Bella ciao, L. 3.000.

Se esiste una data particolarmente significativa per la musica popolare italiana — una di quelle date che segnano i giri di boa, le rotture, gli scarti, le novità — si può dire che questa coincida con il 1962, l'anno di fondazione del Nuovo Canzoniere Italiano. E Gianni Bosio appunto, insieme a Roberto Leydi, ne fu l'ispiratore e il creatore. Quello di Bosio è sicuramente un nome da scrivere in rosso nella storia della cultura popolare anche perché il suo lavoro, legato a *Mondo Operaio*, *Quaderni Rossi*, le Edizioni dell'Avanti e poi le Edizioni del Gallo e l'Istituto Ernesto De Martino, si è sempre rivolto ad analizzare in maniera organica l'universo della parola « dimenticate » tra le pieghe della tradizione operaia e contadina. « Bosio — scrive Ivan della Mea, uno dei suoi figli spirituali — ha sempre portato avanti delle questioni sul fare politico culturale senza mediazioni o coperture ideologiche, duro e crapone fino all'insopportabilità. Non che Gianni fosse un pu-

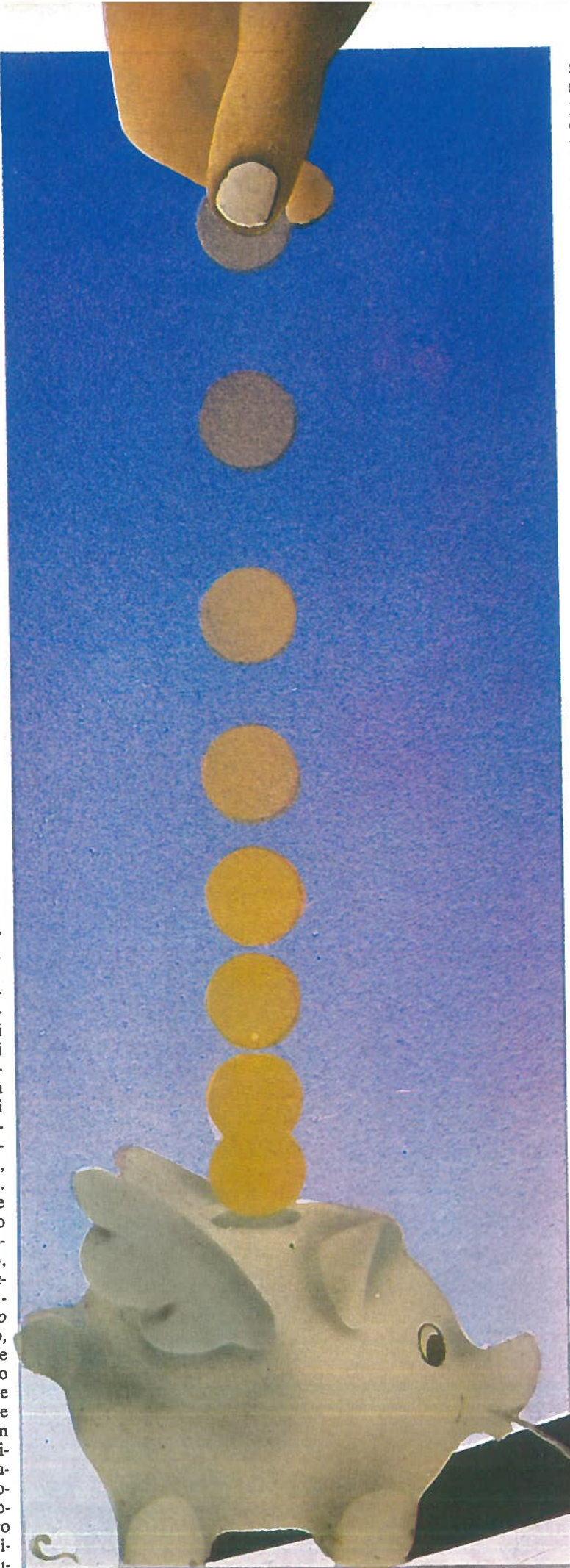
ro spirito, tutto politica e cultura, no. Era un uomo ciccia e pensiero, goduti e sofferti, che si era dato una funzione e che l'ha portata avanti, fino in fondo, fino alla fine, tra casini, rotture multiple, abbandoni, scissioni, isterismi, con una costanza dura, con una consapevolezza determinata. Giusto quella di un intellettuale contadino inurbato organico alla classe ».

E questa raccolta di scritti, che porta come sottotitolo « *Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione spontanea nel mondo popolare e proletario (1963-1971)* », contribuisce in modo essenziale non solo alla comprensione del personaggio ma anche a quella di certe dinamiche storiche tuttora inesplorate.

Mussolini contro Freud, a cura di P. Meldini, ed. Guaraldi, L. 1.500.

« Esiste nel mondo — voi lo sapete — una setta misteriosa, sagace, ironica e furtiva, dagli occhi ammiccanti, ficcanaso per sistema, insinuate per interrogazioni, sorniona e traditrice, tenditrice di trappole camuffate da un sorriso di confidente compiacimento: una setta dolcemente maligna, e tanto umana — oh, sì! — benché un po' crudelmente. Questa setta è chiamata della psicoanalisi; e i suoi affiliati sono i seduttori delle più delicate vostre confidenze ». Così scriveva nel 1936 Anton Giulio Bragaglia in *Critica fascista* intervenendo a proposito del ruolo misterioso dei seguaci « giudeo-comunisti » del dottor Freud Sigismondo. Questo e altri brani sono riportati nell'interessante volume curato da P. Meldini per Guaraldi, volume che si propone appunto di analizzare i rapporti che vi furono fra l'ideologia fascista e la psicanalisi partendo dalle pubblicazioni originali del periodo.

La psicoanalisi? — « Una scienza satanica »; Freud? — « Un ebreo comunista e depravato » —; l'inconscio? — « una fognatura del subconsciente, abisso d'incubi e delitti mostruosi, museo degli orrori » —; e così via... Divertitevi.

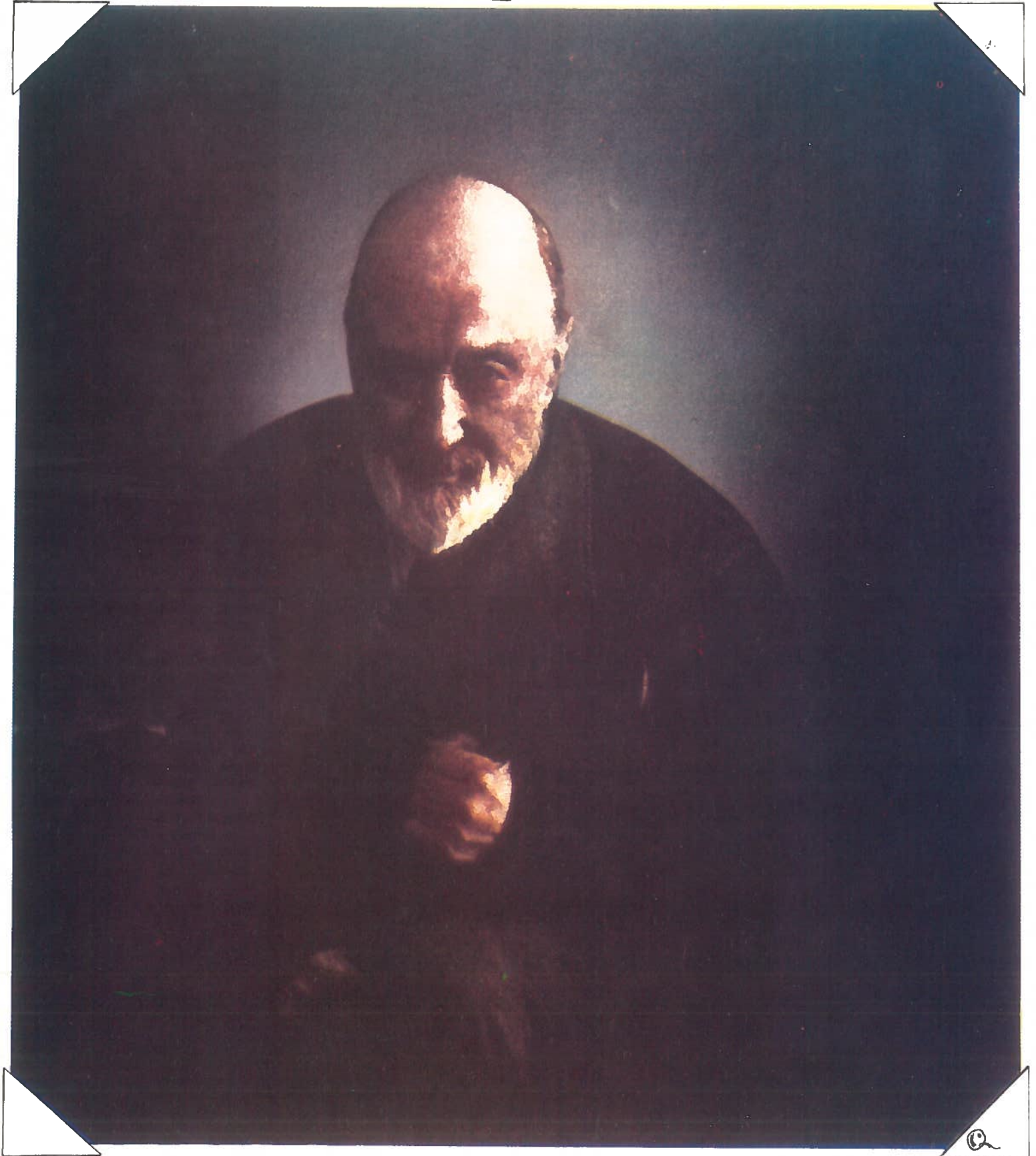


RIPRODIAMOCI LA CLASSICA

CHARLES IVES



«Sperimentare ed esplorare non sono mai stati un fatto rivoluzionario per un americano: egli si trova indiscutibilmente a casa sua nel campo del non codificato e del non tentato».
(Henry Cowell)



L'istintiva disponibilità nei confronti del Nuovo, è il più stimolante contributo che la vita musicale americana abbia dato alla sfera sonora del reale. Questo va sussurrando nelle orecchie e gridando nei megafoni da anni, l'intero fenomeno a stelle e strisce, a partire da una critica musicale abituata alla concretezza acuta di chi ha sotto gli occhi e nelle orecchie fenomeni tanto diversi da risultare shockanti per una sensibilità educata alla rassicurante presenza del passato.

Il giornale della storia musicale americana ha il suo numero zero nel nome di Charles Ives, prima del quale « è preistoria ». La sua posizione nell'ambito del primo novecento veniva così sintetizzata da Henry Cowell: « Ives può essere indicato come una delle quattro grandi figure della musica nella prima metà del ventesimo secolo. Le altre sono Schoenberg, Stravinsky e Bartok. Nessun compositore contemporaneo è riuscito a sfuggire le influenze dei primi due, influenze che oggi sembrano del tutto assimilate. Bartok ed Ives invece si reggono per qualcosa di nuovo la cui forza sta solo ora cominciando ad essere percepita e che indubitabilmente ha ancora molti anni per esaurirsi ». (1955).

Quasi tutti oggi sono d'accordo sull'importanza e singolarità di Ives, anche se la critica occidentale, non ha voluto accorgersi di questo personaggio se non dopo la sua morte (1954). Il nostro sciagurato Pannain, testo di storia della musica adottato nei conservatori italiani, si esprimeva a proposito dello sperimentalismo e della ricerca di Ives in questi termini: « spaventosa tragedia immaginata con selvaggia ferocia, il cinismo di un fanatico, la scienza che si dissolve in delirio... incantesimo suscitato da una indovolata macchina calcolatrice ». Impossibile non scorgerne attraverso i vetri appannati di una terminologia da « ventennio », la Musa razzista del primato europeo nella musica, imparentata in primis con la critica bianca che agli inizi del secolo giudicava il nascente jazz « musica bestiale ».

« In quasi tutte le arti l'americano mette insieme con grande naturalezza elementi che altrove appaiono come inconciliabili canoni di scuole di pensiero radicalmente opposte. Le tradizioni ereditate, con tutte le loro implicazioni, sono necessariamente messe da parte quando viene il momento di rinviare l'arte con una trasfusione derivata da una più immediata esperienza ».

(H. Cowell)

Il vecchio mondo non si è mai stancato di oracolare da un piedistallo paternalistico, nella assoluta convinzione di trovarsi eternamente davanti ad un bambino che articolava soltanto vagiti (Ives), e accorgendosi troppo tardi che il bambino era cresciuto (Cage). Oltretutto non si allineava nemmeno con la moderna pedagogia, non ammettendo che anche il bambino (ammesso che fosse veramente tale) potesse educare l'adulto e trovandosi a prender poi lezioni da un adulto sottovalutato. Non è un caso che alcune fondamentali, nuove pagine della grammatica e della sintassi comunemente adottate dall'avanguardia, siano state scritte in americano (clusters).

Se Charles Ives è stato definito il « padre della musica americana dagli stessi compositori statunitensi, ciò non è dovuto al fatto che da lui sia discesa una scuola, quanto al fatto che la sua problematica cercava di ritrarre il significato dell'essere musicista all'inizio del XX secolo in America. Fu il primo compositore ad avere il coraggio di usare il linguaggio vernacolare, fondendolo al discorso dotto e creando una sintesi, una « grammatica di un nuovo modo di scrivere sinfonicamente ». Del resto la musica di Ives per molto tempo è stata scritta più che eseguita, per render fecondi semi cospicui nella musica moderna, americana od europea.

La cultura e la musica di Ives affondano le loro radici in un humus che vibra americanismo in ogni cellula, ed è frutto di un processo formativo-educativo esattamente inverso a quello europeo.

Egli non subisce il condizionamento dottrinale, conservatoristico e si differenzia anche dal costume diffuso nell'America musicale del primo novecento che soleva andare a sciacciare i panni in Reno. Entra in contatto prima di tutto con la realtà musicale di tutti i giorni; così che lo studio dottorale andrà ad ar-

ricchire tecnicamente un immenso patrimonio di insegnamenti del reale, di stimolazioni sonore già complete e saldamente immagazzinate.

Ives rappresenta l'esempio ideale di musicista individualista e dannato nell'incomprensione; rappresenta la corrente anarchico-individualista americana vissuta alla fine dell'800 all'ombra delle bande cittadine, delle feste popolari, dei canti comunitari nelle chiese e nei campi. Da questa sua formazione discendono tutti gli aspetti e le contraddizioni di Ives e della sua musica.

Gli anni giovanili trascorsi nella cittadina di Danbury (New England), con la figura e l'esempio del padre a giganteggiare, marchiano a fuoco la fantasia brada di Charles.

La vulcanica personalità di papà George che alternava la direzione della banda cittadina ad ogni sorta di sperimentazione acustica e musicale: viene descritta dallo stesso Ives nei suoi *Essays Before a Sonata*.

« Attrezzò un congegno che tendeva 24 o più corde di violino... inoltre conduceva esperimenti con bicchieri e campane, ed otteneva talora suoni affascinanti, talora suoni divertenti che solo i bambini sono abbastanza vecchi per apprezzare ».

« Una sera, durante un temporale scrosciante lo vedemmo senza cappello e cappotto in giardino; la campana della chiesa vicina stava suonando. Continuava a correre in casa al pianoforte e poi di nuovo fuori. "Ho udito un accordo che non avevo mai sentito prima, continua a risuonare, ma non riesco ad affermarlo". Stette alzato tutta la notte cercando di riprodurlo sul pianoforte ». Il delirio sperimentale di George Ives non risparmiava la sua banda che divideva ad esempio in due gruppi, i quali partendo da due punti diversi di una piazza, dovevano suonare ognuno una propria melodia e mantenerla intersecandosi gli uni agli altri, ottenendo così una sovrapposizione di ritmi e melodie. (Nella *Holidays Symphony*, « Decoration Day » del 1913, Charles Ives trasferirà questo ricordo adolescenziale di domeniche provinciali americane, riproducendo esattamente l'effetto di bande che si incontrano. E la mente del jazzofilo d'avanguardia non può evitare la spontanea associazione d'idee pensando alle feste della Globe Unity a Wuppertal. A quel tempo a Danbury si era però agli sgoccioli dell'800.

Il rapporto fra George e Charles sembra un classico concreto esempio di auspicata scuola attiva. Del periodo di Danbury sono brani come: *Variations on a National Hymn*, America per or-

gano, *Fugue in Four Keys* (1891-95).

Da una parte stava dunque il fragore dei *Camp Meetings*, feste campestri dove l'apporto creativo individuale, la vocalità, gli ottoni, e soprattutto il volume del suono (Woodstock?), erano gli elementi determinanti. « Il baccano nelle immediate vicinanze era tremendo; ad un centinaio di yarde era bello; alla distanza di mezzo migliaio di yarde era splendido ». Dall'altra parte stava invece la pur profonda passione per la musica dotta occidentale, con preferenze per Bach e Beethoven che Ives contrapponeva all'eccessiva gentilezza di Mozart ed Haydn.

Dalla sintesi di tali due istanze, dove la guida principale era pur sempre il contatto con l'autotono, esce la energica ideologia musicale di Ives che sosteneva con fastidio come « la bellezza in musica è spesso concepita come qualcosa che fa sprofondare le orecchie in una comoda poltrona ».

« Prendere a prestito può indicare magnanimità e risolutezza... Voi non citate, riconoscete ciò che è vostro ».

(Emerson)

Nel 1896 Ives entra all'università di Yale, dove ha modo di conoscere a fondo il nemico, e di misurare la distanza tra la fantasia del padre George e la pedissequità codina di Horace Parker, direttore della sezione musicale dell'università.

All'uscita dall'università di Yale Ives comprende perfettamente come la musica sia diventata un prodotto commerciale. Ciò gli impone di tener lontana la musica da ogni mistificazione dovuta ai condizionamenti delle necessità economiche. L'esigenza di un'unione organica fra cultura e mondo del lavoro (riconosciuto come il comune terreno morale di Emerson, Thoreau, Melville, Hawthorne e Whitman), fu il motivo ideale che condusse Ives a scegliere la carriera di assicuratore e non quella di musicista.



Charles Ives nel '17



Il padre George Ives

per paura di privare la sua arte di un concreto contatto col reale.

Nella primavera del 1899 Ives muove i suoi primi passi verso l'agenzia generale della Mutual Life Insurance Company, dove incontrerà più tardi Julian Myrick, insieme al quale fonderà una rigogliosa società d'assicurazioni sulla vita: la Ives & Myrick appunto. La scelta della professione assicurativa non è affatto casuale, se si pensa come tale attività, appena sorta, rispondesse chiaramente alla concezione idealistica, filantropica ed umanitaria del trascendentalismo abbracciato da Ives.

Il periodo compreso tra il 1896 (uscita da Yale) ed il 1916 è il più prolifico, e praticamente tutta la produzione ivesiana è compresa in questo ventennio. Prendono vita composizioni importanti come i *quartetti per archi* n. 1 e 2, la *Browning Overture* (1912), la *Holidays Symphony* (1914), il set orchestrale *Three Places in New England* (1914), la *Sinfonia* n. 4, l'*Orchestral Set* n. 2 (1915), oltre alla maggior parte dei più di cento *Songs*, per voce e strumento. Ma soprattutto è impossibile stabilire all'interno di tali opere, l'esistenza di « fasi » in cui Ives venga elaborando strumenti espressivi in forma di « evoluzione », o comunque di legame a determinate tecniche piuttosto che altre. Opere « tranquille » dal punto di vista della sperimentazione sono seguite da altre violentemente atonali o percussive (la *Sonata per Violino e Pianoforte* del 1903-8, segue lo sperimentalismo di *From The Steeples and The Mountains* del 1901). Dopo la *Browning Overture* del 1912, che contiene vecchio e nuovo, Ives procede all'organizzazione di più vasti organici orchestrali, ma è molto difficile definire strettamente come sinfonie ciò che egli chiama in quel modo.

All'equilibrio formale di stampo brahmsiano presente nelle prime composizioni sinfoniche (*Sinfonia* n. 1 e 2), si sostituisce comunque la tortuosità instabile del linguaggio mahleriano.

Una volta superati gli schematismi del sinfonismo brahmsiano, per alcuni anni parve infatti ad Ives che la grande orchestra avesse esaurito con Strauss il suo ciclo storico. Un contatto con la problematica mahleriana anch'essa contraddistinta da una visione composita e frammentata della realtà, anch'essa affetta dalle categorie kierkegaardiane della « reminiscenza » e della « ripetizione », doveva aver aperto gli occhi ad Ives.

Per riguardo invece l'influenza dell'impressionismo nel 1928 Ives osserverà come gli « accordi di nona e di undicesima di De-

bussy » (definiti acutamente « naturalismo da week-end ») stessero diventando « attaccaticci » (volendo probabilmente riferirsi più al tardo impressionismo, che a Debussy stesso). Al di fuori però delle influenze debussyane e mahleriane, con significativa sottigliezza accolte già prima del 1911, Ives rappresenta un perfetto esempio di autonomia dal mondo occidentale, ponendosi spesso come anticipatore di soluzioni poi elaborate dai più grossi compositori europei della prima metà del '900.

Schoenberg per l'uso dei dodici suoni, Stravinsky per l'asimmetria e libertà ritmica, Hindemith per la concezione collagistica della composizione, Milhaud per la politonalità, Bartok per la concretezza timbrica).

« Trovo che la maggior parte dei musicisti dà per scontato il fatto che un uomo che compone musica debba necessariamente conoscere tutto ciò che è stato scritto nel mondo fino alla notte precedente » (Ives).

Nel 1916 si conclude praticamente la parabola compositiva con il capolavoro, la *Sinfonia* n. 4: un microcosmo dove si riversano tutti gli elementi della concezione musicale di Ives. In questi termini descriveva il secondo movimento il critico americano K. Stone: « Il tessuto dell'intero movimento è così terribilmente complesso che è assolutamente impossibile percepire all'ascolto qualcosa di più di una minuscola frazione della miriade di cose che vi accadono. Vi sono passaggi in cui letteralmente ognuno in questa grande orchestra suona la propria parte, incurante di ciò che fanno gli altri: melodie differenti, brani di melodie differenti, ritmi differenti, divisioni metriche differenti, ritardi, ritmi irregolari, accelerazioni, e tutto nel medesimo tempo... »

Ives poco si preoccupava di evidenziare tutte le linee melodiche, non intendendo considerare la composizione come qualcosa di definito. L'intenzione era invece quella di educare l'ascoltatore ad una fruizione attiva della musica, dove egli scorgesse ciò che era in grado, o volesse vedere all'interno di un magma il più possibile ricco di stimolazioni anche contraddittorie.

Il modello è dunque quello di una visione integrale e comunitaria del prodotto culturale di ciascuno, che diviene proprietà di tutti nel momento stesso in cui si esterna. L'apporto individuale diviene dunque il tassello di un vastissimo mosaico umano dove è colpevole non « usare » ciò che viene offerto alla collettività per « fatti concludenti » nel momento stesso in cui si decide di « creare ».

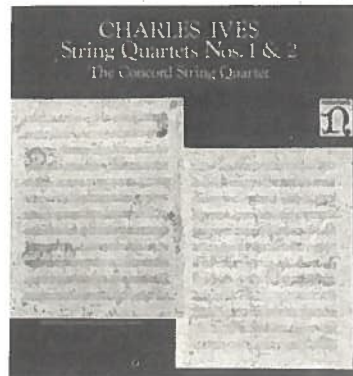
« La mia musica fu composta prevalentemente pressapoco nell'arco di tempo di un ventennio tra il 1896 ed il 1916. Il 1917 fu l'anno della prima guerra mondiale ed io non composi più nulla. Non mi sentivo più nella disposizione d'animo che mi permettesse di farlo. Avevamo un mucchio di lavoro in ufficio in quel periodo, cui si aggiungevano le campagne di propaganda della Croce Rossa e del Prestito della Libertà con tutti i problemi che la guerra aveva portato con sé ». (Ives - Essays before a sonata, 1928).

Dal 1917 fino alla morte (1954) Ives smette integralmente di essere musicista. Qualcosa si è spezzato e nonostante che egli continui a prendere in mano vecchie e nuove partiture, la musica « non marcia bene »; la realtà ha il sopravvento. La tragedia bellica, i contratti di assicurazione sulla vita che hanno a che fare questa volta con un numero spaventoso di morti, di vedove, di mutilati che tornano dall'oceano (fenomeno tutto america-

no nella sua perfetta cronometricità), lascia finalmente una traccia su un produttore di « arte ». Si infrange sul pavimento della realtà l'inutile soprammobile romantico del Musicista indotto dalla sua « missione » a continuare il mito della « recita a tutti i costi », qualunque cosa avvenga dentro all'attore e fuori dal palcoscenico. Sotto le carte, sotto i moduli dei contratti « vita » di Charles Ives si possono già intravedere i funghi di John Cage; il Nuovo Mondo ha cominciato anche in musica a parlare la lingua della crudezza e della realtà. Ma prima di tutto il pensiero critico del vecchio mondo (almeno quello con le orecchie aperte) dovrebbe chiedersi per quale ragione un musicista debba essere a tutti i costi un Musicista.

« La morte di tre bambine e il crollo di una chiesa non possono non lasciare traccia nella tua esperienza culturale. Ecco che cosa intendo per avanguardia ». (Archie Shepp).

NOTA DISCOGRAFICA



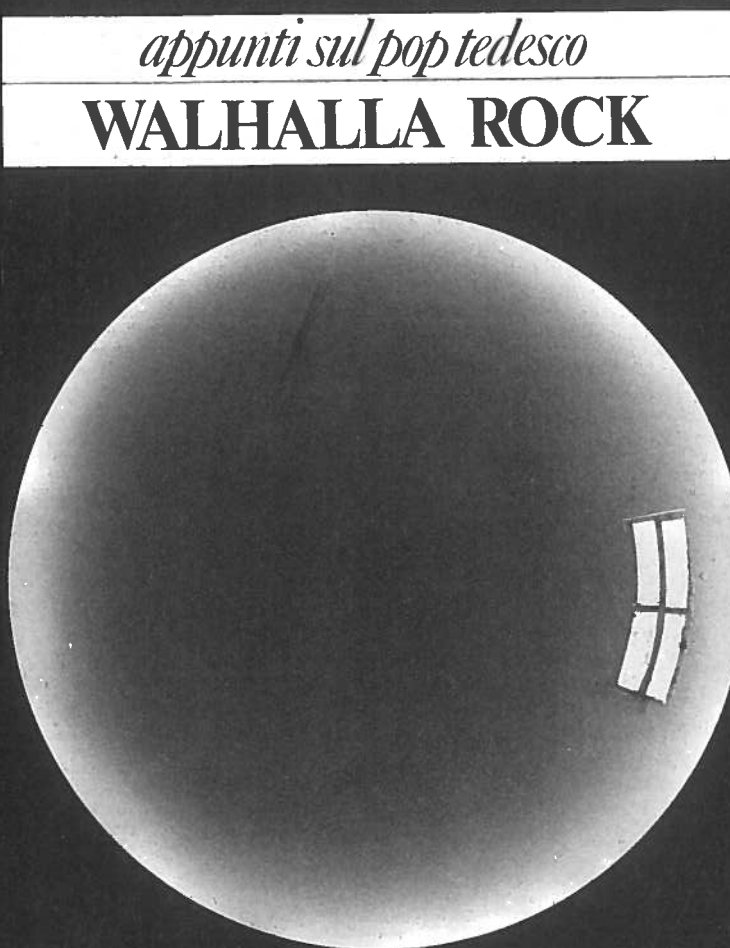
Il disinteresse anche discografico che avvolge la figura di Charles Ives induce le industrie del settore a togliere più che ad immettere nei cataloghi le pubblicazioni che lo riguardano. Ciò rende problematica e soprattutto poco utile una discografia fatta di pezzi rari, da importazione, fuori catalogo e conseguentemente introvabili. Qui di seguito si è dunque preferito inserire un elenco delle opere fondamentali di Ives pubblicate in molte edizioni, prevalentemente estere. Le due copertine riprodotte riguardano ottime registrazioni d'importazione di due opere fondamentali: *Three Places in New England*. Boston Symph. Orch. - dir. M. Tilson Thomas (Deutsche Grammophon); *String Quartet n. 1 e 2*. Concord String Quartet (Nonesuch).

