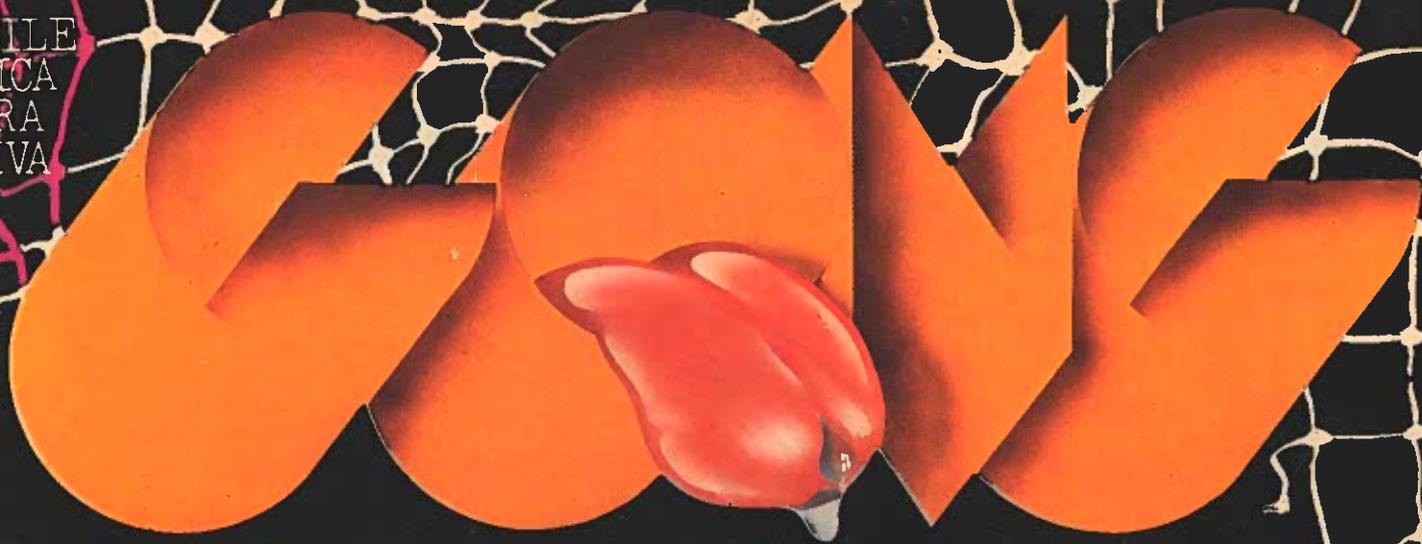


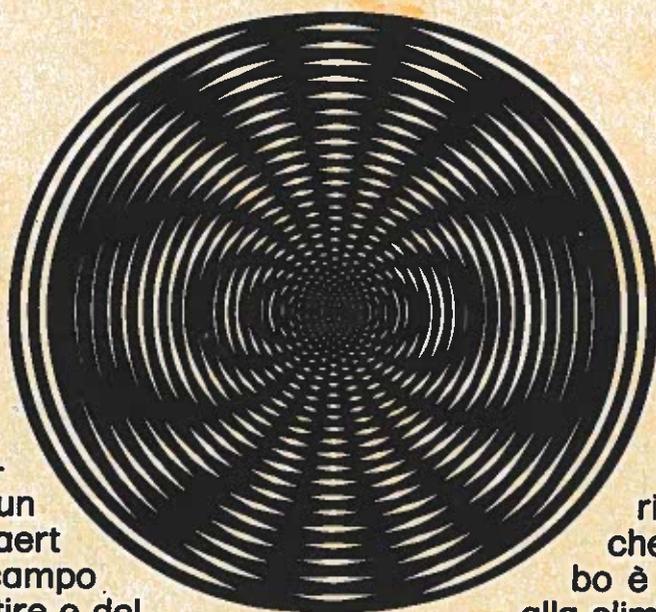
MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA
ANNO 4 N. 3
MARZO 77
LIRE 1500



VIAGGIO AL CENTRO DELLA TV RIFORMATA
LA FANTASCIENZA IN ITALIA ○ BOB DYLAN
LEONARD COHEN ○ NUOVO CINEMA D'ANIMAZIONE
JEFFERSON AIRPLANE ○ AREA ○ ARCHIE SHEPP



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

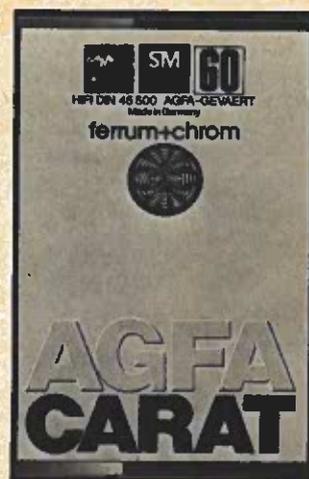
Dynamic Agfa, la cassetta per chi non è disposto a perdere niente, nel passaggio tra originale e riproduzione. Vi accorgete che il rapporto segnale-disturbo è veramente naturale grazie alla eliminazione del rumore di fondo. La Super Ferro Dynamic comunque è solo un esempio: un esempio di quello che l'Agfa-Gevaert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



Posta

Cari amici di GONG,

Sono un assiduo lettore della vostra rivista e la trovo una delle migliori nel campo musicale; tralasciando comunque le lodi (anche se meritate) vengo al « nocciolo della questione » (!).

Dal primo numero apparso quest'anno (e nel secondo) ho apprezzato molto l'idea dell'inserimento di un disco in modo da formare una discografia essenziale della storia del « POP » però ci sono 3 punti che vorrei chiarire:

1) Il primo punto è che vi vorrei far notare che i dischi che voi pubblicate insieme al giornale arrivano a noi lettori mostruosamente rovinati, con righe che tagliano gran parte dei microsolchi mettendo a repentaglio la durata della puntina e un ascolto pessimo; è chiaro che per 1500 lire non ci si può aspettare un gran che, ma almeno una protezione, come due strati di polistirolo o di cartone, gliela potreste mettere, penso che aumenterebbero gli « ascolta-lettori » e che il vostro scopo di questa pubblicazione di dischi avrebbe maggiori possibilità di avverarsi.

2) Il secondo punto è che potreste mettere oltre al disco di un determinato artista, i testi dei brani contenuti oppure in mancanza dei medesimi, i testi più significativi sempre dello stesso artista.

3) Un terzo punto (il più scottante) riguarda il prezzo del giornale: non vi sembra che le 1.500 lire siano un po' tante se fossero un tantino meno farebbe piacere a tutti i lettori.

Sperando che consideriate questi 3 punti non come rimproveri ma come consigli e come proposte, vi porgo i

miei sinceri auguri per il giornale, firmato:

Un amico lettore

Grazie per la lettera, però non riusciamo a capire il motivo dell'anonimato. In questi ultimi tempi molti lettori non si firmano o usano pseudonimi, specie quando scrivono missive critiche nei nostri confronti: ci pare assurdo quando lo spazio della posta è luogo di dibattito tra VOI e NOI e tra di VOI. E' pur vero che talvolta qualche nostro articolo non è firmato o porta uno pseudonimo, ma la responsabilità dei contenuti è allora collettiva, di GONG...

Cari amici di GONG,

è poco tempo che leggo il vostro giornale e nel giro di 3-4 mesi è aumentato da L. 800 a L. 1.500. Capisco che non è una cosa imputabile esclusivamente a voi, ma certo che 1.500 lire sono veramente tante (anche se c'è un disco), ed io sono una diciannovenne disoccupata e nonostante tutto assetata di musica e cultura, cose che diventano invece sempre più inaccessibili.

Sono d'accordo sul tipo di linguaggio da voi adottato perché credo sia un modo utile per creare un rapporto positivo con il lettore, che anziché prendere passivamente ciò che gli viene dato, è stimolato ad approfondire certi concetti e, anche se questo può costare a volte un po' di sforzo, aiuta a non smettere di pensare. Comunque l'importante è non cadere nell'ermetismo o nel narcisismo. Ciao a tutti, non sparite anche voi come Muzak e non cadete tanto in basso come Ciao 2001 (BLEAH!).

*Sonia Campanini -
Sociville, Siena*

Redazione di GONG,

è stato detto che lo scrivere di Bertonecelli e compagni è retorico, ambiguo e debolmente informativo; accessibile solo agli addetti ai lavori, e molte altre definizioni deviatorie per nulla costruttive.

Devo ammettere che i primi tempi (estate del '75), il sottoscritto allora tredicenne pioniere nel mondo prima classico e in un secondo momento (inverno '76) pop, blues e jazz, comprendeva ben poco di quell'insieme di strane parole (giudizio di allora) che comparivano tra le pagine di questo « mensile di musica e di cultura progressiva ». Ci volle esattamente un anno perché mi abituassi al giornale e per capire ciò che vi stava scritto, ma il fascino particolare del suo linguaggio mi fece desistere dal tentativo di abbandonarlo. La chiarezza bisogna cercarla accantonando la faciloneria sbrigativa; ciò accade nel clima di GONG: conserviamolo integralmente, senza cercare (da parte di chi vuole falsa chiarezza) di modificare un discorso profondamente sentito e vissuto da chi scrive su questo giornale.

Non vorrei un domani che un Bertonecelli, un Bolelli, un

Cella e tutti gli altri dovessero scegliere tra porre note chiarificatrici in fondo agli articoli, oppure chiudere baracca perché non penso che dopo gli sforzi compiuti e gli obiettivi raggiunti vadano a mendicare un impiego presso Nuovo Sound!

Inoltre lo stile di ognuno dei suoi giornalisti emana delle sensazioni pulsanti, ricche di forme espressive, che trasportano direttamente il pensiero di chi scrive agli occhi di chi legge, lasciando libero lo « spettatore » di criticare il soggetto di cui si tratta nell'articolo, senza essere influenzato da quest'ultimo.

Secondo il sottoscritto GONG deve continuare ad essere tale, non rinunciando a nuove ricerche, e ad arricchire le rubriche di carattere informativo che, allargando l'orizzonte della pluralità d'informazione, verrebbero a completare gli articoli critici.

Cordialmente vi saluta

*Gianni Bretto -
Montanaro, Torino*

**In treno
in Europa.
Tutti, fino
a 26 anni!
SCONTO
CIRCA
40%
Nessuna
formalità.**

Qualunque treno per quasi tutte le località

Ufficio viaggi

TRANSALPINO

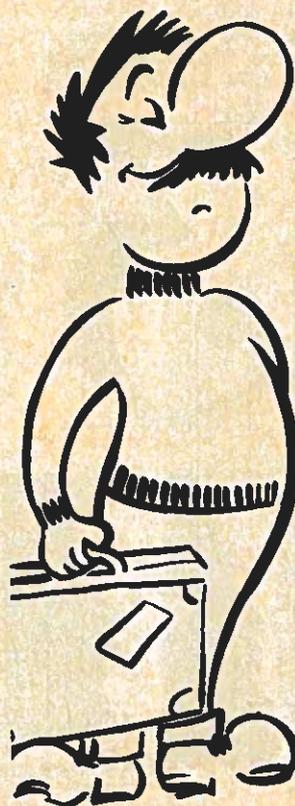
MILANO Stazione Centrale
Galleria di testa - tel. 270321

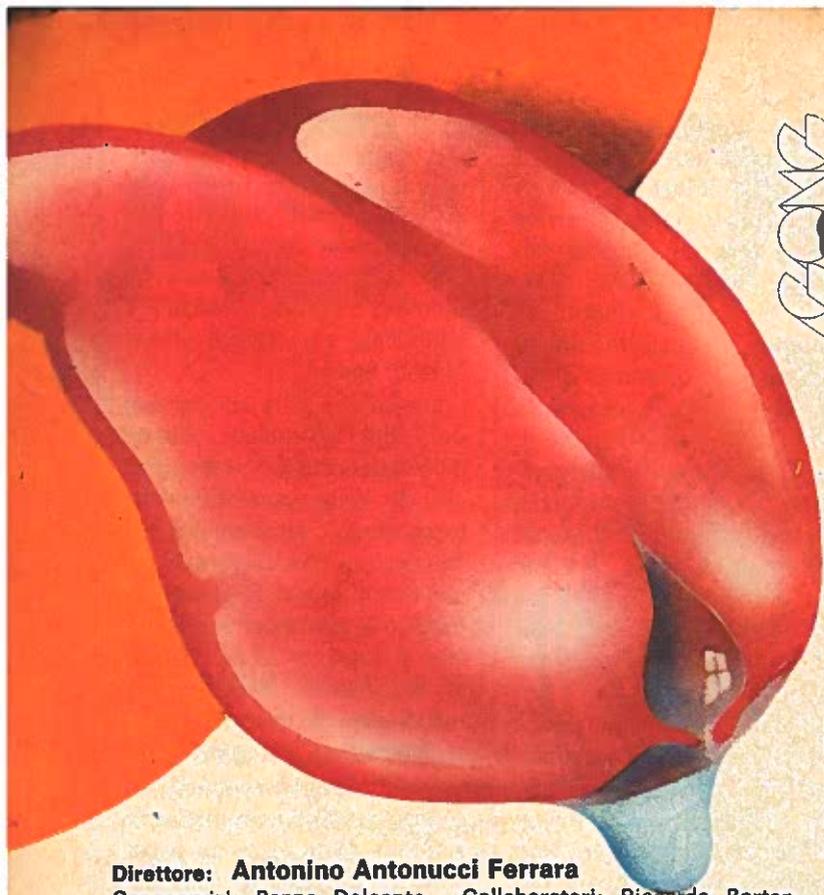
MILANO Via Locatelli 5 - tel. 650894/8

RIMINI Via Vespucci 11/C - tel. 26500

ROMA P.zza dell'Esquilino 8/A
tel. 4751075/064

Anche presso le principali agenzie di viaggio e le Associazioni giovanili.





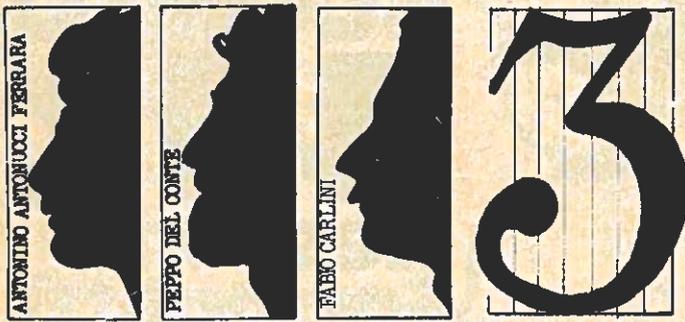
Direttore: Antonino Antonucci Ferrara

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

DIREZIONE / REDAZIONE Via Besana 2 - 20122 Milano; tel. 781261. PUBBLICITA' conc. escl. CEPE Compagnia Europea Pubblicità Editoriale s.r.l. - Sede e Direzione Generale: 20121 Milano, P.le Biancamano 2, telefono 666381 (5 linee con ric. autom.) - Teleg. CEPE, MI - Agenzie: 10129 Torino, C.so G. Govone 8, Tel. 518908 - 35100 Padova P. De Gasperi 18, Tel. 45192 - 00134 Roma, Via Cavour 133, Tel. 481049/4750818 - 80133 Napoli, Via Calata Ospedaletto 18, Tel. 314595 - 90139 Palermo, Via E. Albanese 114, Tel. 201999 - Distribuzione: Parrini e C. S.r.l. - Aderente A.D.N. Piazza Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992. - Stampa: Eredi Baracca s.r.l., Opera, Milano - Tipi e veline De Natale Antonio, Via Massarani 5, Milano, Tel. 5392427/5397614.

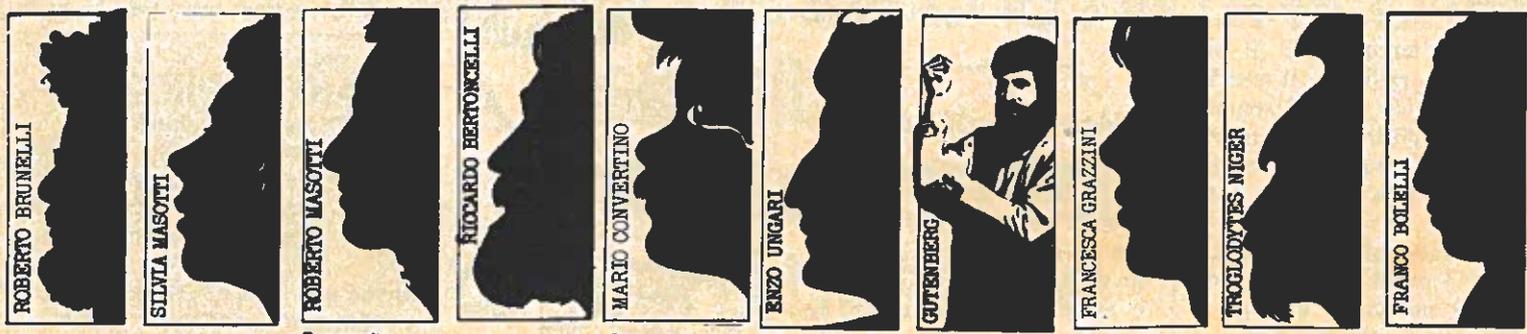
ABBONAMENTI: Edizioni EREDI BARACCA, via Romagna, Opera (Milano) - Tel. 5241541-2-3-4-5 - Annuale: lire 8000 - Semestrale: lire 4500 - Copia arretrata: lire 1600 (Versamento a mezzo assegno postale o circolare bancario) - Direttore Responsabile A. Sebastiani - Reg. Tribunale di Milano Il 7-10-1974 numero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

3 Posta	46 Un nuovo centro macrobiotico: Via dei Serragli, come e perché (Emina Cevro Vukovic)
6 Pop Documenti: Bob Dylan (Troglodytes Niger)	49 Sulla crisi dei concerti: I luoghi comuni non pagano (Franco Bolelli)
8 Gong Gazette	52 La controcultura nera in Italia: Si può fare d'ogni suono un fascio? (Gianni Emilio Simonetti)
10 Intervista esclusiva: Area di Ricerca e Autodifesa (Roberto Masotti)	56 Il boom della fantascienza: Sui sentieri della regressione (Claudio Asciutti)
15 Lungo viaggio dei Jefferson: Helas helas, l'Airplane s'en va... (Riccardo Bertoncetti)	59 Recensioni
22 Archie Shepp: Nel mezzo sta la commemorazione (Franco Bolelli)	66 Cinema d'animazione: Topolino si ribella (Enzo Ungari)
25 Cosa c'è di nuovo a Londra (Carlo Tunio)	69 Arriva il Gong-Libro!
29 Musica e Candelotti	72 Giovani e contraccettivi: Cronaca di un falso (Emina Cevro Vukovic)
31 Leonard Cohen testi: Un famoso impermeabile blu (Riccardo Bertoncetti)	74 Libri: Nella biblioteca di Babele (Gutenberg)
35 Conservatori: Gli orfanotrofi della musica (Roberto Brunelli)	70 Sotterranea: Deviants (Riccardo Bertoncetti)
38 Intervista a Zusaan Fasteau: Il cielo femminile non è prefissato (Gloria Mattioni - Franco Bolelli)	76 Hi-Fi: Dall'Olanda al Giappone (Roberto Brunelli)
40 Viaggio al centro della TV riformata: Continente perduto (Fabio Carlini)	Fotografie: Roberto Masotti (10 - 11 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 29 - 38 - 39 - 50) Silvia Lelli Masotti (30 - 42 - 43 - 46 - 47 - 48) Guido Harari (30)



