

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA
NOVEMBRE '76
ANNO 3° N.11
LIRE 1000

SESSUALITA' E SINISTRA

BOB DYLAN
JIM MORRISON
LEO SMITH
MUSICA E SCENA
EVOLUZIONE DELLE COMUNITA'
RILEY, REICH E PALESTINE A VENEZIA



siamo una classe oltre **Classe Cromo**



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

BASF Classe Cromo

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



BASF la spirale



della qualità

Posta

Carlo M. Cella, non offendi ma in due recensioni hai detto una marea di idiozie! Prendiamo quella dei due album dei Colosseum ad esempio: ad un certo punto dici « ... Dick Heckstall-Smith fiattista sopravvalutato a suo tempo, la cui originalità e perizia tecnica derivano esclusivamente dalla totale mancanza di paragone... ». Balle! Chris Wood, Van Morrison chi erano? Sempre nella stessa recensioni dici « Hiseman batterista di discreta tecnica... ». Chiameresti Hiseman così dopo che ci ha regalato *Valentyne Suite*, *Lost Angeles*, *Rope Ladder to the Moon* (nella versione live però) e tutti i pezzi dell'epoca Graham Bond? Questa può essere una questione di gusti, ma a me sembra una seconda grossa idiozia. Proseguiamo. Nella recensione di *Life & Times* di Cobham scrivi « ... la batteria che segna i ritmi e le rullate più veloci di tutta la storia del rock... ». Osi chiamare rock (ovvero la stessa musica di Cream, Jimi, Janis, Velvet Underground, Doors) quella pietosa merda contenuta nel disco in questione? (L'ho ascoltato bene dal momento che anch'io, grazie a *Quadrant 4*, mi ero gasato con Cobham) Tu sei pazzo! A proposito vorrei sentire Bertonecelli che ne pensa! Sempre nella stessa recensione dici « ... batteristi che all'epoca di *Inner Mounting Flame*, sgomenti della propria ridicolaggine da moviola rallentata e abituati com'erano a passar la vita come scolaretti affannati sui compitini di Ginger Baker... ». Ohé! Che significa ciò? Che Baker era un batterista discreto pure lui? Conosci per caso Toad, Early

in *The Morning* (nel periodo Graham Bond) *Sweet Wine*, *Spoonful* (anche se è un capolavoro di Bruce) e tutto ciò che ha fatto con Blind Faith ed Airforce, nonché la famosa sfida conclusasi in parità con Elvin Jones? Mi pare proprio di no. Infine ritornando alla recensione dei due album dei Colosseum dici « ... il Nostro (Hiseman) giunge alla tappa forzata del cobhamismo... ». Allora è lampante che per te oltre a Cobham non vedi altro, che di lui avrai tutta la discografia (anche i due recenti stronzi di vinile) e ti masturberai in presenza di una sua foto! Il cobhamismo nel rock non vuole dire un CAZZO! Sarebbe come mettere Orietta Berti con la rivoluzione cinese o Frank Zappa con tutto il calcio minuto per minuto! Ricordatelo egregio Carlo M. Cella! Ricordatelo altrimenti presto ti troverai a scrivere sul Ciao 2001 (no, questo è troppo). Spero che non te la prenderai perché non sono mai cattivo con nessuno.

Alessandro Capelletti



Rispondo sia a titolo personale che a nome di Gong dal momento che la lettera in questione tocca, al di là delle offese personali, ancora una volta e in maniera nient'affatto originale, le linee generali di GONG. Analizziamo punto per punto. Alessandro Capelletti si irrita come un bambino al quale rubino la marmellata, ma Heckstall-Smith non è mai stato un gigante dei fiati così come, a maggior ragione, non lo sono stati Chris Wood e Van Morrison, le cui caratteristiche migliori sono state la sensibilità musicale, ma non certo l'eccezionalità della tecnica strumentale, ampiamente superata da migliaia di onesti professionisti del liscio, (tanto per non scomodare le centinaia di

jazzmen neri, bianchi e perfino italiani in grado di surclassarli). Più avanti: nuova irritazione per aver giudicato (constatato) Jon Hiseman « batterista di discreta tecnica », etc. Confermo il giudizio venato di ironia polemica e demistificatoria andata incompresa. Il senso della recensione dei due album (soprattutto del vecchio) dei Colosseum era questa: è inutile cercare in una supposta eccezionalità tecnica dei cinque strumentisti la validità dei Colosseum, che in realtà risiedeva nella particolare felicità della formula. Tant'è vero che al loro scioglimento è stato meglio chiudere le orecchie di fronte alla successiva esperienza di ciascuno singolarmente. Ciò dovrebbe anche farti riflettere caro Alessandro sui casi che tu stesso citi (Cream, Velvet Underground): i musicisti dotati di lucidità musicale e tecnica strumentale non si esauriscono in tempi così brevi (e stiamo sempre parlando di rock). I tre casi citati si mostrano come formule storiche nate dall'incontro fortunato di astri in giusta congiunzione: rimane la bella esperienza, il fatto, la storia, ma niente di più altrimenti si costruiscono dei miti. Dalla recensione di *Life & Times* di Billy Cobham (pesantemente negativa) il Capelletti estrapola un passaggio soltanto per prendere spunto ed affermare un dubbio stratosferico: « che cosa c'entra Billy Cobham col Rock? ».

Poi si affretta a chiarire quale sia il suo concetto di Rock quale categoria della spirito. « Osi chiamare Rock (ovvero la musica dei Cream, Jimi, Janis, Velvet, Doors), quella pietosa merda? ». Ora, che quella musica di Cobham fosse una « pietosa merda » era ampiamente ammesso e spiegato nella recensione dalla quale il Capelletti estrapola a suo uso e consumo una sola parte, per farne ciò che voleva, sfidando in correttezza un editoriale di Montanelli. Insomma caro Alessandro ti rendi conto di aver portato come testimone la Morte? Fra i nomi che hai citato la più parte è scomparsa fisicamente dalla faccia della terra, mentre la totalità è in-

vece morta musicalmente; ma forse neanche questo è in grado di farti riflettere. Per quanto riguarda Ginger Baker, leggendo la tua lettera stavo proprio sentendo la mancanza di questo « classico » della citazione da gruppi, ma qui hai passato il segno, arrivando spocchiosamente a farmi « notare » dischi e pezzi masticati per anni, sui quali ho speso le prime ingenuità. Ma credi proprio che per il fatto di curare una rubrica di musica classica, per il fatto che i miei interessi musicali si rivolgono alla musica in generale, dedicandomi all'ascolto senza pregiudiziali di Highway 61 revisited, dei Preludi di Chopin, di Carey, di Dona Lee, di Chunga's Revenge, di So What, di Cherubini, di Moon In June, della Jupiter di Mozart, di Pretty As You Feel, di un Interludio di Cage, di Rainbow in Curved Air, degli Studi Trescendentali di Liszt, di un Gamelan di Bali, di Stagolee di Woody Guthrie, di Nfamoudou-Boudougou dell'Art Ensemble of Chicago, di Music with Changin Parts, di JMK-80 CFNZ di Anthony Braxton, di Ionistation di Varèse, di Mama Too Tight, pensi per questo che io sia così stupido da parlare di cose che non conosco?

La verità è che sei prigioniero dei ricordi come Wally Toscanini. Se vuoi continuare fino alla morte a riascoltarti NSU, Little Wing, Move Over etc., fai pure, ma fra le quattro pareti della tua stanzetta e con piena coscienza dei tuoi limiti, senza impartire lezioni saccenti.

(Sull'assolo di Toad mi sono esercitato per mesi, raggiungendo anche risultati non lontani dall'originale, il che depone ovviamente a sfavore di Ginger Baker non certo a favore mio; e comunque me ne sono stancato al momento giusto, una volta scoperti i quattro-cinque schemi applicativi).

Nessun giornale deve giungere all'autolesionismo, ma se Alessandro Capelletti vuole sentirsi dire che Jon Hiseman e Ginger Baker sono il meglio che la storia della batteria abbia prodotto, allora queste li deve cercare scritti su qualche altra rivista, ma-

gari quella che egli cita in fondo alla lettera, l. potrà esser accontentato.

Insomma se nei due anni di vita di GONG il Nostro non è riuscito a capire il discorso di fondo, demistificatorio e provocatorio della rivista che ha l'unico scopo di non alimentare gratuitamente il Mito, ciò è da una parte il segno sconsolante di aver fallito un'occasione, e dall'altra la conferma che la nostra strada è giusta e che c'è ancora molto da fare, per quel poco che GONG può fare.

C. M. Cella



Caro GONG,

sono un giovane neo-maturato quest'estate, ormai alle soglie dell'università: questo per una sommaria presentazione.

Torno su un tema che catalizza l'attenzione di molti in questo periodo: il linguaggio di GONG.

Sempre apprezzabile è stato sinora il tono di disponibilità delle risposte date a quanti hanno fatto osservazioni critiche in merito; peraltro, non mi sembra che esse abbiano inciso concretamente sulla linea di impostazione del giornale. Sono persuaso che il linguaggio non sia una semplice questione formale; ma che riproduca, più o meno esplicitamente, dei contenuti che gli stanno alle spalle.

E' indubbio che il linguaggio di GONG non è tradizionalista, non è consueto, risaputo, gretto, non è servilmente piegato ai conformismi della cultura dominante. Oggi è molto diffusa, tra i modi di opposizione alla cultura dominante, la scelta di un linguaggio cosiddetto « popola-

re », teoricamente di facile intelligenza per le masse. In realtà esso non è altro che una formula espressiva sciatta e becera, infarcita di luoghi comuni, di turpiloquio gratuito (deprecabile non tanto perché turpiloquio, quanto soprattutto perché gratuito), di voluta povertà di vocaboli, di deliberata piattezza espositiva. Insomma, si tratta sostanzialmente di bieco populismo. GONG non ha mai sfiorato un tale errore; e ritengo che ciò sia un bene. Però il problema espressivo non è stato risolto e continua a porsi, sia pure in altri termini. Non è possibile negare che i giornalisti di GONG siano « difficili ». Sono « difficili » per varie ragioni: per l'uso di perifrasi, metafore, comparazioni che, se innegabilmente portano il marchio dell'originalità, risultano sovente oscure, perché troppo « personali », « soggettive »; per l'abbondanza di riferimenti culturali che, seppure a proposito, sono spesso pescati da un bagaglio d'élite (e pertanto non sempre decifrabili e intellegibili); per la scarsità di note biografiche e statistiche sull'artista di cui si parla; per il disinteresse verso la « descrizione » della musica del musicista in questione. Cerco di spiegarmi meglio.

Non si chiede ai giornalisti dallo stile personalissimo, quelli per esempio come Giampiero Cane o Riccardo Bertinelli, di rinunciare ai connotati stilistici e professionali che li contraddistinguono: sarebbe assurdo. Ma si può chiedere che impostino il loro lavoro tenendo maggiormente conto di alcune esigenze dei loro lettori.

Dovrebbe essere possibile — ad esempio — che dagli articoli su un musicista (che so? Leroy Jenkins, Art Blakey, etc.), il lettore possa farsi un'idea della musica di costui pur senza averla sentita mai. E' sbagliato dare per scontato che chi legga sappia già tutte le nozioni-base, conosca già il materiale discografico necessario e che sia quindi già in grado di lavorarci sopra intellettualmente. Jenkins, Schlippenbach, Blakey, Frith, Bennink etc., sono nomi ancora poco conosciuti in Italia e poco conosciuta è

la loro musica. I mass-media tradizionali (ma anche le radio libere) li trascurano: il giornale (GONG) non può scrivere come se ciò non fosse, parlando come se si sapesse effettivamente di che si tratta, senza curarsi di spiegare, descrivere le sole caratteristiche formali di una certa musica. Insomma, leggendo l'articolo il lettore ha oggi la sensazione di esser emarginato: sembra che gli si parli di qualcosa che lui deve certamente conoscere (cosa che non è); invece, deve poter avere un'idea, leggendo, di quello che non conosce. Questo implica sicuramente una esposizione meno estrosa da parte del giornalista, ma è sacrificio necessario. E poi, altra lacuna è secondo me quella di trascurare le discografie, le cronologie biografiche degli autori. Non è nozionismo per pignoli fanatici, perché la collocazione spazio-temporale di un disco e del suo autore è indispensabile per capirne i suoi motivi ispiratori e la portata innovatrice (ovvero i limiti storici).

Non so se mi sono fatto capire. A me GONG piace; è un giornale valido e intelligente, ma, continuando a dare troppe cose per scontate, a indulgere a stili un po' artificiosi, rischia di diventare un giornale d'élite. E l'élitarismo non paga. Grazie. Ciao.

Stefano Visentin - Milano



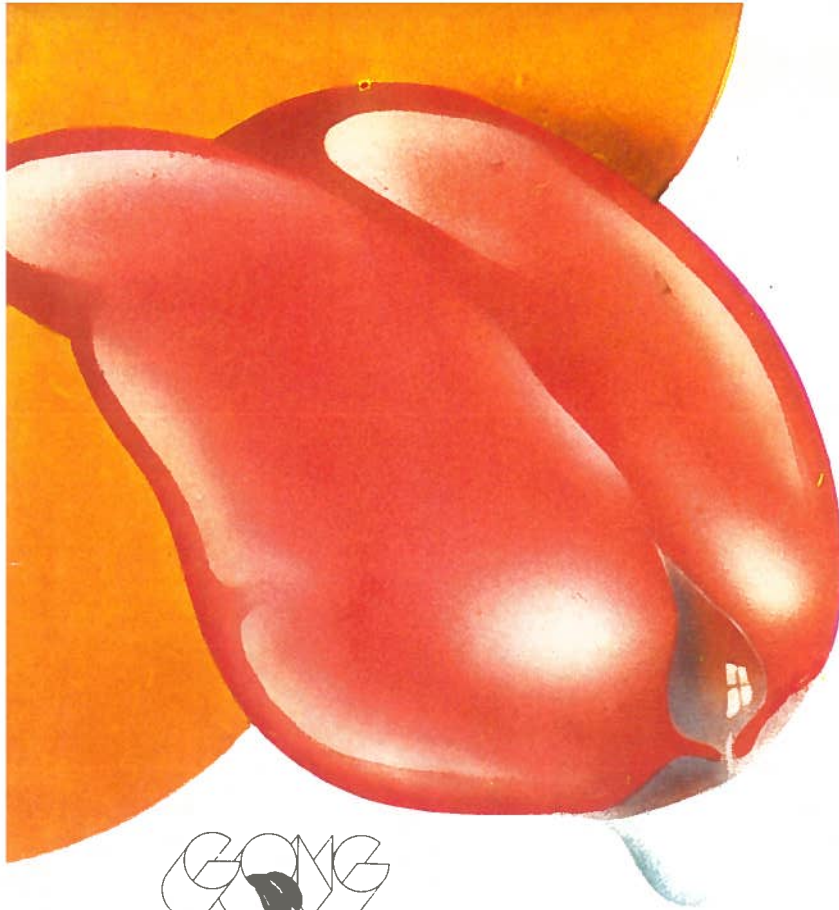
Caro Stefano,

cominciamo subito col farti i complimenti: la tua lettera ci sembra il contributo più acuto e costruttivo che ci è pervenuto sinora sul problema del linguaggio. E non lo diciamo certo per il fatto che tu affermi che comunque GONG ti piace e che sei d'accordo sul rifiuto dello stile populista, quanto piuttosto per le tue critiche, così precise e determinate. E perciò davvero utili.

Ammettiamo dunque di esser stati colti nel vivo, di esser stati finalmente chiamati a discutere sui punti che anche a noi stanno più a cuore (e speriamo con ancora numerosi interventi e suggerimenti da parte dei lettori).

Premesso questo, concedici lo spazio per qualche accenno di autodifesa. E' assodata dunque la necessità di una « scrittura personale », così come è vero che dietro l'« impersonalità » si cela spesso una ben maggiore presunzione, quella di chi pretende di dare giudizi neutrali (con tutte le ambigue bandiere che si sventolano dietro la neutralità critica). Restano comunque tutti i rischi del « personalismo »: ne siamo ben consci e ci sforzeremo sempre (speriamo, in futuro con migliori risultati) di prevederli e evitarli. Non è vero che siamo disinteressati alla « descrizione » della musica; ma trovare di caso in caso il modo giusto di descriverla non è affatto facile, specie quando si vuole parlare anche ad un pubblico senza una specifica preparazione, a cui non ha senso dare né saggi analitici con tanto di spartiti né banalità impressionistiche.

Infine siamo perfettamente d'accordo sull'aumento di note informative: nei limiti dei mezzi e dello spazio a disposizione, ci stiamo sforzando già di realizzarlo (lo avrai forse notato negli ultimissimi numeri). Su tutti questi nodi fondamentali noi discutiamo e sperimentiamo di continuo, cercando di vincere non pochi ostacoli pratici. Ma anche voi lettori potreste collaborare con consigli preziosi: coraggio, dunque, fatevi sotto.



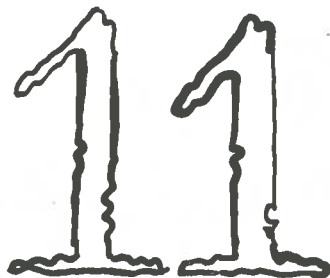
Direttore: Antonino Antonucci Ferrara Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Riccardo Bertoncelli, Franco Bolelli, Roberto Brunelli, Gianpiero Cane, Fabio Carlini, Carlo Cella, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Silvia Lelli Masotti, Roberto Masotti, Fiorella Pasini, Giacomo Pellicciotti, Gaetano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



Direttore



Caposervizi



3 Posta

6 La musica e la sua rappresentazione:
Dietro la maschera,
il consumo
(Troglodytes Niger)

9 Scene calanti e
scene crescenti
(Franco Bolelli)

14 Evoluzione delle comuni:
E se i conigli prendono
il mioeczema?
(Emina Cevro-Vukovic)

18 Riprendiamoci la classica
(Carlo M. Cella)

20 Un musicista sulla
gestione culturale:
Abbasso il leaderismo!
(Andrea Centazzo)

22 Poesie di Jim Morrison
L'urlo della farfalla
(Riccardo Bertoncelli)

25 Live in Venezia:
Reich, Riley, Palestine
(Carlo M. Cella -
Roberto Masotti)

31 Musica & Candelotti

32 Dylan profeta ebraico (?):
La ballata di Jahvè
(Riccardo Bertoncelli)

36 Cinema:
Settecento
(Enzo Ungari)

42 Radio-TV locali:
I conti con la SIAE
(Altri Media)

44 Gong Gazette

47 Sessualità e sinistra:
La carne e il diavolo
capitalista
(Fabio Carlini)

50 Gauchismo delle mie brame...
(Emina Cevro-Vukovic)

53 Sexydizionarietto
(Fabio Carlini)

55 Leo Smith:
Il canto dell'eremita
(Riccardo Bertoncelli)

58 Per una scienza
dell'improvvisazione
(Gloria Mattioni - Franco
Bolelli)

61 Recensioni

70 Sotterranea:
Kalaparusha
(Franco Bolelli)

72 Libri
(Gutenberg)

76 Hi-Fi - Videotape:
Un'esperienza su
grande schermo
(Roberto Brunelli)

Fotografie:

Romerto Masotti (9 - 10 -
11 - 20 - 21 - 26 - 27 -
28 - 29 - 30 - 31 - 59)

Roberto Ranelli (15)

Emina Cevro-Vukovic (16 - 17)

Giovanni Canale (55 - 56)



Fotografie

Impaginazione
e illustrazioni

Cinema

*la musica
e la sua
rappresentazione*
**DIETRO LA
MASCHERA
IL
CONSUMO**

Non era necessario aspettare che i programmi di austerità ne depennassero qualcuna dal calendario per far sentire alla gente la nostalgia delle feste. Da molto tempo ormai, nei riti di massa da Palasport e in molte consimili occasioni, i giovani (e non soltanto loro) possono scoprire l'amaro sapore di chi si risveglia dai soliti « sogni », quelli che nascondono — ma non troppo — nella confusione consumistica il desiderio di riconquistare la Festa perduta.

Ancor più espropriato (almeno culturalmente) dei contadini e dei proletari dei secoli scorsi, l'uomo moderno si scopre troppo spesso impotente nei momenti in cui insegue tra i bagliori accecanti del palcoscenico la sua festa, la sua riappropriazione... Qualcuno ha già sottolineato parecchio tempo fa l'opposizione tra esteriorità e interiorità che vive in qualsiasi atteggiamento partecipativo affermando che « dentro ogni spettatore si nasconde un attore segreto... » Ma quanto ha contribuito la massificazione della società dello spettacolo a rendere più lacerante, forse mortale questa scissione?

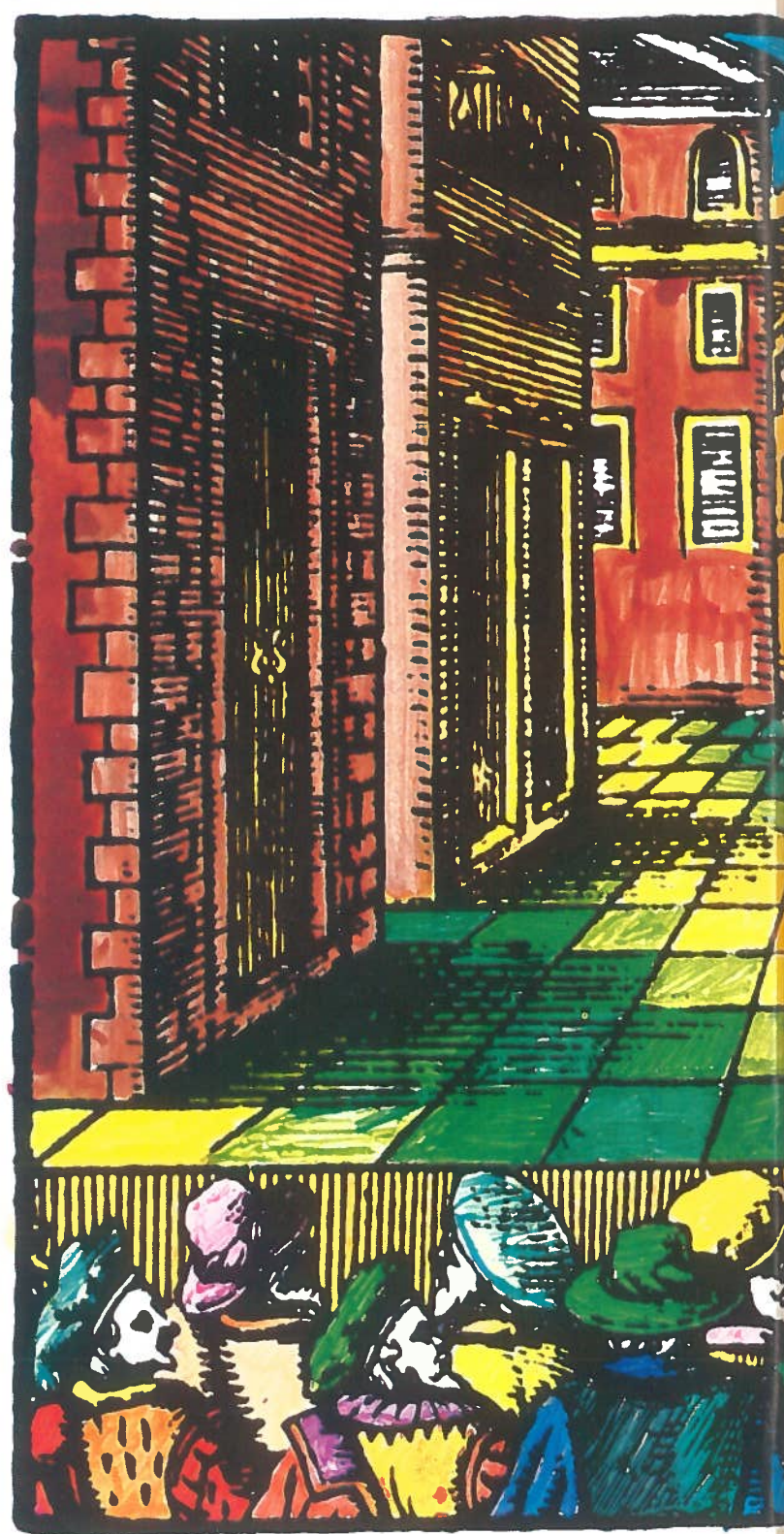
La musica, da più di un decennio, è divenuta la principale protagonista di questo spettacolo del desiderio: chi sul palco offre un messaggio non solo di gesti e di parole ma anche di suoni e di ritmi permette agli altri un'identificazione più totale, più ipnotica... I corpi degli spettatori si muovono, pulsano a quegli stessi ritmi: la sensazione di partecipare al gioco della scena, di vibrare tutti all'unisono, è immediata, ma spesso ingannatrice, vuota e svuotante (vuota di significati autentici, storicamente determinati, e svuotante ri-

spetto alle capacità fantastiche e creative di ogni « attore segreto », sempre più soffocato nella rigida corazza dello « spettatore » passivo).

Ma qui necessita qualche precisazione: non è questa l'occasione né il contesto per grandiose imprese del pensiero: non vogliamo impostare i Lineamenti per una Critica dello Spettacolo Musicale nella sua interezza, ma solo tentare un approccio al fenomeno attuale di una esasperazione dell'elemento scenico che alla musica è stata impostata dalla « civiltà » dei mass media.

Ogni musica, è beninteso, ha avuto ed ha una sua rappresentazione; il gesto stesso del far musica è di per sé una scelta che comporta un certo grado di esibizione, di spettacolarità. Tuttavia, allorché nasce l'industria culturale e si appropria per i suoi scopi dei meccanismi di produzione della musica, è ovvio che tenda anche a rappresentarla a suo piacimento. L'evoluzione e la massificazione dello spettacolo musicale assume quindi contorni sempre più rilevanti e tutti — come per un nuovo peccato originale — siamo costretti a subirne gli effetti, a goderne o a soffrirne quotidianamente in tutta una gamma di rituali (che pretendono di volta in volta dimensioni celesti o infernali, di santi cenacoli o di orge sfrenate, o comunque di pazzesche fiere paesane dove gli imbonitori promettono di regalare la liberazione dell'« attore segreto » che è dentro di noi).

Questo processo di evoluzione ha forse ormai concluso la sua fase primitiva, quella iniziata ai tempi della diffusione del disco e costruita ingenuamente su facili scenografie anni '30 e su rozzi mercati di divismo, capaci di regalare brevi tempi d'evasione ai teneri cervelli dei nostri padri... Una fase primitiva, dunque, ancora incapace di riflettere su se stessa o di mettersi in crisi confrontandosi con il « resto della realtà »; una fase che si avvierà alla conclusione quando nella rappresentazione musicale per le masse s'introdurrà (o si reintegrerà) lo spettacolo del corpo. E non è casuale che questo terribile scossone, che l'industria culturale prima subisce poi sempre più disinvoltamente assorbe, si verifica in modo



eclatante negli anni '60, contemporaneamente all'ascesa (irresistibile?) della scena pop.

Già agli albori del rock primigenio i giovani degli anni '50 scoprivano nuovi stimoli di partecipazione provenienti non tanto dalle melodie e dalle voci quanto piuttosto dai ritmi e dalla riconquistata mobilità espressiva del corpo.

Era questo partecipare alla musica non solo con le orecchie ma con l'intero corpo, come insegnavano le ingenue

stars di quei tempi (Chuck Berry, Elvis Presley), a terrorizzare allora i moralisti; ed è lo stesso fenomeno — allora vissuto attraverso un'esplosione tanto stupida quanto gioiosamente incosciente — ad affascinare oggi i teenagers innamorati di American Graffiti e tormentati dalla nostalgia di consumi meno impegnativi...

Ma dovremmo attendere ancora qualche anno prima di assistere all'entrata ufficiale del corpo sulla scena della musi-



ca, quando cioè improvvisamente affiorò tra le recite vez-zose e un po' « periferiche » del beat inglese l'appello di Mick Jagger, principe perverso delle Pietre Rotolanti.

Poi l'America prende la testa e comincia a tirare con strappi ben più violenti una lunghissima volata su piste underground: la scena pop scopre finalmente la sua vocazione essenziale all'oltraggio, alla smorfia provocatoria. Un teatro miserabile e allucinato, bizzar-

ro e senza freni che trapassa le coscienze per brevi attimi lancinanti, lampi profetici sui tempi che cambiano... Ed è subito una piccola dura pioggia di meteore destinate a spegnersi troppo presto, sul finire di una notte demoniaca gestita per poche ore da un pugno di folli piromani marziani... La disperata rivolta newyorkese di Fugs e Velvet Underground; il canto solitario di Re Lucertola Morrison; le beffarde mascherate delle Mothers of In-

vention; fino all'ultima, agghiacciante fiammata sulla Stratocaster di Jimi...

Le cose scenicamente più vitali nell'archivio della pop music son tutte o quasi legate alle intuizioni di una stagione breve e rovente che sembrò far vacillare per un attimo il « Gran Sistema della Musica in Scatola ». Subito dopo l'industria culturale comincia a riconquistare il terreno perduto e prende coscienza della nuova domanda del mercato: la

fase primitiva della scena musicale per le masse è definitivamente conclusa. Essa impara a battere le stesse piste dei rivoltosi e a vendere (con gradualità riformistica) la merce della provocazione alle masse. Con il tempo si esauriranno le scorte di vecchi materiali, si mescoleranno ai nuovi, si annaquerà l'acquavite dell'oltraggio, si allestiranno colossali spettacoli di mistificazione dove tutto è trasformato in nulla...

Sulla scena paranoica del business si fanno largo esibizionisti ed entrenueses, mentre folle isteriche si lasciano ipnotizzare da chi recita la pantomina musicale con piume di struzzo, manti d'ermellino e persino pitoni vivi.

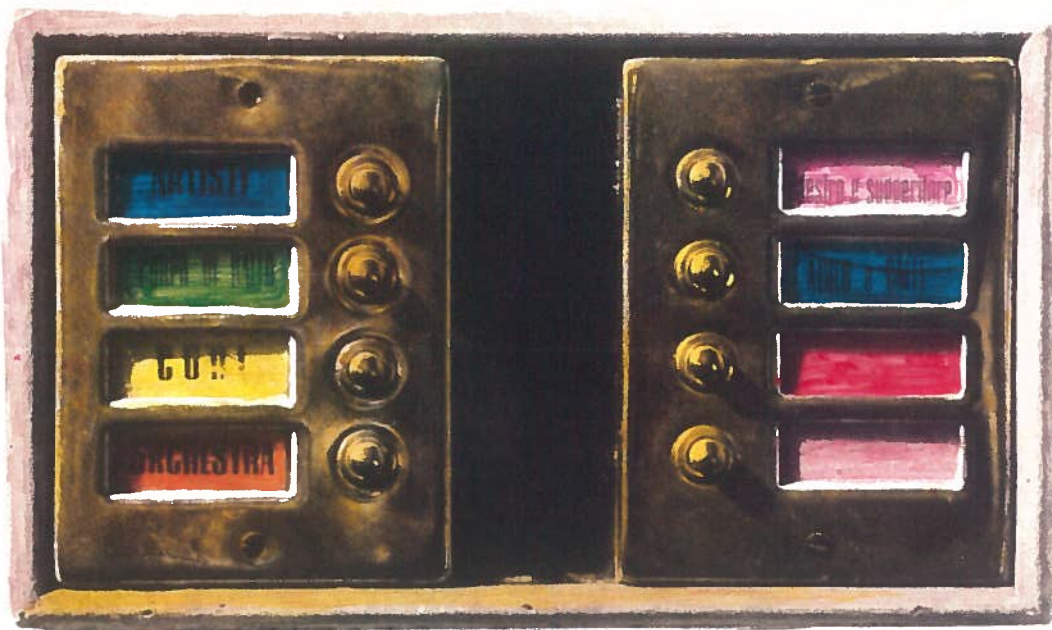
Chi poteva opporre una valida resistenza a certi « ritorni repressivi? » Certamente non quei poeti di strada che avevano colto d'istinto l'attimo di furia collettiva per lanciare i loro acidi messaggi di odio-amore.

Tuttavia questo meccanismo di degenerazione- integrazione della scena musicale comporta numerosi spazi di contraddizione, costringendo la creatività a vivere in spazi sempre più angusti e gli scenografi del business a rinnovare di continuo le tristi farse per non annoiare troppo le masse fameliche di consumatori.

E' un vortice di spettacolarità sfrenata e aprioristica in cui la musica perde irrimediabilmente il suo ruolo: la scena di massa diventa ogni giorno di più pura scena, totalmente mercificata e fine a se stessa.

In questo clima gli esempi positivi sono ovviamente ben più rari dei segni di riflusso creativo: i pochi autentici musicisti sono costretti a cercare sempre « altrove » i pretesti sia musicali che scenici per ridare vigore espressivo a ciò che il mercato dell'alienazione spegne di continuo. E' l'eterna condizione degli esuli, dei reprobri esclusi dal rapporto vitale con il pubblico, degli emarginati dai luoghi in cui la musica vive oggi i rituali dello spettacolo e del consumo.





Velvet Underground Doors David Bowie Genesis

La bestemmia anarcoide, il rifiuto dell'integrazione e dell'igiene sociale, la depravazione ostentata e la violenza sono i temi dominanti (con risvolto politico meno immediato che nei Fugs) nella scena del Velvet Underground.

Il gruppo vivacchia da più di un anno quando lo scopre Andy Warhol e ne mette a punto lo straordinario potenziale scenico: il Plastic Inevitable Show è beffarda e malvagia rappresentazione del vizio trionfante, realtà allucinata tra simboli fallici e luci ossessivamente pulsanti, aggressione sonoro-gestuale-concettuale tra omosessualità, droga e sfrenato egocentrismo. Una proiezione spietata del sistema sociale che si rifiuta e tra le cui braccia pure si accetta di morire giorno per giorno.

In genere i personaggi Velvet portano (più o meno) le maschere di se stessi; solo il grande Lou-Lou esaspera la carica emblematica della sua presenza con funerei vestimenti, maquillage, manifestazioni provocatorie della propria passione omosessuale, incatenata alla polvere bianca... L'esibizionismo di Lou Reed (inscindibile dal suono ruvido dei Velvet e dai versi crudi e stravolti) porta a conseguenze estreme la « rivoluzione del corpo »: ci è impossibile ormai confrontare ai patetici giubbotti à la Presley le nere guaine di cuoio in cui egli nasconde/rivela la sua maledizione.

Il corpo è finalmente diventato lo strumento primo per realizzare la nuova provocatoria scena musicale: la violenza individualista dell'anormalità smaschera la violenza sociale di un sistema fondato sulla falsa normalità.

I Velvet Underground fanno scuola, ma sul finire del '68 hanno già esaurito la scorta di munizioni. Reed diventa così un maestro dei proiettili a salve...



Ciò che nelle cantine sotterranee era stata per una breve e fiammeggiante « stagione all'inferno », squarcio autentico di teatro della crudeltà diventa scena inutilmente simbolica, rappresentazione posticcia e reintegrata nei riti del mercato.

La scena dei Doors parte da simili premesse, di una ferocia realistica o meglio addirittura iperrealistica; e si poggia fondamentalmente sulle qualità di un altro superbo animale da palcoscenico, Jim Morrison. Ma più che sulle maschere e i travestimenti Morrison costruisce il suo show sull'arte mimica e sulla consumata capacità di usare il suo corpo, veicolo naturale di una sessualità allucinata e di un sogno che va oltre le barriere della materia. « Io sono il Re Lucertola / io posso far tutto » dice il suo canto delirante e a Miami Beach si conferma in un orgasmo di iperrealità masturbandosi davvero sulla scena. La magia delle sue folli recite sono un fuoco fatuo di breve durata: il suo adorato corpo-messaggio va incontro alla fine, miseramente e inesorabile il 6 luglio del '71, in un albergo di Parigi per overdose.



Questi 4 « ritratti emblematici » sono altrettanti frammenti del saggio Il suono in maschera di Peppo Delconte, dal volume Gli uni e gli altri appena pubblicato da Arcana Editrice.

Nella triste fauna del sottobosco musicale inglese ci sono cavie a non finire: c'è persino un tipo, anonimo persino all'anagrafe (si chiama David Jones), che sembra il più frustrato di tutti, al punto di essersi persino letto qualche libro (Genet, si dice, tra gli altri...). Ha tentato di sfondare per anni, imitando un po' tutti, giocandosi di continuo carte diverse e tutte sbagliate; finché arriva a scoprire che appunto l'unico suo talento è travestirsi da qualcun'altro. David è un abile canzonettaro (secondo i canoni discografici: non possiede un minimo di originalità ma conosce il mestiere di mescolare vari stili dosandoli in una composta di massima vendibilità); scrive brutti versi ma echeggiando le sacre cadenze dylaniane; ha un corpo da efebo inquieto che passa da un costume all'altro vivendo con la massima convinzione la parte di quello che indossa.

E', a suo modo, un animale teatrale e ogni suo LP viene concepito e prodotto come un'opera teatrale, una sceneggiatura sonorizzata per un gigantesco avanzato spettacolo costruito alla catena di montaggio RCA.

I suoi maestri di scena sono indubbiamente dei nomi « rispettabili »: Lou Lou dei Velvet, Iggy degli Stooges. Ma David Bowie non interpreta l'altro (il se stesso escluso dalla violenza del contesto sociale); fa soltanto il verso agli altri, a tutti gli altri possibili, irreali e irrealizzate proiezioni nella Kultura non posseduta, nell'espressività imitata.

Bowie è un povero guizzo che si crede portatore di un geniale messaggio: si trasforma in tutta una serie di creature neomitologiche ed insieme clownesche, passa dalle piume di struzzo a lucenti guaine marziane, ma continua ad essere solo un sofisticato nulla. David Jones non è né Bowie, né Ziggy Stardust. E' l'assoluta inconsistenza di una scena per la scena, abortita da complessati zombier per celebrare l'Arte per l'Arte.

Il vuoto creativo si fa sentire (e opportunamente mascherare) soprattutto in Gran Bretagna, dove resistono arroccati su fastose rovine (non importa se celtiche, elisabettiane, romantiche o barocche) gli ultimi campioni della seconda generazione, quella del pop acculturato, impreziosito di citazioni dotte, raffinatezze passatiste e malcelati complessi d'inferiorità verso la Haute Couture (di prima dell'epoca della sua riproducibilità tecnica).

La scena dei Genesis e le eleganti mascherate di Peter Gabriel ne sono l'immagine più emblematica. La musica qui non è schiacciata: permane anzi una buona dose di professionismo (pur senza nerbo), « buon gusto » e raffinatezza borghese, tra le continue allusioni ad un simbolismo decadente ripescato più per « nostalgia del bello » che per una qualche convinzione espressiva. Musica ambigua e spettrale, esattamente sposata ai fantasmi decadenti, agli emblemi svuotati (L'Angelo Nero e il Demone Bianco, La Volpe Rossa, il Pipistrello Azzurro...) che Gabriel indossa sontuosamente. C'è sì coerenza tra musica e scena, ma puramente coreografica: è solo letterarietà fine a sé stessa, evasione estetizzante e rievocativa di una cultura non propria, né funzionalmente appropriata.



SCENE CALANTI E SCENE CRESCENTI

« Vogliamo far scoprire alla gente le loro psicosi, gioie e follie ». (Joseph Jarman)

Si scandalizzano pure tecnocrati, collezionisti e managers dell'industria discografica, se dico ad alta voce che l'accoppiata vinile-hi-fi ruba alla vita assai più di quanto non offra alla storia e alla conoscenza.

Non teorizzo, in maniera sterile e purista, un'arte che muore con chi la fa; che rimane soltanto pallida traccia dentro a coloro che l'hanno fruita in un contatto vivo, anche se è questa, ancora, la pratica prevalente, dal momento che solo poche gocce dell'oceano espressivo sono raccolte e riprodotte. Ma la scena è componente determinante del linguaggio musicale. Il suono è mutilato, quando è scisso dall'atmosfera e dalle sensazioni, dai gesti e dal respiro, di chi ne è protagonista. E infatti l'appiattimento del set a lungo austero ed esangue si accompagna puntualmente a un'idea della musica quale gelida sublimazione di puro spirito. Il pop non è certo debitore di granché, a questa impostazione: un cerimoniale solenne mal si concilia con la dissacrazione iconoclasta, con la vivacità dei guizzi sonori e la violenza che le viscere imprmono. Da questa voglia e necessità di colpire duro nascono i vestiti chiassosi, la chitarra massacrata dagli Who, le impiccagioni di bambole di Alice Cooper, Keith Emerson che accoltella la tastiera. E se questi paiono (giustamente) a qualcuno trucchi disgustosi, allora diciamo pure delle movenze già suadenti e seducenti di Mick Jagger o Jim Morrison. Artifici. Mascherature di un modo d'essere che spera di celare così il proprio vuoto di vita.

In questa scena la programmazione rigida e ripetuta, la confezione degli effetti, narcotizzano quel po' di gioia e di ricerca che stavano alle origini. Come accade in un film di Glauber Rocha anche qui l'illusione della festa tenta di allontanare il momento della morte. L'apparente disinibizione è dunque in realtà riflesso obliquo di quella seriosità puritana: la ricomposizione avviene cioè dentro alla categoria occidentale che nega nell'espressione l'alito della vita, analogamente a come nega alla sessualità uno spazio di liberazione e la costringe fra moralismo e

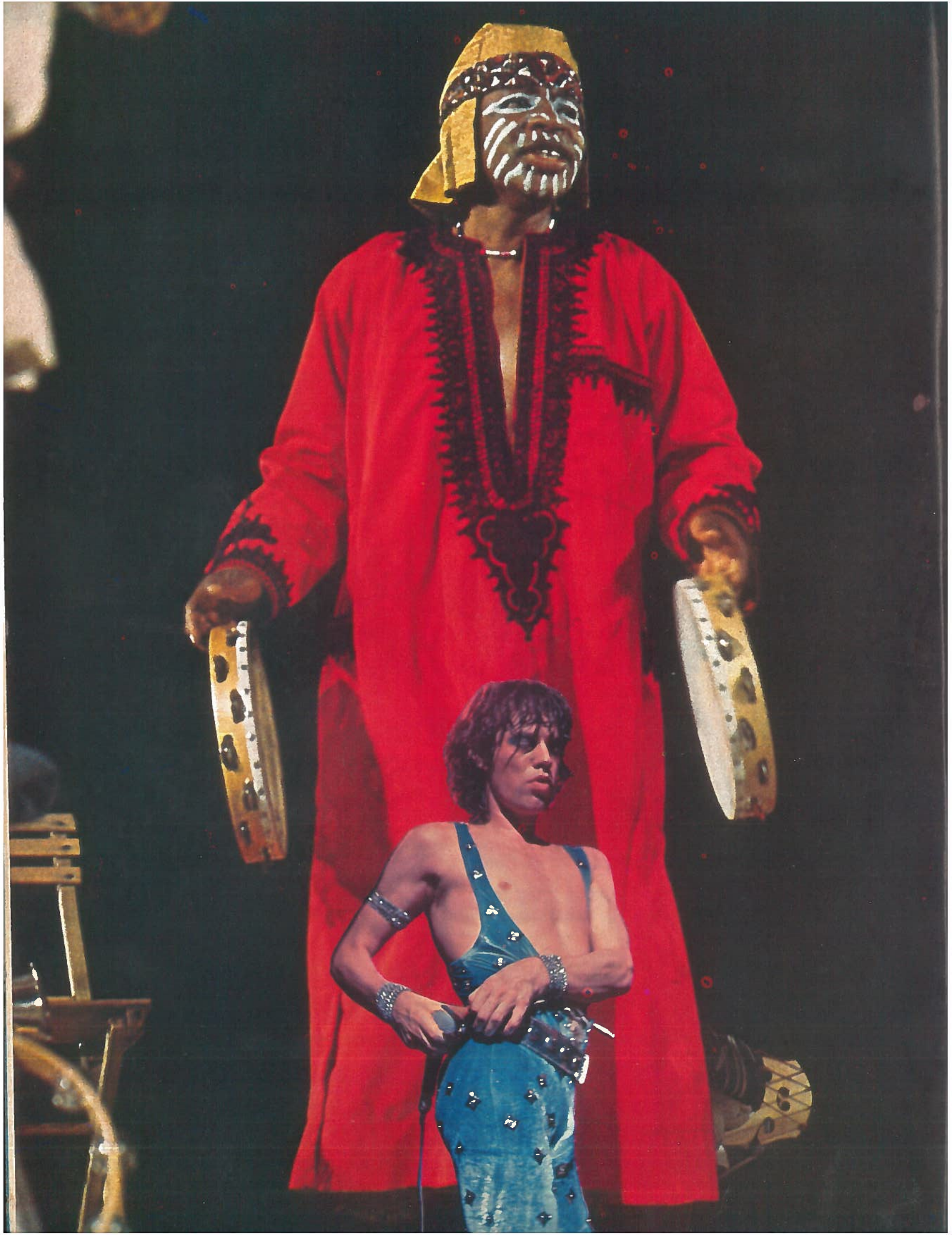
pornografia. La natura della contraddizione dovrebbe essere a questo punto chiara: da una parte lo spettacolo ritagliato dalla vita, dall'altra lo spettacolo della vita. Chi ha posato gli occhi una sola volta sull'Art Ensemble sa bene di cosa parlo. Chi poi ha seguito per più concerti il gruppo di Chicago e una formazione rock, anche delle più intelligenti e sferzanti, ha individuato certamente come quest'ul-

tima reciti un copione prefissato e poco suscettibile di imprevisti, mentre quello gioca con tutta l'inebriante fantasia dell'improvvisazione.

L'Art Ensemble rappresenta la scena del desiderio contro il desiderio della scena. Dentro alla sua visione sonora e gestuale affondano le vecchie polemiche stantie: l'idea dell'arte come specchio realistico appare ancora più sventata e meccanica, travol-

ta da un'immaginazione creativa che è la sola lingua che una nuova realtà può parlare. E anche la profezia estetica di un Ejzenstein, che preconizzava che ogni arte avrebbe attinto dalle altre per tendere a superare i limiti della propria specificità, è assunta in una sintesi più avanzata e significativa, nella quale progetto e espressione (arte e vita) vengono a coincidere. Gli elementi scenici non sono innescati sulla





musica come su un corpo estraneo, ma si intrecciano con essa naturalmente, interagiscono, si influenzano reciprocamente. Ed è proprio qui che l'ambivalenza fra vecchio e nuovo del pop rimbalza contro il muro di gomma dell'aridità occidentale, ricadendo anche nei casi più godibili dentro allo schema dell'artificio.