1895 *String Quartet* n. 1; 1895-96 *Sinfonia* n. 1; 1901 ? *From The Steeples & the Mountains* (campane o 2 pianoforti, tromba e trombone); 1905 *Three Page Sonata*; 1906 *Central Park in the Dark* (ottavino, flauto, oboe, clarinetto, fagotti, tromba, trombone, percus., 2 pianoforti ed archi); 1906 ? *The Unanswered Question* (tromba e 4 archi); 1904-II *Sinfonia* n. 3 - *The Camp Meetings*; 1904-II *Trio* per violino, violoncello e pianoforte; 1908-12 *Browning Overture*; 1904-13 *Holidays Symphony*; 1913 *String Quartet* n. 2; 1902-14 *Three Places in New England*; 1915 *Orchestral Set* n. 2; 1908-15 *Sonata* n. 2 Concord « Mass 1840-1860 »; 1910-16 *Sinfonia* n. 4.

Carlo
Cella

Il morbo di Berlino, unmosi in tutto il globo al principio degli anni '70, pare oggi definitivamente debellato. Ne restano affetti solo pochi personaggi dalle caratteristiche fisiche evidentemente deboli, collezionisti in fase di « regressione anale » (citiamo un mittel-europeo, appunto) e soggetti particolarmente predisposti all'ipnotismo, che al trucco della **sweet harmony** californiana preferiscono il secco e perentorio « a me gli occhi! » della mitologia germanica. Gli altri (quelli che nel 1972 furono i « portatori benigni » dell'epidemia) son scappati da tempo: chi verso il jazz multiforme, chi verso l'elettronica o la classica rigorosamente tale, riconoscenti tutti verso quell'illuminazione un po' **sui generis**.

Bisogna tirar le somme, come per ogni vicenda che ha fatto il suo tempo (questo s'intenda subito, assolutamente: stiamo dicendo del passato, seppur prossimo, l'estenuante presente va considerato come misera e appassita eco di quella melodia). Così non negheremo al fenomeno una sua importanza, una trattabile dignità, così non ignoreremo la sua posizione cruciale nella scacchiera della musica giovane. Con la « via tedesca al pop » inizia la seconda parte della Grande Macchinazione ancora in corso, si complica la trama, cambiano i personaggi. Alla spicciola filosofia americana (secondo la quale **music is fun**, né più né meno, con le miserabili « delizie » che tengon dietro) si oppone una « logica nuova » che chiede alla musica di prestar fede ai suoi impegni: ciò significa esplorazione della **possibilità rock**, ripensamento globale sui modelli operativi (sonori, scenici: di messaggio mediato), studio della contaminazione. Qui soprattutto si misura la differenza con lo schema americano, ostinata utopia di un **eternal rock** capace di autoalimentarsi senza mai morire: il contatto con la contemporanea (da cui nascerà il sospetto della Musica Totale, già intuito tra le righe dei più avveduti inglesi) va più in là del furto meschino,



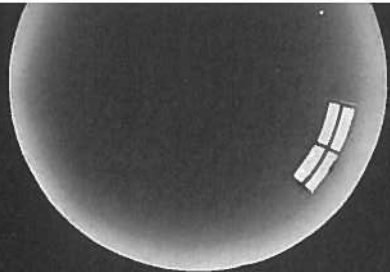
diventando ipotesi di lavoro da non trascurare.

Si può dir subito del risvolto negativo della vicenda. Messì di fronte alla « nuova responsabilità », i commedianti non sanno inventare la doverosa serietà che già era mancata ai Padri Fondatori: l'equivoco della cultura alternativa (gesto precario, monco, fondamentalmente suicida, almeno nella formulazione di Woodstock e di Altamont) si perpetua anche nel nuovo territorio. Tratto caratteristico dell'esperienza diventa la psichedelia, vecchia bestia piccante. Nell'alchimia tedesca, essa perde la verginale ingenuità di cui era ammantata quando le Electric Prunes avevano « troppo da sognare » o Syd Barrett descriveva gli **Emily's Plays**. La scoperta di cui occorre dar notizia subito (« C'è un modo nuovo per non obbedire, ed è anche piacevole ») non fa più scalpore: alla smilza, eccitata cronaca quotidiana bisogna sostituire il coloratissimo servizio in technicolor, perché tutti abbiano conferma della colorata « visione ».

Il carattere consolatorio della vicenda risalta a chiare lettere. Piegata alla descrizione sino allo strazio, la musica non impiega molto a tradire la fondamentale pochezza: anziché dispiegare le sue qualità difficili essa si accontenta di contemplare le solite cose, votata all'atmosfera, che resta salottiera nonostante la diversità del rito (lo spinello invece del té coi pasticcini). La lettura del fenomeno è piana sino al fastidio: una volta consolidato, il suono dice « stelle », « paranoia », « liberazione », « gioia », con massacrante evidenza. (Non vi è nulla di più arduo del lavoro sull'elettronica, al giorno d'oggi. In meno di vent'anni l'orecchio umano si è reso completamente disponibile al « sibilo tecnologico » che ancora nell'immediato dopoguerra suscitava traumi e resistenze. L'equilibrio sul filo elettrico può portare facilmente a un ruzzolone nell'**abisso banale**. Con opportuni accorgimenti, si può far passare la « scandalosa » **Gesang Für Junginge** come colonna sonora di una serata in discoteca).

Ciò è vero soprattutto per l'« ala soffice » del movimento, per i propagandisti dello « sballo sereno ». Tangerine Dream, Klaus Schulze, certi Ash Ra Tempel; « corrotti » hanno illustrato lungo gli anni la desolante filosofia dell'apparenza, paghi di fornire informazioni di terza mano, secondo la leggendaria tipicità germanica. Il gioco ha retto sin quando è stato sostenuto dalla sorpresa, dalla « novità » (tra le mura del pop, beninteso): dopo l'atterraggio di sogno ad **Alpha Centauri**, dopo **Irrlicht**, **Schwingungen**, la storia ha masticato vecchie parole, in una discesa da brivido verso l'ovvietà. Il modello così inventato viene oggi dimostrato sulle lavagne discografiche di mezzo mondo: esso prevede macchine avveniristiche, rumori spaziali, detriti classici, sospiri, ritmi solenni, secondo un rituale che si presume infinito.

Il caso di Klaus Schulze, a questo proposito, ci pare emblematico. Questo tedesco dalla vocazione tecnologica suonava sempre la stessa musica, presentata di volta in volta con sigle diverse, con dimensioni mutate. In un vecchio disco purtroppo celato agli sguardi di tutti, **Die Kosmische Musik**, sta la prima formulazione del gioco testardo: in dieci minuti di smaniosa bellezza, un organo suscitato dalle memorie bachiane racconta la nuova virtù, con superba solennità di timbri. Da quell'incantevole « prima volta » è nata una **consuetudine** che non sappiamo se più stolta o più irritante: seguendo il ritmo delle stagioni mercantili, Schulze perpetua periodicamente la fiaba, levigandone la superficie un giorno ricca di grumi sonori, estenuandone i significati, sciogliendo, in un impeto di ipocrita chiarezza, gli ultimi enigmi favolosi. La manipolazione a fasi progressive tende a consegnare all'ascoltatore spettri sonori sempre più riconoscibili; il « barocco acido » di cui si gloria lo standard schulziano vale il soul elettronico del più recente materiale di Edgard Froese nella proposta di un suono asettico, gonfiato artificial-



mente, ciclato a colpi di gimmicks nella vana chiacchera quotidiana.

Sull'equivoco prospera un'industria dell'inganno che ormai ha perso ogni pudore e senso del ridicolo: le recensioni del New Musical Express e i comunicati stampa della « ragazza delle stelle » dimostrano sino a che punto il business discografico è disposto a giocare la sua partita e, sull'altro versante, sin dove arrivi la cedevolezza del consumo.

Come salvarsi? I Popol Vuh han scritto pagine memorabili solo aguzzando le orecchie, brandendo un po' di coraggio, evitando scrupolosamente la finzione capace solo di riempir la bocca. Con **Hosianna Mantra**, caricando per la strada Chopin e il batter d'ali di una certa lirica sommessima, Fricke e compagni han disegnato uno dei più onesti ritratti degli ultimi anni; l'equilibrio indicibile (naturalmente compromesso più avanti, nel rischioso e inevitabile seguito) ha il respiro misurato di una certa stagione del nostro tempo, l'ora in cui la violenza si ritrae e il bisogno d'eterno fa capolino. Nella confusione, il **deutsche pop** ha afferrato anche questo odor d'incenso mescolato ad altri profumi, sottile, penetrante.

Al negativo ci son pagine più apprezzabili. Il corpo consumistico non è ancora in grado di mandar giù senza danni ciò che abbia anche

solo parvenze luciferine: di fronte al rumor di ferraglia e al gatto nero che traversa lo spartito l'astuzia mercantile boccheggia e lascia spazio per ascolti interessanti. Ciò non toglie che i protagonisti « malefici » (espliciti sin dalla ditta: Faust, Amon Duul, solo per citare i maggiori) si siano spesso fermati al semplice catalogo, mettendo in fila rumori dalla fibra nera e tratteggiando atmosfere dozinali. Anche qui l'impotenza culturale ha impedito il sacrosanto sviluppo, anche qui il commento è stato spesso didascalico, riprendendo la storia dal momento in cui Lou Reed, **waiting for the man**, cercava eroina per **Saint Mark's Place**; ciò ha impedito a rimarchevoli « sacerdoti della strada » quali gli Amon Duul di definire l'intuizione agghiacciante di **Phallus Dei**, uno dei primi dischi a individuare esattamente la radice violenta del pop e della generazione sessantottesca.

Fotografando crudamente la realtà, guardando il rock dal buco nero dell'eccesso, costoro han reso un buon servizio alla musica degli anni '70. Chi non ama le false cerimonie e sa apprezzare il brivido discreto del controllo, ha certo inteso il fascino di un suono confrontato duramente con se stesso e portato alle estreme conseguenze, passando oltre allo stupore del fan medio. L'urlo gelidamente stonato dei Can dice di un **troppo** insopportabile che ognuno può misurare per le strade del mondo: esso è il rock che ha preso vagamente coscienza della realtà, che non apre più la porta per la « fuga felice » ma punta a scuotere e a trascinar via, nel bel mezzo del carosello isterico. Così i Neu, che han ripreso l'iterazione rileyana rivoltandola bellamente, con gesto di sfida; anziché scivolar via in un fantastico **unicum**, le note si ribellano l'una contro l'altra, acuiscono gli spigoli, mostrano progressivi segni di sfaldamento. Il terribile fastidio per un **disordine misurato** (i vetri di una casa incrinati senza rotture, gli oggetti di una stanza disposti in uno strabico **ikebana**)

non basta a scoraggiare la bestia mercantile: a mali subdoli, subdoli rimedi, come spiega la parabola dei Kraftwerk, aggiustati con cacciavite elettronico, rimessi in fila con un dosato spintone al loro « suono rotolante ».

Neanche su costoro si può fare affidamento. Quando gli Amon Duul vennero in Italia, nel 1972, a mostrare i lividi



NOTA DISCOGRAFICA

AMON DUUL II, **Phallus Dei**, **Yeti** (doppio) (UA); ASH RA TEMPEL, **Ash Ra Tempel**, **Schwingungen** (OHR); CAN, **Tago Mago** (UA) (doppio) **Unlimited Edition** (doppio) (Virgin); FAUST, **Faust** (Polydor), **Faust Tapes** (Virgin); POPOL VUH, **In den Garten Pharaos**, **Hosianna Mantra** (Pilz); TANGERINE DREAM, **Alpha Centauri**, (OHR); FLOH DE COLOGNE, **Floh De Cologne** (OHR); EMBRYO, **Opal** (OHR), **We Keep On** (BASF); KLAUS SCHULZE, **Irrlicht** (OHR); KRAFTWERK, **Kraftwerk** (doppio) (Vertigo); NEU, **Neu!**, 2 (UA).

Gli amanti della « sotterranea pop » godranno nel sapere di un paio di rarità. In-

della loro « peste sonora », scoprimmo con desolazione che l'« energia concertistica » era scarsa, lo spettacolo zoppicava, povero di luci strumentali e di fuoco vocale. La stessa sensazione ci invade ora, riprendendo in mano un vecchio **Live** dei Floh de Cologne (i predicatori, i « politici » tanto irosi quanto impotenti); la caparbietà di un'Ave Maria rock recitata al contrario non salva la musica, debole sfilacciata macchiata di forti promesse mai mantenute. Dai mille discorsi abbiām cavato molto fumo, e scarse indicazioni: più ancora di California o dell'agrodolce Canterbury, Berlino parla l'amara lingua della disillusione.

Senza ritegno alcuno, la vicenda tedesca sconta oggi il triste fallimento. Scomparsi i collegamenti, impazzito Kaiser che manovrava i fili sciolti: i musicisti dell'age d'or esiliati per sempre, stravolti di musica, vuoti nello spirito. Anche nello svenimento il **deutsche pop** si dimostra severo e rigoroso, evidenziando uno sfacelo che altrove è abilmente mascherato. Del crollo, del silenzio, dell'equivoco non s'accorgono naturalmente gli innamorati e i giovani personaggi in cerca d'autore. Ad essi basta un « sorriso elettronico » per orientarsi nell'intrico del mondo, per credere che la musica proceda all'infinito parlando addosso, con tranquilla regolarità.

nanzitutto, esiste una doppia raccolta della OHR, **Die Kosmische Musik**, in cui si trovano un brano degli Ash Ra Tempel (**Gedanken**) e un pregevole lavoro di Schulze (**Land**) mai apparsi su dischi ufficiali. Holger Czukay, bassista dei Can, ha dal canto suo dato alle stampe, anni fa, un disco di esperimenti con materiale elettronico, **Cannaxis V**. L'opera è difficilmente rintracciabile, al pari di altri lavori tedeschi (tutta la produzione dei Faust, i dischi dei Floh de Cologne, **Opal** degli Embryo, **Affenstunde** dei Popol Vuh).



Edgar Froese



Florian Fricke



Langerine Dream



Topol Vuh





TIKI mi

**per un pubblico che
non crede che Fanfani sia piccolo
perchè schiacciato sotto il peso
delle sue responsabilità...**

PUBBLECO

per chi vuol fare della
pubblicità diversa sulle
radio diverse,*
un'organizzazione nuova
per un pubblico ogni
giorno più vasto.

viale dei mille 54 - 20129 milano - tel. 7386647

Radio Alice - Bologna; Radio Bra Onderosse; Radio Canale 96 - Milano; Radio Città - Genova; Radio Città Futura - Roma; Radio Cuneo Democratica, Radio Nord-Nord-Est - Udine; Radio Montevicchia; Radio Torino Città Futura; Radio Como 103; Radio Mestre; Radio Treviso 103; Radio Veronica - Alessandria; Radio Città/Campagna - Fermo; Radio Padana 102 - Cremona; Radio Trento Alternativa; Radio Milano Sud; Radio Gallarate; Radio Ragusa 104; Radio Nuova Informazione - Saluzzo; Radio Calolziocorte - Bergamo; Controradio - Firenze; Radio Libera - Siracusa; Radio Settimo Canale - Enna; e altre

"facile" e "difficile": equivochi sull'avanguardia

FREE & EASY

1) Se affermassimo che la politica musicale di GONG è limpida e senza misteri, penso ci gratificherebbero di una capacità di chiarezza che in verità non è proprio il nostro pane quotidiano. Se il dileggio spietato dei miti sacri, lo scopercchiamento costante dei trucchi, delle speculazioni, delle cartepeste, sono visibili ad occhio nudo, la nebbia si addensa sulla rilevanza sulle pagine dedicate a personaggi per lo più sconosciuti, non solo fuori dalla roulette del mercato, ma spesso ai margini anche dei nuovi circuiti. Qualcuno maliziosamente insinua che lo « staff critico » di GONG giochi al piccolo esploratore, proiettando nelle scelte musicali i desideri d'avventura repressi. I più impietosi e sprezzanti, parlano di devianza ad ogni costo, di esibizionismo elitario. Ma noi in fondo coltiviamo un'ambizione un po' più qualificata che non sia quella di passare per piccoli profeti dell'avanguardia: della cosa musicale non ci accontentiamo di bastonare le storture più clamorose, ma intendiamo smontare i meccanismi delle troppe prevenzioni, degli infiniti luoghi comuni radicati nei modi di pensare della gente.

L'estrema scarsità numerica dei compagni di questa avventura spiega almeno in parte la disorganicità dell'impianto ideologico sul quale ci muoviamo, ricco di intuizioni quanto asistematico. Assumere le parti della cosiddetta avanguardia, se nasce dal sentirsi coerentemente attratti dalle espressioni di linguaggio più creative, diventa dunque anche sfida, voglia di andare a grattare sotto le apparenze per scoprire e far scoprire chi detta le regole del gioco.

Che l'avanguardia (termine che usiamo per sola comodità) sia noiosa e intellettualistica, velleitaria e incomprensibile, ce lo dicono la televisione, i libri di scuola e i proverbi « popolari »; che poi abiti nei deserti dannati del difficile, fuori dalle terre benedette dei suoni facili e orecchiabili, è dogma consolidato nell'uso

comune. Ma perché mai questo metro che stabilisce cosa è per le masse e cosa invece per ristrette formazioni intellettuali, cosa è normale e cosa no, dovrebbe essere più accettabile di tante altre « normalità » che la consapevolezza collettiva ha svelato come subdole e false, dalla terra che è piatta alle donne che sono inferiori agli uomini? Non frantumare questi dettami di piccolo qualunquismo quotidiano è considerare implicitamente innato qualcosa che piuttosto risulta da un'abitu-

dine sorda e involuta, dalla predominanza attuale del mercato e delle sue molteplici cortine fumogene.

Fonte inesauribile di mistificazioni è lo schema che imprigiona la musica nelle società occidentali, che la trancia verticalmente fra la dotta inaccessibilità dell'« arte seria » e la banalità consolatoria del divertimento.

Di questa impostazione squilibrata è chiaramente vittima il populismo spicciolo che, anche a sinistra, richiama petulantemente i trasgressori al rispetto delle facili inclinazioni della gente (e la famigerata teoria della comunicazione ad ogni costo è in questo senso il più classico dei falsi problemi). Ma subalter-



no, sia pure in maniera più sottile, è anche il modo di procedere che, riconoscendo i significati innovatori e spesso rivoluzionari che l'area creativa porta in sé, non ne rigetta tuttavia il confinamento nei sentieri scoscesi delle cose difficili da capire, e dunque si propone di educare le masse conducendole per mano verso il sapere. Sono anni che gli operatori più intelligenti si agitano in queste acque, senza mai trovare affluenti, rimanendo ruscello limpido contro il mare inquinato. Ed è però una concezione dell'avanguardia ancora accademica, secca di umori vitali, unidimensionale: la proposta di culturalizzazione sopravanza nettamente quella di vita, la ragnatela del facile e del difficile invischia le idee e conduce a un abbaglio madornale: gli ostacoli che si frappongono all'acquisizione di massa delle nuove esperienze si persiste a vederli nella musica, piuttosto che nel gomitolo di condizionamenti e di prevenzioni che la ammantano, nei falsi ideologici che vorrebbero ridurre la foresta creativa a qualche ramo secco, facendolo per di più passare per un'arma pericolosa. E che l'avanguardia non porti impressi i segni di una malattia d'origine, basterebbe a dimostrarlo la pratica di qualche bambino (come sempre lo strato più ricettivo nei confronti del nuovo) che, sottratto in qualche modo ai bombardamenti al bromuro dei media tradizionali e abituato a sentir suoni creativi, maneggia del tutto naturalmente poliritmie e sax soli, improvvisazioni collettive e ironie corrosive, e magari strabuzza gli occhi all'ascolto di qualche modulo « facile ». Purtroppo la gente vede invece ancora la musica creativa come un dovere, e fra i meno impellenti, dal quale solo

pochi specialisti paiono ricavare piaceri negati ai più.

Ovvie, mi sembra inevitabile, la diffidenza o tutt'al più l'approccio casuale e senza seguito.

2) E poi attribuire all'avanguardia, da parte dei suoi stessi fautori, questo scopo di aspra necessità, prosegue e alimenta il più catastrofico degli equivoci espressivi: quello che dà per scontato esistere una musica per la mente scissa da una musica per il corpo. Inconciliabili come la ragione e la follia, oppure da consumarsi ad ore diverse, come il politico e il privato; l'avanguardia che appaga l'intelletto, la musica « facile » che coinvolge e trascina la dimensione fisica.

Ciò che più è triste è che i prodotti orecchiabili sui quali

bili manifestazioni dinamiche e la fantasia del corpo stesso.

Qui non è più solo la consapevolezza sui principi che mostra quanto sia schizofrenica e frustrata questa separazione, e spiega che la scoperta profonda di una nuova soggettività combina insolubilmente la mente e il corpo. E' proprio che un'Art Ensemble e un Braxton (e al limite un Derek Bailey) non mettono mai in scena esercitazioni di ingegneria sonora, gelidi saggi grammaticali, ma, forse per primi in termini così originali, impastano le motivazioni concettuali e i connotati tecnici con le spinte vitali e con una fisicità non irrigidita nei canoni più codificati.

L'avanguardia è viva, dunque, e sa stimolare l'espressività umana nella sua totalità,

nella pratica individuale e casalinga di chi ascolta musica) si è fatto strada il tentativo di riappropriarsi dello spazio sonoro in senso ludico e liberatorio, mi sembra che la proposta della musica creativa sia in questo senso un raggio di luce fulgida. Se mai il rituale della tarantella, dei grandi balli collettivi, è riuscito (a volte magari forzatamente) a sanzionare la conquista di un'area di sfogo non alienata, l'avanguardia può dare ad essa le ali di una prospettiva ambiziosa.

Può spingere la gente ad affrontare il problema affascinante di quale potrebbe essere la veste liberata della musica e degli impulsi che essa suscita: non più cioè, soltanto caricata di istanze difensive, di svincolo dagli squallidi modelli comportamentali correnti, ma per una sperimentazione critica e fisica, razionale e sensitiva, che sia finalmente atto autonomo. L'invenzione di movenze e cadenze non imposte da regole prefissate. La musica come vita, la vita come ricerca e scoperta.

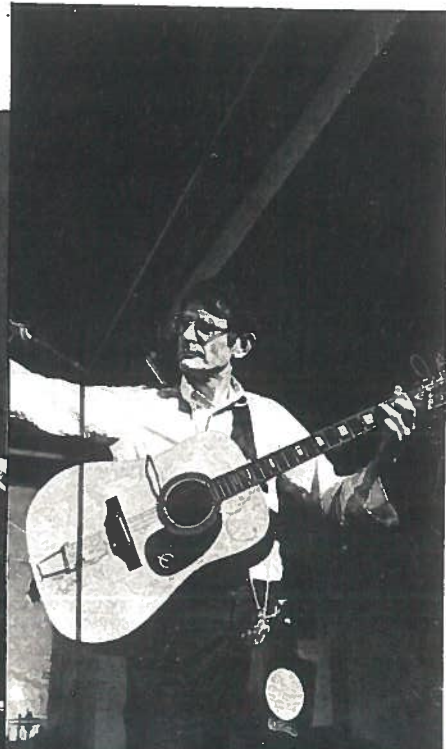
L'immaginazione, i colori, l'ironia, che disperdono il ricordo della favoletta (che non poteva essere che occidentale) della formica e della cicala, cioè della musica come cosa vana e fatua.

3) Albert Ayler (opera omnia), Archie Shepp (soprattutto *Attica blues*), Sam Rivers (*Streams e The Quest*). Sono forse il volto più simile a come uno se lo aspetta dei più recenti linguaggi per



si può anche ballare sono quelli che abitualmente muovono i fili di un corpo oppresso: il battito monoritmico, il pedale fisso, le mani che schioccano su un tempo sempre identico, riportano a un livello di bassa fisiologia, come quello del bambino che fa pipì quando sente scorrere l'acqua, e, ancor peggio, delimitano strettamente le possi-

indirizzando anche i movimenti, la gestualità, il ballo, verso una riscoperta critica di se stessi. Se pensiamo alla fatica con la quale (nelle feste popolari ma in fondo anche



di Krizan: Alex Schlippenbach, in musica di Banda, Derek Bailey, Peter Bennink e Han Bennink

musica e corpo, con il sangue della tradizione blues nutrito di nuove acquisizioni. Ma la discografia che propongo a titolo di prima traccia esemplificativa, forse abbassa la temperatura dell'intensità, ma certamente fa piovere una più articolata varietà di situazioni espressive. Proviamo dunque ad ascoltare:

A) CHARLIE MINGUS + ERIC DOLPHY - WHAT LOVE (da *Charlie Mingus presents C. M.*).

B) ANTHONY BRAXTON - 104 KELVIN M 12 (da *Saxophone Improvisations*).

C) ART ENSEMBLE OF CHICAGO - ODWALLA (da *Bap-Tizum*).

I motivi della scelta, ridotti in pillole, sono questi: *What Love* mostra come l'assenza dei generatori ritmici abituali assolutamente non impedisca di per sé un procedimento pulsante e scandito. Il dialogo contraddittorio e serrato fra contrabbasso e clarinetto basso intesse la tensione della scoperta del linguaggio con la sterminata carica di umanità che dilaga nell'atmosfera stabilita dai due. I diciannove minuti di solo sax di 104 *Kelvin* sono il tempo di cottura di tutti i trucchi, gli stereotipi, le bocche storte al sapore dell'avanguardia. Braxton, sciordinando un universo di frasi immaginifiche sopra la feconda geometria delle ripetizioni, fa sentire sulla pelle i battiti del cuore e i respiri della mente e perentoriamente invita ogni umana risorsa alla creatività.

Odwalla sintetizza un po' il mondo inquieto, di metafore e paradossi, dell'Art Ensemble, e

dunque ne raffigura in particolare la sintonia fra musica e scena. Il sinuoso alternarsi delle prevalenze fra la tromba e i due sax nei concerti dal vivo è rimarcato dagli spostamenti dei musicisti sulla scena, e perfino dalla vinile è possibile spremere la tensione sospesa e avvolgente di questo linguaggio di movimenti.

Ma questa avanguardia sa procedere ancora più in là: rifiuta di soggiornare nelle zone recintate che il cerimoniale delle convenzioni le prescrive, sconvolge la geografia musicale colonialista per due volte, prima negandosi come etereo spazio per pochi iniziati, poi invadendo le riserve di caccia dell'orecchiabile e addirittura qui risalendo il fiume della semplicità originaria più pura. « Ad ognuno il suo mestiere » è medio-

YOYO (da *Les Stances A Sophie*).

C) A. E. of C. - THEME DE CELINE (da *Les Stances A Sophie*).

D) JULIUS HEMPHILL - THE HARD BLUES (da *Coon Bid'Ness*).

E) DON PULLEN - JOYCIE GIRL (da *Capricorn Rising*).

F) HUMAN ART ENSEMBLE - LOVER'S DESIRE (da *Under The Sun*).

G) ANTHONY BRAXTON - PARADE MUSIC (da *Creative Orchestra*).

H) GLOBE UNITY - BAVARIAN CALYPSO (da *Live in Wuppertal*).

I) GLOBE UNITY - ALEXANDER MARSCHBEFEHL (da *Evidence*).

L) BROTZMANN - VAN HOVE - BENNINK: OUTSPAN 2 (da *Outspan N. 2*).

nale, spuntano come nuovi, come sarebbero naturalmente se una pratica di laboratorio per confezioni in plastica non ne avesse arrugginito l'istinto vivo del suono gioioso. La purezza dell'affresco così scoperto sotto la grama vernice dei falsi in serie è rigenerata dai nuovi modi di viverla che il linguaggio di queste avanguardie suggerisce.

Un'Art Ensemble, ad esempio, mette la medesima carica di spontaneità in queste sequenze ballabili come nelle più ricercate intersezioni dialettiche, e ciò dovrebbe costituire una chiave di lettura adatta a scardinare tanti alibi del tipo « è bella, ma non la capisco », che tradiscono da una parte la voglia di disimpegno, dall'altra la soggezione verso una realtà ritenuta « difficile ».