Direttore

Caposervizi



Fotografie

Impaginazione e illustrazioni Cinema

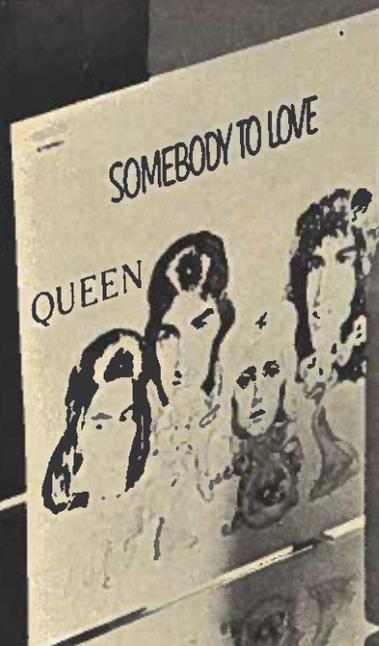
A Day At The Races

LP 3 c 064-98485/Mc 3 c264-98485/ST8 3 c364-98485/single 3 c006-98428

QUEEN



*Queen
A Day At The Races*

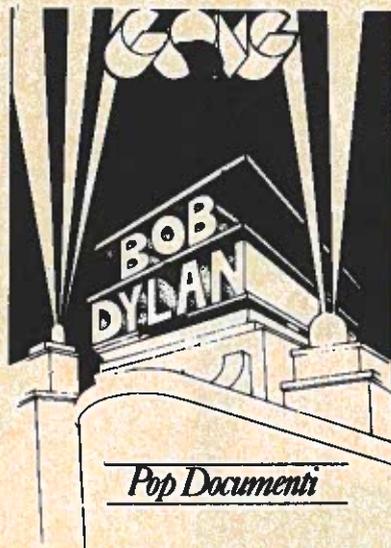


EMI

marketed by
Emi Italiana SpA



*A Day At The Races
Queen*



Pop Documenti

Fermare il tempo dylaniano (catturare su nastro le canzoni di un concerto, la recita che un tempo era teneramente ipocrita e oggi conosce smorfie più amare) è sempre stato sogno difficile. Per lungo tempo fu vietato, senza ragione plausibile, conoscere quelle gesta, le « pubbliche virtù »: un disco live giunto allo stadio finale di lavorazione (**Bob Dylan At Carnegie Hall**, splendido concerto che oggi risplende in un sostanzioso bootleg, **Are You Now or Have You Ever Been**) venne colpito dal non placet dell'artista e non vide mai la luce. Così solo gli amici del Greenwich e i ragazzi del campus americani 1963-1966 (e le folle dei teatri europei, quando Dylan fece « visita pastorale » nei mesi di **Blonde On Blonde**) ebbero dimestichezza, per lungo tempo, con la « scienza concertistica » del personaggio.

Negli ultimi anni, Dylan ha smussato l'angoloso carattere, i pushers discografici hanno fatto il resto. **Before the Flood** ha splanato la strada, dimostrando il veleno di cui lo Zimmerman è capace una volta in scena (**American Tour del 1974**); più recentemente, **Hard Rain** si è incaricato di spiegare una delle tante maschere dell'uomo contemporaneo, rendendo onore all'ormai mitica **Rolling Thunder Revue**. Ma più delle « cose ufficiali » han confortato i nastri che per vie

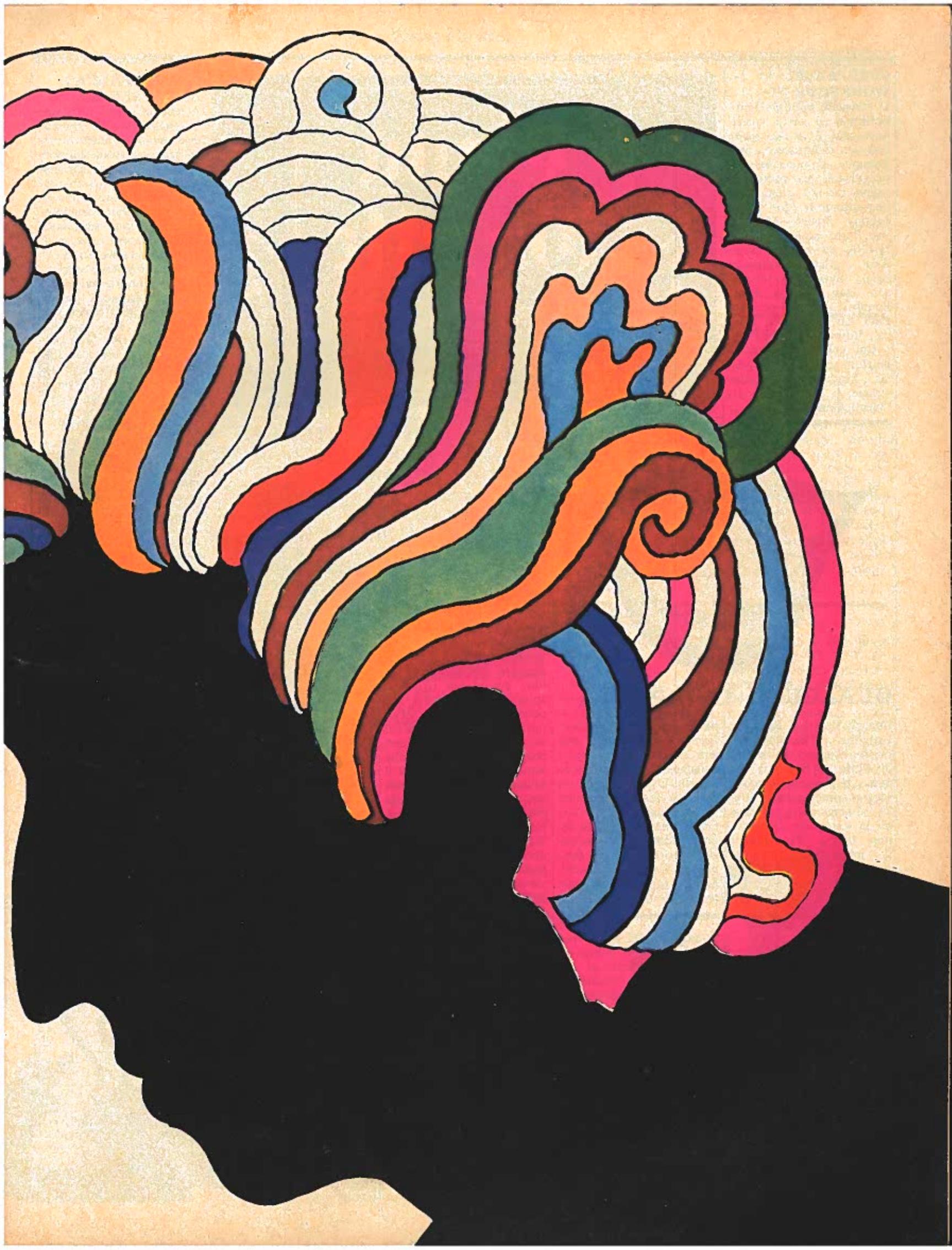
misteriose son giunti all'ascolto, piccolo catalogo di « travestimenti » umani e di meraviglie sonore. Così oggi possiamo sapere del giovanissimo hobo, quello del Gaslight 1962; del folksinger consolidato della Carnegie Hall e degli « anni dello sviluppo »; del pioniere di Newport (con la Butterfield Blues Band)!; dell'uomo europeo del 1966, con la Band; e via sino ad oggi, passando per la drammatica ora e mezza di Wight, alla fine del suo decennio. A parte la valanga d'inediti, alcuni dei quali veri e propri « cavalli di battaglia » davanti al pubblico (così **Who Killed Davey Moore**, così **Tomorrow Is A Long Time**), tanta documentazione serve anche a inquadrare meglio il personaggio nel suo tempo: c'è sempre qualche frase, qualche atteggiamento, qualche nuova piega sonora che può aiutare nella difficile partita a scacchi con Dylan.

I quindici minuti di questo disco sono il piccolo contributo di GONG per una **histoire live** del personaggio. Sotto l'occhio impietoso della « macchina da presa », l'ultimo ritaglio di storia dy-

laniana, la celebrazione egoica e divertente che è già passata alla storia come **Rolling Thunder Revue**. Girando da un locale all'altro degli Stati Uniti, il Bobby del '75-'76 fa puntuale riassunto della propria vita, chiamando a raccolta amici, valletti, adulatori, ogni sorta di spettri personali. La mente instancabile ha preparato una nuova gabbia musicale, dove poter imprigionare oggetti, emozioni di un tempo; proprio qui, nella rilettura pazzesca di **I Dreamed I Saw Saint Augustine**, di **It Ain't Me Babe** (non più tarantolate come all'epoca di **Before the Flood**; ma cosparse di aromi, vestite di candore americano), si gioca la partita col nuovo dylaniano, già illustrato da **Desire**, fonte di più di una polemica.

I dubbi rimangono, come non demorde il « violino al ribes » della Scarlett Rivera; ma pure affiora, e in misura ancor maggiore che non nei **long playings** in studio, la grinta del personaggio e l'indecifrabile voglia di fare, come le « pietre rotolanti » di **Hurricane** riescono a dire, con schiuma rabbiosa.

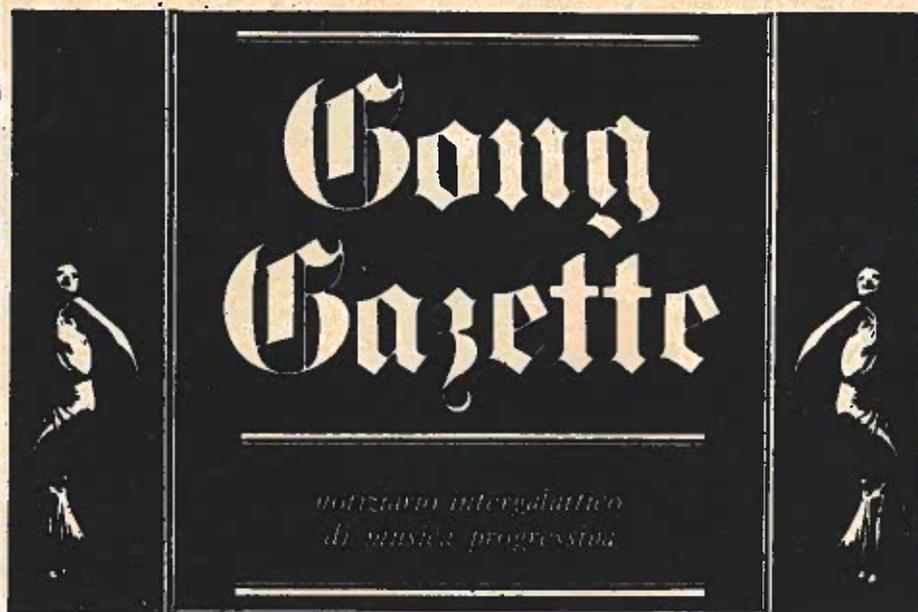




FREE MUSIC WORKSHOP '77

Il consueto appuntamento berlinese si terrà quest'anno dal 7 al 12 aprile con un succulento programma di musiche improvvisate. Vi parteciperanno tra gli altri nomi del calibro di Alan Silva, Johnny Dyani, Maarten van Regteren Altena, Barry Guy, Steve Lacy, Irene Aebi, Alex Schlippenbach, Sven-Ake Johansson, Han Bennink, Peter Bennink, Peter Brotzman, Paul Lovens, John Tchicai, Edward Vesala.

Chi volesse altre informazioni scriva a Free Music Production, Behainstrasse 4, 1000 Berlin 10 (West) Germany.



Gong Gazette

notiziario intergalattico di musica progressiva

GOA E FRANCKY ALL'ARSENALE

A Milano presso il Teatro Arsenale. Goa e Franky, due geniali liutai/musicisti francesi (vedi GONG, giugno 1976), per la prima volta in pubblico in Italia, hanno dato una interessante dimostrazione-concerto con strumenti, assolutamente « diversi », costruiti da loro stessi.

Particolarmente apprezzate le sonorità, acustiche, prodotte da degli oggetti che potrebbero essere presentati in una biennale d'arte moderna. Il discorso musical-sonoro dei due, che si muove « attorno » a svariate culture musicali, è estremamente stimolante, sarà bene seguirli quando in aprile ritorneranno da noi per una serie di concerti che speriamo sia possibile organizzare.

PACCOTTIGLIA

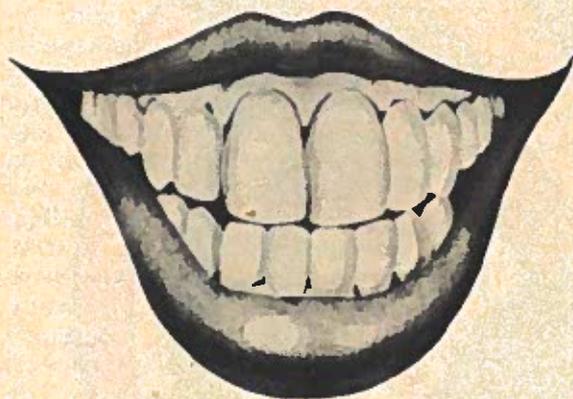
Dopo il « lungo sonno » successivo alle feste natalizie, il Mercato si risveglia con brividi primaverili. I Kraftwerk tornano all'assalto dell'isteria con *Trans Europa Express*, mentre John Martyn riprende le « tirature non limitate » con *So Far So Good*. Gradito ritorno di Gene Clark (*Two Sides of Every Morning*) e di Jack Bruce con la sua Band (*How's Trick*) mentre Roy Harper, cui gli Zeppelin levarono tanto di cappello anni fa, fa capolino con *Bull Ming Verse*. Negli States, ennesimo esercizio di patetismo da parte di Country Joe (*Mountain Moving Time*) e azzeccata ristampa di un « classico del rock dei '60 », *Back in the USA* degli MC 5.

SULLA STRADA DELLA GLORIA (E DELLA SPECULAZIONE)

Woody Guthrie è al centro, in questi giorni, di una « manovra speculativa » a tenaglia che sta appassionando l'America musicale. Morto al principio degli anni '60, povero e sconosciuto, dopo una vita di stenti senza ricompense « mercantili », Guthrie viene oggi ipocritamente onorato con un film, *Bound For Glory*, ispirato alla biografia del personaggio, scritta negli ultimi anni della sua vita. Nel contempo, almeno cinque case discografiche stanno commemorando l'artista, con incisioni varie, « omaggi », reliquie più o meno interessanti. Nell'occhio del ciclone la Warner Bros., che ha riedito i due volumi di *Tribute of Woody Guthrie*, un interessante disco degli anni '60 con Dylan, Coun-



try Joe e altri personaggi del pop, e si appresta a pubblicare le incisioni « classiche » del cantautore americano.



QUALCUNO CI RIPROVA

Con gli Shakti di John McLaughlin (il nuovo complesso acustico dell'uomo di *Birds of Fire*, già apparso in Europa l'estate scorsa) ricomincia in Italia, almeno nelle previsioni, la « stagione di caccia pop 1976 ». Protagonisti il manager Ottaviano, « quelli che vogliono sentire la musica », gli organizzatori di tre città ita-

liane (fine marzo, si assicura), i partiti della sinistra, piccola e grande, gli Apaches e chi per loro, la Polizia. Ospite d'onore, in barba e manette, Renato Vallanzasca e la sua Gang Band. In Italia gli Shakti dovrebbero propagandare il nuovo *long playing* appena uscito, *Ecstasy* (ci viene da ridere...).

SUCCHI GASTROGRAFICI

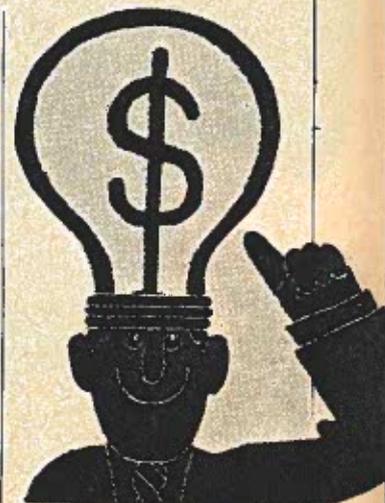
Bob Dylan, sull'esempio dei Jefferson (che hanno appena edito un doppio album con un brano inedito, *Please Come Back*), cerca di « sfruttare » i collezionisti con un 45 giri che presenta *Stuck Inside The Mobile* (la vecchia canzone di *Blonde On Blonde* rifatta dieci anni dopo su *Hard Rain*) accoppiata a un brano mai pubblicato, *Rita May*, registrata nel 1975 ai tempi delle incisioni di *Desire*. Non è la prima volta che

Dylan sceglie il 45 giri per lanciare « idee nuove »: all'epoca d'oro ci fu l'esempio di *Positively Fourth Street*, mai stampata su 33 giri, e in età più recente si possono ricordare i casi di *George Jackson* e di *Watching The River Flow*. Nell'area dei bootlegs non si segnalano particolari novità, a parte l'attesa ristampa delle *Dylan/Cash Sessions*, registrazioni avvenute a Nashville ai tempi di *Lay Lady Lay* e mai « accettate ufficialmente » dagli onni della Columbia.

SUPERBLUFF-SESSION

All'Old Waldorf di San Francisco, alla fine di gennaio, Al Kooper ha ripreso in mano organo, piano e « aggeggi elettronici » per esibirsi con la sua *band* e, come ai tempi d'oro, con il chitarrista *bluesrock* Michael Bloomfield. Programmato come *Supersession n. 3*, lo spettacolo non si è concluso nel migliore dei modi per un alterco tra il *manager* di Kooper e il proprietario del locale; il vecchio

Al, in effetti, non aveva nessuna intenzione di sfogare la propria libidine nostalgica e puntava invece a lanciare il nuovo (deludente) *long playing*. Così, dopo qualche timida sortita con Bloomfield, Kooper se n'è andato lasciando il posto al glorioso *bluesman* bianco. Bloomfield, con la nuova *band* comprendente il bassista Roger Troy, il batterista Tom Dolinger e il celebre pianista Mark Naftalin, non si è fatto pregare e ha riscosso notevole successo.



UNA CASSETTA (DISCOGRAFICA)

IN CANADA'

Dopo il boom dei dischi giapponesi (molto jazz, un po' di rarità pop, incisioni impeccabili e splendida veste grafica) è esplosa in Italia la mania dei dischi canadesi d'importazione. Il materiale riguarda perlopiù cantautori indigeni che, sulla scia del buon successo della tradizione americana dalle nostre parti, vengono ascoltati

con interesse presso una vasta cerchia di discofili. Bruce Cockburn, Murray Mc Lauchlan, Ian Tamblyn, Valdy sono i nomi più rilevanti del panorama, personaggi legati all'ambiente *countryfolk* americano. Non mancano le « sorprese » in altri campi, *long playings* altrove inediti; così, il fanati-

co del beat potrà lustrarsi le orecchie con un bel *Hollies Live*, lo studioso della « protesta dei '60 » si aggiornerà con *Gunfight at Carnegie Hall* (Phil Ochs, dal vivo 1970) e l'ammiratore di Shawn Phillips potrà finalmente trovare le rarissime incisioni anteriori a *Contribution*, sino ad oggi negate all'ascolto.

