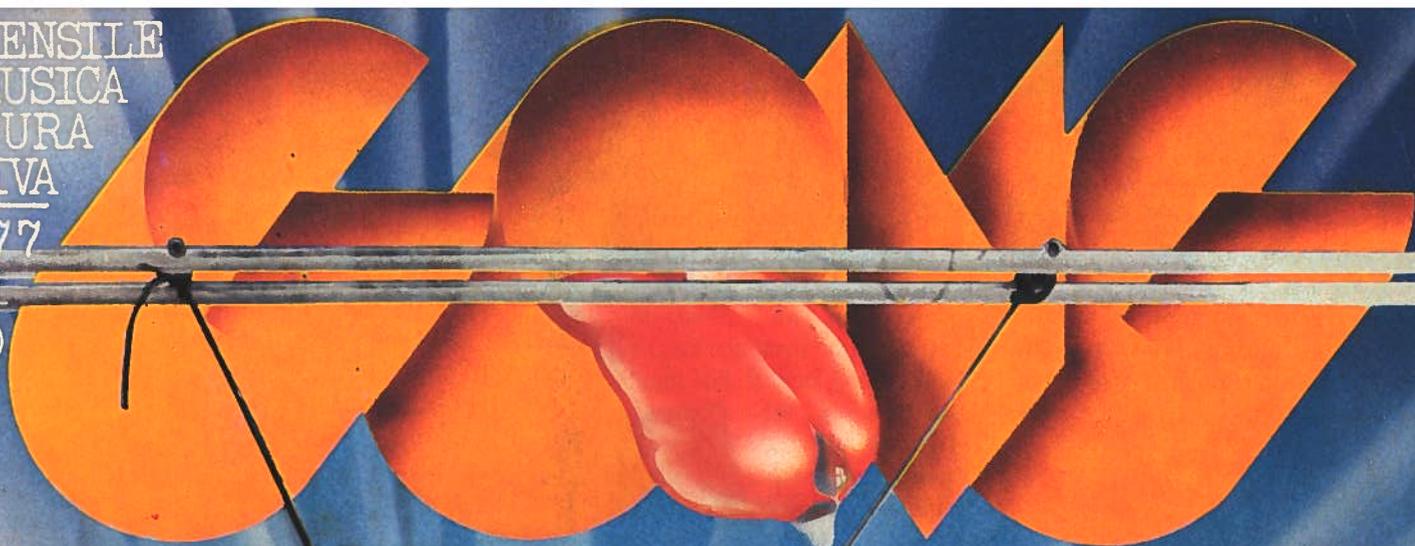


MENSILE  
DI MUSICA  
E CULTURA  
PROGRESSIVA

GENNAIO 77

ANNO 4 N.1

LIRE 1500



PINK FLOYD  
STEVE REICH  
GUCCINI  
ALAN STIVELL  
BYRDS  
LESTER BOWIE  
FLAMIN'GROOVIES

STRATEGIA DELLO STUPRO  
DOVE VA COMUNIONE E LIBERAZIONE?  
È SCOPPIATA LA COPPIA

# LOU REED



**NEW LP!**

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

# Posta

Carissimo Enzo,

la lettura della tua recensione su GONG numero 2 di *Barry Lyndon* ha fatto sorgere nel sottoscritto, tuo estimatore da sempre, seri dubbi amletici. Le risposte sono due: o non abbiamo visto la stessa pellicola (Kubrick ne avrà fatto, probabilmente, una versione per soli intellettuali-esteti, che hai visionato tu, ed un'altra per il volgo, per i comuni mortali, che ha visionato io) o qualcun'altro ha firmato Enzo Ungari la recensione al posto tuo, momentaneamente in ferie sotto il solo di Acapulco. Mi rifiuto di credere che l'Ungari che mi ha regalato (si fa per dire) stupende pagine sull'*Expanded Cinema*, l'Ungari fervente adoratore (come me peraltro) di *Straub e Huillet*, l'Ungari appassionato cronista temerariamente approdato sino ai lidi della proposta di *distruzione della rituale triade sacra Pubblico-Sala Cinematografica-Scherma*, sia lo stesso che oggi osanna pellicole come *Barry Lyndon*. In primis mi preme sottolineare che io sono, da sempre, un cultore di S. Kubrick, il pregevole autore dell'affascinante ed enigmatico 2001 *Odissea nello spazio* e dell'inquietante *Aranzia Meccanica*, che io ritenevo e ritengo uno dei più geniali registi del momento, ma tutto ciò non mi impedisce di essere lucido e disincantato nei giudizi sulla sua ultima opera. Cercherò comunque, rispondendoti, di

evitare di cadere nel tuo stesso errore (perdonami la crudezza) di dare giudizi assoluti (questo film sublime è il più importante, in senso assoluto, realizzato dall'industria del cinema degli anni '70) e di affibbiare-orribile vezzo-etichette a volontà (Kubrick è un liberal-nietzschiano, e così via!).

Dal tuo scritto ho dovuto realizzare presto di essere gravemente ammalato (straordinario esempio di diagnosi a distanza di « Caduta Della Percezione Sensoriale », cfr. *Patologia del Pubblico*, del prof. Ch.mo E. U. Eppure i miei sensi Vista e Udito hanno reagito magnificamente beandosi delle stupende inquadrature, delle magistrali riprese, gongolandosi alla nobile ed aerea colonna sonora (anche se i *filmmakers più avanzati*, come sai benissimo, negano la *colonna sonora in quanto vezzoso orpello o supporto emozionale* ad immagini che altrimenti non riuscirebbero a trasmettere sensazioni con il solo mezzo visivo). Ma, Enzo carissimo, io mi rifiuto di credere che tu concepisca il cinema unicamente come mero solleticatore ed appagatore di sensi. Le tue lodi sperticate al « tempo reale » dei duelli alla pistola rimanderebbero al significato dell'uso di questa tecnica (a mio avviso primo passo fondamentale per una vera rivoluzione del cinema inteso come una realtà e non come finzione) ed alla sua *totale assurdità in un contesto come quello in cui è inserito*.

Altra riflessione sugli 11 milioni di dollari, modico costo di produzione (sarebbe interessante sentire in proposito il vecchio Jean Luc!); per non essere prolioso ed oltremodo noioso ti rimando a quella *amena storiella russa* che, ironia della sorte, proprio tu hai propagandato, *dello scorpione e della rana*, laddove lo scorpione è l'industria cine-

matografica, la rana è il cineasta che vuole rinnovare il linguaggio e noi spettatori l'altra parte del fiume. (Preistoria del Cinema Indipendente, GONG n. 2-1974).

Vorrei inoltre sottolineare in rosso, il tuo atteggiamento nei riguardi dei tuoi colleghi del Regno Unito, degli States e del globo intero (escluso l'ineffabile Mario L. Fegiz commosso alle lacrime dalla toccante, Deamiciana vicenda), rei di aver accolto tiepidamente il capolavoro dei capolavori: critici « ostinati », « nevrotici ». « chiassosi », « svagati », a seconda dei casi. Colpevoli, senza attenuanti, di aver pensato che *Barry Lyndon* è una « *prodezza glaciale e inerte* », « *un'esercizio di alta calligrafia applicata al niente* », esempio canonico di un genere « *lussuoso, vuoto e sostanzialmente regressivo* ». Pensieri che hanno sfiorato la mente di tantissimi altri comuni mortali, me compreso. (L'apologia di *Novecento* richiederebbe un altro discorso ma non credo di poter approfittare oltre del tuo tempo che probabilmente impiegherai, molto più proficuamente rivedendo per la quarta volta e quindi ad libitum il « tuo » *Barry Lyndon*).

Con inintaccato affetto,

Alberto Baudo  
via del golfo, 74  
Scauri (Latina)

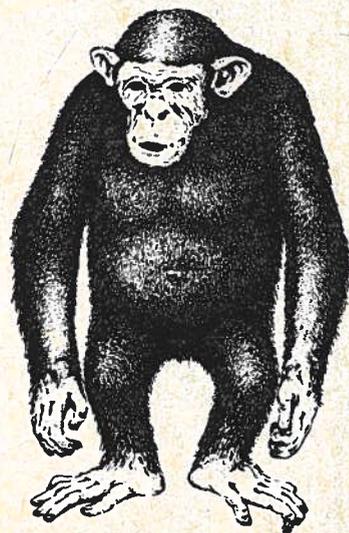
P. S.: Per Antonino direttore. Per favore allontanate con veemenza l'apocrifo (o meglio fucilatelo alla schiena) e riportatemi il buon vecchio Enzo. Quello vero. Grazie e ciao.

E' vero. L'orribile sosia di Enzo Ungari, approfittando di una sua vacanza a Beverly Hills, ha manomesso l'immagine che tu avevi di lui. Quello che ne è risultato è stato appunto il donchisciottesco pezzo su

Barry Lyndon, le allucinazioni visive, i deliri verbali.

Raggiunto via telex, Enzo ha scisso ogni responsabilità dal lavoro del suo sosia, ripromettendosi di redarguirlo violentemente appena di ritorno. Frattanto ha pregato di scusare l'intromissione di questo maldicevole Partner.

Antonino



# POSTA

## A.M.A.R.C. (Associazione dei Musicisti Alla Ricerca della Creatività)

Quest'associazione è nata dalla comunità di problemi, aspirazioni, e idee musicali di un gruppo di giovani jazzisti milanesi, che credono nell'autogestione come unica via per sviluppare un discorso libero e creativo, svincolato dalle imposizioni dell'industria musicale e culturale così come essa è strutturata in questo momento storico in Italia.

E' nata anche per cercare di superare l'isolamento e l'emarginazione in cui troppo spesso cadono i musicisti d'avanguardia che si scontrano costantemente con la gestione sostanzialmente manageriale e poco aperta al nuovo del mondo culturale in Italia.

Quindi l'associazione si propone di portare avanti, sviluppare ed appoggiare la musica in tutti quei musicisti che abbiano qualche cosa di creativo e di nuovo da dire.

Ci siamo di proposito limitati ad un certo tipo di musica, perché è quella che noi viviamo in prima persona, che produciamo e perché pensiamo che solo attraverso una certa omogeneità di idee musicali sia possibile sviluppare un discorso musicale entro certi limiti collettivi, ma ancor di più sviluppare la creatività e la maturità dei musicisti attraverso lo scambio di idee e il lavoro comune.

Questa musica è il jazz d'avanguardia, la « free music », cui per togliere l'etichetta « jazz » (su cui sempre tanto si discute) abbiamo preferito dare il nome di « musica creativa », anche perché crediamo che questo sia l'aspetto da ricercarsi sempre per ogni musicista e suo critico.

Per musica creativa intendiamo musica tendenzialmente non ripetitiva, tesa cioè nel continuo superamento di se stessa, largamente improvvisata, nonché basata sulla ricerca di linguaggi originali, che nascono dal ritrovamento delle proprie matrici culturali profonde.

Questa musica nasce come esigenza di autonomia dalla logica di mercato, e come desiderio di crearsi un proprio spazio in cui esprimersi liberamente.

Noi crediamo perciò che il discorso della musica creativa sia qualificante anche nel rapporto con il pubblico, nel senso che propone un modello di grande libertà espressiva, in cui ogni singolo individuo tende a liberare le proprie potenzialità creative. Pensiamo perciò che la « free music » sia sostanzialmente liberatoria, mentre altri modelli di musica, ripetitiva e cristallizzata (quella leggera è il più evidente) tendono ad inculcare i propri motivetti, castrando con la propria invadenza, che si esplica attraverso i mass-media e che rappresenta la logica del sistema, la creatività di ogni persona.

Questa musica diventa quindi proposta di autocoscienza.

Il senso politico che ha la nostra musica non starà nelle dichiarazioni di principio, nelle parole, ma nei contenuti della musica e nel lavoro culturale, dato che dichiararsi non è mai condizione sufficiente per svolgere un lavoro veramente progressista.

Ci collochiamo comunque a fianco di tutte le forze democratiche senza però privilegiarne alcuna in via di principio, se non quelle che di volta in volta valuteremo svolgere un lavoro più vicino al nostro modo di valutare la realtà e la musica.

Dal punto di vista operativo ci proponiamo di prendere immediato contatto con organizzazioni politiche, circoli, centri so-

ciali, teatri, consigli di zona, operatori culturali, tutti coloro cioè con i quali pensiamo di poter cooperare.

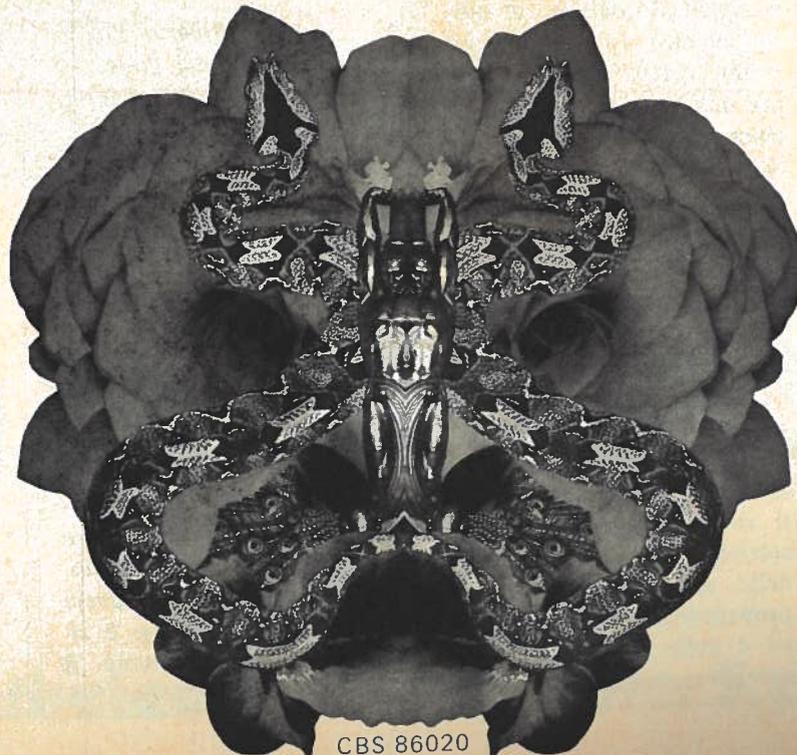
Naturalmente per la vita dell'associazione sono di vitale importanza i concerti, per i quali i nostri musicisti cercheranno sempre di venire incontro alle esigenze dei vari organizzatori (anche per raggiungere un pubblico il più vasto possibile), rifiutando però la logica del gratuito che non tiene conto dei bisogni reali e talvolta neanche della dignità umana dei musicisti.

Chiediamo quindi a tutti coloro i quali possono essere interessati al nostro lavoro di prendere contatto presso la nostra sede provvisoria in Via Spartaco 2 - c/o Enrico Del Piano - Telef. (02) 54 65 356 - Milano.

Massimo Valdina, Enrico Del Piano, Alfredo Bernasconi, Tonino Curaci, Antonio Fiore, Sandro Lunghi, Filippo Santi, Walter Prati, Franco Carenzi, Roberto Vezzoso, Edoardo Martin, Paolo Maronglu, Mauro Monti.

# SANTICIANA

# FESTIVAL



CBS 86020

# Posta

Caro GONG,  
avevo salutato con un'ovazione di gioia l'apparizione su uno degli ultimi numeri di un articolo (di C. M. Cella, mi pare) su Marcel Duchamp, tra parentesi fatto molto bene. Mi rentesi fatto molto bene. Mi dispiace che sull'ultimo numero non si sia continuato. Speravo che lo spazio per un articolo al mese sulla produzione artistica contemporanea si fosse finalmente aperto, colmando una notevole lacuna di un giornale che si dice di musica e cultura progressiva (intendo uno spazio sul giornale, perché nelle vostre menti sono sicure che vi è già).

Nel caso decidiate di riprendere l'iniziativa (e questa lettera vuol essere anche uno stimolo a farlo: sarebbe delittuoso ignorarla) vorrei consigliare alcuni nomi, un po' alla rinfusa, che desidererei trattaste: Pistoletto, Pisani, Manzoni, Merz, Kaprow, Kienholz, Christo, Rauschenberg, Simonetti, Arman, etc.

Distinti e fottuti saluti  
Giorgio (cognome illegibile)



Cari amici di GONG,  
vi scrivo perché sono interessato a ricevere un numero del vostro mensile che mi era sfuggito di mano: esattamente il numero 3 ANNO II Aprile '75 allego i soldi.

Vorrei anche complimentarmi per la rivista che sta raggiungendo livelli un po' troppo alti!!!

A proposito della discussione in corso sul linguaggio da voi usato vorrei intervenire diciamo così appoggiando la linea da voi seguita. Infatti se è vero che il discorso portato avanti spesso in alcuni articoli si appoggia a riferimenti culturali non sempre intuitibili è anche vero che un simile linguaggio spero serva da stimolo per cercare di approfondire le proprie conoscenze.

Esempio articolo di Bertonecelli su Captain Beefheart, ad un certo punto si parla di T. Tzara, persona a me ignota; vado in una libreria trovo un libro sul dadaismo con prefazione di T. Tzara e lo compro per il desiderio di sapere.

Insomma trovo che sia utile portare avanti un discorso che non isoli la musica dal contesto culturale in cui viviamo, ma che la agganci ad esso con puntate diciamo così fuori tema.

Cordiali saluti

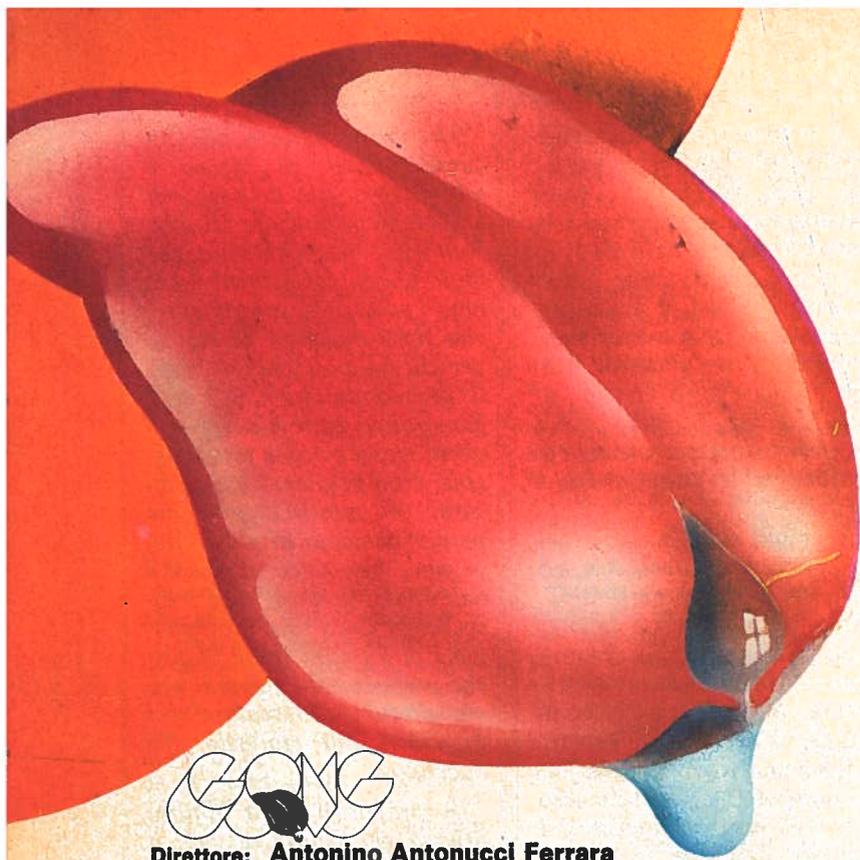
Colombo  
Mauro - Lecco

*Un grazie sincero agli incoraggiamenti, di Mauro e Giorgio; faremo di tutto per accontentarvi ancora di più. Non è che pretendiamo soltanto lettere così positive, ma non possiamo nascondervi che sono iniezioni di fiducia per chi da anni stringe i denti per continuare una battaglia troppo sottovalutata con pochi mezzi e molta testardaggine. Non vogliamo compiacerci, né sentirci eroi, ma perdio qualcosa di giusto dovevamo ben aver intuito fin dall'inizio, se ancor oggi a dispetto di tutto esistono esemplari di 19 anni come Mauro che preferisce attendere il primo giorno da lavoratore scoprendo Tzara piuttosto che bucadandosi.*

*A proposito, caro Mauro, precisa per favore se vuoi il n. 3 (Marzo '75) o il n. 4 (Aprile '75).*



col numero  
due di GONG  
un disco?  
"live" di



**Direttore: Antonino Antonucci Ferrara**

Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Riccardo Bertoncelli, Franco Bolelli, Roberto Brunelli, Giampiero Cane, Fabio Carlini, Emina Cevro Vukovic, Carlo Cella, Roberto Gatti, Francesca Grazzini, Guido Harari, Silvia Lelli Masotti, Roberto Masotti, Fiorella Pasini, Carlo Tunio, Enzo Ungari; Steve Lake (G. B.); Janice Compstock, Sergio Manzari (U.S.A.); Grafica e illustraz. Mario Convertino.

**DIREZIONE / REDAZIONE** Via Besana 2 - 20122 Milano; tel. 781261.

**PUBBLICITA'** 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. 481049/4750818 - 80133 Napoli, Via Calata Ospedaletto 18, Tel. 314595 - 90139 Palermo, Via E. Albanese 114, Tel. 201999 - Distribuzione: Parrini e C. S.r.l. - Aderente A.D.N. Piazza Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992. - Stampa: Eredi Baracca s.r.l., Opera, Milano - Tipi e veline De Natale Antonio, Via Massarani 5, Milano, Tel. 5392427/5397614.

**ABBONAMENTI:** Edizioni EREDI BARACCA, via Romagna, Opera (Milano) - Tel. 5241541-2-3-4-5 - Annuale: lire 8000 - Semestrale: lire 4500 - Copia arretrata: lire 1600 (Versamento a mezzo assegno postale o circolare bancario) - Direttore Responsabile A. Sebastiani - Reg. Tribunale di Milano il 7-10-1974 numero 308.



Direttore



Caposervizi



Fotografie

Impaginazione e illustrazioni

3 Posta

8 Pop Documenti:  
Pink Floyd

10 Alain Stivell:  
Le sorgenti nascoste  
(Peppo Delconte)

L'arpa, il rock, la libertà  
(Daniele Caroli)

16 Lester Bowie:  
Diabolus in musica  
(Riccardo Bertoncelli)

19 Cinema:  
Cineclub, film e panettoni  
(Enzo Ungari)

22 Filmando al femminile  
(Gloria Mattioni)

24 Fantadibattiti:  
Alla maniera di...  
(Gutenberg)

26 Consuntivo sul Gong  
Convegno:  
Musicisti oltre il disgelo  
(Franco Bolelli)

28 Lo stupro: strumento di  
controllo sociale  
Dove violenza regna...  
(Fabio Carlini)

30 Premeditazione!  
(Emina Cevro-Vukovic)

32 Guccini, un fatto personale:  
Ritratto del Francesco  
da Gaglioffo  
(Riccardo Bertoncelli)

35 Gong Gazette

37 Teatro:  
Scatola di smontaggio n. 1  
(Fabrizio Caleffi)

40 Vivere in coppia:  
In due sull'altalena  
(Franco Bolelli)

42 Comunione e Liberazione:  
Un pomeriggio in un'altra  
città  
(Fabio Carlini)

44 Dal loro pulpito  
(Fabio Carlini e  
Roberto Gatti)

46 Riprendiamoci la classica  
(Carlo M. Cella)

47 Live a Londra:  
Il ritorno dei  
Flaming Groovies  
(Guido Harari)

51 Parla un protagonista  
del dopo-Cage:  
Steve Reich Tapes  
(Carlo M. Cella)

55 Testi poetici dei Bydres:  
California, sballi  
e rischi diversi  
(Riccardo Bertoncelli)

58 Recensioni

66 Il momento dei solo:  
Attraverso lo specchio  
(Franco Bolelli)

70 Un apocrifo sul caso  
Venditti:  
Compagno di niente  
(John Wayne jr.)

72 Musica e Candelotti

74 Il convegno femminista  
di Paestum  
(Emina Cevro Vukovic)

76 Radio e TV locali:  
Di falso pluralismo  
si muore  
(Altri Media)

78 Hi-Fi  
(Roberto Brunelli)

Fotografie:

Massimo Costa (11)

Guido Harari (47 -  
48 - 49 - 50)

Silvia Lelli Masotti (22 -  
23 - 26 - 27 - 32 - 33 -  
34 - 37 - 39 70 - 71 -  
74 - 75)

Roberto Masotti (16 - 17 -  
18 - 43 - 44 - 45 -  
51 - 52 - 53 - 54 -  
66 - 68 - 72 - 73)

Alberto Roveri (28 - 29 - 31)

Agenzia Grazia Neri  
(19 - 20 - 38)



All'inizio del quarto anno di attività, GONG si ritrova ad essere ancora l'unica pubblicazione che affronta determinate problematiche riguardanti le giovani generazioni con il preciso impegno a distinguersi da tutti quei media che ad esse si rivolgono continuando ad accarezzarne sia il pelo che il vizio.

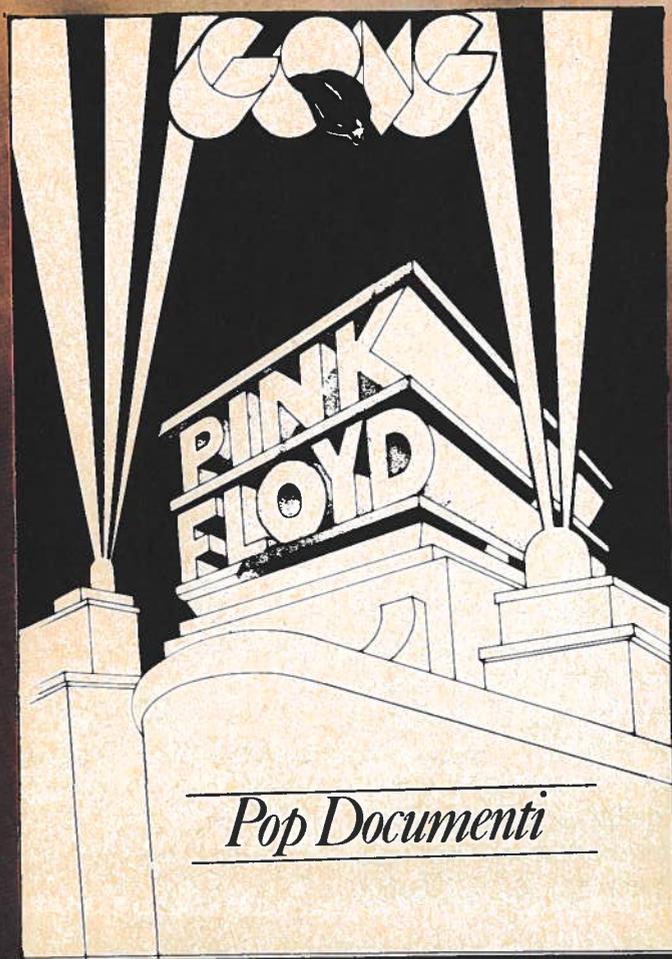
D'altra parte il rapporto instaurato con i nostri lettori non si richiama ad una partecipazione da « giornalini giovanilisti », né potrà mai concedere spazio all'« angolo del dilettante » con foto e poesiole allegata, alle risposte dello psicologo o ai consigli sulla moda casual.

Se è vero che GONG ha ormai una sua identità, tuttavia non ci limiteremo a tirarla avanti come un'immagine quasi mitica, ma vogliamo continuare a muoverci con energia e vitalità necessarie ad un confronto serio ma insieme divertito con il mondo che ci circonda. Crediamo infatti che, in una situazione come quella odierna, chi ancora ci rimprovererà moralisticamente sfacciataggine o elitarismo, prezzi di copertina o pagine pubblicitarie, è davvero fuori della realtà.

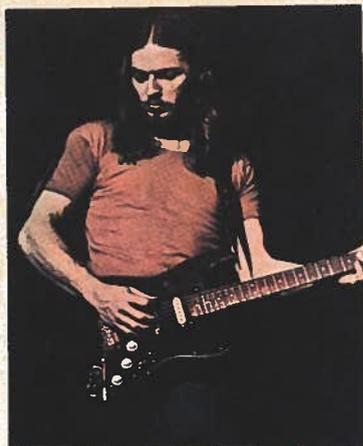
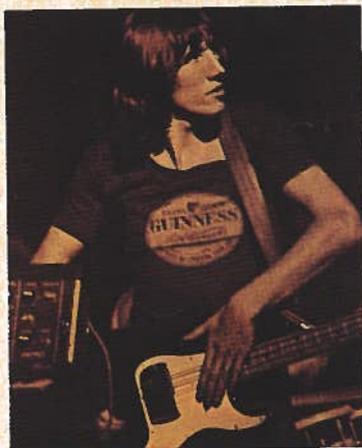
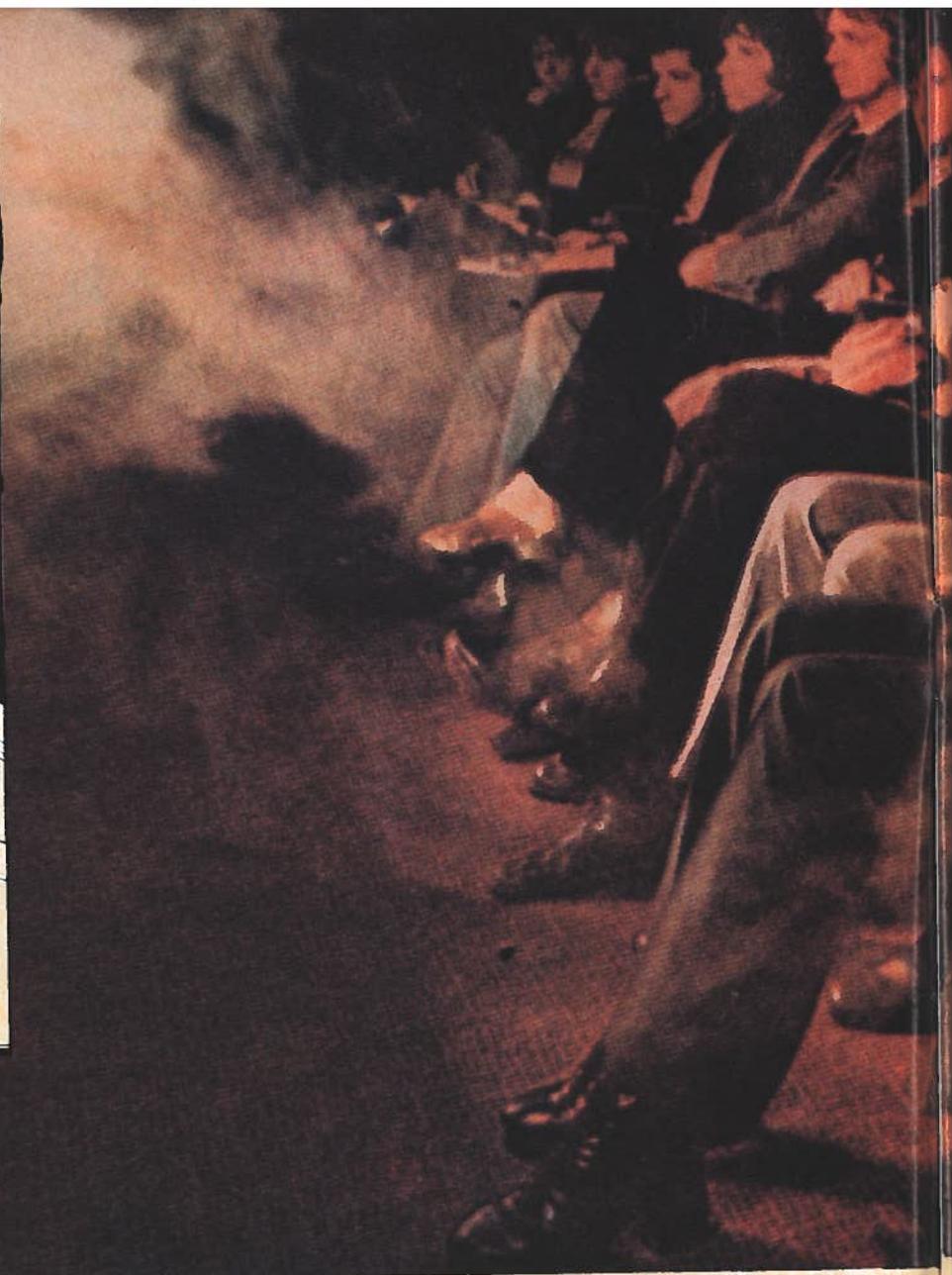
Battendoci da tempo in una direttiva simile, non abbiamo mai concepito gli argomenti musicali di GONG come un ghetto per privilegiati, ma uno specifico momento di chiarificazione, di abbattimento di vecchi miti e di ricerca di nuove proposte creative, nel quale ci proponiamo come interlocutori di tutte le strutture riguardanti l'uso della musica (industria discografica, organizzazioni culturali, cooperative, musicisti, radio libere, etc.).

Per quanto riguarda gli argomenti più ampiamente politico-culturali (che hanno caratterizzato in maggior misura l'evoluzione della rivista negli ultimi mesi) rispecchiano nelle nostre intenzioni il tentativo di scavare da un lato con ottica originale i problemi generali della società (dibattuti troppo spesso scorrettamente da tutti) e dall'altro di esaminare le diverse crisi di identità individuale in cui tutti oggi sembriamo coinvolti.

E' in questo contesto che spesso la carta stampata ci appare come una inaccettabile camicia di forza. Perciò sentiamo il bisogno di spingerci oltre, per limitate che siano le nostre possibilità operative. Prova ne è stata il Convegno sulla condizione dei musicisti da noi organizzato lo scorso novembre, ed ora questo disco allegato al giornale che è il primo di una serie di documenti sonori su certi episodi che hanno rappresentato (al di là delle facili mitologie) dei momenti fondamentali della storia musicale delle ultime generazioni.



*Pop Documenti*



E' tempo di approntare un archivio del pop. Declinata la stagione delle scoperte e delle invenzioni sulla nuda pelle, si può far storia anziché cronaca spicciola, documentando per quanto possibile; dall'ombra vengono fuori nastri immacolati, scarti di registrazione, tutto quanto venne magari frettolosamente rifiutato o non ci si premurò di cata-

logare. Nel nostro piccolo, vogliamo contribuire a questo disegno decisivo, presentando materiale sonoro che ci sembra fondamentale ai fini di un preciso studio della fenomenologia pop. Si tratta di registrazioni per lungo tempo rimaste ignote al grosso pubblico, che illustrano le « virtù concertistiche » di alcuni tra i migliori gruppi

della storia musicale degli ultimi anni; ci sembra giusto offrirle in ascolto soprattutto alle nuove generazioni, che dal contesto live potranno intendere, senza mistificazioni, il vero messaggio cantato alla vita di ogni giorno.

E non pensiamo che ce ne vorranno, se per aver l'occasione di gustare lo scorrere il senso quotidiano

della Storia, devono accettare di misurarsi con documenti sonori che (come spesso accade in certi casi in cui si registra l'evento con mezzi avventurosi e approssimativi) non possono avere sul piano tecnico il crisma della perfezione.

I Pink Floyd aprono il catalogo, con aspetto regale. Dalla sterminata libreria «colma di segreti», abbiamo



voluto estrarre pagine sicure, legate all'epoca d'oro del suono psichedelico; qualche mese prima della floydmania, della « parte scura della luna », degli o-maggi tardivi e sospetti a Syd Barrett. Tra queste righe parlano gli speciali di **Ummagumma**, appena consacrati con messa solenne nel duomo del consumismo (milioni di copie vendute con **Atom Heart Mother**, l'inizio) ma ancora in grado di fischiettar bene la propria canzone, senza cedimenti. Il suono bizzarro del '67 (Beatles e zabaglione, elettronica e **cannabis**) è volato via senza inciampi, sull'eco di **See Emily Play**, di **Hole In My Shoe**, di **My White Bicycle**; in fondo a quell'arcobaleno, i Floyd di capitan Gilmour han trovato nuove ragioni di musica, scherzando coi tabù del passato, annunciando sconvol-

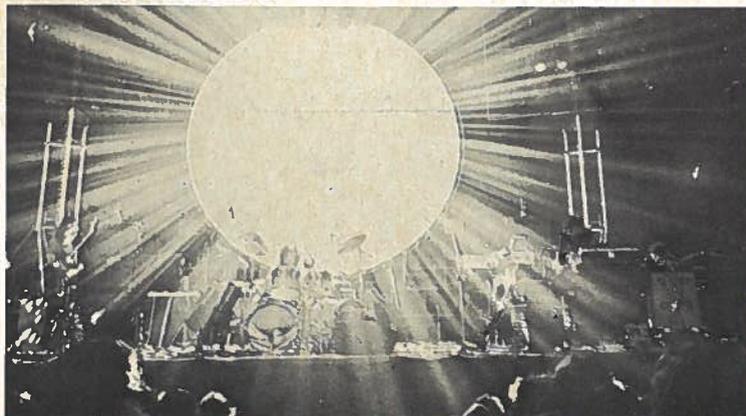
genti novità. I brani si sono allungati, l'improvvisazione ha allargato certe maglie, gli strumenti han preso coscienza della profonda ricchezza interiore; aiutati da un'insolita cultura classica (i Pink fiutano bene il tabacco dell'Ottocento e tiran scaltamente di scherma tra avanguardia e neoclassicismo) i quattro giungono a nuove ipotesi pop, votandosi completamente

al soddisfacimento dei sensi, all'estasi che è figlia di un'epoca irripetibile.

I collegamenti col mondo della droga son stati messi in risalto da tempo. Milioni di giovani in tutto il mondo han stretto i fili tra fumo e **Ummagumma**, tra musica lieve, irreal e piccoli paradisi aromatici; chi non scorge in **Careful With That Axe Eugene** la parabola del trip, chi non

sente in fondo al ritmo sciolto di **Embryo** il gusto della canapa e del « peccato originale » degli anni '60? Combinazione ormai classica, l'ambo droga / Pink Floyd suscita oggi più d'un sospetto nel nome della banalità; queste incisioni riportano invece il problema ai termini originari, quando la scoperta era tale davvero e costava ancora qualcosa allestire viaggi con la musica.

A parte i primi minuti di **Ummagumma** (dove peraltro si fa di tutto per smorzare il fuoco del live), non esistono testimonianze ufficiali dei Floyd in concerto. Questo **extended play** cerca di ovviare all'inconveniente, con soddisfazione garantita per i cultori del pop inglese.



## LE SORGENTI NASCOSTE

1.

Quella notte di giovedì 4 dicembre sembrava dovesse assumere toni da tregenda. E invece, com'era logico, si stava consumando ancora una volta un triste farsa. Le voci si accavallavano, le persone direttamente coinvolte nel *nasty affair* si facevano di minuto in minuto sempre più introvabili. Il Palalido milanese era assediato come il Fort Apache, ma Stivell sarebbe stato portato dai ciellini ad esibirsi altrove, a sorpresa (davanti a chi?), forse a Cernusco, forse a...

Poi il no definitivo; e «domani la conferenza stampa», prima di rientrare in Francia... Nella notte volava qualche molotov...

L'indomani, quando diradava la nebbia dalla Padana, i protagonisti si erano già tutti dileguati nel nulla. Nell'ambiente discografico c'era un'aria di caccia furente nei riguardi dell'introvabile signor Roy Tarrant, la persona che aveva curato gli interessi di Stivell in terra italiana e probabilmente aveva ordito le trame con Comunione e Liberazione, senza dare al Nostro la possibilità di fiutare l'aria che tirava...

Una cosa è certa: per personale e non sempre limpida che sia l'ideologia del bardo celtico non ha proprio punti di contatto con l'integralismo cattolico. Forse l'ignoranza che i musicisti stranieri continuano ad avere della difficile situazione italiana non è più scusabile *in toto*, ma sicuramente nessuno si è premurato di aprire gli occhi a Stivell... E comunque come altrimenti sarebbe potuta finire questa improrogabile festa ciellina?

2.

Personalmente devo confessare che la mia ammirazione per il musicista *non* è sconfinata. Non tutto il suo operato mi sembra riuscito né sempre convincente la sua filosofia musicale. Tuttavia nell'attuale miseria, trovo sacrosanta la gran voglia d'ascoltarlo dal vivo che tanti giovani continuano a manifestare, a dispetto di chi pensa con protervia di poter ramazzar soldi soltanto propinando De Gregori o Venditti.

A tutt'oggi *Chemin de Terre* è un intatto capolavoro e molte cose splendide si possono trovare anche nel *Live A l'Olympia* e in *E Langoned*. Ma soprattutto continuo ad ammirare nell'uomo la capacità di trascinare la gente ad una partecipazione ge-

10

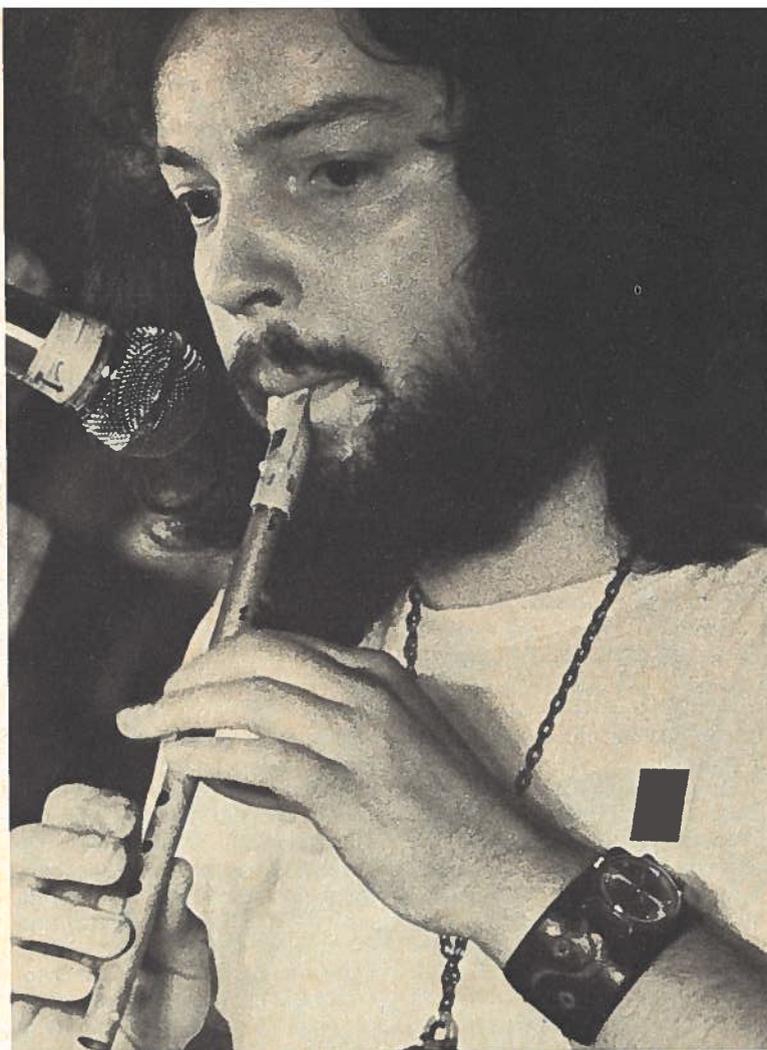


nuina e il coraggio di sapersi riconoscere in una « formazione rock » ed insieme nella necessità di trovare corretti punti d'incontro tra la sua tradizione e il presente elettrico. Non sono impegni facili, non lo erano ieri quando ci credevano in pochi, né oggi quando fingono di crederci in troppi...

Alan « suono di sorgente » (Stivell in celtico vuol dire appunto *sorgente*) ama ancora esser riconosciuto in questa immagine di puro senza arroganza o accademismo, convinto assertore che la *contaminazione* possa davvero significare *contatto*, che dalle antiche radici possano nascere nuove piante meravigliose.

E' passato un decennio dai suoi esordi alle *hootenannies* parigine. Ora finalmente anche i discografici sanno chi è: lo si considera quasi un divo ma lui non gioca ad esserlo, certamente non ama questa sua condizione, né sembra intenzionato ad usare del suo alienante privilegio se non per propagare le sue idee con l'ardore un po' ingenuo delle sue genti di campagna.

« Sire vi prego, in nome del Cristo, / venite a ballare con me / nella santa terra d'Irlanda » sono i versi davvero sorprendenti che usò uno dei moltissimi missionari celti per diffonde-



re nell'Europa medievale il cristianesimo di S. Colombano. Che sia quello l'esempio prediletto dei ciellini? I tempi comunque son molto cambiati e, nonostante le profezie (alla Roberto Vacca) di un nuovo Medio Evo tecnologico, la crociata di Stivell ha accenti molto diversi...

Al di là di certe ingenue mescolanze di socialanarchismo e residui di un misticismo primitivo, le intenzioni di Stivell sono quelle di propagandare, con le fragili armi del bardo, ben altra guerra santa: quella delle minoranze etnico-linguistiche. Una guerra difficile da vincere, impossibile addirittura se non riuscirà a passare sul piano di un profondo riconoscimento culturale.

3.

Quel che, oggi più che mai, affascina (nella sua musica e oltre la sua musica) è proprio il coraggio di contaminarsi anche con il mondo del consumo pur di far conoscere a tutti, in modo immediato ma genuino e inconfondibile, la sua scottante verità: da sempre la civiltà occidentale ha soffocato le voci che si diversificano da quelle del potere. Classi sociali o gruppi etnici, una volta subordinati all'egemonia di altre classi o di altre etnie, subiscono necessariamente



la violenza dell'oppressione e della repressione; e prima di tutto la subiscono nel loro specifico patrimonio culturale, negato, aggredito, espropriato al solo scopo di disinnescare la più pericolosa arma di rinascita, quella che permette agli oppressi di salvare la propria identità.

Fin qui c'è poco di nuovo... Ma Alan aggiunge qualcosa di suo: un briciolo di speranza, folle e tenacissima come il suo ceppo etnico, il più antico e misterioso d'Europa, eppure mai completamente scomparso. Per quanto terribile sia la furia distruttiva dei vincitori, sotto le ceneri di una cultura è sempre possibile ritrovare un granello di brace viva: chi sa rivitalizzare quel fuoco si riappropria di una parte di sé, chi sa restituirla al mondo porta nuova linfa all'utopia di una rinascita che non necessariamente di una sola razza ma di un'Umanità arricchita e ritrovata...

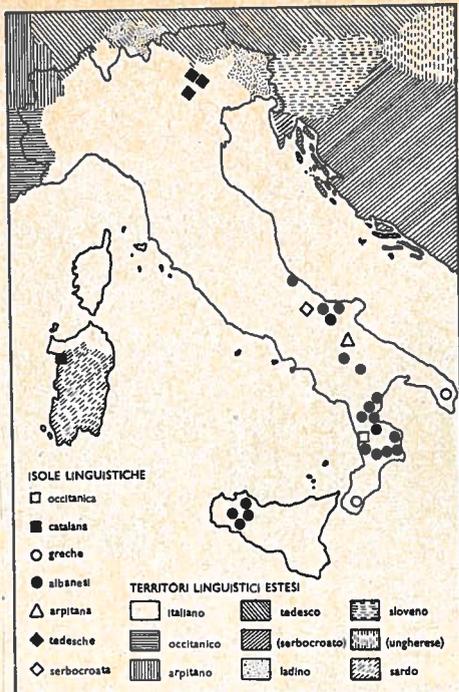
C'è forse in tutto questo ardente ottimismo qualche ambigua tinta messianica, ma c'è anche l'offerta disinteressata di un'occasione unica per prendere più a fondo coscienza di noi stessi, del passato da cui si viene e del futuro in cui si può andare... Utopia? D'accordo. Ma cosa ci può offrire un bardo? Bombe molotov forse?

4.

Il mondo celtico era « barbarico »: così ci insegnavano a scuola e lo liquidavano con poche parole d'occasione, giusto per inquadrare in una cornice fosca e solenne la scena in cui si celebravano i trionfi di Cesare e delle legioni romane.

Oggi l'enigma dei Celti è assai più di moda tra gli studiosi, ma sempre lontanissimo dagli interessi della gente. Una grande e complessa civiltà che si estendeva su territori sconfinati e difficilmente determinabili, racchiudendo nella sua lunga evoluzione il nodo oscuro che lega Storia e Preistoria, un intricato coacervo di usanze e concezioni antitetiche alla strategia centralizzante e legalitaria dell'Imperialismo romano; una visione della vita così diversa da quelle tutte fiorite in Occidente da sembrare l'unica in grado di rappresentare un ponte tra pensiero orientale e occidentale); una selvaggia vitalità e una misteriosa sapienza che insieme si espandevano negli usi sociali e nei rapporti con la natura, nelle tecnologie e nei culti religiosi, ma non sapevano spingere quei popoli ad uscire dal destino di una cultura tribale in perpetuo moto migratorio, né ad organizzarsi a sufficienza in strutture statali o federali capaci di resistere all'ur-

12



Cartina delle minoranze etnico-linguistiche in Italia (da le lingue tagliate, Rizzoli).

to con società più razionalizzate e compatte.

Di questa mitica umanità restano sparsi (e ignorati) un po' ovunque monumenti di pietra e semi di linguaggio (anche *Alpe* è parola di origine celtica e a quei popoli si fa risalire la festa del Primo Maggio che inaugurava l'alpeggio estivo). Alle loro antiche parlate si richiamano con fierezza i movimenti indipendentisti bretoni, gallesi o irlandesi: i grattacapi degli attuali governi di Inghilterra o di Francia sono ancora ben scarso tributo in confronto ai crimini secolari da loro perpetrati ai danni dei sudditi celti.

5.

Stivell parla talvolta con entusiasmo della sensibilità delle nuove generazioni verso il risveglio celtico. Non è difficile capire come sia recepito in quelle terre il messaggio della nuova musica celtica. Ma che c'entrano le giovani masse italiane? Certo non possono esser coinvolti da quella lingua ostica e sconosciutissima. E tuttavia c'è il fascino di una proposta musicale che anche all'orecchio più impreparato suona istintivamente come un approccio più vivo (e non archeologico o accademico) con le tradizioni popolari.

C'è poi il contenuto politico della proposta; e qui il discorso si fa più complesso. Da noi le

tracce delle culture celtiche (liguri o padane) sono sepolte e dimenticate da troppo tempo: son pronto a scommettere che si contano sulle dita di una mano i ragazzi sotto i vent'anni che hanno scoperto in una scampagnata nei boschi delle alture liguri una di quelle strane pietre incise chiamate *menhir* (ce ne sono ancora, magari sovrastate da brutte croci di ferro imposte dalla bigotteria di qualche arcivescovo controriformista).

Ma quel che importa è il tema delle minoranze etniche e linguistiche, che va ben al di là del glorioso ceppo celtico e riguarda, eccome, anche il nostro Paese.