Troppo spesso la scena pop non ha saputo cioè comprendere che a scavare sotto le crude necessità che un'ipotesi di trasformazione complessiva porta con sé, si scoprono, nel pulsare organico di fantasia e funzionalità le potenzialità più sterminate che sia dato di incontrare. La diversità di un Jagger è condizione di separatezza imposta dal mercato, che fuori dal rapporto deviante della superstar con un pubblico passivo smarrirebbe ogni senso. La diversità della musica creativa sulla scena è scelta di sensibilità, di verifica della propria personalità soggettiva e intima, esercitata all'interno di una dimensione di vita socializzabile fra la gente.

Sintomo nevralgico di questa contraddizione è la sorte che tocca alle « due scene » quando le luci si spengono e il rito del concerto si addormenta: la rappresentazione di Mick Jagger (certo il personaggio più emblematico ed affascinante della scena pop) in sé finisce qui, e può proseguire solo nel mito, nell'incantesimo che l'uso abbagliante delle luci della ribalta diffonde nel pubblico. E' la leggenda del divo, proiezione inafferrabile ed eccentrica di ciò che lo spettatore comune vorrebbe e non potrà mai essere. La scena dell'Art Ensemble, al contrario, concentra la propria intensità per decentrarla, si trasmette nella continuità delle metafore inquietanti, nell'origine, nei modi e nei fini di vita che la ispirano, che solo per la profondità che riescono a scandagliare differiscono da quelli della gente. Distoglie non dalla realtà, ma dalla sua versione banale e quotidiana. Stimola invece di divorare e consumare. Cerca, spinge, trasforma, allorché la *mise en scene* del pop rinnova di solito un'abitudine statica e contemplativa da parte di chi vede e ascolta.

La progettazione politica, che è chiara ed inequivocabile nella fattura di queste problematiche, possiede finalmente anche lo sguardo visionario dell'elasticità: non è mai lezioncina uggiosa e pedante, non gioca demagogicamente sulla scontata evidenza di tanti emblemi, preannuncia sensazioni e gesti di nuovi rapporti creativi, senza lasciarsi andare al gusto autocelebrativo della divinazione.



E infatti proprio dalla musica creativa avanza l'unica proposta di disposizione degli elementi scenici che tenda a sottrarre la gente dal suo incollamento sulle sedie della passività: il palco, simbolo istituzionale e abusivo dell'argine che separa i ruoli, è spostato, abolito, ribaltato, per cancellare realtà e memoria dell'oppressione.

Senza vestire questi tentativi con il mantello populista e sconsigliato del « che suonino le masse », le varie AACM, JCOA, etc., si caricano il palcoscenico sulle spalle e lo posano nel mezzo dello spazio dove si svolge il concerto, in modo che la gente possa allargare su tutti i lati ugualmente il proprio punto di vista; oppure i musicisti circondano il pubblico, in particolare quando operano in formazioni orchestrali, schierandosi ai quattro lati; oppure ancora, più semplicemente, suonano nel mezzo della gente, distruggendo anche l'ombra maniera della separazione e dilatando così movimento, contatto, comunicazione.

Fino a scoppiare nelle strade, dando corpo a un segno di amore tormentato, facendo partecipare suoni naturali, rumori quotidiani e lune piene, centrifugando gli spasmi dell'imprevisto, la partecipazione schietta e magari il rifiuto inorridito di qualche « normale » irriducibile. Così si è mossa la Globe Unity a Wuppertal; così, misconosciuti come sognatori dell'impossibile anche dai troppi benpensanti « di sinistra », si provano ad incidere sulla parsimonia di fantasia altri, splendidi musicisti, in giro per il mondo.

La contraddizione fra le « due scene » dovrebbe risultare a questo punto piuttosto lampante, come riflesso nello specifico musicale ed espressivo dello scontro fra una mentalità occidentale artificiosa e la ricerca di vita che attraversa la cultura nera. Dunque il dio nero e il diavolo biondo? Metterla così significherebbe ingarbugliarsi nel nodo inestri-

cabile di vero e di falso che lega ogni affermazione perentoria e definitiva. Perché se l'intero bagaglio di comportamenti e modi di pensare della civiltà occidentale non può essere lasciato sopravvivere nella prospettiva del nuovo, nessuno può negare che esiste anche la subalternità mistificante dell'esperienza nera rhythm and blues, e che anche fra i bianchi sta avanzando con connotati originali una tendenza creativa che va dalle musiche di scena di Willem Breuker per il *Baal* di Brecht, alle fantasiose trovate sceniche di un Han Bennink, fino a sfiorare anche sponde meno « jazzistiche » quali quelle rigogliose degli Henry Cow (« l'arte non è uno specchio, è un martello »).

E poi, all'interno stesso della scena creativa nera, l'univocità non è proprio il dato prevalente: fra l'Art Ensemble e Sun Ra ad esempio, le differenze di problematicità e di sensibilità sono tutt'altro che irrilevanti.

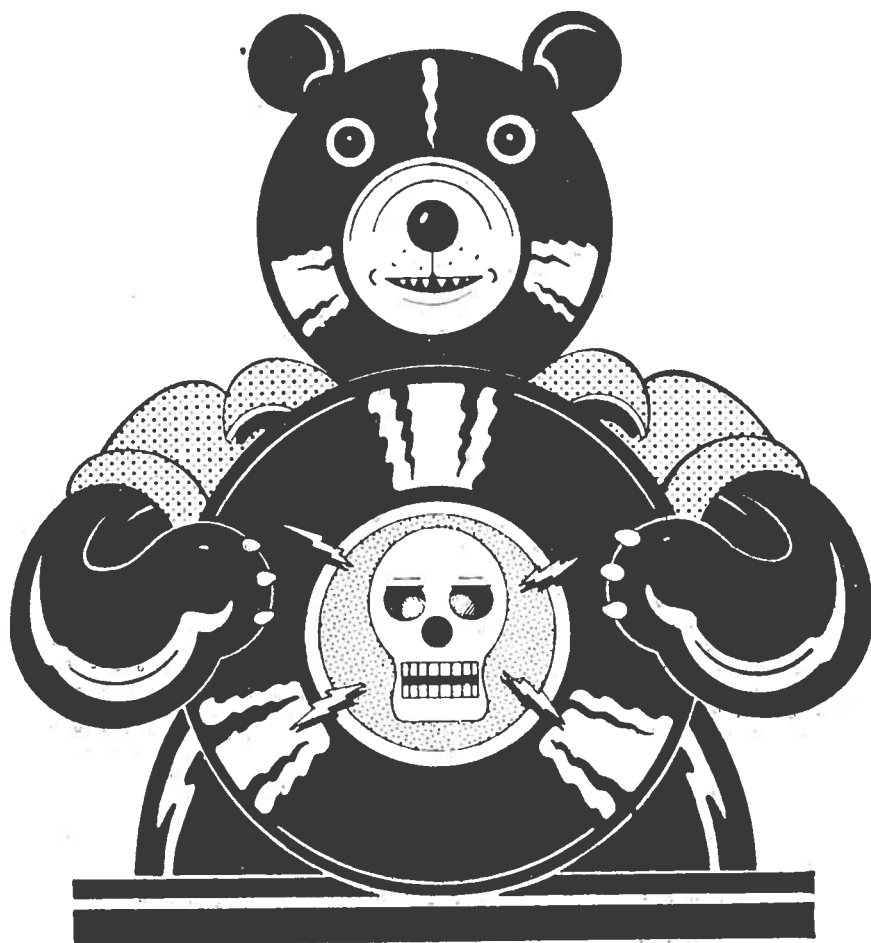
Sun Ra, stregone irresistibile dell'arte scenografica, è artefice di una spettacolarità di transizione: in lui il richiamo all'Africa si coniuga, senza peraltro nulla perdere della propria autenticità, con le forme dei musical di Broadway. Il falso dilemma (genio o ciarlatano), sul quale non pochi critici hanno rimediato figure da espatriare per la vergogna, è versione semplicistica e distorta di un'ambiguità effettiva e produttiva fra finzione e verità, parente prossima degli show di Muhammad Ali Clay.

La chiave del mistero è forse davvero su Saturno: materialismo e metafisica, teatralità e spontaneità, si mescolano fino a risultare indistinguibili. Così le danze vibranti di June Tyson, nelle quali più si esplica un'identità liberatoria, e le nubi di fumo di cui si ammantava Sun Ra, che sembrerebbero trovata da imbonitore, sono parti inseparabili di una stessa idea dello spettacolo come atto e luogo del sensazionale. Dove l'innato istinto della festa viene a compensare in parte la relativa meccanicità della messa in scena tutta volta a stupire. Ma se in Sun Ra il soggetto ancora si applica all'oggetto, lo tratta come creatura che è propria ma che è comunque altra da sé, nell'Art Ensemble soggettività e movimento espressivo coincidono direttamente. Se dunque Lou Reed si identifica con *Heroin* e Mick Jagger è con *Sister Morphine*, Sun Ra può essere assimilato alla dilatazione di percezioni di un allucinogeno che ipnotizza senza assuefare, mentre l'Art Ensemble è il dispiego più totale dell'immaginazione creativa come qualità naturalmente umana. La relazione

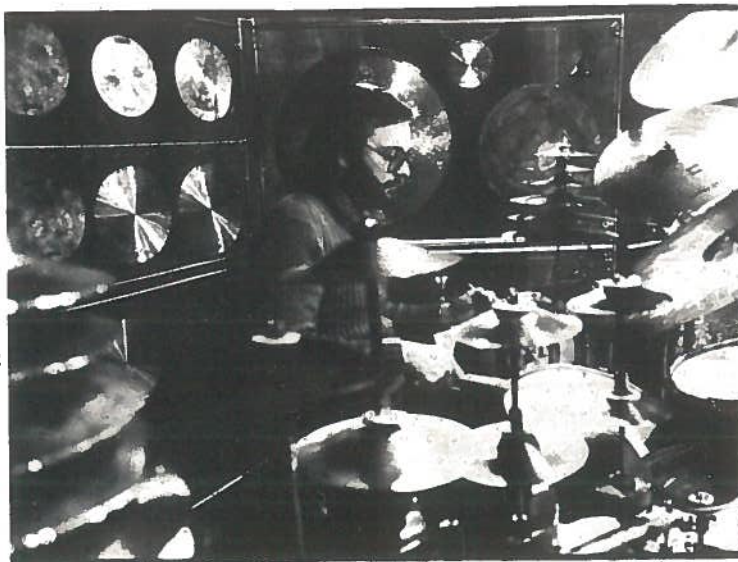
fra musica e scena è di assoluta compenetrazione: fra esse non c'è la barriera di un coesistenza meccanica, ma blocco dialettico che si fa nel movimento dell'improvvisazione (che discende da un canovaccio iniziale piuttosto semplice). Qui l'invenzione è modo d'essere razionale e sensuale ad un tempo: la profusione di allegorie e paradossi e la dinamica incalzante di gesti, movenze e suoni aprono squarci improvvisi nei quali si rivelano le pieghe del segreto espressivo; le trances assortite ed incantate di Joseph Jarman stanno a metà fra l'apologo didattico e il presagio poetico; Malachi Favors scava dentro a secolari pratiche africane e insieme trasmette le vertigini delle contraddizioni delle grandi città USA; l'ironia e la violenza, la gioia e la tristezza, si rincorrono in equilibrio su sfumature, luci che scovano solo gli angoli delle ombre.

Nei volti dipinti (Jarman, Favors, Moye) e in quelli puliti (Mitchell, Bowie) si stabilisce anche visivamente la dialettica fra ragione e inconscio, motivo di fondo che il gruppo di Chicago riconosce senza scegliere mai di offrire il primato ad uno dei due aspetti, ma scegliendo piuttosto di non nascondere, di ricercare, di stimolare il pensiero e le emozioni nello stesso tempo e con i medesimi procedimenti espressivi. Dove molti scorgono soltanto il colore (che poi, singolarmente, è segno per alcuni di primitivismo ingenuo, per altri di sfrenato intellettualismo) l'Art Ensemble morde come cibo organico uno dei temi centrali, e certo il più trascurato, di ogni rivoluzione culturale profonda: il ruolo del soggetto, dei bisogni e dei desideri, delle necessità e delle utopie, della personalità individuale, che cercano la propria identità nei processi di trasformazione collettiva. La materia non è certo quella grezza e difensiva della semplice rivendicazione di sé, ma propone « psicosi, gioie e follie » in maniere insinuanti, flessuose, consapevoli di vivere esse stesse questa dinamica contraddittoria di ragione e inconscio. Alle tre pratiche della verità lacaniana (quella del rivoluzionario, quella dell'analista, quella di chi sperimenta un nuovo linguaggio) l'Art Ensemble aggiunge quella di chi cambia se stesso esprimendo a fondo se stesso. E' un'indicazione che nessuno, che voglia inventare nuovi spazi di vita espressiva, può permettersi di ridurre ai margini della sfera politica.





Già nel numero di ottobre, in fase di recensione, abbiamo sottolineato l'eccezionale qualità della proposta musicale e la portata politica della scelta di autogestione di CLANGS, l'incisione in duo di Steve Lacy e Andrea Centazzo. Oggi abbiamo l'opportunità di contribuire a una distribuzione di questo disco fuori dai canali convenzionali: privilegiando finalmente una forma di linguaggio che il mercato emargina; diffondendo l'importante progetto artistico della ICTUS, che produce CLANGS; puntando su un prezzo



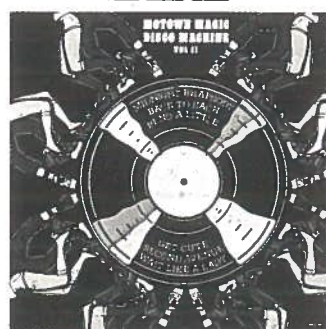
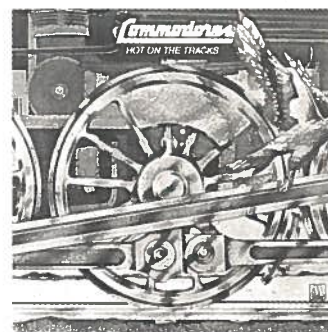
politico che rende accessibile alla gente l'acquisto e che denuncia certe speculazioni correnti in merito al prezzo dei dischi.

Per questo CLANGS sarà disponibile a 3.000 lire per chi ritirerà il disco presso la sede di via Besana 2, MILANO, e con la sola aggiunta delle spese di spedizione a chi ne farà richiesta per lettera, con pagamento in contrassegno. (Non siamo ancora in grado di precisare l'entità della tariffa postale, dal momento che proprio in questi giorni il governo sta rimettendo anche qui le sue mani rapaci).

MOTOWN®



La vera soul music !



Marketed by **EMI** Italiana S.p.A.

E SE I CONIGLI PRENDONO IL MIOECZEMA?

Fino a pochi anni fa sarebbe parso impensabile parlare delle comuni agricole citando come fattore importante per il loro sviluppo il Partito Comunista Italiano e la sua politica sul territorio. L'esperienza delle comuni si legava piuttosto allo sviluppo del « **Movement** » e della « controcultura », ai fini di una « alternativa » osteggiatissima dalla sinistra tradizionale legata alle strutture di famiglia e di partito, in nome di un acriticamente assunto concetto di proletariato. Oggi è invece indispensabile. E' finito il periodo in cui si leggeva il **Walden** del Thoreau, bibbia dell'anarchismo comunitario che si sviluppò in America alla fine dell'ottocento, a cui gli hippies si erano spesso riferiti.

L'America è lontana, e per i casolari sparsi nelle dolcissime colline di Toscana, dove i nuovi comunardi hanno posto dimora, l'energia elettrica, indispensabile supporto di un giradischi che snoda troppo spesso nell'aria energia capitalistica d'oltreoceano, è di difficile allacciamento. Molta acqua è passata sotto i ponti dal tempo in cui si andava in campagna con le idee maturate nelle città. Le « comuni rurali » sono diventate « agricole ». I discorsi che vi si parlano oggi sono concreti, vertono sull'agricoltura biodinamica, l'erboristeria, gli animali e il loro allevamento. E risulta indispensabile per chi, superata la verifica degli anni e della pratica, ha deciso di vivere della terra o sulla terra, legarsi strettamente alla realtà circostante. Gli hippies che 10 anni fa davano l'avvio in Italia al fenomeno comunitario amavano definirsi « marziani », rispetto alla realtà circostante. Un articolo sulle comuni scritto da un gruppo piemontese si intitolava « **Arrivano gli U.F.O. sulle colline del Monferrato** ». Purtroppo la definizione era vera.

I comunardi che andavano alla campagna, pur con tanto

entusiasmo, ignoravano, per prima cosa, il modo di coltivarla ed erano incapaci di porsi in rapporto con la sua realtà. Utopia generosa forse, sterile senz'altro, quella che voleva opporre natura a tecnica e la società alternativa al capitale. Ma per chi è rimasto, per i pochi che non hanno visto con i sogni infrangersi le comuni, l'approccio con il mondo esterno si è dialettizzato. Essi hanno capito che se si vuole vivere in campagna bisogna legarsi anche alle strutture che in essa vi operano. Molto importante diventa la « **Comunità Montana** », organizzazione del territorio (per zone depresse economicamente) sovvenzionata dalla regione e raggruppante un comprensorio di comuni, legata direttamente, in fase operativa, alle delibere delle giunte comunali che in Toscana sono a maggioranza comunista. La « **Comunità Montana** » dispone di proprie squadre di lavoro che possono dissodare un terreno, rimettere in ordine una strada o rimboschire un pendio, fornire insomma servizi operativi per la rinascita e lo sviluppo economico. Essa opera in direzione parallela a quella delle comuni sorte al posto di casolari abbandonati e in zone prive di strutture, per le quali è quindi naturale inserirsi nella vita del comune e nella sua politica per il rilancio del territorio. E in generale per chi abbia dato prova di serietà, misurata semplicemente in termini di lavoro svolto, vi è molta disponibilità da parte dei comuni che appoggiano i tentativi di ridar vita alla campagna. Ad esempio ad una comune in provincia di Grosseto, che aveva bisogno di rimettere in ordine un pascolo e una strada, la « **Comunità Montana** » ha fornito le sue squadre di lavoro. Vivere sulla terra è diventato fattibile per le comunità che operino con intelligenza sulle possibilità della terra, e sappiano usufruire delle struttu-

re esistenti. Ma affinché queste esperienze non naufragino (e molte sono calate a picco in questi anni) il primo presupposto è quello dell'impegno. Anche la comune citata, che pur costituisce un esempio riuscito, era partita con una ventina di membri e si è ridotta ad otto, nove: selezione avvenuta immediatamente durante la prima estate, quando, nel periodo in cui i lavori avrebbero dovuti essere particolarmente curati, molti sono partiti, chi al mare, chi in viaggio all'estero, scollandosi così di fatto dalla comunità.

Altro presupposto indispensabile è operare sì, ma con intelligenza: a questo proposito nella succitata comune, si sono privilegiate le attività specializzate che consentono un margine di guadagno piuttosto alto con una dispersione di fatica non eccessiva. Sarebbe stato inutile in una zona di collina rocciosa con campi abbandonati da molti anni coltivare il grano o le patate. Si è dimostrato invece proficuo l'allevamento di pecore, l'apicoltura (per la presenza di numerosissimi fiori) e l'erboristeria. Il trucco è fare tutto da soli in modo di dover acquistare il minimo. Così è molto importante l'orto coltivato biologicamente i cui prodotti, anche tramite i tradizionali mezzi di conservazione (olio, sale, aceto) coprono largamente il fabbisogno interno per tutto l'anno. Si coltiva anche un piccolo campo di granoturco per la polenta e uno di ceci per farinate e zuppe. Le mansioni sono personalizzate; anche se non in maniera tale da impedire la sostituzione temporanea di un membro. La fabbricazione dei formaggi, l'apicoltura e la programmazione dell'orto biologico sono attività distinte di tre uomini della comune; l'erboristeria e la fabbricazione dei cosmetici a base di erbe sono l'attività che due donne svolgono assieme. Ma tutti sono anche muratori, a-

gricoltori, falegnami; insomma all'occorrenza sanno usare le mani. I risultati ottenuti dal punto di vista della qualità sono ottimi, dato che i comunardi hanno saputo integrare le tradizioni del luogo, di cui i contadini sono severi conservatori, ma anche generosi dispensatori, con le letture specializzate. I mieli di erica, castagno, erba medica, menta, ecc., e i formaggi (di cui si occupa un comunardo di origini altoatesine) confezionati con grande cura, sono ottimi.

I prodotti cosmetici, nuovi e antichi allo stesso tempo, funzionano magnificamente, confezionati in bottiglie di vetro artigianali chiuse da tappi di sughero ed ermetizzate con la cera-lacca, vanno dal dentifricio al detergente, dagli aceti di erbe ai profumi. Gli aceti, mi spiegano, hanno effetto sulla circolazione, rinforzano i tessuti da cui staccano le parti morte e, a seconda delle erbe contenute, possiedono proprietà specifiche. Quello di rose dissolve i depositi calcarei dell'acqua, quello di rosmarino è stimolante, quello di melissa calma il sistema nervoso, quello dei quattro ladri (di formula medioevale) è battericida. Essi servono per frizioni dopo il bagno, per fare gargarismi e lavande vaginali. Gli olii, di antichissimo uso, sono emollienti ed ottimi per massaggi; ne vengono confezionati di arnica, rose, menta, ginseng. Il dentifricio in polvere è fatto con decine di elementi tra cui la salvia, che serve per le gengive infiammate, l'iride fiorentina che è calmante (con i rizomi, si fanno anche collane da masticare per i bambini che mettono i denti), il carbone di pane che sbianca, l'osso di seppia che lucida, i chiodi di garofano che disinfettano, etc.

Dall'analisi delle attività di questa comune (e dopo aver visto i bambini, cinque, belli e veramente abbastanza incredibili nel loro modo



comunitario di gestire le cose) ne trarremmo che essa ha realizzato l'utopia almeno nel suo microcosmo? Certamente no. La comune è formata da quattro coppie più un uomo e ogni coppia possiede un appartamento autonomo che è però collegato a quello degli altri. Esiste anche una casa dei bambini dove questi possono giocare e dormire assieme, pur avendo ogni bambino uno spazio presso la casa dei genitori. La comune si presenta così come un complesso costituito da un gruppo di vecchie case che si erge su un rocco di una collina. La struttura è quella della cooperativa, il che presenta alcuni svantaggi data la relativa povertà del bilancio dovuta alle continue miglie che bisogna apportare agli edifici e alla campagna.

Chi fosse stanco di vivere l'esperienza comunitaria può andarsene, ma al lato pratico deve abbandonare la sua casa o le sue stanze senza che la comunità possa pagargli subito il fabbricato o remunerare il lavoro da lui svolto o restituire i soldi che lui ha messo nei lavori comuni.

D'altronde chi viene ad abitare senza portare del capitale ha l'impressione di non avere gli stessi diritti degli altri, anche se così, per diritto, non dovrebbe essere. Tutto ciò, ad ogni modo, non toglie che l'atmosfera all'interno sia abbastanza «sana», che i volti siano aperti e la comunicazione possibile. Il che non è poco. Quanti hippy avevano nelle loro comunità realizzato questo? Vogliamo dire che qui la realtà economica, accettata e rego-

lata, incide nei rapporti interpersonali in una maniera riflessa e razionalizzata e quindi alla fine non eccessiva, mentre nelle comuni hippy la incidenza del « capitale » (negata nei rapporti senza essere stata superata) portava alla sua riapparizione sotto mentite spoglie (*bad vibration*) con risultati drammatici.

La comune si interessa anche di musica, in altre parole i membri suonano. Che cosa? Su che temi? Che tradizioni? «Tutta e nessuna, in pratica se uno vuole pensare a qualche cosa pensi ad un free jazz». Durante l'estate danno dei concerti nei «Festival dell'Unità» che si tengono nei paesi della zona. Questi festival che sostituiscono come fatto sociale le vecchie feste delle parrocchie, che ad onor del vero in Toscana non hanno mai avuto molta fortuna, diventano il termometro della evoluzione culturale della zona, nonché, e non sempre a sua gloria, delle scelte cultural-ricreative del P.C.I. Ma questi festival hanno un pregio: pagano. La comune degli Aktuala, in provincia di Pistoia, durante il periodo estivo vive così. In questa, a differenza dell'altra che abbiamo fin qui nominata, vie-

ne data meno importanza alla terra; l'attività base è il far musica e ricerca musicale. Eppure anche questa comune, alla fine, vive tramite le stesse strutture che hanno agevolato l'altra. Il fatto che il P.C.I. sia forte, organizzi molti festival, diventa la sua possibilità di vita ed anche, meno banalmente, la sua possibilità di confronto con la realtà sociale e culturale circostante. Verifica che non passa in modo tranquillo. Il contadino (amante di Raul Casadei, o almeno, abituato a Raul Casadei) non apprezza eccessivamente la «ricerca sulle musiche primitive del bacino mediterraneo» che ascolta, diciamo, un po' freddamente e gli Aktuala hanno difficoltà a suonare in una situazione di festival tra braciocle fumanti (sono pure macrobiotici) chiacchierio e diffidenza. Eppure la verifica forse non passa inutilmente. A Pistoia, città rossa, dove i giovani sovente fanno parte di **Lotta Continua**, dove gli anarchici avevano una comune fino a quando alcuni membri furono incarcerati, nella piazza bellissima, sulle scalinate del battistero a sera si fuma piuttosto sfacciatamente e si intrecciano conversazione e polemiche sul-

le tracce di una nuova strada tutta da scoprire.

Alla fine non c'è niente di meno provinciale della provincia italiana. Comunque è una realtà questa Toscana in cui si può agire più facilmente a livello di cooperative, di circoli, di comuni (in questa nuova forma che stanno assumendo). Gli Aktuala parlano di un uso diverso della tecnologia che superi il disco a favore della cassetta di minor costo e di più facile agibilità. Hanno lavorato tutto l'inverno ad una nastroteca e vorrebbero fondare, utilizzando lo spazio della comune, un museo della musica con l'appoggio dell'A.R.C.I. Hanno elaborato anche alcune cassette, miscelanee di musica, per le radio libere locali. La parola d'ordine è agire sulle strutture locali.

Per le comuni che praticano l'artigianato la cooperativa è la soluzione scontata. La Cooperativa di Castiglioncello ne rappresenta un esempio valido. Una comune in provincia di Firenze, di una trentina di membri, utilizza il negozio laboratorio di Castiglioncello per vendere i propri prodotti nonché, con la formula della cooperativa, quelli di altri giovani artigiani fornendo così un servizio comune. I prodotti vanno dai vestiti ai gioielli, dagli articoli di pelle ai maglioni e così via in un assortimento a prezzo accessibile. Vengono programmati turni di 15 giorni all'anno per i membri della comune durante i quali lasciano la sede in campagna e si trasferiscono a Castiglioncello per badare al negozio. Il famoso «cercuito» sta insomma, in qualche modo, funzionando. Ma chi crede di entrarvi parlando di amore libero, di miti o sogni, si troverà sicuramente deluso. Sarà guardato con calma, aspettando di verificare nel tempo e nella pratica le sue parole dai comunitari che vi parleranno, loro, del mioeczema, malattia dei conigli che ha attaccato la zona: una loro realtà.



PARLA UNA RAGAZZA DELLA COMUNE

GONG: Tu, Paola, sei stata la prima nella comune ad interessarti di erboristeria, come ti è nata l'idea di produrre questi cosmetici a base di erbe?

PAOLA: Ne ho sempre avuta la voglia, anche perché già mio padre li faceva ed io quindi avevo dimestichezza con le proprietà delle erbe, il decotto di viole contro la tosse fa parte della mia infanzia. Sono venuta in campagna, otto anni fa, oltre che per il desiderio di vivere in comune proprio per fare questo: interessarmi all'erboristeria. Ma nei primi anni a causa dei lavori da fare alle case, nei campi, date le difficoltà, non ero mai riuscita ad esaudire il mio progetto, mi trovavo invece legata alla dura attività della terra che non mi soddisfaceva. A questo punto ho avuto anche una crisi piuttosto grossa. Fino a quando non mi sono accorta che proprio questo esaudire il mio vecchio progetto era quanto mi permetteva di unire l'utile, la necessità di sopravvivere (questi prodotti vengono venduti bene in alcune profumerie di lusso e in una cooperativa artigianale) all'interesse, al piacere. Ho cominciato

così a fabbricarne rispolverando vecchi manuali e raccogliendo le tradizioni della campagna. Il resto è venuto da sé. Tutto questo mi ha permesso di uscire dalla crisi personale in cui mi ero trovata. Figurati che io sono esperta di cinese e me ne ero venuta in campagna con tutta una biblioteca sull'argomento decisa ad approfondirlo. Inutile dire che non ne ho fatto niente. Non c'era il tempo. Ma questo aver abbandonato ogni interesse culturale mi frustava. Ora, invece, con l'erboristeria ho una nuova maniera di studiare, maniera in cui il pratico e il teorico sono strettamente legati assieme e parte attiva della mia vita.

GONG: Va tutto bene allora nel tuo lavoro?

PAOLA: Non tutto. Ad esempio i prodotti sono costretti a venderli un po' cari, e questo mi dispiace. Vorrei che fossero alla portata di tutti. Poi il mio cruciale segreto ora è quello di riuscire a diventare l'allieva di un vecchio contadino stimatissimo nella zona, che conosce tutte le magie delle piante e il loro uso per guarire le malattie. So che sta cercando un allievo a cui lasciare i suoi segreti, spero abbia fiducia in me.



CULTURA BIOLOGICA

La rivoluzione copernicana della cultura biologica è di privilegiare la terra rispetto alla pianta. Nelle culture fin qui seguite tutte le cure erano rivolte alla pianta che veniva concimata, protetta dagli insetti senza curarsi dell'effetto che i prodotti usati avevano sulla terra, che a poco a poco moriva, letteralmente bruciata dai prodotti chimici.

Antiparassitari, erbicidi, anticrittogamici stanno distruggendo la vita, quindi la fertilità del terreno. Lo stato attivo nella terra, non è composto solo di sostanze minerali ed organiche, ma anche da miliardi di micro-organismi che preparano le trasformazioni indispensabili ai fini biologici ed agronomici. La sostanza organica non viene assimilata così com'è dalle radici, ma deve essere convertita in sali minerali e l'operazione viene condotta dai suddetti microorganismi. Produrre puntando sul rispetto degli equilibri biologici e usare letame o concimi organici al posto di quelli chimici, vuol dire punta-

re sul prodotto genuino e non nocivo per la salute, oltre che alla salvezza del terreno. Un paradosso che sottolineava il Dott. Jean Valnet, autore di un utilissimo libro (Cura delle malattie con ortaggi, frutta e cereali), è che oggi un numero sempre maggiore di persone soffre di avitaminosi mentre il consumo di frutta e verdura è in continuo aumento. Questo si spiega notando come la frutta e la verdura coltivate con metodi non organici siano poverissime di principi attivi e i consumatori siano costretti a mangiarne una quantità enorme, affaticando gli organi digerenti, senza riuscire ad avere un apporto sufficiente di vitamine e principi attivi. Con questi alimenti si carica invece il corpo di veleni che, come il DDT, l'organismo non può espellere e che si accumulano nei tessuti con esiti disastrosi. Un tempo quando la frutta era organica una mela al giorno bastava per levare il medico di turno, ma... Che si trattasse della mela che Eva offrì, quel giorno là nell'Eden, insomma la vecchia storia?

Emilia
Cervo
Vukovic



RIPRENDIAMOCI LA CLASSICA

"TREEMONISHA" DI SCOTT JOPLIN



L'AUTORE

Instancabilmente dal 1907 al 1915 Scott Joplin, tentò di trovare un produttore disposto a mettere in scena la sua opera teatrale *Treemonisha*, girando per St. Louis, New York, Washington e presentando personalmente la partitura con saggi pianistici aperti agli addetti ai lavori. Eubie Blake, così descriveva il suo unico incontro con Scott Joplin. «Era a Washington a negoziare una produzione per *Treemonisha*. Aveva suonato in un party alla Pennsylvania Avenue, ma era già molto malato allora. Esegui la *Maple Leaf Rag*, ma anche un bambino di cinque anni l'avrebbe suonata meglio. Era morto, ma respirava ancora. Dopo andai ad incontrarlo, ma riusciva a stento ad emettere suoni, era veramente molto malato».

Minato irrimediabilmente dalla sifilide che lo avrebbe condotto alla morte nel 1917, Scott Joplin cercò per ben sette anni di portare a termine questo suo ultimo programma, intestandoci su *Treemonisha* nel vano tentativo di interessare qualche impresario e produttore. Cosa che riuscì a Eubie Blake, altra grande istituzione del ragtime, nel 1921.

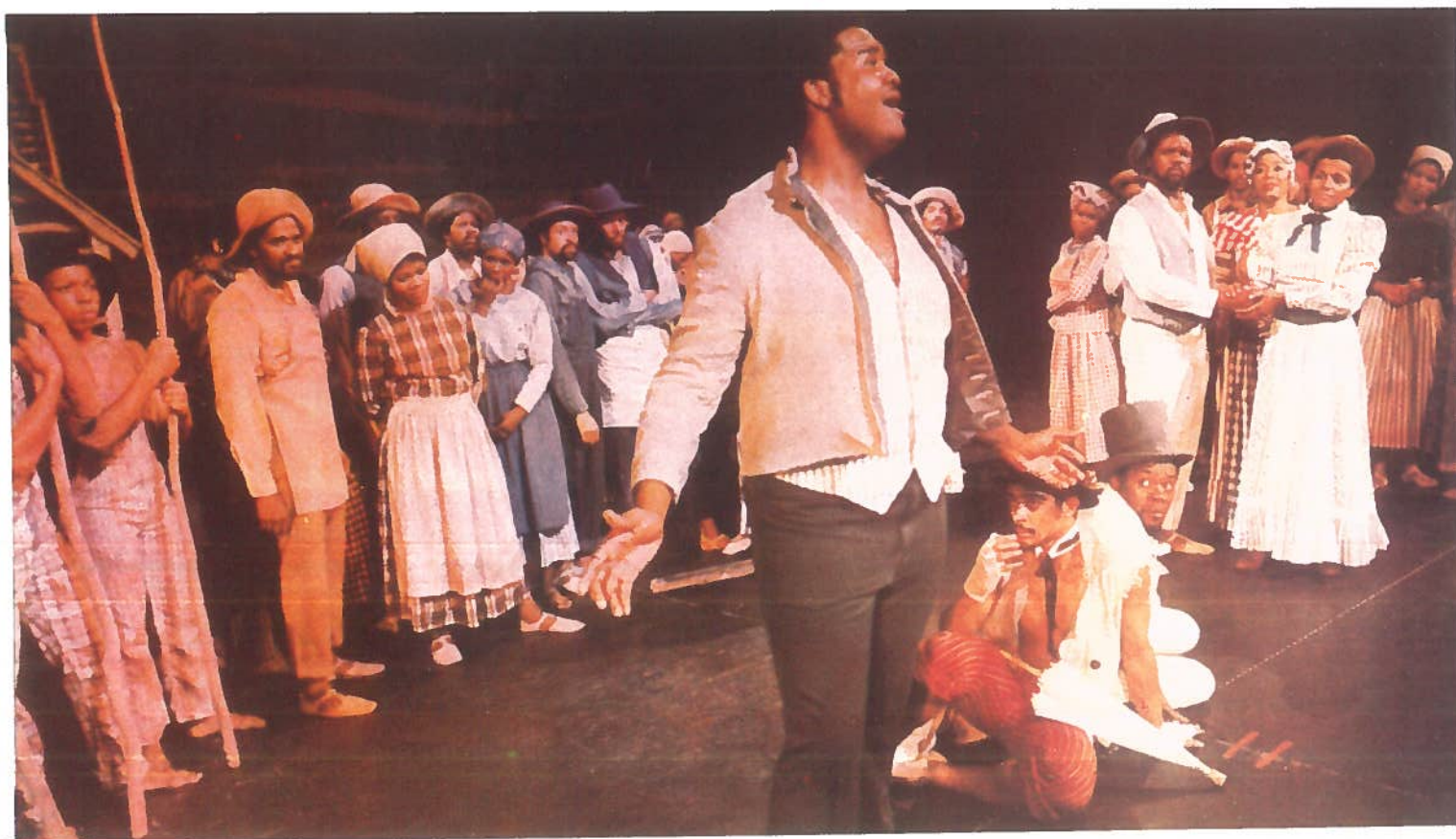


Scott Joplin in una foto del 1911

mettendo in scena *Shuffle Along*, primo Musical negro di successo a Broadway.

Già precedentemente Scott Joplin, aveva tentato la strada del teatro musicale con una «ragtime grand opera» dal titolo *A Guest of Honor*. Era riuscito a pubblicare la partitura, a mettere insieme una «band», la Scott Joplin's Ragtime Opera Company, progettando una «prima» a St. Louis ed un successivo tour di concerti nelle città del Midwest. Le cronache però non recano traccia di esecuzioni pubbliche di *A Guest of Honor*, e nemmeno della partitura. Sembra che negli ultimi anni di vita, non più presente a se stesso per la malattia e le umiliazioni Joplin abbia distrutto moltissimi manoscritti; forse la partitura di *A Guest of Honor* era fra queste carte. Ciò fa intuire la cocciuta decisione di vedere *Treemonisha* a tutti i costi sulle scene, ma le risposte furono sempre ed esclusivamente porte chiuse e disinteresse.

Nel 1911 decise di pubblicare a sue spese la partitura con i soli ruoli per pianoforte e voce, e questo probabilmente salvò *Treemonisha* dalla polvere e dal plagio.



Una scena di *Treemonisha* (dall'album doppio DGG)

Si sa che la storia della musica nera è costellata di violenze, di dimenticanze, di prevaricazione, ma il caso di *Treemonisha* è uno dei più clamorosi, se si pensa che Scott Joplin, conosciuto verso la fine dell' '800 ed i primi del '900 come massimo pianista e compositore «rag», godeva tutto sommato di buona considerazione anche (in parte) nel mondo bianco: poteva dunque definirsi promosso in una posizione decisamente privilegiata con capacità contrattuali superiori agli altri musicisti neri. *Treemonisha* venne tirata fuori dai cassette solo cinquant'anni dopo, nel 1972, per una prima rappresentazione pubblica: consueto riconoscimento «post-mortem» da parte di quella società che a suo tempo l'aveva schiacciata sotto i piedi e che oggi pretenderebbe perfino riconoscenza ed elogio per l'operazione «culturale».

L'OPERA

E' significativo che questo tardivo riconoscimento abbia come veicolo discografico una delle etichette più prestigiose, impettite, attente e ricche della scena classica, ma è inutile insistere su questo argomento.

L'opera è bellissima e non merita l'interesse dell'archeologo, ma l'attenzione piena, dialettica ed attuale di chi ha voluto abituarsi a non vedere nelle esperienze colte dell'Occidente le sole strade dell'evoluzione musicale del ventesimo secolo.

L'azione si svolge nel 1884 nella comunità negra di Texarkana, Texas (luogo di nascita di Scott Joplin). L'antefatto, ingenuo ed emblematico, è costituito dalla vicenda di una trovatella (*Treemonisha*) che dopo essere stata ritrovata sotto un albero (*tree*) da una coppia di schiavi (Ned e Monisha) viene adottata ed istruita da una famiglia di bianchi alla quale i due vecchi offrono i loro servizi. *Treemonisha* una volta emancipatasi attraverso la cultura, giunge a diventare insegnante e leader della comunità nera, riscattando anche i suoi compagni dall'ignoranza e dai contrasti interni, convogliandone le energie verso l'esterno.

L'opera in tre atti (mattino, pomeriggio, sera) comincia quando *Treemonisha* ha già diciassette anni e viene eletta, per volontà di tutti, «leader» della comunità. Viene in sostanza descritta una giornata tipo dello schiavo negro nelle piantagioni di cotone del sud, e vi vengono rispettate, come si vede, perfino le tre aristoteliche unità di tempo, luogo, azione.

L'ideologia dell'opera rivela immediatamente l'ingenuo, irresoluto, indifeso atteggiamento del negro che alla fine dell'Otto-

cento anela rassegnato all'integrazione. La cultura è infatti concepita come patrimonio mutabile solo dal bianco (e come poteva essere altrimenti): la coscienza della «originarietà» autoctona della cultura afroamericana aveva ancora molti anni di strada da percorrere per giungere se non all'orgoglio della negritudine, almeno alla coscienza della non secondarietà. L'affrancamento viene poi inteso ancora nel senso idealistico voluto dalle campagne propagandistiche del bianco, ovvero come integrazione e promozione attraverso la cultura; non si parla in *Treemonisha* di lotte, ovviamente. Rimane soltanto un sensitivo affresco di una giornata nei campi di cotone del sud animata da un «tema» (l'elezione di *Treemonisha* a leader della comunità) e dalle piccole soddisfazioni di uno schiavo (l'interruzione per il breve pranzo, il suono del corno che segna la fine del lavoro) e le mille piccole avversità quotidiane.

Essendoci pervenuta la partitura per solo pianoforte e voce, è ovviamente stata necessaria un'opera di orchestrazione che in questi casi risulta sempre problematica, prestando facile appiglio alle accuse di non filologicità, o causa dell'oggettiva difficoltà di rimanere aderenti ad un testo, che è semplice traccia compositiva. Il lavoro in questo caso è stato compiuto da Gunther Schuller, professionista della musica a cavallo fra avanguardia dotta e linguaggio afroamericano, attuale direttore della scuola musicale di Berklee, alternante una intensa attività di direttore d'orchestra specializzato in musica dotta americana, classica e moderna e che fu presente perfino nell'album *Jazz Abstractions* con Ornette Coleman.

L'operazione sembra essere stata condotta sui binari impeccabili della ricostruzione filologica, risalendo per comparazione all'organico orchestrale del quale Joplin avrebbe potuto e voluto usufruire (ridotto numero globale, discreta presenza di archi e necessario peso di fiati, vocalità «impostata» ma non dotto-rale etc.).

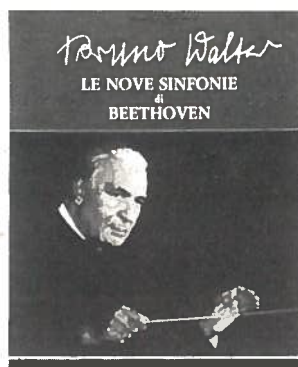
A volte può sorgere il dubbio che alcuni passaggi siano più di Schuller che di Joplin, soprattutto in certi riferimenti occidentali tardoromantici (particolarmente Brahms in alcuni intermezzi strumentali degli archi). Ma anche questo si può far rientrare addirittura in una finezza storico-musicologica di Schuller, dal momento che proprio agli inizi del secolo quasi tutti i compositori americani con pretese «dotte», erano ancora fortemen-

te condizionati dal modello europeo tardoromantico e brahmiano in particolare. A questa influenza della moda, non doveva essere esente una penna «d'autore» come Scott Joplin nonostante e forse proprio per il fatto di essere nero.

Nell'insieme non si tratta affatto di un'opera «rag», bensì di un incredibile, ingenuo ed eclettico *meeting pot* orchestrale e vocale, nient'affatto in punta di penna, ma a tratti energetico, violento, sanguigno, non coerente e perciò stesso affascinante. Un *collage* ingenuo, anacronistico e geniale come solo Scott Joplin poteva «montare». Dal punto di vista storico l'opera è volutamente al di fuori delle coordinate entro le quali si svolgeva il discorso sinfonico e teatrale occidentale, nonostante certi

riferimenti alla vocalità del melodramma italiano. La validità di *Treemonisha* non è da valutarsi in termini di novità del dettato musicale: è un'opera storica, in linea con la tradizione nera, che la costella di riferimenti blues, rag, vaudeville, bandistici, protojazzistici, insieme ai già associati riferimenti occidentali, il tutto amalgamato o accostato in un frammentario *continuum* quasi cabarettistico, dove prevalgono alternativamente gli uni o gli altri.

La versione discografica è assolutamente perfetta. Il box di due dischi contiene un ottimo libretto illustrativo, con notizie storiche, documentazione dell'allestimento scenico e testo dell'opera.



MOZART: SINFONIE n. 35-36-38-39-40-41. Columbia Symph. Orch. (CBS 3 LP separati o in box).

BRAHMS: LE QUATTRO SINFONIE; Columbia Symph. Orch. (CBS 4 LP separati).

BEETHOVEN: LE NOVE SINFONIE. Columbia Symph. Orch. (CBS 7 LP separati oppure in box da 7 LP - L. 21.000).

In occasione del centenario della nascita di Bruno Walter, che insieme ad Arturo Toscanini e Wilhelm Furtwaengler fu uno dei maggiori direttori d'orchestra di quella generazione a cavallo fra secondo ante/dopoguerra, è possibile usufruire di un'offerta a prezzo speciale (3.000 lire) di tutte le incisioni del direttore tedesco. Fra tutte le numerose interpretazioni di classici della musica occidentale è comunque necessario operare oculate scelte: le sue interpretazioni di Mahler (*Quarta, Quinta, Nona, das Lied von der Erde*) cominciano a diventare datate, nonostante che egli si potesse come uno dei primi sostenitori del maestro boemo. Consigliabili e tuttora attualissime invece le interpretazioni delle *Quattro Sinfonie* di Brahms, delle ultime sei *Sinfonie* di Mozart, ed anche delle nove *Sinfonie* di Beethoven. Purtroppo lo stampaggio non è fra i migliori e certe registrazioni soffrono di qualche approssimazione, ma le interpretazioni di Bruno Walter Schlesinger (questo il suo vero nome) si possono reperire solo su questa etichetta e rappresentano una tappa fondamentale e sicura per qualunque tipo di ascolto.



MR. JOHN CAGE'S PREPARED PIANO. Sonatas and Interludes. Pianista John Tilbury (Decca - Headline LP).