Net wt 57 g



BEATLES NEWS

Grande euforia per le risolte controversie economicomico-legali tra i Beatles (Apple) ed Allen Klein (ABKCO) al quale la Apple andrà a versare la modica somma di \$ 5.009.200 (in origine erano quaranta milioni) lasciando finalmente liberi i

quattro di Liverpool di riunirsi secondo piacere e necessità. Particolarmente apprezzati da Klein gli « infaticabili sforzi e l'ingegno » alla Kissinger dimostrati durante i negoziati da Yoko Ono Lennon ».

PETER GABRIEL: ANNUNCIAZIONE ATTO II

Ad un anno e mezzo dalla sua dipartita dai Genesis, Gabriel torna a regalare sorrisi e curiosità agli *aficionados* di sempre con un album « solo » prodotto da Bob Ezrin e registrato assieme a Robert Fripp (al banjo!!) e a Steve Hunter. Un tour americano è già in corso.

C.D.L. UFFICIALI

Da alcuni mesi a questa parte i ragazzi del Canzoniere del Lazio girano per il mondo a rappresentare la musica nostrana. Dopo numerose tappe africane, il gruppo è stato recentemente ed ufficialmente invitato dal Governo della Germania Orientale al Festival della Musica Folk. Per l'occasione, C.D.L. si è presentata oltre che col nuovo sassofonista e flautista Maurizio Giammarco, anche con Mauro Pagani, che ha dato man forte col suo violino.

MOVIMENTO DI QUESTORI (PREGO, DI MUSICISTI)

« Evasione in massa » di alcuni ribelli inglesi dalla Island Records, etichetta un giorno conosciuta come protettrice degli infermi. Eno, Fripp, Bryan Ferry e i Roxy Music, Phil Manzanera sono fuggiti dagli uffici di Saint Peter's Square e sono approdati alla Polydor, reclamando maggior spazio. In America, invece, i

Kinks hanno raggiunto la Arista, incidendo subito un album, *Sleeptwalker*. Alla casa di Clive Davis sono giunti anche (udite, udite!) i Grateful Dead e Commander Cody, che ha da poco sciolto i Lost Planet Airmen e si fa accompagnare da una non meglio identificata *Sutro Symphony Orchestra*.

IL FUTURO E' ROSSO

La Red Records, ha in programma per i prossimi mesi una serie di dischi piuttosto interessanti. Il primo ad apparire sul mercato dovrebbe essere un album di Mario Schiano, *Test*, appena terminato di registrare con giovani e non ancora conosciuti musicisti italiani (tra cui il giovane fratello di Massimo Urbani, al sax soprano). Sempre nell'ambito italiano, previsto l'esordio discografico di un

giovane promettente sassofonista bergamasco, Tino Tracanna. La « novità estera » dei prossimi mesi dovrebbe invece essere costituita da un pianista bianco, Michael Smith, che da anni opera in Europa (qualche disco con la *Chant du Monde*) senza aver mai raggiunto grande notorietà. Il *long playing* della Red Record prenderà in considerazione vecchie incisioni inedite del *keyboarder*, datate circa 1970.

GRASSI DOCET

Voci di un certo peso, vicine al nuovo Consiglio d'Amministrazione, informano che Paolo Grassi, neodirettore in carica, vuole più musica leggera durante le fasce radiofoniche diurne e classica durante quelle notturne, lasciando inalterate alcune trasmissioni di sicuro ascolto.

Fra queste ultime ci sembrano degne di nota Radio 2 Ventunoventinove, trasmissione trisettimanale, unica isola nel mare di noia e di ovvietà qualunquistiche della rete democristiana.

Sulla rete 1 ci è parso interessante 1° NIP, primo meridiano, che, pur tra notevoli contraddizioni, talvolta raggiunge notevoli livelli culturali e Reflex, dal taglio storico divulgativo. Sul terzo sono spesso ascoltabili le trasmissioni di Raffaele Cascone e di Gianluca Luzzi assieme al Jazzgiornale di Gino Castaldo.



Intervista esclusiva a Stratos, Fariselli e Tofani

Area di Ricerca & Autodifesa

Area si trasforma, Area diventa gruppo aperto. Stratos, Fariselli e Tofani restano i soli elementi fissi: pronti ad affrontare le più diverse esperienze, ma anche le polemiche. Dopo l'accoglienza concitata e controversa di Maledetti si discute di nuovo moltissimo (a sproposito e a proposito) sui vecchi e i nuovi enigmi: la progettazione politico-musicale, le forme rinnovate di esibizione dal vivo, l'improvvisazione, le contraddizioni, i diversi linguaggi, l'elaborazione del fumetto « Area », i rapporti con gli altri musicisti e con il pubblico.

I tre Area si difendono e a volte contrattaccano, spiegano i loro progetti e le difficoltà che continuano ad incontrare. Ma soprattutto confermano — anche agli occhi dei loro critici più accaniti — la caparbia con cui da sempre conducono la loro battaglia di ricercatori. Prima di tutto alla ricerca di se stessi.

DEMETRIO STRATOS

D. - Come diventa cantante Demetrio?

R. - Ho iniziato a cantare per caso, ho iniziato come pianista. Ho studiato al conservatorio di Alessandria d'Egitto la fisarmonica a bottoni e da lì ho iniziato a studiare il piano, come autodidatta. Non riuscivo evidentemente a suonare Mozart vista la mia antipatia verso la musica classica, che quando si è piccoli penso sia un fatto generale. La musica classica è una castrazione per tutti quelli che studiano all'età di 9-11 anni. A 19 anni arrivo in Italia sapendo suonare il pianoforte; in quel periodo accompagnavo un cantante tipo

Demetrio Stratos



Peppino di Capri, parlo di 10-11 anni fa. Una sera visto che il cantante era arrivato malridotto per un incidente, mi son trovato a sostituirlo, e ho dovuto cantare tutta la sera quello che faceva lui, più altre cose, quindi ho cominciato facendo Little Richard e quelle cose lì. Chiaramente funzionò quella sera lì, lo credo molto nel caso...

Poi, come seconda esperienza, c'è stato il Santa Tecla, sempre

Patrizio Fariselli

a Milano, dove mi sono fatto le ossa per sei mesi cantando ogni sera dalle 9 alle 3 del mattino, non stop; allora si facevano Animals, Ray Charles, blues in genere. Quindi questo ha contribuito ad allenare i miei muscoli fonico articolatori, e per 3.500 lire a sera...

Poi comincia l'esperienza con i Ribelli, che è stata abbastanza interessante, tutto sommato. Incominciava il genere soul che al-

Paolo Tofani

lora non era molto famoso (lo è certamente più adesso) e i Ribelli erano il primo gruppo, staccatisi da Celentano, a proporre in Italia questo tipo di musica.

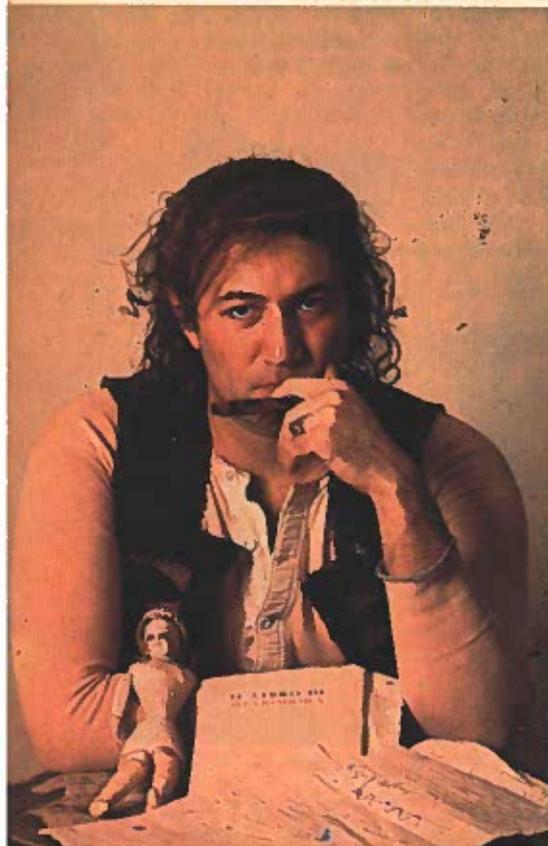
In quel momento ho vissuto una esperienza molto bella, con Stevie Wonder a Sanremo; noi suonavamo al Whisky a Go Go, parlo del 1967, per sei giorni. Wonder era venuto per il festival della canzone, e lo bocciarono subito... Rimase ugualmente, e si ritrovò nel locale dove suonavamo noi, venne tutte le sere e cantavamo assieme fino al mattino, facevamo un casino incredibile. Questo mi è servito molto da un punto di vista umano, e anche per capire a fondo la qualità di questo genere musicale. Tutti ammiriamo oggi Stevie Wonder: è ancora un grande.

Più tardi ho passato un po' di tempo in America, suonando e cantando anche per gli emigranti. Suonare e cantare per un cantante è un fatto estremamente importante per la sua crescita, la musica in sostanza sta in fondo a tutta l'esperienza.

Con il 1° aprile '70 c'è lo scioglimento dei Ribelli. Pensa che bello scherzo... E, poi Capozzo, finalmente, mi porta un po' di Blood Sweat & Tears e un po' di Coltrane. E così partiamo insieme per gli Area.

D. - Tu e Giulio Capozzo siete stati i due « soci fondatori » di Area?

R. - Sì, suonavamo assieme prima che Area nascesse, questo per un'anno e mezzo circa; ce ne sono successe di tutti i colori. Abbiamo avuto con noi musicisti inglesi, spagnoli, in quel periodo



ce n'erano molti in giro per l'Italia. Facevamo molto lavoro da balera, però cercavamo anche un po' di gente disposta a fare « del free », che allora era una roba a livello di cantina.

D. - In questo cambiamento giocava il suo ruolo il mito jazzistico, oltre che l'aspetto ideologico del free.

R. - Sì, come improvvisazione, come liberalizzazione della musica, dell'individuo, trovammo Busnello, allora, e anche un chitarrista ungherese Lambitzi, molto bravi. Cominciammo a suonare a provare moltissimo, parlammo con Mamone, ed ebbero inizio un numero incredibile di tournée, come complesso spalla, con Rod Stewart e i Faces, i Gentle Giant, per raccogliere fischi più che consensi. Dal '72 ci siamo accorti di una certa crescita nell'ambito free, l'abbandono di molte ingenuità. Con la maturità, cercavamo di vederci chiaro: trovammo degli agganci con la musica mediterranea, araba, greca, dell'area balcanica.

D. - Il vostro retroterra comunque è da considerarsi tipicamente rock.

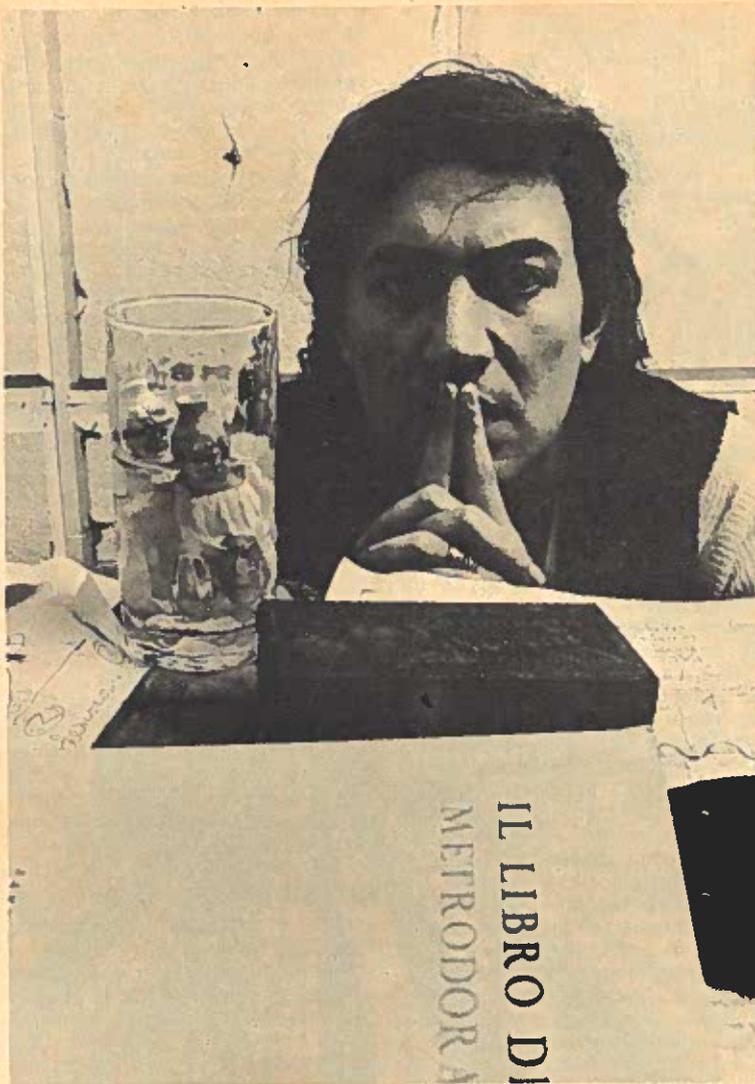
R. Certo, io e Giulio venivamo direttamente dal pop. Tutti venivamo dal pop; solo Busnello era veramente padrone del linguaggio jazz. Il nostro aggancio con il jazz era stato il blues. Il massimo del jazz per noi allora erano i Blood Sweat & Tears. Poi il gruppo ha preso un'altra piega: il discorso politico è nato appena è entrato Fariselli, alcuni di noi venivano dall'università... Tutti avevamo questa passione politica di base. E così il discorso musicale è maturato assieme a quello politico.

Arriviamo al primo disco, *Arbeits Macht Frei*, con Patrick Dji-vas, e c'erano molte cose condensate: la voglia di rompere barriere anche se non con molta chiarezza, cercando di coagulare tutte le nostre esperienze precedenti e superarle contemporaneamente. La chiarezza è arrivata con Cage, attraverso Hidalgo e Marchetti: abbiamo imparato che « il non essere è », questo riferito anche all'extramusicale.

... E poi l'incontro con la letteratura Fluxus. (Sassi conosceva Cage da quindici anni, credo), tutto questo è stato molto importante. Per me è stato fondamentale. Arriviamo così al secondo disco, *Caution Radiation Area*, dove il caso ha giocato molto, e capire cosa sia il caso è stato determinante per la nostra evoluzione.

Questo era frutto dell'improvvisazione, e da questa si ricavano i momenti più interessanti, parlo anche da un punto di vista vocale, spesso momenti inaspettati, inediti.

Questa ricerca sul caso ha un esempio significativo nell'esperimento realizzato durante il nostro concerto all'ultimo Festival del Parco Lambro: l'esecuzione di *Caos parte prima* con la partecipazione del pubblico che causava variazioni del tutto casuali, nei sintetizzatori di Tofani, mediante il contatto delle mani. L'aggiunge-



re, il togliere il contatto, il numero di persone coinvolte al momento, determinavano questo caos imprevedibile, però controllato, ma pur sempre casuale.

La musica è in questo caso secondaria, è un pretesto per innestare altri meccanismi.

La radicalizzazione estrema, sempre parlando di « caso », l'abbiamo con *Caos, parte seconda*, quello del concerto alla Università Statale di Milano, quello ancora che compare nel nostro ultimo disco, *Maledetti*.

D. - Ognuno di noi ha dei modelli che ha seguito o segue culturalmente. Nel tuo caso si possono fare degli esempi?

R. - Io, non ho avuto dei veri modelli (di tipo ideologico), ho avuto, piuttosto, dei passaggi, dei movimenti frequenti: sono psicomotorio. Nei primi anni i modelli più consistenti erano quelli del soul (Ray Charles soprattutto); e poi le radici del blues (penso a cantanti come Jimmy Witherspoon) che sono indispensabili per darti il cosiddetto « feeling ». E, poi Coltrane, che ho sempre ammirato, ma lui fa parte di tutti, ha insegnato a tutti. Da Coltrane sono passato repentinamente a Cage. Cage, però non è stata solo una scelta intellettuale, infatti mi sono reso conto che inconsciamente avevo la sua stessa visione del mondo. Cage, è stato un momento molto importante della mia vita, in cui ho capito cosa c'è

critica, quindi ti lancia. Un'altra cosa che mi sta a cuore ultimamente, è il vivere l'improvvisazione, non come risultato estetico formale ma come pensiero di base che può essere ripreso, riadattato da altri musicisti ma non muore in un disco.

D. - E il momento dei progetti singoli, individuali, cosa rappresentano?

R. - Io ho già fatto il mio primo disco in solo, *Metrodora*, Tofani ha già registrato il suo, Fariselli anche. Proprio ora sto preparando un secondo, che è più importante del primo, naturalmente, anzi il primo mi sembra adesso riascoltandolo un « disco pop », del resto sono cose ormai vecchie, di due anni fa. Oggi mi sento più preparato in materia vocale. Non vedo solo l'aspetto creativo della cosa e lo studio delle nuove possibilità, mi interessa sapere che cosa è la voce, conoscere da dove nasce.

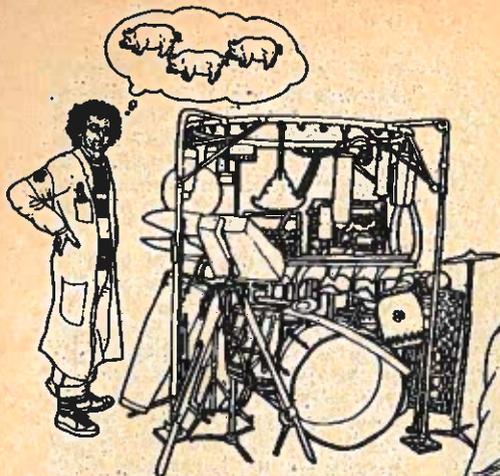
Se uno compra un clarinetto, lo smonta, vede come funziona il meccanismo, al limite ne segue la fabbricazione, capirà qualcosa di più delle sue possibilità; la voce invece è una cosa a parte, non si sa da dove venga, questo in un senso fisiopatologico, anche; quindi bisogna andar per tentativi, fare continui esperimenti.

Sono comunque molto pochi gli esempi di autentica riscoperta della voce. Poi bisogna vedere come affrontano il problema della vocalità; nel jazz si tratta di strumentalizzare la voce, seguire la voce degli altri strumenti, un sassofono ad es., con variazioni, bei suoni, questo riferito soprattutto alle dorine, che hanno più possibilità di salire con la voce, poi c'è l'uso « classico », musica contemporanea inclusa. Penso che sia molto utile sperimentare vari campi, avere tutti i muscoli fonatori allenati. Troppo spesso uno rimane chiuso nel suo ambito e basta, anche una Jeanne Lee fatica ad uscire da un ambito jazzistico, Cathy Barberian, forse la più grossa cantante vivente, nonostante l'età, si limita all'ambito contemporaneo. La cosa più importante allora è fare cose diverse, cantare con Steve Lacy, con Markopulos (che è un incredibile musicista di musica popolare), fare delle cose con Cage, vivere varie esperienze.