Da noi si parla abbastanza spesso della morte dei dialetti, della lenta inesorabile agonia di un patrimonio culturale legato a quei sistemi linguistici popolari in qualche modo tuttavia riconducibili alle stesse radici della lingua italiana ufficiale. Ma troppi ignorano o fingono d'ignorare che esistono ancora da noi delle vere e proprie lingue che a tali radici non sono neppure riconducibili.

Nel suo rapporto sulle minoranze linguistiche (*Le lingue tagliate*, Rizzoli, 1975) Sergio Salvi parla di circa 2.500.000 cittadini italiani che parlano lingue diverse e sono condannati a vivere come in colonia. Due mi-

lioni e mezzo di persone, molte delle quali sparse in comunità montane molto piccole: gente cui è facile rifiutare anche la minima autonomia, ignorare le sue necessità (come quella semplice richiesta di scuole bilingui, dove a fianco all'italiano si insegna la loro lingua originale), dimenticare che i loro più elementari diritti di minoranza sono formalmente e quindi inutilmente riconosciuti dalla nostra Costituzione.

La cultura di queste minoranze è da secoli oppressa e ignorata, non diversamente da quello che accade per quella delle nazioni celtiche; magari di più. La loro musica purtroppo non è più esplorata né rivisitata (un pesante velo di oblio è sceso anche sulle pagine più gloriose del passato, anche sullo yodel altoatesino o su certe saccheggiate ballate meridionali d'origine greca o albanese).

I nostri governi (risorgimentali, fascisti o democristiani che fossero) hanno fatto di tutto perché il resto degli italiani ignorasse questa sequela di ignominie. Ed ora, paradossalmente, le ultime generazioni, cui la scuola e la cultura del Potere danno sempre meno per sollevarsi dal loro disperato isolamento, sembrano spingersi verso un'opposta tendenza ideale, identificandosi in ogni sorta di oppressione ed emarginazione, sino a riscoprire — almeno in minima parte — persino il dramma delle minoranze etnico-linguistiche.

6.

Il personaggio Stivell serve oggi a prender coscienza anche di simili situazioni ben al di là del fatto cosiddetto artistico. Il risveglio di cui si è reso (al di sopra delle sue stesse ambiguità di uomo) interprete e rappresentante, coinvolge tutti radicalmente, ci spinge a scuoterci e a riconoscerci uniti nella profondità e nella diversità delle nostre stesse origini.

E queste non sono vuote nostalgie o mode revivalistiche, ma scottanti problemi di emarginazione e di lotta: oggi, subito, da sempre... Per questo suona ancora più malinconico che le forze politiche progressiste o rivoluzionarie, che dovrebbero raccogliere la spinta rabbiosa dei giovani facciano la politica culturale che fanno, delegando ai ciellini l'iniziativa di gestire le rare visite in Italia di Stivell, cioè di uno dei pochi musicisti che potrebbe anche « servire » alle masse, senza seminare spudoratamente la moneta spicciola — e falsa — della demagogia.



« Vogliamo le scuole in dialetto, accopperemo il padrone italiano » (da una scritta sui muri di Milano).

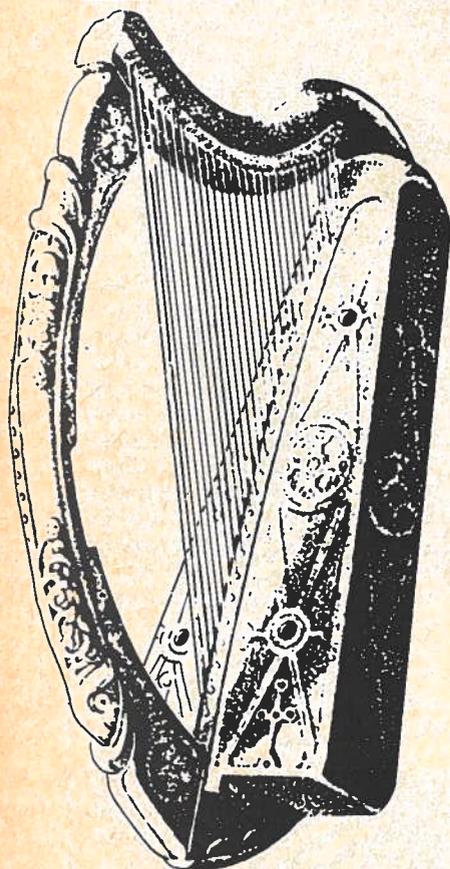


GAUG



20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261

## L'ARPA CELTICA, IL ROCK, LA LIBERTÀ



**GONG:** Il tuo interesse per la musica tradizionale nacque — a quanto si racconta — quando tuo padre ti spinse a studiare l'arpa celtica...

**STIVELL:** No, non fu lui a spingermi. Costrui un'arpa e io seguii il suo lavoro; quando lo strumento fu completato gli chiesi io stesso di insegnarmi a suonarlo. In Bretagna l'arpa era stata dimenticata per circa sei secoli ed era diventata così quasi un simbolo per i poeti bretoni: un ricordo dell'antica indipendenza e un simbolo di libertà. Nel far rinascere questo strumento mio padre s'ispirava a una concezione mistica, secondo cui il ritorno dell'arpa avrebbe segnato l'inizio d'un risorgimento bretone.

**GONG:** Ci sono differenze rilevanti con l'arpa irlandese?

**STIVELL:** No, è fondamentalmente lo stesso strumento: l'arpa bretone trae origine da quella irlandese, che all'inizio del Medioevo, venne diffusa in tutti i Paesi celtici e da essi in tutta Europa, principalmente ad opera di monaci irlandesi e bretoni.

**GONG:** L'arpa celtica viene impiegata, insieme ad altri strumenti tradizionali, degli irlandesi Chieftains, che hanno più volte dichiarato di apprezzare il tuo lavoro e che conoscono bene la musica bretone. Cosa pensi di loro?

**STIVELL:** Sono molto bravi. E' comunque un modo differente di fare nuova musica celtica: per loro conta molto l'influenza classica, mentre io sono nato sotto l'influenza del rock.

*Alan Stivell, bardo bretone pugnatore del risorgimento celtico, non è più in Italia un misterioso personaggio che canta antiche ballate in una lingua incomprensibile. Anche se la stampa specializzata si occupa di lui e della sua musica da circa due anni, è solo da pochi mesi che Stivell ha iniziato a godere d'una vera e propria popolarità: ora i suoi dischi vengono pubblicati regolarmente e non è difficile rintracciarli nei negozi o ascoltarli alle radio indipendenti. Alan è stato in Italia quest'anno con il suo gruppo per dei concerti che hanno avuto una vasta risonanza e in quell'occasione ha avuto delle cose stimolanti da dirci.*

*Circa un mese dopo vi è tornato per la « grande festa » di CL a Milano e dicono che sia scappato a casa confuso e furente. Questa breve intervista, pur non potendo testimoniare lo stato d'animo di Alan dopo l'increscioso episodio, mantiene ancora una sua attualità e porta qualche nuova luce sul personaggio.*

**GONG:** E da cosa deriva questa tua predilezione per il rock e per gli strumenti elettrici?

**STIVELL:** Forse dal fatto che io appartengo a una generazione diversa rispetto ai Chieftains. Anch'io sono stato influenzato dalla musica classica, quando studiavo il piano e l'arpa da concerto, ma abbandonai molto presto questa direzione in favore della musica celtica. Ero molto giovane... rifiutavo completamente la musica leggera che trasmettevano alla radio, finché arrivò il rock che per me rappresentava una vera rivoluzione. Ne apprezzavo il carattere di autentica musica popolare, all'opposto della musica leggera che è fatta per essere venduta e comprata e non è musica creata spontaneamente da persone per altre persone. Il rock è musica popolare naturale, una naturale evoluzione della musica americana con differenti influenze; allo stesso tempo, ciò che è importante per il rock è che riporta in certa misura alle origini della musica popolare universale: per esempio, la scala pentatonica del blues si ritrova nel folklore arcaico di tutto il mondo. Nel ritorno a queste radici è emerso anche qualcosa di molto vicino alla musica celtica, e questo fu molto importante per me, perché m'impresse la speranza che il rock avrebbe aiutato la mia generazione a riscoprire la musica celtica. Prima sembrava impossibile, insuperabile che questa riscoperta potesse avere luogo, ma la rivoluzione rock ha fornito a tanta gente l'occasione per tornare a una musica veramente popolare.

**GONG:** Ma pensi che il rock possieda tuttora queste prerogative di autenticità?

**STIVELL:** In alcuni casi, sì; alcune cose sono sincere, una parte del rock odierno però è più commerciale rispetto a qualche anno fa. Il ricorso a scenografie e costumi è una specie di adesione allo show-business capitalistico. Alla fine degli anni '60 la musica cominciava a collegarsi decisamente a lotte politiche, ma a un certo momento è stata riasorbita dal sistema.

**GONG:** D'accordo, ma è anche successo che in diverse regioni del mondo — come viene confermato dalla tua stessa esperienza — si sono recuperate forme musicali locali, aggiornandole, per colmare così il vuoto lasciato dall'industrializzazione del rock...

**STIVELL:** In alcuni Paesi, la gente ha compreso che è possibile ottenere gli stessi risultati partendo dalle proprie radici. Questo è fondamentale, perché sfortunatamente fino a poco tempo fa la musica americana aveva conquistato il mondo e sembrava impossibile poter essere « contemporanei » usando modelli, scale e ritmi diversi da quelli proposti dall'America. D'altronde si tratta d'una evoluzione naturale anche per il rock stesso, perché, se è una musica libera, chi la fa deve essere libero sempre di più, anche dall'influenza della musica americana.

**GONG:** Insomma, tu sei favorevole all'unione tra musica folklorica e rock elettrico.

**STIVELL:** Sì, certo.

**GONG:** Il tuo spettacolo abitualmente si divide in due parti, una basata sul canto solo con l'accompagnamento dell'arpa, l'altra — di gruppo — più vivace, capace di coinvolgere il pubblico fino a farlo ballare. Quale di questi due aspetti t'interessa maggiormente?

**STIVELL:** M'interessano entrambi. Mi sentirei frustrato se presentassi soltanto uno dei due; sono due parti di me stesso. E a questo proposito vorrei chiarire che quando suono l'arpa, contrariamente a quanto in genere pensa il pubblico, non si può considerare tradizionale la musica che faccio, perché la tradizione dell'arpa era stata dimenticata a un punto tale che quello che io oggi propongo è in effetti qualcosa di assolutamente nuovo. Rientriamo veramente nella tradizione quando uso la bombardina o il binio o quando canto senza accompagnamento. Ma impiegare l'arpa per me equivale a impiegare la chitarra elettrica.

**GONG:** Pensi che l'uso della lingua bretone nella maggioranza dei tuoi pezzi costituisca una barriera per la comprensione di ciò che rappresenta la tua musica, quando ti esibisci all'estero?

**STIVELL:** Dal mio punto di vista è il contrario. Se usassi la lingua del Paese che visito, allora creerei quasi sempre una barriera, poiché obbligherei la gente

a servirsi d'una comunicazione a livello cerebrale, e non è un genere di comunicazione efficace quanto la musica. Perché la musica non passa attraverso piccole scatole di idee come fa il linguaggio, che fornisce sempre soltanto un'illusione di comunicazione. Naturalmente non sono completamente contro il linguaggio! Ma penso che sia meglio cominciare a comunicare tramite sensazioni, tramite la musica, e poi ricorrere al linguaggio.

**GONG:** A proposito di lingue: nei concerti e nelle interviste sei solito precisare che ai bretoni è vietato usare la propria lingua perfino nella loro regione. Com'è la situazione, attualmente?

**STIVELL:** Fino al 1951, il governo francese aveva completamente proibito l'uso della lingua bretone: per esempio, sui treni vi erano cartelli recanti il divieto di sputare e di parlare in bretone; nelle scuole, i ragazzi erano puniti se scoperti a usare la loro lingua. Nel 1951 la Francia sottoscrisse il Trattato dell'Unesco, impegnandosi così in via teorica a permettere alle minoranze etniche l'uso e l'apprendimento delle proprie lingue e culture. In effetti, venne promulgata una legge che permetteva l'insegnamento del bretone, ma in pratica fino ad oggi le proibizioni sono rimaste, perché si fa di tutto per impedire l'attuazione di quella legge...

**GONG:** Ti riferisci spesso con ottimismo alla lotta dei giovani bretoni per la costituzione di una repubblica socialista di Bretagna. Cosa c'è di concreto dietro questo movimento?

**STIVELL:** Dieci anni fa il movimento per l'autonomia era estremamente circoscritto, mentre ora — almeno nei suoi aspetti moderati — coinvolge la maggioranza della popolazione bretone. E' un successo, ma si sta andando oltre: oggi la maggior parte dei giovani in Bretagna sono per la completa indipendenza della Francia e per la creazione di una società socialista. Entro la fine del secolo conseguiremo anche questi obiettivi.

**GONG:** C'è un pezzo nel tuo repertorio, « Delivrance », affascinante manifesto di una nuova umanità, che fa capire che nelle tradizioni celtiche non figurano soltanto una lingua, le arti, la musica, ma anche un coerente pensiero filosofico. Come si articola e come si confronta col mondo d'oggi?

**STIVELL:** Da numerosi punti di vista, esiste uno stretto legame tra tutti quelli che combattono questa vecchia società e la filosofia celtica, anche se pochi ne sono consapevoli. Questa società ha cominciato a consolidarsi con l'invasione romana della Gallia ed è essenzialmente basata su una visione materialistica del mondo;



chi lotta contro queste concezioni e strutture cerca un'alternativa ad esse, e molto spesso quest'alternativa — pur non traendo origine dalla cultura celtica — è straordinariamente vicina alla filosofia celtica. In America esistono dei collegamenti tra le filosofie dell'India e le idee portate avanti dall'evoluzione dei giovani, ad esempio nel rifiuto della superiorità dell'essere umano sulla natura, nel ritorno all'unione con la natura, nel concetto dell'universo intero come un'unica entità: tutto questo è presente nel pensiero celtico. Non possiamo separare l'universo, come fa il materialismo teutonico e romano che ha portato a una divisione tremendamente dannosa: infatti, quando si ha la sensazione dell'unità dell'universo, non si può trattare altra gente come se fosse inferiore, non si può inquinare la natura che si vede allora come parte di se stessi. Questo è molto importante, ma non è certamente un modo di vedere unicamente celtico: in Europa però ne siamo noi i depositari, mentre negli Stati Uniti questi concetti riemergono attraverso le filosofie orientali e indiane in particolare. La nuova evoluzione dei giovani in tutto il mondo comprende queste idee e allo stesso tempo porta verso una società comunista ma con una base spirituale, con la concezione di un Dio di cui tutti facciamo parte. E questo punto di vista è celtico. Automaticamente, delle verità represses per secoli stanno rispuntando qua e là per riaffermare la loro validità.

« Dopo E Langonned, che è il mio secondo album dal vivo, sto portando a termine un nuovo LP, "solo", sulle linee di *Renaissance de la harpe celtique* ma con testi scritti da poeti bretoni moderni; le musiche sono mie e l'accompa-



gnamento verrà affidato alla sola arpa. Il disco seguente sarà realizzato col gruppo, ricorrendo anche a strumenti tradizionali. Poi ne ho in programma uno con cento musicisti e cantanti: sarà un

album doppio, una sinfonia per cui verranno impiegati strumenti elettronici e tradizionali. Ho già composto dei pezzi per questo progetto: in realtà, molti degli esperimenti fatti finora nei miei

vari dischi erano una preparazione per questa idea ».

*Danielle Caron*

# Lester Bowie

## DIABOLUS IN MUSICA

L'iconografia ufficiale dell'Art Ensemble vede Lester Bowie senza maschere, senza segni, al cospetto di uomini toccati da celesti maledizioni che spiegano con la semplice evidenza il terribile di cui ognuno tace nella commedia quotidiana. Nella « scuola di Atene » del jazz contemporaneo egli è il filosofo dell'intransigenza camuffato da pallido intellettuale; in realtà, il coltello che gli vibra in bocca taglia più a fondo della scintillante lama di *Fire Music* e di quel *free* originale che aveva scelto la violenza, la parola drastica, l'aggressione sonora.

La critica ha da tempo individuato nell'*ironia* il tratto saliente dell'espressione di Bowie. La smorfia che piega la tromba dell'artista è in effetti il « riso satanico, dunque profondamente umano » di cui un giorno Baudelaire; gesto portentoso, carico di significati, che non procede per *soluzione* ma per *interpretazione*, indossando il necessario mantello dell'ambiguità. In questo senso, la musica di Bowie è deliziosamente *omeopatica*; il *guasto* individuato tra le pieghe della vita (la cui testimonianza è segno distintivo dell'artista consapevole, non compromesso) viene amorevolmente motivato, innaffiato, portato alle estreme conseguenze, perchè possa svoltarsi dell'effimera forza. La « tigre di carta », già insidiata dalle cerbottane degli Shepp e dei Coleman, viene qui costretta a una maliziosa partita a scacchi, alla fine della quale, stremata, consegnerà il proprio cuore.

In un lucido intervento a sostegno di *Old Quartet*, Lawrence Kart rammenta un giudizio di Pierre Boulez sulla musica di Strawinskij e lo applica senza fallo all'Art Ensemble of Chicago. « L'ironia porta ad usare la parodia scopertamente per introdurre « oggetti trovati » in un complesso stilistico dove funzionano per distorsione. La bizzarria della quotazione, la differenza di livello tra i vari

linguaggi, l'eterogenità degli elementi sono parte integrante di questa concezione. Non si cerca di ridurre la differenza e di assorbire questi elementi in una sintesi stilistica: al contrario, si accentuano le discrepanze e si gioca sul linguaggio, il che indica un atteggiamento quasi ostile nei confronti dell'unità stilistica e annuncia il tentativo di appropriarsi di elementi già esistenti nella cosiddetta « area culturale ». Le parole rivelano il meccanismo operativo di Roscoe Mitchell e, in buona parte, del nostro personaggio. Incalzata da ogni dove, la tromba parla al mondo con una voce ambigua, scaldandosi al fuoco della tradizione, recuperando serietà glaciale, volgendo all'aspra caricatura; le parole si consumano e si contraddicono nella vicenda che ha un corno giocoso e uno

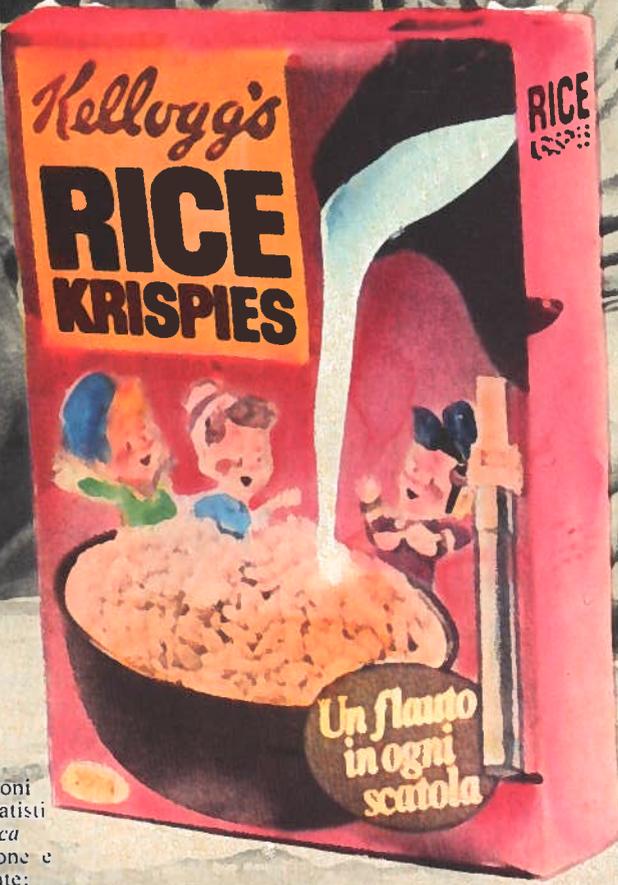
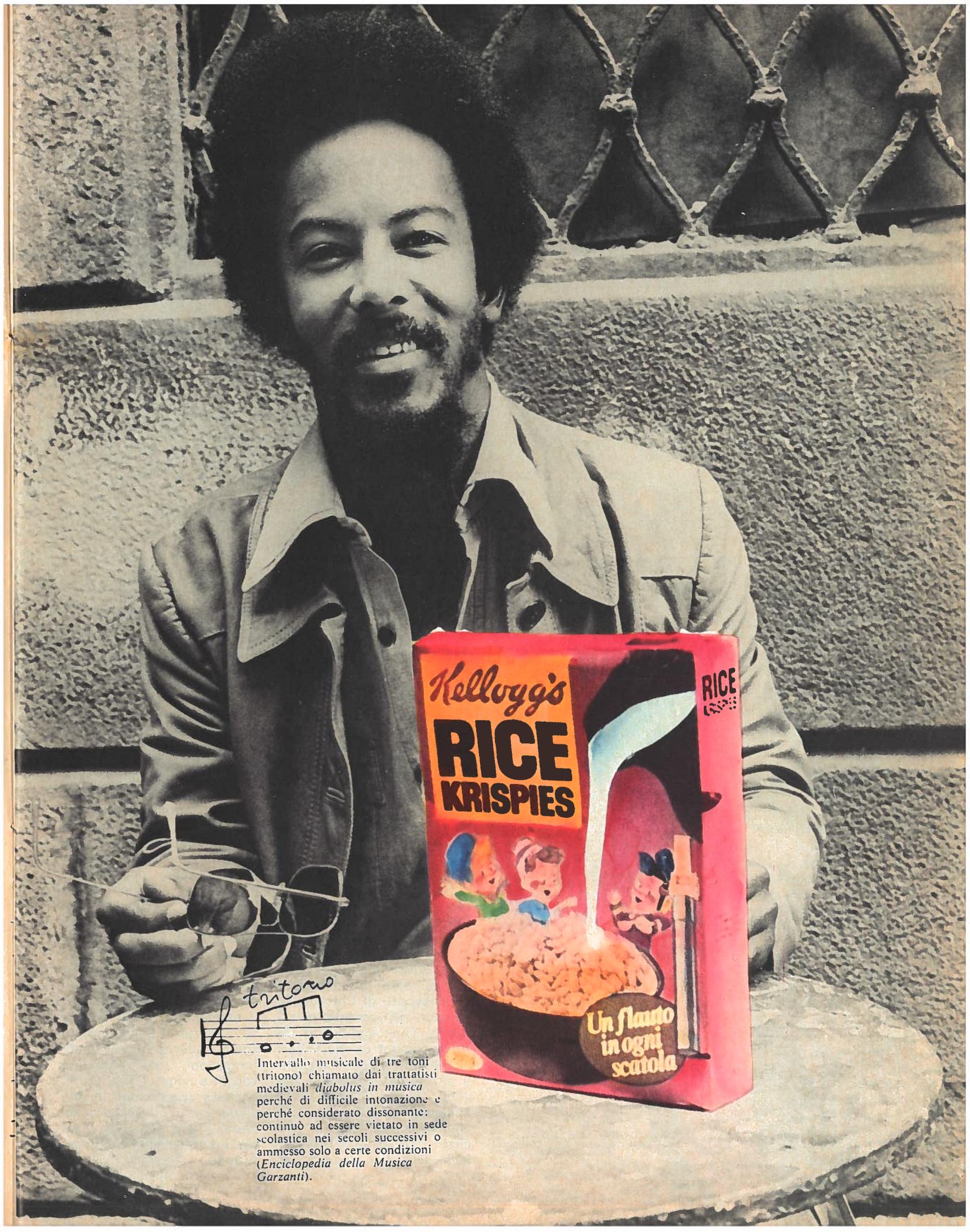
disperato, che non offre certezza ma dubbio tremendo. Bowie ricorda, dimentica, cita d'azzardo e per sfida, lascia pensieri in sospetto, penetra nell'*inutile* sino a toccarne il senso; il suo esorcismo nei confronti del banale inizia e termina nel nome della *vanità*, con la minuziosa calatogazione di frèmiti, sospiri, suoni e parole che hanno smarrito il valore originario. Messo di fronte al gioco perverso (e non è solo la *demarche* sonnambula della tromba; è anfiato d'armoniche, colpi di gong, rumor di metallofoni, tastiere e fiati, magnetismo d'ogni frequenza) l'« adoratore dello standard » perde il senso sino a *capire*. Una mano impietosa ha strappato le maschere, mutato la segnaletica, rifiutando le regole del gioco; dopo l'infrangimento, tutti gli oggetti che componevano

il rassicurante *ikebana* giacciono inerti, mostrando pallido volto. Bowie capovolge così il comandamento di Satie (« far musica che possa essere ascoltata e ignorata in egual modo... in grado di mescolarsi col suono dei coltelli e delle forchette ») e dagli stracci del quotidiano cava un'arma inquietante.

E' bene intendersi. Sulla tavola dell'anatomista non giace la *tradizione* quanto l'*uso ipocrita* di essa, il *principio d'autorità* che qualcuno ha voluto farne discendere. L'uomo non disconosce certe eredità (« Louis Armstrong è stato il mio primo e più grande amore ») ma si cura di prender le distanze da ogni sorta di « lettura obbligata »; schemi, formule, moine e ammiccamenti (il *codice folcloristico del jazz*) lo affannano e gli paiono gravare sul corpo della musica sino allo strangolamento. Di qui una portentosa pantomima per vedere « il re nudo », di qui un combattimento all'arma bianca per piegare il nemico e disarmarlo. In *Old Time Religion* la vicenda armonica è annientata dal becero ammiccare dei commedianti (i *jazzisti che recitano il jazz*): in *The Waltz* l'evidenza supera il limite di guardia e trasforma la tranquillità in fastidio; nella splendida *Old* gli strumenti interpretano il proprio ruolo con ostentazione, sino allo scoppio: in *Banana Whistle*, infine, il meccanismo della consuetudine s'inceppa con perfido tempismo, mozzando la lingua a chi già aveva intuito gusti di Broadway e di malizioso *easy listening*. La tromba che finge di perdersi lungo i viali di Beverley Hills vale l'*a solo* di Don Moye che insegue Billy Cobham armato di sole spazzole da night con velenoso puntiglio, Bowie visita la stanza del *jazz standard*, premurandosi di non risparmiare dallo sfregio nemmeno una statuetta.

Il riso non è necessariamente divertimento, il guizzo ironico non sempre scivola tra le vene a far buon sangue.





Intervallo musicale di tre toni (tritone) chiamato dai trattatisti medievali *diabolus in musica* perché di difficile intonazione e perché considerato dissonante: continuò ad essere vietato in sede scolastica nei secoli successivi o ammesso solo a certe condizioni (*Enciclopedia della Musica Garzanti*).

Qui si misura la differenza tante volte equivocata con l'Albert Ayler degli spettri, delle *witches and devils*; là una stupefacente intuizione di mondo nuovo, l'utopia invincibile che spiega il sorriso, nell'Art Ensemble il contrasto velenoso, invece, il puniglioso affronto. Bowie non partecipa di alcuna «gioia spirituale» ma ha gli occhi fissi sulla schiavitù morale e fisica della sua gente; il *people in sorrow* di un celebre disco vive di malinconica fierezza, con le cetre appese ai salici del salmo biblico. Si ascolti il messaggio crittografico di *Leebert Aaley*, sul *Phase One*: l'Art Ensemble chiama a gran voce il maestro e paga il suo tributo di riconoscenza, ma pretende di coniar da sé la moneta, riscopre i celebri mostri, si prova a demolire ogni consolidata «scienza ayleriana».

L'ultimo Bowie pare ancora più asciutto e temibile dello sperimentatore di *Number 1&2* e dell'artista conformato

di *Bap-Tizum*. La musica di *Fast Last!* e di *Rope-A-Dope* mastica cicuta con disinvoltura, negandosi all'*ornamento* e al trucco piacevole; appassito il fiore dell'improvvisazione, l'uomo comanda agli strumenti di esser rapidi, essenziali, stringati, di muover dritto agli occhi del nemico colpendo l'obiettivo prescelto. La tromba gonfia le vene del collo e interpreta la commedia cialtrona (*F-Troopes Rides Again*) o più semplicemente sibila con cattiveria le sue verità; il disegno vive di contrasti feroci, di ombre marcate, d'ironia angosciante e perversa. In fondo alla danza si recupera un che di Sun Ra, fierezza di tamburi che parlano con dolore; Bowie non ha quella scaltrezza *naive* ma, a pari del «madonnaro» di *Atlantis*, sa ascoltare il canto ruvido delle origini, cogliendo l'appassionata forza del primo jazz. Più che stravolta, *Saint Louis Blues* è restituita allo splendore originario; il restauro dalle incrostazioni

libera uno straordinario gioco ritmico, un ricchissimo tessuto cromatico, su cui galleggiano come atomi felici le strofe dedicate ai «revivalisti» di ogni epoca.

Così «caricato», il messaggio è offerto in meditazione ai farisei di tutto il mondo. Con *Hello' Dolly*, sulla cadenza del pianoforte di John Hicks (Wanda Osiris che in-

terpreta se stessa), nella vana attesa della *risoluzione gioiosa* che da sempre distingue lo *swingin' jazz*, essi potranno rifare qualche conto sonoro piangere i fantasmi della trascorsa giovinezza e, *per viam negationis*, intendere finalmente lo scomodo verbo.

RICARDO BERTONCELLI



## Chi é Bowie

Lester Bowie è nato a Frederick, nel Maryland, l'11 ottobre 1941. Figlio di un musicista professionista, ha iniziato lo studio della tromba in tenera età, a Saint Louis, dove la famiglia si era trasferita alla fine dei '40. Introdotto al jazz dalle incisioni di Louis Armstrong e Kenny Dorham, si è fatto conoscere nel circuito della Middle America, esibendosi con successo nelle bands di James Clay e David «Fathhead» Newman.

Nei primi anni '60 ha guidato una formazione sperimentale, il New Jazz Quintet, lavorando nel contempo con la cantante Fontella Bass, in seguito diventata sua moglie. Dopo mesi di routine nel mondo della **Black Music** commerciale (collaborazioni con Solomon Burke, Rufus Thomas, Joe Tex), Bowie si è imposto definitivamente all'attenzione degli esperti di Chicago, lavorando attivamente con l'AACM (**Association for the Advancement of the Creative Music**) e fondando, con il saxofonista Roscoe Mitchell, il collettivo dell'Art Ensemble of Chicago. Con quell'organico (Bowie, Mitchell, i polistrumentisti Malachi Favors e Joseph Jar-

man e, in epoca recente, il percussionista Don Moyé) Bowie ha spiegato in America e in Europa il linguaggio del nuovo jazz di colore, secondo atto della vicenda iniziata con la scuola dei Coleman, Dolphy, Coltrane; una quindicina di **long playings** (fra tutti: **Tutankhamen**, edito anche in Italia, **Great Black Music** e **Reese and the Smooth Ones**, per la BYG, **Phase One**, per la Prestige, **Chi-Congo** e **Fanfare of The Warriors**) testimoniano della intensa attività del complesso. Contemporaneamente, l'artista ha prestato la propria opera a lavori di Archie Shepp, Sunny Murray, Jimmy Lyons, approntando altresì per la Baden Baden Free Jazz Orchestra una composizione per 50 elementi, **Gittin' to Know Y'All**.

Interrotta con il 1973 la storia discografica dell'Art Ensemble (ma il discorso concertistico prosegue, per il momento), Bowie ha trovato spazio in epoca matura come leader di improvvisate formazioni, con musicisti vecchi e nuovi. I suoi ultimi **exploits** consistono in due album per l'etichetta canadese Muse Records, **Fast Last!** e il recentissimo **Rope-A-Dope**.



# CINECLUB, FILM E PANETTONI



Dalla redazione mi era stato richiesto, con una certa insistenza, un articolo sulla crisi, vera o presunta, del cinema italiano.

Ho sempre fatto orecchie da mercante, ma con la segreta paura di scriverlo, intanto perché questo tipo di analisi non è proprio il mio forte, ma soprattutto perché io, della crisi del cinema italiano, sono personalmente molto felice anche se a un malato così poco

desideroso di guarire è molto dubbio che perfino una grossa crisi possa essere salutare. La crisi che invece mi preoccupa è quella del cinema in Italia, che è molto più complessa, e incomprensibile se la riduce a quella del cinema italiano (che è soprattutto abbassamento della qualità dei film, incertezza per le categorie che vi lavorano, incapacità imprenditoriale dei produttori privati e di quello di stato). Il dato più evidente della crisi del cinema in Italia è invece la perdita di spettatori, che non riesce ad essere compensata nemmeno dai forti aumenti del costo del biglietto. Se non ci si

ferma al numero dei biglietti venduti nel 1976 nelle sale pubbliche (sintomo di una semplice anche se grave perdita di quantità di pubblico) e si guarda a quel che succede nei club di cinema, cresciuti dappertutto e che dunque non esprimono più un'esperienza di ghetto anomalo ma un rapporto associativo abbastanza largo e comune, si noterà che anch'essi attraversano un periodo di crisi senza precedenti. Piccoli, decentrati saggiamente, a prezzi molto accessibili, con una programmazione eclettica ma indubbiamente molto più ricca di quella delle sale pubbliche, i club di cinema non hanno beneficiato, come molti incautamente speravano, della situazione difficile del grosso circuito. Oggi il pubblico non rifiuta soltanto i prodotti inerti di un'industria sempre più miope, ma sembra distaccarsi anche da quei luoghi che tentano non certo di sottrarre il film alla sua natura di merce, ma almeno alla sua riduzione a consumo. Che la gente vada sempre meno a vedere i film contemporanei pagando 2500 lire (preferendo la televisione che oggi significa, non va dimenticato, cinema in casa) mi sembra inevitabile e anche positivo, ma che i film di Mizoguchi, John Ford, Murnau, Straub, Ejzenstejn e Stan Brakhage, e rassegne come quella della Columbia all'Occhio di Roma e del cinema delle donne al Filmstudio, passino dentro sale deserti mi sembra tragico. E' come se, a tutti i livelli, dal pubblico delle prime a quello, meno numeroso ma più attento e cosciente, dei club e dei cinema d'essai, ci fossero un rigetto e una stanchezza, una vera e propria caduta di tensione nei confronti del cinema, una perdita di qualità del rapporto fra il cinema e il pubblico. Il fenomeno recente dell'autoriduzione nei cinema, che si cerca in fondo di minimizzare e di ridurre nell'ambito di una convulsione sincera ma nevrotica, mi sembra molto significativo come nuovo sintomo di questo rapporto difficile.

Dopo dieci anni di club di cinema (il Filmstudio è nato a Roma nel 1967), l'autoriduzione appare come la nuova risposta politica a un'industria dello spettacolo classista e a-

liante. Nel momento in cui i club, incapaci di trasformarsi in una situazione sociale e culturale profondamente cambiata, sembrano non avere più la forza di costituirsi come alternativa, esplose a Roma e a Milano, organizzata dai circoli proletari giovanili, una protesta confusa ma aggressiva, spontanea ma organizzata.

Con l'eccezione della Pravda, che ha detto la sua in un' incauta sortita, e della stampa di destra italiana, finora si sono sentite voci prudenti, e tutto sommato attente al fatto che questo nuovo tipo di lotta è soltanto la punta di un iceberg. Ho però l'impressione che chi giudica il fenomeno, non importa se per aderirvi o prenderne le distanze, trascuri l'essenziale.

Questa forma di lotta sembra affermarsi come variante del mercatino rosso, anche se condotta con i metodi dell'essproprio. Ma, esattamente come la pratica dello sfondamento ai concerti (anche a quelli a 500 lire realizzati da collettivi politici), il bisogno che si dichiara di voler soddisfare è un bisogno di cultura, o di divertimento (che spesso sono la stessa cosa, ma altrettanto spesso sono il contrario). Con l'autoriduzione nei cinema c'è però qualcosa di più scoperto e al tempo stesso di più pericoloso.

L'idea di riappropriarsi di qualcosa che ci tocca profondamente, che a torto o a ragione si ritiene talmente nostro da non dover pagare per aver-

lo, idea che stava alla base dell'offensiva contro i concerti, può essere respinta razionalmente nella misura in cui tende a rimuovere, a saltare ciecamente, il momento economico in nome di una episodica e inverosimile fine della proprietà privata che dura il tempo di una serata, che si consuma nello spazio caldo di una festa elettrica. Dietro i concerti interrotti c'era però un bisogno reale di musica e di gruppo, di uno spazio oggettivamente omogeneo e giovanile (che poi i Genesis e Lou Reed diventino due aspetti di questo bisogno, è un altro discorso, malinconico).

Invece dietro l'autoriduzione nei cinema così come viene praticata, almeno nel momento in cui scrivo, dai compagni dei circoli proletari giovanili, c'è un bisogno assai diverso, e non solo perché si sfonda anche per vedere *Febbre da cavallo* o perché si protesta confusamente contro la pornografia. Il bisogno di cinema è qui completamente strumentale, e d'altra parte nemmeno immaginando gli autoriduttori come forma estrema, depauperizzata e sconvolta del *cinéphile* di c'era una volta, è credibile uno scontro violento per vedere Steno, Visconti, Bertolucci e Marlon Brando a cinquecento lire. E' chiaro che, dietro la copertura ideologica di sinistra, si afferma il bisogno, molto profondo, del piacere, del godimento collettivo, al buio e al caldo, lontani dal deserto e dal freddo.

Questa dinamica inconscia è

la stessa dei concerti ma qui il film mi sembra che venga visto o desiderato come equivalente del panettone, e d'altra parte gli stessi autoriduttori, a più riprese, in comunicati e volantini, hanno specificato di pretendere il superfluo, hanno legittimato il diritto al lusso.

Allora questo nuovo attacco all'economia politica del cinema, alla sua realtà classista e alienante, mi sembra una vera regressione rispetto al passato. Questi compagni, mi sembra, cadono in un grossolano errore politico, perché se è politico rivendicare il diritto al piacere, è politica anche la natura del piacere che si rivendica. Il piacere che il cinema può dare non va confuso con quello di una tartina o di una prima alla Scala, perché un film è un film, un terreno di scontro ideologico, e chi sceglie di muoversi su questo terreno per farlo proprio, deve guardare dove mette i piedi, qualunque sia la disperazione, o l'entusiasmo, che lo fa muovere. A nessuno verrebbe in mente, credo, di lottare per una cultura popolare, accessibile alle masse, svaligiando le edicole delle copie di *Grand Hotel*, o le librerie dei pamphlet di Montanelli, per regalare le une e gli altri, porta a porta, nelle borgate romane e nell'hinterland milanese. E poi rivendicare il diritto al lusso e al consumo, se da astratta utopia situazionista, da prolungamento un po' senile ma innocuo del « demandez l'impossible » parigino diventa, qui e ora, identificare nel cinema un lusso e nel bisogno di cinema un consumo, mi sento politicamente contro questo diritto. Fra i nostri nemici c'è lo spettatore stolto e conformista, passivo e alienato, che proprio in nome del lusso e del consumo può rinchiudersi nella propria pigrizia mentale e sostenere un'industria dello spettacolo classista e aristocratica. Con questo tipo di parola d'ordine la lotta per l'autoriduzione nelle sale inventa, naturalmente senza volerlo, lo spettatore ideale come può sognarlo, in questi tempi di magra, un grosso esercente di sale. Un prezzo troppo alto per il risultato, molto modesto, di mettere lo spettatore « normale » in una situazione di disagio, e qualche esercente nella paura.



## SCHEDE

**IL MALE DI ANDY WARHOL**, film americano di Jed Johnson, con Carrol Baker, Stefania Casini, Geraldine Smith, Bridgid Polk.

Una casalinga efficiente, che sembra tirare avanti praticando nel salotto di casa la depilazione per elettrocoagulazione, ha rapporti economici con un certo numero di giovani sbandati, più o meno freak, a cui assegna lavori saltuari. Fra questi dipendenti occasionali c'è un sosia di Joe Dallessandro afflitto da eiaculazione precoce, due lesbiche isteriche e stravolte, una straniera di passaggio e altri giovanissimi relitti della sottocultura. Ben presto ci rendiamo conto però che l'agenzia di collocamento diretta dalla casalinga è di un genere assai particolare: la merce che essa vende è il delitto, e questi hip angelici sono gli esecutori di una ditta della morte a conduzione artigianale. Fra le loro azioni, consumate distrattamente, pensando ad altro, c'è la mutilazione di un meccanico di colore, la strage del pubblico in un cinema del quartiere portoricano di New York, il tentativo di uccidere un bambino handicappato. Ma i loro clienti non sono da meno. Una madre, che ha commissionato la morte di suo figlio, stanca di aspettare la giovane killer, getta lei stessa il neonato dalla finestra, senza interrompere per questo la conversazione telefonica che sta avendo con un uomo, forse il padre del bambino. Quest'ottica particolare, una rappresentazione dell'orrore puro, in un universo dove non esistono più né il bene né il male, dove la follia è quotidiana e la paranoia circola liberamente, può far pensare al procedimento letterario di uno scrittore come Bukowski, o al cinema del fumetti underground nella loro forma più degenerata. Ma questo film è lontanissimo sia da *Skull Comix* che da *Storie di follia quotidiana*, di cui non ha né il furore sperimentale, né la tensione angosciosa. È asettico, discretamente confezionato, conformista nel taglio e nella costruzione, e fa pensare a un qualunque serial televisivo sulle piccole gioie e i piccoli dolori di una qualunque famiglia americana. Ogni tentativo di critica o satira è accuratamente assente, e quella che poteva essere una «modesta proposta» (nel senso di Jonathan Swift) per risolvere il problema della disoccupazione giovanile è invece un esercizio cinico e nevrotico di pornografia mentale, presentato e prodotto da un Andy Warhol più trasformato e irricognoscibile dei suoi travestiti negri, musicato da un Mike Bloomfield incapace di intendere e di volere e diretto dal giovanissimo Jed

Johnson (assistente abituale di Warhol e montatore dei film di Paul Morrissey) che, come cantore del male, non è proprio un Rimbaud. Comunque, coi tempi che corrono, anche un oggetto ignobile come questo rischia di essere difeso «ideologicamente».

**IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI**, film italiano di Federico Fellini, con Donald Sutherland.

Un attore truccato si muove assimilando dentro corpi femminili e si aggira, più che altro di profilo, fra scenografie maschili. Ci sono dei suoni sovrapposti, che vanno da alcuni versi di un bravo poeta come Zanzotto a tutto il repertorio di rumori dell'industria italiana del doppiaggio. Ci sono anche molti soldi, forse spesi bene, ma non vediamo come perché c'è troppa nebbia. Ci sono poi una gigantessa e una bambola meccanica, che esprimono probabilmente le sue idee estreme che Fellini ha della donna, anche se le idee, in un film come questo, sono a loro volta coperte dalla nebbia. Fare un film di tre ore sul nulla non è facile come sembra, farlo poi con un piano di lavorazione durato mesi e un budget vicino a quello di *Novecento*, è un'impresa quasi impossibile. Solo il nostro Fellini poteva riuscirci, e arriva a far diventare nulla anche



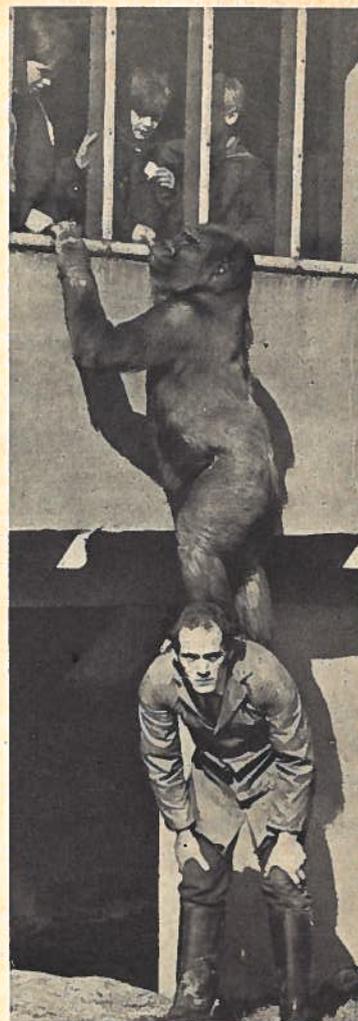
la gigantessa. Chi detesta il cinema di Fellini (il suo circo, la sua meraviglia, i suoi illusionismi) non troverà antipatico questo film disperato ma non serio, dove l'unico movimento che si produce è quello della luce che si spegne.

Il *Casanova* di Fellini ha il merito, rispetto ai film che lo precedono, di essere estremamente sincero: è un film sulla sorte del cinema, sulla morte dell'autore, sulla morte del pubblico. Una piccola morte, si intende, anche se non avviene *chez Bataille*, ma in un continente nero, profondo e nebbioso che è, contemporaneamente, una certa idea della sessualità e un certo sentimento del cinema. La caverna platonica, che in Fellini era prima di tutto la caverna di Ali Babà, è qui, al tempo stesso, vagina e camera oscura, abisso malevolo e sciabordante, percorso da acque profonde e decisamente amniotiche, dove i

sali delle emulsioni chimiche si mescolano a secrezioni quasi umane. Il *Casanova* di Fellini mi sembra un gran tonfo, proprio come quello della polena nella prima scena del film. Poteva essere un film sulla sessualità maschile, oltre che sul desiderio e sulla paura di quella femminile. Ma purtroppo esso ci dà, sugli uomini e le donne, le stesse informazioni che possiamo ricavare da una radiografia o da un'analisi delle urine.

**NEL PIU' ALTO DEI CIELI**, film italiano di Silvano Agosti.

Se *Casanova* è il film italiano più costoso di Natale, l'ultimo lavoro di Agosti è senza dubbio il più povero. In un'industria dove un film a basso costo significa 300 milioni, *Nel più alto dei cieli*, che ne è costato 30, diventa automaticamente, prima che un'opera, un'operazione abbastanza straordinaria. Realizzato innestando sul meccanismo cooperativistico un sistema di partecipazioni, e sviluppandosi intorno a un'idea chiusa (un gruppo di pellegrini che sale per andare dal Papa e resta intrappolato nell'ascensore), *Nel più alto dei cieli* dimostra che si può, con mezzi ridottissimi, utilizzare la stessa estetica del cinema ricco (anche se lo fa senza rinunciare, purtroppo, a nessuna



**KING KONG**, film americano di Dino De Laurentiis e John Guillermin, con Kong disegnato da Carlo Rambaldi.

Al termine di questa variante della gita domenicale allo zoo, Kong viene ucciso due volte: nel film, per la cattiveria del capitalismo e dei produttori di petrolio; dal film, perché dopo questa vergognosa strenna di luoghi comuni contemporanei, l'immagine poetica e straordinaria del vecchio King Kong si allontana dal nostro ricordo e dalla nostra coscienza. Qui, tutto è desolante, terrificante presunzione da produttore megalomane; là c'era, per la presenza di Ernest Schoedsack e Merian Cooper (produttore anche lui, ma dei film di John Ford) e di Willi O'Brien, uno dei capolavori assoluti dell'industria cinematografica, paragonabile a *Metropolis* o a *Via Col vento*. Il Kong disegnato e costruito da Rambaldi è molto bello, e la scena in cui la scimmia mette la ragazza sotto la cascata e, soffiando, le asciuga i capelli, è l'unico momento del film che non sia speculazione miserabile dell'altro. La sola possibilità, per tutti quelli che lo hanno visto e lo vedranno, è di fare attenzione a quando una cineteca o un club proiettano il vero King Kong. In quanto a meraviglia, emozione e vertigine, quello di oggi infatti sta a quello di ieri come un optalidon a un trip di acido.



## FILMANDO AL FEMMINILE

**Kinomata:** coloro che da sempre ci urlano contro « dov'erano le donne all'inizio della storia d'ogni attività?! », oggi sono serviti. Sapere che prima di Meliès è esistita Alice Guy lascia in bocca un sapore di rivincita. Ma l'aspetto più positivo che sta dietro questa strana, buffa dolce parola, non è tanto l'aver reso evidente l'esistenza della storia non scritta in un cinema femminile. E' piuttosto l'aver aperto la discussione, fra le donne e in generale, sull'area particolare della propria creatività.

Rivendicare la « diversità » del proprio cinema può sembrare una contraddizione, in un sistema culturale che ha considerato sottoprodotto tutto ciò che va sotto l'etichetta di « femminile ». Ciò che questa rassegna di film fatti da donne dimostra è invece l'intreccio, dialettico e profondo, tra particolarità e innovazione, diversità e ricerca espressiva. « La realizzazione di un'opera è l'incontro del mondo interiore dell'autore con la realtà, la sua percezione e interpretazione di essa, e il prodotto esprime la sua sensibilità e la sua cultura in un linguaggio che gli è proprio. Se la sensibilità è un fatto individuale che va al di là delle differenze biologiche, razziali o di classe, il suo sviluppo è anche legato alla pratica di vita, alle influenze culturali e alle pressioni sociali » (dalla presentazione di *Kinomata*, di Rony Daopulo e Annabella Miscuglio).

C'è una grande resistenza, anche in chi più vi crede, a parlare apertamente di « cinema delle donne »: non è immediatamente semplice ribaltare la negatività di una concezione, senza poter proporre da subito canoni d'interpretazione compiuti e diversi. Ma questa contraddizione è conferma di validità: il modo delle donne di fare cinema è cinema dell'unità fra personale e politico. Cadono le barriere, gli schemi rigidi e prefissati, la separazione fra « introspettivo », « storico », « sentimentale », « realistico »... Tutte le consuete categorie di giudizio sono smascherate nella loro unilateralità. Il nuovo protagonismo delle donne porta con sé il ribaltamento del rapporto tradizionale fra il film, chi lo guarda e chi lo fa.

L'essere protagonista è per la donna una necessità totale: protagonista è la soggettività

femminile nella sua interezza. Non c'è scissione fra corpo e mente, soggetto e oggetto, ruolo creativo e tecnico.

Davanti e dietro la macchina da presa ci sono donne nella loro totalità, con i propri corpi, le proprie sensibilità, le angosce e la sfiducia che per secoli hanno imparato a riporre in sé, la tensione verso il nuovo. Il rapporto con l'inconscio è capovolto: nel cinema popolare l'inconscio è usato strumentalmente per creare identificazione col personaggio, illudendo

lo spettatore di sollevarsi dall'esasperazione della propria banale quotidianità

Per le donne, come nella realtà anche nel cinema, la pratica dell'inconscio è condizione della coscienza di sé se l'identificazione fra spettatrice e personaggio si crea ugualmente, è proprio per le radici comuni e inconse di paure, credenze e valori che situazioni concrete hanno prodotto in ogni donna. In questo senso l'identificazione è tutt'altro che gratificante, non serve ad eva-

dere dalla propria realtà, ma a riscoprirla e farci i conti. Così, riscoprirsi in Grischa, personaggio principale di *Sotto il selciato c'è la spiaggia*, non significa affatto sublimarsi nei personaggi, ma trarre da esso gli spunti più vivi per una riflessione sulla propria realtà.