4) Se pure queste proposte di ascolto non mi azzarderei a presentarle senza mediazioni a portuali livornesi e viticoltori trevigiani, tuttavia i destinatari di questa musica sono inequivocabilmente tutti coloro che, ne abbiano una più o meno accentuata coscienza, sono interessati a trasformare l'assetto complessivo della società e della vita. Cultura e preparazione, che sembrano indispensabili per captare la raffinatezza dell'espressione creativa, hanno scorza consistente, della quale comunque qualcosa di importante si può già oggi graffiare con la unghia della disponibilità. La discografia potrebbe costituire un'indicazione per i disc-jockey delle radio libere, che potrebbero cominciare a sbizzarrirsi sul tema, decongestionando le onde dall'inflazione di revival rock, cantautori italiani e Weather Report. Ma il gioco può essere tentato un po' dovunque, negli asili autogestiti come negli ospedali psichiatrici come per la creatività femminile, e soprattutto per riportare la musica nelle strade, a disposizione di tutta la gente, per socializzarne in modo diretto l'espressività. Piccole, produttive, provocazioni, che una volta tanto non risulteranno fini a se stesse, perché potranno servire ad aprir breccie alla fantasia della musica creativa nonché a quella della gente.



cre diceria da due soldi; sbeffeggiata con l'occhio preveggen- te di chi comprende che il vento della creatività finirà per disperdere le nuvole nere dei trucchi. La discografia minima dell'avanguardia easy segnala dunque:

A) ART ENSEMBLE OF CHICAGO + BYE BYE BABY (da *Certain Blacks*).

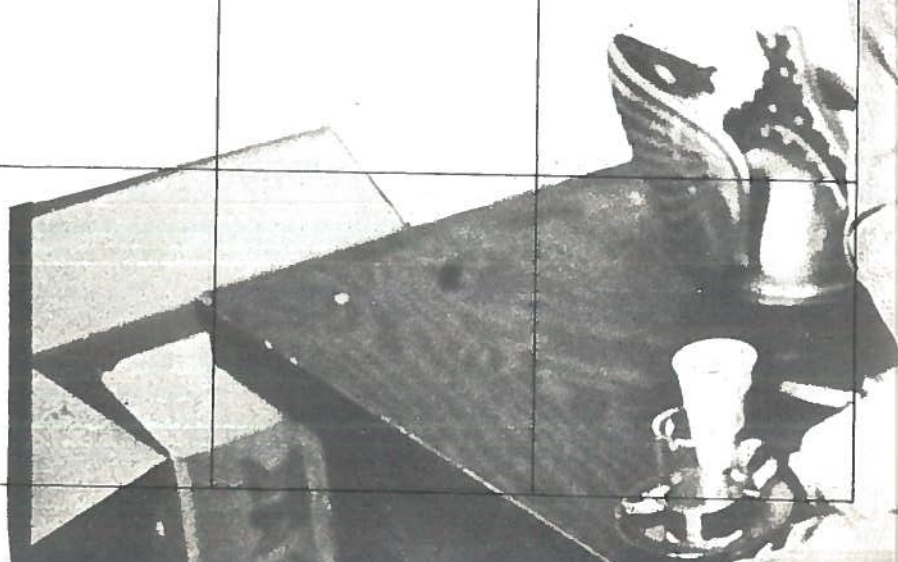
B) A. E. of C. - THEME DE

Considerare questi episodi come il settimo giorno di chi gli altri sei fatica per creare, sarebbe avvalorare ancora quel moralismo di marca ecclesiale che esclude il gioco come spazio di fantasia e lo ammette solo come svago innocuo e inutile. Le bande, il rhythm and blues, i motivi popolareshi, i temi che fanno battere il piede, evadono dagli archetipi del ba-



Discografia Frank Zappa

FREAK OUT! (2 LPs) VERVE V6 5005 Frank Zappa (direzione) Ray Collins (voc) Jim Black (dr) Roy Estrada (bgr) Elliott Ingber (gtr). Hungry Freaks Daddy / I Ain't Got No Heart / Who Are The Brain Police? / Go Gry On Somebody Else's Shoulder / Motherly Love / How Could I Be Such A Fool / Wowie Zowie / You Didn't Try To Call Me / Anyway The Wind Blows / I'm Not	1966	LUMPY GRAVY VERVE V6 8741 Frank Zappa + Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra & Chorus. Part 1 / Part 2	1968	BURNT WEENY SANDWICH BIZARRE REPRISE RS 6370 Frank Zappa, Ray Collins, Bunk Gardner, Roy Estrada, Don Preston, Jim Black, Ian Underwood, Jim Sherwood, Sugar Cane Harris. WPLJ / Igor's Boogie, phase 1 & 2 / Overture to a Holyday in Berlin / Theme From Burnt Weeny Sandwich / Holyday in Berlin Full Blown / Aybe Sea / Little House I Used To Live In.	1969	CHUNGA's REVENGE BIZARRE REPRISE MS 2030 Frank Zappa, Max Bennett, Jeff Simmons, Ian Underwood, John Guerin, Sugar Cane Harris, Mark Volman (voc), Howard Kaylan (cov) George Duke (key). Transylvania Boogie / Road Ladies / 20 Small Cigars / The Nancy & Mary Music / Tell Me You Love Me / Would You Go All The Way / Chunga's Revenge / The Clap / Rudy Wants To Buy Yezs a Deink / Sharleena.	1970	200 MOTELS (doppio album) UNITED ARTISTS 9956 Frank Zappa, Mark Volman, Howard Kaylan, Ian Underwood, Aynsley Dunbar, George Duke, Jim Black, Ruth Underwood, Jim Pons, Jeff Simmons. Semi Fraudolent / Mystery Roach / Dance of the r&r interviewers / This Town is a Sealed Tuna Sandwich / Tuna Fish Promenade / Dance of the Just Plain Folks / The Sealed Tuna Bolero / Lonesome Cowboy /	1971
Satisfied / You'd Probably Wondering Why I'm Here / Trouble Every Day / Help I'm A Rock / The Return of the Son of Monster Magnet.		CRUISIN' WITH RUBEN & THE JETS VERVE V6 5055 Frank Zappa, Ray Collins, Roy Estrada, Jim Black, Jim Sherwood, Bunk Gardner, Ian Underwood, Don Preston (key), Art Tripp (dr). Cheap Thrills / Love of My Life / How Could I Be Such a Fool / Deseri / I'm Not Satisfied / Jerry Roll Gum Drop / Anything / Later Than Night / You Didn't Try To Call Me / Fountain of Love / No no	1968					Touring Can Make You Crazy / Would You Like a Snack / Redneck Eats / Centerville / She Painteu Up Her Face / Janet's Big Dance Number / Half a Dozen Provocative Squats / Mysterioso / Shove It Right In / Lucy's Seduction of a Bored Violinist & Postlude / I'm stealing the Towels / Dental Hygiene Dilemma / Does This Kind	
ABSOLUTELY FREE VERVE V6 5013 Frank Zappa (gtr) Ray Collins, Roy Estrada, Jim Black, Bunk Gardner (fiati), Jim Sherwood (fiati), Billy Mundi (dr), Ian Underwood (key & fiati). Plastic People / Duke of Prunes / Amnesia Vivace / The Duke Regains His Chops / Call Any Vegetable / Invocation and Ritual Dance of Young Pumpkin / Soft Sell Conclusion / America Drinks / Status	1967	no / Any Way the Wind Blows / Stuff Up the Cracks.		WEASELS RIPPED MY FLESH BIZARRE REPRISE MS 2028 Frank Zappa, Ian Underwood, Bunk Garner, Buzz Gardner, Roy Estrada, Jim Sherwood, Jim Black, Art Tripp, Don Preston, Sugar Cane Harris, Lowell George (gtr). Didja Get Onja / Directly From My Heart To You / Prelude To the Afternoon of a Sexually Gas Mask / Toads of Short Forest / Get a Little / Eric Dolphy Memorial Barbecue /	1970	FILLMORE EAST BIZARRE REPRISE MS 2042 Frank Zappa, Ian Underwood, Mark Volman, Howard Kaylan, Aynsley Dunbar, Don Preston, Jim Pons (b. gtr), Bob Harris. Little House / Mud Shark / What Kind of Girl Do You Think We Are / Bwana Dik / Latex Solar Beef / Willie The Pimp / Do You Like My New Car / Happy Together / Lonesome Electric Turkey / Peaches en Regalia / Tears Began To fall.	1971		
Back Baby / Uncle Bernie's Farm / Son Of Suzie Creamcheese / Brown Shoes Do't Make It / America Drinks And Goes Home		(doppio album) UNCLE MEAT BIZARRE REPRISE MS 2024 Frank Zappa, Ray Collins, Jim Black, Roy Estrada, Don Preston, Billy Mundi, Ian Underwood, Jim Sherwood, Artie Tripp, Ruth Komanoji (vib). Uncle Meat / The Voice of Cheese / Nine Types of Industrial Pollution / Zolar Czaki / Dog Breath in the Year of Plague / The Legend of Golden Arches / Louie Louie / Dog Breat Variations /	1968	Dwarf Nebula Processional / My Guitar Wants To Kill Yout Mama / Oh no / The Orane County Lumber Truck / Weasels Ripped My Flesh.					
WE'RE ONLY IN IT FOR THE MONEY VERVE VS 5045 Stessa Formazione. Are You Hung Up? / Whe Needs The Peace Corps? / Concentration Moon / Mom & Dad / Bow Tie Daddy / Harry, You're A Beast / What's The Ugliest Part of Your Body? Absolutely Free / Flower Punk / Hot Poop / Nasal Retentive Caliope Music / Let's Make The Water Turn Black / The Idiot Bastard Son / Lonely Little Girl / Take Your	1968	Sleeping in a Jar / Our Bizzarre Relationship / The Uncle Meat Variations / Electric Aunt Jemina / Prelude To King Kong / God Bless America / A Pound for a Brown in the Bus / Ian Underwood Whips It Out / Mister Green genes / We Can Shoot You / If We'd Been Living in California / The Air / Project X / Cruising for Burgers / King Kong.							
Clothes Off When You Dance / Mother People / Chrome Plated Megaphone of Destiny.		HOT RATS BIZARRE REPRISE R6 6356 Frank Zappa, Captain Beejheart (voc), Sugar Cane Harris (viol) Jean Luc Ponty (viol), John Guerin (dr), Ian Underwood, Max Bennett (b. gtr), Shuggie Otis (b. gtr), Paul Humphrey (dr), Ron Selico (dr). Peaches En Regalia / Willie the Pimp / Son fo Mister Green Genes / Little Umbrellas / The Gumbo Variations / It Must Be A Camel.	1969						



Discografia Frank Zappa

of Life Look Interesting To You / Daddy Daddy Daddy / Penis Dimension / What Will This Evening Bring Me This Morning / A Nun Suit Painted On Some Old Boxes / Magic Fingers / Motorhead's Midnight Banch / Dew on the News we Got / The Lad Searcher sthe Night for his News / The Girl Want to Fix Some Broths / The Girl's Dream / Little Green Sweaters & Corduroy Puce / Strictly Genteel.	WAKA / JAWAKA BIZARRE REPRIS MS 2084 Frank Zappa, George Duke, Sal Marquez (tp), Jeff Simmons (gtr & voc), Tony Duran (sl. gtr), Aynsley Dunar, Erroneous (b. gtr) Don Preston (key), Bill Byers, Ken Schroyer, Mike Altschul (fiati). Big Swifty Your Mouth / It Just Might Be a One Shot Deal / Waka Jawaka.	APOSTROFE (*) DISCREET DS 2175 Frank Zappa (gtr, voc & b gtr) + la formazione precedente + musicisti di studio. Don't Eat the Yellow Snow / Nanckook Rubs It / St. Alfonso's Pan Cake Breakfast / Father O' blivion / Cosmik Debris / Excentrifugal Forcz / Stink Foot.	ONE SIZE FITS ALL DISCREET DS 2216 Frank Zappa, George Duke, Napoleon Murphy Brock, Chester Thompson, Tom Fowler, Ruth Underwood. Inca Roads / Can't Afford No Shoes / Sofa n. 1 / Po-jama People / Florentine Pogen / Evelin a Modified Dog / San Bernardino / Andy Sofa n. 2.	FRANK ZAPPA & HOT RATS AT THE OLYMPIC (Bootleg) Registrazione avvenuta il 7 marzo 1970 all'Olympic Auditorium di Los Angeles durante la prima public performance della band di Hot Rats. Disco rarissimo, etichetta Trade Mark of Quality. Sharleena / Twinkle Tits / Directly From My Heart To You / The Clap. FRANK ZAPPA, THE MOTHERS, PHILARMONIC ORCHESTRA DIRECTED
JUST ANOTHER BAND FROM LA BIZARRE REPRIS MS 2075 Frank Zappa, Aynsley Dunbar, Don Preston, Ian Underwood, Mark Volman, Howard Kaylan. Billy The Mountain / Call Any Vegetable / Eddie Are You Kidding / Maddalena / Dog Breath.	THE GRAND WAZOO BIZARRE REURIS MS 2093 Frank Zappa, Ian Underwood, George Duke, Sal Marquez, John Guerin, Sugar Cane Harris, Ruth Underwood. For Calvin / The Grand Wazoo / Cletus Awreetus Awrightus / Eat That Question / Blessed Relief.			BY ZUBIN METHA « 200 MOTLES » (Bootleg) Registrazione effettuata il 15 maggio 1970 al Pavilion Auditorium di Los Angeles, durante la prima di 200 Motels, suite orchestrale per complesso e orchestra. Il lavoro, con sezioni dedicate a Metha, alla Filarmonica e parti delle Mothers, non ha nulla a che vedere con l'omonima colonna sonora del film di Tony Palmer, edita per la U.A. Disco ormai introvabile, etichetta
	OVER-NITE SENSATION DISCREET 2149 Frank Zappa, Sal Marquez, Bruce Fowler (tmb), Ralph Humphrey (dr), Ruth Underwood, Ian Underwood, George Duke, Jean-Luc Ponty. Camarillo Brillo / Im the Slime / Dirty Love / Fifty Fifty / Zomby / Woof / Dinah Moe Hummm / Montana.	ROXY & ELSEWHERE (doppio album) DISCREET 2 DD 2202 Frank Zappa, George Duke, Ruth Underwood, Jeff Simmons, Don Preston, Bruce Fowler, Tom Fowler (b gtr), Walt Fowler (tmb), Napoleon Murphy Brock (saxs, voc), Ralph Humphrey, Chester Thompson (dr). Preamble / Penguin in Bondage / Pygmy Twlyte / Dummy Up / Preamble / Cheepnis / Son of Orange County / More Trouble Every Day / Echidna's Art /	BONGO FURY DISCREET DS 2234 In parte live at Armadillo World Headquarters, Austin, Texas, 20, 21/5/'75 Frank Zappa, Captain Beefheart (harp, voc), George Duek, Napoleon Murphy Brock, Bruce Fowler, Tom Fowler, Denny Walley (slide gtr, voc), Terry Rozzio (dr), Chester Thompson. Debrakadabra / Carolina Hard Core Ecstasy / Sam With the Showing Scalp Flat Top / Poofers Froth Wyoming Plans Ahead	Trade Mark of Quality. Registrazione effettuata in Olanda, nel 1971, nel corso di una tournée europea delle Mothers (Volman, Kaylan, Pons, Preston, Underwood e Dunbar). Tre brani (una versione « nuova » di My Guitars Wants to Kill Your Mama e Dog Breath, un brano inedito, 'Lightnin' Rod Man) sono « scarti di studio », databili attorno al 1969. Medley: Peaches En Regalia - Tears Began To Fall - She Painted Uu Her Face -
		Village of the Sun / Don't You Ever Wast That Thing / Be-Bop Tango.	200 Yers Old / Cucamonga / Advance Romance / Man with the Woman Head / Muffin Man. NOTA Frank Zappa compare inoltre come arrangiatore e direttore d'orchestra in KING KONG, di Jean-Luc Ponty (1970), World Pacific Jazz ST 20 172, dove suona la chitarra elettrica in How Would You Like To Have a Head Like That e presenta un pezzo inedito, Music For Electric Violin and Low Budget Orchestra.	Half a Dozen Provocative Squats - Shove It Right In / Who Are the Brain Police? / My Guitar Wants To Kill Your Mama / Dog Breath / Gimme Some Floor Covering Under This Apostrophe / Uncle Remus / Fat Floating Sofa / Lightnin' Rod Man. SAFE MUFFINZ (Bootleg) Registrazione effettuata in luogo sconosciuto (le note, parodiando Uncle Meat, parlano di El Monte Legion Stadium) presumibilmente
				nell'estate del 1971. La formazione è la medesima del disco precedente: l'etichetta (Amazing Cornophone) è pure la stessa. Call Any Vegetable / The Air / Dog Breath / Mother People / You Didn't Try To Call Me / Would You Go Rll the Way For the USA / Rudy Wants To Yez a Drink / Road Ladies / What Will This Evening Bring Me This Morning? / What's A Girl Like You Doing In A Place Like This? / Bwana Dik Deluxe / Latex Solar Beef /
				Daddy Daddy Daddy / Do You Like My New Car? / Happy Together / What Will This Morning Bring Me This Evening. NOTA Non si hanno notizie di due altri bootlegs apparsi recentemente sul mercato, No Commercial Potential, da sei mesi in lista nel catalogo di una delle più note case editrici di « clandestini », e WASP Man (presumibilmente con Captain Beefheart, incisioni del 1964).



Joni Mitchell testi

LA SIGNORA DEL CANYON

Questa donna per noi certo *insolita* (romantica e spregiudicata, legata alla cultura *hippy* e al Grande Sogno Americano, popolarissima e sola) può aiutarci a capire bene California e gli Stati. Nelle sue liriche, infatti, leggiamo la *contraddizione americana* in tutta la sua evidenza, misuriamo la fragile felicità della ipotesi pop e siamo portati a credere che davvero nulla di nuovo sia apparso sotto il sole, che la fiaba, dopo mille avventure e colpi di sce-

na, sia semplicemente *just the same*.

Non v'è dubbio che Joni Mitchell rappresenti, in qualche maniera, il prototipo di una certa donna contemporanea. Libera, intelligente, accettata senza pregiudizi in molti luoghi culturali, essa pare, nonostante tutto, prigioniera di vecchie paure, alle prese con schemi e illusioni che scandiscono una sottile impotenza. Il gioco dei '60 (la lotta per superare vecchie posizioni subordinate: l'esperimento psichedelico: l'utopia contro culturale) non è dunque bastato né a lei

né alle persone della sua età per uscir dalla *ragnatela* che un giorno dicevamo *del Sistema*: la desolata confessione d'ignoranza di *Both Sides Now* è in qualche modo l'immagine speculare di una generazione che, terminata la musica, si trova a dover fare i conti con il fantasma della realtà, conscia, all'improvviso, di aver clamorosamente fallito il bersaglio.

A questo punto, con la *stardust* di Woodstock ormai venduta in bombolette spray, possiamo ben considerare il « vogliamo tutto, ora! » di Jim Morrison come una semplice richiesta di *sconto generazionale*: non più un crudele taglio con le abitudini di un tempo, il passaggio di poteri per un cambiamento radicale ma la ferma domanda di stringere i tempi, di passar subito al *dopo* già programmato, includendovi l'irrequieta gioventù dei *campus*. Che tutto ciò sia accaduto veramente lo afferma anche la malinconica morale di *Cactus Tree*: la liberazione sempre equivocata (quella facile e appariscente, quella di cui oggi dice anche il *Corriere della Sera*) sfugge come fumo tra le mani, eguale a tante abitudini che ci si riprometteva di evitare.

Joni Mitchell è intelligente, a suo modo saggia, certe verità sa dirle con arguzia e animo bello. Preferiamo il suo « ingenuo stupore », l'insistente dichiarazione d'impotenza alla isterica « denuncia » di altri: qui c'è spazio per un'indagine, per un dialogo, le parole mostrano spessori di sincerità che occorre misurare. Piace soprattutto il tono discorsivo dei racconti, il piglio semplice che suona come cronaca sui generis: il quadretto di *Last Time I Saw Richard*, dove ogni particolare scorre con fluida precisione, è uno stupendo esempio di questa ispirazione rubata ai piccoli fatti della vita, di un aprirsi al mondo, tra intimismo ed entusiasmo, che lascia piacevole traccia in chi legge.

Si deve mettere in conto anche l'ironia, lo sguardo sopra

le righe che sa risolvere elegantemente l'incognita decadente che più d'una volta fa capolino tra i versi. Essa è, per la Mitchell, il dubbio esistenziale che sbriglia la sua fantasia regalando *flash* stimolanti: il gioco sul vetro della contraddizione non ha la cadenza dylaniana, cattiva ed aggressiva, ma ritmo più sciolto, sereno, a dimostrazione di una tranquillità di spirito che a tratti, pur faticosamente, anche la « signora delle nuvole » riesce ad afferrare. Spiace che nel mirino della penna ci siano soli soggetti fragili, la *Photo Beauty* di *People's Parties* o le *radio stations* di un delizioso ritratto che qui non c'è, *You Turn Me On, I'm a Radio*. Avremmo voluto lo stesso atteggiamento spregiudicato verso gli eroi della « stagione alternativa », per una nuova, sottile interpretazione del fenomeno: qui *Woodstock* non agita nemmeno il sospetto, colma com'è dei molti luoghi comuni (*everywhere was song and celebration!*) che sottolinearono quell'epoca strana.

Conscia dell'ipocrisia americana e dell'ambiguità della *musical stardom* (abbiamo tralasciato *For The Roses*, che pure è bellissima nel descrivere la « dorata prigionia » degli idoli pop), la donna finisce sempre per tornare al punto di partenza, animata da quell'impeto di odio e amore verso le proprie radici che è tratto tipico della gente americana di ogni età; California illustra bene l'« inganno », scoprendo senza scandalo l'altra faccia del personaggio, la raffinatezza da manuale che vuol dire amore civettuolo per l'Europa, vacanze esotiche, atteggiamento signorile e distaccato verso i riti quotidiani. Il profumo delle « belle cose » alita sulle parole così come sulla musica: tra fiori, isole greche, letture di *Vogue* e uccelli stupidi si stende il suono flautato, che s'appoggia sulla ballata *folk* o si rifugia sotto il tetto dell'*easy listening*.

La lingua è bella, ricca, schiumante: i temi sono vari, la banalità ridotta all'osso. Dal principio di *Joni Mitchell* al provvisorio termine di *Hissing of Summer Lawns* l'ispirazione non cede, riuscendo anzi spesso a nobilitare la musica un po' stanca. Non è poco, non è poco.



Una pianta di cactus
(Cactus Tree)

C'è un uomo che è stato fuori a navigare, in un decennio pieno
di sogni

e la porta sulla nave e la tratta come una regina,
e le porta collane dalla California, con pietre d'ambra e verdi

L'ha chiamata dal porto,
l'ha baciata con la sua libertà,
l'ha ascoltata a tribordo
tra il frangersi e il soffiare
delle erbe acquatiche,
mentre lei era occupata a diventar libera.

C'è un uomo che ha scalato una montagna e va gridando il suo nome
e spera che il suo cuore possa sentire a tremila miglia di distanza:
e grida ancora.
Può pensarla accanto a sé: allo stesso modo può perderla.

L'ha persa nella foresta
mentre le mostrava tutti i fiori
e i rami cantavan la canzone
mentre saliva sulle torri squamate
di un albero della foresta,
mentre lei era occupata a diventar libera.

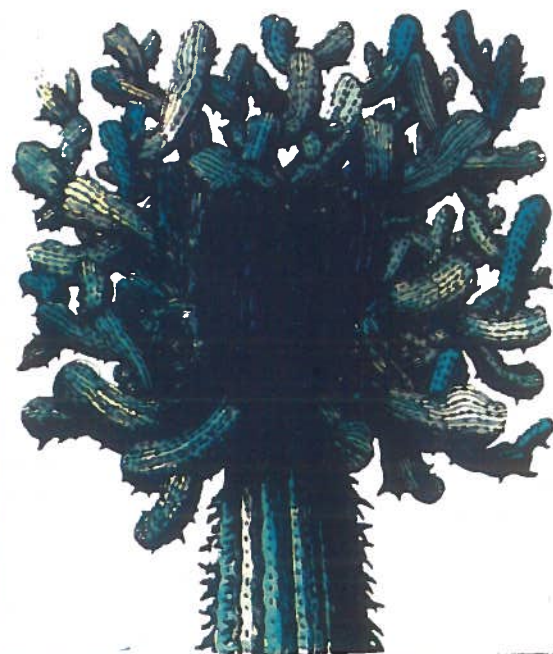
C'è un uomo che ha mandato una lettera e sta aspettando la risposta,
le ha chiesto dei suoi viaggi dal giorno in cui si sono lasciati.
Scrive "Vorrei averti accanto: possiamo farcela, se ci proviamo".
L'ha vista all'ufficio,
col suo nome su tutti i giornali;
dividendo i profitti,
troverà difficile smuoverla dalla memoria,
e lei è tanto impegnata a diventar libera.

C'è una signora nella città e pensa di amarli tutti.
C'è quello che la pensa: c'è quello che talvolta la chiama,
c'è quello che le scrive lettere coi suoi fatti e sgarabocchi.
Li ha condotti nei suoi sensi:
essi han riso nella sua risata.
Ora raccoglie le sue difese
perché teme che qualcuno possa chiederla
per l'eternità,
e lei è tanto impegnata a diventar libera.

C'è un uomo che le manda medaglie, è stato ferito in guerra,
c'è un paladino e un menestrello, e un uomo che possiede un negozio,
c'è un batterista e un sognatore, e sai che potrebbero essercene ancora.

Li amerà quando li vedrà:
se qualcuno vorrà seguirli, la perderà.
E lei solo vuole piacere,
e il suo cuore è pieno e desolato,
come una pianta di cactus,
e lei è tanto impegnata a diventar libera,
come una pianta di cactus, a diventar libera.

(1968 - Joni Mitchell)



Entrambi i lati, ora
(Both Sides, Now)

File e fiotti di capelli d'angelo
e castelli di gelato in aria
e abissi di piuma dappertutto,
in quel modo ho guardato alle nuvole.
Ma ora esse coprono il sole,
mandano pioggia è neve su tutti.
Tante cose avrei voluto fare,
ma c'eran nuvole sul mio cammino.
Ora guardo le nuvole da entrambi i lati,
da sopra e da sotto, e pure in qualche modo
son le illusioni delle nuvole che mi vengon in mente;
davvero, in fondo non conosco le nuvole.

Lune e giugni e ruote di luna park,
la danza vertiginosa che tu provi
quando ogni fiaba s'avvera.
in quel modo ho guardato all'amore.
Ma ora è davvero un altro spettacolo,
li lasci e ridi mentre te ne vai.
E se qualcosa t'interessa, non farglielo sapere,
non concederti.
Ora guardo all'amore da entrambi i lati,
dal dare e dal ricevere, e pure in qualche modo
son le illusioni dell'amore che mi vengono in mente;
davvero, in fondo non conosco l'amore.

Paure e lacrime e sensazioni d'orgoglio,
dire "Ti amo" preciso e forte,
sogni e schemi e folle da circo,
ho guardato alla vita in quel modo.
Ma ora i vecchi amici si comportan stranamente,
scuotono la testa e dicono che ho cambiato.
Sì, qualcosa si è persa ma qualcosa è stata guadagnata,
nella vita di ogni giorno.
Ora guardo alla vita da entrambi i lati,
dalla vittoria e dalla sconfitta, e pure in qualche modo
son le illusioni della vita che mi vengono in mente;
davvero, in fondo non conosco la vita.

(1969 - Clouds)

Woodstock
(Woodstock)

Raggiunsi un "bambino di Dio"; camminava lungo la strada,
gli domandai "Dove stai andando?". Mi rispose
"Sto andando alla Yasgur's Farm, mi unirò a una band di rock & roll.
Campeggerò per i prati e poi cercherò di liberare la mia anima.
Noi siamo polvere di stelle, siamo preziosi
e siamo riusciti a tornare al giardino.

"Allora posso camminare al tuo fianco? Devo andarci anch'io,
fuggo lo smog e sento di essere un piccolo dente in un ingranaggio
che gira.

Andarci, forse è solo l'avvenimento, o forse è l'avvenimento dell'uomo.
Noi siamo polvere di stelle, siamo preziosi
e siamo riusciti a ritornare al giardino.

Per il tempo che fummo a Woodstock, eravamo in mezzo milione
e dovunque era musica e celebrazione.
E ho sognato di vedere i bombardieri nel cielo
trasformarsi in farfalle sopra la nostra nazione.
Noi siamo polvere di stelle, carbone vecchio di un billione di anni,
siamo preziosi, stretti in un patto diabolico,
e siamo riusciti a ritornare al giardino.