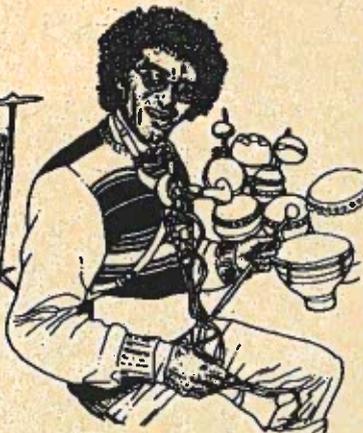
D. - Di tanto in tanto ci sono momenti in cui la tua voce mi infastidisce; per la pronuncia e talvolta per un uso sbraccatamentemente rock che tu ne fai, questo lo avverto con Area, non in *Metrodora*, nei lavori sperimentali. Lì non ci sono sbavature...

R. - Non ho mai curato la pronuncia perché non mi ha mai interessato, poi perché penso che la pronuncia corretta e la lingua siano grosse castrazioni, per il cantante. Ho questa pronuncia perché sono greco, non sento le doppie, poi ho abitato per diverso tempo in Romagna.

Del resto c'è una differenza enorme tra il mio lavoro in *Metrodora* e quando si canta invece con degli strumenti; infatti Daniel Charles ha pensato a me per



Paul Lytton



esemplificare due vocalità diverse, durante un « Festival della Voce » che si farà a Parigi tra non molto. In *Metrodora* esiste un microcosmo di armonici che chiaramente, all'interno di un gruppo, non è più possibile esprimere perché la voce viene a contatto con le frequenze di altri strumenti.

D. - Veniamo all'aspetto politico-ideologico di Area: una vostra caratteristica consiste nella attenzione progettuale, nella preparazione teorica del prodotto.

R. - Prima di tutto Area ha deciso sin dall'inizio di vivere in mezzo ai problemi, non fuggirne, ad es. abbiamo fatto centinaia di concerti per il circuito alternativo in condizioni incredibili... A noi interessa trasmettere contenuti, e significati intensi, che rimangano, che facciano riflettere. Fare quindi cose che molte volte sembrano incomprensibili ma che significhino qualcosa; non come Cicciano che ti porge le cose in un piatto d'argento, che però durano lo spazio del concerto, poi finisce lì.

D. - Non ti sembra che talvolta l'aspetto ideologico sia eccedente rispetto la forma musicale?

R. - Può sembrare, ma può anche aiutare a riflettere, non è importante essere l'eccelso musicista... Ricordati che Cage è in fondo un mediocre pianista... Poi c'è da dire che su disco alcune cose non sono totalmente comprensibili. Io difendo accanitamente lo spazio esecutivo: Area è un gruppo che si muove bene dal vivo. Quando hai un pubblico davanti sei più portato a proporre, a scontrarti con esso, io credo nello scontro; la formula eraclea che dallo scontro nasce la creatività, non è gratuita.

Penso tuttavia che le cose migliori che Area ha fatto non siano state capite, anche il progetto « fantasociopolitico » del nostro ultimo disco non sarà facilmente compreso: se la stanno già menando sui singoli brani senza pensare al quadro complessivo. Certo, ci possono essere delle contraddizioni, queste servono, per una crescita evolutiva.

Ci saranno altre tappe, cambieranno altre cose, tieni ancora presente che io fino a 25 anni ero uno zombie: Daniele Caroli dice che fino al '71 lo cantavo come Tom Jones, è molto vero. Ma è anche vero che da Tom Jones a *Metrodora* c'è un abisso.

D. - Non trovi che le esperienze in solo, corrispondano ad un bisogno di « musica » oltre che alla voglia di trovare anche strade personali?

R. - Certo, il concetto di gruppo autoctono è superato, tendiamo ora a dilatare, e comporre diversamente il gruppo a seconda delle occasioni; perché Lacy, perché Lytton e i Txalaparta, perché il quartetto dell'Angelicum, se non per dilatare l'esperienza Area? Le cose singole corrispondono alle passioni di ognuno (le « miserie personali ») e contemporaneamente si fa un passo in avanti. Si producono cose che si sentiranno magari in un prossimo disco. Mi sembra fondamentale superare il collettivo stabile che decisamente non esiste più.

A proposito sto cercando di programmare una tournée con Lacy per la fine di marzo; come vedi voglio proporre un confronto tra due esperienze completamente diverse, senza prime donne, alla pari; Lacy ha già scritto delle cose per me e io ho già abbozzato brani da eseguire assieme, improvviseremo anche naturalmente. Sento molto il bisogno di questi confronti visto che mi muovo in un campo molto particolare, in cui mancano persone che facciano una ricerca parallela, almeno in Italia, ed è quasi impossibile trovare documentazioni di ciò che si fa all'estero

(i dischi della Monk, di Joan La Barbara sono introvabili).

D. - Gli Area non suonano abbastanza, l'organizzazione di una tournée è cosa difficilissima, anche la prossima sarà autogestita, perché tutto questo?

R. - Questo nasce da un discorso politico evidentemente, e da una crisi economica: sono tutti fermi, non solo gruppi come noi, ma anche gruppi commerciali, come il Banco, per non parlare di chi fa jazz o musica contemporanea... Da sempre c'è stato un problema invernale, ma quest'anno è una cosa incredibile, non riusciamo a concludere la programmazione della prossima tournée. Ad esempio il Banco, con alle spalle Zard, su 25 date ne fa 15 nei locali con il guadagno assicurato; Area su 25 date fa 3 locali. Il circuito alternativo, poi, non esiste più, si è sgretolato completamente, ha subito delle mazzate economiche incredibili; tutti i gruppi extraparlamentari hanno dei problemi, è come il dopo-sessantotto.

Dunque, per tornare al discorso di prima, noi aspettiamo di poter fare sicuramente questi 3 o 4 locali, incassare gli anticipi, e con questi autogestirci il resto: quindi è un punto interrogativo, un azzardo continuo.

PATRIZIO FARISELLI

D. - Parliaci del tuo ingresso negli « Area ».

R. - Il mio ingresso negli Area è stato quattro anni fa, il gruppo già preesisteva. Aveva fatto diverse tournée con i Nucleus, con gli Atomic Rooster, etc. Il discorso che facevano, m'interessava, anche se era ad uno studio embrionale e così ci siamo conosciuti e abbiamo cominciato a suonare assieme. Poi, con l'uscita di Leandro sono entrato definitivamente negli « Area ».

D. - Che cosa ha cambiato in te l'entrata negli Area, cioè ha modificato un tuo equilibrio o sei tu che hai modificato la situazione degli « Area ».

R. - Le cose sono andate a pari passo; all'inizio mi sono adattato alla linea esistente, ma poi con l'assessarsi del gruppo, il mio intervento compositivo e

strumentale diventa parte integrante del gruppo.

D. - Come è avvenuto il passaggio agli « Area », cioè prima di Demetrio & Co. cosa facevi?

R. - Prima di Area pubblicamente ero inesistente, la mia attività principale era studiare. Studiavo molto in Conservatorio, che con Area ho abbandonato definitivamente perché sentivo che mi stava rovinando, cioè all'epoca ero molto giovane e mi sentivo ingabbiato. E così, divento autodidatta e proseguo gli studi per conto mio. Allora lavoravo anche con mio padre che aveva un'orchestra ma era solo un fatto economico.

D. - Proprio, in questi momenti di studio e di lavoro ovviamente sei passato attraverso dei riferimenti culturali. Ce ne puoi parlare.

R. - Certo, forse più allora che oggi questi riferimenti erano chiari. Allora ascoltavo molto jazz, però non ho mai avuti « trip » esclusivi, personalmente m'interessava tutto.

Il mio contributo iniziale con Area fu soprattutto jazzistico. Rimane di fondo, tutt'ora questa mia impostazione, ma è cambiato il mio atteggiamento verso il Jazz. Perché mi rendo conto del momento critico che sta vivendo oggi l'improvvisazione. Personalmente, m'interessa l'improvvisazione; però nel jazz c'è sempre stato questo manierismo logorroico, cioè questo buttare fuori da ogni costo le proprie miserie.

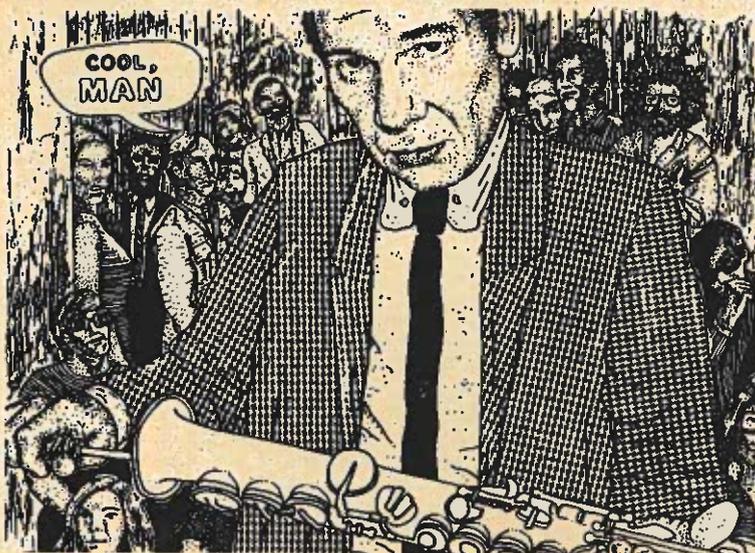
Oggi la gestione della improvvisazione ha utilizzato la teoria della libertà facendone un grosso schema. L'uscire dallo schema è diventata una moda, ed ora più che mai. Così invece di uscire, si è legati, si è vincolati. E' velleità pensare che ci si può liberare dagli schemi, dal retroterra, dalle influenze, dalle repressioni delle strutture, proprio perché nel momento della improvvisazione vengono tutte a galla. Infatti, penso a Caos dove è venuto fuori questo concetto di improvvisazione.

D. - Intendi, insomma, un concetto di improvvisazione « controllata », che ha valore, che alla distanza tiene?

R. - Io non credo ai punti fermi, vale a dire non penso che l'improvvisazione si salva se segue certi schemi o canoni. Mi vanno bene degli atteggiamenti quali quelli appunto di Bailey, di Lacy nella misura in cui loro stessi sono critici nei loro confronti.

D. - Vorrei sapere che rapporto c'è nel vostro lavoro tra progettazione e realizzazione. Questo, perché mi pare che la parte teorica sia molte volte sovrabbondante e quindi si crei una scollatura tra risultato e progetto.

R. - Il nostro lavoro può essere sintetizzato in queste cose: 1) stendiamo un canovaccio dei punti più salienti che vogliamo fare venire fuori. 2) cerchiamo il linguaggio più adatto per sviluppare i diversi punti. Una caratteristica di Area è quella di muoversi su diversi fronti, di avere molte co-



Steve Lacy

se a sua disposizione per cui giungiamo a produrre cose che si scontrano formalmente. Pensa a quest'ultimo disco dove si ritrovano tre o quattro punte differenziate: i violini da una parte, l'operazione concettuale su Bach dall'altra, il divertissement concettuale in Even, musica gestuale in Rasole. Noi riteniamo che la vera libertà, oggi non stia nella generica improvvisazione ma nell'uso consapevole dei vari linguaggi a disposizione. Un uso positivo dei linguaggi, cioè criticandoli, usandoli, distruggendoli tutto in relazione ad un concetto. Quindi, le contraddizioni sono volute, perché, a nostro avviso, rappresentano una necessità della ricerca musicale.

D. - Io mi riferivo soprattutto a quei pezzi dove voi usate il materiale rock jazz, che è pur sempre linguaggio disponibile, però mi pare ormai putrefatto. Precisando, direi che l'aspetto di « comodo » (del rock jazz) esecutivamente trova negli altri dischi una maggiore incisività, penso ad Areazone, mentre in quest'ultimo mi pare molto più floscio.

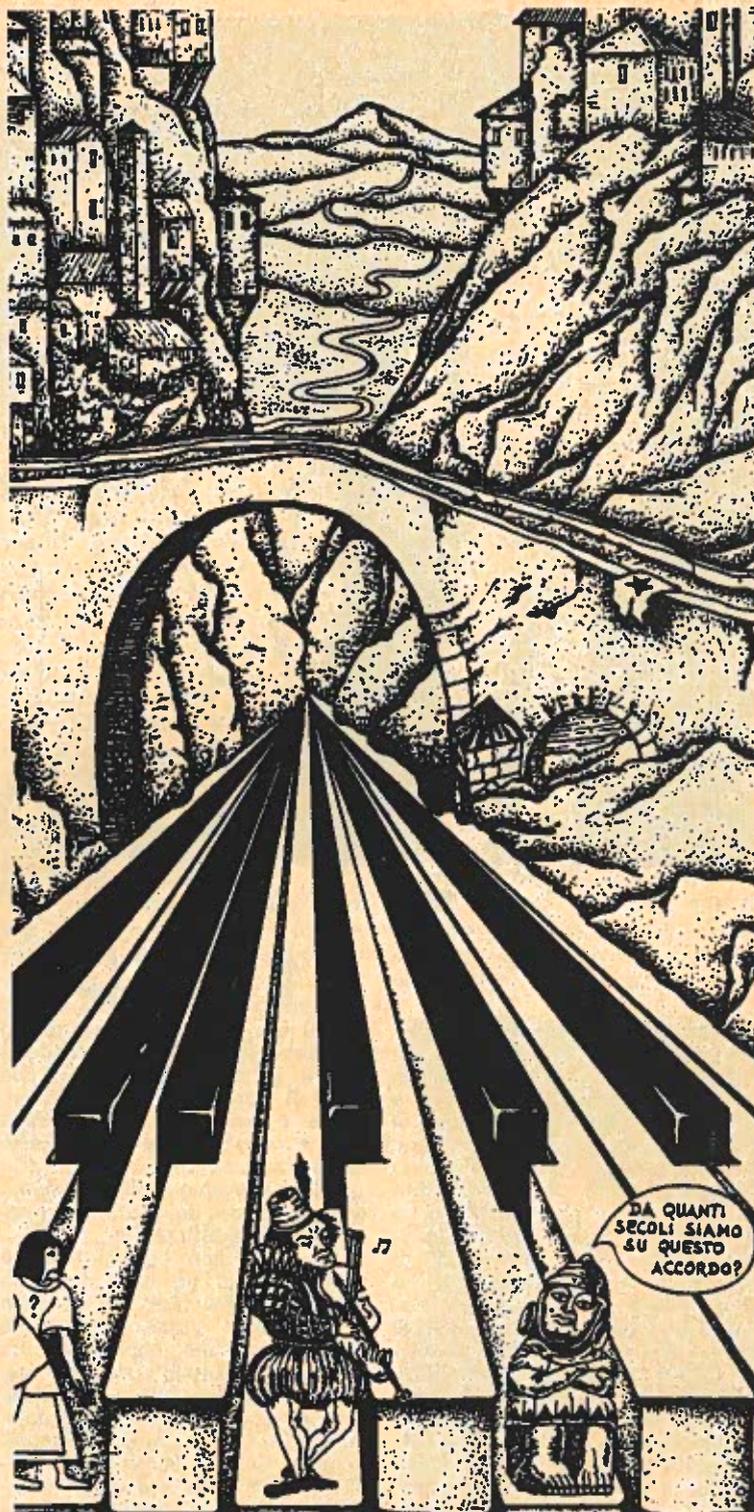
R. - No, non credo fondata questa tua critica. A prescindere dalla esecuzione che lo trovo, in Maledetti, ottima; la qualità dell'esecuzione, per noi, è in posizione secondaria rispetto al progetto. Per cui il linguaggio rock jazz è un avvenimento, come altri che noi trattiamo sempre all'interno del nostro discorso complessivo. Ci può interessare più o meno, però c'è. C'è perché entra nella costruzione del discorso, e così abbiamo avuto Gioia e Rivoluzione, Aforisma urbano, etc. Il problema che sollevi mi pare marginale di fronte alla struttura intera del lavoro: questa presunta discontinuità/contraddizione è voluta, perché rientra nel progetto.

D. - Adesso passiamo alla tua esperienza musicale extra Area, cioè come sei arrivato al lavoro di Sole il tuo nuovo LP.

R. - Io vedo nella musica tre tendenze che sono in rapporto dialettico: composizione, cioè l'operazione concettuale; l'esecuzione, l'aspetto più concreto; la composizione estemporanea, quindi l'uso della improvvisazione.

Queste cose sono compatibili con i diversi materiali sonori che si manipola. Ora, il primo materiale è il gruppo, l'organico che ti danno diverse possibilità; però Area ti impone un atteggiamento, un certo modo di essere. Ma tu intendi ritagliare uno spazio più « tuo », che sia più compatibile alla tua personalità. Così nel gruppo aperto nasce l'esigenza di un momento in cui ci si deve confrontare con se stessi, con il proprio strumento e così si affronta più esclusivamente una strada, che serve al musicista ma che poi arricchisce anche il gruppo.

La costante del mio disco solo è l'improvvisazione. Ma, è una gestione dell'improvvisazione molto diversa da come è stata gestita finora. La caratteristica di questa « improvvisazione » sta nel progetto, cioè viene vissuta l'improvvisazione come momento copro-



Un'immagine del fumetto Area elaborato su Maledetti

fagico. E' il rendersi consapevole che l'improvvisazione non è libertà tout court ma è invece proprio in questo istante che il sistema ti ingabbia con i suoi schemi, con i suoi modelli...

Ritorniamo, in sostanza, a quanto dicevo già prima: l'improvvisazione non è non avere schemi o impostazioni, ma ruotare esecutivamente in maniera aperta attorno sempre ad un preciso progetto. Faccio un esempio. Lenny Tristano mi ha colpito moltissimo, per cui ho utilizzato tutta una sua impostazione (esecutiva): l'uso prevalente del settore basso e medio basso del pianoforte, l'uso solo in diversi brani della mano destra, il tipo di tocco molto fluido. Dunque io suono cose mie, ma tenendo questi tre punti come

riferimento, e poi su questi porto il mio contributo alla improvvisazione.

D. - Ritorniamo ad Area. Con Maledetti c'è una impostazione del gruppo molto aperta, disponibile. Ora, con il ritorno di Giulio e Ares nei concerti si ritorna alla situazione precedente?

R. - No, assolutamente, dobbiamo chiarire che il discorso aperto con la dipartita di Giulio e Ares e con il disco, rimane fermo per il futuro. Area è una struttura aperta ai diversi musicisti, ai diversi linguaggi. Il ritorno di Ares e Giulio non significa riprendere il vecchio abito ma i punti determinatisi con ultimo lavoro sono fermi. Area, lo sottolineo, non è più il nome di un gruppo ma di una struttura aperta.

D. - Sono state fatte molte illusioni sul vostro rapporto con il situazionismo. Ci puoi dire qualcosa di preciso a proposito?

R. - Il situazionismo è importante, come molte altre cose. Ha avuto una certa influenza sui criteri di lettura dei fenomeni sociali, ma soprattutto su quelli artistici. Ma è stato solo uno stimolo come altri che noi abbiamo usato come qualsiasi materiale che ci si presentava.

