

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA
ANNO 4 N. 2
FEBBRAIO 77
LIRE 1500



JANIS
JOPLIN

BEATLES
PUNK ROCK
NEIL YOUNG
HAN BENNINK
GATO BARBIERI
IL CIRCO DELLA FOLLIA
PSICOLOGIA DEL REVIVAL
CHALEMAGNE PALLESTINE



L'altro mondo che ci conquista



Tutto quello che si deve sapere sulla fantascienza: quando e perché è nata; i libri, le riviste, gli editori, gli autori, i clubs, i film che trattano questo argomento interessante e la problematica che suscita nei giovani.

Altri argomenti che puoi leggere su Doppiovù di febbraio:

- Le Orme • Firenze dei fiorentini
- Dibattito sui rapporti familiari
- Come si lavora il cuoio • Riccio Story
- Toni Esposito e le percussioni
- Tante pagine di fumetti in più

DOPPIOVÙ

è in edicola a 500 Lire



Posta

Era naturale che un'iniziativa promozionale come quella del disco-live suscitasse una virulenta impennata sul quantitativo di lettere a GONG. Ce ne sono, ovviamente, anche di molto critiche, ed è soprattutto ad esse che abbiamo deciso di dare spazio. Non per masochismo, ma perché almeno inizialmente ci sembrano le più utili per suscitare un ampio dibattito tra i lettori. Continueremo quindi per qualche tempo ad ospitare i vostri interventi, ripromettendoci solo più tardi di dire la nostra: è stata una decisione piuttosto coraggiosa, ma se avessimo fatto diversamente, dando cioè delle immediate risposte, avremmo molto probabilmente castrato sul nascere il dibattito tra di voi.

Lettera aperta a un mensile di musica e cultura progressiva.

Tesi: « ... Nel nostro piccolo, vogliamo contribuire a questo disegno decisivo (la creazione di un archivio storico del POP - n.d.r.), presentando materiale sonoro che ci sembra fondamentale ai fini di un preciso studio della fenomenologia POP.. ».

GONG anno 4/n. 1

Antitesi: Documenti POP - PINK FLOYD ovvero « Sbatti il mostro in prima pagina ».

Più che di fenomenologia parlerei di antropologia a dire il vero, e nel nostro caso in particolare dello studio dell'uomo come appartenente ad una specie zoologica in via d'estinzione, il PINK FLOYD, atavico rappresentante della cosiddetta era POP.

Questa povera bestia, alla cui penosa agonia porremmo

volentieri fine con un cortocircuito fulminante all'apparato riproduttore, si esprime, nel documento storico da voi indicato quale « materiale sonoro fondamentale », tramite inintelligibili versi di cui credo sinceramente i posteri possano fare a meno.

E' innegabile che il suddetto mostro alla luce di uno studio sociologico sulla psicologia e gli indirizzi culturali di massa degli ultimi anni rivesta un ruolo storico quale probante esempio di evasione primaria eterodiretta su larga scala, e che di conseguenza la sua figura meriti dotti ed approfonditi studi, ma è altrettanto vero che il mostro è appunto tale poiché la stampa del settore, GONG compreso, è riuscita a carismaticizzare queste ed altre pallidissime e traballanti figure di musicisti dedicando loro pagine e pagine; e non basta il lodevole intento di abbattere vecchi miti quando il critico, o presunto tale, senz'altro in buona fede ma del tutto indifferente al problema di una critica legata ad una analisi di tipo strutturale, si perde in voli pindarici sospesi tra l'emozione del ricordo ed il risentimento di mille speranze e promesse deluse.

Ed ora si parla nientemeno di un archivio storico, di sterminate librerie colme di segreti, di fenomenologia pop, continuando a dedicare non poche pagine a bastardi revivals, dove al sorriso ironico per il ritorno dei Flamin' Groovies preferiremmo forse trovare la recensione dell'ultima rappresentazione di Busotti o l'anteprima critica del « Mosé e Aronne » di Schoenberg o dell'ultima opera di Petrassi.

Ma credete veramente che valga ancora la pena di parlare di Gilmour e soci?

Io credo di no, ed insieme a molti altri che come me credono nel vostro lavoro e all'apporto che anche un giornale perfettamente inserito nel sistema come il vostro può dare alla lotta politico-culturale di tutti i giorni, mi attendo un sempre maggiore impegno sulla strada da voi ultimamente intrapresa lasciando veramente perdere i retaggi del vecchio spirito goiliardico di un tempo.

A quando la fenomenologia di Luigi Nono, l'archivio storico di Gianni Bosio, una serie di bootlegs di Booker Little, Giovanna Marini, Gualtiero Bertelli e Paolo Pietrangeli?

P. S. - Se proprio dovete alzare i prezzi, cosa di per sé dolorosa ma peraltro ammissibile visti i tempi e conoscendo le vostre ristrettezze economiche, inventate qualcosa di meglio dei pop — documenti a mò di scalcagnati bootleg del tutto privi di note sul quando, come, dove ed io aggiungerei anche perché sono stati registrati.

P.P.S. - Smettete di celebrare funerali a cadaveri ormai decomposti e continuate a guardare avanti cercando, per favore, di approfondire un po' di più certe analisi, soprattutto per quel che riguarda le recensioni, adottando un po' più di critica strutturale, che del resto Cella e Cane quando vogliono sanno fare.

Senza cattiveria e con i migliori auguri di buon lavoro
Sergio Pomati - Segrate (MI)



Cari amici di GONG,

sono un vostro vecchio lettore, ma è la prima volta che mi accingo a spedirvi una missiva; vengo subito al dunque:

1) quest'idea del documento sonoro, così come è partita non mi piace proprio per un c...

a) innanzi tutto perché porta il prezzo della rivista (già elevato) e livelli inaccessibili, tagliando fuori tutta una categoria di lettori che già prima rischiavano di cadere, o di ricadere, nelle braccia di « Ciao 2001 » (sì, lo so, che quello è un settimanale e che quindi deve costare meno) o altre merdine simili ma pure pericolose.

b) poi perché l'incisione è di pessima qualità (da registratorino a pile).

c) poi per la scelta dei Pink Floyd (non certo promozionale perché li conoscono tutti fin troppo). La scelta mi sembra si possa giustificare solo in termini « commerciali » (ma non vorrei fare il pessimista); credo che la gente in più che comprerà GONG stimolata dal disco compenserà solo in parte i lettori perduti per l'alto prezzo di copertina (cioè quelli con meno soldi in tasca, eternamente emarginati dalla cultura).

Ora, se questo aspetto « consumistico » non viene, come ritengo, compensato da un effettivo valore culturale progressivo dell'operazione, essa oltre ad essere inutile, mi sembra sbagliata, negativa.

d) infine perché avete condensato in un quarto d'ora vari collages di pezzi più o meno risaputi (*Careful with... Get the controls...*, etc.), ascoltati e riascoltati in incisioni migliori e non tagliuzate?

2) L'ultimo numero mi è piaciuto invece molto per le robe scritte: dall'articolo su C. L. (un po' indeciso e fragile, perché non avete riportato la discussione?; spero ne seguano altri) a quello su Guccini (che non era per niente « personale », almeno nel senso negativo del termine); trovo anzi che Bertonecelli sia superato: questa in fondo è l'unica maniera concreta di scrivere. Il fatto che sia scopertamente una visione parziale, personale (non dall'al-

POZZA

to del podio del *critico*) va superata nei suoi limiti con una maggiore collaborazione (di esterni).

Uno dei difetti di GONG mi sembra infatti sia questo: ci sono un pugno di redattori (piuttosto pochi) che ci intrattengono da tre anni (quasi gli stessi) su un po' tutti i problemi. Si sbattono ad ascoltare tutti i dischi che escono, studiano vita e miracoli di tutti i nuovi importanti musicisti (ed ora, dulcis in fundo, cercano di diventare « esperti », pur ammettendo le contraddizioni della cosa, dei problemi legati al personale, alla sessualità, etc...).

Sempre Del Conte, Bolelli, Bertoncelli, Brunelli, Cella, Bertonconte, Bolella, Bruncella, Dal Nelli,...

L'intervento dei lettori si limita ad una-due pagine di lettere pubblicate; cioè esiste un maniplo (scusate se vi chiamo « eletti ») che fa un lavoro molto creativo tutto sommato, anche se non credo eccessivamente retribuito, mentre gli *altri* (come me) che non han dovuto trovarsi un altro lavoro, magari meno creativo e che basano la loro cultura musicale su quei tre-quattro dischi all'anno che si possono permettere e l'ascolto saltuario delle radio libere, dipendono da loro (voi) per farsi spiegare se l'ultimo disco del tale è bello o no, se la musica di quell'altro è creativa o una presa per il culo...

Per essere coerente con questo discorso dovrei chiedervi di collaborare a GONG (perché no, mi volete?), ma così avrei fatto la mia lotta personale (arrivista quanto quella di un impiegato che spera nel

salto di grado), individualista e quindi interna alla logica borghese. Il mio discorso è invece più generale, di fondo. Il problema mi sembra reale e vasto e se possiamo risolverlo collettivamente, con un maggiore crescita e partecipazione di tutti ha un peso e una portata politica. GONG, come altre strutture, come altri media, va insomma USATO dalle masse, deve diventare uno strumento alla portata di tutti, al servizio « reale » di tutti. Così come è oggi non ha, penso, l'ambiguo significato (alla Ciao 2001) di appendice del mercato discografico, di stimolo all'acquisto, magari critico dei dischi ma conservando intatto il valore di « merce » della musica.

Capito qualcosa?

Marco Piccardi - Milano



Cari amici di GONG,

prendendo l'ultimo numero del giornale ho trovato la gradita sorpresa del disco. Ho pensato di avere tra le mani un piccolo gioiello, roba sicuramente inedita, penso io.

Invece trovo un cialtrone che, senz'altro credendo di essere ancora ai tempi di bandiera gialla, presenta il disco dicendoci, udite! udite!, che suoneranno i Pink Floyd e, ma che bravino!, i nomi dei componenti il complesso.

Forse non bastava la scritta lapidaria sulla busta del disco? O forse ci credete un branco di analfabeti e inesperti che non sanno distinguere tra, che so, i Pink Floyd e la P.F.M.????!!

Ma non basta. Più della metà del disco è occupata da monconi e brandelli di *Careful with that axe, Eugene* e *Set the controls for the heart of the sun* che esistono in splendida forma su *Ummagumma*. Che senso ha, allora, parlare di (cito dalla pseudopresentazione a pag. 8 di

GONG. registrazioni per lungo tempo rimaste ignote al grosso pubblico... e zuccherino (cito sempre come sopra)... dall'ombra vengono fuori nastri immacolati, scarti di registrazione...??? Sì, forse questo è il primo esempio di una bidonata storica di enorme portata (parafrasando alcune idiozie che ho trovato sempre nell'articolo sopra citato).

Se si voleva fare veramente un « documento storico » andavano scelti pezzi magari meno conosciuti ma inediti (per lo meno non esistenti dal vivo nella discografia ufficiale) e quindi interessanti. Poi presentazioni, fischi e applausi lasciamoli agli anni facili '60. Facili per le star del pop: che bastava qualche mossetta, un paio di urletti e un po' di chitarrate messe bene per strappare l'osannazione e l'adorazione da parte di folle deliranti. E poi lo spazio del disco è poco e se lo sprechiamo con simili baggianate, è una cosa rivoltante. Infine: 1500 lire sono tante, coi tempi che corrono, vediamo di farcele spendere bene, insomma. La rivista.

Trovo insulso e pericoloso dedicare ben quattro pagine, dove si fa dell'ottima pubblicità, a quei paleocristiani tardopopolisti che sono Comunione e Liberazione.

C'è qualcuno di loro in redazione vostra???

Poi abbiamo una cretineria anonima posticcia, dove non si capisce se si vuole osannare o criticare Venditti.

Ma in fondo andava mesoso qualcos'altro di più interessante (dato il costo di due pagine, penso che vi costeranno le pagine, dico o no??!!). Che a Venditti andrebbe dedicato al più un rigo, magari come necrologio in occasione della sua morte (che si spera venga presto).

Quella pagina con Lester Bowie col riso scemo è pagata dalla marca dei fiocchi d'avena che appare? Se si cercate di trovare dei modi meno cretini per fare pubblicità.

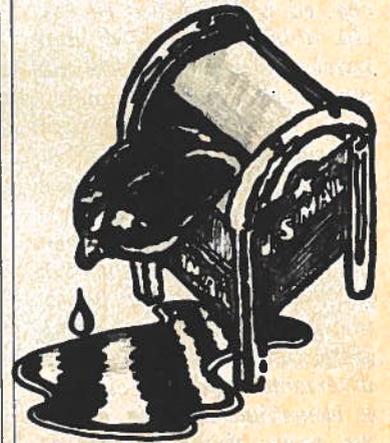
A proposito di pubblicità. Non sarebbe più utile (per noi lettori) e, perché no, più onesto (per voi) fare la pubblicità che so, a riviste, libri; magari librerie?

O pensate ancora che l'appassionato discofilo musicae-

spero (che legge GONG da ben quattro anni, cioè dal primo numero) deve essere ancora condotto per mano e si devono mostrargli i prodotti (scusate, dischi!) che deve acquistare con la pubblicità schifilosa che appare sulle pagine del giornale??? Spero che queste mie critiche, che magari troverete feroci o banali, non so, contribuiscono a migliorare GONG.

Se manca la firma è per eccesso di umiltà, non per vigliaccheria. (Ovvia, in fondo c'è la paura di trovarmi davanti alla porta di casa qualche redattore di GONG che mi voglia far fuori e, sapete, in fondo ci si tiene alla propria pelle).

Ciao!!!



ERRATA CORRIGE

L'articolo sullo stupro intitolato **Premeditazione!** e apparso sullo scorso numero è stato erroneamente attribuito soltanto a Emina Cevro Vukovic. Ne sono invece coautrici Rowena Davis e la nostra Emina, che stanno tra l'altro preparando insieme un libro sull'argomento, **Giù le mani** (di prossima pubblicazione). Chiediamo scusa a Rowena e facciamo a tutte e due i nostri più affettuosi auguri per il loro lavoro. Chiediamo anche umilmente scusa a Guido Harari per aver attribuito a Masotti anziché a lui le due foto (Eric Burdon e John Stevens) di pag. 72 nello stesso numero di GONG.

stevie

3c 164-98261/2/3

Wonder

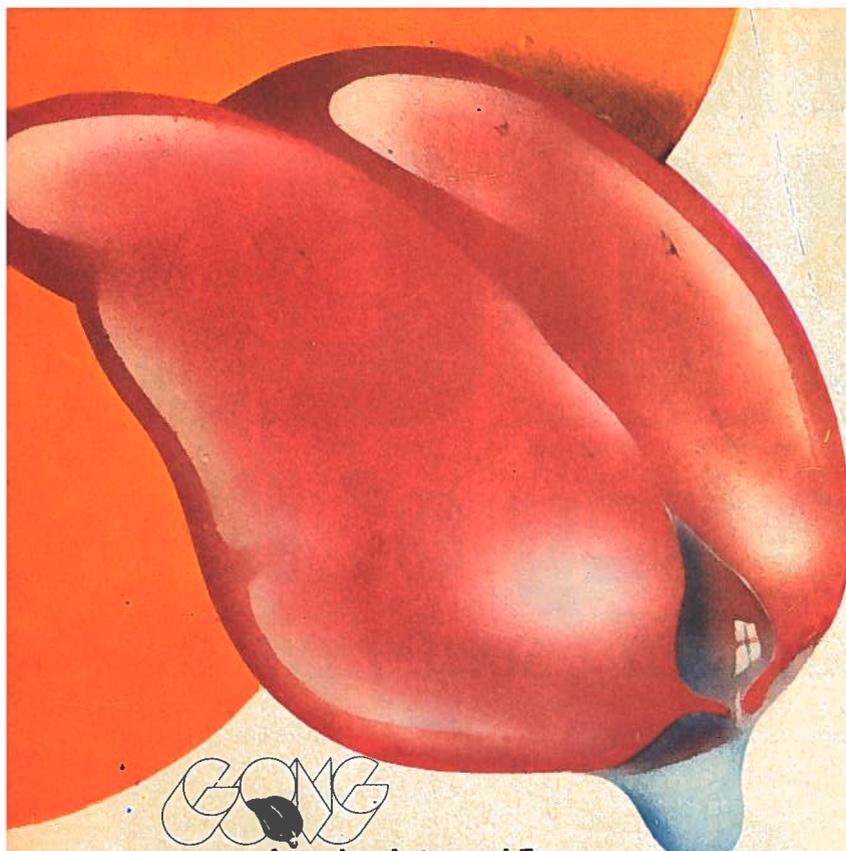


songs in the key of life

«La gemma piu' pregiata della soul-music!»



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



Direttore: Antonino Antonucci Ferrara

Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Riccardo Bertonecchi, 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 Tunioi, 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

Cinema

3 Posta

8 Pop Documenti:
Neil Young
(Troglodytes Niger)

10 Live:
Punk Rock in London
(Roberto Masotti -
Carlo Tunioi)

15 Riprendiamoci la classica:
Intervista a Pallestine
(Carlo M. Cella)

18 Saggio sugli aromi
dei Beatles:
Ultimi giorni di Liverpool
(Riccardo Bertonecchi)

21 La nuova stampa
periodica europea:
Sotto il segno dei 70
(Emina Cevro-Vukovic)

24 Gato Barbieri:
Il canto e i veleni
(Franco Bolelli)

28 Gong Gazette

30 Janis Joplin testi poetici:
Janis in blue
(Riccardo Bertonecchi)

34 Revival:
Il supermarket della memoria
(Fabio Carlini -
Claudio Azimonti)

38 Musica & Candelotti

40 Psicanalisi da legare:
Nel circo provvisorio
della follia
(Marco Casiraghi)

42 Han Bennink:
L'importanza della verdura
(Riccardo Bertonecchi)

45 La parola a un rumorista
(Roberto Masotti)

47 Irlanda:
Atto unico su un paese
colonizzato d'Europa
(Carlo Tunioi)

51 La musica in Irlanda
(Daniele Caroli)

52 Poesia e femminismo:
Contro natura?
(Mariella Gramaglia)

54 Sulla musica creativa:
Almeno non è un'etichetta
(Peppo Delconte)

56 Aggiornare il bilancio
(Franco Bolelli)

59 Recensioni

64 Discografia: Eric Burdon

66 Cinema:
Introduzione al Road Film
(Enzo Ungari)

70 Teatro:
Parigi val bene una rissa
(Fabrizio Caleffi)

72 I giovani proletari
allo specchio:
Ecco gli Apaches!
(Gutenberg)

75 Radio locali:
L'ascolto in cifre
(Altri Media)

77 Hi-Fi:
In attesa dei surgelati...
(Roberto Brunelli)

Fotografie:

Roberto Masotti (10 - 11 -
12 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 -
25 - 26 - 27 - 38 - 42 - 43 -
44 - 45 - 46 - 56 - 58)

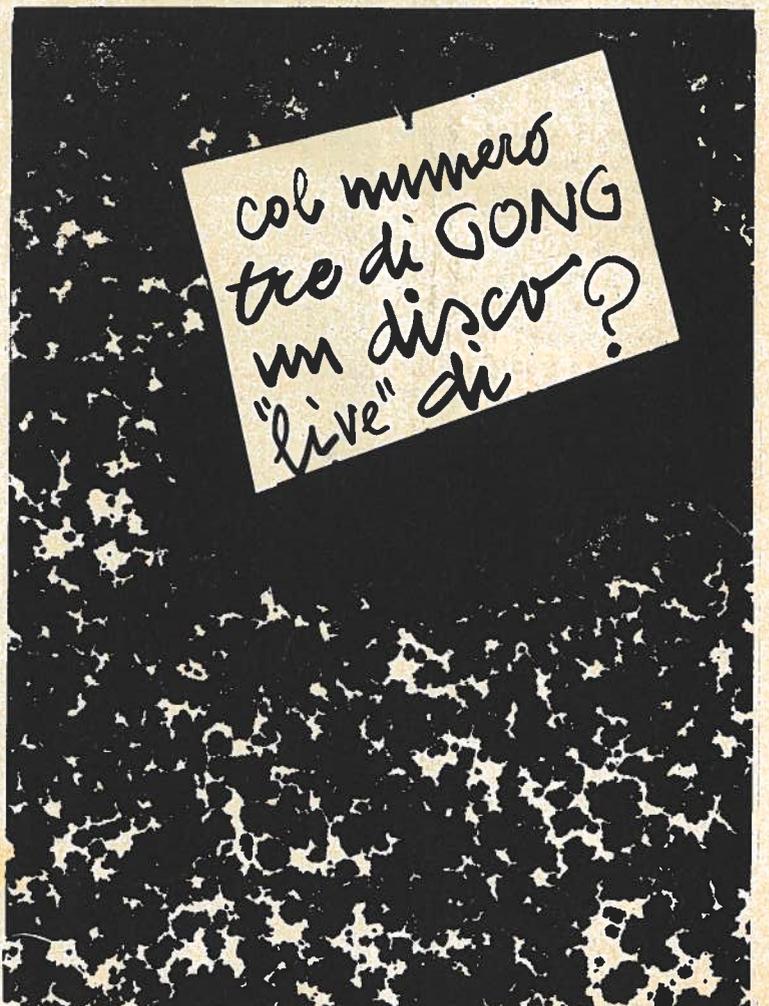
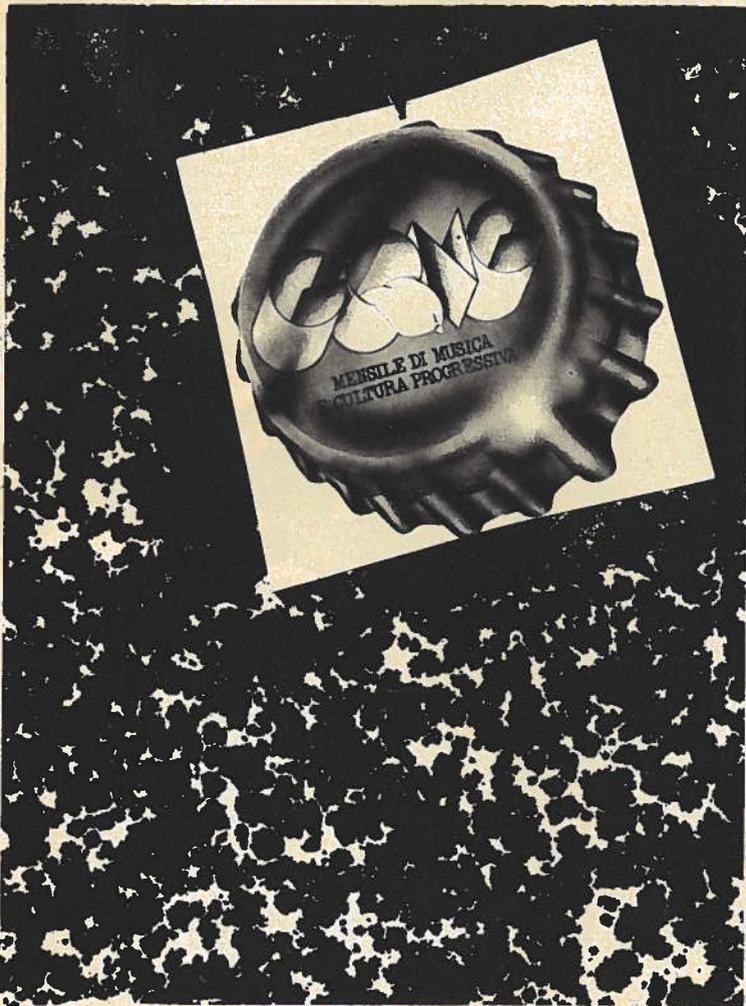
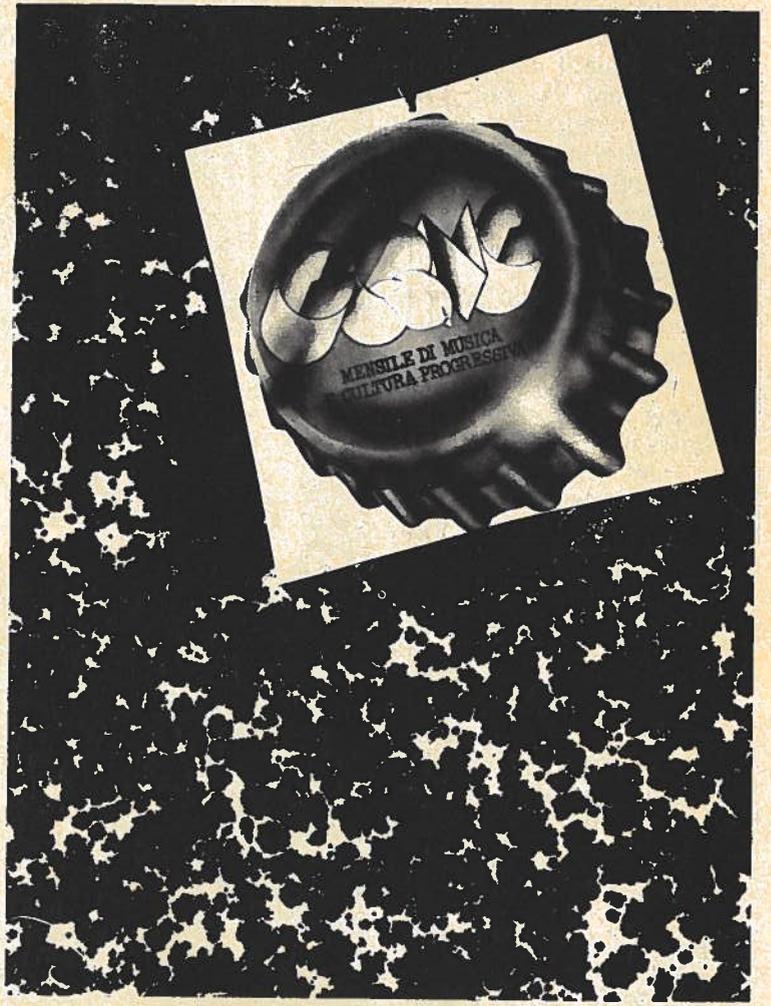
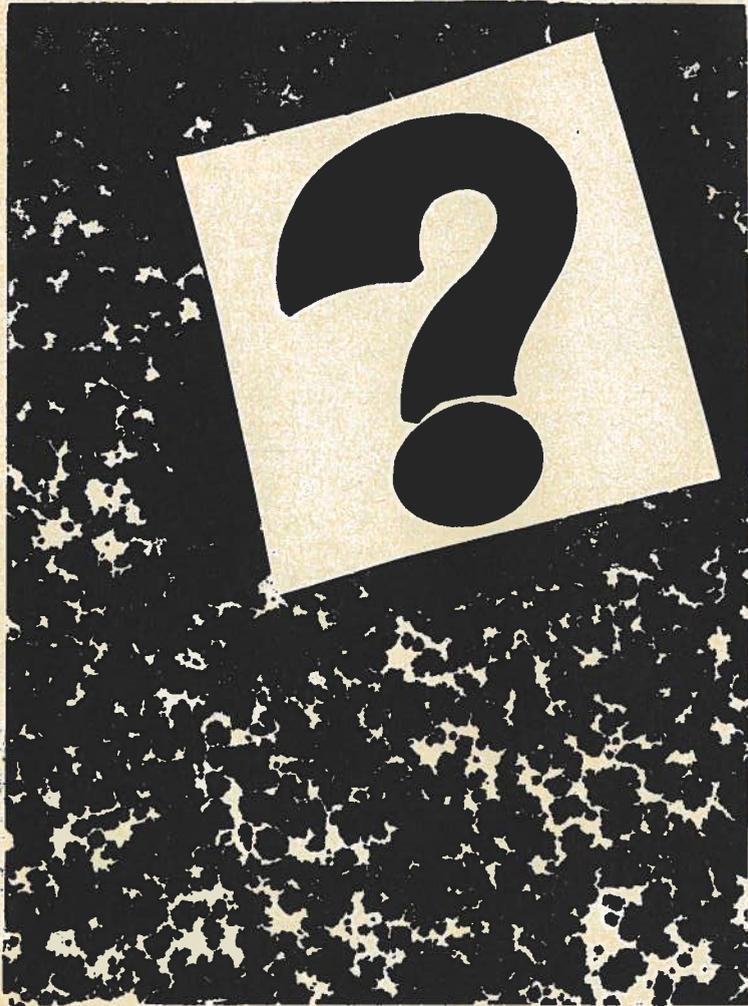
Silvia Lelli Masotti (34 -
61 - 71 - 72 - 73)

Marco Giberti (39)

Guido Harari (28)

Dario Medves (74)

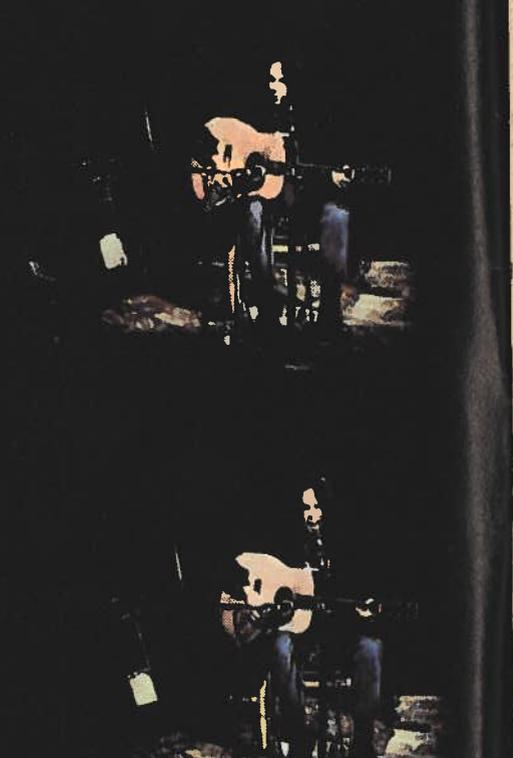
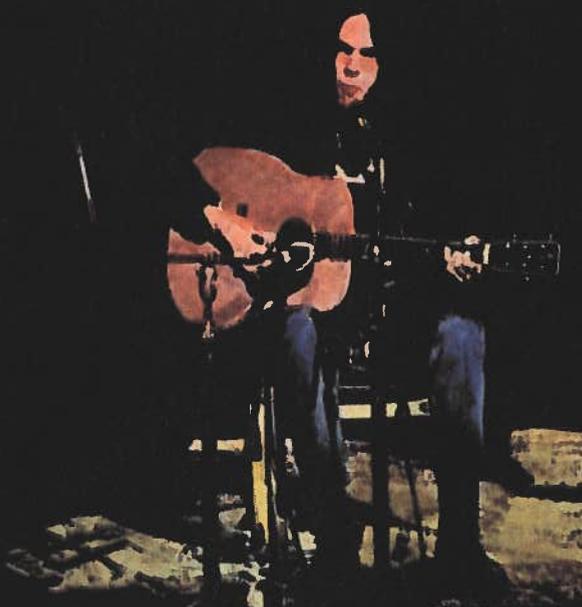
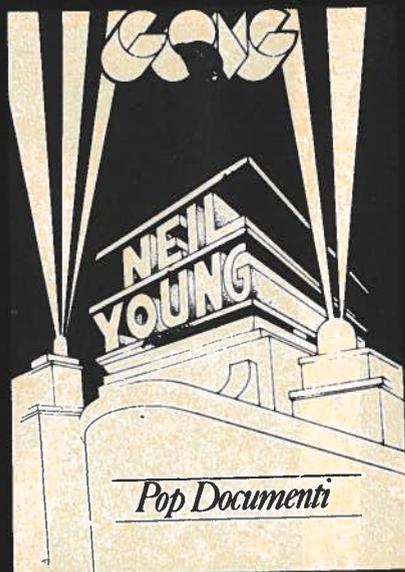
Agenzia Eghe Foto (48 - 50)



Catturare Neil Young dal vivo non è impresa facile. Riusci a quelli di **Four Way Street**, anni fa, nel corso di una memorabile reunion del Supergruppo Californiano, quando **After the Goldrush** segnava il tempo e c'erano presagi di **Harvest**, annunci dell'età matura. Prima erano corsi gli « anni elettrici » dei Crazy Horse, però, e ancor più indietro nel tempo la stagione esaltante della verginità, con i Buffalo Springfield; nessun documento live, di quelle esperienze, come nessuna fotografia verrà dai « tempi bui » del '73-'74, dal « nuovo mattino » di **Zuma**, dal ritorno di fiamma con Stephen Stills, in mesi recenti. Con i modi bruschi che gli sono caratteristici, Young rifiuta i riflettori accesi del **disco live**; meglio l'asettica atmosfera di uno studio californiano, dove poter calibrare la tristezza e l'impeto delle ballate.

Dunque questi minuti di **Neil Young in concert** sono una piccola perla straordinaria, ancor più bella per l'intensità e la forza dell'interpretazione. L'uomo è solo, non conosce i palpiti della batteria o le folate della **electric guitar** (croce e delizia di molte esperienze) e dunque gioca splendidamente la Partita Classica, fiordando la voce ai limiti della **frattura**, su tremolanti linee chitarristiche folk. Siamo nel territorio della « ballata tradizionale », dove importano pochi accordi suggestivi, ritmi incalzanti, dove conta la ricerca della comunicazione e del dialogo; con quel poco bagaglio da « musicista di strada », sfruttando abilmente le accattivanti doti naturali, Young viene a tessere una sottilissima tela di ragno, riuscendo così a sconfiggere le ritrosie dell'ascolto.

La critica ha da anni individuato nella malinconia la costante della esperienza youngiana. Un senso di quotidiana desolazione, di universale impotenza (valga per ciò **Helpless**, il chiaro scritto autobiografico di **Déjà Vu**) percorre le pa-



role e si riflette sulla melodia; il canto è raramente fermo, vigoroso, indugia anzi al limite del cedimento, come se voce e chitarra potessero svenire da un momento all'altro. Il vecchio ai margini della strada di **Don't Let Me Bring You Down**, l'eroinomane di **Needle and the Damage Done**, il sognatore di **After the Goldrush** son tutti personaggi della commedia; su di essi alita il vento della rassegnazione, amica strana che più d'una volta cuce la bocca quando dovrebbe esser tempo di strilli. Anche l'amore è per Young solitario tormento, gioco con suoni di sconfitta; soltanto il profumo magico del desiderio, o del ricordo (quello che inebria gli ascoltatori di **Long May You Run**, storia recente) scuote le donne di **Cowgirl in the Sand**, di **Country Girl**, di **Man Needs a Maid**. Con sincera ingenuità, il cantautore domanda al mondo di essere inghiottito; unica difesa, lo sdegno altisonante (**Ohio**, **Southern Man**) o la prodigiosa ironia (**Last Trip To Tulsa**, **Broken Arrow**).

Le canzoni più soffiate in una grande sala californiana (Los Angeles Music Center) stagioni fa, infatti, conservano intatta vita e fascino straordinario. Appena uscito dalla febbre degli anni giovanili e non ancora assunto nel cielo di **Harvest**, l'«eroe canadese» si dimostra disponibile a disegnare bene il proprio talento, sicuro nella scarna tecnica strumentale, abbastanza preciso con la voce, altrove traballante. Non manca il dialogo con il pubblico, simpatica inevitabile citazione di un certo modo di «far spettacolo»; **Sugar Mountain**, piccolo capolavoro solo recentemente accolto nella discografia ufficiale, è un significativo documento di questo Young che finalmente apre le porte, si diverte, inventa con felicissima ispirazione.



Live

PUNK ROCK A LONDRA

Questo nuovo rock (qualcuno ne parla come di una « nuova musica », sic!) dall' East Coast è sbarcato in Inghilterra, omogeneità sociali e culturali hanno permesso uno sviluppo simile del fenomeno: falciatura delle masse giovanili, trionfo del cuoio e delle vecchie chitarre fender, ripristino dei dischi extended play, riconversione dura e statica del beat.

Le case discografiche da qualche anno, quatte quatte, preparavano la loro nuova ricetta. Per le masse fameliche di stars, ormai la scena languiva: Bowie « caduto dal cielo », Roxy Music in delirio, Glitter soltanto paccottiglia dimessa. Allora, preso un po' di eterno scuotimento membracervello che ha allevato diverse generazioni (Rock & Roll), uno po' di rabbia generazionale (anticonformismo), più certe mode passate e non: ecco il punk rock made in U. K.

Altrettanto aggressivo ma più incolto di quello americano, il punk britannico, cuginastro del heavy, si sviluppa nei pubs della suburbia londinese e nei clubs operai delle Midlands dove incazzatura, birra e musica vivono in simbiosi. Sarà questo pregio / difetto d'origine a riproporre il vecchio suono pesante, che a braccetto del vecchio schema R&R si caratterizza essenzialmente nell'essere improprio, « incivile », sgarbato, senza finanze a tal punto che Johnny Rotten, nuova star del firmamento punk, afferma tranquillamente: « (...) suonare, non essere in grado di leggere la musica sono cose che non mi preoccupano, anzi direi che è meglio suonare male che suonare bene cattive idee ». Qui, dalle nostre parti, saranno le nostre tradizioni (?), tutto si concede ma la musica va esegui-

Eddie & the Hot Rods in concerto alla Roundhouse



ta bene! Nei Paesi anglosassoni invece, notoriamente barbari, la musica sembra perdere la sua identità per essere sempre più fenomeno come l'abbigliamento, lo spettacolo ecc.

Alla Roundhouse, qualche settimana fa, dove si celebrava una nuova vedette del punk: Eddie and the Hot Rods. Quattro ragazzi giovanissimi, pieni di... buona volontà, specializzati nel cantare l'esasperazione dei loro coetanei. Il pubblico tutto tra i 13 e i 18 anni, era in tenuta da grandi occasioni: spille da balia a migliaia, capelli corti, il nero e il cuoio d'obbligo. Eravamo di fronte allo spettacolo nello spettacolo, già patrimonio dei grandi raduni pop, ma che a differenza d'allora, oggi il copione sembra conosciuto a memoria ed eseguito senza imprevisti. Ciò che per noi era una sensazione diventava una certezza: il punk rock aveva capito bene soprattutto la necessità dell'«esercizio» all'immagine/mito.

Di questa bella storia ce ne parlano altre due nuove star: Hugh degli Stranglers e Mike dei Clash. Hugh, cantante e musicista (il più vecchio della scena punk, 27 anni), ci dice: « Essere punk significa scioccare la gente per una nuova consapevolezza, tirarli fuori dalla loro apatia. I capelli lunghi venivano finora usati per questo, ma ora non servono più. Allora noi li sciocchiamo in un altro modo ». Mike, chitarra solista, 18 anni: « Noi ci chiamiamo Clash (onomatopeicamente urto) appunto perché siamo contro tutto ciò che... nella scena musicale; bisogna cambiare ». Le ambiguità sono molte ma le carte vengono scoperte in fretta...

Hugh: « (...) C'è stato un vuoto reale nella scena musicale



Tipologia del pubblico punk alla-Roundhouse



Eddie scatena la folla con e senza la testa fasciata

in questi ultimi cinque anni e i ragazzi hanno bisogno di eroi. Noi, stai sicuro, siamo ciò di cui hanno bisogno ».

C'è questa disperata certezza, che reifica i dolori di una *middle class*, votata spassionatamente al gioco della « ascesa ».

I punk rockers sanno bene cosa vogliono più dei loro padri, dei quali sembra abbiano messo a profitto tutte le lezioni, anche se si rifiutano di riconoscerli. Tutt'al più si lasciano andare: « Beh, Mick Jagger è stato il più grande, però noi ora siamo meglio ». (L'auto-affermazione è un vecchio trucco delle stars). Sul palcoscenico, dove si celebra la liturgia, si aggirano con sicurezza come se quasi conoscessero già tutto, non risparmiando azione e spettacolo, riempiendo tutto con un susseguirsi di tracks da 2'40" fino alla fine, senza soste. Bandendo gli assoli, le finenze e i trucchi elettronici per un tutto-gruppo nel quale il cantante riacquista il posto di privilegio offuscato nel rock anni '70.

Essendo necessario sconvolgere la gente per « assurgere in cielo », i fili conduttori della nuova scena non possono che essere quelli più temuti/amati, quelli più odiati/voluti: sesso e violenza.

Il primo precetto da osservare per il punk rock è la *musica deve essere violenta*. Il perché ce lo spiegano sempre Hugh e Mike.

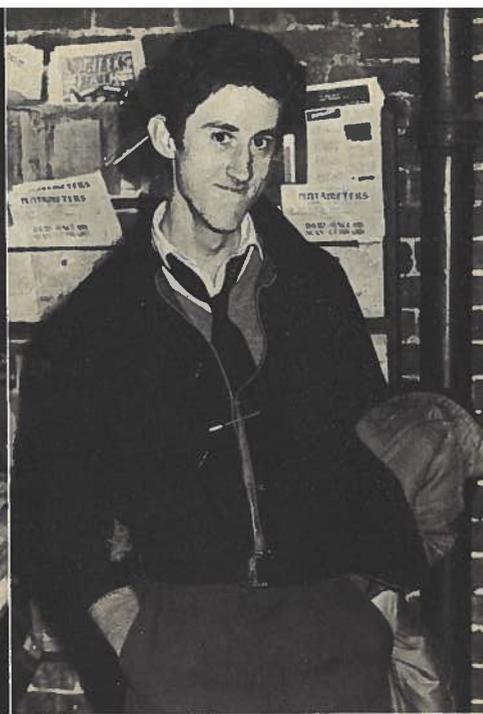
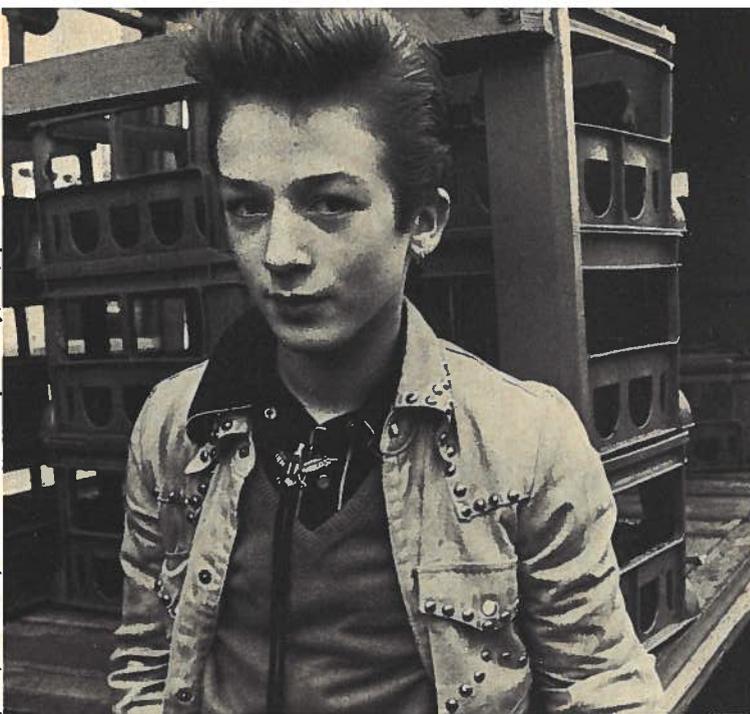
Hugh: « Noi non siamo violenti, però la musica deve essere violenta e dirompente perché così la gente la smette di sentirsi sicura e comincia a pensare diversamente. Insomma, cerchi di guardare in faccia alle cose ». Per Mike, invece: « La violenza nella musica riflette una nostra attitudi-

ne al non nonsense, una attitudine a non restare nella merda». Sono due modi differenti di dire le cose ma la sostanza sembra la stessa. Il pensiero anche se un po' contorto, è chiaro; ancora di più, quando parlano della violenza del gruppo fratello Sex Pistols (... « non è gente che dorme, è un segno di salute questa violenza... »).

Il sesso è giocato sullo stesso piano, sempre teso a cercare l'unicità, la stranezza, la follia della « realtà ». Rifacciamoci sempre alle voci delle nuove stars. Questa è la volta di Judy Nylon, cantante dei Cho-Cha. « Per me amare è solo una grande parola di quattro lettere (love) che vende libri, dischi, auto ecc. E' una merda, amare per me non significa niente. Almeno il sesso è un atto onesto. Infatti, è come se hai fame, mangi. Se io ho voglia, scopo ». Il free-love delle generazioni dei fiori, ritorna depurato dal pacifismo e dalla « gentilezza » per diventare duro e cinico. Sul palcoscenico il sesso rende in termini gestuali (fin qui niente di nuovo) ma la scoperta punk sono le bestemmie a sfondo sessuale (fuck più tutte le sue varie coniugazioni). Vengono date alla gente duramente e direttamente. Si dirà: scomparsa dei freni inibitori! Però fino a che punto? In realtà la bestemmia diventa una formula magica che « liberata dai tabù », dai misteri delle comunicazioni sociali diventa parte integrante del rito dello spettacolo, necessità dell'esecuzione e dell'ascolto.

Il consumismo ci ha abituati da molto tempo a questi riti, non c'è da stupirsi, semmai c'è da richiedere a noi stessi lucidità e ironia per reggere l'urto dei tempi.

Fréd. 14 anni, adora Bill Haley. Larry, 17, punk moderato.