(1970 - Ladies of the Canyon)

L'ultima volta che vidi Richard
(Last Time I Saw Richard)

L'ultima volta che vidi Richard fu a Detroit, nel 68,
e mi disse che tutti i romantici fan la stessa fine, un giorno o l'altro,
cinici e ubriachi ad annoiar qualcuno in qualche scuro caffè.
"Tu ridi", disse, "tu credi di scamparne,
va' a guardare i tuoi occhi, son pieni di luna.
Ti piacciono le rose e i baci e gli uomini gentili che ti dicono
tutte quelle dolci menzogne, quelle dolci bugie,
e devi ancora capire che sono dolci bugie,
solo dolci bugie, davvero".

Mise una moneta nel juke box,
schiacciò tre bottoni e la macchina prese a ronzare,
e arrivò una cameriera in calze a rete e farfallino
a dire "Si sbrighi a bere, stiamo per chiudere".
"Richard, non sei proprio cambiato", dissi io
"Stai solo romanticizzando qualche affanno che hai in testa,
hai l'oscurità, nei tuoi occhi, ma le canzoni che hai scelto parlano
di sogni.

Ascolta, cantano dell'amore in modo così dolce, così dolce,
quand'è che ti ricrederai?
Oh, amore può essere tanto dolce, tanto dolce".

Richard si è sposato con una danzatrice su ghiaccio
e le ha comprato una lavapiatti e una macchina per il caffè
e molte notti beve a casa, ora, con la Tv aperta
e tutte le luci di casa accese.
Io spegnerò questa dannata candela,
non voglio che nessuno si sieda al mio tavolo,
non ho niente da dire a nessuno.
Tutti i buoni sognatori arrivano a questo punto, un giorno o l'altro,
si nascondono dietro bottiglie nella penombra dei caffè,
solo una oscura crisalide prima di aver splendide ali e volar via,
solo un periodo, quei giorni negli scuri caffè.

(1971 - Blue)

California
(California)

Seduta in un parco, a Parigi, Francia,
a legger le notizie, non hanno un bell'aspetto;
non faranno scoppiare la pace,
quello era solo un sogno di qualcuno di noi.
Ancora un po' di paesi da vedere
ma non ho voglia di restare qui,
è troppo vecchio e freddo e monotono, qui.
Oh, ma la California, California, sto tornando a casa.
Vedrò la gente che mi va,
bacerò anche un poliziotto del Sunset.
California, sto tornando a casa.

Ho incontrato un pellerossa, su in'isola greca,
che danzava molto bene;
ha risposto al mio sorriso
ma si è preso la mia macchina fotografica da vendere.
Oh, il briccone, il rosso, rosso briccone,
cucinava buone omelette e focacce
e avrei potuto starmene laggiù con lui,
ma il mio cuore piangeva per te, California.
California, sto tornando a casa.
Oh, fatemi star bene, rock & roll bands,
sono la vostra più grande ammiratrice.
California, sto tornando a casa.

Oh, ti senti tanto sola, quando cammini,
e le strade son piene di stranieri,
tutte le notizie di casa che leggi
ti rendon malinconica.
Così ho comprato un biglietto
e ho preso un aereo per la Spagna.
Mi sono unita ad una compagnia, in una sporca strada rossa
e c'era un po' di bella gente
che leggeva Rolling Stone, che leggeva Vogue.
Mi han chiesto "Quanto ti fermi?",
ho risposto "Una settimana, forse due,
giusto il tempo di abbronzar la pelle,
poi tornerò a casa, in California".
California, sto tornando a casa,
oh, mi prenderai per quella che sono,
legata ancora ad un altro uomo?
California, sto tornando a casa.
Oh, ti senti sola quando cammini
e le strade son piene di stranieri,
tutte le notizie di casa che leggi,
ancora guerre e mutamenti sanguinosi.
Oh, mi prenderai come sono?
Mi prenderai come sono?

(1971 - Blue)

Ricevimenti
(People's Parties)

Tutta la gente, a questo ricevimento,
ha molto stile,
marchi di diversi paesi,
sorrisi da passaporto.
Qualcuno è cordiale,
qualcun altro tagliente;
qualcuno osserva dal lato della stanza,
qualcuno sta nel mezzo;
danno qualcosa per aver qualcosa in cambio.

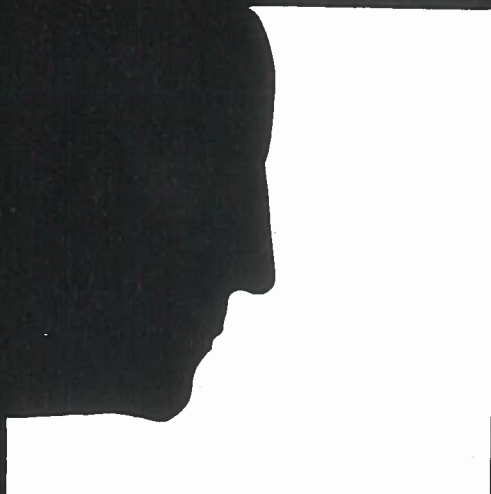
Bellezza da Foto ruba l'attenzione,
poi il trucco degli occhi le scivola via.
Porta una rosa tra i denti
e un cappello a paralume,
un istante è molto felice
e l'attimo dopo piange sulle ginocchia di qualcuno,
affermando che ridere o piangere,
è risaputo, dà lo stesso sollievo.

Ti ho detto, quando ci incontrammo,
che ero pazza.
Piangi per tutti noi, Bellezza,
piangi per Eddie all'angolo,
che ritiene di non essere nessuno,
per Jack dietro il suo jolly,
per Grace fredda come una pietra, dietro il ventaglio
per me, nel mio timoroso silenzio,
che credo di non capire.

Mi sembra di dormire,
puoi svegliarmi?
Sembra che tu sia più sensibile,
io vivo di nervi e sensazioni,
con una mente fragile e pigra.
Vengo ai ricevimenti: dove annaspo sorda, cieca e muta.
Vorrei esser più spiritosa,
tenere a bada la malinconia,
illuminar queste cose
ridendo per cacciarle via,
ridendo per cacciarle via.

Joni Mitchell
(1973 - Court & Spark)





Marcel Duchamp e l'arte di negare l'arte

"IO FIRMO TUTTO"

- 1887 Duchamp nasce a Blainville il 28 luglio.
- 1888
- 1890
- 1891
- 1896
- 1900
- 1901
- 1902 Prime Tele di D. sul modello impressionista (allora avanguardia estrema).
- 1904 Raggiunge a Parigi i fratelli che svolgono anch'essi attività artistica. Si stanca degli studi accademici, gioca preferibilmente a biliardo.
- 1907 A Parigi dipinge le prime tele di influenza fauve.
- 1909 A Neuilly, nel giardino del fratello scultore Raymond Duchamp Villon incontra Léger, Picabia, Apollinaire, Gabrielle Buffet, Pierre Reverdy.
- 1910 Vede i primi Cézanne ed incontra Picabia. Scompare l'influenza impressionista compare definitivamente quella fauve e di Cézanne.
- 1911 D. volge le spalle all'ultima avanguardia, il cubismo. Giovane e Fanciulla in primavera, primo dipinto con riferimenti alchemici.
- 1912 Nudo Che Scende le Scale n. 2, Il Re e la Regina circondati da nudi veloci, Il Passaggio della Vergine alla Sposa, La Sposa. Il vertice dell'uso tradizionale del pennello e della tela.

nascono Gris, Arp, Chagall. Muore Laforgue.
nascono Ungaretti, Chaplin, De Chirico.
nasce Man Ray; muore Van Gogh.
nascono Max Ernst, Otto Dix; muore Rimbaud.
nascono André Breton, Tzara; muore Verlaine.
nascono Bunuel, Prévert, Kurt Weill; muore Nietzsche.
Freud scrive *Psicopatologia della vita quotidiana*. Jung scrive *Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti*; Lenin, *Che Fare?* muore Zola.
Nasce Dalí.

Picasso, *Les Femmes d'Alger*.
Marinetti, *Primo Manifesto del Futurismo*; Lenin, *Materalismo ed empiriocriticismo*.

Kandinsky dipinge il primo acquarello non figurativo.

Pratella, *Manifesto dei musicisti futuristi*. Fondazione e prima mostra del *Blaue Reiter*.

Boccioni, *La Scultura Futurista*; Kandinsky, *Della Spiritualità in Arte*; Jung, *Simboli e trasformazioni della libido*. Schoenberg, *Pierrot Lunaire*.

«L'uomo intellettualmente ineducato è finalista. Crede che ogni cosa quaggiù ha un fine, e che questo fine è indicato nel significato della cosa stessa. E crede che quanto più un intelletto è alto, e profonda una mente, tanto più i loro pensieri e la loro azione sono intesi ad un fine.

Questo presupposto è anche la ragione della religione... E' dunque anche il movente psichico che mantiene in vita Dio. L'uomo intellettualmente ineducato associa valore e scopo. Non pensa che la vita può anche non avere uno scopo, che alla vita può anche mancare Dio. Stima che l'azione — "priva di scopo" è degli uomini piccoli o addirittura pazzi. Non riesce a capire che ci possono essere anche azioni "grandi" azioni — prive di scopo». (Alberto Savinio, da *La Florida* n. 2-3 Napoli 1946). La citazione di uno dei più significativi artisti del primo novecento è dedicata a coloro che pensano a Dada come a provocazione tout-court, o a divertissement senza costruito.

L'ombra di Marcel Duchamp si espande ancor oggi su tutta la piazza figurativa contemporanea. Praticamente nessun artista, dopo di lui, può girare la testa fingendo indifferenza, come se nulla fosse stato.

Duchamp rappresenta ancor oggi una lucida dichiarazione di volersi riappropriare della realtà. Prima di lui l'«arte» produce da sé i propri oggetti dichiarandone la loro appartenenza al mondo dell'«Arte» in base a categorie estrinseche alla loro sostanza creativa (il quadro in quanto quadro, la scultura in quanto forma plastica che usufruisce di materiali nobili etc.). Contenutisticamente poi l'oggetto artistico si definisce per la sua rispondenza a determinati canoni. Ma soprattutto l'«arte» produceva «oggetti». Anche il fenomeno cubista, al quale pure il primo Duchamp non si sottrae, produceva pur sempre opere da museo, da esposizione. Nonostante la rivoluzionarietà degli assunti, il cubismo introduceva nuovi contorni nella «forma», ovvero nell'«oggetto»; ma «finché l'arte rimaneva produzione d'oggetti la ragion sociale dell'arte rimaneva immutata perché nella società borghese l'oggetto è merce, la merce ricchezza, la ricchezza autorità, potere... (G. C. Argan).

E' così che Duchamp comprende come l'oggetto non possa lacerarsi dall'interno, per quanto azzardate, rivoluzionarie siano le forme siringate nel suo interno, pena l'eterno rinverimento delle fiabe di *bohème* e di avanguardia che deve solo aspettare di essere un po' meno avanguardia per bere champagne.

Col Cubismo ed il Futurismo si era in sostanza passati dalla «rappresentazione della stasi a quella del movimento», creando così non un'arte nuova come si pretendeva di fare, bensì una semplice seguace dei tempi, ovvio adattamento alle macchine che la società industriale aveva introdotto nella vita d'ogni giorno.

Con Duchamp l'arte subisce uno scossone forse-nischilista, ponendosi come forma individuale ma democratica di riappropriazione del reale. Ogni oggetto circostante può essere oggetto d'arte, perché la sua definizione, il suo nome non è compreso in un codice intrinseco all'oggetto (in quanto bello, gradevole, o comunque rispondente a determinati canoni), ma è bensì compreso nelle categorie internazionali di chi opera il giudizio. E' così che un orinatoio (chiamato enfaticamente «fontana»), una ruota di bicicletta infilata a gambe all'aria in uno sgabello, un pettine od un gilét «firmati», acquistano dignità d'oggetti d'arte col semplice esprimere nei loro confronti un giudizio in tal senso, ritorcendo nella pancia dell'establishment il coltello delle categorie estetiche per le quali il prodotto artistico è tale in quanto prodotto d'Artista.

Duchamp conierà la definizione «ready made» per indicare i le vittime prescelte per tali operazioni di rastrellamento nei confronti della realtà effettuale. La «valenza» dell'operazione andrà poi valutata caso per caso ad esempio i baffi disegnati sull'estatico sorriso della Monna Lisa (prodotto «artistico» per eccellenza), non rappresentano in realtà una dissacrazione del capolavoro, bensì una contestazione della venerazione acritica che le viene tributata dall'opinione comune, essa appartarrebbe alla «pars destruens» del significato duchampiano. Mentre l'assunzione nel cielo dell'arte dell'orinatoio, con l'ironico e gratificante nome di «fontana», rappresenterebbe insieme ai molti altri *ready-mades*, la «pars costruens» del dettato duchampiano. Ma al di là delle singole valenze rilevabili nel ristretto campo dei significati del gesto creativo, vien voglia di tirar fuori Duchamp dal tunnel del vento dell'Arte.

Rimane la volontà forse arbitraria di vedere Duchamp come il geniale presagio di una volontà individuale e collettiva di riappropriarsi degli oggetti d'uso comune, delle strade, dei muri delle università, dei cartelloni elettorali commentati dal popolo-individuo, della riappropriazione della «sede» perché tutto può avvenire dovunque.



Il ready-made rettificato della Gioconda, alla cui riproduzione Duchamp aggiunge baffi e barba con una matita, reca la dicitura L.H.O.O.Q. che anagrammata con pronuncia francese — elle a chaud

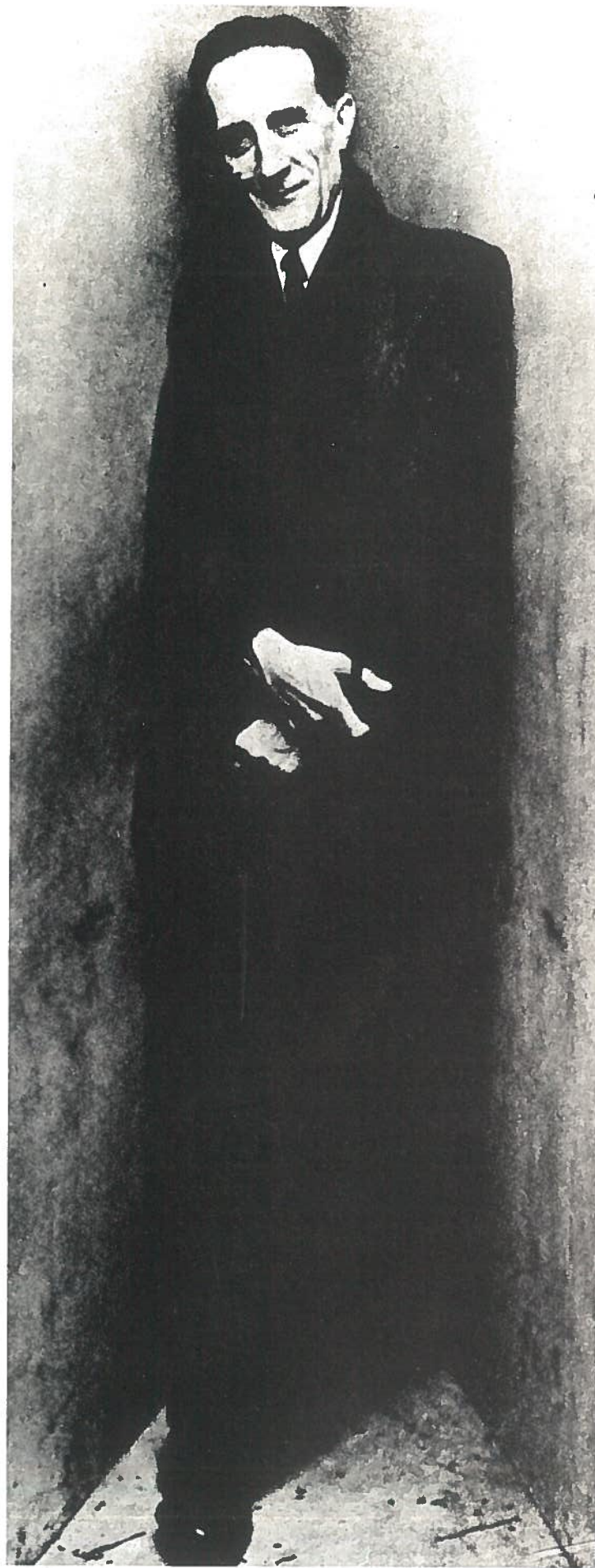
au cul — significa: ella ha caldo al culo. Alla versione del 1919 seguirà la versione « rasée » del '65 (New York).

- 1913 D. si trasferisce a Parigi. **Musical Erratum**, primo **ready-made** musicale (ed unico).
- 1914 A evidenziare il suo rifiuto dell'arte come mestiere, compra tre riproduzioni di paesaggio invernale firmate da uno sconosciuto « della peggior specie », aggiunge due piccoli personaggi, uno rosso ed uno verde, intitola la riproduzione **Farmacia**, la firma e la data: questo è il primo **ready-made rettificato**. Compra al Bazar de l'Hotel de Ville di Parigi uno scolabottiglie, lo firma e lo data: è il primo **ready-made vero e proprio**, lo **Scolabottiglie appunto**.
- 1915 Giunge negli Stati Uniti, incontra per la prima volta Man Ray. Fondano la rivista « 291 ».
- 1916 Elabora quattro **ready-mades**: **Pettine**, **Con rumore segreto**, **Scena di battaglia**, **Pieghevole**.
- 1917 Altri quattro **ready-mades**: **Apollinère Enameled**, **Fontana**, **Trabocchetto** e **Attaccapanni**. Si distacca dall'Associazione degli Artisti Indipendenti di New York del quale era divenuto membro fondatore, per il rifiuto opposto da quest'ul-

Freud **Totem e Tabù**; Stravinsky, **La Sagra della primavera**. In agosto scoppia la guerra. Ezra Pound e Wyndham Lewis fondano in Inghilterra il **Vorticismo**. Prima mostra di Chagall a Berlino.

In maggio l'Italia entra in guerra. In maggio l'Italia entra in guerra. In maggio l'Italia entra in guerra.

A Zurigo, Arp, Ball, Huelsenbeck e Tzara fondano il **Cabaret Voltaire**: nasce **Dada**. In ottobre, rivoluzione in Russia. Lenin, **L'imperialismo stadio supremo del capitalismo**, e **Lo Stato e la Rivoluzione**.



Lo pseudonimo adottato da Duchamp, **Rose Sélavy**, rivela il suo profondo interesse per l'alchimia. Varie sono le possibilità di anagrammare ed interpretare le due parole: **Rose c'est la vie** (La rosa è vita oltre che la vita è rosa), **Eros c'est la vie**, **Rose Sel à vie**, e di nuovo **Rose Sel ravi** (richiamo alla formula alchemica della rosa come estratto del sale).

- 1918 tima a Fontana. Prime due pubblicazioni proto-dada americane: **The blind Man e Rong Wrong**. Parte per Buenos Aires. In ottobre muoiono Apollinaire ed il fratello Raymond. D. decide di tornare a Parigi. Incontra Bréton e gli altri poeti del gruppo (allora dadaisti, surrealisti nel '24). Nasce **LHOOG** ovvero il ready-made rettificato della **Gioconda** coi baffi.
- 1919 **Tonsura**: primo esempio di Body art.
- 1920 A New York insieme a Katherine Dreier e Man Ray fonda la Società Anonyme Inc.: Museo d'arte moderna. Assuma lo pseudonimo di Prose Sélavy. **Fresh Widow**.
- 1921 A Bruxelles al torneo scacchistico europeo si classifica terzo. **Belle Haleine, Fau de Voilette, Perché non Starnutire Prose Sélavy**.
- 1922
- 1924
- 1925 Duchamp, Man Ray e Marc Allégret girano il film **Anemic Cinema**.
- 1927 Viene esposto per la prima volta il **Grande Vetro** all'International Exhibition of Modern Art.
- 1928 Duchamp si occupa sempre più di scacchi.
- 1929 Per 6 anni il suo interesse è concentrato esclusivamente sul gioco degli scacchi.
- 1932 Sempre scacchi.
- 1933 Ancora scacchi.
- 1934 Pubblica la **Marié é mise à nu par ses célibataires, même** (la Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche). **Scatola verde**.
- 1935 Partecipa alla prima Olimpiade di scacchi per corrispondenza (quattro anni).
- 1936
- 1939-40 Fino alla fine della guerra lavorerà quasi esclusivamente ad un progetto iniziato nel '35 **Da o Di Marcel Duchamp o Rose Sélavy**: museo portatile delle sue opere più significative.
- 1946 Comincia a lavorare a Dati: 1 - **La caduta dell'Acqua**. 2 - **Il gas d'illuminazione**.
- 1947 Organizza insieme a Bréton a Parigi, **Le Surrealisme en 1947** alla Galleria Maeght.
- 1953
- 1956
- 1958
- 1959 **Marchand du sel**.
- 1966
- 1968 Muore il 2 ottobre. Sulla tomba di famiglia del cimitero monumentale di Rouen, viene posta l'epigrafe « D'altronde sono sempre gli altri che muoiono ».

In novembre finisce la guerra. Rivoluzione in Germania e Repubblica di Weimar. Manifesto Dada 1918 di Tzara. Cocteau, Le coq e l'Arlequin Adler, Prassi e teoria della psicologia individuale.

Fondazione del Bauhaus. Ezra Pound, Cantos; Breton, Mont de piété. Picabia, **Jesus - Christ, rastaguouère**; Jung, **Tipi psicologici**.

Bréton non partecipa al Salon Dada organizzato da Tzara. Dada è accusato di nichilismo.

Marcia su Roma. Muore Proust. Breton, Manifesto del surrealismo. Muore Lenin.

Bréton, **Le surrealisme et la peinture**. Stalin espelle Troskij dall'Unione Sovietica. Secondo manifesto surrealista. Bunuel e Dalí girano **Le Chien Andalou**. Hitler candidato alla Cancelleria del Reich. Troskij, **Storia della Rivoluzione Russa**. Hitler cancelliere. In Germania persecuzioni contro l'arte degenerata. Char, **Le Marteau sans maître**.

Mussolini attacca l'Etiopia. Fronte popolare in Spagna.

Franco aggredisce la Repubblica Spagnola. Scoppia la Seconda Guerra Mondiale. Capitolazione francese (giugno '40). muore Freud (39), Klee.

Maggio '45, fine della guerra.

muoiono Stalin, Picabia. muore Jackson Pollock. De Gaulle assume il potere in Francia. Mostra internazionale surrealista a Parigi sul tema dell'eroticismo. Lacan, **Ecrits**. muore André Bréton.

Carlo
cella

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. 37.500

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 APPPOSITAMENTE PER RICEVERE LE
EMITTENTI PRIVATE**

UK 541 KIT L. 42.500

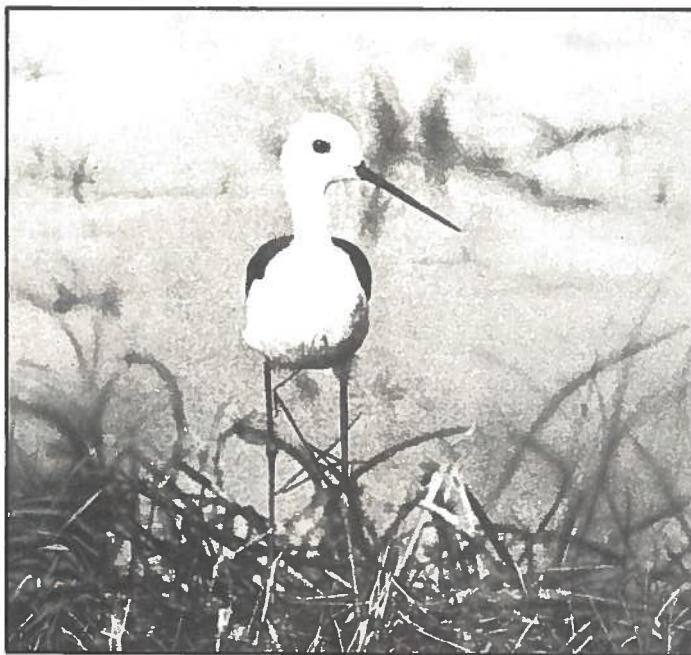
UK 541 W Montato L. 58.500

IN VENDITA PRESSO TUTTE LE SEDI

G.B.C.
italiana

Appello del Fondo Mondiale per la Natura. La Natura muore. E se muore è per sempre.

Ogilvy & Mather



Cavaliere d'Italia fotografato nell'oasi di protezione del WWF ad Orbetello.

Il Cavaliere d'Italia, uccello elegantissimo, è braccato e ucciso inutilmente. Sopravvive ancora in Italia. Ma per quanto?

In Natura tutti gli esseri viventi, dal più grande al più piccolo, sono interdipendenti tra loro come i fili di un grande tessuto di cui fanno parte anche l'uomo e il Cavaliere d'Italia.

Far scomparire il Cavaliere d'Italia significa spezzare uno di questi fili con conseguenze che l'uomo non è ancora in grado di valutare.

Per questo il WWF ha creato e gestisce molte oasi tra cui quella di Orbetello in cui viene protetto il Cavaliere d'Italia.

Il WWF non lotta solo per il Cavaliere d'Italia. Lotta per difendere gli equilibri della Natura di cui l'uomo è parte integrante.

Ma la Natura non va conservata solo per questo. Ricordatevi che i beni naturali non sono di nostra proprietà e che ne dovremo rendere conto a quelli che verranno dopo di noi.

Inoltre lo studio della Natura può rivelarci ancora innumerevoli informazioni utili e le risorse naturali, che costituiscono una fonte di benessere per tutti, non sono rinnovabili all'infinito.

Occorre far presto. Il WWF ha sedi in quasi tutte le regioni. Riempite il modulo e speditelo.

Per voi 5.000 lire non sono una cifra elevata.

Comunque ogni contributo è importante. Grande o piccolo.

Unitevi ai pochi che dedicano parte del loro tempo a salvare la Natura.

(Ritagliare e spedire in busta o su cartolina postale)

The World Wildlife Fund Associazione Italiana per il Fondo Mondiale per la Natura Via P.A. Micheli, 50 - 00197 Roma	
Il sottoscritto _____	
Abitante a _____	
Via _____	
CAP _____	Nato il _____
chiede di far parte in qualità di socio del WWF Invia L. 3.000 (se inferiore ai 18 anni) o L. 5.000 (se superiore ai 18 anni) per il 1976	
Inoltre invia un contributo di L. _____	
A mezzo vaglia _____	o CC/P 1/931
Assegno _____	intestato al WWF - Roma
Firma _____	



The World Wildlife Fund.
Fondo Mondiale per la Natura.
Ci serve il vostro aiuto.

reggae: radici, rastafari e vibrazioni...

JAMAICA STORY

1. Souvenirs da Jamaica

La Jamaica è una snella isola indipendente, membro del Commonwealth, iperpopolata (circa 2.500.000 anime, di cui oltre la metà nella sola capitale, Kingston).

E' da sempre terra d'immigranti. L'ultimo degli autoctoni Arawaks è stato spazzato via dagli Spagnoli quattrocento anni fa. Quando, nel 17° secolo, gli Inglesi vinsero la piccola lotteria per l'occupazione dell'isola, la tratta degli schiavi fruttava già molto e, nel volgere d'un secolo, si ebbe una migrazione di massa. 30.000.000 di schiavi lasciarono l'Africa per le Americhe. Ne arrivò solo la metà.

Oggi, la Jamaica è una so-

cietà nero-africana, con un'élite mercantile sino-siriana ed una minoranza bianca borghese, costituita da antichi trapianti di Cambridge, alti e selezionati, ancora inibiti dalle pretese di un colonialismo vittoriano che non abita neppure più laggiù.