Ma se la realtà da cui partire è per le donne una realtà d'oppressione, il cinema al femminile è tutt'altro che cinema del lamento. Sceglie anzi di realizzare in positivo la propria necessità di ricerca, scoprendo-



Un'organizzatrice della rassegna: Annabella Miscuglio

si come cinema dell'espressività. Proprio per questo la condizione comune non genera immediatamente un'omogeneità di linguaggio. Dalla molteplicità di storie e situazioni soggettive nasce una molteplicità di forme di linguaggio. «Essendo il linguaggio legato all'epoca storica, è il linguaggio della cultura dominante, il segno e il veicolo di valori economici e sociali e culturali tutti confiscati da una sola metà dell'umanità». (Gisèle Halimi, da *Nouvelle poesie féminine*). E' il linguaggio che finora abbiamo appreso, troppo estraneo alla nostra realtà per saperla esprimere. E il formarsi, contraddittorio come tutto ciò che rompe con il vecchio, di una nuova coscienza delle donne, apre anche al cinema nuove possibilità.

E' arrivato il momento, credo, di ascoltare in silenzio la nostra canzone, di cercare di esprimere la nostra visione personale, di definire la nostra sensibilità, di fare la nostra strada. Impariamo a guardare, impariamo a vedere, impariamo a sentire». (Germaine Dulac). Nei film che *Kinomata* ci ha dato modo di scoprire, esiste, già più che l'anticipazione di tutto questo. Esempio, in questo senso, ci sembra *Double labyrinth*, di Maria Klonaris e Katerina Thomadaki: «Un film che è ricerca d'identità attraverso un rituale di travestimenti che non hanno come intermediari i costumi, ma i gesti. Nella prima parte io sono l'oggetto cinematografico dentro l'immagine, nella seconda il rapporto è capovolto, per permetterci di assumere tutti i ruoli. E' una ricerca sulla poeticità di un rapporto con il nostro inconscio. Manca il sonoro, perché rinneghiamo il linguaggio verbale. Il linguaggio extraverbale riesce a distruggere le gerarchie della cultura occidentale fra corpo e mente, e noi siamo ancora analfabeti nei confronti dell'immagine.

La proposta è una comunicazione che non passi attraverso la razionalizzazione, ma piuttosto da enunciati direttamente intuitivi. Il film è girato in super 8: la scelta dei canali è importante. E anche il rapporto con la tecnica è importante: noi abbiamo fatto tutto da sole: la regia, la fotografia, l'interpretazione, la sceneggiatura...» (K. Thomadaki). La tecnica, nel cinema delle donne, si reiventava nella particolarità del linguaggio.

«I film delle donne sono brutti, tecnicamente approssimativi, mal confezionati», è la critica ricorrente di critici e registi uomini, capaci tutt'al



Alice Guy

più di ammettere l'eccezione. «Purtroppo, però, è spesso vero» dicono le organizzatrici di *Kinomata*, e le cause stanno o nella paura delle donne

per tutto ciò che è tecnico o nel rifiuto di dover dimostrare la propria bravura all'uomo. Ma nella ricerca di una nuova espressività la tecnica non va



Un'organizzatrice della rassegna: Rony Daopouto

sottovalutata: si tratta di porla nella giusta dimensione. Quest'esigenza non è imposta dalla necessità di corrispondere con canoni formalistici che rifiutiamo; la conoscenza del mezzo serve invece per esprimere ciò che vogliamo nel modo in cui vogliamo».

Al di là di questo, infatti, non potrebbe esserci quella convergenza fra percezione e rappresentazione della realtà, che il cinema femminile rivendica. La mancanza di capacità tecniche delle donne è proprio una delle maschere con cui i produttori amano da sempre travestire la propria misoginia. Ma i parametri della donna sono diversi. In questo tipo di potere non può ritrovarsi. La donna che vuole creare, infatti, deve attenersi, coscientemente o meno, alle regole del gioco.

«Quello che è richiesto al direttore della fotografia è di essere un capo, al regista di avere una funzione direttiva, all'elettricista di eseguire». Quello che è richiesto alla donna, paradossalmente, è di essere un uomo. Il dover imparare a reggere una situazione che richiede autorità comporta il saper gestire una posizione di potere. Non c'è equivoco in questo senso: se la donna vuole godere del privilegio di restare all'interno del circuito di produzione industriale, non le rimane che sviluppare la parte maschile di sé, corrompendo il proprio equilibrio. L'autocoscienza delle donne, dunque, è tutt'altro che accettazione passiva di una situazione imposta: scegliere i canali indipendenti di produzione che permetta la ricerca. Ed è certo scelta complessiva: il cinema indipendente, infatti, cambia alle origini non solo i finanziamenti, ma i propri rapporti interni. Dover fare i conti con costi di produzione più bassi muta la stessa qualità del lavoro, e sferra il primo colpo alla divisione dei ruoli. Il rifiuto di violentare il proprio corpo rende i ritmi di lavoro meno stressanti, più umani; un apparato senza la pesantezza della macchina industriale stimola la ricerca nel linguaggio. La proposta delle organizzatrici di *Kinomata* di dar vita ad una cooperativa di produzione e distribuzione per i film delle donne, tende ad essere tutt'altro che autoemarginante: non verso la ghettizzazione ritagliatasi dall'underground, dunque, ma verso la conoscenza di una creatività femminile liberata.

Gloria Mattioni

## Fantadibattiti

### ALLA MANIERA DI...

Affascinati dal fatto che i nostri concorrenti — *L'Espresso*, *Panorama*, *Tempo...*, quelli lì insomma — utilizzano l'arma del dibattito appena se ne offra la minima occasione — una frana sulla statale Colle Fiorito — Bosco di Sotto, il rapimento di un gatto soriano alle isole Hawaii, e così via —, abbiamo voluto seguire il loro esempio organizzando nella nostra redazione, via Besana, 2, un'importante disputa attorno al libro di Paolo Sollier *Calci e sputi e colpi di testa*. Hanno gentilmente dato la propria adesione il fantasma di Jack Kerouac, scrittore, Bob Dylan, cantautore americano, Rocco e Antonia, adolescenti problematici, il sosia di Umberto Eco, semiologo, Pelè, goleador, Antonino Antonucci Ferrara, direttore di GONG.

**Antonucci Ferrara:** « So che avete poco tempo e quindi dovremo accelerare il più possibile il discorso... Scuserete il dott. Eco per qualche sua

distrazione ma sta seguendo contemporaneamente, via telex, altri quattro dibattiti.. Capirete... eh, eh. Avrete letto tutti il libro, spero!

**Dylan:** « I don't Know »

**Kerouac:** « Oh, sì, ma la California... è bellissima la California; Frisco, dall'alto, di notte, e ascoltare i meravigliosi programmi di Lupo Solitario... Noi della beat generation ce ne fottiamo della vita.

**Dylan:** « I don't Know »

**Rocco e Antonia (insieme):** « Il calcio indebolisce e ti fa passare la voglia di scopare. Ma scherziamo! ».

**Antonucci Ferrara (irritato):** « Signori, per favore, torniamo all'argomento del nostro dibattito ».

**Sosia di Umberto Eco:** « la destrutturazione storica della metempsicosi calcistica ha una sua espressione tipicamen-

te sovrastrutturale nella pedata. Dunque, quando la palla supera la linea della porta si può dire che semilogicamente si sia realizzato un goal... Dove ho messo la schedina? Accidenti, ho perso la schedina. L'avevamo giocata io e Scalfari, 175 lire ciascuno. Quello mi spella se l'ho perduta... »

**Antonucci Ferrara:** « Non tergiversiamo, non tergiversiamo... ».

**Dylan:** « I don't Know. Fuck you ».

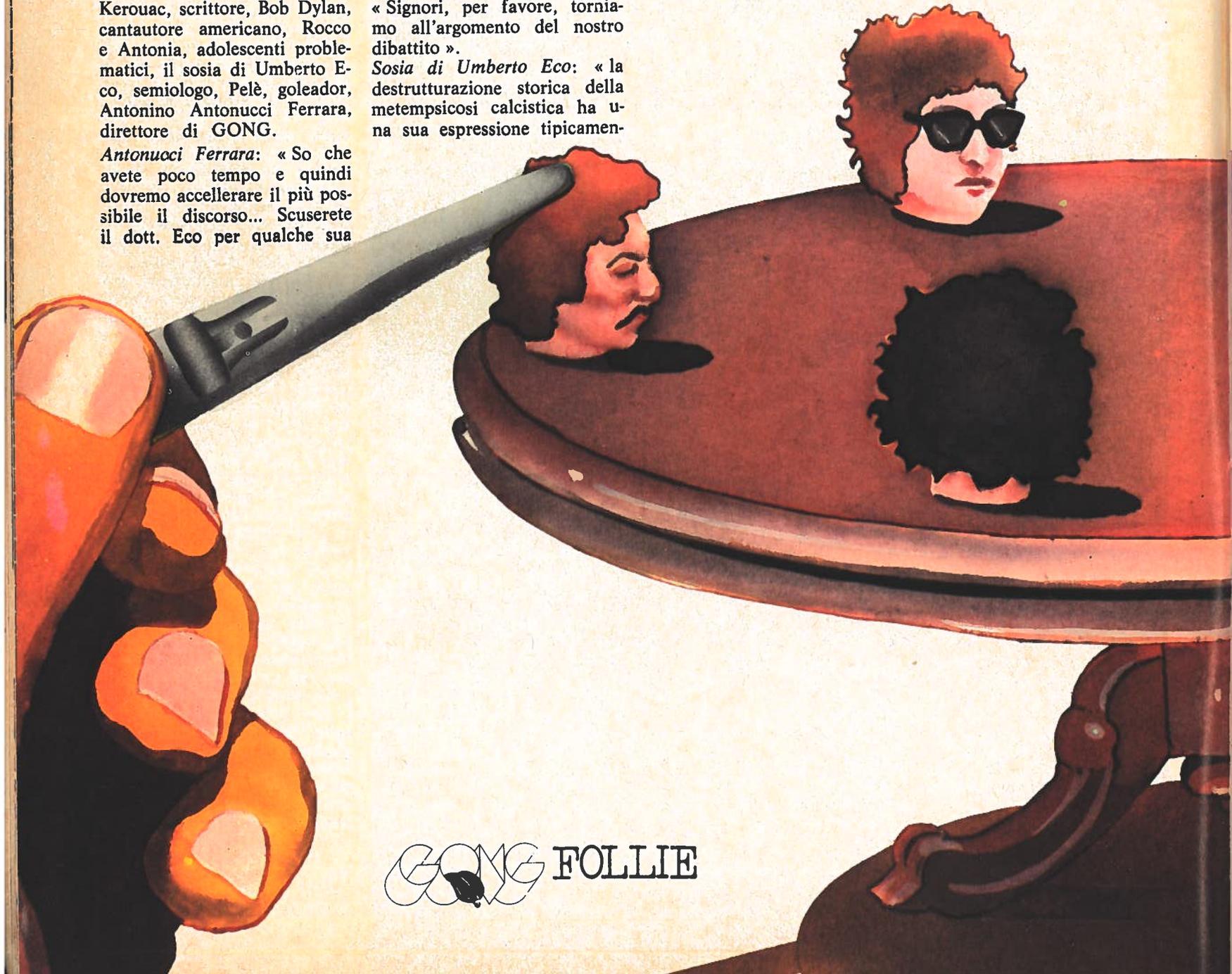
**Rocco:** « Il letto è il nostro campo da gioco, il cuscino il nostro pallone. Faccio certi goal io... ».

**Antonia (sghignazzando):** « E' proprio un porcellino il mio Antonio... Quando facciamo l'amore pensa sempre a Rivera. E allora come diventa bravo!

Fa il dribbling, le finte... A volte non riesce a fare goal perchè prende il palo ».

**Pelè:** « 8924 partite in squadre di club, 876 partite nella nazionale do Brasil, 105.914 goal di cui 54324 a porta vuota, sono bravo no...? ».

**Kerouac:** « Ah, la California... Sono al Baker Field Columbia in tenuta da giocatore di rugby, la partita è contro i Panthers di Chicago. Mi lanciano la palla, corro per 70 metri, scanso gli avversari ma sento che le gambe mi diventano di piombo. Ahia dico, e penso alla mia mamma, giù nella quinta strada, da sola che sta ascoltando la sua piccola radio a transistor. E allora prendo forza, finto a destra e poi a sinistra, resisto alla carica del macigno 22 dei Panthers e ormai sono alla



meta... E qui mi sono svegliato ».

**Antonucci Ferrara:** « Ma questi sono pazzi, chi li ha invitati? Vorrei sapere chi li ha invitati! ».

**Dylan:** « I don't Know ».

**Pelè:** « Vi avviso che ogni minuto che passa mi dovete 100.000 dollari in più... Sollier, chi es? ».

**Sosia di Umberto Eco:** « Non perdiamo la calma. Per voi Yankee è facile: venite qui con il viaggio pagato, Jolly Hotel, colazione in camera, magari anche le donne gratis... ma io ci vivo sui dibattiti... Lo sapevate che Moravia ha battuto il record mondiale di partecipazione ai dibattiti in apnea... Il record mondiale, chiarooo!... E io che sto ancora lottando per la mutua... ».

**Kerouac:** « My Californian Whisky... Datemi a bottle of

Whisky... Immediatly... Se non vi sfascio l'ufficio! ».

**Antonucci Ferrara:** « Okey Mr. Kerouac, okey » ( e nasconde frettolosamentt l'unica bottiglia di scotch rimasta in ufficio. E non per cattiveria, ma perchè è stata comprata a rate da un amico barista).

**Rocco e Antonia** (sdraiati sul pavimento che si stanno palpeggiando): « Che bello essere personaggi di un romanzo dove si parla sempre di sesso. Altro che Sollier o quelli lì, come si chiamano...? Proust, Liala, Joyce, Walt Disney... ».

**Pelè:** « La perla nera... El foubal con le ali, campeon du mondo ».

**Dylan:** « I like money, money... darling money. I am un ebreo as Freud, Einstein, Hitler, Woody Allen, ...but I dont Know »

**Pelè** (profumandosi delicatamente le ascelle): « Quando io faccio qualcosa mi piace farla bene! ».

**Antonucci Ferrara** (scandalizzato): « La pubblicità è proibita!

La pubblicità è proibita! ».

**Sosia di Umberto Eco:** « La prego Antonucci mandi via questi stranieri e parliamo tra gente civile. Loro non conoscono l'arte del dibattito. L'ha visti quei due qualche tempo fa...? Vuol mettere il contraddittorio di Franco Ferrarotti, il sorriso di Cesare Cases, la faccia paccioccona di Giorgio Bocca, la luminosità geniale di Dacia Maraini... Italy, my Italy... patria di navigatori e dibattitori ».

L'atmosfera si fa gelo. Dylan ha estratto la micidiale armonica e sta provando un passaggio dell'inno dei marines.

Rocco e Antonia hanno un sussulto: « Yankee, go home! Yankee, go home! ».

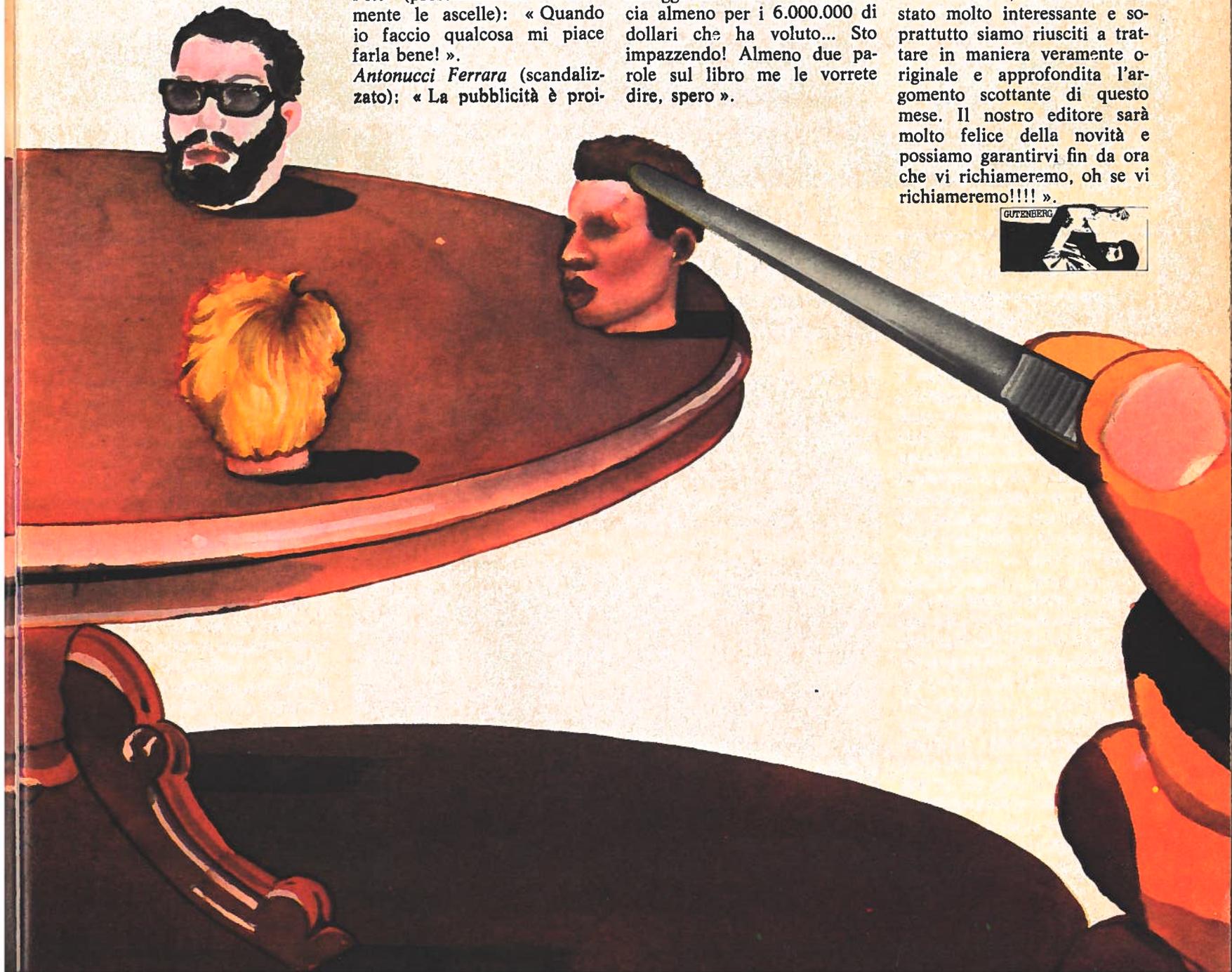
**Antonucci Ferrara:** « La prego Mr. Dylan, non mi sembra il caso... Abbiamo dei personaggi di sinistra.. Lo faccia almeno per i 6.000.000 di dollari che ha voluto... Sto impazzendo! Almeno due parole sul libro me le vorrete dire, spero ».

**Kerouac** (punto sul vivo): « Okey, Sollier ha molto da imparare..., e come si dice, la strada è sempre the best insegnamento... Ma non solo la strada. Ci vuole la cultura... Noi della beat generation lo sappiamo bene. Allora, io credo che questo tipo sia in gamba ma che abbia bisogno di qualche lezione privata... Un po' di grammatica, slung e così via. Io ho un amico giù a Frisco che per poche lire gli farebbe anche lezioni di football americano... ».

**Pelè** (sudamericaneggiando): « Brasil, la terra prometida... perchè esto Sollier non viene giù en Brasil? La tierra de la libertà ».

**Rocco** (avvinghiato ad Antonia che geme): « Sollier è di A.O., Sollier è di A.O., Sollier è di A.OOOOOOO...! ».

**Antonucci Ferrara** (al limite di un collasso): « L'incontro è stato molto interessante e soprattutto siamo riusciti a trattare in maniera veramente originale e approfondita l'argomento scottante di questo mese. Il nostro editore sarà molto felice della novità e possiamo garantirvi fin da ora che vi richiameremo, oh se vi richiameremo!!!! ».





*Il Convegno di Gong a Milano*

**MUSICISTI OLTRE IL DISGELO**

Un convegno in merito ai rapporti fra musica e politica non può non riflettere in qualche misura le contraddizioni del movimento. Contraddizioni che si manifestano del resto esplicite se solo si considera che l'esigenza urgente di dibattito è stata raccolta e proposta da GONG: il che, se da una parte rimarca l'originalità di questo giornale e la sua propensione ad essere soggetto attivo, significa nel contempo che altri, cui questa responsabilità spettava di dovere, si sono ben guardati dall'assumersela. Non è stata una manifestazione esaltante, quella del 22 novembre al Salone Pier Lombardo di Milano, né poteva esserlo: l'andamento tortuoso e frammentario, la riluttanza ad addentrarsi senza mediazioni nel merito dei problemi, trovano

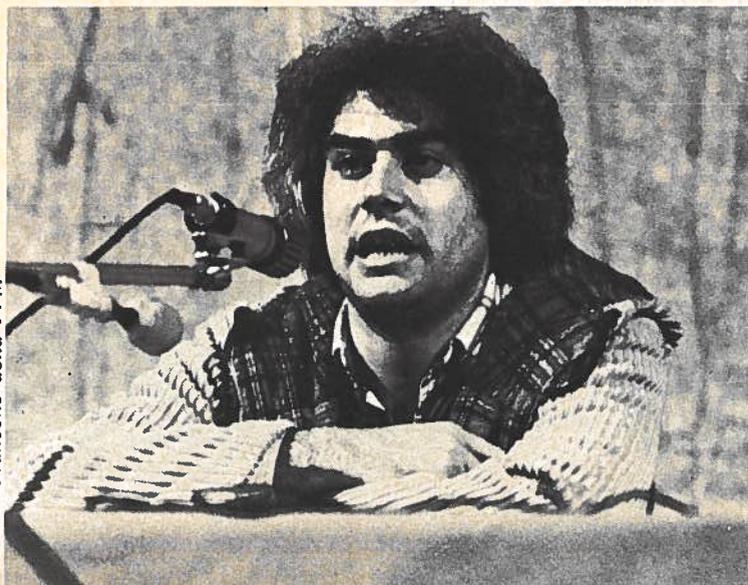
parziale spiegazione a monte, nella tematica ancora necessariamente generica del convegno, nonché nell'impaccio diffuso e nella disabitudine a un confronto profondo sui contenuti. Ma nel setaccio qualcosa di consistente e significativo è rimasto: non soltan-

to per l'incontro inedito fra decine di musicisti e operatori, forze politiche e circoli culturali, ma soprattutto per l'indicazione esemplare della costituzione, a Milano, di un organismo unitario della musica.

Disquisirne prima ancora

che esso muova i suoi primi passi è evidentemente azzardato anche perchè si tratta di uno spazio aperto e di movimento, nel quale l'omogeneità investe l'urgenza della ricerca, ma non certo un'ipotesi di linea prefissata. Si è comunque convenuta l'idea di suddividerlo, secondo le esigenze e le specificità naturali, in ambiti particolari riguardanti musicisti, operatori vari (critica, programmazione radio, etichette autogestite), scuola di musica, organizzazione di concerti.

Fin qui, almeno, il progetto delineato da GONG, generalmente accettato, e ora da approfondire nei dettagli. Se il disegno appare suggestivo e le necessità da cui nasce generalizzate e inconfutabili, i problemi che ha da sbrogliare sono oggi notevol-



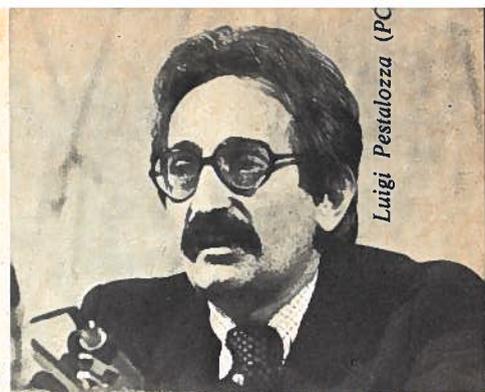
Francone della PFM



Mario Giusti (E.C.P.)



Venditti e il pubblico del Convegno



Luigi Pestalozza (PC)

mente intricati. L'ha nitidamente dimostrato il convegno stesso, dove ben pochi degli interventi (e, significativamente, proprio fra i musicisti) non hanno sentito il bisogno opportunistico di scantonare da certe tematiche di fondo. L'orientamento alla « concretezza », che ha prevalso in molti, rischia di rappresentare in realtà la più concreta delle strade che conduce all'astrattezza: progetti di legge, stanziamenti pubblici, lotte quotidiane di tipo economico, sono obiettivi in sé indiscutibili che finiscono però per non incidere sulla subordinazione della musica all'industria discografica e alla sua ideologia del mercato, se vengono separati da un confronto sulla qualità della musica. Se prescindono cioè dalla necessità di trasformare l'intera concezione della musica, di ribaltare i parametri indotti dalla borghesia (ancora largamente accettati nella sinistra tutta), di chiarire i criteri di scelta di linguaggio (quale musica privilegiare). Non si tratta, è fin troppo evidente, di arrogarsi il diritto di distribuire patenti di rivoluzionarietà o di lanciare scomuniche, come non si tratta di costruire a tavolino la « giusta linea » nella musica, ma almeno avvalersi di criteri innovatori non dovrebbe essere per la sinistra frutto proibito: parlare di musica creativa, oggi, sembra a qualcuno una forzatura intellettualistica, elitaria, allorché rappresenta semplicemente l'istanza di una nuova espressività, fuori dai canoni convenzionali, per il nuovo contro il vecchio, qualunque sia il genere musicale nel quale si esplica. Far corrispondere, cioè, una proposta di trasformazione della musica, del suo ruolo e dei modi di linguaggio, a una proposta complessiva di trasformazione della società e della vita. Chiedere questo alla sinistra non dovrebbe costituire estrosi-

Franco Fabbri (L'Orchestra)



Carlo Ferrario (Regione Lombardia)



Mauro Pagani



tà imbarazzante o velleitaria. A meno che, come anche al convegno si è verificato, qualcuno preferisca anteporre le proprie piccole certezze alla necessità di rifondazione, all'acquisizione di un progetto di liberazione complessivo che, se non siamo male informati, è ancora tutto da costruire. Senza un dibattito di questo genere si perpetuerebbe del resto il confuso eclettismo che ha condotto alla situazione di stallo attuale, e si isolerebbero ulteriormente quei tentativi (l'Orchestra, le scuole di musica, etc.), che con maggiore coerenza si sono sbilanciati nel senso dell'autogestione e di un rapporto con il pubblico non congelato in codismi deteriori ma orientato in una dimensione di stimolo e confronto aperto.

In questo senso GONG ha ritenuto di non dover rimanere acquiescente nei confronti di una visione del convegno formale ed elusiva, anche quando le pubbliche relazioni avrebbero consigliato il contrario: è da tempo che ci sforziamo di definire il nostro ruolo nei confronti del movimento, e questa manifestazione ha mostrato che anche con uno strumento « difficile » come un mensile possiamo contribuire in maniera stimolante al dibattito.

Nessuna preoccupazione diplomatica e promozionale può farci recedere, a questo punto, della scelta di questa nuova identità, nella quale non cerchiamo gratificazioni ma dibattito profondo. Senza alcuna presunzione, perché altri, prima e probabilmente meglio di noi, si sono addentrati in queste tematiche, ma forse con quel minimo di apertura critica e di spregiudicatezza che non sono proprio le qualità prevalenti di schemi politici spesso sclerotizzati.

Franco Bolelli

**DOVE VIOLENZA REGNA...**



Sulla violenza sessuale — la violenza alle donne — si fa troppo spesso della letteratura, e della cattiva letteratura, che questo serve a sentirsi aggiornati, perlomeno a parole, a scontrarsi, come si dice, con la realtà del nostro tempo, ad esorcizzare il problema infine. Importa poco dunque se gli interventi non escono dal cronachistico piagnone, o meglio dal sociologismo spicciolo, la violenza è tristemente vendibile, e a poco prezzo. Ma questo lo sappiamo e conosciamo anche i nomi e i cognomi degli speculatori sessuali, dei voyeur della penna.

Proviamo invece ad azzardare alcune considerazioni non molto provvisorie sul pianeta dell'erotomania violenta dando alcune coordinate piuttosto semplici ma al tempo stesso indicative. Iniziamo, come sempre in questi casi, dal luogo del delitto.

**I LUOGHI**

Dimentichiamo per un momento i Parioli, accantoniamo il Circeo e lasciamoci invece trasportare sull'onda di un autobus che da piazza di Spagna arriva alla Garbatella. Dunque

l'emarginazione, il sottosviluppo, l'impossibilità sociale che a Roma troviamo appunto nella fascia intorno alla città, ma che puntualmente riscopriamo in ogni dove, persino, più mimetizzata, nella provincia toscana o veneta.

Emarginazione come colpa, emarginazione che significa, innanzitutto, impossibilità di accedere ai consumi, alle merci, all'ideologia del benessere. E quindi frustrazione, accumulo di violenza, odio e desiderio di possesso che non trova oggetti capaci di soddisfare le sete inarrestabile di gole perennemente secche. Qui nasce la violenza sessuale? Anche, perché naturalmente l'unico oggetto da possedere ancora, il più vicino, il più accessibile è sempre la donna. Ma non solo qui, diremo, alligna il virus della violenza sessuale. « Il vostro vicino di casa potrà tentare di violentarvi, domani »: ipotesi azzardata? Non troppo, di certo, visto che le sacche di emarginazione si stanno estendendo e che la violenza è una connotazione specifica anche nei rapporti « normali » che si svolgono tra le quattro pareti domestiche. Cioè, in altre parole:

l'ideologia della merce produce delle attese che si realizzano poi nel consumo, ma quando i consumi si restringono e il godimento del gesto d'acquisto diventa sempre più rarefatto, allora non vi è dubbio che si produca l'eterno processo dello spostamento. Possedere una donna, con violenza, perché non si può possedere un'Alfetta, con amore? Tanto più che il rapporto sessuale quotidiano, quello benedetto dalla acqua santa, conserva molto spesso tutte le caratteristiche dello stupro. Dal letto alla strada, o viceversa, il passo è breve.

**I COMPLICI**

Quando si prova a cercar le responsabilità della violenza sessuale, accade una cosa strana: si passa senza tanti complimenti dal cronachismo spicciolo — il tal dei tali, magari disoccupato, con un'infanzia infelice... —, alle generalizzazioni più astratte — la società, il sistema disumanizzante e così via —, saltando a piè pari i passaggi intermedi. Che pure vi sono. Come anche i responsabili specifici. Che cosa pensare infatti di chi ha sottoscritto e sposato l'ideologia del consumi-

simo sottolineando in ogni istante la bellezza del nuovo stato sociale e la miseria della civiltà contadina, tanto simpatica ma cretina? E di chi continua a promuovere, proprio sui giornali, e anche di sinistra, un'immagine della donna che è niente altro che un oggetto da possedere: donne belle, ricche, agghindate, lascive, ninfomani? E ancora, di chi si dispera moraleggiando sul sesso e poi non fa nulla perché si esca dal ghetto della repressione?

Questi sono i complici e i mandanti. Coloro che non sanno difendere, ma veramente, la dignità della donna e si divertono ad assumere il ruolo di liberalizzatori preoccupati. Ci vengono in mente molti nomi mentre scriviamo tali parole..., ma non si vuol togliere al lettore il sacrosanto diritto di dar la caccia a queste streghe (maschi, non femmine) sicuramente destinate, secondo una legge dantesca, a subir centomila stupri.

**LE RESPONSABILITÀ STORICHE**

Si è parlato, finora, di ideologia del consumo, di emarginazione, di colpevolezza « in-



termedia » e non ci siamo chiesti come sia stata possibile la successiva degradazione della dimensione vitale, come cioè si sia potuti giungere a questa totale assenza di Moralità — non moralismo —. In altre pa-

role: chi è il colpevole storico del vuoto che ora ci troviamo a vivere, del vuoto che si trovano a vivere le fasce emarginate della società e quelle in via di emarginazione dai consumi? Pochi dubbi in proposito: guar-

diamo a sinistra; guardiamo a sinistra e scopriamo la compiacenza di chi ha solleticato l'ideologia della merce intendendola come surrogato di altri valori, forse Utopici, lontani, ma quanto più positivi. Guar-

diamo a sinistra, e sveliamo una politica socio-culturale che è sempre stata a ruota dell'interclassismo, del perbenismo evitando di fornire le difese interne, gli anticorpi, a chi tutti i giorni doveva scontrarsi con la piovra borghese. E la resa dei conti, è venuta, spietata, terribile.

Alla base della violenza contro le donne ci sta infatti il vuoto ideale, la pochezza dei Valori offerti da chi avrebbe dovuto coltivare l'Utopia e non rimembrare magari soltanto una mitica e ridicola ideologia della Resistenza. Che pena! Siamo nel 1976. L'antifascismo: fa ridere sentirne parlare, come fa ridere pensare all'affanno di politiche che mirano tutte quella del potere giocando ogni istante al ribasso. Non avremmo voluto « l'Alternativa », solo qualcosa per sperare, qualcosa per difenderci dalla Rinascente e dalla Standa, o da Antonello Venditti al Palalido come nuovo mentore di Avanguardia Operaia. E le donne, povere matte?

Fazio  
Carlini

# Lo stupro: uno strumento di controllo sociale

## PREMEDITAZIONE!

«La violenza contro la donna non può essere vista con l'angolatura limitante della cronaca nera; ma è e va considerata violenza politica». (Dal documento redatto dal Coordinamento veronese gruppi femministi e collettivi donna).

Anche se bersagliati dalla cronaca, letta con crescente rabbia, è difficile comprendere la vastità del fenomeno stupro. Le statistiche sono relativamente utili. Perché se già quelle per gli altri reati sono approssimative (in difetto) su quelle dello stupro pesa ancora di più la reticenza alla denuncia. La donna stuprata deve fare i conti con il potenziale stigma che dovrà subire in quanto vittima di uno stupro. Secondo un mito diffuso nessuna donna può essere violentata contro voglia, nessuna donna per bene. Spesso la donna traduce questo mito in senso di colpa, ella può giungere a ritenere di esserne responsabile in qualche modo e non sarà indotta alla denuncia. Ci sono poi i casi in cui la famiglia la costringerà a tener nascosta la sua vergogna o in cui c'è da parte della donna

la sfiducia (motivata) verso la giustizia borghese.

Ma è all'occhio del pubblico il numero crescente di stupri condotti da bande. Questi possono essere considerati una risposta difensiva maschile contro la crescita della coscienza femminile che vuole per la donna una realtà che non sia la sottomissione. Che lo stupro di banda sia una risposta decisa, voluta, premeditata si può ricavare dallo studio della analoga situazione americana. Secondo una ricerca condotta dal prof. Menache Amir sui casi di stupro registrati a Philadelphia il 97% degli stupri di banda sono premeditati. Una donna in questi casi è un puro oggetto sessuale. Un pezzo di carne. E l'effetto che lo stupro e la decisione di stuprare produce sugli uomini è ben più importante che l'effetto che questa donna può produrre su di loro (il che smentisce chiaramente il luogo comune che la donna se lo sia cercato).

La vittima è scelta a caso da un gruppo di giovani che provano il bisogno di mostrarsi qualcosa gli uni agli altri. E' il fenomeno che ha più risonanza politica perché in questo l'attitudine aggressiva maschile,

la sua ideologia oppressiva è più evidente. E' anche lo stupro più facilmente condannato e criticato dalla società «indignata» e «scandalizzata» come una vecchia dama di S. Vincenzo. Ma lo stupro che più pesa sulle donne, quello taciuto, quello che per contro è la coerente espressione della società è un'altro.

Bisogna premettere che nei riguardi della violenza sessuale ci sono alcuni miti precisi che vanno affrontati e sfatati. Si pensa che lo stupro sia qualcosa che accada sulla strada, che sia compiuto da uno «straniero», che sia accompagnato obbligatoriamente da ferite e percosse. Sempre dalla realtà americana, che è la più studiata, risulta invece che nella violenza carnale ci sono più del 50% di possibilità che l'aggressore sia qualcuno conosciuto dalla donna. E sempre secondo un questionario condotto da Andra Medea e Kathlee Thompson (*Contre le viol*, Paris, 1976) ci sono più del 50% di possibilità che esso sia condotto con calma e sangue freddo. Lo stupratore è il vostro vicino di casa. E' l'uomo qualunque, questa è la realtà.

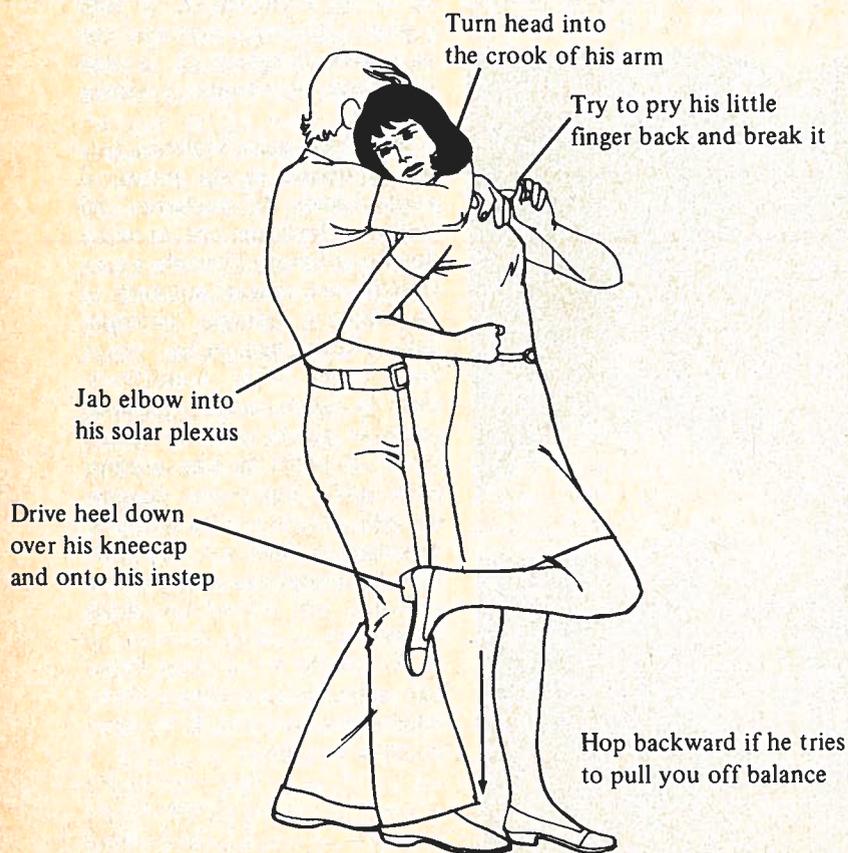
Secondo il prof. Amir «gli studi indicano che gli aggressori non costituiscono un tipo unico o psicopatologico, non sono come gruppo invariabilmente più disturbati del gruppo di controllo con i quali essi sono stati comprati». (Carol V. Horos, *Rape*). Di fatto i violentatori appaiono «normali», nel senso che non sembrano, in apparenza, differenti nell'accettazione delle norme sociali. L'unico tratto che li differenzia è una più alta percentuale di aggressività. Infatti il motivo dello stupro non è un raptus sessuale incontrollato. Anche negli stupri compiuti da singoli la premeditazione è del 58%. La soddisfazione principale ricercata è la conquista e la degradazione della donna.

La violenza è un'espressione esasperata dell'apprensione sessista della donna in questa società. Il sessismo lega la sessualità maschile all'aggressione, alla dominazione di cui controparte conveniente è la sessualità femminile vista come passiva, desiderosa di essere dominata, che «sogna lo stupro». Così la donna viene insidiata nella sua casa, viene minacciata, presa in trappola più e ol-

tre che ferita e picchiata. Lo stupro ha un tratto sociale ben definito: è uno strumento di controllo maschile (non esercitato da tutti gli uomini ma da cui tutto il sistema trae giovamento) per incutere paura e così limitare la libertà delle donne (di tutte le donne, non solamente di quelle colpite). Inoltre se a tutte le donne può accadere di essere stuprate, (si è vista stuprata anche la madre di famiglia a passeggio di pomeriggio per le vie di Treviso con i suoi tre figlioli: il caso riportato sul *Corriere della Sera* l'11 novembre 1976). esso però colpisce particolarmente le donne che si ribellano alle norme restrittive imposte loro socialmente.

E' illuminante esaminare quali sono le donne che corrono i maggiori rischi di essere stuprate. Sono quelle che semplicemente si comportano come a tutti gli uomini è lecito. «Oggi indubbiamente la fanciulla esce sola e può passeggiare alle Tuilleries; ma ho già detto quanto la strada sia ostile: dappertutto occhi e mani che la spiano; se va in giro senza scopo, i pensieri al vento, se accende una sigaretta sulla terrazza di un caffè, se va sola al cinema, ci vuol niente perché si verifichi uno spiacevole incidente; bisogna che ispiri rispetto con il vestito che porta, col contegno che ha: questa preoccupazione ribadisce le catene che la legano a terra e a se stessa». (Simone De Beauvoir, *Il secondo sesso*). Camminare nella notte, fare l'autostop, andare in un ristorante, soprattutto la sera, essere gentile con gli uomini, vestirsi in modo carino, è lecito e non troppo pericoloso se la donna è sotto la protezione di un uomo (cioè dimostra di essere la proprietà di qualcuno). Ma se la donna tenta di fare queste cose da sola lo stesso uomo che la difendeva, reagisce in modo schizofrenico, diventa il suo aggressore, il suo potenziale stupratore. Lo stesso abito grazioso che gratifica l'uomo quando è protettore (vuole che la «sua» donna sia bella) viene vissuto come provocazione.

Eppure è questo spazio di movimento concesso all'uomo che è necessario alla donna per diventare creatrice, innovatrice e libera. La donna può lavorare, pianificare il suo «tempo libero», fra le possibilità



socialmente accettate, o coalizzarsi con altre donne per un diverso che irrida la norma. Ma il gesto spontaneo, il moto impulsivo, che fanno sentire pari di fronte al mondo, le è negato; pesa su di esso la minaccia, la paura di una violenza che la colpisce in quanto sesso. Violenza in cui è il significato che tarpa le ali facendo precipitare nel pozzo della disperazione. Ed oggi della rabbia.

Un uomo che ti si avvicina a cercare di violentare (ma statisticamente molte volte non ha un'erezione) quanto in te vi è di più intimo (quel possesso già alienato nel matrimonio o in una sessualità mercificata) è insopportabile, ti fa vomitare tutta la tua sofferenza di donna. Ma è il significato, è questo che traumatizza, che cancella in un attimo la china di dipendenza faticosamente scampata, l'equilibrio difficile tra le contraddizioni, il desiderio e la norma, e la speranza di vivere la propria sessualità.

E' per questo che la violenza che la donna subisce nelle pratiche poliziesche, mediche, giudiziarie annesse a quella che dovrebbe essere una sua, sia pur tardiva, difesa, la denuncia, diventa la parte più penosa del dramma. La vittima si trova in tribunale a dover difendere la sua innocenza.

La legge è fatta più per proteggere gli uomini dalla « isteria » delle donne, che denuncerebbero violenze non vere, che per difendere la libertà sessuale della donna. La violentata deve dimostrare di aver lottato per difendersi fino all'ultimo quando il più banale buon senso, a chi non sia S. Maria Goretti, suggerisce che nessuna violenza è peggiore di quella della morte. Questa richiesta ignora, inoltre, il fatto che la donna è condizionata, per tutta la sua vita, a subire; per tanto non è abituata nè psicologicamente, nè fisicamente a difendersi in modo attivo. Questo la rende più facilmente vittima. Ma nei casi di stupro l'assenza di ferite, lacerazioni traumatiche viene presa come una prova di consenso mentre nessun tribunale considererebbe importante in un accertamento che la vittima si sia difesa o no.

E' quindi lì, in questo « secondo atto » giudiziario, che la donna realizza che quanto le è capitato non è stato un incidente. Quando nel freddo di un commissariato, nell'irriverente di un lettino ginecologico, nel torbido di una sala giudiziaria sarà interrogata e i suoi costumi, la sua vita e il suo essere donna sarà passato al vaglio di un giudizio com-



Cristina Simeoni

piaciuto e paternalista essa comprenderà come lo stupro sia un atto logico di tutto un sistema che la opprime.

#### LO STUPRO: IL MITO

«Egredia Signora Preda, non capisco il can-can che si fa sulle violenze carnali, anche se negli ultimi tempi sono molto aumentate. Ma bisognerebbe chiedersi: chi sono le violentate? Non sono forse donne disponibili ad esperienze sessuali di ogni moderno genere? E se è così, perchè scaldarsi e indignarsi tanto? Forse è proprio in considerazione di questa realtà che alcuni 'stupratori' come i sette che hanno abusato di una ragazza, sono ancora liberi, e chissà che non sia giusto anche se può sembrare ingiusto. Lei cosa ne pensa? Cordialmente. Gualtiero Bonomo - Palermo ».

(lettera a Il Borghese)

#### LO STUPRO: LA REALTA'

Mi prese subito una tremenda paura, feci un tentativo di fuga che risultò vano, allora persi la testa, continuavo ad urlare; mi mancò il coraggio di tentare di scappare ancora o la forza di reagire con violenza (spesso quando il mio compagno cade a terra ferito). Mi sentii paralizzata, senza alcuna via di scampo, già prigioniera. Questo blocco interno, mi impedì di reagire prima che mi coprissero la testa e mi facessero salire in macchina. L'unica cosa che fui capace di fare fu quella di insistere perchè mi lasciassero andare, ma inutilmente cercai di parlare con loro, di farli parlare. Questa tremenda paura, questa insicurezza che mi impedì di agire contro la violenza che subivo fu il principale motivo per cui la polizia ebbe dei dubbi sulla mia non partecipazione allo stupro e fece un sacco di tremende ed assurde ipotesi sulla mia complicità. Questa mia debolezza interna mi impressionò molto, mi creò dei grossi sensi di colpa (non avevo potuto esprimere quello che avevo provato e vissuto in quei momenti alla polizia).

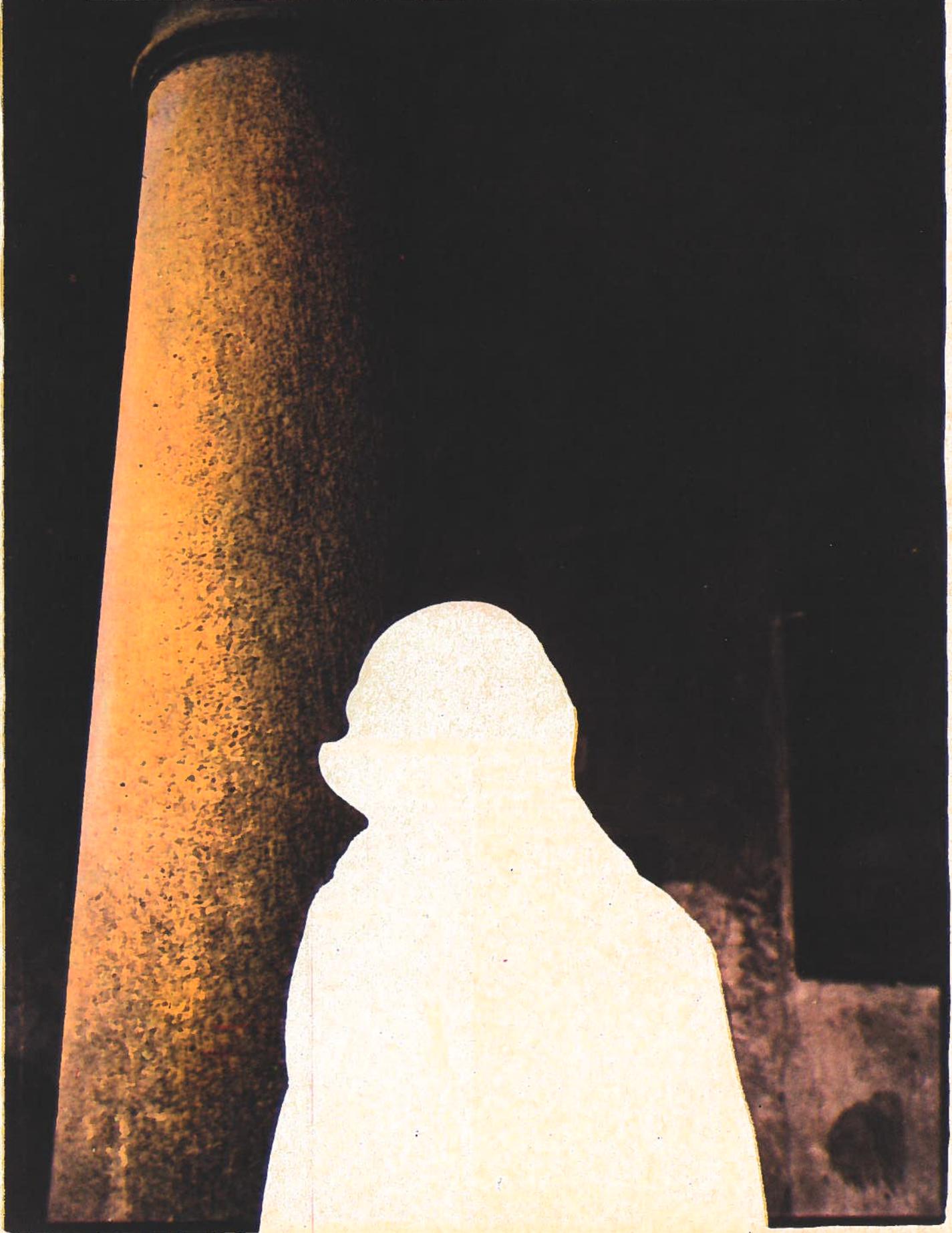
Nel contatto che ebbi con le donne mi accorsi che non ero la sola ad essermi trovata in questa situazione di immobilismo e che tutto ciò non è altro che la risultante di una educazione repressiva nei confronti della donna che la porta ad essere insicura, remissiva, ad avere paura e a diffidare dell'uomo. (dalla memoria processuale di Cristina Simeoni).

Enina  
Cesro Vukovic



*Guccini: un caso personale*

**RITRATTO DI FRANCESCO DA GAGLIOFFO**



Spero mi sia concesso un discorso personale. In fondo son stato tirato in ballo in prima persona e penso di aver diritto a una replica (avvelenata?); e poi il Francesco è una di quelle persone che ti mettono a tuo agio e ti costringono con fermezza al « soggettivo », per cui uno è sempre portato a dirne come di un amico, del pittore del piano di sopra, del tipo che incontri al bar la sera e poi scopri che finisce sui giornali. A ciò si può aggiungere il fatto che anch'io amo il vino, che difficilmente vado a letto prima delle tre e che nutro lo stesso amore per il mondo provinciale, con la sola differenza che i miei *finés* sono i vecchi Baluardi di Novara mentre il Francesco invece spazia sino a San Vitale, dove « scoppia il mondo » della sua ultima canzone. Guccini è molto popolare e la cosa è per me un grosso mistero. In effetti la notorietà solitamente consacra lo standard, e non c'è nulla di più lontano dal « giovane medio contemporaneo » di un trentaseienne arrivato già maturo al '58, che ha spillato Dylan dalla botte del rock & roll, affettato Kerouac con la lama di Hemingway, annusato dopoguerra, miracolo economico e « autunno caldo » senza farsi raccontar le cose dagli altri.