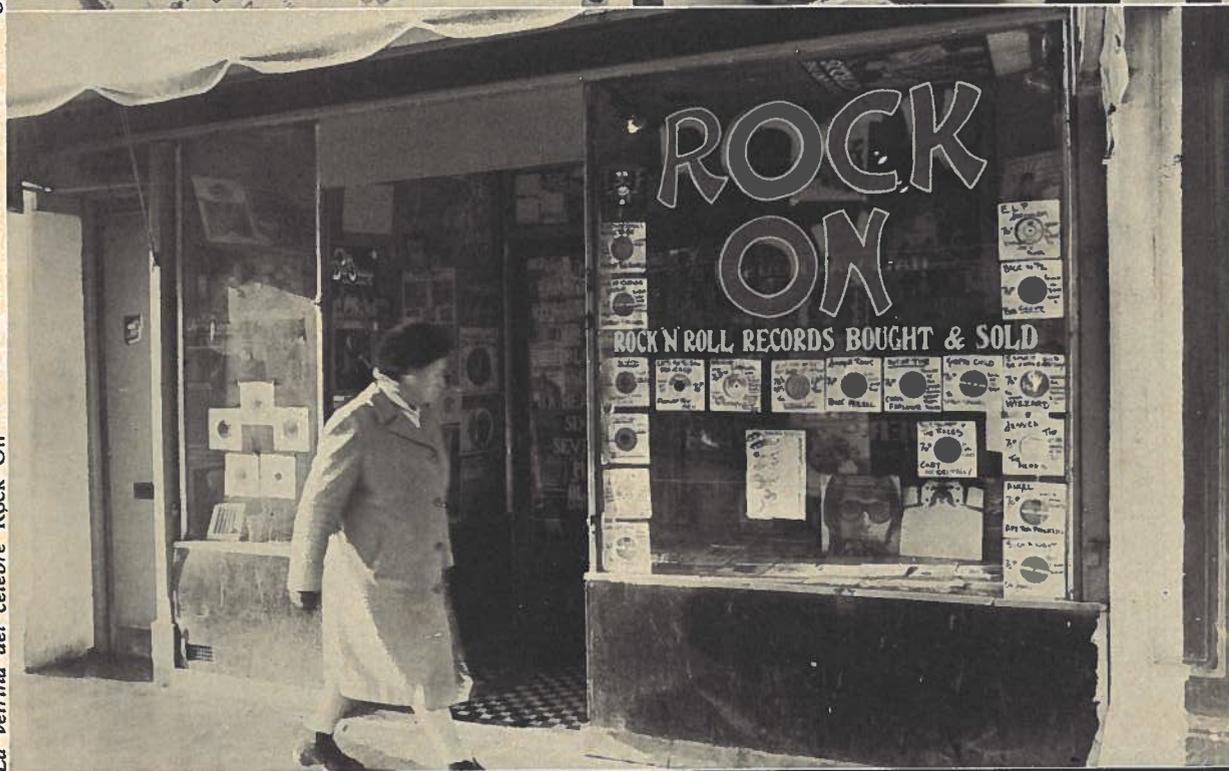
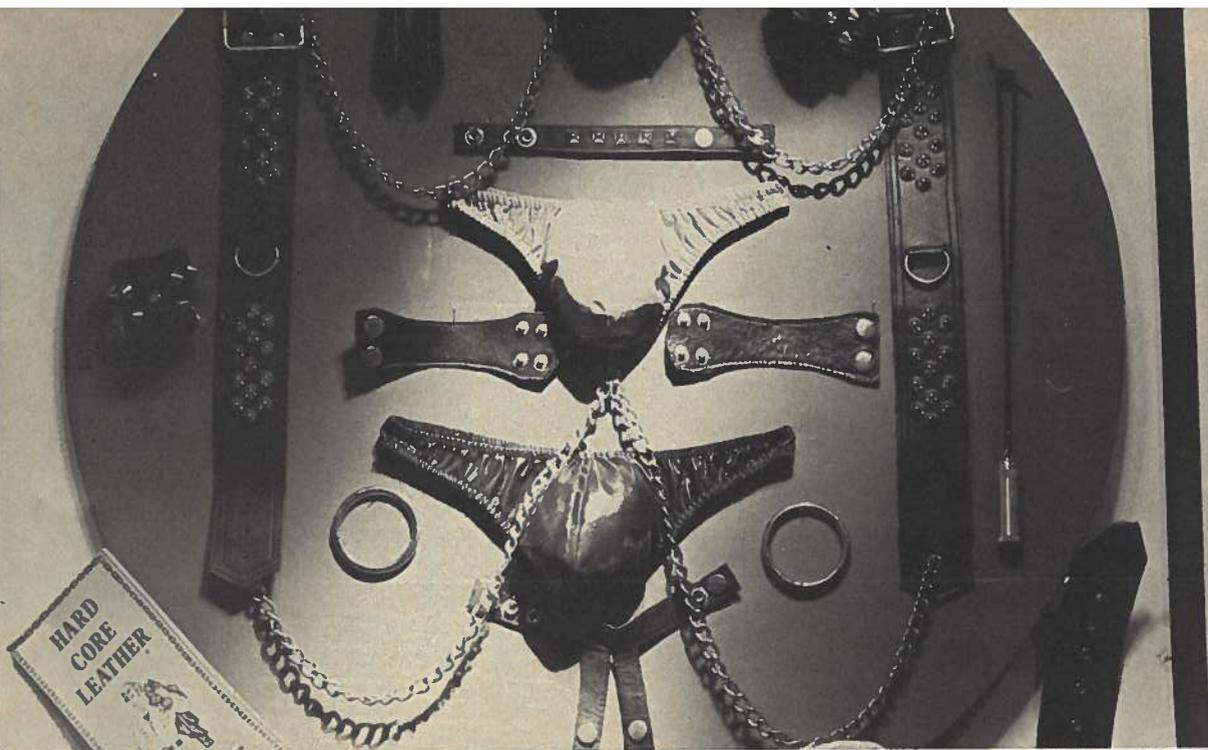


Steve Jones e Paul Cooke, chitarra e batteria dei Sex Pistols



Paul Cooke nel covo del gruppo





COME TROVARE IL PUNK A LONDRA

Una delle cose più interessanti che ha prodotto questo nuovo rock, è il risvegliarsi dei giornoletti, dei ciclostilati musicali. Tra questi vanno segnalati: **Sniffin' Glue**, portavoce del punk più arrabbiato, 24 Rochfort House, Grove Street, Deptford ondra SE8; l'altro è **Punk**, la rivista ufficiale, fatta negli USA ma è ottenibile anche dall'Inghilterra presso **Rough Trade**, 184 Gloucester Place, Londra NW1. Altra novità è il sorgere di piccole case discografiche che hanno riportato in commercio l'EP, cioè il vinile della stessa larghezza del 45, però ha una più ampia disponibilità sonora e funziona a 33 giri. Tra le più importanti abbiamo: la **Chiswick Records**, produce revival anni '60 e '50 è diretta da **Ted Carrol** proprietario del famoso negozio «**Rock On**»; la **Stiff** soprattutto impegnata nel punk; la **Skydog**, franco olandese, produce revival anni '50 e nuovissimi gruppi punk. La distribuzione avviene per canali alternativi, o non convenzionali: librerie, dischetti dell'usato, negozi d'abbigliamento, spedizioni postali ecc. Qualche indirizzo per chi è interessato: «**Rock On**» è la discoteca più fornita per quanto riguarda l'usato (in generale) e le rarità per amatori, è a Londra al 4 di Kentish Town Road, a pochi metri dalla metropolitana **Camden Town**; **Whitewitch Records**, è una organizzazione di vendita per corrispondenza di dischi nuovi, rari, speciali, comunque ciò che è difficile trovare sul mercato; potete richiedere il catalogo a **W. R. 137 Lee Rd. Londra SE3**; sempre per corrispondenza le vendite avvengono con la **Bizarre Records**, 33 Praed St., Londra W2, vende la stessa merce di cui sopra.

Carlo
Tumoli

Roberto
Masotti

RIPRODIAMOCI LA CLASSICA

INTERVISTA A CHARLEMAGNE PALESTINE FRENESIA DI UN DIVORATORE DI SUONI



Si, siamo in chiesa, nella rubrica di musica «classica», ma questa volta parliamo del diavolo.

Charlemagne Palestine è un compositore americano che, da una decina d'anni a questa parte, persegue una ricerca sulla rivalutazione e la ripresentazione del suono come pura sonorità, qualunque sia lo strumento usato: pianoforte o il corpo stesso.

Il metodo preconizzato da Palestine è quello dell'emozionalità. La metrica della musica risiede nel corpo che è il solo barometro possibile per misurare la magia. La musica è il risultato dell'interazione fisica ed emozionale fra Palestine ed il modo con cui egli reagisce a seconda degli elementi esterni: pubblico, spazio, suono... Palestine rappresenta il lato «fisi-

co» della nuova musica «ripetitiva» americana. Il suo discorso correato ampiamente di gesto, scena, dramma, ironia, ridicolo, serietà, movimento è quel che si potrebbe brillantemente definire un rapporto frenetico, energetico e vitalista col suono.

Le sue ultime *performances* europee erano solite svolgersi attorno a tre momenti diversi della sua operatività sonora.

La prima fase elettronica proponeva l'ascolto di nastri pre-registrati: un lungo solitario vibrare di particelle infinitesimali con scarsissime e quasi nulle modulazioni.

La seconda fase era quasi esclusivamente gestuale. Palestine riscopriva, trascinandosi sulle ginocchia per la sala ed emettendo lunghi vocalismi arabeggianti, la cifra della sua

eredità russo-ebraica. Lo stile fonico era quello dei riti ebraici, vissuti a mezz'aria tra riproposizione critica, rivisitazione, legame affettivo, sarcasmo e convinzione.

La terza parte (predominante) contemplava alcune sue (indiscutibilmente sue) esercitazioni ginnico-pianistiche. Palestine usa percuotere con apparentemente monotona ostinazione e virulento dispendio di energia, schiere di accordi (preferibilmente quinte parallele) a pedale abbassato. L'interno della cordiera del pianoforte è generalmente riempito coi suoi bambolotti preferiti, Schiller primo fra tutti (quello col bottone «I am the King»).

Anche nel solitario Palestine, al fondo, è possibile scoprire «l'ultima» intenzione (che è anche di Reich coi suoi discorsi collettivi): quella di far scoprire la diversità nell'apparente semplicità, il complicato nell'apparentemente semplice, la vitalità nell'apparente stasi delle note. Al «fattore» rimane la catarsi del vitalismo, all'orecchio di chi ascolta rimane la scoperta della microvariazione obnubilata da secoli di occidentale frenesia intellettualistica dell'«evidente». Palestine è in grado di farci scoprire l'incredibile varietà di vibrazioni e modificazioni acustiche che le corde di un pianoforte lasciate libere dagli smorzatori e fatte vibrare in continuazione mediante una percussione fittissima dei tasti, riescono a creare nel mezzo spaziale (aria).

Charlemagne Palestine è stato *artista-residente* al California Institute for the Arts e all'Università di New York, dove egli abita attualmente. Ha lavorato in duo con Simone Forti dal 1970 al 1975, sviluppando le interazioni possibili tra la musica e la danza, l'acustica e la cinetica. Fra le composizioni per videotape: *Body Music* (1973), *Body Music II* (1974), *Snake* (1974), *Three tion Studies* (1974), *Running Outburst* (1975), *Internal Tatum* (1975). L'album doppio pubblicato dalla Castelli-Sonnabend si intitola *4 Manifestations of Six Pitches* (1975). È in programma fra poco l'uscita di un disco Shandar.



D. Hai realizzato dischi o nastri delle tue *performances*?

R. Ho un disco doppio edito da Leo Castelli. È stato fatto due anni fa. Supponevo poi di fare un disco con la Cramps ma la cosa non ha avuto seguito. Potrei far uscire un disco per conto mio e farlo circolare nella sola area di New York... Ma non mi faccio tanti problemi riguardo ai dischi. Troppa gente è «disperata» riguardo a questo problema. E' come una irrazionale forma patologica della gloria. Sai cos'è la gloria? Un uomo ti guarda diritto negli occhi e ti dice che il tuo disco avrà un sacco di pubblicità, di risonanza, e che venderà un sacco di copie e che tu guadagnerai un sacco di soldi e che tu... e che tu... insomma tu alla fine sei terrificato! Rimani rigido sulla sedia, ti ritrai e gli dici: Ok, Ok ci vediamo con un po' più di calma. Insomma c'è troppa gente è sconvolta dalla Sindrome del Disco.

D. Ma tu tieni una specie di archivio di quello che fai? Insomma registri tutto?

R. Tutto: nastri, videotapes; ma non li ascolto mai. Alcune buone case discografiche sono ora interessate a quello che sto facendo, ed a quello che ho fatto, può darsi che uscirà in disco qualcuno dei miei nastri.

D. Ma non pensi che il mezzo del disco sia troppo limitativo per quello che stai facendo?

R. Certamente, ma per quanto riguarda il presente, non per quanto riguarda il passato.



Charlemagne divoratore di bistecche



D. So che hai fatto a suo tempo anche esperimenti con campane da chiesa. Hai registrato anche quello?

R. No, sarebbe stato troppo complicato, ci sarebbe voluta un'apparecchiatura favolosa. Ho provato una sola volta, ma era troppo complicato. Sì, ho fatto anche musica con delle campane da chiesa, per cinque anni. Ho fatto un pezzo che è durato cinque anni in sequenza. Ogni giorno suonavo una parte del pezzo tra il 1965 ed il 1970. Ora faccio pezzi di musica col mio corpo, la mia voce, nastri, videotapes, suoni elettronici, ma soprattutto col corpo, sono troppo nervoso, ho troppa energia (ride).

D. La tua musica contiene molto gesto, al punto che alcune parti delle tre performances sono più gesto che musica. In che modo ci sei arrivato, voglio dire hai cominciato dalla musica, e poi hai corretto il tiro, interessandoti anche ad altri aspetti della « rappresentazione », oppure hai cominciato dagli altri elementi del tuo discorso?

R. Ho cominciato nella musica. Ho cominciato imitando quand'ero piccolo Johnnie Ray. Penso che a quel tempo tutte le mamme fossero innamorate di Johnny Ray, sai quando cantava Cry e si dimenava sulla scena piangendo, con la camicia inzuppata di sudore. (Si alza in piedi e mima con convinzione lo show di Johnny Ray). Insomma quando ero bambino ero solito fare questo, questo fu il mio primo approccio alla musica. Mia madre mi usava come intrattenimento per i vicini. Poi diventai molto bravo nel cantare un ruolo vocale affidato a giovani voci nella musica da chiesa ebraica, sai una specie di reticolo vocale di stile arabo molto modulato (fa il verso). Insomma verso i tredici anni diventai molto bravo a far quello. D'altra parte vengo fuori da un'area di « entertainer », una certa parte di Brooklyn a New York dalla quale provengono un sacco di cantanti-entertainer: è la mia eredità, il mio patrimonio, lo stesso di un sacco di comici e di entertainers d'un certo tipo (come Jerry Lewis). Tutto quel che riguarda il performing viene fuori dal mio patrimonio personale: l'energia.

D. Dunque hai sempre associato la musica all'atto, al gesto, all'energia fin dall'inizio.

R. Ah come mi piace la carne, sento sempre il bisogno di carne (dall'inizio della conversazione sta mangiando avidamente una bistecca). Quando studiavo (musica evidentemente) ogni cosa mi sembrava cerebrale, niente che io studiassi aveva a che fare col corpo, con quello che uno fa comunemente, con la vita di tutti i giorni, con la vita concreta; così non avrei potuto essere l'autore di quella musica. Per questo mi piace il jazz e tutto quello col quale ha attinenza. Ma voglio anche dire, che per me il jazz è nero: è un uomo che racconta una storia, ma la sua storia, che non è la mia storia. Il jazz oggi è una stella che si va universalizzando sempre più, ma



per quanto riguarda me è la storia che viene fuori da un certo popolo, è l'eredità d'un certo popolo, l'unica eredità del nero è la musica. Capisci quello che voglio dire, ognuno è solo. E' bello da sentirsi, mi piace il jazz, ma per me... Molta gente si è orientata verso il linguaggio del jazz, ma non può essere il mio linguaggio, per quanto mi riguarda non esce dalle mie radici. Ho suonato anche pianoforte con alcuni non cattivi jazzisti, ma ogni volta che cominciavo a suonare quello che volevo veramente suonare allora mi fermavano e mi dicevano con voce calda ed ispirata: « Vedi, quello che stai suonando è veramente interessante, ma... « daddy »... il jazz è qualcosa, come dire, insomma il jazz bisogna « sentirlo ».. il jazz... Alla fine, li lasciai (ride). Lo stesso atteggiamento sacrale ce l'ha la gente dei conservatori di musica, la gente dei conservatori di musica assomiglia a molti jazzmen...

D. Insomma ad un certo punto hai sentito che la musica era una strada limitativa per quello che avevi da dire, ma questo l'hai sentito solo per quanto riguarda

te oppure ritieni che la musica in generale sia un mezzo limitativo?

Non nel senso in cui lo intende Cage, quello è O.K.

R. Se intendi dire, un certo feeling che viene fuori da una cosa che non puoi vedere, della quale puoi vedere la gente che la fa, ma che non puoi vedere ebbene è limitativa, in questo senso è limitativa. Ma non è tutto... A me personalmente piacciono un milione di cose, ci sono un milione di strade per dire qualcosa. Ad esempio mi piace guardare le cose che ci sono, mi piace ascoltare le cose che non ci sono, mi piace guardare le cose che non ci sono, mi piace ascoltare la gente che c'è, mi piace parlare con la gente che c'è, mi piace non parlare con la gente che c'è, mi piace mangiare da solo, mi piace mangiare con tanta gente. Tutto riguarda ciò che sta intorno. Quando si è bambini generalmente i genitori ti chiedono che cosa vorresti diventare da grande. Quando sarò grande voglio diventare un... dottore. Quando sarò grande voglio diventare un... cow-boy. Quando sarò grande voglio diventare... un po-



liziotto... un pompiere. Quando sarò grande voglio diventare.. una principessa. C'è gente che non si ferma mai. Quando sarò grande, voglio diventare... grande. Quando sarò grande voglio diventare... piccolo. Quando sarò grande voglio diventare... stupido. Io per esempio sto ancora crescendo. E' terrificante nessuno riesce poi a diventare una sola cosa nella vita.

D. C'è qualcosa che ti interessa particolarmente nel panorama internazionale? Ma soprattutto ascolti musica?

R. Sì, certo.

D. Che tipo di musica?

R. Oh, ascolto prevalentemente la radio, tutto quello che esce dalla radio; tutto quanto abbia a che fare con l'energia. Ma a volte mi piace molto ascoltare le « interferenze », oppure guardare la « neve » in televisione, sai quando sono finite le trasmissioni...

D. Sai sempre in anticipo quello che farai la sera nella tua performance? Insomma fino a che punto quello che fai durante le tue performances è definito, rigido, predeterminato e fino a che punto è improvvisato.

R. Ecco è venuto fuori, viene sempre fuori questo argomento. Non amo lavorare con l'improvvisazione che appartiene assai più alla storia. Improvvisazione è una parola fin troppo sbandierata e gridata ad alta voce. Quello che faccio non è rigidamente predeterminato, scritto, ma non è improvvisazione perché c'è sempre qualcosa in comune, di simile ogni volta. Così si tratta di qualcosa che sta in mezzo. E' molto più « free » del « dato », e molto più esteso della pura improvvisazione. Ma in fondo che cosa significa « improvvisare »: « attento, stai attento, stai pronto ora improvvisiamo... sei pronto? ora improvvisiamo... attento! sei pronto, ora improvvisiamo ». Che cosa c'è di nuovo ogni volta? Quando tagli la carne (è dall'inizio della conversazione che è alle prese con una bistecca), ebbene questo non è improvvisazione, ha molto più a che vedere con lo « scritto »: ma non l'hai ancora fatto con questa bistecca. Questo ha attinenza con la vita, l'hai già fatto altrove, in altro tempo: non è improvvisazione, ma non è « assoluto ». Ciò che faccio è in qualche modo a metà strada: è molto più strettamente connesso alla realtà dell'improvvisazione e più connesso alla realtà dell'assoluto. Così come le interviste, tu mi fai domande ed io rispondo, tutto è in un certo senso prestabilito e sotto altri aspetti è improvvisazione. Parlare, discutere è una forma di improvvisazione tanto naturale quanto qualunque cosa nella quale tu non potessi fare diversamente. L'improvvisazione mi sembra un oggetto più estraneo delle cose con le quali ho a che fare, che faccio o prendo; un oggetto più estraneo degli oggetti di ogni giorno. Quello che mi esce ha a che fare con l'energia di ogni giorno.

D. Quando suoni il pianoforte tu usi quasi esclusivamente accordi

(nemmeno dissonanti) e non melodie. Insomma mi sembra che tu usi il pianoforte quasi esclusivamente in senso verticale e non in senso orizzontale.

R. Non è del tutto vero, a volte la melodia viene fuori... Tutto quello a cui gli accordi si riferiscono simultaneamente sono cose che entrano ed escono: un sacco di queste sono melodie ondegianti. Nella mia musica armonia e melodia ondeggiano per tutto il tempo; e la melodia emerge da un sottofondo, dietro gli accordi come una cosa metallica, come un'interferenza.

D. Come una sorta di elemento fantasmatico, fantasma...

R. Esatto. A volte è il ritmo che diventa l'elemento più importante; a volte il ritmo scompare del tutto; a tratti appare di nuovo per un momento, nel momento in cui il ritmo diventa l'elemento predominante. Poi due note diventano predominanti da sole, insieme, o con un'altra, fino a formare un accordo. Tutto si muove su questi binari, tutto ondeggia, sempre, in ogni momento: ritmo, armonia, melodia.

D. Nell'uso del pianoforte sembri anche rispettoso: non lo usi mai all'interno.

R. Ci sono alcuni tipi di suono che lo amo; per esempio amo il suono del pianoforte. Ho fatto anche dei pezzi per pianoforte suonato all'interno, ma non sono particolarmente interessato a questo tipo di sonorità. Per raggiungere certe sonorità preferisco usare direttamente un'arpa e non un pianoforte, ci sono molte più possibilità. E poi molti di quei pezzi in the piano sembrano assomigliare spesso ad un certo « rituale rivoluzionario ». Sotto altri aspetti molta gente ha continuato a pensare superficialmente che la mia musica fosse simile a quella di La Monte Young, a causa di una supposta ripetitività. Molti hanno continuato ad affermare: Palestine è come La Monte Young; ma queste definizioni si fermano alla superficie. La mia musica non ha nulla a che vedere con la ripetizione, con la ripetitività. Io non tento mai di ricreare ciò, che è avvenuto prima. Io posso bere birra anche oggi, ma non posso certo sentirmi come ieri quando bevo birra: ieri è ieri.

D. Sei disposto a dare una definizione della tua musica?

R. Certamente. (Lungo ironico silenzio). Ecco è esattamente ciò che ho detto, e che sto dicendo. Non c'è una via, è tutto sempre in movimento. Io non vorrei essere... Vorrei essere... Io non voglio sembrare... vorrei essere... c'è un uomo, solamente un uomo... un uomo che fa la stoffa, un uomo in cui c'è la stoffa... vicino c'è un uomo, vicino c'è una città, c'è un posto, c'è il tempo, ci sono altri, e... altri; è così. Questa è la mia definitiva, definita definizione della mia musica (ride). Potrai scrivere un trattato di teoria della musica! (ride).

Carlo
Cella

ULTIMI GIORNI DI LIVERPOOL

(Liverpool è ancora per molti Città Santa. Tra Penny Lane e le macerie del Cavern, milioni di pellegrini cercano conforto, gioventù, speranza, ascoltando vecchi 45 giri o leggendo strane fiabe ingiallite; ad essi vengono offerti posters, magliette, agiografie ufficiali, cataloghi discografici, secondo il rituale del kitsch verificabile a Disneyland o a Caravaggio.

La nostra proposta è diversa. Invece di un giro in bus per i luoghi celebri (*She Loves You*, il primo disco d'oro, i tumulti dei fans, Richard Lester & Ravi Shankar & il doppio bianco) offriamo un trip lungo i punti di rottura, discese per canali e sentieri in ombra, alla scoperta di piccoli segreti. Lungo il cammino, terremo desto soprattutto l'olfatto; è nostra convinzione che la grandezza di certi Beatles si misuri in aromi, e con ciò non intendiamo solo la fragranza del té cinese di *Yesterday* o il profumo da torta casalinga di *And I Love Her*.

Queste note vogliono offrire ramoscelli d'ulivo alle schiere d'innamorati deluse da nostri precedenti interventi. Tempra-

te da una bellissima neve natalizia, esse vengono da lontano, da un articolo maligno che mai abbiamo avuto animo di pubblicare, intitolato *Le torte di ribes della Pasticceria Mc Cartney facevano male alla salute?*

Non v'è chi non scorga la differenza tra le diverse epoche Beatles, tra la geometria scolastica di *Can't Buy Me Love* e l'«ordine nuovo» di *I Am the Walrus*. Essa si dimostra, prima ancora che musicalmente, a livello fisico, d'immagine: i suonatori del *Sergeant Pepper's* non sono più, come da fotocolor leggendari, «quattro ragazzi scure giacche inglesi capelli da Cristo» (così Ginsberg, *Portland Coliseum*) ma portano segni strani, rughe misteriose, abiti profetici. La foto di copertina di *Strawberry Fields Forever* (la salute del buon giovine) è un divertente falso storico; l'organo molle della canzoncina, in effetti, già pretende altre immagini e colori più vivaci. John Lennon racconta ai nipoti: «Vestivamo alla marinara».

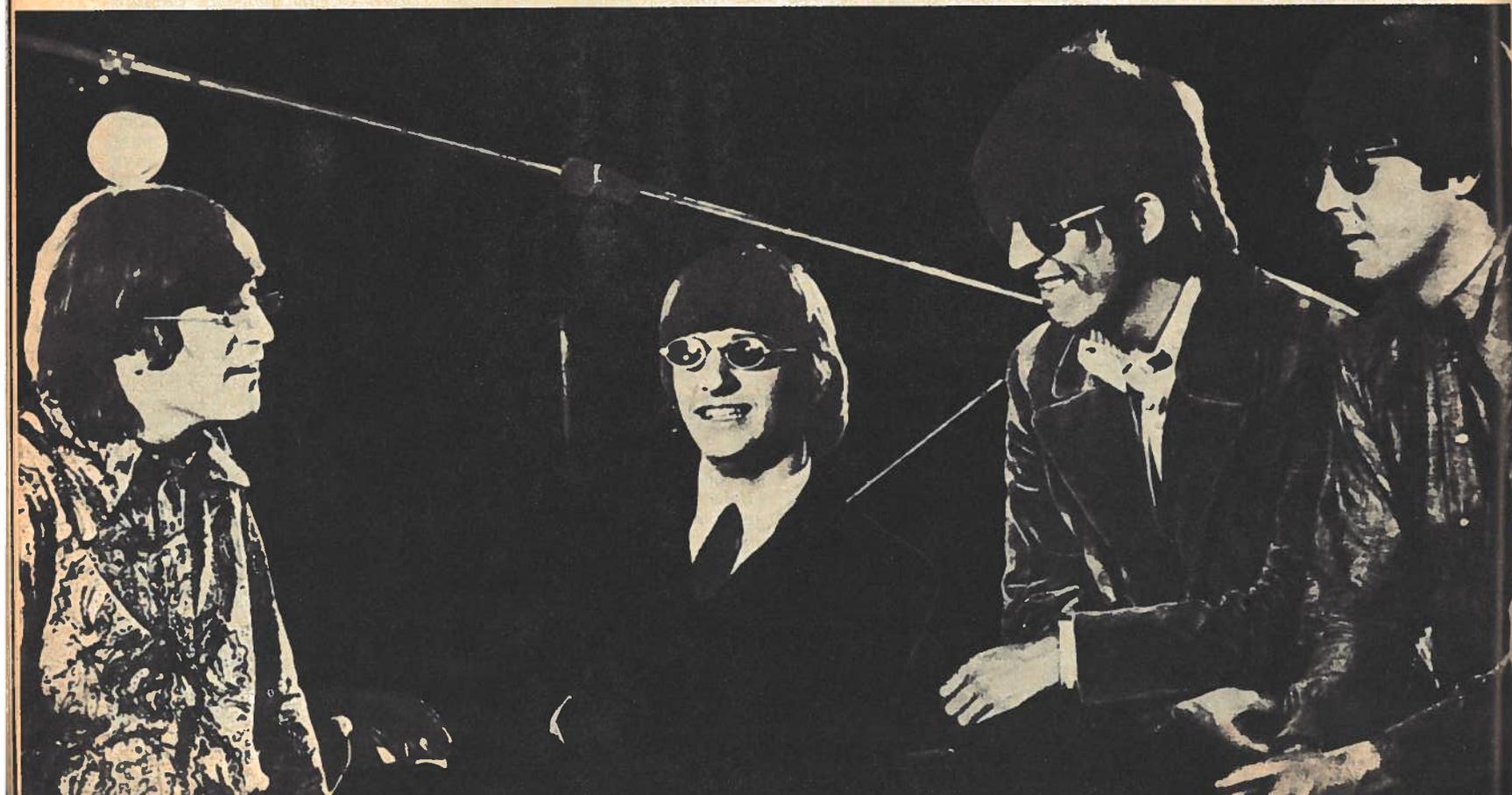
Cos'è accaduto? Gli angeli del beat (cinque canzoni ai pri-

mi cinque posti della classifica *Billboard*, il 31 marzo del '64) han teso l'orecchio al vento nuovo, si son fatti complici della *new generation*, accettando il rischio per curiosità o calcolo; il tragitto dagli Studi Parlophone al Mondo Nuovo costa poche sterline e la guida ha nome *lebanese, panama red, sunshine, el-es-di*. La parola «droga» non verrà mai ufficialmente pronunciata: solo alla fine del primo atto, George Harrison ammetterà qualcosa a denti stretti, protestando però sincerità d'intenti («Quel che abbiamo fatto con la droga ci è servito di stimolo per approfondire il discorso della nostra scoperta interiore. Con la meditazione trascendentale abbiamo fatto un passo oltre, trovando la via giusta»). Resta il fatto che, dal 1966 in avanti, sul bancone della *Lennon Bakery* compaiono spezie mai viste prima; il loro uso sarà sempre discreto, a gocce, a piccole dosi, per evitare il troppo cattivo della *Satanic Majesty*, per esempio.

Una piccola vena affiora già in *Rubber Soul*. C'è fascino stranito, stupore, gioia immota

nell'armonia apertissima di *Norwegian Wood*, la prima canzone vestita (candidamente) di *sitar*; e perché tanti vuoti nel testo, e cos'è l'«uccello caduto» di cui le parole? Con gesti misurati si fa largo un'idea. Qualcuno forza il gioco, giurando che «*Yellow Submarine*» sia il nome di piccole capsule di *Nembutal* e che la fiabesca dimora per bimbi nascosta sotterranei paurosi; non conosce forse Lennon i segreti dei puns, i giochi di parole perversi e misteriosi cui Joyce diede un giorno sublime dignità?

Con *Revolver* la nebbia si dirada, irrompono segni chiari. Non è il «massaggio di riso» della canapa, il «solletico vibratore» che allargherà il viso triangolare del *Sergeant Pepper's*, nei bossoli dell'armiera Beatles qualcuno ha mischiato piombo dolce, perché le ferite siano più dure, spaventevoli, brucianti. L'instabile equilibrio armonico di *I Want To Tell You* (il pianoforte non sa decidere la sorte della propria verginità) è solo un avvertimento, in barba all'educata spinetta di *You Won't*





PISAN

See Me; la minaccia si avvera in *Tomorrow Never Knows*, dove un inquietante *ostinato* batteristico porta in volo su città sconosciute, lontano dal «salotto buono» di Michelle. Il testo fuma la pipa della meditazione trascendentale («Turn off your mind relax and float downstream: / it is not dying, it is not dying / Lay down all thought, surrender to the voice: / it is shining, it is shining / That you may see the meaning of within: / it is being, it is being») ma come credergli? I Beatles sono in India con il Maharesi Yogi ma dai sotterranei del tempo un attendibile «mangiatore d'oppio», Robert De Quincey, giura di conoscere quei sibili e quegli strilli. «Sotto un'impressione commista di calore tropicale e di luce solare a perpendicolo, gettavo insieme tutte le creature, uccelli, rettili, mammiferi e tutti gli alberi e le erbe e gli usi e le apparenze reperibili in tutte le regioni tropicali, ammassandole tutte nella Cina e nell'India. Per un sentimento analogo, ben presto piegai l'Egitto e le sue divinità alla medesima legge; scimmie, pappagalli, cacatoa mi fissavano con occhi sbarrati, mi chiamavano, mi digri-gnavano, mi beffeggiavano». Della preziosa indicazione non terranno conto Eno e compagni, anni più tardi, quando riprenderanno il motivo con mano debole, nemmeno si trattasse di un *ballabile* (801 Live).

I sogni si moltiplicano, così le smentite. «*Strawberry Fields*», a sentir Paul McCartney via Alan Aldridge, è nome di una sezione dell'Esercito della Salvezza, cosa che diverte o dispera tutta una generazione, che negli sterminati «campi di fragole» ha scorto papaveri, resine, gomme inebrianti. «Living is easy with eyes closed»: di lì la frattura con i messaggeri dell'impegno e del ribaltamento sociale, quelli che più tardi verranno marchiati con il ferro rovente del «buon senso» nell'inopportuna *Revolution*.

Sergeant Pepper's, coloratissimo *mandala*, tutto accoglie e tutto vivifica, immergendo il proverbiale ottimismo beatlico in acque sempre più chiare. Della fondamentale esperienza, è giusto rilevare la non corrispondenza di «nodi sonori» e

«nodi letterari», con vertiginosa eccezione nel gran finale di *A Day In the Life*. Sotto la specie dell'enigma, Lennon (lui il corruttore, la guida, il *diabolus*) dice degli allucinogeni (*Lucy in the Sky with Diamonds*), della miseria *junk* (*Fixing a Hole*), dell'acido benevolente (*With a Little Help From My Friends*) operando per bizzarri accostamenti, vestendo di appiccicosa *normalità* il messaggio perverso. Riesce difficile scoprire dietro l'*andante* di *Fixing a Hole* la siringa crudelmente celebrata dal contemporaneo Country Joe; ben più allusivo il 3/4 ubriaco di *Mr. Kite*, che spara miracolosi rumori all'insegna di un testo giocoso, assolutamente «non compromesso».

Incubi e disturbi, immagini di pace e di morte confluiscono infine nel grande lago di *A Day in the Life*, su cui aleggiano buona parte delle essenze beatliche. Vietata a suo tempo per un paio di rumori sospetti («un uomo che fuma una sigaretta di marijuana», testualmente), la canzone è in realtà uno straordinario manifesto psichedelico, con il nostalgico *refrain* atemporale, il vertiginoso stacco dell'orchestra, la ripresa eccitata, il drammatico finale. L'infrazione alla vecchia regola dell'*easy listening* è qui patente; la tenera melodia non ha più innocenza da regalare e anzi ammicca al suo contrario, stretta com'è nel pugno dell'ossessione, della *prova* malvagia, dell'insana curiosità.

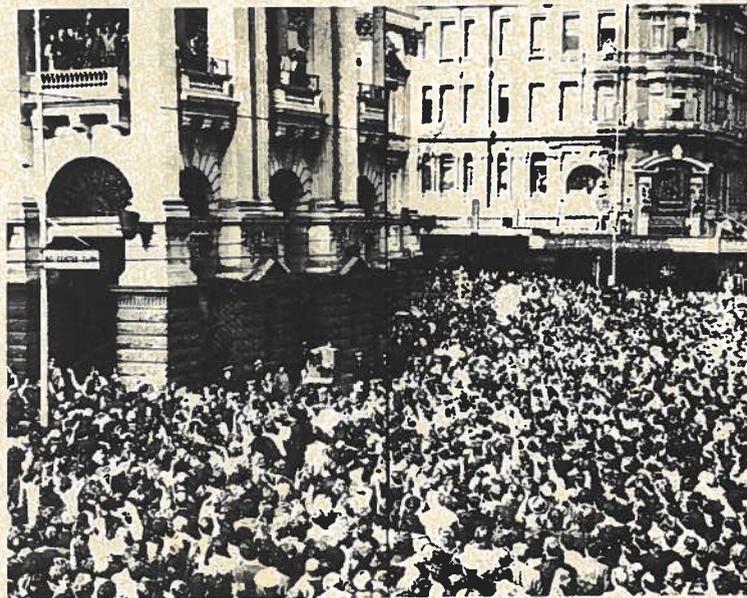
Nella parabola del *trip*, qui

siamo all'*high time* (*Ummagumma* per i Floyd: *Younger Than Yesterday* per i Byrds). Urticati da superbi desideri, i Beatles spendono l'ultimo scorcio di '67 a scrivere musica forte, di ottima pasta, trangugiando sino in fondo il benefico veleno. Scappa così di pena a Lennon quella che può ben definirsi la «confessione psichedelica» dei Beatles, *I Am the Walrus*, balletto liserigico con nebbie e profumi. Il «tricheco» di Lennon, non v'è dubbio, viene dagli stabilimenti Sandoz (la ragazza di Burdon non porta proprio, *casualmente*, quel nome?) e promette traiettorie lunghe con trascurabile cefalea; per disegnarlo, i Beatles mettono da parte la consueta *tecnica musicale* e approntano nuovi piani sonori, incalzanti ritmi luciferini, ambigui modi vocali, permettendo al «rasoio letterario» del Capitano (Lennon) di scattare con feroce precisione. Dietro la fauna *sui generis* di quel brano, c'è l'autocommiserazione melodica di Paul McCartney e di *Fool On the Hill*; ma chi ha orecchie deste può gioire del rumore di Harrison e di *Blue Jay Way*, *spiritual* buddista di cui affascina la cadenza accidiosa, il misterioso fumo vocale.

«There's a fog upon LA / and my friends have lost their way». La «nebbia su Los Angeles» si difonde rapidamente e copre grandi spazi. Per il nostro discorso, il «doppio bianco» è terra amara, da cui cavar poco o nulla. Piccolo capolavoro di «arte degli avanzi»,

esso brucia le promesse del *Sergeant Pepper's* e del *Mystery Tour* anticipando con mosca furba il disimpegno degli anni '70. I Beatles son guariti dalla Grande Malattia e riprendono a parlar per terze e per quinte; dell'esperienza passata, rimangono «disturbi auditivi» ora divertenti (*It's All Too Much*, di Harrison) ora spaventevoli (*Revolution number 9*, di Lennon). Proprio quest'ultimo brano significa l'addio dei Beatles al territorio di Alice; il Carnevale paranoico poi stemperato negli archi hollywoodiani di *Good Night* è brano da antologia del pop, più traumatico che realmente riuscito, intriso di appassionante mistero. Dopo quel «sabbah elettronico», il programma prevede esercizi scontati, con morte e ascesa in cielo dell'armonia McCartney. Un solo brano, *Long and Winding Road*, ci toglie un po' di fiato, per la favolosa abilità beatlica nel recitare *a tempo*; quella canzone è l'*ultima* e lo si sente, lo dicono la voce, l'accordo iniziale di pianoforte, il crescendo orchestrale, come già la tromba nitida di *Penny Lane* aveva ammonito della fine del *beat*.

Con unzioni diverse da parte del destino (*Lennon in nomine Yoko*: gli altri nel segno della banalità, della confusione, dell'astuzia mercantile) i «favolosi quattro» si dividono per le strade del mondo. Della vicenda rimane il disco ufficiale, con pesanti disturbi di frequenza. Nel 1973 Josip Generalic, uno dei più geniali pittori della «scuola di Hlebina», prepara una tela di 120 centimetri per 170, i Beatles a Hlebina, magnifica involontaria sintesi della discussa diversità beatlica. Sullo sfondo dell'innevata campagna jugoslava, stanno le figurine del *Sergeant Pepper's*, con strumenti improbabili, tre maiali, un gatto strabico che ricorda l'Animale di Alice. Rubati al tempo e ai suoi *bisogni*, i quattro splendono delle mille promesse in realtà non mantenute. Il Capitano, sguardo nel vuoto e capelli di paglia, vive di età indefinita, fischiando mentalmente una *Day in the Life* di mille anni fa.



La nuova stampa periodica in Europa

SOTTO IL SEGNO DEI 70

Che cosa leggono i giovani in Europa

Qualsiasi analisi dei periodici (ad ampia o media diffusione) letti dai giovani in Europa che non tenga conto della capacità dell'industria culturale di rendere tutto simile a sé e quindi dell'internazionalismo che ha perso ogni eccezione positiva) della cultura, è destinata al fallimento. Infatti se prima del '68 si potevano trovare, secondo i paesi, delle sacche di sviluppo della ricerca su direzioni diverse, sia pur parallele, dovute a fenomeni casuali quali l'esistenza di un centro o di una fondazione, questo è oggi molto improbabile in quanto tutto è immediatamente risaputo. Per rendersene conto non è necessario sfogliare le riviste straniere ma è sufficiente guardare a quelle italiane. Vengono qui riportati e commentati, non come cronache dall'estero ma come vicende interne, gli ultimi libri pubblicati in Europa, i dibattiti alla moda, i virgulti novelli delle finenze del politico. E gli intellettuali, più esattamente i tecnici dell'industria culturale, ad un certo livello di notorietà sono immediatamente riconosciuti ed assimilati. Anche la materia-merce di cui si parla, si scrive, è la stessa (moda, disco, libro, costume) solo, a volte, l'involucro: lo stile con cui è presentata è diversa. Prendiamo degli esempi macroscopici quale il periodico che si occupa di musica pop o rock. Una rivista italiana sull'argomento nominerà in un numero due, tre situazioni tipicamente italiane, di cui forse due o una sconosciuta al lettore appassionato dello stesso argomento all'estero, ma le rimanenti sono forzatamente (nella direzione dell'industria discografica) uguali. David Bowie è esattamente lo stesso (idolo) per il

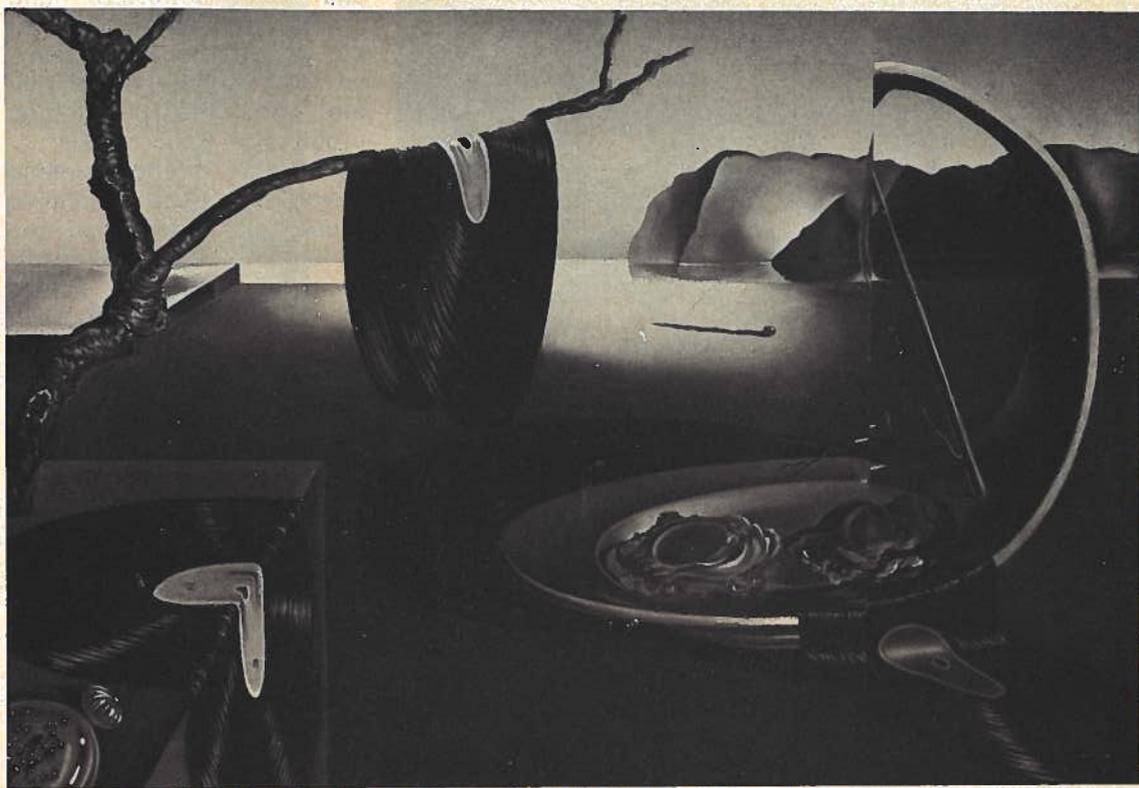


Illustrazione da Realites

giovane inglese, tedesco, francese... e se ne scrive nello stesso modo. Un altro esempio macroscopico è dato dalle riviste che si occupano di moda per i giovani (e si noterà che sono esempi che toccano i settori più grossi del mercato giovanile). In tutta Europa vi si troveranno fotografati gli stessi abiti (Kenzo, Fiorucci e Biba), dagli stessi fotografi e con le stesse modelle. Inoltre un servizio può essere presentato in giornali diversi, unica cosa interessante, in questo caso, sarà la cronologia dell'apparizione che rivela qual'è il paese trainante in quel settore del mercato. Questa osservazione che riguarda la stampa giovanile è naturalmente valida anche in generale. I settimanali **Tempo**, **Panorama** **Espresso** sono, a ben guardare, identici tra loro e identici ai corrispettivi **News week**, **Nouvelle Observateur**, ecc.

La Francia: un ricco panorama

Il giovane in Francia è, genericamente, di sinistra,

ma il fenomeno della politicizzazione, anche se di massa, ha un'incidenza inferiore a quella italiana. La cultura ha, per lui, ancora un notevole peso di suggestione. La moda miete, come al solito, le sue vittime. Il pop, il rock rimangono, anche se presenti, interessi marginali. Il '68 aveva visto in Francia il fiorire di riviste giovanili, aspramente dissidenti verso l'esta-

blishment culturale e politico, numerose anche in provincia. Di queste riviste la più conosciuta ed intelligente era **Actuel**, critica feroce delle istituzioni, portavoce delle istanze del meggio. Ora le riviste di provincia non escono più o hanno vita effimera, **Actuel** ha chiuso e nessuno ha preso il suo posto. Il suo direttore si è iscritto al PSU e scrive un libro di me-

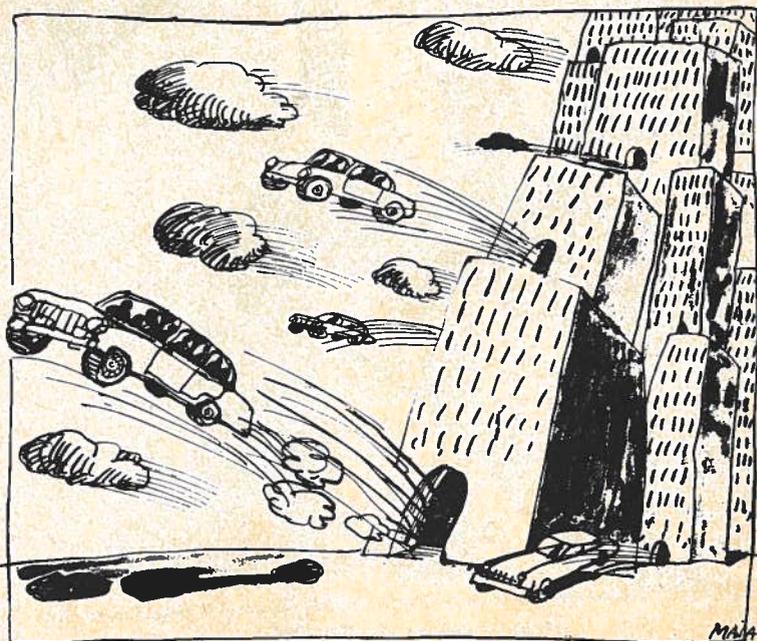


Illustrazione da Sauvage

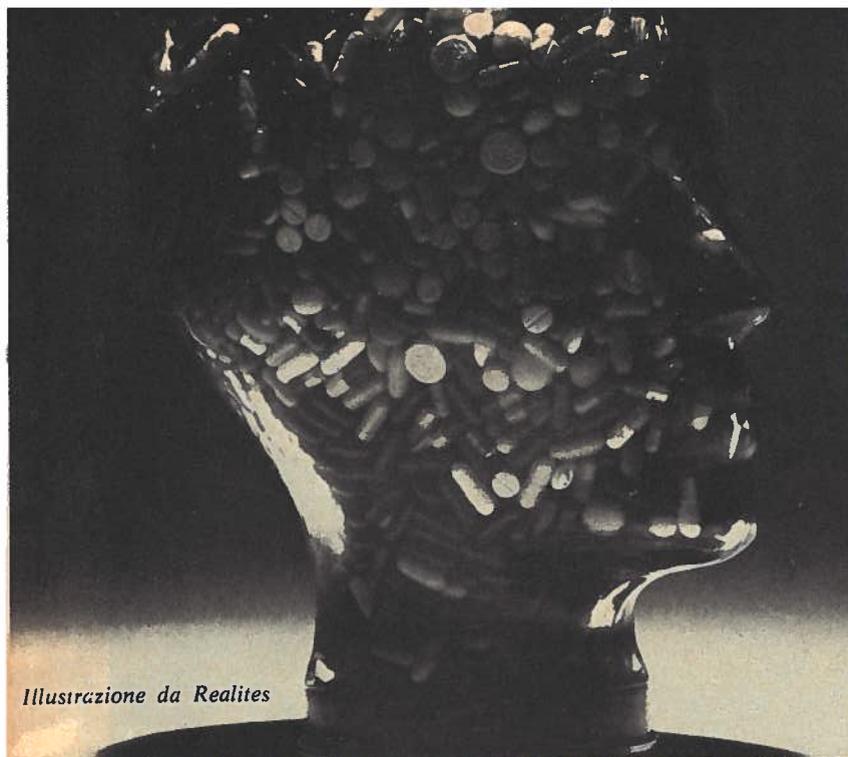


Illustrazione da Realites

morie ritirato in campagna. Vengono quindi ad assumere, per i giovani, maggior interesse le riviste tradizionali della sinistra quali **Temps Moderne** mentre grossissimi settimanali come il **Nouvelle Observateur** cercano di darsi un'aria nuova per conquistarsi il pubblico giovanile.