Mettendo ben a fuoco, un poco oltre la flora lussureggiante e le sabbie bianchissime à la Harry Belafonte / *Banana Boat*, ecco Trenchtown, tra i confini appannati della « cas-

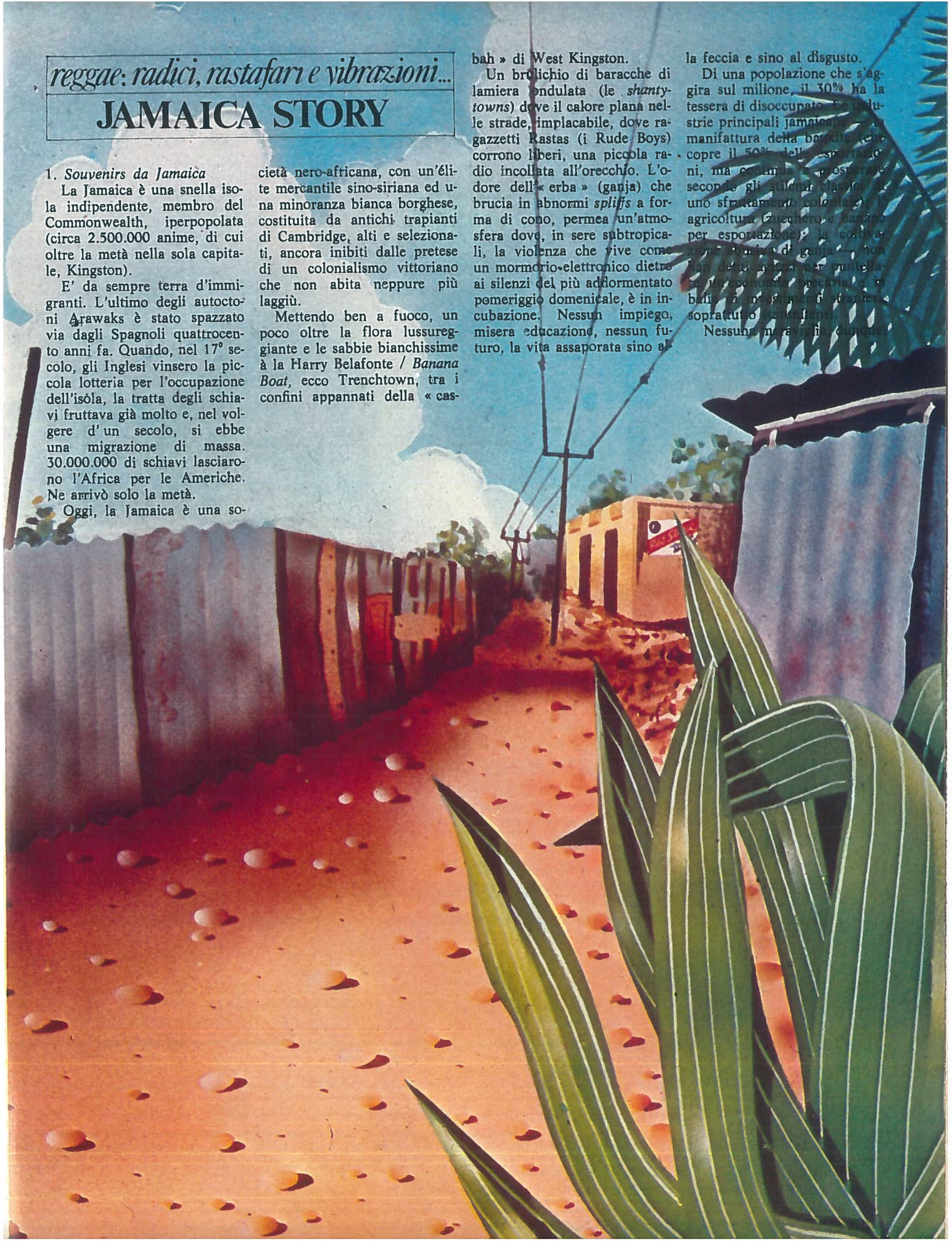
bah » di West Kingston.

Un brolicchio di baracche di lamiera ondulata (le *shanty-towns*) dove il calore plana nelle strade, implacabile, dove ragazzetti Rastas (i Rude Boys) corrono liberi, una piccola radio incollata all'orecchio. L'odore dell'« erba » (ganja) che brucia in abnormi *spliffs* a forma di cono, permea un'atmosfera dove, in sere subtropicali, la violenza che vive come un mormorio-elettronico dietro ai silenzi del più addormentato pomeriggio domenicale, è in incubazione. Nessun impiego, misera educazione, nessun futuro, la vita assaporata sino al-

la feccia e sino al disgusto.

Di una popolazione che s'aggira sul milione, il 30% ha la tessera di disoccupato. Le industrie principali jamaicane sono la manifattura della banana (che copre il 50% delle esportazioni, ma continua a prosperare secondo gli schemi classici di uno sfruttamento coloniale), l'agricoltura (zucchero e banana per esportazione), la coltivazione di erba di ganja — non ha degnità per puntellare una economia precaria e in bilico — e i modesti stambetti soprattutto artigianali.

Nessuna meraviglia, dunque,



che un « nuovo blues » trasuda da qui, in un clima d'oppressione pari a quello dei negri americani, all'inizio del secolo. In un paese dove — alla faccia del motto nazionale « Di molti popoli, uno solo » —, ancor oggi sulle colline, dalle parti di Maroon Town e Moore Town, vivono pochi Maroons e Corramantees, mentre, giù nel fetore, i Rastafari « cancellano la loro sottoscrizione alla Resurrezione » jamaicana.



II. Rastaman Vibration

Quando Marcus Mosiah Garvey, messianico evangelista jamaicano, venne deportato nel '27 dagli Stati Uniti — dopo aver trascinato una United Negro Improvement Association dalle parti di Harlem e della southside di Chicago, senza successo —, egli tornò in patria tra gran sermoni d'orgoglio razziale nero e di ritorno all'Africa. « Guardate all'Africa quando un re nero verrà incoronato ».

Il verbo di Garvey non fu mai meno sibillino. Ma, nel 1930, quando un etiope di nome Ras Tafari (Primo Creatore) venne incoronato Imperatore Haile Selassie I, Re dei Re, Signore dei Signori, Leone Conquistatore delle Tribù di Giuda, una parte dei seguaci jamaicani di Garvey videro in lui il Dio Vivente, il Grande Alpha. Per un capriccio del destino, Selassie non riconobbe mai la sua natura divina. Né mai la smentì, non risparmiando in alcun modo il suo popolo che moriva come mosche d'inedia, col nome dell'Imperatore sulle labbra, mentre lui e il suo *entourage* di parenti e prostitute marcivano nell'ozio ad Addis Abeba.

Garvey partì per l'Inghilterra nel '35 e vi morì cinque primavere più tardi. Il suo messaggio era, a poco a poco, scaduto e s'era coperto di polvere, ma, già a quel tempo, le prime Ras Tafari Missions alzavano le insegne di una dottrina vestita d'un abito mentale invincibile, come pure d'un'accidiosa malia. I nomi di Leonard Howell, Joseph Hibbert e Archibald Dunkley scrissero le prime pa-

gine di un *happening* insolito e, sulle prime, considerato innocuo. I Rastas leggevano passi scelti della Bibbia, si lasciavano crescere i capelli e aspettavano speranzosi, il cuore vuoto ed il ventre oppresso, l'avversarsi delle formule di Garvey.

Sul finire degli anni '30, si diffusero voci di violenze ad opera del Nyahbingi Order, un pugno di etiopi che sollecitavano un conflitto razziale quale ultimo strumento per rovesciare il predominio bianco. Diversi Rastas si autodefinirono Nyahmen. La polizia si mosse « fermando » molti leaders religiosi. Gli anni '40, inoltre, videro un uso sempre più diffuso di ganja — « la guarigione di una nazione », secondo Bob Marley — dietro il paravento dei Salmi (« sali un fumo dalle narici (di Dio) e fuoco dalla Sua bocca »).

Nell'ultima decade il *movement* ha allargato le ali. Oggi i Rastas vogliono tornare in patria. A Zion, prima che i fiumi di Babylon (la loro entità negativa) spezzino gli argini, la terra si apra e l'intera civiltà bianca-senza-dio vada in fiamme, come dice la profezia.

I Rastas assumono per certo dalla Bibbia d'essere i veri ebrei della profezia, sepolti vivi in una civiltà bianca e ostile. In verità, essi non han firmato nulla per venire in Jamaica e non intendono rimanervi (quindici anni fa, un rapporto ufficiale dell'University College of West Indies fece pressioni sul governo giamaicano per negoziare con l'Etiopia un atto d'emigrazione; il rapporto non venne mai esaminato). Pertanto, rifiutano ogni forma di partecipazione. Non votano, non pagano tasse o alcun contributo, poiché rinunciano alla loro cittadinanza e non riconoscono altra autorità all'infuori di quella dell'Imperatore, dovunque egli possa essere e in qualunque momento la sua resurrezione possa aver luogo.

I Rastas han trasferito anima e corpo, al di là dell'*habitat* sociale jamaicano, in un'identità astratta, oltre la legge, oltre l'arcobaleno giallo-rosso-verde, sostenuti dalla logica della loro polemica. Quello che essi han da offrire è la promessa di redenzione. Una soluzione. Una nazionalità spirituale d'alternativa. D'alternativa ai carri armati per le vie di King-

ston; ai commandos paramilitari che perlustrano, sparando, le piane di ganja; ad una legislatura fieramente draconiana che ha decretato la detenzione a tempo indeterminato (senza processo) per chiunque venga trovato con un'arma da fuoco addosso.

Marley dice « Sì, uomo. *Rastaman Vibration* coprirà la terra! Jah (Dio inteso non come una persona, ma un modo di pensare, un'aspirazione di vita e amore. N.d.r.) dice: "finché la filosofia che pone una razza superiore ad un'altra sarà finalmente abbandonata e discredita, allora non avremo pace". Babylon crede nel dividere e governare, ma i Rastas in un'unica via, quella giusta, e possiamo farlo ma prenderà più tempo. Abbiamo la redenzione ora, nessuno può fermarla ».

Tuttavia, dopo anni di simbiosi certo non mutualistica, i Rastas e Babylon paiono muoversi come pianeti simmetrici, ciascuno con una tacita, gravitazionale consapevolezza dell'altro. L'élite al governo e la borghesia dichiarano d'aver compreso le finalità spirituali del *movement* (« non consideriamo più i Rastas un problema, solo un fenomeno » — Dudley Thompson, ministro degli esteri), ma le tensioni sociali ed una dottrina, ancor vaga e aperta ad infinite interpretazioni, riescono a creare una « pressione » che, spesso e volentieri, fonde i circuiti di una realtà che finisce per trovare nella violenza l'unica, possibile deflagrazione dei suoi problemi.



III. Nasce la Reggae Music

Nel corso della vicenda musicale jamaicana, i Rastas son stati l'impulso che fa incresparsi l'aria, la pietra gettata nello stagno di un music-bizness disanguinato dai suoi sciacalli, a favore di una musica nuova e più peculiare. *From The Roots*, dalle radici. Un « suono » dove tutto, in particolare i testi, non conoscono manierismo stilistico ma vivono immagini disordinate e grottesche, che sono la trascrizione, in movimento e co-

lori, delle pagine di vita.

Come il blues del Delta del Mississippi, il reggae è una *hard time music*, intesa per trascendere la paura (« una cosa buona della musica... quando ti colpisce... non senti paura » - Marley). Il reggae dice della tensione tra il pio ed il peccatore, tra il fuorilegge e la società, con umor agro, secondo criteri di una funzionalità che è d'ogni musica folk. Essa coinvolge l'esistenza di chi la crea, liberando le sue preoccupazioni, sia attraverso la catarsi emozionale della danza, sia attraverso una intima espressione dei suoi dubbi e timori, come il blues. In una simile prospettiva, il reggae è ancora una musica folk.

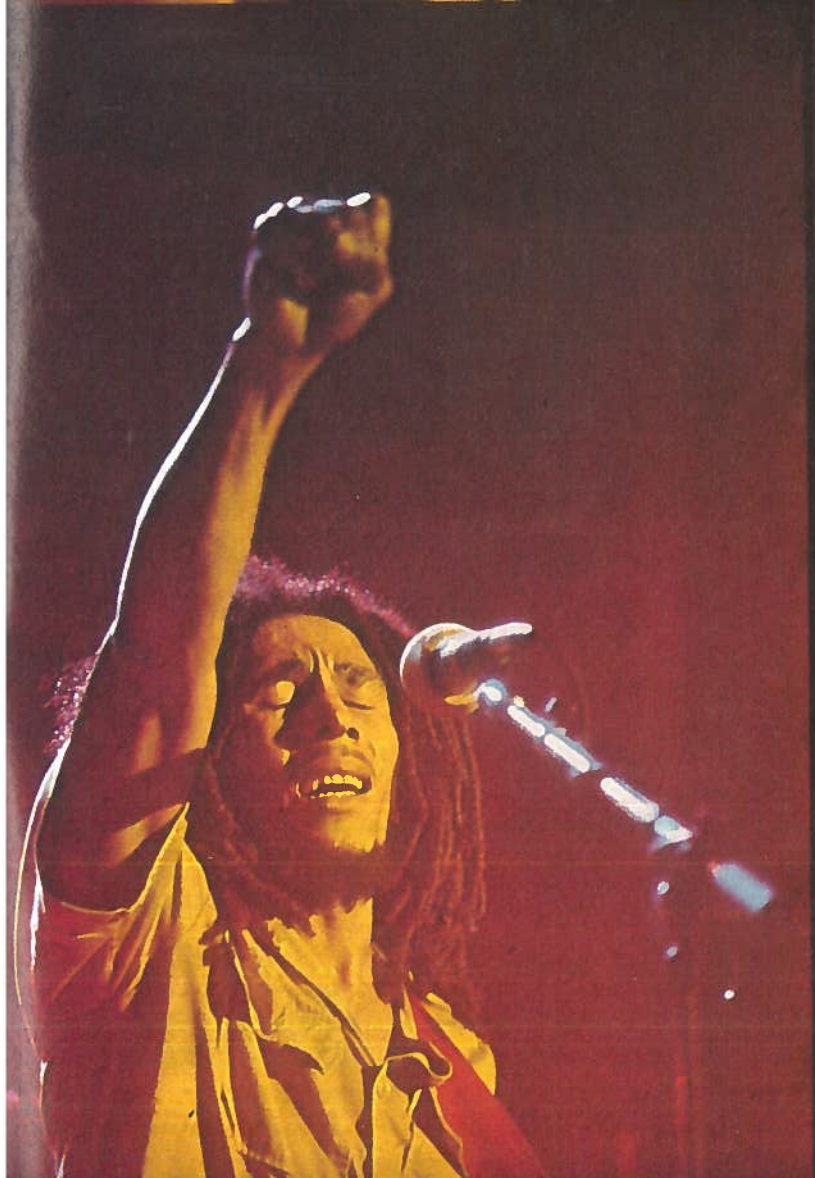
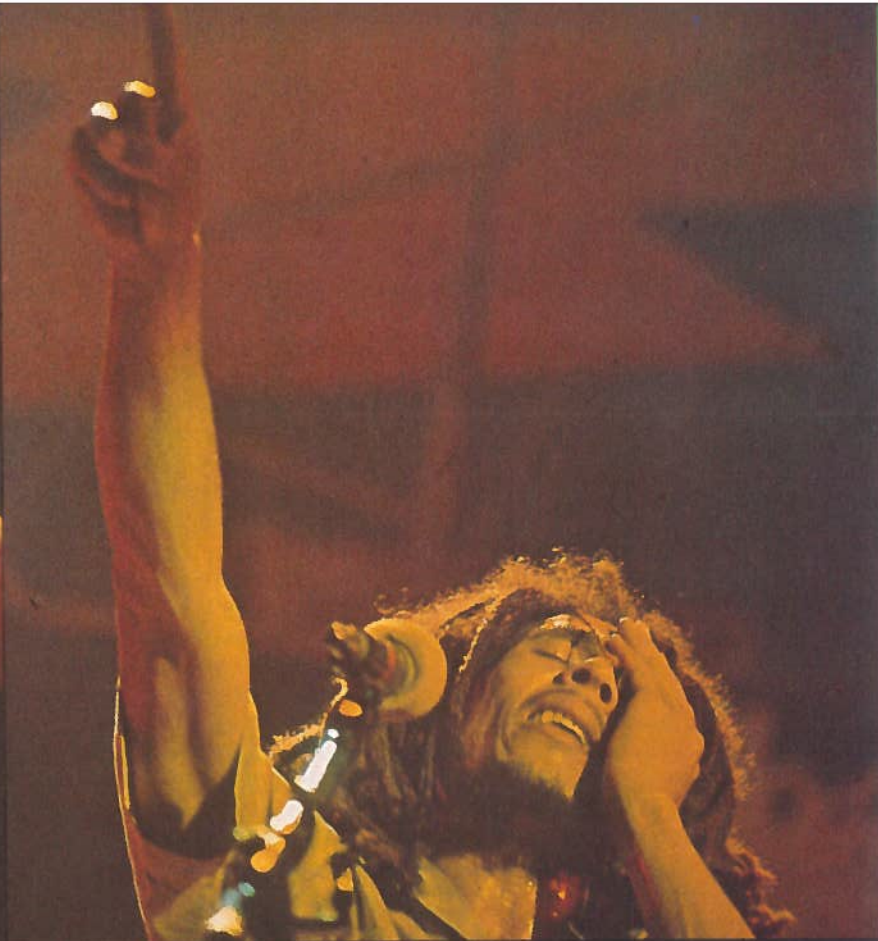
Nato come un ibrido dalle molte radici, oggi il reggae non è più una musica di tipo derivativo.

Negli anni '30-'40, prima dell'indipendenza del '62, la *musique de Jamaïque* era, per buona parte, una colonna sonora per il suo scenario naturale. Un Calypso saponificato ad uso e consumo dei turisti. Il calypso fra il giornalismo cantante di Trinidad, a metà tra l'insolente ed il noncurante, all'epoca già fuso con la novità del dopoguerra — gli *steel rhythms* — ed il *mento* locale, rimasugli degli antichi canti degli schiavi.

Per le strade, i Rude Boys più squattrinati ascoltavano le radio e Fats Domino, Sam Cooke, Drifters e Coasters. Quando qualche buon diavolo tirò su un paio di speakers ed una pila di « singoli » e prese a correre in lungo ed in largo l'isola, con la sua « discoteca da cortile », cominciò l'era dei Sound System Men, come Duke Reid, Prince Buster, Sir Coxone.

Quando la guerra dei Sound System raggiunse lo zenit, nei primi '60, il record-bizness decollò rapidamente, soprattutto in rapporto alla fase di riflusso del pop americano e alle sempre crescenti esigenze dei disc-jockeys.

I gruppi locali presero a suonare gli *hits* americani di R'n'B, fondendoli al *calypso-steel-mento*. Non passò molto tempo prima che i Sound System prendessero registratori ad una-due piste e si registrassero i loro dischi: d'altronde, tutto il talento di cui avevan bisogno stava fuori dalla bottega delle scommesse, dall'altro lato della stra-





da, a far nulla tutto il giorno. Nacque così lo Ska, un semplice *upbeat*, così elementare che solo i Jamaicani analfabeti possono suonarlo.

I Rude Boys, felici di acchiappare dieci dollari e di tornare nelle *shantytowns* con un disco alle spalle, sempre in corsa dietro al loro *instant karma*, non sarebbero mai rimasti un secondo a sentir parlare di *royalties* e similia. Da qui la fortuna che ebbero produttori come Leslie Kong, agli inizi dei '60. Solo nel '62, un jamaicano bianco, Chris Blackwell, aprì nuovi orizzonti al fenomeno-reggae con la formazione della Island e della Trojan, due etichette che dischiusero ai nuovi ritmi i mercati internazionali entro strutture commerciali di tipo professionale.

Quantunque l'evoluzione dello Ska in Rocksteady, prima, ed in Reggae, dopo, fosse apparsa nelle ignare classifiche americane nell'arco dei '60 — *My Boy Lollipop* di Millie Small; *Israelites* di Desmond Dekker; *Wonderful World, Wonderful People* di Jimmy Cliff —, il fenomeno venne notato solo pochi anni addietro, con Johnny Nash e la sua *I Can See Clearly Now*. Paul Simon lo seguì con *Mother & Child Reunion*, e Nash ripeté con *Stir It Up*, un brano di Bob Marley. Quando poi Eric Clapton se ne uscì con *I Shot The Sheriff*...

Da qualche parte, nel mezzo, vi fu la pellicola di Perry Henzell, *The Harder They Come*, che presentò Jimmy Cliff al pubblico americano. Fu il primo film, distribuito mondialmente, ad essere realizzato in Jamaica da jamaicani e con un soggetto jamaicano (la vicenda di un Rude Boy che cerca di uscire dalle miserie del ghetto di Kingston, sfondando nel mu-

sicbiz, e di come venga sfruttato lungo la strada verso il successo).

Harder mise in luce, sullo schermo, i miti e la musica della Jamaica, in un simbolico riconoscimento del potere della musica, come già *Hard Day's Night* dei Beatles.

Tuttavia, traspaiono vivissime le contraddizioni: tra la filosofia degli artisti jamaicani e la realtà sociale del loro paese. Marley, Toots e Henzell parlano con convinzione del potere dell'amore nello spirito jamaicano, e del modo in cui l'amore viene trasformato in una forza non solo spirituale, ma anche politica, una « vibrazione positiva » come la chiama Marley. Henzell stesso sente che la sua arte è meno una questione d'affermare una personalità artistica e più una ricerca della verità sulla società jamaicana, quella società, costruita sull'amore, eppure così precaria da sequestrare *Harder* nel timore che possa ispirare atti di violenza!

IV. Trenchtown Rock

Kingston oggi.

Mentre da un magma informe emergono rapidamente quanti s'aggiudicano il diritto alla posterità — Bob Marley & Wailers, Toots & Maytals, Burning Spear, Peter Tosh, Mighty Diamonds, Johnny Clarke, Bunny Livingstone, U-Roy, I-Roy, Prince Buster —, la città brulica d'attività musicale (circa 75 produttori indipendenti e 15 studi di registrazione) e di case discografiche. Ancora musica da ghetto e tenuto ben lontano dalle orecchie felpate della società che tira i fili delle stazioni-radio o dei locali notturni, il reggae ha dato vita, tuttavia, ad un'industria locale, turbolenta ed eccitata. Operando su un programma di sei giorni, le cinque presse di Kingston e i dodici studi maggiori sfornano 24 singoli ogni settimana.

I *top singles* che, dieci anni addietro, avrebbero venduto in media 25.000 copie, oggi hanno una routine di 80.000-100.000 esemplari venduti. Vi sono centinaia di etichette,



molte delle quali gestite da energici tipi che rimangono dentro ai negozi di dischi, incitando a gran voce i clienti a comprare i loro *hits*. I produttori potenziano le entrate con i *dubs* dei loro successi (destinati al ballo, consistono nelle sole cinque piste della ritmica).

Naturalmente, il reggae non ha risolto i problemi della Jamaica solo per averli messi su vinile, ma ha catturato l'attenzione dei politici dell'isola (« il reggae è assai più accurato di una macchina politica quando giunge a scandagliare le reazioni di massa » — Michael Manley, primo ministro, che ha vinto i voti dei poveri facendo di *Better Must Come* l'inno della sua campagna elettorale).

In Jamaica si tende a sottolineare che parte del problema sta nel fatto che la gente povera non abbia un portavoce, ma chi vorrebbe sorbirsi un ennesimo discorso politico? Non resta che usare la musica, allora, un veicolo universalmente accettato e forse l'unica via per superare l'impasse. Nel frattempo, la classe dirigente realizza quanto il modo più semplice e diretto per raggiungere l'elettorato sia attraverso la musica...

Per questo, in gran parte dei negozi di dischi jamaicani, oggi si può trovare un album intitolato *Michael Manley Parla Alla Sua Nazione*. Per soli \$ 5.50...



V. Bob Marley Interview: Jah dice...

Nato a Kingston, figlio di un capitano dell'esercito britannico (di Liverpool) e di una jamaicana nera che scriveva spirituals e cantava nella chiesa apostolica, Robert Nesta Marley è la punta di diamante del reggae, insieme ai suoi Wailers. Il suo messaggio ha reso, per la prima volta, il reggae un'espressione globale ed unitaria, sia a livello di contenuti che di forma. Possiede una sua etichetta in Jamaica, Tuff Gong, e pure un negozio di dischi.

A Londra, nel corso del suo recente tour europeo, Marley ci ha regalato brevi appunti gorgheggiati in un *patois* allegro quanto incomprensibile, ci-

tando sovente i testi dei suoi brani, quasi a voler sottolineare una stesura definitiva dei propri pensieri, ma perdendo di mira molte volte le coordinate della conversazione.

GONG: Qual'è l'atteggiamento attuale del governo nei confronti dei Rastas?

MARLEY: Il governo è *cool*, sai, tranquillo. Talvolta, si fa preoccupante per loro. Negli ultimi anni hanno subito una progressiva brutalizzazione da parte del governo. I Rastas non sono mai stati nessuno in Jamaica, piuttosto qualcosa come « chi se ne frega! » Della loro filosofia il sistema cerca solo d'ignorare o sopprimere ogni cosa.

GONG: E' cambiato quest'atteggiamento in seguito al recente successo del reggae su scala internazionale?

MARLEY: Naaah, il governo non cambia. L'atteggiamento può essere un po' più rispettoso ma non c'è stato nessun gran cambiamento. Ai Rastaman, sai, la polizia fa passare dei momenti assai duri e questo da sempre.

GONG: Ancor oggi?

MARLEY: Yeah, man!

... Ma ora la polizia non è più così brutale. Ciò che ha preso il sopravvento sulla polizia è la politica. In politica gli uomini combattono ma noterai che, quando han formato i loro governi, questi eserciteranno pressioni sui Rastas?

GONG: Come e perché?

MARLEY: Beh, perché il sistema vuole che i Rastas, che la gente che vive in Jamaica sia jamaicana. Ma, per quanto ne sappiamo, noi non possiamo esserlo poiché siamo stati portati via dall'Africa e dal Brasile. E, prima di noi, furono persone di altri paesi ad essere colpite dalle persecuzioni poliziesche. Vedi, non può assolutamente funzionare perché la verità è che siamo africani...

GONG: Credete ancora al ritorno in Africa?

MARLEY (molto serio): Sì; il Rastaman vuole andare in Africa. Vedi, non fu la nostra un'azione volontaria, ma forzata: la forza che ci strappò dall'Africa è oggi la stessa che ci governa. Io credo che ogni uomo debba avere il diritto di dire « me ne vado in patria ». Non vado perché il governo ed il sistema debbano impedirmelo sparandomi addosso per le

strade. Non tocca a me dirlo, ma se fossi al governo, lascerei tutti tornare in Africa. Non ha senso uccidere.

GONG: Queste violenze sono riferite ad alcune zone specifiche o a tutta l'isola?

MARLEY: Vedi, la nostra è un'isola con molti distretti, circa quattordici province, come Stepney, Halva, etc. In ognuna di esse c'è un commissariato di polizia, un *district constable*. Non ci sono vere e proprie zone violente. E' una situazione generale.

Poi, vedi, c'è questa credenza che la spiritualità sia al di fuori della realtà. Non possono credere o accettare il fatto che Dio sia un uomo. Così è molto difficile per un Rasta dire in faccia al governo « hey, Haile Selassie è il Dio Onnipotente ». Di qui le pressioni...

GONG: Come vedi l'industria discografica in Jamaica e l'atteggiamento dei musicisti stranieri che vengono a registrare a Kingston?

MARLEY: Vedi, quei tipi (gli americani, gli inglesi) credono che si possa commercializzare il reggae a tutt'andare. Per me il reggae è qualcosa che deve essere in stretto rapporto con la gente. C'è un certo tipo d'innocenza nel reggae. Il loro reggae avrebbe senso davvero, se non lo usassero solo come un nuovo genere musicale con cui esprimere una cosa qualsiasi. C'è nel reggae più una filosofia che un successo musicale, come furono il soul o il funk. Non credo che essi lo capiscano davvero. Il reggae è un genere di lavoro come la Bibbia: non può essere preso e corrotto, o usato per propositi diversi.

GONG: Come potrebbe allora il pubblico non-jamaicano comprendere la filosofia del reggae?

MARLEY: Beh, il reggae è una musica per la mia gente povera materialmente, magari, ma ricca spiritualmente. Così, questa musica non si indirizza in realtà a chi è povero, ma a chi è ricco di spirito, a chi può capire la verità dei testi. Così, la filosofia è, in realtà, la verità: Rastafari è Dio, l'unità con Dio (*togetherness*).

Se guardi il mondo, vedi guerra, guerra, guerra, ma quelli che sono ricchi di spirito non combattono nessuna guerra.

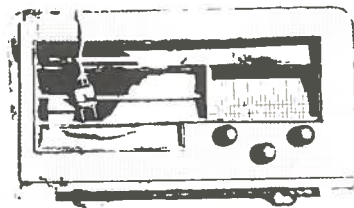
GONG: Credi che ci si possa accostare ad una simile filosofia, nella stessa maniera in cui, anni addietro, molti si interessarono al misticismo orientale?