Composti fra il 1946 ed il 1948 le *Sonate ed Interludi per piano preparato* di John Cage rappresentano ormai un classico della letteratura pianistica di tutti i tempi, una tappa fondamentale per ora superata soltanto dallo stesso Cage. La prima registrazione di questi pezzi, dedicati alla pianista Maro Ajemian, ed incisi dalla stessa pianista risale al 1951. La versione di questi stessi pezzi fornita oggi da John Tilbury (registrazione del dicembre '74) è ottima e dal punto di vista strettamente tecnico: forse migliore di quella originale, sia per quanto riguarda la sonorità del pianoforte, sia, direi, per la tecnica digitale dello stesso Tilbury. Esce molto presente la matrice orientale dell'ispirazione sonora, raggiunta con una preparazione del pianoforte (introduzione di viti e tamponi, nella cordiera) tale da richiedere ben tre ore di lavoro. Registrazione molto buona.

Carlo Cella

un musicista polemizza sulla gestione culturale

ABBASSO IL LEADERISMO

E' chiaro ad ognuno, ormai, che GONG intende sviluppare un rapporto assolutamente preferenziale con i musicisti creativi e i loro tentativi di autogestione, nonché con le organizzazioni culturali della sinistra, i circuiti alternativi, l'impegno degli enti locali. E' altrettanto evidente, però, che i rapporti esistenti allo stato attuale fra questi protagonisti della nuova cultura sono spesso conflittuali, sempre o quasi confusi e insoddisfacenti.

I silenzi, gli arroccamenti, le ipocrisie, non sciolgono neppure un nodo dei molti esistenti: meglio, dunque, infrangere certe fasulle apparenze di unità per tentare di battere le strade inesplorate della chiarezza e del dibattito senza reticenze. GONG si impegna in questo senso con il suo progetto di ogni mese, ma oggi ritiene anche di dovere e di potere fare di più: per questo organizza, nei giorni 22 e 23 Novembre, al Salone Pier Lombardo di Milano, un convegno su queste tematiche; per questo apre le colonne del giornale all'intervento dei musicisti, cui solitamente non vengono offerte molte possibilità di esprimersi giù dal palco. L'intervento di Andrea Centazzo vuol essere uno stimolo a nuove forme di confronto, e lo dimostra da subito: l'analisi spesso impietosa di certi limiti ed errori della sinistra non va salutata dunque con soddisfazione dai corvi appollaiati a spiarla

l'area, perché rappresenta il modo più coraggioso per uscire dalle secche attuali e costruire nuovi modi di far musica, di organizzarla, di renderne partecipe in maniera non superficiale la gente che ne ha bisogno.

Questo mio modesto intervento vuole affiancarsi a tutti quelli apparsi in questi ultimi mesi sulla stampa militante più qualificata, e in particolare sullo stesso GONG, per portare spero ancora una volta degli elementi di chiarificazione nella grave e sostanziale problematica che oggi agita l'area culturale-musicale della sinistra.

Come musicista militante non posso far altro che constatare, con estrema amarezza, come varie delle proposte espresse tre anni fa, all'inizio di quel entusiastico movimento alternativo che doveva essere la sinistra musicale italiana, siano cadute nella maggior parte dei casi nel nulla, e anzi, ancor più, dall'iniziale spontaneismo organizzativo che prendeva a prestito i moduli della gestione culturale del 68 e che quindi aveva suoi precisi valori di autogestione, siamo passati negli ultimi due anni all'intervento greve della sinistra istitu-

zionale che, con affannoso arrancare dapprima e con sicumera incosciente poi, ha messo in piedi un circuito musicale, malato di gigantismo, volto alla ricerca di uno spazio culturale pari a quello politico e alternante a cose egregie altre di fattura scadente e nella maggior parte dei casi mistificatorie.

Ricordo gli inizi (sembra quasi la cronaca di un veterano di guerra...!) tre-quattro anni fa quando, con l'entusiasmo cosciente dei rivoluzionari e quello leggermente incosciente dei professionisti, tutti i musicisti aderenti all'area della sinistra democratica si prestavano per concerti, piccoli festival, cose magari abborraciate, prive molte volte addirittura di logici coordinamenti, tutti convinti o per lo meno speranzosi in un futuro prossimo venturo più sostanzioso dal punto di vista professionale e più fertile da quello culturale-organizzativo, speranze tutt'oggi frustrate, perché all'impossibilità odierna di fare dello spontaneismo organizzativo con gli eterni problemi (musicisti non pagati e quindi riduzione del manipolo dei professionisti, croniche di-

sfunzioni quali la promozione, le esigenze tecniche di amplificazione sempre carenti, etc.) si è affiancato il neo capitalismo organizzativo della sinistra tradizionale che, in un gigantesco e onanistico conato, ha organizzato festival elefantiaci, in cui musica stupenda si affianca a deteriori espressioni di abietto consumismo.

Se quindi lo spontaneismo delle organizzazioni militanti rivoluzionarie si può combattere con una presa di coscienza generale di tutti gli operatori culturali e dei musicisti che intorno ad esse gravitano (e non sono tanti), che fare contro questa nuova forma di manageriato privato di sinistra? La presenza di una indiscussa burocratizzazione dei quadri, rende la situazione ancora più grave; certe volte in queste piramidi gerarchiche il compagno bravo e con una precisa ideologia musicale riesce a crearsi uno spazio e a operare correttamente impostando una reale proposta di crescita culturale (vedi il già lodato festival di Pisa jazz) ma sono casi isolati. Molte volte il partito — e quante volte anche in fondo le orga-

Andrea Centazzo con Guido Mazzoni



nizzazioni rivoluzionarie (!!!) — preferiscono darsi in pasto, con un masochismo da manuale, all'imprenditoria privata continuando quindi ad alimentare il turpe mercato degli agenti, dei manager, dei discografici che, ritrovata una verginità a sinistra, continuano ad interessare tranquillamente le loro ragnatele.

Anche la musica che viene propagandata e distribuita è evidentemente un prodotto di consumo e in fondo quindi diventa una moda culturale. Si è incominciato ad identificare agli inizi la proposta musicale alternativa col free jazz rabbioso e corpulento dei « black cats » venuti dall'America; se questo postulato era ed è del tutto verosimile per alcuni musicisti afro-americani, la sinistra culturale, non riuscendo a fare dei « distinguo » per carenza storicistica, con un generico *embrassons-nous*, ha compreso in questa qualifica ogni tipo di jazzista di colore che sbarcasse sui lidi dei propri festival. Nel contempo ha cercato, e in questo caso per carenza non più storicistica ma di informazione, di integrare nel discorso del free jazz e più in generale del jazz afro-americano, quei musicisti bianchi che si adattavano con stilemi imitativi a questa immagine musicale ormai in voga, dimenticando completamente certa « musica europea ».

Ad esempio, figura cara a certa demagogia di sinistra è quella del musicista « epico », « per le masse », « totale »: cioè di colui che, usando qualunque mezzo e trucchetto musicale di bassa lega, riesca a far scattare in piedi il pubblico al suono di un inno cileno (ma cosa c'entra il folklore cileno con il jazz?) o presentando una sua pallida copia della musica afro-americana. Altro esempio tipologico sempre apprezzato da alcuni operatori culturali della sinistra è quello dei musicisti che si presentano con formule collettivistiche; che importa poi se anche all'interno di questi collettivi di lavoro esistono posizioni interclassiste e leaderistiche? L'importante sembra proprio essere molte volte l'apparenza. Insomma per farla breve ancora oggi si guarda da sinistra al musicista come all'artista, come al leader; sì, ecco, probabilmente il bisogno del leader carismatico è quello che più si manifesta in questi grandi concentramenti musicali voluti negli ultimi anni. E' forse una crisi freudiana di insicurezza quella che affligge la sinistra oggi? Perché gli organizzatori non hanno il coraggio di proporre una musica creativa fuori dagli schemi e dalle formule in cui tutt'ora il business si dibatte?

Perché si continua affannosamente a richiamare i nomi di cassetta e impastare, quando

questi non ci sono, i superpagati nomi del rock con quelli di onesti e seri musicisti?

Le risposte sono molteplici forse non sta solo a noi musicisti darle, anche se certi professori a cavallo tra i conservatori e le piazze, le danarose sale di registrazione per colonne sonore e le feste popolari, tentano di lanciare proclami e anatemi. L'unica cosa che possiamo dire è che siamo pronti a dare per quanto ci concerne il nostro contributo più cosciente per impostare di nuovo da capo il problema e tentare la sua risoluzione. Non abbiamo paura i compagni di « usare » la musica sperimentale, di scivolare pericolosamente nell'astrattismo, di calare sul discorso musicale condotto fin'ora così superficialmente un pauroso fendente che recida i legami con il passato: è inutile continuare anche nel jazz l'ascolto passivo, il grande rituale tribale del rock; affidiamoci senza paura alle nuove forme espressive, confrontiamole, dibattiamole, cerchiamo di fare della musica non un proclama ma un discorso di tutti i giorni, difficile, pieno di contraddizioni, ma pur sempre una parola che possa essere reciproca tra esecutore e ascoltatore.

Il problema poi dei costi, tanto dibattuto quanto superficialmente ignorato, è un altro degli aspetti che hanno reso ancor più truculento questo intreccio di problemi. Il capitale ha tentato

in tutte le maniere di crearsi uno spazio « a sinistra ». E molte volte ha centrato perfettamente il bersaglio. Abbiamo già citato quante volte l'organizzazione dei concerti venga ancora affidata a manager privati ben lontani da posizioni politiche chiare, anzi molte volte compromessi inesorabilmente; resta ancora da parlare di quell'enorme piovra che è il mercato discografico. Quante etichette così dette alternative si appoggiano chi in buona fede e chi in mala fede al grosso capitale? Potremmo dire tutte o quasi anche se in fondo, e lo sto sperimentando in questi giorni sulla mia pelle, con programmi modesti e grandi sforzi, si può vivere e gestire da soli la propria musica. Casi macroscopici sono quelli di certe etichette che, pur di avere una credibilità a sinistra, non esitano a imbastire doppi mercati con dischi con copertina a colori per i negozi e copertina in bianco e nero per il circuito alternativo, che quindi viene nuovamente ghettizzato e sfruttato. In ogni caso si tenta in tutti i modi di spremere questo magico momento che la nostra musica sta vivendo in Italia.

Il momento in cui cercare quindi di essere più coscienti, più responsabili, di tirare al fine le somme mi sembra indubbiamente arrivato. Le molte grida di allarme sui rapporti tra linea politico-culturale e pratica di gestione non bastano. Non bastano le proposte venute di sottili calcoli autograticanti che molti avanzano: è giunto veramente il momento di rimboccarsi le maniche, di dire basta al qualunquismo « di sinistra » e iniziare un nuovo corso per la gestione culturale della musica. Noi siamo pronti.

Andrea Centazzo



« I want to hear
the scream of the butterfly... »

Poche persone han coltivato, in vita, tanto scarsa pietà di sé, come Jim Morrison. Fedele sino al sacrificio alla poetica dylaniana (« *A poem is a naked person* »), l'uomo delle *doors of perception* ha speso i giorni a mostrar viscere e pelle al mondo intero; la popolarità (inevitabile, secondo la logica corrente: nessun spettacolo è più eccitante della vita che si dispiega) ha convocato alla Messa migliaia di soggetti, rendendo ancor più tremendo e perverso il rituale.

Il rifiuto di Morrison nasce da una insofferenza che alla lunga rivela il capriccio. Nel gesto del musicista che s'impadronisce del « luogo scenico » rifiutando di confortare con la sola presenza neutrale, c'è indubbiamente la consapevolezza dell'*inganno contemporaneo*, per cui ognuno può seder solo al posto che gli è stato assegnato. Ciò non è sufficiente, però; come non basta l'affermazione ostinata dell'io che passa per lembi di poesia, per canzoni *sui generis* e suona bella sfida ai molti *killers* dell'individualità. La disobbedienza, per aver gusto pieno, dovrebbe cercare tra le righe della vita, criticare ferocemente, muover come fionda con le parole e i concetti, rifiutando la facile commiserazione; il nostro personaggio è invece tra coloro che si fidan degli spettri, che fumano al *narghilé* dell'egoismo credendo che l'ebbrezza basti a salvare dal *massacro sociale*. Inchiodato al palo dell'America di Johnson, Morrison chiede pubbliche attestazioni di affetto e di stima; alla depravazione di cui ovunque scorge le tracce (intuendone la radice « cosmica », oltre le malefatte dei « pazzi senatori dai capelli bianchi »), egli oppone il personalissimo *semen*, che una provvida *groupie* di Miami farà sgorgare come antidoto, un giorno, tra la folla plaudente.

In questo senso l'impotenza di Morrison. Più che a comprendere la realtà salendo per i gradini dell'io, l'uomo cerca di ipnotizzare la Vita illudendosi di poter così penetrare i suoi meccanismi; la ripetizione, affascinante e sciolta, di simboli e suoni, è un magico Om che dovrebbe sprofondare il mondo nella vertigine, tramutando probabilmente i candelotti di Chicago in « *butterflies over the Woodstock's Nation* ». L'invito (per un mistico culto della personalità) è rivolto a una generazione confusa che vuole simboli più saldi della Rickenbaker di George Harrison, la stessa che più avanti si spartirà in schiere eguali tra

poesie di Jim Morrison

L'URLO DELLA FARFALLA

Jimi Hendrix (la religione del cazzo) e David Gilmour (la religione del fumo).

A verificar l'ipotesi, basterebbe un viaggio tra i testi (itinerario consueto: da *Light My Fire* a *Crystal Ship*, a *The End*, a *When the Music's Over*, con visita alla « cittadella misteriosa » di *Celebration of the Lizard*). Qui invece vogliamo di più, per non ripeter storie vecchie, e affron-

tiamo le poesie, scritte e non cantate, offerte al gioco della carta senza il balsamo sonoro. Morrison poeta è animale strano, che pietrifica le visioni consuete, che sceglie la via dell'aforisma per mostrare il proprio dominio sull'esistenza. *The Lords*, prima raccolta pubblicata, è una deludente collana di illazioni sull'Universo, dove il Gran Sacerdote smette gli abiti rituali per schiu-

mar « saggezza » in modo piano. Il *tazebao* (che vale certe « lezioni » del Jack Kerouac a *Big Sur*) non può esser credibile per la desolante miseria di cui è fatto; l'esploratore della Vita ha pochi strumenti, e spuntati, mastica *bonbons culturali*, si arresta alle relazioni più semplici. *The New Creatures* reagisce agitando lo scettro del simbolo, tornando al « gioco di prestigio » per cui si perde la testa; la melodia di quelle pagine ricche di bianco è la stessa di *The End*, canto che sale in spire larghe, che avvolge fidando su energie nascoste.

Dalla raccolta abbiám cavato qualcosa, una « visione lunga » e tre minuscoli frammenti. La chiocciola visita le sue profondità e non lascia nemmeno la bava (l'eccitazione della *Celebration*, l'inquietudine della *Fine*): la parola è monade magica, il poeta tiene le redini del significato ma si mostra disposto a patteggiare. Davanti al paesaggio che si offre immoto (ma non « brulica il vuoto », forse?) si avverte un lieve capogiro ma non certo la vertigine sperata; le linee di Morrison restan definite dalla pagina, non prendon trasparenza, non acquistano spessore. Fischia soltanto il bellissimo vento del sesso, che s'insinua nella pietraia con voce doppia; altrove, qualcuno chiama il poeta perché faccia risuonare la sua materia, perché scandisca con lingua e gola i deboli versi.

A parte, la *Feast of Friends* (mai edita nelle raccolte ufficiali, apparsa su un vecchio numero di *Rolling Stone* a mo' di commento per un'idea filmica) riprende la corsa consueta, sgela il verso libero, si tuffa nel cielo dei Misteri Universali con immagini dense. Il quadro conclusivo (la *Fine* onnipotente, la Morte con posa di fata) è una delle invenzioni più prodigiose del poeta; di fronte ad essa dovrebbe zittire il Mick Jagger *cock-ney* malizioso e inginocchiarsi il Jerry Garcia che più volte ha beffato l'« ultimo viaggio ». La « musica finita » suona più fragorosa del tuono.

Così, dalle tasche del *charlatan* cade una moneta paradossale. La morale è: coltivare il silenzio. La vita punisce i superbi per vie misteriose, inchioda gli attori del '68 alle macchine rotocalco, fa morire i « re lucertola » tra le squallide mura di un *hôtel* parigino.



Festa di Amici

(Feast of Friends)

Conoscono il caldo progresso, al di là delle stelle?
Sanno che noi esistiamo?
Avete dimenticato le chiavi del regno?
Siete nati e ancora
siete vivi?

Sapete che stiamo guidando i massacri,
simili a placidi ammiragli
e che grassi e lenti generali van seviziando oscenamente
il giovane sangue?

Sapete che siamo governati dalla TV?
La luna è una bestia assetata di sangue.
Le bande guerrigliere si attorcigliano
sui vicini ceppi della verde vite,
mentre la vita militare preme su innocenti
pastori che muoiono.

O Grande Creatore degli esseri,
concedici ancora un'ora per compiere la nostra arte.
per perfezionare le nostre vite.
I tarli e gli atei sono due volte divini,
e due volte muoiono.
Non si vive né si muore
e la morte non fa cessare nulla.
Più ci addentriamo nell'incubo
più la giornata si aggrappa alla vita,
la nostra passione e il fiore si aggrappano
alle vagine e ai disperati genitali:
con rumore,
otteniamo la visione finale.
La sete di verginità è stata saziata dalla verde morte.

(L'ho stretta

e la morte ha sorriso).

Ci siamo riuniti in questo vecchio e malsano teatro
per gridare alla vita la nostra concupiscenza,
per fuggire la formicolante saggezza delle strade.
Si assaltano le capanne.
Le finestre sbattono.
E ciò è solo una cosa, in mezzo a tutto il resto.
Danzare e salvarci, con il divino scherno delle parole.
La musica infiamma il temperamento.

(Quando i veri assassini del re
si sono permessi di vagare liberamente
mille maghi si sono levati nel paese).

Dove sono le feste promesse,
dov'è il Vino,
il Nuovo Vino (sta morendo sulla vigna).
O scherno che dimori,
dacci un'ora di magia,
a noi dai guanti di porpora,
a noi dal volto di storno
e dall'ora di velluto,
a noi razza dall'arabico piacere,
a noi dalla volta del sole e della notte,
dacci un credo in cui credere,
una notte di concupiscenza,
dacci la fede, nella Notte.

Dacci mille sfumature di colore
e un ricco mandala, per me e per te,
e al posto della tua casa
dai guanciali di seta,
dacci una testa, la prudenza, un letto.

Decreto di afflizione.

Lo scherno che dimora ti ha chiamato.
Eravamo soliti credere nei bei giorni andati.
Ancora riceviamo, in mille maniere,
le Cortesie,
e la fronte non si corruga.
Dimentica e lascia.

Lo sapevate che la libertà esiste,
in un libro di scuola?
Lo sapevate che i pazzi si stanno rinchiodando
nella nostra prigione, in un carcere,
in un penitenziario?

Abbiamo alberi temerari, sull'orlo del crepaccio.
E stiamo cercando la morte alla fine della candela,
e stiamo cercando qualcosa.
Questo è tutto ciò che troviamo.

Noi possiamo inventare regno nel nostro Io,
grandi troni di porpora, carri di concupiscenza
e dobbiamo fare all'amore
in letti di ruggine?
Porte d'acciaio che serrano le urla dei prigionieri
e un nastro inciso che culla i loro sogni?
Nessun uomo nero può vantarsi di levar gli ormecci
mentre angeli iridenti guardano le apparenze.

Essere un mucchio di polvere da magazzino,
spazzata dalle fronti delle valli di speranza,
questo è il carcere per quelli che debbono
levarsi al mattino e combattere, per tanto tempo.



Stendardi che non si possono usare,
mentre vergini piangenti
mostrano la penuria e fanno il grugno,
loro che delirano
per un cazzo appassionato.
Oh, sono ammalato di dubbio, se vivo o no
nella luce di un mezzogiorno sicuro.

Crudeli legami?
I servi hanno il potere,
cani - uomo e le loro spregevoli donne,
che devastano misere coperte
sopra noi marinai
(e dov'eri tu nella nostra difficile ora?).
A cavar latte dai baffi?
A tritare un fiore?
Sono stanco dei volti che mi appaiono
dalla torre TV.
Io voglio rose per il mio pergolato;
sei disposto a scavare?
Bimbi veri, rubicondi,
e adesso devo rimpiazzare gli stranieri abortiti nel fango.
Questi mostri
divoratori di sangue,
per la pianta che è stata piantata.

Stanno aspettando di portarci in giardini separati.
Sai com'è pallido e lascivo un foro pieno,
viene la morte ad una strana ora,
senza che sia annunciata,
senza che la si aspetti, come
a spaventare i forestieri che
oltre l'amicizia ti sei
portato a letto.
La morte ci rende tutti angeli
e ci dona le ali,
dove noi si aveva le spalle,
ali dolci come artigli di corvi.

Non più denaro, non più vesti bizzarre.
L'altro Regno sembra il migliore, da lontano,
sino a che il suo volto non mostra
l'incesto
e una lenta obbedienza a una legge vegetale.

Non ci andrò.
Preferisco una festa di amici
alla famiglia del gigante.

da The New creatures

I

Giubbotto in pelle di serpente
Occhi indiani
Capelli lucenti

Muove senza disturbo
Insetto del Nilo
Aria.

II

Tu sfilì per la soffice estate.
Vediamo la tua arma bramata declinare.
La tua solitudine
Il tuo vuoto che brulica.
Foreste pallide sull'orlo della luce
che scende

Ancora i tuoi miracoli
Ancora le tue magiche braccia

III

Ancora pastura nel pascolo malato
Tristezza animale e lettuccio
Frustata
Sipari d'acciaio aperti con forza
Il sole elaborato vuol dire
polvere, coltelli, voci
Sfida la solitudine
sfida la febbre, ricevendo
gli umidi sogni di un Re Azteco.

IV

I poggi sono alti e cresciuti troppo in fretta,
ricchi di caldo pericolo verde.
Sbloccate i canali.
Punite l'angoscia del dolce compagno di giochi della nostra sorella.
Ci volete in quel modo, nel sonno?
Ci adorate?
Quando sarete di ritorno,
vorrete ancora giocare con noi?

V

Caduta.
Strani dei arrivano in veloci pose da nemico
Le loro camicie sposano delicatamente
vesti e capelli insieme
Tutt'intorno alle braccia ornamenti
nascondono vene più blu del sangue
che pretendono il benvenuto.
Soffici occhi di lucertola si collegano?
Il loro insetto dolcemente prosciugato piange in erezione
nuove paure, là dove la paura regnava
Il sesso che fruscia contro la loro pelle
Il vento allontana ogni suono
Segna la tua testimonianza sulla terra battuta.

VI

Ferite, membri e dardi.
Gambe coperte luccicanti piombano
presso donne tranquille
Impressionante obbedienza della gente riunita
Stupefacenti cave da depredare.
Dissoluti, indolenti balletti di saccheggio.
I ragazzi corrono.
Le ragazze urlano, cadono
l'aria è spessa di fumo.

VII

Donna lucertola
con i tuoi occhi d'insetto
con la tua selvaggia sorpresa.
Calda figlia del silenzio.
Veleno.
Voltati scivolando di gemente saggezza
Gli occhi ciechi senza luce
dietro i muri s'alzano nuove storie
e si desta brontolando e gemendo
la misteriosa alba dei sogni.
I cani giocano nel sonno.
Il lupo urla.
Una creatura sopravvive alla guerra
Una foresta.
Un fruscio di parole spezzate, fiume
che soffoca.

VIII

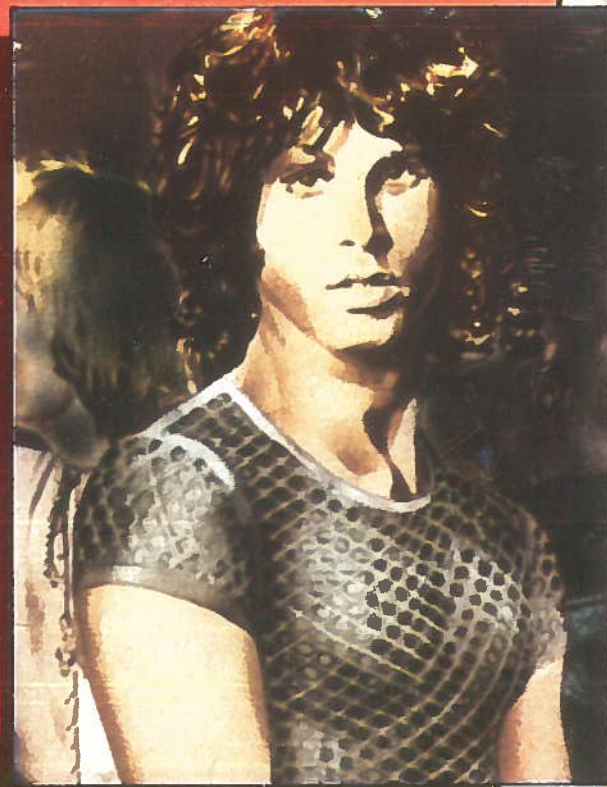
Il serpente, la lucertola, l'occhio d'insetto
la verde obbedienza del cacciatore.
In fretta, col freddo, servendo
silenzio e sonno
frantumando calde foreste in legno inquieto

Ora per la valle.
Ora per i capelli sciopposi.
Pugnalandosi gli occhi, cieli che si spalancano
dietro il cranio.
Rapida fine della caccia.
Un braccio attorno al gonfio seno lacerato
e la gola con macchie rosse.
I segugi guardano con gioia perversa.
Portatela a casa.
Riportate alla barca il corpo di nostra sorella

Carovane di cammelli
testimoniano armi a Cesare.
Onde scivolano e filtrano nei
muri. Le strade
inondano pietra. La vita va
su una guerra assorbente. La violenza
uccide il tempo del non sesso.

Città cancro
Decadenza urbana
Tristezza d'estate.
Le autostrade della città vecchia
Spettri in automobile
Ombre elettriche.

Catalogo di orrori
Descrizioni di disastri naturali
Liste di miracoli nei corridoi divini
Catalogo di pesci nel canale divino
Catalogo di oggetti nelle stanze
Liste di cose nel fiume sacro.



live in Venezia

REICH, RILEY E PALESTINE

Che il fenomeno musicale americano entro il quale si è finora voluto far rientrare sullo stesso piano personaggi come Philip Glass, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Charlemagne Palestine etc., non fosse una entità monolitica, senza differenze interne, lo si poteva arguire da un'attenta analisi della loro produzione discografica. Ma per riuscire a capire perfettamente i differenti rapporti, le reali distanze, era necessario un confronto diretto. La rassegna che la Biennale Musica ha dedicato dall'11 al 19 ottobre a questo fenomeno musicale americano assunto ad importanza ormai determinante, si è presentato come il programma più lucido e coerente finora realizzato in Italia e forse in Europa, per organicità ed intenzionalità del discorso. «Tesi» era appunto un quadro il più possibile esauriente, completo ed indicativo di questa «scuola». A questo

scopo si sono adottati gli strumenti del concerto e degli incontri col pubblico, snodatisi nell'arco di nove giorni. Steve Reich ha occupato quattro giorni di concerti e conferenze, presentando una discreta e rappresentativa fetta del proprio panorama compositivo. Terry Riley ne ha prese tre, Palestine due. Le differenze, le distanze rivelatesi alla luce dei fatti molto profonde e spesso apparentemente inconciliabili sul piano strettamente ideologico, tali da far ritenere problematico, in sede puramente teoretica, qualunque tipo di parallelo, si risolvono ovviamente in intenzioni musicali comuni. In comune ci sono un'eguale introspezione, analisi del suono mediante la sua riproposizione in frasi brevi e reiterate in diversa combinazione fra loro. Il segreto è semplice come l'uovo di Colombo: non riusciamo a percepire, a penetrare a fondo della realtà sonora solo perché siamo abituati da secoli di musica occidentale a concepire i suoni in gerarchie costruite e sovrapposte alla realtà. Nella musica occidentale si predica la «diversità» come terreno principe sul quale condurre l'educazione dell'orecchio (una melodia deve essere quanto più possibile diversa dall'altra), per essere apprezzata, o addirittura percepita. Nella concezione della musica occidentale quanto più lo svolgimento è

«diverso» lungo tortuoso, elaborato, quanto più la musica è oggetto di apprezzamento. Nella musica occidentale è finora esistita una indistruttibile equazione fra difficoltà tecnica e bontà musicale, fra arditezza costruttiva e validità di contenuti. La nuova musica americana propone esattamente il contrario, è la cattiva coscienza, l'alterego di tale concezione. Tale musica non è però iterativa tout court non è per la verità mera ripetizione di frasi identiche accostate l'una all'altra; la diversità esiste, ma è relegata intenzionalmente in un esercizio minutissimo di spostamenti, di slittamenti di tempo, di sovrapposizioni. Ciò è difficile da cogliere assai più che in una melodia di Schubert o in una serie di Schoenberg, musiche che «vengono incontro» all'orecchio spodestandone la libertà. Sotto la spinta di questa educazione l'orecchio occidentale ha rinunciato alla sua autonomia, alla sua capacità di leggere i minuti dettagli, così come uno stomaco abituato alla carne, ai sapori forti che «gli vanno incontro» fino a violentarlo, diviene incapace di notare le differenze fra gli elementi naturali della terra. Altra ispiratrice è la

semplicissima e saggia legge scoperta peraltro da qualche millennio dalle tribù africane, seconda la quale il ritmo è più efficace se ripetuto infinite volte. Ciò non vuol dire necessariamente che tali ideologie siano trasferite pari pari nella musica: di esse se ne prende lo spirito, la struttura, la forza informatrice, ma essa verrà e dovrà essere trasferita puntualmente su di una strumentazione rigorosamente occidentale. A questo solo punto si potranno raggiungere i risultati d'approfondimento ricercati, e non una semplice fuga verso altri mondi. Di qui il rifiuto da parte di Steve Reich, che sul ritmo ha dedicato una grossa parte dei suoi studi, rifiuta qualunque strumento esotico, nel timore di essere frainteso. Indicativo che la forma musicale più studiata da quasi tutti questi musicisti sia il Gamelan di Bali, oltre a molta musica africana. Le differenze fra le tre musiche prese in esame, sono però come accennato, sostanziali. Steve Reich persegue la via della assoluta predeterminazione di ogni passaggio, ogni salto, ogni progressione della musica, escludendo assolutamente ogni forma di improvvisazione. Terry Riley ha un approccio del tutto opposto, concependo il suo solitario, umano, diretto rapporto con lo strumento come improvvisazione incanalata entro binari di carattere generale dal punto di vista della struttura del pezzo (accordi e linea melodica come semplice «guida»). Charlemagne Palestine opera esattamente a metà strada, rifiutando il concetto di improvvisazione, come categoria «creativa» a priori: predetermina, presceglie lo spazio della tastiera (ridotto) da esplorare e in seguito è disposto a variare di poco i grappoli di accordi da percuotere ritmicamente allo scopo di sonorizzare un rapporto fisico acustico col pianoforte.

Carlo
Cella

Roberto
Nasotti



Clapping Music per due esecutori, ovvero, dopo la voce, uno dei rapporti più diretti col suono. Anche qui tutto è scritto, le sfasature di ritmo ed i relativi effetti sono rigidamente previsti.



Piano Phase per due pianoforti, qui condotto su due marimbe. In questa partitura è riprodotto in nuce uno dei procedimenti compositivi che contraddistinguono la musica di Steve Reich (in particolare per il suo uso di strumenti essenzialmente acustici) ma che è propria anche di Philip Glass: il "phasing". I due esecutori cominciano suonando una frase in unisono; uno dei due esecutori accelera impercettibilmente il tempo creando uno sfasamento che viene condotto fino al punto in cui la stessa nota viene eseguita dall'un esecutore in battere e dall'altro in levare, ritornando poi alla fine del pezzo all'unisono.



Violin Phase per 4 violini. L'esecutore suona la frase prestabilita che viene contemporaneamente registrata su nastro e quindi riprodotta (Reich stesso controlla vigile la registrazione e l'esecuzione). L'esecutore dovrà quindi confrontarsi con quello che ha suonato prima e a quattro riprese sovrapporre alle precedenti registrazioni (prima, prima + seconda, prima + seconda + terza) altrettante frasi prestabilite in diverso tempo.



Steve Reich



Music for 18 Musicians. E' la composizione finora più complessa alla quale Reich si sia dedicato; **Music for 12 musicians** potrebbe essere intesa come una tappa intermedia. L'organico strumentale è composto da 4 marimbe, 4 vocaliste, 4 pianoforti,

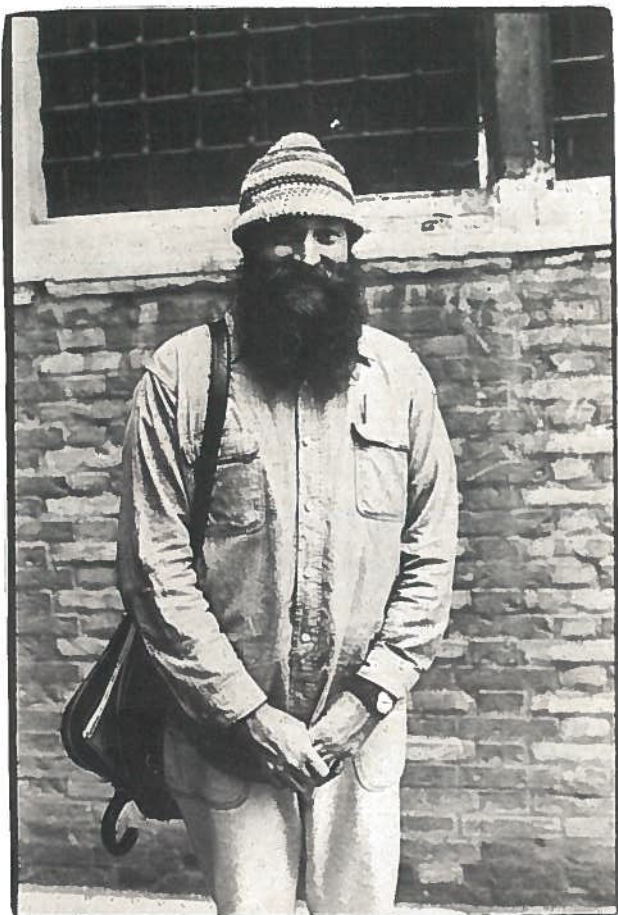
2 clarinetti bassi, 1 vibrafono, 1 violino, 1 violoncello. In scala maggiore è applicato lo stesso metodo compositivo del « phasing », complicato dal numero degli esecutori, dalla ricchezza delle possibilità timbriche e dalla straordinaria varietà degli effetti sonori.

"E' la seconda volta che vengo in Italia,
ho suonato a Torino e a Roma,
ma non ho mai suonato a Milano...
Vi presento mia figlia"

"E' la prima volta che vedo Venezia
nella mia vita... era molto bello
ieri col sole..."

"Spero che mi trovino un Revox,
me lo avevano promesso..."

"Vorrei dormire un paio d'ore
prima del concerto"



Terry Riley



Lo strumento è elettrico, ma il rapporto è strettissimo, in simbiosi, ed impostato, nonostante tutto, sui "tradizionali" binari dell'improvvisazione. Poco è prestabilito, se non le linee generali, le frasi, i tempi, le melodie del pezzo, tutto il resto (durata, variazioni, sonorità etc.) è frutto delle vibrazioni del momento.



La strumentazione è semplice: un organo (Yamaha), un amplificatore, un registratore a bobine con possibilità di bassa velocità, collegati fra loro. Non c'è assolutamente nulla di preregistrato; il registratore è usato durante l'esecuzione per ottenere effetti di sovrapposizione.



C. Palestine



"Non preoccupatevi, non voglio avere un joint qui davanti a voi, le "sigarette" che fumo mi servono per misurare il tempo..."

"La mia famigliola... io senza Schiller non riesco a suonare..."

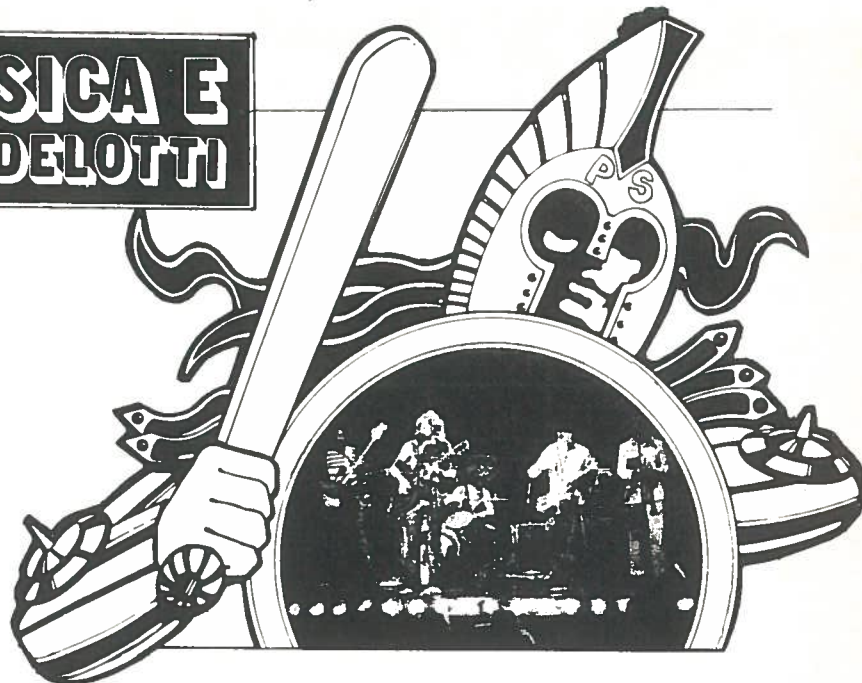
"This is a game... this is a game... io riesco a cantare dove mi sento triste o dove mi sento bene; qui non mi sento nè triste nè bene... così posso solo suonare..."

"Io non uso alcuna amplificazione, perchè voglio rimanere su di un piano umano... se volessi obliterarvi e non "sentirvi", userei un'amplificazione, ma voglio rimanere su di un piano umano..."

La tastiera è esplorata prevalentemente in senso verticale, non viene assolutamente usata alcuna melodia intesa in senso tradizionale. Pochi accordi vengono percossi con sottilissime modificazioni di intervallo (solo in queste minute modificazioni si riesce a scorgere un'embrionale forma melodica, difficile da cogliere, ma rilevabile ad un attento ascolto) L'energia fisica prodotta con la percussione digitale, sommata ad un delicato gioco di pedaliera fa spaziare le sonorità dal pianissimo al fortissimo, lasciando spesso le corde in perpetua vibrazione, il che dà frequentemente l'impressione di un'amplificazione, tale è il volume sonoro sprigionato. Frequenti i fenomeni di "battimento".

"Venite tutti più vicino..."

I concerti erano preceduti e seguiti durante l'arco dei nove giorni da dibattiti e incontri col pubblico, prevalentemente al mattino. Charlemagne Palestine coerentemente al suo personaggio interamente autogestito, trova il tempo e la volontà, subito dopo la sua provocatoria esibizione, di cercare il dialogo a caldo col suo sconcertato auditorio.



la gatta cenerentola e il calendimaggio

La concomitanza di cartellone che vedeva simultaneamente la « fiaba popolare » della NCCP al Teatro Lirico ed il nuovo spettacolo del Nuovo Canzoniere al Pier Lombardo faceva venir voglia di operare problematici paralleli. La realtà doveva dimostrare come le due cose si pongano all'interno di una ipotetica rifondazione (o fondazione) della nuova cultura di sinistra su marciapiedi assolutamente opposti. Ricca, (anche economicamente), cesellata, professionale, e professionistica *La Gatta Cenerentola*, povero, spontaneo e spontaneista il *Calendimaggio*. La Nuova Compagnia è ormai entrata nel mondo dello spettacolo in veste di accettazione di pubblica ufficialità, il suo potere contrattuale è salito vertiginosamente negli ultimi anni fino a culminare quest'anno col riconoscimento del successo discografico di *Tammurata nera* ed ora con la realizzazione di uno spettacolo musical-teatrale messo in scena con ampio dispiego di mezzi. La scenografia è assolutamente perfetta, con ambientazioni accuratissime, moderne e perfetta illuminazione. L'indicazione scenica viene giocata con abilissima sottigliezza fra l'esplicito ed il sottinteso, con dati e simboli sufficienti per indirizzare l'immaginazione e prontamente fermati poco prima di coarcirla. Lo spettacolo del Nuovo Canzoniere Italiano, *Calendimaggio*, col solo Ivan Della Mea a rappresentare la continuità del gruppo, dopo il recente abbandono di Giovanna Marini e Paolo Pietrangeli, è invece basato su argomentazioni e proposte del tutto contrarie. I mezzi scenici sono scarsissimi, ma questo è un dato lapalissiano che potrebbe convertirsi agevolmente in un punto d'onore a patto che la sua realizzazione e le proposte che stanno al fondo venissero realizzate con

completezza, e proprietà; il che non avviene. Al fondo è un'idea (piuttosto buona) che vorrebbe significare attraverso l'assunzione del simbolo del Maggio (primavera, risveglio, festa, cambiamento, rivoluzione), un'invito-offerta alla festa continua ed autogestita, scaturita prima di tutto dalla presa di coscienza del fatto che finora anche la fantasia popolare non è stata interamente autogestita dal popolo. Lo spettacolo si svolge dunque rappresentando (o cercando di rappresentare) la delusione per tale convincimento, susseguente alla presa di coscienza di tale estraneità, non libertà persino nella festa, per concludersi nel finale con un simbolico grosso pallone (la terra, il potere, la festa) gettato tra il pubblico, a stimolarne la risposta creativa. L'idea come si vede è buona e lucida, ma la fragilità del veicolo musicale con quale il Nuovo Canzoniere è oggi ridotto a sostenere certe intuizioni è veramente eccessiva. A parte il collaudatissimo Ivan Della Mea, la tecnica strumentale e vocale e la convinzione degli altri e soprattutto dei più recenti acquisti è assolutamente incapace di portare a fondo gli abbozzi di idee musicali. Molti sono i dubbi e i falsi sapori dei quali la cultura di sinistra ha oggi fastidio. Lo spontaneismo e l'approssimazione devono essere considerate necessariamente come tappe già consumate e da lasciarsi definitivamente alle spalle. E' triste che un nome glorioso come il Nuovo Canzoniere che raccolse quattordici anni fa l'eredità del Cantacronache torinese di Amodei e Liberovici, sia costretto oggi a ritagliarsi scarne ed approssimative figurine senza mordente, dopo essere stato all'avanguardia della ricerca folklorica e dopo averla abbandonata (almeno nei termini di « imperialismo culturale »

che si addebitano alla NCCP, quella cioè del saccheggio del patrimonio popolare, rubato ai legittimi portatori per farsene belli) in favore di un uso libero ed indifferenziato di tale patrimonio, allo scopo non di riproporlo uguale a se stesso in altro contesto, bensì di creare qualcosa di nuovo, nell'unione a diverse forme musicali usate in piena libertà.

In questi termini si può essere costretti a preferire

(non volendolo), la *Gatta Cenerentola*, spettacolo tutto sommato « classico » e tradizionale, operetta musicale in chiave popolare, con ricostruzione filologica di musica « ad imitazione » di formule e schemi compositivi del passato, che puzza ufficialità lontano un miglio, ma che offre un perfetto saggio di professionalità, di completezza, di buona tecnica strumentale e vocale.

Carlo M. Cella



Gatta Cenerentola



Calendimaggio

Dylan profeta ebraico?

BALLATA DI JAHVE'

Qualcuno ha scritto che « è tipico delle epoche di decadenza leggere il mondo in un granello di sabbia ». Può anche essere; ogni tanto, però, da quegli insani esercizi nascono cose meravigliose. C'è chi perde il senno tentando d'interpretare in codice il Vecchio Testamento, chi soffre sulla brace di parole apparentemente « spiegate », per scovare nuove virtù; in una piccola sala milanese, non molti mesi fa, un vecchio di mite saggezza ci intratteneva per ore parlando dei « significati esoterici sottesi alla musica di Bach ». Questi medici dal farmaco insolito dimostrano forse l'« alternativa » migliore. La loro sonda scende vertiginosamente lungo l'abisso delle cose, batte sentieri non calpestati, tasta tessuti di cui nulla è noto: alla fine, qualunque sia il risultato, splende l'esempio di una ricerca nel profondo, bella sfida all'approssimazione, all'ignavia, al qualunque contemporaneo.

dah: Studies in Bob Dylan and Torah Judaism, Kavannah: Mystic Steps and Dylanautics) non v'è traccia della perfida mania che spingeva A. J. Weberman e quelli del Dylan Liberation Front a rovistare tra la spazzatura alla ricerca di prove della « corruzione dylaniana »: Pickering non conosce il cancro del sospetto ma la luce della passione, e in questo senso muove amorevolmente, giungendo a risultati d'indiscutibile fascino.

Dinnanzi a simili tentativi, ci muoiono in bocca molte parole. Certo, riesce difficile collocare sotto la stella di Davide il primo periodo dell'artista, dove s'intonano melodie blasfeme (deliziosa, al proposito, la parodia della vicenda di Abramo e Isacco che apre Highway 61) e tira l'aria

va offerto con tutto il suo fascio di ambiguità e mistero, « uccello raro » in un paesaggio (la dylanologia) che per molti versi è brullo e desolato.