Tecnicamente la qualità delle riviste francesi, rispetto all'impaginazione, la stampa, la grafica, non si discosta da quella italiana. Forse la qualità della stampa, per le immagini, è leggermente inferiore. Il costo è, in genere, piuttosto elevato. La distribuzione procede a due livelli, quello nor-

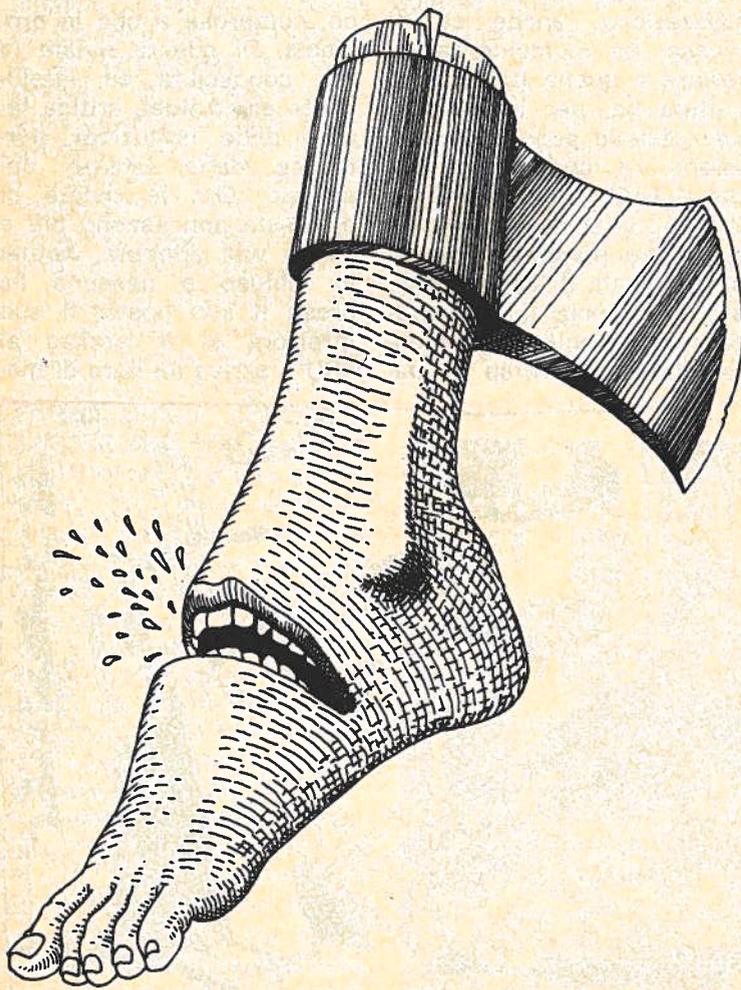


Illustrazione da Sauvage

male in edicola e quello « elitario » non perché privilegiato ma perché scarso, in libreria. Esiste una casa di editrice e di distribuzione « alternativa » **Paralleles** che riesce a portare delle riviste marginali in provincia da diffusione rimane, ad ogni modo, per le riviste autonome un grosso problema.

Lo stile, svelto e meno severo di quello italiano, presenta a volte un po' più di arguzia e di chiarezza. Si possono notare grosso modo quattro tipi di stile, che fanno il tono delle riviste. Giornalistico stringato: chiaro (o presunto tale), informativo in buona lingua francese. Stile parlato: molto usato, adotta le parole del gergo e vuole essere arguto, possiede una vaga patina di snobismo, le cose vengono dette con il tono di « parlando tra noi » (questo stile è poco usato in Italia dove il lettore è presunto sempre all'oscuro di tutto). Stile culto: esatta copia o brutta copia di quello dei libri più alla moda nel momento, proprio delle riviste che costano come un libro. Stile politico: lo stesso in tutto il mondo.

Actes pour la sociologie, si occupa di tutto, dall'alcolismo, al corpo, ai giovani. Sono usciti sei numeri in due anni. E' fatta dai sociologi, quelli che l'I.S., sperava di aver affossato per sempre, ed è letta dai giovani universitari che aspirano a far parte dei quadri medi.

Autrement, esce in maniera irregolare, è diffusa in libreria e costa 25 franchi. Tende a fare dei numeri monografici, ad esempio ne è uscito uno sulla famiglia e, al solito, la sua crisi. Indice dibattiti con intellettuali alla page come Guattari, Morin, Moscovici. Rivista di sinistra ha preso il posto di **Proves**, che fu denunciata come finanziata dalla CIA.

Camarades, rivista dell'autonomia operaia, porta avanti i discorsi di critica dell'organizzazione politica. Strizza l'occhio al potere e-

versivo della criminalità e della violenza, esporta in Francia le tesi di Toni Negri esposte in **Proletario e Stato**. Si avvicina ai problemi della qualità della vita ed è probabilmente di prossima chiusura dato che alcuni dei suoi membri sono sospetti di attività (rivoluzionarie?) illegali.

Errata, trimestrale, diffusione **Paralleles**, costo 12 franchi. Il suo discorso si incentra sulla critica del politico tramite lo smascheramento della sua lunga agonia che si rivela nei fenomeni di politicizzazione della vita quotidiana. Il suo nodo (gordiano) è la « socialità »: attitudine positiva di fronte alla vita corrente.

Interference, rivista per una critica degli apparati di informazione e di comunicazione. Costa 12 franchi, ha un'uscita irregolare ed è distribuita da **Paralleles**. Autofinanziata, fatta con cura, anche graficamente, si interessa dei problemi ideologici e tecnici della comunicazione. Radio pirata, spionaggio telefonico, tecniche alternative, sono alcuni degli argomenti trattati.

Le quotidiene des femmes, periodo femminista senza periodicità fissa.

Le revolte logique, quadrimestrale, si occupa di storia del movimento operaio nell'intento di darne uno spessore storico. E' diretto da uno degli allievi meno ortodossi di Althusser.

Liberation, quotidiano della sinistra, una via di mezzo come tono e stile tra **Re Nudo** e **Lotta Continua**, con in più velleità di polizia alternativa.

Ornicar, rivista di psicanalisi, è l'indispensabile supporto di chiunque abbia aspirazioni intellettuali. Pubblica appunti tratti dai seminari di Lacan, oltre agli interventi delle maggiori firme che si muovono nella sua area.

Politique Hebdo, settimanale rimasto agli anni 69-70, è l'erede dei giornaletti fatti dai gruppuscoli usciti dal maggio. E' sullo stile di Li-



beration leggermente in meglio.

Realites, rivista bimestrale in cui manca, la cronaca, l'attualità e la politica. Si potrebbe chiamare di costume, in senso esteso. E' di sinistra, presenta lunghi articoli, qualche firma di prestigio, costa 18 franchi.

Salut le copain, rivista ufficiale del PCF, mensile, distribuita capillarmente. E' il tentativo, mal riuscito, nonostante gli sforzi enormi di coinvolgere le masse giovanili nella politica del PCF.

Sauvage, forse la rivista più alla page in questo momento, dopo la chiusura di **Actuel** è il vademecum del ritorno alla natura, non più rozzo come quello delle riviste hippie degli anni 60 ma mediato da una strizzata d'occhio all'ecologia, alla biologia, al comportamentismo e alla teologia scientifica. Uno dei suoi ultimi numeri di successo era dedicato alla fuga. Per capir-

ne lo stile diciamo che al posto di parlare con gli scappati di casa hanno raccolto le interviste di molti intellettuali esperti nelle fughe degli altri ma saldamente legati alle loro sedie universitarie.

Utopie, è l'unica rivista che continua ad uscire, anche se con periodicità discontinua, dal '69. Partita come rivista di autocritica sull'architettura, i suoi redattori erano tutti architetti, si è rapidamente trasformata in una sorta di **Quaderni Piacentini** della condizione sociale. Anche se parla della banda Baader o coraggiosamente difende i dirottamenti dei palestinesi resta tuttavia una rivista per gli amanti del **Panse morbide**.

20 Ans, rivista di moda per le giovani, di ampia diffusione. Contenuto: moda appunto, cosmesi, pubblicità, costume.

Emina
Cerauhovic



INTERFÉRENCES

POUR UNE CRITIQUE DES APPAREILS D'INFORMATION ET DE COMMUNICATION

LE MONDE MERVEILLEUX DES SIGNES : STUDIO-SON, RADIO-PIRATE, PRESSE ET MEDIA, INFORMATIQUE.

LA SOCIALITÉ CRITIQUE

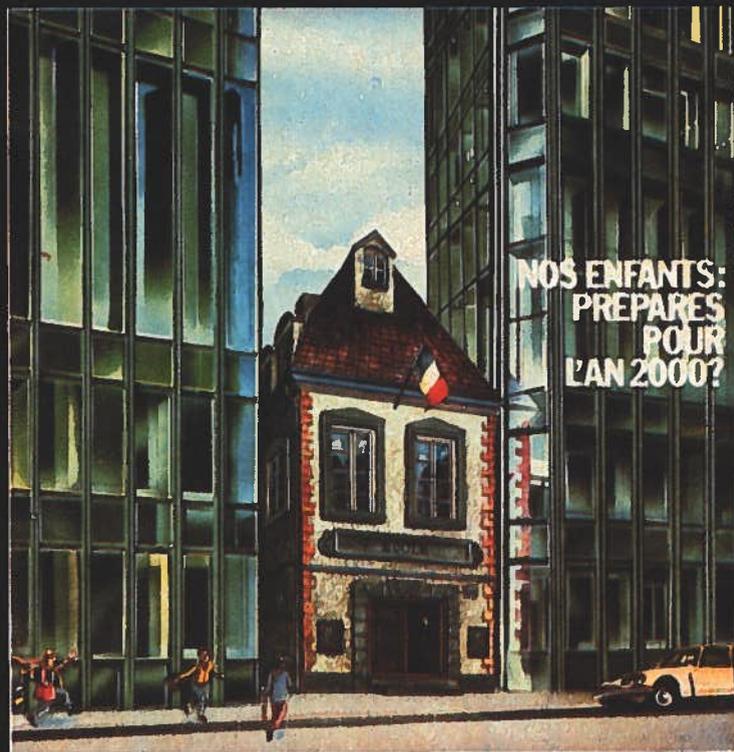
Errata

Octobre 1976 - Revue trimestrielle - N° 9-10

Prix : 12 F

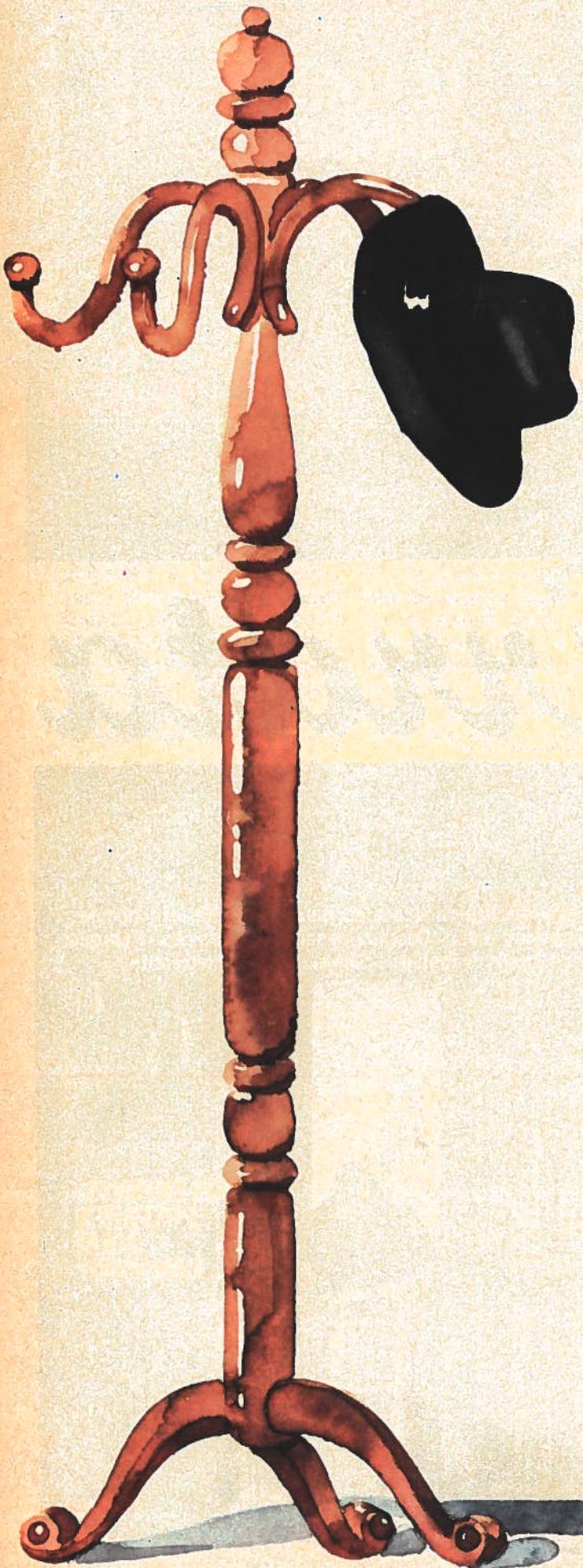
Réalités

Le système des hypermarchés, par Baudrillard • Résurrection des grands cargos à voiles • Dossier: les soixante livres-clés • Pourquoi ce succès de l'antiski? • Disques: haute-médiocrité



Radiografia di Gato Barbieri

IL CANTO E I VELENI



1) La danza degli scheletri imbastita dalla critica ha raggiunto livelli inauditi di paranoia: è snob chi di Gato parla male, è ancora più snob dire che è snob chi ne parla male... Meglio lasciar perdere. E cercare in quella realtà della metafora che è il cinema l'immagine rivelatrice di Gato Barbieri. Che sullo scorrere di tre situazioni filmiche innesta narrazioni sonore che non si limitano a decorare, a riempire, a illustrare, a sottolineare, ma sanno scovare e racchiudere la particolare sensibilità poetica delle immagini sullo schermo. I registi che convocano Gato alla propria corte sono Glauber Rocha, Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci, le cui date di nascita sono rispettivamente il 14, 15, 16 Marzo. Ma c'è di più.

L'ambientazione dei tre film (*Tatu Bola*, *Appunti per un'orestiade*, *Ultimo Tango*), parla di Sudamerica, di Africa, di Parigi, luoghi per un verso o per l'altro determinanti nella storia di Gato. Manca, significativamente, New York. Ma questo sorprendente accumulo di segni (coincidenze, dirà qualcuno scrollando le spalle, ma rinuncerà ottusamente a proiettarsi dietro le apparenze) può esser proseguito sul filo suggestivo delle affinità. Gato Barbieri e Glauber Rocha, dunque. L'*Antonio Das Mortes* dipinto da Rocha cerca la propria identità senza mai smettere di sparare, la trova fra epica e disincanto, fra la propria istintiva pratica di silenzi e le parole finalmente lucide e attive dell'intellettuale che lo affianca, fra le colorate matrici popolari e la nuova consapevolezza. Non dissimilmente Gato, che dopo lungo peregrinare definisce se stesso in *Third World*, fra lirismo e negazione di esso, impastando radici secolari e forme di linguaggio più raffinate.

Antonio si ritrova d'improvviso sbalzato dal *sertao* su una strada « civile », con i suoi camion e le sue insegne pubblicitarie. Qui sta il nodo: dalla campagna in città, la rivoluzione, per continuare, deve reinventarsi ancora una volta, subito dopo essersi scoperta. Qui il cappellaccio nero di *Antonio Das Mortes* si dissolve sulla scritta fine, mentre quello sotto cui ruggisce il sax di Gato prosegue. Per smarrirsi.

Non si tratta di rimpiangere il primitivismo, con le sue parole già dette e il suo fascino strillato su tramonti tersi di nostalgia. Non si tratta di contrapporre, con puerile meccanicismo, il primo Gato all'ultimo.

Quella è la strada e su quella bisogna avanzare. Gato, in fondo, non fa peggio di tante ipotesi politiche « complessive »: si agita, si dilania, si mette in discussione, quando ha da trovare la sua identità. Poi la congela in formula, senza verificarla alle radici: soddisfatto di ciò che essa giorno per giorno gli procura, neppure contempla le possibilità (e le necessità) di mutamento. Un'istituzione progressista, ma (o forse proprio per questo) straboccante di pesanti ambiguità.

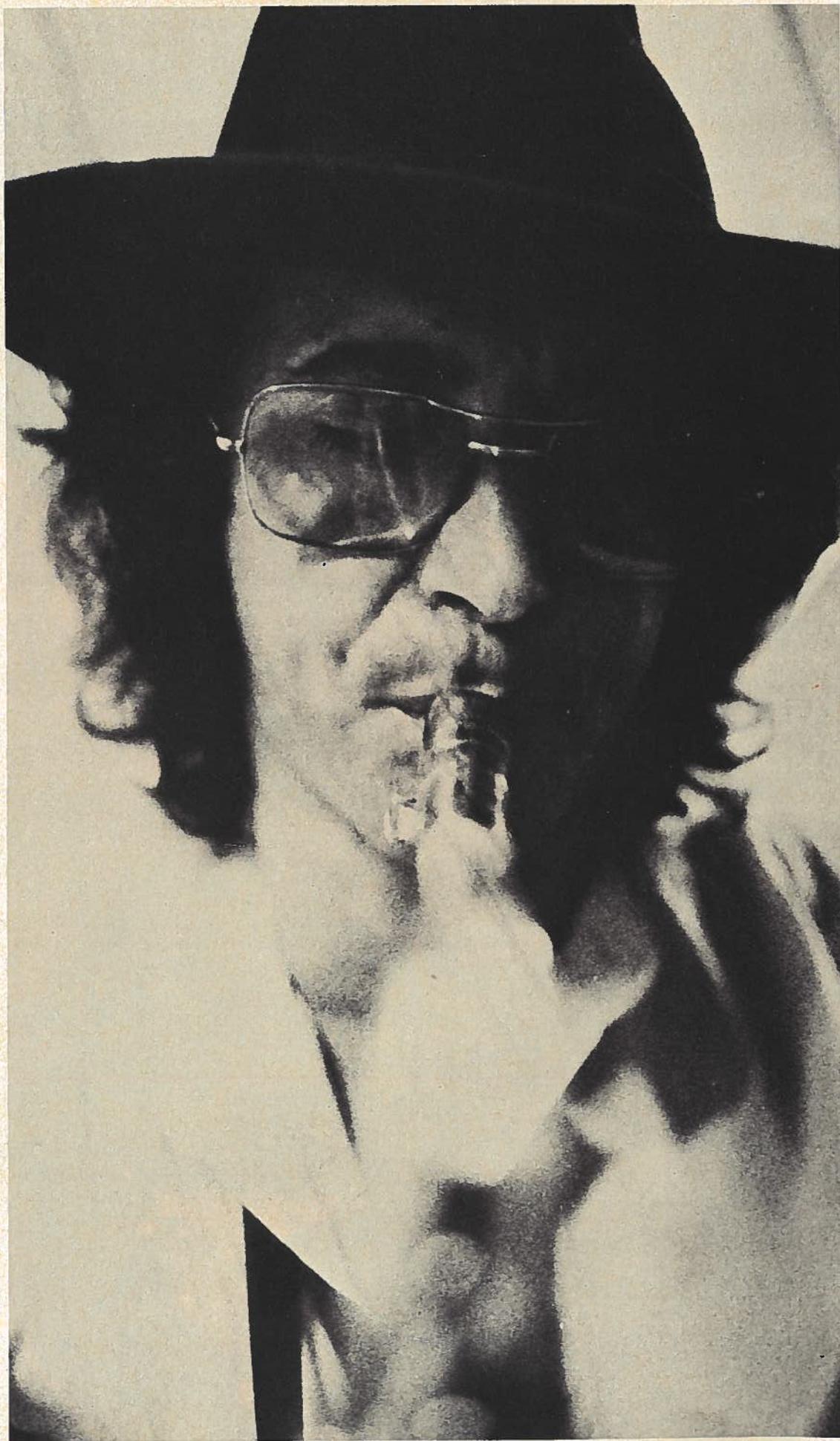
2) Le naturali perplessità per le « vie nazionali » non possono far auspicare un riciclaggio del free, che esproprierebbe Gato non soltanto delle sue origini ma soprattutto delle sue qualità prevalenti e positive. L'uomo è salpato un giorno da Buenos Ayres con inestinguibile sete di conoscenza, lucido nell'individuare i limiti e la mancanza di universalità della grande provincia sudamericana. Ma alla musica creativa nata dal ventre nero non ha mai portato, né forse avrebbe potuto, contributi propulsori: in essa ha rinvenuto il senso profondo di un'espe-



rienza cui rapportarsi, ha affinato una sonorità incantevole, ma abbeverandosi sulle sponde piuttosto che immergendosi nelle sue acque. E infatti i lampi che irradia hanno nome *Togetherness, Complete Communion, Confluence*; i musicisti con i quali interseca il proprio volo, Don Cherry e Dollar Brand, hanno la pelle nera ma aspirano ormai a una universalità che li deposita su altre spiagge che non quelle bagnate dalle correnti radicali degli Ayler e dei Taylor.

Ecologia spirituale è la loro aspirazione. Purezza, lirismo, metamateria, non sono ancora diventati sostitutivi delle tensioni e delle contraddizioni nere, e si combinano con esse con estrema suggestione poetica. Questa sintesi andrà dissolvendosi di lì a poco, ma intanto *Complete Communion* incrocia evoluzioni vertiginose nel cielo limpido di un'umanità a cuore aperto, diffonde per un attimo il profumo proibito eppure semplice di una musica universale. Dentro al crogiolo nevrotico di New York Gato impara, soffre, ma non si ritrova. Così *In Search Of Mistery* è il ripiegamento angoscioso e impotente dell'uomo che non sa e non può abituarsi a spaziare disinvoltamente dentro queste dimensioni di vita (e anche sotto il profilo stilistico credo che in un *blind-fold test* anche Gato stesso non si riconoscerebbe confondendo se stesso con Frank Wright).

La *Liberation Music Orchestra* sembrerebbe costituire il terreno più adeguato per offrire soluzione a questa evidente crisi di identità: la stoffa del progetto politico fa in effetti risaltare anche i colori intensi di Gato. Ma con essi il segno della diversità non si stinge, e anzi assume toni ancora più netti. L'assolo del tenore in *Viva La Quince Brigada* ipnotizzerebbe anche gli occhi più gelidi: Gato trascina, avvampa, brucia, ma per cominciare a riscaldare ha sempre bisogno di arrestare la materia, di incantarla, di piegarla tutta a sé. Inutile, o comunque non sufficiente, cercar spiegazioni tecniche nella campana del sassofono, perché qui entra in ballo un problema di concezione della musica: Gato non sa (o non ama) suonare in movimento se non è lui stesso a determinare il corso e il



ritmo. Può sfoderare tutte le arti di seduzione di cui dispone, e sono molte, solo se gli

è concesso di apprestare l'ambiente in tutti i suoi dettagli. E' qui che Gato rivela inequivocabilmente la sua alterità, ed

è qui che, giustamente per altro, sceglie di portare alle estreme conseguenze le qualità che lo contraddistinguono.

3) Un disco come *Third World*, realizzato oggi, suonerebbe probabilmente un po' fastidioso per un certo carico di retorica. Ma l'aria delle origini gli garantisce quella fresca sincerità che immunizza da ogni accusa di demagogia. La chiave del suo fascino ondeggiante sull'altalena degli equilibri interni: già l'introduttiva, brevissima *Cancion del Lameiro* significativamente fotografa Gato mentre s'involta sulle Ande con Charlie Haden si muove in orizzontale con rintocchi terreni.

Manca un progetto di sintesi, ma nel ribollire degli stimoli reciproci l'atmosfera lievitata fra Villa Lobos e il solido fantasma di Archie Shepp, fra vampate d'energia e movimento compatto. Le potenzialità sembrano ancora sconosciute, senza confini prossimi. Ma a dilatarle oltre la consistenza effettiva è la presenza transitoria, e dunque non organica al linguaggio, dei vari Roswell Rudd, Haden, Beaver Harris.

Rudd, soprattutto. Perché un secondo strumento a fiato non vestirà più i panni del protagonista a fianco del tenore bollente di Gato: il sole, come è noto, preferisce circondarsi di satelliti...

Fenix, intendiamoci, è album splendente, compatto, senza sbavature. Ma problematicamente elusivo. Dietro le magnifiche pennellate di *Tupac Amaru* e di *El Dia Que Me Quieras* si intravede già una concezione a tutto tondo, priva di contraddizioni interne. Graziosa a vedersi ma tanto compiaciuta di se stessa da indugiare pericolosamente a rimirarsi. Gato sceglie di non avere perturbazioni interne e si pone quale unico e incontrastato centro motore del processo musicale, rinunciando totalmente alle occasioni di confronto di un linguaggio collettivo. In *Fenix* stesso, e in album di transizione come *Pampero*, *Under Fire* e *Bolivia*, Gato conserverà almeno il pudore di scegliersi accompagnatori di relativa classe, capaci di interpretare con vivacità il proprio ruolo subalterno. Il fido Lonnie Liston Smith al piano sciorina preziosismi, rifinisce con garbo, galleggia in orizzontale con toni e cadenze lievissime, ma non graffia mai

la pelle troppo levigata dell'impostazione complessiva. Analogamente Nanà prima e Mtume poi: il ricorso alle percussioni è massiccio, come si conviene al protocollo di un matrimonio fra black music e Sudamerica, ma la loro rilevanza rimane quantitativa, pizzico di sale in un piatto confezionato con l'unico ingrediente del canto di Gato. E quando nelle maglie di registi inventivi si infilano cursori nulla più che volenterosi e diligenti, le trame del gioco si sfilacciano inevitabilmente. Il senso determinante dell'improvvisazione, con la sua spinta di vita, viene smarrendosi: Gato non ne possiede, con tutta evidenza, una cognizione profonda. Suona sovente a memoria, non con freschezza, certo, perché gli eccitanti del dinamismo tengono alta la temperatura, ma con una certa ripetitività che non sa abbandonarsi agli impulsi di trasformazione. Dentro a questa fissità d'espressione le certezze della riproposizione di frasi splendide, che si inseguono senza parsimonia, sostituiscono la dialettica creativa di ricerca e scoperta. L'energia viene spacciata per avventura di vita: ma è di ben altro genere l'avventura che Gato sta per affrontare.

4) Degenerazione, non c'è dubbio. Piacevole, qualche volta, ma sempre tale. I sintomi del malessere (rigetto dell'improvvisazione e del collettivo, approssimazione dell'ipotesi linguistica, strutture di arzilla vecchiaia) precipitano nel delirio.

Chapter One recide senza rimpianti il cordone ombelicale con la scena creativa nera; ai comprimari di lusso suben-

trano servitori piuttosto scalcinati; la musica decade a canto. Non è più la commedia dell'arte, piuttosto l'arte della commedia. E' un Sud America fisso, estatico, rilucente di abbagli, dignitoso solo quel che basta per rimanere prodotto sofisticato e scansare la caritura banale. Il ritmo si allenta, rilassa, asseconda invece di scuotere. Il tenore si restringe a voce stupenda su un corpo invertebrato, perché i reggisax sottolineano, blandiscono, ammiccano. Ciò che è più triste è che Gato, deliziandosi di se stesso, apprezza la loro grigia discrezione. Chi arranca sul vascello fantasma del « jazz puro » impreca alla contaminazione latino-americana. Chi pasteggia a demagogia schiuma rabbia sull'« impegno » annacquato. Ma con queste frecce spuntate Gato è invulnerabile.

In fondo il suo Sud America non rieccheggia la retorica iconografica, ma si riallaccia alle componenti più coerentemente popolari di quella cultura. Proprio qui il nodo ingarbugliato. Se questo modo di vita (di pensiero, di musica...) si è mostrato inadeguato nel passato, a maggior ragione oggi la sua riverniciatura è arroccamento caldo e risaputo, che elude la portata liberatoria di un progetto più avanzato. La dimensione è quella della festa, con tutta la sua doppiezza. Con i lampi di felicità e le pieghe di tristezza, con l'autenticità e le forzature artificiali, con la frenesia di fare e la paura del risveglio.

Gato si è ritagliato questo angolo ubriacante, di fascino indubbiamente popolare, imbevendosi di esso completamente, senza immettervi alcun-

ché di nuovo se non una sonorità allusiva e inebriante. Nella festa è la fierezza, che è fierezza della propria forza ma anche delle proprie debolezze; è lotta e insieme rassegnazione; esplosione e auto-compiacimento. Ma questa non è la festa di una vittoria, ammesso che ne possa mai esistere una definitiva. Allo scatenamento non può che seguire la disillusione. E qui ricompare Glauber Rocha: partito da *Antonio Das Mortes*, Gato arriva a identificarsi con il protagonista del *Tatu Bola*, che può sfuggir la morte solo dilatando il tempo della festa, proseguendo la danza all'infinito. L'illusione cerca di perpetuarsi, ma qui vedeva giusto il solito Marx, quando indicava la necessità di « rinunciare a una condizione che ha bisogno di illusioni ».

Anche perché la festa può esser esaltante (*Chapter One*), poi (*Hasta Siempre*) gira intorno a se stessa, denuncia i limiti di una fantasia unilaterale, e infine (*Emiliano Zapata*) finisce per subentrare la nausea della festa, che per stare in piedi ha bisogno di bucarsi con la droga pesante dello spacciatore O'Farrell. (Dell'ultimo *Caliente* l'affetto che rimane per Gato impedisce di parlare: mio figlio, di cui garantisco la profonda sensibilità di treenne, ha implorato un « toglì questa merda » dopo neppure due minuti). Il fuoco può anche non esser spento, e Gato conosce l'arte di riattizzare gli scoppiettii, gli entusiasmi, i colori. Non basta più. All'uomo non si sta a rimproverare la mancanza di rigore, che pure è pesante, quanto la lontananza sempre più accentuata da una nuova espressività. Chi invece ad essa ancora non crede, e si ostina a spremere velenoso succo zuccherino dalle canzoni, allora non può trovare migliori frutti che quelli di Gato. Chi si contenta...

Discografia consigliata: Complete Communion (Don Cherry, Blue Note 1965); Confluence (Freedom 1968); Third World (Philips 1969); Fenix (Philips 1971); Bolivia (Flying Dutchman 1972); Chapter One, Latin America (Impulse 1973).

Franco
Boelli



JIMMY, LA CORTE!

Jimmy Page ha promosso un giudizio contro la CBS Corporation per la pubblicazione da parte di quest'ultima di nastri registrati nel 1968 e « non graditi » al celebre chitarrista. La controversia si riferisce all'album degli Yarbards' *Live at Anderson Theatre*, originariamente stampato dalla Epic nel 1971, ritirato di circolazione per le proteste dell'artista e recentemente reimmesso sul mercato per la serie Columbia Special Products, grazie all'interessamento di una grossa ditta d'importazione discografica. Nel frattempo, il disco è stato « piratato » per la gioia di tutti i collezionisti, in un Lp intitolato *Last Hurrah in the Big Apple*. Page chiede due milioni di dollari per risarcimento danni e, naturalmente, il sequestro del long playing.



VOGLIO LE BASI!

Un disco assurdo sta viaggiando bene da qualche settimana nelle classifiche americane. Si tratta di *Stack O'Tracks*, album che raccoglie le « basi di registrazione » (le parti strumentali nude, cioè, senza interventi vocali) delle più celebri canzoni dei Beach Boys (da *Sloop John B.* a *Do It Again*, a *God Only Knows*). Non si capisce la « bellezza » dell'album, stampato peraltro a furor di popolo visto il successo di una raccolta illegale che lo scorso anno riusciva a spuntare anche 1000 dollari sul mercato delle rarità. Mike Bongiorno medita di ripristinare la sua vecchia trasmissione *Ferma la Musica!* facendo partecipare i migliori relitti della popologia italiana...

Gong Gazette

notiziario intergalattico
di musica progressiva

SPLITZ ENZ: EVENTO A LONDRA

Archiviare sotto: rock teatrale. Nome: Splitz Enz. Provenienza: Nuova Zelanda. Segni particolari: maquillage lunare, capelli rasati-laccati in impossibili geometrie di aerodinamica foggia, costumi « singolari ». Dischi: uno, *Mental Notes*, per la direzione artistica di Phil Manzanera).

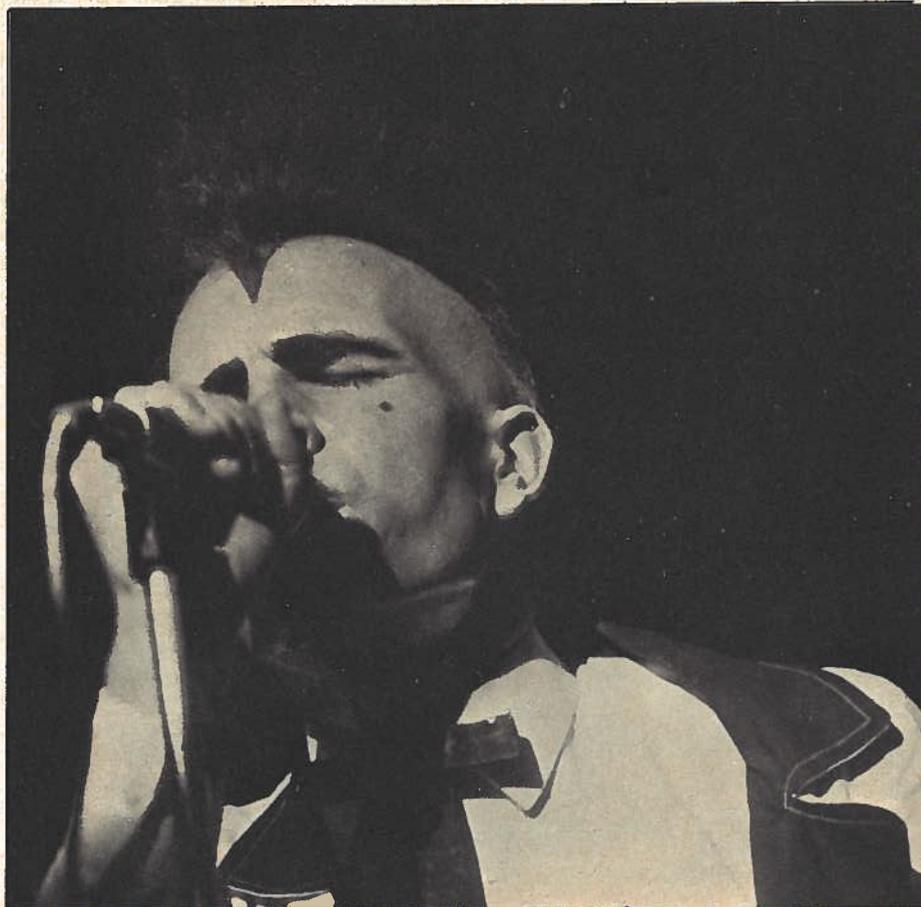
Finiti in Inghilterra per cosiddetto accidente, o meglio per supremo interesse del sunnominato *guitar-man* dei Roxy Mu-

sic, questi signori han ben masticato le cento lezioni del corso « Rock per corrispondenza » assimilando di tutto — Bill Haley, Coltrane, Beatles, Woodstock — e riciclando ogni dato in una routine gestual/sonora catapultata in una nuova (?) dimensione.

Il recente concerto al King's College di Londra è stato passerella ammirabile degli umori peculiari di questo « rock delle colonie » per il quale non si lesinerebbero punti di riferimento: Mothers? Ge-

nesis? Roxy Music? King Crimson?

Amor di parodia, teatro dell'assurdo, sottile stravaganza riescono a non contaminare la « positività » del suono del gruppo, i cui punti di forza sono il vocalist Tim Finn, il saxofonista Bob Gilles e il percussionista Noel Crombie. Insomma un microcosmo da non perdere d'occhio troppo frettolosamente, capace di rifuggire i grandi neon del *superstardom* cacciandosi magari in vili di puro divertimento



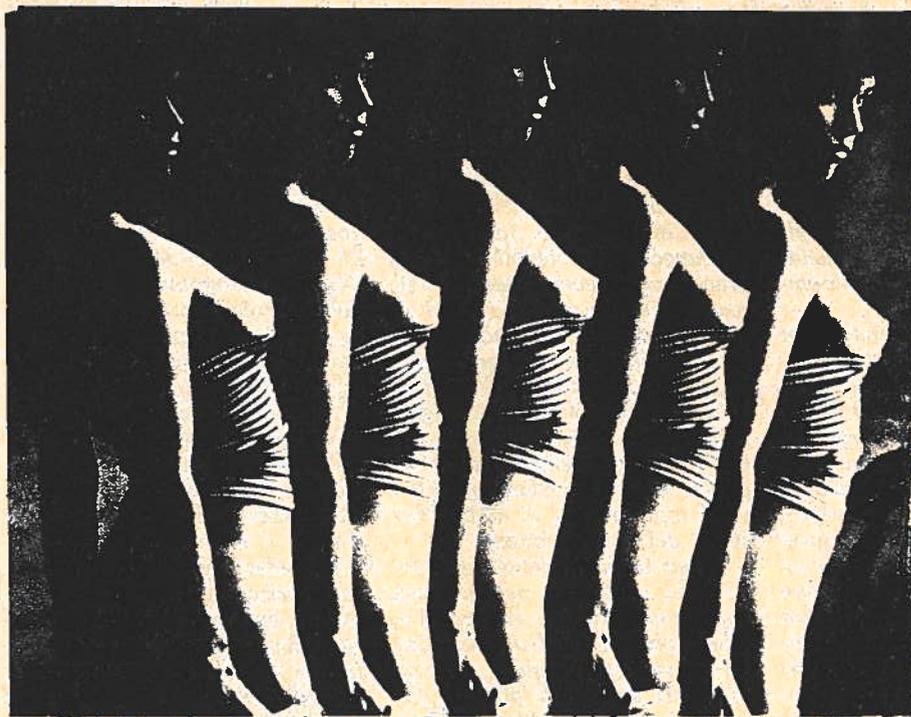
OCHSCASIONI

Terzo disco commemorativo per Phil Ochs, morto suicida quasi un anno fa, dopo il materiale, sonoro e non, edito in due dischi dalla Folkways. Si tratta di un doppio allepi curato dalla A&M, *Chords of Fame*, con incisioni celebri del periodo Elektra e della stagione con la casa di Herb Alpert, oltre a qualche succoso inedito. Curato minuziosamente, con attenta parte grafica, il disco sembra adattissimo per una introduzione al personaggio. Intanto, è arrivato per viam importationis anche in Italia, il mitico *Live in Canada* del 1970 in cui Ochs, con una formazione di amici, si diverte a fare il rockman, impegnandosi in un *Buddy Holly Medley* e in una collezione di successi di Elvis Presley. Il disco, stampato solo in Canada, porta il titolo di *Gunfight at OK Corral*.



BYGAMIA

Riappaiono sul mereato, con la nuova veste della Charlie Records, le vecchie incisioni a suo tempo incluse nella serie Rock Generation della famigerata BYG Records. Dopo un paio di tentativi con gli Yarbards (nessun inedito, per carità!), i « riscopritori » hanno ora sfornato una serie di 33 giri con vecchie composizioni dei Soft Machine (con Daavid Allen), degli Steampacket (un supergruppo inglese dei '67), degli Animals, con Burdon e senza Burdon, son Sonny Boy Williamson e senza di lui. Incisione quasi quasi, molto divertimento per il « filatelico ».



ROCCHENROLL!

Il nuovo anno porta in dono un po' di rock, miserabile o felice, scatenato o penseroso. Le Runaways, le cinque ragazze dalle tette alte e sparse che hanno lanciato negli Stati la mania del « rock femminista », hanno appena approntato un nuovo long playing, seguito a ruota da un bootleg che

illustra le virtù concertistiche. Un live anche per i Ramones, i più duri / i più celebri, accusati di ricopiare gli Stones su carta velina dei Beatles. Album d'esordio per i Blondie, un complesso (naturalmente) nuovayorkese di cui si dice un gran bene. Per quel che riguarda i « vecchi eroi », un'altra

medaglia appuntata sul petto di Jeff Beck, da un po' di tempo silenzioso sul mercato ufficiale e quantomai attivo nel campo dei bootlegs. Le ultime produzioni sono un « disco bianco » con Ian Hammer (!) e un *White Like Me-Beck Fast*, con Max Middleton e altri validi musicisti di colore.

GLI HENRY COW IN ITALIA

Ecco le date della prossima tournée italiana del gruppo aggiornate e confermate al momento di andare in macchina: 19 febbraio a Genova, 20 a Torino, 21 a Milano, 22 a Siena, 23 a Firenze, 24 a Parma, 25 a Pavia, 26 ad Alessandria, 27 a Ferrara, 28 a Bologna, 1 marzo a Vicenza, 2 a Cremona, 3 a Brescia, 4 a Mestre, 5 a

Pisa, 6 a Pescara ed infine il 7 a Roma. Sembra che il prezzo del biglietto sia stato fissato in 1.500 lire per tutte le piazze.

Speriamo che i soliti casini organizzativi non impediscano la realizzazione dell'intero programma e che l'ascolto di questo gruppo non venga funestato da sintomi di nevrosi da Palasport.



VIA COI BEATLES

Due iniziative nel campo dei bootlegs movimentano il mercato delle azioni Beatles, sempre spumeggianti a dispetto dell'andamento depresso del mercato. E' appena uscito un triplo in cofanetto, che raccoglie materiale raro e inedito dei Beatles, con la presunta partecipazione (addirittura!) di Jim Morrison in un brano. L'album si chiama *Away With the Words* ed è ricco, tra l'altro di una pregevole versione lunga di *Hey Jude*. Ancor più monumentale la serie di 7 dischi della Worlds Records, la « casa regina » dell'ambito del disco pirata. La collana, intitolata *Beatles - Rarest*, comprende studio out takes del periodo iniziale, inediti del 1969, materiale live dalle tournées in Giappone, in America e in Germania, oltre a bizzarrie varie, come la versione in lingua tedesca di *She Loves You*.

SULL'EDUCAZIONE MUSICALE

Si sono tenute a Milano nel mese di dicembre quattro giornate di studio aventi come tema « La musica nell'educazione permanente ». Organizzate dalla Regione Lombardia, dall'ARCI, dalla Cooperativa L'Orchestra e dal Collettivo Operatori Musicali, hanno visto la partecipazione di numerosi studiosi, musicisti e insegnanti delle scuole popolari di musica che sono sorte in questi ultimi tempi in varie città italiane.

Dopo comunicazioni di Roberto Leydi, Del Grosso, Guido Salvetti ed altri, l'ultima giornata è stata sottolineata da stimolanti relazioni sulle attività svolte dalle scuole musicali popolari del Quartiere Testaccio di Roma, del Circolo La Comune di Milano e di altre scuole di Bologna e Cremona.



IPERATTIVISMO DI COXHILL

Il sassofonista più sballato d'Inghilterra realizzerà forse per ragioni di contratto l'ultimo disco con la Virgin (e sarà, si vocifera, un disco di reggae!). Intanto per non perdere l'allenamento Coxhill ha messo in cantiere altre quattro opere su vinile che verranno presto pubblicate per la gioia dei « pochi ma buoni ». Ecco i titoli: *Coxhill solos & with friends* (per la norvegese Compendium Recs.), *Coxhill/Fitzgerald at the Edinburgh Festival '75* (per l'americana Random Radar), *Diverse* e *Standard Conversation* (per la Cadillac).

ANCORA LA ZAPPOTECA

Si torna a parlare periodicamente dell'archivio misterioso di Frank Zappa, della eccezionale nastroteca che un giorno o l'altro verrà stampato nella famosa collana di dieci LP. In una intervista al *Giornalaccio* di Londra, l'artista ha detto di possedere registrazioni di circa 2000 concerti tenuti dalle Mothers dagli inizi ad oggi, oltre a un numero imprecisato di materiale di studio. Si parla di incisioni con Beefheart risalenti addirittura al 1958, e di ottime registrazioni con Sugarcan Harris del 1969, brani che avrebbero dovuto essere compresi in *Hot Rats*, originariamente programmato come doppio album.

Zappa pensa di far uscire quanto prima un « riassunto » del materiale in suo possesso, con interventi parlati delle varie Mothers, in un disco a tiratura limitata dal modico prezzo di 50 dollari.

FINE DELLA BANDA

La Band, il leggendario complesso di american music legato all'ambiente di Dylan sin dal 1966 (allora si chiamavano Crackers) si è ufficialmente sciolto, dopo un concerto di addio tenuto a San Francisco con la collaborazione di amici e vecchi « compagni d'arme » come Dylan, Ronnie Hawkins, Neil Diamond, Robbie Robertson, Garth Hudson e compagni hanno scritto ottime pagine di musica con *Big Pink* e con i famosi *Basement Tapes* dello Zimmermann, rimbombando un poco sul finale di carriera. Dall'ultima esibizione verrà tratto un album, a definitivo suggello commerciale, con titolo *The Last Waltz*.



JANIS IN BLUE

Visitare le stanze di Janis, a sette anni dall'addio (nessuna « febbre mitologica », nel frattempo, misteriosa assenza di grandi manovre speculative), è gesto ancora carico di buoni significati. Alle pareti, manifesti della gloria Fillmore, dischi d'amore pazzo (Cheap Thrills) e di affanno (Kozmic Blues), fiori e pillole dell'« estate di San Francisco ». In un angolo, il Libro dei Testi che pochi hanno sfogliato e che ci si dovrà pur decidere a scoprire, per avere immagine esatta del personaggio.

Janis scrive in bluesico, grande lingua che ben possiamo considerare morta, con l'impaccio e l'amore che le derivano dall'esser nata nella più calda terra degli Stati Uniti negli anni del boom economico, della perdita d'innocenza, della plastica, del massacro culturale. Il tentativo di recuperare modi e grammatica di quel mondo naïf è nobile e patetico nel contempo; certo, la più grande

cantante bianca di musica nera ha dalla sua la travolgente sincerità che manca a bibliofili del calibro di Paul Butterfield, di Alan Wilson, di Mike Bloomfield.

Janis scorcia il mondo con gli strumenti grossolani dell'americana country woman, ricca di sangue caldo e povera di vitamina culturale. Con impeto e passione (così anche nei testi e nella vita, a testimonianza di una vocazione per l'esagerato), la donna s'azzuffa con termini e concetti, ignorando eleganza metrica o « buona digestione d'ascolto », tenendo caro un sacchetto con poche monete letterarie. Il film in bianco e nero si dimostra più ingenuo che nobile, pagando a caro prezzo l'inevitabile confronto con gli anni '20 e '30 e la sua blues letteratura cittadina; A Woman Left Lonely cresce a stento sulla terra di Empty Bed Blues e chiede a gran voce che l'artista misuri meglio il proprio respiro, scavi crudelmente nell'intima

desolazione, venendo quasi a patti con l'insopportabile angoscia. Con tutto ciò, Janis è pure capace di notevoli esercizi, preoccupata come sembra di scaldare slang quotidiano ed espressione scritta; si può apprezzare la rinuncia ad ogni « abito lirico », la ricerca del « canto della strada » che deve sgorgare da sé senza discendere da nuovi atteggiamenti mentali (in questo senso il Dylan, per altri versi affascinante, di molte poesie e dei talkin' blues).

Tema centrale della narrazione è la solitudine nell'America contemporanea, la ricerca d'amore più volte frustata. Con salmi monotoni, quasi ossessivi, Janis sconta la propria colpa di creatura « calda » e disarmata, incapace del gesto cinico imposto dalla vita e dai costumi. Così A Woman Left Lonely, così Get It While You Can, colmo d'ingenua « assennatezza popolare », e in quella direzione anche Ego Rock, che ribadisce con superba sin-

cerità la storia risaputa, il « trauma » degli anni giovanili, l'impossibilità di penetrare gli sguardi e le parole della gente del Texas. Nel muoversi irregolare delle parole, nei brividi profondi c'è il presagio della consumazione definitiva e della morte: coda inevitabile è dunque il rantolo psichedelico del 1970, l'overdose atroce, amici che corrono al Fillmore ad avvertire e trovano i Dead che suonano Cold Rain and Snow, « pioggia fredda e neve ».