MARLEY: Non è davvero la stessa cosa. L'unica verità è quella che l'uomo ha nel suo cuore. Dio è mistico perché ha un aspetto umano. Dio è dentro l'uomo, ma Dio può essere un uccello, qualsiasi cosa tu voglia. Ma, dentro un uomo, c'è una disciplina di vita, come Haile Selassie ha detto « finché la filosofia che pone una razza superiore all'altra sarà finalmente e per sempre abbandonata e discredita, finché non ci saranno più cittadini d'alcuna nazione di prima classe o di seconda classe, finché il colore della pelle d'un uomo avrà lo stesso significato del colore dei suoi occhi ». Vedi, è Dio che parla e dice « finché i fondamentali diritti umani saranno equamente garantiti a tutti, senza differenza di razza, fino a quel giorno il sogno di una pace duratura... ».

Questo significa che l'uomo appartiene alla terra. Le altre cose, le illusioni... Se io fossi il presidente, direi « Mandiamo un po' di verità in Rhodesia » ma Dio dice « finché i diritti umani... » ... oggi il sistema ti forza ad essere un peccatore, ti educa ad esserlo.

La mia musica vuole combattere il sistema. Difende la rettitudine. Dio non pone regole riguardo al colore della gente; solo la società pone regole per cui la mia gente debba soffrire ed è per questo che dobbiamo avere la redenzione e la redenzione è ORA!

Guido Harari



ERRATA CORRIGE

Nel n. 9 dello scorso settembre la foto di Shakti a pag. 18 è stata attribuita a Roberto Masotti anziché a Guido Harari. Chiediamo venia: spesso nella fretta di chiudere il numero i collaboratori fotografici sono il bersaglio principale delle nostre imprecisioni.



YOUNG & STILLS Long May You Run (Reprise)

Il coltello della discordia divide esattamente in due il Supergruppo Californiano. Di qua dal taglio stanno i cannabina-
cei, Nash e Crosby sem-
pre più easy: dall'altro
muovono i « rudi ameri-
cani », Young e Stills da
sempre legati al folk rock.
La cosa non impedisce ai
mercanti di programmare
una fantastica quanto im-
probabile reunion: un di-
sco live a formazione
compatta è previsto per la
feste natalizie, registrato
chissà dove, con scono-
sciute virtù.

Qui ci sono « gli uomi-
ni forti », intanto. Per mi-
steriose ragioni, i nemici
di *Last Time Around* e
di *Déjà Vu* si ritrovano
a suonare insieme, a far
scontrar ritmo e dolcezza,
stile cittadino e coun-
try music. Non c'è fusio-
ne, come già era stato
sull'erba di *Four Way
Street*, ma confronto a-
perto, spettacolo a più vo-
ci: alle proposte differen-
ti una band di californi-
ani « classici » cerca di
dar continuità e scioltez-
za, funzionando da cer-
niera sonora. Il risultato
è buono. Young si mo-
stra in forma, all'altezza
di *On the Beach* se non
ai vertici di *Zuma*: gli
scappa subito una canzo-
ne delle sue (Long May
You Run: un amico giu-
ra di averla ascoltata su
un bootleg del 1974),
si fa poi prendere dall'
orgasmo dell'easy list-
ening (Midnight on the
Bay) e finisce in routine,
attento a non sbandar
troppo come all'epoca di
Time Fades Away. Più
impacciato Stills, ancora
fermo alle incertezze del
l'ultimo periodo, ricco pe-



a cura di:
RICCARDO BERTONCELLI
FRANCO BOLELLI
CARLO M. CELLA

rò di una voce sempre
più « sanguinosa » e for-
te; Make Love To You,
con formidabile inizio alla
Al Kooper, è l'eserci-
zio migliore che qui gli
riesce.

Musica inevitabile, per
così dire, « classica », con
grandi speranze di vendi-
ta. I due intanto conti-
nuano, fanno concerti e
« radio bootleg » già an-
nuncia uno special dal vi-
vo che si annuncia inte-
ressante.

(r. b.)



THE 360 DEGREE MUSIC EXPERIENCE In: sanity (Black Saint)

A giudicare dai suoni
emessi da questo album
doppio, l'insegna della
musica a 360 gradi non
sembra essere uno slogan,
né una speranza per Dave
Burrell Beaver Harris &
Co. La musica sembra
mantenere le promesse
che la denominazione di
questo pregevole *work-
shop* nero si è dato, vo-
lendo mostrare ampio
spettro d'azione, la più
grande varietà d'apporti,
la minima preclusione alla
diversità. Anche la va-
riegata *line-up* sembra da
sola parlare il linguaggio
delicato dell'internazio-
nalità, del miraggio che
ieri si chiamava musica
totale, e che oggi può be-

nissimo aver cambiato e-
tichetta sulla porta, ma
non ha senz'altro cambia-
to indirizzo. Sul troncone
della più pura tradizione
della Great Black Mu-
sic, Dave Burrell mette il
suo free distillato, amante
delle note distinte. Men-
tre la batteria di Beaver
Harris non si è dimentica-
ta di *Mama Too Tight*,
ed anzi su questo sentie-
ro della nuova e vecchia
negritudine procede im-
perterrita là dove il ma-
estro aveva mosso i passi
più sicuri. Parla un lin-
guaggio nuovo perfino A-
zar Lawrence, del cui sax
avevamo imparato a du-
bitare quando militava
ancora con McCoy Ty-
ner: qui sembra essersi
liberato di un po' d'incu-
bi coltraniani. A questo si
aggiunge il giovane flauto
di Keith Marks, le molte
vitalissime ancie di Ha-
mlet Bluiett, la Steel
Drum di Francis Haynes
(fron Trinidad), il su-
onatore di congas Titos
Sompá, il sitarista india-
no Sunil Garg. Da que-
sto crogiuolo dimusicisti
non esce il temuto perico-
loso *melting-pot* musica-
le, costretto a spigolare
fra suoni folklorici per
fingere di avere un'ani-
ma al posto del sughero.
Anzi si può dire rasentato
il rischio opposto, tanta è
la volontà unificatrice che
riconduce sotto di sé le
varie tendenze dispersive.
Il ragnò che tesse questa
fittissima tela è dove si
rappresenta senza speran-
ze volatili bop, free, fol-
klorici, assonanti, melodi-
ci, atomali, duetti, trii,
quartetti, unisoni, assoli,
rhythm&blues etc., non è
solo la batteria di Harris

o il pianoforte di Burrell,
ma anche lo stupendo
basso di Cecil McBee, che
oggi ha veramente rag-
giunto una lucidità che
pochi altri bassisti neri
possono vantare. In gene-
rale non sembra di ravvi-
sare in nessuna delle
quattro facciate di quest'
album doppio i fiori di
plastica di un'eccellenza
ricercata a tutti i costi.
Tutto sembra spontaneo,
anche là dove è agevole
scorgere un notevole la-
voro preparatorio, a mon-
te dell'improvvisazione.

(c. m. c.)



STEVE LACY / ANDREA CENTAZZO Clangs (Ictus)

Teoria e pratica dell'in-
nestimabile. Steve Lacy
e Andrea Centazzo ren-
dono tangibile l'immagi-
nazione ai polpastrelli di
chi ascolta, con quest'in-
cisione degna di infilarsi
sulla collana dei diamanti
sonori del '76. Con
le atmosfere concentrate,
con la solida pasta di una
coesione piena e l'acqua
eterea di situazioni
che vanno a scovare l'in-
canto. Questo duo è spa-
zio di relazione profon-
da, di interscambio senza
reticenze: identità e con-
trasto, divaricazione e
concatenazione. Lacy
smentisce, con l'argomen-

to convincente della sua
sonorità che abbraccia, le
stolte accuse di freddez-
za. Racconta storie di in-
cantesimo nudo, mai de-
gradante nel mieloso;
stacca dalle pareti del lin-
guaggio gli accessori dei
fregi e degli arazzi, non
per ottemperare a qual-
che austero voto di po-
vertà, ma perché non ne
ha bisogno, perché nel
fraseggio essenziale la
fantasia è vena che scorre
a getto continuo. Andrea
Centazzo, in questa eser-
citazione di creatività in
punta di dita, non rima-
ne mai indietro di un
soffio: è stupefacente la
disinvoltura con la qua-
le, negli ultimi tempi,
(con Lacy come con Gun-
ter Hampel come nel na-
scituro disco con Maz-
zon) scavalca la dimen-
sione dell'accompagnato-
re brillante per intre-
ciare al loro il proprio
prolifico tocco d'invento-
re. Anche fra questi sol-
chi Centazzo dissemina
accuratezza nei dettagli
e intelligenza nell'asset-
to del totale. Nell'incan-
tevole *Dome*, poi, la con-
suetudine si ribalta in un
gioco curioso e sapiente
nel quale Lacy agisce
quasi da sezione ritmica
e Centazzo va a pescare
con mirabile classe nella
tavolozza di percussioni
multicolori. E questa do-
vizia di motivi non è so-
la nel dar significato a
questo *Clangs*: dietro il
marchio di fabbrica *Ictus*,
infatti, non sta neppure
una stanza di ufficio, per-
ché, per scelta comune
ad entrambi, Centazzo si
è responsabilizzato su
tutti i problemi inerenti
la incisione, la distribu-
zione, e così via.

Scelta di autogestione,
cioè di inevitabile e sof-
ferta marginalità, ma di
completa indipendenza
dalla vischiosa ragnatele
del mercato. Coerenza
pagata sulla propria pel-
le, che val assai di più
di cento proclamazioni
di fede rivoluzionaria.
Teniamocelo a mente, in-
sieme con il patrimonio
poetico di *Tracks*, insie-
me con l'aria tersa, intro-



versa ma non nevrotica, di tutto il disco. E possono anche berciare, certi enfatici populistici, che qui non c'è afflato politico, che Lacy e Centazzo non raccolgono bandiere di comunicazione immediata e di saldo legame con la tradizione. Per ora sono impegnati soltanto nel lavoro, per qualcuno secondario, di lucidare le prospettive del nuovo...

(f. b.)



**JEFFERSON
STARSHIP
Spitfire
(Grunt)**

Fingendo gioia ed entusiasmo, l'Astronave propone l'ennesimo itinerario, ricca di quel *commercial propellant* (due milioni di copie vendute con *Red Octopus*) di cui certo era sprovvista all'epoca dei voli pionieristici.

Qui, nell'artiglio di un prodotto semplicemente esemplare (a cominciare dall'esotismo di copertina), l'inutilità sposa la necessità, compiacendosi dei risultati; sulle orme del penultimo lavoro, applicando acutamente il principio della differenziazione minima, si gioca con l'*american standard* scovando nuovi bisogni nel cuore della gioventù contemporanea. Il suono, ora sporco ora laccato, depone qualsiasi velleità nel momento stesso in cui accetta il gradimento: il *taze bao* della rivoluzione culturale (che conosceva la luce di *Wooden Ships* e l'ombra marcata di *Ballad of You & Me*) vien oggi riassunto in paperback per una comoda quanto vana degustazione. A tanto s'aggiunga l'*amour du rythme* che fa parlar linguaggio soul a

un brano su due: e l'evidente mediocrità di certa strumentazione, a cominciare dalla insipida chitarra invadente di Craig Chaquico.

Messe così le cose, il meglio che ci si possa attendere è la rassicurante citazione del passato: che è quanto avviene puntualmente in *Cruisin'* (dove si simula la *Ballad of Chrome Nun*) e nella suite di *Song to the Sun*, dov'è rievocato certo clima tipico, da *Long John Silver* in su. La Grace Slick, nostro consueto punto di riferimento, cerca di forzare il suono un po' dovunque, strillando come da manuale californiano; il risultato è mediocre, la routine evidente, a dispetto di due occhi maliardi e di un seno ritornato alle meraviglie del « cuscino surrealistico ».

(r. b.)



**ART ENSEMBLE
OF CHICAGO
Live 1 e 2
(Byg)**

Un'incisione dell'Art Ensemble è evento talmente poco frequente e tanto pregnante, che non è vano parlarne neppure quando, come per questo prodotto giapponese, il prezzo smodato e la difficile reperibilità serrano il catenaccio sulla faccia disponibile della gente. Un mercato illiberale per una musica che tende alla libertà è contraddizione che farà giustamente imprecare gli innamorati pazzi del gruppo di Chicago, che schiera per di più una Fontella Bass la cui voce, fonte di raffinata risolutezza, emana qui un vigore espressivo insolito. L'impeto nitido dell'Art Ensemble fende l'aria accogliente della Pa-

rigi del '70: nei due lunghi brani che occupano questi due dischi non si esplica un impianto concettualmente definito, ma il vorticoso girare dell'improvvisazione genera scariche di illuminante problematicità. E' una musica che, tirata via senza soluzione di continuità nel disco, potrebbe ugualmente scorrere senza sosta anche nella vita quotidiana, tant'è indissolubile da essa. E' chiaro che una struttura così aperta consente ad ognuno dei musicisti di dar fondo alle proprie inesauribili risorse strumentali. Niente virtuosismi esibizionisti, né tantomeno gomitate per sottrarre spazio agli altri: ma una unità del molteplice, dove la dialettica fra il gruppo e i singoli componenti fa planare questi e quello sulla cima della montagna creativa, la cui aria disintossica da tutte le classifiche del conformismo tipo *Down Beat*. Ma soprattutto l'Art Ensemble offre qui la chiave rivelatrice del mistero del poetico: il linguaggio è pulsione e pensiero, è luce e ombra, convinzione e contraddizione, distruzione e costruzione, è ricerca di una diversità che sia nuovo terreno collettivo. Il linguaggio, come afferma Lacan, è la condizione dell'inconscio. Pratica dell'inconscio più rivoluzione di vita, nella musica? La risposta ognuno può trovarla nella maschera di Joseph Jarman...

(f. b.)



**FIREFALL
(Atlantic)**

Nati dalla convergenza di affluenti californiani di grido, questi Firefall si presentano con le carte in

regola per essere quel « supergruppo » che vogliono essere. Si parla ovviamente del puro richiamo della line-up (Mike Clarke, Larry Burnett, Jock Bartley, Rick Roberts, Mark Andes). Per quanto riguarda la musica è ovviamente tutto da vedere, dal momento che ormai il pubblico non si fida più solo della « ditta »; vuole aprire la scatola. E infatti la musica potrebbe anche facilmente prestare fianchi deboli, impostata com'è su numerosi occhieggiamenti eclettici ed un po' superficiali. Ma a questo proposito siamo veramente stupefatti di rivangare supposti bei tempi andati nei cui vasi di fiori erano sempre freschi. La sponda occidentale oggi fornisce una musica, lieve e disimpegnata, senza la convinzione di ieri; non c'è da star a piangere, bisogna prender atto e basta. In questo album non mancano momenti di un certo valore: una discreta pulizia, non del tutto abbandonata né dal sentimento, né dalla tecnica (vedi *Cinderella*). C'è qualcosa di eclettico, calligrafico ma non necessariamente perso o stantio. Qualche momento fa temere il peggio, come il sax tenore di David Muse (inutile dire che c'è anche Jo Lala alle percussioni), il cui suono caldo e « soffiato » fa attendere il tintinnare di bicchieri, ma fortunatamente la cosa non va per le lunghe. Questi album vanno comunque presi non come una campionatura probante, ma come spunti. Come in tutti i casi analoghi questo album dei Firefall, sembra essere il necessario tappeto di repertorio per i tours che ogni nuovo gruppo di recente formazione (seppur con nomi già grossi e famosi) deve esibire come biglietto da visita al suo pubblico pagante.

(c. m. c.)



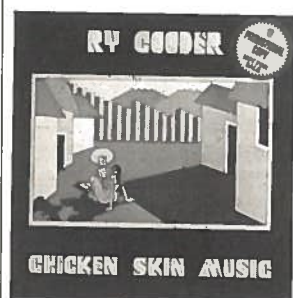
**MARIO SCHIANO
Progetto per un inno
(It)**

L'ideologia nazional-popolare più il blues, gli stimoli dei motivi più genuini della tradizione pensati e vissuti nella lingua internazionale del nuovo jazz. D'accordo, Schiano si rifà piuttosto scopertamente all'idioma ayyariano e non è certo un prodigio di tecnica strumentale, ma intelligenza e gusto non ha proprio bisogno di prenderli in prestito da nessuno. Eppure dalla sua personalità spiccata e arguta la piovra del disco succhia sempre qualche goccia di troppo. Anche questo *Progetto per un inno*, che è opera giustamente ambiziosa, non scorre fluido, non riesce a riprendere nell'impalcatura riflessiva le decelerazioni di istintività. I cospicui argomenti si insabiano in una struttura da romanzo storico, ridondante, fin troppo elaborata, dispersiva nella divisione in capitoli. Così i pezzi « storici », che documentano il periodo catacombale fra il '60 e il '69, vedono uno Schiano che si autocita con battute troppo scarse e rapide perché l'eco assuma consistenza. E le due proposizioni dell'*Internazionale* non spianano le pieghe dell'ambiguità populista. Quella che apre il disco non sa essere né epica né ironica, con il famigerato trio vocale De Gregori - Dalla - Venditti che sembra uscire da una grottesca stampa d'osteria. E anche la seconda versione, un'esplorazione agile e lirica di Schiano e Mazzon, affonda contro lo scoglio arcano di un incretoso

coretto. Le sequenze più convincenti sgorgano così, per questa volta, dal materiale più semplice: le tre, brevi, *Scuole di liberazione* sono bozzetti misurati e compatti, tracciati con limpido senso didattico, e *Lover Man* trova uno Schiano ispirato e mai calligrafico, con Bellatalla e Monico a dispensare lucida inventiva.

Il progetto di Schiano è un po' uno spaccato delle contraddizioni che agitano l'intreccio di musica e politica: il legame delle nuove tendenze con la tradizione popolare, cerchio di fuoco del disco, ne esce dunque ancora irrisolto ma anche più affascinante

(f. b.)



RY COODER
Chicken Skin Music
(Reprise)

Rylan Cooder è al quinto album. Nei due anni in cui ha taciuto (il penultimo disco, *Paradise & Lunch*, è del 1974) l'uomo ha viaggiato per il profondo Sud, per il Messico, per l'Oceano Pacifico, a catturar musica strana: delle scoperte fa ora puntuale resoconto, in un disco che sfida dignitosamente la « grande depressione pop ».

Chicken Skin Music non regge il confronto con il celebre album d'esordio né con il bellissimo *Into the Purple Valley*: ciò non impedisce alla musica di avere una sua freschezza, un profumo stravagante capace di vincere il ricordo di *Boomer's Story* e dei momenti più deboli dell'artista. La solida impostazione country blues ora fa tutt'uno con timbri insoliti, con cadenze folcloristiche, in un gioco discreto

che incastra il « reperto storico » nel meccanismo dell'easy listening: l'acordeon di Flaco Jimenez, l'hawaiian guitar di Gabbi Pahuhia servono all'uomo per muoversi nei tre ritorni musicali consueti, senza curiosità amore affronto verso la musica popolare pescata da ogni dove. Sotto questo profilo importa soprattutto *Stand By Me*, che mette in bocca al Ben E. King già rivisitato da John Lennon i fiori di cactus della frontiera texana: c'è sempre modo di render piccante il vecchio cibo, se la mano regge e la voce (perfida rugosa cinica) tien bene il campo.

Vestito di vaporosa inutilità, il disco ha buoni motivi per incantar i californiani irriducibili. Alla loro salute, Cooder beve il vino di Leadbelly, spillando amorevolmente dalla botte di *Bourgeoise Blues* e di *Goodnight Irene*.

(r. b.)



SOFT MACHINE
Softs
(Neon-RCA)

Anche nel caso dei Soft Machine non è più il caso di piangere sul passato, ricordandoci quanto era bella la Macchina quando funzionava bene. Oggi sono offerte in scatola di montaggio facili sensazioni sempre a galla, inaffondabili nella profondità dell'introspezione magica di ieri, quindi anche qui: accettare o lasciar perdere. L'attuale Soft Machine ha perso con l'abbandono di Rattledge l'ultimo collegamento col passato; alle tastiere si è definitivamente seduto Karl Jenkins, mentre gli altri due vecchi (relativamente al recente

passato) sono il bravo Roy Babbington e l'imprevedibile John Marshall. Alan Wakeman si occupa dei fiati (soprano e tenore), mentre John Etheridge si dà da fare con le corde di chitarra acustiche ed elettriche. La dote migliore di quest'ultimo è la velocità (ma chitarristi veloci oggi ce ne sono molti), mentre il buon gusto lascia un po' a desiderare; la finale *Etika* sembra un soggetto no da Wes Montgomery riveduto e corretto. Alan Wakeman svolge il suo lavoro (estremamente ridotto), con puntigliosità. Karl Jenkins fa la parte del leone ormai decidendo da solo gli indirizzi da seguire e firmando i sette undicesimi di questo album. In particolare gli è venuto in mente di mettere qualche isola felice, imbastendo qualche figurina impressionistica al pianoforte acustico, ma è poca cosa. Il suo lavoro elettronico al sintetizzatore è già stato ampiamente sentito prima e altrove; mentre più felice e delicata sembra la sua mano sul piano elettrico, ma lo usa poco. In *Second Bundle* si fa ulteriore omaggio al sempre amato Terry Riley, ma subito dopo John Marshall se la prende ancora una volta coi tamburi, sfociando in un penoso duetto con Etheridge, ancora una volta ricalcato sulla prima Mahavishnu, e susseguente pezzo quasi funky. Lo scivolone più grosso sembra essere *Song Of Aeolus* alla fine della prima facciata, molto edulcorato, mentre tutto il resto non riesce ad ottenere una definizione precisa alterandosi fra ritmica spinta e pacatezza sognante, in un florilegio dove Jenkins sembra essersi preoccupato di non dimenticare niente. La Soft Machine ha perso oggi la sua identità sonora, rimane un gruppo come tanti altri (per alcuni versi migliore di altri ovviamente) dove buoni strumentisti

come Roy Babbington si guadagnano onestamente da vivere, riflettendo puntualmente la crisi britannica attuale.

(c. m. c.)

DISCHI
D'IMPORTAZIONE



PHIL OCHS
Sings For Broadside
(Folkways)

Si commemora Phil Ochs, com'è giusto, a sei mesi dalla tragica scomparsa. La Folkways sceglie materiale vario (registrazioni on stage più o meno recenti, offerte a suo tempo dall'artista alla rivista *Broadside*) e ordina una compilazione di buon interesse, spendendo nell'operazione la sua moneta tipica, l'« amore artigianale ».

Il disco non vale certo gli originals della Elektra, l'*All the News* con lingua biforcuta, l'*In Concert* dall'invincibile amore (per tacere del superbo live canadese, purtroppo rarissimo); può servir comunque d'introduzione al personaggio, da sempre misconosciuto, segnato a lettere minuscole sul catalogo della americana music degli anni '60. Dal ritratto Ochs vien fuori per quello che vale, cantante dalla voce pallida, uomo folk alieno alla novità solistica, scrittore del meraviglioso piglio sarcastico. All'indibile fantasia dylaniana, Ochs oppone uno sguardo più disincantato, una « severità » che non è mai uno stupido rigore ma eco di un sincero impegno artistico. Chi vuol prendersi la briga di leggere il testo di *United Fruit*, di *Ring of Revolution* (il disco offre utili indicazioni in questo senso), capirà quel che

intendiamo; la canzone folk americana ha trovato con Ochs uno degli ultimi bardi polemici e intelligenti, in linea con la grande tradizione passata e pure in grado di evitar patetici revivals fuori da ogni riscontro col reale.

L'amatore verrà ricompensato da qualche buon inedito, guastato purtroppo da una imperfetta registrazione; il curioso « alla scoperta dell'uomo » potrà leggere in riasunto la filosofia artistica, dal canto tenace di *Ring of Revolution* alla retorica di *Crucifixion* alla guerriglia verbale di *United Fruit*.

(r. b.)



BROTMANN /
VANHOVE /
BENNINK
Tschus
(FMP)

Beh, a questo punto non aprire gli occhi mortificherebbe l'intelligenza: mi riferisco a chi (e mi ci metto anch'io) affetto da sudditanza psicologica verso i suoni dalla pelle nera, ha sempre preso un po' sottogamba anche i più stimolanti fra i personaggi bianchi europei. Non che oggi l'egemonia creativa nera, e segnatamente della scuola di Chicago, stia ansimando e scricchiolando, ma è certo d'altro canto che, sulla scena dei linguaggi d'alto rango, i baffi da tricheco di un Peter Brotzmann non sono più relegabili sullo sfondo.

Tschus (Berlino, settembre '75, per l'impagabile, efficientissima, Free Music Production) è in questo senso opera piena e matura che Brotzmann plasma nel contesto corposo del trio con Fred

Van Hove e Han Ben-
nink. Ha la coltre spessa
e l'odore di sapida resi-
na di un atelier vigoroso
e visionario, che secerne
una sorta di espressioni-
simo post-sessantottesco.
L'ingegno dilagante (Ben-
nink, come sempre, supe-
ra l'immaginazione) fa sì
che gli aromi molteplici
dei diversi episodi non
sfocino mai nell'eclettis-
mo, anche quando il ma-
teriale saltella fra la cru-
dezza e il paradosso gras-
so. L'indice mostra im-
pietoso e sarcastico le
malformazioni dell'idea
occidentale dell'arte so-
nora; *Bierhaus Wendel*
con il lugubre fraseggio
del sax basso che sposa
due acide fisarmoniche,
uccide il padre e annega
le illusioni; sfiorirebbero,
cioè, le fatue rose della
carboneria radicale, al-
orché la *Tschus* finale,
« orrendamente » cantata
da Brotzmann, sarebbe
buona per schiattare chi
prende sul serio un Boc-
ca o un Guttuso. Il limi-
te del gioco lo vedo un
passo avanti, quando le
ragioni di un'epica corro-
siva e non retorica non
riescono ancora a soddi-
sfare il bisogno di una
sensibilità espressiva che
sia modo d'essere, prefi-
gurazione.

Ma questa, forse, è
già ingordigia ideologi-
ca e impazienza nevroti-
ca. Per ora, nell'immi-
nenza delle elezioni tede-
sche, questo *Tschus* è da
affiggere nelle orecchie
della gente come il più
efficace manifesto per
gettare a gambe all'aria
quel Franz Josef Strauss,
erede di un tal imbian-
chino di Monaco.

(f. b.)



LESTER BOWIE
Rope-a-Dope
(Muse)

La parola di Bowie si
fa sempre più dura. Alla
violenza espressiva che

sempre ha accompagnato
l'opera dell'Art Ensemble
(la « recita » di Great
Black Music, la storta pa-
rata di *Tutankhamun*) l'
uomo aggiunge oggi una
« magrezza » che passa
per pensieri trattenuti e
urla soffocate: il contra-
sto di cui, nelle opere o-
riginali, si celebrava l'e-
splosione è oggi una linea
scura all'orizzonte, una
minaccia che manda i
suoi ambasciatori senza
che l'artista provveda al
rassicurante esorcismo.

Rope A Dope illustra
la follia quotidiana con
lingua d'enigma. Anziché
minacciar con la rabbia
della prima new thing,
anziché smuovere il san-
gue della indignazione
cercando alleati per la
« santa guerra », il disco
si premura d'indicare la
scomoda via del rifiuto;
solo chi ha penetrato a
fondo il coltello nel tes-
suto della insanity quoti-
diana può intendere la
folgorante bellezza del la-
voro, che si nega testarda-
mente a ogni lettura su-
perficiale. In questo sen-
so, l'ironia prodigiosa che
seppelliva a tempo di
samba l'ipocrita jazz sty-
le (così le « fanfare » nei
dischi con l'Ensemble:
così la memorabile *Bana-
na Whistle* sul primo
« solo ») veste oggi abiti
più severi: la manomis-
sione dell'orologio consu-
mistico (perché altro non
è la battaglia condotta da
Bowie se non la lotta per
riportar le orecchie di chi
ascolta al di qua dell'e-
conomia di mercato), co-
nosce oggi strategie obli-
que, azioni di disturbo
che, per minimi passaggi,
alla fine trascinano la
musica fuori dal « luogo
consueto ».