Il brano che presentiamo è tratto dall'ultimo volume a tutt'oggi pubblicato da Pickering, Bob Dylan Approximately (A Portrait of the Jewish in Search of God) (David Mc Kay Company, 1975), resoconto della « campagna d'inverno » che Zimmerman condusse per gli Stati al principio del 1974, ritornando per l'ennesima volta a calcare le scene. Al centro dell'attenzione sta Planet Waves, una del-

Poesia/preghiera è il linguaggio dell'anima di Bob Dylan. Poesia/preghiera indica che la parola in sé è movimento, promessa di azione, memoria di voci in cerca di volti. Le parole riflettono la divinità. La musica è il linguaggio dell'Ineffabile, *histapkhuth hanefesh*, effusione dal cuore di sogni e speranze. « Il Signore ha fatto questo mondo — insegna il cabbalista ebraico del ventesimo secolo Sefer ha-Zohar — a immagine del

Stephan Pickering è, nel suo piccolo, uno di questi esploratori. Da anni scruta l'orizzonte dylaniano, annota gli annuvolamenti e gli squarci d'azzurro, fidando su una intuizione che crede dimostrata: Dylan è un Jewish mystic, una « voce ebraica del dopo-Olocausto che cerca e riscopre le manifestazioni di Dio ». Tutta l'opera dell'artista è impregnata di questo profumo, dalle maliziose ballate giovanili agli apologhi di John Wesley Harding, a Planet Waves (ancora non sappiamo il parere di Pickering su Hurricane e i segni contemporanei: in quale cielo dell'ebraismo staranno mai Rubin Carter e l'« infedele » Sarah Lowry?); lo studioso legge, estrae, misura e mette in relazione, cuce un Catalogo dei Misteri dove nulla è casuale o fuori posto. Nella ricerca che si compendia in numerosi studi: fra tutti, Dylan: A Commemoration, Agga-

di un distratto agnosticismo. Più insinuante il dubbio nei confronti del « secondo Dylan », quello che vede Sant'Agostino e sente le locuste, quello fotografato in visita al Muro del Pianto, che chiede d'essere ammesso (1971: Pickering è rigoroso nel documentare il fatto) in un kibbutz dell'entroterra palestinese. Certo, oltre ogni diatriba cabbalistica, bisogna riconoscere che in Dylan vibra spesso la corda della Religione dei Padri, che immagini, parole, concetti, veston spesso profumo biblico; la nave di When the Ship Comes In, il paesaggio di Times They Are a-Changin' son figurine di catechismo, molti anni prima che Frankie Lee venisse tradito (non a caso) da Judas Priest. Qui non si vuol scegliere nulla, comunque, anzi il contrario; Pickering

le opere più riuscite degli ultimi tempi, groviglio di « segni strani » che l'ebraista puntualmente collega con anni Sessanta e architettura biblica. Lettura affascinante, queste righe scavano l'abisso sotto il granitico monumento del Dylan così com'è. Nel corso della « scandalosa operazione », Pickering non muove muscolo, avanza inesorabile, traccia linee e compone enigmi, « as quiet as a mouse », come lo straniero che annuncia a Frankie Lee grandi avvenimenti misteriosi.

mondo superiore, e tutto ciò che è nell'inferiore ha un corrispondente in quello... e tuttavia il tutto costituisce unità ».

Il confronto di Bob Dylan con il caos è da sempre dialettico. L'uomo ebreo, in special misura dopo l'Olocausto, è un sopravvissuto. Le fiamme di Auschwitz si sono spente, sono state calpestate; dalla distruzione sorge un « nuovo mattino ». Anziché estinguerci, impariamo a scorge-



re « le luci che circondano » il cuore (*Forever Young*). « Lo spirito dell'uomo è il lampo del Signore / che penetra le intime parti » (Proverbi 20: 27). Col nostro respiro interiore, nefesh, noi togliamo il gelo dalle finestre dello spirito, ed estendiamo la nostra visione. Le luci che ci avvolgono, ha detto Dylan, brillano « da occidente sino a oriente » (*I Shall Be Released*). Simili ad ebraici Gigmesh, noi ve-

do specchi per la luce, onde del pianeta, inni per spaventare gli angeli peccatori.

« Fa' scorrere le due dita lungo la mie schiena / E portami un poco di felicità », Dylan implora in *On a Night Like This*. Egli domanda che soffino i « quattro venti » (simili ai « sette venticelli » della *Ballad of Hollis Brown*) attorno alla « porta della capanna ». Noi trasformiamo il caos che è, in realtà,

che si rifiutano di fornir risposte *blowin' in the wind*; mentre « in solitudine / urla gelido un coyote », e l'aria è percossa da sette venti (*Ballad of Hollis Brown*) - che nel tempo diventeranno un solo soffio urlante (*All Along the Watchtower*).

I « venti del mutamento » (*Forever Young*) hanno molti aspetti: « Fa soffiare i quattro venti » (*On a Night Like This*); un « vento che cambia » (*Tough*

of Eden) che soffiano attraverso la nostra coscienza (*Subterranean Mhonesick Blues, All Along the Watchtower e Love Minus Zero*). Il vento è « la voce di un grande movimento ». (Ezechiele 3: 12), una presenza, un avvertimento che noi in vita respiria-

diamo il passato esalare affannati respiri e morire. Timorosi della morte, andiamo in cerca dell'amore, di isole d'immortalità, che ci dicano, in alternanza di sorriso e angoscia, che non vi è alcun « segreto » di vita, solo Mistero. Coi venti invernali — siano essi del Central Park o di Duluth — ci contorciamo le labbra in domande, risposte, crean-

noi stessi. Prima, il caos era un tormento per Bob Dylan. Le dita si stringevano in nodi inestricabili (*Just Like Tom Thumb's Blues*) e diventavano strumenti di distruzione: « le due dita che salgono sulla mia manica » (*She's Your Lover Now*). I venti, ancora, rabbiosi contro le porte dell'anima come « nuvole di tempesta » (*The Man In Me*),

Mama); un « vortice di vento » (*Something there is About You*); e i venti che lacerano il cuore (*Blowin' in the Wind, Ballad of Hollis Brown e The Man in Me*). Dopo le descrizioni del poeta, abbiamo il presentimento che Dio stesso « piomberà sulle ali del vento » (Salmo 18: 11). Ci sono « venti preziosi » (*Gates*

mo, quando le illusioni, il ciclone che infuria su una macchina a vapore » (*Last Thoughts on Woody Guthrie*), un vento che « soffia con durezza » (*Farewell*). Noi dobbiamo, ha detto il poeta molto tempo fa, volgere i nostri volti, « volgerli alla pioggia / e al vento » (*Perry's Song*). « Egli rende i venti suoi messagge-

ri», insegna una preghiera dello Yom Kippur. E un poeta del decimo secolo, R. Mesullaham ben Kalonymous, ha scritto: «Liberaci dalle tempeste urlanti» (comparate quest'ultima parola, «howling», con l'uso simbolico che Dylan fa in *All Along the Watchtower*).

Nel Talmud (Sotah 31.a), è detto: «Due discepoli comparvero davanti al Maestro. Uno disse: «Nel mio sogno ci insegnarono 'Oh, quanto abbondante è la tua bontà, che Tu hai serbato per coloro che Ti amano, agli occhi dei figli dell'uomo!» (Salmo 30: 20). L'altro disse: «Nel mio sogno ci insegnarono 'E si rallegrino tutti quelli che sperano in Te, essi giubilino in eterno e Tu abiti in loro; e in Te si glorino tutti quelli che amano il Tuo nome» (Salmo 5: 12). Il Maestro rispose: «Entrambi siete uomini perfettamente virtuosi, uno per via dell'amore, l'altro per via del timore».

Noi cerchiamo il nesso causale nei nostri cuori, per il Mistero che luccica dietro le nostre parole, per il fatto della nostra esistenza. Dopo incontri di esperienza con Dio, allora schematizziamo con ideali conseguenze. Il poeta di *Planet Waves* non può insegnare (descrivere) il Mistero, l'ineffabile. Le sue parole, tuttavia, possono destare in ognuno una risposta a questo risveglio. Così possiamo dire che la santità, *kodesh*, crea con la sua propria essenza dialogo, timore e, talvolta, paura.

Come ha detto Rav Avraham Yitzhak Kuk, di venerata memoria, l'uomo deve spezzare le catene della paura che impediscono all'umanità di scoprire il divino. Queste catene, per usare ancora le sue parole, possono di-

ventare lo stoppino di una candela per le fiamme dell'anima risvegliata: «simili a trame di lino consumate dal fuoco che brucia». Così, occorrerebbe una rivoluzione nell'anima di ognuno, che formi una base da cui poter scorgere le luci, «le luci che ci avvolgono» (*Forever Young*). Nelle parole di Rav Kuk, una simile trasformazione dell'anima individuale appare «segno che l'anima, in tutti i suoi aspetti, attraversa un periodo di rimodellamento, e la luce di una salvezza celeste va rivelandosi in una moltitudine di aeree scintille» (traduzione approssimativa da *Orot hac Kodesh*). L'uomo ascolta. Cerca la verità. Pone domande con le onde del pianeta e trova risposte dalle ruote frangose e dalla luce dello *Shekinah*. Quando crede che le sue implorazioni non abbiano risposta (non possano averla), allora «una tremante voce da lontano, incerta» tocca la sua anima (*It's All Right Ma*). Ma Dio ascolta la voce di ognuno, ha coscienza di «tutti quelli che in verità lo chiamano» (Salmo 15: 18). Noi scopriamo la verità (*Forever Young*), e la strada più diretta verso di Lui è misericordia e verità (Salmo 25: 10).

Ma non è la scoperta della verità che importa al poeta ebreo di *Planet Waves*. Piuttosto, l'onesta ricerca della verità — con la sua ricompensa e i suoi pericoli. C'è «gelo sul vetro della finestra / ad ogni nuovo, tenere bacio», afferma Dylan in *On A Night Like This*. Fuori dall'anima, il caos stende le sue fredde dita: «Le finestre son colme di gelo» (*It Takes a Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry*). Le finestre dell'anima sono un sentiero per la consapevolezza

za, e il poeta ci sfida a spalancarle: *Can You Please Crawl Out of Window* (inciso come singolo nel 1965, esistono due versioni di queste poesia formidabilmente evocativa); «Appoggio le dita contro il vetro» (*I Dreamed I Saw Saint Augustine*). Se non ne siamo capaci, se diventiamo schiavi della consuetudine, allora la verità è veramente utopia. «Accendo un fuoco», Dylan confessa in *One a Night Like This*. Un fuoco sul quale si possano scaldare le nostre anime e i nostri cuori, e non si permetta alle fiamme di carbonizzare la vista: «piangendo come un fuoco» (*It's All Over Now Baby Blues*): per non dire del «Bacio Santo che forse chiude l'eternità» (*Love is Just a Four-Letter Word*; Dylan usa ancora la parola «eternità» in *Wedding Song*).

Visto così, l'amore è una realtà che «Grandi Acque non possono spegnere / fiumi non possono travolgere» (*Cantico dei Cantici* 8: 7). Nel Talmud sta scritto che Mosé e Miriam morirono per un bacio di santità.

In *Going Going Gone*, una irresistibile evocazione di dolore, Dylan «chiude il libro / sulle pagine del testo». Prima, con *Too Much of Nothing*, il testo (del passato) appariva indistintamente con lettere fiammeggianti sulle pagine: «Tutto è già stato scritto sul libro». Noi siamo, ha detto Martin Buber, su una sommità: se ci spingiamo innanzi possiamo vedere la nostra morte, se torniamo indietro possiamo vedere la nostra vita. *Highway 61 diventa un miraggio*: con tematica determinazione, dice Dylan, noi possiamo vivere «sulla sommità», ma camminare indietro è una necessità, «pri-

ma di toccare lo scoglio».

E' stato detto: «Per Te brilla la mia lampada / Il Signore mio Dio illumina la mia oscurità» (Salmo 18: 29). Dylan ha scritto: «Padre della notte, Padre del giorno / Padre che allontani l'oscurità» (*Father of Night*). Per creare *tikkun*, la reintegrazione, l'uomo deve amare. La *Shekinah*, la presenza, accende la candela con i nostri cuori.

Il corpo, l'anima dell'uomo e della donna è un'unità, hanno affermato i mistici d'Israele. La vitalità dell'anima (*nefesh*) è alla base della candela, luce pallida, invisibile a tratti, in altri momenti tremolante, catturabile solo nello spazio della visione. Unificata, l'umanità è una fiamma, riflesso di Luce. Non è questo il nocciolo di *Hazel* e di *Something there is About You*?

Possiamo, Dylan ha detto, non aver fiducia nei nostri fratelli, nelle nostre sorelle; possiamo andarcene via, muovendo verso l'«inevitabile destino / errando nella vergogna» (*I'm a Lonesome Hobo*). Verità, dialogo, amore - sentieri intrecciati, autostrade verso *shalom*, la completezza. Possiamo domandare «il tocco del tuo amore» (*Hazel*) o possiamo «pretendere di non venir toccati mai» (*I Don't Believe You*); o peggio, «Rasputin è molto nobile / Ha toccato il retro del suo collo ed è morto» (*I Wanna Be Your Lover*).

Nelle notti in cui il silenzio è un compagno gradito, i nostri occhi san distinguere «polvere di stelle nel tuo occhio» (*Hazel*). Nei giorni in cui erutta la violenza, «lei ha pallottole negli occhi, che brillano» (*I Wanna Be Your Lover*). Noi possiamo lottare: possiamo morire sulla cima di una collina (*It Takes a Lot to Laugh, It Takes A Train to Cry*). E *Hazel*, sotto gli alberi della magnolia, vedrà che noi siamo «sopra una collina». E' forse l'altura del Sinai? Quando *Hazel* è assente, «la sua assenza mi rende ancora più cieco». E' un giorno in cui appare una nuvola scura (*Knockin' on Heaven's Door*; nella versione *live*, la nuvola diventa «treno»), quando nell'anima dell'umanità c'è «scura nebbia» e «densa oscurità» (Joele 2: 2).

L'oscurità, l'eclisse dell'uomo, dell'amore, del dominio dell'indifferenza: queste son le radici delle visioni del poeta ebraico. Un cabbalista dell'undicesimo secolo, R. Eljah ben Mordecai, ha scritto: «Il potente campione Abramo intese la Tua verità / in un'epoca in cui tutti avevano dimenticato come piacerti».

Introduzione e traduzione
a cura di



Che problema avete in testa?

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

Con i rimedi della natura.

All'Arnica per la forfora



Dr. Dralle Shampoo "Forfora"
Foglie d'Arnica
per capelli con forfora
capelli liberi e splendenti

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 Erbe per capelli grassi



Dr. Dralle Shampoo Erbe
un preparato che nasce dalla natura
per capelli grassi
capelli soffici e naturali

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.

Alle Proteine per capelli fragili



Dr. Dralle Shampoo Proteine
un preparato che nasce dalla natura
per capelli delicati e sfibrati
capelli vigorosi e brillanti

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

Barry Lyndon di Kubrick SETTECENTO

L'altro versante del baccano nevrotico, insultante e chiassoso inscenato contro *Novecento* è il silenzio ostinato che circonda *Barry Lyndon*, l'ultima fatica di Stanley Kubrick, uno dei film più belli che si siano mai visti, un film che, come *2001*, non ci stancheremo mai di vedere e di rivedere.

Ancora una volta Kubrick travolge ogni idea definitiva che ci si poteva essere fatti del suo lavoro. Chi, come me, lo considerava, dopo *Arancia meccanica*, una promessa non mantenuta, un gigante rovinosamente crollato, adesso è servito da questo film sublime, il più importante, in senso assoluto, realizzato dall'industria del cinema degli anni 70, così come *Intolerance* lo è stato per gli anni '10, *Metropolis* per gli anni '20, *2001* per gli anni '60. Come è difficile credere all'esistenza di un artista, di un cineasta contemporaneo, che ha realizzato film importanti come *Lolita*, *2001*, *Barry Lyndon* e insieme film orrendi come *Il bacio dell'assassino*, *Il dottor Stranamore*, *Arancia meccanica*. Per noi, che non siamo liberali nietzschiani come Kubrick, è inusuale e imbarazzante giocare col mito terroristico della genialità, ma non si può fare a meno, davanti a questo film, di restare stupefatti dalle sue proporzioni smisurate, dalla sua assoluta originalità. Qualità, o meglio caratteristiche, che siamo obbligati a ritrovare anche quando, come nei film citati sopra, Kubrick va a fondo nell'errore.

Se l'entusiasmo, che a ogni visione di *Barry Lyndon* si rinnova, mi impedisce, ancora oggi dopo la terza volta, di parlarne ragionando, a maggior ragione mi rende incomprensibile l'atteggiamento quieto, sufficiente, distratto, con cui il film è stato accolto. E' più facile accettare il rifiuto netto di chi, come Callisto Cosulich su *Paese Sera*, stronca il film definendolo un'opera che solletica gli alti istinti, che non l'accoglienza calorosa ma svagata e gli apprezzamenti grigiamente positivi che *Barry Lyndon* incontra in Italia, in Inghilterra, in America. *Barry Lyndon* è un film di tale splendore che dovrebbe accecare (e dunque sono assolti quelli che,

chiudendo gli occhi, conservano un debole ricordo di bei quadri e la sensazione di belle musiche assordanti) oppure infiammare: ogni altra reazione tiepida rientra nel paragrafo della patologia del pubblico e va senza dubbio ascritta a quella che è stata definita la caduta della percezione sensoriale, malattia propria delle società dello spettacolo.

Il film racconta la storia di un plebeo senza qualità, testardo, violento, poco intelligente e assai rapido a colpire di spada, a barare, a ingannare, che sale rapidamente i gradini della rozza ripidamente i gradini della rozza che non riesce, malgrado i suoi sforzi, a diventare nobile. Anzi, questa irresistibile ambizione, questo ingenuo e ostinato desiderio, travolgeranno Barry facendolo precipitare di nuovo nel baratro della miseria dove atten-

derà solo, infelice e fisicamente rovinato, la fine dei suoi giorni. Questa storia piuttosto comune, desunta con relativa fedeltà da un romanzo di Tackeray, permette a Kubrick di darci un quadro del settecento alle porte della rivoluzione francese di una profondità e di una verità sconcertanti. Grazie a un talento difficilmente misurabile, e a 11 milioni di dollari, il film apre un paragrafo nuovo e luminoso in quel genere lussuoso, vuoto e sostanzialmente regressivo che siamo abituati a chiamare *film in costume*. *Barry Lyndon* opera, in rapporto a questo genere, lo stesso profondo e radicale mutamento che *2001* ha effettuato sul cinema di fantascienza. I costumi, gli ambienti, gli oggetti scenici, il paesaggio, la luce degli interni (una pellicola speciale, ad alta sensibilità, fabbricata dalla Ko-

dak e una macchina da presa progettata per adattarsi a un obiettivo fotografico della Zeiss hanno permesso a Kubrick di filmare servendosi soltanto della luce delle candele), il maquillage degli attori, in una parola tutto ciò che, da *Scaramouche* a *Via col vento*, da *Cleopatra* a *Il dottor Zivago*, definisce il genere, non è qui utilizzato come vestito, come costume del film (costume che dovrebbe garantirne, come un lussuoso travestimento, la commestibilità estetica). *Barry Lyndon* va al di là, distrugge l'idea ingenua che si cela sempre dietro il film d'epoca minuzioso, si difende da quel kitsch e da quel naïf involontari, da quell'amore infantile e rimosso per il museo delle cere che fanno capolino perfino in *Senso*.

Chi vede in *Barry Lyndon* una prodezza glaciale e inerte,



un esercizio di alta calligrafia applicata al niente, è lo spettatore ancora convinto che *Tom Jones* sia un capolavoro, oppure non ha capito. La leggendaria pignoleria di Stroheim, quella più vicina nel tempo di Visconti, la sapiente ricostruzione d'epoca di Joseph Losey, hanno portato, nei casi migliori, a un realismo tanto minuzioso quanto falso, ad una falsità e a un artificio preziosi come possono esserlo le grandi verità «teatrali», a una grande qualità illusionistica che non va assolutamente confusa con il *realismo documentario* di *Barry Lyndon*, che è altrettanto convenzionale, ma *diverso*. In *Barry Lyndon* la meticolosa veridicità dei dettagli non suggestiona mai col fascino indiscreto dell'imbalsamazione del passato ma costruisce, inventa, immagina (esattamente come i modellini, i

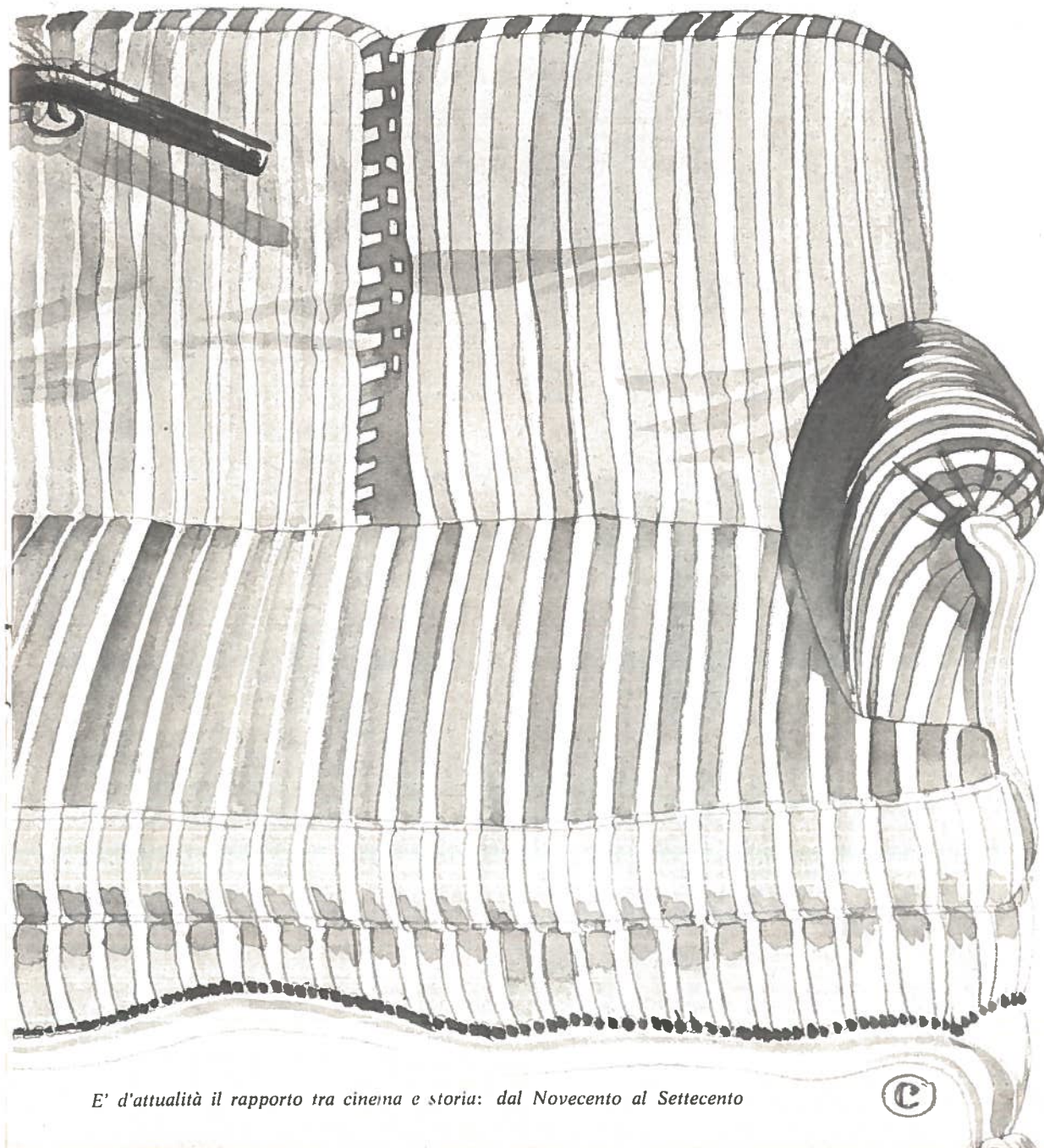
fondali e le prospettive di 2001) lo spazio vitale, lo spazio psicologico, lo spazio sociale, lo spazio percettivo così come si costituiscono in un dato momento della storia. L'atteggiamento di Kubrick davanti al settecento è l'opposto di quello di Bertolucci davanti al novecento, e non mi pare che la differenza sia soltanto quella di due secoli: mentre per il secondo il passato sembra essere, prima di tutto, ideologia, e i personaggi che mette in scena idee e pensieri, per il primo esso è l'intreccio dei modi e dei luoghi reali dell'esistenza sociale di uomini reali.

Forse per questo *Novecento* è un film sul mito, mentre *Barry Lyndon* è un film sulla storia. Ma la cosa più sorprendente di questo film abnorme, che sembra nutrirsi tanto di una coscienza 'mediologica' nordamericana

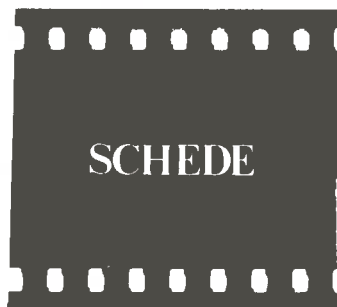
(televisione, film pubblicitario, alta tecnologia e alta fedeltà della rappresentazione) quanto di uno spirito 'materialista' europeo (l'economia drammatica del film è tutta giocata sui problemi del denaro, della legge, della casta sociale, della famiglia; l'atteggiamento dell'autore è più scientifico che umanistico; i riferimenti pittorici e musicali non sono il saccheggio 'americano' di una presunta e venerata cultura europea ma, quasi, delle 'citazioni' ideologiche), è forse un'altra. Mi sembra che *Barry Lyndon*, che batte in verosimiglianza, trasparenza ed effetto di realtà anche il più lussuoso tentativo illusionistico del cinema spettacolare, assomigli irresistibilmente (ma vedremo come) a *La presa del potere di Luigi XIV* di Roberto Rossellini, a *La marsigliese* di Jean Renoir, a *La religiosa* di

Jacques Rivette, a *Cronaca di Anna Magdalena Bach* di Jean-Marie Straub, a *L'eroe sacrilego* di Kenji Mizoguchi, e non ai film-monstre dell'industria del travestimento e dell'intrattenimento. Ma questa somiglianza è attenuata da uno scarto. Infatti in *Barry Lyndon* la domanda brechtiana sulla rappresentazione, cioè la domanda di una distanza e della ricerca di questa distanza (domanda che, da Godard a Straub, il cinema degli anni '60 aveva inseguito affannosamente, e che adesso sembra abolita, o formulata diversamente), è trasportata dentro un punto di vista 'spettacolare', grazie a un uso, apparentemente ovvio e pigro ma in realtà geniale, della voce fuori campo che non commenta affatto gli avvenimenti che vediamo, non li enfatizza non li approfondisce, ma ne costituisce il *controcanto*, la distanza critica, e la coscienza storica. La differenza finale fra *Barry Lyndon* e il cinema, diciamo così, brechtiano, è che il primo non rifiuta e non combatte la domanda di spettacolo e di partecipazione emotiva che il pubblico formula, ma in qualche modo la *eccede*. Infatti ecco i duelli alla spada e alla pistola, le battaglie, le seduzioni, le danze: ci sono tutti, e affatto vergognosamente (non come Bresson che, in *Lancillotto e Ginevra* presenta un torneo facendoci vedere soltanto gli zoccoli dei cavalli, o come Altman, ancora più represso e cerebrale, che in *Gang* si diverte a farci vedere, degli assalti alle banche, il prima e il dopo ma non il durante). Ma questi nuclei drammatici, le scene canoniche intorno alle quali il film in costume si è costruito come il western intorno al duello alla pistola, sembrano avvenire per la prima volta. Questi momenti sono esplorati nei loro tempi reali tanto minuziosamente da svelare, bruscamente, la meccanicità con cui gli altri film in costume li hanno quasi sempre rappresentati, riducendoli a retoriche pietrificate. Svelamento, rivelazione e verità che non si risolvono nella frustrazione dello spettacolo interrotto, nel sacrificio dell'emozione uccisa a maggior gloria della ragione, ma nella produzione di uno spettacolo espanso, di un'emozione ancora più profonda, di una partecipazione totale da parte dello spettatore, che quanto più è messo in grado di seguire 'a distanza' la storia poco edificante del signor Barry Lyndon, tanto più ne è commosso e incantato. Qualunque cosa si dica di questo film, si avrà sempre l'impressione di avere dimenticato l'essenziale.

Mi limiterò, se non a giustifi-



care il mio entusiasmo, a individuare almeno la ragione principale per cui *Barry Lyndon* rappresenta per me, e mi auguro per molti altri, un'autentica gioia e una rivelazione. Lontano dal cinema di formule e procedimenti a cui rimanda soltanto per la sua mole produttiva, *Barry Lyndon* si situa in quella zona dove il cinema è invenzione, ricerca, esperimento. Ma dove tutti, coraggiosamente e confusamente, cercano, Stanley Kubrick trova. Non domanda, risponde.



NOVECENTO, film italiano di Bernardo Bertolucci.

Di *Novecento* siamo stati i primi a parlare in Italia (Gong numero 3, anno 3, marzo '76), con una sommaria analisi condotta su una versione del film un po' più lunga di quella che circola attualmente divisa in due atti.

Rivedendolo (a colori, con la musica e gli effetti, doppiato e rifinito nel montaggio) continuo a trovare il film bello, poetico, e soprattutto salutare all'interno di un cinema italiano ammalato di naturalismo, psicologismo, tentazioni moderniste e vecchi amori neo-realisti. *Novecento* non va confuso né con *Senso* né con *Paisà*, perché è prima di tutto una grande favola onirica e stralunata, piena di sussulti e trasalimenti, di brividi, sospiri, sussurri e grida. E' un sogno, che poi diventa incubo, e poi sogno di nuovo. Un grande sonno lungo cinquant'anni, con tutto l'incanto e l'angoscia, ma anche la sgradevolezza, l'indigenza e la primarietà che hanno i sogni, soprattutto quelli fatti in campagna, in una campagna profonda come un abisso o come una caverna, dove si svolgono, come diceva una canzone, tutto il bene e tutto il male del mondo. E' il sogno di un poeta comunista, e fra le mitologie che lo popolano, c'è quella della lotta di classe, insieme a quelle dell'istinto, della natura, della morte e della festa. Tutti sembrano scandalizzati perché il film è pieno di buoni e di cattivi, e perché gli unici personaggi «veri» e sfumati sono quelli dei padroni. Per il primo punto, si sa che tutte le favole si servono di uno schema primario e manicheo, anche se spesso la loro presunta ingenuità (e non penso solo a Perrault, ma alle favole russe di Dovcenko, a quelle cinesi, a quelle di Jean Cocteau) cela un significato singolarmente perverso. Ci sono anche favole brutte, non risolte poeticamente: ma mi pare che nessuno rimproveri a *Novecento* di essere una favola non poetica. Per il secondo punto,

e cioè la falsità del «popolo» (ma anche dei fascisti), non bisogna dimenticare che lo spazio iniziale del film è proprio quello della borghesia, che viene messa in scena con le forme che essa ha sempre adottato per rappresentare se stessa, ed è dunque del tutto conforme (sia in termini di nuances psicologiche, che di artifici naturalistici) a quelle che, ancora oggi, viene chiamato di solito realismo.

Ma a un certo punto questo spazio viene **espropriato** da un popolo che, ci piaccia o no, ha avuto di rado la possibilità di rappresentarsi cercando e creando modi autonomi di rappresentazione. Qui i contadini non contano tanto in quanto psicologie, ma in quanto idee (Olmo, e il vecchio Delcò) o in quanto masse. Quando essi commettono l'esproprio, questo si fa, per così dire, stilistico: e le masse novecentesche (le comparse, che smettono di essere il coro di un'opera borghese ed escono prepotentemente dall'ombra) prendono il posto dei personaggi ottocenteschi. In altri termini, la modernità del cinema di Bertolucci prende il sopravvento su suo amore-odio per la tradizione (qui, soprattutto, dovrebbero convergere tutte quelle analisi che si pretendono politiche perché è qui che si rivela l'ideologia di un'opera, e di un artista). A un certo punto Dovcenko, Minnelli e Visconti vengono sconfitti (ma per poco, proprio come i padroni del film) dai Maggi contadini, da Brecht, da Godard e perfino da Straub. Si potrebbe dire che la poesia e la bellezza presenti nell'infanzia (non a caso la parte che piace di più) vengono abbandonate nel lungo autunno-inverno del fascismo, in un viaggio poco confortevole nell'ideologia, nella sporcizia e nella falsità (impurità e falsità che diventano, prima di tutto, un tratto stilistico) e alla

fine di questo viaggio nella notte (notte del cinema prima di tutto, notte espressionista) poesia e bellezza sono, più che ritrovate, reinventate nella luce e nella primavera della Liberazione, sotto il segno del Teatro, della Sovversione e dell'Utopia.

Novecento è un film discontinuo, eteroclitico, aritmico perché non è un nuovo *Via col vento* ma un altro film di Bernardo Bertolucci, e come quelli che lo precedono, forse di più, non è una scrittura piena, omogenea, autorevole e autoritaria, ma un impasto di scritture, un tracciato che trascina nella propria corrente tante di quelle sedimentazioni stilistiche che Cesare Cases, Giorgio Bocca, Natalia Ginzburg, Ruggero Guarini e Arrigo Benedetti (per non citare che alcuni degli intellettuali, completamente ignoranti di cinema, che si sono voluti occupare del film) nemmeno se le sognano. Lo strepito che si è scatenato contro *Novecento* (non una battaglia, prevedibile date le dimensioni del film, ma un vero e proprio linciaggio stolto e conformista) ha fatto di Bertolucci la metafora dell'artista di successo come vittima esemplare della società dei consumi. Non è la politica del film che dà noia, ma la sua poetica. E' l'ennesima riprova di un costume italiano di sempre: da *Viaggio in Italia* a *La dolce vita*, da *Prima della rivoluzione* a *Novecento*, ogni volta che politici, filosofi, poeti ed esperti di parmigiano reggiano si occupano di un film, è una gara patetica a chi spara le cazzate più grosse. Eppure è abbastanza ovvio, per chi lo ha visto, che *Novecento* non è un saggio storico (di cui verificare pedantemente l'esattezza delle date, per poi bocciarlo) ma un film che riflette sull'Italia riflettendo sul cinema. Ci sono diversi difetti, che gli impediscono di essere quel capolavoro che molti si

aspettavano, ma quando si processa qualcuno per un omicidio che non ha commesso, è ipocrita e fariseo difenderlo dicendo che ha il vizio del bere. Qualunque siano i suoi vizi intimi di opera cinematografica, *Novecento* ha almeno una pubblica virtù: in un paesaggio culturale tragicamente conformista e pacificato malgrado gli strepiti, questo film, che si è tentato invano di trasformare nell'esempio di quel che vuole oggi il capitale cinematografico, risulta invece così personale, così tormentato, così poco allineato col gusto oggi di moda, da risultare **ingestibile**, da parte della distribuzione americana, del partito comunista, della cultura dominante.

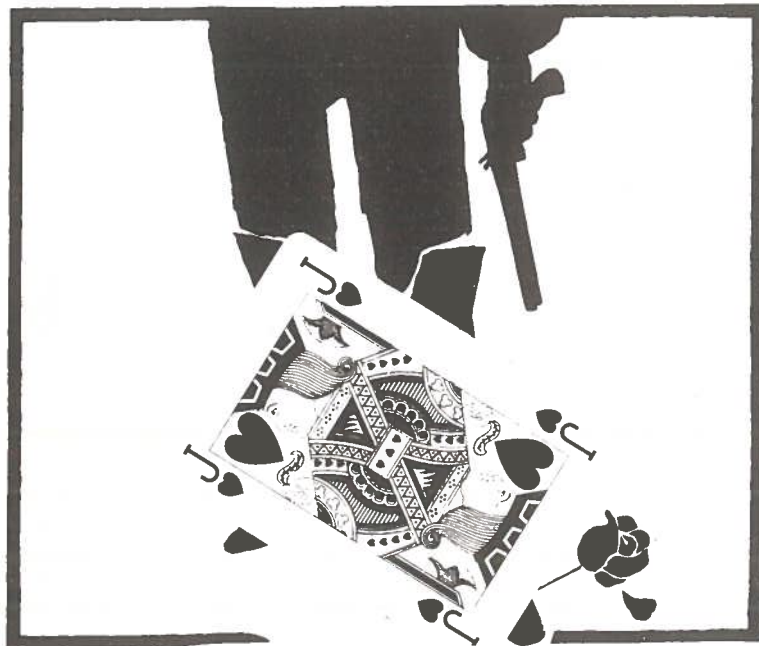


Burt Lancaster in *Novecento*

XII MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA DI PESARO

Il tradizionale appuntamento con la Mostra di Pesaro si è quest'anno spezzato in tre incontri: i primi due a Pesaro, il terzo ad Ancona, nello spazio di una stagione. Il nucleo centrale continua a essere nel mese di settembre (quest'anno dal 15 al 22) ed è stato quello che, più del seminario sul cinema italiano fascista svolto ad Ancona in ottobre, ha suscitato l'interesse di quanti si interessano a politiche e poetiche cinematografiche che trovano qui lo spazio che viene loro negato dal mercato e da altri festival più sofisticati, ma meno avanzati. I quattro giorni che ho passato a Pesaro non bastano, malgrado il calendario gradevolmente fitto di proiezioni, a fare un discorso approfondito sulla nuova fisionomia di un festival che, perduta quella, preziosa e insostituibile, che lo aveva caratterizzato fino al 1970 (ricerca di un nuovo cinema che era, prima di tutto, ricerca di una nuova definizione del cinema), ne sta cercando, con fatica e coraggio, una nuova. La personale di Alexander Kluge, mediocre cineasta tedesco sospeso, come i trapezisti di un suo film sul circo, fra il cielo della filosofia e la terra di un cinema saggistico, giornalistico, di materiali e citazioni, non mi sembra indicare la scelta di un cinema ideologico (l'ideologia di Kluge può esaltare, al massimo, qualche adornano in ritardo o i nuovi radicali) ma piuttosto la scelta di un orizzonte problematico (i film di Kluge, come una scatola magica, elencano tutti i grandi problemi dell'epoca senza alcuna forza cinematografica per approfondirli).

La proposta di un cineasta a così basso quoziente cinematografico dà la sensazione, forse sbagliata, che la nuova linea della Mostra, magari per reazione a tan-





ta passata semiologia, sia quella di sospendere il discorso interno al cinema, per esplorare il suo esterno. Questa impressione è accresciuta dal resto del programma, redatto secondo un criterio esplorativo (cinematografie minori europee, cinema del terzo mondo, nuovi gruppi e movimenti) che, coerentemente, non dà molto peso alla qualità e alla consistenza delle opere in sé. I due esempi principali di questa tendenza ad allargare l'area geografica del cinema erano costituiti da una rassegna abbastanza straordinaria di film dei paesi arabi (Egitto, Algeria, Tunisia, Siria, Libano, Marocco, Kuwait, oltre alcuni infelici documentari palestinesi) e da una terrificante panoramica di film messicani raggruppati dal locale Frente Nacional de Cinematografistas (da battezzare subito, per la rozzezza reazionaria dei risultati, **Frente del porto**). Accanto a questi due paragrafi, fra gli altri film del programma non mancavano esempi di cinematografie tradizionalmente minori che non possono più essere guardate in fretta e con sufficienza, come quelle irlandese, colombiana, portoghese, greca, senegalese, etiope. Trascu- rando le opere di grande peso e vigore (in questi ultimi anni i film di Oshima, Wim Wenders, Robert Kramer, Angelopoulos, Godard, per non citare che i più famosi, testimoniano che esiste ancora quel cinema per cui la Mostra era nata, e che oggi vediamo altrove), Pesaro dovrebbe compiere, coerentemente con le sue scelte, lo stesso scarto che va da uno sguardo sociologico (per il quale ogni oggetto sottratto al nulla è di per sé interessante) ad uno antropologico (il quale privilegia quei sistemi di segni, o quei nuclei di informazione, più completi e compatti, o comunque più ricchi di dati). Fra i film che ho potuto vedere, alcuni erano molto belli, al di là del loro valore di re- pertoire. Il diario di un procuratore di campagna di Tawfiq Salah ha la forza poetica di un Mizoguchi neorealista, Il ritorno del figliol prodigo di Yusuf Shahin è un « musical » egiziano che fa pensare, nei suoi momenti migliori, all'e- pisodio musicale di *Le petit the- tre de Jean Renoir*, il portoghese *Tras-Os-Montes* di Antonio Reis e Margarida Martins Cordeiro, mal- grado il feticismo formale (si ha l'impressione che gli autori, trop- po innamorati del loro splendido materiale, lo abbiano utilizzato tutto) è un esempio di cinema li- rico memorabile, il libanese *Kafr Kassem* di Borhan Alaué è un bellissimo film « politico » e, nel genere del documentario di reper- torio, la seconda parte della tri- logia cilena di Patricio Guzman (*La batalla de Chile: Il-el Golpe de Estado*) è abbastanza straordinaria. Suggestivo, e di un'astrazione in- solita per il cinema arabo che io conosco, è *Al Shergul*, film ma- rocchino di Mumen Smihi, e dal museo degli orrori messicani si può salvare *La Pasion segun Be- renice* di Jaime Humberto Her- mosillo, per il tentativo di applicare, anche con grazia, la lezione mes- sicana di Buñuel. Per mia sfortu- na, fra i molti film che ho man-

cato, c'era anche **Fortini/Cani**, primo film italiano di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, che si potrà vedere, a dicembre, insieme ai film più interessanti di questa dodicesima edizione, nel club di cinema sparsi ormai un po' dappertutto.

Parafrasando uno dei film mes- sicani presenti, « passo dopo pas- so, camminando », la Mostra di Pesaro sembra cercare una stra- da che forse non entusiasma, ma almeno non è stata ferma come la quasi totalità delle altre mani- festazioni del genere.

MR. KLEIN, film francese di Joseph Losey.

Nella prima parte del film, nel corso di un'asta, ci viene descritto minuziosamente il significato sim- bolico di un tappeto alle spalle dell'oratore (l'immagine che esso rappresenta, un rapace trafitto, è la stessa su cui scorrono all'in- zio i titoli di testa). Il sospetto che la molla segreta dell'intrigo si celi in quel disegno, unito al fa- scino che emanano tutte le storie in cui un uomo è minacciato dal proprio doppio, mette lo spetta- tore in quello stato di risveglio intellettuale proprio dei grandi racconti cifrati, da *Il compagno segreto* a *Intrigo internazionale*, fatti di sottili ripetizioni, di rime interne, di segrete differenze, di bruschi rovesciamenti. Insomma, si dimentica la diffidenza che giu- stamente Losey suscita, e si pen- sa a *La cifra nel tappeto* piutto- sto che a *Una romantica donna inglese*. Invece, dopo un primo rullo quasi splendido, dove si in- nestano i motivi della colpa, dell' espiiazione, dell'inchiesta e dell' ossessione, Delon incontra in un castello Jeanne Moreau, che ha l' aria di non sapere cosa deve fare di preciso. Da quel momento tut- to comincia a sgretolarsi, a sfal- darsi, niente fa più la sua figura, neppure la luce livida che ci ave- va colpito tanto. Mano a mano che la storia (scritta da Franco Solinas) si intorbidisce, si arruf- fa, si complica inutilmente, si di- batte nel tentativo disperato di darsi, se non una necessità, al- meno una costruzione, la messa in scena di Losey si fa sempre più uniforme, sciatta, pigra. De- lon gira su se stesso, inciampando nelle banalità che gli si accu- mulano intorno. Ogni tanto Losey sembra scuotersi, ma è proprio quando ha l'aria di impegnarsi che fa le cose più tremende, come lo spettacolo nel cabaret e il suo pubblico, o il finale nello stadio. Malgrado il saccheggio di riferi- menti e citazioni, il tema dell'in- zio svanisce davanti a tentazioni giallo-politiche molto poco inglesi.

Così **Mr. Klein** finisce per es- sere un ennesimo esempio di quel genere retrò e fatiscente che è il nazi-erotismo all'italiana. Anche se, davanti a quelli che a Ausch- witz hanno ballato soltanto ultimi tanghi (da Liliana Cavani a Tinto Brass), Losey, con il suo valzer, fa la figura del gran signore.



**"...sfida chiunque
a trovarle un difetto..."**
QUATTORRUOTE



Ora giudicate voi.

Gli esperti più esigenti hanno esaltato la "nascita" della nuova Simca 1307/1308.

Cerchiamo, insieme, di capire per quali motivi la Simca 1307/1308 suscita eccezionali reazioni.

La nuova Simca esiste in tre versioni: 1307 GLS, 1307 S e 1308 GT. Tutte hanno cinque posti e cinque porte, trazione anteriore e motore trasversale; 1294 cm³ per le 1307 e il nuovo motore 1442 cm³ per la 1308 GT.

Le sospensioni a quattro ruote indipendenti danno un perfetto adattamento a qualsiasi fondo stradale. L'accensione transistorizzata consente partenze immediate anche nelle peggiori condizioni meteorologiche. Ma anche l'equipaggiamento e il comfort delle Simca 1307 e 1308 meritano di essere esaminati con attenzione.

La Simca 1308 GT,



**VETTURA DELL'ANNO
1976**

per esempio, ha di serie: vetri elettrici anteriori, tergifari, lunotto termico, cinture di sicurezza ad inerzia con riavvolgimento automatico, contagiri, orologio,

un sistema di ventilazione sia anteriore che posteriore, una morbida moquette, i sedili ricoperti di velluto comodi e ribaltabili e una quinta porta perfettamente integrata nella linea. I vetri atermici e l'apparecchiatura già predisposta per la radio completano questo equipaggiamento da fuori serie.

Ecco a voi la Simca 1308 GT. Analizzatela rigorosamente: il solo vero

giudice, infatti, sarete voi. Simca 1307 GLS (L. 3.735.000); Simca 1307 S (L. 4.145.000); Simca 1308 GT (L. 4.475.000) salvo variazioni della Casa. IVA e trasporto compresi... naturalmente.