Difficile bouquet, quello per Janis, ricco di cose strane. Light Is Faster than Sound è un sassolino trovato per caso in mezzo all'inutile del primo Lp, risposta sottovoce alla chiamata dei Byrds, di Burdon, dei tanti mister tambourine in musica; Mercedes Benz, invece, suona divertente parodia dello spiritual nella sua forma consolidata, sberleffo nemmeno poi tanto cattivo alla commedia del consumo. In entrambe, il solito gioco piano, le lunghe inquadrate fissi, la povertà espressiva che a tratti acquista straordinario rilievo, ironica efficacia.

Le due ultime canzoni appartengono solo in certa misura a Janis, ne tracciamo il profilo con penna diversa. Me and Bobby Mc Gee è la più celebre composizione di Kriss Khisstofersson, una ballata on the road che ripaga la deliziosa melodia con aurea moneta letteraria. Era uno dei pezzi forti del repertorio della Joplin e in effetti ha profumi e brividi di riuscita biografica; la fuga dai soliti luoghi sociali, l'ingenuo stupore sonoro, la sconfitta e la struggente malinconia finale sono tratti caratteristici della donna di Pearl, una volta di più appassionata e delusa. Janis, di Country Joe Mc Donald, è invece un ricordo diverso, un omaggio con tutti i crismi della poesia d'amour. Non è la sola canzone che ricordi l'artista (c'è anche Truckin', per esempio, dei Grateful Dead) ma è certo il ritratto più dolce e ispirato; nel cielo di cristallo dell'« uomo-pesce » non c'è posto per la donna inquieta ed angosciata, per la « viaggiatrice » e la dolcissima hippie, e una volta di più l'amore è dato invano, consegnato al ricordo per vie misteriose.

RICARDO BERTONCELLI



Io e Bobby Mc Gee
(Me and Bobby Mc Gee)

A Baton Rouge, depressi, in attesa di un treno,
ci sentivamo scoloriti come i miei jeans. Bobby fece l'autostop
(a un camion diesel
e un attimo prima che cominciasse a piovere, ci portò dritti
(a New Orleans.

Tirai fuori uno strumento dal mio sporco fazzoletto rosso,
suonavo piano mentre Bobby cantava i blues;
i tergicristalli sbattevano il tempo,
io presi la mano di Bobby nella mia,
e cantammo tutte le canzoni che l'autista sapeva.
Libertà è una parola come un'altra, quando non hai niente da perdere,
niente vuol dir niente, baby, se non c'è la libertà.
Stare bene era facile, Signore, quando cantava i blues,
star bene era bello e mi bastava,
era bello e bastava a me e a Bobby Mc Gee.

Dalle miniere di carbone del Kentucky al sole della California,
Bobby spartì i segreti della mia vita,
con ogni tempo, in ogni situazione,
il corpo di Bobby mi riparò dal freddo?
Un giorno su, verso Salinas, Signore, lo lasciasti andar via,
è in cerca di una casa e spero che la trovi.
Ma io baratterei tutti i miei domani per un solo giorno passato,
per poter stringere il corpo di Bobby vicino al mio.
Libertà è una parola come un'altra, quando non hai niente da perdere,
niente vuol dire niente, baby, se non c'è la libertà.
Star bene era facile, Signore, quando cantava i blues,
star bene era bello e mi bastava,
era bello e bastava a me e a Bobby Mc Gee.

Chiamo il mio amore, chiamo il mio uomo,
chiamo il mio amore per quanto posso.
Dov'è ora Bobby?
Dov'è Bobby Mc Gee?

(Kriss Krisstofersson)
(1970 - Pearl)

Janis
(Janis)

Nella mia vita su onde di suono elettrico e lampi di luce
lei entrò, scompigliando i miei giorni,
il gesto della sua mano, il caldo del suo respiro,
e pur sapendo che io e te mai avremmo trovato
la specie d'amore voluta.,
mi trovo solo e ti penso, tu ed io, tu ed io.
Non è spesso che accade qualcosa di speciale
e tu eri qualcosa di speciale per me
e camminando sull'erba dove ci rotolavamo ridendo al chiaro di luna
mi scopro a pensarti, io, tu.

Nei miei occhi entrano visioni di figure,
si disegna la sua immagine come la vedo,
nella mia mente il profumo dei suoi capelli,
il suono della sua voce, un tempo eravamo là,
e pur sapendo che io e te mai avremmo trovato
la specie d'amore voluta,
mi trovo solo e ti penso, tu ed io, tu ed io,
non è spesso che accade qualcosa di speciale
e tu eri qualcosa di speciale per me,
e camminando sull'erba dove ci rotolavamo ridendo al chiaro di luna
mi scopro a pensarti, io, tu.

(Country Joe Mc Donald)
(1967 - I Feel Like I'm Fixin' To Die)

Mercedes Benz
(Mercedes Benz)

Oh Signore, mi comprerete una Mercedes Benz?
I miei amici guidano solo Porsche, io devo cambiare.
Ho lavorato duramente per tutta la vita, senza aiuto da parte
(degli amici
allora, Signore, mi comprerete una Mercedes Benz?

Oh Signore, mi comprerete una TV a colori?
Cercando dollari vado alla ricerca di me stessa,
aspetto la posta ogni giorno fino alle tre
e allora, Signore, mi comprerete una TV a colori?

Oh Signore, mi regalerete una notte in città?
Io conto su di voi, Signore, vi prego, non abbandonatemi,
dimostrate il vostro amore per me e regalatemi la prossima.
Oh Signore, mi regalerete una notte in città?

Oh Signore, mi comprerete una Mercedes Benz?
I miei amici guidano solo Porsche, io devo cambiare.
Ho lavorato duramente per tutta la vita, senza aiuto da parte
(degli amici
e allora, Signore, mi comprerete una Mercedes Benz?

(1970 - Pearl)

Prendilo finchè puoi
(Get It While You Can)

A questo mondo, a leggere i giornali, Signore,
tutti lottano uno contro l'altro,
non hai nessuno su cui poter contare,
nemmeno tuo fratello.
Così incontri qualcuno
che ti dà un po' d'amore e di affetto,
dico, prendilo finchè puoi, sì,
honey, prendilo finchè puoi,
honey, prendilo finchè puoi,
non voltare le spalle all'amore, no, no.

Tu sai che amare qualcuno, baby, vuol dire
rischiare qualche piccolo dispiacere.
Ma poi cosa importa, baby,
potremmo non essere più qui domani.
E se domani incontrerai qualcuno che ti darà un po' d'amore e
(di affetto,

ti ho detto, prendilo finchè puoi, sì,
honey, prendilo finchè puoi,
hey hey, prendilo finchè puoi,
non voltare le spalle all'amore, no, no.

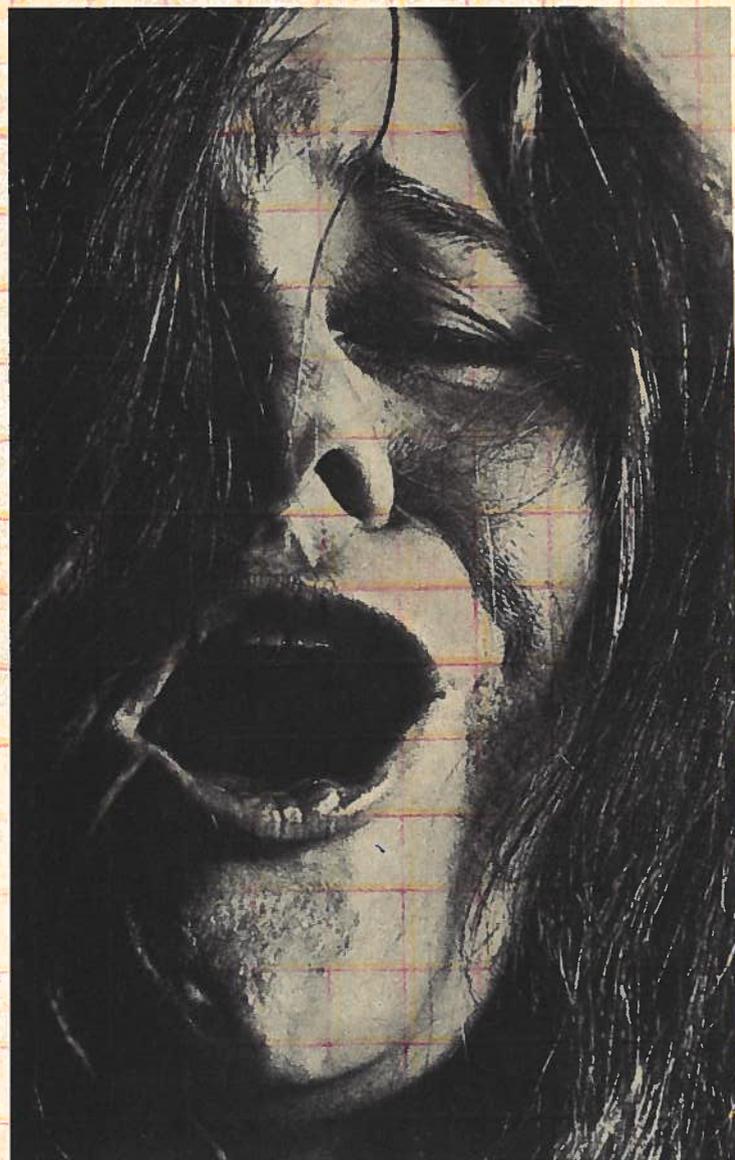
(1970 - Pearl)

La luce è più veloce del suono
(Light Is Faster than Sound)

La luce è più veloce del suono, la mia testa è a terra,
la mente rotea, più veloce del suono.
Quel che sale deve scendere, il mondo gira,
il raggio di sole è libero, più veloce del suono.

Così vedo il tuo viso attraverso il vuoto dello spazio,
hai trasformato la mia mente perchè la luce è più veloce del suono.
All'improvviso vedo il tuo viso attraverso il vuoto dello spazio,
tu che cambi la mia mente perchè la luce è più veloce del suono.

(1967 - Big Brother and Holding Co.)



Ego Rock
(Ego Rock)

Dovevo proprio finire sull'aereo per il Texas, sì,
quando mi mandarono giù.
Dovevo proprio finire sull'aereo per il Texas, sì,
quando mi mandarono giù.
Sono stata in tutto il mondo,
ma un posto come Port Arthur non l'ho mai trovato.
Credo di non capire quella gente,
honey, ridevano di me per le strade,
Signore, credo che non mi capirebbero,
honey, ridevano, ho detto, ridevano di me per le strade.
Dissi, voglio andarmene, baby,
essere l'ultima persona sulla strada.

Sì sì sì,
honey, è difficile essere completamente soli,
sì sì sì,
è difficile essere completamente soli.
Morissi anche a tarda età,
non riterrei mai il Texas la mia casa.
Tu dici di venire dal Texas, baby,
lei dice di aver lasciato il Texas senza niente addosso,
lei mi ha detto che viene dal Texas,
dice di aver lasciato il Texas senza niente addosso
sì, e io giuro che quella ragazza è arrivata nella metropoli
Signore, ad imparare un nuovo gioco.

Bene, quando ti sento parlare di dispiaceri,
baby, tu non conosci il mio dolore.
E' così, ti giuro, ti sento parlare di dispiaceri
ma tu non conosci il mio dolore.

Tu sai che c'è una specie di dolore intimo
Signore, le donne cantano sempre il blues.
Sai che ho giocato l'asso sulla regina,
sai che ho giocato con Lyndon B. Johnson;
sì, ho giocato l'asso sulla Regina
e ti dico che ho giocato con Lyndon B. Johnson;
non m'importa di che gioco si trattasse,
baby, ti dico che sempre tengo la mia strada.

(1970 - Joplin In Concert)

Una donna lasciata sola
(A Woman Left Lonely)

Una donna lasciata sola si stancherà presto di aspettare,
farà cose pazze nei momenti di solitudine.
Una semplice conversazione cercando nomi nuovi
crea attimi irritanti quando un volto nuovo entra nella tua testa.
E quando lei è sola, pensa al suo uomo, sa
che lui l'ha accettata come una cosa vera, come l'aria, honey,
e lei non capisce, no no no.

Le febbri della notte bruciano una donna non amata,
le fiamme rosse e calde cercano di spingere il vecchio amore
(da parte).

Una donna lasciata sola è vittima del suo uomo, ecco cos'è,
lui non può continuare per la sua strada
ma lei ha agito per il meglio.
Una donna lasciata sola,
oh, quanta solitudine!

(1970 - Pearl)

Revival

IL SUPERMARKET DELLA MEMORIA

Di REVIVAL si può anche morire, come d'indigestione. Bogey è a spasso da Fiorucci, Fitzgerald ama Zelda sui rotocalchi, Kong (non più Re) si affanna, povero pupazzo De Laurentis, a far divertire gli strippati commensali di Natale, le gonne sono liberty, la biancheria fin de siècle e James Dean minaccia di rivestire i nuovi blusons noirs dell'insofferenza. Si ricicla la storia insomma, e lo si fa accompagnati dal ritmo ossessivo del tam

tam consumistico: c'è la crisi economica, il futuro è misterioso e buio, domani saremo ancora qui? Meglio guardare indietro, e guardarvi con l'occhio accecato e stravolto del consumatore che rimuove le infelicità storiche per gustarsi immagini puramente fittizie di bellezza ed armonia. Del passato conviene guardare solo la pelle, la superficie venduta dalla piovra che mercifica tutto: è il mito che si acquista, il fantasma trionfante di un mondo

che appare attraverso i mille lustrini di una polvere di stelle, molto polvere e poco Stardust. Tanto ce n'è per tutti e la caccia non può deludere; l'itinerario attraversa i sentieri un poco selvaggi del charleston per approdare ai graffiti del rock, di Elvis-Ginger Rogers, di Gilda divenuta Lolita.

E per alcuni questo significa revival della memoria, ma-

linconia, primi amori con il problema del ti-tocco-o-non-ti-tocco e dunque false illusioni su un passato alla fin fine ritenuto felice solo perché figlio degli anni verdi. Per altri, per molti, è la strada sulla via dell'identità, un'identità bella e pronta, senza problemi, da usare quando in cerca di maschere non sappiamo più dove shatter la testa. Non siamo for-



se il vestito che indossiamo?

Dunque, ricapitolando. Il REVIVAL nel momento in cui viene a mancare un solido appoggio nella storia che stiamo vivendo e la crisi ci stringe da tutte le parti. Come saranno gli ultimi anni '70? La scienza è indecisa, la futurologia dipinge apocalissi, gli esperti economici sono off limit. Ed ecco la risposta di rito, quella imparata da certi nonni: « Come si stava meglio quando si stava peggio! ». Parafrasiamola e avremo le centomila varianti della strategia del ricordo che si traveste da mito.

Non c'è dubbio comunque che il cosiddetto REVIVAL esprima, alla base, un desiderio reale dell'uomo contemporaneo, la ricerca di radici, di un' iterazione storica che gli garantisca, insieme al passato, il futuro: come eravamo per scrivere come saremo. E fin qui niente di male. Tutto si complica però nel momento in cui la paura del domani e la tensione per il vuoto che sentiamo aver fatto piazza pulita del nostro passato si vendono alla merce, all'industria, al consumo.

Il moto profondo che spinge alla rivisitazione storica, al rendiconto non puramente formale cade allora preda delle forme, dei moduli stereotipati, delle cadenze sera-d'estate di *Smoke in yours eyes*. E il fumo degli incendi diventa, senza alcuna soluzione di continuità, fumo negli occhi di Maureen O'Hara o di Olivia de Havilland.

Il REVIVAL, così come lo vive l'ascoltatore medio sempre affascinato da *Oklahoma* e dalle Hit Parade di vent'anni fa, è tutt'altro che una operazione di rimpossessamento del « vissuto », limitandosi ad assumere l'aspetto di un cocktail offerto all'assaggio del gusto moderno. E con buon guadagno per i gestori dello Snack Ricordo, tranquilli affaristi che pescano con criterio tra lunghi bocchini d'onice e curiosi vassoi che vorrebbero ricordare il Sunset Boulevard. Il resto? E' storia, solo storia, e non val la pena di riportarla alla luce perché a qualcuno potrebbe anche dare fastidio e certo turbare, sconvolgere...

« Un'altra speculazione sulla pelle dello sconforto », e potremmo forse chiudere qui il



discorso sul REVIVAL se la critica, il disgusto e la noia non ci obbligassero a trasformare il rifiuto in domanda: è possibile che il desiderio di « passato » non possa trovar altro modo per soddisfarsi che quello di ricorrere allo *stylism* della moda e di tutto il bagaglio retrò? E che la tensione alle proprie radici non debba trovar altro sfogo che nei bisogni surrettiziamente indotti dalle mutazioni consumistiche?

La strategia malinconica e mistica del ricordo può sicuramente trasformarsi nella pratica della riappropriazione se appena si esce dal guscio delle maleodoranze formali. Non è un caso infatti che la revivalistica industrializzata tracci delle ben precise linee di demarcazione: si alla moda, alla musica, al cinema, a certa letteratura e no alla pratica critica esercitata su quel cinema, su quella moda, su quella letteratura. Come dire: accontentiamoci di godere del gusto retrò senza troppi problemi, tanto una cosa vale l'altra.

Questa politica dell'appiattimento prevede dunque il passato come oggetto fungibile, universo privo di discriminanti a cui dedicare interesse per non più di due stagioni, o tre al

massimo, se il mercato tira. Cosa che d'altra parte sta puntualmente accadendo. Già si registrano, infatti, ampi segni di stanchezza nel consumo di REVIVAL e l'intasamento dei « prodotti » rischia di diventare solo un inutile ingorgo. L'ossessivo travestimento del nuovo nel vecchio e l'abitudine mentale a godere della scoperta il tempo che basta a dimenticarla, hanno catalizzato il processo di rimozione di quest'ultima « moda » rendendone sempre più faticosa la sopravvivenza. Anche se in qualche caso può sembrar il contrario.

Se ne deve dedurre che il desiderio di rivisitare il passato si sia spento? Non è credibile; solo che la storia, offerta nel bussolotto con l'etichetta « DA USARE E POI GETTAR VIA », ci appare in tutta la sua labilità temporale e la nostra tensione di fondo, quella che abbiamo chiamato tensione alle radici, si illude di aver soddisfatto il proprio piacere dichiarandosi pronta ad un nuovo favorevole flirt. E questo anche perché la gestione colpevole del REVIVAL — quella « industriale » — ha avuto un valido supporto nella gestione spesso imbecille che dell'occhio rivolto al passato han sa-



puto fare gli operatori culturali. Solo in rarissimi casi infatti, si sono avute delle proposte che non fossero empiriche o pretestuose; più spesso l'atteggiamento degli « specialisti » ha fatto il paio con quello dei corruttori industriali lasciandosi andare ad entusiasmi tanto facili quanto immotivati.

Si guardi il caso del cinema, dove un revivalismo inconscio, scambiato per corretta pratica dell'archeologia, ha portato alla luce, mettendoli spesso sullo stesso piano, i film e gli autori più diversi, sforzandosi poi di sancirne la « bellezza » esclusivamente in base alla data d'origine. O si indagli su un certo dandismo a caccia di reperti d'epoca, capace di scovare tra le pieghe della letteratura i prodotti più strani e di goderne solo in maniera totalmente cretina.

Che il REVIVAL, come pratica della mistificazione industriale e culturale, non abbia più vita lunga è ormai un dato di fatto; e la cosa non può che rallegrare. Quello che invece suscita qualche timore è il sospetto che la morte del REVIVAL si accompagni al

In quel sistema di attese che è la moda si può cogliere l'influenza reciproca tra gli aspetti strutturali e sovrastrutturali dei fenomeni ad essa legati: gli oggetti d'uso piovono dal cielo della produzione come per un destino ignoto. La « magia » di questa situazione possiede anche la capacità di indurre di continuo bisogni nuovi ed estranei a quelli storici dei vari gruppi sociali, tutti egualmente storditi dal potere di distrazione e di fascinazione paranoica che esercita il mondo degli oggetti depresso come un sudario sulle preoccupazioni della vita quotidiana.

All'interno del congegno ogni « novità » nasce protetta e garantita da quel sistema di attesa, che attutisce l'impatto del nuovo con il gusto tradizionale e comune. Anzi, quel che ne risulta è il formarsi di una tradizione del nuovo che recupera ogni cosa alle supreme leggi del consumo e del profitto.

Dovrebbe far riflettere in tal senso la storia di quei prodotti che nascono per circolare in un mercato alternativo e poi finiscono nel grande calderone della triade produzione-distribuzione-consumo con i prezzi stabiliti dalle manovre del grande commercio. E fuori dal globo, infatti, non è neppure l'esperienza, oggi in corso, del boom dell'usato. L'ideologia consumistica universalizza palesemente certe forme di comportamento, snaturandone

sorgere di un'illusione: che la storia cioè, nei modi e nei tempi di questo viaggio estemporaneo chiamato retrò, ci abbia già detto tutto e che quindi, per un lasso di tempo non certo breve, non ci sia alcun stimolo, almeno a determinati livelli, per tornare a indagar sul passato. Invece del pieno di super, il pieno di retrò e la macchina può continuar ad andare avendo immagazzinato no-

zioni e notizie apparentemente fondamentali. Perché l'inganno sta proprio in questo, che la logica del consumo tende a proporre le proprie scelte come le uniche significanti per la comprensione di un certo periodo, dando appunto l'illusione che attraverso queste scelte ci si sia impossessati dell'Essenza storica.

Così la strategia che pensa di utilizzare/sfruttare la di-

mensione del REVIVAL per i propri progetti, o meglio, quella che tira un sospiro di sollievo sperando che forse la stessa legge del mercato ne ucciderà le escrescenze, sono strategie senza dubbio perdenti perché vittime anch'esse della medesima logica: in altre parole, per loro la liberazione è legata al riconoscimento dell'universo REVIVAL e all'accettazione delle regole imposte dalla sua esistenza. Con le varianti del caso, naturalmente. Ciò che manca appare in tutta chiarezza catalogabile sotto una voce *paurosa*: l'alternativa. Alternativa a questo modo di intender il rapporto con il passato, alternativa che non accetti alcuna qualificazione di apparato retrò, alternativa capace di progettare interventi diversi sulla pelle della storia. In concreto vorremmo dire abbandono della presunzione, intelligenza, follia individuale nella scoperta e insieme lucidità critica nell'abbordare le parole vecchie.

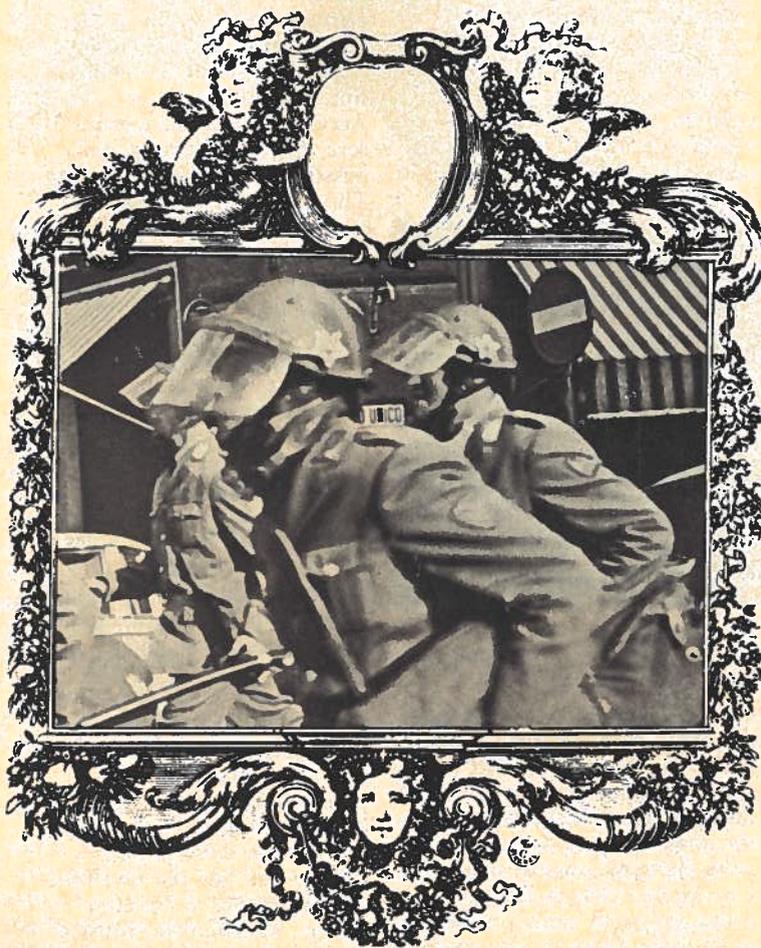
Fabio
Carlini

E il contributo a questa retrospettiva è diffusissimo: alla radio nazionale le cronistorie musicali dei Beatles e degli Stones sono programmi ormai classici dal tono freddo e distaccato, le emittenti libere con più passione e meno ufficialità ricordano il significato di rottura delle canzoni di Dylan, si parla delle rivolte di BERKELEY e del maggio parigino tra limpide note di Simon - Garfunkel con gli inevitabili confronti tra la situazione musicale d'oltre oceano e la nostra, mentre nelle canzoni dei Rokes e della Equipe 84 si ricercano, con un po' di difficoltà, particelle di quella carica positiva ed ottimistica che realmente spingeva le lotte dell'universo studentesco.

Insomma si ricicla la storia, ma la si ricicla a partire dalle esigenze non certo « spontanee » di una industria culturale ben attenta a far fruttare qualsiasi oscillazione del gusto.

Ne consegue che i miti utilizzati per scivolare nel passato non funzionano per prefigurare archetipi immaginari ma per vendere dei prodotti... Tra realtà economica il mito si fa consumo, organizzando l'ennesimo spettacolo di una merce depauperata del proprio valore.

Claudio
Azzurro



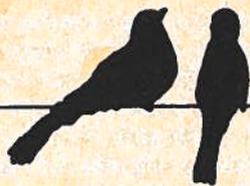
IL '68 SUL MERCATO DELL'USATO

la pretesa alternatività.

Il mercato dell'usato, in origine, trova la sua legittimazione, nel rifiuto degli sprechi che la logica consumistica impone: il nuovo è bandito dalla gamma dei prodotti in vendita. Si diffonde una sottomoda che interessa una determinata fascia di acquirenti, non utilizza i canali pubblicitari ufficiali ma quelli alternativi, si accorda con talune posizioni ideologiche diffuse nel mondo giovanile, sposa certi miti legati ad un recente passato, ne evoca le forme e soprattutto segue l'andamento dei prezzi di mercato nella tendenza a lievitare di continuo, anche se partendo da quote originarie ragionevoli. Alla fine, cioè, possiede tutti i requisiti, in surrogato, della moda ufficiale.

Per cogliere quale nucleo di tensioni culturali ed emotive sia riuscita a « vestire » la moda anticonformista dell'usato non si può certamente trascurarne la relazione con il diffondersi dell'atteggiamento revivalistico, le sue multiformi manifestazioni e soprattutto le sue motivazioni interne, così profondamente legate a stati d'animo collettivi, al ripiegarsi su se stessa di una coscienza intersoggettiva di fronte ai traumi della realtà.

Ne è un esempio la riesumazione lagrimevole dell'anno di grazia 1968. In effetti sempre più spesso l'inizio della contestazione di massa viene rievocato come si fa con certe date pregnanti della nostra storia: nella fattispecie gli albori di una rivoluzione o qualcosa di simile.



NELLE CANTINE DI LONDRA

Premesso che l'accoglienza londinese, da un punto di vista atmosferico, è stata freddissima, non posso dire proprio altrettanto dell'abbraccio culturale che questa anziana città offre ancora a chi ci accosta ad essa mosso da interessi precisi e con la volontà di trovare qualcosa di interessante. Comincio tuttavia con una delusione, che riguarda la

famiglia dei corni), Paul Rutherford (guarda chi c'è) suona trombone ed euphonium, Kate Barnard suona il piccolo e il corno tenore, Dave Chambers il sax tenore e il soprano, e Paul Minton la tromba; con formazioni in cui tutti cantano, oppure ricreando alcune sonorità tipiche delle orchestre sinfoniche, depennando intere sezioni strumentali

John Tchicai con Stevens e Thompson



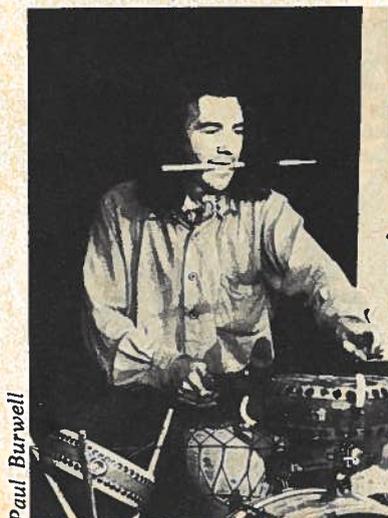
tanto propagandata ricostruzione (per un paio di concerti appena) di un famoso sestetto che si esibiva al Rock Garden. Quello guidato da Keith Tippett, da sempre considerato una delle colonne del cosiddetto « jazz inglese », con Elton Dean, Marc Charig, Nick Evans, Louis Moholo, Harry Miller. Non hanno regalato niente di nuovo, hanno, anzi, recitato le vecchie rispettive parti con scarsa fantasia. Sembrava proprio una rimpatriata con tanto di spirito goliardico e sbronza di birra, intesi naturalmente come peggiorativi dell'atmosfera seminostalgica che collegava lo sparuto gruppo di ammiratori a quelle specie di ricostruzione in provetta di un gruppo che, diciamo così, non è mai stato così importante come si è voluto credere. Ben altra atmosfera al Club 100, con la Mike Westbrook Brass Band con una formazione e un programma molto interessanti in cui lo spettro delle possibilità offerte dai vari elementi e dalle combinazioni tra questi veniva esplorato pressoché interamente con formazioni a cinque fiati: Westbrook oltre al piano suona l'euphonium (della

naturalmente. La singolarità delle sonorità, tra il bandistico e il cabarettistico, viene accresciuta dal canto enfaticamente inteso, epico, di Phil Minton, che è stato un popolare cantante di musica leggera nel Galles, e sia quello di Rutherford e della Barnard, appena un po' « morbido ». Molte delle *songs* proposte sono poemi di William Blake sapientemente musicati. Evidentemente il cammino di Westbrook è molto cambiato dai tempi di *Metropolis*, è scomparsa la grande orchestra, per lasciare posto ad una esperienza più personale, per affezione, e più pubblica nello stesso tempo. E' pur sempre una banda paesana, anche in senso tecnico: può facilmente cioè suonare in una piazza o nelle strade senza il pianoforte naturalmente, e manco a dirlo l'hanno fatto già diverse volte. Di estremo interesse è stata la presenza londinese di John Tchicai, sassofonista di colore, nato in Danimarca, che è stato negli anni sessanta, a New York, un elemento di punta della *New Thing*. Oggi non se ne sente più parlare gran che; è invece attivissimo nel campo dell'insegnamento e della

sperimentazione, e segue una sua via basata sull'equilibrio psicofisico a base di voga e meditazione. Quest'uomo dallo stile asciutto, brillante, dotato di grande ironia, che non stento a definire uno dei migliori alto-sassofonisti sulla scena attuale, ha primeggiato disinvoltamente nel corso dei due concerti dati al Phoenix e allo Stockwell, entrambi tipici pub inglesi.

Accompagnato nella prima sera da John Stevens, dai bassisti Jeff Clyne e Danny Thompson, da Evan Parker e da un terribile chitarrista, tale Phil Lee, Thicai ha dato il meglio di sé in solo e duettando con Evan Parker. Ma la sua vera immagine l'ha fornita in trio sempre con Stevens e Thompson, imponendosi sempre come protagonista della serata. Dal pub serale passiamo ora al « lunchtime concert », ovvero il concerto di mezzogiorno. Per gli impiegati direte voi; assolutamente sbagliato. Musica d'avanguardia eseguita in quel bellissimo spazio polivalente che è l'Action Space di Chenies Street, e con tanto di piatto in mano, cibo macrobiotico si intende.

Un duo, Paul Burwell, percussionista, segretario del London Musician's Collective (di recente costituzione, raduna per ora 160 musicisti d'avanguardia) e Herman Hauge, sassofonista. Musica ben bilanciata in cui la sonorità tagliente del sax alto, giocata con stile evasivo, distaccato e poi contenutamente aggressivo, dialoga con grande spontaneità con le batterie



Paul Burwell

di Burwell. L'una « normale », e l'altra composta di vecchie cose, tamburi cinesi, piatti con forme da lui disegnate etc. Altro dialogo a due al Butler's Wharf, luogo allucinante, difficilissimo da trovare, ex magazzino all'interno di un grosso fabbricato, sulla riva del Tamigi, in cui si produce birra. In possesso ora del Arts Council, viene concesso ad artisti che di volta in volta lo usano per mostre, workshops, performances, ect. Sempre Paul Burwell che si è confermato ottimo



Mike Westbrook

percussionista, con una personalità tutta sua, assieme a quel David Toop che con Max Eastley ha firmato un buon disco per la Obscure di Brian Eno. Entrambi inventori di strumenti, Toop e Burwell, hanno coinvolto tutto lo spazio dell'enorme stanza con sculture sonore appese a cavi, che tutti potevano suonare, e con una distribuzione ragionevole spazialmente, di tutti i loro strumenti; da ricordare i flauti costruiti di Toop, suonati semi-immersi nell'acqua. Hanno suonato per un pomeriggio intero, creando continuamente atmosfere straordinarie, magiche, estremamente stimolanti. Li conosceremo tra dieci anni, allora sarà scaduto il periodo di « carcerazione preventiva » cui hanno diritto i musicisti d'avanguardia. Per non parlare del blocco delle importazioni e della sovrattassa sulla sperimentazione. In questo campo un « Concorso per le voci nuove » non è ancora stato inventato. Ehi, laggiù a Castrocaro!

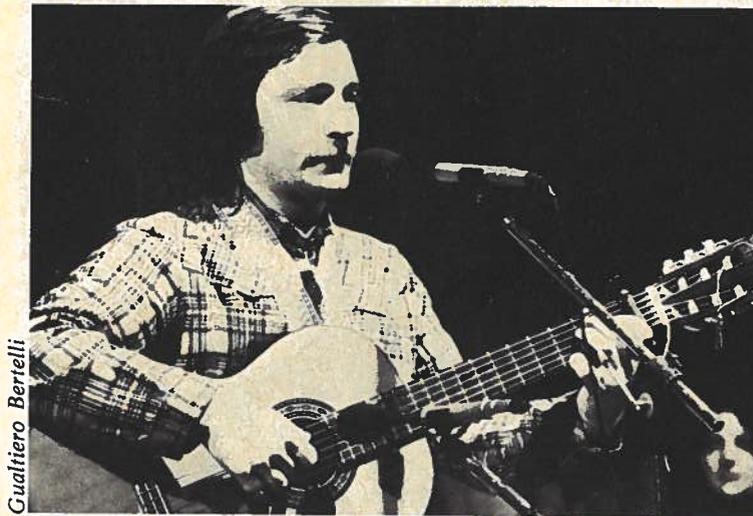
Roberto Masotti



GUALTIERO BERTELLI ALL' ARSENALE

Via Cesare Correnti 11
Milano. In una vecchia chiesa sconsacrata è nato nell'inverno del 1976 il Teatro Arsenale, frutto degli sforzi e dell'impegno politico della Cooperativa l'Orchestra. Lo scopo di questa iniziativa è quello di dare uno spazio a quegli artisti che accompagnano la loro abilità professionale una rinnovata coscienza del proprio rapporto con le masse. In considerazione del fatto che gli spazi riservati a questi personaggi della cultura sono estremamente limitati e che per loro è molto difficile ottenere un luogo dove esibirsi nei normali canali di spettacolo, è necessario trovare soluzioni di questo tipo che rappresentano la massima dimostrazione di buona volontà e di coraggio.

Il Teatro Arsenale ha una capienza di circa duecento persone che trovano posto su delle sedie abbastanza scomode e poco confortevoli



Gualtiero Bertelli

ma non importa. Chi lo frequenta non ha molte pretese di eleganza, cerca solo artisti diversi e sinceri, un contatto più vero che serva a capire...

E' il caso di Gualtiero Bertelli, veneziano di estrazione decisamente proletaria, che, accompagnandosi con la

chitarra (a volte usa anche la fisarmonica, con sottile ironia) racconta in termini semplici, popolari e popolani, la sua evoluzione politica e culturale, le sue esperienze personali, attraverso una

società che è da ribaltare alle fondamenta. Legato agli entusiasmi giovanili, sopravvissuti alle mille esperienze negative e traumatiche subite durante l'infanzia e la giovinezza nei suoi continui scontri con il potere, Gualtiero Bertelli racconta la sua e la nostra storia con un'ironia che

rifugge da qualsiasi intellettualismo ma che affonda le sue radici nella carne e nel sangue di tutti, o per lo meno di tutti coloro che gli sono compagni di lotta e di sofferenza. Il suo non è virtuosismo musicale, è semplicità è contatto umano, è denuncia. E tuttavia rappresenta uno dei contributi oggi più vitali sulla scena piuttosto fiacca della canzone popolare e di lotta.

Gualtiero Bertelli si è esibito al Teatro Arsenale dal 14 al 16 di gennaio e durante le tre serate ha ottenuto un « tutto esaurito » abbastanza insolito, sia per lui che per il teatro in genere. Questo cantautore, non più giovanissimo ma che dei giovani conserva la freschezza, l'aggressività e l'intraprendenza sta preparando un nuovo spettacolo, in collaborazione con altri quattro compagni. Si chiamerà « Dentro la fabbrica e fuori » e sarà una denuncia contro tutto quello che la vita in fabbrica costituisce per un individuo, sia durante la sua permanenza dentro le mura dello stabilimento stesso sia durante la sua vita privata.

Manuela Maggi

SKID MORE & CO. A ZURIGO

L'associazione Modern Jazz Zurich ha presentato domenica 9 gennaio 1977 al Theater Am Neumarkt il primo di una serie di concerti che si terranno ogni prima domenica del mese. In programma c'era il trio di Alan Skidmore sax tenore, Beb Guerin contrabbasso, Pierre Favre batteria e un « solo » di Jasper Vant'Hof al piano acustico ed all'organo elettronico. Il Theater Am Neumarkt, uno spazio di circa 250 posti con una buona acustica, era pieno zeppo di un pubblico competente ma non ufficiale come ho sempre sognato di vedere a Milano, magari nel Teatro Arsenale. La cosa che più mi ha colpito è stata la disponibilità a sentire e valutare le proposte dei musicisti con un notevole spirito critico, senza quelle prevenzioni dovute ad adesioni condizionate da modelli culturali a senso unico (leggi vibrazioni e battere il

pie). Quello, dunque, era l'ambiente ideale per poter suonare un tipo di musica come quella offerta dal trio in questione e da Jasper Van't Hof. Ambiente che solo raramente si crea in Italia, dove magari l'attività è più intensa, ma dove ogni concerto può trasformarsi potenzialmente in una Waterloo. Ad ogni modo bando ai piagnistei, e veniamo alla musica, con quelle vecchie conoscenze che sono Skidmore, Guerin e Favre. Il primo lo abbiamo sentito a Bergamo nell'ultimo festival del Jazz, inserito nella Second Band diretta da George Gruntz e l'impressione allora fu enorme, anche se il contesto non era il medesimo del S.O.S., la formazione che ha fatto conoscere Skidmore in Italia assieme a Surman e Osborne. Beb Guerin è una vecchia volpe che ha suonato praticamente con la maggior parte dei musicisti europei, mentre Pierre Favre rappresenta a mio avviso una possibile

sintesi di tutta l'esperienza percussiva attuale. Con siffatto cast la musica non poteva altro che essere di notevole fattura, a cavallo fra tradizione e avant-garde, eseguita con naturalezza e semplicità tanto nelle composizioni di riposo quanto in quelle di maggior impegno che si presentavano quasi completamente improvvisate e dove risaltavano il perfetto ensemble e l'equilibrio degli strumenti, nonché una inventiva continua sostenuta da un controllo strumentale e tecnico veramente notevole. Lo scambio e l'integrazione fra parti scritte e improvvisate hanno costituito l'elemento di maggior interesse della musica di questo trio. Dopo una breve pausa, è entrato in scena Jasper Vant't Hof, pianista olandese che assieme a Charlie Mariano, Philippe Catherine, Aldo Romano e J. F. Jenny-Clark diede vita al Pork Pie, una formazione di discreta fortuna commerciale. Van't Hof suona ora un po' con tutti, ma questa è stata la prima volta che ho avuto l'occasione di sentirlo solo e l'impressione avutane

è stata ottima (anche se personalmente non amo molto gli strumenti elettronici, in quanto in qualsiasi salsa vengano usati, la gamma musicale risulta tutto sommato ristretta ed angusta anche quando la maestria tecnica, il buon gusto e il perfetto controllo messo in mostra sanno creare delle atmosfere veramente stimolanti). Il primo brano vedeva Van't Hof al piano elettrico e all'organo elettronico suonati rispettivamente con la mano sinistra per i semplici accordi e la destra per gli assoli, nonché con la voce con la quale canticchiava una dolce melodia; tutto sommato buone vibrazioni. Il secondo pezzo è stato eseguito per fortuna al piano acustico. Lo strano del brano è che accanto a cadenze e accordi boogie, il « nostro » intercalava i tipici martellamenti tayloriani; non ho alcun dubbio a definire questa la cosa migliore della sua esibizione. Terminato sul set solo di Vant't Hof, un gran finale vedeva tutti i musicisti riuniti in un crescendo molto applaudito.

Toni Rusconi



Psicanalisti da legare

NEL CIRCO PROVVISORIO

DELLA FOLLIA

La follia è di moda. E così il business man Armando Verdigione ha imbastito il gran circo delle mattità, vendendo a destra e a manca che a questo congresso su « LA FOLLIA » ci sarebbero stati TUTTI. Tutti quelli che contano; e anche quelli che contano meno. Il risultato: un ribaltamento dei ruoli, perché i matti sì che c'erano a questo convegno mondiale e non erano altri che gli psicofanatici brutalizzati dalle disfunzioni dell'ATM e dell'assenza clamorosa dei nomi « più nomi ». Di teorico — si fa per dire — è uscito qualcosa? Lo sapremo fra tre mesi alla pubblicazione degli atti, prossimamente su questo schermo... Con un gioco di parole un po' facile potremmo dire che il Convegno su LA FOLLIA non meritava altro che una specie di GONGFOLLIA sotto le spoglie di un anonimo pezzo di costume o d'atmosfera, come si dice; in altre parole un resoconto stralciato appuntando brani e immagini rubate un giorno al delirio dei matti.

Sono le 11.00 di una buia mattina milanese. La sala degli affreschi dell'Istituto Umanitaria di Milano improvvisamente si riempie di congressisti.

In altre due sale della città, contemporaneamente, accade lo stesso rituale: i saggi parlano ai loro adepti del non detto, del non pronunciabile, perché assente e silenzioso. L'escluso, l'emarginato, l'inutile, il folle è uscito dallo spazio circoscritto e rinchiuso delle prigioni e dei manicomi. Dopo secoli di assenza, di emarginazione fisica, esce dai nascondigli per tornare alla luce dei nostri discorsi.

4 giorni di libera uscita,

un po' di vacanza spensierata ma istruttiva, e questa volta sottratta alla tutela del mondo medico ufficiale ed accademico, pressoché assente dal congresso. I giardini delle cliniche private sono ancora più squallidi e puzzolenti di un camerone d'internamento periferico, soprattutto in inverno, in una città coperta di grigio e trafitta da un'invisibile pioggia. La Nicholson ha preferito andare a pescare con i pazzelli sul Naviglio, mentre l'antipsichiatria si è rinchiusa per parlare e scrivere di loro. Così finalmente, tolto il pericolo, escluso l'assente e silenzioso, sarà più facile parlare.

L'attrattiva della giornata è David Cooper. Al Museo della scienza e della tecnica, Philip Soller sta contemporaneamente leggendo i suoi appunti.

David Cooper, che ha svolto attività psichiatrica e di ricerca in Inghilterra insieme a R. D. Laing e A. Esterson e in America, è noto soprattutto per due suoi libri: **Psichiatria ed anti-psichiatria**, nel quale teorizza l'indissolubile legame dialettico tra rivoluzione psichiatrica e rivoluzione sociale mondiale, e **La morte della famiglia** dove si trova il nodo scorsoio che la sua critica radicale utilizza contro que-

sto nucleo capace di riprodurre al proprio interno gli stessi rapporti di potere esterno; ne consegue il ribaltamento della situazione e la conseguente morte della famiglia: è questa che deve parlare, come il medico, di se stessa ai pazzi.

Ora Cooper si avvicina all'altissimo palco dal quale parlerà in inglese. Dopo un certo tempo la traduttrice cerca di calmare un pubblico inferocito, prevalentemente francese, escluso dalla comprensione del testo, che più volte interrompendo Cooper e rivolgendosi all'organizzazione, urlerà: « traduisez en français ». Tuttavia pochissimi riescono a comprendere quell'inglese rapido e preciso. Molti sono affascinati dall'uomo che imponente mostra una stempiatura bianchissima, circondata dai capelli grigi che arrivano sino alle spalle. Verrà soprannominato il papà Whitman dell'antipsichiatria.

Dai pochi brani carpitati dalla voce della traduttrice si intuisce che Cooper stà

parlando dei dissidenti nel mondo, che non desidera una romanticizzazione dell'eroe folle bensì la sua politicizzazione. Esso, anche nella realtà pratica, non è un'entità medica, bensì politica. Qualcun'altro, seduto accanto a noi, trasale ascoltando un brandello di traduzione nel quale si dice che dall'abolizione delle classi deriverebbe l'abolizione della follia. Certi lacaniani a questo punto escono, ma all'ingresso sono bloccati da un gruppetto che a piena voce reclama alle varie hostess della super organizzazione l'auto-riduzione delle 10.000 di ingresso.

Intanto il gruppo dei francesi crea, riunendosi, il cosiddetto transfert strutturale del linguaggio, restando in bilico sulla slabbrata frattura tra inconscio italiano e rimosso francese. La traduttrice, nonostante il rumore, riesce a spiegarsi: la lettura del testo in francese verrà fatta alla fine. E prosegue imperterrita nella lettura delle dichiarazioni politiche di Cooper, che ritornano al legame dialettico tra anti-psichiatria e recupero sociale del folle, inseparabile peraltro dalla lotta di classe, di famiglia, di scuola, di prigione, e di cimitero.

Alle nostre spalle l'ingresso rumoroso di alcuni gruppi di persone fa voltare tutti quanti: ottenuta l'autoriduzione, i « contestatori », si distribuiscono intorno al palco dal quale Cooper, che ancora non ha capito, continua a leggere. La conferenza da quel momento resta nelle loro mani; si apre così un dibattito al quale Cooper, pur restando silenzioso, non può sottrarsi. Tra l'ingresso e la presa di potere il ghiaccio è rotto dalla provocazione di un personaggio che resterà successivamente l'incubo per tutti, anche durante le altre giornate. Alzatosi e avvicinatosi silenziosamente a Cooper esclama:

— Mi sono rotto le pal-
le. Ne ho pieni i coglioni
di questo noiosissimo con-

gresso. Parliamo della nostra follia! —

Segue un prevedibile bordello... accuse all'anarchico individualista; il dibattito diventa inevitabile mentre i Francesi, che non capiscono tra quale mani stia rimbalzando la palla, accusano l'organizzazione.

Cooper accetta di spostare il dibattito nel pomeriggio, in una delle aule dell'Umanitaria, aderendo nella realtà ai presupposti politici da lui proposti. In realtà la maggior parte delle persone che hanno sollecitato il dibattito si ritrovano nel pomeriggio alla conferenza di Morton Schatzman. Schatzman è sconosciuto come l'organizzatore della Arbours Association, cioè una comunità spontanea fondata sul presupposto che la malattia mentale sia solo un'ipotesi non ancora dimostrata e che ritiene come unica certezza, la malattia mentale un fatto sociale. Schatzman è noto soprattutto per il suo libro — **La famiglia che uccide.**

Schatzman è seduto ad una cattedra.