Forse il segreto sta proprio qui, però, nella stranezza di qualcuno che preme dolcemente sul codice di comunicazione quotidiana e stringe lacci mai visti prima (decisamente demodé; chi ha inteso il riferimento gozzaniano delle « stoviglie color nostalgia », al principio di *Incontro?*). Chi ascolta *Piccola Storia Ignobile* sa che si sta parlando la lingua di oggidì (il *settantaseico*, diciamo così?); ma cosa accade quando dal padiglione entra *Piccola Città*, con l'« odore di religione », i « giochi consumati dentro al Florida », « gli eroi, l'armi e la biglia? ». A quel punto, il diciottenne colto in fallo muove alla riscoperta dei primi dischi e trova *L'Atomica Cinese*, *Talkin' Milano*, *L'Antisociale*; immagino lo stupore e lo strabuzzamento d'occhi (specie per *L'Antisociale*: che vale quei tanti ex-voto da reli-

gione cattolica che ogni tanto ti fan capire cos'era la Chiesa nel Novecentoventitre). Consiglio alla EMI di allegare un libretto d'istruzioni con foto originali d'epoca.

Dunque, nel « meccanismo del consenso » entrano in gioco nuovi fattori; se De André arriva in testa per via della « cattiva coscienza intellettuale » (ecco uno spunto interessante per un prossimo articolo!), se De Gregori affascina per l'enigma che ha sapor di masochismo, il Francesco conquista il suo spazio grazie alla maggior età. Ecco l'immagine, un po' tenebrosa; il Guccini è un fratello grande, conosce l'odiata-amata cultura di ieri, si è realizzato tra Sangiovese e Luis Borges quando in farmacia ancora non vendevano le pillole dell'*Espresso*. C'è anche un po' d'invidia, dopo tutto.

Guccini scrive bene, per venire al dunque. Nego che sia un buon musicista (nel senso piccolo piccolo che al termine si può dare parlando di cantastorie; Dylan è un gran musicista, per intenderci), dato che molto di rado sa tirar fuori l'unghia della can-

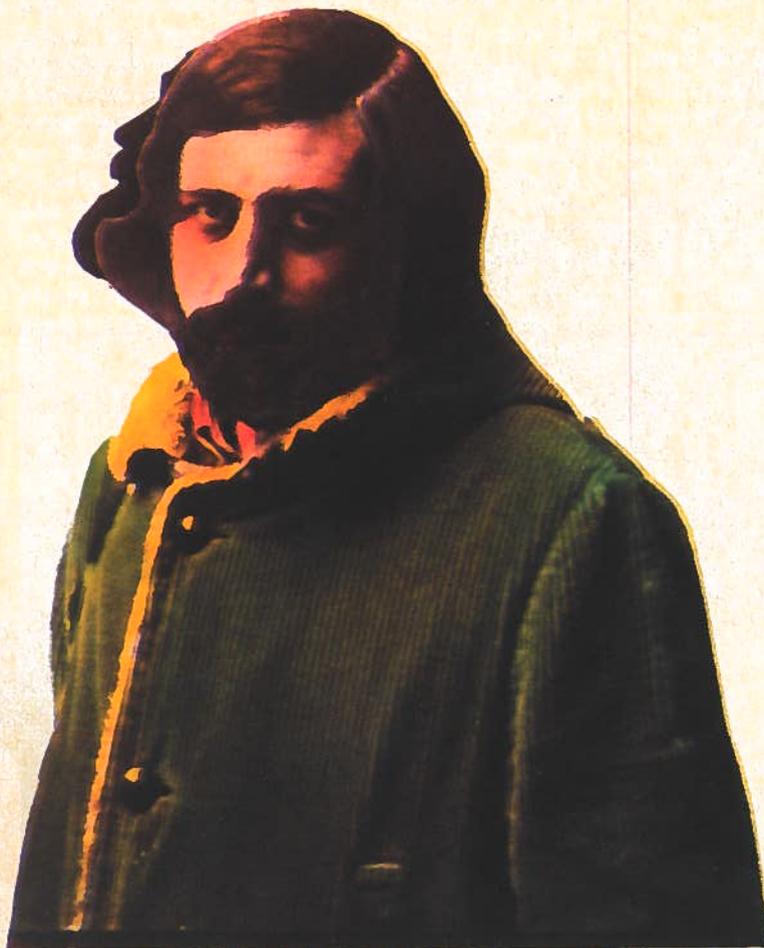
zone appassionante. Ciò non toglie che *Il Compleanno* sia stata a lungo in testa nella *Hit Parade* mentale dei miei momenti *bitt* (quel testo, poi, che bello sentire uno che ti racconta le cose che hai sempre pensato!); lo stesso è accaduto di recente per il primo minuto di Canzone delle situazioni Differenti, senza dire di *Via Paolo Fabbri 43*, il cui « *tango argentino* » vale due bicchieri almeno di Lambrusco di Sorbara.

Liricamente parlando, il Francesco è il tipico scrittore « da liceo classico », fine conoscitore della tradizione, ben impostato sull'endecasillabo, fortissimo nella rima incatenata o baciata. Mi sembra che faccia bene a rifiutare il verso libero, che è sempre un grosso rischio per certe strutture espressive: ciò mi pare anche sottilmente polemico nei confronti della nuova generazione, probabilmente convinta che dopo il Pascoli dell'*Ora di Barga* venga Jack Kerouac con la metrica ubriaca dei *Sotterranei*. Di lui ammiro la solennità ritmica, che è un bel modo di appassionar chi ascolta: resto dub-

bioso, comunque, di fronte alla drastica affermazione dei giornali per cui « i cantautori sono i poeti d'oggi », cosa che probabilmente sconvolge Guccini stesso, da sempre intimorito dinnanzi all'ardua fatica del « poetare ».

Sono profondamente convinto che l'unica via di salvezza per i cantautori sia proprio quella di non esser poeti, e chi ha orecchie per intendere intenda; il Guccini (che non a caso è un Cancro e certe cose le capisce al volo) ha mangiato la foglia da un pezzo e tira dritto ridendosi addosso, apponendo a quel tipo di « responsabilità » il « gran rifiuto ». Ciò lo rende estremamente simpatico agli occhi di chi, come me, crede che l'ambiguità sia il motore del mondo; con simile ragionamento è liquidato anche il De André (da me odiato sin dai turpi giorni del Liceo, quando consolava la frigidità di pallide « cattoliche del dissenso ») che, sin nelle cose più spiritose, ha sempre l'aria di chi si crede nipote di Villon e affine in linea retta coi maudits.

Ogni tanto il Guccini perde la misura, che è come quando uno diventa « bevuto » (« ha alzato il gomito », dicevano i classici) e fa cadere un paio di bicchieri, senza con questo molestare le ragazze. Ciò avviene per eccessivo amore di sé, indubbiamente, quando le parole scappano di mano e diventano banali per troppa foga. L'« errore retorico » era già evidente nelle prime composizioni, nella *Ballata degli Annegati*, ad esempio, dove non c'era la tensione ideale di *Auschwitz* a sorreggere i fili del linguaggio; ha conosciuto il culmine con la *Canzone dei Dodici Mesi* e *La Bambina Portoghese*, passando per le viuzze strane dell'*Isola Non Trovata*, dove la parola era spesso un gioco e una sigaretta fumata alla faccia del passato (*Asia* è un piccolo capolavoro di questo « vizio » innocuo). Col passare degli anni, comunque, l'artista ha saputo confrontare il nemico, vincendo con la moneta dell'ironia. Nel girotondo di *Via Paolo Fabbri 43* (dove scorgo la realizzazione di un vecchio sogno: licenziare il Dylan che ci intossicava con fo-





caccine surrealiste in quel del Sessantasei, dargli amorevolmente del « buffone », rifargli il verso) i personaggi hanno vestito d'Arlecchino e ridono della loro saccenza, costringendo l'ascoltatore a salti mortali per seguir le rifrazioni nello specchio. La tesi (per diplomarsi « in canti e in vino ») è discussa nel bu-

dello di un'osteria: il modello è certamente l'ubriaco che in *Due Anni Dopo* interpretava l'universale cialtroneria, disertando « delle rivoluzioni mai vissute e degli amori fatti di bevute ».

Mi piace immaginare la vecchiaia del Francesco. So che è un vecchio libertario socialista (anche con questo mi

trovo in sintonia) e certo non disdegnerebbe un'« età matura » fatta di feste di quartiere dove, saggio e venerato, potrebbe servire la causa popolare sputando gli ultimi accordi di saggezza. Più affascinante ancora l'ipotesi di una rivoluzione di stampo classico, che desse ragione a certi extraparlamentari o ai vecchi

comunisti della guerra fredda. Se così fosse, Guccini spartirebbe il suo tempo tra raduni di « madonnari » e feste dell' *Unità*, con rughe precoci e poca voglia di prender la tessera del partito; distrutti i dischi originali, il mio amico Cesare Bermani potrebbe divertirsi a vagare tra i boschi dell'Appennino modenese cercando di caturar qualcosa del vecchio cantautore per una collana di dischi dell'Archivio di Stato. In realtà, il Francesco apparirà probabilmente con eleganza maledicendo sottovoce un'Italia che sempre più somiglia al « vuoto mito americano di terza mano ». Quasi ottuagenario, rifiuterà ancora testardamente la macchina, andrà per boschi e per brughiere, tirerà tardi alle « osterie di fuori porta ». Non metto nemmeno in discussione l'igiene mentale. Il Lambrusco preserva la corteccia cerebrale e un bicchiere di quello buono (così dicono i vecchi) vale tre ore di « collettivo » e un mazzo intero di slogan « del Sessantotto ».



## PER LA PALESTINA

Il Trio Liguori, Demetrio Stratos degli Area, Concetta Busacca e il poeta Giulio Stocchi fanno parte di uno spettacolo di musica e poesia, che a gennaio toccherà varie città tra le quali Palermo, Urbino, Roma, Napoli, Bergamo, Cremona e Ferrara. Questo lavoro si intitola « Cantata rossa per Tell Al Zaatar » e vuole essere un contributo alle lotte del popolo palestinese: in occasione dello spettacolo romano verranno infatti consegnati alle Organizzazioni palestinesi mille copie del disco omonimo appena pubblicato dalle Edizioni di Cultura Popolare.



# Gong Gazette

*notiziario intergalattico  
di musica progressiva*



## GRANDE FESTA A LAGOS

Sembra definitivamente stabilito che il secondo Festival mondiale di cultura nera e africana, si terrà nella capitale nigeriana dal 15 gennaio al 15 febbraio. L'avvenimento, atteso da molti anni, (il primo Festival si tenne infatti nel lontano '66 e la data del secondo venne rimandata in continuazione) è estremamente interessante, almeno sulla carta.

Il progetto è alquanto ambizioso: si vogliono rappresentare tutte le espressioni culturali dei popoli africani e delle comunità nere di ogni parte del mondo (paesi come il Sud Africa vengono rappresentati dai locali Movimenti di Liberazione).

Un enorme villaggio è stato approntato dal Governo di Lagos per ospitare i 25.000 partecipanti

e gli oltre 100.000 visitatori previsti.

Il programma completo del Festival richiederebbe pagine intere: ci limitiamo a segnalare qualcosa del settore musicale. Si vedrà ad esempio la presenza di concerti di musica contemporanea africana, canzoni tradizionali, Jazz, blues, spirituals, musiche afro brasiliane e afro cubane, etc.

Non si possono dimenticare centinaia di esibizioni

di danze e folclore, oltre a mostre sulle arti visive, sulle nuove letterature, sui Movimenti di Liberazione, teatro, documentari, film ecc.

C'è qualcuno che sta vendendosi la macchina da scrivere per fare un salto laggiù...

Chi volesse maggiori informazioni può rivolgersi alla segreteria europea del Festival, 67 Avenue Victor-Hugo, 75783 Parigi.

## IL RITORNO DELL'UOMO CHIAMATO TASTIERA

Colpo di scena in casa Yes, a pochi mesi dal tornado di Lp solistici (uno per componente) che ha investito il pubblico giovanile. Patrick Moraz, keyboarder svizzero entrato nel gruppo alla fine del 1974, ha abbandonato per intraprendere la carriera solistica, trovandosi ufficialmente in disaccordo con Howe e gli altri sulla linea artistica da seguire. Al suo posto è rientrato, tra squilli di tromba e colpi di cannone, il bellissimo Rick Wakeman, che aveva praticamente creato da sé, nei primi anni '70, il mito del « gruppo più soffice del West ». La presenza di Wakeman è per ora limitata alla registrazione del nuovo album, in allestimento a Montreux, ma non è escluso che possa estendersi sin dalla primavera prossima ai concerti live.



## FOWLEY FOLLIES

Allo Starwood di L. A. Kim Fowley, vecchio filibustiere del rock-anni Sessanta, ha non-coordinato una serie di shows con l'aiuto di Mars Bonfire e Nick St. Nicholas (ex-Steppenwolf), Bruce Johnstone (ex-Beach Boys), alcuni membri dei Turtles, dei Kaleidoscope e delle « sue » Runaways. Naturalmente non poteva mancare qualche dichiarazione delle sue che ha aggiunto il necessario « tocco di classe » all'occasione: « nessun biglietto-omaggio! Persino mia madre deve pagare! Mi sono dovuti per metà gli incassi e le royalties non mi saranno pagate prima della fine del mese ».



## PHIL MANZANERA: 801 & OTHER STORIES...

Le paillettes color-piccola follia di cui l'avventura-Roxy Music ama sempre fregiarsi, riprendono a brillucicare di questi tempi, un passo oltre l'ennesima stravaganza di Ferry-Bogart o qualche empia «oscurità» dell'ecclettico Eno. Alla collezione di *mirabilia* della band britannica s'aggiunga oggi di buon grado l'ultima perla, quel 801 *Live* di cui ci ha detto in prima persona Phil Manzanera durante un tranquillo week-end londinese.

«Dopo la decisione, da parte dei Roxy Music, di fermarsi per un anno, pensai di dar vita ad una formazione temporanea che combinasse, da un lato, una grande esperienza tecnica (Francis Monkman e Simon Phillips) e, dall'altro, uomini-idea come Eno e Lloyd Watson. Presi a metà tra i due estremi, Bill MacCormick ed io.

Insieme discutemmo il

progetto di un concerto programmato allo stesso modo di un album, concepito come *side one* e *side two*: il che ci avrebbe consentito, invece di riprodurre fedelmente dal vivo il materiale di un disco, di elaborare i brani smembrandoli e ricollegandoli in modi diversi.

Si arrivò infine all'idea di un concerto imprevedibile sotto certi aspetti, dove il pubblico avrebbe dovuto reagire a materiale mai ascoltato in precedenza. Finimmo per suonare solo tre concerti e l'ultimo, fu registrato per il disco.

Volevamo un nome generico riferito a questo progetto e prendemmo 801 da un brano di Eno (*The Tru Wheel* da *Taking Tiger Mountain*), immaginandolo pure riferito ad progetti riguardanti diverse aree artistiche. Inoltre considerammo anche un certo tipo di *movement* esistente nell'ambito musi-

cale inglese e al quale non è mai stato dato un nome. Un progetto forse ambizioso che, purtroppo, è rimasto tale sino ad oggi.

Vedi, ad un certo punto io, Eno e Bob Wyatt comprammo uno studio in un'antica chiesa. Al pianterreno avremmo costruito uno studio di registrazione a 24 piste mentre il piano superiore, una splendida sala con grandi vetrate, avrebbe ospitato serate musicali a livello informale, mostre, dibattiti.

In seguito Eno si tirò indietro per l'eccessiva responsabilità finanziaria e la cosa finì nelle mani della Virgin.

In sostanza, Eno ed io non eravamo preparati a «fermarci» per un anno, lasciando che il lato amministrativo della faccenda assorbisse tutte le nostre energie. Non puoi essere un businessman ed un musicista contemporaneamente, e questo è uno dei vari aspetti che ha creato molti inconvenienti ad Eno ed alla sua *Obscure* agli inizi ».



### CACCIAPAGLIA AL RISPARMIO

Voci officiose assicurano che il giovin compositore stia preparando una nuova partitura per il prossimo LP. Trattasi di composizione basata su sole sei (6) note che vi elenchiamo per dovere di cronaca: LA bemolle, SI bemolle, RE bemolle, MI bemolle, FA e SOL. La partitura (di circa 800 fogli), sarà incisa in diretta da un'orchestra di sedici elementi.

### UNA CONVERSIONE INATTESA

Tolto il maquillage, deposti gli abiti del revival più o meno divertente, David Bowie sembra ora disposto a patteggiare con la musica dalla m maiuscola. Il nuovo disco, annunciato nei negozi per il corrente mese di gennaio, punta tutto sulla sperimentazione, con grande scorno dei punkisti e dei vecchi amici del Bowie «folksinger». Il titolo dell'opera è *New Music: Night and Day*; nune tutelare (manco a dirlo) l'ineffabile e vivacissimo Eno.

### IL DIO PAN SUONA COI JETHRO

Stravagante iniziativa di Ian Anderson, sempre alla ricerca del «colpo d'ala» per ritornare su nelle preferenze dei giovani consumatori pop. Per Natale, il flautista ha inciso coi Jethro Tull un extended play a tiratura limitata con quattro canzoni inedite che intendono celebrare il solstizio d'inverno rifacendosi all'antica tradizione pagana. L'Arcivescovo di Canterbury si è immediatamente premurato di scomunicare l'artista, già in odor d'eresia dopo i testi antireligiosi di *Aqualung*.

### L'UOMO SI SCIOGLIE

The Man, uno dei più noti gruppi di nuovo rock inglese (anzi gallese) ha cessato la propria esistenza il mese scorso, con una serie di concerti, a Londra e dintorni, da cui verranno tratti un albo live e un filmato per la TV. Nato nel 1969, il complesso ha totalizzato più di dieci long playings, arrivando a coinvolgere addirittura una personalità come John Cipollina (lo scorso anno, in alcuni concerti e nel disco *Maximum Darkness*). Le opere migliori della formazione sembrano oggi il *Man 1970* dei primi tempi e il *Live at Penarth Room* del 1972, quest'ultimo sfortunatamente fuori catalogo.



### RADIO PATTI

Intensa attività per Patti Smith, più che mai superstar. Al Roxy di Los Angeles, alla fine di novembre, la cantante/poetessa ha tenuto un applauditissimo *reading* delle sue ultime composizioni. In concerto, poi, ha duettato con disinvoltura con vecchi mostri sacri della pop music, da Ray Manzarek ad Arthur Lee. Non tutto fila liscio, comunque; notizie indiscrete dicono di qualche concerto negli Stati del centro annullato per scarsa prevendita.



*Teatranti e strutture teatrali*

## SCATOLA DI SMONTAGGIO N. 1



Attenzione: manovrare con cura. No, no, non scoppia. In teatro niente esplosioni. Ma può evaporare, ecco. Tra qualche giorno qualcuno aprirà il sipario e dietro non ci sarà più niente, ma proprio niente: i costumi degli attori in briciole, come ali di farfalle troppo vecchie, da troppo tempo infilzate al muro del salotto buono e sotto gli ex costumi neppure un attore nudo; i comici si sono estinti in seguito alla crisi delle vocazioni. Come i preti. Che brutta fine.

Eppure c'è tanta gente che vuol fare teatro. Uno perchè «oggi la compagna di banco mi ha detto che bella voce che hai». L'altro perchè durante la partita di tennis l'arbitro gli ha concesso due palle e ha aggiunto «così è (se vi pare)». Si diventa teatranti per tanti motivi. C'è Pippo che è troppo ricco per far altro e Pluto che è troppo povero per tentare altro e Paperino, che è il ragazzo di Daniela, troppo

geloso per lasciarla andar sola alle prove e allora prova a provare anche lui. C'è di mezzo la politica e la delusione politica.

Per diventare teatranti ci sono due strade, una peggiore dell'altra: o si frequenta una Accademia o si decide ad un certo momento della propria vita che si sa recitare (o impostare regie o disegnar scenografie). Nel primo caso la scelta è ristretta ad un numero abbastanza limitato di scuole e per scelta va inteso non scegliere ma esser scelti da una commissione incaricata di pescare la Duse tra cento candidati convinti di esserlo (o non esserlo) con due domande e la poesiola di Natale in piedi sulla sedia. Per gli eletti cominciano i corsi; i bocciati citano i voti negativi di Einstein in matematica e fondano subito una Compagnia Sperimentale. Finiti i corsi, inizia la corsa. Premi per la gara: un posticino in un Teatro Stabile (generalmente non

lo stesso che, casualmente, gestisce la scuola di recitazione e che, come il calcio di tanti anni fa, preferisce gli oriundi), oppure l'occasione di entrare in una Cooperativa. Quest'ultima soluzione vale anche per quanti si autodiplomano (caso due). Così la cooperativa aumenta, la sovvenzione manca, il borderò è una bandiera bianca. Le sovvenzioni, già. Niente sovvenzioni niente teatro. Però non bisogna spaventarsi: le sovvenzioni le danno a tutti. E' una torta che si divide, per i poverelli a cui la patria di San Francesco non negherà mai un po' di carità, in briciole sempre più modeste; le fettone vanno ai pancioni, perbacco, crepi l'avarizia.

Il meccanismo degli aiuti statali funziona, infatti, così: tanti soldi a chi incassa tanti soldi, pochi soldi a chi incassa pochi soldi. Più chiaro di questo sistema: un raro lodevole caso di rinuncia all'ipocrisia.

Però le sovvenzioni non sono

tutto: non di solo contributo ministeriale vive l'uomo teatrale. Ci vuole un luogo. Tale posto è definito, più o meno, Teatro. Ce ne sono pochi, pochissimi. Lo dicono tutti: dalla massaia al manager, quando all'alba sfogliano il loro quotidiano, ripetono sconsolati «ma che pochi sono i teatri da noi» (a Londra, invece... aggiunge chi ha approfittato del *charter*). Quei pochi però sono quasi sempre semivuoti. Ma come mai, ma come mai? Cause (in ordine sparso): concorrenza cretina, motivi storici, errori e orrori urbanistici, miopia e presbiopia culturale. Chi ha la bicicletta aggiunge un motorino e pretende di gareggiare con le Strelhersaki 750. E le grosse cilindrate vanno in folle per non rischiar pazzie e risparmiare idee. Nelle autorimesse si fa Shakespeare e i teatri tradizionali si truccano da autorimesse. I borghesi hanno imparato che è borghese andar troppo a teatro e, per non sba-

gliare, non vanno più; ai non borghesi nessuno ha detto che il teatro può anche non essere borghese, anzi, e non ci vanno ancora.

Le chiese le incontri dovunque: « Dio cerca casa » e per trovarla non ha bisogno di fare le occupazioni. Ma naturalmente gli architetti che si sono laureati quando il trenta era il trenta e non si parlava di « schiuffezze di gruppo » a centri di creatività e di comunicazione non hanno mai pensato. Comunque dove i centri ci sono (perché qualcuno se li è presi) sono tanto squallidi, tanto simili all'immagine più triste (teatoriana) della fabbrica e della casa-dormitorio da scoraggiare la fantasia. La demagogia snobistica del brutto tanto bellissimo, della parete scrostata, delle sediacce rozze allontana il pubblico popolare che, come giustamente non predilige i vel-

luti, non ha nemmeno necessariamente natiche da fachiro per adorare i chiodi sporgenti. Miopia e presbiopia, infine: qualcuno pensa che il colore dell'arcivernice sia il rosso e che basti qualche pennellata a riportar in vita le mummie, altri hanno imparato tanto bene che tutto è teatro da pensare che tutto è teatro tranne il teatro. Ai numerosi seguaci del professor Lambicchi, convinti che nuovi contenuti stiano benone dentro vecchi contenitori (magari, perché no... liberty) e che ci siano sempre masse pronte a far la fila al botteghino per sapere l'« ultima su Fanfani », si uniscono i fantateatranti che al prezzo unico (riduzioni per lavoratori e studenti) di L. 2001 propongono odissee nello spazio delle utopie di cartone antispettacolari.

Dunque: chi non ha un proprio teatro mendica presso chi

ha un teatro proprio, ma anche chi ce l'ha mendica. Dire teatro non vuol dire soltanto muri e poltrone. Dietro al palco ci sono i camerini e dietro al fatto teatrale c'è il testo teatrale. Anche qui equivoci e rantoli. Dopo Brecht il diluvio. Quando a Jenny delle Spelonche chiederanno: — Chi dobbiamo fare fuori? — Jenny sarà troppo vecchia per rispondere: — Tutti —. Tutti chi? Tutti i nemici. Chi sono i nemici? Gli amici della nemica sono nostri nemici. E gli eredi di Niccodemi sono tanti e vispi. A costoro fa comodo piangersi addosso e darsi per spacciati (l'autore teatrale è morto, viva l'autore teatrale): da cadaveri apparenti ed eccellenti fanno meglio il pesce in barile e, gattopardesca-mente disposti a cambiare tutto purché non muti niente, si danno da fare per rivisitare ed adattare.

La verità è che gli eventi teatrali contemporanei hanno segnate la spartizione del testo teatrale letterario (del copione da tavolino, copiato da una mostruosità barocco-controriformista-ottocentesca) e la riapparizione del testo per il teatro che nasce nel teatro. Ma una ragnatela di abitudini e veti, una rete di conformismi e superstizioni, un piccolo cabotaggio critico impediscono la nascita e lo sviluppo di una drammaturgia attuale nei temi e nella forma. Non si può contemporaneamente complottare contro ogni novità e attendere ogni giorno messianicamente la nascita di un nuovo Ibsen.

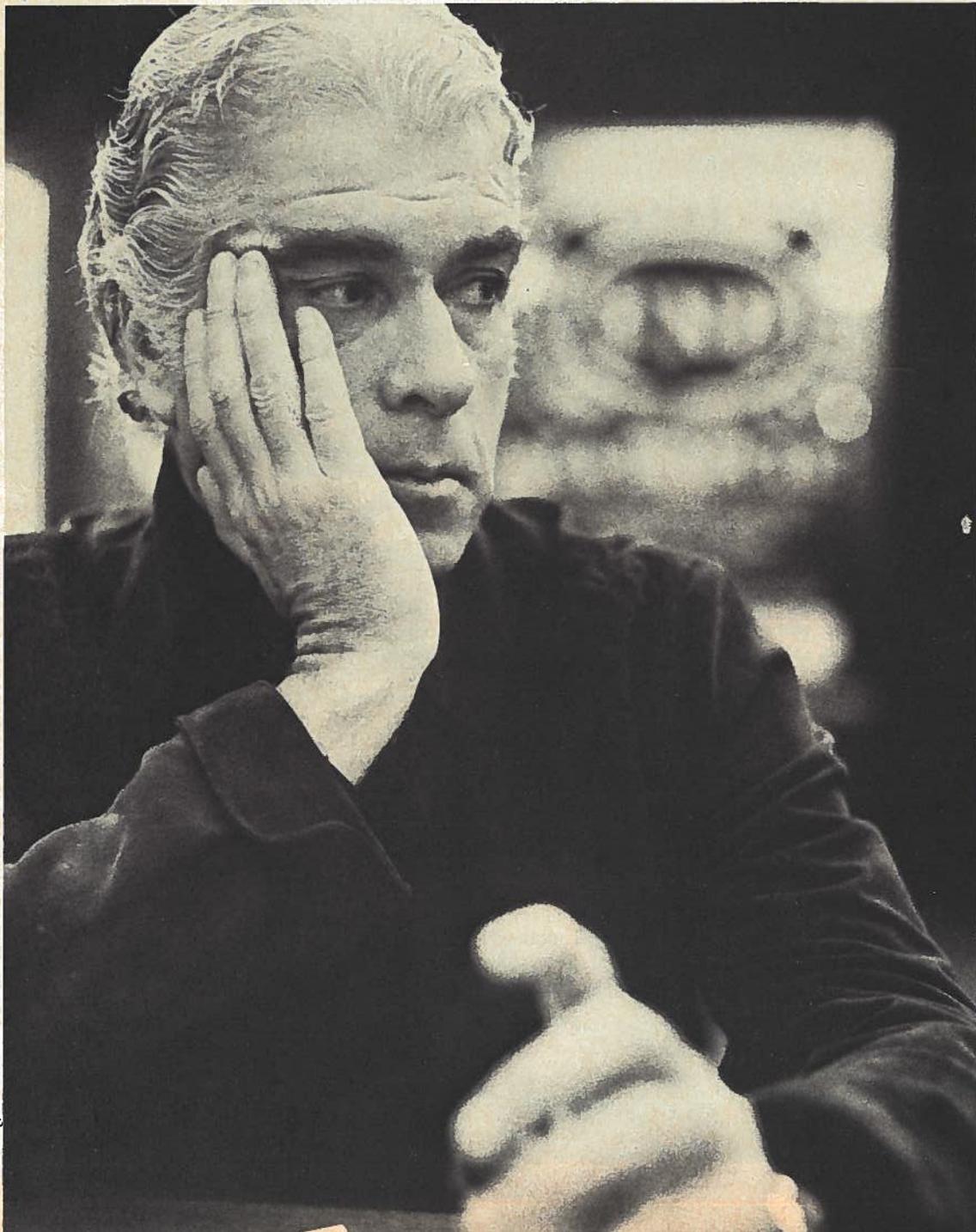
Tutte cose dette e ripetute in cento congressi di addetti ai lavori: ma nel nostro teatro le parole volano e gli scritti anche. Quindi l'ennesima riedizione degli *Spettri* diventa il lavoro emblematico di ogni stagione teatrale. Insomma, la responsabilità di una crisi che potrebbe essere di crescita e rischia di diventare preagonica è di tutti: della pigrizia degli spettatori e delle distrazioni e delle omissioni dei teatranti e di tutta la struttura teatrale, dal settore produttivo al settore distributivo.

Eppure l'interesse intorno al mezzo teatrale è già grande ed è continuamente in aumento. Però se non si interviene, del teatro si occuperanno Italia Nostra e il WWF, specializzati in monumenti in stato di abbandono e in orsetti in via di estinzione.

Vogliamo provare a invertire le tendenze negative? Chi? Chiunque. Il pubblico, da consumatore che si tutela. Gli aspiranti teatranti, che non sanno come e a che cosa aspirare. I teatranti liberi, che vogliono un nuovo teatro libero. Come? Con qualche idea. Non bastano le idee. Ma precedono le iniziative.

Anni fa il Piccolo Teatro di Milano aveva lanciato un « concorso per idee teatrali »: invece di inviare copioni bisognava avanzare proposte. Poi non se n'è fatto niente. Forse era solo una trovata dell'ufficio stampa (come la ricerca dell'Anja del Giardino dei Ciliegi, un lancio in grande stile per Ma-Non-Vestirò-Sempre-Alla-Marinara detta Guerritore).

Noi invece vercheremo di far qualcosa, se mandate a questa redazione dei progetti. Quali progetti? Qualsiasi programma per un teatro attuale: domande, richieste di notizie, argomenti, soluzioni, lavori in corso, prove, tentativi. Sono rigorosamente esclusi i compiti delle vacanze e le esibizioni di grafomania.



*Un po'di  
Barba  
e un po'di  
Noia*

Milano: al CRT arriva l'Odin Teatret, arriva Eugenio Barba. Come and the day will be ours! Come a dire. Dopo Marco Ferreri (non toccare la donna bianca, potrebbe esser l'ultima) e insieme al Buffalo Bill di Altam e ai freaks che dissotterrano l'ascia di guerra alla Statale, irrompono puntuali anche dei pelle-rossa metaforici teatrali. Evidentemente è il momento di « far gli indiani ».

Chi è Eugenio Barba? E' un apostolo della teatralità povera grotowskiana. Chi è J. Grotowski? Leggere *Per un teatro povero* (Bulzoni, 1970), di Grotowski; *Il teatro-laboratorio di Grotowski* (De Donato, 1969), di R. Temkine; *Grotowski o della negazione* (Samonà e Savelli, 1972), di Vanda Monaco. Per conoscere Barba, invece, leggere il suo *Alla ricerca del teatro perduto* (Marsilio, 1965).

Barba e il suo teatro sono stati a Venezia, alla Biennale del 1975. Ricordiamo il nostro incontro con il regista e con l'Odin di allora.

Giudecca. Ex cantieri navali: presentazione di Eugenio Barba e del suo gruppo. Vien voglia di prendere questi attori e di indurli a far teatro sul serio. Sono bravissimi, giovani e semplici. Ma Barba insegna loro (oltre che un uso eccezionale del corpo ottenuto con continue prove massacranti) a far teatro senza teatro.

Dice Barba: « Ecco il corpo del teatro che perde continuamente sangue ». E mostra una continua allegoria del sacrificio cristiano. L'interprete-Cristo grotowskiano è diventato qui con Barba l'interprete-cristiano (quando non cattolico e anche apostolico e per di più romano). Ma nella realtà polacca grotowskiana riferirsi alla tradizione cristiana (ci spiega una comunista polacca) significa cercare una identità nazionale da opporre all'invasione sovietica. Con l'Odin si ha un culto dell'analfabetismo pre-culturale che rischia, ogni tanto, di sembrare anche un po' snob. Il Dio smanioso che ispira questi esperimenti è naturalmente innamorato di se stesso. La contrapposizione città campagna è più nordeuropea (magari socialdemocratica..., l'Odin è danese, ma i giovani danesi lo mitizzano meno dei giovani italiani) che cinese.

A livello di didattica teatrale, insomma, funziona. Ma le premesse conducono al nihilismo.

Fabrizio  
Caleffi

Una scena dell'Odin Teatret



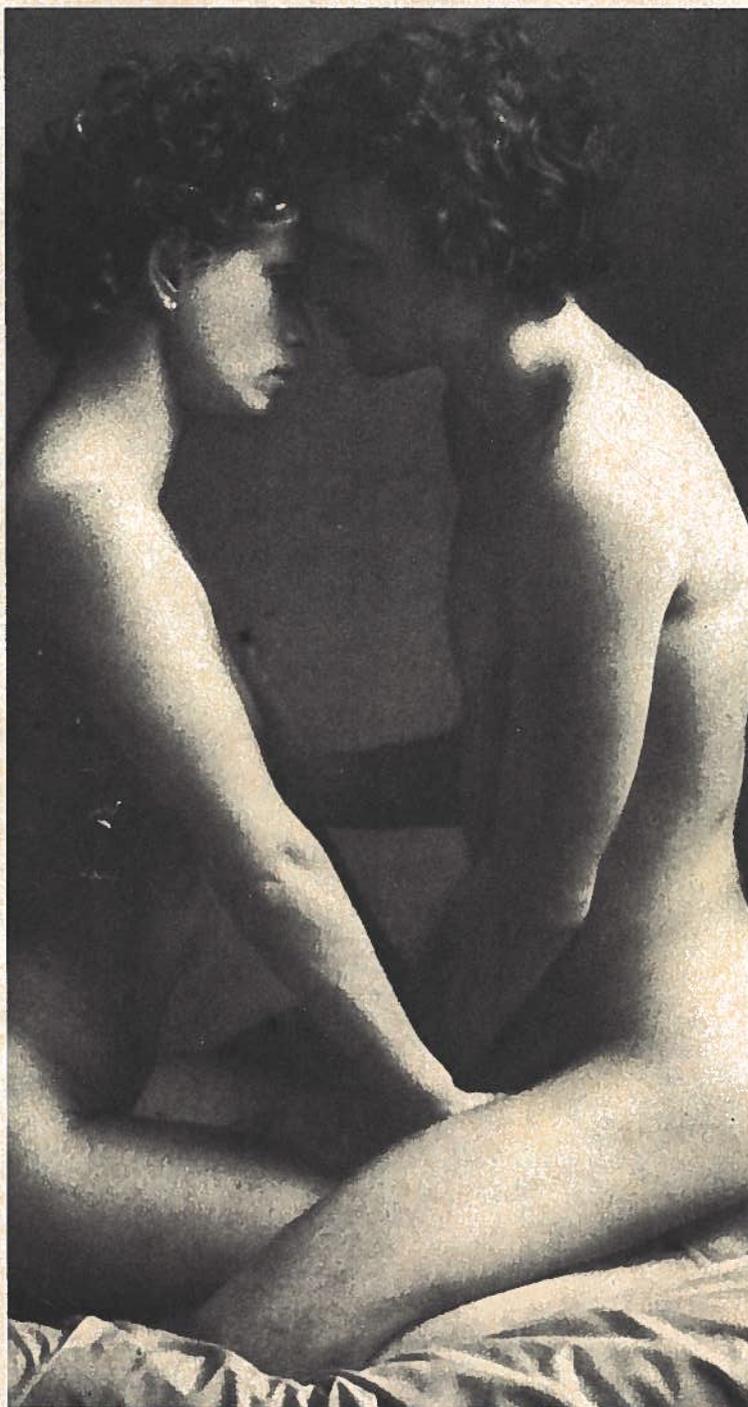
## IN DUE SULL'ALTALENA

Chissà quale impulso masochista mi ha fatto pensare a un articolo come questo... E poi scrivere di argomenti che riguardano così da vicino la vita di ognuno, che sono la vita stessa, è paurosamente imbarazzante e lascia una sgradevole impressione di presunzione. « L'uomo è il passato della donna », ti senti ripetere, e dopo aver ringraziato e riportato sconsolatamente la palla al centro, provi a rifletterci un po' a fondo. Mai scritto nulla di più difficile....

Puoi protestare e sogghignare, far battute imbecilli sull'isteria femminista, puoi affermare che se pensiamo le stesse cose le contraddizioni scompaiono o proclamare che sull'altare degli ideali della rivoluzione siamo tutti uguali. Ma, posto che non ci credo proprio per nulla, mi sentirei spaventosamente idiota, nell'armatura da paladino granitico dei luoghi comuni più banali e squallidi.

Sono molto più sincero nel dire che mi sento in qualche modo rappresentante e responsabile di valori e modi di vita vecchi e tutt'altro che liberatori; che anche quando sinceramente non penso di essere, nella mia soggettività, una specie di gendarme del nuovo, tuttavia non riesco a scacciare la paura, ancora più angosciante, di esserlo senza esserne consapevole. Sì, ma chi mi salva, più, poi, dal fuoco concentrico sul « maschio femminista », povero stronzo vuoto di ogni identità oppure astuto mistificatore che abbellisce la propria apparenza per iniettare indisturbato la propria sostanza velenosa... Mica posso stare ad aver terrore di tutto quello che pensano tutti, perdio. Ma è proprio inutile simulare sicurezza, adesso, perchè dovrei sapere perfettamente che essere uomo e insieme qualificarsi femminista è contraddizione troppo lacerante, per quanto possa rivendicare la mia buona fede e idealmente crederci nella maniera più profonda.

Solo un rimasuglio di decenza mi fa astenere, a questo



punto, dal mettere insieme un pezzo sull'ironico, oppure una di quelle analisi attente e asettiche, infarcite di citazioni e di proclamazioni formali, quasi che stia qui a disquisire di crisi monetarie, senza entrarci per nulla, in ciò che scrivo.

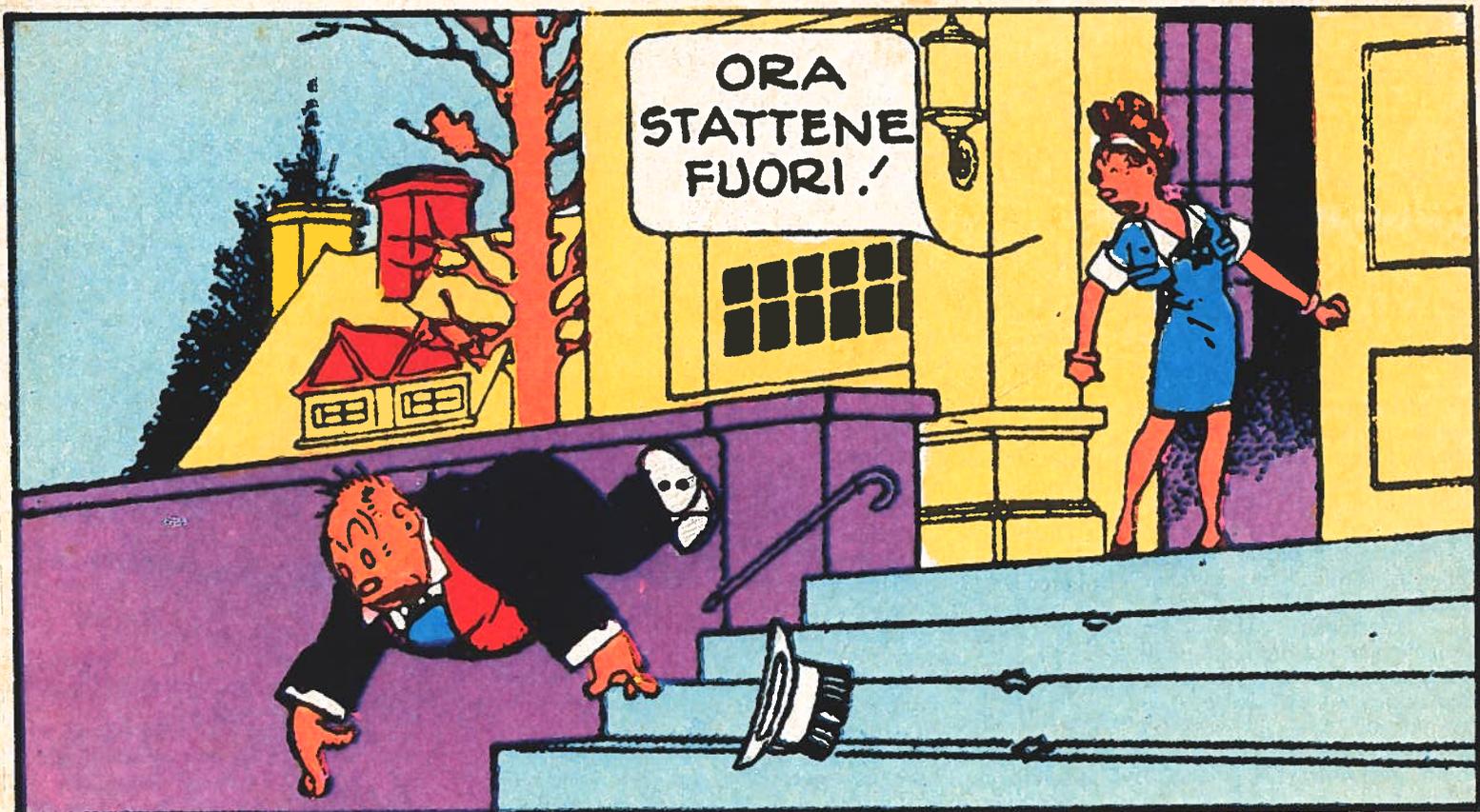
Certo che quando non riesci a scovare nessuna soluzione neppure per un articolo, non dico per le prospettive di vita, significa che la crisi è completa e irreversibile...

E' una brutta sberla sentir-

lenta del privilegio perduto, con tanti saluti alla creatività di una nuova vita, oppure ti metti in discussione senza reticenza, nel qual caso non puoi nemmeno compiacerti della tua piccola disponibilità perchè sei nel mezzo della tempesta e non puoi neppure nuotare nella maniera consueta, perchè ti può far stare a galla soltanto nell'ipocrisia. Puoi sforzarti di negare le convenzioni oppressive del ruolo maschile, rifiutarti come violentatore « di sinistra », scoprire che stare con tuo figlio compenso nel modo più bello tante rinunce di attività e di potere maschile, ma la qualità non cambia.

Le donne gridano che la felicità non è un'utopia, ma vale solo per certi aspetti gioiosi della loro liberazione, e le invidi intensamente, perchè una ricomposizione positiva non si staglia neppure sull'orizzonte delle strategie più avanzate. Perchè posso anche mettermi in causa, respingere le certezze di sempre, riconoscere la centralità femminile nel mutamento complessivo della vita e nelle scelte di espressività autonome, ma tutto questo smussa la contraddizione dei suoi aspetti più odiosi, la sposta in avanti, ma certo non la risolve nè la elimina.

E' chiaro allora che l'altalena « la coppia è morta-la coppia è viva » si muove su un ritmo fasullo, perchè nessuna delle sue molteplici forme d'interpretazione si discosta dalla coppia medesima, e anzi implicitamente la accredita come il solo spazio oggi praticabile. Ma un rapporto preferenziale fra uomo e donna non può non risultarne schizofrenico, sbilanciato, incapace di un equilibrio che non sia in qualche modo di mediazione e rinuncia. Vivere una ricomposizione, oggi, non è dunque possibile in una ipotesi generalizzata, e può cominciare a proporsi all'interno di singole coppie solo alla condizione forse nevrotica di una dialettica interna continua e spesso anche lacerante. Apertura e autonomia non



bastano, perchè se la coppia suggellata dalle promesse di eternità non si può evidentemente prendere sul serio, non ha senso neppure una serie di scelte « non scelte », suggerite da una abitudine piatta e conformista.

Non c'è nuova coppia fuori da un rapporto profondo, da una ricerca incessante, che disgreghi ogni zona di sopraffazione o di silenzio, che sappia abbandonare il tepore di sicurezze frenanti, che impari a volare scoprendosi attraverso scontri e verifiche senza sosta. Ma questo modo di delineare la relazione fra uomo e donna vive forse ancora l'idea (tutta idealistica) della sublimazione della coppia, nutrendola di potenzialità che probabilmente non ne sono mai state la qualità emergente e centrale. E forse non è in realtà possibile andare più in là di un continuo inventare antidoti difensivi, spazi di sopravvivenza comune non retorici e non mediocri, nei quali interessi e tendenze, responsabilità e sentimenti, stati d'animo e desideri, si compiano attuando le naturali contrapposizioni, secondo un principio di egualitarismo che permei di sé ogni momento e ogni scelta.

Penso che pochi, in astratto, potrebbero avanzare riser-

ve su tutto ciò. Ma forse il rischio sta proprio nell'astrazione di queste considerazioni, che non sono confessione personale, se non nelle premesse (e del resto una storia di autocoscienza su un giornale saprebbe molto di caricatura), e certo non presumono di essere complessive. Perché il senso e i modi di una coppia aperta, o la gestione della sessuali-

tà, o il coinvolgimento nei sentimenti, sono fatti troppo personali, soggettivi, determinati nella concretezza della vita, per poter essere sintetizzati fuori dalla freddezza espropriante della sociologia. E di una impostazione politica e ideale che prescinda dalle sto-

rie, dalle soggettività, dalle identità dei protagonisti, è chiara ormai l'insufficienza.

E' evidente, del resto, che non è su GONG, e non è da parte di un uomo che vive certe contraddizioni, che possono scaturire proposte complessive e convincenti: l'ambizione è più semplicemente quella di offrire stimoli e motivi di dibattito problematici, lasciando aperto il tema ad altri interventi. Non è male, però, leggere un pezzo di uno che non ha una sola risposta da dare alle mille questioni che si pone...



## UN POMERIGGIO IN UN'ALTRA CITTA'

Incontrarli non è stato facile, ma neppure poi troppo difficile. Un giro di telefonate, qualche sospetto, molti dubbi; finalmente l'accordo: « All'una, al PIME,... all'una perchè noi lavoriamo ». Chissà perchè questa necessità di garantirsi lavoratori, di sottolineare il fatto di guadagnarsi il pane, o forse è già un modo per smentire le male lingue che li vogliono protetti dal regno economico del Vaticano, o dalla CIA o quantomeno dalla Curia.

Puntuali all'una, in via Mosè Bianchi. Edificio neocapitalistico, ampi corridoi, uffici spogli ma funzionali, molti libri. « Siamo stati ospitati qui molto gentilmente perchè non avevamo sede... ». Chi parla è un giovane sui trentacinque, elegante, manageriale, con un agitatissimo dobermann al fianco. E' l'immagine del nuovo integralismo: cordiale, lucido, aggressivo. Ci tiene a dire che sono molto contenti dell'incontro e che ci soddisferanno nel migliore modo possibile. Si capisce che la sa lunga.

Si apre la porta ed ecco l'altra faccia di Comunione e Liberazione; entra infatti un giovane sui ventiquattro, barba, occhiali, casco da motociclista in mano, jeans. E' la base colta, il giovane d'assalto, il rapporto con le masse.

Capiamo subito che non sono degli sprovveduti. Sono loro a voler impostare l'incontro, a parlare senza tanti fronzoli del nodo che in qualche modo li attanaglia: il rapporto con la DC. E vengono fuori cose che in fondo già conoscevamo, ma con un atteggiamento impreveduto, uno spazio che non avevamo immaginato: il ruolo di vittime, di agnelli sacrificali stretti tra l'ostracismo violento della sinistra e la « noncuranza » aggressiva della Democrazia Cristiana e di certi ambienti religiosi. Lì per lì — diciamo due secondi — si rimane un pò perplessi, ma la nebbia si dirada quasi subito insieme alla comparsa di un sospetto. Eccola, ci pare, la manovra intelligente, ecco il nuovo stile gesuitico: mediare il rapporto con la realtà assorbendo in un ambito molto più moderno il vecchio integralismo cattolico.

Il dialogo è rilassato, amichevole, anche se nell'aria si percepisce la tensione di chi vuol soppesare ogni frase, ogni pa-

rola « ...Perchè si sgombri il campo dalle falsità... ». Ci tengono a farsi conoscere, ad apparire in un certo modo illuminati e simpatici, brillanti e pensosi. Ed era, in fondo, quello che volevamo. Riuscire ad avere cioè, un'immagine di Comunione e Liberazione non adulterata e filtrata attraverso i mille canali interpretativi della sinistra, un identikit culturale del movimento, una sua completa dimensione ideologica.

Quello che abbiamo davanti non ci tranquillizza però, anzi, diremo che in qualche modo ci sconvolge. Avrebbe dovuto essere un pamphlet ironico e divertito sulla sprovvedutezza dei bigotti, un servizio fumettistico sui figli di Maria in chiave pop e invece ci troviamo davanti ad interlocutori lucidi, aggressivi, che dicono spesso « delle cose irrimediabilmente giuste ». Sgomento, perplessità..., ma questi difendono la nostra musica, fanno le nostre stesse analisi, utilizzano il patrimonio di una cultura che credevamo ci appartenesse. Allora sono dei nostri? Ecco il punto. La presunzione spocchiosa della sinistra e la superficialità di molte analisi di classe ci hanno abituato a considerare i nemici troppo potenti o troppo stupidi per essere presi in considerazione, o comunque sempre troppo « qualcosa » per riuscire a collocarli nella giusta dimensione storica. Come dire: sì, questi di Comunione e Liberazione possono apparire furbi, anzi astuti, ma in fondo li identifichiamo e isoliamo bene e poi a volte sono tanti scemi da sputtanarsi da soli. Facile a dirsi. Ma solo a dirsi, perchè proprio attraverso il colloquio diretto ci si rende conto che il piano è ben congegnato ed è pericolosissimo. Il luogo di battaglia

infatti è la vita quotidiana, l'usuale, il giornaliero ed è qui che si gioca lo scontro. Recuperando il patrimonio culturale e libertario sviluppato in questi anni dall'universo giovanile, ci si appropria di quanto serve oggi a colmare il vuoto delle « coscienze », lo si rielabora e lo si offre sul piatto della quotidianità senza chieder nulla in cambio. « La linea di Comunione e Liberazione...?.. Io avevo voglia di far delle cose, di occuparmi di musica popolare e sono entrato in C. L. Nessuno mi ha detto devi far questo e devi far quello, semplicemente ho fatto quello che mi interessava ». E qui gli sprangatori scuoteranno la testa. Ma perchè stiamo ancora a parlare di questi: un bella menata e via. E domani? Senza voler fare dell'allarmismo gratuito o dello scandalismo facilone, vorremo dire che il dramma sta proprio in questo. Ed è il modo più semplice per aggirare l'avversario, per rimangiare il terreno occupato dalla sinistra: offrire una soluzione alla vita quotidiana, rinverdire certi miti lasciati marcire dal movement, fare incetta di Valori moderni e riproporli in chiave « spirituale ».