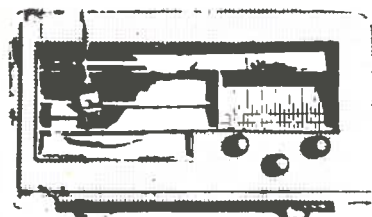
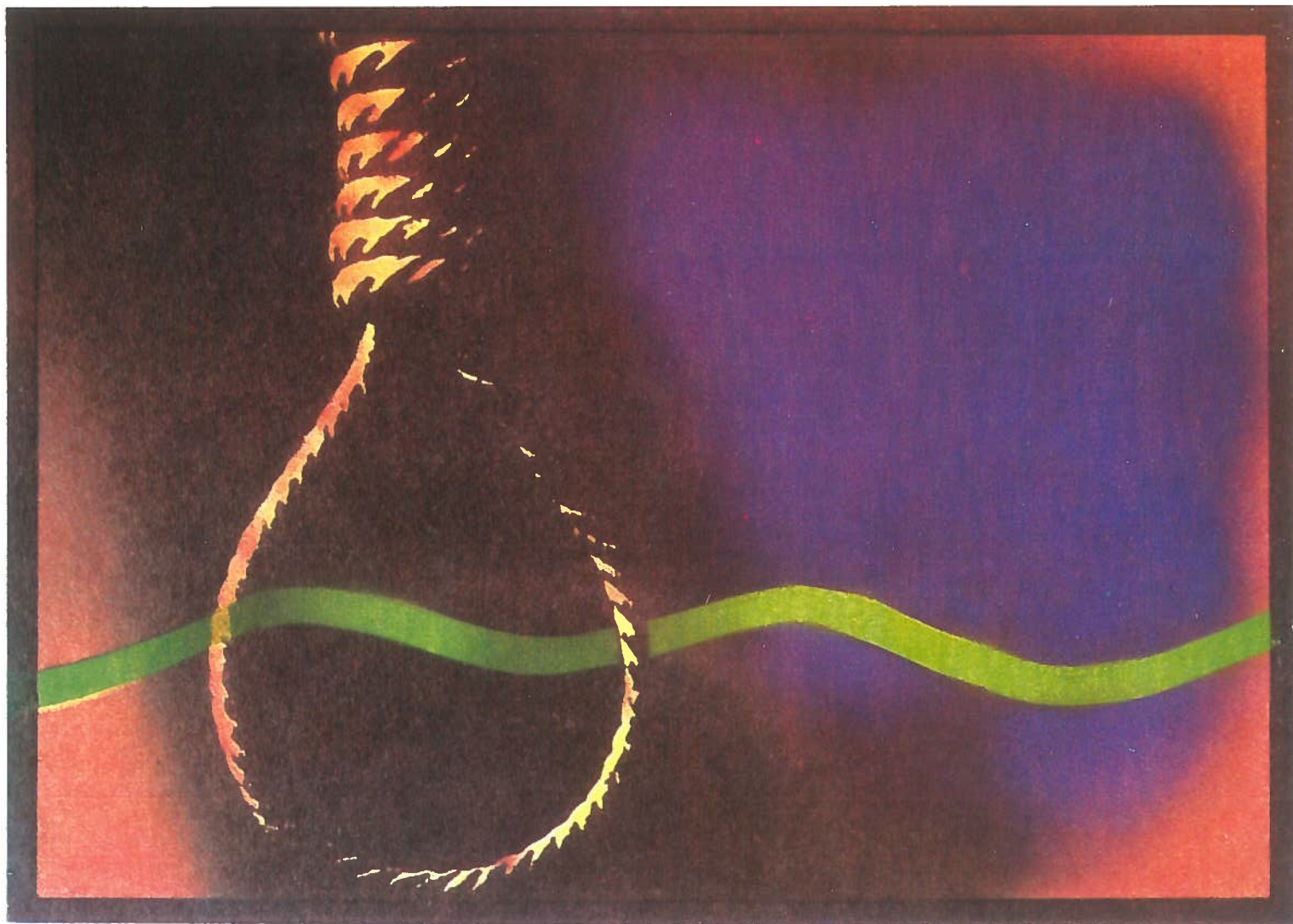
 **SIMCA 1307**
SIMCA 1308

 **Benvenuti a bordo**

Simca ha scelto



LE RADIO LOCALI E LA SIAE



Le radio locali sono quasi mille, di queste circa il 40% sono no-stop-music, o comunque tendono esclusivamente alla «speculazione dell'etere». Mandano in onda una colonna sonora che faccia da supporto a centinaia di annunci commerciali giornalieri. Risultato: per qualche decina di queste emittenti si parla di 200 e più milioni di fatturato pubblicitario all'anno.

Tali radio si riuniscono quasi tutte nell'ANTI (Associazione Nazionale Radiotelediffusioni Indipendenti). Ed è proprio l'ANTI che in queste ultime settimane ha fatto sapere di essere da

tempo in contatto con la SIAE ed di aver portato avanti trattative per una definizione della quota che le sue associate dovrebbero pagare per i diritti d'autore e di radiodiffusione delle musiche quotidianamente mandate in onda. Il 20 di settembre scorso l'ANTI ha inviato a tutte le radio e televisioni una lettera in cui venivano descritti i termini economici essenziali del possibile accordo: «fino a 4 ore di musica lire 15.000 giornaliere; fino a 8 ore di musica lire 30.000, fino a 12 ore lire 50.000, fino a 16 ore lire 75.000 oltre le 16 ore lire 100 mila. Facciamo qualche calcolo. La maggior parte delle stazioni radiofoniche rientra nelle categorie dalle 50 mila alle 100 mila lire giornaliere, cioè dai 18 ai 36 milioni all'anno di diritti d'autore. Una vera rapina. Per la maggior parte delle radio d'informazione e di base queste cifre rappresen-

terebbero le entrate minime indispensabili per sopravvivere.

Una settimana dopo l'annuncio di tale possibile accordo si sono riunite a Roma le radio della FRED (Federazione Radio Emittenti Democratiche). Hanno dibattuto a lungo su molti punti (decentramento regionale, radio come servizio sociale, definizione dei punti qualificanti per una nuova legislazione radio-televisiva) e hanno anche analizzato l'accordo ANTI-SIAE. Non solo per il fatto che era stato stipulato da un'altra associazione di radio, ma soprattutto perché è stato giudicato un «accordo capestro», un «suicidio per la maggior parte delle emittenti democratiche», è stato deciso che la SIAE per ora non si paga. Anche le associate dell'ANTI di dimensioni medio-piccole (la maggior parte) sembrano aprire gli occhi e non accettare a scatola chiusa una soluzione che le

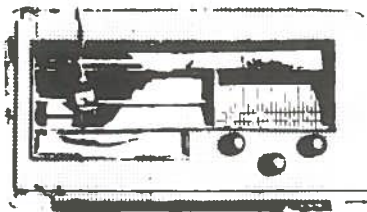
porterebbe in poche settimane al collasso economico. La dirigenza dell'ANTI invia il 28 di settembre una nuova circolare, con la quale convoca la assemblea nazionale per il 10 ottobre a Carrara. Si legge fra l'altro: «ogni decisione spetta all'assemblea dell'ANTI e l'eventuale convenzione che la nostra associazione stipulasse con la SIAE sarà da questa applicata nei confronti di tutte le emittenti anche non facenti parte della nostra associazione». Quest'ultima frase è una menzogna spudorata e intimidatoria.

Un alto dirigente della SIAE di Milano ha recisamente smentito che i termini dell'accordo siano realistici e comunque applicabili indiscriminatamente per qualsiasi emittente. Pare che gli interessi della SIAE siano più verso una proliferazione massiccia dei propri «clienti», (le radio emittenti appunto), piuttosto

sto che verso la decimazione di questi e la sopravvivenza di poche grosse stazioni.

Le emittenti locali italiane comunque sono in subbuglio. Dopo le lotte portate avanti nel '75 contro le chiusure a sorpresa volute dalla polizia delle PP.TT., non avevano più corso un così grosso pericolo di vedersi annientare in pochi giorni. In tutte le città si riuniscono per discutere e coordinarsi sul problema della SIAE. A Milano per esempio il 5 ottobre 25 radio (della FRED, dell'ANTI e anche non associate ad alcun organismo) firmano un comunicato in cui si dice fra l'altro « La proposta d'accordo presentata dall'ANTI è da rifiutarsi in ogni caso; in primo luogo perché non è rappresentativo della grande maggioranza delle radio libere e di buona parte delle stesse emittenti associate; in secondo luogo perché qualsiasi accordo in tal senso deve essere preceduto da un dibattito a livello generale su tale questione tra le emittenti libere. Le radio emittenti sottoscritte denunciano poi questo accordo tra SIAE e ANTI come primo esempio di una volontà esplicita di strangolare economicamente le radio libere e di imporre una concentrazione oligopolistica delle testate radiofoniche. Ritengono inoltre che un accordo sulla questione possa essere concluso so-

lo nel contesto più generale di una regolamentazione legislativa della attività delle radio libere anche in considerazione del fatto che in mancanza di ordinamenti legislativi le emittenti sono da considerarsi come sperimentali e non sottoposte a vincoli particolari ».



Il 10 ottobre si riunisce a Carrara l'attesa assemblea dell'ANTI. Ed è l'epilogo della farsa. La giornata trascorre interamente nell'esposizione di interminabili relazioni nella maggior parte lontanissime dai temi più scottanti (SIAE, futura legislazione, quote di iscrizione) che tutti si aspettavano di dibattere.

La presidenza tira alle lunghe sperando di sfianare così una opposizione che dalla platea aveva già dato alcuni segni evidenti. Verso le 19, dopo un violento scambio di opinioni tra la presidenza dell'assemblea e un certo numero di rappresentanti presenti, una grossa parte delle associate capeggiate da Radio Milano 4 annuncia la sua fuoriuscita dall'ANTI, dimettendosi.

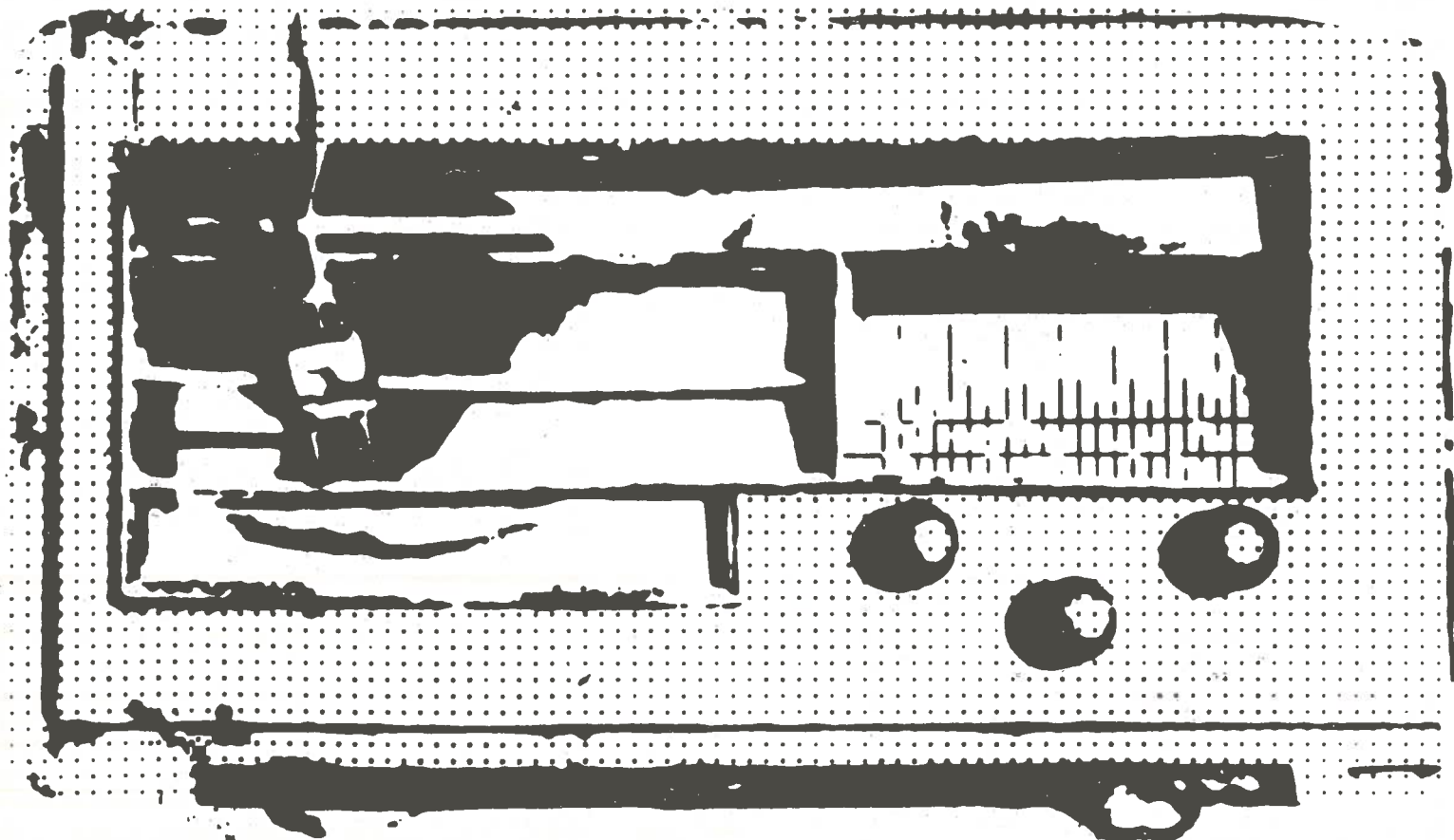
A tarda sera le pochissime emittenti presenti (una decina di grosse radio commerciali) votano l'accettazione dell'accordo capestro con la SIAE, una nuova quota di iscrizione all'ANTI e cioè la ragguardevole cifra di 200 mila lire per le radio e 300 mila lire per le tv. A questo punto l'ANTI mostra chiaramente il suo vero volto: una congrega di radio e televisioni locali che mirano semplicemente alla massima speculazione dell'etere e all'annientamento più rapido possibile di tutte le altre emittenti concorrenti dal punto di vista commerciale e le antagoniste politiche.

Il problema della SIAE comunque rimane per ora irrisolto non solo per le radiodiffusioni locali, ma anche per i concerti e i dischi. Sembra questa essere l'occasione per incominciare un dibattito sul diritto d'autore, che si può definire una specie di plusvalore del prodotto intellettuale che la legge tutela da 35 anni con un rigore non ritrovabile in altri settori.



Al Festival Internazionale del Cinema di Salerno il 1. Premio per il settore televisivo è stato attribuito a TVL Antenna 42, viale Italia 191/A, Livorno, una stazione via etere operante nelle aree di Livorno - Pisa - Lucca, per l'inchiesta **Serantini: Perché**. Il filmato rievoca il tragico episodio del giovane anarchico pisano ucciso qualche anno fa dalle forze dell'ordine, il particolare clima politico e l'ignavia dimostrata dalle autorità durante le indagini. Tra le molte testimonianze raccolte figura anche un'intervista con Corrado Staiano, autore del libro su Serantini, **Il Sovversivo**.

Radio Mantova, (via F.lli Bandiera 33), una delle più vivaci stazioni locali della Lombardia, ha realizzato una musicassetta con brani dal vivo degli Area al concerto parigino della Festa dell'Umanità. L'iniziativa si inserisce in programma di scambi con altre radio locali sparse sul territorio nazionale con lo scopo di avviare una serie di collaborazioni che contribuiscano al salto qualitativo che oggi si impone alle stazioni radio locali.



ANCORA I FRATELLI DEL SUD

Un attimo prima di sciogliersi (questa volta è deciso: i capricci della superstar Gregg Allman non piacciono più agli altri del complesso) gli Allman Brothers sparano un altro album dal vivo, il terzo della loro travagliata esistenza. Si sa poco delle incisioni, che comunque dovrebbero essere state catturate di recente, con buona parte di materiale inedito. Per quanto concerne il futuro, due componenti (il pianista Chuck Leavell e il conghista Jaimoe Johnson) hanno già deciso di mettere in piedi una formazione, *Sea Level*. Richard Betts, il « vice » del gruppo, attende giorni migliori per decidere.



DEJA VU

Il Supergruppo Californiano tiene ancora testa. Dopo l'uscita di *Whistling Down the Wite* e di *Long May You Run*, dopo la lotta a colpi di armonici sulla spiaggia di Marin County, fervono nuove iniziative per fingere una vita anche in pieno '76. Di Young si annuncia, così, un triplo album commemorativo, *Decade*, che gli appassionati sognano pieno di cose inedite; intanto, un recentissimo *bootleg* di buona qualità (*Neil Young Live At Roman Colosseum*) presenta il cantautore canadese dal vivo, nella primavera di quest'anno, con eccellenti canzoni mai apparse su disco.

Dal canto loro, Graham Nash e David Crosby van preparando un disco in concert, basato sulla tournée statunitense dell'ultima primavera. La formazione, oltre ai due protagonisti, dovrebbe comprendere gente del calibro di David Lindley, Tim Drummond, Craig Doerge, Danny Kootch e Russ Kunkel.



Gong Gazette

notiziario intergalattico di musica progressiva



IL NIPOTINO IRLANDESE DI MUDDY WATERS PARLA CHIARO

Lesto lesto, Rory Gallagher è calato anche in Italia per « introdurre » il nuovo disco *Calling Card*, prodotto da Roger Glover, l'ex-bassistista dei Deep Purple.

Viso di bimbo e proverbiale camicia a quadretti, l'ex-solista dei Taste ha confermato l'antica fama di sincerità che gli si conosceva. Pochi quesiti hanno quasi rivelato il segreto dell'elisir di lunga sopravvivenza di questo violentissimo rocker ed appassionato bluesman, rimasto da sempre un passo oltre la *bagarre* delle superstars del momento e del business (« è molto duro forzare un irlandese! » ha ghignato,

ingenuo, l'affabile Gallagher). « Del buon rock mi piace la grinta, l'aggressività. Certo potrei sperimentare di più sullo strumento o scrivere brani più lunghi (magari solo strumentali), ma la cosa non m'interessa. Per il nuovo album ho sfruttato un po' di più le risorse dello studio di registrazione ma in fondo il blues non ha bisogno di questo. Al solito mi bastano un buon amplificatore e la mia chitarra ».

Comunque, a dispetto del suo moderatismo, nuovi orizzonti paion dischiudersi all'uomo d'oggi. Gallagher, infatti, ha appena terminato di registrare le sue parti di chitarra elettrica per la *Sinfonia Celtica* (un'altra?) del violinista Joe O'Donnell.



TRUFFE MADE IN USA

Ebbene sì. Nonna Amerika festeggia il suo sacro Bicentenario anche lontano dal clamore delle celebrazioni, in oscuri « vicoli della Desolazione ». E' recente la notizia della più clamorosa truffa-biglietti nella storia del rock. A Austin, Texas, per un concert con Fleetwood Mac, Chicago, Band e Steve Miller Band, solo 28.000 persone erano in possesso di regolare biglietto quantunque il numero dei presenti raggiungesse i fatidici cinque zeri. Almeno 70.000 fans, ignari, han comprato biglietti contraffatti per dieci dollari.



« MALEDETTI » E' IL BATTAGLIERO TITOLO

del nuovo LP che gli Area, di ritorno dalla tournée europea, stanno preparando in una sala, uno studio di registrazione milanese, insieme ad alcuni ospiti d'eccezione: i fratelli baschi

Arza Anaiak, il percussionista inglese Paul Lytton e nientemeno che... l'onnipresente Steve Lacy. Subito dopo la registrazione dell'album è in programma un tour italiano del gruppo con la probabile partecipazione degli stessi musicisti stranieri.



IL SEGRETO DI LORD SUTCH

Ancora qualche clamore riguardo all'aurea figura del mitico Screamin Lord Sutch, eclettico « urlatore » degli ultimi '60, visto sempre in compagnia di amici influenti come Jimmy Page, Jeff Beck o Mick Taylor. L'uomo, ormai superata la trentina come s'addice ad ogni onesto « rocker », ardisce tutt'ora presentarsi in pubblico. Paradossalmente, a Stourbridge, Lord Sutch è rimasto vittima della sua stessa leggenda: un pubblico, ormai di mezz'età, s'è rifiutato di credere che l'individuo dall'aspetto così « giovanile » fosse il vero, « originale » Lord Sutch. Il pronto intervento della polizia non ha fatto altro che avvolgere nel fumo del mistero l'oscuro episodio.



SPARANDO DI FINO

« Pioggia Dura » per Mr. Clive Davis, ex-boss della Columbia ed attuale « padrino » dell'intraprendente Arista, per la tracotanza di due « protetti », Linda Lewis ed il suo manager Tony Gourvish. Oltraggiati dai termini del contratto con Davis, i due han pensato bene di inviargli due volumi di Dickens. Uno, « *Great Expectations* », con la dedica « Questo è quanto ci saremmo attesi », e l'altro, « *Hard Times* », con la mirabile chiosa « Questo è quanto abbiamo ricevuto ». Mmmmm...

OLDFIELD SOTTO VUOTO SPINTO

Il regalo natalizio della Virgin è un cofanetto a prezzo speciale contenente quattro dischi di Mike Oldfield. L'opera omnia consta di *Tubular Bells*, *Hergest Ridge* e *Ommadawn* (rimixati, con aggiunta di alcune parti inedite) e di una strana compilazione, *Collaborations*, che presenta diverse sessions chitarristiche di Oldfield con altri musicisti. Assieme all'ingombrante materiale verrà edito un più maneggevole *long playing* di David Bedford, versione musicale per pop & orchestra dell'annosa vicenda di Ulisse e dell'Odissea.



IL PANE, LE ROSE, LENNON & MC CARTNEY

Un tizio americano, certo Alan Amrod ha fondato un Comitato Internazionale per la riunione dei Beatles, promuovendo una campagna stampa affinché i quattro di Liverpool ritornino a suonare insieme. E' convinzione di Amrod, in effetti, che Lennon e

compagni diano più ascolto alle pressioni della base che non agli sforzi dei manager di rock music. Scopo dell'ineffabile personaggio è la raccolta di cinquanta milioni di dollari, tramite sottoscrizione popolare, per organizzare un concerto del complesso in occasione del decimo anniversario dell'uscita di Sergeant Pepper's.

MARCIA SHINES

Tra splendori e miserie continua l'implacabile avanzata della soul music in ogni angolo del mondo, Italia compresa. Nella generale confusione (che affianca spudoratamente gli Stevie Wonder e i Barry White) diventa sempre più difficile imporsi almeno per le qualità professionali. Una rispettabile eccezio-

ne è Marcia Hines, 21enne rivelatasi come Maddalena nella versione Broadwayana di *Jesus Christ Superstar* ed esplosa nelle Charts con il suo primo album *Marcia Shines*, solo recentemente apparso sul nostro mercato. Ma è ancora possibile per la gente cercar granelli d'oro in tanta sabbia? Per la bella Marcia qualcuno certamente ci proverà...



SUL ROCK NUOVAYORKESE

Piovono novità sull'orto del *punk rock* della Costa dell'Est. Patti Smith ha terminato di incidere il suo secondo *long playing*, con una versione di *Radio Ethiopia* che già qualcuno paragona, in violenza e angoscia, alla classica *Sister Ray* dei Velvet Underground. Buone notizie anche per i Television, uno dei più promettenti complessi del ramo, che ha finalmente trovato un contratto discografico con la Elektra. Infine, gli Aerosmith, al culmine della popolarità, sono stati recentemente « ossequiati » dal vecchio re Jeff Beck, che ha suonato con loro all'Anaheim Stadium di Los Angeles, una folgorante versione della gloriosa *Train Kept a Rollin'*.

ANCORA META-JAZZ INGLESE

« Root De Toot... It's the Battersea Jazz Festival ». Londra vive il suo momento d'oro per quanto riguarda il jazz di certo stampo. Calato il sipario sull'edizione « britannica » del Newport Jazz Festival (con Sonny Rollins, McCoy Tyner e Muddy Waters, tra gli altri), l'azione riprende a metà mese a Wandsworth con il Battersea Jazz Festival, che dovrebbe passare agli annali per qualche maliziosa *pataraffe*, dal gruppo Voice — con Maggie Nicholls e Julie Tippet (ohè) - al Celtic Jazz Combo di Ken Hyder.



LA SOLITA GRANDINATA WEST COAST

Buon movimento, dalle parti di San Francisco e dintorni, con scioglimenti inevitabili (Commander Cody), strane « mutazioni » (Phil Lesh appare come attore in un telefilm della Tv americana) e paurosi rimescolamenti (New Riders of Purple Sage...). Il paroliere dei Dead, Robert Hunter, ha una sua propria band, Roadhog, e sogna un disco dal vivo... Dan Hicks, fermo da un paio d'anni, prepara addirittura tre *long playings*: *Hey Good Looking*, colonna sonora di un cartone animato, *Shower Favourites*, disco di vecchie canzoni predilette, e *Lean and Mean*, con materiale nuovo...

Si parla di un *bootleg* con *studio out takes* di *Younger Than Yesterday* e di registrazioni dei Dead quando ancora si chiamavano Mother Mc Gree's Uptown Jug Champions... Nuovo disco in arrivo anche per Joni Mitchell... Nuovo supergruppo, American Flyer, con ex Velvet Underground, Blues Magoos, Pure Prairie League e Blood Sweat & Tears...

IL ROCK E' UNA PUTTANA

Gli Stooges, i durissimi inventori del *bitch rock* (così diciamo noi, per far concorrenza ai giornali specializzati: come dire rock depravato, ultrasessuale) han vissuto a lungo con scarsa fortuna. Poi, una volta sciolti, han ricevuto l'ossequio di una larga fascia di pubblico, che ha scorto in loro (e in gruppi del calibro di MC5, Blue Cheer, Frost) i precursori dell'odierno e tanto decantato *punk rock*.

Così ora qualcuno si premura di trovare vecchi nastri dal vivo e di approntare un album commemorativo, l'unico, a tutt'oggi, che presenti lo scatenato quintetto in concert.

Il *long playing*, registrato tra il '73 e il '74 al Michigan Palace di Detroit, si chiama *Metallic KO*, e presenta sei durissimi brani che sposano la filosofia del sesso liberato e quella della musica omicida. Tirato in poche copie per amatori, il disco può essere richiesto allo *Stooges & Iggy Pop Fan Club*, 2 Square Trudaine, 75009 Parigi, Francia.



AGORA' ATTO SECONDO

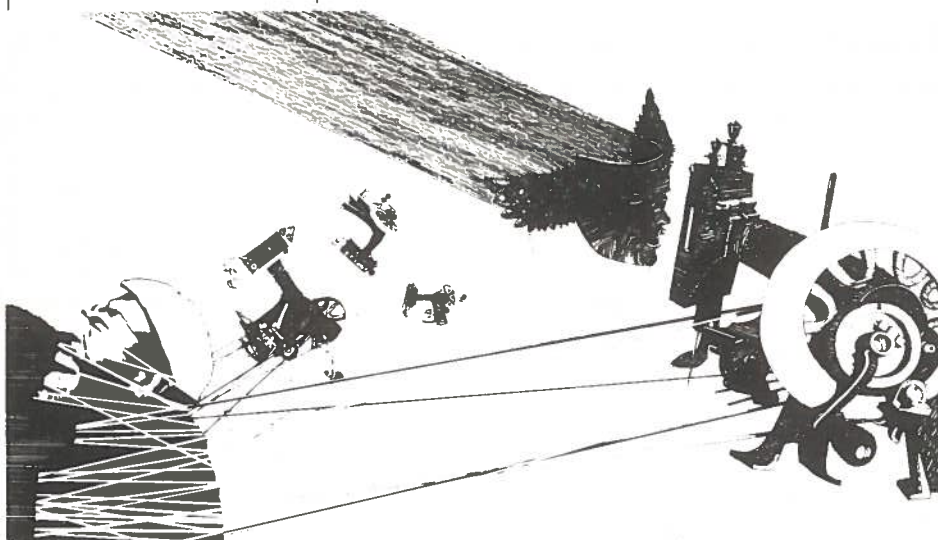
A un anno esatto di distanza dall'opera d'esordio (*Live In Montreux*, luglio 1975) gli Agorà ritornano al pubblico con un nuovo disco e con grandi propositi per l'avvenire. Il complesso, che aveva lasciato intendere buone cose per via di un *sound* freschissimo e qualche nuova idea nella terra del *jazz rock*, si è un po' perso lungo il cammino, pagando in maniera forse eccessiva lo scotto dell'inesperienza.

Incapace di inserirsi nel nuovo circuito musicale nostrano, il gruppo ha

segnato il passo per lunghi mesi. Niente di sorprendente, dunque, se gli amanti del pop italiano ricordano poco o per nulla Bacchiocchi e compagni: un'occasione utile per ricominciare da capo, anzi, per eliminare certe sbavature (riferimenti troppo marcati all'area dei *Weather Report*, per esempio) che pesavano sul corpo della musica di un anno fa.

Il gruppo si presenta oggi profondamente rinnovato. Il quintetto è diventato sestetto, con un rimescolamento di personaggi che ha visto affiancarsi ai quattro originali (Roberto Bacchiocchi alle tastiere, Re-

nato Gasparini alla chitarra, Mauro Mencaroni alla batteria, Ovidio Urbani ai fiati) i nuovi Nino Russo (percussioni, sax) e Lucio Cesari (basso). Il nuovo disco, appena terminato di registrare, dà ragione al rinnovamento: i sei brani si rivolgono a tutti i degustatori di «magia pop», sposando un certo jazz nervoso con il ritmo degli anni '60, con bellissime puntate verso l'«incatalogabile»; due brani almeno (*Tal El Zataar*, dal titolo significativo, e l'esaltante *Cavalcata Solare*) si propongono sin d'ora come interessanti ipotesi del più recente «suono italiano».



FRED ASTAIRE' SUONA COI JEFFERSON

Giornalisti americani riportano, tra l'incredulo e il soddisfatto, di concerti dei Jefferson Airplane conclusi con sconvolgenti esibizioni di Marty Balin come danzatore di *tip tap*. Disgustati da questo, i «vecchi amici» Casady e Kaukonen hanno deciso di stringere i tempi d'uscita per il nuovo disco degli Hot Tuna, prodotto da un ex amichetto di David Bowie, Harry Maslin. Il disco si chiama *Hoppkorv* e contiene una scatenata versione di un classico di Buddy Holly, *It's So Easy*.



«LE NOVITA' DI OGGI SONO I SALDI DI DOMANI»

dicono i cugini francesi del *Rock & Folk*, magari forse vero... Dunque, odorosi di vinile, fan la loro comparsa *California Hotel* degli Eagles; *The Pretender* di Jackson Browne; *Zoot Allures* di Frank Zappa; «*Bonaparte's Retreat*» degli splendidi Chieftains d'Irlanda; una doppia «*Story Of The Who*», con libretto lussuosissimo, che farà la gioia di quanti hanno già tutto il materiale di Townshend Co.; un *Two Originals Of Capt. Beeheart* comprendente, in un unico volume «*Lick My Decals Off, Baby*», e «*The Spotlight Kid*»; altre «mirabilia» della Obscure di Brian Eno; il «nuovo» degli Ovary Lodge di Keith e Julie Tippett per la Ogun; tre riedizioni di albums ormai fuori-catalogo dell'ex-Pentangle Bert Jansch, «*Early*

One», «*Two*», «*Three*»; «*The End Of The Beginning*», album del «compromesso» commerciale del buon Richie Havens; ed infine, quello che, in Inghilterra, da settimane è considerato l'evento dell'anno, la «suite» «*Kaleidoscope Of Rainbows*» di Neil Ardley.

EPILETTICI! NERVOSI!
da Clodoveo Cassarini
BOLOGNA

BARLASSINA & BILLORO

MILANO - VIA DURINI N. 34



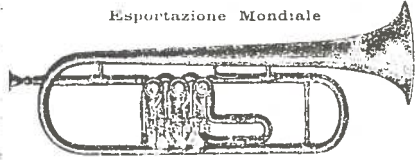
Primaia Casa per la fabbricazione artistica di strumenti Musicali - Fornitori documentati dai primati artisti mondiali - Fieri - Conservatori - Teatri alla Scala - Specialità Flauti e Ottavini Bohm, Oboi e Corno inglese sistema Conservatorio di Parigi, Clarini, Claroni, Fagotti, ecc.

PREVENTIVI: FORNITURE BANDE MUSICALI

Strumenti finissimi in Ottone
Sondoro Argento ecc.

Chiedere Cataloghi che vengono spediti Gratis ovunque

Esportazione Mondiale



Premiazioni alle Esposizioni di Genova, Londra, Atlanta, Milano, Parigi, Torino.

DIRETTORE
Milano Ag. in Com.
GIUGNO 1976

IL CATALOGO E' QUESTO...

Forse farà felici gli innamorati del tecnicismo furbolico sapere l'interminabile sequela di strumenti suonati da Jon Anderson, la «voce» degli Yes, per il suo «*Olias Of Sunhallow*». Ebbene, approfittando di una «macchine» a 100 piste per sovraincidere da solo ogni possibile suono, questo infaticabile artigiano ha messo mano ad un Mini-Moog, Mini Korgs Marks 1 & 2,

Farfisa Rhodes 66, Double Manual Mellotron, Beaconsfield Church Organ, Baldwin Baby Grand Piano, Ken Freeman String Machine, marimba, glockenspiel, children's toylophone, percussioni indiane, africane, tamburi dei Caraibi e degli Indiani Navaho, campane tibetane, arpa irlandese, basso Hofner a violino, sitar, tamboura, bouzouki, Kes turco, chitarra Martin, Gibson, un mandicello Gibson e flauti dolci africani.



GONG
il mensile che mostra la lingua

NELLA PENURIA DI EVENTI

musicali che segna irrimediabilmente quest'autunno italiano, continua a sorprendere il generoso agitarsi del «friulano d'assalto» Andrea Centazzo, che è riuscito in tutta autonomia

impresariale a promuovere una tournée dal 29 novembre al 5 dicembre per un trio composto da Steve Lacy, il bassista Kent Carter e lo stesso Centazzo alle percussioni. Tra le tappe già quasi certe Milano, Bologna, Udine, Pistoia e Pisa. Finché c'è vita...

la nuova sessualità

LA CARNE E IL DIAVOLO CAPITALISTA

Che la morale sessuale borghese non possa avere alcun'altra dimensione se non quella schizoide da essa stessa inventata e vissuta, è un dato acquisito ormai da molti. E' naturale allora che ogni qualvolta si parli di ideologia della sessualità non si possa fare a meno, qualsiasi siano la sede e il tempo del discorso, di giocare l'argomento facendo capo a concetti buoni per sostenere l'invenzione degli « opposti estremismi ». Concessione / proibizione, divieto / trasgressione, censura / permissività; queste le parole che segnano la logica del dominio sessuale borghese. In esse infatti si può leggere il continuo ed inarrestabile andirivieni tra Lecito ed Illecito che caratterizza le ideologie sessuofobiche.

La domanda iniziale, quella che sta a monte, non è altro che questa: come «soddisfare» il piacere sessuale senza che ciò comporti una nuova collocazione dell'individuo sul piano della libertà e volontà personali? Il potere borghese, memore della lunga tradizione cristiana, si inventa allora i surrogati segnando i limiti per poi colpevolizzare i trasgressori. Ma alla lunga il gioco non regge. L'irreversibilità del processo di avanzamento sposta sempre più avanti i confini dell'Ammesso, travolgendo nel gioco tutti i residui di una morale bacchettona e pudibonda.

Potremmo dire allora di esser sulla strada della liberazione? Teoricamente sì, praticamente no. L'ideologia borghese ha permesso la distruzione dei cascami morali per sostituire ad essi dei legami ben più solidi e condizionamenti: all'etica del peccato si è venuta man mano opponendo l'etica della merce, del valore di scambio, all'interno della quale appunto i limiti hanno senso solo se visti in funzione del mercato. E per verificare come questo sia vero è sufficiente dare uno sguardo all'universo delle pubblicazioni porno.

Qualche anno fa, quando *Playmen* lanciò su grande scala la politica del nudo, non si contarono le discussioni e i



*Tabù d'altri tempi:
ritocchi fotografici
su un porno magazine
degli anni '50*

processi. E iniziarono contemporaneamente le astratte e ridicole polemiche tra i fautori del puritanesimo

(« Crediamo nel destino soprannaturale degli uomini e guardiamo con sgomento alla progressiva dissacrazione della vita. Ma, prima ancora, e non meno fermamente, crediamo nelle qualità naturali dell'uomo e siamo atterriti dalla progressiva invadenza di una sempre più spinta e provocante pornografia... »).

Via libera alla pornografia?, Vallecchi 1970) e i sostenitori del porno power

(« Nella società occidentale di oggi la forma prescelta, il veicolo della liberazione dell'uomo è la pornografia. Nel contatto con la pornografia l'uomo si spoglia delle inibizioni (la fantasia erotica è spesso seguita e accompagnata da masturbazione): inibizioni che variano a seconda del suo stato... »).

Porno power, pornografia e società capitalista, Guaraldi).

Bene. Esse non incisero, se non in maniera marginale, sullo sviluppo delle immagini porno, che seguì invece la dominante logica del mercato. Il ridicolo di tutte quelle parole fu appunto di non aver capito che proibire il nudo non sarebbe stato più possibile perché ormai il capitale se ne era impadronito, e dall'altra parte che queste pubblicazioni non avrebbero potuto contribuire in alcun modo alla presunta liberazione dell'uomo in quanto legate ad una logica — quella della merce — che aliena già strutturalmente ogni individuo.

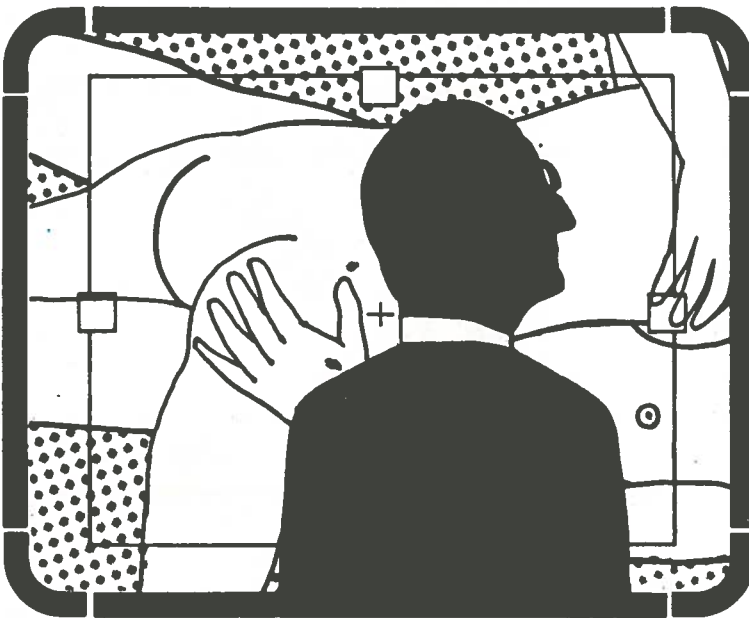
In altre parole: lo sviluppo del porno è inarrestabile nella misura in cui esso si presenta come fenomeno industriale, e proprio per questo anche i presunti benefici si vanificano. Bisogna ricominciare da capo.

La politica della « concessività », necessaria alla sopravvivenza di un sistema sociopolitico come quello capitalista, si rivela dunque, e costantemente, una politica della concessività controllata in cui l'aspetto del controllo è gestito a titolo prioritario dal valore di scambio. Cadono le apparecchiature idealistiche e si rivela in pieno la funzione denudatrice dell'ideologia borghese; scrivevano Marx ed Engels nel *Manifesto*: « Dove ha raggiun-

to il dominio, la borghesia... ha disciolto la dignità personale nel valore di scambio e al posto delle innumerevoli libertà patentate e onestamente conquistate, ha messo, unica, la libertà di commercio priva di scrupoli. In una parola: ha messo lo sfruttamento aperto, spudorato, diretto e arido al posto dello sfruttamento mascherato d'illusioni religiose e politiche ». Non ci stupiamo troppo, allora, dei rinnovamenti improvvisi, delle sovversioni, degli slanci vitali saputamente gestiti e venduti. Lo scacco da superare infatti, non è tanto quello di richiedere, ora e integralmente, il mitico Orgasmo Totale quanto invece il fatto di trasgredire alla logica che ingabbia un qualsiasi orgasmo « liberatorio » all'interno dell'oppressione merceologica.

Si guardi alla lessicografia ufficiale del sesso ed agli interventi quotidiani sull'argomento: forse che non si parla in termini di « prestazione », « efficienza », « potenza », « dotazione », « scambio », « appropriazione » e così via? Il vocabolario cattolico, con il suo universo persecutorio del peccato, della colpa, del pudore tende a lasciare il campo in mano ai nuovi apparati tecnocratici senza però che vi sia alcun superamento reale delle proibizioni storiche. Al moralismo religioso si sostituisce il moralismo efficientista, che naturalmente finge di scalfire i tabù per poi rafforzarne l'efficacia su altri piani. Insomma, il corpo come valore di scambio sul mercato dei rapporti personali e sociali.

Ma esiste anche un semplice valore d'uso?



L'OCCHIO CHE UCCIDE

Accanto ad un rajah che si annoia una piccola cortigiana che danza spogliandosi... Ad ogni indumento che cade, il rajah impaziente, rauco, dice: « Ancora! ».

E ancora un indumento della piccola danzatrice cade, e più impaziente, più rauco, il rajah dice: « Ancora! ».

Ed ora eccola tutta nuda! Il suo piccolo corpo giovane e fresco è un incanto... Il rajah si alza in piedi e ruglisce come un folle: « Ancora! ».

La povera danzatrice cerca con le mani se non abbia dimenticato su di sé un insignificante pezzo di stoffa. Ma no, è veramente nuda. Il

rajah getta uno sguardo cattivo ai suoi servi e dice: « Ancora! ».

I servi hanno capito. I larghi coltelli escono dalle guaine. Con singolare abilità i servi tolgono anche la pelle alla piccola danzatrice...

A. Allais,

La barbe et autres contes



IL CORPO E IL SUO DOPPIO

Guardare è non agire, guardare è possedere fantasma, guardare è sostituire una realtà seconda alla realtà che si sta vivendo. Da questa breve affermazione, per la verità un po' troppo assiomatica, discende l'obbligo di intervenire su tutto quanto riguardi la rappresentazione del corpo in immagini, ed in particolare su quanto è relativo alla visualizzazione cinematografica del nudo. Non è infatti possibile alcun discorso sulla cosiddetta pornografia se non si tiene conto del legame inscindibile che avvince l'immagine al desiderio.

La domanda è quasi ovvia: perché tanto interesse per le rappresentazioni del nudo? E la risposta può essere altrettanto ovvia: perché la pulsione sessuale, inibita nella conservazione del proprio soddisfacimento « tangibile » attraverso il corpo, accetta la sostituzione del corpo reale, con un fantasma, con l'immagine appunto.

L'uomo che rinuncia al possesso del corpo — o, diremo meglio, che è costretto a rinunciarvi — aspira a niente altro che ad un amplesso con l'immagine trasformata in oggetto erotico. In questo modo accetta la propria castrazione vivendo il surrogato che trova sulle pagine di una rivista o sullo schermo di un cinema come unico possibile soddisfacimento, senza che peraltro lo sfiori alcuna perplessità. In pratica tutti quegli sguardi non fanno che allontanarlo sempre più dal possesso di un corpo vero. E l'attitudine alla passività, alla rinuncia, alla pericolosa trasformazione de

L'IMMAGINE

L'OCCHIO

LO SGUARDO

ne

IL CORPO

IL PENE

L'AMPLESSO.

Fabrizio
Corlini



«La più alta funzione del corpo è l'attività sessuale»

Karl Marx

LA PREISTORIA

Reich affermava nel 1936 che: «la repressione sessuale crea la struttura del servo che obbedisce e si ribella al medesimo tempo», dopo aver mostrato che non esiste un problema sessuale astratto e aver indicato che il problema sessuale è sempre concreto e che tocca soprattutto *le donne e i giovani*. Egli aveva fondato in Germania il movimento Sex-Pol per la liberazione sessuale dei giovani dalle strutture coercitive, interne ed esterne, della società borghese, individuando le prime nella corazzatura caratteriale (1) e muscolare, le seconde nella famiglia, nella scuola, nello stato. Ugualmente le comunità giovanili russe durante la rivoluzione avevano affrontato i temi della sessualità in chiave marxista e rivoluzionaria favorendo l'unione libera, la contraccezione, l'aborto. Ma queste esperienze furono bloccate da una parte dall'avvento del fascismo, dall'altra dall'involgersi della rivoluzione d'ottobre.

Dopo la guerra, dal 1945 diremo, la sinistra si trovò impegnata con il problema di «comprendere» le profonde trasformazioni della società capitalista, e insieme con le improrogabili scadenze delle lotte operaie e della ricostruzione. Vi fu un irrigidimento delle strutture che nei

partiti comunisti europei portò alla burocratizzazione e questa, mescolata al moralismo di impronta staliniana, dette come risultato la sordità alla vita corrente. Per trent'anni il movimento fece suoi i pregiudizi che Lenin aveva espresso nelle sue conversazioni con Clara Zetkin e nella sua corrispondenza con Ines Arnold. Egli affermava che la classe operaia non ha problemi sessuali, che la «concezione

proletaria della vita» doveva rigettare queste idee «malsane», che la «morale comunista» non aveva niente a che fare con l'epicureismo piccolo borghese o con l'anarchismo da gran signore. Nasceva così un'immagine di comunista puro e duro, di «una stoffa a parte» a cui tutti gli onesti militanti di origine cattolica cercarono di conformarsi. D'altra parte la militanza politica implicava un certo lavoro di

refoulement sessuale e una certa quantità di sublimazione repressiva. Solo intellettuali isolati — Adorno, Horkheimer, Marcuse —, ignorati del tutto dai politici, ripresero, rielaborandolo, l'apporto di Reich sull'incidenza della corazzatura caratteriale nello sviluppo del comportamento autoritario e del fascismo tentando una conciliazione teorica tra marxismo e psicanalisi.