Inizia la sua lettura. Il solito gruppo entra rumoroso e compatto, circonda la cattedra e nessuno vede più niente. Schatzman si lancia in un ribaltamento apologetico della situazione di non veglia, a scapito della realtà cosciente. Un'apologia della vita onirica, sur-normale, mistica, psichedelica, accenni a civiltà non razionali, così viene subito mal interpretato... addirittura accusato di un ritorno reazionario al mondo Jungiano. Intorno al cordone che attanaglia Schatzman, silenzio glaciale! Poi la voce: — La cattedra ci dà fastidio, la vogliamo togliere? — Questa velocissimamente sparisce... un grappolo di personaggi se ne impossessa pronto alla fredda guerriglia dialettica, scruta la sala e Schatzman stupito che affonda le mani tra le gambe accavallate. Richiesta di un dibattito... ma su che cosa... Se Schatzman ha appena iniziato a parlare? Lo si lascia continuare... Ahimé... spro-

THE BARNUM & BAILEY
GREATEST SHOW ON EARTH

THIS SMILING FACE IS MULTIPLIED A MILLION TIMES A YEAR. WHEREAS THE CHILDREN'S MIGHTIEST FRIEND THESE WONDROUS SHOWS APPEAR, WITH SUNNY GLEAMS OF FAIRYLAND, WITH SCENES OF MERRIEST GLEE, WITH CUTE AND CUNNING ANIMALS FROM EITHER SIDE THE SEA.

A CHILD'S DREAM

THE WORLD'S LARGEST, GRANDEST, BEST AMUSEMENT INSTITUTION.

fonda nella lunga lettura di un sogno e quando ne accenna l'interpretazione, l'anarchico provocatore si alza:

— Mi sono rotto le palle. Ma perché non la smette di annoiarci. Ne ho pieni i coglioni, perché non ci parla della sua follia? —

Il bordello della mattinata ricomincia. La sinistra silenziosa sogghigna, i militanti furoreggiano per la mancanza di una base effettiva al loro discorso politico..., si arrestano nelle sabbie mobili dei cavilli intel-

lettuali spostati disordinatamente sui problemi psichiatrici. Quello che segue è un tentativo più organico, ma il disastro è già compiuto!

Nei corridoi all'uscita ascoltiamo uno dei tanti discorsi: — Abbiamo fatto più casino che in un manicomio! —

A cosa è servito, in conclusione, questo congresso? Che significato ha avuto, oltre a far riemergere confusamente i problemi di certe minoranze e la rabbia che già era esplosa po-

chi giorni prima all'università statale? Dei folli, che per fortuna erano a pesca con Jack Nicholson, si è parlato fin troppo, in tutte le maniere, sfruttandone in ogni sfumatura ideologica presente al congresso le verità più intricate. Degli assenti e degli esclusi dunque è rimasta la presenza più concreta e allo stesso tempo più pericolosa.

Marco
Cariraghi



L'IMPORTANZA DELLA VERDURA

« Un pranzo nudo è naturale per noi, noi mangiamo sandwiches di realtà. Ma le allegorie sono tali lattughe. Non nascondete la follia ».

Allen Ginsberg

Bennink è un fabbro di borgo medioevale, che nell'armadio in soffitta nasconde sirene, orologi meccanici, timpani d'oro zecchino, *carillons*, campane tubolari. Da buon villano del Limburgo, egli sa che non è necessario bussare alle porte del cielo (così il signor William Cobham e la sua « macchina per sbattere rumori ») per avere ritmo, per soffiare vita sulle note; dunque basterà drizzar le orecchie e raccogliere pezzi di mondo, conciar pelli scomode, battere in equilibrio su assi dure, perché il ritmo della musica è quello della vita e non è più accettabile la finzione o il privilegio.

Con Paul Lovens e Paul Lytton, Bennink ha tracciato negli ultimi anni la « via europea al *new drumming* ». Partito dal jazz (per amore, educazione, « affinità elettiva »), se n'è subito staccato, mutando radicalità e scopi da certa musica contemporanea in vena d'onnipotenza. Difficile trovare, nel suo gesto nervoso e sarcastico, tracce di Black Music, legami con la *new scene* di New York o Chicago. Sunny Murray si mantiene saldamente nello spazio batteristico, pur mutandone la morfologia, Don Moye risale la « catena organica » sino alla *percussione*, per affermar nobiltà e potenza del sangue nero; non così Bennink, che vive il suo lavoro ritmico « in ogni luogo », che cerca i legni sconcertanti, i metalli inauditi solo per lanciar la sfida alla « convenzione musicale », mosso dal sospetto che tutto sia possibile e non si faccia abbastanza perché tutto accada. Con questo, non si vuole negare la possibilità di « superfici tangenti » tra i due ordini, di momenti interattivi. Storicamente parlando, Bennink ha suonato con Don Cherry, Eric Dolphy, Marion Brown (per tacere delle esperienze « bianche » con Lee Konitz, Dexter Gordon, Paul Bley e altri); da

gli incontri, comunque, è scaturito poco o nulla, come possono testimoniare lo stile diligente di *Epistrophy* (con Dolphy, nel '64) o l'incerto linguaggio di Porto Novo (1967, Marion Brown).

La presenza di Bennink nell'ambito della *contemporanea* europea è costante e affonda le sue radici in epoche non sospette. Nel 1966 (anno di lodevoli ricoperture, con la traumatica eccezione del progetto *Globe Unity*) l'uomo inizia la collaborazione con Willem Breuker, il flautista e compositore olandese che, con Misha Mengelberg e Peter Bennink, dominerà la scena della nuova *dutch music* negli anni seguenti. Il lavoro (illustrato con geometria diversa in almeno due album per la ICP, *New Acoustic Swingin' Duo*, nel 1967, e *Instant Composers Pool*, due anni più tardi) suscita violente polemiche. Bennink e Breuker spingono il concetto di improvvisazione (una delle *variabili* dell'equazione jazz-

stica di sempre) al limite estremo, minacciando consolidate certezze; senza più « ordine » o sviluppo, la musica si piega a sconvolgenti libertà, chiedendo di essere accettata in quanto tale, come film il più vicino possibile alla vicenda umana. Pure, nella amplissima libertà, la musica non raggiunge il serafico distacco consigliato dalla scuola cagiana; le citazioni « deculturali », la grottesca *esagerazione* di certi momenti sonori propendono per una visione caricaturale del mondo, purificato per il tramite di una *radicalità* che è requiem per il passato e pietra angolare per l'avvenire.

Lasciato Breuker alla sua strada (non sempre certa), Bennink volge il proprio sguardo ai radicali d'Oltremarica, a Bailey soprattutto? Con il chitarrista non ancora celebre (e con Evan Parker non ancora « aereobatico »: e altri) l'uomo disegna larghi fogli sul finire dei '60; l'esperienza ha notevole risalto poetico, evita

la piroetta, affronta con drammatica onestà il problema della ricerca di nuove medicine per l'orecchio. La musica che scaturisce dal confronto (soprattutto: il *live* della Incus, il *Bailey/Bennink* della ICP, il *Topography of the Lungs* in trio) è splendida canzone difficile, regalo eccessivo per ipocriti, agnostici, frigidisti, i « filistei » della predica adorniana. Il diagramma irregolare del suono è la testimonianza lacerante di una battaglia che vuol combattere pur riconoscendone la fondamentale inutilità; la musica non può portare da nessuna parte, può solo esistere, pallida e incerta, travolta dal fluire delle cose. Così la chitarra quasi cuce la bocca, così la *schlagzeug* benninkiana alterna *clusters* vertiginosi a spazi di quiete dolente; il positivista, convinto e fiducioso, troverà splendide aperture musicali (certi attimi d'inerzia, improvvisi folgori carnevaleschi, a complessa tessitura ritmica), l'ascoltatore meno appassionato scorderà l'annuncio crudele di *ciò che non è*, per inevitabile impotenza.

I gesti, la meditazione assorta del periodo con Bailey (poeta dell'oscuro, che vuol nascondere ogni emozione nel buio) non trovano più posto nelle esperienze successive. Prende piede, invece, un gioco sonoro condotto con mano felice, dove il rigore della prova non compromessa sposa lo sguardo perfido negli occhi della vita consueta, ironia sputo progetto alternativo. Con il saxofonista Peter Brotzmann e il Fred Van Hove, Bennink realizza una serie di album (il temibile *Nipples*, *Couscous de la Maresque*, la serie degli *Outspan*: e altri ancora) che affrontano il problema del *free* e della sua ragion d'essere nell'ambito sonoro degli anni '70. Tratto dominante del lavoro (che per molti versi anticipa la pazza pellicola di Mengelberg/Bennink) è la violenza necessaria per purificare la musica, che aspira ad esser radicalmente nuova, edificata su fondamenta diverse.



Essa si rivela per il tramite di voci inaudite, di spaventevoli respiri flatistici, di « ustioni percussive » dallo straordinario vigore; parallelamente, la materia si scarnifica, perde la suggestione dello *swingin' rhythm*, abbraccia mortalmente il silenzio e l'accostamento drammatico. Sul nuovo territorio (dove Bennink semina con mano impietosa, sordo ad ogni richiamo di « buone maniere ») alita a tratti il vento della allucinata « allegria »; gesti e tabù del passato appaiono e se ne vanno con profumo di sogno, costretti all'affermazione *per viam negationis*.

Parallelamente all'esperienza con Brotzmann, Bennink getta il guanto della sfida a Misha Mengelberg, pianista, compositore, presidente dell'Instant Composers Pool. Le partite a tennis che ne conseguono (due album per la ICP, oltre al recente *Coincidents*, stampato su due cassette) svegliano i più

tranquilli abitanti del pianeta jazz, suscitano risse e perplessità, dividendo anche le schiere dei *fans* più accaniti. Mengelberg convince Bennink a portar armi e bagagli sul terreno della più crudele Parodia; spogliata di ogni qualità fantastica (la *vis poetica* del vecchio borghese) la musica accetta il quotidiano e accetta con esso un'ambigua partita a scacchi, dove non è ammessa vittoria o sconfitta ma solo il testardo confronto interminabile. Il *sound* della coppia conosce tagli bruschi, accostamenti brutali, intuizioni bruciate nel vestibolo della mente e lunghe divagazioni in merito al nulla; con ciò, la musica si ripromette di emulare la vita quotidiana, laddove il significativo s'accompagna all'inutile, al vano, al casuale, conoscendo alchemiche trasformazioni. Scosso da brividi marxiani (Groucho e i fratelli, naturalmente), lo stile ha una

folgorante dignità sarcastica; i frammenti di « realtà consolidata » (le citazioni *boogie*, blues, canzonettistiche, le reliquie di cabaret, il *free* pulcioso e scontato) servono alla mente per affrontare dialetticamente il problema del « consumo musicale », liberando nel contempo sacrosanto gas esilarante. L'esperienza ha un prodigioso risvolto poetico scenico. Mengelberg sfrutta le naturali doti di « personaggio », mostrando insolente indifferenza per tutto ciò che accade; Bennink, invece, muove per il palco, morso dalla tarantola del *burlesque*, azzuffandosi con gli strumenti e dialogando sino alla beffa atroce con il pubblico. Nell'operazione, l'happening sposa il perfido « trucco teatrale », così come l'improvvisazione sonora s'accompagna all'uso di parti scritte; con provocante sincerità, Mengelberg estrae dal cosmo artistico due sole categorie,

« ciò che annoia e ciò che diverte ».

Gli arnesi di Bennink hanno solide virtù quotidiane. L'uomo è un trovarobe, un collezionista, un accanito cercatore delle « parti di ricambio » dell'Universo; sottratti all'uso originario e immessi nel gioco della musica, gli oggetti ridono di favolosi impieghi nuovi, strumenti di un'« architettura patafisica » che forse progetta la rifondazione della vita. Nel cammino, Bennink non conosce la misura di Paul Lytton (purezza acustica, ricerca nella fibra armonica) né la qualità poetica di Paul Burwell (il maestro della « diversità strumentale », l'evocatore di alberi di gong, di cembali a fiore, a petalo, a spirale); il catalogo è vestito di carta ruvida, richiede aggiunte, emende, tagli periodici, ricco della precarietà che sostiene ogni cosa. Così un « giardino di delizie metalliche » dalla magica risonanza: drums dhung rkangly, khén oe oe soft trumpet nogukyo rolno singan kazoo vibrapan hi hat benya snare drum gachi hanrinet khaffir, filastrocca senza fine. Nel disco solo per la ICP (1972) il giardino si desta, conosce una vigorosa primavera che ravviva ogni legno, ogni ferro, ogni fibra tesa. Bennink ingoia lo scetticismo dei giorni passati e sale sugli alberi a competer con la vita; dal laboratorio *naif* escono macchine prodigiose per fermare il volo degli uccelli, per discorrere con la luna, per scendere nelle profondità del filo d'erba. Il catalogo dispiegato ha il fascino irriducibile delle cose che vengon da lontano; non si cerchi il *bello*, una volta di più, ma il *possibile* fatto accaduto, sia esso l'umile cuoio di *Fiddlediff* o il fragrante *khené* o la deliziosa *soft trumpet*.

Convinto che non sia più possibile tornare indietro, Bennink continua nel segno del rigore, correndo il rischio della *derisione*. Così facendo, egli realizza mirabilmente il precepto di Adorno: « L'arte è magia liberata dalla menzogna di essere verità... Compito attuale dell'arte è di introdurre caos nell'ordine ».

RICCARDO BERTONCELLI



Han Bennink

LA PAROLA AL RUMORISTA

Quando sono partito come musicista amavo molto il jazz, pensavo che ci fosse una grande libertà dentro, e ho semplicemente cominciato a suonare. Ho iniziato col dixieland, poi ho fatto diverse cose nel campo commerciale, con cantanti, nei night clubs, ma soprattutto con acrobati, illusionisti, ho suonato sui battelli a New York, per mantenermi e poter vedere la città. Questo negli anni sessanta, come vedi ho fatto un sacco di cose; ogni tanto andavo anche alla radio per suonare le congas. Non potrei farlo più in nessun modo.

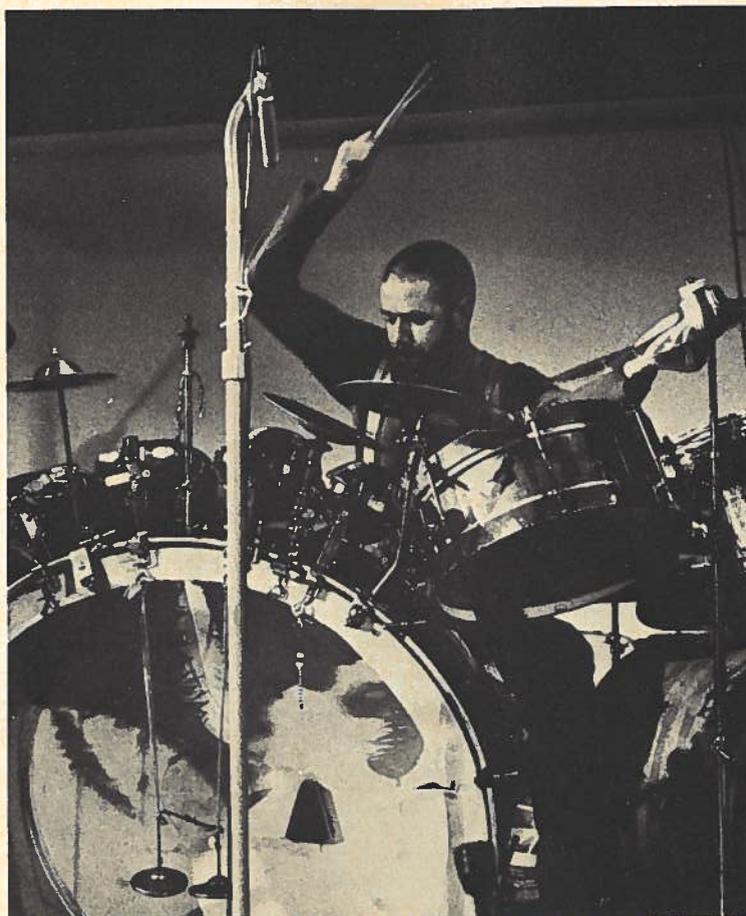
Derek Bailey ha quasi lo stesso background, forse per questo abbiamo suonato molto assieme.

Derek è stato leader dell'orchestra radiofonica di Manchester per sei anni, conosce tutti i trucchi, tutti i tipi di musicisti, ha un sacco di humor. Ho fatto anche il pittore per diverso tempo. E' un onore che mi è rimasto, infatti disegno molte copertine della I.C.P., naturalmente.

Sono partito con la musica che suono attualmente nel '67 o '66, no, quando ho suonato con Eric Dolphy nel '64. Poi ho sentito Sunny Murray con Albert Ayler; quella musica mi interessava, ma non moltissimo, ho sempre pensato di trovare una mia strada personale. Nel '66 ho cominciato a lavorare con Willem Breuker, il nostro duo si chiamava **The New Acoustic Swingin' duo**, che è anche il titolo del primo disco della ICP.

Volevamo che costasse molto poco e produrlo noi stessi, e pubblicarlo immediatamente. Tutte queste cose erano impossibili con una casa discografica normale, e così nacque la ICP. L'idea dell'Instant Composers Pool viene da Misha Mengelberg, intendo dire il concetto della « composizione istantanea » e anche il nome vero e proprio.

Nello stesso periodo ho la-



vorato molto con John Tchicai e Misha, anzi ricordo che andammo per tre settimane in Danimarca, per un ciclo di concerti nelle scuole in tutto il paese. Facevamo tre concerti al giorno, per un totale di 45, lavorammo enormemente. La musica era intervallata da lettura di scrittori contemporanei, come Joyce ad es., scelti a caso al momento.

Anche ora io e Misha facciamo concerti per le scuole, in Olanda. La cosa interessante è notare come i ragazzi vanno ai concerti per sentire soprattutto pop music; noi invece non suoniamo niente di tutto questo, è come schiaffeggiarli, svegliarli. Molte cose si chiariscono con il dibattito, che segue generalmente questi concerti. Misha è straordinario in questi casi, stabilisce immediatamente un contatto con i ragazzi, rende chiaro tutto fin dall'inizio.

Preferisco di gran lunga queste situazioni, odio suonare in un festival alle due

del mattino, o alle 3, alle 4... Insegnamo anche al conservatorio ad Amsterdam come duo e singolarmente, Misha insegna anche teoria, io suono con gli studenti, faccio in modo che si liberino.

Riferendomi ancora al passato posso dirti di aver suonato con molti musicisti americani come Dolphy, Rollins, Bley, Marion Brown, Dexter Gordon, Johnny Griffin, e altri ancora; ma ero, nella maggioranza dei casi, impegnato solo come parte della sezione ritmica. Del resto mi interessava, e anche oggi mi interessa molto suonare il tempo.

Al mondo ci sono pochi « time keepers » veramente bravi, è difficilissimo tenere il tempo; Kenny Clarke ha suonato il tempo tutta la vita ma è tuttora terribilmente fresco, attuale, frizzante. E molto interessante ascoltare un po' del « vero » jazz americano, quello, per intenderci, di 10, 15 anni fa, e anche oltre; ho visto recentemente Sonny Payne, ha 55

anni, sono caduto dalla seggiola per l'entusiasmo, è stato incredibile... Parlavamo di Steve Lacy, prima, ad es. lui va indietro nel tempo, e parecchio anche, lui conosce certamente James P. Johnson, Fats Waller, Albert Ammons, « Pinetop » Smith, Chu Berry, tutti questi vecchi ragazzi.

Se tu ascolti Albert Ayler, devi ascoltare anche Chu Berry, aveva fatto cose straordinarie nel '48; molte cose dell'avanguardia vengono direttamente dal passato, questa musica sembra così naive, ma non è affatto vero.

Penso che un sacco della nuova musica sia merda perché ha il gusto della complicazione, come Stockhausen, che scrive partiture enormi... Non credo in queste cose, assolutamente! La composizione... bah! Ad esempio Mauricio Kagel mi aveva chiesto di suonare in un pezzo per percussioni, ho ancora a casa la partitura; non ho potuto farlo. Primo sono un pessimo lettore, non posso leggere la musica, poi non sono interessato a questo.

Per me la migliore via è quella dell'improvvisazione, anche se ogni tanto hai bisogno di una forma stabilita. Recentemente in un gruppo in cui c'erano tra gli altri Lacy e Pukwana, abbiamo sperimentato l'improvvisazione totale; abbiamo ottenuto parti di musica molto buona, ma poi senti veramente il bisogno di punti di riferimento, di linee.

Così alcuni musicisti nel gruppo hanno fissato delle parti, e sono convinto sia molto utile talvolta essere « condizionati » da una specie di disciplina che tu stesso imponi.

La maggior parte dei musicisti free ha paura della disciplina. Tuttora molti suonano troppo e troppe note in una volta, disordinatamente insomma; difficilmente fissano la propria attenzione su di una cosa. Personalmente penso che tu possa

passare una vita su di un piatto (da batteria naturalmente) e scoprire solo una parte di esso. Non ho niente in contrario comunque a suonare un pezzo di musica scritta come del resto potrei suonare su una batteria normale.

Personalmente l'unica musica americana che ascolto è Duke Ellington, e altri nomi che ti ho citato prima. Dalla scena attuale mi piace Cecil Taylor, è ancora attuale, penso sia un pianista incredibile, anche se non concordo completamente con la sua musica. Comunque se c'è un suo concerto nelle vicinanze, non vado apposta per lui. Non so, non comprerei un suo disco. Preferisco comprare che so, un disco di musica etnica.

Mi piace più osservare e ascoltare i vecchi musicisti, come Cecil Payne; se tu lo studi attentamente, puoi notare come io abbia subito molto più l'influenza dei vecchi batteristi che dei nuovi. Penso sia semplicemente ridicolo mettermi assieme ai percussionisti free. E ridicolo veramente.

Ascolto con molto interesse musicisti come Dudu Pukwana, o Johnny Dyani, o Louis Moholo? Hanno un modo di suonare lo strumento, molto diretto. Mi piacciono molto, è come questo (un colpo sul tavolo), niente dietro, giusto quello che fanno. Mi risulta facile comprenderli e quindi amarli. Suonano naturalmente, non sono per niente accademici, per es. Djani usa le dita in un modo molto

distante dalla via accademica, come per es. le usano Eddie Gomez o Dave Holland.

Penso di essere allo stato attuale più vicino a questi musicisti, a un Moholo per es. che ad un Paul Litton, Tony Oxley, l'unica connessione è forse che gli altri usano oggi gli strumenti che io feci nel '68.

Allora costruivo enormi set di percussioni, che adesso gli altri usano. Anche le fabbriche di batterie, come Gretsch o Ludwig, propongono combinazioni con un sacco di cose.

Ho sempre adorato le vecchie batterie e le percussioni di cui ho raccolto esempi da tutto il mondo; così all'inizio ho costruito enormi kits e oggi invece ho ridotto molto e suono con un

kit apparentemente normale, ma attenzione alla differenza. Il piatto grande è cinese, viene dalla Opera di Pechino, e l'altro è tibetano, vecchio di circa 200 anni, lo snare drum viene da Dreysen, nella Germania Orientale, è una cassa da concerto, poi ho un timpano vecchissimo che uso al posto del muto. Sono letteralmente affascinato sia dalle vecchie batterie sia dai vecchi batteristi come Big Sid Cattlett e Baby Dodds; loro mi interessano molto di più di quelli più attuali come Alphonse Mouzon o Cobham, la musica che fanno mi sembra morta senza vitalità. Può sembrare incredibile, ma è così.

Sono molto interessato alla forma, in generale, e non mi importa se un suono viene fuori da uno strumento preciso, dal pavimento o altro. Non è assolutamente necessario un drum kit, perciò si può suonare a tavola come nella toilette.

Anche ora mi piace circondarmi di strumenti, non in grande moltitudine però, attuo una scelta molto precisa, anche quando suono in solo, cosa che faccio ancora, ma a cui preferisco sicuramente il duo, una situazione man to man, come con Misha oppure con Peter Brotzmann in questi giorni.

Sono sette anni che io e Misha suoniamo assieme, è come ritrovarsi periodicamente per giocare a tennis.

Ultimamente suono molto il clarinetto: suono il clarinetto sulla batteria e la batteria sul clarinetto.

Perché il clarinetto? Come qualsiasi altro strumento, ho imparato ad usarlo da mio padre, per meglio dire ho visto come lui lo usava, come funzionavano i buchi, tutto qui.

Del resto ognuno ha un suo modo di agire, una sua dinamica, mi piace passare velocemente da uno strumento all'altro. Ho suonato jazz per molto tempo, ora non suono più jazz, suono musica olandese, o la mia musica che dir si voglia.



IRLANDA: ATTO UNICO SU UN PAESE COLONIZZATO

Personaggi e interpreti

L'autore Carlo Tunioli
Irlanda

Un Paese meraviglioso
Daniel Campbell
(militante del Workers'
Revolutionary Party)
John O'Brien (idem)
Tony Cassidy (idem)
I potenti colonizzatori
(inglesi, tedeschi ecc.)
Voci di fondo

SCENA PRIMA

L'autore sfoglia un depliant del Bord Failte (Ufficio del turismo), accanto a lui compagni del W.R.P.

L'autore - « ... Verdi colline, gente sorridente e amichevole, fiumi puliti... Ecco l'Irlanda ». Questa è l'Irlanda (sic!) ???!

O'Brien - Balle! Stronzate! Guardati attorno e poi vedi quale è la vera Irlanda.

L'autore - Però, è anche questa l'Irlanda, cioè è anche un posto incantevole, dove lasciarsi andare all'idilliaco verde: è bellissimo. Non credete?

Campbell - Certo! E' anche questa l'Irlanda, però non per fare i soliti tristi materialisti storici ma pensa, guarda dietro ai muri imposti dalla propaganda di stato, dietro al bucolico della ideologia hippie.

L'autore - O. K. E' questo che voglio. Guardiamo.

SECONDA SCENA

Un isola con una superficie di 70.800 Kmq., situata a ovest della Gran Bretagna, è circondata dall'Oceano Atlantico. Pascoli, torbiere, brughiere costituiscono il paesaggio.

Irlanda - Da quando ho subito la prima invasione nel 1169, la mia storia è piena di sopprusi, di violenze, di oppressione da parte inglese, da parte dell'imperialismo. L'inizio vero e proprio della dominazione inglese è cominciato con i Tudor, che per ragioni strategiche, decisero di definire Me parte integrante dell'Inghilterra. Così Enrico VIII viene dichiarato re d'Inghilterra e di



Me stessa assoggettandomi dunque alla corona inglese e alle sue leggi.

L'autore - E tu? Non potevi fare niente.

Irlanda - Ero strutturata in clan, i quali pur nell'ineguaglianza erano un forte tessuto connettivo. In più la

proprietà privata non era riconosciuta: la proprietà era del clan intero. E, ancora la carica di capo clan non era ereditaria ma veniva affidata a chi dimostrava la capacità per poterlo essere. Questi fatti furono gli ostacoli alle prime invasioni ma poi

con le armi e il denaro tutto lentamente ma inesorabilmente cadde.

L'autore - Ma con l'arrivo sulla scena di Cromwell, cambiava qualcosa per Te?

Irlanda - Peggio, peggio. Cromwell mi riteneva, giustamente o ingiustamente,

covo dei roialisti per cui mi occupò in maniera drastica. I padroni locali vennero spodestati per fare posto ai suoi fedelissimi. I miei figli vennero ridotti allo stato di schiavi e spediti nelle Indie. Così, cominciava definitivamente il dominio degli inglesi e della loro religione.

L'autore - E allora sei diventata proprietà privata degli inglesi: un brutto affare.

Irlanda - Sì, proprietà di questi sporchi protestanti.

Cassidy, O'Brien, Campbell - (in coro). Basta con questa bieca dicotomia religiosa, pensa a Te non alle religioni.

L'autore - Un momento, un momento. Ascolta, spiegami un po' come sei diventata così cattolica da fare invidia solo alla Spagna.

Irlanda - Il cattolicesimo mi arriva attraverso i normali canali della cultura e della storia durante il Medio Evo. L'accentuarsi del mio carattere religioso, cioè cattolico, era divenuto parte del nazionalismo (esigenza per avere una mia personalità), vale a dire si contrapponeva di fatto (il cattolicesimo) agli inglesi in quanto protestanti.

L'autore - Insomma, se nel Medio Evo fossero passati da Te i buddisti tu saresti diventata buddista.

Irlanda - Non è proprio così, però hai detto una mezza verità. Comunque, fammi raccontare un fatto. Il cattolico Re James II, espulso dal parlamento inglese, giunge qui da Me: riunisce tutte le forze, si scontra con William d'Orange (spedito dal parlamento, per ristabilire l'ordine) e perde. Povera Me. Il potere dei colonizzatori venne riconfermato, e per i cattolici cominciarono tempi duri. Vennero banditi e segregati, persero tutti i diritti civili e politici. E così, il nazionalismo, l'autonomia, l'indipendenza si allea con la religione cattolica. Hai capito?!

Voci di fondo (irrompono) - Facciamo « distinguo », sai bene cosa pensavano di noi i cattolici.

Cassidy - Sì, certo, infatti il vescovo Maelmaedoc ci considerava così: « Con tutti i barbari che abbiamo in-



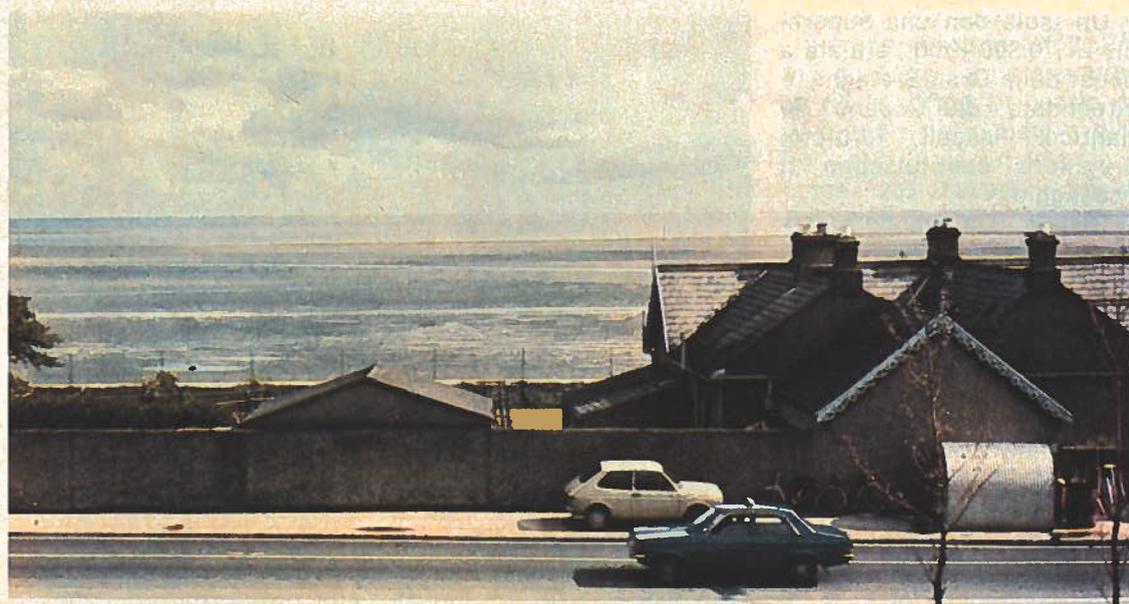
contrato, non abbiamo mai visto gente come questa così dissoluta nella propria morale, così rozza nelle cerimonie, così barbara nelle leggi, così ribelle alla disciplina, così corrotta nella vita, Cristiani nel nome ma Paganì nella realtà ». E la ge-

rarchia cattolica ci amava tanto che considerava la fame un bene della provvidenza divina, perché guidava il popolo irlandese all'estero ad insegnare la fede cattolica. Cosa ne dici, eh!

Irlanda - Insomma, non sono, in fondo, né cattolica né

protestante, sono irlandese. Va bene?

L'autore - D'accordo, d'accordo. Torniamo a quanto dicevamo prima... dal 1690 dovranno passare ben quasi due secoli e mezzo perché Tu possa avere una tua personalità distinta...



Irlanda - Sì, esatto però non dimenticarti che sono ancora sdoppiata, schizoide direi, non sono ancora completamente Irlanda.

SCENA TERZA

Un paese diviso dalla rivalità religiosa e dalla guerra civile. Decine di migliaia di disoccupati (la popolazione è di 4 milioni), un reddito procapite tra i più bassi dell'Europa Occidentale.

L'autore - E' passato molto tempo dai vari Isaac Butt, Robert Emmett, però le cose non sembrano molto cambiate: povertà, colonialismo, guerra. Cosa mi dici?

Irlanda - I miei figli si sono battuti molto, ma non sufficientemente, però devi pensare che quei maledetti inglesi mi hanno sempre continuato a sfruttare in casa mia e a casa loro, una volta con l'agricoltura ora con le industrie. E, sempre con le armi in pugno. Maledetti! Maledetti!

I potenti - Potresti moderarti, dopo tutto quanto abbiamo fatto per te.

Voci di fondo - (con tono forte) - Basta, Basta! Sfruttatori!

Irlanda, O'Brien, Cambell, Cassidy - Non dovrete più parlare con quanto ci avete fatto.

Cassidy (lucidamente) - Vi rinfresco la memoria cari potenti. Nel 1846, mentre noi stavamo sopportando una delle più pestilenziali crisi della nostra storia, voi ci avete succhiato ben 30.000 tra pecore e montoni, 2 milioni di quarters di grano, 100.000 maiali, 40.000 tra mucche e tori; mentre morivamo di fame ben 22.000 nostri fratelli. E questo è niente se poi confrontato alle ricchezze che vi siete appropriati con lo sviluppo del vostro capitalismo da rapina.

Irlanda - Bravo figlio!

L'autore - Ma questi tuoi figli sparano, sbraitano, mettono bombe. Ma cosa è cambiato?

Irlanda - Già, le prime organizzazioni politiche sono datate '700, piccole sette che facevano colpi di mano contro i colonizzatori. Ma è

con l'800 che si ha qualcosa di organizzato: è la Irish Republican Brotherhood che riesce perfino a proclamarmi Repubblica, ma era solo volontà, non realtà. Intanto, l'IRB diventa Sinn Fein, un partito vero e proprio di ispirazione popolare repubblicana, acquista sempre più credibilità e vince ben 73 seggi nelle elezioni del 1918. Però, il Sinn Fein si rifiutò di andare in parlamento (quello inglese) formandone uno qui a Dublino. Era una vera e propria dichiarazione di guerra, le truppe inglesi si mobilitarono e arrivarono anche i Blacks and Tans (truppe speciali) che mi misero a ferro e a fuoco. Il Sinn Fein si diede allora un suo esercito irregolare ma efficiente: l'IRA. Ci fu molto sangue, in quegli anni.

L'autore - Non mi hai risposto.

Irlanda - Aspetta, lasciami continuare. All'interno del Sinn Fein cominciarono i dissidi, l'IRA cominciò a commettere stragi inutili e così si formò un altro gruppo: Fianna Feil. Questo sarà l'espressione dei ceti medi, dei moderati e diverrà espressione del potere attuale. Accanto a questo poi sorsero il Fianna Gael, reazionario, e il Labour Party, che di socialista ha solo il nome.

Come vedi, la mia storia è dilaniata anche tra i miei figli, non so ancora quando troverò pace.

O'Brien - Ci hai stufato con questo piagnisteo. La rivoluzione non è un pranzo di gala.

L'autore - D'accordo, ma non è certo con gli slogan che si fa la rivoluzione.

Cassidy - Lascia perdere, e pensa che qui ci stanno facendo fuori, tra governo conservatore e inglesi. La reazione tiene il potere, l'IRA è impazzita, l'Inghilterra continua il suo imperialismo. Insomma due padroni e un non alleato. L'unica cosa che possiamo fare è rimboccarci le maniche.

Voci di fondo - Lo sappiamo bene, lo sappiamo bene... (canticchiando) « Give us ten thousand men with rifles up to date »...



IL CLIMA SOCIALE

Il '68 è passato solo come data, niente più. Religione cattolica, nazionalismo, puritanesimo e conservatorismo insieme hanno prodotto una mentalità molto chiusa, isolandola di fatto dal resto dell'Europa. L'economia del Paese, prevalentemente agricola, favorisce questa chiusura e il tessuto sociale partecipa a questo stato fondandosi ancora sulla « famiglia » come centro-focale di tutti gli interessi sociali. E così il o la giovane vengono « invitati » alla messa domenicale, a compiere i vari precetti religiosi, di aborto se ne parla solo sottovoce, il divorzio è bandito dalla Costituzione.

La politica in generale è gestita dai ceti medio-alti, improntata ad un'azione conservatrice-repubblicana, all'opposizione ci sono i reazionari e i laburisti (quest'ultimi sono peggio, come socialdemocratici, dei vicini inglesi quindi è difficile capire dove stia l'opposizione). Oltre al parlamentarismo c'è il terrorismo: l'IRA. Bandita dal governo, inseguita dalla polizia sud irlandese e da quella inglese, rimane solo un « bel ricordo » nella storia del movimento irlandese, nulla più. C'è comunque qualcosa tra parlamentarismo e terrorismo: è il Sinn Fein/Workers Party; però, pur avendo avuto una

notevole, transizione di lotte e di presenza tra le masse attualmente non incide molto nella realtà.

GLI AMBIENTI MUSICALI

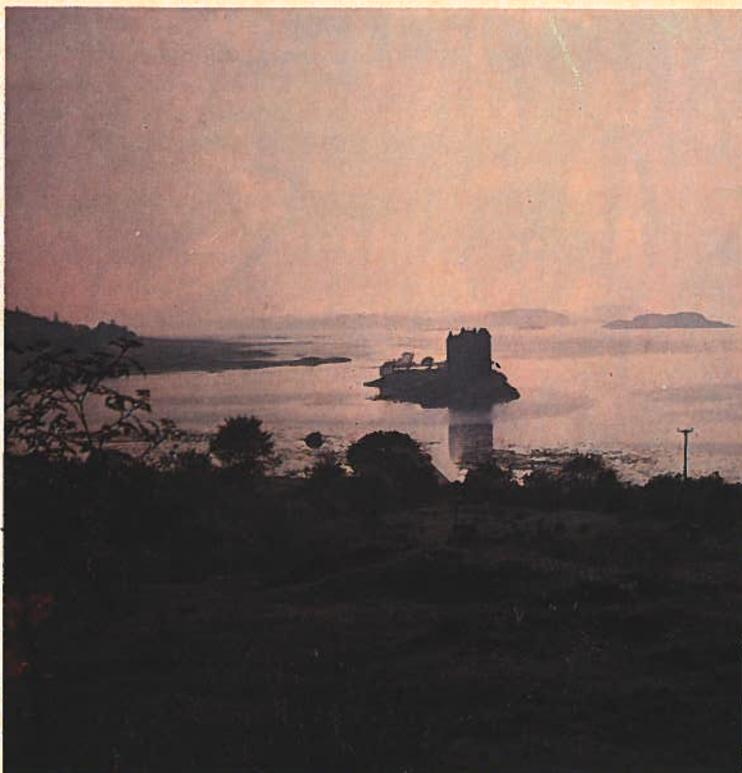
Il folk è la musica più sentita, e la più seguita da giovani e adulti. Le situazioni abbondano secondo i vari gusti: folk plastico tradizionale, tradizionale serio, tradizionale moderno. Qualche indirizzo: Scoth House, Burgh Quay, controllate sui giornali: gli spettacoli non ci sono ogni sera.

Coffee Kitchen Folk Club, Moleworth St.

Il rock blues ha una forte prevalenza su gli altri ritmi pop. Invece dell'hard rock, divora le masse inglesi, qui continua a vivere questo blues. Ragioni? Difficile da spiegarsi, è certo che la personalità musicale di Rory Gallagher ha influenzato un po' tutto il corso pop della musica irlandese. Indirizzi: Grapevine Centre, 39 North Gt Georges St. E' un posto molto bello e frequentato da folk e blues amateur. Ogni domenica concerti, d'estate però hanno una frequenza maggiore.

Jazz solo classico (dixie e cold) e molto ufficiale; poco, anzi niente sperimentalismo, i gruppi arrivano da Ronnie Scott di Londra e i locali, se bravi, vanno in Inghilterra (destino dei colonizzati).

Merrion Inn, Merrion Road.



E' il centro del Jazz a Dublino, farci un salto non è male.

CINEMA, TEATRI

Il dubliner va molto al cinema, i films arrivano soprattutto dall'America, quelli Europei arrivano ma un po' tardi. Da annotare le iniziative dell'IRISH Film Society e del Project Cinema Club.

Irish Film Society, 125 W. Stephens Gardens telef. 783481. Propone un programma giornaliero improntato alla maniera « Cinetheque ». Un po' ufficiale l'ambiente ma buone la scelta dei films.

Project Arts Centre, Cinema Club, 39 E Essex St. tel. 781572. Sperimentalismo e avanguardia sono in sostanza il programma. Oltre l'attività cinematografica, galleria d'arte, teatro e musica. Un ottimo multi-media centre. **Da vedere.**

Di teatro c'è ben poco: entertainment e classici. L'ufficialità segue a ruota il West End londinese ma con poca convinzione, sembra che i concittadini di Joyce e Beckett non amino molto il palcoscenico. Lo sperimentale boccheggia tra dilettantismo e retroguardia all'avanguardia (si fa per dire). Qualche indirizzo. Abbey, Lr Abbey St. tel. 744505 e il Gate Cevendish, Cevendish Row tel. 744045 sono il meglio dell'ufficialità.

Player Theatre, all'interno del Trynity College: lavori teatrali dell'Università, ospita gruppi sperimentali. Project Arts Centre, 39 E

Essex St. Tel. 748378. E' il posto migliore per l'attività, in generale, d'avanguardia.

Tradizionale tempio del tempo libero sono i Pub, nei quali, a differenza della Gran Bretagna, non esiste una forte restrizione negli orari, sono aperti dalle 10,30 alle 14,30 e dalle 15,30 alle 23,30. Quindi c'è tutto il tempo per sbronzarsi, conoscere gente, chiacchierare e fissare nel vuoto. Di Pubs ce ne sono di diversi tipi: di semplice intrattenimento, di mestiere, d'occasione, aperti notte e giorno. Sono in tutto 700 nell'area di Dublino. Qualche indirizzo giusto: O'Donoghue's, lungo Merrion Row; sempre nella stessa strada c'è Nesbitt's. Mc'Daid's in Harry Street vicino alla famosa Grafton street. Colledge Mooney in College Street, pub notoriamente degli studenti del Trinity.

Per informazioni sul dove dormire, mangiare è meglio che facciate riferimento,

quando siete sul posto, all'Ufficio del Turismo in Upper O'Connell Street al n. 14, tel. 47733, oppure allo Useit, l'organizzazione di viaggi e infortuni per studenti che si trova in Anglesea Street al n. 7, appena all'inizio di Dame Street, tel. 778117.

COME ARRIVARCI

Ci sono i charter da Milano o da Roma per Londra una volta alla settimana, di solito alla domenica, e costano Lit. 42.000/48.000 solo andata. Sono per tutti (giovani, studenti e non; per informazioni: CTS oppure Vacanze, sono entrambi a Roma e a Milano). E poi da Londra c'è il treno ogni giorno (partenza alla sera si arriva al mattino dopo) Lst. 30 andata e ritorno. Ci sono anche i passaggi aerei da Londra per Dublino e costano Lst. 15,20 (solo andata) però non sono giornalieri.

Carlo Tunio



La musica in Irlanda

Per quanto annoveri alcuni musicisti « classici » (tra i quali andrebbe inserito Carolan, autore, nel XVIII secolo, di composizioni per arpa recentemente riproposte dai Chieftains), l'Irlanda è sempre rimasta attaccatissima alle sue tradizioni e complessivamente estranea alle influenze musicali europee.

La musica popolare irlandese, di antichissima origine (risale infatti ai Celti, dominatori dell'Europa nord-occidentale tra il V e il I secolo avanti Cristo), appartiene all'area pentatonico-anemitonica, al sistema fondato, cioè, su scale diatoniche suddividenti l'ottava in soli cinque suoni (come quello orientale classico), escludendo l'uso degli intervalli di semitono (come nelle musiche « primitive » dell'Estremo Oriente, dell'Africa nera e degli aborigeni americani). Lo strumento per eccellenza della tradizione irlandese è l'arpa celtica, con cui si accompagnavano i bardi, trovatori che godevano di speciali privilegi tra i Celti e che fino al XII secolo si recavano ad esibirsi in vari Paesi europei. Dall'inizio della conquista dell'isola da parte degli inglesi, soprattutto dopo la repressione dei Tudor, la musica irlandese venne perseguitata, tanto che fu proibito l'uso della cornamusa celtica (corrispondente alla « bagpipe » scozzese), considerata strumento guerriero — al divieto gli irlandesi rimediavano creando le più piccole e meno sonore « uilleann pipes ». Raggiunta la piena indipendenza soltanto nel 1949 (tranne per la provincia settentrionale dell'Ulster), l'Irlanda (Eire) conservava nella campagna un ricco patrimonio folklorico, mentre nelle città s'imponeva la musica leggera americana (alla cui evoluzione avevano d'altronde fortemente contribuito i milioni d'irlandesi emigrati negli Stati Uniti dalla metà del secolo scorso fino ai giorni nostri). « La proliferazione delle « show-band » (complessi da ballo il cui repertorio include ballate sentimentali, rock & roll annacquato e canzonette - n.d.r.) e l'invasione del « country & western americano », spiega Paddy Moloney, leader dei Chieftains, « avevano temporaneamente soffocato l'interesse per le nostre tradizioni; ma negli ultimi anni sono stati proprio i giovani a riscoprire la bellezza della nostra musica popolare, recuperando l'uso degli antichi strumenti — sono nate scuole in cui si insegnano la fabbricazione e l'impiego delle

« uilleann pipes », ad esempio — e formando numerosi gruppi che ripropongono il repertorio vastissimo del nostro folklore ».

I Chieftains, proseguendo l'o-



pera intrapresa dall'orchestra folk di Sean O'Riada, i Ceolteoiri Chaulann, di cui alcuni membri dell'attuale formazione avevano fatto parte, hanno rilanciato nel mondo la musica popolare irlandese, raffinata da una controllata influenza classica e da

improvvisazioni vagamente jazzistiche, nella cornice di un'eccellente tecnica strumentale e di arrangiamenti assai curati. La bellezza della loro musica, che i Chieftains propongono da ben sedici anni, sta cancellando l'errato concetto, diffuso soprattutto in America, secondo cui il folklore irlandese si riduceva alle

quelli dei Chieftains, degli ora disciolti Planxty (guidati anch'essi da un suonatore di cornamusa, Liam O'Flynn, oltre ad antichi canti e danze popolari della loro cultura, interpretavano esempi di altre musiche etniche, quale quella rumena) e qualche antologia. In Italia è in circolazione ad esempio « Ballata irlandese » (Arion), che raccoglie pezzi per arpa, violino, flauto e altri strumenti, e canzoni da « pub ». Nel secondo LP dei Lynesse, « Cantique » (PDU), compare Eoin O'Duignan alle « uilleann pipes » e al « tin whistle » (flauto diritto di metallo).

Molti irlandesi si sono imposti in Gran Bretagna come cantanti di musica leggera. Ben più interessanti da un punto di vista artistico, i musicisti dell'Eire e dell'Ulster dedicatisi al rock, come Van Morrison (di Belfast), ex-leader dei Them ora stabilitosi in America, passato dal rhythm & blues degli inizi a un « soul-rock » presentato con gusto sicuro; come Rory Gallagher, energico cantante-chitarrista devoto al blues-rock degli anni '60, di cui era stato tra i protagonisti all'interno dei Taste, banda costituitasi a Dublino; come gli Horslips, gruppo di Dublino che mischia rock & roll e musica celtica; come i Thin Lizzy, pure di Dublino, discreti esecutori di « hard rock », con aperture verso il country; come canzonettisti ma gustosi Stealers Wheel, i poco noti Bees Make Honey, campioni dei « pub » di Londra fino al loro recente scioglimento, o il simpatico « folk-singer » Jonathan Kelly.