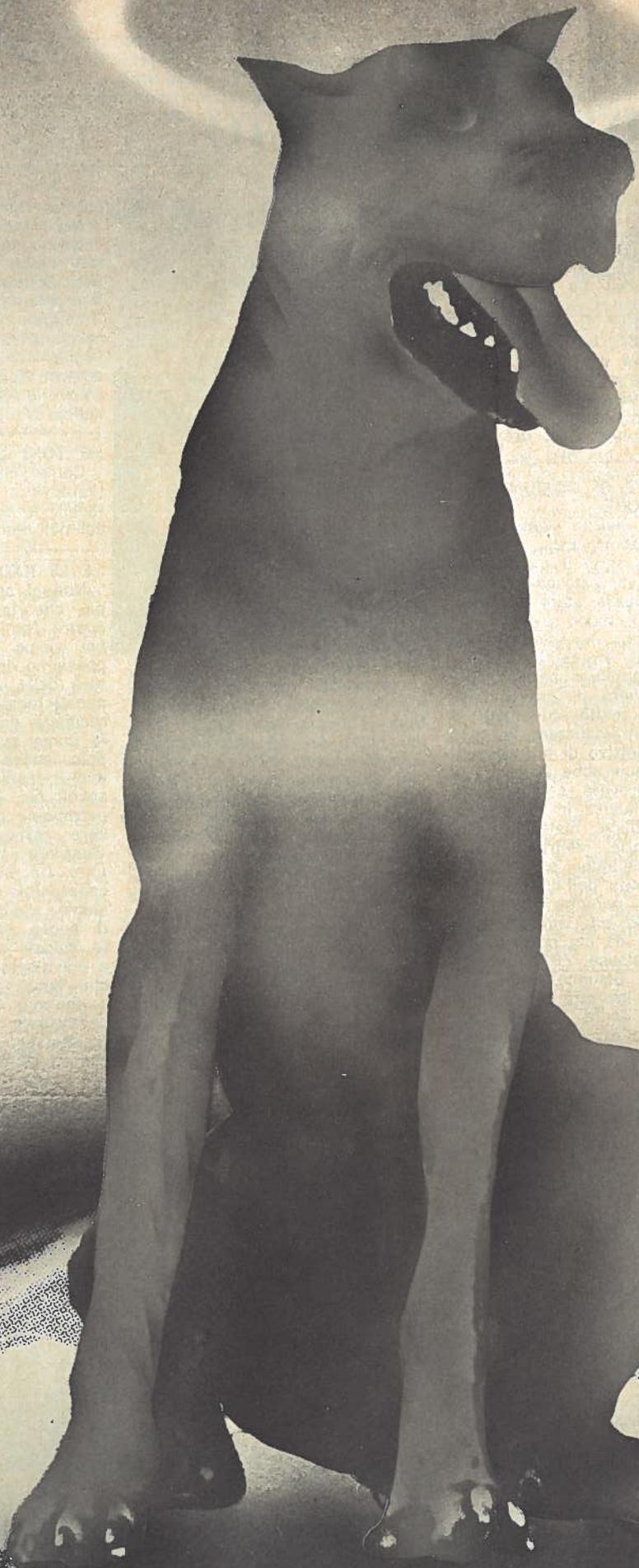
Il terreno è disponibile. Non è forse di questi giorni l'allucinante risultato dell'inchiesta — d'accordo, da prendere tra virgolette come tutte le inchieste — fatta da Carlo Tullio Altan sul mondo giovanile e dalla quale risulta appunto che su un campione di 7.530 giovani tra i 14 e i 25 anni « il 53% non ha voluto esprimere le proprie opinioni politiche, un esercito di qualunque... il 30% sono conservatori o dichiaratamente di destra... e solo il 20% sono orientati a sinistra? ».

Preoccupiamoci un po', allo-

ra. Forse che un movimento come Comunione e Liberazione, con le sue mistificanti proposte a recuperare il soggettivismo e l'individualità non è in grado di influenzare quella che ci appare, almeno dall'inchiesta, come una massa di sbandati? D'accordo, non è che a loro vada tutto liscio, che siamo protetti dallo Spirito Santo o dalla Madonna Pellegrina, ma la partita è da giocare ancora tutta e questi non sono certo avversari da nulla.

Sono ormai quasi le quattro. Il giovane dirigente deve correre al lavoro pubblicitario, il combattivo barbuto alla scuola di musica od a radio Supermilano, non s'è capito bene. Noi siamo rintronati dall'universo di parole che Loro ci hanno scagliato contro, ma abbiamo ancora qualche possibilità di connettere e ci interroghiamo su come poter utilizzare questa valanga di frasi. « S'arrabbieranno quelli che si aspettano i soliti lazzi e frizzi sui ciellini... ». Ci sono rimaste nella testa alcune delle ultime parole pronunciate, en passant, dai nostri interlocutori: « ...Abbiamo dei giovani che studiano, che passano le giornate in biblioteca e noi dobbiamo trovare le borse per loro... Non è facile... Ma è importante... ». Il dobermann corre finalmente libero, si sfoga a ringhiare mentre scendiamo per andare alla macchina. Il dobermann, Comunione e Liberazione. C'è stato un lapsus illuminante durante il colloquio, una frase sfuggita all'inconscio, un'ammissione non voluta. « La nostra cultura è... un dobermann », « no ...no, stavo accarezzando il cane »; certo, le parole non erano intenzionali ma Freud legittima più di un sospetto. E' l'inconscio che si ribella?





"E noi altri a lavorare  
sempre là nell'officina,  
senza il tempo per pensare,  
dalla sera alla mattina.  
Forza, compagni, rovesciamo tutto  
e costruiamo un mondo meno brutto  
e cacciamo alla malora  
le carogne dei borghesi.

Come può sperare un uomo  
quando il sangue è già versato,  
quando l'odio in tutto il mondo  
nuovamente ha trionfato?  
C'è bisogno di Qualcuno  
che ci liberi dal male  
perchè il mondo tutto intero  
è rimasto tale e quale.  
Cristo, Salvatore e Liberatore del Mondo".

# Comunione e Liberazione

## DAL LORO PULPITO

### COMUNIONE E LIBERAZIONE ...E LA DEMOCRAZIA CRISTIANA

Il problema è molto semplice: quando arrivi a volerti esprimere, a voler fare delle iniziative culturali, degli spettacoli e così via, ti trovi che tutti gli spazi della sinistra ti sono preclusi, perchè i fascisti non devono parlare. Allora ti rivolgi a chi questi spazi te li offre. Il nostro legame con la Democrazia Cristiana è assolutamente temporale, momentaneo, casuale, no l'ultimo aggettivo è sbagliato, è...assolutamente temporale e concomitante. Una certa radice cristiana c'è anche dentro la Dc, se non altro per il nome che porta, e noi tentiamo di aprirci uno spazio dove si può, anche perchè molti dei nostri giovani vengono da famiglie normali, borghesi.

### ...E LE FESTE

Tutte le feste che si fanno oggi sono feste di origine religiosa, dei tempi in cui il fatto religioso non era una questione privata ma un qualcosa di collettivo. Tante feste scoperte oggi dalla sinistra non sono altro che una riappropriazione diretta di un'autentica tradizione religiosa cattolica.

### ...E LE «FESTE DELL'AMICIZIA»

Sono quelle che ci interessano di meno, perchè c'è sempre un qualche onorevole che le usa per fare le sue sparate.

### ...E LE «FESTE DELL'UNITÀ»

Sono il tentativo, molto intelligente, di arrivare a gestire la cultura in forma monolitica. Il PCI non fa altro che ripresentare sotto la sua etichetta quello che una volta presentavano gli impresari privati. Nelle «Feste dell'Unità» c'è di tutto, jazz, rock, liscio... come tanti pacchetti preconfezionati che non ti danno spazio di libertà. Lo stesso vale per il Festival della FGCI a Ravenna: lì uno che voleva veramente esprimersi non poteva vivere. La nostra paura è che il PCI si prepari a gestire il potere culturale negli stessi termini in cui l'ha fatto la DC, con l'unica differenza che la DC l'ha fatto in modo imbecille.

### ...E GLI ANTENATI

Io ho un padre che ha militato per molti anni nel PCI. Mi ricordo, da bambino, andavo a queste «Feste dell'Unità» con la sua 600 rossa. Allora era tutto molto più bello, molto più vivo, perchè il PCI appoggiava tutta una serie di operazioni contro-culturali che a quel tempo erano valide e per questo emarginate. Adesso il problema del PCI è quello di mostrare una faccia di partito in grado di dispensare una grande cultura a tutti. E' un po' come una grande mamma che

riesce a soddisfare i bisogni di intellettuali, operai, poveri cristiani... Ma il denominatore comune di queste feste è che tutta questa roba è merce che va consumata...

### ...E IL PARCO LAMBRO

Una rottura di palle spaventosa! Non c'era una cosa stimolante che fosse una... da queste esperienze non si può più trarre qualcosa di nuovo, di creativo...

### ...E LE FESTE DI COMUNIONE E LIBERAZIONE

Non dico che le nostre feste siano le migliori, anzi... Secondo noi le feste sono il momento e il luogo in cui è possibile incontrare della gente, stare insieme... certo non in modo evasivo, un panino e via, ma cercando di eliminare lo stress di tutti i giorni. Lo sappiamo bene, non è facile. Si tratta di creare realmente delle realtà stimolanti; si tratta di non finalizzare le cose ad alcun obiettivo di gruppo o di partito. Bisognerebbe avere il coraggio di provare a gestire le feste e la musica in modo molto più semplice, mettendosi insieme a farle, distruggendo i ghetti che esistono e che coartano la crescita dell'individuo. La crescita della persona umana nella sua forma più totale non è sposabile nè da chi porta avanti la lotta di classe, nè da chi fa il capitalista. Bisogna creare una sincerità nell'incontro con la creatività della gente, perchè tutti possono essere creativi, e se non lo sono è perchè sono ghettizzati a loro volta.



### ...E I GHETTI

Siamo tutti ghettizzati, che ne siamo coscienti o no. Le stesse feste, l'ho già detto prima, sono dei ghetti, in cui uno comunica solo all'interno della propria cerchia di amici. Noi siamo ghettizzati nostro malgrado, perchè non esiste alcun amico della sinistra che ci accetta nella sua compagnia. E allora il nostro tentativo è quello di uscire da questo ghetto, perchè altrimenti non ci potrà mai essere alcuna crescita di carattere personale.

### ...E LA CRESCITA

Se tu cresci, cresco anch'io. L'implicazione rivoluzionaria di questo rapporto dialettico sta nel fatto che la crescita è reciproca..

### ...E LA MUSICA «GIUSTA»

Non esiste la musica giusta, esistono semmai alcuni musicisti che vanno difesi perchè vanno alla ricerca delle proprie radici. Il problema non è la musica, ma il soggetto che la fa, il musicista con una storia, una faccia, una voglia, un'incazzatura che ha dentro. Non si può sempre rinchiuderlo in una gabbia sociologica o ideologica.

### ...E TONI ESPOSITO

Come idea va bene. C'è il tentativo di riscoprire le proprie radici, e questa è una cosa a cui noi teniamo moltissimo.

### ...E LE RADICI

Non ci siamo mai preoccupati più che tanto di teorizzare le nostre fonti di ispirazione. Però noi siamo nella chiesa, e non possiamo dimenticarci che la cultura della chiesa è enorme. Di questi tempi stiamo operando un recupero della musica medioevale come musica vissuta dal popolo, anche se poi tutti dicono che il medioevo era l'epoca dei secoli bui. Tutto questo enorme patrimonio culturale non può essere gettato nel dimenticatoio. Guardate l'operazione che ha fatto De Simone ne «La gatta cenerentola»: ha mescolato insieme, giustamente. La piazzetta di paese con la loggia del re, le candele della chiesa col trono e con l'ostensorio, tutti elementi che fanno parte di una cultura e che non possono essere cancellati solo perchè non interessano. Noi non abbiamo schemi precisi, ci riferiamo alla chiesa perchè queste sono le nostre radici.



ci, però non intendiamo dimenticare tutto il buono che esiste anche nelle altre culture.

#### ...E LA MUSICA POPOLARE

Un gran bel casino! Qui da noi, se uno tenta di fare musica popolare col bagaglio musicale che ha, con le esperienze che ha, ecco che saltano subito fuori il sig. Leydi, il sig. Carpitella, e sa dio quanti altri, che ti dicono noi siamo i sacerdoti della musica popolare, noi siamo in grado di dirti se quello che fai è autentico o no, noi abbiamo fatto ricerche sul campo, quindi... è meglio che smetti! E' innegabile che in Italia un povero cristo debba sempre fare i conti con questi signori. All'estero queste cose non succedono.

#### ...E SANDRA MANTOVANI

Una pizza tremenda! Certe cose fatte dalle mondine hanno un senso, rifatte da lei tali e quali sono già morte e sepolte.

#### ...E ALAN STIVELL

Ho letto da qualche parte che Alan Stivell si definisce un comunista non marxista. A noi non interessa che lui sia o non sia cattolico: è sincero, fa della bella musica, fa un tentativo utile per sviluppare la creatività di tutti... e allora lo presentiamo a tutti, non solo ai cattolici.

#### ...E FRANCESCO DE GREGORI

Sarà un bleco ed un licealista quando vuoi, però l'operazione culturale che si fa su di lui è opprimente. Semplicemente si vuole che questo qui sia diverso da quello che è. Se vuoi parlare delle seghe sue lasciamolo parlare delle seghe sue. E' assurdo!

#### ...E LA MUSICA CREATIVA

E' importante, mi stimola molto, soprattutto le cose americane da Braxton a Leroy Jenkins. In compenso mi pare che la musica creativa che si fa in Italia sia molto bambinesca, infantile, ma

nessuno lo può dire perchè è vietato. Ci prova solo Polillo, e tutti subito gli danno del fascista, dimenticandosi allegramente che se non ci fosse stato Polillo, in Italia non si sarebbe mai potuto ascoltare del jazz. Il fatto è che qui esiste ancora la retorica fascista, per cui bisogna subito mettere un'etichetta, una marca, un nome su tutto quello che si fa. I musicisti italiani hanno scoperto che alzare il pugno fa spettacolo, fa fare soldi, e da allora hanno smesso di studiare. Come si fa a dire che Gaslini è un musicista di sinistra? Come si fa a dire che uno, per il solo fatto che alza il pugno alla fine del concerto, ha prodotto un qualcosa di culturale? E' inammissibile.

#### ...E GAETÁNO LIGUORI

Suona come un cane. Al Conservatorio si è diplomato col 6 perchè non ha mai studiato un accidente, e lo si vede da come usa la tastiera.

#### ...E BILLY COBHAM

Noloso come pochi, un macchinista della batteria.

#### ...E LA FRUIZIONE DELLA MUSICA

E' allucinante, nessuno più ascolta nulla. Non si può andare ad un concerto e poi star lì a scopare, a farsi seghe, spinelli, eccetera. Mi sembra di essere tornato ai tempi dell'oratorio, quando uno andava a giocare a pallone non per giocare, ma per stare con la gente. Culturalmente, siamo ormai ridotti a questo punto.

#### ...E IL SUONO RELIGIOSO

Il rapporto che ha il musicista con il suo strumento o con la gente che gli sta davanti, è un rapporto religioso, cioè un rapporto che dà un valore a quello che sta facendo e a quello che comunica agli altri. Se nei concerti la gente non sta più ad

ascoltare, la ragione è molto semplice: è perchè non gliene frega più niente di qualsiasi valore. Vuole solo scopare, chiavare, avere soldi e una bella macchina.

#### ...E IL MONDO GIOVANILE

Oggi i giovani sono qualunque, non gliene frega più niente di niente, e questo dipende dall'impoverimento di qualunque genere di valori, dal fatto che non ci sono più proposte precise. Vai in una scuola e ti propongono solo di farti delle seghe mentali, non di vivere la tua vita. Ti propongono le assemblee, i collettivi, i dibattiti... che palle! Quello che a noi importa è che i giovani e la gente di tutti i ceti e di tutte le età ritrovino un valore per cui vivere. Chiaramente noi facciamo la proposta cristiana perchè questo per noi è il massimo valore, quello che contiene tutti gli altri. Bisogna vivere fino in fondo il proprio valore, anche se il termine può sembrare superato, vutusto... sembra capitalista, sembra fascista, sembra marxista, perchè si parla spesso di valore, di plusvalore... e invece no, è un termine attuale, è un termine di vita, niente di più. Per un valore si può pur vivere, in tutti gli strati sociali.

#### ...E I CENTRI SOCIALI

Sono una realtà apprezzabilissima, però, se un cattolico volesse metterci piede per fare le sue proposte, verrebbe cacciato via immediatamente. Il fatto è che, ancora una volta, si sono creati dei ghetti, nessuno riesce ancora ad uscire dalla logica del proprio ghetto.

#### ...E RE NUDO

I primi discorsi di « Re Nudo » erano magari assurdi, però avevano l'intuizione giusta, il voler cambiare la vita. Adesso questo discorso, in cui entrava anche

la musica come fatto vivo, come fatto culturale, come fatto che giorno per giorno cambia il tuo essere interiore, non esiste più. Questa intuizione è stata buttata nel cesso da tutti quanti

#### ...E AVANGUARDIA OPERAIA

Gruppo operaista tetro e noioso.

#### ...E L'AUTORIDUZIONE

E' una cosa che ci lascia perplessi... non so proprio cosa rispondervi. Certo, capisco le esigenze di gente che vive malissimo e che ha tutto il diritto di incazzarsi se gli chiedono 2.500 lire per andare al cinema, però... Se uno viene ad autoridursi ai nostri concerti, beh... io non so proprio che dire...

#### ...E « PORCI CON LE ALI »

Una vera porcata. Un amico nostro diceva che da libri come questo salta fuori tutto il desiderio represso che ha il laico di essere prete e di confessare gli altri... e allora ti propinano « Il sesso in confessionale », « Porci con le ali », e chi più ne ha più ne metta.

#### ...E LA RIVOLUZIONE SESSUALE

Anche qui se ne sono dette di belle... I cattolici sono i moralisti che non scopano mai, i poveri pirla del peccato originale, e così via. Il problema di fondo è che la cultura che salta fuori da queste posizioni è fondamentalmente una cultura con complessi di colpa, una cultura che si è autocastrata. Io sono cattolico, ma non mi sento castrato come dicono loro, non è vero che un cattolico non è capace di scopare.

#### ...E L'ESPRESSO, TEMPO, PANORAMA

Anche qui, idem come sopra. In questi giornali il fatto cristiano è sempre presentato come un fatto da imbecilli. Se a questo corrispondesse una completa libertà di informazione, la cosa andrebbe comunque bene. Ma pensate per un attimo all'enorme numero di smentite che arrivano settimanalmente a Panorama e all'Espresso: è chiaro allora che questi giornali sono costruiti sullo scandalo di un certo tipo, su una tesi preconstituita, il cattolico è lo sciocco che, poverino, va ancora in parrocchia.

#### ... E « L'UNO »

Lasciamo perdere...

#### ...E « DOPPIOVU' »

« Doppiovù » è un giornale per giovani cucù, fatto da redattori vecchi, vecchi nell'acquario moquettato di Segrate. E' il recupero commerciale del '68 fatto in maniera assolutamente vomitevole.

#### ...E LE BARRICATE

Quando verrà il momento, ci saremo anche noi!



Fabio Calcin  
Roberto Sabi

# RIPRODIAMOCI LA CLASSICA



## verso la differenziazione

L'assuefazione all'alto costo della cultura ed in particolare del materiale discografico che rappresenta a tutt'oggi la fonte primaria dell'aggiornamento musicale, genera spesso rassegnazione anche nello sfruttare le pieghe del mercato, così da mitigare i rigori dell'Industria. Le collane economiche di musica « Classica » sono spesso in grado di soddisfare esigenze di rigosità di repertorio e di interpretazione. Non è necessario pensare che un « terzo concerto » per pianoforte ed orchestra di Beethoven debba sempre costare seimila lire e perciò stesso farne oggetto di rinuncia (il più delle volte), o di posposizione ad altri consumi. E' vero che le regole che reggono il meccanismo industriale hanno tra i loro assiomi fondamentali quello dell'« alto prezzo uguale alta qualità ». Ma è anche vero che le collane economiche sono spesso serbatoi di vecchie registrazioni fra le quali non mancano ed a volte abbondano i pezzi d'alta qualità esecutiva.

Molti di questi pezzi sono tutt'oggi preferibili a certe nuove proposte interpretative che si spacciano per più aggiornate semplicemente per la fama dell'esecutore « a la page ». Per qualunque consumatore di musica dotta occidentale, a qualunque livello critico egli si trovi, sarebbe veramente un peccato spendere seimila lire per un disco sotto molti aspetti mediocre, snobbando invece le linee economiche da 3.000 - 3.500 - 4.500 lire dove può trovare pezzi storici il cui costo è sceso per soli motivi di datazione. Qualunque persona sensata non può non consigliare un accurato setacciamento delle collane economiche prima di passare alla considerazione delle collane a prezzo pieno, dati i tempi.

L'etichetta tedesca Deutsche Grammophon che da anni detiene una sorta di primato nel campo della musica classica sia per l'accuratezza nella scelta del repertorio, sia per il notevole livello del suo cast di esecutori, ha dovuto anch'essa piegarsi ad una logica della realtà che consiglia sempre più una differenziazione di prezzi. Anche le case discografiche hanno dovuto accorgersi che insistere nel vendere troppo a lungo a prezzo pieno ciò che non merita tale costa, è anche controproducente sul piano del puro profitto. Le collane « economiche » risentono spesso di tali considerazioni deteriori, venendo di conseguenza conce-

pite come serbatoi di mediocrità. Questo non è il caso della collana « Resonance » a medio prezzo (4.500 lire) non dunque « economica » in senso stretto: non sia mai nel caso della Deutsche Grammophon!). Vi sono comprese una nutrita serie di esecuzioni di altissimo livello, alcune delle quali assolutamente da non perdere nemmeno da parte del collezionista o del supposto esperto. Qui di seguito compare una selezione tratta dalle prime 24 emissioni finora comparse sul mercato. Tutti i dischi qui sotto elencati sono in grado di inserirsi « alla pari » in qualunque discoteca. In particolare ve ne sono alcuni che per importanza della composizione e per eccellenza dell'interpretazione sono assolutamente consigliabili anche al conoscitore o supposto tale. Per gli altri, questi dischi rimangono la certezza di avere esecuzioni che possono essere contemplate fra « il meglio » (per esprimersi in termini agonistici competitivi).

Tali dischi sono: la Sinfonia n. 9 « Corale » di Beethoven nell'esecuzione del Berliner Philharmoniker, registrazione effettuata nel 1958 ; direttore era allora l'ungherese Ferenc Fricsay, che fu alla guida dell'orchestra berlinese prima dell'avvento dell'« era Von Karajan ». Questa « nona » anche per il notevole livello delle voci soliste è rimasta per lungo tempo un'esecuzione storica. La Sinfonia n. 1 « Titano » di Gustav Mahler, oltre all'importanza dell'opera in sé, viene presentata in un'esecuzione di livello ancor oggi assoluto, sotto la direzione di Rafael Kubelik, questa edizione aveva ancora ottime chances nella serie a prezzo pieno. Sempre per quanto riguarda Beethoven sono degne di assoluto rilievo la Sinfonia n. 7 sotto la direzione di Karl Boehm ed il Concerto n. 3 per pianoforte ed orchestra con Svatoslav Richter come solista. Ancora ad altissimo livello i concerti per pianoforte ed orchestra di Mozart (K. 246 e K. 595) con Wilhelm Kempff come solista (oltre alle Sonate per pianoforte tra cui la 331 con la famosissima « Marcia Turca » dello stesso Kempff: registrazioni ambedue risalenti al 1962 ma tuttora validissime. La

collana è presentata da un album doppio che viene posto in vendita al prezzo di uno solo (4.500 lire) è dedicato a Johann Sebastian Bach e comprende una miscellanea di composizioni famose con solisti altrettanto d'eccellenza (il clavicembalista Karl Richter, il violinista David Oistrach e l'organista Helmut Walcha). Come già accennato anche le altre registrazioni sono comunque su di un livello di notevole valore, e l'elenco è frutto di una scelta programmata secondo principi personali ma non troppo; cercando di trovare un equilibrio fra elementi oggettivi ed elementi soggettivi.



LUDWIG VAN BEETHOVEN  
Sinfonia n. 9 in re min.,  
op. 125 « Corale »  
Irmgard Seefried, soprano  
Maureen Forrester, contralto  
Ernst Haeflinger, tenore  
Dietrich Fischer - Dieskau,  
baritono  
Coro dellaattedrale  
di Sant'Edvige  
Orchestra Filarmonica di Berlino  
Dir.: Ferenc Fricsay



WOLFGANG AMADEUS  
MOZART  
Concerto n. 27 in si bem.  
magg., per pianoforte e  
orchestra, K. 595  
Concerto n. 8 in do magg.,  
per pianoforte e  
orchestra, K. 246  
Wilhelm Kempff, pianoforte  
Orchestra Filarmonica  
di Berlino  
Dir.: Ferdinand Leitner

Marcia in re magg., K. 237  
Capella Coloniensis  
Dir.: Ferdinand Leitner



GUSTAV MAHLER  
Sinfonia n. 1 in re magg.  
« Il Titano »  
Orchestra Sinfonica della  
Radio Bavarese  
Dir.: Rafael Kubelik

JOHANNES BRAHMS  
Sinfonia in do min., op. 68  
Orchestra Filarmonica di Berlino  
Dir.: Karl Böhm

FREDERIC CHOPIN  
24 Preludi op. 28  
Polacca n. 6 in la bem.  
magg., op. 53

Gèza Anda, pianoforte  
GEORGE FRIEDRICH  
HAENDEL  
Musica sull'acqua  
(Concerto per orchestra n. 25)  
Orchestra Filarmonica di Berlino  
Wolfgang Meyer, clavicembalo  
Dir.: Rafael Kubelik

FRANZ LISZT  
Concerto n. 1 in mi bem.  
magg. per pianoforte e  
orchestra  
San Francesco da Paola  
cammina sulle onde,  
Leggenda n. 2 per pianoforte  
Concerto n. 2 in la magg.  
per pianoforte e orchestra  
Studio Paganini n. 2 in mi  
bem. magg.  
Tamas Vasary, pianoforte  
Orchestra Sinfonica di Bamberg  
Dir.: Felix Prohaska

WOLFGANG AMADEUS  
MOZART  
Sonata in la magg.  
per pianoforte, K. 331  
Fantasia in re min., K. 397  
Fantasia in do min., K. 475  
Sonata in la min. per  
pianoforte, K. 310  
Wilhelm Kempff, pianoforte  
ROBERT SCHUMANN  
Concerto in la min. per  
violoncello e orchestra op. 129  
PIOTR CIAIKOVSKI  
Variazioni su un tema Rococò  
per violoncello e orchestra  
op. 33  
Mstislav Rostropovich,  
violoncello  
Orchestra Filarmonica  
di Leningrado  
Dir.: Gennadi Rozhdestvensky

Carlo  
Cella

SS ORF.



*Live a Londra*  
**IL RITORNO**  
**DEI FLAMIN' GROOVIES**

E' una realtà incontestabile: oggi Londra — che piaccia o non piaccia — sforna questo genere di cose; ed ha ben poca importanza, in questo contesto, chiedersi che razza di eventi potremmo registrare nei Palasport nostrani se la stesse scene fossero propinate ai teenagers d'Italia. E' dunque il trionfale ritorno dei Sixties e di un fottuto rock'n'roll proiettato in punk-o-rama ad esaltare i nuovi kids londinesi. Eddie & the Hot Rots, Sex Pistols, Damned, Tyla Gang, Strangless, Vibrators e la neonata Stiff Records giocano abilmente la partita al tavolo dell'Illusione, mentre l'America è costretta a dir la sua, calando in terra britannica alcuni dei suoi campioni. Prime, per due volte, Patti Smith; poi le Runaways di Kim Fowley.

Ora è la volta dei Flamin' Groovies, che sono riaffiorati dai leggendari Sessanta a sbaragliare d'un solo colpo le timide orde di aspiranti rockers.

Prima di calare sul palco mostrano estasiati un allucinante Flamin' Groovies Book esattamente identico al celebre Beatles Book d'un tempo. Intanto la band si barda per il con-

certo: stivaletti à la Beatles... frangette à la Beatles... vestitini di velluto à la Beatles... un basso Hofner à la Beatles... E si va a cominciare. I brani scorrono via, brevissimi, effi-

caci, totalmente innocui. Shake Some Action, I Can't Hide, She Said Yeah, Please Please Me...

« Cerchiamo di far rivivere un'epoca ormai andata dispersa » aveva dato alle stampe Cyril Jordan pochi mesi addietro. Così è se vi pare... In ogni caso, per capire a fondo la condizione attuale della musica anglo-americana non basta soffermarsi pensosi sull'isteria di un pubblico di nuovi teenagers ma verificare anche l'energia di protagonisti come i Flamin' Groovies che tornano dal buio del tempo immutati ed entusiasti del loro ruolo (come se non ci fosse stato un decennio di storia a mettere in discussione tutto il pop entertainment). Eppure nel loro show c'è una convinzione non comune: non intende piegarsi al compromesso né al vento della moda; piuttosto sembra scrivere col sangue un patto infernale: vendere l'anima al Rock'n'Roll. Per davvero!



Il pubblico della Ayle shury Town Hall.

*Dressing Room. «Come mai con i Groovies, Mike?» «Beh, Cyril ed io siamo vecchi amici. Ci siamo sempre aiutati scambiandoci le chitarre...»*



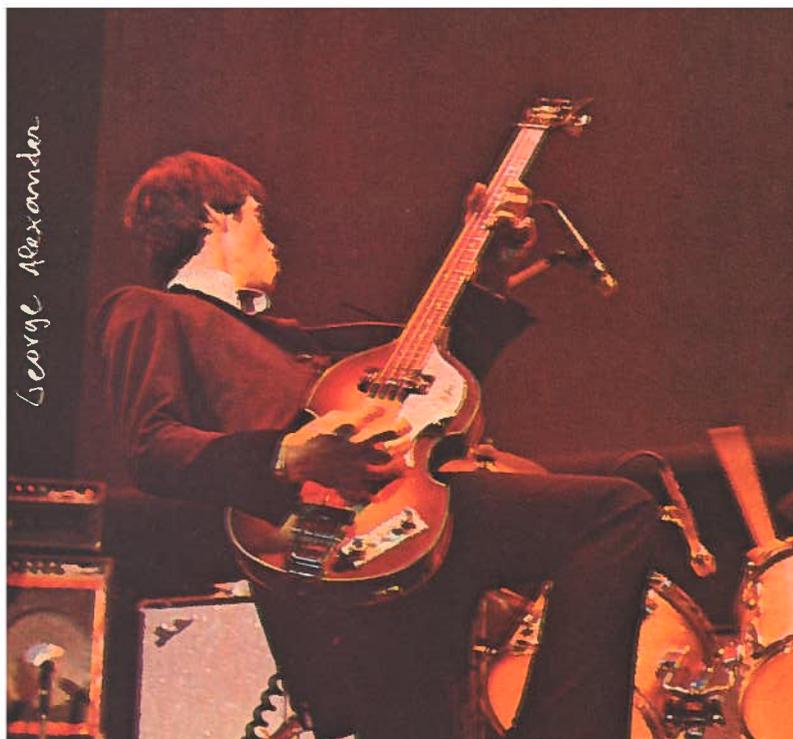
*«I feel fine in Sol»*

*Flamin' Groovies in concert*

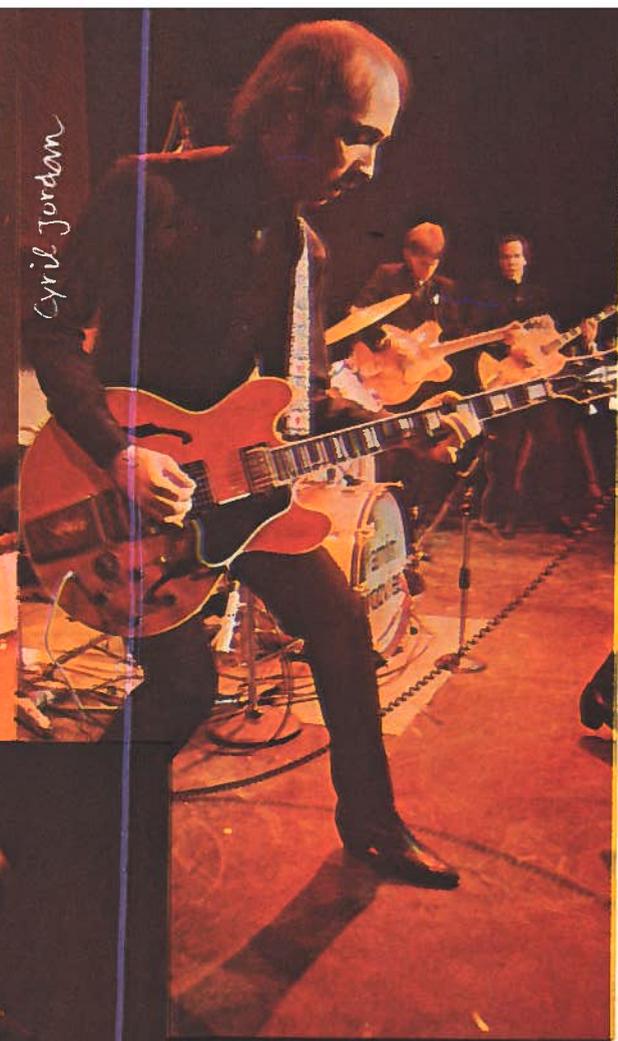


*« Cosa direbbe Chuck Berry del tuo passo d'anitra »*

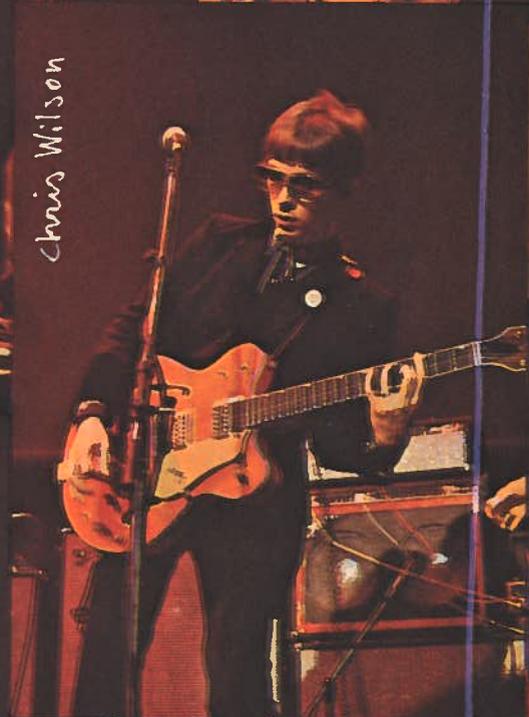
George Alexander



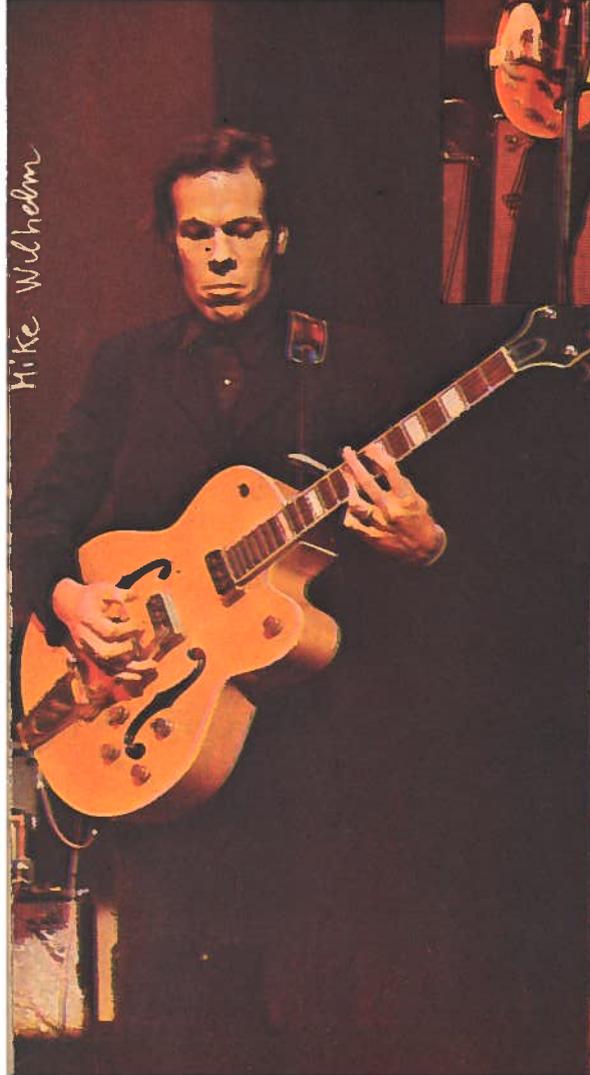
Cyril Jordan



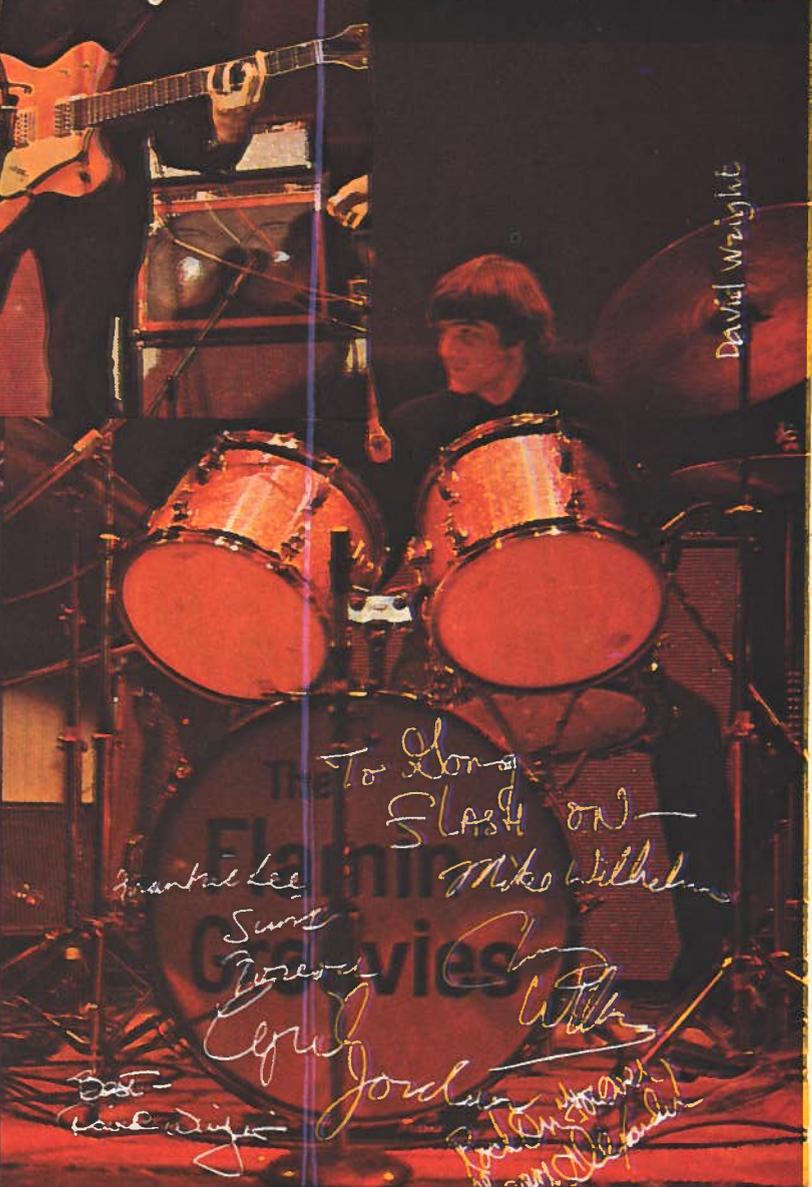
Chris Wilson



Hike Wilhelm



David Wright



« Chitarra conduttrice, chitarra basso, chitarra accompagnatrice... » Nostalgia è rifare i Beatles nel pieno degli anni '70.

To Long  
SLASH ON  
Frankie Lee  
Sunt  
Giovani  
Cyril Jordan  
Willy  
Dast  
Paul Dyer

Guido Harari

*Parla un protagonista del dopo Cage*

## STEVE REICH TAPES

Quando ero bambino, studiai pianoforte per circa due anni, ne avevo circa otto-nove, ma smisi: non mi piaceva e volevo invece studiare percussioni. Di fatto studiai percussioni fino circa ai quattordici anni, e studiai con un uomo che a quel tempo era il miglior percussionista locale, di una zona suburbana di New York City. Ora è timpanista nella New York Philharmonic, ma a quei tempi suonava jazz, « pop » music, ed anche musica classica.

Allora studiavo al Flashing College, suonavo la batteria solo la sera per far soldi in gruppi jazz, e non facevo assolutamente nulla per diventare compositore.

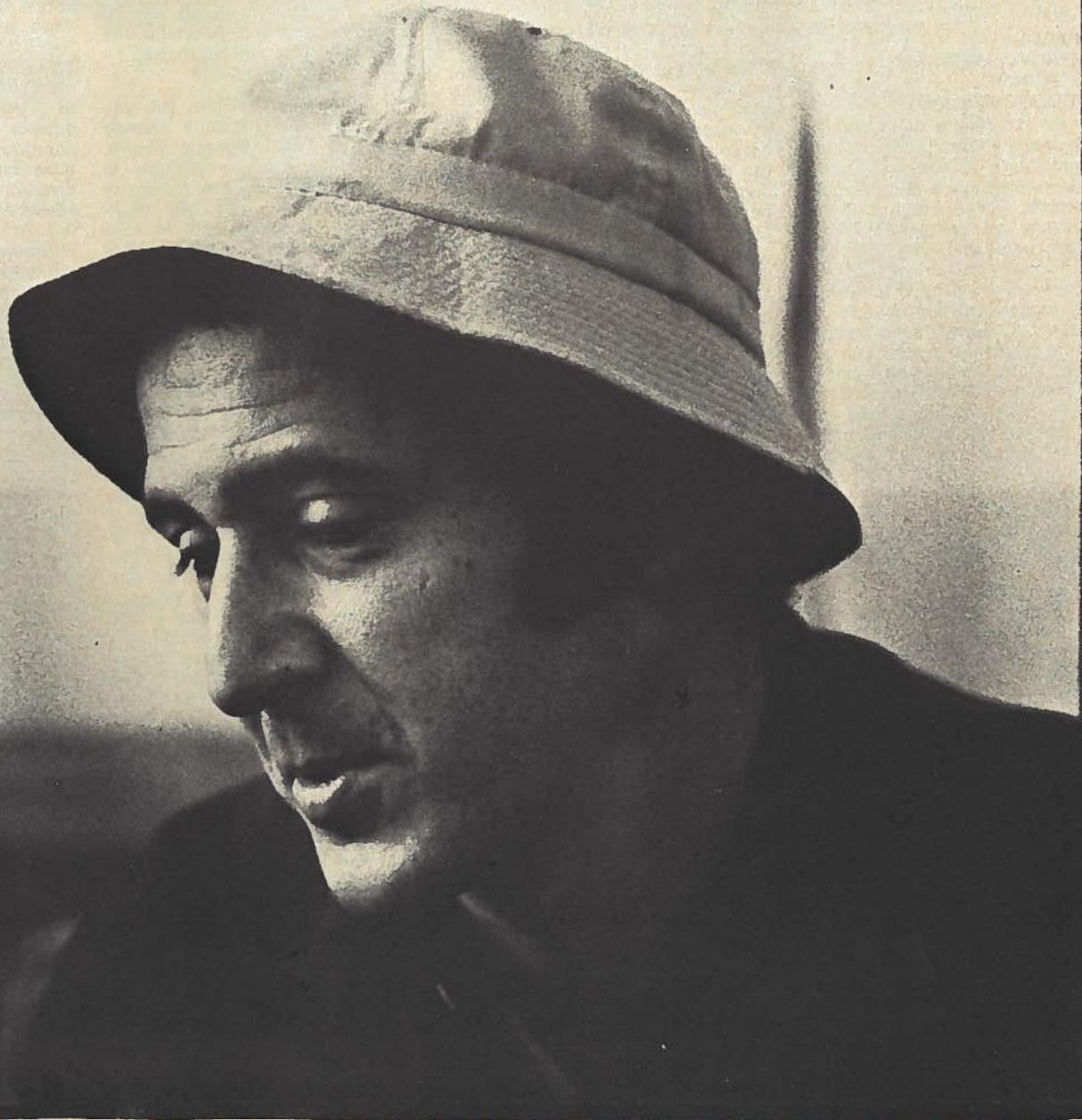
A ventuno anni, cominciai a studiare seriamente con un uomo di nome Hall Overton (un nome che senz'altro non conoscete), era un compositore che sfortunatamente morì quattro anni fa, molto amico di Thelonious Monk e di altri grandi musicisti di jazz. A quel tempo non avevo assolutamente al-

cun sovvenzionamento dietro le spalle e tra il 1957 ed il 1972 fui costretto a fare ogni genere di lavoro: guidai i taxi a San Francisco, lavorai in un ufficio postale sempre a San Francisco, feci il « social worker » a New York, insomma non sono certo nato con un « silver spoon » in bocca, e non penso che allora la situazione di Terry Riley, La Monte Young, e Philip Glass fosse migliore, così come quella di tutta la mia generazione... Non ci conoscevamo molto a quel tempo e non eravamo ancora riusciti a crearci un'immagine individuale, e per quanto riguarda me, riuscii solo nel 1972 a reggermi economicamente in piedi come compositore, suonando la mia musica, col mio gruppo.

Dunque dopo aver studiato al Flashing College e con Overton mi iscrissi alla Juilliard School of Music e poi me ne andai in California in un college vicino a San Francisco dove studiai per tre an-

ni con Luciano Berio e quando ne uscii avevo in mano un « Master of Arts », una specie di diploma.

Nel 1963 non avevo alcuna strada per guadagnarmi da vivere con la musica, ma ugualmente presi la decisione di non insegnare, devi sapere che il 90% dei compositori in America è costretto ad insegnare per vivere. Mi convinsi che quel tipo di vita, quello dell'insegnamento professionale non era per me, così cominciai a guidare i taxi e nel frattempo lavoravo con diversi gruppi musicali di San Francisco e con il Tape Music Center che allora presentava lavori di Terry Riley, Pauline Oliveiros etc. Nel frattempo lavoravo in casa per conto mio, sul pianoforte e con un'apparecchiatura mia, un registratore a nastro: un'apparecchiatura molto semplice, poco sofisticata. Facevo pezzi per nastro registrato che uscivano da sperimentazioni molto particolari sulla parola, che sono forse più conosciute in Europa



che in America. Allora formai un gruppo con un paio di amici, uno era Art Murphey che avevo incontrato quando ero studente alla Juilliard, 1957-58, l'altro era John Gibson, che ora suona con Phil Glass che incontrai a San Francisco nel 1963. Fu così che il mio primo gruppo non si chiamò affatto Steve Reich Musicians Group: era un trio che in un anno avrà fatto sì e no due concerti. Per il resto del tempo dovevamo pensare a qualche sistema per vivere, e questo come ho già detto era il periodo fra il 1966 ed il 1972. Nel 1970 il gruppo crebbe, divenne un quintetto: Phil Glassa venne a suonare con me, e quindi eravamo Phil, Steve Chambers, John Gibson, Art Murphey ed io.

Nel 1971 venimmo in Europa per la prima volta. Il lavoro lo trovammo attraverso David Behrman e Hans Otte di Radio Brema, che è un amico ed intenditore della musica americana. Fu così che facemmo concerti a Londra all'Institute of Contemporary Art Studio con gente giovanissima, poi a Parigi, e fu lì che attraverso Chantal D'Annecy producemmo il disco Shandar. Più tardi venne anche Violin Phase registrato su Columbia che fu reso realizzabile soltanto per il fatto che David Behrman che è un amico ed un compositore, a quel tempo lavorava alla Columbia.

#### LA PAROLA (L'IMPROVVISAZIONE?) E LO SCRITTO (LA COMPOSIZIONE?)

Io sto dicendo molte cose, ma immagino che dovrei fare una scelta, pubblicare le cose più significative e tralasciare quelle meno importanti. Ogni volta che mi trovo davanti ad un'intervista devo lavorare parecchio, perché scrivere è diverso che parlare. Per fare un'intervista seria devo tenermi il testo, leggerlo e rileggerlo per un mese, e poi, quando sono completamente sicuro di quel che c'è scritto, allora lo consegno per la pubblicazione. Perché così come non c'è improvvisazione nella musica che scrivo, così non credo tutte le parole che dico siano ugualmente importanti. Pensa un po': se tutto quello che hai detto nella tua vita venisse scritto, non pensi che ti troveresti nella condizione di ritrattare molte cose?

#### VENIRE A GALLA

La risposta finale, la decisione finale -sul successo, o l'apprezzamento nei riguardi di un musicista è in mano agli altri musicisti. I giornali non costruiscono buoni compositori, le case discografiche possono aiutare, ma non del tutto. La gente che decide veramente chi diventerà un compositore di successo, nel senso di chi è in grado di scrivere buona musica, sono gli altri musicisti. Sono gli altri musicisti che essendo interessati ad una certa musica, la prendono in considerazione e di conseguenza la « promuovono »; in seguito, su questa base essa sarà presa in considerazione anche all'esterno: i giornali e poi le case discografiche. Come nel caso di David Behrman: quando



era produttore alla Columbia: Behrman non era altro che un musicista, il quale si metteva in contatto con altri musicisti: quelli la cui musica lo interessava. Così io penso che tutti questi meccanismi si esauriscano nell'ambito della musica. Non c'è una decisione politica, e poi chi ha voglia di prendere decisioni politiche, in un campo musicale dove poco denaro è in gioco? E poi la musica è di per sé un settore molto particolare e ridotto dell'arte. Voglio dire: se si prende in considerazione il denaro totale che in tutto il mondo è coinvolto nel campo della musica, troviamo che esso non è che il venti-trenta per cento di quello coinvolto nel mondo dell'arte figurativa.