Di tutto ciò è puntua-
le testimonianza *Saint
Louis Blues*, la canzone
di William Christopher
Handy che subisce la
stessa, inesorabile erosio-
ne dell'*Hellò Dolly* arm-
strongiana sul *Fast Last!*:
l'esuberanza del vecchio
jazz tutto affermativo si
strozza in gola agli stru-
menti del quartetto, che
tramutano la melodia no-

stalgica in balletto provo-
catorio. Altrove, la trom-
ba ritrova la perfidia ca-
ratteristica (*Fender Ope-
rings*) e si gusta la « tor-
ta diabolica » di Don
Moye e Malachi Favors,
chiamati una volta anco-
ra ad infilar spilli sulla
lingua della piacevolezza
ritmica.

(r. b.)



LEROY JENKINS
RASHIED ALI
Swift are the
Winds of Life
(Survival)

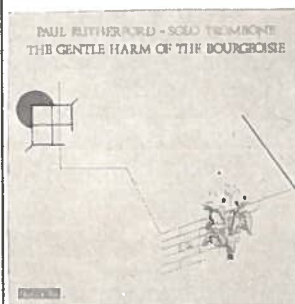
La nuova emissione
della Survival presenta
Rashied Ali in tre posi-
zioni diverse (in blues,
anche!). La più interes-
sante è questa, un dialo-
go che riporta alla men-
te, per chiarezza e auda-
cia espressiva, gli altri
duo exchanges della ni-
tida carriera di Ali, l'*In-
terstellar Space* con l'ul-
timo Coltrane e il bellis-
simo disco in collabora-
zione con Frank Lowe.

Questa musica è indub-
biamente ostica, violenta,
fatta apposta per scorti-
car via sentimenti e at-
tenzione. Prima ancora
che sotto il profilo della
costruzione (dove pure
i momenti di hard im-
provisation son numero-
si) il suono inquieta per
il tessuto timbrico; Jen-
kins manovra il violino
con arco feroce, Ali cerca
una nuova, selvaggia
« regola batteristica », ri-
nunciando a uscir dal
cerchio dei tamburi co-
me tanti suoi colleghi
contemporanei, verso la
percussione. Alla super-
ficie nervosa, sconnessa,
corrisponde grande ric-
chezza di contenuto. La
poesia di Jenkins parte
da citazioni del « bel
mondo » musicale, da
brevi frasi pescate nel ri-
cordo che subito subisco-

no il trauma della « tra-
sformazione violinistica »
e sono poi spogliate di
ogni virtù originaria, lun-
go un cammino fatto di
pensieri estenuati, di di-
vagazioni, di flash trova-
ti e abbandonati. Ali sot-
tolinea con ombre pe-
santi (bellissimo, fra
tutto, il suo lavoro di rin-
calzo sul tema di *The
Stomp*), col *drumming*
solido e nervoso che gli
è tipico: unica pecca la
struttura di qualche a so-
lo, che rimanda allo stan-
co rituale di un certo jazz
dai facili contorni.

Impegnata su distanza
breve (solo trenta minu-
ti) la musica lascia otti-
me tracce, confortando
anche per il futuro del
Revolutionary Ensemble.
It's For You, con debito
maligno verso una certa
sweet music, è il pezzo
forte del long playing: in-
dimenticabile, comunque,
anche il tema condutto-
re di *Swift Are The
Winds of Life*, che vede
Jenkins impegnato in
guizzi non privi di bella
ironia.

(r. b.)



PAUL RUTHERFORD
The Gentle Harm of
the Bourgeoisie
(Emanem)

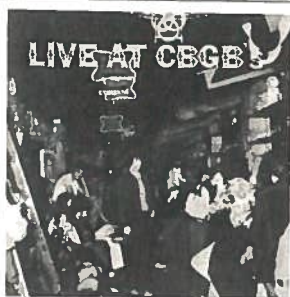
Paul Rutherford non sa-
rà mai nominato baronet-
to come John Lennon, né
viaggerà in jet privato
con tanto di caminetto a
bordo come Jimmy Page,
ma in compenso (e anzi,
proprio per questo) estra-
da una terra sonora in-
glese ormai poco fertile
un frutto fra i più pasto-
si e creativi. Questo pri-
mo « solo trombone » che
la vinile tramanda alla
storia apre la fila lucci-
cante di una nuova infor-
mata di trombonisti (con
George Lewis sulla vetta
delle promesse, e con

Joseph Bowie, Lester
Lashley, Gunther Christ-
mann), che relega nella
memoria la supremazia
sullo strumento di Ros-
well Rudd.

I sei pezzi di questo
album, registrato dal vivo
negli ultimi mesi del '74,
fanno coincidere l'argo-
mento del dire con il mo-
do di farlo: la ricerca so-
nora evita le zone sature
della consuetudine, aggra-
va il pericolo della biz-
zarria fine a se stessa, si
ritrova originale e incisi-
va su situazioni grottes-
che ma mai angosceuse.
Rutherford è geniaccio
che coltiva il piacere di
nordere senza ferire, che
nulla concede al gusto
commestibile ma che sa
spremere dallo strumento
feeling e ironia. Il suo
fraseggio è insieme angio-
loso e pieno, affine a quel-
lo del compagno di gio-
chi Evan Parker sul sax
tenore: entrambi, e Ru-
thford con calore inten-
sissimo, mescolano impa-
sti quantomai attraenti,
allorché accostano sugge-
stivamente la voce dello
strumento a quella uma-
na, emettendole nello
stesso tempo e confonden-
dole, per poi distaccarse-
ne altrettanto bruscamen-
te.

Che questo *Gentle
Harm* entri in collisione
con l'idea corrente del
jazz conferma la fres-
chezza del disegno di
Rutherford: se senza
dubbio sono ancora le
personalità più lucide del
black people a reggere il
timone della musica crea-
tiva, anche in Europa
qualcosa si muove in que-
sta direzione. E non più
solo per sfuggire all'ipo-
teca di una tradizione
soffocante, ma, come nel
caso di Rutherford, per
cominciare a schiudere
orizzonti autonomi.

(f. b.)



ARTISTI VARI
Live at CBGB's
(doppio)
(OMFUG)

Del disco raro (appena stampato in poche copie da una piccola etichetta nuovayorkese, la OMFUG), diamo notizia per confortare i più intelligenti amanti di punk rock, lo stile che possiamo considerare « manifesto » della quarta stagione del pop. Nei due dischi (amorevolmente registrati al CBGB's di New York City, « the home of under ground rock ») sfilano le « giovani promesse » della musica East Coast, complessi dal nome ancora debole che fanno un mazzo solo di hard e di heavy metal (per usar le etichette da Catalogo) per gettarsi di nuovo nella siepe delle origini, con sorprendenti risultati.

Mettiamo subito le cose in chiaro. Tra le righe del lavoro non si ascolta nulla di folgorante, non c'è il Jimmy Page degli anni '80 e nemmeno si dà avviso di un wind of change in grado di spostare le nostre convinzioni sulla contemporanea pop. Pure, questi seguaci di Patti Smith e Tommy Lanier, che « citano » con amore avvenimenti più vecchi di loro, han più grazia e vigore dei rockisti « della terza ondata », i « figli di Zeppelin » impegnati a frantumare rock e blues storcendo il ritmo al limite del credibile. Qualcuno ritorna alla giusta curiosità (quanti riferimenti possibili con *Nuggets*, il documento della prima « caccia al nuovo rock », dieci anni fa!), altri colgono i « funghi buoni » della storia poi altri ancora inaffiano la pianta rock come ai tem-

pi del giardiniere presley; per tutti vale la « nuova regola » dell'amplificazione magra, tributo di purezza, forse, alle good vibrations delle origini.

L'unico riferimento diretto all'età d'oro è quello dei Manster, che riadattano una celebre song degli Yardbirds, *Over Under Sideways Down*; tra le loro dita, la canzone ha fremiti di amfetamina, prilla nervosamente negli attimi d'urto, nelle pause s'assopisce sino alla morte. Senza citar chiaramente la fonte, invece, i Mink de Ville ricopiano il primo Stewart (*Cadillac Moon*), gli Shirts rubano il mistero di certi It's A Beautiful Day (AVN) e i Laughing Dogs si appostano dietro l'angolo del Sergeant Pepper's (*It Feels Alright*, tra forti impennate e voce che tiri ancora il vento del Sessantasette. Il messaggio più significativo è comunque quello dei Tuff Darts, che sin dall'inizio annunciano la loro completa disponibilità « for the love of rock&roll »: tra forti pennare e voce cattiva si snocciola la fiaba consueta, viatico per un'altra generazione americana, dopo i figli della guerra fredda e gli hipsters della Convenzione di Chicago.

(r. b.)



MIKE WILHELM
Wilhelm
(UA / Zig Zag)

Mike Wilhelm è uno dei più misconosciuti personaggi della West Coast Scene. Chitarrista dei Charlatans originali, ha spartito con quel gruppo il gramo destino di un'avventura ignorata da tutti (un solo disco in quattr'anni di carriera, e con i brani più

scipiti): leader di una buona formazione, i Loose Gravel, si è sentito opporre rifiuti da mezzo mondo nonostante l'evidente bravura. Ora qualcuno gli dà fiducia, e ricama un disco dai molti sapori: nonostante la materia sia sconnessa e il disco soffra i difetti della compilazione (i brani son scelti da occasioni disparate, *happenings* del '71-'72), ce n'è abbastanza per dir bene del personaggio, per inserirlo nel Gotha dei « giusti californiani ».

Wilhelm è uomo da anni Sessanta, *folkbluessinger* con segni e visioni di quell'epoca. Tra le sue dita si sfoglia ancora la margherita delle *good vibrations* e vive il semplice discorso dell'« esprimersi liberamente », del cantar con gioia rianimando vecchie pagine sonore: la chiarezza non è trucco di vendita ma inevitabile bisogno interiore, gesto spontaneo che rimanda alla miglior tradizione della Baia. Negata a ogni sottigliezza « filosofica », la musica di Wilhelm batte la moneta della ruvida « genuinità »: non è poco, se si pensa alla contaminazione del tempo presente, all'*easy listening* presuntuoso che dimentica il messaggio vecchio della *trad music* e del suono scuro.

Aiutato da una buona voce e da una sana tecnica strumentale, con musicisti quali Richard Olsen e Sid Page, Wilhelm si destreggia tra classici dalla barba lunga e *originals* di buona vena. Dei primi piaccio *Me & My Uncle*, di John Phillips, *Dust My Blues* (più quieta rispetto all'incisione di Elmore James) e *Phonograph Blues*, di Robert Johnson: dei secondi risalta *Hear the People*, inevitabilmente abbigliata con le vesti della Bottega Jefferson. Il tutto per la nuova collana UA / Zig Zag, creata dall'irriducibile P-ate Frame, che pro-

mette « cose rare e favolose » ai pochissimi amanti dell'*under pop* che ancora popolano questo globo.

(r. b.)



TOULOUSE
ENGELHARD
Touillousions
(Briar)

Per amor di novità, per voglia insana di scrutar nelle fessure piccolissime, parliamo di questo californiano con musica sottile, « fratello d'acqua » di Fahey, Kottke, Lang, scoperto e prodotto dal Chris Darrow di « caleidoscopica » memoria.

Con Engelhard si va per strade piane. L'arma impugnata vale trecento giorni di sole, un albero ai margini dell'Oceano, un'America che domanda al filo d'erba di vincere la nevrosi millenaria; così, con innocenza e serietà, la musica vien fuori appoggiandosi all'umore dell'istante. Nell'equazione ormai nota (dobbiamo dire di 6 & 12 *String Guitar*? Dobbiamo rammentare tutti i Takoma-tutti dell'uomo di *Blind Joe Death*?) la variabile del folk blues si sposa all'eco di cento canti religiosi: piace, una volta ancora, la non obbedienza alle Tavole di Nashville, il rifiuto dignitoso degli standards della consuetudine.

Pianista di poco valore, l'uomo tiene invece bene la chitarra, pur facendosi pescare in fallo più di una volta. Scosso da tremanti di superficialità, Engelhard tace sovente di fronte al dunque fantastico, alla soglia di grandi scoperte acustiche: gli manca la solennità di Fahey (si-

mulata soltanto nel titolo di *Revelations at Lunara Bay* e nello svolgimento di *Prelude to a Yawn*) e l'inarrestabile vitalità di Kottke si incrina più di una volta. Con humour sottile (*Disposabile Rag*, *Pressed Hams*), con *bouquet* timbrico pieno e felice (12 corde e quelle soltanto, o quasi), Engelhard molto promette e molto getta via, pagando l'inevitabile scotto della « prima volta »: vorremmo che prestasse più attenzione alle sue vicende, che disegnasse con più cura i cerchi e i segni del suo mondo d'impressioni.

Detto dell'etichetta (la piccolissima Briar, distribuita dalla Takoma), è giusto congratularsi con Rick Griffin, autore di una parte grafica che certo vale le sue cose migliori, da *Aoxomoxoa* in giù.

(r. b.)



L'ETERE FINIRÀ IN MANO AI SOLITI PADRONI?

La Corte Costituzionale ha emesso il 28 luglio scorso la sentenza n. 202 con la quale ha dichiarato illegittimo il monopolio della RAI per le trasmissioni radio-televisive locali via etere. Non ha precisato cosa si intende per « locali ». Si può pensare ad un'area di dimensioni equivalenti, al massimo, ad una provincia. Molti hanno esultato, anche troppi. Soddissfattissimi i grossi capitali (grandi editori, petrolieri, industriali locali) esultanti gli ambienti cattolici che hanno investito parecchi soldi in potenti radio cittadine (se ne contano 25 solo di Comunione e Liberazione, e altre 40 volute più o meno direttamente dalle curie delle più grosse città di provincia), entusiaste più che mai sono le qualunque emittenti no-stop-music rigurgitanti di neo-disk-jockey (« ora Gloria Gaynor sfuma sopra il Maestro di violino che Nadia dedica a lui, sperando che anche domani venga a prenderla »). Meno soddisfatte le radio d'informazione (militanti, di base, politiche), che non avendo né intenti speculativi né commerciali, si trovano quotidianamente a lottare per la sopravvivenza economica. Per esempio, Radio Mestre è stata coperta da un potentissimo segnale sulla sua stessa frequenza. Non ha i soldi né per cambiare frequenza (e cioè antenna) né per aumentare la potenza. Riceve ogni giorno decine di telefonate che chiedono dove sia « andata a finire, non vi sentiamo più ». Questo è solo un esempio, a Milano, a Roma, a Como, a Siracusa sta accadendo lo stesso: entrano in funzionamento grosse emittenti che aspettavano solo un « minimo di legalità », ora offerto dalla sentenza dei giudici costituzionali, per rischiare i loro milioni. In loro non c'è nessuna volontà di « riformare dal basso » l'ex monopolio RAI, c'è solo la precisa prospettiva di raccogliere centinaia di milioni di pubblicità all'anno (200 per Radio Milano International). La musica trasmessa diventa un pretesto, una fetta di note tra un comunicato commerciale e un altro.

Quasi tutti questi progetti modello Radio Montecarlo, poi, prevedono un'area di copertura ampia come minimo quanto una regione. In molti casi però la meta finale è di estendersi per più di mezza Italia. Anche se simili piani sono fin dal nascere contrari ai dettami della sentenza n. 202 della C.C. tutti fan finta di



nulla confidando nel fatto, tanto per fare un esempio, di come si sia ignorata per tanti anni la speculazione edilizia, e quindi di come si possa ben poco contro un'altra nascente speculazione, quella dell'etere, appunto. Più territorio coprono, più utenti dichiarano come loro ascoltatori e pretendendo quindi tariffe pubblicitarie più alte.

La caccia all'audience (il gergo in queste cose va sempre a finire in americano) avviene non solo per mezzo dell'allargamento continuo dell'area di copertura, ma anche con l'offerta di programmi « facili », « appetibili », « per il grande pubblico ». Dilemma allora, ancora una volta, l'uso

della donna e del suo corpo per poter vendere sempre di più una frequenza o un canale.

A Roma un'emittente radiofonica fa scalpore (i giornali abboccano volentieri, non a caso i giornalisti sono quasi tutti uomini) perché un paio di ragazze recitano al microfono, nelle ore serali, un monologo stereotipato stile - letto - vieni - a - tenermi - compagnia. Voce vellutata, sospiri e tutto il resto. Al nord una tv locale riesce a farsi citare con ampi servizi (e grosse foto a colori) su tutti i settimanali (da « Sorrisi e Canzoni » all'Espresso), perché al sabato sera manda in onda dopo mezzanotte, padri- no Enzo Tortora (tolto dalla nafa-

talina), uno spogliarello « non integrale ». Alcuni responsabili della stazione televisiva spiegano convinti che « le casalinghe sono le più contente, perché non era giusto che un simile spettacolo rimanesse sempre esclusiva dei soli uomini ». Un modo come un altro per insultare le donne due volte. Sul fronte delle radio d'informazione invece continuano i programmi autonomi dei collettivi e gruppi femministi. Le trasmissioni autogestite si moltiplicano. Le emittenti democratiche sono ormai un esempio quotidiano di quel « diritto all'accesso » che la mai attuata riforma della RAI avrebbe dovuto introdurre e far funzionare da tempo. Ora tutte le radio, ma soprattutto quelle d'informazione sono in attesa della nuova legge che dovrà uscire, proprio come diretta conseguenza della sentenza liberalizzatrice della Corte Costituzionale. Dovrà venir stabilito infatti, cosa si intende per radio-televisione « locale », quali saranno le frequenze assegnabili, come si impedirà il formarsi di catene di emittenti, come si otterrà l'autorizzazione di trasmissione, quali saranno gli standard tecnici, e via dicendo.

Le emittenti di informazione dovranno farsi portatrici delle idee fondamentali che le hanno spinte fino ad oggi a percorrere una strada apparentemente comune a quella delle radio commerciali, e cioè quella della privatizzazione dell'etere locale. In realtà le radio d'informazione chiedono che le loro emissioni siano considerate un « servizio pubblico », che la RAI faccia parte integrante di questo decentramento radiotelevisivo locale e che l'accesso sia obbligatorio e controllato dagli enti locali per ogni emittente, privata o pubblica che sia.

Questi e altri punti qualificanti per la nuova legge sulle radiotelediffusioni saranno portati avanti dalla FRED (Federazione Radio Emittenti Democratiche) in ogni occasione favorevole e attraverso un dibattito aperto fra tutte le emittenti aderenti o simpatizzanti. Finché si è ancora in tempo infatti è necessario elaborare i limiti entro i quali tale legge deve costringere le grosse manovre speculative, quelle che farebbero dell'etere un oligopolio nel giro di pochi anni, creando una situazione analoga a quella della concentrazione delle testate nel settore della carta stampata.



teatro
**NELLA
RAGNATELA
DI WILSON**



L'AUTORE

Chi ha creato il mondo? Alla domanda rispondono alcune tribù africane: i Masai, gli Efe-Ekimbio, gli Ascianti. Su incarico di un dio dispettoso e frivolo, Ananse, il ragno, scese dal cielo per creare il mondo. Ma come, se non c'era ancora niente? Ananse risolse brillantemente il problema dipanando i fili: traslucidi dalla sua bocca chitinoso. Il mondo è dunque un enorme ordito geometrico di fili di ragno. Ogni tanto la trama si spezza, ma sempre Ananse s'incarica di tessere di nuovo il ritornello che può essere letto solo dai saggi. Ammesso che il mondo sia questo, forse Bob Wilson è uno di questi saggi in grado di leggere una trama di fili stesa nel vuoto. Il suo modo di procedere nella costruzione degli spettacoli assomiglia all'incendere del ragno, movimenti lenti o velocissimi apparentemente privi di logica finché, sotto, inizia ad emergere il rigido disegno che ha ipnotizzato lo spettatore.

Dopo aver presentato a Spoleto il suo « Lettera alla regina Vittoria », nel '74, Wilson ha compiuto qualche rapida discesa nella ragnatela italiana con un gruppo di spastici in eleganti gallerie d'arte, per poi presentare quest'anno « Recon- firmation of reservations », pic-

cola biblioteca dei suoi motivi preferiti creata per accumulare soldi, in vista del più impegnativo « Einstein on the beach » portato recentemente a Venezia. Wilson, laureato architetto, non va mai a teatro, dichiaratamente. Parte da alcune intuizioni musicali e matematiche sullo spazio e sul tempo del personaggio, ignorando o fingendo d'ignorare il contenuto del messaggio. In questa ricerca formale appare preda dei più biechi sociologi americani, sotto razza di pubblicitari, per i quali non esiste un problema di contenuto: il mezzo è il messaggio stesso.



Ma guardando al gioco meccanico che si svolge sul palcoscenico vengono in mente le tristi strutture degli architetti californiani, un impasto di gigantografia, cattivo gusto, e disperazione per la mancanza di nuove dimensioni. Sono ormai alcuni decenni che l'America vive nel soffio antico della nostalgia per il mito della frontiera. Anche Wilson è im-

merso nel mito, ma lo vive come la morte vive la vita: spegnendola dolcemente giorno dopo giorno con l'inarrestabile vittoria del ghiacciaio che scende a valle.

L'EVENTO

Quest'opera che respira le grandi tematiche del nostro secolo, la scienza, la sua presenza e il suo uso, l'uomo, la sua solitudine, la quotidianità dei suoi gesti, del suo fare, l'alienazione, non ci racconta nulla di preciso. Sembra non averne intenzione alcuna. Vuole solo lasciarci percepire, provocare in noi sensazioni sottili quanto lo sono i microeventi disseminati nell'arco delle cinque ore in cui *Einstein on the beach* inizia e si conclude regalandoci un esempio, forse il più alto oggi, di un perfetto incontro tra musica e scena-azione.

Può sembrare paradossale ma questa ultima fatica di Bob Wilson, condotta in porto as-

sieme a Philip Glass, non è che una delle più brevi (altre duravano 7, 12, 24 ore); Wilson non sembra possedere paramenti temporali, la dilatazione del tempo lo affascina, la sua esperienza didattica con subnormali e disadattati lo rende invulnerabile al tempo. Effettivamente mostra capacità assolutamente fuori dal comune nel dominarlo, o quanto meno nello scorrere assieme ad esso. La musica non deve adattarsi a questa situazione, essa è già informata degli stessi principi.

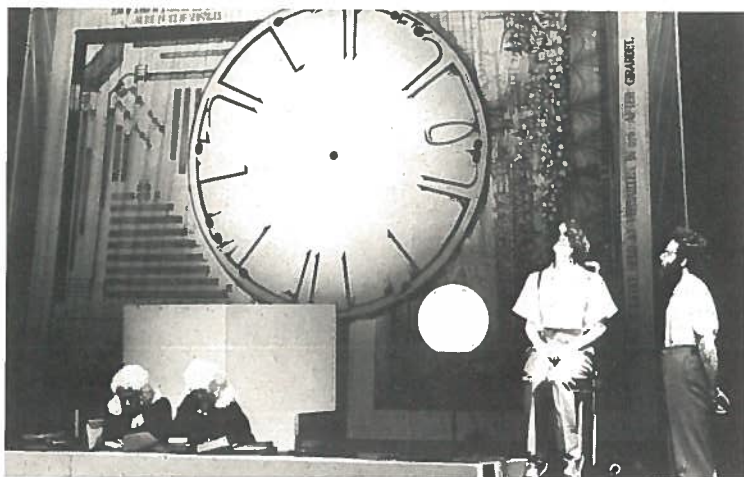
Lo spaccato americano che quest'opera ci offre è problematico e contraddittorio quanto lo è la realtà stessa, del resto non è questo il « play » in cui si brandisce l'ideologia per dire violentemente qualcosa; lo sguardo di Wilson è sereno, ma anche solenne nell'addentrarsi in tematiche come la moralità del progresso per finire in quelle della morte atomica (« on the beach »), c'è molta umanità che talvolta sembra



Bob Wilson

Philip Glass a Venezia





scivolare in vagheggiamenti arcaici che non comunicano totalmente. Questo non riesce a scalfire l'opera che (nella sua totalità) dimostra peraltro una attenzione per le soluzioni coreografiche e scenografiche veramente straordinarie. Gli interpreti, tutti molto bravi, sembrano farne parte naturalmente,

dimostrando di sapersi muovere in scena con molta eleganza e in modo originale, grazie alle attente coreografie di Andrew De Groat e di fornire anche prestazioni eccezionali per le parti vocali (bellissima la sillabazione inglese dei numeri nella primissima parte che precede la scena del treno).

Intervista a P. Glass

D. - Come è nata questa tua collaborazione con Bob Wilson?

R. - Ci conosciamo già da alcuni anni, per la precisione ci siamo incontrati nel '73. Lui aveva appena finito « La vita e il tempo di Giuseppe Stalin » e io stavo lavorando

alla stesura di un'opera di grandi proporzioni dal titolo « Another look at harmony ». Pensammo subito di fare qualcosa assieme, ci incontrammo diverse volte, quasi ogni giovedì e decidemmo di fare un'opera di quattro ore di durata,

in quattro atti e che si sarebbe chiamata: « Einstein on the beach ».

D. - Forse perché Einstein era anche musicista?

R. - La musica per lui era molto importante, assieme alla scienza è stata il tema della sua vita; suonava il violino, anche in un quartetto d'archi, per hobby naturalmente. In « Einstein on the beach » la parte per violino è la più importante; i vari temi, prima di evolversi, sono annunciati sempre dal violino.

D. - Quest'opera sembra essere veramente frutto di una fusione tra musica e azione sulla scena, tu cosa ne pensi?

R. - Lo è pienamente, sono molto soddisfatto del risultato, del resto la progettazione è stata molto accurata, con verifiche continue con Bob e con il coreografo Andy De Groat. Abbiamo lavorato anche isolati per un certo periodo, ognuno sapeva comunque cosa stava facendo l'altro e del resto c'era già una intesa notevole.

D. - Pensi che questa musica possa avere anche una vita autonoma?

R. - L'avrà, anche se con piccoli ritocchi; essa è parte di un'opera più vasta che, come accennavo prima, si chiama « Another look at harmony », alla quale sto tuttora lavorando. Sarà in quattro parti, anzi la terza è pressoché finita; è per voci, sax soprano e organo. Ho già dei contatti per inciderla ma ho dei problemi con le case discografiche per la stampa, non vogliono più di 3 dischi, mentre io non penso sia possibile con meno di 4 o 5, del resto sarebbe

troppo gravoso economicamente farli uscire per la mia etichetta, la Chatam Square.

D. - Tu suoni molto in Europa, oltre che negli USA, dove soprattutto?

R. - Ho fatto una decina di tournée, in Europa e sono stato specialmente in Francia, a Parigi ho anche vissuto due anni, e in Olanda; in Italia sono venuto una volta sola, a Milano da Salvatore Ala e poi ora sono qui a Venezia. Il prossimo anno farò un'altra tournée che mi porterà in diversi paesi dell'est europeo.

D. - Mi sembra che la tua musica si ponga decisamente al di fuori di certi schematismi della musica contemporanea... tu, come la definiresti?

R. - Vorrei dire che il termine « musica contemporanea » sta ad indicare, grosso modo, il periodo che va dal 1920 al '60, e che quindi quella che si fa oggi, ammesso che corrisponda a nuove realtà, non rientra più, naturalmente, negli schemi usati fino al '60 indicativamente. Io sono partito da esperienze di arte minimale, mentre ora sono più interessato all'uso di strutture matematiche. Comunque, se ho capito la domanda, forse vorrei dire che la musica di quest'opera è anche piacevole, che respira con l'azione, come ad es. la sequenza del treno... A me interessa molto la possibile relazione tra la musica folk e pop e la « musica contemporanea ». Pensa all'opera di Kurt Weill, e anche di Milhaud un qualche cosa loro hanno fatto, qualche cosa che ha cambiato i rapporti fossilizzati e anche oggi dobbiamo fare questo, c'è bisogno di un'opera di svecchiamento.

D. - Nella musica che si è potuto ascoltare oggi c'è una qualità nuova rispetto alle altre tue precedenti, da cosa pensi derivi?

R. - Be' penso che sia proprio per questo respiro maggiore e per il sound, anche qui tutto è molto calibrato, tecnicamente ineccepibile anche l'acustica... Sia io che Steve (Reich), Terry (Riley) etc. non abbiamo gran che da imparare da gente come i Pink Floyd, Who, Kraftwerk, Tangerine Dream, eccetto che per il sound; i gruppi inglesi hanno sempre avuto a disposizione, soprattutto negli ultimi anni sistemi di riproduzione sonora assolutamente perfetti così da controllare costantemente la qualità sonora.