Daniela Caroli



CONTRO NATURA?

In questi giorni a Roma va in scena un dramma di Wedekin, *Franziska*: un Faust al femminile, l'hanno chiamato i critici; una donna che sceglie di trasgredire le norme con un patto che la fa (con non poche sventure) uomo per due anni, diremo più modestamente noi, ch   l'altro, metafisico, patto   tutt'altra cosa. Al momento di abbandonare il fidanzato, preannuncio vivente di quella nonvita che Franziska vede gi  cosa fatta nell'immagine ossessiva e digrignante di sua madre, lei, il futuro uomo, il futuro simbolo ermafrodita e, da ultimo, la madre sola, gli rivela che « usa scrivere poesie ». All'ipocrita sollecitudine del « perch  non me lo hai mai detto prima? », Franziska risponde: « perch  pensavo che fosse contro natura ». Scrivere, e, per giunta, attingere a quel massimo di simbolizzazione astratta che   la poesia,   sempre stato per le donne « contro natura », o, per spiegarci meglio storicizzando, contro quella presunta immagine della loro natura che le vuole immerse nella ripetizione e nel quotidiano.

Recentemente, la Savelli ha pubblicato la sua seconda antologia « contro natura », *Donne in poesia*, antologia della poesia femminile in Italia, a cura di Bianca Maria Frabotta, a due anni di distanza da *Poesia femminista* che Nadia Fusini ed io curammo nel 1974.

Di primo acchito la differenza fra le due antologie   ovvia: l'una raccoglie voci di donne legate ad una tradizione culturale pi  lontana, formatesi al linguaggio poetico nel corso di una crescita prettamente individuale, crescita pi  faticosa, pi  incoerente, ma forse anche pi  ricca di valori espressivi; l'altra propone versi di giovani donne, pi  orientate, pi  coerenti, forse, nel cercare nessi fra politica e vita, certo pi  dimesse nel linguaggio poetico, ma anche pi  impregnate di echi di voci collettive.

Eppure, non per amore di false omogeneit  a tutti i costi fra le donne,   possibile portare alla luce nessi non marginali. In una specie di gioco poetico scioglilingua, un'anonima francese (*Logica maschile*, in *Poesia femminista*) scrive pi  o meno cos : « quando io gli parlo, parlo ad una persona / quando mi parla, parla ad una donna / Questo mi umilia. / Ma lui ritiene che dovrei sen-

tirmi lusingata perch  non ci si dimentica che sono una donna... Non riesco a sentirmi lusingata perch  non lo si dimentica / anche se sarebbe umiliante che lo si dimenticasse... Quando lo invito a concepire una totalit  / lui capisce che deve togliere una delle parti. Per me lui   persona e uomo / per lui io sono persona o donna ».

Credo che   su questi buffi versi-non-versi che bisognerebbe meditare quando ci si trova di fronte alle risposte che « le donne in poesia » danno all'inchiesta poetica di Bianca Maria Frabotta, impegnata a interrogarla su quali nessi esse riconoscano fra il loro essere donne e il loro « concreto operare poetico ». E' alla luce di questo terrorismo (non del singolo uomo, ma della cultura), che nega la coesistenza della donna con la persona, pi  che a quella del cieco orgoglio dell'emancipazione, che va letto il tentativo di molte donne poeta di sottrarsi alla propria femminilit : mi si chieder  di dire che sono donna per togliermi

l'essere persona, per negarmi il diritto di esprimere, o di credere di esprimere, la condizione umana nella sua pienezza? Questo   il vero terrore. Per questo nelle risposte si legger  pi  di un luogo comune sull'universalit  della poesia, che pu  essere pi  o meno pregnante, ma mai legata alla dimensione maschile o femminile, insieme si trover  qualche generica ammissione che s , l'essere donna conta, ma dietro infinite altre cose (le esperienze individuali, il momento storico, il clima culturale, i paesaggi visti, e via elencando). Dietro le spalle di molte sta il comprensibile spettro della poesia « femminile » della convenzione: lamento autobiografico, abbandono effusivo, o stolido elegia per antologie scolastiche. Ma, accanto alle coperture ideologiche di molte, c'  la serena coscienza di Luciana Frezza (« tra la mia femminilit  e il mio concreto operare poetico c'  un rapporto diretto e naturale con la mia esperienza umana che  , necessariamente, esperienza di donna », ci sono gli interrogativi

aperti di Amelia Rosselli (« che esista un'esperienza linguistica femminile   da sospettarsi, sia essa da « quarto mondo » o addirittura in origine, anche se rimane da studiarsi in campo sperimentale »), le riflessioni di Armanda Guiducci (che tuttavia difende l'universalit  del linguaggio poetico) sull'incapacit  storica della donna ad esprimere l'altro come oggetto/corpo d'amore.

Dunque, in qualche modo, analoghi interrogativi circolano nelle due antologie poetiche, anche se sono divise, non solo « politicamente » e temporaneamente, ma anche per le connotazioni culturali (preciipamente anglo-americana l'una, tutta italiana l'altra). Un'omogeneit  tematica per molti versi esiste: l'irruzione del matrimonio come « cerimonia dell'impostura », l'ambiguit  della maternit , il terrore di possedere il figlio (« Cresci in fretta / cresci in fretta / non vedo l'ora di soffrire / per una tua ingratitudine »), il tema del corpo « maschera », del corpo « straniero e nemico ».

Ma bastano i contenuti per riconoscere una comune grammatICA del vivere e dell'esprimersi? Non   molto vecchia un'eccessiva attenzione alla dimensione contenutistica? E, d'altro canto, la forma, l'universo astratto della simbolizzazione, non sono, per i loro stessi caratteri, una garanzia del superamento, in quella sede, della divisione dei sessi? E, se   la forma espressiva che conta,   possibile immaginare, o leggere gi , nelle esperienze concrete, una vera e propria rivoluzione del linguaggio poetico, una differenza nella « parola » che le donne portano o porteranno, che non sia n  la femminilit  storicamente conosciuta, n  l'imitazione goffa del linguaggio maschile gi  noto? Se   vero, come di recente ha scritto Nadia Fusini sul *Manifesto*, che le donne sono bilingui, come si garantiranno contro l'inevitabile schizofrenia di chi possiede una sua lingua segreta e poi sfodera, balbettante e impacciata, nelle occasioni ufficiali, la lingua « colta » degli uomini, come i contadini l'italiano dei signori? E, infine, come usciranno dal duplice terrorismo di doversi dimenticare di essere donne per poter essere persone, o di essere persone per poter essere donne?

Pare, a volte, di poter immaginare il rapporto fra la don-





na e la cultura come una faticosa costruzione di progressive stratificazioni individuali e collettive: imparare a riconoscere la propria grammatica della vita, saperla comunicare come parola, come espressione simbolica del proprio itinerario individuale e della propria scoperta della dimensione collettiva, definire un proprio modulo di rapporto con la cultura ufficiale che non sia il troppo banale (e, in ultima analisi, controproducente) rifiuto della « cultura maschile ». Il tutto, ancora, in una tale fragilità di costruzione culturale collettiva che fa sì che preferire la condizione di liber-

to a quella di Spartaco crocifisso sia una tentazione quotidiana.

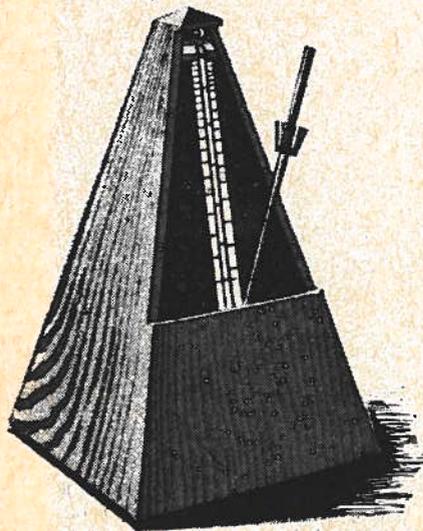
Ma, se nella complessa materia del rapporto donna-poesia è difficile addentrarsi dicendo alcunché di definitivo, è possibile tentare una considerazione in più sulla poesia femminista. Il femminismo, come il movimento nero, come molti movimenti del terzo mondo, come lo stesso movimento operaio in alcuni aspetti e periodi, produce poesia perché ridefinisce, in maniera più ampia e più radicale, il suo rapporto con la politica. Produce, insomma, non poesia letteraria vera e propria,

ma poesia culturale nel senso antropologico della parola, che dà, cioè, lo spessore, il modo d'essere profondo di un mutamento collettivo di modelli culturali. Che poi questi lavori collettivi siano spesso, dal punto di vista espressivo, imprese aperte, che soffrano poeticamente come limite la loro passione politica, il loro essere risentite affermazioni di parzialità, è cosa quasi sempre vera, ed è inutile e spocchioso impuntarglielo. Ciò che fa poi della poesia femminista qualcosa di ancor più profondamente diverso è il particolare rapporto (non mistico, profondamente

materiale, ma che tuttavia produce immagini d'inconscio, forme d'espressione, e anche poesia) che lega la donna alla natura alla specie, alla riproduzione della vita, con tutto quello che di aderenza e di rivolta provoca nelle donne stesse. E' una differenza dell'altro ancor più determinante di quella tra essere angolano o statunitense e che, a sua volta, si dipana in mille differenze concrete, sociali, storiche, individuali, di vita e di espressione.

Mariella
Gramaglia

ALMENO NON È UN'ETICHETTA



La tentazione della pigrizia è grande, anche quando in essa affiora senz'ombra di dubbio il sapore della rinuncia, della viltà... Parlare di musica (o d'altro) non è poi tanto difficile, ma fermarsi a riflettere sulle parole che usiamo sembra spesso un'impresa troppo dura, ingrata, persino dolorosa. E tuttavia c'è sempre in noi il sospetto che questo genere di riflessione segni il confine tra la chiacchiera innocua e il discorso critico (non si può, in certi casi, lasciarsi ancora vincere dalla pigrizia).

Il termine « creativo » non è un esempio qualsiasi: è piuttosto una presenza inquietante, un suono che affiora oggi con troppa frequenza sulle labbra di tutti per non spingerci a scovarne i perché.

In certi casi, forse, è bene non illudersi troppo sull'aiuto concreto che può venire dai compilatori di dizionari. A sentir loro, comunque, il significato del verbo « creare », almeno da quando non ha più come soggetto un essere supremo (il Creatore) ma semplicemente l'Uomo, si avvicina a quello di « produrre », « costruire »...

Ma di che specie particolare di « costruzione » dovrebbe trattarsi? Proviamo ad aggirare l'ostacolo, cercando indicazioni altrove; e si fa avanti subito un'altra domanda: in quali altri discorsi, al di fuori della critica musicale, si ritrova oggi con significativa frequenza il

termine in questione? Ci sembra indispensabile ricordarne almeno due, per molti versi opposti e tuttavia affiancati dalla particolare importanza del ruolo che essi assumono nello sviluppo di quelle forme di cultura che interessano maggiormente le nuove generazioni.

Il primo discorso è quello tipico della elaborazione del pensiero marxista e in particolare di alcune delle sue forme più avanzate (quelle che più seriamente fanno i conti anche con gli apporti storici del freudismo e della linguistica moderna). In esso si pone in modo nuovo l'accento sui rapporti tra struttura e sovrastruttura, su una concezione non lineare di evoluzione (sia sociale che culturale) che include delle tensioni interne verso un'equilibrio mai compiuto... E spesso queste tensioni vengono indicate per mezzo del termine « creative ».

Analogamente l'aggettivo « creativa » (o « creatrice ») si ritrova, specialmente accanto il termine « evoluzione » in un certo tipo di discorso oggi molto seguito che intende recuperare l'antico sapere affondando le sue radici nelle filosofie orientali e nello zen. Un discorso sostanzialmente legato ad una visione mitocosmologica che ripropone l'eterna legge del pendolo che scandisce il tempo della bipolarità fenomenica (yin-yang): un meccanismo in cui partendo da posizione di « normalità » con un movimento centrifugo (disintegrante) si riaffluisce al centro grazie ad un secondo movimento centripeto (costruttivo). Al di là delle facili trappole di misticismo e regressione che lo minacciano, anche questo secondo tipo di discorso scopre — analogamente al primo — la naturale vicinanza tra il concetto di « creatività » e quello di « tensione dialettica ».

Procediamo con calma. Anzi torniamo a planare nel regno dei suoni.

L'evolversi della musica come quello di qualsiasi altro specifico sistema linguistico passa attraverso molteplici fasi in un tracciato tutt'altro che lineare, dove si intersecano piani e istanze differenti se non addirittura contraddittorie: un moto continuo di disorganizzazione e riorganizzazione. All'interno di

questo moto non può avere mai (si spera) il sopravvento la tensione economica ad un risultato definitivo di comunicazione, ad un traguardo di comunicazione non più discutibile che irrigidirebbe l'espressività nel museo-mercato del suo cadavere; deve piuttosto rivitalizzarsi sotto forme sempre nuove un processo dinamico, che qualsiasi evento storico e conquista tecnologica arricchisce di nuove componenti vitali e problematiche.

Cerchiamo un ancoraggio nell'esempio concreto e possibilmente attuale: la storia del nostro secolo musicale non può prescindere in alcun modo dalla rivoluzione fonografica. La preistoria del suono riprodotto,

l'alba lontana del primo fonografo a rullo festeggia — se non sbaglio — proprio quest'anno il suo primo centenario. Ma al nostro discorso basta ripercorrere a ritroso poco più di un cinquantennio, da quando cioè un apparato industriale di vaste proporzioni comincia ad utilizzare la geniale intuizione di Edison per costruire un nuovo mercato.

E' allora che l'arte dei suoni entra nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, introducendo in dimensioni assolutamente nuove sia i produttori che i fruitori.

In poco più di un cinquantennio di sfrenata espansione il Gran Sistema della Musica in Scatola ha fatto sfoggio di



Il fonografo e i cilindri di Edison: preistoria di un sistema

tutte le sue efficienze e le sue contraddizioni, della sua ottusa violenza e delle sue sgangherate clownerie: il « più grande spettacolo del mondo » è, come sempre, lo spettacolo degli organizzatori di spettacoli, il convegno mondiale dei burattinai...

Ma quel che conta è che, man mano che il Gran Sistema nasce e cresce smisuratamente, il musicista è costretto a instaurare un nuovo rapporto (più o meno) dialettico con il Potere.

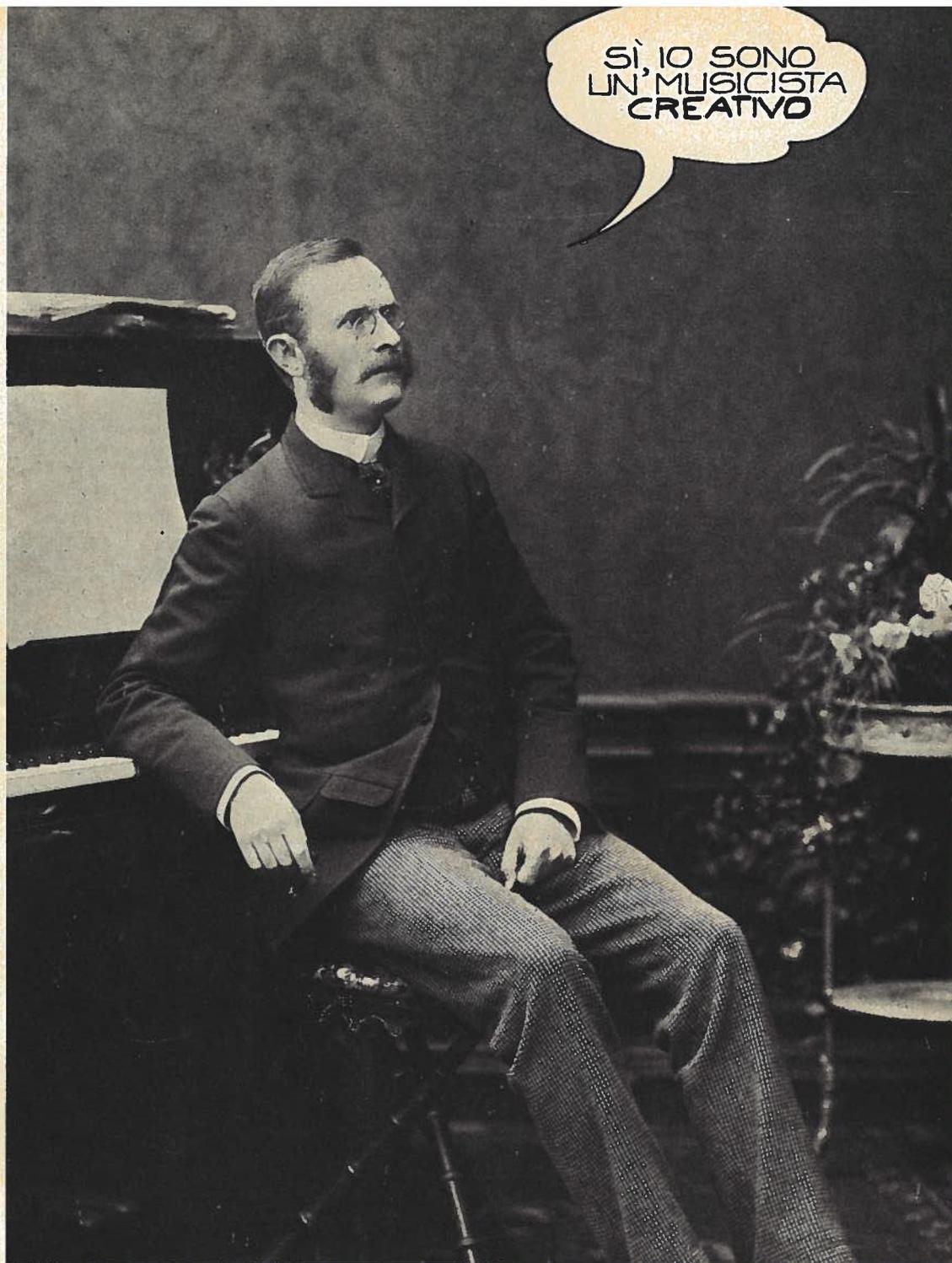
Tramite l'espansione dei supporti sonori (dischi, nastri, etc.) si sviluppa un consumo della musica sempre più accelerato: si istituzionalizzano, e si bruciano, sempre nuovi modelli alla ricerca di una standardizzazione che favorisce il continuo ampliamento del mercato. Più i musicisti prendono coscienza critica della loro condizione, più il Potere tende ad escluderli, ad emarginarli; ma nel far questo apre nuove contraddizioni, concede nuovi spazi ad altre fantasie irregolari che aggrediscono e sconvolgono i modelli precedenti. I livelli operativi ne risultano sempre più profondamente sconvolti. Si perpetuano i tentativi di riorganizzazione, e poi le nuove esclusioni, i nuovi ribaltamenti...

E' arcinoto ormai che la critica musicale dei nostri giorni è afflitta dal morbo dell'etichettismo: si bruciano parole come cerini nello spazio di poche settimane. Le si sprema in un meccanismo riduttivo fino a svuotarle della loro ricchezza semantica, finché, scarnificate, corrose, disposte nella direzione voluta (verso l'unico misero significato prescelto) sono costrette a funzionare come frecce, segnali o simboli commerciali, buone soltanto a reclamizzare un prodotto, a riferire al superlativo le pseudo-qualità che accomunano quel prodotto a mille altri... Così bianco che più bianco non si può...

Vengono passati in rassegna i cadaveri verbali: le infinite declinazioni di pop, rock, jazz, folk; e poi le avanguardie, le alternative, le musiche totali...

E' logico chiedersi se oggi non è arrivato anche il turno della « creatività ». Certo i sacerdoti del mercato sono continuamente alla ricerca di nuove vittime da sacrificare... E tuttavia ci resta una testarda illusione: che meglio di altre questa parola sappia resistere agli assalti.

Dunque « creatività » non è l'abracadabra che sbrogia tutte le matasse; ma, se non altro, non è neppure la parolina da marketing che si presta a ghet-



tizzare, a identificare un genere, ad appiccicare etichette. E' un termine comunque meno adomesticabile, quindi meno pericoloso di altri, forse proprio perché denuncia apertamente la propria ambiguità: bersaglio e ternamente presente ed eternamente mobile, impossibile a cogliersi per chi non problematizza il rapporto con le strutture specifiche della propria area operativa.

Mi sembra tuttavia che permangano ancora dei grossolani equivoci. Coloro che ad esempio cercano il fiore profumato della creatività solo nei terreni aridi e scoscesi che la strategia del mercato non sembra intenzionata a bonificare peccano, se non altro, di ingenuità e di moralismo. Di ingenuità appunto, perché non hanno ancora im-

parato a leggere negli occhi voraci del Capitale e quindi non riescono ad intuirne i programmi di sfruttamento (a lunga scadenza) o sottovalutano le sue capacità di utilizzare qualsiasi proposta dopo averne accuratamente rovesciato il segno di potenzialità rivoluzionaria in essa contenuto. Di moralismo poi, soprattutto, perché pretendono spocchiosamente di interpretare sempre lo scarso successo economico di un musicista come un marchio di qualità, una garanzia assoluta di un genuino talento creativo e proprio per questo inaccessibile alle masse « ignoranti e consumiste ».

In realtà le strade per raggiungere la creatività sono molte e molto diverse, ma nessuna è sbagliata o giusta a priori:

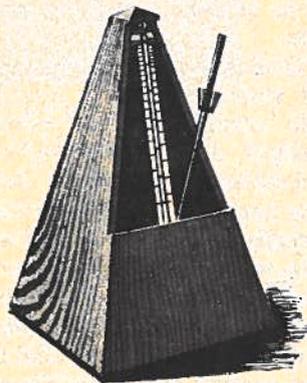
né quella di un Frank Zappa né quella di uno Steve Lacy. Sceglierne una o un'altra è una questione di tendenze personali: ognuna richiede attitudini diverse, comporta diversi rischi... Ma tutte le strade intraprese, al di sopra delle molte differenze, richiedono nel musicista la determinazione a gestirsi di continuo un rapporto dialettico con un sistema linguistico organizzato (quello del mondo e del momento storico in cui vive) ed indirettamente attraverso di esso con il sistema di produzione e fruizione che è dominante nella sua società.





Maurice Mc. Intire Kalaparusha

AGGIORNARE IL BILANCIO



1) Un nuovo modo di « far critica » per una musica creativa. La smontaggio della scatola dei miti e la proposta di nuove tendenze espressive. Muoversi in questo senso, come GONG ha scelto di fare, senza accademismi, con la consapevolezza viva che ogni progetto di liberazione sgretola moralismi e innesca gioia, non implica proprio per nulla la vocazione a uno sterile eroismo.

E' nulla più, anzi, di una ipotesi progressiva un minimo disinvolta, comunemente praticata in altri territori ma che di solito non fa fermata al villaggio sperduto della musica. Sinceramente non avrei mai immaginato che quest'impostazione incontrasse tante resistenze e scatenasse tante feroci critiche anche a sinistra, anche fra gli operatori musicali più accorti. Pensare che quel po' di nuovo che inneschiamo è interpretato come una sciteriata galoppata in avanti induce a sconsolate considerazioni. E-litarismo, dice l'accusa. Magari non del tutto campata in aria, ma superficiale, inibita. Perché qualcuno ha pure da cominciare a schiudere orizzonti pressocché sconosciuti. E perché nulla, a conti fatti, è più naturale e urgente di un mutamento profondo, tanto distorta e artificiosa è la scena del mercato musicale.

Ma la relazione con la gente? E' ancora tutta da scoprire, non mi vergogno certo a riconoscerlo. Perché soltanto i-pocriti e conservatori, comunque camuffati, sanno già tutto in quanto non vogliono trasformare nulla. Parlarsi addos-

so, ecco cos'è, illusorio se non disonesto: « radio di massa », « giornale di massa », « politica di massa », « musica di massa ». Ingenui se non ce ne siamo accorti, ma dove sta, qui e oggi, un modo d'essere « di massa » che non appiattisca, che non conceda alle abitudini e ai pregiudizi, che stimoli al nuovo? Non intellettualismo, allora, il nostro, ma ricerca di un'identità non logora, perché, almeno per ora, al vecchio siamo costituzionalmente negati.

2) Musica creativa, diciamo. Ed è talmente naturale, perché come si può cercare d'essere se non creativi, in qualche modo? Musica fresca, nuova, che graffia e che propone, che si discute e si rifonda, che ricerca e scopre.

Mica nulla di complicato e astruso. Trovo molto più innaturale (e ottuso) ripetere e ammiccare. Molto più artificioso far musica di plastica, piuttosto che inventarla. « Eh già — insinua l'astuto — ma è sempre il solito jazz, la solita avanguardia ». E proprio non afferra né l'ombra della realtà né la realtà dell'ombra, come è inevitabile per tutti gli etichettatori più o meno coscienti. Perché anche il « jazz » è assiduamente popolato (ma non è uno sforzo per nessuno riconoscerlo) di muffe e mummie, di insipienze e banalità; e perché l'idea della musica creativa attraversa gli schedari delle classificazioni, ne dimostra l'inconsistenza, rifiuta di annidarsi dentro anfratti esclusivi per esploratori smalzati. Certo la musica creativa si fa più avvincente e profonda quando attinge a una sintesi, a una qualità superiore: quando cioè non è più solo il prodotto originale di personaggi spiccati, ma dischiude le prospettive di una tendenza, spalancata all'apporto soggettivo di personalità individuali, ognuna con le sue proprie potenzialità, e insieme compattata da un'omogeneità di scelte e fini verificata di continuo. Dove accanto alla scoperta di nuove forme di linguaggio, di nuove strutture, di nuovi spazi d'indagine, si propone una dimensione diversa

del fatto musicale e del modo di viverne il senso. Non più solo buona musica creativa, ma nuova espressività. Non penso proprio che sia frutto del caso se i personaggi che oggi danno spessore e ali a queste tendenze creative nascono da una qualche matrice comune e in comune manifestano esperienze e aspirazioni. E' l'area di Chicago, di St. Louis e di New York City, dell'AACM e del Bag, per Anthony Braxton Roscoe Mitchell, Leo Smith, George Lewis, Kalaparusha, Oliver Lake, Leroy Jenkins, Richard Abrams, Henry Threadgill, Hamiet Bluiett, Julius Hemphill, David Murray, Lester e Joseph Bowie, Philip Wilson, e altri ancora. E' la luna crescente e già piena di una identità femminile che si sta liberando per Joan La Barbara, Jeanne Lee, Meredith Monk, Zusaan Fasteau e una forse rinata Patty Waters.

E' nel loro movimento espressivo che affondano le radici il solo e le nuove orchestre, una vocalità liberatoria e l'intensità inventiva delle performances. Che si scoprono gli intrecci fra spontaneità e consapevolezza, fra mente e corpo, fra improvvisazione e strutture, fra soggettività e collettivo, fra scienza e utopia. Qualcuno rimprovera, quando noi si parla di questi personaggi, occhi spalancati da troppo fervida immaginazione e velati da settarismo: ma, per favore, badiamo alla sostanza. Discreta, talvolta ottima musica, in giro ce n'è, e certo non guasta. Ma perché accontentarsi e abbassare lo sguardo, se da qualche parte si può trovare l'emozione di suoni dentro cui scorrono vita profonda e nuova qualità espressiva?

Piuttosto c'è un'altra riserva in merito alla quale il dibattito può risolvere qualcosa: fino a che punto GONG, più o meno consapevolmente, abbiglia questi musicisti creativi con i panni della purezza assoluta? L'intento non è certo questo, perché di eroi, anche « alternativi », proprio non si sente la necessità. E quest'in-

vestitura sarebbe ancor più triste e fuori luogo, dal momento che in costoro non allignano né velleità né segni di questo genere: non è l'assenza di contraddizioni che in questi personaggi colpisce, bensì la consapevolezza piena di esse, il desiderio vivo di discuterli e di ridefinirsi, l'identità sempre in movimento di scoperta. Ma che le cose stiano così è per noi talmente scontato, da farcele sorvolare, finendo per fornire l'impressione contraria. Da tener presente.

3) Più tortuoso, più frenato, anche se ugualmente spumeggiante, è il corso di altre correnti. Per intenderci, i radicali europei (Han Bennink, Derek Bailey, Evan Parker, Paul Rutherford, Gunter Hampel, Willem Breuker, etc.) e i contemporanei Usa, senza dubbio i più nobili della stirpe (dal grande padre John Cage fino a Musica Elettronica Viva, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, etc.).

Laddove i « creativi neri » trasformano sbocciando sui rami d'una storia di naturalezza espressiva, costoro per trasformare hanno da abbattere l'albero delle proprie origini e consuetudini. Ne sortiscono spesso, e ovviamente in modi differenti a seconda del percorso imboccato, gesti forse più clamorosi, situazioni più dirimenti, grida estreme, ironie corrosive e trovate eccentriche: sono forme musicali sempre attraversate da quest'ansia di provocazione e di differenziazione. Che prediligono e perseguono una creatività in dimensione esemplare. Che quando non uccidono il padre lo fuggono, tentando di negarlo sublimandosi, oppure esplorando sogni di nuova grammatica e di architettura minima. Creatività, certo, però più contratta, meno agile nell'insinuarsi fra le pieghe di un'espressività vitale. Capace di stupore ma spesso con minore profondità, perché impegnata soprattutto a voler stupire.

4) Fin qui le tendenze, i personaggi che dentro ad esse rinvengono gli stimoli per dilatare i propri bisogni espres-



Terry Riley



Joni Mitchell



Fred Frith degli Henry Cow

sivi. Da qui in poi i musicisti che sanno pronunciar parole nuove nonostante le forme e le strutture di cui si avvolgono, oppure ancora alla ricerca di una loro identità.

Le personalità superbe che trascendono il suono nudo, che lo piegano per immettervi i propri individualissimi umori; le attrazioni/repulsioni per le formule vissute come camice di forza, e insieme la mancanza di spunti sufficienti per scoprirsi dentro acque più grandi che non le proprie fonti. Inventori di se stessi che non sanno concepire la propria insopprimibile diversità nello spazio aperto della socializzazione.

E' Miles Davis, lirico aristocratico che riassume in sé tutta la doppiezza del genio, incapace di morire ma anche di vivere in maniera diversa.

E' la Patti Smith, unico fiore profumato dell'appassito mazzo rock, che (analogamente alla Nico con i Velvet) staglia la propria personalità di strega sul fondale di un gruppo e di un suono di inaudita testardaggine. Poetessa maledetta che sa passare fra una goccia e l'altra, speculare sui sottili equilibri fra ambiguità e trasparenza. Sono gli Henry Cow, che trascinano il carro di una splendida marginalità, sospesi fra intuizioni folgoranti e gioiose e il trascinarsi di sintesi incerte ed esili. E' ancora, il Robert Wyatt che dipinge bozzetti pastosi su tele invisibili; e Ornette Coleman che si ostina coerentemente a non voler ripetere se stesso, ma che è avvinghiato per sempre ai richiami inconfondibili del proprio fraseggio. Musicisti isolati, per scelta o per destino, chi più chi meno impraticabili per chi non si orienta fra i venti dell'ambiguità. Albe e tramonti che nebbie soffuse offuscano e che, fra rimpianti e speranze sterili, non si possono non amare, in qualche modo.

5) Poi gli spiccioli della creatività. Coloro che la classe aiuta a sopravvivere, nella diaspora di situazioni tanto esplosive negli impatti esteriori quanto esangui nella qualità interna; o nel battere in testa di linguaggi e poetiche scomparsi come tendenze e da cui si alza qualche bagliore estemporaneo. Ma qui scivoliamo dalle visioni di nuova espressività

a vibrazioni quantomai personali e vezzi momentanei di ognuno. Ed è soltanto per gioco, allora, che snocciolo qualche nome, magari rintanato fra i ricordi ed emergente per mezz'ora l'anno, ad accarezzare in superficie occhi e orecchie.

Qualche frase ammaliante del tenore di Gato e qualche volo vertiginoso della pocket trumpet di Don Cherry, nel melanconico naufragio delle «vie nazionali all'universalità». L'eleganza di Wayne Shorter e le scolastiche contorsioni di Stanley Clarke nel cocktail allungato del rock-jazz, tonificato da coloranti velenosi. Gli ultimi sussulti di Archie Shepp, voce fascinosa della resistenza nera che riscalda con raggi che sorgono ormai uguali a se stessi. La flessuosità eterea della sophisticated lady Joni Mitchell. Il gioco scoperto di Mick Jagger, approdato ormai oltre il kitsch, con trucchi scenici tanto risaputi quanto attraenti in superficie. Reduci di lusso, insomma, la cui creatività esiste per smussare appena gli angoli codificati di linguaggi che solo la macchina compiacente dello stile fa accettare qua e là, ma che, se non altro, rifiuta nutrimento alla sciatteria sbraccata di troppo revival in drammatica circolazione.

6) Il piccolo documentario critico qui abbozzato, un po' pressapochista come tutte le escursioni a volo radente, ruota su un'idea squisitamente musicale e pure estremamente differenziata, per chiarire in maniera inequivocabile, delle scene creative, ruoli e responsabilità, potenzialità e limiti, vita e pretesti. Se pignoli e mitomani vogliono far le pulci su questo o quel nome, presente oppure ommesso, affar loro. Mio intendimento non è proprio quello di solleticare i labili parametri del gusto più epidermico, bensì di proporre uno spaccato del suono, tutto da discutere. Musica creativa può esser un valore minimo, una discriminante di partenza: da questa prendiamo le mosse per un confronto assolutamente aperto e che tenda più in alto. Tema: se ci sia vita della musica senza una musica che sia vita... nuova...

Franco
Boelli



ALBERT AYLER
In Greenwich
Village
(Impulse)

Forse la pietra più splendente del diadema Impulse. Una ristampa, questa di Albert Ayler al Greenwich Village, che apre il libro della fantasia alla sua pagina più suggestiva. E per favore smettiamo una volta per tutte di riferirci a questa musica accoppiandole assurdamente l'attributo di difficile. Perché nulla è più naturale, spontaneo, organico alla vita, della straboccante umanità che dilaga da questi solchi. Dopo dieci anni *Truth Is Marching In, For John Coltrane, Change Has Come e Our Prayer* sono ancora creature sonore dotate di respiro profondo, volti febbrilmente intensi, mani che profondono il fuoco. Ben poche delle ruggenti storie di trasgressione del free possono trasmettere segnali ancora così autentici come quelli dolenti e vibranti lanciati da Ayler. E' che questo grande santonero nero sapeva pensare in musica, e pensava la vita negli abiti sporchi di un passato che continua a scorrere nelle vene, e insieme nelle vesti bianche e colorate d'una liberazione afferrata con l'istinto. E sul cuore spalancato, sull'intuito naturale, non grava l'ipoteca del compiacimento, di una certa indulgenza per sé e dunque per i propri limiti, perché troppo sincera e voluta è la necessità di nuovi calori che qui risalta. Gioia e tristezza parossistiche, dunque: che scaturiscono insieme dai medesimi suoni, inseparabili, mescolate dal battito degli



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

impulsi fino a identificarsi. Davanti a questa tensione poetica s'infrangono misere e stonate le aggressioni ormai canoniche alla figura di Ayler: che la sua non sia stata una sintesi di linguaggio lucida e avvenire è scontato, che spesso il suo procedimento non sappia proiettarsi oltre i raggi vividi dei temi è lampante, ma tutto questo si sgretola all'impatto con i soffi lancinanti di Ayler. Almeno per chiunque non sia ridotto a fingere di vivere.

(f. b.)



LEO KOTTKE
Leo Kottke
(Chrysalis)

Lasciata l'America per la Gran Bretagna, la Capitol per la Chrysalis, Leo Kottke si rifà vivo con ventotto magri minuti di musica, a distanza di un anno da *Chewing Pine* e pochi mesi dopo l'infelice manipolazione di '66-'71.

Sinceramente ci si attendeva un'artista dai lineamenti più tirati, dopo la « cura plastica » degli ultimi tempi. Spogliato della semplice poesia originale e vestito con gli abiti della attrazione prodigiosa (il più veloce chitarrista del mondo), Kottke pareva in procin-

to di entrare nel Barnum del consumo, in compagnia di mangiafuoco, *superstars*, acrobati e frankzappa. Invece così non sembra, se alla fine ha prevalso la « linea morbida » e la nuova immagine dell'artista non distacca molto da quella degli inizi, con abili ritocchi delicati. All'uomo è lasciato il suo respiro, l'ironico assorto stile di chitarra che ordina *rag, blues, country* e tradizione secondo il luminoso paradigma di John Fahey; per una miglior « assimilazione auditiva », Jack Nitzsche ha disposto soffici arrangiamenti raffinati che mettono in risalto (*spiegano*, didascalicamente) le diverse situazioni musicali. Gli archi di *Shadow Land*, la fisarmonica di *Maroon*, il flauto di *White Ape* non disturbano più di tanto, specie se si ha in mente la ben più precaria *contaminatio* di *Dreams e Chewing Pine*; con ciò, Kottke resta comunque prigioniero della propria immagine, con scarse possibilità di continuare il dialogo con il *fantastico* e con il *nuovo* che animava le opere giovanili.

Negli undici brani, il profumo del passato è intenso, con segnaletica precisa che rimanda a *Ice Water*, a *6&12 String Guitar*, a *Greenhouse* soprattutto. *Uptempo* riprende la trama frenetica di *Jack Fig, Waltz* cerca ancora le tinte indefinite delle ballate più calme; *Rio Leo*, dall'alto di una accattivante melo-

dia, scrive sul quaderno migliore di Kottke, poche righe sotto l'indimenticabile *Spanish Entomologist*.

(r. b.)



MARK-ALMOND
To The Heart
(ABC)

A giudicare dai calorosissimi ringraziamenti agli « amici che in tutto il mondo hanno scritto e chiesto che ancora una volta noi ridiventassimo Mark-Almond », questo *To The Heart* deve effettivamente seguire il bellissimo *Mark-Almond '73* dopo il quale si erano perse tracce discografiche di questo strano sodalizio della musica pop americana. Come ben sanno anche i ciotoli delle strade, il gruppo di Mark e Almond esce per manc del fiatista e pluristrumentista Johnny Almond, dalla vecchia fornace di John Mayall, rimanendon: comunque uno dei prodotti fortunatamente più spuri. Le atmosfere sonnolente, californiane, soffuse in delicate nebbie dei testi amorosi e sussurrati di Jon Mark hanno sempre dato molto più che un'impronta al viscerale jazzismo (bop naturalmente ma assai spesso « cool ») di Almond. Le due radi-

ci, hanno sempre avuto momenti ben nettamente separati per esprimersi; il che si traduceva in termini discografici e concertistici nell'alternare le ballate di Jon Mark alle fasi strumentali di stampo jazzistico con intenzionale meccanicità. Da notare anche in questo ultimo album la strana coincidenza della presenza di un batterista di pur lontana estrazione jazzistica (Billy Cobham), mentre gli ultimi tre dei quattro albums conosciuti in Italia (vol. 1, 2, *Rising e '73*) facevano scoprire ai jazzofili dove fosse finito per camp senza morir di fame il batterista di Charlie Mingus, Dannie Richmond. Lo schema dell'album ricalca esattamente quelli felici dei precedenti: prima facciata con un lungo medley sullo stile di *The City, Love, e Sausalito Bay suite*. Molto miele in *One more for the road*, con un violino ed un pianoforte francamente appiccicaticci, come spesso certi songs di Mark e certi « soli » al tenore di Almond. Molto ritmo abbastanza spropositato e poco adatto all'ambiente soffuso ed al tintinnare di bicchieri circostante col solito Billy Cobham fuori misura per eccesso di zelo in *Busy on the line*, più misurato ed efficace in *Here comes the rain* (parodia del vecchio Harrison?). Come al solito ricorrenti i temi della triste vita della pop-star, dell'on-the-road, e dell'amicizia (*Everybody needs a friend*). Per la verità Jon Mark, più che dell'Amicizia, è alla ricerca del bis di composizioni stupende come *What I'm living for, The Ghetto, Friends e One Day Sunday*, qui purtroppo senza molto successo per un « ritorno ».

(c. m. c.)



**O.M.C.I.
Free Rococò
(L'Orchestra)**

Certe cose sull'O.M.C.I. (Organico di Musica Creativa e Improvvisata) sarebbe stato necessario scriverle anche se questo *Free Rococò* si fosse rivelato deludente: perché questo gruppo è sempre stato spaventosamente sottovalutato, a dispetto della continuità del rendimento e della compattezza dell'impianto. A questa seconda uscita discografica, poi, il decollo è lineare e assicura voli elevati. In questi solchi non c'è neppure un granello di scontatezza, e i suoni scorrono calibrati, freschi, senza intoppi. Anche quando la disposizione sembrerebbe evocare situazioni mutate da altri territori linguistici (il trio iniziale di violino, contrabbasso e percussioni a la Revolutionary Ensemble, Saxplicity nella geometria classica di Rivers) il richiamo non supera la buccia, perché il succo interno è assolutamente personale. In effetti la qualità prevalente del disco è proprio l'originalità: perseguita, certo, perché nulla qui è affidato al fragile caso, ma in nessun momento forzata e artificiosa, che anzi si esplica seguendo la vena della naturalezza. *Free Rococò* non è minimamente confondibile né con un prodotto FMP né con un canto di black music: segno di personalità spiccata, dunque, e insieme della capacità di metter a punto un'identità determinata storicamente e geograficamente senza imbastire passerelle di banalità popolari. Sono le contraddizioni presen-

ti cioè, a orientare la musica, che infatti sprigiona movimento, disegna arie di lucida problematichità, propone motivi espressivi senza soluzione di continuità. Nella coesione del collettivo i tre musicisti si ritrovano senza fatica a dare il meglio di sé: Renato Geremia intreccia alla quantità di fonti sonore (flauto, soprano, tenore, piano, violino), maturità di fraseggi e squisita sicurezza tecnica; Mauro Periotto, al contrabbasso, sottolinea con un gioco sempre puntuale, anche se talvolta in debito di fantasia, un'evoluzione veramente sorprendente; Tony Rusconi si produce in scioltezza sulla batteria, senza smarrire un colpo, e sfodera gli artigli di consumato mangiatore di suoni in un paio di assoli veramente eccellenti. L'ipotesi dell'O.M.C.I. si è dunque sgrezzata: da una musica *Contro* (come da titolo del primo disco) a una musica *per*, più aperta e positiva.

(f. b.)



**ENRICO RAVA
Il giro del giorno in
80 mondi
(Black Saint)**

Il titolo risale al febbraio 1972 e viene oggi riedito. L'album è dunque precedente a *Katcharpari* e *Quotation Marks*, ed è opera italiana, registrata in uno degli annuali rientri in patria che l'americanzato Rava non perde mai. Compagni di suono erano quel negro chitarrista Bruce Johnson ammalato di soul ed il bravo Chip White alla batteria. Il basso era come sempre rabberciato sul luogo, in questo caso con Marcello Melis, (del

resto l'impronta decisamente ritmica della musica di Rava non ha mai avuto bisogno di particolari sottigliezze contrabbassistiche, ma soltanto di riffs ben graffiati). Fra gli albums di Rava questo *Giro del giorno in 80 mondi* è forse il più fresco, ma anche quello dal gusto più acerbo, e non tanto per quanto riguarda la tromba (Enrico Rava suona lo strumento in quel modo, da sempre, senza evolversi mai). Il punto debole è la scarsa consistenza soprattutto di Bruce Johnson con quella maledetta chitarra completamente priva di fraseggio e di inventiva che non riesce ad aggiungere nulla allo scarno discorso trombettistico di Rava, fortunatamente sostituita in *Katcharpari* da Abercrombie. Insomma questo primo album di Rava si regge in sostanza sulle invenzioni della tromba del titolare che non è, come tutti sappiamo, un pozzo inesauribile di situazioni nuove, ma che è anch'essa irrimediabilmente ed un po' sdolcinatamente ammalata di sudamericanismo da cartolina.

Il meglio è rappresentato come sempre da quei suoi momenti ritmici rocceggianti con tromba echizzata, primo fra tutti *C.T.'S Dance* dedicato a Cecil Taylor, « ballerino eccezionale ». Ecco questo aspetto di Rava come Cenerentola del jazzismo newyorkese forse non è stata mai messa particolarmente in luce. Da rilevare per onestà come la tromba di Enrico Rava già allora tentasse con discreto successo di non imboccare il vicolo cieco dell'imitazione davisiana, preferendo i colori caldi della « via sudamericana al jazz » che era particolarmente riuscita all'amico Gato Barbieri prima di trasformarsi in quell'esotico Fausto Papetti che è oggi.

(c. m. c.)



**AGORA'
Agorà 2
(Wea)**

Agorà riaccende le luci a un anno e mezzo dal *Live In Montreux* iniziale, con un albo minuzioso che si ripromette di spiegare la filosofia del complesso meglio che nell'esordio. Il risultato può dirsi raggiunto, pur con i limiti di cui poi diremo; certo è che il complesso, ora strutturato a sestetto con aumento della sezione ritmica, dimostra più padronanza di stile e minor propensione al calligrafismo di quanto le prime canzoni lasciassero intendere.

Sul territorio il gruppo spira sempre il vento del jazz rock, alito vigoroso che viene dalla « eroica » stagione della « tempesta » e del Mc Laughlin non ancora beatificato. Pure, da quella discutibile lezione il gruppo non trae insegnamenti di disco-music, barattando la « scoperta » delle sincopi e dei tempi dispari con l'attraente gioco dei timbri e dei colori elettrici. Quanto il gioco sia fondamentalmente ingenuo (fuorviante?) sta spiegato in molti nostri interventi sulla musica giovanile dei '70; qui basti ricordare che l'abbondanza di cui si vuole gioire è teatro di carta pesta, suscitato per superficialità d'analisi, « luogo sacro » per mistici da Parco Lambro che ancora sogliono inchinarsi dinnanzi alla « potenza » (fondamentalmente *estetica*) della musica. Con tutto ciò, lo stile degli Agorà ha una tensione e un respiro che altri suoni « dal pop italiano » non possiedono; il fitto chiac-

cherio timbrico (si ascolti, fra tutte, *La Bottega di Duilio*) e certi richiami alla stringatezza espressiva (quasi tutti gli interventi del chitarrista Renato Gasparini) depongono a favore di una rimarchevole « bontà » del prodotto, addirittura troppo raffinato, azzardiamo, per il palato del consumatore medio.

I brani, ancora una volta esclusivamente strumentali, vivono di strutture abbastanza « aperte », con ampi sviluppi ed elastico apparire di « momenti tematici ». *Tall El Zataar* consegna all'ascoltatore qualche goccia di impegno civile, mentre *Cavalcata Solare* sfrutta irresistibili « trucchi » sonori, proponendosi come trascinante « sigla » del complesso.

(r. b.)

**TREVES
BLUES BAND**

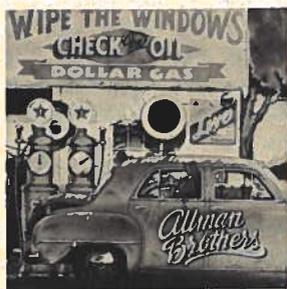


**TREVES BLUES
BAND
(RedRecord)**

Un disco che vibra sull'onda del blues ripropone inevitabilmente le contraddizioni di sempre. Perché le sue potenzialità di linguaggio internazionale non eliminano la diffidenza per il « blues bianco ». E perché, d'altra parte, la struttura arcaica del blues, che non coglie i nuovi livelli di contraddizioni, mantiene all'ascolto una vitalità che nasconde le rughe. La Treves Blues Band, gruppo milanese di otto musicisti, non scioglie certo questi problemi anosi, né del resto pretende di farlo. Più semplicemente dà veste discografica a una pratica assidua di concerti in tutti gli angoli dell'area alternativa. Nessuna scalata al cielo, ma un far musica sciolto e piacevole. Senza dema-

gogia, che non è poco. Senza lasciarsi tentare da certi sciagurati recuperi folkloristici italiani, ma mantenendo la semplicità trascinate dei modi originali. Non è proprio la problematica sonora che più attrae chi scrive, ma dimostra una capacità di animazione notevole, e una freschezza non comune, per gente che della musica non fa professione.