Le loro analisi sulla «falsa coscienza» indotta dal capitale scese a svelare le pieghe della miseria quotidiana, da cui l'ambito sessuale non era certamente escluso. Ma è l'Internazionale Situazionista che introduce su scala più vasta, tramite la sua critica, l'interesse per la vita quotidiana, vita dominata dall'economico come «sopravvivenza», dal consumo come «contemplazione o spettacolo», dallo «scacco o decomposizione» dell'esistenza individuale. L'I. S., comunque, da un punto di vista di bassa e rozza storiografia è conosciuta soprattutto per lo scandalo di Strasburgo del 1966, in particolare per la *brochure della miseria dell'ambiente studentesco* (il cui sottotitolo significativo è «Considerata sotto i suoi aspetti economici, politici, psicologici, sessuali e soprattutto intellettuali e di qualche mezzo per porvi rimedio») e per essere stata il detonatore di quei gruppi *enragés* che innescarono il maggio rosso.

sui rapporti tra le sinistre e la sessualità

GAUCHISMO DELLE MIE BRAME

CHI E' IL PIU' LIBERO DEL REAME



IL GRAN DEBUTTO

In Italia gli unici che a cavallo degli anni 66-68 presero in considerazione *praticamente* la questione sessuale furono i Beat. Oggi vengono dati per scontati i diritti dei giovani di fare l'amore, di viaggiare e vestire trasandati, anzi questi, in parte, sono stati elementi recuperati dalla società dominante, ma quando vennero introdotti dalla cultura underground suscitavano un grosso scandalo. Un ragazzo in un articolo di *Mondo Beat* del luglio 1967 sulla tendopoli di via Ripamonti scriveva: « Voglio fare l'amore nella tenda senza che per questo migliaia di milanesi si ammassino sulle sponde del campo per sorprenderci all'uscita guardandoci eccitati per una Cosa che NON CAPISCO perché abbia tanto impressionato LA PIU' GRANDE EVOLUTA PRODUTTIVA CITTA' D'ITALIA... ». Il '68 fu l'incontro delle tematiche « esistenziali » dei Beat con quelle politiche del movimento studentesco e operaio, essendo ambedue in opposizione alla società borghese. In questo confluire di temi sta la portata rivoluzionaria e dialettica del maggio. I muri delle università furono rossi delle scritte « più faccio la rivoluzione più mi vien voglia di fare l'amore, più faccio l'amore più mi vien voglia di fare la rivoluzione ». La base del movimento studentesco riprese in mano i libri di Reich, fondò le comuni, e in mezzo a cento contraddizioni, cominciò a rivoluzionare anche la vita privata in nome di « vogliamo tutto e subito ». In Germania il movimento degli studenti, SDS, faceva uscire in edizione pirata i libri di Reich e dava avvio a quelle grosse esperienze che furono la Comune I e II di Berlino. Mentre in altre sedi il freudo-marxismo e l'Ecole Freudienne studiavano Freud con nuovi intenti, lo confrontavano a Marx e si lasciavano colpire dall'istinto di morte, da quell'inconscio fondato sulle regole della cultura e della repressione che la foga rivoluzionaria sembravano cancellare. Sulle strade gli studenti gridavano: « Vivere senza tempi morti e gioire senza catene », « Prendete i vostri desideri per realtà »... Intanto che l'impegno politico ricreava le strutture fossili dei partiti (gruppi) con il militante e il volontarismo, puntualmente si verificava lo scontro tra impegno rivoluzionario e ricerca del piacere erotico che Reich aveva analizzato nella *Lotta sessuale dei giovani*. « La militanza assumeva un aspetto sacrale, feticistico. Importante era far politica: farla, agirla, senza interrogarsi troppo sui fini, sui bisogni. E

in particolare non emergevano per niente i bisogni personali, sepolti sotto la routine della militanza. Figurarsi i miei bisogni che erano quelli di un omosessuale » ricorda Max che fu a Trento subito dopo il '68. (« *Vivere a sinistra*, Arcana Editrice).

LA COSCIENZA FEMMINILE

Le donne, che pure avevano combattuto a fianco dei compagni per « cambiare la vita », per la rivoluzione, si accorsero che proprio all'interno del loro rapporto con i compagni le cose non erano cambiate. La donna, da angelo del focolare, era diventata angelo del ciclostile, ma il cambiamento di ambito non era stato di per sé liberatore da una condizione di inferiorità storica rispetto al maschio. Il compagno che era a sinistra in piazza si rivelava a destra a letto, secondo una formula che ha avuto un grosso riconoscimento. La sessualità si mostrava così un terreno non secondario di discussione per la sinistra. E il femminismo diventava uno strumento per denunciare i limiti di un modo maschilista di fare la rivoluzione secondo modelli che non mettevano in discussione fino in fondo il patriarcato, asse portante del capitalismo. Le donne si rifiutarono di perpetuare la menzogna di una rivoluzione che non cambiasse anche il rapporto tra i sessi. Non fu più possibile considerare il privato, l'individuale, estraneo al discorso di classe. Il personale divenne politico, venne criticata la genitalità, che lega appunto la sessualità alla sfera riproduttiva, con un discorso che allargò la sessualità fino a farla diventare istanza di riappropriazione del corpo, del diverso, e critica alla normalità.

Le più accese femministe affermarono il lesbismo come momento autonomo di conoscenza organistica del proprio corpo. Da questo nuovo spazio all'interno della sinistra, creato dalle donne, gli omosessuali presero impulso affermando il diritto al diverso, rifiutando l'emarginazione, anche politica, a cui la loro con-

dizione li aveva legati. Al compagno tutto classe operaia e fabbrica non fu più possibile eliminare con una battuta volgare la « femmina » e il « culo » dalla sua maschilista città del sol dell'avvenire.

IL TEMPO

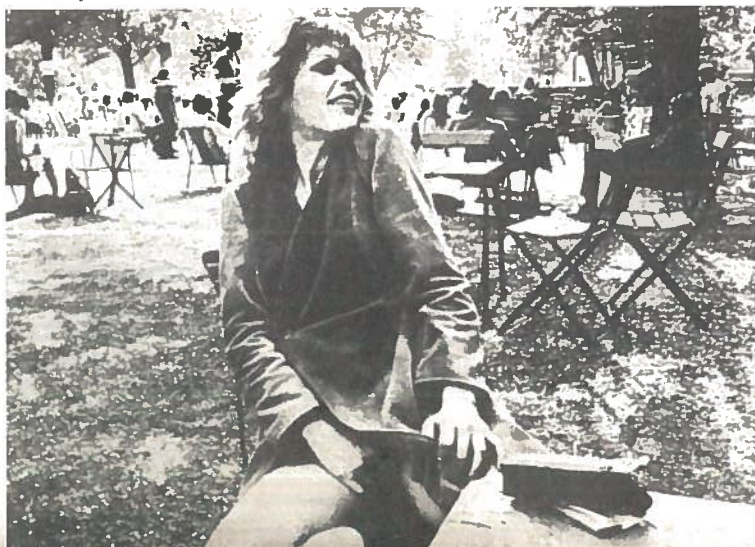
DEL RIPENSAMENTO

Il problema sessuale si era trasformato dal diritto alla sessualità per i giovani, per le donne, nella libertà e possibilità di fare l'amore e nella ricerca di una maniera rivoluzionaria di viverlo. Nel seno dei gruppi crebbero i collettivi femminili e *Re Nudo* dava l'avvio, nel '74, ad un congresso intitolato Sex-Pol e ai festival faceva sua la parola d'ordine: riappropriamoci del corpo. Così, se dieci anni fa la ragazzina che a sedici anni faceva l'amore era puttana, oggi è normale e magari politicizzata. Forse ha altri problemi, ad esempio quello di non esser riuscita a perdere la propria verginità al festival come si era ripromessa e di dover ammettere piangente questo smacco nel suo cammino di conquista verso la nuova dimensione di donna libera. I rapporti tra i compagni cambiano e nell'ambito della sinistra la donna ha qualche speranza di non sentirsi chiamata e trattare come « figa ». In dieci anni sono usciti centinaia di libri sui problemi del sesso, molti legati sociologicamente al problema della famiglia, scuola di comportamento repressivo, moltissimi legati alla donna, per una liberazione del comportamento sessuale dai ruoli, molti lanciati allo sbaraglio nella ricerca di un diverso costume sessuale: amore libero, fine della gelosia; comuni. Su questa massa di materiale avvolto del vissuto, psicanalisti hanno esercitato un metalinguaggio che funzionalizza al discorso, alla norma, anche il diverso secondo un abuso di « pene » freudiano che rende l'analisi « falloso ». Una vaga nausea comincia ad insorgere di fronte a questa messe, quando anche il giornale femminile del PCI *Noi donne* afferma: « Anche così facciamo

politica. Realizzando i consultori, gli asili nido, la divulgazione dei metodi anticoncezionali, le donne saranno più libere di amare, di vivere e di partecipare ». Che la sessualità sia norma, che la norma fin qui sia stata borghese, che la norma vada abbattuta, che la diversità si faccia luce, d'accordo. Che la politica non sia solo fabbrica, che la politica scenda nel personale, che la politica si occupi della sessualità, che il corpo entri nel campo, succede. Ma, il pericolo di una normalità e normatività di sinistra a questo punto si fa reale. Il corpo deve essere liberato, la gelosia superata, l'amore di gruppo, l'orgasmo femminile clitorideo. Questo naturalmente non per tutta la sinistra. Il PCI parlerà, ad esempio, di un nuovo modo paritario di relazionarsi dell'uomo e della donna all'interno della famiglia. Ma la famiglia è in crisi e le comuni, le poche che vivono, hanno smesso di fare del sesso una punta di diamante della loro diversità e, in questo campo, si lasciano vivere.

E i giovani? Da più parti si afferma che essi ce l'hanno con i loro fratelli maggiori, con quelli del '68, che il loro impegno politico è diventato routine scarsamente coinvolgente e la sessualità privata da difendere, magari all'interno di una coppia. L'inchiesta svolta da *Muzak* un anno fa presso alcune scuole romane, sembra confermare questa impressione, al di là dei limiti di accettabilità di certi dati statistici. Tra le ragazze la percentuale di fedeltà va da un minimo del 39 per cento ad un massimo del 63 per cento. Fra i ragazzi si va dal 10 per cento al 15 per cento. Dati che per di più avvalorano il tradizionale modello culturale di donna fedele e uomo gallo. Ma il 65 per cento dei ragazzi ha già fatto l'amore, delle ragazze il 56 per cento. E questo è un dato nuovo rispetto 10 anni fa. E' interessante anche notare che se la percentuale dei maschi politicizzati che ha fatto l'amore è quasi uguale a quella dei maschi non politicizzati (64,9% contro 65,4%), la percentuale delle ragazze politicizzate che ha fatto l'amore è molto superiore a quella delle non politicizzate (61,1% rispetto 46,4%).

Questo sembrerebbe confermare una presa di coscienza sul personale, proposta dalla sinistra e dal femminismo, sulle donne. L'inchiesta ad ogni modo ci dice molto sul cambiamento dei costumi e poco su come questi vengono vissuti. Ma noi sappiamo che i giovani, nonostante quanto affermano l'*Europeo*, l'*Espresso* e tanta stampa con il gusto del beccchino, non hanno



persa la percezione che la conquista di un riinventato modo di vivere la sessualità passi attraverso l'opposizione attiva alla società repressiva o falsamente permissiva. Certo un problema che si pone a chi voglia parlare di sessualità o di come questa sia vissuta a sinistra è anche di togliersi dal gergo della sinistra stessa, dalle sue ideologie, per uscire allo scoperto alla ricerca di una verità che si cela dietro le pieghe del suo discorso. Ciò non ha significato intellettualistico ma ben pratico. Riconoscere nel capetto politico un'espressione del maschio e del gioco del potere, nella « figa » un prodotto (cosmesi e Fiorucci) e una donna oggetto, nel volantino stilato a forza di parole d'ordine una maniera di rimettersi alla passività conformista.

Porci con le ali vorrebbe avere questa funzione di svelamento e denuncia, ma innanzitutto senza essere un *pamphlet* non è neanche un romanzo. A meno che non si voglia parlare di cattiva letteratura per la sua mistificante descrizione della vita, i giochi di psicanalisi montati a freddo, i discorsi antimilitanti portati avanti con moralismo (forse inconscio) e, se fossimo cinquanta anni fa, diremmo anche la scelta di un soggetto piccolo borghese. Aragon quando scriveva i suoi romanzi sociali, pensiamo a *Le paysant de Paris*, faceva dell'ottima letteratura di sinistra descrivendo il vuoto della vita borghese nella sua interezza e crudeltà, senza compiacimenti né moralismi. Invece in *Porci con le ali* l'azzeramento sul '68, sul militarismo dei fratelli grandi è condito non con la critica ma con il cinismo della speranza. Tranquillamente sorvoleremo sulla tematica che il libro voleva introdurre: coppia o non coppia; non è questo il nodo nella vita sessuale ma riconoscere nei rapporti gli effettivi rapporti che li attraversano. Che cosa passa nella coppia: il bisogno di sicurezza? la possessività? il positivo di una costruzione comune? Che passa nell'apertura dei rapporti: la responsabilizzazione personale? Il coraggio? E il desiderio, questo grande escluso, « trasversa » l'una e l'altra realtà, mai completamente vinto, anche se sempre osteggiato.

TRA DI NOI

Mi è capitato un pomeriggio di leggere di seguito *Le belle immagini* di Simone de Beauvoir, *Attraverso* (un giornale dell'area dell'autonomia) e il *pamphlet L'eroticismo in Cina*. Il primo parla (denuncia) il vuoto di una donna borghese che si accorge di vivere soltanto tramite le imma-

gini che la hanno costruito dentro e che, tirando le somme sul vuoto della propria vita, decide di non costruire belle immagini per la figlia affinché essa possa riconoscere la effettiva realtà di miseria (miseria della vita) che la circonda. Nell'articolo di *Attraverso* si esamina il detto della psicanalisi e della politica sulla sessualità, si sconta il fatto che il sessuale umano fa i conti con Edipo e l'ordine sociale e ci si chiede, fatto questo azzeramento: e l'amore? Un continente da scoprire. Il *pamphlet* sottolinea che la sessualità svincolata prima dalla religione, poi dalla politica, nel senso di interesse dello stato e quindi della classe dominante, è rimasta ricerca del piacere, ma anche vuoto, un vuoto strano che si insinua. E si chiede: da questo far fuori il passato, da questo vuoto che cosa nascerà? Si vive il vuoto e si vomita il passato mentre le belle immagini ci ballano dentro con una ossessione da carosello. Ma dopo questo azzeramento che emerge ovunque e si compie sulle nostre vite, la fine non potrà essere un appello pratico ad una nuova morale della sinistra né una precisazione teorica delle norme che la definiscono. Arriveremo a formule e risultati errati qualora volessimo riflettere se in una società libera gli uomini debbano vivere a due o in comuni, secondo relazioni durevoli o per sempre. Invece sarà istanza attualissima distruggere fino dove è possibile tutto ciò che in queste relazioni vi è di coercitivo. Il vero problema non sarà allora quello di abolire il matrimonio ma l'istituzione del matrimonio, non eliminare l'amore e la gelosia, ma le condizioni dell'assassinio fisico e psichico provocato dalla gelosia, le condizioni del suicidio psichico e fisico a cui si è spinti dalla mancanza e dallo stravolgimento dell'amore. Compito della sinistra è ancora quello di distruggere il presente e il passato che in esso sopravvive, non quello di prefigurare modelli di speranza per l'avvenire.

Emilia
Cecilia
Vukovic

(1) La corazza caratteriale è la somma di atteggiamenti caratteriali tipici che l'individuo sviluppa per bloccare le eccitazioni emozionali, e che si risolvono in rigidità fisica, mancanza di contatto emozionale, « indifferenza ». Funzionalmente è identica alla corazza muscolare che è la somma di atteggiamenti muscolari (spasmi muscolari cronici) che l'individuo sviluppa per bloccare la penetrazione delle emozioni e delle sensazioni organiche, e particolarmente l'angoscia, l'ira e l'eccitazione sessuale.

Ruth: una testimonianza

RUTH: Io non so che cosa sto cercando, che cosa mi aspetti e che cosa possa pagare il lavoro politico. Sta di fatto che io mi trovo di fronte ad una situazione di rapporto con i compagni in fabbrica, a situazioni concrete quali il volantino fatto giusto perché si deve fare per darsi l'illusione di esistere senza affrontare il problema di fondo del perché si è in merda, che io non sopporto più. Mi trovo di fronte questo quadro di volontarismo da cui mi sento assolutamente distante, con cui non riesco ad identificarmi. Per cui, niente, respiro questo vuoto pazzesco, incredibile senza neanche avere la forza di dire buttiamolo per aria un po' di cose.

GONG: Come si svolge una tua giornata normale?

RUTH: Il ritmo è quello di uscire alle sette la mattina di casa per recarmi al lavoro e tornare alle sei. Quindi avere i tre quarti della giornata talmente annientati da questa cosa. Di tornare talmente stanca da non avere nessun entusiasmo, voglia di fare qualcosa, anche minima come l'incontrare gente. Di sentire che bene o male hai finito la tua giornata e hai giusto il tempo per mangiare, magari ogni tanto fare una riunione e pensare che alla mattina ti devi svegliare. E' proprio un circolo chiuso che io ho retto riuscendo ad andare avanti fino a quando c'era una situazione politica piuttosto mobile mentre ora c'è una situazione pesante di vediamo che cosa succede mentre intanto momento per momento di cose ne succedono tante. E poi c'è un modo di vivere, di stare tra i compagni assolutamente ideologico, mai un momento spontaneo, tutto sempre calcolato. Volevo dire che la politica ti costa sacrificio e ti serve per questo, per non affrontare una serie di cose, per darti l'illusione di esistere, di avere un modo di essere ben preciso. Ad esempio se tu una cosa la fai mal volentieri la risolvi dicendo la devo fare. Con questo taglio moralistico.

GONG: Da quanto tempo sei andata via da casa?

RUTH: Me ne sono uscita di casa quando me ne sono andata a stare con un uomo, e deve essere stato nel '71. Il mio rapporto con il compagno è durato due anni.

E' stato un rapporto molto intenso, molto grosso che è finito per me in un modo molto brutto lasciandomi addosso un casino di strascichi, di problemi miei irrisolti. Per cui c'è stato questo desiderio, dopo una fase di resistenza, di entrare in rapporto con le donne. Niente quando di fatto mi sono trovata in merda, in una grossissima dimensione di solitudine, nonostante facessi parte di A. O., dimensione su cui non avevo mai riflettuto, ho cominciato a dire guardiamo queste donne. Perché dopo la rottura di questo rapporto c'è stato un periodo in cui ho vissuto in un grossissimo isolamento da qualsiasi discorso di tipo affettivo. Non solo con gli uomini, ma in generale. Quasi un anno, sì un anno. In cui io vivevo terribilmente questo problema. In cui io mi dicevo questa storia è finita ma io sono alla ricerca di un rapporto di questo tipo. Che era un rapporto sotto alcuni aspetti paternalista, con un compagno molto più navigato di me. Io cercavo ancora la coppia, il rapporto rassicurante in cui io, questa era la cosa molto grossa, socialmente fossi a posto. La gente potesse dire sta con quello. Per cui la cosa era abbastanza ansiosa. Un problema di insicurezza e solitudine, il bisogno di aggrapparsi. In quel periodo io mi sentivo sempre fuori posto, sempre diversa dagli altri. Mi sentivo un marziano. Oggi è diverso. Non so che cosa fare, debbo risalire la china, ma non credo più neanche al rapporto di coppia, non lo voglio più come mio alibi. Poi questa storia dell'aborto, quando sono rimasta incinta. Perché anche a livello di contraccettivi non è vero che le cose si sono risolte. Dopo un po' la pillola non la puoi più vedere. E quando mi sono trovata incinta e ho dovuto abortire, bè per questa cosa che mi sembrava scontata, sono stata malissimo. Perché mi sono accorta che io questo figlio me lo sarei anche tenuto se solo avessi potuto, se non dovessi andare in fabbrica per vivere, se avessi una casa migliore di questa stanza umida. Così dopo anni di autocoscienza femminista sono scappata proprio quando ho provato ad abortire coscientemente. Ho preferito andarmene a Londra, farmi fare una bella anestesia.



CHI L'HA
DETTO CHE
IL BULOVA
È CARO?

Ecco una fra le migliaia di scritte che imbrattano i muri d'Italia! Questa, che pubblichiamo, è certamente di un giovane che ha sempre desiderato un Bulova e ha scoperto che, pur essendo un orologio prestigioso, di altissima precisione, elegante e robusto, è alla portata anche delle sue possibilità.

Informatevi sul prestigioso
Bulova presso un concessionario ufficiale.

 **BULOVA**
l'orologio dell'era spaziale



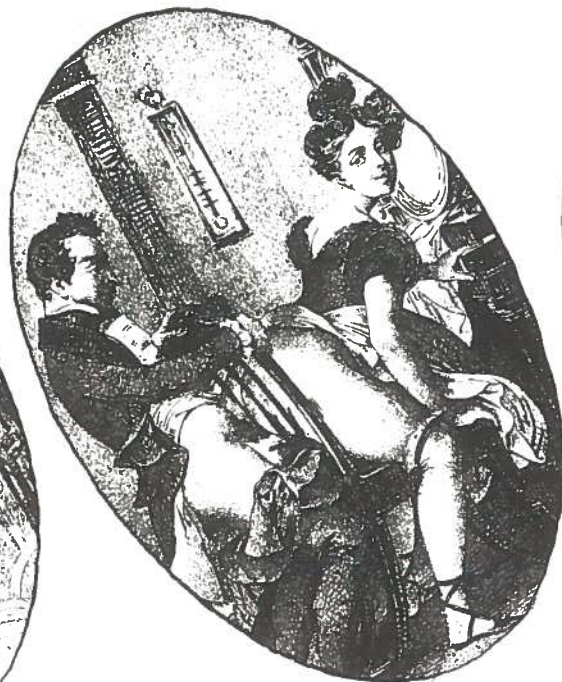
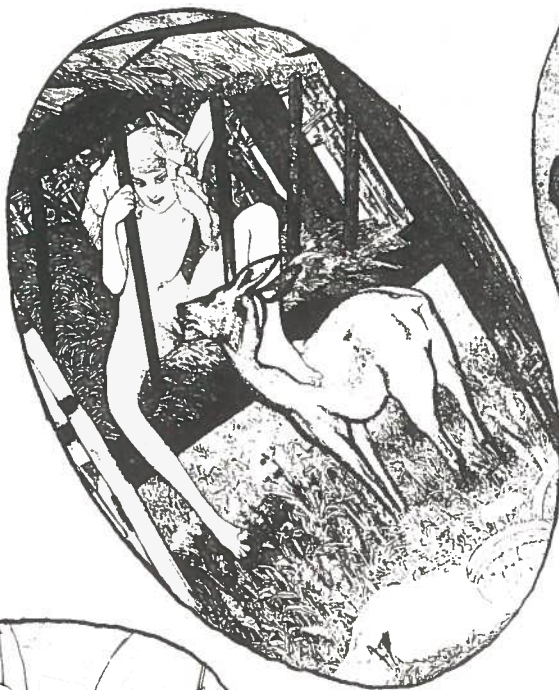
Bulova
Miniacutron
Ref. 383.39.015

in vista di un sexydizionarietto per giovani rivoluzionari APPUNTI DI UN VIAGGIATORE DISORDINATO

« La pazienza e l'ironia sono le virtù di un rivoluzionario ». (Anonimo)

Un oscuro viandante, dopo un lungo pellegrinaggio di acculturazione nel territorio della sinistra italiana, ci ha inviato i suoi appunti confusi pregandoci di rimettere ordine in questo lessico redatto raccogliendo brandelli di parole dalla viva voce dei protagonisti. Vi abbiamo messo mano, e con grande sorpresa si è scoperto che la mente malata del viandante aveva così stravolto i materiali delle interviste da produrre uno strano abbinamento tra universo sessuale e universo politico.

Diamo alle stampe il manoscritto per puro rispetto della follia, non senza sottolineare ripetutamente che scindiamo le nostre responsabilità per quanto potrà apparire dopo queste righe.



VAGINA. Il tunnel oscuro della Storia è davanti agli occhi, implacabile, ossessivo, misterioso. E il timore è quello di non saper accordare le scansioni, di non trovare il ritmo giusto, di non muoversi insieme.

PENE... il partito, o per altri l'organizzazione, permette a ciascuno di prolungarsi nella società, di intervenire in essa, di penetrare i problemi. E' quello che non possiamo essere e fa quello che non possiamo fare. Agisce come entità totale in nome e per conto di tutti gli aderenti di dubbio, l'appendice più concreta... Non si tratta di delega, ma di un modo efficace per far sentire il proprio peso nella società. Da soli nel buco nero della storia (Vedi: vagina)?

Se ci fosse qualche possibilità di cambiamento ... Ma le maschi, e la borghesia è così violenta, potente, spietata. Tutto accade dietro le nostre spalle e noi non ci accorgiamo di nulla. E' giusto credere e sperare in un futuro diverso ma come dice il poeta « le foglie contano e niente cambia ». Certo, la posizione politica è chiara e il voto è sempre stato rosso, ma la CIA, dove la mettete la CIA, e l'America, i Falchi, la politica di morti del Vietnam, e la Germania di Strauss... Brividi corrono lungo la schiena, una sensazione di gelo. Non bisogna muoversi per non esser notati.

ORGASMO... essere alla testa di un corteo, con una compagna bionda al fianco. In divisa, proteggere la compagna e dare l'ordine d'assalto. I poliziotti in fuga e le masse, dietro, che finalmente prendono coscienza. Dappertutto le bandiere rosse, e i volti dei braccianti emiliani trapiantati in Lombardia che esprimono la gioia dello scontro. « Non è finita » — « è l'inizio! » ... Sfogliare l'ultimo trattato di economia politica, recitato da Marx a memoria, in tedesco, confutando l'ultima congressista della quinta riga a sinistra, in basso. Godersi la sua interpretazione della quinta riga a sinistra, di sinistra. E parlarsi a disparte, spiegando la rivoluzione proletaria, approfittando di tutti i giornali più borghesi, l'altro pagano bene.



CASTRAZIONE. La militanza che ruvida dei ciclostilati che passano tempo eran tutti felici. Da Parigi a Berlino, da Roma a Nantua, amici e oppositori, ultramente all'enorme ortodossia della sinistra italiana. E' un continuo pellegrinaggio di gente che magari non sanno godersi il bel frutto e si dannano con tanta avidità in tempi che non sono più questi... E' una fonte vitale e avvincente per quel che si sente, anche se toglie forse un po' di godimento.

COITUS INTERRUPTUS. Un SENO. Amici e riformisti succhiano avidamente l'esperienza del più grande par-
COITO ANALE. La trasgressione è dolorosa. La famiglia che ondeggiava più di partorir la rivoluzione e ogni cosa era fatta a meno e nel timore che un seme potesse dar vita al mostro, al col-
MASTURBAZIONE... la sin-
 tesì assomiglia spesso ad un mostro del repertorio mitologico: buddho-marxismo, marxismo, zenologia leninista...
 E' il rimescolamento del pas-
 sato, l'affiorare del corpo mi-
 religioso, temporaneamente co-
 stretto a navigare per altri lidi,
 che così travestito non sia più
 riconoscibile. Ma è solo ridi-
 colo... L'India è lontana.

Fabrizio
Carlini



l'esperienza di Leo Smith

IL CANTO DELL'EREMITA

«Io creo un'immagine — ma «creare» non è il termine esatto, comunque lascio che un'immagine si crei emozionalmente dentro di me e allora io applico a quello le forze intellettuali e critiche che possiedo — lascio che l'immagine ne generi un'altra, che la nuova arrivata contraddica la prima, che appaia una terza immagine che scavalca i limiti formali... Ogni immagine porta in sé i semi della propria distruzione e il mio metodo dialettico consiste in ciò, in una costante edificazione e distruzione delle immagini che provengono dal seme centrale, che è esso stesso costruttivo e distruttivo nel medesimo tempo... La vita deve scaturire dal centro: un'immagine deve nascere per morire in un'altra: e ogni sequenza delle mie immagini dev'essere una sequenza di creazioni, rifacimenti, distruzioni, contraddizioni».

Così Dylan Thomas. Scritte nel 1958, queste parole hanno impiegato qualche anno per ri-

salir la corrente letteraria ed approdare alla musica: il jazz le ha ricevute più tardi, più o meno quando Anthony Braxton ha lanciato i primi strilli, sorvolando Chicago e la *middle America*. Di esse si nutre Leo Smith, ed è prassi quotidiana: il gioco mutevole stacca la spina della fastidiosa tradizione (ciò non significa affatto distruzione della eredità culturale del passato: più prosaicamente, non si rinnova più l'abbonamento alla *consuetudine*) e obbliga a fare i conti con la *possibilità magica* che è insita in ogni suono. Per dirla come un critico di *neue musik*, «ogni momento non è solo la premessa ad altro seguente (come in qualsivoglia lavoro ordinato) ma racchiude in sé la possibilità d'incontro con la realtà che, con Benjamin, diremo quel nulla che solo rende servibile il qualcosa, cioè il tuo».

Quel che più colpisce, in Smith, è l'estrema nudità e-

spressiva. La tromba severissima, che non ama gli affollamenti armonici e *in his own* scrive pagine di vitrea purezza, rimarca la tendenza rigorosa del *meta-jazz* contemporaneo: andar per cose essenziali, negare lo squillo e il clamore, cercare l'enigma. Il *travesiti-smo* si combatte rinunciando alle vesti: più ancora, la certezza è minata dalla *diversità* impietosa. Smith fa voto di povertà così come Paul Rutherford smarrisce il fiato nelle stanze del *posuime* e Derek Bailey trasale ad ogni nota di chitarra: il vino della *free music* si premura di bruciar gola ed esofago, concentrando in una goccia grandissima energia indisponente.

La «virtù diabolica» è stata appresa con Braxton, principalmente. Nelle molte incisioni dell'*early Chicago* (i dischi BYG, lo sconvolgente CCC della Muse, che reclama un seguito, *Three Compositions of*

New Jazz, Silence). L'artista giovane scopre la possibilità della nuova musica che supera la «negritudine» dei magici *ju ju* per affermar nuova consapevolezza *under the sun*. La macchina braxtoniana (dall'interno della quale si strilla «Stiam lavorando per sentire una cosa sola — libertà completa dei singoli, in sintonia l'uno con l'altro, che si completano a vicenda») elabora cinquant'anni di *jazz style* rifiutando conclusioni determinate: la rilettura del *beat* (per cui si liquida il feeling e si stende l'anima nera sull'enorme vassoio cosmico: Chicago è veramente *in the light of Creator*, costretta in quella posizione dalla irresistibile fissità della musica). L'inaudito gioco di accostamenti timbrici, la precisa negazione di «forme chiuse», di «svolgimenti» nell'accezione tradizionale del termine, i richiami ai modi di certa musica occidentale, sono ipotesi che in tanto valgono in quanto rimandano a un processo creativo in movimento. Di qui l'importanza dell'improvvisazione, non più sentita come *abbellimento* della trama compositiva (a tanto si era arrivati, scendendo per



le scale del jazz) ma intesa radicalmente come unico modo per porsi in contatto con la realtà che fluisce; gli esperimenti del '70-'73 con Marison Brown (*Creative Improvisers Ensemble*) (1) svilupperanno l'intuizione, con notevoli risultati.

Con Braxton, Smith impara anche l'arte del contrasto, il rapporto folgorante col silenzio. Il tratto già essenziale viene a stagliarsi sulla tela bianca, che è « suono senza risonanza »: il chiaroscuro conosce la selvaggia prova di *Silence* prima di muovere per le strade del tempo. Così vien modellandosi uno stile che è ancor più rigoroso del *cherrysmo* di *Mu* nell'imprigionar le frasi dette; Smith ingoia la sapienza e ne rimanda flebili echi, geometra dalle linee scarne alle prese con l'« architettura della vita ». Il fiato dispiega le virtù classiche (non c'è il dubbio provocatorio della Nuova Europa né l'onnipotenza maligna di Lacy) ma rinuncia a discor-

rere per trame consuete; ogni immagine accampa diritti autonomi, si stacca puntigliosamente dallo svolgimento, manda segnali e se ne va. I dischi in proprio per la Kabel (2), sono crudeli raffigurazioni di questa novità operativa, che carica ogni suono di forza magnetica capace di guarire dalle certezze della vita. Smith sa dell'enorme energia latente e si premura di limitare il flusso: basterà, dunque, all'ascoltatore, il poco di una tromba in solitaria preghiera, il *granum* delle percussioni violate nell'intimo silenzio.

Vediamo Smith come splendido eremita. I suoi dialoghi, i discorsi angosciati riguardano sempre poche persone; c'è quasi paura della compagnia, timore che venga meno quel soffio mentale che libera la lingua e mette oro sulle labbra. Quando Richard Teitelbaum varca la soglia della casa di Braxton (*Trio and Duet*, 1973), l'uomo freme e par quasi scollarsi di dosso l'inopportuna

presenza; la tromba ha bisogno di respirare, chiama il silenzio con voce fraterna per essere stimolata e trovare energia nel contrasto. Nelle formazioni ad ampio respiro (si ascolti l'*Humility* di Maurice Mc Intyre, per esempio), lo strumento pare sul punto di cedere, di urlare al mondo il suo straniamento: il dolore dipinge la musica di colori terribili, a testimonianza del gioco *insopportabile*.

In buona solitudine, invece, la mente elabora segnali difficili, inventa, scopre inaudite relazioni. Sfila anche il passato, sullo schermo della creazione, gli anni '30 amatissimi (« In memory of Edward Kennedy Ellington », sta scritto sulla prima facciata di *Reflectivity*), le *big bands* della giovinezza, il *Freddie Hubbard with soul* che qualcuno ha voluto scorgere in fondo allo stile; degli elementi si coglie il profumo e l'anima indicibile, non mai la « traccia esteriore » o l'amaro facile feeling.

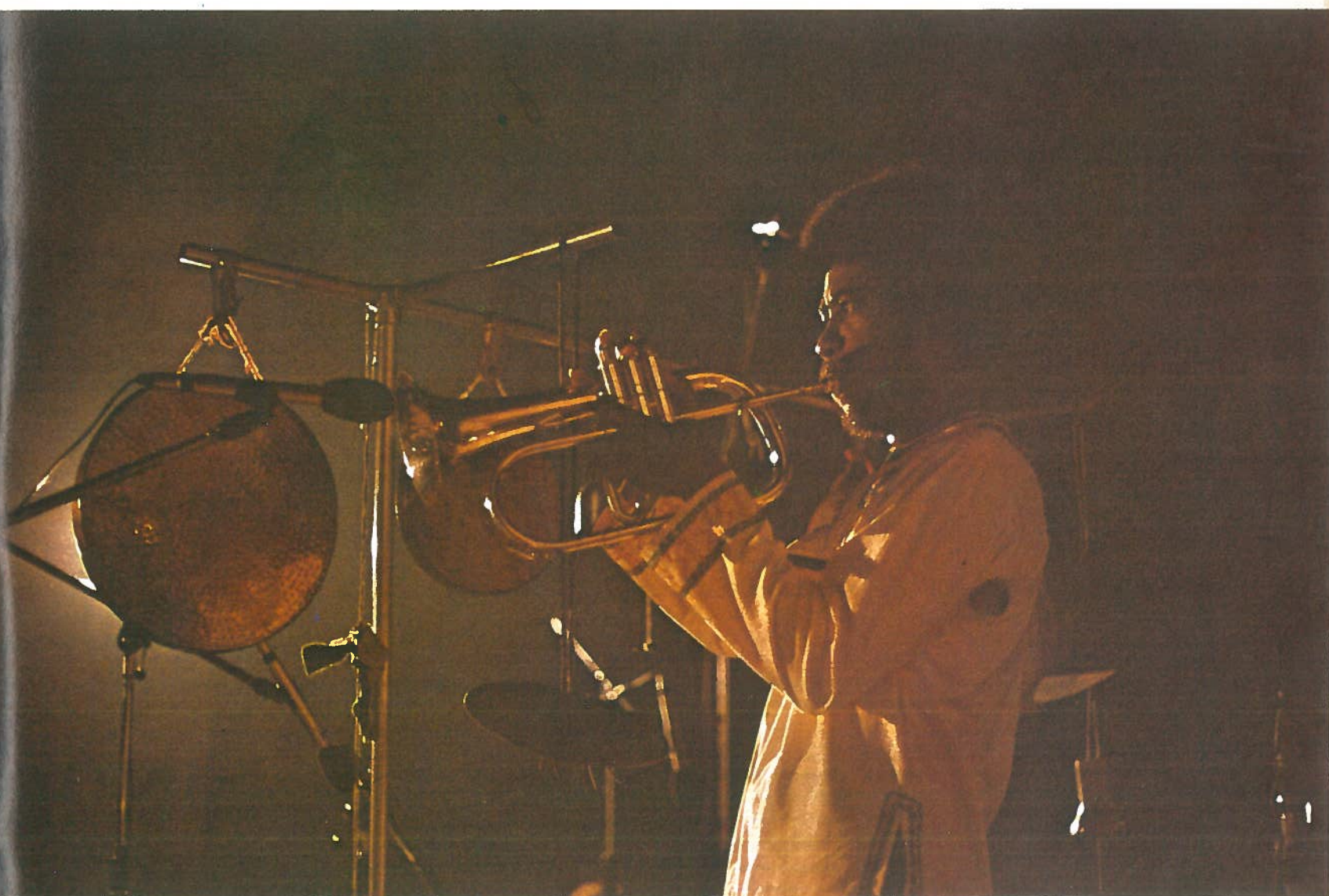
La poesia di Smith non chiede nulla al mondo che la circonda. Essa è testimonianza semplice delle molte impossibilità dell'uomo contemporaneo, del *black man* in particolare; caricandosi delle mille sfaccettature dell'esistenza, sa riflettere con evidenza drammatica il mistero di ogni giorno. Non c'è risposta né rivelazione, tra le righe, solo canto superbo. Per strade pazze, sfuggendo alla « morte americana », Leo Smith è giunto alla celebrazione di cui un giorno diceva Rilke, fonte del « diritto di essere vero in ogni veste, sotto ogni maschera ».

(1) Si possono ascoltare quattro composizioni del duo su un doppio albo della Arista, *Duets*. Esiste inoltre un film, *See The Music*, di Theodore Kotulla, dedicato all'esperienza di quell'epoca.

(2) *Creative Music*, da solo, *Reflectivity*, con la New Delta Akhri Band.



RICCARDO BERTINELLI



PER UNA SCIENZA DELL'IMPROVVISAZIONE

Chi legge un'intervista vive una contraddizione. Sa le parole ma gli mancano i gesti, le atmosfere, le sensazioni, i modi di comunicazione, che si stabiliscono con il personaggio intervistato, e che in qualche modo orientano i contenuti stessi.

Leo Smith fa di tutto per rendere intollerabile questa contraddizione, perché tanto più ricco e affascinante è il progetto che esprime, quanto più fa rimpiangere a chi ne raccoglie le opinioni di non riuscire a trasmettere l'incredibile personalità, l'umanità dilagante. Un disco, il testo di un'intervista, non rendono merito all'intelligente vitalità di Leo Smith, ma sono, d'altra parte, gli unici spazi oggi disponibili per cominciare a far girare qualcosa più del suo nome.



quando loro hanno finito di bere, e devi anche suonare più forte che puoi per poterli far sentire.

Ora noi cerchiamo con la nostra associazione di avere un peso contrattuale che muti questa situazione.

Un altro dei livelli di attività continua dell'AACM è l'educazione. Per noi non è possibile educare in modo accademico, e infatti non c'è nessun insegnante, ma tutto si basa sulla comunicazione, sul dialogo reciproco. Organizziamo seminari fra i musicisti, altri a cui partecipano coloro che hanno poche nozioni elementari e i musicisti più giovani e meno esperti, ma anche qui, e anche con i bambini, il musicista che possiede le conoscenze e le esperienze più profonde non assume mai atteggiamenti di sufficienza. Tutto sta nello spiegare come da un'idea o da una sensazione può nascere il linguaggio musicale, la forma. Questo significa comprendere i principi della creatività. In questo modo anche mia figlia, che ha quattro anni, sa suonare tromba, piano e flauto, non perché conosca solo la tecnica, ma perché sa orientare creativamente i propri impulsi originali.

La continuità dell'AACM proviene da qui, dalla sua educazione: e infatti dal momento in cui l'AACM è sorta non ha mai smesso di sfornare sempre nuovi musicisti creativi.

Al primo periodo appartengono l'Art Ensemble, fin dal primo gruppo di Roscoe Mitchell; Muhal Richard Abrams e Lester Bowie con le loro prime incisioni. Poi siamo

venuti io stesso, Anthony Braxton, Leroy Jenkins, Kalaparusha (Maurice McIntyre), Lester Lashley. Ora è il momento di Henry Threadgill, George Lewis, Wallace McMillan, Sarnie Garrett, che è un chitarrista, Rita Omolokun, che è una vocalista.

Poi verrà un altro periodo, con la gente che magari solo ora si avvicina agli strumenti, e che confermerà la continuità della nostra idea collettiva. Anche nelle riviste che pubblichiamo cerchiamo di fornire strumenti e punti di vista da discutere, sulla nostra vita, sulla nostra musica, anche sulla danza e sul movimento del corpo che per noi rivestono una grande importanza per la liberazione di ognuno.

GONG - All'interno del collettivo ognuno di voi conserva e sviluppa comunque la propria autonomia. Tu ad esempio hai un tuo gruppo, il **New Delta Ahkri**, e una tua casa discografica, la **Kabell**. Come si pongono questi momenti nei confronti dell'AACM?

SMITH - E' mia convinzione che l'AACM debba esercitare un controllo sull'attività dei suoi membri, ma il proposito di una produzione discografica gestita dalla associazione è ancora lontano; così ogni gruppo e singolo musicista cerca un proprio spazio autonomo per incidere, come succede con la **Nessa**, la **Delmark**, etc. Quando, alla fine del '70, suonavo con Richard Abrams ed Henry Threadgill fra noi sorsero molti problemi, non certo di denaro o di gelosie, ma determinati dalle nostre personalità assai diverse. Fu allo-

ra che me ne andai da Chicago e mi stabilii a New Haven, nel Connecticut, dove diedi vita al gruppo e all'etichetta. L'idea che li sorregge è quella di sviluppare le forme dell'improvvisazione: improvvisare è il mio modo di esprimermi. Fra improvvisazione e composizione le diversità sono notevoli; questi due momenti possono anche intrecciarsi, ma il più delle volte l'uno fa da prigione all'altro. Io penso che l'ispirazione del momento possa esser molto bella, ma quando viene trascritta sulla carta perde qualcosa, non è più la stessa. Nella concezione occidentale della musica la composizione ha un ruolo preponderante; le note scritte hanno un significato definitivo. Per me improvvisare sul momento è il solo modo di mantenere e trasmettere l'ispirazione della musica.

GONG - Allora esiste una contraddizione fra te e Braxton, col quale pure hai suonato anche di recente?

SMITH - Sì, le nostre linee sono diverse, ma la sua idea della composizione non è rigida: Braxton collettivizza la **composer's performance**.

Per quanto mi riguarda preferisco non comporre, perché sento che quando si improvvisa o quando si segue una composizione le situazioni sono assai diverse. La composizione è un tipico prodotto dell'era industriale, prova ne sia che nacque in Europa quando si scoprì la carta.

La musica improvvisata non è musica primitiva, anzi oggi è musica dell'era elettronica. Ma non è necessariamente musica elettronica. Innova, dà spazio a sonorità diverse da quelle tradizionali, ma non accetta indiscriminatamente ogni innovazione, comprese quelle della civiltà occidentale. Spesso la gente confonde l'improvvisazione con la mancanza del tema, ma questo è assolutamente falso: solo, noi non ci limitiamo al tema. Se

vogliamo trovare una definizione per l'improvvisazione può essere questa: è una musica molto estesa, esauriente, senza confini artificiali, vissuta ad un tempo senza alcuna gradualità o mediazione. La carta, la nota composta, fa invece da mediazione fra il compositore e la sua performance. Nell'idea occidentale, poi, la composizione è mediazione fra chi ha composto e il direttore d'orchestra. Nell'improvvisazione invece le idee sono espresse coscientemente in musica, in modo diretto, non c'è separazione alcuna fra l'ispirazione e il momento della sua realizzazione con lo strumento, con la voce o con il corpo.

E qui non possiamo mancare di maledire la incapacità della carta stampata di rendere i suoni, perché Leo Smith esemplifica questo rapporto elastico fra strutture e creatività con il canto, in maniera più esemplare e chiara di ogni discorso.

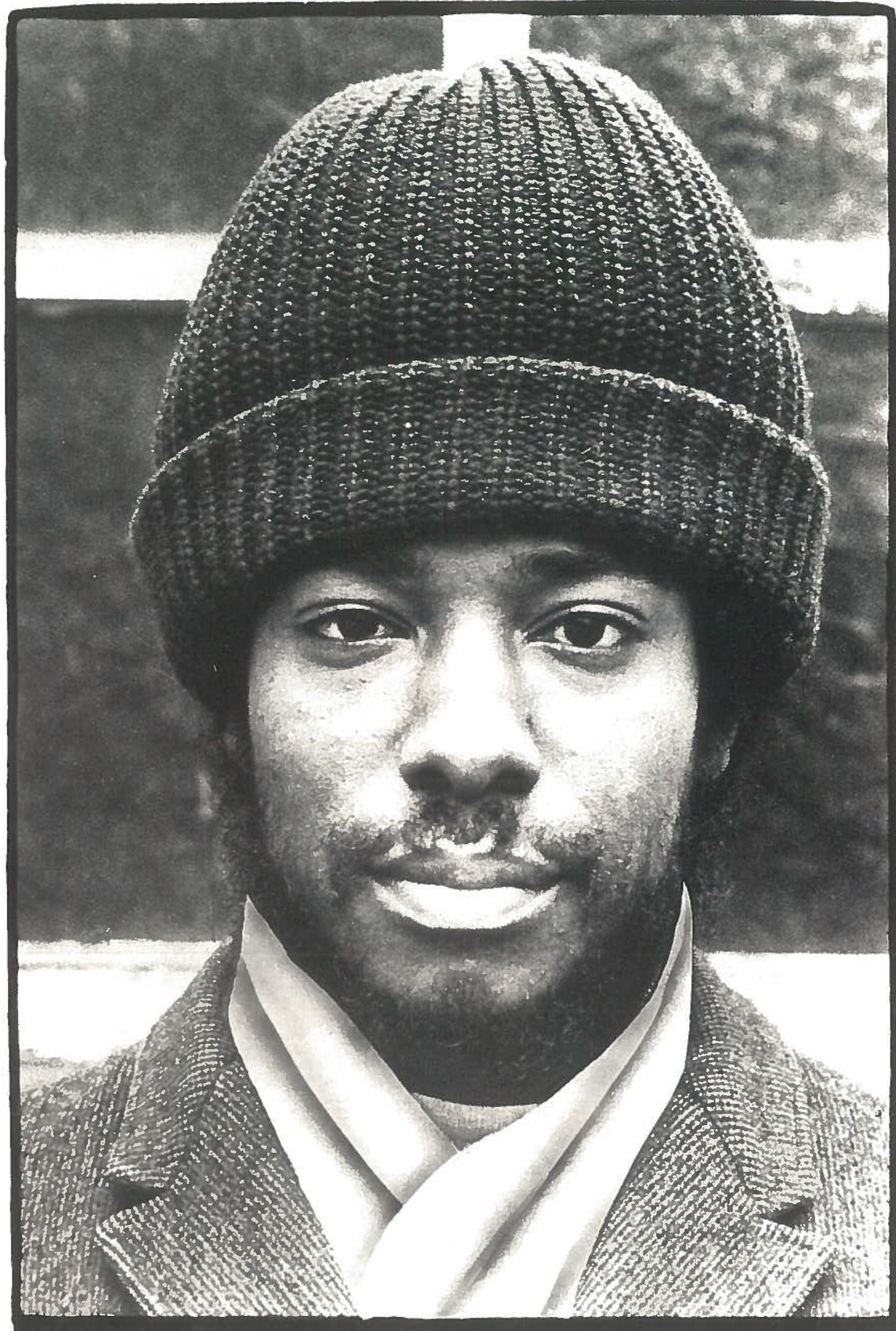
GONG - Questo non spiega allora la tua partecipazione a un lavoro eccezionale ma pur sempre largamente composto com'è la **Creative Music Orchestra** di Anthony Braxton, e ancor meno chiarisce perché tu in quel contesto svolgi in un paio di brani il ruolo del conduttore...