D. - Il fumetto del vostro disco è solo un divertissement o ha una particolare funzione nel vostro lavoro.

R. - Il fumetto è bellissimo. La caratteristica del fumetto è che scaturisce da un lavoro di équipe: musicisti, disegnatori, studenti ecc. il tema è il contenuto di Maledetti, che si sviluppa non volgarizzandolo ma concettualizzando i momenti più importanti del disco attraverso il disegno.

PAOLO TOFANI

D. - Ti va di parlare, anche tu del tuo ingresso in Area?

R. - E' ormai retorica, comunque rifacciamo tutta la storia. Dopo l'esperienza dei Califfi, stufati delle solite coperture, del solito commerciale, parto per l'Inghilterra. I primi momenti ho dovuto aggiustarmi con diversi lavoretti (commesso, cameriere etc.) e poi ho cominciato a dare un'occhiata all'ambiente musicale. Così, cominciai a rispondere agli annunci di musicisti su Melody Maker. L'esperienza fu penosa, allucinante e così capii l'impossibilità di poter fare un discorso di gruppo. E, partii da solo con un revox, con delle basi e sopra ci suonavo diversi strumenti e cantavo. In questo modo ho girato molti clubs, molti pubs londinesi e arrivi quasi a firmare un contratto con la MCA, quando dall'Italia mi telefona Mamone e mi chiede se voglio lavorare per gli Area. Allora, biglietto pagato e tutto in regola torno in Italia. Erano i tempi di Arbelt Mach Frei: l'impatto di questa musica con la gente fu veramente disastroso, la musica era troppo fuori e la gente non capiva. Nel frattempo, c'erano stati molti cambiamenti, fino a quando la formazione si è definitivamente strutturata.

D. - Quale pensi sia stato allora il tuo contributo?

R. - I pezzi in Arbelt più o meno erano già tutti montati, però per la parte elettronica non c'era nulla, quindi per le sound il mio intervento è stato abbastanza importante, sviluppandosi a gradi, con punta massima nell'Abbattimento dello Zeppelin, dove ho avuto molto spazio. Ma un po' in tutti i pezzi c'è il mio intervento, che forse era più elettronico che chitarristico. Per esempio, penso a Settembre nero dove l'inizio era stato pensato per il clarino mentre io ho voluto farlo elettronicamente. La cosa poi si è sviluppata con Caution, dove ho avuto molto spazio (basti pensare a Lobotomia).

D. - Ritorniamo alle esperienze. Un tratto comune degli Area è che tutti avete fatto esperienze nella musica pop, nelle balere

R. - Sì, nel mio caso la mia esperienza è tipica del musicista italiano. Io ho cominciato nel '62-'63 lavorando con altri amici di Livorno: il gruppo si chiamava Samurai, e c'era Lorenzi che ha fatto parte del Volo, c'era Gigi Minucci anche lui molto preparato e bravo. Con questi elementi c'era già stato un primo approccio al jazz, e tuttavia abbiamo dovuto farci quattro anni di dancing dalle 21 alle 4, tutte le sere. Una sera ad Alassio capita un tipo che ci offre di andare a suonare in Inghilterra. Dopo un po' di tentennamenti, accettiamo e così tre sere dopo siamo a Manchester: una specie di Casinò, dove suonavamo di tutto e guadagnavamo benino. Però, essendo molto giovani, abbiamo perso la testa e sprecato tutti i soldi. Così, dopo l'euforia iniziale, siamo ritornati in Italia. Ed io andai a fare il militare. Ritornato dalla leva passai ai Califfi. E poi, sai già...

D. - Passiamo al tuo strumento: la chitarra.

R. - Da principio la chitarra lo vissuta secondo i canoni di quegli anni: stile, velocità, manie. Ma, sentivo che c'era qualcosa che non andava, il mio lavoro con l'elettronica mi spingeva a spostare anche lo strumento stesso verso una fase di ricerca. Però, era molto difficile abbinare ricerca e chitarra, e fino a che una sera a Londra mi è capitato di sentire Derek Bailey. Bailey mi ha fatto scoppiare delle idee, delle molle per utilizzare la chitarra in maniera diversa. Infatti, se guardi la discografia Area, sotto il profilo del lavoro chitarristico, puoi accorgerti di uno sviluppo progressivo fino a quel assolo in *Area* dove si respira un'aria un po' baileiana, però sempre con degli effetti elettronici precisi.

E oggi, il mio odio per la chitarra è cresciuto a tal punto che finirò per vendere il Gibson, cioè la uso come lo usata nel mio disco per la « *Diverso* » o non la uso. Attualmente, riesco a concepire un uso serio della chitarra solo se passata attraverso una macchina elettronica che mi possa permettere una vasta sonorità, che altrimenti non sarebbe possibile ottenere. Questo è appunto il risultato del mio ultimo disco per la « *Diverso* »: e l'ho chiamato *Indicazioni*, perché sono diversi usi, *Indicazioni* appunto, per un altro modo di usare la chitarra, l'unico che riesco a concepire.

Questo lavoro l'ho voluto fare usando un linguaggio più accessibile, con più comunicabilità, totalmente diverso dal panorama della musica contemporanea. Ho cercato di fare qualcosa che non rimanga nei musei, che superi questa impermeabilità di comunicazione che hanno i dischi di musica colta da 20 anni a questa parte.

D. - A questo punto è necessario parlare della improvvisazione. Sei dello stesso punto di vista di Demetrio e di Patrizio o ti discosti?

R. - Anch'io credo nell'improvvisazione. Certo, che l'improvvi-

sazione ha due facce: quella senza nessun aggancio e quella con una struttura. Nel mio disco, io ho lavorato con una struttura a monte che mi ha permesso di muovermi in una certa maniera. In questo senso, mi sono piaciute le esperienze che abbiamo fatto con Lytton alla Statale e in Svizzera. Mi hanno permesso di avvicinarmi alla personalità di questo percussionista inglese ed è stato uno scambio molto interessante, credo per entrambi. Ti dico, visto che siamo nel discorso, che il mio disco è stato fatto tutto dal vivo, cioè non ci sono sovraincisioni. Pertanto è materiale facilmente riproducibile in pubblico, con possibilità di dibattito di intervento su questa musica.

D. - Vorrei riproporre il problema del materiale rock jazz trattato in *Maledetti* in modo piuttosto sbracato. Che ne dici?

R. - Il nostro problema è sempre stato quello di comunicare, pur senza scendere a particolari compromessi. Per esempio *Crac* era un disco abbastanza facile come situazione sonora, come contenuti. Perché eravamo più contenti, avevamo passato il periodo negativo di *Caution*, il movimento aveva fatto un salto, così sono venuti fuori questi pezzi fluidi, tranquilli in una dimensione folk rock, ma pur sempre in un preciso contesto. In *Maledetti* (penso che tu ti riferisca ad *Aforisma urbano* e a *Rasolo*) quei due pezzi sono venuti fuori così perché c'era l'esigenza di farli uscire così... Io mi sono divertito in quei

pezzi, era un po' uno sganciarsi dall'atmosfera dei due precedenti dischi. Da questo però a dire che Area è ancora in quella dimensione e non riesce a staccarsi non è vero? lo testimonia tutto il lavoro.

D. - Torniamo agli strumenti. Parlacene un po' della tua esperienza con il sintetizzatore.

R. - Il primo contatto con il sintetizzatore l'ho avuto a Londra alla MIS dove facevano e fanno il famigerato VCS3, dove ci ho lavorato per due anni. Da lì ho cominciato il mio rapporto con l'elettronica che all'inizio è stata una ricerca effettistica scontata, però c'era la volontà di approfondire. Così ho cominciato a studiare elettronica, per capire esattamente cosa succede quando giochi con la corrente. Ho sentito l'esigenza ad un certo punto, poi di cambiare strumento, cioè passare dal VCS al Tcherepnin. Questo strumento è completamente modulare e ti dà una grandissima vastità sonora, cioè non ti condiziona perché le sue capacità sono limitate, ma sono le tue possibilità che devono condizionarla. E l'abbinamento chitarra sintetizzatore mi sembrava inevitabile, considerate le mie esperienze. Il lavoro che voglio portare avanti adesso è esplorare le diverse dimensioni sonore e dare delle indicazioni sull'uso della chitarra e del sintetizzatore. In questo momento c'è il progetto di lavorare in solo, cioè chitarra e macchine varie per la Regione Lombardia.

D. - Altri progetti?

R. - Sto pensando, già da diverso tempo, di fare un lungo viaggio (per questo mi sono comprato un furgone tutto attrezzato) che a questo punto è diventato necessario. Un viaggio perché vorrei fare nuove esperienze di vita, e poi sulla strada continuare la mia ricerca musicale (penso di portarmi appresso un generatore di corrente, la Gibson, una coppia di altoparlanti). Il mio viaggio si muove verso est, attraverso tutti i vari Paesi dell'Oriente dove musicalmente ci sono ancora delle cose folli fino in Giappone, dove mi fermerò un po' (visiterò delle fabbriche di elettronica interessanti), e poi passo il Pacifico per la West Coast: Los Angeles. E qui, mi stabilirò, sicuramente, per un certo periodo. Negli USA, come sai, la ricerca è molto avanti, e i mezzi a disposizione sono molti: computers, sintetizzatori etc. Quindi, entrato in una situazione quasi ottimale penso di poter sviluppare le mie attitudini verso questo tipo di ricerca. La cosa è interessantissima e penso solo allora di prendere il « volo ».

D. - Il tuo viaggio compromette qualcosa in Area?

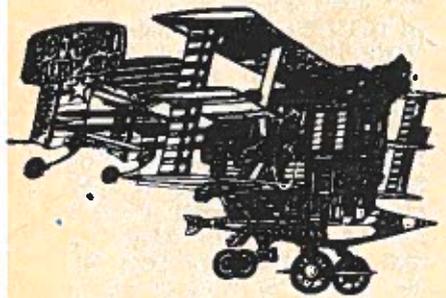
R. - Le ipotesi possono essere molteplici: mi rompo i coglioni e allora torno indietro, oppure sto talmente bene che non torno più indietro, o ancora sto via 6-7 mesi e poi ricomponiamo la struttura. Vedremo.

A VOLTE
E' MEGLIO METTERE
DA PARTE LA FALCE
E TIRARE FUORI
IL MARTELLO



Note sul lungo viaggio dei Jefferson

Helas Helas l'Airplane s'en va...



« Amo le persone ricche. E' una questione fisiologica. Sento subito quando una persona è ricca, ho delle vibrazioni stranissime. E l'amo pazzamente... ».

(Ira Furstenberg, intervista sul settimanale Oggi).

L'esistenza di articoli che non sono articoli (simili all'antimateria di cui tanto si discute nell'ambito della fisica contemporanea) è stata intuita in sede teorica, e dimostrata, da più di uno studioso di « scienza giornalistica ». Abbiamo oggi l'onore di presentare per la prima volta un non-articolo nelle sue fattezze materiali, anticipando con ciò illustri colleghi che da anni vanno sperimentando in laboratorio nuove combinazioni di parole e antiparole.

Esso articolo (o meglio, non-articolo) non presenta apparenti differenze esteriori da un normale « pezzo giornalistico ». In realtà, è completamente diverso. Per quel che lo riguarda, si può negare ogni possibilità di una lettura in chiave normale, con spazio aperto ad ogni altro comportamento; qui vale il salto di riga, la misinterpretazione, l'equivoco, la riproduzione meccanica o fotostatica, la capriola logica, il cunnilingus che far si voglia. Composto come « entità variabile musicale », non ammette limitazioni di soundtrack, dal Rigoletto a Bob Dylan (i « benpensanti » faranno legna naturalmente con Volunteers).

Tema di ciò che dunque non esiste, è il noto complesso californiano The Jefferson Airplane, inventore dell'acid rock, del pacifistic sound, del sexual pop, del motore a scoppio e delle « buone vibrazioni ». Il materiale che li riguarda è strutturato come segue:

A) Brano di un articolo (vero) scritto nell'inverno del 1974 e mai pubblicato, dal titolo Airplane Suite. Il documento, redatto in una lingua considerata

morta, illustra certo entusiasmo ormai scemato sulle vicende della Guerra di Liberazione Californiana. Può esser considerato un reperto dubitabilmente kitsch, certamente demodé.

B) Stralcio da un'anonima tesi di laurea per l'Università Cattolica del Sacro Cuore sul tema « Non di solo fumo vive il pop » dove si dimostra con ampiezza d'argomenti che i Jefferson non hanno mai conosciuto, nemmeno per errore, la Fata Psichedelia. Tesi affascinante, su cui forse si terrà un prossimo Convegno di Comunione & Liberazione.

C) Breve saggio sul « potenziale commerciale » dei Jefferson Airplane e sulla « politica dell'immagine » nell'ambito della cultura giovanile ex underground. Le tesi economiche non sono mutate dai libri di Giorgio La Malfa.

D) Catalogo Biografico del complesso nelle sue molte impersonificazioni, per tranquillizzare gli spiriti e fare del sano « giornalismo d'informazione ».

A) da « AIRPLANE SUITE »:
PRIMO MOVIMENTO:
LIEVE - CADENZATO -
CON INCLINAZIONI
BOTANICHE

Molto probabilmente metteranno scritte sui muri e cartelli indicatori, giù all'Haight Ashbury, per ricordare alle « generazioni a venire » di quello che accadde nel caldo e nel freddo di qualche anno, con hippies impagliati e musica dolce, magari, su battelli che per modica somma risaliranno i canali a San Francisco e giungeranno all'Oceano, sia gloria a loro. Ma non credo che mi avventurerò mai in simili orgie, come già fanno terribili jazzisti nostrani con starnuti di nostalgia, a New Orleans, pagando anche cento dollari per un « funerale con la banda jazz », che emozione!

In effetti, la prima cosa che mi viene in mente ripensando alla fiaba « hippie » è proprio la fine, il funerale del 6 ottobre 1967 quando i caldi guerrieri di una battaglia finita male presero bare e cervello e si suonarono la più meravigliosa delle serenate, uno sberleffo in piena regola che voleva dire « Abbiamo sbagliato molto, abbiamo fatto qualcosa, lasciateci stare! ». Non c'erano i Jefferson, quella volta, ma era un caso: perché in verità quel lamento conclusivo, quella maledizione secchis-

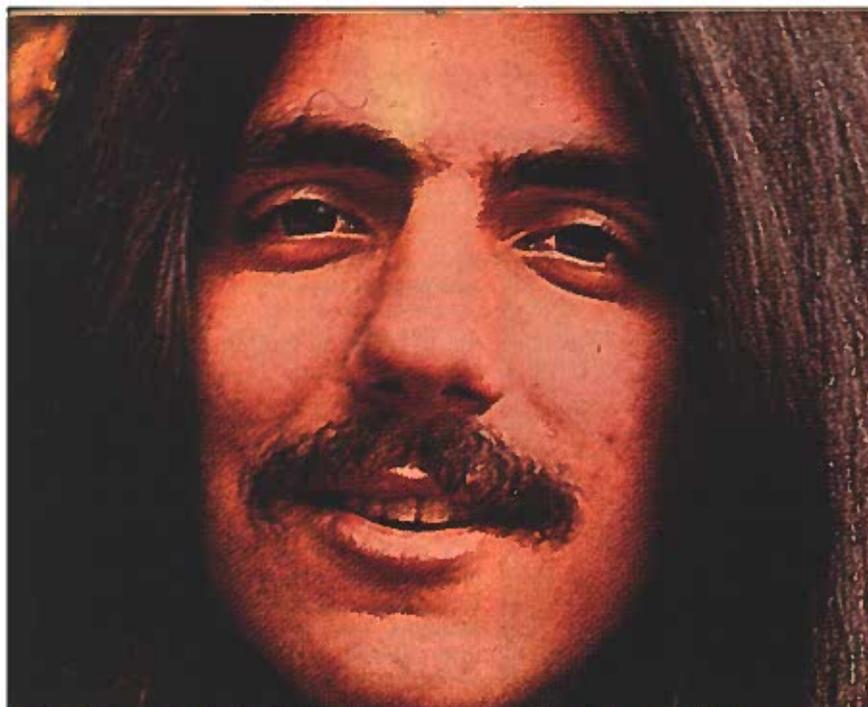
sima apparteneva a loro più che a ogni altro, a chi, dal principio alla fine aveva messo in musica la giostra degli avvenimenti.

Sono nati prima gli Airplane o la rivoluzione californiana? E chi ha cominciato a battere il piede, loro, a tirarsi dietro scampoli di saggezza e ribellione o gli altri, i terribili avventurieri, convinti dai tempi a recuperare musica e silenzi per forgiarli in nuove, invincibili maniere? In verità tutto si condensa, si accavalla, e volti vecchi di Allen Ginsberg/Neal Cassidy si mescolano a pallide foto d'epoca di Jerry Rubin / Paul Kantner con Bill Graham, Ronnie Davis, Ken Kesey a ruotare intorno come in vecchie commedie cinesi e volti buffi-criminali, e chi è allora il cattivo della compagnia? I Jefferson nacquero in torride sere d'estate, quando era il 1965 e il giusto silenzio gravava prima della tempesta e Marthy Balin, hip vagabondo d'America, scopriva

che in fondo la musica era proprio da ascoltare, di quei tempi, e organizzò tra giugno e settembre terribili rappresentazioni di musica e altre cose. Fu così il primo volo dell'Aereoplano, e la storia ci narra anche la data precisa, il 13 agosto, in uno smilzo locale voluto proprio dal complesso, il Matrix. Era solo un'anticipazione, comunque, un'antifona: perché tutto doveva accadere e già si percepivano piccole scariche nell'aria, e molti profeti con fare triste battevano il tempo con un occhio azzurro e uno nero, e Barry Mc Guire cantava la *Eve of Destruction*, Bob Dylan singhiozzava *It's All Over Now Baby Blue* e sopra tutti i Byrds scorticavano la pelle sussurrando « portami in viaggio sulla tua magica nave ondeggiante ». Come non attendersi dunque un autunno spezzafibre come quello che poi dipinse la Baia in oro e argento?

Il grido venne dalla base, com'era giusto: e fu la fondazio-





Craig Chaquico il chitarrista che ha sostituito Kaukonen

ne di una Anonima Cervelli, la Family Dog Production, con voglie di suono, sapore di « feste » e insomma l'impulso decisivo per vivere i tempi senza ascoltarli al Giornale Radio. Ci si cominciava a domandare, finalmente, « come utilizzare il suono », cosa farsene di quella musica una volta stabilito che erano i Beatles, gli Stones, Dylan i santi protettori, una volta fissato il tracciato e accettate con gioia chitarre, amplificazioni, urla rabbiose. La risposta era libertà, era gioia sfrenata; con il morire del beat in un'ottica più grande, con i poliziotti austri acchiapparagazzine messi da parte e mandati in esilio, e finalmente la danza sfrenata, il corpo libero e quel rumore magico con parentele in cielo che magari magari imboccava dritto il Vicolo della Santa Droga.