(f. b.)



ALLAMAN BROTHERS
Wipe the Windows, Check the Oil and Dollar Gas
 (2 LP)
 (Capricorn)

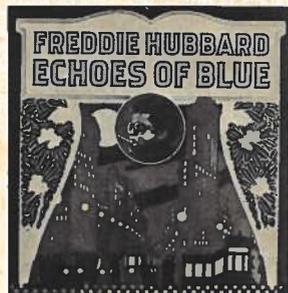
La scomparsa degli Allman Brothers (uno dei più grandi gruppi della storia rock blues americana; per i lettori dell'Espresso, « quelli che hanno suonato per Jimmy Carter ») ha costituito uno degli avvenimenti più negativi del trascorso 1976. Ad alleviar le sofferenze, viene questo *Wipe The Windows, Check The Oil and Dollar Gas*, dalla splendida grafica e dalla sicura incisione, che suggella felicemente la carriera del gruppo, accogliendo varia documentazione live, dal 1972 al 1975.

Non è mistero per nessuno che gli Allman siano sempre stato « gruppo di scena » per eccellenza. I nastri in concert degli anni passati (il classico *Live At Fillmore East*, l'*Eat A Peach* di conferma), con la leggendaria presenza di Duane Allman, dicevano di una straordinaria grinta, di una notevole abilità nel soffiare vita dentro il materiale rock blues prescelto; la forte vivaci-

tà sonora (da non confondersi con tanta « musica ribelle » ammalata di « buone vibrazioni concertistiche ») dava dignità finale all'esperienza, sul tracciato di una contaminazione sui generis in grado di staccarsi nettamente dai modelli revivalistici degli anni '60. Così anche qui, con un filo di mestiere in più e qualche goccia di entusiasmo in meno. Betts prende in mano lo « scettro » di Duane (rifacendone il verso, anche, come in *Elizabeth Reed*) e modula con disinvoltura i bei temi del complesso, Allman aggiunge qualche foglio al personale quaderno organistico; in fondo al gusto del complesso si nota ora un dolce aroma tradizionale, che stempera con qualche incertezza il vecchio discorso *rock blues*.

I brani dell'album sono dieci, senza inediti, con apprezzabile fedeltà alle scritture originali. *In Memory of Elizabeth Reed* la fa ancora una volta da regina, dall'alto di venti minuti di eccitante *soft music*; per il resto, da segnalare naturalmente *Ain't Wastin' No More Time*, il lato più *blue* del complesso, e *Don't Want You No More*, con deliziose sincopi e grande interpretazione vocale.

(r. b.)



FREDDIE HUBBARD
Echoes Of Blue
 (Atlantic)

Una tecnica superba, una voce strumentale calda e risoluta, capace di preziosismi in punta di tromba. Freddie Hubbard, che da anni imperversa nelle classifiche Jazz USA, è questo, ma-

nale vivente per trombettisti, ma inguaribilmente minato da quella malattia diffusa che ha nome prevedibilità. Passato senza capirci granché fra avvenimenti decisivi della black music (il *Free Jazz* di Ornette Coleman, l'*Out To Lunch* di Eric Dolphy) Hubbard è ripiegato da tempo su un bop di solida medietà, estraneo ad ogni impennata e animato dai motivi semplici e fervidi del « far jazz ».

Questo *Echoes Of Blue* è antologia che di Hubbard dice un po' tutto, mostrandone in rapida successione i modi di costruzione (distruzione?). Così *Backlash* sovrappone un paio di diligenti assoli spiccatamente jazzanti su una insistente base rockeggiante; *Que-Tee* e *For B. P.* strigliano la rada criniera della formula bop; senza dimenticare poi la facile suggestione di un lento blueseggiante e i ritmi epidermici di qualche latinità. Musica da colonne detta con eccellente mesonore che scorrono via, stiere in una routine superficiale.

(f. b.)



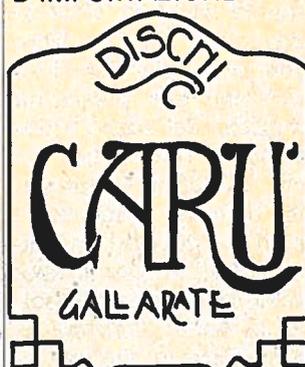
MANFRED SCHOOF
Scales
 (Japo)

Di questo *Scales*, per non esser unilaterali, bisognerebbe scrivere due recensioni differenti, perché in esso poli positivi e poli negativi si equilibrano fino ad annullarsi a vicenda. Per non addentrarsi in disquisizioni accademiche (piacevole ma prevedibile, oppure prevedibile ma piacevole?) conviene dividere la lavagna in due e annotare. Sotto il segno più allineare il ragguardevole livello di professionalità, le atmosfere nitide e compatte, l'eleganza dei temi, le irreprensibili virtù tecniche. Sotto il segno meno rimarcare la mancanza di ogni sussulto, la tendenza malcelata al calligrafismo, il suono fin troppo levigato e perfetto.

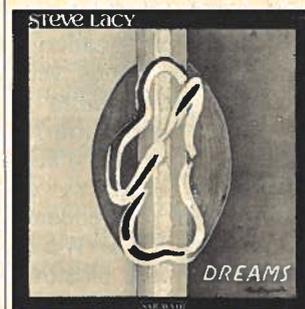
Schoof è trombettista di squisito lirismo che non sa sottrarsi all'influenza storica di certi disvalori europei: così in *Globe Unity*, cui partecipa, allunga zampate graffianti per ferire le proprie stesse origini; mentre qui si ritira da conflitti e lacerazioni per ritagliarsi un angolo estatico, spesso avvolgente e sempre ben rifinito, ma troppo terso e poco problematico. Detto chiaramente che qui non ci sono streghe e stregoni di cui innamorarsi, l'incisione scorre anche bene e si lascia ascoltare, con *Weep And Cry* e *Ostinato* che spremono suoni dal succo dolce. Disco per rilassarsi piacevolmente, dunque: male, ogni tanto, non fa di certo.

(f. b.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



Piazza Garibaldi 6 bis
 Tel. 0331 - 725908



STEVE LACY
Dreams (Saravah)

Dreams ha fratelli che altri dischi del Lacy contemporaneo non hanno. Scritto sul diamante, è disco di lucido esperimento e di mirabile resa sonora; per la prima volta dai tempi di *The Gap* (eccezione fatta per *Saxophone Special*, che sta in terra magica) il *doctor subtilis* lavora su formazioni ampie riuscendo a cavar qualcosa di nuovo e di stimolante.

Nessun punto della filosofia lacyana è qui messo in dubbio, né la penetrazione nel suono, né il controllo del materiale proposto, tantomeno il diagramma ritmico ricco di sincopi e di variazioni inattese. Pure, l'uomo progetta un'ambiziosa nuova architettura dove i segni si confondono, i diversi elementi giocano a integrarsi e ad elidersi, al timbrica s'ammanta di stupore; l'abisso già scavato un giorno (tra emozioni, tra vettori strumentali) funziona con straordinaria efficacia, permettendo alla iterazio-

ne lacyana di raggiungere sconvolgenti gradi d'espressione. La battaglia sonora vede lo schieramento dei fiati muovere compatto, con fiducioso richiamo alle possibilità magiche del suono attraverso la ripetizione: archi, cordofoni e l'umorale batteria stringono i nodi del discorso, indicano i punti di rottura, spostano l'accentrazione, sotto la bella direzione di Kent Carter e con un Derek Bailey chiamato a strane operazioni di sutura, lontano dai giochi consueti.

I cinque brani hanno storie diverse e diversi colori. *Crops* aggiunge un foglio al quaderno classico (ma donde vengono il gusto pazzo e il rumore di corde?), *Dreams* incorona d'aria nuova la filastrocca di *Lapis*: più sorprendenti *Uh Uh Uh* e *The Ware*, che tra ironia e passione recuperano ritmi « classici », permettendo a Lacy di leggere il jazz alla sua scarna maliziosa maniera.

(r. b.)



CHARLIE PARKER
The Norman
Granz Session
(Verve)

La semplice citazione di riedizioni sotto vuoto e inediti da fondo di mazzino sotto l'incolpevole nome di Charlie Parker basterebbe da sola a riempire ogni mese tutte le pagine di recensioni di Gong. Logico, dunque, che nessuno qui bruci dal desiderio di immergersi dentro a queste valanghe di vinile, spesso sospinte dalle mani accaparratrici di chi di Bird taglieggia anche la memoria. (Mingus rammen-

ta agli ingenui che la madre di Parker fa la domestica a ore, mentre altre tasche si gonfiano...). Peraltro è anche sbagliato tacere sdegnosamente questa situazione, che coinvolge la buona fede di quanti, giustamente, avvertono ancor oggi straordinariamente stimolanti i suoni che scaturivano dall'inesauribile sorgente parkeriana. E' vero che i venti o trent'anni passati sotto il ponte del jazz smorzano ogni fuoco polemico, e oggi nuovi personaggi creativi aspettano d'esser scoperti e proposti: ma consentire l'imbalsamatura ufficiale di Parker significherebbe smarrirne il senso dirompente. Perché, nonostante gli inevitabili segni del tempo, il suo linguaggio risuona ancora ben poco ortodosso e per nulla istituzionale. Proprio questo album doppio, che riproduce una session del '52, lo dimostra inequivocabilmente, anche se le condizioni ambientali sembrerebbero le più adatte a canonizzare le pulsazioni visionarie di Parker. Non ci sono le sue strutture preveggenti, infatti, e il clima è quello risaputo del « buon vecchio jazz », con le ballads di fascinosa nostalgia, i giri di blues senza sorprese, e una compagnia piuttosto sciatta, a parte certe mirabilie di Johnny Hodges e Ben Webster. Ma in questa bellezza ovvia e inguaribilmente datata, l'alto di Parker vola più in alto, si proietta a scoprire un nuovo sistema espressivo. I suoi assoli in *Funk Blues* e in *What Is This Thing Called Love* sollevano le palpebre e deridono ancor oggi ogni classificazione calligrafica. Nel suo fraseggio c'è una spinta al nuovo, umana e musicale, che non può esser fraintesa e recuperata sotto gli standardi consunti della tradizione. Per questo sentire Parker e sentirlo vicino significa necessaria-

mente chiedersi come oggi la sua voglia di nuovo è reinventata fra le contraddizioni che sono venute maturando.

(f. b.)



ALEX SCHLIPPENBACH
SVEN-AKE JOHANSSON
Live at The
Quarter Latin
(FMP)

La Free Music Production non smette di fornire conferme, e di mostrare senza imbarazzo la realtà della « nuova musica » europea ai miseri aristotelici che ancora non osano avvicinare l'occhio al mostruoso canocchiale che (infame!) osa smentire la santità della storia del « Jazz » mostrando che la terra si muove attorno al sole, che la « nuova musica » abita il mondo, e che Prince Street non sono le colonne d'Ercole. La registrazione è come sempre (e giustamente nel caso della FMP), dal vivo (Berlino 15 aprile 1976). Non si smetterà mai di sottolineare come queste proposte di schietto sangue europeo abbiano oggi come laboratorio la strada e le sale del lavoro quotidiano, del concertismo giornaliero, e come il mettersi in studio a registrare sia per Alex Von Schlippenbach e compagni, pletorico quanto un frullatore per un pasticciere sopraffino. Il pianoforte di Schlippenbach lavora come sempre ai limiti della dissacrazione, della costruzione e della « citazione » perenne, senza arrestarsi di fronte a nessun materiale musicale che le sue memorie digitali riescano a raggranellare con ragionata spontaneità. C'è sempre

al fondo qualcosa che oggi certa avanguardia nera (fatti salvi il mezzosangue Anthony Braxton e pochi altri) non potrà mai annoverare fra i suoi alleati ovvero l'ironia, il sarcasmo, ed il divertimento. Insomma tutto ciò che rese possibile la nascita del cabaret, della satira graffiante, che fu prima palestra anche per l'impetito Schoenberg agli inizi del suo training musicale. Johansson adottò (massimo della tradizione) una vera e propria cassa invece che bidoni vuoti, e tamburi (veri) con le pelli poco tese, invece che latte piene di chiodi, correggendo però la scontatezza del suono con opportuno intervento di catene (che non guastano mai). Il sapore, i ritmi, i temi, le citazioni della vecchia Europa, del cabaret, ma anche delle poetiche melodie da bistrot parigino, si fondono con l'afroamerica corretta e riveduta con gli occhi di chi ha vissuto, fra l'altro, Weill ed Eisler, oltre a Duke Ellington e Thelonious Monk, prima di Cecil Taylor. Due le perle finali della prima parte: *Evidence* e *Round About Midnight*, reinventare col sapore parigino della fisarmonica.

(c. m. c.)



ERIC BURDON
Love Is All Around
(United Artists)

Nell'attesa del decantato « ritorno degli Animals » (dove son finiti i nastri incisi da Chandler e compagni la primavera scorsa?), Eric Burdon si rifà vivo per strade leggendarie, con incisioni inedite che risalgono al 1969-1970, dopo la sbornia psichedelica, in piena

febbre di soul rock. *Love Is All Around* si riferisce ai War, collegandosi direttamente al *Declares* e al doppio *Black Man's Burdon*; Jerry Goldstein, il produttore che ha curato la raccolta, assicura di possedere materiale per almeno 4 dischi ancora.

Su quel periodo della carriera di Burdon si è speso molto inchiestro, definitivamente, per sottolineare l'ingenuità dell'artista, il suo patetico amore per tutto ciò che fosse *black*. I nuovi nati nulla aggiungono al discorso né modificano la sostanza, riuscendo affatto in linea con l'onesto *funky* dei dischi originali; Burdon non muore (non potrebbe, d'altronde, con la solida voce sanissima e il notevole apporto dell'armonicista Lee Oskar) ma più di una volta boccheggia, oppresso da una musica che non gli si addice, infinitamente più povera di occasioni del ruvido beat « animale » e delle discusse (formidabili) opere psichedeliche. Con tutto ciò, il disco ha discrete riserve di dignità, per via del mestiere dei War e della fondamentale sincerità del protagonista; i nuovi adepti si ricordino, comunque, che c'è di meglio nel territorio di Burdon, e si regolino di conseguenza.

Ancora una volta, *Paint It Black* (qui dal vivo, al Whiskes di Los Angeles) misura la temperatura del personaggio, come già era stato per *Winds of Change* (ottima paranoia) e per il doppio « scuro » (un pc' di routine). L'impacciata frenesia del brano la dice lunga sulla possibilità di quello stile; alla stessa maniera parlano *Tobacco Road* (perché non copiare dai Blues Magoos) e *A Day In The Life*, la vecchia canzone di Lennon e Mc Cartney qui ripresa austeramente, con buoni interventi chitarristici della « vedette » Howard Johnson. (r. b.)



**ROS COE
MITCHELL
Quartet
(Sackville)**

Chissà perché quando una musica è rarefatta e misurata la si codifica nella categoria del freddo razionalismo: qui Roscoe Mitchell, che a questa classificazione non sfuggirà di certo, spiega chiaramente che un percorso sonoro quantomai raffinato e teso può soprattutto porgere un'inquietante profondità sensitiva. Questo quartetto (inciso dal vivo a Toronto, Canada, nel settembre '75) si configura fin dall'impianto come una scacchiera di sonorità, impasti e combinazioni, con i sassofoni di Mitchell, il trombone del prodigioso George Lewis, il piano di Richard Abrams e la chitarra di Spencer Barefield. Mitchell, come già mostrato con il *Saxophone solo*, si conferma la personalità più introversa e inquieta del mazzo creativo dell'Art Ensemble: qui imbastisce un tracciato piuttosto tormentato, segnato da venature sottili e attraversato comunque da una calibrata continuità di progettazione e sensazioni. Le geometrie sono disarticolate, indagate fin nei dettagli sonori più piccini, e la successione della musica ne scaturoisce colma di fiati sospesi. I quattro episodi che compongono l'album corrispondono ad altrettante combinazioni e situazioni emozionali: *Tnocna*, già abbagliante nella *Fanfara* dell'Ensemble di Chicago, gioca in quartetto su spostamenti esili e imbronciati; *Music For Trombone and Soprano* è un lungo ed avvincente scambio di impul-

si fra i due immaginifici fiatisti; *Cards* ripropone il quartetto che rinuncia ad ogni forma di impatto per guardar dentro se stesso affilando mezze ombre; *Olobo* staglia Lewis in solitudine, esaltandone il senso del movimento nervoso e confermando il giovane uomo nero come il personaggio più creativo apparso da qualche tempo in qua. Fra tanta sapienza e profondità di espressione, il disco procede insinuante eppure perentorio nel dire cercando. Ostinato ed attraente nel situarsi sulla faccia nascosta dello specchio, per immergersi nei misteri sotterranei della cosa musicale facendone il proprio ambito naturale di vita. Disco indispensabile, e strabocante di motivi e di umori pulsanti.

(f. b.)



**THE MUSIC
IMPROVISATION
COMPANY 1968-'71
(Incus)**

Sotto la generica e misteriosa sigla sono celati vecchi nomi e vecchie registrazioni mai pubblicate finora dall'autogestita britannica Incus. C'è una chitarra (ed è ovviamente Derek Bailey), un sax soprano (ed è Evan Parker), un organo, con altri aggeggi elettronici (ed è Hugh Davies), ci sono percussioni eterogenee (ed è una vecchia conoscenza: Jamie Muir). Questo poco ortodosso quartetto dedito all'improvvisazione, o meglio alla «composizione istantanea» rimase in vita (come indica la sua stessa sigla) fino al 1971, lasciando ovviamente una ampia serie di registrazioni fra le quali oggi esce col numero 17 del

catalogo Incus la prima puntata «postuma». La prima parte risale all'estate del '69 ed è addirittura *mono*, la seconda è del '70. Circa tre anni più tardi il consueto fiuto di Bob Fripp, eternamente collegato al mondo dell'avanguardia inglese parajazzistica, avrebbe messo gli occhi sull'estroso percussionista del quale i fans crimsoniani ricordano alcune piccole trovate improvvisative (quali l'uscire dalla sala in pieno concerto, ritornarsene con una bracciata di foglie, cospargerne le pelli delle percussioni per aumentarne gli effetti). Le situazioni sonore delle due facciate rispecchiano in maniera palmaria la distanza di tempo che separa i due sets. Intimista, profonda, giocata su volumi moderati, su sottigliezze e timbri a tratti quasi *orientali* è la prima parte. Virulenta, energica, concitata e con notevole presenza elettronica la seconda. Ancora una volta riesce difficile immaginare ed inquadrare la ricerca di Derek Bailey, Evan Parker e compagni in una sorta di «nuovo free». La razionalità consequenziale che fa perennemente da traccia al discorso di questa «avanguardia» è totalmente aliena dal «caos» ed il solo lasciarsi fuorviare da un tale sospetto è un errore critico gravissimo. Come sempre Bailey gioca con la sua chitarra amplificata, con la domestichezza e la facilità d'un bambino col suo pupazzo favorito inventandosi ad ogni istante la gioia della sonorità a lungo sospirata. Evan Parker è sempre in rapporto nevrotico ed erotico-sadico con l'ancia del suo sax soprano, mentre Jamie Muir che oggi le ultime notizie danno come ritiratosi in un monastero francese, rivela la sua scuola concreta, frammentata ed aritmica. Hugh Davies ha un bel da fare nel cercare di tirar fuori dai

suoi aggeggi elettronici qualche suono che i compagni non riescono a riprodurre sui loro strumenti acustici, nella frenesia che li contraddistingue.

(c. m. c.)



**CREATIVE
CONSTRUCTION
COMPANY
Vol. 2
(Muse)**

Sconvolgente. Chi può strappare cinquemila lire alla crisi e vuol assaggiare il sapore dolce della nuova espressività, sappia che questo disco è una necessità, non un lusso superfluo. I petali carezzevoli di questo secondo album della Creative Construction Company danno assuefazione all'unica abitudine che sia creativa, quella di inventare sempre il nuovo.

Anthony Braxton, Leo Smith, Leroy Jenkins, Richard Abrams, Richard Davis e Steve McCall, la cui prima incisione in comune, tratta dal medesimo concerto del '70, scriveva con inchiostro lucido e intenso il manifesto espressivo dell'AACM, qui mostrano l'impossibile, scoprendo suoni ancora più emozionanti. Questa C.C.C. è la figlia più bella della luna e del sole: a questo rassomiglia per il calore, la vitalità, le tinte piene e struggenti; a quella succhia le pieghe imprevedibili, i mutamenti nervosi, la sensitività. Se la *Muhl* del primo album era fiaba raccolta, recitata su soggetto di Jenkins, questa *No More White Gloves* si libra in spazi più aperti, con mobilissime sequenze collettive e primi piani soggettivi che

strappan l'anima alla fantasia. Con lo sbalorditivo trepestare di McCall, i guizzi angolosi del violino di Jenkins, Leo Smith che rivela il segreto della naturalezza, Abrams che commuove fin nei tocchi minimi sul piano, Davis a cavar gemiti allucinanti dal contrabbasso, e Braxton che trasfigura visionariamente l'identità nera esprimendone la vita del futuro.

E se qualcuno pretende dalla critica un certo distacco, può pure cercarlo altrove, perché l'unico rapporto che riesco a stabilire con questa musica è l'innamoramento. Irrazionalismo? Mah, a me parrebbe spaventosamente irragionevole qualunque altro modo di relazione, con questa creatura sonora. Perché ha il ritmo del cuore dell'immaginazione. E perché di una nuova vita, sempre sognata nell'utopia, queste sono le vibrazioni più espressive.

(f. b.)



Discografia Originale Eric Burdon

<p>Per questa discografia ci atteniamo scrupolosamente al materiale edito negli Stati Uniti. Molte canzoni incluse in long playings americani, infatti sono altrove inedite o compaiono solo su 45 giri. Indicheremo, dove necessario, i rapporti con i corrispondenti dischi inglesi o italiani.</p>	<p>THE' ANIMALS (MGM) <i>La versione americana comprende due brani (Around and Around / Blue Feeling) inclusi nella colonna sonora del film Get Yourself a College Girl.</i> The House of The Rising Sun / Girl Can't Help It / Blue Feeling / Baby Let Me Take You Home / The Right Time / Talkin' About You / Around and Around / I'm In Love With</p>	<p>ANIMALIZATION (MGM) <i>Molte delle canzoni comprese in quest'album sono state editate in Inghilterra in un long playing intitolato Animalism.</i> Don't Bring Me Down / One Monkey Won't Stop the Show / You're On My Mind / Cheating / Inside Looking Out / See See Rider / Gin House Blues / Maudie / What I'm Living For /</p>	<p>WINDS OF CHANGE (MGM) <i>L'edizione inglese e quella americana contengono gli stessi brani. L'edizione italiana (Ricordi, ormai fuori catalogo) contiene invece Girl Named Sandoz e When I Was Young al posto di Black Plague e Man-Woman, oltre a una versione particolare di San Franciscan Nighths, con traduzione in simultanea della parte re-</i></p>
<p>1) Eric Burdon con gli Animals IN THE BEGINNING <i>Incisioni del 30 dicembre 1963, al Club a Go Go di Newcastle, rimaste inedite sino al settembre del 1972, quando vennero incluse nella serie Rock Generation della BYG. Da allora sono state ristampate in differenti album della Wand, della Pickwick e della Springboard, con titoli differenti.</i></p>	<p>You / Gonna Send You Back To Walker / Memphis, Tennessee / I'm Mad Again / I've Been Around.</p>	<p>Sweet Little Sixteen / I Put a Spell On You.</p>	<p><i>citata. A Girl Named Sandoz e When I Was Young possono reperirsi su una vecchia compilazione americana, The Best of Eric Burdon & The Animals, Vol. II (1967, MGM).</i> San Franciscan Nights / Good Times / Winds of Change / Poem By The Sea / Paint It Black / Black Plague / Yes I Am Experienced / Man-Woman / Hotel Anything / It's All Meat.</p>
<p>Let It Rock / Gonna Find My Baby / Bo Diddley / I'm Almost Grown / Dimples / Boom Boom / C Jam Blues (con Sonny Boy Williamson alla batteria). <i>Altre incisioni di quella serata, con Sonny Boy Williamson (armonica e voce) compaiono nei volumi 3 e 4 della già citata serie Rock Generation della BYG.</i></p>	<p>THE ANIMALS ON TOUR (MGM) <i>Molte delle canzoni comprese in quest'album sono state editate in Inghilterra in un long playing intitolato Animal Tracks.</i> Boom Boom / How You've Changed / Mess Around / Bright Lights, Nig City / I Believe To My Soul / Worried Life Blues / Let The Good Times Roll / Ain't Got You / Hallelujah, I</p>	<p>ANIMALISM (MGM) All Night Long / Shake / The Other Side of This Life / Rock Me Baby / Lucille / Smoke Stack Lightning / Hey Gyp / Hit the Road Jack / Outcast / Louisiana Blues / That's All I'm To You / Going Down Slow.</p>	<p>THE TWAIN SHALL MEET (MGM) Monterey / Just The Thought / Closer to the Truth / No Self Pity / Orange and Red Beams / Sky Pilot / We Love You Lil / All Is One.</p>
<p><i>Burdon è presente solo in alcuni brani (Night Time Is the Right Time / Nobody But You / Bye, Bye, Sonny, Bye, Bye).</i></p>	<p>Love Her So / I'm Crying / Dimples / She Said Yeah.</p>	<p>2) Eric Burdon con i New Animals ERIC IS HERE (MGM) In the Night / Mama Told Me Not To Come / I Think It's Gonna Rain Today / This Side of Goodbye / That Ain't Where It's At / True Love / Help Me Girl / Wait Till Next Year / Losin' Control / It's Not Easy / The Biggest Bundle of Them</p>	<p>EVERY ONE OF US (MGM) White Houses / Uppers and Downers / Serenate to a Sweet Lady / The Immigrant Lad / Year of the Guru / Saint James Infirmary / New York 1963 - America 1968.</p>
<p>ANIMAL TRACKS (MGM) We Gotta Get Out of This Place / Take It Easy Baby / Bring It On Home To Me / Story of Bo Diddley / Don't Let Me Be Misunderstood / Can't Believe It / Club A Go-Go / Roberta / Bury My Body / For Miss Caulker.</p>	<p>All / It's Been A Long Time Comin'.</p>	<p>LOVE IS (doppio) (MGM) River Deep, Mountain High / I'm An Animal / I'm Dying / Ring of Fire / Colored Rain / To Love Somebody / As The Years Go Passing By / Madman / Gemini-The Madman.</p>	

Discografia Originale Eric Burdon

	<p>Eric Burdon and War</p> <p>ERIC BURDON DECLARES WAR (MGM) The Vision of Rasan / Roll On Kirk / Tobacco Road / I Have A Dream / Spill the Wine / Blues For Memphis Slim / Birth / Mother Earth / Mister Charlie / Danish Pastry / You' re No Stranger.</p> <p style="text-align: right;">1970</p>	<p>4) Eric Burdon con Jimmy Whitterspoon</p> <p>GUILTY! (MGM) I've Been Driftin' / Once Upon a Time / Steamroller / Laws Must Change / Have Mercy Judge / Going Down Slow / Soledad / Home Dream / Hea- din' For Home / The Time Has Come.</p> <p style="text-align: right;">1971</p>
		<p>5) Eric Burdon Band</p> <p>SUN SECRETS (Capitol) It's My Life / Ring of Fire / When I Was Young-War Child / The Real Me / Don't Let Me Be Misunderstood-Nina's Shoal / Letter From the Country Farm / Sun Secrets.</p> <p style="text-align: right;">1974</p>
	<p>THE BLACK MAN'S BURDON (MGM) Black On Black In Black / Paint It Black 1 / Laurel & Hardy / Pintelo Negro 2 / PC 3 / Black Bird / Paint It Black 3 / Spirit / Beautiful New Born Child / Nights In White Satin / The Bird and the Squirrel / Nuts, Seeds And Life / Out of Nowhere / Nights In White Sa- tin 2 / Sun-Moon / Pretty Co-</p>	<p>STOP (Capitol) City Boy / Gotta Get It On / The Man / I'm Lookin' Up / Rainbow / All I Do / Fever / Be Mine / The Way It Should Be / Stop.</p> <p style="text-align: right;">1975</p>
		<p>lors / Gun / Jimbo / Bare Back Ride / Home Cookin' / They Can't Take Away Our Music.</p> <p style="text-align: right;">1970</p>
		<p>LOVE IS ALL AROUND</p> <p><i>Incisioni del 1969-1970.</i> Love Is All Around / Tobacco Road / A Day In The Life / Magic Mountain / Home Dream / Paint It Black (live).</p> <p style="text-align: right;">1976</p>

CINEMA
 INTRO
 DUZIONE
 AL
 ROAD FILM

NORTH BY NORTHWEST

In quale direzione cercare qualcosa che ci dica del cinema cosa non è più e cosa può diventare, anzichè dirci che cosa è? Oggi che i generi cinema-

tografici, dopo metamorfosi e dissoluzioni, incesti e travestimenti, sono entrati in una crisi d'identità forse definitiva (tanto che parole come western, musical e film noir non significano teoricamente più niente), può sembrare provocatorio, o addirittura di cattivo gusto, inventare uno nuovo, fra le rovine ancora fumanti di senso di tutti quelli, meno dissimulati, che lo hanno preceduto. Ma il nuovo nato va battezzato e soprattutto riconosciuto, perchè mi sembra un modo di leggere, attraversandolo, il cinema recente e alcune sue convulsioni.

Gli anni '70, che un giorno saranno letti come il decennio cinematografico della *revisione* (così come i '50 sono stati quelli della ricostruzione, e i '60 della 'rivoluzione') sono i genitori di qualcosa che possiamo chiamare road film, o film di strada, anche se le opere che vi appartengono non ne hanno coscienza. Sono dei road film, per esempio, *Two-Lane Backtop* di Monte Hellman, *Milestone* di Robert Kramer,

Alabama di Wim Wenders, che potrebbero essere definiti, nell'ordine, un film di avventure, un film politico e un documentario di viaggio. Hanno in comune la presenza della strada e qualcuno, o qualcosa, che la attraversa, ma soprattutto un rapporto particolare fra il veicolo e i suoi occupanti, e fra questi ultimi e il paesaggio. Quel che più conta, in quel che io chiamo road film, è una certa qualità di *sguardo* (così come il film noir è tale per una certa qualità di atmosfera), che si condensa soprattutto nell'uso non importa quanto sistematico, di un punto di vista netto e insistito: quello fisso sul 'mondo' che corre incontro alla macchina e alla macchina da presa.

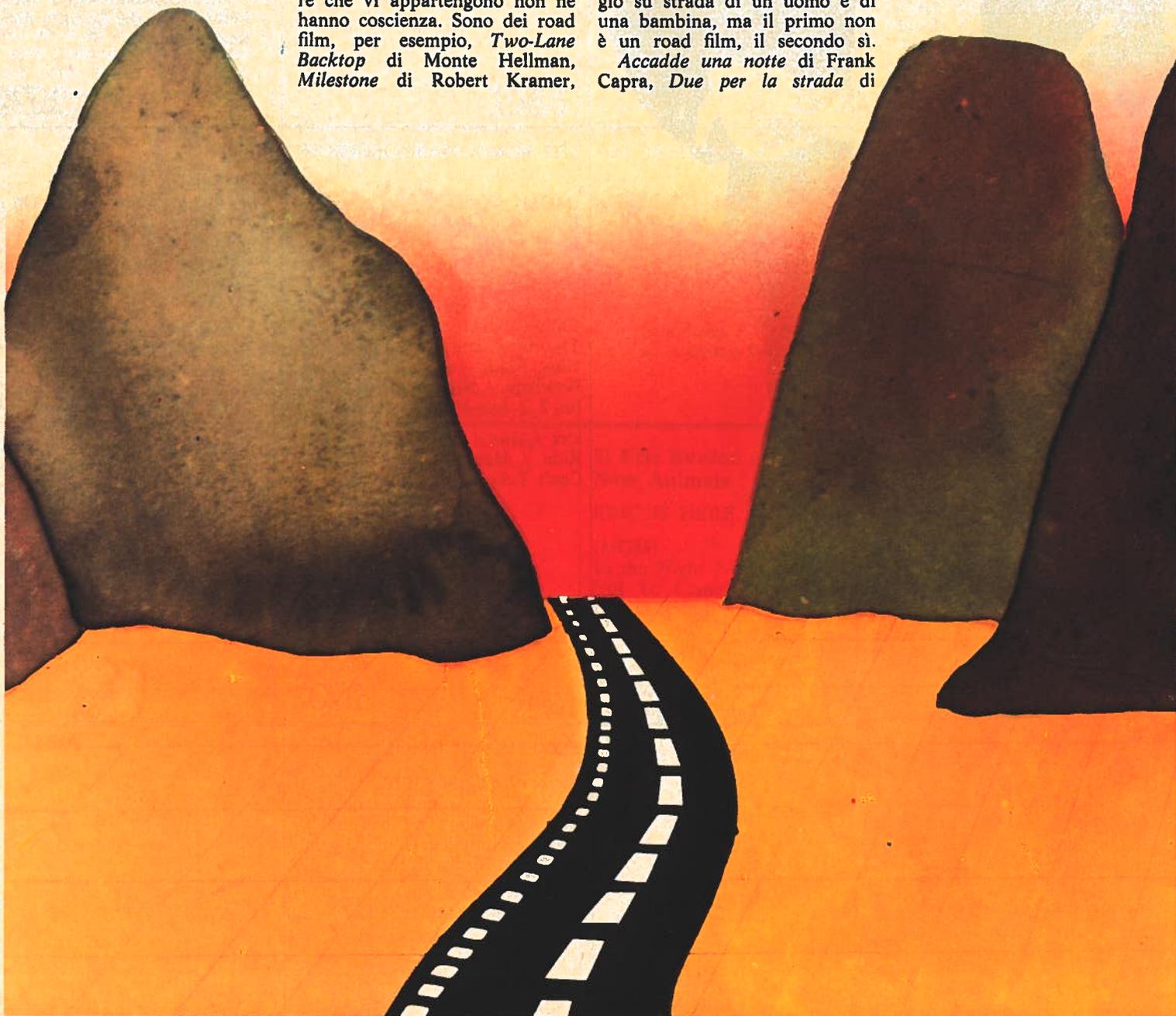
Paper Moon di Peter Bogdanovich e *Alice in der Stadt* (Alice in città) di Wim Wenders, per esempio, raccontano la stessa storia, quella del viaggio su strada di un uomo e di una bambina, ma il primo non è un road film, il secondo sì.

Accadde una notte di Frank Capra, *Due per la strada* di

Stanley Donen, *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini e *Pierrot le fou* di Jean-Luc Godard, benchè abbiano parecchi elementi che potrebbero far pensare al road film, sono privi della sua qualità fondamentale, che è quella di far coincidere il movimento nel film con il movimento del veicolo che corre sulla strada e quello della pellicola che scorre nella macchina da presa.

THEY DRIVE BY NIGHT

Il road film, se si vuole afferrarne l'identità, andrebbe immediatamente distinto dal film di viaggio, e da quello di corse su strada (*Il giro del mon-*



do in ottanta giorni di Michael Tedd e *Grand Prix* di John Frankenheimer, che appartengono a questi due filoni, ne sono, in un certo senso, la negazione). Il film di viaggio, da *Ombre rosse* di John Ford a *Lolita* di Stanley Kubrick, documenta un percorso morale, psicologico, qualche volta psicanalitico, piuttosto che spaziale. Il personaggio, che si tratti di un décor onirico nel quale i viaggiatori galleggiano, o del riverbero simbolico della loro situazione individuale, ha in questo tipo di film una funzione psicologica e scenografica, e il viaggio che viene effettivamente filmato non è tanto quello descritto dalla finzione ma quello (della formazione, della dissoluzione, della trasformazione) dello 'spirito' dei viaggiatori. Se, nel corso di un film di viaggio, ci è consentito dare un'occhiata fuori dal finestrino, è soltanto per esaltare e legittimare quanto avviene all'interno. L'eterogeneità fra il viaggio e il viaggiatore si fa lampante, soprattutto nel cinema classico, con il ricorso quasi sistematico al 'trasparente', che diventa in Hitchcock, maestro insuperato dei percorsi labirintici e della tortuosa geografia interiore, un *supplemento* di separazione fra il 'dentro' (del veicolo, ma anche del personaggio) e il 'fuori'. Nel film di viaggio, soprattutto quando questo è discesa nell'inconscio del viaggiatore, il veicolo non serve tanto ad attraversare il paesaggio quanto a *proteggere* i protagonisti da quest'ultimo. Fra il viaggiatore e il mondo esterno si scatena una guerra sorda, che Steven Spielberg con *Duel* ha illustrato portandola a una dimensione metafisica. Il film di viaggio, per arrivare a termine, deve progressivamente dissolvere l'esistenza reale del percorso, ridurlo a un falso movimento che funziona da cornice per l'altro, l'unico vero e autentico, quello che modificherà il viaggiatore. In questo senso, l'esempio più clamoroso della storia del cinema mi sembra il breve flash-back francese di *Casablanca* dove, caso unico a mia conoscenza, il trasparente del paesaggio alle spalle di Bogart e della Bergman subisce addirittura una dissolvenza incrociata senza che si interrompa l'azione che i due personaggi stanno compiendo all'interno dell'automobile.

ON THE ROAD

Il film di corse su strade (da *Linea rossa* 7.000 di Howard Hawks a *Punto zero* di Richard Sarafian) appare come il superamento moderno del film di

viaggio, ma anche, il più delle volte, come sua riduzione retorica. Qui si viaggia di giorno, lontano dai fantasmi della notte, ed è indubbiamente un viaggio reale (realtà che viene ribadita in termini di pericolo, rischio di vita per il pilota), a tutta velocità e fino all'ultimo respiro. Se nel film di viaggio il veicolo era prima di tutto un teatrino magico per sognare (*Pierrot le fou*), ricordare (*Il conformista* di Bernardo Bertolucci), impazzire (*Lolita*), smarrirsi (*Intrigo internazionale*, *Psycho*, *Sipario strappato*, *Complotto di famiglia* e molti altri Hitchcock), e magari per morire (*Il sorpasso* di Dino Risi), nel film di corsa su strada esso è quasi sempre il partner di una tecnologica storia d'amore, di una love story a più marce. Il veicolo è promosso a co-protagonista, e fra l'uomo e il suo oggetto meccanico si stabilisce una relazione erotica.

sostituito il viaggio morale con quello reale, e la psicologia con il comportamento. Al centro di *Easy Rider* c'è infatti, non a caso, il viaggio interiore per eccellenza, quello della droga, che ne fa, se non un film di viaggio classico, al massimo un trip film. Se il film di corsa su strada costituisce un 'welcome to the machine' che non va sottovalutato, siamo ancora lontani da quella relazione passeggero-macchina-macchina da presa-paesaggio che è la genuina natura del road film. Il road film abolisce infatti, sostituendola con una continuità, quella separazione dal paesaggio di cui il film di viaggio è la versione psicologica e quello di corse su strada la versione di comportamento.

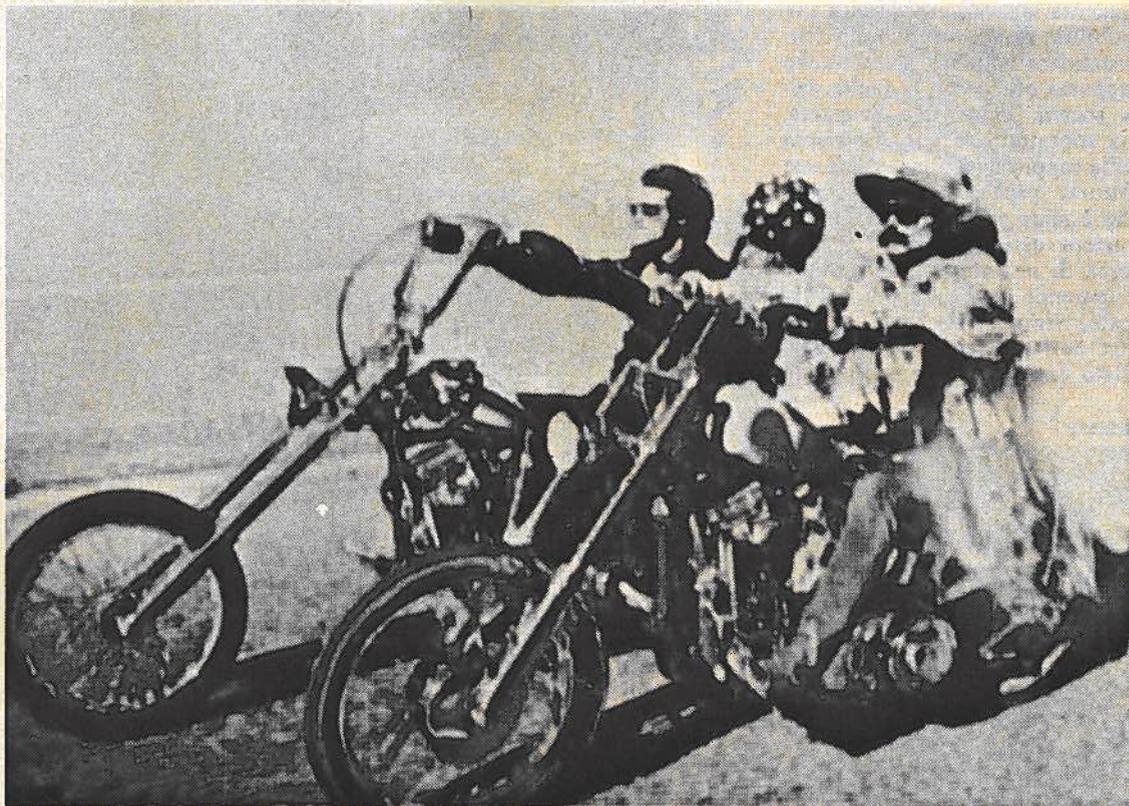
CITY STREETS

Come si sarà notato il road film è qualcosa che si va definendo più per negazioni che

film successivo assumerà come sguardo, e già una relazione fluida, continua, spaziale, fra i personaggi, le automobili e le strade che attraversano. Di più, *American Graffiti* annuncia l'ultima delle caratteristiche del road film che sta per nascere, e cioè il carattere urbano del paesaggio che ci scorrerà davanti, anche se in alcuni film sarà ridotto a tracce rarefatte, le stesse che costellano il percorso di una strada che taglia in due il deserto.

VANISHING POINT

Abbiamo detto che la qualità di sguardo che definisce il road film non è né quella del viaggiatore, né quella del turista, né quella del pilota. Possiamo arrischiare a dire che è quella del *geografo*. Immagine di un percorso (l'inquadratura che lo denuncia e lo definisce è la ripresa fissa, lunga e insistita, di una realtà in movimento), so-



Easy Rider

La macchina magica del film di viaggio divampa, nel film di corsa su strada, una macchina desiderante: la corsa è un coito e l'arrivo coincide sempre con l'orgasmo, con la morte, o con entrambi (basti pensare a *Punto zero* di Richard Sarafian, alla gara fra l'automobile e il biplano di *Zabriskie Point*, a *Easy Rider* di Dennis Hopper). Ma proprio *Easy Rider*, in cui la motocicletta di un hippie ci viene proposta come evoluzione logica del cavallo di un ranger, mostra bene la relatività con cui il film di corsa su strada ha

per affermazioni, trattandosi, alla fine, di un'idea di cinema che ha definito genere per praticità. A volergli trovare un precursore a tutti i costi, non si deve pensare né allo stargate corridor di '2001' né alle macchine rombanti del cinema di gangster americano, ma ad *American Graffiti*, di George Lucas, dove non abbiamo mai l'inquadratura fissa sulla strada, ma quasi l'analisi dell'automobile vista come spazio scenico di cui sacrificare una parte per piazzare la macchina da presa. C'è la ricerca febbrile del punto di vista che il road

miglianza di un diverso e moderno rapporto con lo spazio e con la sua rappresentazione (il tempo che lo determina è quello di una traversata documentaria), il road film è, in questo senso, fatto a immagine e somiglianza del cinema degli anni '70, così come, forzando, il *burlesque* lo è dell'infanzia del cinema e il *fantastique* del cinema americano degli anni '30. Il mondo in movimento che il road film registra, quasi scientificamente, offerto ai nostri occhi come naturale percorso dello sguardo, rimanda, come sempre in « arte », a un altro percorso.

che questa volta non è né quello di un'anima né quello dell'amore primario e feticistico per un veicolo, ma il movimento stesso del cinema contemporaneo, e della riflessione teorica che lo accompagna. Non esiste nulla oggi che ci faccia pensare intensamente al cinema, e al suo significato, come *Two-Lane Backtop* di Monte Hellman, come *Alabama, Im Lauf der Zeit, Alice in der Stadten* (tutti e tre di Wim Wenders), come i piani-sequenza dall'automobile di *Lezioni di Storia* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, come le lunghe inquadrature fisse di *Milestone* che sembrano voler registrare l'intero continente americano, come il momento di *Professione: reporter* in cui Maria Schneider, accanto a Nicholson che guida, si volta a guardare indietro e vediamo la prospettiva immobile e fuggente della strada e degli alberi. Questa qualità di sguardo, meccanica e documentaria, e la sua pacata immobilità, non mi sembrano corrispondere soltanto a un nuovo rapporto ottico con la realtà della società industriale avanzata, ma soprattutto a una *traversata* della rappresentazione, a una sua rottura, paragonabile a quella che è stata nella musica l'introduzione della serialità, e alla ricerca di una nuova prospettiva. Apparendo oggi tutto più frantumato, rifratto e spezzato, il road film non può essere che frastagliato e sfuggente, impercettibile

2, *Il Maratoneta, La fuga di Logan*, etc.), che possiamo trovare uno sguardo dialettico e corretto sulla realtà e sul cinema contemporaneo. Davanti a un road film si ha l'impressione che il percorso sia sempre la storia del cinema. La strada bianca percorsa dai cineasti che citavo diventa la metafora di una pellicola vergine impressionabile all'infinito, su cui andiamo avanti alla stessa velocità con cui scorre nel buio, alle nostre spalle, quella del film che stiamo vedendo.