SMITH - Ma nella musica della Creative Orchestra, io ritrovo la medesima eguaglianza fra musicisti che c'è nell'improvvisazione: qui la composizione non soffoca chi suona, non è in contrasto con i principi della musica creativa.

Se voi notate, in questo disco non c'è un solo momento in cui i musicisti suonino in modo meccanico, cioè rendano solo ciò che trovano scritto senza interpretarlo creativamente.

Infatti nella musica della Creative Orchestra non c'è alcuna falsità, ognuno ritrova lì lo spazio per estrinsecare liberamente la propria visione. Quando Braxton propone una frase, i modi per tradurla sono diversi, cioè i musicisti possono viverla secondo la propria sensibilità.

Anthony sa superare la barriera tecnologica che di-

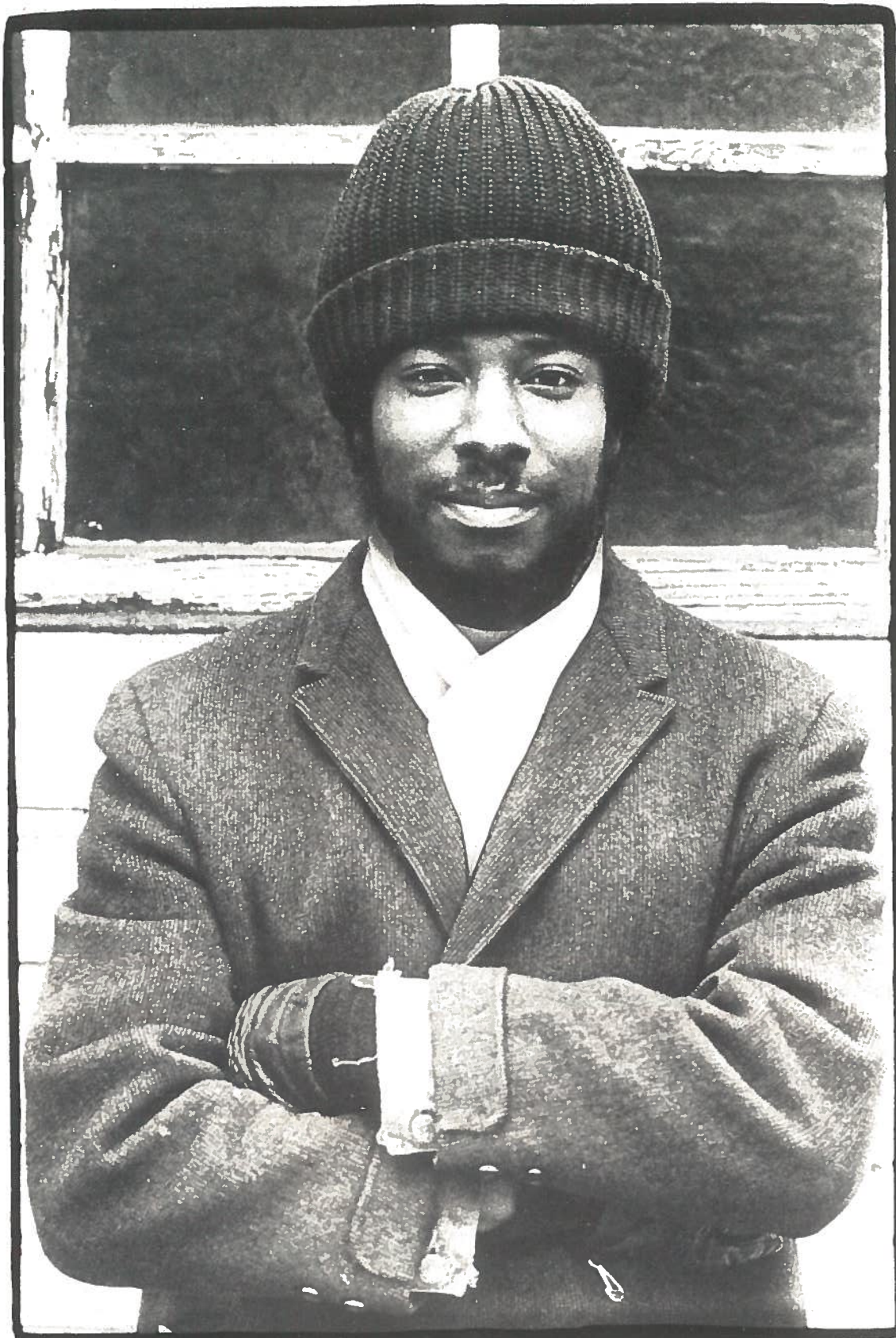


vide rigidamente composizione e improvvisazione. Per me comunque nessun procedimento è così immediato e sensitivo come l'improvvisazione totale: ho in mente di realizzare alcune registrazioni nelle quali rendere del tutto esplicito ciò. Voglio provare a partire da un tema, per rifarlo poi in due modi opposti: prima ripetendo meccanicamente le frasi

precedenti, poi interpretandole creativamente, con sentimento, con fantasia. La differenza di intensità sarà senza dubbio infinita. E' questa l'idea di fondo del **New Delta Ahkri**, fin dalla sua prima formazione (io stesso, Henry Threadgill, Leonard Jones), poi nei duo che ho formato con Leonard Jones prima e con Anthony Davis poi, e nella formazione con Davis

stesso e Wes Brown, che ha inciso **Reflectativity**. Lo scorso novembre, poi, questo medesimo gruppo ha inciso con l'aggiunta di Oliver Lake e Paul Maddox.

La **Kabell**, sempre di più in futuro, vuole fornire ai giovani musicisti l'opportunità di incidere senza andare a piangere alla **Columbia**, alla **CBS**, etc., senza pregare questo e quello con inutili



please, please, perché acquistino i suoi nastri.

Un problema assai arduo che abbiamo da sconfiggere riguarda invece il **copyright**, perché le nostre improvvisazioni non sono scritte e dunque non ricevono **royalties**. Così capita che qualche professorucolo riprenda un mio assolo, trascriva sulla carta quello che crede di capire, dopodiché intaschi lui ciò

che spetterebbe a me, riproducendo la musica come e dove gli pare senza che io abbia alcun controllo neppure sulle condizioni in cui ciò si verifica.

GONG - Una delle accuse che si sente con maggiore frequenza nei confronti della musica creativa riguarda la sua presunta difficoltà il suo intellettualismo. Tu, ovviamente, non sarai d'accor-

do con questi pregiudizi...

SMITH - E' troppo facile inquadrare i fenomeni della vita all'interno di canoni tradizionali, e di giudicarli dunque non per quello che realmente sono ma per lo schema in cui sono inquadrati. La musica creativa combatte il conformismo, non accetta passivamente i canoni prefissati; in essa non c'è spazio per la simulazione,

perché parla un linguaggio di eguaglianza e libertà. E' falso anche affermare che la musica creativa appartiene a una nuova generazione: certo essa non ha alle spalle una ricca tradizione, ma è altrettanto vero che molti delle generazioni più anziane la rifiutano solo in quanto non corrisponde agli schemi convenzionali.

Per questa gente la bellezza è già definita a priori, è limitata da moduli già stabiliti. La musica creativa esprime invece nuovi valori, incompatibili con il sistema attuale. Per questo è la musica di chi vuol trasformare la vita e il sistema, con la fantasia contro l'abitudine.

GONG - Tu ritieni che la produzione e l'acquisizione della musica creativa riguardino oggi egualmente bianchi e neri, oppure riscontri fra essi delle differenze sostanziali?

SMITH - La musica creativa non può essere solo musica nera. Parlare di **black music** è molto importante perché la gente comprenda il ruolo particolare dei neri nell'espressione musicale, ma noi che siamo all'interno di essa vogliamo approfondire questa idea. Fra la musica creativa; il blues e il rhythm and blues, ci sono notevoli differenze ad esempio.

Certo che a livello di massa i problemi non sono per nulla appianati, le contraddizioni fra bianchi e neri restano profonde. Noi che ora stiamo parlando insieme siamo riusciti a trovare una sensibilità comune, ma non è cosa frequente. I modi di essere sono ancora assai diversi: per noi, ad esempio, il mezzo di cui possiamo servirci con intensità particolare, come avanguardia, è proprio la musica, allo stesso modo come per le classi lavoratrici europee questo avviene nella sindacalizzazione. Dunque, se in prospettiva è innegabile l'alleanza fra le masse lavoratrici nere e quelle bianche, oggi i fraintendimenti, le difficoltà, le controversie, pesano ancora molto.

Gloria Mattioli	Franco Boelli
--------------------	------------------



DYLAN
Hard Rain
(Columbia)

La « pioggia dura » di cui è traccia in questo disco *live*, è probabilmente la stessa annunciata a suo tempo (*Hard Rain's Gonna Fall*) e più recentemente descritta con minuzia (*Before The Flood*). Tanto valga per i dylanologi, che alle precipitazioni atmosferiche sono abituati da sempre (cito ancora « Nobody feels any pain / tonight when I'm standing in the rain », da *Just Like a Woman*); i giovani fans di *Hurricane* troveranno invece una grinta che poco risaltava dagli zuccheri di *Desire*, eco di quel formidabile *sound* che ci tramortì all'epoca di *Bringing It All Back Home*.

Il Dylan del 1976 è stupore e mistero, una volta di più. Il viaggiatore sbarcato da *Desire* che volesse ritrovar la segnaletica di quell'album discusso o, più ancora, il « lettore » appassionato di *Blood on the Tracks* che intendesse riascoltare quella musica perfetta, si troverebbero qui a mal partito; *Hard Rain* è grandinata ritmica, tempesta sonora, « sforzo » che dimentica ogni misura, come già era accaduto per il *live* del '74. Dylan sguaina la voce e chiede alla chitarra di essere implacabile; nell'operazione, che zittisce i fans di vecchio pelo, si è perduta ogni traccia del « peccato originale folk » e solo di rado appare la melodia delle ultime canzoni introdotta dal violino della Scarlett Rivera. Il « divertimento » (che, a nostro avviso, tocca solo il Bobby e pochi altri eletti) coinvolge canzoni

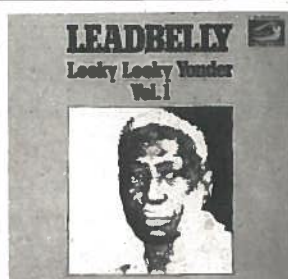
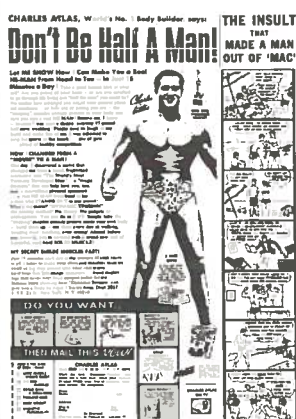


a cura di:
RICCARDO BERTONCELLI
FRANCO BOLELLI
CARLO M. CELLA

classiche del repertorio, vecchie e nuove; lo sfregio è più evidente nelle scritture originali (si ascolti *Maggie's Farm*, letteralmente *martoriata*); ma anche *Lay Lady Lay* subisce impietosi fendenti e *Shelter From the Storm* (una delle mie predilette, ahimé) vien maciullata dal Gran Ritmo vigliacco. Soltanto *Oh, Sister* conserva le caratteristiche scioltezza armonica; sulla sua aria, lo Zimmerman vola con voce ubriaca, confermando di non esser perfettamente tranquillo e *released*, come si sperava.

Stupisce, in fondo a tutto, la mancanza di grossi nomi nella lista dei collaboratori. Roger McGuinn non c'è, Joan Baez non azzarda nemmeno un duetto, Joni Mitchell latta e lo stesso accade a Robbie Robertson, da sempre abbonato alle rappresentazioni dylaniane. Strano modo di fare un disco, diciamo noi, provandoci una volta tanto a far le pulci al *rock business*.

(r. b.)



LEADBELLY Vol. I
Looky Looky Yonder
(Albatros)

Scoperto per caso nel '32 in un penitenziario del sud dal musicologo John Lomax, Huddie Ledbetter soprannominato Leadbelly, è stato uno dei personaggi più importanti di tutta la musica nera a cavallo fra le due guerre. Vocalista, chitarrista, pianista e suonatore di acordeon, Leadbelly appartiene a quella « songster generation » che precedette il blues; il suo repertorio poteva contare su di una mole di circa cinquecento songs. Solo il caso portò alla luce questo gigante della musica americana, assieme a Woody Guthrie, Big Bill Broonzy etc. appunto in occasione di una visita al penitenziario nel quale era rinchiuso per scontare una condanna per omicidio. Il suo carattere rissoso, l'amore per le donne, l'alto e le sfide lo portavano spesso ad avere a che fare con la giustizia e ad alimentare di conseguenza la sua vena musicale delle mille esperienze tipiche della repressione. Le esperienze umane e conseguentemente musicali che fanno da sostrato alla sua esperienza musicale sono infatti quelle tipiche dell'emarginazione, e che sono da sempre un

simbolo della negritudine. I tredici songs contenuti in questo volume 1 parlano i diversi stili e mezzi d'espressione coi quali la voce, impostata su un roco vibrato e la famosa dodici corde giocavano con eguale domestichezza, con un'intensità convinta e irosa che ebbe pochi eguali nella creazione del linguaggio di una generazione e di una scuola dalla quale ebbe origine quasi tutto nella musica americana di oggi. I tredici brani (blues songs, ballate, folk songs etc.) dovrebbero appartenere, in mancanza di indicazioni più precise, agli anni dal 1939 in poi: registrazioni un po' approssimative, ma storiche, pubblicate su etichetta Musicraft. Spiccano brani come *John Hardy*, *Looky Looky Yonder*, che dà titolo al disco, mentre è contenuta anche la versione originale di *Gallis* (oggi, *Gallows*) *Pole*, la forca, brano ripreso in ben altro stile dai Led Zeppelin, come già avvenuto del resto per altri brani di bluesmen.

(c.m.c.)



JOHN COLTRANE
Giant Steps
(Atlantic)

Nella collana delle ristampe WEA, *Giant*

Steps brilla con l'intensità che è solo dei capolavori. Sulla sua barca, varata nel '59, John Coltrane per la prima volta attraversa il fiume, lasciandosi alle spalle le sponde di una buona routine per approdare definitivamente dentro alla storia dei grandi numeri. Sugli stivali di questi passi da gigante, attraverso *Impressions* e *Ascensions*, Coltrane troverà *Africa e India* fino all'ultimo volo dell' *Interstellar Space*. Viaggio di meraviglie e di contraddizioni che già in questi solchi mette in vetrina gli ingredienti del fascinoso dilemma. Coltrane, diciamo per non rimanere imprigionati dal mito, quando non trascina nel sogno, sinceramente annoia. E' totale o enfatico, fiabesco o banale.

Succede anche qui, con il bollente *Giant Steps* del titolo e, dall'altra parte, con un *Mister P. C.* (che non è dedicato a Berlinguer) a discendere la china della sciatteria. E' che Coltrane si supera quando inventa situazioni forti, nei drammi e nelle ipnosi. Succhia visioni dalle febbri deliranti, dilatate da occhi lucidi. Suona sotto un segno di fuoco; parla di sole e non di luna; incanta e non decanta; tende l'elastico dell'intensità fino al limite di rottura. Se dunque è forse il più grande fra i poeti neri, recita però i suoi versi senza sistematizzarli in un progetto di linguaggio organico. Non giustifica cioè il coltranismo, la sequela dei discepoli che senza l'irripetibile tensione del progenitore non fa scuola ma solo noiosa ripetizione. L'inarrivabile *Naima* che qui campeggia pennellata dal suo ideatore, in altre mani è diventata figura stilizzata e piena di sbregghi.

E infatti oggi per incrociare le strade di tenoristi originali bisogna seguir le piste di chi (John Gillmore, Kalaparusha) condivide il pathos di Coltrane e lo cementa pe-

rò dentro metodi e strutture differenti. Ma, di questo, Coltrane non può esser ritenuto in alcun modo responsabile: la sua sonorità spiega solo se stessa. Basta e avanza, comunque, per non averne mai a sufficienza.

(f. b.)



CAN Flow Motion (Virgin)

Ormai celebri e blandidi fin dal mercato dei 45 giri, i Can provano con questo *Flow Motion* a corrompersi quel tanto che basta per piacere alle folle, mettendo al collo del loro « blues paranoico », la *Gillette* argentata dell'ultima moda.

L'operazione, condotta con rimarchevole pudore, rammenta quella ben più volgare dei Kraftwerk, che un paio d'anni fa « passarono al nemico » con minimi, opportuni ritocchi. Qui, in effetti, si tien per buona la solida intelaiatura dei dischi precedenti, l'oro e lo zolfo di *Tago Mago* e *Future Days*, la metedrina di *Landed*; solo che i personaggi del Presepe hanno ora volti di plastica, e ciò che era inquietante esplorazione della dark side di ognuno diventa facile commedia didascalica. Per giungere a tanto, è bastato spostare l'accento sugli *ostinati* ritmici, eliminando ogni contraddizione dialettica e facendo sbavar demenzialmente le misure e le voci; la monotona liturgia sa uccidere ogni altra invenzione, l'« effetto » che qui si svela come tale, la voce chitarristica che smarrisce il fastidio dei giorni felici, sparando il rock che è « pane quotidiano ».

Amore vuole che di tanto in tanto affiorino segni del passato, « dichiarazioni d'affetto » su cui cala implacabile la tempesta consumistica; dal film si può estrarre la tremenda *Babylon Pearl, You Die*, che chiama con voce di scherno i fantasmi di cui ognuno dovrebbe sapere.

Di tanto *reggae amfetaminico* (così azzardiamo, affidando il termine al *Dizionario del Melody Maker*) potran cibarsi i « germanisti » di grande fede o gli psichedelici della prima ora, se la mente è in grado di tener dietro alla *speed* del disco.

(r. b.)



GUIDO MAZZON - ANDREA CENTAZZO Duets (Orchestra)

Il gioco si va facendo spaventosamente interessante. Si potrebbe spendere una mezza giornata ad enunciare tutto quello che questo disco non è di abituale, ma basti dire che ogni raffronto è proibito, che le scatole delle definizioni consuete si rivelano senza fondo logico. Guido Mazzon e Andrea Centazzo non attingono a nessuna fonte storica, sterzano piuttosto bruscamente dalle loro rotte abituali, non mordono neppure quel frutto succoso che i loro recenti concerti in duo avevano maturato. La sorpresa comincia qui, ma qui certo non si arresta. Perché è anche assai poco probabile che le scene espressive di questi *Duets* potran riprodursi con una certa fedeltà in altre circostanze. Per una musica mai più uguale c'è però la scoperta di un metodo

di fondo che promette di dilatare le possibilità creative a livelli di qualità ai quali l'invenzione libera sostituisce il meccanismo di una qualunque formula pur produttiva.

Duets non canta, non racconta, non gira intorno a fraschiave e reiterazioni. L'improvvisazione scorre nitida nella maniera meno casuale e più calibrata, accumula, concentra ed esprime energie e riflessioni con la maturità di chi sente con fiducia la propria personalità e riesce per questo a scioglierla nei modi più fertili.

La padronanza di Mazzon e Centazzo non è più solo tecnica, ma umana e linguistica, sintomo lampante del fatto che essi sanno di trovare in questa loro *dual unity* l'identità più convincente e compiuta. Questi quarantotto minuti di musica improvvisata inanellano spostamenti di situazioni con continuità e coesione sorprendenti; illuminano sulla lucidità della « tecnica di liberazione » che qui si esplica; sono agitati da un movimento vibrante che dissipa subito l'impressione fasulla di lentezza delle battute iniziali. E ancora vivono della propagazione incessante di sonorità e impasti levigati e rigogliosi, con Mazzon a far splendere tromba, flicorno, piano e clarinetto, e Centazzo che dilaga su batteria, gong, marimba, steel drum, voce e percussioni varie. Non ho detto ancora, ma la circostanza mi sembra quasi scontata, che si tratta senza dubbio delle più bella e importante incisione di musica creativa italiana, ed è opportuno e significativo che porti impressa l'etichetta dell'Orchestra, a rimarcare la necessità di autogestione. Obbligatorio, a questo punto, pretendere per questo *Duets* l'immunità dai vaniloqui della critica tradizionale e dei suoi saccenti figliolletti: se trovano tutto troppo difficile e velleita-

rio, lascino pur perdere. Non è dalle loro parti che gli inventori del nuovo chiedono stimoli e confronto.

(f. b.)



ERIC CLAPTON No Reason To Cry (RSO)

Dalla pancia della balena (altro non è la *legenda del più grande chitarrista del mondo*, sapientemente costruita da una accorta campagna di stampa) Eric Clapton manda suoni dolci e tranquilli, tornando agli ozi del *Pacific Boulevard* con buona pace degli spettatori blues scomodati nell'ultimo disco. *No Reason To Cry* parla californiano, e la cosa non dispiacerà certo ai giovani inglesi, che da un po' di mesi fan la coda al Consolato Americano per saper tutto sulla mappa di San Francisco e dintorni; a dar credibilità alla vicenda son stati chiamati artisti del calibro di Bob Dylan, Robbie Robertson, Rick Danko, veri specialisti di *american music* di ogni età.

Si deve riconoscere al lavoro una sua dirittura consumistica, una precisione quasi maniacale nel presentar materiale « piacevole ». Assodato che l'*hard* non è più cibo appetito dal buon Eric sempre più *slow hand*, salgono fumi di *folk rock* di pop cristallino, di *reggae* addirittura; l'impacciata voce dell'« idolo inglese » trae giovamento dalla presenza di un solido *background* femminile, con gran soddisfazione dei frequentatori di discoteca, che possono aggiungere un altro anello alla lunga catena dei complici e degli alleati. Più che di-

sturbarci, la non-fantasia ci lascia indifferenti, grazie anche a una splendida rifinitura che fa scivolar via il suono senza stridio: migliore di ogni altro, il « detergente Clapton » lava più bianco e riesce a non sciupare le mani.

Le dieci canzoni coprono una vasta gamma di gusti e di desideri. Così *Black Summer Rain* vola in alto sul cavallo dell'*easy listening*, *Beautiful Thing* suona come l'inno municipale di Tucson, Arizona, e *Double Trouble* (già nel repertorio dei primi Blues Breakers) soddisfa i vecchi amatori blues alla ricerca dell'ultimo orgasmo. Un brivido anche per i dylanologi, che qui trovano *Sign Language*, canzone inedita con prestigioso apporto vocale del Maestro di Duluth.

(r. b.)



LORD KRISHNA VON GOLOKA (PDU)

La congregazione dei « corrieri cosmici » ci ha da parecchio tempo abituato ai collages, ai montaggi in chiave mistico-occultica di ogni spunto musicale elettronico concreto o melodico che sia. In questo ulteriore inneggiamento a Krishna ci sono veramente tutti: Sergius Golowin, Jerry Berkens, Jurgen Dollase, Jorg Mierke, l'onnipotente Klaus Schulze, Walter Westrupp, Bernd Witthuser. Quel che suona sempre falso in queste operazioni è la durezza teutonica con la quale la rigida e ferruginosa ideologia dei Kosmische Kurier abbracciano la dolcezza forte, ma intima e meditativa dell'indicazione

orientale. Viene alla mente fin troppo da vicino e con fin troppa evidenza l'approccio del gran maestro Karleinz Stockhausen all'Oriente nelle ultime composizioni di stampo micro-serialista (*Mantra*, *Bird of Passage*), frutto di un rapporto turistico ed estraneo, causato proprio da un'incapacità tutta tedesca di penetrare al fondo del ripiegamento mistico ed umano. Dal punto di vista musicale tale straniata reattività è rilevabile dal modo con cui vorrebbe essere resa questa ipotetica adesione culturale al mondo dell'est, ovvero attraverso la sovrapposizione echizzata di una voce recitante. La base sonora e musicale è circolarizzata nel consueto, eclettico ripescaggio di tematiche, moduli, schemi in parte ricalcati su un certo serialismo darmstadtiano, con sottolineature forti di stampo elettronico, non dimenticando frammenti acustici ripetitivi, (chitarra, pianoforte voci) chiaramente ispira-

ti ad una incerta « pop nostalgia ». La sovrapposizione della voce risulta così sostanzialmente estranea al materiale sonoro sottostante. Quello che ancora una volta sorprende è il voler insistere su tematiche universalizzanti laddove questi sette tedeschi sono invece in grado di manipolare suoni concreti, di filtrare voci di aggiungere frequenza con una certa perizia, della quale anche in questo album come negli altri del resto, lasciano intravedere solo una porzione non cospicua. A parte queste debolezze di fondo, negli indirizzi generali del discorso, alcune parti strumentali e concrete non sono disprezzabili dal punto di vista tecnico.

(c.m.c.)



STEVE HILLAGE L (Virgin)

A furia di citare i « bei tempi andati », costoro (diciamo di Rundgren e seguaci) si convinceranno un giorno o l'altro di vivere realmente nel ciclone dei Sixties. Questo *L*, in effetti, realizzato dal « delfino » di David Allen ma in realtà voluto e meditato dal solito infaticabile Todd Rundgren, riprende in certo modo il discorso di *Faithfull* e di più oscuri lavori contemporanei, ricopiando su carta patinata i « protocolli dei saggi di Liverpool », con pochi, inevitabili aggiustamenti.

A sentir Hillage (che nel precedente *Fish Ri-*

sing aveva intonato una diversa canzone, spendendo le ultime monete della zecca Gong) si direbbe di stare ancora a cavallo della psichedelia, con chitarra « magica », erba & neve, un po' di Oriente tra i capelli. La ricostruzione serve al chitarrista per sfogliare la margherita del desiderio e al produttore Rundgren per sceneggiare una volta di più il film di una vita immaginaria; sul palcoscenico del disco si agita lo spettro di Jimmy Page, l'ombra di Bloomfield e il profilo da Gepetto di John Lennon non ancora concupito da principesse orientali. Ciò appassionerà senza dubbio i *teenagers* alla caccia di biglietti per il tempo perduto, e in qualche modo irriterà anche i protagonisti originali, che amano fingere eterna giovinezza.

L'inganno, tanto ingenuo quanto disarmante, è evidente soprattutto in *On Nema Shiveya*, dov'è

scomodato lo spettro di Ravi Shankar e di *Revolution*, e nella *Hurdy Gurdy Man* di donovaniana memoria, con guizzi vocali degni del « mestrello scozzese »; per tacere di *It's All Too Much*, un « segreto » dei Beatles che manda vapori d'acido, di *All You Need Is Love*, di *A Day In the Life*, di « fate l'amore, non la guerra ». Hillage è così testardo nel catalogare i diversi stili strumentali che quasi dimentica di suonare la chitarra: quando la mente è felice, però, vengon fuori anche cose divertenti (*Hurdy Gurdy Glissando*), con l'occasionale aiuto di Don Cherry (!) e di alcuni tra i più fidati sgherri di Rundgren.

(r. b.)

Una cena con gli amici di sempre, un fatto abituale. Tutti più o meno rassegnati alla battuta scontata o ai discorsi già sentiti: un incontro che improvvisamente però diventa duro, violento, uno scontro frontale. Ciò accade quando uno dei presenti, senza preavviso, mette sul tavolo se stesso, il suo lasciarsi vivere, esprime con forza tutta la sua confusione, la sua "mancanza", la sua necessità di...

Un non previsto contatto e una diversa tensione, allora si stabiliscono e tutti ci si trova coinvolti dalla totalità dei problemi, bisogna uscire allo scoperto, non ci si può sottrarre alla sincera verità di chi ti guarda dritto negli occhi (NECESSITÀ DI UNA VERIFICA TOTALE!), e la cena stessa prende un sapore nuovo, un non so che di definitivo; qualcuno dice: -- Mi sembra l'ULTIMA CENA.

Ecco questo è quanto ci è successo veramente e la cena elemento apparentemente trascurabile e quotidiano, è diventata la materia prima del nostro ultimo lavoro; convinti che la forza e la coerenza di tutta un'opera dipendano dal suo necessario aggancio con una situazione e una problematica reali; dalla sua validità umana. Nella finzione narrativa trovano spazio uomini e animali e il gioco delle parti che scaturisce dalla richiesta di aiuto del protagonista, con i suoi meccanismi di rifiuto, di paternalismo o di solidarietà, non vuole vincitori, ma vede i personaggi tutti protagonisti e interlocutori al tempo stesso, diversi aspetti di una identica necessità di verifica e ricerca all'interno di noi stessi per poter essere veramente "sociali"; anche se questo può significare scontrarsi con l'essere rinnegato dai tuoi amici o addirittura da te stesso.

Banco del Mutuo Soccorso



PIERO BASSINI
Tonalità
(Red Record)

Elogi sperticati, paternalismo e gran pacche sulle spalle, che la critica ufficiale dispensava senza troppa parsimonia, non vanno più di moda, per il nuovo jazz italiano.

I giovani musicisti odorano di politica, non suonano gli standards per commentatori e soprattutto rendono assai poco a chi vuole taglieggiarli. A *Gong* la macchina da scrivere non batte i tasti del calcolo, e ci sono dunque estranei certi repentinamente e ipocriti mutamenti di giudizio: anche riguardo a Piero Bassini, dunque, le opinioni di chi qui scrive non sottintendono altro che se stesse. *Tonalità* nasce sei mesi dopo il primo, importante concerto di Bassini e, per una volta, il calendario ha molto da raccontare. Spiega il talento e la consistenza della preparazione, spiega insieme il bisogno di verifiche più profonde e di esperienze più vaste.

Un disco di solo piano, a ventitré anni, dubito siano più di quattro o cinque ad averlo mai inciso: Cecil Taylor, che dello strumento è genio ineguagliabile, è arrivato a farlo molto più tardi. E' un salto nel fuoco dal quale Bassini esce tutto sommato salvo, con il *Gospels* della prima facciata che è cosina piacevole e detta con tecnica rilevante. Le scottature riguardano i riferimenti accentuati (Jarrett è una presenza costante), ai quali qua e là si appoggia, a rimarcare una personalità che senza dubbio esiste, ma che va lasciata in pace a maturare. La Red

Record ha dunque probabilmente visto giusto, e il successo raccolto da Bassini a Umbria Jazz sembra confermarlo; forse ha visto con eccessivo anticipo, e attendiamo che sia Bassini stesso a dimostrarlo mettendo a punto nuove sintesi e dando così a *Tonalità* il carattere di opera giovanile.

(f. b.)



FIATI ITALIANI
(Rusty Records)

Formatosi da circa quattro anni, il gruppo dei Fiati Italiani è un organico comprendente, 2 corni, 2 flauti, 2 oboe, 2 clarinetti, 2 fagotti, che ha finora condotto riproposte musicali tratte dal patrimonio dotto occidentale del passato (Beethoven, Mozart, Haydn), setacciando con rigorosità la non amplissima letteratura in proposito. Oggi il suo interesse viene ad aprire la porta di una stanza ancora pochissimo abitata e per lo più vergognosamente dimenticata, quella dell'esecuzione di musica contemporanea, dove praticamente non esistono organici specializzati a differenza della Francia, della Germania e dei paesi anglosassoni. La Rusty Records, che aveva finora in catalogo alcune cianfrusaglie vocali, introduce sorprendentemente fra le sue proposte questo album dove vengono allineate cinque pezzi di compositori contemporanei appositamente scritte per organici strumentali di soli fiati. Fra i nomi più affermati spiccano quelli di Giacomo Manzoni, la cui partitura occupa con ampio respiro quasi metà del disco e Salvato-

re Sciarrino, ai quali vengono affiancati quelli di Anzaghi, Gorli ed Azio Corghi, che firmano praticamente le seconda metà dell'album. Inutile dire che proprio dai nomi più grossi e conosciuti vengono le due proposte più interessanti. Sciarrino nella brevissima *Da Zefiro e Pan*, sfodera un ampio campionario di armonici mediante un uso « non convenzionale » degli strumenti (vibrati tenuti, « soffiati » a valve aperte etc.). Manzoni offre con *Percorso a 8* il pezzo di maggior respiro entro i canoni ormai assodati della sua completa padronanza d'ogni elemento compositivo. Ampio uso di intervalli asimmetrici in *Actus I* di Azio Corghi, mentre nelle due proposte di Anzaghi e Gorli è possibile leggere l'eclettismo artigianale tipico dell'avanguardia italiana post webernista, sempre altalenante fra richiami Hindemithiani, dodecafonica, seralismo rotto o frammentato. Chi segua approfonditamente la musica afroamericana nelle sue proposte più radicali (Anthony Braxton, Art Ensemble of Chicago etc.) o la musica europea di « sintesi » (Evan Parker, Paul Rutherford etc.) conosce già questo tipo di sperimentazione sui fiati in veste ancor più virulenta e radicale. Qui tutto è elaborato in provetta e con la rigida freddezza tipica dell'esperienza dotta occidentale, ma certi risultati sono degni di rilievo anche se per lo più storicamente accettati. I Fiati Italiani si dimostrano organico perfettamente adatto a veicolare e rendere tale tipo di musica.

(c.m.c.)

DISCHI
D'IMPORTAZIONE



SPONTANEOUS
MUSIC ENSEMBLE
WITH BOBBY
BRADFORD
(Freedom)

Questa di pubblicare nella collana economica Jazz Idea una vecchia seduta dello Spontaneous Music Ensemble si segnala fra le scelte di promozione più astute dell'industria discografica. Non saremo certo noi a dolercene, perché gli indici rasoterra di conoscenza e gradimento del gruppo inglese (nonché del trombettista nero Bobby Bradford, qui ospite d'onore) sono inversamente proporzionali ai motivi che esso trasmette. Anche se quest'incisione londinese del '71 non è di quelle che abitano il libro dei sogni, la sua diffusione farà dunque bene a molte orecchie. Fra l'altro propone il boccone appetitoso del primo incontro fra Bradford e l'accoppiata di ferro (che si vocifera oggi scissa) John Stevens - Trevor Watts, responsabili due anni dopo di un ottimo album Emanem. Qui il discorso è ancora abbozzato e discontinuo, con impennate e pause.

Il *medley* iniziale, dedicato parte a Ornette Coleman parte a Coltrane, è una galoppata dentro a un free ben arrangiato e sostenuto dal drumming di Stevens, ma spesso riluttante e convenzionale nello svolgimento. *Bridget's Mother* è l'episodio più stimolante, un trio con Bradford, Watts e quella Julie Tippetts Driscoll che fa pulsare la vocalità più emozionante in Europa, e che qui si sbiz-

zarrisce in un diagramma nervoso e sensitivo, ben sorretto dai due fiati. La seconda facciata propone sequenze dinoccolate e tese, ravvivate dagli scatti cristallini della Julie e da quelli lineari di Watts. Bobby Bradford c'è e non c'è, con quella sua aria da colemaniano indeciso, ma la sua tromba cava fuori sprazzi di suono suggestivo. Nel complesso un disco non fondamentale, che non strappa aggettivi sensazionali, ma che lascia in bocca un sapore gustoso e fresco.

(f. b.)





JOAN LA BARBARA
Voice Is the Original
Instrument
(Wizard)

Nell'opera di rinnovamento del « catalogo sonoro » di questi tempi, gli esperimenti sulla voce sono all'ordine del giorno. Di essi si fanno carico personaggi cresciuti in ambienti diversi, « esiliati » dalle terre pop (Demetrio Stratos, il cui recente *Metrodora* è già stato recensito su queste colonne), cantanti jazz dalla vena feroce (Jeanne Lee), creature senza precisa collocazione (la bravissima e sconosciuta Meredith Monk). Scopo di costoro è recuperare la voce nella perduta funzione di « strumento ori-

ginale »; in questo senso, importano nuove tecniche di emissione e di controllo e audaci manipolazioni del prodotto sonoro.

Joan La Barbara è uno dei più giovani e interessanti talenti in questo campo. Non ancora trentenne, può vantare anni di « militanza artistica » in Europa e negli Stati e collaborazioni con musicisti del calibro di John Cage, Steve Reich, Philip Glass, Alvin Lucier. Questo suo primo disco (dal vivo, allo University Art Museum di Berkeley; inciso da una piccola etichetta nuovayorkese, la Wizard) è uno straordinario saggio sulla possibilità vocale, una modesta proposta per allargare il campo dell'immaginazione sonora. L'artista vive i primi ventidue minuti in folgorante solitudine, tracciando con la sola bocca un mondo ricco di sfumature e di significati. In *Circular Song* si vince il silenzio giocando sulla « continuità sonora », in-

ventando un « respiro cantato » che trova sul proprio cammino ritmo e solennità: in *Voice Piece* si esplorano le infinite grotte della « risonanza interna », giocando con un fiotto d'aria che la donna modella con grazia sconvolgente, in mille maniere differenti.

Più ambizioso (più adatto a muovere allo stupore) l'ultimo brano, che da solo copre la seconda facciata. Le *Vocal Extensions* di cui dice la composizione sono violente aperture di voce su cui interviene un'apparecchiatura elettronica che modifica il segnale, studia il « tessuto fonetico », trasfigura la già inquietante materia; nel correre della materia l'artista trova, secondo le sue intenzioni, « il flusso ritmico mentale del pensiero ».

(r. b.)



GUNTER HAMPEL
Enfant Terrible
(Birth)

E' la terza occasione di incontro che Gunter Hampel, Jeanne Lee e Anthony Braxton traducono in disco, ed anche questa volta la congiunzione dei loro astri creativi genera una pioggia di stelle.

Inciso a Woodstock giusto un anno fa, *Enfant Terrible* non è dedicato a Ugo La Malfa, come il titolo lascerebbe immaginare ad ognuno, ma a Ruomi, piccolo figlio di Jeanne Lee e Hampel. E in effetti l'atmosfera dell'incisione recupera della dimensione infantile le qualità meno reificate nel convenzionale: l'aria è

fresca di rugiada e il movimento, flessuoso e dolce, parla il linguaggio semplice di una gioia liberata.

La dicitura del sottotitolo (sei composizioni per otto musicisti e diciotto strumenti) coglie nella vicenda la solida quantità dell'apporto del consueto gruppo di Hampel, ma offusca un po' la qualità della propulsione espressiva, illuminata soprattutto dai bagliori che i tre protagonisti principali irradiano. Gunter Hampel dipinge composizioni affascinanti e misurate, e scolpisce un metodo fertile nella sua sostanziale semplicità: l'improvvisazione iniziale si basa su dialoghi a due o a tre (e quello del suo vibrafono con l'alto di Braxton in *Yes, Earth* è un piccolo gioiello), seguiti dall'esposizione del tema e da sequenze collettive che insegnano l'arte dell'omogeneità. Jeanne Lee scatenata con la sua vocalità sensuale immagini fluide e chiare che spiegano la

COME IN UN'ULTIMA CENA

come in un'ultima cena



BANCO
DEL MUTUO SOCCORSO

BANCO del MUTUO SOCCORSO

mal 2015

DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.P.A.



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.

E forte no l'idea?

E allora dai! Via di
corsa all' "importante"
negoziario 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-



Impedenza universale
2.000 Ω

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

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

NOME _____
COGNOME _____
DITTA _____
INDIRIZZO _____
CITTÀ _____



Audio 7G

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

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

naturalità istintiva di ogni gesto di creatività. Braxton è semplicemente Braxton: anche qui veste di utopia le situazioni più lineari, rinnovando il miracolo di identificare essenzialità e fantasia. E dunque *Enfant Terrible* non può non essere scena dello stupore: per aver prova delle sue delizie basta guardare nel fondo degli occhi *Meta-noia*, forse la ballad più sciolta ed emozionante da chissà quanto.

(f. b.)



CHARLES BOBO SHAW

**Conceré Ntasiah
(Universal Justice)**

Conceré Ntasiah può ben definirsi « il jazz rock come avrebbe dovuto essere », per usar le parole di un amico; in effetti, Charles Bobo Shaw (percussionista del «giro» di Saint Louis, già animatore del BAG, *Black Artist Group*, e teorico dello *Human Arts Ensemble*) ha voluto un disco dai forti connotati ritmici, capace di sintetizzare esperienze diverse, in polemica, forse, con un certo modo sottile di concepire l'improvvisazione e il nuovo jazz (viene alla mente Braxton, urgono i nomi di Jenkins e Leo Smith). La musica, qui, torna a considerarsi la pulsazione dell'animo nero, ritrova i temi dell'*africanisme* degli anni '60, si piega alla scoperta del momento, privilegiando il ritmo e il « calore espressivo »; lungo il tragitto, son caricati elementi di soul e di rock sacrosanto, con abbraccio fiducioso alla strumentazione moderna (la chitarra elettrica, il basso

di Alex Blake: ma anche il cello di Abdul Wadud). Il risultato è un suono sciolto, aspro, dalla frenetica vita, che non trova la passione di altre esperienze dell'artista (fra tutte, il « tema afgano » di *Under the Sun*) ma che pure sa esistere dolcemente, con spazio aperto alla fantasia dei protagonisti. Se il ballo nervoso perde ogni tanto i colpi, è per via del « peccato originale » che macchia da sempre gli esperimenti di « suono fisico »: ciò si dimostra vero soprattutto in *Kool Away 500*, dalla marcatissima vena rock, e in *Jackie Be Tee*, che scherza col ritmo sino alla paralisi.

Tra gli strumentisti, una nota di menzione a Julius Hemphill, già da tutti pronosticato musicista di grande avvenire, e a Joseph Bowie, il cui trombone sposa mirabilmente New Orleans e la volgarità contemporanea, penetrando con mano rude in fondo ai sentimenti.

(r. b.)



SYNOPSIS Auf Der Elbe Schwimmt Ein Rosa Krokodil (FMP)

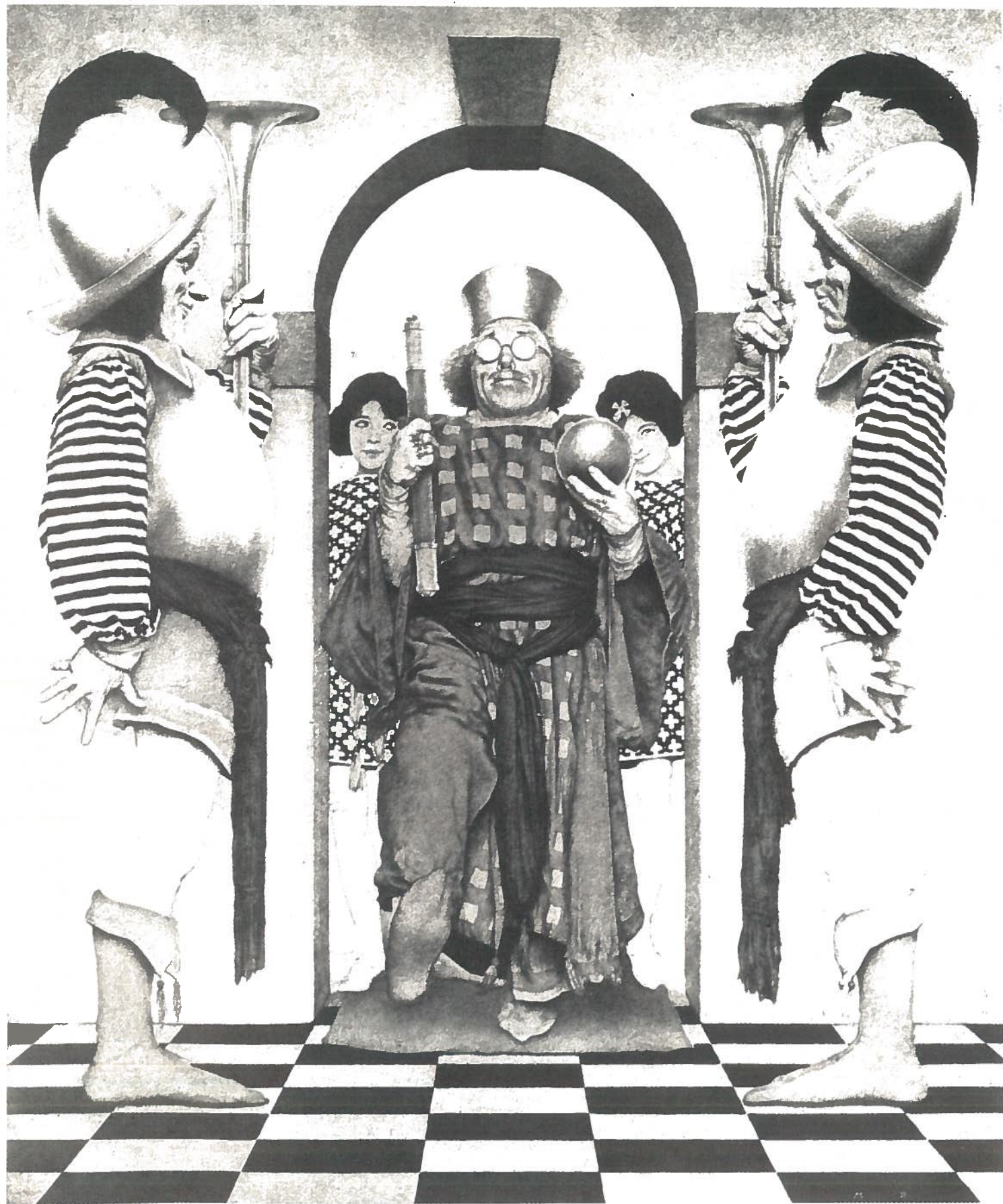
Forse nella Germania Orientale non sforneranno musicisti d'avanguardia con il medesimo ritmo delle nuotatrici, ma quando ci si mettono fanno terribilmente sul serio.