I Jefferson crebbero in quel turbine creativo. Con musica grezza e pure bellissima, con l'esatto fondersi di tradizione e originalità, con dolcezza, fragore, country e vecchie storie blues. E intorno San Francisco metteva foglie e si spaccava in due, colpita nell'anima e costretta a decidersi, la « bella gente » da un lato e gli infidi « altri » al polo opposto. Che tristezza dover ricucire così, freddamente, quei primi tempi senza odor di vinile e *pressagents* e schiavitù pubblicitaria! E non poter vivere, invece, il calore intenso di serate in vecchi edifici vittoriani, la Longshoreman's Hall che ospitava i nuovi angeli cittadini, Allen Ginsberg a cantar OM e a spendere parole di saggezza, Timothy Leary giù in fondo a dichiarare guerre mondiali agli impuri di cuore e i Jefferson in scena, a muoversi, a disegnare musica, con la fantastica semplicità di chi « inventa » nel deserto. Favole che erano cronaca, e realtà: giovedì e sabati in

pezzi di metropoli strappati al *Business*, nome decisivi come Avalon e Fillmore, fucilazione di tutto ciò che non portava colori e amore, ed energia. Epoche d'oro e di diamanti che il mondo saprà poi racchiudere nella formula « hippie » di lì a poco: ma davvero nulla era più lontano della « moda » in quella stagione felice, e campanelli, vesti bizzarre, fiori profumati e « ti amo » seminati ovunque erano solo l'ingenua scenografia dei concetti base, della forza grande e consapevole che animava tutto. La nuova generazione aveva scoperto il mondo, aveva ritrovato il filo della catena organica; e in questo risascimento che era mente lucida e corpo slegato la Musica aveva il compito di far capire, *trait d'union* grande ed estatico tra lo Sconosciuto Inafferrabile e il quotidiano muoversi degli avvenimenti.

L'età leggendaria del complesso sta chiusa tra queste parentesi. Grace ancora non camminava sui prati Jefferson, Jorma Kaukonen portava strani stivali a punta, Paul Kantner stava attento a non muovere troppo la creatura chitarristica tra le mani: e pochi raccontavano di loro, e certo nessuno di quelli che oggi sputano sentenze su California era in prima fila a sorbirsi l'inizio dell'inizio e il funerale Beatles e altre millecinquacentose. 1966 e una fetta dell'anno dopo: volavano frasi nuove, schiumava il sangue, quello che per noi oggi è certo veniva lentamente conquistato. E la musica era sempre più perfida, amara, potente: con il gusto del rito e della allucinazione collettiva (non era forse il tempo in cui i Grateful Dead si divertivano a suonare sotto l'effetto dell'acido?), con ingenue rappresentazioni teatrali e luci pulsanti e dunque, basta col passato e tutti a cavallo verso il

futuro! Cos'era il professionismo in quel mondo, di luci chiare, cos'era lo sfruttamento della musica in quella terra dove la gente chiedeva e la gente dava, e nascevano i contro-spettacoli e i contronegozi, e una clinica alternativa e distribuzioni gratuite di cibo, e si faceva largo a spintoni l'idea che tutto può essere creatività e dunque arte, senza paure, senza tirannie, senza santi protettori tra il CREARE e il REGALARE?

Poi venne il culmine, poi corse il 1967 e quello che stagnava in quattro mura dipinte uscì allo scoperto e cercò benedizioni dalla Natura. Il 14 gennaio, senza nemmeno levarsi di pelle il gelo dell'inverno, in ventimila al Panhandle, appena fuori San Francisco, intonarono il più sublime Canto dell'Uomo della nostra civiltà: lo Human Be-In, un *happening* e un raduno, un modo di parlarsi per dire come stavano le cose. E le cose erano che tutto convergeva, e Allen Ginsberg tesseva ricami zen sul cuore immacolato del Dottor Leary e Jerry Rubin urlava « i poliziotti come i soldati nel Viet Nam sono vittime e aguzzini! » e l'Aereoplano, volava basso, tirando su le menti e le anime scordate. Che festa di potenza e di liberazione! Un momento leggendario

della « prima consapevolezza » della bella gente; una invenzione in punta di fioretto che avrebbe anticipato tre quarti almeno del pop più vero, quello di Monterey, di Woodstock, di Altamont, quello vissuto e creato e non recitato o altro...

B) NON DI SOLO FUMO VIVE IL POP (omissis)

Il malvezzo di buona parte della critica, nazionale ed internazionale, di voler affibbiare intenzioni psichedeliche a complessi e artisti invero onesti e timorati di Dio (si legga, fra tutti, *That Music*, di Gary Allen, su *Age of Rock 2*, che fa preciso elenco dei seguaci di canapa e banana) trova preciso riscontro nelle vicende del gruppo The Jefferson Airplane, precursore delle *bands* californiane



e « ispiratore di una dannata razza di rompicoglioni » (così, con audacia espressiva, Amintore Fanfani, *Relazione sullo stato dell'Italia*, 1968). Costoro, figli di onesta gente, indigena o immigrata, sono più volte stati accusati di far largo uso e propaganda di droghe, naturali o artificiali, tutto ciò sarebbe provato da numerosi testi di composizioni, da interviste, da inequivocabili comportamenti pubblici. Nostro compito sarà quello di smascherare l'ignobile menzogna e di dimostrare come l'unica sostanza « pericolosa » conosciuta dal complesso sia la cosiddetta *cannella* (*Cinnamomum Zylanicum*), normalmente usato dalla signora Slick per le sue rinomate focaccine campagnole (invero deliziose). In altra parte della

tesi, ci ripromettiamo di definire invece la « qualità » della ricerca religiosa del complesso. Che uno studio in tal senso sia plausibile si può evincere, *actu oculi*, dal nome stesso prescelto, *Airplane* (e in seguito *Starship*, « astronave »), riferimenti chiari ad una esplorazione metaterrena che non può non condurre alla Casa del Creatore (scettico, sullo stesso argomento, Yuri Gagarin al termine del celebre viaggio spaziale. « Non mi è capitato di vedere Dio né la sua Troika »). (omissis)

Le argomentazioni dei sostenitori della tesi « psichedelica » si appoggiano su alcune liriche del complesso che a noi paiono, ad una attenta disamina, molto discutibili. Senza prendere

nemmeno in considerazione la bagatella del « cuscino surrealistico » (evidente e innocente riferimento a quegli « oggetti da salotto » di cui ogni *boutique* che si rispetti è oggi fornita), si può dire della parte centrale di *Blows Against Empire*, con terminologia da sempre considerata esplicita, e dell'intero testo di *White Rabbit*, dove è adombrata la storia di *Alice Nel Paese delle Meraviglie*.

Il primo problema è di facile risoluzione. Pare infatti assodato che la « frase proibita » (« We share our dope as we share our music », « noi spartiamo la nostra droga come spartiamo la nostra musica ») sia frutto di un grossolano errore da parte di un amanuense della RCA Victor, incaricato di ricopiare il testo originale (scritto da Paul Kantner, come vuole la leggenda, su venticinque cartine Rizla). In effetti, la versione autentica riporterebbe: « We share our *pope* and we share our music », lad-

dove *pope* indica naturalmente il Sovrano Pontefice e non, come vorrebbe taluno, un ministro del culto della Chiesa Ortodossa di Russia. Frase pregnante, ricca di vigore e d'impegno religioso, laddove son fatte proprie le istanze del Catechismo Olandese per una visione non verticistica della Chiesa di Cristo (abolizione del Conclave? Elezione diretta del Vicario da parte del gregge delle anime? Rinuncia definitiva al Potere Temporale?).

Più difficile la lettura del secondo brano, indubbiamente carico di simboli di non facile decifrazione. Se comunque, *cum grano salis*, si procede ad una interpretazione piana e lineare (*Alice* è o non è un libro per bambini?) si può giungere a confutare serenamente la « teoria psichedelica ». Così i riferimenti alla vicenda tornano nella loro vera dimensione di fantasia (S'è mai visto qualcuno che parli alla rovescia, politici esclusi? E gatti dalle risorse magiche, animali che parlano, chi può dire di conoscerli?), una piccola concessione al mondo dell'infanzia e della spensieratezza; e le pillole che rendono, secondo il testo, « più grande e più piccolo », sono probabilmente medicinali per la prima e la seconda età, destinati ad aiutare la crescita prepuberale. (omissis)

In un testo di recente pubblicazione (*Memorie di uno sniffatore d'origano*, Gallimard, Parigi), un illustre autore riprende ancora una volta, con tanto di documentazione fotografica, la famosa leggenda dei Jefferson che si esibiscono con drappi raffiguranti la cosiddetta « foglia di marijuana » (foglie di *cannabis sativa*, opposte, picciolate, palmate, lanceolate-acute, a margini seghettati, ruvide). Ad un attento studio dell'immagine, tuttavia, l'ipotesi non regge. Anche volendo scartare il sospetto di un fotomontaggio, resta il fatto che le foglie effigiate non appartengono proprio alla pianta della *cannabis sativa* bensì a quella, ben più modesta e meno esotica, dell'*Aesculus Ippocastanum*, il volgare « ippocastano ». Il fatto che i tratti caratteristici delle foglie di quest'ultima pianta non corrispondano affatto a quelli delle raffigurazioni sui drappi, non ha la minima importanza; sono anni che vedo ippocastani e sono quasi sicuro di non sbagliare. Quanto alla significazione, non occorre andar lontani; l'ippocastano è spesso chiamato « castagno d'India » e dunque, esibendosi sotto la sua « protezione », il complesso ha voluto una volta ancora rifarsi alla millenaria tradizione orien-



tale, richiamando alla mente degli ascoltatori l'umile arbusto che spesso adorna i viali e i giardini delle nostre città.

(omissis)

Da tutto ciò e da altre argomentazioni ancora, si evince chiaramente come il complesso in questione, The Jefferson Airplane, sia completamente a digiuno di cognizioni riguardanti l'esistenza e le modalità d'uso delle cosiddette droghe, « pesanti » o « leggere » che considerarsi si vogliono. Come prova decisiva, valga la deposizione resa dal capo del complesso, Paul Kantner, alla Sezione Narcotici del Commissariato del II Distretto della città di San Francisco.

(Riassunto stenografico). A domanda: « Mi dia quella pipa, signor Kantner », l'interrogato risponde « Non so niente della droga, sono innocente. Non ho mai neanche visto una pianta di spinelli ».

C) SUL « PRINCIPIO DI DIFFERENZIAZIONE MINIMA »: IL ROCK DEI JEFFERSON SUONA PIU' BIANCO

Una lettura attenta del fenomeno Jefferson non può prescindere da alcune considerazioni di politica mercantile, per le quali giungere al meccanismo commerciale in forza di cui il complesso è stato consumato dalle masse giovanili. Ciò presuppone strumenti critici quantomai affilati, se è vero che nel caso specifico ci troviamo di fronte ad un complesso particolarmente dotato e artisticamente valido, e non a un semplice prodotto realizzato *in vitro*.

Si scopre certamente l'acqua calda se si afferma che a San Francisco, negli anni del *flower power*, l'industria discografica mutò volto, apprendendo nuove nozioni di cui già nel breve periodo avrebbe fatto tesoro. Come già era accaduto per il *beat* e per la cosiddetta *british invasion*, i « padroni della musica » si trovarono in ritardo sulla storia del movimento giovanile; le presse discografiche stavano ancora sfornando perfetti duplicati di Lennon e Jagger quando a San Francisco « scoppiava il mondo », con droga, campanellini e nuovo genere di musica. Una volta di più, l'industria era costretta sulla difensiva; lo spazio inevitabilmente concesso alla nuova gente era limitato in qualche modo con una raffica di divieti (rifiuto di pubblicare i testi, controllo sulla parte grafica, arrangiamenti pesanti per coprire parzialmente le parole proibite) mentre d'altro canto si procedeva all'elaborazione di nuove tecniche di « assimilazione ». L'apparizione dei Moby Grape nell'« estate dei



mille hippies», con incredibile campagna pubblicitaria (un elegante drappeggiato di rosa con la sigla del complesso; una mongolfiera in volo sulla città, con a bordo i membri del gruppo; un LP e cinque 45 giri editi contemporaneamente) segnò l'inizio della controffensiva dei mercanti, a quel punto in grado di soddisfare il pubblico con prodotti « della Premiata Casa ».

I Jefferson furono i primi a sperimentare il clima delle *record companies*. Ingaggiati sin dal 1965 dalla RCA Victor (una casa che non si dedicherà mai particolarmente al pop), incisero i primi dischi nel pieno fiorire della « primavera californiana », conquistandosi un posto al

la RCA lasciava fare, ripagata in moneta sonante. In sede promozionale, naturalmente, l'accento cadeva sui tratti più smaccati della novità; si sprecarono servizi fotografici con simboli floreali e pacifisti, il mondo venne invaso da rettangoli blu di *Jefferson Airplane Loves You*, i primi adesivi della storia pop.

Anche dopo il « funerale » delle buone intenzioni, quando cadde la bonaccia, i Jefferson non faticarono mai più di tanto per vendere. Forti di un grande prestigio, con una storia alle spalle che già sfumava nella leggenda, essi rappresentavano l'America giovane più consapevole, politicamente impegnata; il loro pubblico era vasto e af-

i più espliciti; e più avanti, in epoca Grunt, si pubblicarono tranquillamente le invettive contro il Papa di *Easter?* e di *Aerie*.

All'uscita di Casady e Kaukonen, una volta rotto il miracoloso equilibrio sonoro, affiorarono gravi problemi. La « via spaziale » di Kantner era poco vicina al gusto degli americani, che ricompensarono a denti stretti *Blows Against Empire* ma bocciarono senza pietà *Sun Fighter* (solo 89°); eguale sorte toccò a *Thirty Seconds Over the Winterland*, « colpevole » di non aver rispettato i patti di una volta, spostando troppo l'ago della bilancia verso il *rock and roll* e il nuovo pubblico. Fu a quel

della *differenziazione minima* per cui il prodotto di successo deve riferirsi al prodotto-leader in una certa area di mercato e differenziarsene il meno possibile. A detersivo che lava bianco (e rende le mani ruvide) deve opporsi un detersivo con un filo di potere sbiancante in meno (che lascia le mani più soffici). Nel caso specifico: il rock dei Jefferson suona più bianco di una volta ma non troppo, i testi mettono in scena qualcuna delle polemiche di un tempo, per non provocare violenti traumi. *Dragon Fly* (11° posizione) e soprattutto *Red Octopus* (*top of the charts*, per la prima volta) hanno clamorosamente dimostrato la validità dell'assunto; *Spit-*



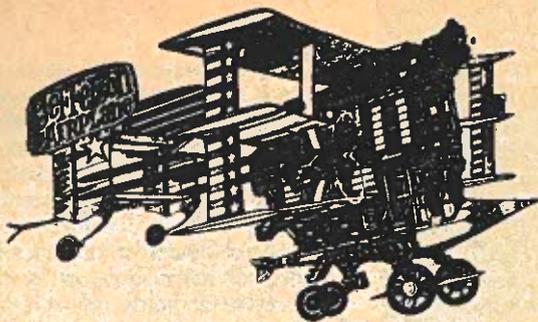
sole se non altro per il prodigioso tempismo. Fu proprio quella qualità, unita al fatto che i Jefferson erano realmente il complesso-guida della « città liberata », a imporre il loro nome all'attenzione della gioventù americana e mondiale; dopo un disco commercialmente incerto (*Takes Off* arrivò solo al 128° posto delle classifiche di *Billboard*), prima *Surrealistic Pillow* (3° posizione) e poi i 45 giri di *Somebody To Love* (5°) e di *White Rabbit* (8°) piombarono con grande fragore ai vertici delle classifiche. I Jefferson erano spinti dal vento fresco del pop,

fezionato, i dischi vendevano con notevole regolarità (*Crow of Creation*, il più fortunato, arrivò al 6° posto; *Long John Silver*, il peggiore, giunse pur sempre al 20°). La casa discografica non aveva bisogno di elaborare « nuove immagini » e limitava i suoi interventi a smussare gli angoli dell'Aereoalano; *Afte: Bathing At Baxter's* fu mutilato di una parte grafica considerata « troppo psichedelica », *Eskimo Blue Day*, su *Volunteers*, ebbe problemi di censura per la parola *shit* (ma su *Blows Against Empire* passarono indenni tutti i riferimenti alla droga, anche

punto, sulla ulteriore spinta dell'insuccesso di *Early Flight* (oltre il centesimo posto: anche i collezionisti non rendevano, dunque) che gli omini del potere pensarono bene di rifar maschera facciale al complesso, privo ormai di qualunque immagine credibile. Dopo uno studio attento del mercato, si giunse all'elaborazione di una formula che consentisse di mantenere buoni rapporti con i vecchi ammiratori e nello stesso tempo permettesse la penetrazione nell'area delle nuove generazioni; splendida applicazione di un noto principio economico (detto

fire ha confermato, con oltre un milione di copie vendute in sola prenotazione. Così, tra parti vocali « classiche » e chitarra nuovissima, tra ritmo *junky*, elettronica e un adesivo dei *flower power*, gli *Airplane* promossi al rango di *Starship* amministrano con successo la propria vecchiaia. Finché l'aria sarà calma, la maschera terrà; dopo, un favoloso ritiro o il ritorno ai « bei tempi che furono », per l'ultimo bacio in bocca agli appassionati.





1967

Gennaio Prima **tournee** americana. Il 14 gennaio, con altri gruppi locali, gli Airplane suonano al Golden Gate Park, durante lo **Human Be-In**.

Febbraio Esce **Surrealistic Pillow**, secondo album.

Marzo Il giorno 20, al Panhandle, nuovo imponente raduno musical-politico, **Haight-Ashbury Easter Common Egg Week Human Be-In**.

Aprile Manifestazione contro la guerra in Viet Nam organizzata dalla **Spring Mobilization**, l'ala più radicale dei freaks. Alla fine, al Kezar Stadium, esibizione di Country Joe Mc Donald e comizio di Martin Luther King.

Primavera Iniziative controculturali a San Francisco. Apre la **Shire School**, la prima scuola alternativa. Funziona anche una **Free Clinic**, in pieno Haight-Ashbury.

Giugno Il giorno 18, nei sobborghi di Los Angeles, si tiene il **Monterey Pop Festival**, primo "raduno musicale" della storia pop. A San Francisco, pochi giorni dopo, si risponde con il **Summer Solstice Party**.

Estate Due canzoni dei Jefferson, **Somebody To Love** e **White Rabbit**, entrambe ispirate al nuovo movimento del **flower power** californiano, entrano nelle classifiche americane. Inizia al Fillmore la serie di 6 spettacoli settimanali di **pop music**.

Situazione tesa a San Francisco, invasa da migliaia di "hippies". **Raid**s polizieschi nel quartiere dei "diversi", all'incrocio della Haight Street con la Ashbury. Molti arresti per droga.

Estate Prima apparizione degli Hell's Angels, gruppo di motociclisti dediti al culto della violenza e della musica dura. Ad essi si oppongono i Diggers, eredi degli **hippies** originali.

Ottobre Chiude lo **Psychedelic Shop**, simbolo della San Francisco "diversa". Il giorno 6, i Diggers organizzano un simbolico funerale del movimento hippie. Il giorno 11 i Jefferson tengono un concerto benefico, con i Blue Cheer e i Charlatans, per raccogliere fondi destinati alla **Free Clinic**.