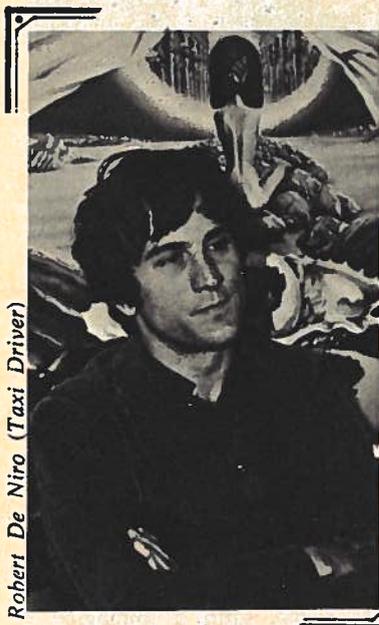


L'INQUILINO DEL TERZO PIANO, film internazionale di e con Roman Polanski. Roman Polanski è un voyeur di tipo molto particolare. La sua mania (spiare personaggi che scivolano nella dissociazione o nella dissoluzione), che in lui si fa ossessione e forse psicosi, lo rende talmente « auteur » che siamo disposti a perdonargli quasi tutto, a parte *Che? Macbeth* e questo *Inquilino del terzo piano*. L'apertura verso Polanski, e la comprensione del suo grande valore passano però attraverso la porta stretta di Karl Kraus, e bisogna avere una visione non moralistica della prostituzione per non rifiutarlo in blocco. Polanski infatti è una puttana, di altissimo bordo, ma una puttana. Non è un « servo dell'industria », condizione nobile, e comune alla maggior parte dei poeti del cinema, ma qualcuno che si consegna mani e piedi, pronto a girare qualunque cosa, cosciente del suo talento di « rivestitore », di sarto, di grande professionista, e clinicamente certo che questo è quanto basta. Ma questa piena e consapevole prostituzione di se stesso, la stessa che genera l'indignazione improduttiva dei suoi nemici e detrattori, in lui non è soltanto una condizione pietosa o tragica, ma una vera e propria condizione poetica. La differenza fra Polanski e, per esempio, i vari Schlesinger, Forman e purtroppo gli ultimi Skolimowski, non è però solo quella che passa fra la personalità di Neil Kimball e quella di una delle sue « ragazze ». In lui c'è quella follia, quell'idea fissa, quel coté maniacale, quell'individualità quasi fisica che consentiva, all'interno dei rigidi meccanismi hollywo-

diani di c'era una volta, a uno come Howard Hawks, e in modo quasi inverosimile a Raoul Walsh, di attraversare i recinti di infiniti generi mantenendo nitidamente a fuoco le loro inconfondibili sagome. Polanski ha fatto tutto: il film noir falsamente retrò (*Chinatown*), un terrificante film di vampiri truccato da commedia (*Per favore, non mordermi sul collo*), un film dell'orrore (*Repulsion*), un film « modernista » (*Che?*), un film realista di costume (*Il coltello nell'acqua*) e uno in costume (*Macbeth*). Ma sempre, anche con *Rosemary's Baby* e *Cul-de-sac*, ci troviamo davanti a dei film « travestiti » da qualcosa d'altro, che più che far parte di generi diversi, ne lambiscono le estreme periferie, per tuffarsi tutti in una zona assolutamente unica, dove ritroviamo sempre lo stesso inconfondibile touch, che è presente tanto nel suo capolavoro. Per fa-

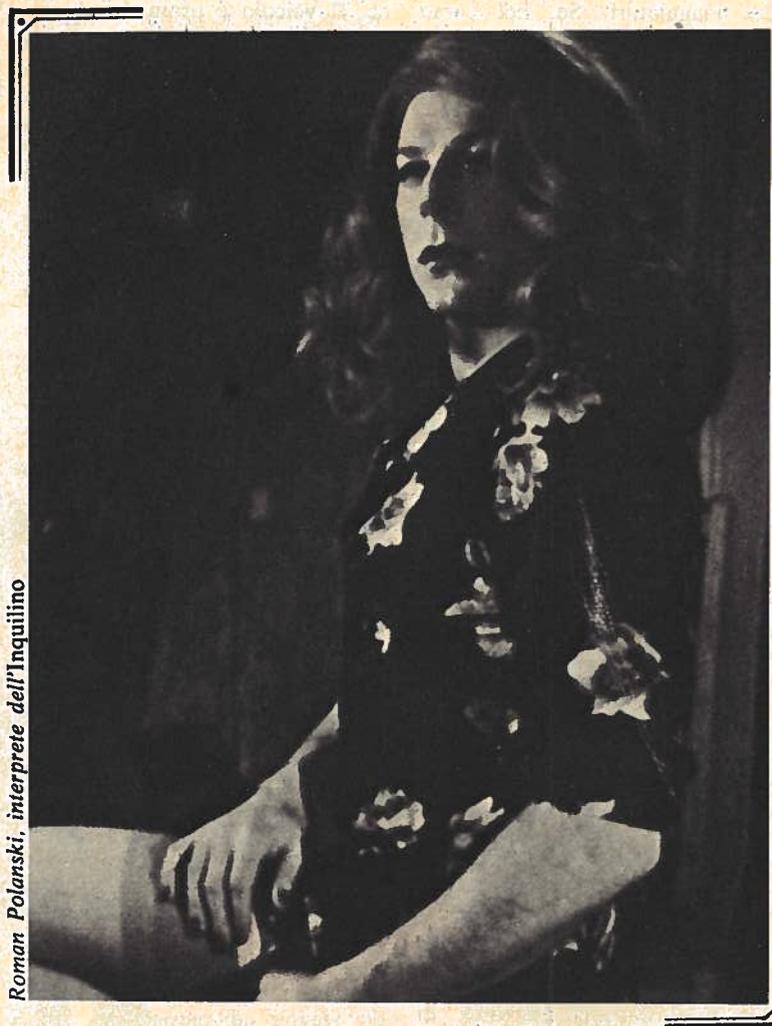
re il film, ma quasi tutto il resto non è per palati fini.

IL MARATONETA, film americano di John Schlesinger, con Dustin Hoffman e Laurence Oliver. Ultimo prodotto della sartoria Evans, che è passato da sarto di lusso (*Chinatown*) alle confezioni in serie, questo film ci grida fino alla nausea che ci sono dietro un grande fotografo (*Conrad Hall*) e un montatore-computer, ma manca il regista. Malgrado i vezzi e i tac che possono far pensare a un Sidney Furie degli anni '70, Schlesinger è uno dei tanti anonimi esecutori che realizzano anonimi film di successo per un anonimo pubblico di consumatori. Il *maratoneta* non è soltanto un film dove la poesia non entra nemmeno per caso o per sbaglio, ma anche uno spettacolo i cui momenti potrebbero essere mescolati come le carte di un mazzo da gioco e il



Robert De Niro (Taxi Driver)

e dissimulato, il desiderio di una nuova direzione più che la sua effettiva esistenza. Eppure non è attraverso il parabetto onirico di *Taxi Driver*, né attraverso una demagogica riconquista del corpo e di un punto di vista « umano » e ballonzolante (*Il braccio violento della legge* numero 68



Roman Polanski, interprete dell'Inquilino

vore non mordermi sul collo, quanto in questo *Inquilino del terzo piano*, senza dubbio il suo film più indisponente e volgare. Topòr, il gusto della « performance », l'assoluta indifferenza verso le situazioni e i personaggi, e alla fine verso il film, non bastano a soffocare in noi quell'amore un po' feticista, e forse conservatore, che sonnecchia sempre anche in quelli che cinéphile cercano di non esserlo più. Anche soltanto il piano-sequenza iniziale e quello finale, e le scene in cui l'inquilino è al caffè di fronte a casa, sono una ragione sufficiente per vede-

risultato non cambierebbe (non a caso, dopo la preview, Robert Evans ha risistemato il film apporrandovi, come dice lui, « 106 piccole ma significative modifiche »). Ultimo torto di film come il *maratoneta* (ma di ormai la quasi totalità del cinema americano contemporaneo) è quello poi di far sembrare belli *L'inquilino del terzo piano*, o addirittura i film di Robert Altman.



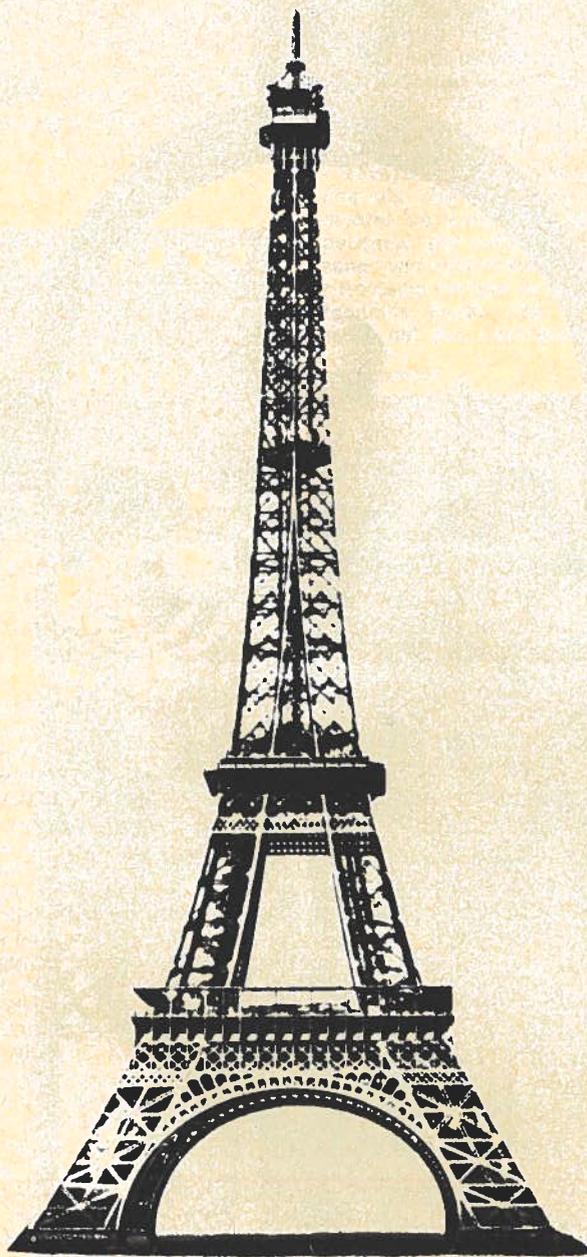
GAFF



20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261

PARIGI VAL BENE UNA RISSA

Non sono entrato in nessuno dei cinquantasei principali teatri di Parigi. Ma sono stato davanti ai cinquantasei principali teatri parigini: lo spettacolo di cui parlare si svolgeva lì, davanti ai teatri di Parigi. Dunque, scena uno: rue de Chatelet, a Montparnasse. Dietro il negozio Cycles Charlot c'è il « Theatre de La Ville »; dentro al « Theatre de La Ville » un gruppo di attori prova una commedia: provano con la porta del teatro aperta, passano dei greci e non danno nemmeno un'occhiata, ma gli attori interrompono le prove per osservare i greci che passano di lì. Sempre a Montparnasse, al « Gaitè-Montparnasse », danno « Gli innamorati » di Goldoni; Pierre Marcabru scrive su « Le Figaro » che gli interpreti principali, Patrick Chesnais e Brigitte Rouan, « fanno delle meraviglie ». Al termine della rappresentazione Patrick e Brigitte vanno a prendere un café au lait in un baretto affrescato con un pateticissimo ritratto di Georges Brasseur che si esibisce al Bobino (al numero venti della stessa strada, rue de la Gaitè). Una banda di « giovani carbonizzati », eredi della gioventù bruciata, improvvisa un campello trasformando gli hot dogs in ventagli davanti a Brigitte Rouan che solleva la gonna del costume per ballare un rock con Chesnais diventato prontamente un Dean sfrenato. Rue de la Gaitè non è un viale, è una viuzza, però al numero trentuno c'è un altro teatro, il « Montparnasse »: Jean Piat e Nicole Courcel interpretano « L'anno prossimo alla stessa ora » di Slade (è il lavoro che Salerno e la Ralli hanno portato a Milano al « Manzoni »). Mentre finisce l'anno, alla stessa ora, in rue Odessa, poco lontano dal « Montparnasse », sulla porta di una farmacia, viene ucciso un uomo con un colpo alla



schiena; la polizia rimuove subito il cadavere (involontariamente, nel clima del veglione, un « cadavere squisito »), mentre la gente assiste senza esibirsi e commenta a bassa voce.

In attesa del proprio turno per prenotare un posto al « Theatre de l'Athénée Louis Jouvet » una fila di persone si ubriaca di discussioni su Vitrac, del cui lavoro « Victor o i bambini al potere » messo in scena da Santon, Michel Cournot ha detto su « Le Monde »: « è uno spet-

tacolo forte come l'alcool ». Poi, la notte di Capodanno, bambini-ragazzi un po' sbronzi prendono un po' di potere: bloccano il traffico a Saint Germain des Près. La polizia di Giscard carica. All'uscita dell'« Odeon » una spettatrice trentenne sente il bisogno di dirmi che « Le Roi se meurt » di Ionesco, messa in scena di Jorge Lavelli, è un ottimo spettacolo; per spiegarmi meglio inventa una semplice performance. Mi mostra la prima pagina di un quotidiano in cui

è riportata con molto rilievo la notizia dell'uccisione di Jean de Broglie, principe parente del capo dello Stato, quindi avvicina il titolo del quotidiano ad una vignetta di Wolinski intitolata « Giscard n'est pas drôle » e conclude: — Il Re è morto —. Sempre a proposito, in qualche modo, di Vitrac e di Ionesco, « La lezione » serve per arrivare a « La dispute » di Marivaux: così sostiene uno spettatore che è stato prima al teatro « Huchette » (dove si rappresenta, appunto, « La lezione » ioneschiana), poi al « Theatre National Populaire » dove il « bambino al potere » Patrice Chéreau firma la regia di Marivaux. « La dispute » è stata portata poco tempo fa a Milano (Teatro Lirico); il pubblico milanese non ha imparato molto e, in realtà, si è anche divertito poco. Forse gli manca il retroterra della Cantatrice Calva... Queste note di colore potrebbero continuare con un'altra cinquantina di « esempi edificanti ». La sostanza del discorso è che, come Arbasino consigliava anni fa agli scrittori di fare una gita a Chiasso, ora va consigliato ai teatranti italiani di mettersi in viaggio per Parigi. Insorgano pure gli accusatori denunciando il reato di esterofilia e il peccato di cosmopolitismo: Parigi val bene una rissa. Perché visitare Parigi? Perché segni e segnetti denunciano la presenza nella capitale francese di una solida civiltà teatrale che sta soppiantando la mitica Londra (oltre a tutti i suoi noti guai, Londra ha un nuovo guasto, rappresentato dai Punk Rockers, giovani emarginati che con una violenza lontanamente imparentata a quella dei nostri autoriduttori denunciano una situazione urbana sempre meno sostenibile).

Perché se a Parigi la categoria di pubblico che in Italia segue i legnanesi fre-

quenta gli spettacoli di Arias con Facundo Bo, significa che là funziona qualcosa che qui non funziona. Pretendere di scoprire Parigi è un'ingenuità da esploratori da scrivania e da inventori dell'ombrello. Tuttavia il « segreto » teatrale parigino è relativamente semplice da scoprire e sarebbe utile impadronirsene. Si chiama, naturalmente, città. E' ben difficile che un teatro frequentabile nasca in metropoli inabitabili. Milano è un giocattolo rotto, Roma non esiste, Torino si nasconde; nel « divino triangolo » culturale un teatro decente è la quadratura del cerchio. Invece Parigi marcia (la contraddizione è il suo propulsore) e ha una sua fisionomia: insomma, c'è. Perché proprio Parigi? Perché Londra, come abbiamo visto, è sopraffatta dai suoi problemi, Amsterdam è, per ora, un laboratorio che non può dare indicazioni esportabili, a Monaco di Baviera ci sono troppi tedeschi (tedeschi-tedeschi in braghe di cuoio, cioè, per i quali le opinioni di un clown non contano niente), Mosca,



dopo gli anni della rivoluzione e delle esplosioni, si è chiusa nella cintura di castità del realismo, Praga spera che prima o poi l'inverno finisca, Vienna aspetta un Godot chiamato Karl Kraus.

Parigi ha una costante produzione media valida (niente di sbalorditivo, ancora « Le mani sporche » di Sartre, ancora Anouilh, Giudicelli come buona novità) e questa è la sua forza. Ciò crea un rapporto costante tra città e situazione teatrale. I difetti non mancano: il centro del Beaubourg, macchina culturale da fórmula 1, si specchia nel cratere — ferita delle ex Halles. Ma proprio questo cratere, come ha intuito Ferreri, può

diventare il Little Big Horn del Custer contemporaneo (mi riferisco al film « Non toccare la donna bianca »). Alcuni teatranti italiani hanno già colto i « segni parigini » e sognano in bianco rosso e blu: per esempio Vasilicò, con la sua ricerca della ricerca proustiana; per esempio Franco Parenti, traduttore regista ed interprete del Misanthropo di Molière. Ma, in conclusione, questo suggerimento di « gita aziendale » a Parigi per addetti ai lavori che cosa interessa ai non addetti? Interessa per rivendicare l'utopia accessibile della città viva da sostituire alla (dannunziana, sì, persino) città morta attuale. Se altrove,

fatte le debite proporzioni e tenuto conto di tutte le differenze storiche, esiste la possibilità di avere uno spazio urbano utilizzabile/modificabile non totalmente negativo, questa possibilità va rivendicata anche qui, qui e subito.

E' il momento, per i teatranti e per il loro pubblico, di farsi « architetti ». E' il momento di contribuire all'affermazione di tentativi come quello del Teatro Arsenale milanese, che cerca di legarsi al quartiere senza fare del ridicolo particolarismo di quartiere neoparrocchiale. E' il momento di seguire l'esempio delle femministe che, con un atto teatrale, si riprendono la notte e dunque di riprendersi la sera a teatro. E' il momento di domandare al sindaco di Milano (se esiste e non è un'invenzione satirica di Giorgio Bocca) e alla giunta se c'è un assessorato alla cultura che non si limiti a gestire i « presepi movibili ». E' il momento di chiedere al sindaco Argan di dimostrare che sui colli fatali tramonta il fatalismo e si agisce. E' il momento di metter da parte i vecchi sipari. Noi, intanto, cominciamo con il togliere il nostro, che illustrava questa rubrica. Come buon esempio.

Fabrizio
Caleffi



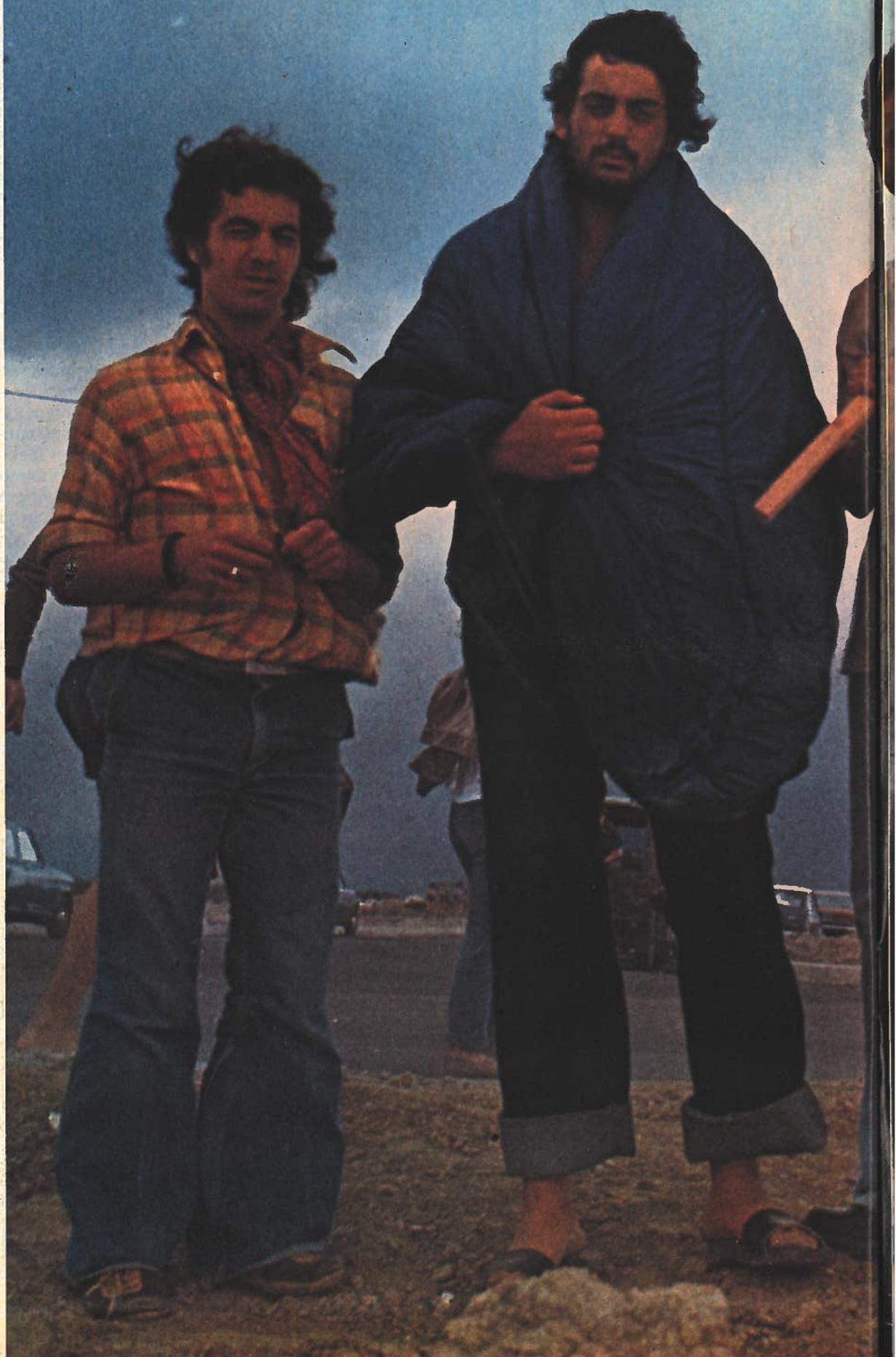
Di loro, dei giovani usciti dalle catacombe delle periferie e dalle cantine delle città per riappropriarsi della luce e del sole pressapoco han parlato un po' tutti. Alcuni con disprezzo, altri con paura e sgomento, qualcuno con una moderata simpatia di chiara marca giovanilista, in ogni caso unica è stata la preoccupazione che ha attraversato le parole dei nuovi mentori: capire, classificare, inquadrare, schedare e quindi esorcizzare, tranquillizzare, espungere. I giovani strani che si son beffati della politica «dissotterrandò l'ascia di guerra... così che le tribù degli uomini si uniscano per scacciare dalla terra i falsi amici dell'uomo», sono apparsi improvvisamente sulla scena delle strade calpestando le regole del buon costume sociologico. Da dove vengono, ci si è chiesti, e dove credono di poter andare? Vogliono tutto, le briciole o solo la metà? E di che cosa? Domande affannose a cui molti han cercato di dare risposta usando la tattica della semplificazione, della riduzione e quando era il caso, dell'ampliamento; il tutto a seconda delle esigenze politiche che la Linea prevede e stravede.

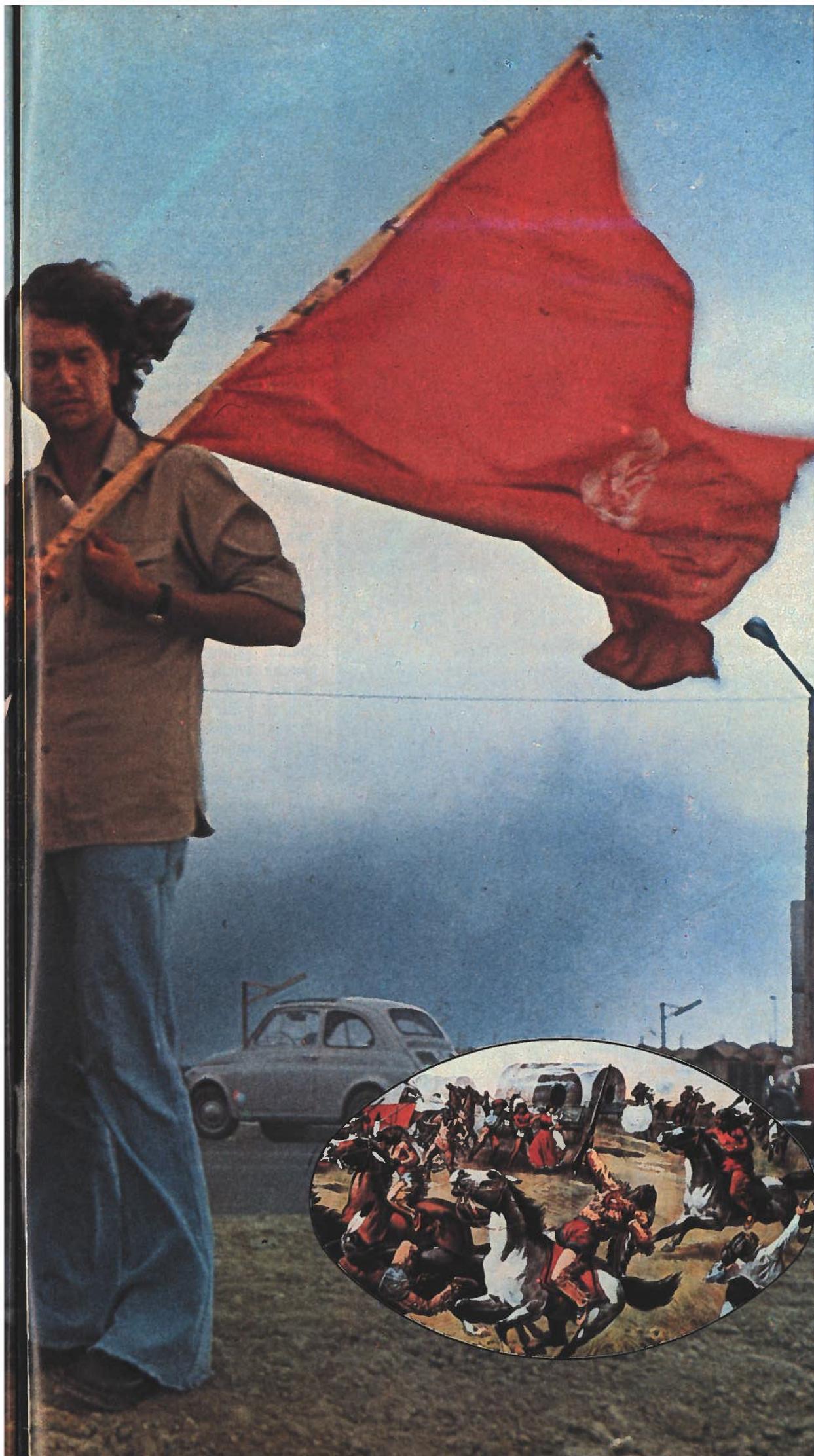
Anarchici, fratelli postsessantotteschi dei blusons noirs, impotenti dall'urlo facile, solo vittime tristi, delusi..., se ne son lette di molti colori e ciascuno ha provato a cercar le caselle in cui entrassero questi giovani matti. Anche noi, lo confessiamo. Ma senza riuscirci, o meglio, traendone la convinzione che un'identità i giovani apache dei Circoli proletari giovanili proprio non ce l'hanno. Un'identità politica vogliamo dire: a Milano negano la linea dei compagni di Napoli, a Torino han già strade diverse, in provincia poi tutto è lasciato all'invenzione ed all'inventiva del momento. Che sia proprio questa la loro forza, lo scollamento, la provvisorietà, la non-Linea?

Molte cose non ci convincono in questa nuova esperienza, forse troppe, ma vorremmo almeno sospendere il giudizio, tracciare una parentesi che permetta alla riflessione di guardarsi allo specchio. La Scala è già lontana mentre scriviamo, l'autoriduzione lan-

I giovani proletari allo specchio

ECCO GLI APACHES!





gue ed i centri sociali sono ormai off limits: che si sia al momento di dover cercare gli indiani nelle riserve? Non c'è dubbio che la cosa più facile, a questo punto, sia proprio il ricorso alle formule, alle gabbie d'uso capaci di trovar una sede anche per gli outsider più astuti. Sociologia, psicologia, economia per sbaragliare il tratto misterioso dei giovani panzer dell'esproprio.

Noi, per parte nostra, non essendo gestori di alcuna cattedra universitaria di statistica o di psicologia sociale, ci limitiamo a cercar i reperti capaci di illuminare il buio che si ostina a toccare le nostre membra, convinti che alla base di tutto, almeno, ci debba esser la materia, cioè la realtà delle parole, dell'informazione, della conoscenza dei fenomeni legati alla pratica che si vive quotidianamente. Proprio per questo crediamo sia importante, innanzitutto, fornire qualche termine concreto di paragone e di indagine.

1) *Il manifesto di convocazione del convegno dei Circoli proletari giovanili tenutosi a Milano il 27-28 novembre '76.*

«Le tribù di emarginati, freakkettoni, giovani proletari di tutt'Italia calano su Milano. Due giorni di gioco, discussione, musica e... La voglia di vivere, di darci tutta la nostra esperienza. Abbiamo danzato a lungo intorno al Grande Totem nella stagione delle fragole.

Abbiamo attraversato le grandi praterie, visto le grandi montagne, percorso le lunghe strade per vedere la verde acqua salata nella stagione dei caldi colori.

E' arrivata la stagione della pioggia che confonde i colori, abbiamo avuto bisogno di calore, abbiamo avuto bisogno di restare uniti per vivere la nostra gioia nella stagione fredda.

Le giacche grigie ci hanno negato tutto, ci tengono affamati, ci spogliano con i loro occhi spenti, ci vorrebbero disperdere nel cemento di queste città, con le loro bocche di porci vorrebbero inghiottirci nelle putride viscere dei ghetti.

D'ora in poi il vento della nostra disperazione urlerà o-
73



gni attimo nelle orecchie delle giacche grigie.

La nostra rabbia sconvolgerà le loro menti di latta.

I colori della nostra dolcezza tingeranno il loro terrore.

Il loro disprezzo aumenterà la nostra forza.

La loro presunzione li perderà.

Abbiamo dissotterrato l'ascia di guerra!

Non fumeremo più il calumet della pace con le giacche grigie ».

2) Un estratto dal loro giornale: VIOLA.

« La logica dei sacrifici è la logica borghese che dice: ai proletari la pastasciutta, ai borghesi il caviale. Noi rivendichiamo il diritto al caviale: perché siamo arroganti (forse perché caratteristica dei giovani): perché nessuno potrà mai convincerci che in tempi

di sacrifici i borghesi possono andare in prima visione e noi no, che loro possono mangiare il parmigiano e noi no, o addirittura costringerci a digiunare. I privilegi che la borghesia riserva per sé sono i nostri, li paghiamo noi. Per questo li vogliamo conquistare e ne facciamo una questione di principio. Vogliamo tutti i proletari in pelliccia? No, vogliamo semplicemente prenderci le pellicce che i borghesi portano a nostre spese e ostentano per umiliarci: per il resto siamo dalla parte dei bisognosi, appoggiamo la loro giusta lotta per non farci ingoiare da chi domina sul genere umano. Il diritto sul gessossarcia dei privilegi della borghesia è un elemento nuovo dal 1968: ieri uova marce, oggi autoriduzione.

Otto anni dopo c'è un nuovo soggetto sociale, impreve-

dibile ed estremamente nuovo, le cui lontane radici possono essere riconosciute nel 1968 giovanile, nella ribellione dei capelli lunghi, nelle fughe da casa e nella prima musica nuova. Un nuovo soggetto sociale che entra con schemi propri e con tono dirompente sulla scena della lotta di classe, o meglio della vita quotidiana. E' il proletariato giovanile, quello vero e non le etichette che tanti vanno appiccicando come nel caso di Comitati Antifascisti, repentinamente trasformati in circoli giovanili.

Il proletariato giovanile è un'altra cosa, è un movimento la cui forza si basa sulla creatività (che non è accessorio più o meno superfluo, ma è la sostanza), la cui sopravvivenza è vincolata alla capacità di usare la forza, perché la questione è per i giovani:

o l'emarginazione totale o il potere totale.

3) Una telefonata: la loro viva voce

— « Pronto... Sono di GONG, ho avuto il tuo numero da Z. Vorremmo fare un servizio sui Circoli Proletari e volevo sapere, così, se eravate disposti ad un incontro, a farci vedere le cose che fate nei centri sociali, a parlare insieme.

— La cosa ci interessa molto, evidentemente... Ma io non posso dirti niente, devo prima parlarne con gli altri... Sai, con la stampa abbiamo avuto dei casini. Sono venuti quelli dell'Espresso, di Panorama, non ci hanno dato una lira e i servizi per metà se li sono inventati... ».

— Appunto, noi non vorremmo che succedesse una cosa simile...

— Comunque devo dirti subito due cose: si è deciso che per entrare nei centri sociali la stampa deve pagare... Siamo venduti come merce, perché anche GONG è una merce... E allora è giusto che ci si dia dei soldi... Centomila avremmo pensato... E poi il controllo politico sull'articolo...

— Ma! Può essere anche giusto però non capisco... Arrivano i grossi giornali, entrano, intervistano e non pagano una lira; e con il bel servizio che vi fanno... Arriviamo noi, che tutto sommato credo che almeno saremmo più seri... e ci chiedete i soldi.

— Hai ragione, e mi dispiace... ma abbiamo deciso così, e poi centomila non sono molte... sono le spese di un servizio, che sò, a Roma.

— Ma guarda che GONG non nuota mica nell'oro, anzi! E poi fa ridere che i primi a pagare per questa rigidità politica siamo proprio noi, un giornale per giovani che vi cerca proprio per non scriver scemenze...

— Te l'ho detto, l'esperienza ci ha scottati... Alcuni compagni si sono fidati dei giornalisti, ingenuamente, e quelli li hanno usati costruendo su chissà cosa. Anzi, quei compagni sono stati anche rimproverati molto seriamente.



Un test sulle radio locali

L'ASCOLTO IN CIFRE

La Macrotest ha svolto nell'estate del '76 un'indagine sull'ascolto della radio in Italia. Le stazioni prese in considerazione sono state le tre reti della RAI, le estere (Montecarlo, Capodistria, ecc.) e le emittenti locali. I dati sono stati raccolti con interviste personali presso un campione di 2017 individui. I risultati dell'indagine si sono però basati su 2000 casi, poiché per 17 interviste erano state rilevate delle irregolarità. Gli intervistati sono stati scelti con una estrazione casuale fra gli iscritti alle liste elettorali. Si sono definiti ASCOLTATORI di una radio gli intervistati che dichiaravano di aver ascoltato tale emittente per la durata di almeno 5-10 minuti fra le sei del mattino e mezzanotte. Sono stati classificati ASCOLTATORI DI RADIO PRIVATA tutti quelli che hanno esplicitamente dichiarato di aver ascoltato una radio privata e nella gran parte dei casi ne

hanno anche indicato il nome. Su 42 milioni di italiani adulti è stato rilevato che ben il 90% possiede uno o più apparecchi radio, di cui la metà esatta in modulazione di frequenza. Questa è la base « fisica », « ricettiva », su cui si fonda il fenomeno delle radio locali che appunto trasmettono in FM. E' stato calcolato poi che il 50% degli italiani ascolta tutti i giorni o quasi la radio, (tabella A).

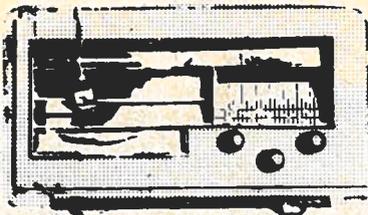


TABELLA A — Frequenza di ascolto della radio in una settimana per adulti, uomini, donne

Base = Adulti

	ADULTI	UOMINI	DONNE
— tutti i giorni o quasi	50,4	45,9	54,4
— 4 o 5 volte alla settimana	4,7	4,9	4,4
— 2 o 3 volte alla settimana	12,6	12,7	12,7
— 1 volta alla settimana	5,9	8	4
— meno di 1 volta alla settimana	3	3,6	2,5
— mai o quasi mai	23,4	24,9	22





L'ascoltatore medio (della RAI, delle emittenti estere o di quelle private) per quanto riguarda i programmi preferisce in assoluto la

musica leggera ma dà una notevole importanza (specialmente gli uomini) anche alle notizie di cronaca locale (tabella B).

TABELLA B — Programmi che interessano di più alla radio per adulti, uomini, donne.

Base = Adulti

	ADULTI	UOMINI	DONNE
— musica leggera	55,4	47	63,2
— musica classica	12,8	15	12,7
— commedie	21,1	11,1	30,4
— programmi di varietà	28,3	23,2	33,1
— notizie di cronaca locale	31,5	31,8	31,1
— notizie politiche, attualità	25,7	32	20
— notizie sportive	26	45,6	7,9
— programmi culturali	17,8	17,7	17,8
— altri programmi	3,4	3,8	3
— non sa indicare	6,2	5,5	6,8

Il 51% degli italiani viventi in zone dove operano le radio locali ascoltano almeno una volta ogni tanto i programmi di queste emittenti (tabella C). Di questi ascoltatori quasi tre quarti si sono dichiarati soddisfatti dei programmi

radiofonici locali, ma molto contenti della programmazione della RAI. Fra tutti gli italiani (il 37,2% dichiara che l'esistenza delle radio locali « è un bene », l'11,3% che « è un male » e il 51,5% « non sa ».

TABELLA C — Frequenza di ascolto delle radio private in una settimana per adulti, uomini, donne

Base = Adulti in zone che ricevono radio private

	ADULTI	UOMINI	DONNE
— tutti i giorni o quasi	16,5	14,7	18,7
— 4 o 5 volte alla settimana	4,5	5,8	2,9
— 2 o 3 volte alla settimana	13,5	12,3	14,9
— 1 volta alla settimana	7,7	10,3	4,5
— meno di 1 volta alla settimana	8,8	10,1	7,2
— mai o quasi mai	49	46,8	51,8

L'indagine tenta poi di definire l'identikit dell'ascoltatore medio di una radio locale. L'utilità di questo « ritratto statistico » è evidente. Sia per la pubblicità che per la programmazione da parte degli operatori delle radio avere in mano questi dati è un primo « matematico » passo avanti nell'organizza-

zione della propria emittente. L'ascoltatore tipico delle radio locali è per oltre il 50% un uomo di non più di 24 anni, di condizione socio-economica media, abita in un capoluogo di provincia del triangolo industriale italiano (Lombardia, Piemonte, Liguria) (tabella D).

TABELLA D — Profilo degli ascoltatori delle stazioni private, in un giorno medio per adulti, uomini, donne.

Base = Adulti che hanno ascoltato una radio privata

ETA':	ADULTI	UOMINI	DONNE
— da 15 a 24 anni	46,6	52,2	39,7
— da 25 a 34 anni	24	20,9	28
— da 35 a 44 anni	11,6	10	13,5
— da 45 a 54 anni	9,5	7,6	11,9
— da 55 a 64 anni	4,2	5,6	2,4
— oltre i 64 anni	4,1	3,1	4,5

CONDIZIONE SOCIO-ECONOMICA:

— superiore e medio superiore	19,8	25,8	12,3
— media	49	50,8	47
— medio inferiore	25,5	18,8	33,7
— inferiore	5,7	4,6	7

AMPIEZZA DI CENTRO:

— fino a 10 mila abitanti	29,6	24,3	36,4
— oltre i 10 mila abitanti	18,8	16	22,1
— capoluogo di provincia	30,7	37,5	22,4
— capoluogo di regione	20,9	22,2	19,1

GRANDI AREE GEOGRAFICHE:

— nord ovest	40,4	39	42,2
— nord est	26,3	24	29
— centro	11,4	18,6	2,4
— sud	4,4	2,2	7,2
— isole	17,5	16,2	19,2

HI-FI

IN ATTESA DEI SURGELATI...

Le dita incrociate e il respiro trattenuto del sottoscritto sono indice, qui in redazione, dell'arrivo di nuovi comunicati sulle ultime produzioni HI-FI: scorrere con l'occhio il listino prezzi provoca spesso tachicardia ed altri sintomi tipici della « sindrome del portafoglio ». Questa volta la sorte è stata relativamente benigna, nella vetrina delle novità è esposto un compatto che sembra ben bilanciarsi tra prezzo e qualità: l'AUSO-THORENS 215. L'apparecchio è frutto di un assemblaggio ottimamente calibrato di tre case, l'italiana AUSO-Siemens, la Svizzera Thorens

e l'ungherese Videoton.

L'aria piuttosto robustotta del 215 nasconde un'anima « sensibile », l'amplificatore, italiano, ha una potenza musicale di 2x15 watt, una distorsione inferiore all'uno per cento, più che accettabile, ed una gamma di risposta dai 20 ai 20.000 Hz (+/- 1,5 dB). Il frontale, un po' troppo vistoso a parer nostro, mostra subito come sia possibile personalizzare l'ascolto della musica; oltre ai soliti comandi, tutti a cursore, di volume, toni separati e bilanciamento, sono presenti infatti un regolatore del volume corretto fisiologicamente e due filtri per

gli alti ed i bassi. Il giradischi, svizzero, è il modello più semplice della recentissima linea TD. Il sistema di trazione a cinghia realizzato dalla Thorens per questo apparecchio si differenzia notevolmente dai modelli della stessa categoria sinora presentati sul mercato poiché la cinghia di trasmissione è in caucciù assorbe tutte le vibrazioni del motore che peraltro è saldamente ancorato al telaio principale e funziona a basso numero di giri. Tutte queste soluzioni impediscono che vengano trasmesse alla puntina anche le più piccole vibrazioni consentendo una

riproduzione perfetta e contribuendo alla maggior durata dei dischi. Non mancano naturalmente altri accorgimenti per l'antiskating, la discesa frenata, la correzione dell'errore di tangenzialità e il regolatore della forza di appoggio che si adegua a ogni tipo di puntina.

Queste caratteristiche tecniche, unite a quella dell'ottima cartuccia magnetica Stanton 500EE, sono abbastanza anomale nella media dei piatti utilizzati per i compatti e ciò va ad onore di questo apparecchio.

I diffusori in dotazione, ungheresi, sono a due vie (un



Il compatto Auso-Siemens 215

woofer da 200 mm. e un tweeter da 100), hanno una potenza massima consigliata di 20 watt ed una impedenza di 4/8 Ohm.

I modelli offerti sono due, uno piatto ed uno con profondità normale, entrambi con

un volume di 15 litri ma dalle identiche prestazioni: si opererà per l'uno o per l'altro solo in funzione dei problemi di spazio.

Stavo per dimenticare il prezzo: L. 250.000 (attenzione, è di listino!).

In attesa che dalla lontana Hong Kong arrivino contingenti di apparecchiature HI-FI usate, surgelate e a prezzo controllato (sperando sempre che i rivenditori poi non ce le vendino come nuove), passiamo all'ottimo registratore

A700 della Revox, marca che in questi ultimi tempi ha cambiato molte volte i propri listini prezzi (come le altre naturalmente...).

Le caratteristiche principali di questo stereofonico sono: tre motori a controllo elettronico della velocità, tre velocità di scorrimento (9,5 - 19 - 18 cm/s), controllo elettronico motore Capstan con oscillatore al quarzo, lampada di segnalazione di sincronizzazione, controllo elettronico dei due motori di avvolgimento mediante sensori di nuova concezione, tensione del nastro costante per qualsiasi diametro di bobina ed indipendente dallo stato di riempimento delle stesse. Non male.

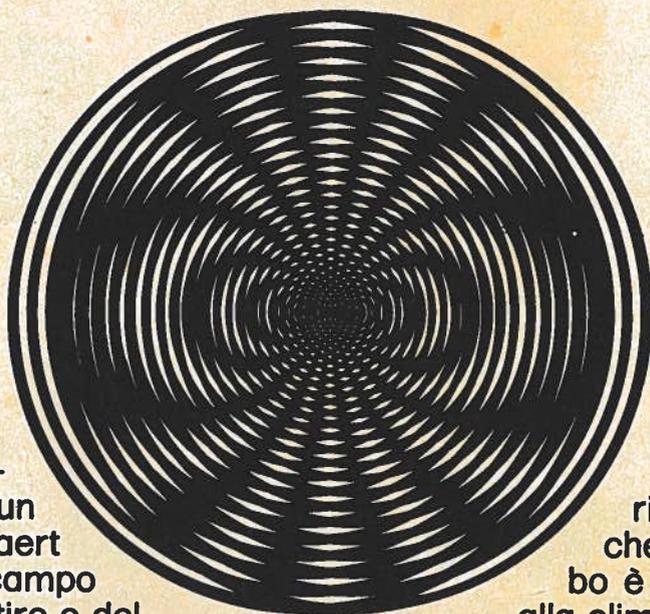
La Casa ce lo presenta come il registratore della IV generazione, vediamo il perché: possiede una memorizzazione di tutte le funzioni logiche, l'indicazione delle funzioni è effettuata su tasti luminosi, ha il tasto di pausa e ripetizione, analizza il movimento reale del nastro mediante un sensore ad alta frequenza che fornisce il segnale di nastro fermo e nastro in movimento chiudendo o liberando l'elettronica di avanzamento proteggendo il circuito da eventuali errori; ha l'arresto automatico a fine nastro e lo stop di sicurezza dopo due secondi dalla sua rottura, possiede un contatempo in minuti primi e secondi su 4 cifre in tempo reale alla velocità di 19 cm/s. (per le altre si dimezza o si raddoppia).

Vale la pena segnalare che le testine lavorano senza pressori, con fenomeni di usura dunque irrilevanti, che chi volesse può inserire una testina supplementare per le sincronizzazioni, e che esiste un effetto eco anche in stereofonia. Gli ingressi microfonicici sono 4, la risposta in frequenza a 38 cm/s; è di 30-22.000 Hz, molto elevata come vedete. Ma in stretta correlazione al prezzo di vendita che è di... un milionequattrocentoquattanta-

mila.
Va bé, di listino.

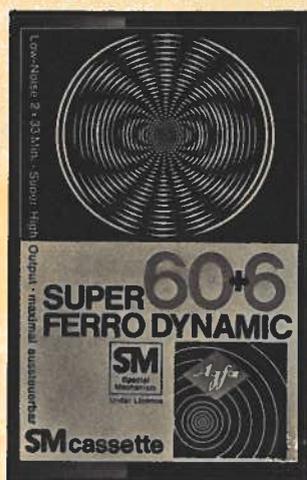


ASCOLTATECI



Di cassette ce ne sono tante, di tanti colori, di tanti prezzi. Come scegliere allora? Non vi chiediamo soltanto di scegliere un nome (e il nome Agfa-Gevaert significa molte cose nel campo tecnico scientifico del sentire e del vedere). Vi chiediamo di prendere una cassetta Agfa-Gevaert, di inserirla nel vostro registratore, e di sentire, semplicemente sentire. Sentire ad esempio la Super Ferro

Dynamic Agfa, la cassetta per chi non è disposto a perdere niente, nel passaggio tra originale e riproduzione. Vi accorgete che il rapporto segnale-disturbo è veramente naturale grazie alla eliminazione del rumore di fondo. La Super Ferro Dynamic comunque è solo un esempio: un esempio di quello che l'Agfa-Gevaert intende per cassetta da registrazione. Ricordatelo, quando state per scegliere.



SUPER FERRO DYNAMIC
con meccanica speciale (SM)
da 60' + 6', 90' + 6', 120'
Un prodotto di alte qualità
elettro-acustiche a un prezzo
del tutto ragionevole.
Le C 60 e C 90 durano
6 minuti in più.



STEREOCHROM HI FI
con meccanica speciale (SM)
da 60', 90', 120'
Particolarmente indicata
per registratori stereo
all'ossido di cromo.



AGFA CARAT
da 48', 60', 90'
Esalta le caratteristiche
di qualunque registratore.
A 2 strati: ossido di cromo
per le alte frequenze; ossido
di ferro per le basse e medie.

**Cassette Agfa per gente che ha orecchie
sensibili
molto sensibili
sensibilissime**





Fiat 126 Personal: da oggi sarà piú facile per un giovane farsi strada.

"Per me la macchina deve essere facile da guidare, robusta e non deve costare troppo. Deve cavarsela al meglio nel traffico cittadino ed essere capace di lunghi viaggi comodi e poco costosi".

Bene, ciò che tu chiedi è in un certo senso l'auto ideale e noi con le nuove 126 nelle versioni "base", Personal e Personal 4, ci siamo andati molto, molto vicino.

Facile da guidare perché piccola, almeno all'esterno, e compatta. Robusta senz'altro, perché nasce da

un collaudo di oltre 4 milioni di esemplari.

E per il costo tieni conto che oggi è la macchina che fa spendere meno.

In città la 126 Personal non ha rivali, ed è superprotetta dai piccoli urti e dalle graffiature, per via dei paraurti anche sui fianchi.

Il confort poi è garantito da un raffinato interno tutto rivestito di velluto e moquette con sedili molto imbottiti a schienale reclinabile e cristalli posteriori apribili a compasso.

Considera che il consumo a 60 km/h è di appena un litro ogni 22 chilometri. La 126 Personal è caratterizzata dal cuscino posteriore asportabile per avere una maggiore versatilità d'impiego e due tasconi rigidi portaoggetti sui passaruote.

La Personal 4 ha invece il sedile posteriore normale, cioè non asportabile.

Tutte le nuove 126 hanno ora i freni maggiorati, l'alternatore in luogo della dinamo e gli ammortizzatori piú morbidi.

FIAT

126 Personal. Amica della città.

Presso Filiali, Succursali e Concessionarie Fiat. Anche con rateazioni Sava.