Il più ricco compositore del ventesimo secolo, non possiede che una piccola parte di quello che è riuscito a mettere insieme Picasso, che era comunque un uomo onesto. Così John Cage, è un compositore famosissimo, ma non possiede un decimo di quanto abbia guadagnato Bob Rauschenberg. La musica si muove poi molto lentamente; mi riferisco sempre alla pittura: nel 1965 c'era la pop art, e nel '66 ci fu subito la « minimal art » e nel '68-69-70 la post-minimal-art; in pochi anni si sono potuti notare movimenti velocissimi di stili e correnti. Ma in musica? C'è stato John Cage nel 1940 e nel 1970 a tutt'oggi non si riesce a notare alcun movimento, alcuna corrente.

#### E I BARONI?

In America ci sono centinaia di musicisti accademici, e non è un mistero che Gunther Schuller oggi sia in America molto più importante di me. Ho tentato per sette anni di ottenere un sovvenzionamento, un premio dalla fondazione Guggenheim e per sette anni mi hanno detto di no.

Molta gente in America pensa che io sia pazzo, e la lista dei « baroni », come li chiamate voi, è presto fatta: Milton Babbitt, Elliott Carter, Gunther Schuller e George Crumb, e tutta la gente che si sta dedicando all'imitazione sistematica di Stockhausen, Boulez e Berio: sono i poveri mediocri compositori di musica seriale, ma in America sono quelli che contano.

#### L'AMERICA

Vi dico alcune statistiche che forse vi possono interessare. Que-

sta è la settima volta che il gruppo viene in Europa, in compenso sono stato una volta sola in California; una sola volta, perché non riesco a ricevere il denaro necessario per far muovere il mio gruppo, dal momento che la cosa per loro non è abbastanza interessante. Penso che lo stesso avvenga per Phil Glass, Terry Riley, ma la differenza è che il mio gruppo è ampio. Terry lavora da solo, perciò le cose non stanno poi così male, non è così costoso, ma portare in giro 18 persone è tutt'altra cosa. Se pensate al costo che richiede, vi rendete conto di quanto importante sia stata l'Europa per me. Voi potete essere critici nei confronti dell'Italia, ma lasciamelo dire, che la vostra...

#### L'EUROPA

Insomma 18 musicisti, 900 chili di strumenti... L'Italia spende denaro, la Francia spende denaro, la Germania spende denaro, la Svizzera spende denaro e noi riusciamo a venire qui. Ma in America tutto questo non lo puoi assolutamente fare. Certo, lo stesso avviene nel jazz d'avanguardia, (Anthony Braxton è un mio buon amico)...

C'è una particolare disponibilità nei confronti di certa musica americana, una vera e propria fiducia qui in Europa. Non voglio dire che in America non ci sia alcuna forma di sostegno, ma è veramente piccola cosa. Io ricevo del denaro da un ente nazionale e da altri organismi, ma è come stipulare contratti per concerti; e poi l'ammontare della cifra è irrisoria: confrontato con quello che riusciamo a guadagnare in un giro europeo, il denaro che ci passano in America in un anno non è quasi un quarto. E' tutto terribilmente diverso. E poi penso che il mio disco più importante lo ho registrato per la Deutsche Grammophon.

In America non c'è Biennale, non c'è Festival di Parigi, non esiste niente di tutto questo. Un' estate a Tanglewood, Gunther Schuller, Seiji Ozawa e la Boston Symphony Orchestra hanno suonato una sorta di musica alla neo-Boulez per un'intera settimana. Veramente non avete idea come in Italia voi abbiate fatto scelte politiche. Avete molte difficoltà economiche, ma sul piano culturale tutta l'Europa è socializzata: avete una radio socializzata. In America ci sono la NBC e la

CBS che non danno un solo concerto di musica viva fin dalla morte di Toscanini, che ero solito seguire alla NBC, e che presentano solo musica commerciale... Noi non abbiamo RTF, o West Deutsche Rundfunk, o RAI il peggio è veramente negli Stati Uniti. Io oggi sono molto fortunato, non sono costretto a fare lavori di vario genere, non devo più guidare i taxi e, credetemi, c'è pochissima gente negli Stati Uniti che non deve insegnare o fare qualcosa'altro. Sono molto fortunato, ma sono ancora più fortunato in Europa, è incredibile, è una situazione completamente differente.

#### I DISCHI (OVVERO L'UOMO GIUSTO AL POSTO GIUSTO)

Per quanto riguarda i dischi non ho molti rimpianti, anche qui sono stato fortunato. Ebbi la fortuna di essere in contatto con David Behrman quando lui lavorava alla Columbia records ed il risultato fu che a trent'anni (sono nato nel '36) cioè nel 1966 avevo già un disco: una composizione del 1966, già nel 1967 era stata registrata. Come ti ho accennato, tutto avvenne perché David Behrman stava in quel posto. Ma il risultato mio e di Terry (Rainbow in Curved Air, In C, n.d.r.) non fu secondo i dirigenti soddisfacente. Il fatto è che loro giudicavano soddisfacente la vendita di trentamila copie d'ogni album: per loro non si trattava di « musica classica », l'avevano rubricata sotto « musica pop », pensavano di poterla vendere ai giovani, ma pensavano anche che per il semplice fatto di averla messa nella divisione « pop music » i dischi si sarebbero venduti molto di più. Per la verità i dischi andarono piuttosto bene, circa diecimila copie ciascuno, ma per loro non era sufficiente; era una buona vendita per un disco di musica « classica », ma non lo era per un disco di rock & roll, e così finì tutto. Il disco per la Shandar non era per la verità un disco di studio, dal momento che ci limitammo a vendere i nastri. Negli anni fra il 1971 ed il 1972 non ci fu alcuna possibilità di fare dischi, ma incontrai una volta un tale di una Galleria d'Arte (Leo Castelli), che è fondamentalmente un editore di multipli, litografie e mi invitò a fare un disco di Drumming completamente « by hand », artigianalmente, copertina, note di commento, etichetta; ma venne venduto come « objet d'art », in copie limitate. Più tardi attraverso un giovane tedesco Walter Bachauer che apprezzava la mia musica e che venne appositamente negli Stati Uniti per ascoltarla, riuscii a mettermi in contatto con la Deutsche Grammophon. Era il 1972 e su invito di Bachauer avevo fatto un concerto a Berlino con Drumming ed altre cose; a questo concerto c'era anche un uomo della Deutsche Grammophon. Ci vollero due anni di trattative e finalmente nel 1974 tornai in Europa, e fu anche meglio perché mi fece registrare altri pezzi e non solo Drumming. Era quello che stavo aspettando da anni, ma an-



che qui tutto venne condotto attraverso una persona: avviene sempre così, ci sono uomini chiave che sono le radici dell'albero. Per me almeno è stato così, senza alcuni uomini chiave, al posto giusto, nessuno oggi mi conoscerebbe.

#### LA MUSICA

Quando scrivo un pezzo, su di un certo piano tutto è accuratamente definito, programmato e può essere compreso razionalmente. Su di un altro piano le cose sono diverse. Noi suoniamo in una rappresentazione dal vivo, in una « performance » e, a seconda della sala, del tempo, di ciò che abbiamo mangiato per pranzo etc., è possibile sentire certi dettagli del suono piuttosto che altri, come il battere delle bacchette sulle pelli delle percussioni che l'ascoltatore può percepire più che le vere e proprie note, più che i suoni ben definiti, più che le tonalità fondamentali.

Quando molte frasi si muovono contemporaneamente, tu puoi per-

cepire, che so, i gruppi di note alte piuttosto che quelle basse, oppure più quelle basse che quelle medie. La musica è là, definita, ma io non posso assolutamente dirti in anticipo che cosa tu, o tu, o tu, o chiunque altro potrà sentire stasera, oppure ha sentito ieri sera. Io personalmente penso (e spero) che la mia musica non sia così meccanica come sembra. Penso che essa abbia molta flessibilità: essa è fatta con le mani ed il procedimento è diverso da quello dello stampaggio, dove tutto quello che stampi è riprodotto pari-pari e non cambia, la mia musica si adatta all'ambiente.

#### MUSICA ED ARTE FIGURATIVA

Sì, penso che sia possibile e significativo operare similitudini, ma non penso che sia esatto operare raffronti fra la mia musica e l'action painting di Jackson Pollock anche se i risultati di tutt'e due possono avere in comune una certa libertà di « interpretazione ». La musica che si può colle-

gare all'arte astratta americana penso che sia l'improvvisazione jazz e dall'altra parte la musica di John Cage, Morton Feldman etc. Ciò che oggi faccio, penso che sia molto più in relazione con questo (indica un centrino ricamato a mano sul tavolo) piuttosto che con Jackson Pollock; con molti artisti minimali, se si vuol fare queste analogie. A proposito di libertà penso che ci si possa sentire liberi anche con questo disegno, regolare, geometrico che però è fatto a mano. Così quello che ora mi interessa è quello che, da una parte è preciso e perfetto, dall'altra parte quello che non è perfetto. Ciò che è fatto « by hand » è per sua natura imperfetto: ecco perché non mi interessa la musica elettronica. Una volta qualcuno mi chiese, perché non riproducessi gli stessi suoni con sintetizzatori, invece che far suonare piccole frasi a 18 musicisti diversi; gli risposi che non sarebbe stata affatto la stessa cosa, così come suonare Bach al sintetizzatore non è la stessa cosa

che suonarlo su un clavicembalo. Ma perché suonare la stessa musica su di uno strumento elettronico non è la stessa cosa? Perché il suono emesso da una macchina ha un'onda perfetta. Fai passare l'onda in un oscilloscopio: è un'onda stabile, regolare... Così nel caso di molti organi compatti, è la stessa cosa, il suono elettronico ha la caratteristica di non cambiare mai; è sempre lo stesso, non ci sono variazioni. Prendi

Invece un violino, suona una nota lunga perfetta, senza vibrato, tutto sembra uguale dall'inizio alla fine. Analizzala attraverso un oscilloscopio, che cosa vedi: una serie infinita di micro variazioni nell'onda, ed i tuoi orecchi lo sanno. Per questo sto cercando di eliminare dalla mia musica gli strumenti elettronici; di elettrico ci sono solo i microfoni i quali non fanno altro che rilevare i suoni acustici (le voci) e riprodurli con

differenti bilanciamenti. Ed è per questo che suono musica per battito di mani, per bongos e per pezzi di legno: è una specie di semplicità tratta dalla natura. Penso che sia una sorta di serietà nei confronti della gente il suonare con strumenti acustici. La differenza fra uno strumento acustico ed una macchina risiede nel coinvolgimento maggiore o minore del tuo corpo. Con una macchina elettrica non hai bisogno

di molte dita; quando premi il tasto di un organo il suono è sempre lo stesso, ma con il tasto di un pianoforte c'è molta differenza, così come con la marimba, col battito delle mani. Per queste ragioni mi interessano quasi esclusivamente agli strumenti tradizionali dell'occidente. Mi sono rafforzato in questa convinzione quando ero in Africa, quando ascoltavo suoni ricchissimi e complessi in posti dove non esisteva la luce elettrica nelle case. D'altra parte, attenzione, non sarei assolutamente disposto a suonare una percussioni africana o una campana tibetana o un metallofono balinese nella mia musica: è come guardare da una finestra, non sono io, non viene da me. Così quello che ho imparato quando ero in Africa, e quando ero a Bali è di pensare in un modo nuovo: come mettere la musica insieme nelle sue parti, come creare una struttura ritmica, e così una volta ritornato a casa, produrre il « mio » suono. Quand'ero piccolo suonavo il pianoforte ed ora voglio applicare le conoscenze apprese sulla mia tastiera e sugli strumenti che esistono in ogni paese occidentale. La marimba viene sì dal Sudamerica e così i bongos, ma essi sono diventati strumenti comuni a tutto il mondo. Non voglio usare alcun strumento che non abbia cittadinanza in tutto il mondo, per me sarebbe come mettermi dei vestiti sgargianti, mi ci troverei male, poco confortevolmente.

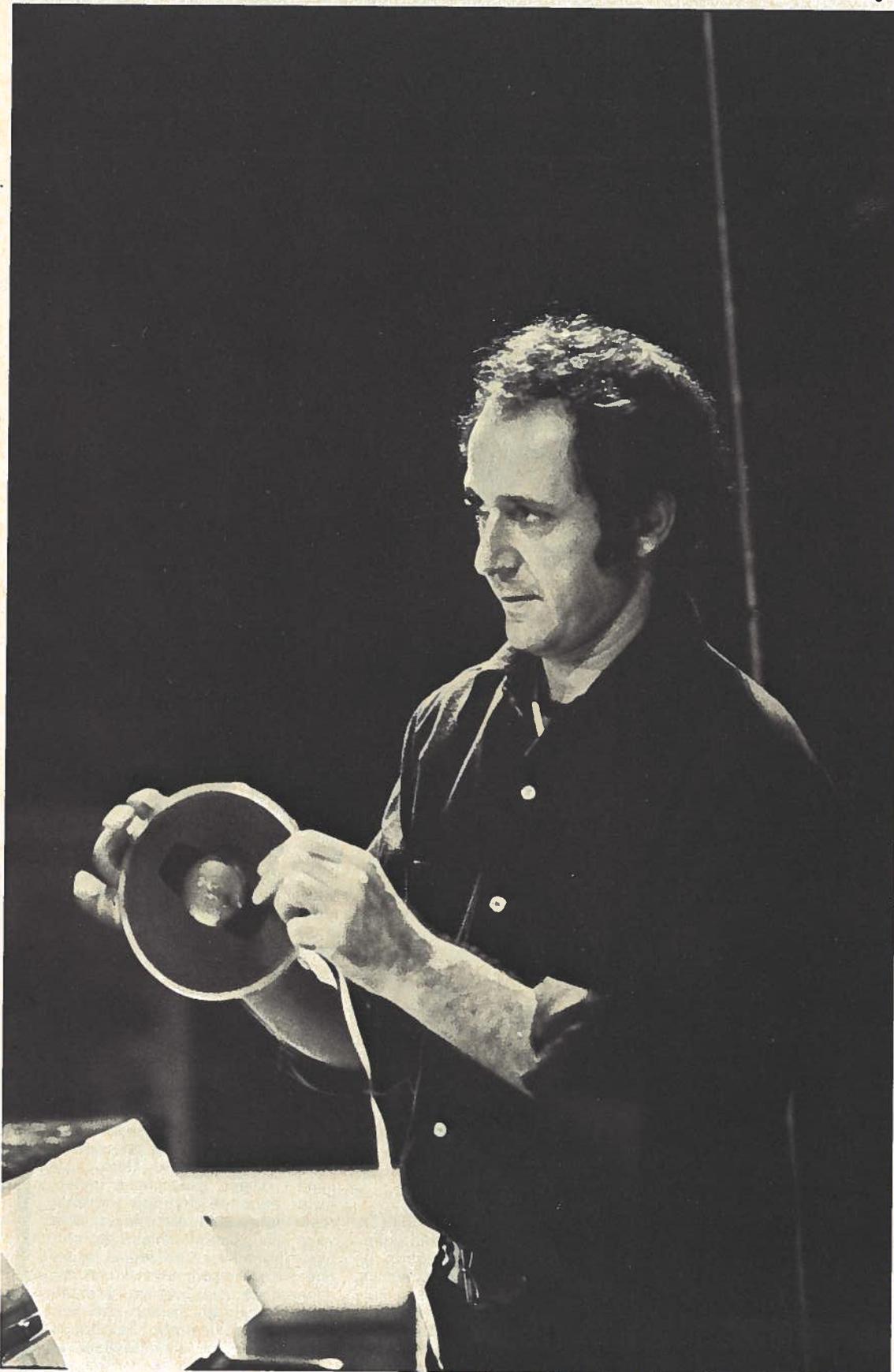
Per quanto riguarda i miei studi di musica non occidentale, voglio continuare ad approfondirli per imparare il loro modo di mettere insieme i vari elementi, per pensare in un modo nuovo, ma voglio lasciare libera la mia intuizione. Non voglio imitare i suoni della musica africana o balinese, voglio impararne le strutture ed usare alcune di quelle idee applicandole ai suoni che mi sono conaturali, ai suoi occidentali, agli strumenti occidentali.

#### UN MUSICISTA TRADIZIONALE

Sì, puoi definitivamente dire che io non sono un musicista d'avanguardia. Sono un musicista tradizionale, ma non nel senso occidentale del termine, io mi ricollego alla tradizione dell'intero mondo della musica; non certo alla musica di tutto il mondo, ma almeno di quella porzione, di quelle parti definite che io cerco di studiare.

#### DISCOGRAFIA STEVE REICH

*Phase Patterns* (Shandar)  
*Drumming, Six Pianos,*  
*Music For Mallet Instruments,*  
*Voices and organ* (Deutsche Grammophon - box di 3 LP).  
*H's Gonna Rain/Violin Phase* (Columbia)  
*Come Out* (Columbia)  
*Four Organs/Three Dances* (J. Cage) (Angel)



Carlo  
Cella

## CALIFORNIA, SBALLI E RISCHI DIVERSI

Sul diploma di laurea di Rogers Mc Guinn (professore in « cose pop », perché no?) dovrà esser menzionata indubbiamente la varietà della storia Byrds. Tanto in musica, come posson dire i mille mutamenti, di stile e di uomini; e tanto in lirica, con rapidi morsi decisi ad argomenti disparati.

Non è dubbio che la più leggendaria american band abbia impiegato scaltramente il suo « tempo letterario ». Senza esser toccati dal genio della poesia, i vari redattori Byrds (Mc Guinn, sempre; e Clark, alle origini, Crosby, Hillman, il quadratissimo Jacques Levy) hanno affrontato di volta in volta i grandi temi della young generation con semplicità pari a piacevolezza; un inimitabile gusto artigiano sigla quei ritratti di vita giovanile, che non han la tinta mirabile delle stampe di un Kantner o di un Dylan (per far esempi vicini nel tempo e nello spazio) ma pure sanno risaltare con chiarezza e dignità. Il verso è chiuso in scatole di legno (soltanto il Crosby « in acido » cercherà di mutar recipiente, come la bizzarra creatura di Tribal Gathering può dimostrare), la presa di posizione deve sempre tirar somme mercantili; chi sa navigare tra le contraddizioni del pop non faticerà comunque a scorgere la differenza tra gli oggetti Byrds e altre suppellettili dell'epoca, dove il verbo del love you zittisce ogni altra voce.

Del catalogo delizioso, ci stupiscono sempre le pagine « psichedeliche », con sicuro dispetto del Mc Guinn più « maturo », americano di mascella quadra che da tempo ha levato di torno certi aromi. In un eventuale libro sulla cultura allucinogena (lavoro che da sempre ci affascina, con mente fissa sul '66-'67) i cantori della « quinta dimensione » si prenderebbero largo spazio, per via di indimenticabili « appunti di viaggio » in tutte le wonderful lands; ciò soprattutto per merito di Crosby, amico dei tanti mister tambourine che negli anni giusti seppero aprir la mente alla generazione sessantottesca. Fifth Dimension e Renaissance Fair sono in questo senso pagine tipiche, da antologia scolastica di un futuro Liceo Classico. Esse fanno il paio con White Rabbit, con I'm a Walrus, con See Emily Play e i migliori « inviti » alle feste del

dottor Leary; gli studiosi del fenomeno posson continuare il gioco con Eight Miles High, con What's Happening, con Mister Spaceman e soprattutto Artificial Energy (dove alla fine si uccide una regina che forse è la Queen Jane dylaniana), che nascondono allusioni, doppi sensi, annunci di felicità per una sigaretta stra-

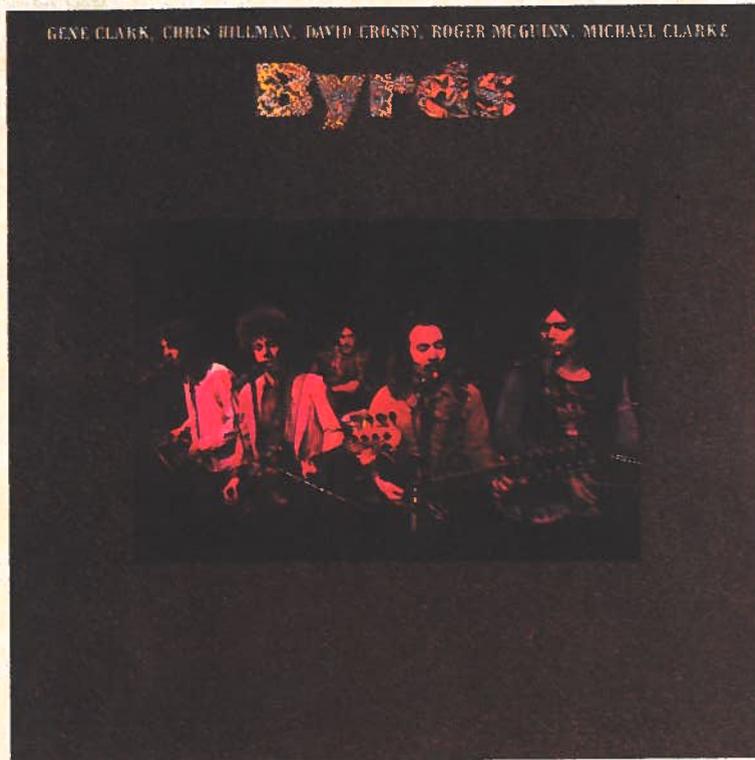
na o una pillola colorata. Il cielo è azzurro e la soddisfazione garantita, senza la paranoia di cui poi si vestiranno i punkists; così anche in Mind Garden dove tuttavia è già comparso il gabbiano d'Oriente, che invita a trovar nella meditazione l'energia per viver compiutamente. Qualche anno più tardi, Mc Guinn

rivisiterà i luoghi della « saggezza » di Crosby scrivendo All the Things, anticipando d'un soffio la stagione del ritorno alla Natura e del rifiuto di una morte avvelenata.

Non c'è poesia d'amore, nel nostro florilegio Byrds, per via di una sottile banalità che veste quelle pagine. Ci son belle cronache giovanili, invece, spaccati di un'epoca dalle molte sfaccettature. L'ironia si posa su Druck store Drivin' Man, che disegna l'americano del Sud con il suo carico di certezze e di follia, e su So You Want To Be A Rock & Roll Star, che svela candidamente il trucco della manipolazione industriale della pop music; oro zecchino ricopra invece Tribal Gathering, manifesto della Grande Illusione 1967 (lo Human Be-In, il raduno già cantato dagli Airplane di Saturday Afternoon), con i caratteri tondi della ingenuità e del plaisir du vivre. La lingua è dolce, divertente, le parole vivono in bolle di cristallo pronte ad esser soffiate sulle superbe Martin a dodici corde: la cadenza, magica e furba, sposa il ritmo felice degli strumenti.

Un certo qualunquismo, nei nostri personaggi, una sottile indifferenza alle teorizzazioni, all'engagement, la ferma rinuncia ad ogni impegno sociale. In ciò i Byrds interpretano perfettamente la commedia americana, evitando anche il dolce compromesso dylaniano. He Was a Friend of Mine (che si avvale della struttura metrica e musicale di una ballata della tradizione) è una eccezione alla regola, nel nome di un certo liberalism americano legato al nome di Kennedy; ad essa si accoppia I Come and Stand, una canzone antimilitarista di Gene Hickmet che il complesso volle adottare all'epoca di Fifth Dimension, in ossequio ai canoni della canzone di protesta.

Il disimpegno evidente alienerà al gruppo molte simpatie, specie dalle parti dei drastici misuratori di coscienza politica. Noi abituati da tempo a certi silenzi e a disarmanti ipocrisie, non alziamo la voce più di tanto, accontentandoci di archiviare il gruppo con il fardello delle contraddizioni americane della nostra età.



**Quinta dimensione**  
(Fifth Dimension)

Oh! Com'è successo che sono giunto sin qui  
ed ancora galleggio  
e non arrivo mai in fondo  
ma continuo a cadere e a sprofondare,  
rilassato dolcemente e con cura.  
Tutti i miei confini e le mie dimensioni erano scomparsi,  
li avevo malamente persi,  
vedevo quel mondo sgretolarsi e pensavo di esser morto  
ma non mi accorgevo che i sensi funzionavano  
e mentre continuavo a cadere per la voragine  
scoprii che tutto quello che mi circondava mi dimostrava  
che la gioia innocentemente è  
solo starsene tranquilli e sentirla tutta intorno,  
ed aprii il mio cuore all'Universo intero  
e lo trovai dolce e pieno di amore,  
e vidi il grande stupido errore fatto da chi mi aveva insegnato.  
Delirio scientifico, pazzia, oppio...  
e continuerò a cadere finché vivrò,  
e senza fine ricorderò il luogo che ora mi circonda,  
ora che è terminato prima di iniziare.

MC GUINN

(1966 - Fifth Dimension)

**Il giardino della mente**  
(Mind Garden)

Un tempo c'era un giardino su un'alta collina,  
verde e frutti lo circondavano, al cospetto del mare. Poi sole  
e pioggia vennero a riversarsi, il giardino crebbe e fiori  
e sprizzò colori sulla terra  
e prese forma della vita intorno.  
Ma arrivarono venti furiosi, vennero tempeste  
e io temetti per il giardino; così costruii un muro e un altro ancora  
e misi un tetto spesso e resistente,  
che riparasse dalle fiondate e dalle frecce dell'avverso destino.  
Il freddo maligno non poteva entrare ma quando arrivò il sole  
e la dolce pioggia di primavera,  
nemmeno essi riuscivano a superare quei muri.  
Sarebbe morto in perfetto comfort, ma io compresi,  
abbattei i muri tutt'intorno e il giardino ancora vive.

CROSBY

(1967 - Younger than yesterday)

**Era un amico mio**  
(He was a Friend of mine)

Era un amico mio  
era un amico mio  
il suo omicidio non aveva scopo  
né ragione né giustificazione,  
era un amico mio.

Era a Dallas  
era a Dallas,  
da una finestra del sesto piano  
un uomo col fucile lo abbatté,  
morì a Dallas.

Non ha mai saputo il mio nome  
non ha mai saputo il mio nome,  
e benché non lo avessi mai incontrato  
lo conoscevo egualmente.  
Oh, era un mio amico.

Leader della nazione  
per tanto tempo prezioso,  
era un amico mio.

MC GUINN

(1967 - Turn! Turn! Turn!)

**Dunque tu vuoi diventare una star del Rock & Roll**  
(So you want to be a Rock & Roll Star)

Dunque tu vuoi diventare una star del rock & roll.  
Allora ascolta adesso quel che ti dico:  
prendi una chitarra elettrica  
e passa un po' di tempo ad imparare a suonarla.  
E quando i tuoi capelli sono pettinati nel modo giusto  
e i pantaloni aderiscono stretti,  
vorrà dire che siamo a posto.

Poi è tempo di scendere in città,  
dove l'uomo dell'agenzia non ti lascerà stare.  
Vendi la tua anima alla casa discografica,  
che è lì in attesa per vender merce di plastica.  
Poi, in una settimana o due,  
quando sarai entrato nelle classifiche,  
le ragazze ti strapperanno agli altri.

Ma tu paghi per ricchezze e celebrità,  
hai sempre catene che vanno e vengono.  
Sei un po' alienato,  
a giocare il gioco per l'applauso del pubblico  
Non dimenticare chi sei:  
sei una star del rock & roll.

MC GUINN

(1967 - Younger than yesterday)

**Fiera di rinascita**  
(Renaissance Fair)

Penso che forse sto sognando,  
sento odor di cinnamono e di incenso,  
sento musica dappertutto  
attorno a questo caleidoscopio di colore...  
Penso che forse sto sognando,  
fanciulle passano ridendo con grazia  
con fiori color del vino tra i capelli.  
Ultima chiamata dalla Terra dove mai sono stato...  
Penso che forse sto sognando,  
qualche tonfo in un prisma di soda,  
luminosi gioielli che brillano sulle donne,  
gli occhi scoprono un prisma luccicante.  
Ancora sento le grida dei venditori:  
frutta in vendita, candele di cera da bruciare.  
Fuochi brillano vivamente, presto cadrà la notte.  
Penso che forse sto sognando...

CROSBY & MC GUINN

(1967 - Younger than yesterday)

**Raduno tribale**  
(Tribal Gathering)

Johanna sabato con piccolo sorriso,  
scomparsa nella folla di gente felice  
che sembra non essere mai arrivata da qui.  
Strana cosa raccolta in una tribù,  
strana cosa raccolta in una tribù.

Uno straniero in un angolo viene ridendo,  
facendole uno scherzo innocente. Arriva un suo amico,  
(angelo motociclista,

si siede per un po', chiacchiera e spartisce il fumo.  
Strana cosa raccolta in una tribù,  
strana cosa raccolta in una tribù.

Bella signora con una farfalla, tutte le ragazze felici danzano vicino,  
prese nel suono di oscuri tamburi,  
perso nella ruota del cielo.  
Strana cosa raccolta in una tribù,  
strana cosa raccolta in una tribù.

CROSBY / HILLMAN

(1968 - Notorious Byrd Brothers)

**Il guidatore del camion del drugstore**  
(Drug Store Truck Driving Man)

E' un guidatore del camion di un drugstore,  
è il capo del Ku Klux Klan;  
quando l'estate ruota attorno alla città  
è ben felice di non esserci.  
Possiede una casa sulla collina,  
mette sul piatto dischi country sino a che non ne hai a sufficienza,  
è amico di un fattore, è una persona infelice  
e certo pensa in modo diverso dai dischi che ascolta.  
Non ama i tipi giovani che conosco,  
me l'ha detto una notte durante la sua emissione radio:  
conserva una medaglia vinta in guerra,  
pesa cinquecento libbre e dorme sul pavimento.  
E' stato un padre per me,  
è il solo disc jockey che si possa ascoltare dopo le tre.  
Io sono un musicista notturno in una band di rock & roll  
e non riesco a capire perchè non gli piaccio...

MC GUINN & LEVY

(1969 - Doctor Byrds & Mister Hyde)

**Tutte le cose**  
(All The Things)

Guarda il sole com'è brillante,  
non è mai stato così,  
guarda il sole che splende attraverso la mia porta  
ma non c'è nessuno.  
Vedo caldi sorrisi che non ho mai donato  
riflessi nell'aria,  
tutte le cose voglio oggi,  
tutte le cose che ho sprecato sul mio cammino.

Senti la terra, che dolce odore.  
Non so che sensazione si provi  
a veder la terra scivolare sotto i piedi,  
al mio passaggio.  
Vedo lacrime che non ho mai versato in ogni goccia di rugiada,  
tutte le cose che voglio oggi,  
tutte le cose che ho sprecato sul mio cammino.

Senti i cieli intonar canzoni che avrei potuto suonare  
quando ero troppo impegnato a dimostrare di non aver paura,  
guarda questa paglia arida e spezzata,  
che sta diventando marcia,  
guarda questa paglia secca e spezzata,  
lasciata indietro, dimenticata.  
Vedo cose che non ho mai fatto in un soffio di vento.  
Tutte le cose voglio oggi,  
tutte le cose che ho sprecato sul mio cammino.

MC GUINN / LEVY

(1970 - Untitled)





**ENO, PHIL  
MANZANERA  
E ALTRI  
801 Live  
(Island)**

Qui si canta una volta ancora (dal vivo, alla Queen Elizabeth Hall, settembre 1976) una canzone che in Inghilterra è male accolta, suona nervoso e irregolare che recupera qualcosa dei Caravan, dei primi Roxy Music, di Quiet Sun e di certi Matching Mole in *rhythm*. Protagonisti dell'esperienza sono alcuni ottimi musicisti d'Inghilterra, Brian Eno, Phil Manzanera, Bill Mc Cormick e gente simile; l'operazione è così coraggiosa come vana, tanto divertente quanto contraddittoria.

Mi pare che la trama sia quella di *For Your Pleasure*, che la filosofia si nasconde dietro il rock ostentato e stravolto di quei memorabili giorni. Eno e Manzanera giocano all'oltraggio, fingendo una depravazione che ha tutti i crismi dell'operazione intellettuale; in ciò la deliziosa vitalità (che passa per un nobile distacco), tratto distintivo dall'eroica idiozia del punk odierno. Dove l'artiglio ironico non arriva, è freddo e smarrimento; così in *Diamond Head* (che potremmo dire un'Europa per spiriti eletti) e in ogni attimo ispirato dallo standard chitarristico e dall'amore per l'elettronica dozzinale.

Dai rami dell'albero scendono cose sorprendenti, mele avvelenate, frutti fuori stagione. Da buoni cultori di « misteriosofia pop » non possiamo che apprezzare la riscoperta di *Tomorrow Never*



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

*Knows*, uno dei capolavori psichedelici di Lennon e Mc Cartney, che pure qui perde qualcosa del « sapore proibito » delle origini; ancor più ci esaltiamo per *You Really Got Me*, vecchio hit di Ray Davies ripreso con mano furente, con voce inaudita. Per gli innamorati di Eno, qualcosa di nuovo (rock scorticante, lingua in fuori) e una buona esecuzione di *Baby's On Fire*, vero classico della paranoia di tutti i tempi.

(r. b.)



**JOE ZAWINUL  
Concerto Retitled  
(Atlantic)**

Qualcuno suggerisce l'ipotesi che il mostro rock-jazz sia stato fabbricato fra picchi tirolesi, nel laboratorio del dottor Zawinul. E in effetti, sotto la faccia da impiegato del catasto, il tastierista mitteleuropeo sa ordire complotti con mente acuta, come dimostra la sua lunga marcia attraverso le istituzioni (Canonball Adderley prima, Miles Davis e infine Weather Report).

Questo *Concerto Retitled* scava dietro la facciata, a rappresentare le serate in pantofole, lontano dalle alchimie. Invi-

tato qualche amico (Hancock, Woody Shaw, Miroslav Vitous, Richard Davis, a sfoggiare nomi di lignaggio), Zawinul racconta, si confida, dialoga, scherza, si abbandona ai ricordi. Senza arnesi da sballo, senza gli ipnotismi dell'imbonitore di stile, qui il pianista intrattiene. Il liquore di *From Vienna With Love* (i baffi dell'austriaco a chi rinviene un titolo più nauseabondo) è di quelli che un gentiluomo verserebbe di nascosto nel vaso dei fiori, mieloso e insopportabilmente attaccaticcio. *Riverbed, My One And Only Love*, e i loro vicini di solco, sono cremi innocui, vagamente demodé, confezionati con cura e abbondanza di carta. Tipici rappresentanti di un mainstream per bene, da salotto elegante e sbadigliante. Per non lasciare sobria e gelidina la congrega, sul finale Zawinul accende le luci e spolvera le bottiglie d'annata: *His Last Journey* e *In A Silent Way* (proprio lei) annientano i poveri di spirito e rianimano la pelle, richiamando in vita gli spettri del Davis '68 e del primo Weather Report. Senza gli stampini plastificati da catena di montaggio sonora, dunque, ma con una mimetica insinuante, controllata, acconciata con sapienza, affascinante. Ed è proprio qui, dopo la vecchia nobiltà decaduta e prima dell'odierno funky agghindato, che lo Zawinul non va svenduto.

Perfida attrattiva dell'ambiguità.

(f. b.)



**CHRIS FARLOWE  
Out of Time/  
Paint it black  
(Charly Records)**

Ripubblicazione. Ne l maggio '68 (si proprio nella grande Primavera) questo tenore del pop britannico che ama i ninoli a svastica, se ne usciva allo scoperto definitivamente prima di spiccare il suo balzo migliore nei Colosseum, del cui disfaccimento musicale, della cui degenerazione « hard » egli sarà insieme a Clem Clemson il primo responsabile. La sua grande passione per l'enfasi rock e per il leaderismo vocale ha qui un esempio smagliante di narcisismo. Il disco già a suo tempo era estremamente commerciale nelle intenzioni (ben quattro brani dei Rolling Stones) e nella realizzazione (archi e fiati alla Tom Jones).

Nessuno dei dieci pezzi reca firma Chris Farlowe naturalmente, il quale si dubita fortemente che abbia mai conosciuto un rigo di musica, fedele al modello di vocalità naturale ed istintiva che « andava a quei

tempi ». Oltre ai due pezzi di testa compaiono *Yesterday's Papers* e *Ride on Baby* di Jagger-Richard, una terribile *Moanin'* con sitar e brass-section, ed una *My Way of Giving* anche questa presa a prestito dagli Small Faces (Steve Marriott/Ronnie Lane). Insomma una « raccolta di successi » in chiave pop dove *Paint it Black* esordisce con un violino tzigano (sic) e l'asciuttezza di *Out of Time* viene abbondantemente annaffiata di archi in ampio spiegamento. Al di sopra, ma purtroppo insieme a tutto ciò rimane la voce di Farlowe che non mancava, ai tempi, del fascino gutturale dell'incolto e di una spiccata riconoscibilità: il gusto è altra cosa.

(c. m. c.)



**TERJE RYPDAL  
After The Rain  
(ECM)**

Traviato indubbiamente da cattive letture (Richard Strauss, cito fonti attendibili), Rypdal prosegue a zoppicare, dopo aver imparato come da proverbio. *After The Rain*, tra le molte virtù possibili, sceglie la coerenza, impiccandosi con le proprie mani: ciò che *Whenever I See* aveva promesso e *Odyssey* solo in parte realizzato, trova qui completamento e glorificazione, con gran dispetto di chi aveva creduto ai primi messaggi dell'artista.

Il Rypdal di oggi « sente le voci » e « vede i colori » come un poeta intimista di mediocre levatura. La musica è una pagina di diario su cui scorrono impressioni, piccole immagini, soffi di vita con vana regolarità;



l'uomo toglie il ritmo (dunque proietta il suo fascio di pensieri in faccia all'eternità) ma non sa uscire dalla meditazione spicciola, per cui ogni suono piange miseramente dal circolo vizioso della contemplazione. Inutile rammentare buone lezioni passate, *Icing* o *Electric Fantasy*, dove la bellezza aveva spina dorsale e vento tra i capelli, e la purezza timbrica qui malintesa (abbracciata allo spettro di Mahavishnu e di certo Santana) era stimolo per affrontare il problema del suono nella sua radice magica.

Difficilmente Rypdal ritroverà il bandolo della matassa. Qui, inoltre, cede alla tentazione di far tutto da sé, indebolendo ancor più il discorso con fragili sortite pianistiche, di fiati, archi, percussioni, aiutato solo dall'esile voce della moglie Inger Lise. I dieci brani contano tutti la stessa fiaba, e solo è da rilevare ancora il tentativo dell'uomo sulla chitarra acustica, pateticamente carezzata nel ricordo di certo Ralph Towner in *love*.

(r. b.)



**OLIVER LAKE**  
**Holding Together**  
**(Black Saint)**

Oliver Lake stacca il biglietto per una maturità piena e superba. Questo *Holding Together* scende giù d'un fiato, lucida la mente e lascia in corpo una sensazione di appagamento. Lake (che affonda le radici nel Black Artists Group di St. Louis, fratello di sangue e di creatività dell'AACM di Chicago) soffiava arie stralunate e coinvolgenti e ad esse dà anche forma compiuta e attraente, scegliendo con

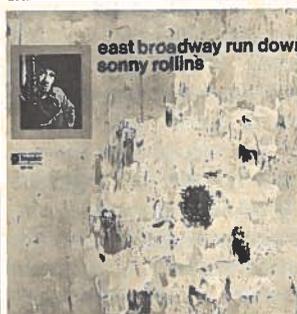
nitida e giustificata ambizione di muoversi nei grandi spazi.

I modi angolosi del suo fraseggiare colgono la lezione della storia espressiva, ed evadono definitivamente dalla mitologia free. L'alto non sputa fuoco fino all'ultimo respiro, non è più torrenzialmente incandescente irraguardoso della natura strutturale. Gli occhi sono ugualmente visionari, i gesti fisici intensamente sentiti, ma a sorreggerli sta un progetto umano e sonoro teso più in alto. Musica di movimento, questa: proiezioni, ripiegamenti, riflessi fulminei, scambi puntuali e serrati. A solcare queste correnti terse, con Lake, ci sono tre giovani personaggi i cui nomi erano rimbalzati in giro accompagnati da aggettivi entusiastici, ma che finora rimanevano inediti per le cronache discografiche. Ebbene di costoro risentiremo parlare non poco, perché qui lasciamo intravedere i segni di personalità sorprendenti. Paul Maddox, soprattutto, batterista che conta soltanto venti primavere, scoperto dal genio lungimirante di Leo Smith, denota una fantasia impressionante, una disinvoltura a inventare che non può non meravigliare (ascoltare, per credere, quel piccolo gioiello che è l'assolo in *Machine Wing*). Il procedimento compositivo di Lake, del resto, benché rifugga le estenuanti maratone in assolo, è concepito con tale varietà e intelligenza da consentire ad ognuno dei musicisti di dar fondo alle proprie risorse creative. Esempari, in questo senso, *Trailway Shake* e la *Holding Together*, dalla quale il titolo di testa, che si svolgono su temi lunghi escogitando una molteplicità di situazioni che mette al bando il rischio della dispersività. Hasan, poi, giustamente non disdegna i ritmi « facili », restando ad essi fre-

schezza e gioia. E la *Bal-lad* finale è un incantevole e misurato duo fra la morbida chitarra di Michael Jackson e il flauto sognante di Lake.

Alla quarta uscita come leader, dunque, Oliver Lake mette a punto identità, poetica e progetti. E la tela creativa trova uno dei tessitori più immaginifici.

(f. b.)



**SONNY ROLLINS**  
**East Broadway**  
**Rundown**  
**(Impulse)**

Il vento delle riedizioni tira forti raffiche soprattutto sulle ricche colture di casa Impulse, una delle etichette estere forse più palleggiate dalla distribuzione indigena. Questo *East Broadway Rundown* risale al 9 maggio del 1966. Insieme al sax di Rollins agitano i consueti vessilli jazzistici la tromba di Freddie Hubbard, il basso di Jimmy Garrison e la batteria di Elvin Jones, questi ultimi divenuti già orfani musicalmente del maestro John Coltrane, apprestandosi a diventarlo fisicamente di lì a circa un anno.

Come si sa nella storia del jazz vi sono figure (Charlie Parker, prima di lui Armstrong, dopo di lui Ornette e Coltrane) che hanno aperto nuovi sbocchi per la piena dirompente della libertà musicale afroamericana. Sonny Rollins appartiene a quella schiera, anch'essa non nutritissima, di esploratori, di sviluppatori di tematiche ed aree particolari (Lester Young, Coleman Hawkins etc.).

Inutile sarebbe il cercare sbilanciamenti avan-

guardistici negli schemi, nei moduli ed anche nelle sonorità in cui si articola anche questo *East Broadway* (unica eccezione la parte finale della lunga suite che dà titolo all'album con sovracuti smorzati ed echizzati in secondo piano). Sonny Rollins è stupendo maestro di tradizione e come tale va inteso. Non sarebbe nemmeno corretto cercare confronti con ciò che Coltrane aveva già fatto (*Ascension*, *A Love Supreme*), o con quanto si apprestava a fare (*Interstellar Space*, *Expression*): la natura dell'ispirazione di Rollins sta in fondo alle viscere del sax e non nella libertà di « patterns »; sta nel calore dell'espresso e del sottinteso, consiste in un nuovo spelling, non in una nuova sintassi jazzistica. I moduli sono quelli classici dell'improvvisazione tematica: assoli alternati con turni più o meno rigidi, i tempi e le sincopi hanno profumo di casa, ma il recipiente è colmo il contenuto è generoso, a quel tempo si sapeva ancora bene cosa fare.

(c m. c.)



**EDDIE & THE**  
**HOT RODS**  
**Teenage Depression**  
**(Island)**

Leaders della frazione *punk* inglese, Eddie and the Hot Rods esordiscono su *long playing* con questo *Teenage Depression*, bella raffigurazione del nuovo rock angoscioso che da un po' di tempo soffia anche dalle parti di Piccadilly Circus.

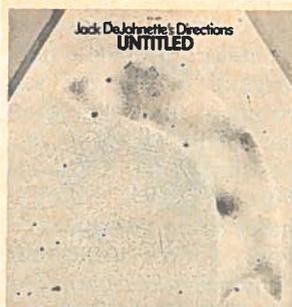
Del quartetto avevamo ammirato, tempo fa, il paio di 45 giri (*Woolly Bully*, *Gloria/Satisfac-*

*tion*) con cui si era affrontato il problema dell'*original beat* e del suo recupero in chiave odierna. Dalle chitarre seccissime e dalla classica voce di Barrie Masters, nasceva un disegno nervoso, a tinte piene, che convinceva del buon *feeling* della formazione ma lasciava affiorare sospetti sulla sterile filosofia del revival; così anche tra queste righe, dove pure l'operazione nostalgica è ridotta ai minimi termini, costretta all'ossequio doveroso di *Kids Are Alright* e al giochino *soul* di *Show Me*. Il fatto è che un simile rock può muovere più al sorriso, che non alla passione o al fuoco di vita; troppo scoperta è la recita, troppo evidente la citazione di un'epoca e di una serie di personaggi. Nel nostro labirinto auricolare, il ritmo pulito di voce e chitarre si muove bene, porta a felici associazioni, ricorda i dì del *beat* e della *non contaminatio*; in ciò pregio e difetto, vita e morte, completamente, senza che nemmeno sia tentata la consumazione significativa di cui in Patti Smith e nei punkisti rigorosamente tali.

Titolo e foto di copertina (un bimbo che la fa finita) bene illustrano la problematica della new generation e della musica sua propria. Con tutto ciò, Eddie and The Hot Rods ancora credono nella passione ritmica, nell'ebbrezza sonora, nel sound felice e infine vivo; *Teenage Depression*, *Get Across To You*, il già citato aforisma da Pete Townshend illustrano bene il gioco, che a tratti ricorda (anche nella scelta della brevitas) l'ingenua sagra dei Ramones.

(r. b.)





**JACK DE JOHNETTE**  
**Untitled**  
**(ECM)**

Non era irragionevole attendersi qualcosa di più sostanzioso, alla tavola imbandita da Jack DeJohnette. Non predizioni visionarie, non poetiche raffinatissime, ma un esercizio sonoro più disinvolto e agile, condito con guizzi di fantasia di cui il disco (febbraio '76) è invece parsimonioso.

*Untitled* scorre dunque via senza affanno ma anche senza sorprese. Non infastidisce le orecchie, ma nemmeno giunge a stimolare creativamente la mente e il corpo. DeJohnette si conferma personaggio lunatico, che alterna prestazioni stupende (la laurea all'università Davis, il *Ruta and Daitya* in complicità con Keith Jarrett, le recite su testi altrui, come nell'altro, delicatissimo album ECM sotto la responsabilità di Kenny Wheeler) a un mestiere stiracchiato. Qui il polso vibra con la consueta maestria sui piatti, escogita figure preziose, ma non è altrettanto sicuro nel tessere le trame del gruppo. Gli manca cioè il tocco della sintesi, il graffio maledetto del leader.

Non stende la medesima disinvoltura che ne fa uno dei più lucidi e immaginifici inventori sulla batteria. Così se DeJohnette è cavallo di razza, nel gruppo troppi pesi ne penalizzano la corsa. legando anche il volteggiare della criniera precussiva: Warren Bernhardt è tastierista che auguro ad ognuno di non ritrovare mai più sul proprio ascolto; al basso Mike Richmond inanella

una sequela impressionante di luoghi comuni; e l'acerbo Alex Foster incrina una voce assai bella sul tenore con un fraseggio piuttosto risaputo e routiniere. Il solo John Abercrombie, dunque, sa puntellare l'impalcatura pericolante, pur senza regalare brividi. Di costui si potrà anche non sopportare l'attitudine gastronomica, che gli fa frequentare compagnie eterogenee e spesso non raccomandabili, ma la cifra di personalità chitarristica è quantomai convincente e gli consente di non appannare mai l'impronta del talento. Così, sfogliando la margherita del dubbio, il petalo che non appassisce è proprio un intenso duo fra DeJohnette e Abercrombie, *Pansori Visions*, bozzetto garbato di indagine di affinità. Per il resto *Malibu Reggae* è storiella spiritosa e *Fantastic* sprema qualche stilla di agilità dall'arida formula rock-jazz. Sei meno, di stima.

(f. b.)



**STEVE LACY -**  
**ROSWELL RUDD**  
**Trickles**  
**(Black Saint)**

Dodici anni di vita e di musica sono passati dal 1964, periodo in cui per l'ultima volta il sax soprano di Steve Lacy ed il trombone di Roswell Rudd avevano combattuto insieme qualche battaglia contro l'Ovvio. L'occasionale riunione fra questi due musicisti già allora differenti fra loro, ha oggi il sapore del confronto Europa-America, se non giungesse a falsare ancor più il pretestuoso tentativo di confronto, la diversa statura creativa dei due. Steve Lacy è

creciuto musicalmente in ambiente europeo (parigino), ed è in Europa che ha precisato la mira delle sue intenzioni di ricerca. Roswell Rudd, oltre ad essere già a suo tempo cresciuto in ambiente newyorkese, ed affinato alla scuola Jcoa, non ha mai avuto finora molte occasioni e molta intenzione di violentare più di tanto gli assiomi tradizionali dell'afroamerica. Ne risulta da questo incontro discografico che Lacy abbandona per lo più ogni intenzione di ricerca, adattandosi biologicamente al suo nuovovecchio partner; mentre Rudd mostra tutto il suo caldo tradizionalismo anni sessanta. A tratti sembra d'aver di fronte una versione anni settanta di *Complete Communion* o di *Symphony for Improvisers* (temi « a la Coleman », assoli e ritmo).

Kent Carter avrebbe una gran voglia di assecondare Lacy e la sua stralunata sonorità, mentre Beaver Harris sta tutto dalla parte di Rudd incanalando senza esitazioni il ritmo sui rigidi binari del « tempo ».

L'evento è certo storico. Basta non aspettarsi il Lacy che siamo soliti conoscere, il Lacy eversivo e rischioso che siamo soliti conoscere. Qui c'è molto gusto del divertimento, del suonare « together », della rimembranza, della citazione. Lacy ha dovuto rinunciare in parte alle unghie, mentre Rudd ha dovuto tirarne fuori più di quanto sia probabilmente abituato a fare. Nell'insieme, nel profondo, l'incontro c'è (e come poteva essere altrimenti nel caso di due grossi musicisti come loro), ma il nubio suona contraddittorio, stimolante e un po' contratto, emblema di due mondi musicali e di due concezioni, quella americana di ieri e quella europea di oggi, che stentano a trovare la giusta distanza.

(c. m. c.)



**GATO BARBIERI**  
**(Oxford)**

Abitualmente, su GONG, le recensioni sono appunti di viaggio soggettivi, impressioni, stimoli, proposte di lettura, che implicano un certo sforzo personale di chi le compila. Ma trovarsi fra le mani un disco come questo di Gato Barbieri fa scomparire ogni desiderio di approfondimento.