All'Est c'è qualcosa di nuovo, dunque, e val proprio la pena di darci un'occhiata non superficiale, perché questo coccodrillo rosa nuota in acque trasparenti e scorrevoli.

La FMP, dall'altra parte del muro, non fallisce il colpo accostando i quattro protagonisti di questa

BONG

GOFF



20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261

operina niente male alle eresie graffianti di Brotzmann e Globe Unity.

Di questo Synopsis non conosco nulla più di quanto esce dai solchi; ma uscire indenni, anche sul terreno della tecnica strumentale, dalla prova di fraseggi free strutturati con mano leggera e cervello acuto spiega comunque già a sufficienza l'impianto del gruppo. La compattezza dell'insieme non nega varchi alle proiezioni sperimentali, come nel pregevole duo di fiati di *Zweisam*; e anche quando traspaiono le rustiche ingenuità del realismo (con il tentativo di assommare jazz più musica popolare) Synopsis incespica senza franare, come in *Mehr Aus Deutschen Landen*, dove l'impasse si risolve senza sprofondare nell'enfasi.

Nella quaterna il numero che esce con maggiore carattere è il trombone di Conrad Bauer che esplora climi aspri e registri pieni, assumendo spesso senza limitazioni la parte del contrabbasso che è qui assente. L'elaborazione del gruppo va considerata ancor più rimarchevole, se teniamo conto delle condizioni nelle quali opera, dell'assenza di materiale discografico aggiornato, della rarità dei contatti con altre esperienze, della scomoda fama di intellettuali astrusi che ne circonda il cammino. Sarebbe dunque assai interessante se quelle organizzazioni della sinistra, e in primo luogo i festival dell'Unità, che intrattengono relazioni con la DDR si accorgessero che è possibile esportare da lì qualcosa di più stimolante dei cori folkloristici e dei prodotti d'artigianato per colorare le bancarelle.

(f. b.)



BRUBECK / KONITZ / BRAXTON

All the things we are (Atlantic)

Eurocomunismo e compromesso storico sono diventati negli ultimi tempi termini familiari alla gente USA, conquistando le prime pagine dei giornali e destando notevole curiosità: così Anthony Braxton, che è attento e duttile sperimentatore di ogni novità non peregrina, si è detto che la ricetta italiana poteva pure essere trasferita in musica. Ha dunque accettato la insidiosa proposta di una session con Dave Brubeck, stivali da texano, stupratore di pianoforti, agente del Dipartimento di Stato per la lotta contro il linguaggio sovversivo, uno di quegli elementi che inducono a un uso intenso del bicarbonato dopo averne sorbiti pochi minuti di cosiddetta musica. Da questo inaudito incontro è sortita questa incisione che, sia detto subito, non mantiene le promesse dei titoli di testa, in quanto Brubeck, Braxton e Konitz (un pulitissimo *dead sound*, il suo, come dice Mingus) operano insieme solo nel classico *All The Things You Are*, mentre il resto è tutta una macabra parata dell'efferato pianista. Come era facile prevedere, neanche il materiale malleabile di questo splendido standard può far da cemento a concezioni espressive tanto divaricanti: l'emozionante fraseggio di Braxton non riesce a piegare l'ottuso acciaio strutturale di questi abitanti di asettiche villette californiane. Far coinci-

dere due parallele, sia pure per lo spazio minimo di un solo pezzo, è dunque impresa ardua: né il futuro sembra offrire altre possibilità di realizzare il compromesso, se è vero che la parallela nuova, lucida e nera procede spedita in avanti mentre l'altra, bianca e convenzionale, non sa tenere il passo. L'avventura non ha comunque turbato l'equilibrio di Braxton: chi è pronto a gridare al tradimento deponga l'arma impropria del moralismo e impari un po' a sdrammatizzare. Da parte sua l'uomo di Chicago ha riso dell'episodio, è passato alla cassa ed è ritornato a fare il più grande musicista vivente. Pare solo che ogni qualvolta sente parlare di compromesso storico scuota la testa e ripeta che questi italiani sono gente ben strana...

(f. b.)



STEVE LACY Saxophone Special (Emanem)

Esce finalmente il Saxophone Special promesso da tempo dalla Emanem, documento sonoro d'uno dei più bei concerti di new thing degli ultimi anni, il 19 dicembre 1974 alla Wigmore Hall. Con geometria insolita (quattro saxofoni, la chitarra di Bailey, l'elettronica machine di Michael Waisvitz), Lacy scrive la musica che da tempo gli vibra in testa, puntando a conoscere il suono nell'intima fibra, affrontando sequenze purificatrici e nuovi modi d'improvvisazione. Le brevi frasi ripetute sino alla vertigine, gli scivolamenti d'accento, le scoperte nello strumento che caratterizzano l'*ars lacyana* da *Lapis* in avanti tornano qui con bella grazia, offerte al gioco complesso del sestetto: la collaborazione appassionata di Parker e compagni (che soffiano con innocenza nel labirinto strumentale, che provano, che s'innamorano del dato acciuffato in cammino) dà ragione all'ipotesi di fondo, messa in dubbio più volte dalla lunatica formazione di Irene Aebi.

Nel rito decisivo (che alle nostre orecchie suona come critica feroce di tante banalità, compositive e d'ascolto, anche e in special modo contemporanee) trovano saggia collocazione gli arnesi di Bailey e di Waisvitz, posti strategicamente contro il dialogo dei fiati: la loro rottura è discreta e calibrata, come un dubbio lanciato contro l'euforia della affermazione collettiva. Ciononostante, il brano più bello è pro-

prio quello giocato sui soli saxofoni, *Chops*: il crescendo entusiasta di un'improvvisazione in perfetta sintonia ribalta lo schema di quella vecchia sonata ivesiana laddove quattro violini « in discussione » rappresentano il contrasto dialettico che poi è motore del mondo.

(r. b.)

GONG!





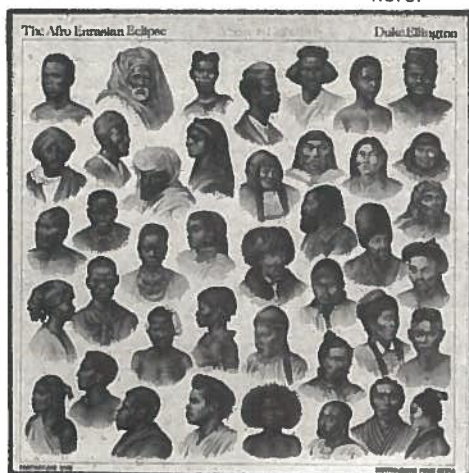
PRI 24058 GENE AMMONS - The Gene Ammons Story: The 78 Era with Art Blakey, Earl Coleman, Matthew Gee, Benny Green, Duke Jordan, Jo Jones, Junior Mance, Earl May, Cecil Payne, Tommy Potter, Sonny Stitt, Gene Wright.

PRI 24059 KENNY BURRELL - JOHN COLTRANE with Tommy Flanagan, Paul Chambers, Louis Hayes, Jimmy Cobb, Idress Sulieman, Doug Watkins.

AMI 9498 DUKE ELLINGTON - The Afro - Eurasian Eclipse with Cootie Williams, Money Johnson, Mercer Ellington, Eddie Preston, Booty Wood, Malcolm Taylor, Chuck Connors.



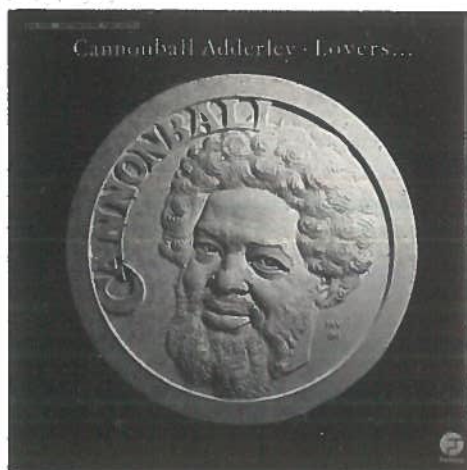
Fantasy Milestone Prestige



MSM 9065 FLORA PURIM - Open Your Eyes You Can Fly with Airto, David Amaro, Ron Carter, George Duke, Egberto Gismonti, Alphonso Johnson, Ndugu, Laudir De Oliveira, Roberto Silva.



MSM 9067 Mc COY TYNER - Fly With The Wind with Hubert Laws, Billy Cobham, Ron Carter



AMI 9505 CANNONBALL ADDERLEY - Lovers... with Nat Adderley, Airto, Alvin Batiste, Jack De Johnette, George Duke, Alphonso Johnson, Flora Purim, Ron Carter, Nat Adderley Jr.



MSM 9058 FLORA PURIM - Stories To Tell with George Duke, Earl Klug, Airto, King Errisson, Carlos Santana, Ron Carter.

DISTRIBUZIONE

FONIT-CETRA



La sua prima apparizione su disco, dieci anni orsono, veniva così commentata dal linguaggio figurato del recensore delle note di copertina: « Il suo suono è il ruggito di un leone temprato nel bronzo venuto in qualche modo a vivere, o la nenia solitaria di una boa sulle onde ».

Allora si chiamava Maurice McIntyre, e qualche tempo dopo avrebbe assunto la suggestiva denominazione di Kalaparusha. Appartiene al fantastico *brain trust* dell' AACM di Chicago, ha oggi quarant'anni, e fra dieci potrebbe frequentare le rarefatte arie della leggenda. Pochissimi lo hanno sentito nominare, perché, se è possibile, ha goduto di opportunità ancora più tenui di quelle già esili offerte ai suoi compagni di associazione. Ma questo può contar poco, perché nelle società occidentali chi non viaggia in sintonia con le cannibalesche pretese dei media tradizionali è relegato ai margini e viene tutt'al più scoperto e rimpianto quand'è troppo tardi. Ma Kalaparusha è già oggi, in qualche maniera, un simbolo visionario della nuova cultura nera: non mi pare proprio che compaia in altre incisioni, ma le cinque apparse fino ad ora sono altrettante pietre miliari della musica creativa. Soltanto due sono uscite sotto suo nome (*Humility*, del '69, e *Forces and Feelings*, del '72, entrambe concepite da quella madre meravigliosa che è la *Delmark*), ma anche le altre ruotano intorno ai personaggi del set di Chicago (*Sound*, del '66 è di Roscoe Mitchell; *Levels and Degrees*, del '67, è di Richard Abrams, mentre *For Players Only*, nata nel '75, è la stupefacente esperienza orchestrale di Leroy Jenkins). Ma i dischi sono evidentemente solo gli alberi più prestigiosi della foresta di Kalaparusha: concerti a Chicago e New York, sessions, insegnamento, sono la manifestazione quotidiana di una vita espressiva che ci è sconosciuta ma che, per quanto se ne sente dire da chi gli sta spesso a fianco, sparge ogni giorno sassolini luminosi per chi desidera scoprire il tortuoso sentiero della creatività. Proprio in questo periodo, ad esempio, è, con Anthony Braxton, Leo Smith, Dave Holland e altri, a far ricrescere l'erba di

Sotterranea KALAPARUSHA

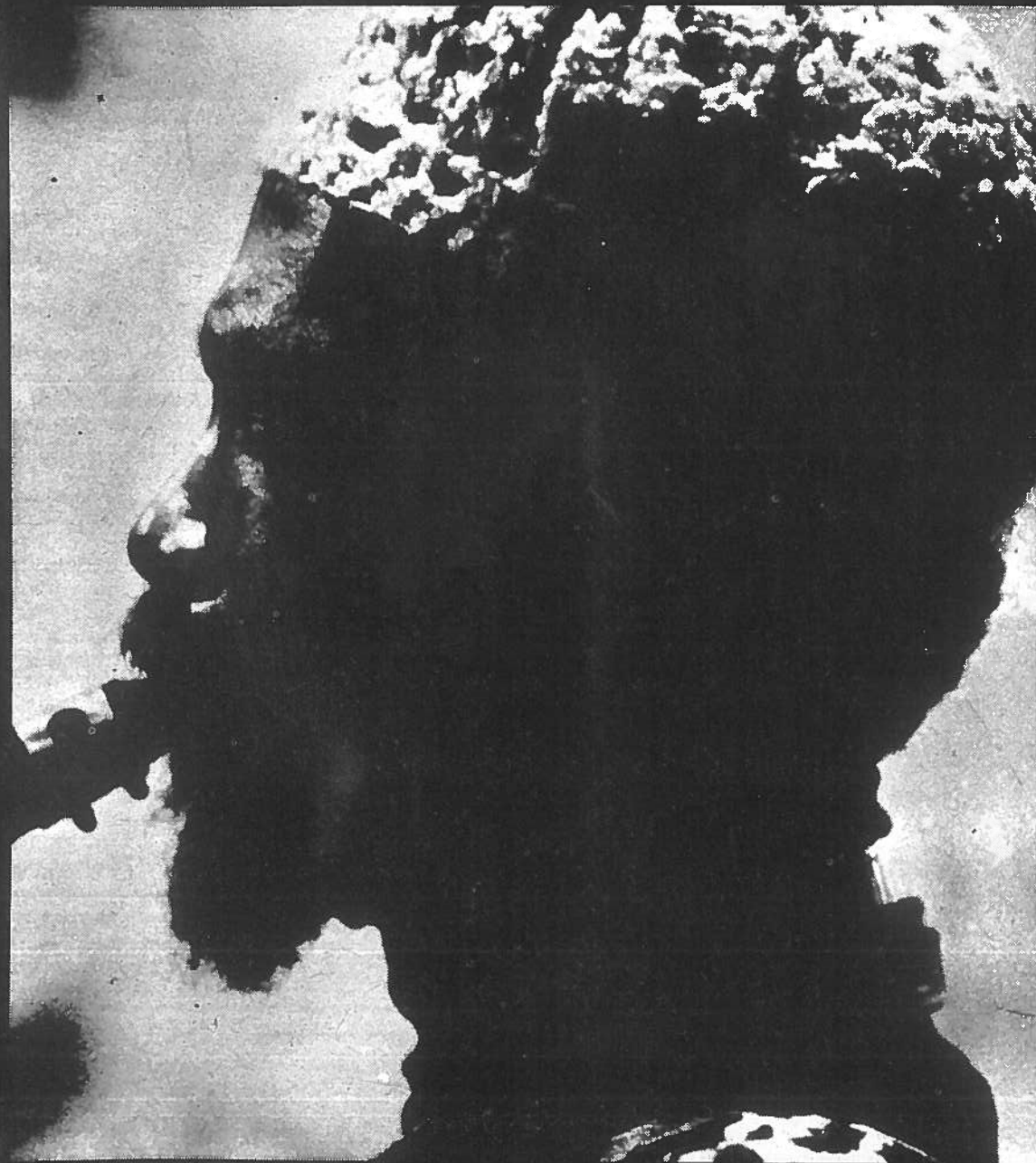
Woodstock, dopo il fuoco forsennato dei mitici tre giorni di falsa libertà vigilata. E' lì, infatti, che il *Creative Music Studio*, un'associazione che promette squisitezze fin dalla denominazione, imbastisce un seminario di educazione con sessions e workshops a ripetizione, ed esperimenti per gruppo e per orchestra? Da situazioni analoghe a queste McIntyre ha desunto la sua straordinaria tensione nel portare alla luce talenti nuovi e personaggi misconosciuti: i suoi due dischi si rivelano in questo senso uno spaccato affascinante della realtà e dei destini

della scena di Chicago. In *Humility*, oltre a Leo Smith e Malachi Favors, spiccano la voce calda e africana di un tal George Hines, un bassista vibrante a nome Mehaka Uba, nonché il piano di Claudine Hyers e la batteria di Ajaramu. *Forces and Feelings* introduce un quartetto di musicisti semplicemente eccezionali, cioè Sarnie Garrett alla chitarra, Fred Hopkins al contrabbasso, Wesley Tyus alla batteria, e la emozionante voce di Rita Omolokun. E che queste due incisioni siano dirette filiazioni di un modo di vivere tutto da scoprire

appare chiaro dalle loro atmosfere palpitanti, dai tratti corposi, che ribaltano ogni codice d'ascolto perché è impossibile, per chi avverta la necessità di nuovi valori, sentire questa musica dall'esterno, senza esserne avvolti ed attratti. *Bismillah, Melissa, Ananda*, per non menzionarne che qualcuno dei prodigi, scavano nelle sensazioni più intime e dolci, unendo la pastosa intensità del linguaggio di ricerca con la componente inseparabile dell'umanità liberatrice che li attraversa. In queste situazioni si incrociano sempre tensioni differenti e fra loro

complementari: il collettivo è manifestazione espressiva fondamentale nella quale la originale soggettività di ognuno si sublima (« noi siamo come la particella intrecciata, l'isola solitaria del tutto », racconta Kalaparusha); la calda congestione degli impulsi è equilibrata dalla tranquilla naturalezza del modo di viverli; la visione universale di McIntyre e la sua morale trascendente, con i richiami al creatore e alle forze supreme, non evadono nella dorata bellezza delle immagini che evocano ma sposano l'assoluta materialità del suono e il messaggio di trasformazione che ne scaturisce. Arrovellarsi per trovare le referenze è perder il proprio tempo per una stolta apparenza: il richiamo a Coltrane è solo suggestivo e poco attinente, esiste più nell'ombra indistinta di certi principi ispiratori che nella concreta determinazione del linguaggio. Anche sul tenore Kalaparusha si scosta da Coltrane per il fraseggio più mosso e limpido, meno sporco, e per la assoluta mancanza di ogni prolissità nel procedimento. Strappa meno e abbraccia di più; non è così gonfio come il suono coltraniano, procede con toni più elastici e nervosi. Le ultime battute che il suo sax ha impresso su vinile, in *For Players Only*, confermano la qualità della voce di Kalaparusha ma non aggiungono nulla alla conoscenza dei suoi criteri di organizzazione del linguaggio. Quanto a questo, alla presa dal vivo, alla salute della energia creativa, ai compagni di armonie, attendiamo notizie da Berlino, dove la sua presenza viene annunciata ai primi di novembre. Toccare con mano una leggenda di domani è schiudere spiragli a una conoscenza più profonda dell'esperienza espressiva, e verrebbe a rimpolpare queste prime impressioni ancora inadeguate alla statura creativa del personaggio.

FRANCO BOLELLI



DOVE LA TERRA SCOTTA:
qualche parola su mille lampi
di luce.

Che la letteratura cinematografica abbia sempre avuto, in Italia, fortuna ed attenzione piuttosto scarsi è un dato difficilmente negabile, semmai il vero problema è quello di ripartire correttamente le responsabilità di tale assenza coinvolgendo in maniera diretta lettori, cioè pubblico, critica specializzata ed editoria. «A ciascuno il suo» potrebbe dire qualche personaggio salomonico, sta di fatto che in una economia di mercato le maggiori responsabilità spettano proprio a chi interviene direttamente nella formazione del gusto e nella sollecitazione della domanda. Vale a dire agli elaboratori di ideologie ed ai gestori finanziari della pagina scritta.

Sorvoliamo volutamente sulle «colpe» storiche dell'universo editoriale consapevoli come siamo del fatto che parlare di queste implicherebbe ben più spazio di quanto possiamo spendere e fermiamoci invece ad accusare quelli che secondo noi sono i veri assassini della letteratura cinematografica, cioè i critici. E' sotto la loro giurisdizione che si è sempre elaborato il «dire» sul cinema, quel dire che già miserevole nella quantità, ha invariabilmente indirizzato il discorso sul «prima» e «dopo» film saltando in maniera sistematica il rapporto con la pellicola. In questo senso l'ipoteca dell'ideologia aristarchiana nel campo editoriale (Guido Aristarco è stato per anni consulente per il cinema presso Einaudi, Feltrinelli, Mondadori) è stata ben più di un semplice prezzo da pagare per chiunque volesse muoversi nei labirinti della parola scritta giungendo ad essere la stigmata portante di qualsiasi prodotto di critica cinematografica. L'interesse per il cinema ha avuto come sinonimo l'interesse per il contenuto che ciascun film esibiva, tanto da far apparire il film un pretesto per parlare di altri universi, fossero quello politico, artistico, psicologico e così via.

Guardando i cataloghi e insieme i libri pubblicati nel corso degli anni si possono dunque verificare almeno due cose: che i testi pubblicati sono stati pochissimi e che questi hanno sempre avuto la struttura e «l'ideologia» di un libro accademico. Non foss'altro, a rivelarci tale pericolosa tendenza è il disprezzo assoluto per le immagini dei film, che in questi libri appunto o erano totalmente assenti o fungevano da riempitivo casuale.

Rari come le mosche bianche i testi che trasgredivano tale lo-

LIBRI QUALCHE PAROLA SU MILLE ANNI DI LUCE

gica, assunta nel frattempo a dogma incontrovertibile sotto la spinta presuntuosa e provincialistica di critici cinematografici che di Parigi conoscevano solo Place Pigalle e non la Cinéma-thèque ignorando Bazin e considerando Godard figlio illegittimo di De Gaulle. Ieri, questo.

Oggi, con un ritardo spaventoso rispetto alla pubblicistica anglosassone e francese, nuovi spazi si stanno aprendo all'editoria cinematografica e contemporaneamente si viene intaccando l'idea del libro di cinema come di un fratello minore — e complessato — del ben più dignitoso testo letterario o saggi-

stico. Si fondano nuove collane di monografie su attori e registi, si pubblicano album fotografici, si parla di cinema insomma anche se in generale l'assunzione di un punto di vista non degradato è ancora di là da venire.

REPERTORIO

L'underground e dintorni

Cinema underground oggi, a cura di Sirio Luginbuhl, Mastrogiacommo editore, Lit. 4.500.

«Questo catalogo è nato come guida agile e pratica ai misteri e ai riti del cinema underground: testimonianza, confessione e, talvolta, testamento artistico di quell'ormai vasto mo-

vimento di idee filmiche che — originatosi negli States nell'immediato dopoguerra con autori divenuti ormai classici come Maya Deren, Marie Menken, Kenneth Anger, Curtis Harrington, Gregory Markopoulos, James Broughton, Sidney e quegli straordinari sperimentatori del suono-immagine che sono stati John e James Whitney — ha trovato, dapprima nell'Europa anglosassone e poi anche in Francia, Giappone e Italia un fertile terreno per crescere e proliferare con prodotti, in molti casi, del tutto originali». Queste parole, estrapolate dall'introduzione, chiariscono in maniera efficace campo ed intenzioni del libro, che indubbiamente risulta un testo utile sia da consultare — per le informazioni — che da sfogliare — per il repertorio fotografico —.

Sirio Luginbuhl - Raffaele Perrotta, *Lo schermo negato*, Shakespeare and company, L. 3.000.

Raccolta di testi ed immagini dei maggiori autori del cinema italiano underground (Piero Bargellini, Federico Bruno, Gianni Castagnoli, Pier Farri, Paolo Gioli, Alberto Grifi, Alfredo Leonardini, Guido Lombardi) *Lo schermo negato* è uno strano excursus attraverso il mondo emarginato e provvisorio del cinema off off. Volendosi insulto e provocazione nei confronti della cinematografia ufficiale e insieme atto di fede pieno di entusiasmo e desiderio per l'occhio della macchina da presa, questo libro ripropone l'esperienza eccentrica dell'avanguardia e dello sperimentalismo tentando peraltro di collocarne la specificità in un ambito teorico legato alla mediologia.

Detto questo, bisogna però anche dire che non condividiamo assolutamente la presunzione parolai del saggio introduttivo («Nel mezzo del medium»), mistificante, secondo noi, rispetto al vero senso delle immagini e dei concetti che seguono. Insomma, *Lo schermo negato* non nasconde le due anime del cinema underground. Ne tenga conto chi legge.

Il retrò

Adriano Aprà - Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice - Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Guarraldi ed., L. 1.500.

Matarazzo, chi era costui? Questo avrebbero potuto dirlo in molti fino a qualche mese fa senza esser insultati né tacciati di scarso senso della storia. Poi lo scandalo. E insieme ad esso un feroce dibattito tra matarazziani e no, cinephiles oltranzisti e cinephiles prudenti, marxisti dispo-



LA GAMMA SUZUKI SI ARRICCHISCE



Con la GS 750 e la GS 400, la Suzuki inaugura una nuova serie di motociclette da affiancare ai modelli già affermati della propria produzione.

La serie GS, caratterizzata dall'adozione di motore a quattro tempi, con doppio albero di distribuzione in testa (DOHC) è stata concepita, sviluppata e realizzata per far fronte a ben precise necessità commerciali e tecniche del mercato internazionale degli anni a venire.

Le norme antipollution che andranno in vigore negli Stati Uniti in forma progressiva nei prossimi anni e analogamente diverranno operanti anche nei paesi europei, insieme all'esigenza di ridurre i consumi (un'esigenza indiscussa a livello mondiale) sono alla base della scelta tecnica Suzuki e della nuova serie di motociclette firmata GS.

Nonostante l'indiscussa qualifica di "Regina del 2 tempi", la Suzuki ha continuato fin dagli anni cinquanta (SUZUKI COLLEDA 250 cc.) gli studi di motori a quattro tempi decidendo nel momento più adatto il lancio commerciale di un prodotto studiato e migliorato per anni e mai messo in produzione.

E' programmatico della casa di Hamamatsu infatti proporre alla propria clientela soltanto macchine perfette ed avanzatissime.

Ogni modello Suzuki infatti dice sempre qualcosa di nuovo ed offre qualcosa di più. Ricordiamo le innovazioni esclusive riscontrate puntualmente su ogni macchina nuova della Suzuki: il sistema di lubrificazione CCI della GT 500, il raffredda-

mento ad acqua sulla GT 750 e successivamente il doppio freno a disco anteriore (prima motociclette al mondo ad adottarlo nella produzione di gran serie), il sistema di raffreddamento RAS della NGT 380 e GT 550 e il motore rotativo della RE5.

Anche con le nuove quattro tempi la Suzuki presenta primizie tecniche di cui è giustamente orgogliosa: il tendicatena di distribuzione automatico e una soluzione inedita di motore per la GS 400, dotata di manovellismo a 180° con albero ausiliario di equilibratura.

L'inserimento della Suzuki nel settore quattritempistico, già anticipato a suo tempo con il modello RE5 a motore rotativo, non significa l'abbandono del motore a due tempi ma deve anzi essere considerato come un validissimo passo per aumentare la gamma commerciale offrendo alla clientela la possibilità di scelta e il diritto di preferenza nell'ambito della stessa marca.

La produzione di motociclette a due tempi continuerà infatti con la gamma attuale e nuovi modelli di prossimo allestimento, mentre la serie di macchine con motore a quattro tempi verrà completata in modo da soddisfare i clienti sostenitori dell'uno o dell'altro tipo di motore.

In ogni caso il comune denominatore rimane la "CLASSE SUZUKI", un fattore incontestabile sinonimo di un prodotto perfetto.

QUEST'ANNO ABBIAMO VINTO:

IL CAMPIONATO MONDIALE VELOCITA' CLASSE 500 CON BARRY SHEENE ed anche i piloti classificati immediatamente alle sue spalle guidano delle SUZUKI.

IL CAMPIONATO MONDIALE MOTOCROSS CLASSE 125 CON GASTON RAHIER che ha raggiunto il punteggio di sicurezza prima della conclusione finale del campionato.

IL CAMPIONATO MONDIALE MOTOCROSS CLASSE 500 CON ROGER DE COSTER, ma anche il secondo classificato, Gerrit Wolsink, è un pilota SUZUKI.

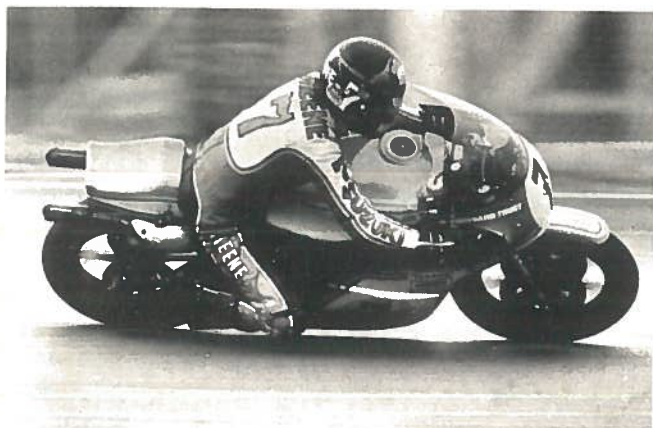
E IN ITALIA

IL CAMPIONATO DELLA MONTAGNA CLASSE 500 CON PIETRO GIUGLER ed Eligio Giovanelli piazzato al secondo posto, ovviamente su SUZUKI, entrambe derivate dai modelli di produzione.

IL CAMPIONATO JUNIORES CLASSE 500 anche se non è ancora concluso e se non sappiamo quale dei pretendenti, tutti su SUZUKI, riuscirà a spuntarla.

E infine anche IL CAMPIONATO ITALIANO SENIORES CLASSE 500 è matematicamente assicurato, anche se si tratta di una questione privata fra Agostini e Lucchinelli.

La dura legge delle corse esalta soltanto i migliori. Se la tecnica delle macchine da competizione influenza lo sviluppo della produzione di serie, la SUZUKI è sulla buona strada.



Barry Sheene



GUTENBERG



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.



AUT. MIN. CONC. 4/172857

wallcovering

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

BOLTHON & CASSIDY JEANS AND CASUALS "CUCITI ADDOSSO".

HIFI

UN'ESPERIENZA SU GRANDE SCHERMO



A gentile richiesta. Molta gente ci ha chiesto informazioni sugli apparecchi e sugli strumenti che GONG aveva utilizzato durante il Rock Festival organizzato in occasione dell'ultimo Salone Internazionale della Musica.

Come ricorderete infatti avevamo presentato in anteprima italiana una serie di concerti registrati dal vivo su videonastri a colori e in B/N. Il successo di presenze è stato notevole vuoi per il contenuto stesso dei nastri, lo storico ultimo concerto dei Doors, a Londra nel '69 o il recente tour europeo degli Stones, vuoi anche per l'ottima qualità delle immagini che venivano proiettate su un grande schermo.

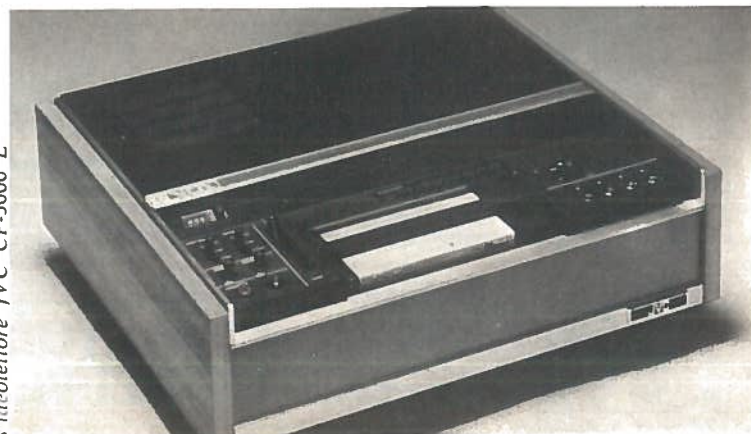
I sistemi di proiezione su schermo non sono certamente una novità in Italia, li abbiamo visti spesso ai festival dell'Unità e anche all'ultimo Parco Lambro, ma pochi sanno che il proiettore a nostra disposizione era di progettazione e costruzione totalmente nostrana. Il TELECTOR, così si chiama, lo ha realizzato infatti la società torinese

Revac, specialista nell'elettronica sofisticata, riuscendo a produrre un apparecchio in grado di soddisfare le esigenze a livello « broadcast » per qualità, flessibilità e facilità di utilizzazione (dato assolutamente reale visto che pure noi ne abbiamo imparato i segreti in pochi minuti). Una particolarità interessante di questo apparecchio è quella di poter invertire elettronicamente le immagini, cosa che permette l'utilizzazione sia di schermi traslucidi che normali, di dimensioni variabili dal mezzo metro ai tre metri di base e in questo caso può essere visto agevolmente da 400 persone. Dell'apparecchio esistono due versioni, una in B/N, leggerissimo e di minimo ingombro, ed un'altra a colori, quella a nostra disposizione, pure contenuta nei volumi; entrambe hanno un'ottima scansione, sono muniti di attacchi standard per segnali a videofrequenza provenienti da telecamere, telecinema, sintonizzatori TV, videoregistratori o lettori di nastri a bobina, a cassette o da videodi-

sch. Un sistema di amplificazione interna permette l'inserzione con dissolvenza incrociata di un microfono per eventuali commenti in diretta.

Visto che si trattava di concerti non ci siamo accontentati della pur ottima, ma piccola amplificazione inserita nel TELECTOR e, ormai c'eravamo, abbiamo chiesto alla Revac di darci in prestito il suo I 400 S, un amplificatore raffinatissimo e veramente professionale. Le nostre

video cassette erano in stereo e solo un apparecchio professionale poteva esaltarne le qualità sonore di alcune di esse. I 400 S significa un 200 + 200 RMS, stereo a circuiti integrati la cui alimentazione è dimensionata per una utilizzazione permanente a piena potenza. Compatto, ha una gamma completa di funzioni (due ingressi per giradischi, due per segnali ausiliari, due per magnetofoni — si possono fare riverberamenti — uno per microfono





AF 6120

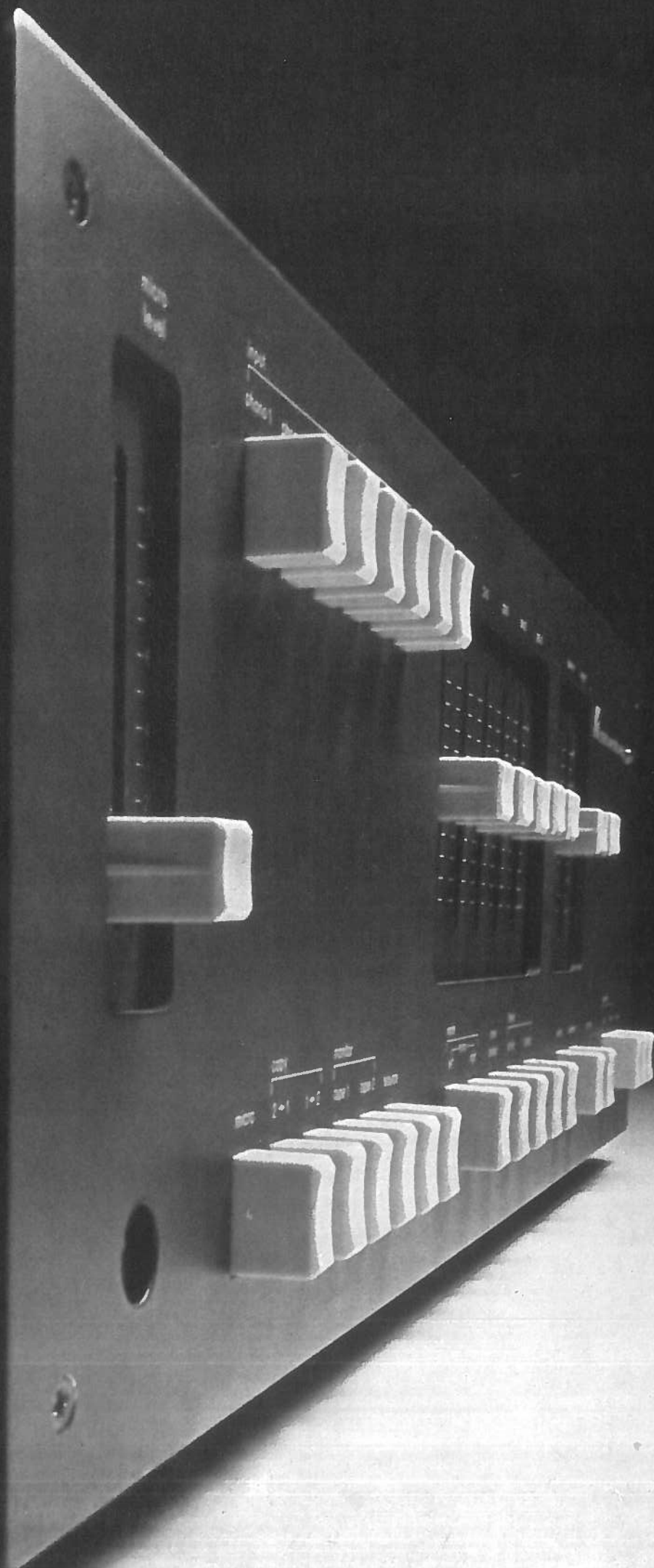
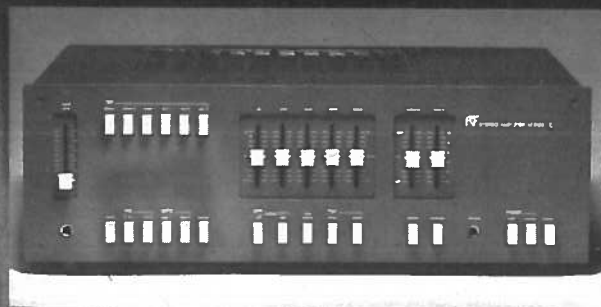
60 + 60 W su 8 ohm • graphic equalizer su cinque gamme di frequenze • microfono miscelabile su ogni ingresso • monitor e copy per due registratori • entrate: 2 fono, tuner, aux 1, aux 2, aux 3 • filtro alti e filtro bassi ad alta pendenza • presa cuffia • connessione contemporanea o indipendente di due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

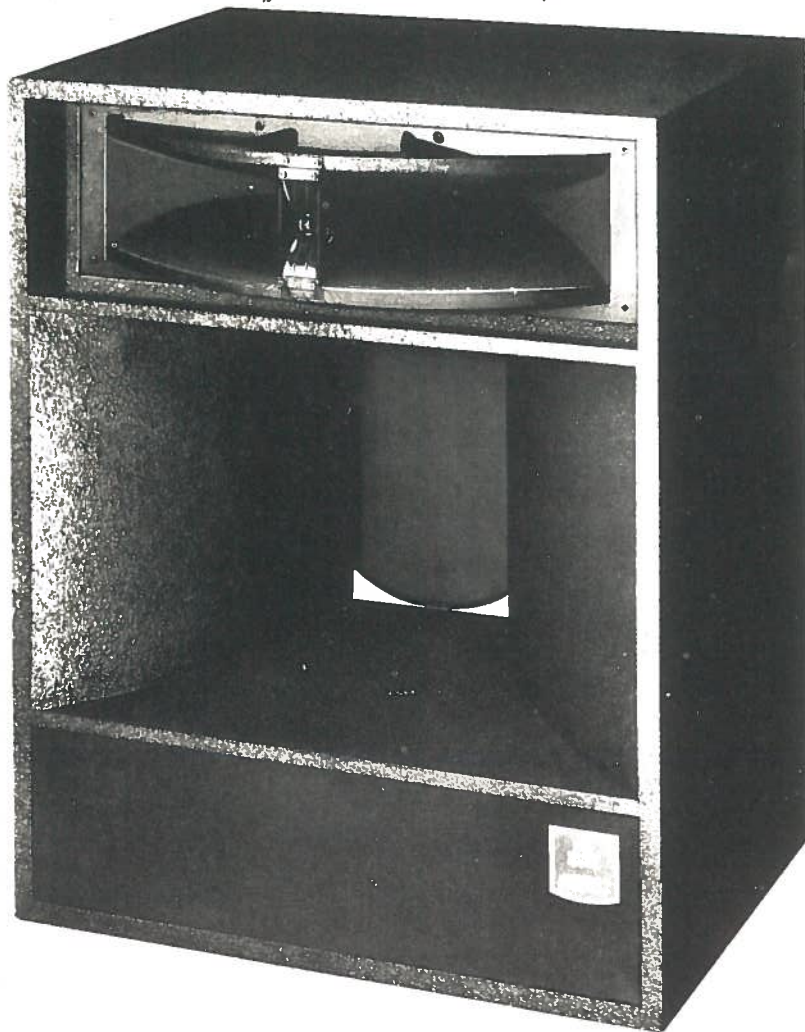
Frutto di ricerche approfondite tendenti ad eliminare tutti i fenomeni di distorsione in regime musicale, l'AF 6120 presenta una elettronica molto aggiornata: banda passante 40 KHz "open loop" e soli 20 dB di controreazione.

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



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





con comando per dissolvenze incrociate), e comandi, volume generale, livelli destra e sinistra, controllo di treble, middle, bass, tre filtri...

Insomma un gioiellino o meglio un gioiellone perché se andiamo a vedere il prezzo..., un testone circa, viene il capogiro, ma possiamo assicurare che ave-

re tra le mani un aggeggio del genere fa provare un po' la sensazione di colui che abituato alla carriola passa al volante di una Rolls Royce ultimo modello. Diciamo, a nostra consolazione, che quest'ultimo nato della Revac è indirizzato più ad usi professionali (studi, sale di registrazione o discoteche) che a-

matoriali. Certo che se vi capitasse una bella eredità, e beh, allora...

Ma con la Revac non è finita, la gente di GONG ha le orecchie esigenti e si è fatta prestare pure un paio di *loudspeaker* da mille e una notte (nei giorni del SIM abbiamo sognato un po' ad occhi aperti), Il Regent I e il Frejus II (strano nome) di cui vi diamo velocemente le caratteristiche. Il primo è un diffusore e tre vie con un woofer di circa 40 centimetri a tromba piegata (non sono necessarie le super potenze per avere la massima resa), un esponenziale per i medi, e due driver, uno per alti, e uno per i medi toni.

Questo semi-mostro dall'aria casalinga, raffinato nel suo disegno, viaggia normalmente sui 100 watt, ma se in casa c'è la nonna sorda poco male, qualche fusibile, non alla nonna, e via si decolla!

Vero mostro è però il Frejus II, usa, senza compromessi, i migliori componenti reperibili sul mercato internazionale e i risultati si sentono: praticamente nessuna distorsione nei bassi (il suo uso è esclusivamente professionale).

Finiamo la nostra chiacchierata ritornando alle immagini, nelle giornate del Rock Festival GONG ha avuto a che fare anche con alcuni tra i migliori video registratori a cassette presenti sul mercato italiano, un JVC ed un Sony.

Veramente il primo era un lettore a colori, sistema PAL, semplice semplice nei comandi e molto versatile negli usi. Il controllo dei colori è automatico, evita di dover diventar scemi per delle ore prima di vedere un limone color limone, riproduce,

come abbiamo visto, sia su schermo tramite un proiettore video che su un normalissimo televisore a colori; ha un dispositivo veramente utile per la ripetizione del nastro sia interamente che da un punto prefissato; i tasti sono a lieve pressione e l'audio, stereo, ha una gamma di frequenza dai 50 ai 12.000 Hz. Abbiamo trovato molto intelligente il sistema di illuminazione dei comandi così da poter operare senza difficoltà anche nel buio più pesto.

Il Sony modello VO 1830 (importatore Furman) era invece un vero e proprio video registratore, di buon livello e con caratteristiche tecniche simili al JVC. Entrambi gli apparecchi danno una risoluzione orizzontale di più di 300 linee al centro per il bianco e nero e più di 240 per il colore, dato piuttosto buono per dei VTR non professionali.

Il nostro Sony può registrare immagini (B/N e Colore naturalmente) provenienti da telecamere, altri video registratori, emittenti TV via etere (in questo caso è necessario un sintonizzatore del tipo Sony TU 1000 E) e via cavo.

Le piste audio sono due con controlli di livello indipendenti per registrazioni in mono (per esempio commenti bilinquini) ed in stereofonia (HI-FI).

Qui il sistema di registrazione e di riproduzione è doppio: PAL/SECAM per il colore oppure lo standard CCIR per il B/N, naturalmente funziona anche come semplice lettore con controlli e limitatori automatici del colore e dei livelli audio.



Amplificatore integrato Revac I 400 S



Vorrei fare una critica al linguaggio
dei giornalisti: di certi questi dialetti.
Non è che ne diffidiamo ma non è
sempre comprensibile a tutti...



Giornalisti che mancano di combattività
ci sono anche da noi. Sanno scoprire
i problemi, li fanno vedere, ma questo
non basta...

Se hai qualcosa da dire sul giornalismo in Italia,
se la pensi in un certo modo sulla funzione del
giornalista, scrivici. Scrivi il tuo articolo e
mandalo a DOPPIOVU', il mensile aperto a tutti i
giovani, dove tutti gli articoli saranno letti e i
migliori 70 verranno premiati. Su DOPPIOVU' di
novembre troverai tutte le informazioni necessarie
su questa iniziativa compreso l'elenco dei premi
che puoi vincere (moto, macchine da scrivere,
jeans, ecc.).

In questo numero di DOPPIOVU' troverai anche come
tingersi in casa un golf e il materiale necessario
per farlo, come si fa un murale, un dibattito con
Bennato e una tavola rotonda sull'importanza che
ha assunto la "nuova coppia". Questi e tanti altri
servizi speciali sugli argomenti più disparati,
impegnati e non, sono stati fatti da moltissimi
giovani come te, che come te vogliono
fare e leggere qualcosa di diverso



DOPPIOVU'

lo trovi in edicola a 500 lire
a partire dal 5 novembre



Levi's

The Original Jeans.