D. - Che programmi hai per il prossimo futuro?

R. - Terminare quest'opera, il che però non costituisce una specie di spada di Damocle, quando mi sarò stancato l'opera sarà terminata, giusto a quel punto lì. Poi c'è un progetto che mi interessa molto. Ho incontrato più volte Ornette Coleman e abbiamo programmato sia dei concerti assieme, sia un disco. Ti ripeto, questo mi interessa molto, Ornette è un musicista fantastico.

Gaetano Sansone	Roberto Pasotti
--------------------	--------------------



in novembre a Roma

il suono: una mostra da sentire

2^a RASSEGNA
DI ALTA FEDELTA',
MUSICA ACUSTICA,
DISCHI E NASTRI,
STRUMENTI MUSICALI,
VIDEOREGISTRAZIONE,
TV COLOR, CB E OM

3-7 NOVEMBRE 1976
PALAZZO
DEI CONGRESSI
ROMA (EUR)



presenta:

FESTIVAL
.....
ROCK
.....
SU GRANDE
.....
SCHERMO
.....

SARANNO PROIETTATI
IN ANTEPRIMA IN
ITALIA VIDEOTAPES DI
GRANDI CONCERTI DI
ALCUNI TRA I PIU'
FAMOSI POP GROUP
INTERNAZIONALI

il **SU**  **no**



International Roma Sound - Segreteria Generale - Via Ippolito Nievo, 61 - 00153 ROMA - Tel. 5895070.

A DISPETTO DELLA BUROCRAZIA

Quando si dice Bulgaria normalmente si pensa ad un paese di mezzo, ad un passaggio obbligato per raggiungere la Turchia e poi filare verso l'oriente. La memoria non restituisce grandi sensazioni, né sempre positive: gli incontri difficili, la burocrazia e i costi di pedaggio irritano il viaggiatore portandolo a vivere il paese da dietro i finestrini della macchina, frustrati in più da una lingua quanto mai ostile che nega talvolta anche al più volenteroso rapporti diversi da quelli turistici.

A scuola ci hanno insegnato che fa parte dei Balcani, che è stata occupata dai turchi e che vi si usa l'alfabeto cirillico, tutto il resto lo si

lascia ignorare...., è un'ombra nel cuore d'Europa.

Giusto per queste considerazioni la Bulgaria dovrebbe diventare meta interessante: turismo non ce ne può essere molto, un paese di soli burocrati non esiste e se della sua storia e della sua cultura se ne sa così poco dovrebbe significare che sono quantomeno differenti dalle nostre. E infatti, superati i primi scogli burocratici, le sorprese sono grosse. La natura di questo paese è assai composita e invitante, tale che la sua storia registra un incredibile numero di immigrazioni, invasioni e occupazioni di cui l'ultima, quella turca è durata cinque secoli. Ciascuno ha lasciato un se-

gno ma nessuno è riuscito a spegnere le braci dell'identità nazionale che finalmente un centinaio d'anni fa ha avuto il sopravvento. E strumento di eccezionale importanza per la sopravvivenza nei secoli di una cultura bulgara è stata proprio la musica.

Diversamente da quella liturgica, che era scritta e di « importazione » slava, la musica popolare è stata tramandata oralmente sino alla fine del secolo scorso, costituendo appunto quell'invisibile ma efficace mezzo di proliferazione e di sviluppo dell'idea nazionale bulgara.

La musica, unitamente al ballo, ha rappresentato inoltre un eccellente argine con-

tro il famigerato giogo culturale dell'occupazione turca ed ancora oggi in gran parte delle canzoni popolari si possono ascoltare racconti di gesta ribelli, eroiche o tristi storie, che ricordano la penosa epopea.

Questo piccolo popolo ha prodotto un numero incredibile di canti; gli archivi ne raccolgono circa 50.000, ora trascritti, gran parte dei quali fanno parte del repertorio quotidiano di decine di migliaia di musicisti. Proprio decine di migliaia: un bulgaro maschio su venti suona normalmente uno strumento mentre una donna su dieci sa cantare o ballare motivi popolari.

Date le premesse, simili



statistiche non possono stupire. Ad ogni buon conto abbiamo avuto modo di verificare queste informazioni partecipando ad una eccezionale occasione del folklore bulgaro, il Terzo Festival Folkloristico Nazionale, manifestazione competitiva quinquennale che quest'anno si è tenuta nelle alte montagne che sovrastano il bellissimo villaggio di Koprivstika, giusto nel cuore della Bulgaria.

Per dare un'idea del seguito che ha il folk, Miko Levi, Capo dipartimento della cultura popolare, ci ha fornito questi dati: 45.000 richieste di partecipazione al festival (su otto milioni di abitanti!), 4.500 i selezionati nei sei mesi precedenti che rappresentano praticamente ogni villaggio e città delle 28 regioni bulgare. Fatte le debite proporzioni Koprivstika è il più grande festival di folklore nazionale d'Europa.

Rara occasione per avere una panoramica completa sui livelli cui è giunta la musica popolare di quel paese. Koprivstika prevedeva due gironi di esibizioni, dall'alba al tramonto.

Sui sei palchi allestiti sono praticamente passati tutti i tipi di musiche tradizionali con numerose varianti di strumenti caratteristici (abbiamo notato perlomeno una dozzina di cornamuse differenti). Il tutto in un'orgia colorata di splendidi costumi. Per non spenderci in quell'oceano sonoro, abbiamo tentato di capire il significato delle manifestazioni sia intervistando gli organizzatori che semplicemente chiacchierando con contadini e pastori che si preparavano alle esibizioni.

Una domanda urgeva: come mai in un paese socialista come la Bulgaria si sente ancora il bisogno di organiz-

COMUNICATO AGLI SGRANATI



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

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

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

una bella spesa **BANG** e poi godersela.

Però... vedi... se distrattamente, certo distrattamente, la tua ragazza ci si siede su e ti rompe l'archetto... puoi ricomprartelo! 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 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 Audiotechno (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) 245850 - 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



zare megafestival, per di più competitivi, di musica folk quando questa è perfettamente radicata nell'animo della gente? Piano piano i responsabili ufficiali del mondo musicale una risposta soddisfacente l'hanno data: il folklore, per un « paese di mezzo », può servire egregiamente come momento di unificazione politico-nazionale (molte sono le etnie, i dialetti e poche le sezioni del P. C. che funzionano realmente). Un uso strumentale dunque? Probabilmente sì, ma ad ogni buon conto resta la straordinaria partecipazione popolare (40.000 presenze) e una vitalità musicale emergente da ogni parte del paese.

Solo per la cronaca riportiamo una emblematica affermazione di un critico musicale presente che per sottolineare la correttezza delle scelte culturali portate avanti in Bulgaria portava ad esempio l'alto numero di programmi musicali, classici e folk, emessi dalla radio dichiarando inoltre di essere ottimista di fronte a un grosso problema, comune a tutti i paesi socialisti, ovvero l'inquinamento causato dalle banalità commerciali che attraverso le emittenti straniere arrivano alle orecchie della gente. Abbiamo dissentito vivacemente perché, tanto per fare un esempio proprio banale, nei negozi di dischi si trovano attualmente ben esposti LP dei Ricchi e Poveri, pubblicati dalla statale Balkanton.

Evidentemente anche laggiù chi sta al potere viaggia sui binari del populismo facilonone. A nostro avviso comunque la vera grande occasione del festival era la possibilità dei partecipanti di conoscersi e di scambiarsi pareri e informazioni al di fuori della kermesse ufficiale e delle ottuse buone intenzioni dei burocrati. Jam-sessions e cori spontanei si intrecciavano ovunque, mescolando dialetti, motivi e strumenti di diversa origine regionale. I vecchi spiegavano ai giovani i passaggi più difficili, gli strumenti, per lo più autocostruiti, passavano di mano in mano analizzati da occhi esperti e provati con estrema cura. (Sinceramente ha dell'incredibile vedere pastori provenienti da chissà quali montagne discutere animatamente con altri pastori o contadini sul modo migliore per accordare il bordone di una zampogna). I giovani che si lanciavano in esibizioni non ortodosse hanno riscosso vivo successo non solo da parte dei coetanei: l'improvvisazione invece appare una caratteristica più comune nei musicisti anziani forse per la loro maggior abilità strumentale.

L'animazione di questo festival denotava che il folklore non è semplicemente considerato come piatta ripetizione di una antica cultura, ma è parte integrante dei modelli espressivi della gente bulgara.



Caratteristiche generali della musica bulgara sono: un andamento melodico cantabile (di origine slava), cromatismi di influenza turca, melodie con periodare fortemente asimmetrico. I canti di massa, di mietitura e conviviali hanno una incredibile ricchezza ritmica; in particolare la danza nazionale bulgara, racenitsa, è in 7/16 mentre le danze in cerchio, choro, possono essere in 5/8, 5/16, 7/9, 9/8 fino ai 14/16.

Gli strumenti maggiormente usati sono il violino a 3 o 4 corde (con o senza risonanti) chiamato gadulka; la zampogna in molte varianti o gaida; il flauto o il flauto di Pan, kaval; una specie di mandolino dal lungo manico, tampura; il piffero di molti tipi chiamato dvojance; il tamburo, tampan.

In questi ultimi anni si è notevolmente sviluppato l'uso della fisarmonica in sostituzione della zampogna e del violino classico invece del gadulka.

Discografia

Purtroppo le pubblicazioni sul folklore bulgaro sono piuttosto rare, ci risultano attualmente distribuiti in Italia solo due Lp: Folklore Bulgaro, Music Parade Cetra, LEL 238 e LEL 239 di cui il secondo, è una interessante lezione sulle sonorità degli strumenti (purtroppo lo speaker parla bulgaro...).

La Balkanton (Record Plant, Sofia 12, Bulgaria), ha recentemente pubblicato un disco, BHA 2067, III National Folkfestival, che raccoglie una nutrita selezione dal festival di Koprivstika; sembra sia possibile ottenerlo per posta (il prezzo è di 2,30 lei che corrispondono a circa 2.000 lire).

Vecchie pubblicazioni, forse reperibili direttamente dalle case, sono: Songs and Dances from Bulgaria, Argo (Decca) RG 562; Bulgaria, Columbia KL 5378; Folk Music of Bulgaria, Topic 12 T 107.



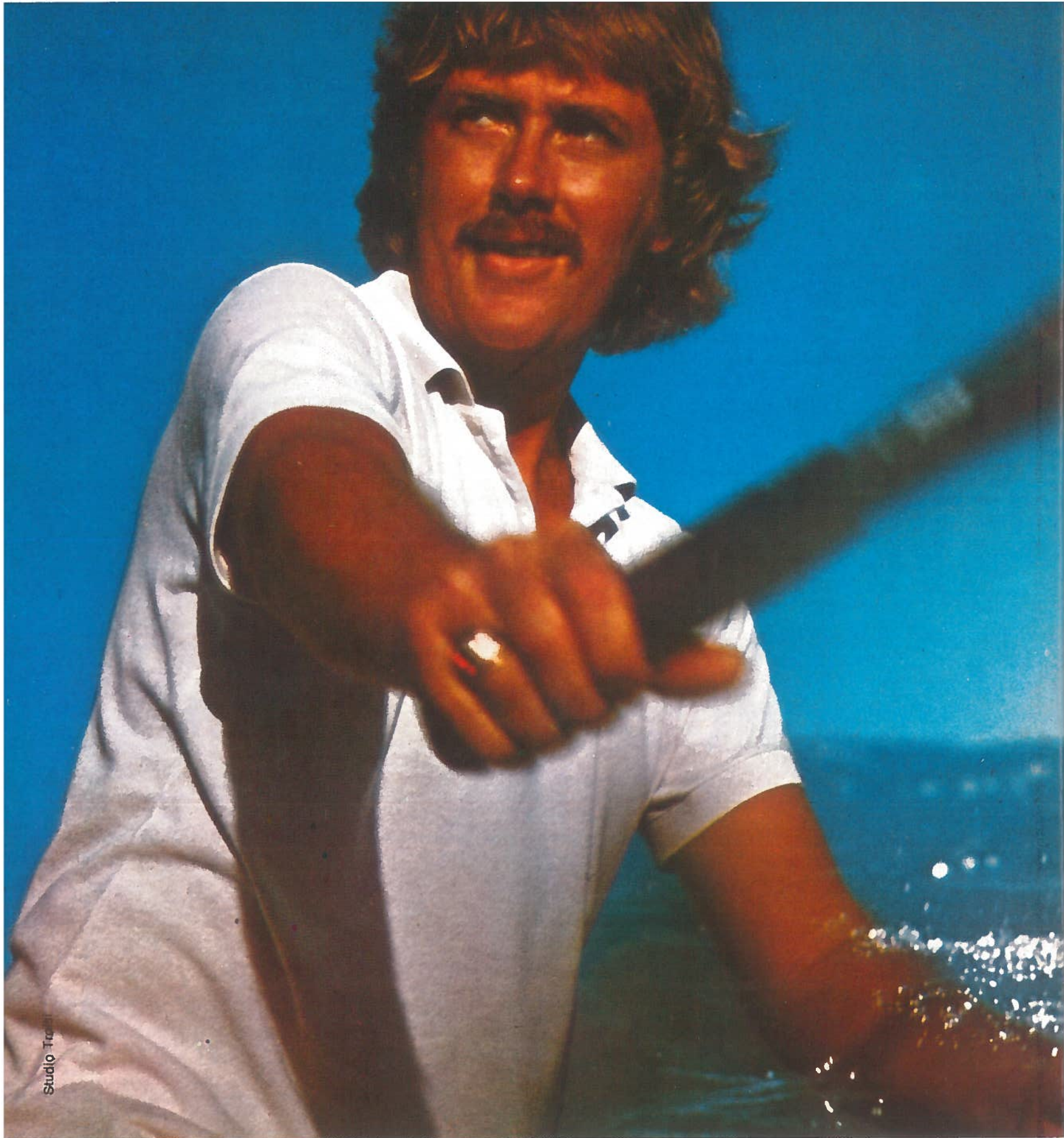
Il 2 gennaio prossimo sei chiamato a farti una settimana gratis sulle nevi di Livigno con altri 49 fortunati come te.

PER UN SOGGIORNO GRATIS DI TUTTO,
ALBERGO 1° 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.**

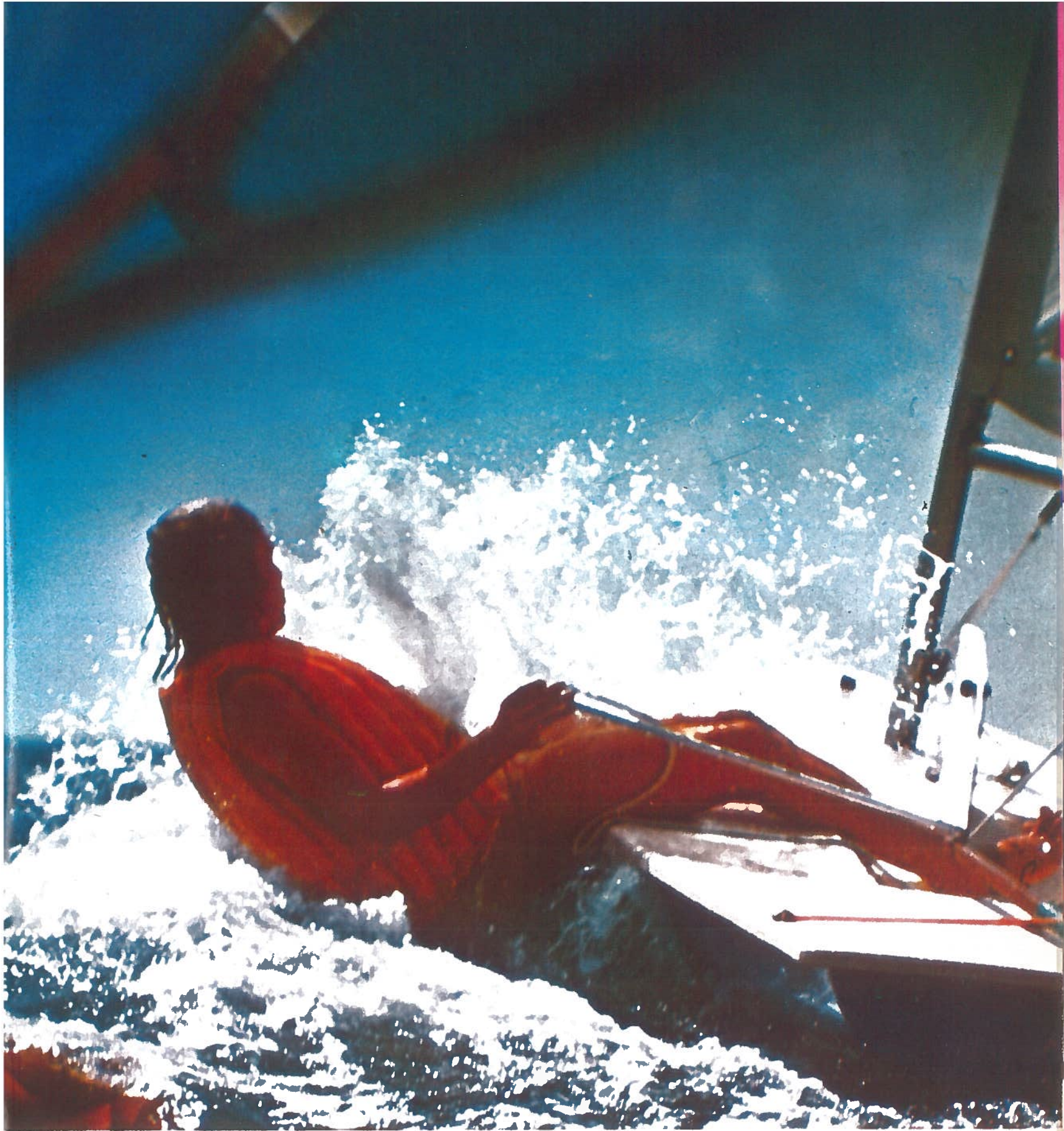
BOLTHON & CASSIDY JEANS AND CASUALS "CUCITI ADDOSSO".



Studio Tracchi

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 più importante di qualunque cosa.

club méditerranée




CHRYSLER
ITALIA

**Con la Simca 1000
non dovete rinunciare a tante altre cose.**



SIMCA 1000
Benvenuti a bordo

Noi siamo una famiglia numerosa, ci piace vivere bene, ma siamo anche gente che non butta via i soldi.

Così quando si è trattato di scegliere una macchina, abbiamo fatto bene i nostri conti, e abbiamo comprato una Simca 1000.

È spaziosa come una macchina di costo assai maggiore, ha cinque posti e quattro porte.

Quanto ad accessori, prestazioni e sicurezza non è seconda a nessuno: basti pensare che è anche dotata di cinture di sicurezza ad inerzia e lunotto termico di serie.

Quanto a benzina poi non potrebbe bere meno di così.

Insomma, con la Simca 1000 ci siamo accorti che, per viaggiare comodi, non occorre proprio

spendere un patrimonio.

Così adesso, quelle splendide giornate all'aperto ce le possiamo concedere tutte le volte che vogliamo, e tante altre cose.

Il nostro Concessionario Simca Chrysler ci ha detto che gli è arrivata la Simca 1000 modello 1977, cambiata in tante cose. È proprio il caso di andarla a vedere.

Simca ha scelto 

Concessionari Simca Chrysler sulle Pagine Gialle alla voce Automobili.

QUI NASCE LA SONORIZZAZIONE

1945 - Nell'Italia del dopoguerra riprende il lavoro. Si guarda al futuro. A Reggio Emilia nasce la RCF.

Significa Radio Cine Forniture ed è inizialmente una catena di negozi che vende materiale radio, componenti e proiettori cinematografici.

Presto ha però inizio anche una attività produttiva con la costruzione, per primi in Italia, di microfoni a nastro. E' una scelta importante perché il microfono a nastro di elevate qualità richiede per la sua realizzazione, una tecnologia notevole. Mentre il microfono RCF comincia ad essere diffuso, si affiancano ad esso altri tipi di microfoni dinamici, le prime unità di potenza per trombe e, successivamente, le trombe vere e proprie.

Lo sviluppo rapido del lavoro e l'allargamento dell'organico portano al 31 Dicembre 1949 alla costituzione della RCF in s.r.l.

In questo periodo la produzione della RCF viene integralmente destinata ad alcune grandi industrie italiane ed estere. Questo fatto significa per la RCF, oltre ad un aumento della produzione, l'acquisizione di tecnologie sempre più raffinate per la necessità di superare collaudi qualitativi estremamente severi.

Nei primi anni '60 la RCF ormai consolidata nelle strutture, costituisce una sua rete commerciale ed inizia la distribuzione diretta dei suoi prodotti. Oggi la RCF è una moderna industria nel settore elettroacustico ad uno dei primissimi posti in campo mondiale. Dispone di una capillare organizzazione di vendita in Italia con Agenzie e servizi di assistenza in ogni regione ed esporta i suoi prodotti in oltre 50 paesi del mondo.

Lo sviluppo dell'Azienda e le dimensioni raggiunte hanno fatto sì che al 21.12.1974, in coincidenza con la ricorrenza del 25° di fondazione della s.r.l., avvenisse la trasformazione in s.p.a.

La Sede è a S. Maurizio a qualche chilometro da Reggio Emilia; qui vi sono gli Uffici amministrativi-commerciali-tecnici, il laboratorio di ricerca, nonché lo Stabilimento principale, quest'ultimo suddiviso in diversi reparti. Nel reparto specifico ogni microfono viene preparato seguendo una precisa sequenza: dall'avvolgimento della bobina mobile al collaudo finale. Ogni elemento viene costruito dalla RCF per una maggiore omogeneità e continuità di produzione.

I microfoni, che sono stati i primi prodotti RCF, vengono ora fabbricati in una serie molto vasta ed articolata di modelli. Essi compaiono sul mercato oltre che con il marchio RCF con altre prestigiose etichette.

Una vasta superficie è occupata dal reparto produttivo dell'altro estremo della catena elettroacustica: il diffusore. Data la vasta gamma di diffusori prodotti dalla RCF vi sono diverse linee di montaggio per le diverse categorie di prodotti: trombe per sonorizzazione e relative unità magnetodinamiche, Tweeters-Middle-range nei vari modelli, assemblaggio delle casse acustiche ecc. ecc.

Un apposito reparto stampa e tratta le speciali membrane impiegate.

Per gli altoparlanti veri e propri (sia i Woofers per alta fedeltà che gli altoparlanti professionali per apparecchi elettromusicali) si è resa necessaria la costruzione di un apposito stabilimento a Masone, località a circa 2 chilometri da S. Maurizio.

Un altro importante reparto dello stabilimento è destinato alla costruzione degli amplificatori. Le moderne catene di montaggio sono completate da una fitta serie di posti di lavoro specializzati per lavorazioni complementari e, data l'alta qualità della produzione, da una serie di posti di controllo che impiegano tecnici specializzati.

La sala collaudi con numerosi banchi attrezzatissimi per i più svariati tipi controllo chiude il reparto amplificatori.

In un attiguo reparto vengono assemblati, ad opera di personale tecnico altamente qualificato, i centralini per i più svariati impieghi (dalla scuola al night-club) ognuno con particolari caratteristiche.

Altri reparti sono destinati alla produzione dei rimanenti articoli che completano il programma RCF diversificato in oltre 400 prodotti.

Lo stabilimento possiede inoltre una officina meccanica altamente specializzata per la costruzione delle attrezzature, dei macchinari speciali occorrenti alla produzione e delle parti in metallo destinate ai vari prodotti.

Un reparto per trattamenti galvanici e verniciature rende pressoché autonomo lo stabilimento.

Alla grande e differenziata possibilità di produzione dello stabilimento RCF, fa da contrappeso nella struttura dell'azienda un laboratorio ricerche dove agisce un nutrito gruppo di tecnici esperti ed altamente qualificati nei vari settori nei quali si esplica l'attività della RCF. Il laboratorio è dotato delle più moderne apparecchiature di misura e di una camera anecoica che è ormai un punto di riferimento in Italia nel campo delle misure elettroacustiche. Il laboratorio ricerche costituisce il cuore della RCF e dimostra, una volta di più, che questa azienda pensa al futuro e, ciò che è ancora più importante, vuole farlo con idee proprie e originali.

Un'azienda con due marchi

Il 1975 è stato un anno importante per la RCF.

Al marchio ben noto, scritto bianco in campo circolare bleu, si affianca un secondo marchio; la presentazione avviene in occasione del Salone Italiano della Musica nel Settembre '75 e, come spiega la pubblicità, è il marchio che contraddistingue la produzione RCF nel campo dell'Alta Fedeltà. L'impegno della RCF in questo settore viene dopo anni di lavoro e di preparazione ed era molto atteso.

Per la verità la RCF era già presente nel campo dell'Alta Fedeltà da alcuni anni con una vasta serie di casse acustiche.

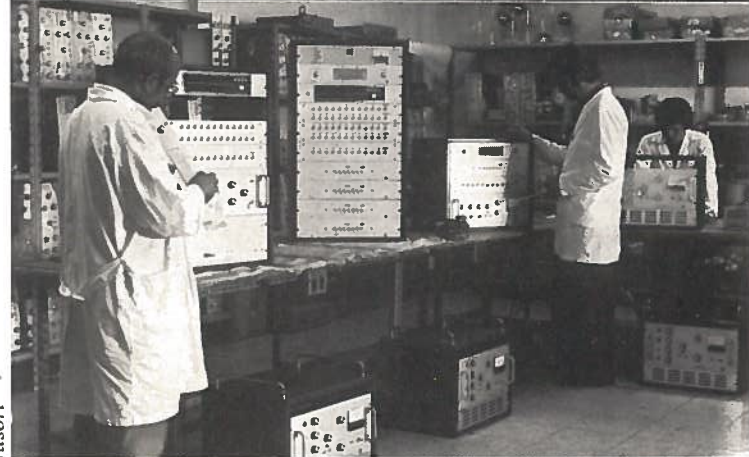
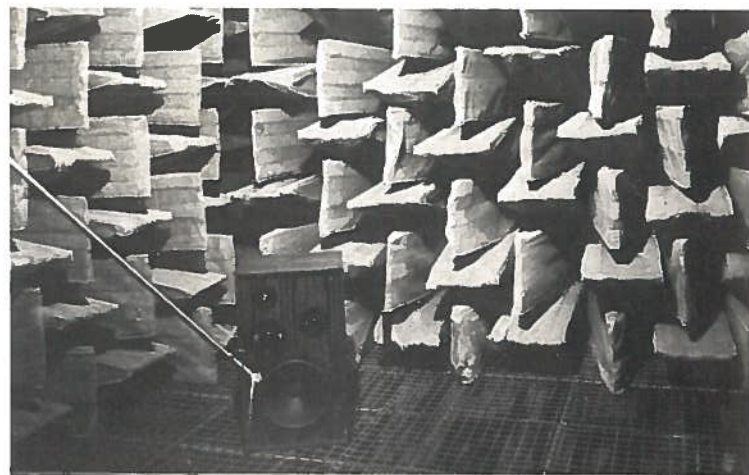
Infatti, la lunga esperienza nella costruzione di altoparlanti e l'apporto di modernissimi strumenti di misura e della camera anecoica, avevano reso del tutto naturale il passaggio alla costruzione di casse acustiche.

La serie di amplificatori ad Alta Fedeltà della RCF apre però una pagina nuova. In un mercato dominato da prodotti di importazione si im-

pongono subito per le loro caratteristiche e la loro linea originale ed inconfondibile. Ma due altri punti giocano subito a favore della RCF: l'affidabilità tipica dei suoi prodotti e l'assistenza tecnica, capillare diffusa in tutta Italia. Non esiste città in Italia dove non ci sia un rivenditore RCF che possa portare assistenza od

essere di aiuto in caso di necessità.

Oggi questo è un aspetto commerciale molto importante e la RCF è fiera di poter offrire una garanzia molto lunga sui suoi prodotti, frutto della elevata tecnologia raggiunta, e di poter in ogni momento onorarla grazie alla efficienza della sua rete di assistenza.



La camera anecoica

Reparto centralini e impianti speciali

terminale della catena di montaggio dei diffusori

Catena di montaggio degli amplificatori



FACCIAMO QUALCOSA
MA TUTTI INIENE



fare opera di prevenzione
volendone informare



CHE PALLE



non ne posso più



SE TI DROGHI
TI FREGHI



da grande farò
il disoccupato



LA SCUOLA NON CI OFFRE
ESPERIENZE CONCRETE



io vivo per gli altri

...MI SCAPPA LA PIPÌ...



DOPPIOMI

parliamo noi

è in edicola



Levi's

The Original Jeans.