Novembre Terzo **long playing**, **After Bathing at Baxter's**.

1965

Estate Marty Balin, pittore, scultore, cantante e chitarrista (collaborazioni con i Town Criers e i Gateway Singers, tre singoli incisi per la Challenge Records) fonda il complesso. Con lui il chitarrista Paul Kantner, la cantante Signe Toly Anderson (entrambi provenienti dalla scena folk californiana), il chitarrista Jorma Kaukonen, il bassista Bob Harvey, il batterista Alexander "Skip" Spence.

MAPPA STORICA DELL'AIRPLANE

Agosto Il giorno 13 primo concerto al Matrix, un piccolo locale alla periferia di San Francisco gestito da Balin e amici.

Ottobre Il giorno 6, alla Longshoreman's Hall, prima "Festa della Nuova Età", organizzata dalla **Family Dog Productions** per i giovani di San Francisco. Gli Airplane suonano con la Great Society, i Charlatans e altri gruppi locali. Inizia l'avventura **hippie**.

Autunno Altre feste, alla Longshoreman's Hall, e al Fillmore Auditorium. Il 6 novembre, spettacolo benefico per la **San Franciscan Mime Troupe**, con la partecipazione dei Fugs e del poeta Lawrence Ferlinghetti.

Novembre Esce dal complesso Bob Harvey, entra Jack Casady, vecchio amico d'infanzia di Kaukonen, già con lui nel complesso dei Triumphs.

Dicembre La RCA Victor ingaggia il complesso per la "favolosa" cifra di 25.000 dollari.

1966

Febbraio Iniziano le esibizioni regolari (una volta alla settimana) al Fillmore Auditorium. Primo concerto il giorno 4, con i Jefferson e la Great Society.

Settembre Esce il primo **long playing**, **Takes Off**.

Ottobre Se ne va Signe Toly Anderson, la rimpiazza Grace Wing Slick, già cantante della Great Society (due album su etichetta Columbia). Qualche giorno prima ha "disertato" anche Spence, futuro leader dei Moby Grape; al suo posto, Spencer Dryden, batterista degli Ashes, il nucleo originale della Peanut Butter Conspiracy.

Dicembre L'ultimo giorno dell'anno, Jefferson, Grateful Dead e Quicksilver Messenger Service tengono un fortunato concerto di 12 ore al Fillmore Auditorium. Lo spettacolo del **New Year's Eve** si ripeterà più volte, negli anni seguenti.

1968

Primavera I Jefferson, ormai stelle di grandezza mondiale, entrano a far parte dell'organizzazione manageriale di Bill Graham, il re del **pop business** californiano.

Tentativo di apertura di un locale, il Carousel Ball Room, autogestito dai gruppi di San Francisco. Dopo qualche settimana, i proprietari sono costretti a vendere a Bill Graham, che vi trasferisce i concerti dell'Auditorium e battezza il posto Fillmore West.

Settembre **Crown of Creation**, quarto **long playing**.

1969

Febbraio Primo disco **live** del complesso, **Bless Its Pointed Little Head**, con una versione di **Fat Angel**, il brano che Donovan ha dedicato al gruppo.

Primavera Airplane, Dead, Santana, Creedence Clearwater Revival e altri complessi si esibiscono al Fillmore per un concerto benefico. I fondi servono agli studenti di Berkeley, in lotta con l'amministrazione cittadina per la concessione di un parco.

Novembre Esce **Volunteers**, il disco più polemico del complesso. Jorma Kaukonen e Jack Casady, insofferenti degli atteggiamenti "politici" del gruppo, provano come duo acustico. Nome provvisorio **Hot Shit**, "merda calda".

1970

Primavera Spencer Dryden se ne va, per riapparire anni dopo con i New Riders of Purple Sage. Al suo posto, Joey Covington, già solista e batterista dei Tray.

Estate Prima **tournee** inglese, con spettacolo al Bath Festival.

Esce il primo disco di Kaukonen e Casady, con sigla Hot Tuna.

Ottobre Con l'innesto del violinista "Papa" John Creach (53 enne) i Jefferson diventano una band di sette elementi.

Dicembre Paul Kantner incide con i Jefferson e altri amici californiani **Blows Against Empire**, primo disco di "pop fantascientifico".

1971

Aprile Marty Balin abbandona il complesso e si ritira a Mill Valley. Annuncia che farà il produttore. In effetti, cura l'unico disco di un mediocre complesso, Grootna; ma in seguito tornerà nelle vesti di musicista con i **Bodacious DF** (un disco, nel febbraio 1974).

Giugno Secondo **LP** per gli Hot Tuna, con Creach al violino.

Luglio Il giorno 4 chiude il Fillmore West.

Settembre Con **Bark**, i Jefferson inaugurano la propria etichetta discografica, la Grunt Records, distribuita dalla RCA. I programmi prevedono il lancio di giovani promesse californiane.

Dicembre Pubblicato **Sun Fighter**, continuazione ideale di **Blows Against Empire**, dedicato a China, figlia di Grace e di Paul Kantner. L'idea del gruppo prende il nome di Jefferson Starship.

1972

Aprile Joey Covington abbandona il complesso per iniziare la carriera solistica (inciderà un disco per la Grunt, **Fat Fandango**, nel settembre 1973). Lo sostituisce John Barbata, già con i Turtles e CSN&Y.

Gli Hot Tuna pubblicano **Burgers**.

Estate Ultimo concerto dal vivo (New York, Central Park, 15 agosto) dei Jefferson in formazione "classica". Nuovo disco, **Long John Silver**, accolto tiepidamente da critica e pubblico. Polemiche per un paio di canzoni molto violente contro il Papa. In Italia, la RCA viene diffidata dal pubblicare il materiale.

Kaukonen e Casady abbandonano il complesso, per dedicarsi completamente a Hot Tuna. Da quel momento, usciranno **Phosphorescent Rat** (gennaio 1974), **America's Choice** (ottobre 1974), **Yellow Fever** (ottobre 1975), **Hoppkorv** (1976). Jorma Kaukonen prova la strada solistica nel febbraio del 1975, con **QHAH**.

Entra nel complesso David Freiberg, già coi Quicksilver, nelle vesti di cantante e tastierista. Freiberg è appena uscito dal carcere, dove ha scontato due mesi per detenzione di stupefacenti.

1973

Aprile Secondo **live** degli Airplane, **30 Second Over the Winter Land**.

Maggio Esce **Baron Von Tollbooth and the Chrome Nun**, terzo disco dell'Astronave di Kantner. La Grunt dichiara di trovarsi in gravi difficoltà per la scarsa vendita del materiale non Jefferson. Il solo disco di Peter Kaukonen è costato oltre centomila dollari. La RCA minaccia di sospendere le sovvenzioni.

La mania dei **bootlegs** colpisce anche il complesso. Pubblicati **Up Against the Wall!**, con scarti di registrazione del '69 - '70 e **Tapes From Mothership, live** al **Winterland** 1971, con inediti.

1974

Gennaio Primo e unico disco solistico di Grace Slick, **Manhole**. La Starship compie la prima **tournee** ufficiale in America con questa formazione: Papa John Creach, Kantner, Slick, Barbata, Freiberg, più i nuovi Graig Chaquico (chitarra solista) e Peter Kaukonen (basso).

Primavera La RCA mette in commercio **Early Flight**, raccolta di brani inediti dagli inizi al 1970. Tra le composizioni, **Mexico**, a suo tempo "censurata" per il polemico testo a favore della droga.

Ottobre Nuovo album, **Dragon Fly**. Marty Balin ritorna nell'orbita del complesso e sigla una canzone, **Caroline**.

1975

Gennaio Se ne va Papa John Creach, che già nel 1973 aveva abbandonato gli Hot Tuna. Il violinista prosegue come artista solista (3 dischi per la Grunt, oltre all'ultimo **I'm the Fiddle Man**).

Giugno Esce **Red Octopus**, il disco più venduto dei Jefferson. Ritorna Marty Balin, entra anche Pete Sears, pianista e bassista, veterano di mille **sessions**, già con i Copperhead.

Settembre Il giorno 18, con i Dead, **free concert** al Central Park di New York per festeggiare il decennale artistico. Per la cronaca, i Jefferson e i Dead non suonavano insieme dall'ottobre 1970 (concerto al Winterland, la notte in cui morì Janis Joplin).

1976

Primavera Paul Kantner e Grace Slick si separano ufficialmente, pur continuando il sodalizio artistico.

Giugno **Spitfire**, nuovo disco, supera il milione di copie solo di prenotazione.

1977

Gennaio Doppia compilazione, **Flight Log**, con un brano inedito di Marty Balin, **Please Come Back**, registrato in concerto.

Luci ed ombre in Archie Shepp : **Nel mezzo sta...la commemorazione**

Nel libro dei suoni creativi c'è posto per la suite della nostalgia? Ovvero, non è superfluo stare a soffermarsi su Archie Shepp, quando le stelle della costellazione Braxton trovano ancora tanti occhi chiusi, e i nomi di George Lewis, Oliver Lake, Henry Threadgill, occupano più spazio sull'elenco del telefono che fra le pagine delle riviste di musica? La tentazione, con Shepp, è l'epitaffio definitivo, il « it's only old jazz but I like it » (a piccole dosi), scritto il quale si passerebbe a vibrazioni più stimolanti. Ma una conclusione così sommaria non terrebbe conto della polvere che circola: perché molti discorsi che girano su Shepp, sono la spia di una confusione impressionante, e i fiumi d'inchiostro che ancora lo riguardano contribuiscono il più delle volte ad annere le idee correnti. Così per

molti il vecchio leone ansimante, è ancora il re della foresta nera, e in tempi di nuova egemonia creativa spaventa parecchio che uno scettro calchi una fronte passatista. Ma an-

che molti di coloro che gli assegnano un ruolo più appropriato, soppesando in pochi grammi la sua tensione inventiva, calcano la mano ruvida del manicheismo, sputando sullo Shepp odierno la saliva delle sue stesse trasgressioni free. E qui, proprio, non ci siamo. Perché rimpiangere il free, oggi, non è affatto più progressivo del « return to forever » di Shepp. Non è Shepp che ha tradito o rinunciato, annacquando il liquore aspro di un tempo. E' proprio che i valori alternativi di dieci anni fa non sono più adeguati ai nuovi livelli di contraddizioni venuti a maturazione. Il movimento nero, certo, ha dovuto ripiegare; le sue fiamme non crepitano più

come nei bollenti giorni della rivolta, la rabbia è meno esplosiva e le urla meno dilanianti. Ma solo chi è rimasto accecato dai bagliori del passato (o chi vuol far credere che non esiste più nulla, per restaurare a suo piacimento) può non accorgersi della nuova qualità che l'espressività nera ha scoperto fra le proprie pieghe. La consapevolezza è più profonda, la sensibilità più raffinata; la nuova proposta creativa si è allontanata dalla strada dell'immediatezza per ridefinirsi problematicamente, scoprendo nuova vita nelle strutture, reinventando i rapporti fra personalità e collettivo, schiudendo gli orizzonti nascosti del solo.

E' l'identità positiva e propositiva, proiettata fra utopia e scienza, dei vari Braxton, Mitchell, Smith.

Di questa nuova espressività Shepp ha compreso poco più di nulla (fra i giovani mu-



sicisti, dice, « Mi piace Azar Lawrence », che non è altro che un diligente e pedissequo ripetitore di idiomi devastati dalle rughe); non ha trovato gli stimoli e la necessità vitale per mettersi in discussione e reinventarsi (ma quanta critica, magari implacabile nello scagliarsi contro Shepp, ricalda stilemi antichi, senza contemplare il brivido di un mutamento?). Per questo che Shepp sia adorato da molti come il sacro totem della musica politica preoccupa per l'arretratezza del segno sotto cui quest'operazione si svolge. Shepp, facendo la musica attuale e non indulgendo più a sparate verbali a sensazione, politica la fa ancora, intendiamoci: e chi lo nega farnetica. Solo lo spessore ideale non è sedimentato, non ha scoperto impulsi e sensibilità nuovi, né nuovo linguaggio. La sua è politica (e musica) di resistenza, arroccata su un'ipotesi ancora difensiva; impegnata a rivendicare la legittimità della propria creatività piuttosto che a dispiegarne il volo fra fantasia e progetti più sciolti; tesa a trasformare la realtà esterna ma incapace di orientarla a sé perché incapace di trasformare se stessa.

Culturalmente la corrente che sembra ispirare Shepp, per un certo meccanicismo della problematica e del metodo, è il realismo; l'analisi del materiale musicale è rigorosa e giustamente carica di tendenzialità, ma non sa scoprire altri immagini che quelle anguste di un'angolatura nazional-popolare; nel taglio politico Shepp ripropone in musica la crisi di una militanza tradizionale e tutta d'un pezzo, fatta di certezze, volontarismi e sacrifici, davanti alle onde alte di nuovi progetti, a domande di rifondazione della vita e a proposte di autocoscienza.

E per comunicare con l'intero stormo nero, per scaldarsi in mezzo ad esso dopo esser rimasto a lungo esposto ai venti freddi di chi orienta il volo, Shepp scivola, come di regola, sull'equivoco classico del populismo: la possibilità di una « linea di massa », per lui, sta dunque nel rimarcare la fierezza delle radici e gli

elementi di continuità storica della black music; la medietà di tinte di questo disegno tanto vasto quanto prudente comporta un certo esercizio di autocensura, che contiene al massimo le pulsazioni dell'immaginazione e accantona le implicazioni più perturbanti della ricerca. E qui il caso Shepp trascende la dimensione musicale e diventa veramente esemplare di contrad-

dizioni che il movimento si trova a vivere ogni giorno e ad ogni livello: perché non una delle esperienze, anche le più positive, che scelgono di rivolgersi indiscriminatamente alle masse riesce a sottrarsi a una certa superficialità, alla piattezza del prevalere degli elementi di negazione su quelli di proposta positiva, del senso comune sulla dialettica, della tradizione sul nuovo. Per

rimanere a Shepp (ma ognuno può provarsi a tradurre questo gioco di opposti su ogni spazio della scacchiera della vita...), il suo linguaggio odierno diffonde così con efficacia le ragioni e la sensibilità di un jazz « di mezzo », e in ciò proprio nulla di male; ma insieme rischia di porsi come sostitutivo di una vita creativa più profonda, di un'espressività più raffinata e intensa,



che, sole, possono prefigurare una nuova qualità umana e sonora.

Ma le origini di questo centrismo di Shepp, che per anni ha rappresentato, (così si dice), l'ala radicale dello schieramento nero? Contrapporre la purezza del passato alla rinuncia di oggi sarebbe, è chiaro, meccanico e puerile. Perché, nell'attuale decesso di un'ipotesi creativa, continua pur sempre a sopravvivere un'energia febbrile tutt'altro che svuotata di fascino, che alle orecchie più intasate dal consumo può trasmettere almeno le linee portanti della funzionalità e del materialismo nero. E perché, soprattutto, i germi della malattia covano già nella splendida salute della grande stagione free. Nella roccia dura di un blues debordante Shepp ha intagliato a suo tempo gioielli incantevoli: gli album del *New York Contemporary Five*, le perle sui fili della collana *Impulse (Fire Music, The Way Ahead, Live In San Francisco, Mama Too Tight, Live At Donaueschingen, lo stesso Attica Blues)*, le avventure francesi di *Blasé e Yasmina*. Nulla da aggiungere e nulla da togliere a quanto già detto sull'incanto delle atmosfere torride, sui veleni del sarcasmo, sulla suggestione sincera della drammaticità epica. Per non parlare della fantastica e trascinate voce strumentale di Shepp.

Ma in questa musica non c'è mai polarità né problematica interna: movimento e sorprese caratterizzano le situazioni complessive, i brani nel loro insieme, ma non li attraversano mai al loro interno. Al linguaggio di Shepp manca cioè l'agilità sensitiva e critica di scavare fra le proprie pieghe; la sua musica pretende di mostrarsi interamente in luce, senza ombre apparenti. Il torrente di frasi e dinamismo scorre compatto, ma sembra quasi che in esso non esistano singole gocce; il corso è impetuoso ma prevedibile, avvolgente ma prolisso. E infatti la partecipazione di chi ascolta è trascinata dall'intensità, più che derivare dalla dialettica di stimoli e mutamenti. E' evidente che, finché la tensione di



motivi non si affloscia, questa unilateralità e questa monoliticità di procedimento sono semplici striature su una cortecchia integra e fresca. Ma quando, davanti a un cammino che si dimostra più tortuoso di quanto la speranza lo delineasse, subentra il disorientamento, anche i climi si disincantano, e rimane l'approssimazione del metodo. E' lo Shepp di oggi, che alterna concerti di gradevole lucidità a sconcertanti deliqui, e che comunque anche quando la vena d'ispirazione lo sorregge non si discosta da una formula fissa e già codificata. A questo Shepp si può rimproverare soprattutto di lasciarsi prendere la mano, di suonare e incidere anche in assenza di ogni pro-

getto: nell'ultimo paio d'anni ha registrato dischi a un ritmo da catena di montaggio, con qualche sprazzo eccellente a ravvivare una routine noiosa, e sempre, comunque, con la stessa imprevedibilità di un pendolo. Sono atteggiamenti sbracati che sciupano la dolente dignità di un musicista che, bene o male, conserva una cifra di classe ragguardevole. E la sintesi di storia nera che Shepp propone non riesce a nascondere, con i suoi bagliori, l'idealismo che la segna. Perché questa non è una storia che si fa, che riflette mentre trasforma, ma soltanto la riletture, personale e preziosa, del già accaduto. E' una sintesi congelante perché statica, con occhi che guardano at-

tentamente al passato ma non sanno cogliere il movimento, le forme e i problemi di una trasformazione profonda dell'identità nera, della sua nuova connotazione, dei suoi tratti futuri.

Ha ragione Franco Pecori, quando afferma, nella più appassionata e lucida apologia dello Shepp attuale, che « il merito di Shepp quando suona Ellington e quando suona Coltrane è di trarre fuori Ellington e Coltrane da una situazione di eternità e intangibilità e rimetterli in circolazione non come recuperi nostalgici ma come termini di confronto ». Shepp è assorto e fiero, certo, quando strappa le mani avidi dell'industria commerciale da una storia che appartiene ai neri, e che nessuno ha il diritto di mistificare e mummificare. Ma definire questa come « la continuazione più coerente del metodo free » mi pare fortemente azzardato, perché di fronte agli orizzonti nuovi che ci sono da scoprire (e che qualcuno sta scoprendo), l'appassionato recupero di Shepp è utile ma assolutamente limitato. Puramente difensivo, cioè. E la difesa di ciò che è già di per sé insufficiente per una nuova espressività non fornisce che scarsi stimoli alla creazione di un linguaggio più aperto. L'amore per ciò che potrebbe essere, cioè, mi sembra assai più emozionante e progressivo del grande affetto per un passato che rischia di essere frenante e ricattatorio. Il caso Shepp, oggi, è probabilmente tutti qui, ferma restando la voce di un tenore che ogni tanto si sveglia dal letargo e sa ancora incantare.