Il disco, intendiamoci, può essere tranquillamente consigliato: perché rimanda alle storie più affascinanti narrate da Gato, con succose versioni inedite di brani splendidi già incisi altrove; perché un'accorta politica editoriale lo immette sul mercato per sole tremila lire. Ciò che sinceramente infastidisce sono la sciatteria, l'oscurantismo, il disprezzo, con cui l'incisione stessa viene proposta. La formazione non è menzionata; data e luogo rimangono a tal punto nel vago da suscitare diffidenza; ma soprattutto una macabra interpretazione della fantasia escogita titoli inventati di sana pianta.

Così *Carnavalito* diventa *Michelle 2*, *El Dia Que Me Quieras* è ribattezzata *Unknown*, *El Pampero* si tramuta, sotto la maldestra bacchetta delle note di copertina, in un ovvio *Latin America 2*, e *Tupac Amaru* si ritrova ad essere *Michelle*. Trucco da baraccone per speculare sul mistero o sbraccata ignoranza che non avverte neppure il bisogno di informarsi? La seconda soluzione è meno suggestiva, ma più probabile nella sua miseria. Non stiamo a scomodare questioni di cultura, ché evidentemente con

questa pratica non hanno nulla a che fare. Solo sconcerata pensare che qualcuno ancora pensi che far bene le cose richieda più tempo e fatica che farle squallidamente: sarebbe bastata una telefonata a chiunque abbia anche sommarientemente presenti i dischi di Gato...

(f. b.)



**CHARLIE HADEN**  
**Closeness**  
**(Horizon)**

A molti anni dal leggendario *Liberation Music Orchestra* (vero manifesto di un certo jazz uscito in buona salute dalla tempesta dei '60), Charlie Haden sigla un nuovo album solistico, offrendo diversi ritratti di sé, confermando la buona statura di contrabbassista più che di compositore.

*Closeness* è scrittura discontinua, e con ciò non s'intende solo constatare l'evidente diversità delle situazioni proposte. Oltre i « cambi di posa » del protagonista (con Keith Jarrett, con Ornette Coleman, con Alice Coltrane, con Paul Motian), che testimonia di un lucido interesse per diversi territori dell'esperienza musicale, c'è un'ispirazione incerta che ora s'affanna ora s'esalta, rendendo fragile la materia discografica. Ciò è vero soprattutto per gli episodi di *Ellen David* e di *For Turyia*, dov'è affrontato con mano infelice l'eterno problema della bellezza in musica; nel dialogo con il vano pianoforte di Jarrett, tra i vapori dell'arpa di Alice Coltrane, Haden smarrirebbe il senso della propria poesia, venendo a patti con un distorto concetto

d'estetismo che mette in discussione anche la limpida geometria bassistica. Qualche minuto più in là, nel commosso omaggio libertario di *For A Free Portugal* (con il preciso Paul Motian alle percussioni) Haden indica a se stesso quale sia la strada giusta, facendo risuonar con forza la voce asciutta e non compromessa dello strumento. Il jazz che accade è ricco di segni ritmici tradizionali ma non dimentica di operare dialetticamente con altri elementi; l'uso di materiale folcloristico angolano, sia pur sotto forma di citazione su nastro, non può non ricordare il notevole racconto della Music Orchestra.

Il quarto brano, *Oc*, è inevitabile omaggio al maestro Orsin dai giorni del quartetto memorabile. In questo senso, la pagina è tipica sino alla perverzione, giocando sul contrasto tra i guizzi inquietanti della tromba e l'instancabile moto contrabbassistico, onda vigorosa contro il muro della possibilità jazzistica.

(r. b.)



**MCCOY TYNER**  
**Fly with the wind**  
(Milestone)

Forse, il precedente che spinge ancora tutti noi nel continuare a prendere in considerazione McCoy Tyner e la sua musica è quello stupendo *Enlightenment* registrato dal vivo a Montreaux '73. Il prolifico periodo intercorso da *Sahara* ad *Enlightenment*, ed il ricordo di belle, vecchie cose, di improvvisazione ancora fresca ed energetica non è giusto cancellarlo con frettolosa cru-

deltà, anche se questo *Fly with The Wind* seguito ai *Sama Layuca*, *Atlantis* e *Trident* che si muovevano con simili mosse, si presenta come un tipico prodotto alla Creed Taylor. C'è un bel cast di cavalli di razza, di bei nomi della musica nera (Ron Carter, Hubert Laws e Billy Cobham), ma con un tocco in più: una fila di violini, due viole e due violoncelli. Di primo acchito qualche purista che è solito metter fiori freschi davanti alla fotografia di John Coltrane potrebbe piantar lì tutto, ma è onesto dire che i legni non sono usati in maniera pesantemente romantica ed edulcorata, ma in fase di copertura, di ampliamento dei volumi, degli spazi e non in chiave spudoratamente « leggera ». A ciò va aggiunta anche la sorpresa di veder amalgamati insieme timbri non jazzistici in buona armonia (il flauto è l'unico strumento solista oltre al pianoforte). Ed ancora maggiore sorpresa è sentire Billy Cobham suonare al meglio di quanto la sua notevole tecnica e la sua mancanza di buon gusto consente, evitando le sciocche gigionerie alle quali ci ha da tempo abituato. (Speriamo che anche questa volta non si venga tacciati d'essere «cobhamisti», dopo aver dimenticato d'un colpo il fiele che su decine di pagine di Gong è stato finora rovesciato contro l'amico William). L'orologio ha diverso quadrante ed identica meccanica rispetto agli ultimi quattro albums. Si inizia col tema perentorio, altisonante (un po' da film), con frasi lunghe ma ben staccate, poi di colpo, ma atteso, arriva l'impetuoso ingresso del ritmo con l'immane rosario di note velocissime sulla tastiera, con tutto quel che segue. Insomma queste scale in semicrome e bisicrome di McCoy Tyner sono veramente diventate appiccicaticce. Le fre-

netiche scorribande dell'ex pianista di Coltrane hanno tutte una meticolosità nel rispetto degli stessi intervalli, delle distanze, una puntualità che non le fa sembrare, ma le rende di fatto uguali in maniera confrontabile e quantificabile. Tutte le variazioni, le scale, i trilli che compie con la mano destra, mentre la sinistra percuote accordi dissonanti o assonanti (a seconda del momento) a piacimento, sono tutte veramente, assolutamente, incontestabilmente uguali. Ogni disco nuovo di McCoy Tyner da *Sahara* in poi riproduce ormai un modello pianistico collaudato. Ogni album preso singolarmente può attirare l'interesse di chi non conosca i precedenti, e può veramente soddisfare la curiosità, e le esigenze pur difficili dell'appassionato, dal momento che tutti sono di ottima fattura e di stimolante energia, ma il confronto fra di loro è assai pericoloso per il compositore e soprattutto per l'improvvisatore.

(c. m. c.)



**BYRDS**  
**Mister Tambourine**  
**Man (CBS)**  
**Sweetheart of Rodeo**  
(CBS)

La nuova collana economica della CBS (*Pop Bazaar*; il titolo spiega esaurientemente) propone due lavori classici dei Byrds, opere che per diverse ragioni « hanno fatto storia » nel mondo del pop. L'offerta a basso prezzo vale specialmente per i più giovani, che forse conoscono Mc Guinn per i soli *long playings* in proprio, trascurando

la fondamentale discografia Byrds; che fanciulli e fanciulle si scambino simili sotto l'albero di Natale, dunque, se tanto può giovare alla causa del pop.

*Mister Tambourine Man* (il primo disco di pop americano, diciamo così) è classico dalla barba lunga, tanto bello quanto risaputo. In esso accade per la prima volta il miracolo del *folk rock*, la fusione intelligente di *american music* e nuovo ritmo giovanile; la bellezza dell'operazione passa per magnifiche voci in *tune*, per semplici melodie rilassanti, per timbri chitarristici variopinti. Il fascino è notevole, nonostante molt'acqua sia scorsa sotto i ponti; specie ad ascoltar le canzoni dello Zimmerman (*Mister Tambourine Man*, indimenticabile, *Chimes of Freedom*, *Spanish Harlem Incident* spostata d'un palmo) si accendono lampadine al posto giusto, ricordando l'ispirazione forte che pure non prescinde da un'ottimistica visione delle cose. Ai più ingenui ascoltatori, comunque, sarà bene ricordare che nel disco non suonano i Byrds originali, bensì il solo Roger Mc Guinn, aiutato da esperti *sessionmen*.

Di altra fatta e peso *Sweetheart of Rodeo*, invece, opera del '68 che la storiografia ufficiale mette al principio del « rinnovamento artistico » del pop americano. Più smalzati e freddi, i Byrds di quella occasione puntano sul passato e sulle più salde « virtù della prateria », rinunciando agli entusiastici accenti del '65 e alla psichedelia degli anni successivi. Così un suono morbido, molto legato a certi schemi *country and western*, che scambia l'originale purezza sonora con vecchie monete melodiche e recupera gesti, strofe, strumenti della tradizione. Discorso importante, ricco di conseguenze (si

pensi a tutto il movimento del *country rock* che poi verrà) ma carente sotto il profilo dell'analisi culturale; *Pretty Boy Floyd*, di Woody Guthrie, la bella *You Ain't Goin' Nowhere*, di Dylan, *originals* e classici di ogni risma sfilano davanti all'ascoltatore con ambiguo disordine, vestiti ora di nostalgia ora di semplice ingenuità estetica.

(r. b.)



**SMALL FACES**  
**Ogden's Nut**  
**Gone Flake**  
(Charly Records)

Ripubblicazione. Anche qui correva l'anno sessantotto, e nell'Europa giovanile « pensante » succedevano parecchie cose, che l'Isola puntualmente glissava non lasciando tracce profonde nel primo pop GB. Gli Small Faces in marcia sulla strada della furberia, si facevano le ossa rimasticando modelli di vocalità fin troppo conosciuti per dirne i nomi. Le « piccole facce » aspettavano di crescere per togliersi lo « small » dinnanzi, e aspettavano anche la voce di Rod Stewart che stava nel frattempo sciacquandosi la gola col vetriolo con Jeff Beck. Quel che dava però un mordente quasi nuovo al gruppo era la chitarra di Steve Marriott il quale anch'esso attendeva il momento buono per farsi negli Humble Pie un proprio feudo. Anche qui la lotta era difficile, e Steve Marriott si aiutava in qualche modo sporgendosi dal banco, e dando numerose sbirciate ai « pensierini » che un negro mancino e stralunato andava sciorinando sulla

Fender con una facilità da far invidia a tutti. A quel tempo le quattro Small Faces recavano i connotati di Steve Marriott (chitarra, pianoforte, armonica), Ronnie Lane (basso), Ian McLagan (organo, harp, chitarra), e Kenny Jones (batteria); e, in fondo, la musica non era male.

(c. m. c.)



**ALBERTO CAMERINI**  
**Cenerentola e Pane quotidiano (Cramps)**

Nell'ambito del cosiddetto « rock metropolitano milanese » (tutti sostengono di rifiutare le etichette, ma alla fine esse circolano più velocemente delle barzellette sporche) Alberto Camerini ed Eugenio Finardi sembrano porsi come alter-ego l'uno dell'altro. Finardi è mediocre strumentista (per sua stessa ammissione), ma profondo ed acuto conoscitore dei meccanismi della « comunicazione »; il che si risolve in una particolare intuizione nella scrittura, in una capacità di creare frasi, temi, ritmi capaci di « vibrarti nelle ossa ed entrarti nella pelle ». Camerini, alla luce di questo suo primo album sembra veramente essere il suo rimando speculare: ottimo strumentista, ben capace di muovere le dita disinvoltamente sulle corde della chitarra, ma senz'altro meno dotato di risolutezza compositiva. In questo suo primo sudato e meritissimo album (per carità!) ci sono ingenuità e freschezza inventiva in eguale misura.

La voce di Camerini manca di risolutezza (e

può essere un atteggiamento aderente alla sua personalità), gioca sempre sulla medesima semi-affannata modulazione (e anche questa può essere una scelta), è dotata di un'estensione piuttosto ridotta (il che potrebbe non essere di per sé oggetto di denigrazione) ma inevitabilmente non gli consente un'ampiezza di soluzioni sufficiente ad uscire da qualunque situazione. Camerini sa suonare con buona tecnica, accuratezza e buon gusto la chitarra elettrica, ma non sa predisporre per sé, la sua voce e la sua chitarra il materiale ideale per poter dare il meglio di sé dal vivo (a questo servono gli album d'esordio, non è vero?), ciò non toglie che Camerini riesca ugualmente a farlo (il che è molto probabile). I suoi testi sono simpatici, solari e senza inutili tortuosità, ma a tratti non riescono a tenersi a distanza di sicurezza dalle radiazioni dell'ovvio (*La ballata dell'invasione degli extraterrestri*, *Cenerentola*), anche questo potrà benissimo non impedire che un certo pubblico giovanile incantato e disincantato possa identificarsi in quel che Camerini canta e suona (anzi è quasi certo). Insomma l'unica cosa che lo scrivente può dire in queste imbarazzanti recensioni è che non gli verrà in mente di mettere sul piatto il disco di Camerini moltissime volte, certo meno volte di quanto possa venirgli in mente di fare con *Musica Ribelle* di Finardi (e anche questo per quanto può valere e condizionare l'opinione di uno che è costretto per vari motivi ad ascoltare centinaia di dischi l'anno). Ma del resto Camerini è buon chitarrista, non cantante, musicista, non musicista, amico, compagno, ingenuo, spontaneo, sincero, « trovatore », « brigante », « guerrigliero », « sognatore », « abitante dello spazio », « viaggiatore »,

« cercatore »; e a decidere se lui ha ragione sarete voi e non certo un vigliacco recensore. Insomma se avete intenzione di comprare il disco di Camerini, non sarà certo Gong a dissuadervi.

(c. m. c.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



Piazza Garibaldi 6 bis  
Tel. 0331 - 725908



**TOMORROW**  
**Tomorrow (Harvest Heritage)**

Assolutamente introvabile per quasi dieci anni, questo piccolo capolavoro dell'« età psichedelica » torna a circolare per i tipi della Harvest Heritage (che propone l'originale versione inglese) e della Import Records (che recupera la versione americana). L'avvenimento è di quelli felici; anche se non ci sentiamo di dire che i quattro fossero davvero « ahead of their time » (così qualcuno, nelle amovibili note), non è difficile scorgere nel suono del gruppo un gusto, una fantasia, una « diversità » che valgono ancor oggi, a mill'anni dalle *experiences* di quella stagione.

Tomorrow parla il linguaggio dei primi Floyd, dei Beatles « cannabinacei », di un certo Arthur Brown, dei Traffic con

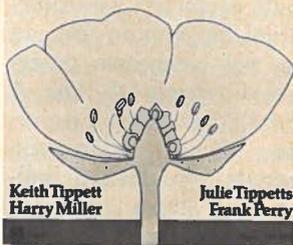
*Hole In My Shoe*. Il beat viene impastato in farina orientale, in aromi « proibiti », mentre gli strumenti si prendono le prime licenze e la musica scopre il technicolor, ingenuo e bellissimo; fine dell'operazione è l'annuncio di un mondo nuovo, quello di *Lucy in the Sky With Diamonds*, non grigio non opprimente, non paranoico come un giorno apparirà ai seguaci di Patti Smith e Allen Lanier. In questo senso il disco è deliziosamente *datato*, un passo dietro la « maestà satanica » di Jagger; alle voci bianchissime, alla rigorosa geometria timbrica, al ritmo rapido delle immagini va comunque il merito di far valere bene il *sound*, stimolante come pochi.

Delle dieci canzoni (il disco americano è ricco di *Excerpt From a Teenage Opera*, tanto celebre quanto pallida, e manca di *Claramount Lake*), *Revolution* e *The Incredible Journey of Timothy Chase* offrono le emozioni migliori, legate come sono all'infrazione della « regola classica » della musica giovanile; così anche *My White Bicycle*, con perfida chitarra distorta, mentre *Strawberry Fields Forever* perde nell'incertezza ritmica il magico gusto di Lennon e Mc Cartney. Tra i protagonisti, il batterista Twink, che poi raggiungerà i Deviants una volta diventati Pink Fairies, e il chitarrista Steve Howe, assoldato in età matura dagli Yes, cui porterà in dono qualcosa del tenero *sound* in questione.

(r. b.)



## OVARY LODGE



## OVARY LODGE (Ogun)

Sono trascorse molte lune, da quando anche il mistero Centipede veniva strillato con titoli aggressivi sul Melody Maker. Ovary Lodge mangia il pane sobrio ma organico della marginalità, nell'Inghilterra d'oggi, triste e sconcertante. E non è poco, proprio per nulla, crescere una sensibilità profonda, un istinto di nuovo e di fresco, vivendo in mezzo a lugubri figure di sopravvissuti, sconsiderati entertainments, stanche rinunce al sapore di sconfitta.

Keith Tippett, Harry Miller, Frank Perry e Julie Tippett si muovono nervosamente fra le loro stesse ombre, senza nascondere incertezze, cercando tensione nella dolcezza e immagini soffici fra atmosfere nevrotiche. Dai primi due album del gruppo all'agosto '75 di questo delicato live, la problematica pare più o meno invariata anche se qui attinge a una ricercatezza più convinta e convincente, matura e levigata. Gli scambi sono più agili, l'impianto più omogeneo e concentrato, in una dimensione collettiva perseguita con sincerità evidente e senza sbavature. Inutile andare in cerca di risposte, da queste parti, perché gli equilibri rarefatti e fragili sono l'aria stessa che il gruppo respira. Vien da pensare, anzi, che proprio in questa identità perennemente irrisolta stia il nodo generatore di Ovary Lodge, fuori dunque dalle fiamme di una sintesi consistente che si insiste a richiederli.

I singoli personaggi sono irreprensibili e lineari, anche se mai geniali. Soggettivamente, poi, l'amore per la Julie mi fa scoprire sensazioni di incanto in quella sua voce slavata e sospesa, che qui fa vibrare di fantasia raccolta le splendide *Fragment Number 6* e *Communal Travel*. Suoni inquieti, fra questi solchi, che ai più estroversi possono apparire sner-vanti e velleitari.

Credo invece che chi, come anche il sottoscritto, è nato sotto il Cancro, troverà qualcosa di naturalmente suo, davanti a ombre pallide di luna.

Per gli altri c'è, più in generale, una qualità che sarebbe notevolmente stolto insistere a trascurare.

(f. b.)



**PENGUIN CAFE'  
SOCIETY  
Music From  
Penguin Café  
(Obscure)**

Probabilmente scritto a Nairobi, un pomeriggio del 1932 (tempo umido, un filo di vento appiccicoso), questo disco merita indubbiamente la stellina di *meraviglia* del 1976. Esso risplende di aurea inutilità, arma invincibile contro molti mali contemporanei; non andando a parare in nessun luogo, guardandosi teneramente allo specchio, la musica rifiuta beffardamente ogni *valore* e apre la porta alla più infida bellezza.

Stento a razionalizzare questo disco, ricco di fascino perverso. La *decadenza* di certi gesti è indubbia, come tuttavia è sicura la penetrante sincerità; per gustare la bevanda (che vale un té generoso e nobile, sorseggiato come non s'usa più)

è giusto spogliarsi di ogni pretesa aprioristica, arrendendosi a non trovar *funzione* e *scopo*. Già la struttura strumentale (cello, basso, chitarra e piano elettrico) annuncia meraviglie; la promessa è mantenuta con scambi di ruoli, travestimenti, dialoghi inusitati, senza tuttavia l'ardore di una *prova* che qui non importa. E' musica da caffè, come suggerisce il titolo, *genere* peraltro inesistente dal momento che non esistono più caffè e che la musica non è più possibile nei soliti luoghi d'incontro; di qui una velata poesia impossibile, che si veste di ebbrezza melodica, flirtando solo a momenti con un'arguta indisciplina armonica. Suonato in faccia ai minimi pensieri quotidiani, *Penguin Café* s'indirizza al *conforto*, svelandosi come voce discreta che quasi non vuol farsi sentire, che accompagna, che lenisce piccole ferite.

Sfogliando il catalogo dai colori tenui, ci s'imbatte in una portentosa *Penguin Café Single*, dall'irresistibile comicità ritmica, in un paio di francobolli esotici senza più dentellatura (*From the Colonies, In a Sydney Motel*), in suoni d'amore malinconici vani superbi ridicoli confortanti. Grande filosofia di un titolo e di un'armonia: *sound of someone you love who's going away and it doesn't matter*, « suono di qualcuno che ami che se ne va e non importa ».

(r. b.)



**DANE BELANY  
Motivations  
(Sahara)**

Nell'universo della musica creativa i pianeti si moltiplicano: il solo, la

ricerca orchestrale, i nuovi tessuti strutturali e, da qualche tempo, la reinvenzione della vocalità. Soprattutto femminile. Per un movimento di donne che scoprono se stesse, la propria identità, le proprie potenzialità, sperimentare con la voce è scoprire musiche, corpi ed espressività liberate.

In questo senso si muove Dane Belany, dopo Jeanne Lee, Meredith Monk, Joan La Barbara. Nera, nata in Francia da padre senegalese e madre turca, residente a New York dove nel luglio '75 ha inciso questo *Motivations*, Dane Belany è cantante, compositrice, attrice e danzatrice. E in effetti dietro una voce chiara e tagliente, capace di saggiare timbri inconsueti, traspare nitidamente una personalità convincente e matura.

La struttura del disco non contempla novità sconvolgenti: brani relativamente brevi, senza lunghi assoli, nutriti soprattutto di atmosfere omogenee e intense, percorse da un caldo gioco di sottintesi. La strumentazione è scarna ma densa di motivi: tamburi africani, che risuonano come battiti di cuore sotto le mani torride di Errol Parker; un contrabbasso corposo, vibrante, che mastica il feeling magico di Sirone; i fiati di Dewey Redman che rubano alla terra ritmo e fertilità. I loro impasti unitari, bagnati dalla vocalità avvolgente della Belany, raffigurano una delle immagini d'Africa più profonde e sincere della black music, proprio perché non ricercano un impossibile ritorno alle origini del mondo ma fondono con naturalezza radici e nuove scoperte. Solo il *Complexium* di apertura annaspa fra le acque stagnanti di un'epica ridondante. Le altre creature della nidiate incantano: *Kete* sinuosa e *Bougouna* mossa e attraente; *Conviction* inebriata

dalla viscerale musette di Redman e *Imagination* da ascoltare al buio, dialogo felino fra l'archetto nervoso di Sirone e i sussurri a voce piena di Dane Belany. Chi non si orienta senza punti di riferimento cui richiamarsi, riporti la mente al Clifford Thornton di *Panther and Lash* e alla *People's Republic* messa in scena dal Revolutionary.

Disco che rimane dentro e vibra bene, questo *Motivations*. Nessuna rivoluzione di linguaggio, ma una rivelazione vivida di umori.

(f. b.)

DAVID LA FLAMME  
WHITE BIRD



**DAVID LA FLAMME  
White Bird  
(Amherst)**

La Flamme fu, tempo addietro, violinista e leader degli It's A Beautiful Day, come certo sanno i californiani di razza buona, che hanno gustato ogni considerevole cibo West Coast. Terminata quella buona avventura (un LP memorabile, almeno), il Nostro scomparve senza dar più notizie. La Amherst, piccola etichetta americana, lo ripropone ora in versione *easy*, cercando di vendere un po' di mitologia giovanile e qualche tenero suono senza problemi.

L'artista pare perfettamente in riga con l'ultima stagione degli It's a Beautiful Day, quando il magico equilibrio dell'albo d'esordio s'era spezzato e la melodia girava senza padrone, scatenando più d'un fantasma. Qui il peccato d'ingenuità (lo stesso di *Dolphin's Lullabye*, sul *Marrying Maiden*, e di tante altre pagine di *bellezza americana*) si sposa con picco-

li esercizi d'astuzia, dando vita a una musica ricca di *soul*, di *easy listening*, di pop sterile e delicato; la congiura vale per certe stazioni radio a stelle e strisce, per morbidi film della nuova Hollywood, magari per le nuove discoteche che nasceranno dopo la febbre della Black Music.

Stilisticamente parlando, La Flamme non demerita, con buon tocco e andamento ritmico monotono. Circondato da un bel gruppo di strumenti (fiati, violini, macchine elettriche), si diverte a rifar le classiche *White Bird* e *Hot Summer Day*, per poi muovere verso pallide composizioni originali, di cui la finale *Spirit of America* è dubbioso emblema.

(r. b.)



**ARCHIE SHEPP  
Montreux Two  
(Arista Freedom)**

Seconda registrazione rubricata sotto nome Archie Shepp dallo studio-live della perfetta macchina Montreux Festival: 18 luglio 1975. Formazione: Charles Majid Greenlee, trombone; Dave Burrell, pianoforte; Cameron Brown, basso; Beaver Harris, batteria. Tre lunghi pezzi. Si inizia con una ballad al sax soprano (*Stream*) dalla linea melodica accentuatamente semplice, senza virtuosismi e con sottolineatura melanconica. Si continua con omaggio a Benny Golson (*Along Came Betty*): bop anni cinquanta, pulito, trombone tradizionale, improvvisazione sul tema senza mai abbandonarlo troppo a lungo, passerella di assoli, applausi dopo ciascun « solo » (chis-

sà forse a Montreux hanno installato già il segnale visivo a comando. Seconda facciata: omaggio a Grachan Moncur (*Blues for Donald Duck*): free classico, niente eversione, ottimo come sempre Dave Burrell, belle improvvisazioni aggressive, il sax tenore suona come sempre meglio del soprano, Greenlee fin troppo controllato, Harris e Brown a pedalare forte. In sostanza un disco-live fino ad un certo punto. Sì, ci sono gli applausi, ma siamo ormai abituati anche a distinguere la qualità degli applausi, l'entusiasmo ingenuo del pubblico di Montreux da quello smaliziato del pubblico francese o italiano. Niente soluzioni inaspettate, ma un piccolo excursus jazzistico: piccola jazz story pulita, semplice, d'alto livello, senza brividi nella schiena, ma con buoni bocconi da masticare con rilassata soddisfazione.

(c. m. c.)

CHRISTMANN SCHÖNENBERG DUO



REMARKS

**CHRISTMANN-SCHÖNENBERG-DUO**  
**Remarks**  
**(FMP)**

La linea della Free Music Productions continua con rigore assoluto l'inarrestabile flusso di pubblicazioni dell'apporto occidentale alla nuova musica improvvisata seguendo i canoni della registrazione sistematica di ogni concerto dal vivo di qualche rilevanza. La precisazione sembra necessaria, dal momento che le emissioni si susseguono a ritmo mozzarepiro, rispecchiando le intenzioni musicali più che quelle discografiche. La musica della nuova a-

vanguardia europea si muove sui binari dell'improvvisazione ragionata e controllata, nell'esplorazione del suono non convenzionale, ed i momenti in cui tale suono si libera con particolare soddisfazione dall'ovvietà è per lo più la palestra del concerto. Per la Globe Unity ed i suoi alleati non c'è differenza fra studio e palcoscenico, anzi il secondo funziona generalmente meglio del primo, risulta più stimolante. Il trombone di Gunter Christmann e le percussioni di Detlef Schönenberg rappresentano una delle mille combinazioni diverse che l'avanguardia tedesca possa mettere insieme con grande naturalezza. E' la stessa naturalezza con la quale Christmann, e con lui la crema del trombonismo europeo (Rutherford, Mangelsdorff, Globokar etc.) riesce a reggere un'ora (e più, dal vivo) senza emettere una sola nota scrivibile sul rigo, una sola frase compiuta elaboratasi secondo i canoni storici della tonalità. Dal punto di vista tecnico Christmann non ha nulla da imparare da alcuno, riuscendo a trarre dal trombone ogni tipo di sonorità «altra». Il particolare favore incontrato da questo strumento anche nell'ambito dell'avanguardia dotta sembra infatti risiedere nella capacità del trombone di veicolare ironia, sarcasmo: che per i musicisti della Free Music sono elementi primari del cocktail. I quindici minuti finali della seconda facciata escono da registrazioni a tre con l'aggiunta di Harald Boje e lectronic-man che gode la fiducia di Karlheinz Stockhausen e che ha partecipato a molte registrazioni del Maestro: la saldatura è completa. Se ancora ci fosse bisogno di dirlo i due modi di operare (predeterminazione e composizione istantanea) sono complementari e le personalità più

sensibili ed avvedute ne sono perfettamente coscienti. Del resto a Paul Rutherford non era stata affidata la «prima» londinese di *Sequenza V* di Berio? Con qualche limite di fantasiosità e dopo i soliti Tony Oxley e Han Bennink, di Schönenberg si può dire tutto il bene possibile.

(c. m. c.)



**PATTI SMITH**  
**Radio Ethiopia**  
**(Arista)**

Si può tranquillamente confermare alla Patti Smith la fiducia accordata a suo tempo per la prodezza *sui generis* di *Horses*. Tre *bootlegs* dalla strana maschera e un indisponente *battage* pubblicitario avevano messo in dubbio la forza della cantante / poetessa che si picca di comandare la schiera dei *nuovi rock*; *Radio Ethiopia* fa giustizia di ogni sospetto, propone una voce spudorata, illustra virtù strumentali di cui prima era solo debole traccia.

Ciò che distingue l'artista dai molti compagni di strada è certo la straordinaria energia interiore, la *vita* che passa per emozioni fortissime e traumi di voce/strumento. Segnata dalla stella del rock, Patti sa esser diversa per il solo fatto di spalancare le fauci; a cercar argomentazioni logiche, si potrebbe aggiungere una *consapevolezza* (andare in fondo al ritmo, godere dell'*ambiguo*, morire nel vortice di passato/presente) che certo fa difetto a molti commedianti che oggi recitano *punk*. In due soli *long playings*, l'artista ha trovato un *sound* energico e originale, che a volte s'inebria

di Lou Reed, a volte s'incattivisce à la Oyster Cult ma sempre è desto e inquietante; nella ricerca incessante, nella *dissoluzione* cantata dalle parole e dalle note, sta il succo dell'esperienza, tanto amara quanto confortante.

A differenza dalla moda corrente (a differenza dal suo proprio passato: si ricordino *Gloria*, *Hey Joe*, *My Generation*), la Smith rifiuta il conforto della *citazione* e procede per sentieri nuovi. Sul cammino trova il fuoco e lo stupore folle di *Ain't It Stranger*, il trasporto slickiano di *Ask The Angels*, l'innocenza melodica di *Distant Fingers*. Menzione particolare per *Radio Ethiopia*, brano di spettri gelidi che qualcuno ha già avvicinato alla memorabile *White Light White Heat* dei giovani Velvet.

(r. b.)



**ELTON DEAN**  
**Ninesense. Oh, For**  
**The Edge!**  
**(Ogun)**

Convention del riformismo britannico, con Elton Dean maestro di cerimonie e Alan Skidmore, Mark Charig, Harry Bickett, Nick Evans, Keith Tippett, Harry Miller e Louis Moholo ministri di un culto istituzionalizzato. Ovvero, come sperdersi senza nemmeno entrare nel labirinto. Strumentisti di risorse ragguardevoli, in qualche caso *squisite*, che non rischiano un'unghia e preferiscono slittare in jam assortite e gradevoli, ma scolpite nella memoria da sempre. Ne scaturisce un suonarsi addosso costruito su collages discontinui e rappezzati, per lo più tirati via come

capita e talvolta percorsi da fulgidi spunti personali (la galoppata di Evans in *Dance*, il fraseggio sciolto di Tippett in *Fall In Free*). Il canovaccio è di semplice efficacia: arrangiamenti lineari e situazioni collettive introducono l'inseguirsi delle performances individuali. Il riferimento più pronunciato (anche se M. T. pare tolta di peso dalla JCOA), è la Brotherhood of Bread di Chris McGregor, della quale del resto molti dei musicisti qui attivi fanno parte.

Elton Dean conferma, casomai ce ne fosse stato bisogno, che nel son tuoso edificio Soft Machine suoi erano i mattoni della bella calligrafia, ma non quelli più pesanti delle situazioni ambientali dense di stupore. I suoi assoli (eccellente quello di *Forsoothe*) tirano il collo alla tonalità, dipanando un estetismo di gusto sicuro appiattito talvolta da ruvido schematicismo. La stoffa del leader, comunque, è non poco sgualcita.

*Ninesense* risulta così figurina innocente, non confortata da profondità di sensazioni e idee, buona per i denti ingenui dei tifosi di un jazz non aspro e sorretto soprattutto dalle virtù tecniche. Linguaggio senza progetti ambiziosi, inteso a farsi ascoltare un po' da tutti senza per questo far sacrificio di dignità. Buono da sentire soprapensiero.

(f. b.)



# 3 Il numero perfetto per incominciare il '77

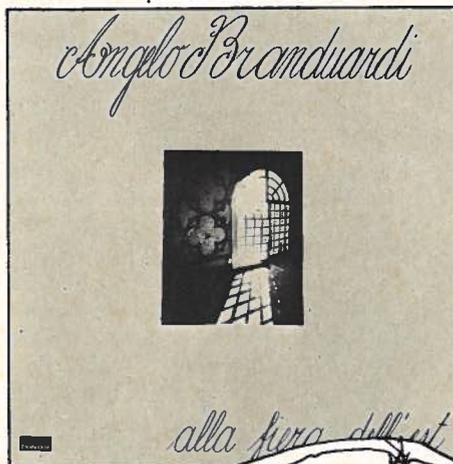


## Angelo Branduardi

L'album d'esordio su etichetta Polydor di questo straordinario menestrello.

Un capolavoro della poesia universale.

LP 2448 051 Disponibile anche su  e 



## Le Orme

Il loro settimo album di successo su etichetta Philips, registrato a Londra.

Immediatamente nelle classifiche. Presto disponibile anche internazionalmente nella versione inglese.

LP 6323 045 Disponibile anche su  e 

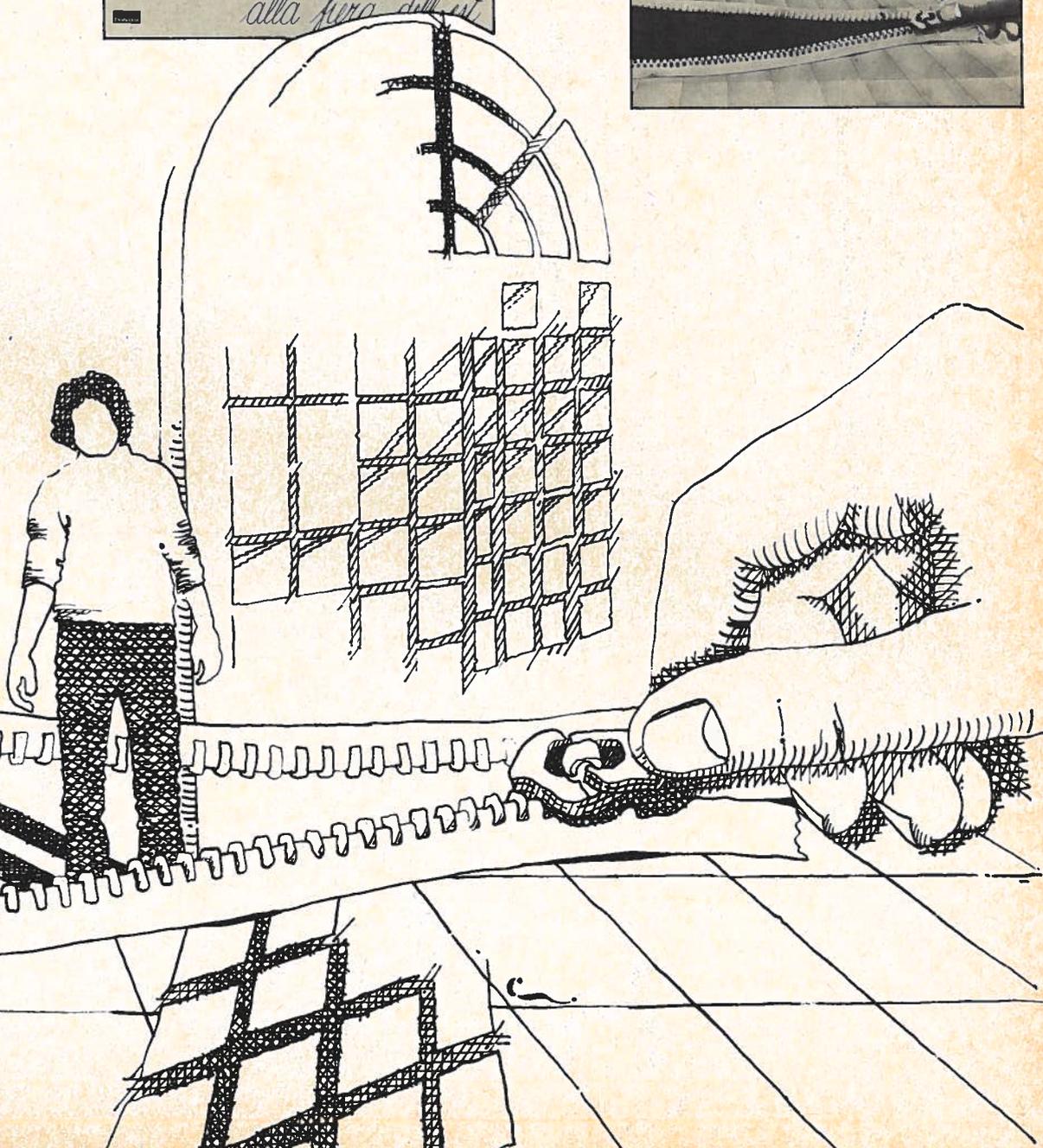
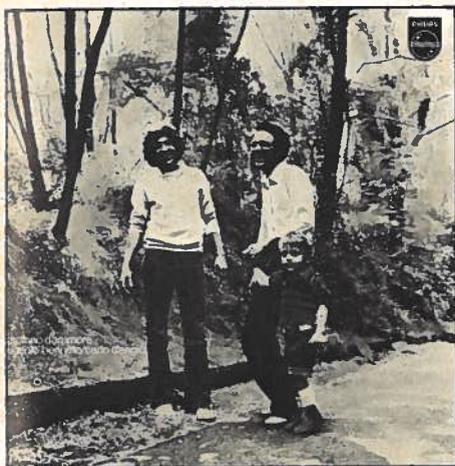


## Eugenio Bennato Carlo D'Angio

Evoluzione del folklore mediterraneo. Dopo aver fondato la Nuova Compagnia di Canto Popolare dieci anni fa, insieme perseguono il loro obiettivo.

Questo è il primo album per l'etichetta Philips.

LP 6323 044 Disponibile anche su  e 



*Avanguardia: il momento dei navigatori solitari*

## ATTRAVERSO LO SPECCHIO

*La goccia di rugiada può essere da sola lo specchio che riflette il mondo.*

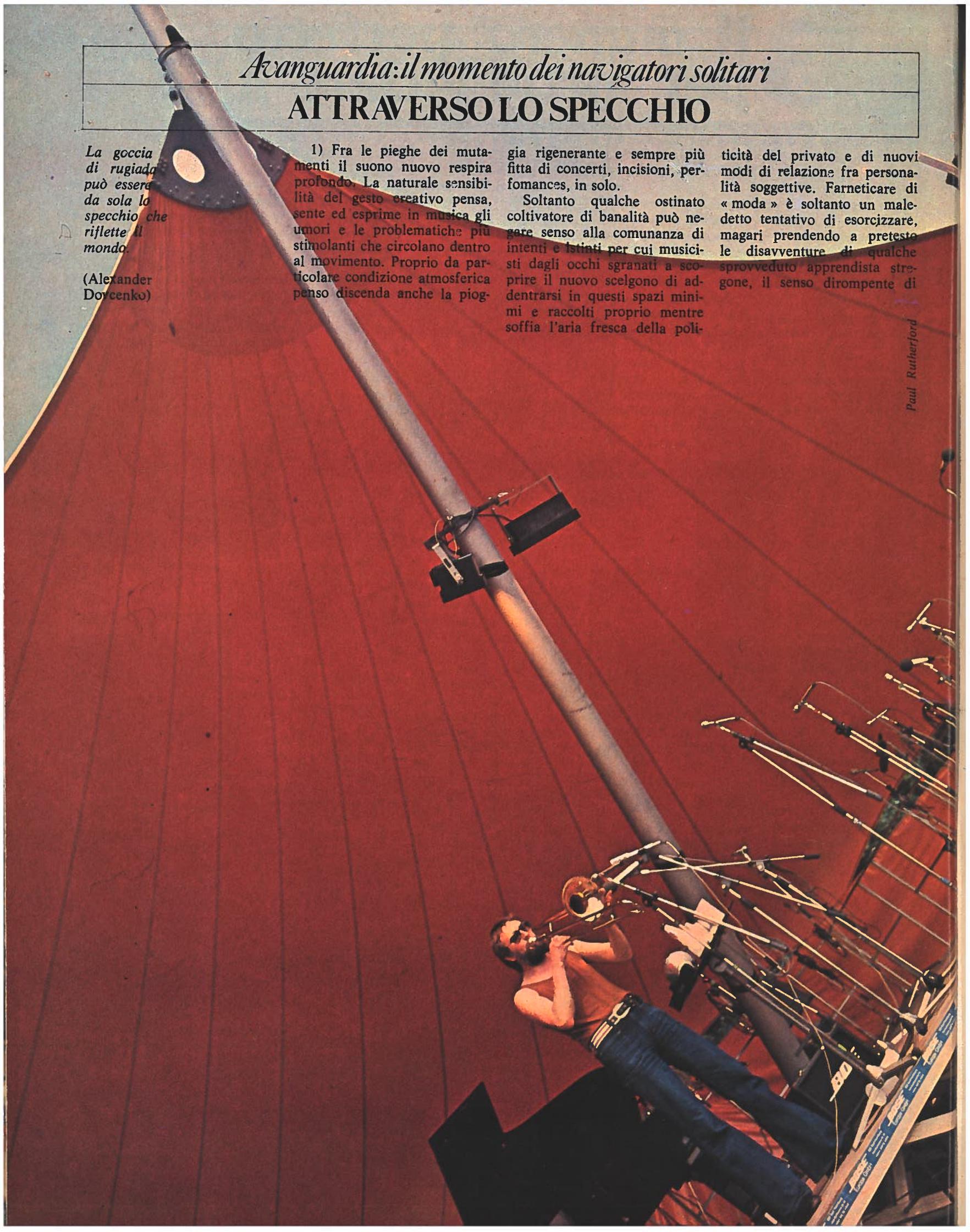
(Alexander Dovcenko)

1) Fra le pieghe dei mutamenti il suono nuovo respira profondo. La naturale sensibilità del gesto creativo pensa, sente ed esprime in musica gli umori e le problematiche più stimolanti che circolano dentro al movimento. Proprio da particolare condizione atmosferica penso discenda anche la piog-

gia rigenerante e sempre più fitta di concerti, incisioni, performances, in solo.

Soltanto qualche ostinato coltivatore di banalità può negare senso alla comunanza di intenti e istinti per cui musicisti dagli occhi sgranati a scoprire il nuovo scelgono di addentrarsi in questi spazi minimi e raccolti proprio mentre soffia l'aria fresca della poli-

icità del privato e di nuovi modi di relazione fra personalità soggettive. Farneticare di « moda » è soltanto un maledetto tentativo di esorcizzare, magari prendendo a pretesto le disavventure di qualche sprovveduto apprendista stregone, il senso dirompente di



questo procedimento originale. Perché se certo ogni ricerca porta in sé i germi di un allargamento della norma, chi vive i rischi del nuovo sa bene di potersene attendere oggi infinite contraddizioni e assai scarsa gratificazione.

E analogamente alzare il sopracciglio e altezzosamente giudicare la pratica del solo come cosa risaputa, motivata dalla tradizione classica, coglie soltanto un'apparenza numerica: perché non soltanto le forme espressive cambiano radicalmente, ma dentro situazioni strutturali più aperte i musicisti da semplici esecutori si fanno inventori del linguaggio. Certo altri fattori, più immediati e tangibili che non le affinità ideologiche e sensitive, influenzano la scelta del solo: le motivazioni economiche sono evidenti, ed è inoltre chiaro che la liberazione della forma arriva oggi a contemplare anche ricerche comunemente ritenute eccentriche. Ma in questo modo si può spiegare il guscio, non ancora la succosa sostanza interna. Individuare la principale corrente d'influenza non conduce comunque lontano. Gli anni '60 parlano la lingua del collettivo, sublimano le aspirazioni individuali dentro una compattezza di massa, si esprimono in spazi e modi di procedere assembleari. La nuova musica non stenta a ritrovarci: dalle improvvisazioni collettive del fiume nero, nel quale scorrono *complete comunions* e *freedom and unity*, fino agli impatti di gruppo dei vari Stones e Jefferson Airplane, l'unità è il perno della ruota sonora che gira in avanti. Negli anni questa dimensione si è andata stemperando: oggi della tensione verso l'omogeneità rimane per lo più una risciacquatura esteriore, o un'enfasi che non si può non avvertire fastidiosa.

Sussulti sferzanti si generano soltanto laddove del senso collettivo non si assume prevalentemente l'efficacia della formula, ma se ne ricercano le motivazioni più profonde, dentro alle quali la espressività individuale non si sente mancar l'aria. E proprio la diaspora di modi di star insieme consunti e oppressivi, e il mormorio scontroso e preveggente di autocoscienza e di scoperta della soggettività, rappresenta-

no la pressione ambientale e ideale da cui nascono anche le esperienze in solo. Per portare alla luce l'esistenza di tante personalità differenti, gocce vive dell'onda collettiva. E più a fondo, per scavare dentro ad ognuno, per scoprire in ognuno le contraddizioni e le spinte che lo attraversano.

Sotto questi passi disponibili e aperti è forse spalancato il crepaccio dell'intellettualismo? Può esser, questa, la diligente preoccupazione di troppi, più o meno consapevoli, conservatori del pregiudizio. Perché nulla dovrebbe esser più semplice del recupero di una condizione assolutamente naturale: i gesti di una persona sola, la sua relazione con lo spazio e con il silenzio, il suo interrogarsi, il suo lasciar scorrere e sistematizzare la propria musica interna. E se sul mercato delle abitudini sorde queste esperienze possono apparire non uniformi e dunque velleitarie, sono però l'acqua

corrente che bagna gli spazi espressivi del vivere più problematico. A ognuno, a questo punto, le sue scelte.

2) I protagonisti delle navigazioni solitarie, gli apripista di un procedimento nel quale la ricerca è la sola costante, sono personaggi che GONG propone con notevole insistenza. E solo chi, futilmente, predilige la logica delle mode discografiche può aver da ridire per questo, perché sul terreno della centralità di motivi espressivi non possono crescere dubbi di sorta). Ritrovarli qui non fa che riconfermare la positività della linea che passa su queste colonne, perché nel solo sta forse la tendenza di linguaggio più significativa degli ultimi tempi.

Il calendario del solo misura i propri anni su Anthony Braxton: la storia comincia cioè con lui, perché in precedenza pochi semi sparsi erano usciti dai solchi di una normalità affidata alle tastiere, in

quanto soltanto strumenti considerati « completi (e in particolare, appunto, il piano) non infrangevano nella loro solitudine le convenzioni e i codici di ascolto.

Eric Dolphy aveva squarciato il cielo con tre lampi abbaglianti: *Love Me e Tenderly* per sax alto, *God Bless The Child* per clarinetto basso. Intuizioni folgoranti, sogni che l'alba svelava autentici, ma lasciava ancora soffusi, impalpabili. Atmosfere pennellate che ruotavano intorno all'interpretazione vibrante di temi splendidi, senza ancora saper indicare nuove strutture.

Proprio questo, invece, fa Braxton: inventa una metodologia, propone non soltanto la praticabilità di uno spazio ma la sua sistemazione, sospesa fra linee di conoscenza e gesti di trasformazione.

Dietro di lui si muovono man mano, con sempre maggior convinzione, Roscoe Mitchell, Steve Lacy, Leo Smith, Oliver Lake, e poi la corrosiva formazione radicale europea, con Derek Bailey, Evan Parker, Paul Rutherford, Han Bennink. Ognuno di loro personalissimo, inconfondibile, perché in questo gioco aperto l'unica regola comune e non trasgredibile è esser se stessi. *Musica della soggettività*, dunque, che si spiega, si mette in discussione, si ricerca, si verifica, si reinventa.

Così, al linguaggio « utile » perseguito in modi spesso affascinanti dall'avanguardia contemporanea, la musica creativa preferisce con profonda sensibilità l'utilità dell'espressione, fondata sull'equilibrio dinamico fra mente e corpo, fra ragione e inconscio. Il movimento, le sensazioni, il respiro, il pensiero, che partecipano sullo sfondo ad ogni manifestazione musicale, qui influenzano i suoni più da vicino, li determinano in maniera più diretta e visibile.

Per qualcuno (Leo Smith, Derek Bailey) il fatto musicale è l'atto stesso dell'improvvisazione sul momento. La lingua tagliente di Bailey lo teorizza: « Alla domanda perché improvvisare, la risposta vera dovrebbe essere: e come fare senno? ». E Leo Smith spiega che « l'improvvisazione è una musica molto estesa, esauriente senza confini artificiali, vissuta



Eric Dolphy

ad un tempo senza alcuna gradualità o mediazione». Sulla chitarra di Bailey e sulla tomba di Smith si annulla la distanza fra il suono e il modo della sua realizzazione: la musica è *performance*, energia fisica e mentale che si scioglie, si srotola, si snoda, senza suggerire identificazione, ma spostando il problema della struttura dei suoni alla struttura della vita.

Non dissimilmente, in questo senso, si muovono Paul Rutherford e Evan Parker. Spregiudicati, sanguigni, fanno trasalire con la loro estenuante e aspra pienezza, con le loro improvvise angolature, con l'alternarsi disinibito fra umanizzazione del suono e sua parossistica crudeltà.

Altri, come Steve Lacy, coniugano poesia fragile ma omogenea, dove la sonorità nuda e avvolgenti gonfiano anche l'aria. O, come Roscoe Mitchell, inarciano sul paradosso di contrazioni controllate, con frasteggio angoloso, pulsazioni inquiete, elasticità linguistica tesa e nervosa. Ed entrambi danno la voce sul malinteso senso di libertà dei più acidi e ingenui tifosi del *free*, accettando di sistematizzare la materia in



Barre Phillips

nuclei estremamente aperti e mostrando così che ci può essere un uso alternativo delle strutture solo che le si reinventi per quanto se ne ha la necessità.

Braxton si spinge più a fondo (e sulle sue piste si muove apertamente Oliver Lake). L'identità del soggetto è il montaggio delle sue contraddizioni. La sua unità è il movimento di aspetti e forme contrastanti. E' autoanalisi strutturata e orientata, sintesi espressiva che si sposta e si trasforma nel farsi della musica. L'idea (del lin-

guaggio e della personalità che lo esprime) è chiara e precisa in sé ma soprattutto nelle sue potenzialità, perché può esprimersi dando vita a tante creature sonore diverse, modi di manifestarsi molteplici di uno sconfinato potere dell'immaginazione.

Questa nuova creatività, questa capacità di vivere espressivamente le proprie contraddizioni, si compiono, come sarà facile notare, su strumenti « non completi »: sassofoni, trombe, tromboni, chitarre (oltre a Bailey, Hans Reichel, Fred Frith, Raymond Boni), contrabbassi (Maarten Altena, Harry Miller, Henry Texier, Barre Phillips). Fino allo « strumento inseparabile », la voce (con i solo raffinati e flessuosi di Jeanne Lee, quelli tonanti e aggressivi di Demetrio Stratos, le investigazioni fonetiche di Meredith Monk, e la ricerca di possibilità sconosciute di Joan La Barbara), proiettata in una dimensione di linguaggio di nuova fisicità e di introspezione psicologica.

In questo senso proprio il piano pare ancora portatore di un ordine vecchio: a staccarsene risolutamente ma con una genialità irripetibile è Cecil Taylor, e gli stessi Don Pullen, Richard Abrams, Dave Burrell, capaci di squisitezze affascinanti, non sembrano proporre una gestione espressiva dello strumento veramente originale. Gente di talento spiccato e di doti tecniche eccezionali come Keith Jarrett e Paul Bley, per non parlare della schiera mediocre dei seguaci, pare rapita dallo strumento, ingoiata dal suo fascino, in situazioni nelle quali c'è rivelazione ma

non ricerca profonda, ci sono suggestioni impressionistiche ma non i contorti percorsi e le lacerazioni di una nuova soggettività.

Il che evidentemente rimarca l'assoluta originalità di questa problematica e l'esigenza di liberazione dal convenzionale che ogni processo di invenzione comporta.

Ne scaturiscono indicazioni per un' *espressività liberata* che richiedono d'esser raccolte spogliandosi dei modi di ascolto e di consumo consueti, perché nella fruizione distratta ed epidemica e nell'identificazione epica non può passare nessuna proposta profonda di trasformazione di se stessi. E anche l'impressione per il gesto in sé non può bastare e spiegare la qualità interna: come da concetto già espresso in altra circostanza, la musica creativa ha sostituito alla creatività della provocazione la provocazione della creatività, spalancando con ciò gli occhi su una nuova concezione del fatto sonoro e della vita espressiva. Chi è aperto per scelta di vita alle problematiche della rifondazione della soggettività e dei rapporti umani non può non immergersi con disponibilità assoluta in queste acque emozionanti. La pratica del solo per quanto possa anche essere inteso realisticamente come sintomo amaro di tempi d'austerità, sta sciogliendo una sensibilità profonda nella quale c'è il suono dell'autocoscienza proiettata verso una nuova identità.



Discografia essenziale delle incisioni in solo:

**Leo Smith:** Creative Music (Kabell) / **Roscoe Mitchell:** Solo Saxophone Concerts (Sackville) / **Steve Lacy:** Solo (Emanem) - Lapis (Saravah) - Stabs (Saj) / **Anthony Braxton:** For Alto (Delmark) - Recital Paris (Futura) - Saxophone Improvisations (America) - Live at Moers (Ring) / **Oliver Lake:** Passing Thru' (Africa) / **Evan Parker:** Saxophone Solos (Incus) / **Paul Rutherford:** The Gentle Harm Of The Bourgeoisie (Emanem) / **Joan La Barbara:** Voice Is The Original Instrument (Wizard) / **Cecil Taylor:** Silent Tongues (Arista) / **Don Pullen:** Healing Force (Black Saint) / **Derek Bailey:** Solo Guitar (Incus) - Improvisations (Cramps) / **Bailey-Frith-Fitzgerald-Reichel:** Guitar Solos (Caroline) / **Han Bennink:** Solo (Icp).



Roscoe Mitchell



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.



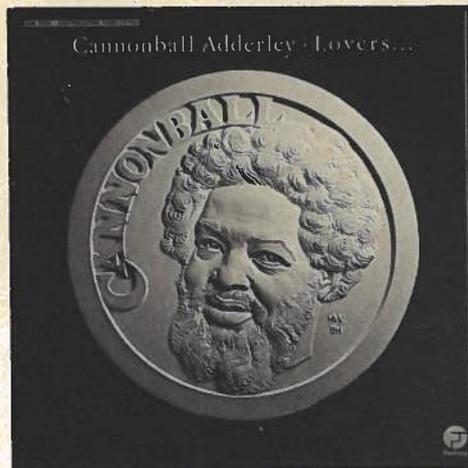
# Fantasy Milestone Prestige



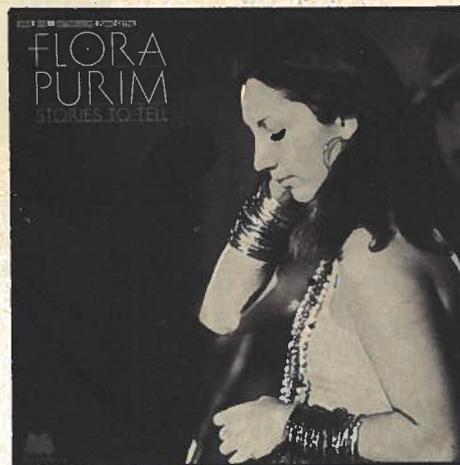
MSM 9065 FLORA PURIM - Open Your Eyes You Can Fly with Airtó, David Amaro, Ron Carter, George Duke, Egberto Gismonti, Alphonso Johnson, Ndugù, Laudir De Oliveira, Roberto Silva.



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



AMI 9505 CANNONBALL ADDERLEY - Lovers... with Nat Adderley, Airtó, 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 Klucg, Airtó, King Errisson, Carlos Santana, Ron Carter.

DISTRIBUZIONE

FONIT-CETRA

Questa strana missiva dalla firma poco credibile ci è giunta in extremis in redazione e così com'è la passiamo al pronto, volendo dimostrare la nostra sollecitudine davanti alle dilaganti dimensioni che assumono gli scottanti problemi in essa trattati. Saremo grati al lettore che eventualmente ci segnalasse l'identità del misterioso autore.

« Venditti n'existe pas ». Questo celebre motto, tratto dalla monumentale antologia con cui la Ford Foundation ha inaugurato, nel 1975, il « Department of Research in Italian Folksong, Folksingers and Slumplayers », può essere un utile spunto per cominciare a discutere di questo giovane cantautore romano, ormai tanto noto anche al di qua dell'Atlantico — chi scrive è infatti un cittadino americano residente in California — da essersi meritato le attenzioni, non molto benevole in verità, di un pensatore come André Gorz, già direttore della rivista Les Temps Modernes ed autore, fra gli altri, del libro, Le Socialisme Difficile, autentico manuale — mi dicono qui — di tutta quella generazione di militanti che ha vissuto la contestazione del '68. In realtà, pur con tutta la stima che nutro per un simile maestro, la tesi centrale del suo disputare mi pare singolarmente fragile se non nichilista: se Venditti è un « cazzaro » (in italiano nel testo, NdT), mi riesce proprio difficile comprendere come mai il mouvement italiano, generalmente così attento ai fatti culturali del suo paese, abbia potuto eleggerlo a simbolo, sia pur contraddittorio, delle sue ansie di rinnovamento sociale e civile. In realtà mi pare che la carenza principale nel discorso di Gorz — peraltro pieno di spunti e di trovate quanto mai interessanti — sia proprio data da un certo qual appiattimento della concezione materialistico-dialettica della storia, da un meccanismo di fondo che lo porta a considerare il Venditti come un puro e semplice « prodotto » (quanto brutto, questo termine) dell'industria discografica e dei mass-media. Per dirla in parole povere, ritengo che Gorz abbia ormai

## COMPAGNO DI NIENTE

completamente abbandonato la teoria maoista dell'uno che si divide in due, teoria che invece non fa difetto — e parrebbe un paradosso — proprio a quel Venditti che il Gorz tanto aspramente critica. Ne fa fede, al riguardo, lo spericolato accostamento fra Penna bianca/Penna nera/Penna a sfera, mirabolante esempio di transustanziazione di una merce in altra merce di foggia diversa, senza neppure l'intervento determinante di quello che Marx chiamava l'equivalente generale. Ben altra rilevanza assumono quindi, mi pare, le considerazioni sviluppate dall'etnomusicologo Richard Kissinger nel suo fondamentale saggio

Lilly, Marta and Italian Left: Studies in Vendittian Aesthetics and Ideology, anch'esso compreso nell'antologia succitata. Il suo approccio a sì complessa materia è di tale rigore storico e sociale, la sua padronanza dell'evoluzione artistica del Venditti è tanto mirabile da lasciarci stupefatti, e da rendere indispensabile, al contempo, un'ampia opera di citazione del suo argomentare. E' di rigore una precisazione antecedente: Kissinger ha imparato da Venditti — lo ammette lui stesso — che la facilità del linguaggio, la semplicità dei concetti, una certa qual « rozzezza » delle parafrasi e dei simbolismi, la capacità di ricorrere ad

episodi della vita di ogni giorno, sono elementi essenziali per farsi comprendere da strati sempre più vasti di popolazione, senza alcuna distinzione di classe. E' per questo che Kissinger è l'etnomusicologo preferito dai teen-agers americani, sia bianchi che neri. Ma ritorniamo al suo saggio, che ne vale la pena. « ...Assistere ad un concerto di Venditti è uno spettacolo indimenticabile. La gran testa incassata nelle esili spalle, lo sguardo miope sperduto oltre il pianoforte, quasi un abbraccio fisico ai suoi fans che delirano per lui, Antonello ci trasporta come per incanto nel suo mondo fatto di gatti, di vecchine,

Venditti: dialogo tra l'Artista e la sua Massa.



di ubriacconi...

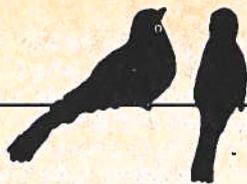
Le sue mani non sono un prodigio di tecnica, forse sono un po' anchilosate, dal momento che difficilmente riesce a coprire l'estensione di un'ottava, ma che importa... Musicalmente è Elton John, l'inarrivabile maestro dell'avanguardia vocale e strumentale contemporanea, ma certo non disdegna di essere anche profumatamente originale... Il suo stile pianistico è aspro, vigoroso, pieno, come quei compagni che tanto efficacemente riesce a descrivere nelle sue canzoni: « Compagno di scuola, compagno di niente/ ti sei salvato o sei entrato in banca pure tu? ».... I suoi richiami culturali sono rigorosi, segno di studi profondi e meditati, sbocciano freschi e tersi

come una mattinata di aprile nel Vermont: Mezzogiorno, tutto scompare/avanti tutti al bar/Dove Nietzsche e Marx si davano la mano/e parlavano insieme dell'ultima festa... Il canto che innalza alle tragedie della gioventù d'oggi ha l'angoscia, la sofferenza, la purezza di chi subisce i mali di questo mondo, di chi non riesce a capacitarsi della degenerazione cui siamo arrivati, di chi si chiede perché: « Lilly, Lilly, Lilly,/ quattro buchi nella pelle/.../ Lilly, Lilly, dove sei andata?/ .../Lilly, Lilly, polizaaaaa », e il terrore, lo sgomento, l'amarezza frammista a rabbia ci assalgono, ci violentano, ci trasportano in un infernale carosello che sembra non dover finire mai... « Il canto di Antonello Venditti

mi fa dimenticare che ci sono ancora alberi in fiore a Seveso e aria pulita sul mare di Fregene. E' il riflesso artistico della parte peggiore della mia vita. Macchine da fuoco; tre rapine al giorno; fucili fissati fuori dalla finestra della mia camera da letto; sotterranee urlanti, straripanti; una corsa generale, un agire disperato e panico. La rabbia e frustrazione della velocità ». Singolarmente vicine alle conclusioni di André Gorz sono invece le posizioni che emergono da un volantino distribuito al Festival di Newport del 1974 — anno in cui avrebbe dovuto esibirsi anche Venditti — da alcuni militanti del FLIAV (Fronte per Liberare l'Italia da Antonello Venditti), sezione

italiana dello IFFAMB (International Fight Front Against the Music of the Bourgeoisie). Singolarmente vicine, dicevo, ma dove là è analisi raffinata, seppur non dialettica, qui è insulto, sberleffo, farneticazione, rabbia delirante. « ... Compagni, il camerata Venditti non deve cantare. Venditti dice di essere uno del Movimento, ma in realtà col Movimento non c'entra un cazzo, lo dice solo perché gli fa comodo, per poter vendere più dischi. Venditti è un servo dei padroni, attraverso di lui i padroni ci propinano la loro sottocultura di merda per impedirci di liberarci... Via Antonello Venditti dal Festival di Newport! ». Che la questione stia assumendo caratteri di estrema importanza ed urgenza per masse sempre più vaste lo dimostra il fatto che sul « tema Venditti » hanno recentemente preso posizione anche gli scienziati del MIT (Massachusetts Institute of Technology) nella persona del professor August Cauchy, direttore del Laboratorio di matematica sperimentale ed applicata. Questo valoroso ricercatore, facendo uso di raffinatissimi strumenti del calcolo integrale e differenziale applicati ad una massa ingente di dati precedentemente rielaborati da un calcolatore elettronico Mc Gregor-RCA, è riuscito a stimare una funzione di regressione multipla simile a quella rappresentata nel grafico qui riprodotto, in cui viene indicato con X il numero di dischi prodotti dal Venditti, e con f(X) il « valore estetico » del prodotto inciso. Come si può notare dall'andamento della curva, anche in questo caso le conclusioni non sono molto favorevoli ad Antonello, e devo dire in tutta sincerità che la cosa mi rattrista molto. Non vorrei proprio che, attraverso Venditti, cominciasse a diffondersi anche qui negli USA un vezzo... una malattia... una follia che sta portando l'Italia sull'orlo del precipizio: il discutere di politica culturale, di gestione dei concerti, di contenuti alternativi in ogni luogo, anche dove, come nel nostro caso, questi temi non c'entrano per nulla.

John  
Wagner Jr.



## Burdon e Santana a Londra



Eric Burdon

Palcoscenico ideale per le grandi occasioni, l'Empire Pool di Wembley è l'esatto corrispettivo dei nostri palasport. Qui, mesi addietro, Rolling Stones e Peter Frampton — miti vecchi e nuovi — han recitato un antico rituale l'isteria e di bizness cui,

tra grandi palmizi (veri) e bizzarre cadenze di rumba, neppure il buon Carlos « Devadip » Santana è riuscito a sfuggire, guidato a distanza da un impareggiabile Bill Graham (San Francisco sa ancora lasciarsi violare dal suo ultimo Pigmaliione).

Journey — la band *offshoot* dei Santana, capitanata da Gregg Rolie e Neal Schon con la complicità di Ainsley Dunbar — ha dato il via ad una serata dalla pressione bassa, modellata su un rock durissimo di stampo ormai superato: volume impietoso ed una ritmica ottusamente pesante han scritto appunti di noia sul taccuino d'un suono totalmente disorientato e futile. Meglio diremo di Eric Burdon che pure avevamo visto in azione alla Roundhouse una settimana prima. Lo gnomo di Newcastle non ha perduto per via una sola oncia del vigore e dell'aspressività dei bei tempi con gli Animals. La personalità di bluesman scaturisce nettissima dal confronto con la band (apertamente rock) che gli regge lo strascico. Incolori notazioni del chitarrista (Brian Parrish) forniscono solo un blando *background* per Burdon che si agita, balla, suda, il volto mobilissimo. Nulla concede allo spettacolo, nessun trucco gratuitamente professionale:

l'uomo ansima qualche raro *thankyou* ma è tutto. Un paio di brani e *Don't Let Me Be Misunderstood* prende a sgranare il rosario dei ricordi insieme ad una *Bring It On Home To Me* che pare cavata da una *monday night* al pub dietro l'angolo. Burdon, splendido animale da scena, non è assolutamente a disagio ed il ritmo, fuoco sacro per l'uomo dalle origini sino al periodo « nero » con i War, cova già tra le righe d'un *medley (Taxi Ride/We've Gotta Get Out Of This Place/Highway Mover/Livin' The Blues)* fino a *It's My Life* a gola aperta. Un saluto giusto per dire che la festa è finita. Bastoncini d'incenso impestano l'aria di sottile ipocrisia e scoccano le frecce d'una latinità evanescente e freddamente formale. *Europa* è il segnale d'addio scandito da un Santana con voglie di balera all'occhietto ed la trappola del facile successo scattata nell'anticamera del cervello.

Guido Harari

## Battersea Festival

Un passo oltre la convenzionalità della sagra-Newport di George Wein, la South London ha goduto uno dei suoi rari momenti « diversi » al Battersea Arts Centre. Dodici ore filate di jazz locale tra l'ilare e l'allucinato giusto per afferrare i piccoli sforzi d'autogestione di questa Town Hall dove qualcuno riesce ad articolare *workshops* ed *exhibitions* con energia inesauribile.

Alcuni gruppi locali - Terry James Quintet e Landscape — han davvero faticato a stendere le proprie tempere sulla tela d'una originalità che neppure la bizzarra proposta dei Talisker di Ken Hyder (un jazz celtico!) ha saputo afferrare con l'impeto dovuto. Su non dissimili coordinate s'è spinta pure la prova dei Jabula la cui fusione di jazz contemporaneo e folclore sudamericano ha vinto stentatamente ai punti il *match* della noia.

72

Migliori parole spenderemo per le tre perle che questa prima edizione di Root De Toot ha saputo riunire in un'unica serata: Lol Coxhill, Voice e gli Away di John Stevens.

Con l'aspetto compassato di vecchio gentleman/professore di Oxford ormai diseredato e rassegnato al proprio destino, Lol Coxhill ha messo all'asta il suo campionario di capricciosi *trucs*, soffiando dal suo soprano vapor di fantasia e svuotando le tasche ad uno stile tortuoso eppure incisivo, farneticante eppure ben lucido. Presentatosi solo all'appello, l'uomo di Aylesbury ha ripetuto gli sciogli lingua di *Fleas In Custard* correndo sul filo d'una commedia umoristica tipicamente britannica.

L'ombra di Coltrane e di Lacy dietro il sipario dell'Immaginazione, Coxhill si lascia andare ad elucubrazioni dissocianti

ove cadenze travolgenti s'alternano a languori pseudo-romantici, a voglie di canzonetta fatte passare nel *boudoir* del caro amico Kevin Ayers. Esaltando una volta di più la voce « pura » dello strumento, l'uomo non ha fallito il suo bersaglio svelando il volto d'un suono-energia giustamente stravolto.

Voice è il regalo di Natale di Julie Tippets, Maggie Nicholls, Phil Eley e Phil

Minton. Covato da Phil Eley nello splendido *workshop* della Nicholls, il progetto si muove attorno alle « sole » voci dei quattro, ai policromati risvolti di trame sempre ad un passo dalla dissonanza più pura, attorno ad interessanti parlate umoristico/teatral/recitative. Il gruppo sembra rifiutare l'esplicita consapevolezza d'una fusione culturale preferendo esibire una casualità d'ispirazione di



John Stevens



disarmante naïveté. Una fonetica totalmente ribaltata ha dunque saputo reinventare di *piece in piece* le basi d'un ritmo essenziale, naturale, finalmente umano. Del gruppo dovrebbe apparire a giorni un « live » per la Ogun. Di John Stevens, batterista di classe e scoppiettante animatore di quello Spontaneous Music Ensemble, prima, e degli Away, poi, ci premerebbe tracciare i trascorsi ma lo spazio è esiguo. Del suo ultimo gruppo diremo bene inserendolo con misura nel fascicolo di certo jazz inglese

(Ian Carr's Nucleus, Soft Machine) ma sottolineando pure quanto il compromesso jazz/rock tiri dritto per viottoli d'altra flessibilità (forse l'ultimo capitolo degno d'attenzione di una storia ormai risaputa sino all'eccesso). Il suono, pur esposto apertamente a contaminazioni di sapore latino, è uscito compatto, efficiente, senza concessioni di sorta, sia nei contrappunti fiatistici di Bob Calvert che nel lavoro insostituibile dei due bassisti, Ron Herman (acustico) e Nick Stephens (elettrico). *Guido Harari*

Cherry gli spunti per i suoi voli magici alla tromba. L'incantesimo è spezzato: da questo materiale non può che uscire un disco convincente, capace di coinvolgere oltre la curiosità dell'evento in sé. Se l'incontro possa avere un futuro ancora non è dato conoscerlo: Cherry è

palesamente insoddisfatto dei suoi gruppi recenti, Haden pare aver chiuso la sua lunga collaborazione con Keith Jarrett, ma è troppo presto per saperne di più. Auspicare una *reunion* duratura, a questo punto, non è più solo proiezione di un rimpianto.

*Troglydites Niger*

## Lacy trio a Milano

## Reunion a N.Y.

The Kitchen, a New York, è un loft, uno spazio per performances libere dove si proiettano audiovisivi, si tengono mostre di pittura, si suona (a gestire la parte musicale è Garrett List, trombonista di Musica Elettronica Viva, uno dei protagonisti della Creative Orchestra di Anthony Braxton). Qui, a fine ottobre, Don Cherry, stanco delle vesti indossate nell'ultimo anno, è ritornato a respirare l'aria intensa delle sue gesta passate, sgranando lunghe *sessions* con i compagni di avventura di un tempo: Charlie Haden, Dewey Redman, Ed Blackwell. Non è la prima volta, in questi anni, che Cherry si imbeve di tanto in tanto delle atmosfere della black music. Ma stavolta il gioco si prolunga, va a scavare e verificarsi, dà corpo a un progetto ambizioso trasferendosi in sala d'incisione. Cherry, Redman, Haden e Blackwell si ritrovano per la prima volta fuori dal mitico quintetto di Ornette Coleman, e imbastiscono in forma cooperativa un omaggio al loro antico leader. Al Generation Sound l'aria è tesa e problematica: nessuno dei quattro accetta di mettere in scena una rimpatriata all'insegna della nostalgia, e il rischio impietoso è proprio questo, di rinnovare i fantasmi senza trovare un terreno più originale.

*Hand-Woven*, proprio un tema di Coleman, sembra precipitare nella rievocazione, ma spiega comunque, fin dal primo assolo squillante

di Cherry che il quartetto suona con coesione e con naturalezza estrema, come conferma il *Dewey's Tune* registrato subito dopo, un bop di Redman che non scivola mai nella routine. Musica che scorre ma che non abbaglia. Ci pensa Charlie Haden, però, spiegando sul momento le linee di una sua composizione inedita, *Chairman Mao*, sulla cui ispirazione non ci sono dubbi. Della gloriosa *Liberation Music Orchestra* rimane lo spunto metodologico, ma l'andamento è più agile e fresco, mai retorico. *Chairman Mao* è una canzone mossa, suggestiva, con un incedere ritmico da *ballad* orientale: in questa situazione vibrante Haden si invola, sui gong di Blackwell e sulla registrazione di una nenia cinese modulata da una voce femminile, e sembra volere inventare il contrabbasso ogni volta che lo tocca. Poi è Cherry a proporre due sue composizioni nelle quali il lirismo abituale riscopre la dimensione di un impatto tipicamente nero. E Redman, imbracciata la musette, dà successivamente vita a una danza inebriante e malinconica, un episodio appassionante che offre a



Dewey Redman



Lacy con Centazzo e Carter

La nuova cultura scopre personaggi capace di volare alto, ma fra le nuvole della crisi non trova il cielo. Così, per Steve Lacy al Pier Lombardo, sprema la miseria di cinquecento persone da tutta Milano: dal che si ha ragione di dedurre che il nuovo pubblico ha la medesima sensibilità musicale di una rotaia del tram. Forse le trombe della promozione sono nell'occasione troppo soffuse, forse si sente il bisogno di un nuovo modo di fruire della musica, e il concerto è spazio poco elastico.

Certamente sarebbe ora che chi proclama la propria irriducibile volontà di trasformare la vita, la smettesse poi di dilettarsi poi con i gingilli musicali più convenzionali, e prestasse mente e corpo alle proposte di nuova espressività. Lacy, per tornare a lui, ripaga chi lo ascolta raccontando la fiaba dei suoni sospesi. Anche la veste del trio con Kent Carter e Andrea Centazzo gli sta a pennello, e lo spinge a un ennesimo saggio di arte geometrica. Lacy procede cioè per successioni tematiche, facendo risaltare la lucidità delle strutture, mai limitative perchè tracciate sul filo dell'atmosfera poetica. Dall'eccellente *Clangs* in duo con Centazzo cambiano molt e cose. Il contrabbasso fa pesare

la sua logica propulsiva, fungendo da perno armonico, e con esso Carter sbalordisce anche chi ne aveva già assaggiato le doti eccellenti. Nitido, pulsante, sapiente anche nei tocchi minimi, sciorina per di più un'inventiva sorprendente che conosce sullo strumento pochi termini di paragone adeguati.

Centazzo vive in modi contraddittori la presenza del contrabbasso: da una parte, cioè, soffre non poco per inserirsi nella collaudatissima comunanza fra Lacy e Carter, dall'altra può concedersi una più accentuata libertà di movimento, nella quale esalta la propria vena di cacciatore di suoni. In loro compagnia Lacy si permette escursioni timbriche inusitate e azioni da performer consumato (il soprano suonato alla rovescia, un giro di vibrazioni splendide in mezzo alla gente, musica di gesti schiaffettandosi il volto, una sordina allo strumento ottenuta premendolo sulle gambe). Ma soprattutto riluce e riscalda con un'umanità intensissima, fatta di serenità incantata e di malinconico lirismo. Parrebbe ormai di conoscerlo a fondo, costui, ma ogni volta distilla di sé qualcosa di diverso e di superiore. Un altro suo concerto impossibile da dimenticare.

*Franco Bolelli*

## DUE PASSI AVANTI, UNO INDIETRO

Esigenza sentita dagli ormai centinaia di gruppi femministi sparsi in tutta Italia, il terzo congresso nazionale femminista di Paestum fa parte della storia del movimento delle donne più che della cronaca, da cui ha preso la distanza difendendo dall'eco giornalistico. Le grosse manifestazioni di Roma e Milano contro la violenza sessuale sono state delle prese di posizioni pubbliche di una grande parte del movimento femminista, e gli slogans che si sono scanditi, delle dichiarazioni stampa; Paestum, per contro, è un dibattito interno. Momento cruciale in cui le donne si sono confrontate, nodo, incrocio emblematico in cui puntualizzare il cammino fin qui compiuto e, perché no, le fratture, le lacerazioni, le diversità. In questo senso era dettato da un'esigenza di verità. Le quasi duemila donne che si sono trovate a Paestum vi erano andate non per discutere sull'autocoscienza, la pratica dell'inconscio, la difesa contro la violenza, il Self Help, l'aborto, la doppia militanza (femminile e politica) o l'omosessualità, temi su cui si è trovato impegnato il movimento ultimamente, ma per trarre una indicazione sulla globalità delle loro pratiche e sui loro risultati. Infatti il movimen-

to femminista, pur se omogeneizzante e difensivo di sé stesso (la solidarietà tra donne cerca di non esasperare le differenze), è lacerato a diversità di origini sociali e culturali, di posizione e pratica tra la donna che si interessa dell'inconscio e quella che lotta per il salario domestico è grande. Ma l'operato dell'una rimbalza sull'altra, nella comunanza di essere donne, quale critica, verifica o, quantomeno, confronto accettato. Ciò nonostante i contrasti a Paestum si sono presentati in modo preciso. **Le « pure » e le altre.**

Innanzitutto si è avvertita una sottile tensione tra le compagne « pure », quelle che fin dall'inizio hanno fatto militanza femminista, e le compagne che militano e hanno militato nei collettivi femministi dei gruppi della sinistra rivoluzionaria. Anche se il tema della doppia militanza non è stato affrontato in maniera precisa le donne che l'hanno vissuta erano a Paestum con una domanda esplicita: « che fare? ». Sono infatti forse queste le donne più in crisi all'interno del femminismo. Il distacco dal gruppo è stato per loro doloroso, anche perché esse si colpevolizzano sul riflusso della sinistra rivoluzionaria. Punge in loro un rimorso, forse un rimpianto

della speranza che le aveva spinte a lottare. In più c'è « la paura di fare scelte che conducano all'isolamento, all'individualismo, il pericolo di lasciare di nuovo i partiti in mano agli uomini ». Perché forse si « può lottare ancora, tentare di cambiare i compagni e il partito. » Esse hanno comunque ereditato dalla militanza politica l'esigenza del « fare », dell'« uscire »; in questo caso con delle pratiche che servano alle donne e si inseriscano nel sociale.

« **Uscire nel sociale.** » Molti gruppi femministi manifestano sempre più spesso la necessità di articolare attraverso un tema preciso la discussione e desiderano che il frutto di questa discussione abbia un uso sociale, che abbia cioè una circolazione che vada al di là del collettivo stesso. Tutto questo significa una elaborazione di contenuti ed anche di forme espressive atte ad una comunicazione meno diretta. In questa direzione ci sono stati degli appelli contro lo spontaneismo e un ridimensionamento della pratica dell'autocoscienza. La formulazione dell'esigenza del fare ha comunemente evidenziato la contrapposizione tra chi vuole una chiusura verso ciò che viene chiamato il « maschile », e che è la

realtà al di fuori del movimento femminista, e chi è convinto invece che il movimento delle donne può crescere solo con il contatto con la realtà sociale, le istituzioni, nonché tutte le donne. Si è sostenuto che la trasformazione individuale, verticale di sé non basta, perché non è ancora la rivoluzione, esso va collegata con la trasformazione orizzontale della società. Ma è a questo punto, quando si vuole uscire con dei progetti pratici che emergono le differenze (sociali-economiche-politiche) tra le donne non più ovattate nell'ambito rassicurante dell'autocoscienza che permetteva comunque un riconoscimento.

### Il rapporto con l'uomo.

Il vaglio del cammino percorso e il nuovo appello alla realtà ha portato anche ad un riesame del rapporto con l'uomo che per questi anni era stato mantenuto nella ambiguità di un rifiuto netto (teorizzato) ed una vicinanza quotidiana (vissuta). La coppia tanto criticata è sopravvissuta, a volte nascosta, nasce ora la necessità di giudicare in un modo definito più realistico, data l'inadempienza della speranza che era riposta in quel tutto che era « donna è bello ». C'è una amarezza, una infelicità a cui per la prima volta si è dato sfogo nelle parole delle donne. Non è un ripiegamento, i temi di fondo della analisi femminista del rapporto tra i sessi sono inalterati. L'omosessualità rimane una scelta accettata, anzi rispettata, ma non è più considerata la lama, valida per tutte, per tagliare il nodo gorgiano della sessualità. Di fatto la più parte delle donne vive un rapporto con un compagno e non si può lasciare fuori dalla discussione i problemi che ogni donna si trova ad affrontare all'esterno del collettivo femminista.



### L'emancipazione.

Si è affermato anche, contro le posizioni culturali « aristocratiche » e astratte, l'emancipazione che significa conquista di quei diritti umani di cui la maggior parte delle donne non gode ancora. Ignorare questa realtà, si è detto, significherebbe una complicità con coloro che possono infischiarne, in quanto li possiedono da sempre: gli uomini. Emanciparsi significa lottare, mettersi in rapporto con il mondo, calarsi nei bisogni di tutte le donne. E la battaglia che portavano avanti le suffragette nell'ottocento, ma che la realtà sociale ed economica della donna rende ancora attuale.

### L'autocritica.

Si è concluso un nuovo spazio all'autocritica, stimolato dalla presenza di molte donne giovanissime che si sono accostate al femminismo quando questo era già formato e che hanno criticato la posizione delle anziane legate con fedeltà cieca a degli assiomi del femminismo già superati dalla pratica. Si sono avuti degli scontri abbastanza decisi. Forse si può avanzare l'ipotesi che la forma del convegno non sia stata la più adatta alla discussione delle tematiche femministe, e molto del malessere avvertito da alcune donne nasceva da qui. Molte sono tornate a casa definendo gli incontri « sconvolgenti e allucinanti », molte volevano comunicare e non ci sono riuscite. Ma la conclusione per la più parte rimane positiva: il femminismo è ancora tutto da costruire, il movimento attraversa una fase di riflessione, non di riflusso. Ad ogni modo i risultati del congresso si potranno misurare solo in un secondo tempo, quando i vari gruppi e collettivi avranno rielaborato al loro interno le tematiche emerse dal confronto. Quello che appare chiaro è che le donne possono oggi tentare l'intentato: andare di là del solo nominare la loro condizione.

Emilia Cerro  
Vukovic



## DI FALSO PLURALISMO SI MUORE

Come era prevedibile le emittenti radiotelevisive locali sono arrivate a quota 1.000 entro lo scadere del '76. Il ministero delle poste e telegrafi ha assegnato delle fette di etere alle radio in FM (da 87,5 a 104 MHz) e alle Tv locali (da 470 a 590 MHz; da 614 a 798 MHz; da 806 a 838 MHz). Sono state presentate diverse proposte di legge da parte di vari partiti per la regolamentazione delle nuove emittenti. Non dovrebbe quindi tardare una loro definitiva « legalizzazione ». A questo punto qualsiasi residuo sapore piratesco svanisce e le emittenti entrano nell'area della più completa legittimità. Ciò spingerà tutti quelli che non volevano correre alcun rischio prima, ad aprire ora la loro radio o televisione. Si calcola che questi ultimi siano anche più dei mille già esistenti. C'è chi è pronto ad immaginare con entusiasmo alle « nuove e più numerose voci libere ».

La realtà però sembra non doversi figurare nel prossimo futuro in uno sfrenato pluralismo, ma piuttosto in una endemica moria di radio, dalle più piccole ed economicamente fragili fino a quelle anche di medie dimensioni. Ma perchè queste morti premature? Le ragioni sono molte, ne esponiamo

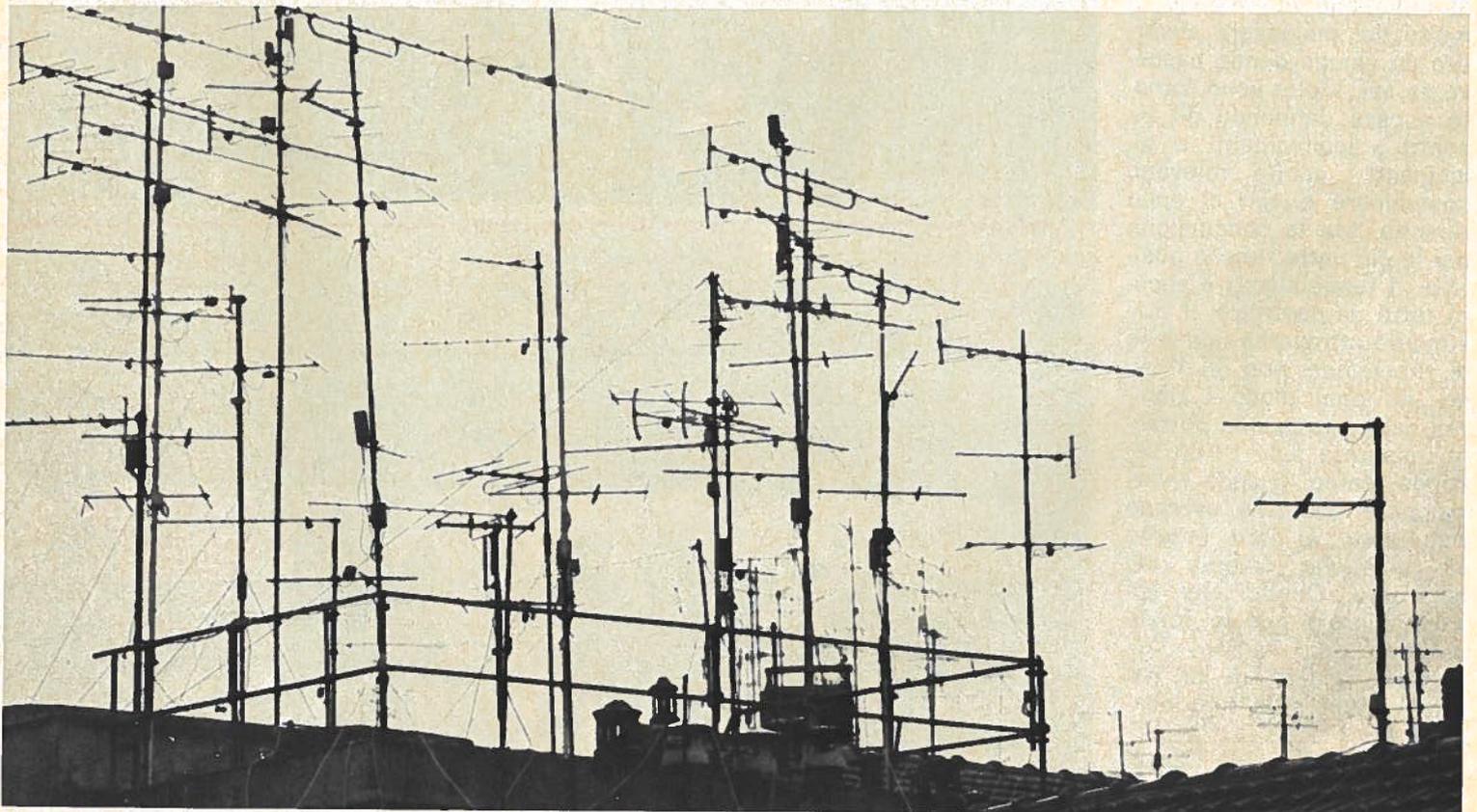
alcune: certe emittenti sono nate solo per hobby o per scommessa o altro.

Altre stazioni radio, quelle di base, militanti o politiche, nate in un quartiere o in un centro sociale o culturale o, ancora, in una fabbrica o in una scuola, si sono trovate presto in grossissime difficoltà economiche. Una parte di queste ha dovuto arrendersi e chiudere. Altre invece sono riuscite a sopravvivere grazie a sottoscrizioni militanti, autotassazioni e vendita popolare di azioni. Ma la maggior parte delle radio « d'informazione », cioè, quelle non commerciali, non fatte per il solo scopo di raccogliere pubblicità, stanno correndo un grossissimo pericolo che si chiama: televisioni private. Queste ultime infatti sono i veri nemici delle radio locali. Per installare una emittente radiofonica anche superprofessionale non sono necessari più di qualche decina di milioni e per gestirla un centinaio all'anno. Per una stazione televisiva occorrono centinaia di milioni sia d'investimento che di gestione annuale. Le televisioni si prospettano quindi come i più grossi accapparratori di pubblicità. Nel giro di pochi mesi possono ridurre ai minimi termini gli introiti pub-

blicitari della maggior parte delle radio locali operanti nella loro zona. Si possono salvare solo le emittenti radiofoniche che fanno parte della stessa proprietà della televisione locale. Lasciar quindi libere le televisioni private vuol dire far morire le radio e far sì che si formino monopoli ed oligopoli di stazioni radio e televisive. L'unico mezzo per fermare questa corsa verso la morte di troppe radio per la vita di poche televisioni è quello di impedire con una legge la possibilità che i privati installino stazioni televisive. Qualcuno obietterà che la sentenza del luglio scorso della Corte Costituzionale sanciva la possibilità per l'iniziativa privata di entrare nel settore dei mass-media elettronici nell'ambito locale. E' vero. Ma è anche vero che la sentenza prescrive che la futura legge impedisca il formarsi di monopoli ed oligopoli dell'informazione. E, a quanto sembra, l'unico modo per adempiere a questo mandato, almeno per quanto riguarda le televisioni è quello di impedire che queste vadano in mano ai capitali privati ma siano invece emanazione di una Rai veramente riformata e decentrata. Purtroppo nessuna proposta o disegno di legge prevede questa limitazione

per i privati. Solo delle note stilate da alcune radio democratiche (aderenti alla FRED) su una possibile futura legge raccomandano questo divieto. In tali note inoltre si indica come tetto massimo di introiti pubblicitari per ogni radioemittente, 100 milioni all'anno. Si ipotizza che le radio locali possano essere di tre tipi: commerciali, d'informazione ed educazionali. La banda in FM verrebbe quindi divisa in quattro parti: una per la Rai e le altre tre per le categorie sopra citate. E' prevista anche una speciale forma di « accesso alle frequenze » e non alla programmazione come è prescritto attualmente dalla legge di riforma della Rai. Tale accesso comporterebbe la possibilità di impiegare una frequenza (per esempio per 6 mesi) e di usare gli impianti della Rai, pagando un modico affitto mensile. Ma quali forze politiche sono disposte a portare avanti questi punti? Per ora poche, a quanto sembra. Nessuna infatti pare essersi accorta che le radio muoiono da qualche tempo di un virus già fin troppo bene identificato: la televisione privata, appunto.

*Altri  
Media*



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  
Miniaccutron  
Ref. 383.39.015



Hi-Fi

# DO IT YOURSELF OPPURE SOGNA

Drizzino le orecchie coloro che posseggono un saldatore ed un minimo di dimestichezza con la cosa elettronica, sta apparendo sul mercato un nuovo kit che se da qualche filo da torcere nell'assemblarlo ripaga generosamente soddisfacendo le orecchie esigenti.

Oggetto del nostro interesse è questa volta un sintoamplificatore in scatola di montaggio (ma lo si trova anche bello e pronto) della ormai nota AMTRON che viene importata e distribuita dai magazzini GBC sparsi per mezza Italia.

Ve ne diamo le caratteristiche essenziali.

UK 188, la sua sigla, è un sintoamplificatore stereo 20+20 (a 4 Ohm) dalle buone prestazioni, di semplice costruzione, che fa largo uso di circuiti integrati.

La sezione tuner vede una gamma di frequenza che va dagli 88 ai 108 MHz, una sensibilità di 1,5 micro V, una distorsione armonica inferiore allo 0,5% con una separazione stereo di 30 dB a 1000 Hz.

La sezione audio è munita di un filtro fisiologico (LOUDNESS) e di un filtro per gli acuti, ha una risposta in frequenza che va dai 20 ai 25000 Hz.

Non mancano naturalmente tutte le prese necessarie ad una catena HI FI. Piuttosto sofisticata è la tecnica usata nella realizzazione del sintonizzatore che permette di sfruttare appieno la larghezza di banda delle emissioni FM così da cogliere tutte le armoniche delle bande laterali per una fedele ricostruzione del suono di partenza.

L'informazione stereofonica viene decodificata con il sistema



EDA che raggiunge ottimi risultati, pur contenendo moltissimo i costi di realizzazione. Piacevole nota finale infatti è il prezzo fisso di questo nuovo kit della AMTRON: L. 135.000 IVA compresa per la scatola di montaggio e L. 185.000 già montato e collaudato. Non male per un sinto-ampli di questa categoria. Ricordiamo che dalla stessa casa vengono prodotte buone casse perfettamente adatte all'UK 188 che nella versione kit — chiunque è in grado di montarle — costano 35.000 lire (tipo HK 803, due vie, 20 watt).

A proposito di casse passiamo ora ad un comunicato giunto da poco che parla di un nuovo sistema di ascolto a « Espansione selettiva ». Cosa sia questo brevetto è presto detto: la novità consiste nell'uso di tre diffusori anziché due sfruttando gli stessi altoparlanti di due casse a tre vie.

Il comunicato continua dicendo che « a priori l'idea è piuttosto astuta, perché è facile migliorare il rendimento di un sistema fisico aggiungendo dei componenti, il difficile è ottene-

re un miglioramento sfruttando quelli già esistenti. In breve: il « terzo » diffusore contiene gli altoparlanti per le medie frequenze, che sono stati asportati dalle due casse originarie. Esso viene posto tra gli altri due (che contengono evidentemente la gamma bassa ed alta) arretrato rispetto al punto di ascolto, in modo da formare un triangolo isoscele, i cui vertici sono appunto i tre diffusori. L'angolo al vertice può variare, secondo le esigenze di collocamento, tra i 60° ed i 120° agendo opportunamente sulle regolazioni della cassa centrale.

Il funzionamento è il seguente: durante un concerto, al nostro orecchio arrivano diversi suoni dovuti ai vari strumenti, suoni che non provengono necessariamente da uno stesso piano, ma il più delle volte da piani differenti. E' chiaro quindi che il luogo dei punti di emissione sonora si trovano a distanze diverse gli uni dagli altri, e quindi a distanze diverse rispetto al nostro padiglione auricolare. Ne segue che i relativi suoni arrivano in tempi differenti causando la

percezione della profondità. La normale stereofonia non è in grado di procurare questa sensazione, perché i suoni provengono da un unico piano formato dai due diffusori.

Introducendo una terza fonte su un piano distanziato, si riesce a simulare l'effetto di profondità senza nulla aggiungere ai componenti di un qualsiasi impianto stereofonico ».

Chi fosse curioso e magari incredulo non deve fare altro che portare le proprie orecchie direttamente alla CHARIO, proprietaria del brevetto, che sta in via Porpora 98 a Milano (tel. 235863 - 2851460).

Tanto per cambiare ecco un'altro appetitoso aggeggio proveniente da quel paese i cui abitanti mangiano pane e transistor: il Giappone.

La SONY ha sfornato stavolta un graziosissimo registratore riproduttore stereo a cassette di mid-class corredato di una coppia di box a due vie dal piacevole disegno.

E' una piccola catena HI-FI piuttosto compatta che riesce onorevolmente a sonorizzare (10+10 i watt d'uscita) ambienti di piccole dimensioni.

Il sistema di registrazione è a 4 piste per due canali stereo. usa cassette al ferro cromo, con risposta 30-15000 Hz, e standard (30-1300 Hz), ha un buon valore wow & flutter con una distorsione del 2%. Molto utile la presenza di un ingresso per il giradischi.

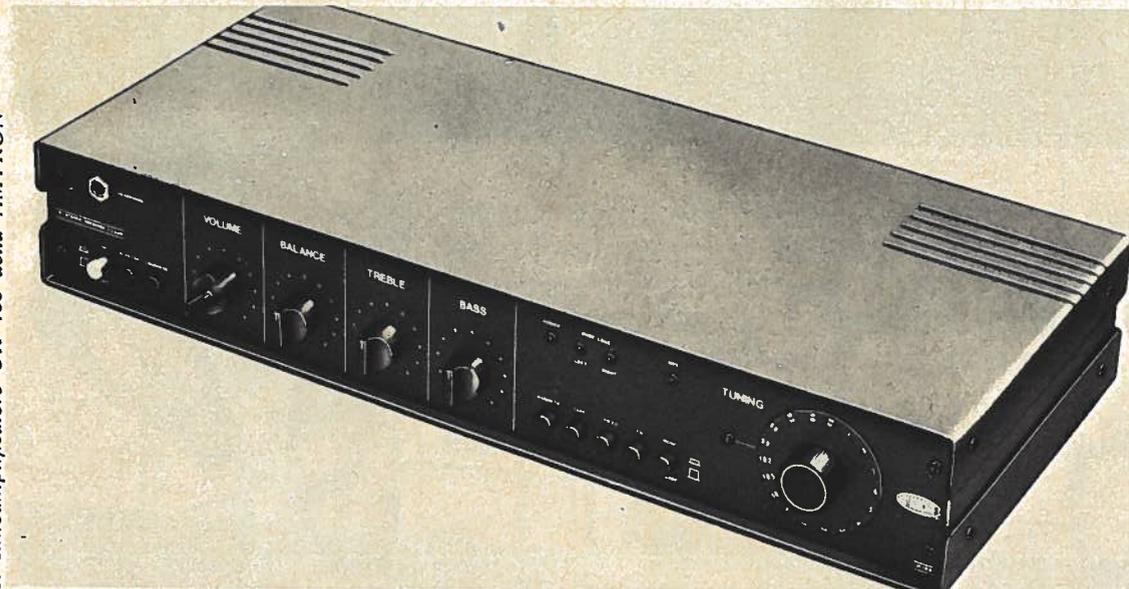
Viene invece dall'europea TELEFUNKEN l'ultimo monster nel settore dei sintoamplificatori: il TRX 2000, prestigioso, sofisticato e ultra caro.

Quadro-stereofonico dalle caratteristiche eccezionali, ha una potenza di uscita di ben 360 Watt, 4 Vu-meter per l'indicazione della potenza di uscita, 5 indicatori digitali per la frequenza di sintonia, 5 gamme d'onda (FM stereo, OL, OM, AC 1, OC 2), 15 indicatori automatici per le funzioni e gamme d'onda, la riproduzione è a quattro canali con un decoder incorporato, un AFC computer, uno strumento indicatore di campo... Chi avesse difficoltà d'orgasmo ora sa come risolvere i propri problemi.

Scherzi a parte è un apparecchio favoloso, ma, ancora una volta, rivolto al solito pubblico d'élite (a noi non resta che sognare...).



Il sintoamplificatore UK 188 della AMTRON



# Taya scegliere con sicurezza

Scegliere un buon giradischi è molto importante per ogni audiofilo, solo da questo potrà dipendere la buona conservazione del patrimonio discografico. Precisione di funzionamento, robustezza, costanza nelle prestazioni sono le qualità necessarie; Taya le garantisce ad un prezzo estremamente competitivo grazie alla elevata produzione ed alle avanzate tecnologie impiegate.

## CARATTERISTICHE TECNICHE

Modello	MP 200	LP 100	DP 500
Sistema di trasmissione	cinghia	cinghia	trazione diretta
Motore	4 poli sincro	4 poli sincro	Induzione - Servo controllato
Controllo di velocità	-	-	+ 5%
Rapporto segnale/disturbo	60 dB	62 dB	65 dB
Wow & Flutter	0,1%	0,1%	0,05%
Braccio	Bilanciato staticamente - Curvatura ad S - Portatestina standard		
Diametro piatto	mm 300	mm 300	mm 300
Discesa braccio	A frizione con elementi di attrito lubrificati	A frizione con elementi di attrito lubrificati	Pneumatica
Antiskating	Filo e pesi calibrati	Filo e pesi calibrati	Filo e pesi calibrati



r. patrucco

DP 500

MP 200

LP 100

**TAYA**  
TAIC ltd  
Tokio - Japan

Distribuzione esclusiva per l'Italia **SELECTRA** Via Peyron 19 - 10143 Torino - Tel. 74.58.41/74.55.38

# IL NOSTRO TEATRO E' LIBERTA'

Rifiutiamo il teatro come espressione d'élite, rifacciamo il teatro come nostra espressione spontanea. Un gruppo di ragazzi che ha vissuto dal di dentro l'esperienza del collettivo racconta, attraverso Doppiovù di gennaio, cosa vuol dire "fare teatro" oggi: rompere la barriera tra finzione e realtà, mettere alla prova le capacità creative, esprimere la propria libertà: tutti insieme. Nel servizio sono descritti anche alcuni basilari accorgimenti tecni-

ci: come fare le maschere, come organizzare una rappresentazione, ecc.



Nello stesso numero di Doppiovù:

- **W o M i jeans?** un dibattito piuttosto acceso su un certo modo di vestire.
- **Gli Area.**
- **Cosa significa fare il calciatore oggi?** intervista a Sollier, il centravanti

del Rimini autore di un libro polemico.

- **Dibattito con Emma Bonino** sul femminismo.
- **Aumenta lo spazio libero** a disposizione di tutti i giovani che vogliono dire, disegnare, contestare qualcosa.



## DOPPIOVÙ

è in edicola