Discografia essenziale:

The New York Contemporary Five 1-2 (Delmark, '63); Four for Trane (Impulse '64); Fire Music (Impulse, '65); Live In San Francisco (ABC, '66); Mama Too Tight (Impulse, '67); The Way Ahead (Impulse, '68); Blasé (Byg, '69); Attica Blues (Impulse '72).

Dell'ultimo Shepp le cose più accettabili sono forse i due *Live In Montreaux* (Arista, '75).



Piccolo Baedeker per nomadi in riva al Tamigi

Che c'è di nuovo a Londra

Londra, ancora « capitale »?

Su Londra sembra che non si esauriscano mai gli argomenti, anche i quotidiani e i settimanali che hanno affondato il mito di questa città anni fa, ne riprendono annualmente le « spoglie » e ne leggono gli eventuali segni: c'è qualcosa? Che cosa si muove? Ormai, da anni i ricordi della Swining London si sono consumati tra decadenza e austerità, tra crisi economica e mancanza di idee ma ritornano assillanti per riaffermare la nuova vedette dello spettacolo: il « remake ». La nostalgia sappiamo che non paga e così tutto sembra trascinarsi stancamente da Shaftesbury Avenue al National Theatre, dal Marquee alla Roundhouse accumulando mode e noia di masse ormai sterilizzate dai colori e dai suoni elettrici. Ma non è tutto qui. In politica, le cose vanno peggio: la socialdemocratizzazione imperante, penetra nelle « coscienze » perforando di banalità anche le migliori menti. Questa tiritera è nota agli osservatori del socio-politico, ma c'è una « presunta » novità di questi giorni: i sindacati in accordo con il partito laburista hanno proposto per gli anni '80 la cogestione delle fabbriche. In poche parole, gli operai dovranno fare parte del consiglio d'amministrazione della fabbrica, accanto all'amministratore delegato, ai consiglieri degli azionisti. Le carte scoperte già 50 anni fa del tradunionismo tentano di riscattarsi dal disinteresse e dalla rabbia generali, ma chi è disposto ancora a crederci?!

Di questi tempi la crisi economica ha dato una forte scossa a tutte le attività; tra queste, le più colpite sono quelle culturali. I fondi dello Stato per teatro, musica, cinema, manifestazioni, etc. sono stati drasticamente ridotti e così molti gruppi, molti spazi si sono trovati o a chiudere o a ridurre l'attività. Ci si può rendere conto maggiormente dell'affermazione se pensiamo che lo Stato interveniva in maniera capillare e notevole nell'ambito culturale.

1) L'ICA, è l'esempio di uno spazio tra i più importanti a Londra e in Inghilterra per il suo impegno stimolante nei confronti delle arti e della cultura, al quale è stato drasticamente ridotto l'aiuto finanziario. Le sue iniziative continuano comunque, però con dimezzata l'attività teatrale e delle mostre.

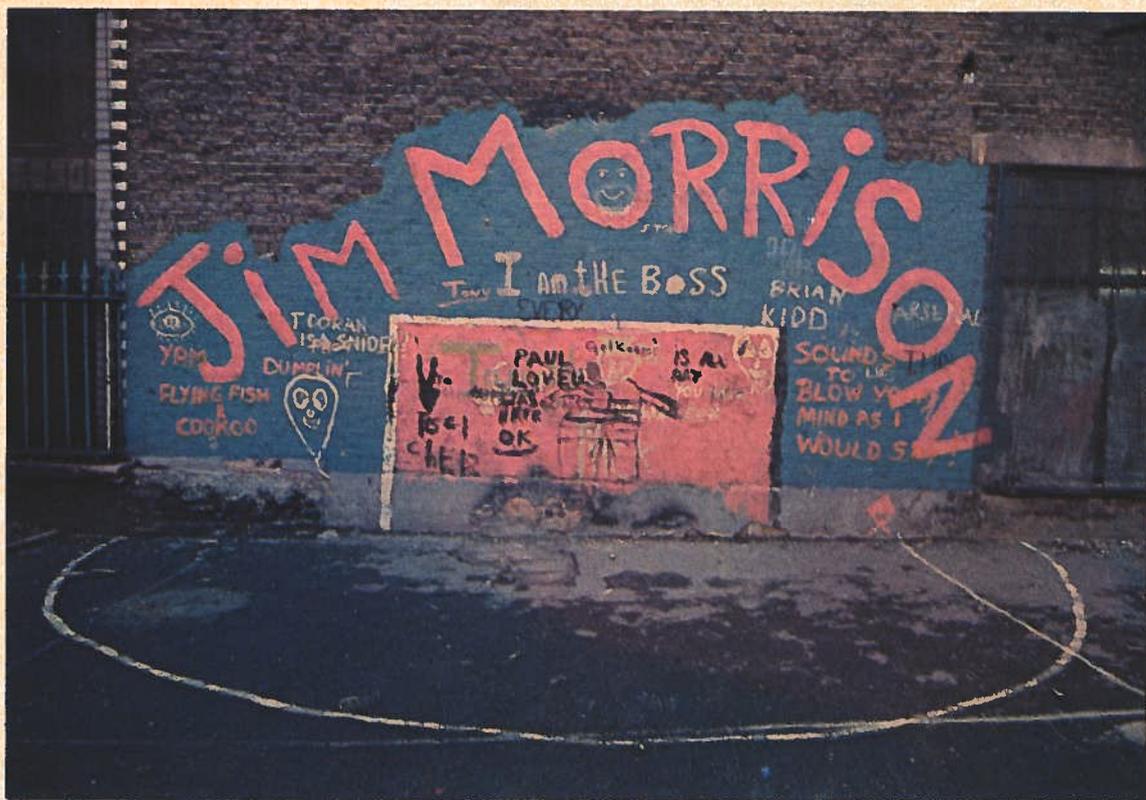


ICA (Institute of Contemporary Arts, Nash House, The Mall, tel. 9306393) è composta di diverse sezioni-spazi: musica, dibattiti, mostre, gallerie, teatro, cineclub. Coordinate e composte in maniera efficace e stimolante vengono proposti al pubblico i diversi aspetti della cultura contemporanea. Potremmo definirli, semplificando ma con le dovute distanze, una Biennale di

Venezia permanente, un po' più in piccolo. La sezione musica è impegnata nello sviluppo della musica contemporanea e sperimentale, alla domenica c'è sempre uno spettacolo. Di rilievo è stata la manifestazione *Three days of non-stop music - Option Band*: una « base musicale » di un gruppo di artisti aperta ai vari interventi di altri musicisti, teatranti e del pubblico, (nel

contempo si svolgevano *workshops* su diversi argomenti). Insomma, una iniziativa estremamente interessante sia per il pubblico che per gli artisti. A questo tipo di attività intervengono musicisti di rilievo o semplici studenti impegnati in studi (come Montague, Poore, Cardew, Chojnacja, Bailey, Parsons etc.).

Poi, mostre di fotografia ar-
25



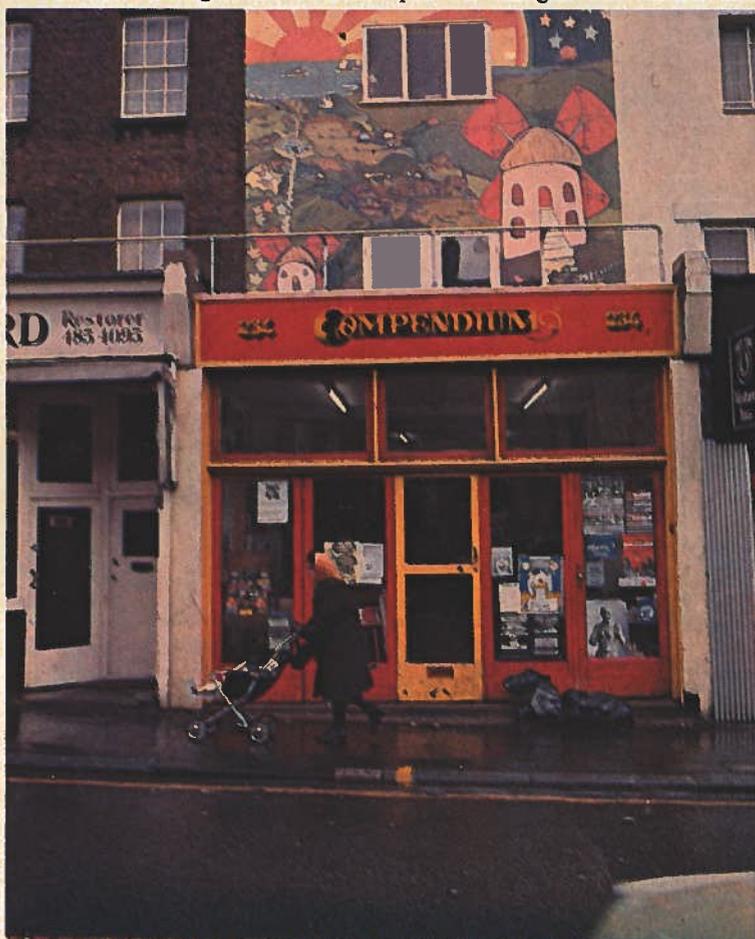
tistica, body art, performance art, attività per l'infanzia, cineclub e teatro. L'attività teatrale ha dovuto recentemente chiudere ed è un vero peccato, perché era riuscita ad organizzare un festival dei gruppi sperimentali, portando il teatro gay, quello negro, quello politico all'attenzione del pubblico inglese. Le reazioni ci sono state e molto vivaci, però non hanno potuto impedire l'interruzione delle attività. Così molte piccole compagnie ora si trovano sul lastrico, impossibilitate a fare un lavoro a tempo pieno. E', soprattutto nei quartieri e nelle fabbriche che viene a mancare questo supporto: è il caso del Red Ladder, uno dei gruppi teatrali politici tra i più interessanti sulla scena inglese.

2) *Red Ladder*: poco conosciuto all'estero e anche in patria, è a detta di chi ha avuto la fortuna di vederlo ciò che c'è di meglio sulla scena teatrale. Hanno abbandonato Londra e l'ufficialità anni fa per le Midlands, cioè l'area industriale più operaia e proletaria. Fanno un teatro politico non teorico-ideologico, ma divertente composto di sketches, mimi, danze, canzoni. Loro stessi ne parlano così: « E' un tipo di spettacolo dove la gente può alzarsi e bere durante gli sketches, ci si può rilassare e intervenire durante e dopo lo spettacolo ». Uno spettacolo di contenuti odierni, reati: dalla crisi economica al governo, dagli ospedali ai sindacati. Non hanno fissa dimora e lavorano nei *playground*, nelle scuole, nei municipi, nei merca-

ti ovunque ci sia qualcuno disposto a « viverli ». Questo modo di fare teatro fuori della ufficialità quasi invisibile ma assai diffuso in Inghilterra mostra di aver capito la lezione dei grandi palcoscenici: ascesa equivale a distanza dalle masse. Purtroppo, i tagli si sono fatti sentire soprattutto a questi livelli, ma va segnalata ancora

una nuova iniziativa degna di nota. L'Action Space.

3) *Action Space* (16 Chenies St. Tel. 6377664) è un collettivo di artisti nato a Camden Town 9 anni fa per poter ampliare l'area di intervento artistico e per un maggior contatto con le masse. Action Space si muove su diverse strade per poter sviluppare i bisogni dell'artista con



gli interessi delle masse, da queste differenti esigenze sono nati festival musicali, lavori teatrali nelle strade, mostre nei parchi, cupole geodetiche, attività sull'infanzia ecc. Utilizzando tutto ciò che è possibile: film, video, danza, clown, fotografia, scultura, aquiloni, strutture gonfiabili. Ora, Action Space ha trovato una sua sede in pieno centro (ed è per la prima volta che nasce una iniziativa di questo genere nel West End). A Leicester Square, Charing Cross, Tottenham Court Road finora c'erano solo grandi cinema e teatri luccicanti, ora s'incunea un intervento di segno opposto all'imperante ufficialità di queste zone. Le possibilità offerte sono diverse sia per lo studio che per lo spettacolo: fotografia, grafica, video, cineclub, pittura, studio di registrazione, teatro. Uno spazio aperto sensibile alle molteplici esigenze. Qualche esempio:

The Ghost in the Image Tank - uno spettacolo di horror televisivo, *Air Musics* - partecipazione ad un evento sonoro all'esterno, *Pneu Music* - esplorazione del *sound as music*, *Soft Room* - sculture di partecipazione, *Slide Show* - un lavoro audiovisivo con gli handicappati.

4) *The Other Cinema*, 25 Tottenham Street, tel. 6379308. Nuovo luccicante ha cambiato sede si è spostato a Tottenham Street, in pieno centro. E' uno spazio cinematografico diverso dagli altri cineclub, che accanto ai film che cercano di fornire un panorama aggiornato della cinematografia mondiale, si pone come struttura aperta al Movimento.

Di qui le diverse iniziative sul Cile, sui prigionieri politici, sulla musica che rendono lo spazio più stimolante del solito *cine d'essai*. Il film d'apertura è stato *Come Yu Kong mosse le montagne*, un lunghissimo e interessantissimo film-documentario sulla Cina. Un'opera che per la prima volta dà una immagine realistica della Cina (al regista Joris Ivens, vecchio amico di Ciu En Lai, gli venne data carta bianca e poté scorazzare per tre anni in lungo e in largo nel continente cinese). Da non perdere se lo vedete in giro.

Se a Londra, in Inghilterra in generale, c'è ben poco, allora perché ne parliamo? Rimane un fatto certo, che dalle altre parti le cose non è che vadano meglio, tanto vale che nell'attesa di tempi migliori, si impari a drizzare le orecchie e a sgranare gli occhi anche visitando la vecchia Londra: il provincialismo e la passività sono sempre le peggiori malattie dei nostri giorni.



ST AGNES PLACE

ST AGNES PLACE

ST AGNES PLACE

SAVE IT

SAVE IT

SAVE IT

Depend on West HERE

*D
S
J
P.L. 1962
MAY 1962*

Londra: Come usarla

Ciò che fa scontare a Londra l'essere metropoli, quindi nevrotica, affollata, demenziale sono le possibilità che offre, dallo studio allo sballo, dalla conoscenza allo sport, dalla ecologia alle industrie e via dicendo. C'è così tanto che facilmente ci si può perdere nei meandri psico-fisici della città, a meno di non trovare una chiave sicura per utilizzarla. Gli strumenti che più facilmente mi vengono in mente sono: **Time Out** e **Alternative London**.

1) **Time Out**, 314 Gray Inn Rd. tel. 2782377. E' la rivista di politica e cultura, guida e agenda ai vari avvenimenti settimanali. Aggressiva, divertente è un indirizzario completo e chiaro di ciò che avviene nella politica, nella musica, nel cinema, nel teatro, nella danza, nella televisione. Costa 30p. ed esce ogni mercoledì.

Alternative London, di Nicholas Saunders, 65 Edith Grove SW10. Da anni sulla breccia con più di 200.000 copie vendute, sembra che il tempo non la invecchi. Nata nel '70 quando era una esigenza politica del Movement diventava uno strumento di lotta alla metropoli. Di acqua sotto i ponti ne è passata, la edizione si è arricchita tipograficamente e di particolari superando l'istinto e la gioia dei tempi che furo-

no. Rimane, comunque necessaria per chi vuole vivere Londra in modo diverso. La potete richiedere all'autore o la trovate nelle librerie.

2) Se questi i modi per «vedere», per entrare nelle situazioni della città, per non perdere l'orientamento ci vuole ben altro. Il visitatore, il nomade elettronico, il viandante inveterato hanno la tendenza a vivere quelle poche cose che appaiono (e sono la punta di un iceberg) forse per mancanza di tempo, forse per altre necessità personali ma forse, più precisamente direi, per mancanza di una visuale globale della città.

Londra è una megalopoli di più di 8 milioni di abitanti dove gli avvenimenti, le situazioni sono sparpagliate a migliaia; la cosa migliore da fare, considerata l'estensione, i costi di trasporto, i problemi di salute e alimentazione è installarsi in un «bel» quartiere (Camden, White Chapel etc.) e vivere i diversi aspetti della sua vita che spesso esplodono di attivismo: centri sociali, biblioteche, squatting, giornali, etc. E' qui che avvengono le cose più interessanti e dove si possono capire molte cose dell'Inghilterra di oggi. Con questo non è che si debba essere militanti ovunque ed a ogni costo ma, anche per il turista

da diporto è una indicazione utile, almeno perchè gli fa risparmiare dei soldi.

Ovviamente, questo deve scontrarsi con le diverse esigenze personali, ma non è detto che l'una non possa andare d'accordo con l'altra. Questo consiglio-invito è soprattutto per chi va per la prima volta in terra inglese e che preso da brama di vedere alla fine gli rimane sempre ben poco. Esistono tutta una serie di centri nei quartieri, che sono in grado di aiutare in vario modo il nuovo arrivato: **Community Law Centre**, 146 Kentish Town Rd., tel. 4856672 specializzato nell'aiuto legale di vario genere, è centro di diverse iniziative; **Camden Town Freedom Bookshop**, 84b Whitechapelhigh st., Libreria anarchica è un punto di iniziative sul quartiere tra i poveri della città.

Islington Community Law Centre, 161 Horsey Rd., N7. Ancora un centro di aiuto legale, che da una mano su i diversi problemi che esistono in zona.

Rising Free, 142 Drummond St., libreria molto politicizzata, centro di info sulle varie iniziative a Londra in generale.

People's Aid e Action Centre, 8 Falcon Road, Battersea, Dice già tutto il nome: aiuta e informa la gente. E' soprattutto un punto di iniziative politiche. **BIT**, Information service, 146 Great Western Rd. Il vecchio centro di info dell'underground, informale e casinista ma sempre ben di-

sposto ad aiutare.

Women's Liberation Workshop, 38 Earlan St., WCL. Il centro di aiuto per le donne, creativo e disponibile, è strettamente necessario per le donne.

3) Lo **Squatting**, cioè l'occupazione delle case. E' un fenomeno molto importante nelle lotte di questi anni a Londra. Il visitatore occasionale forse ha sottovalutato il fenomeno, prendendolo più come sport che come azione politica. Lo squat è per chi è senza casa e non per il turista disinteressato. Chi vuole installarsi in uno squat può farlo, ma deve assumersi delle precise responsabilità (politiche e sociali) e deve comunicarlo con i gruppi che organizzano questa forma di appropriazione. Qualche indirizzo di organizzazioni che aiutano e organizzano l'azione dello squat: **Squatting Advisory Service**, Blackfriars, 44 Nelson Square, tel 2611477; e **BIT**, information service, 146 Great Western Rd. tel. 2298219.

4) Altre pubblicazioni che possono aiutare per conoscere meglio la realtà inglese, nel suo complesso: **Alternative England and Wales**, di Nicholas Saunders, 65 Edith Grove, tutto ciò che c'è di alternativo in Inghilterra (Londra compresa) veramente interessante - **IT**, Myriad House, 3 Ashdown Lodge, 1c Chepstow Villas tel. 7273014. La vecchia rivista under, ora dopo anni di silenzio ritorna alla vita, con mutata impostazione.

Undercurrents, 213 Archway Rd., tel. 3401898. La rivista indispensabile per chi s'interessa di tecnologia radicale: notizie, analisi politiche, informazioni.

5) Campi di lavoro. Una esigenza molto importante per molti è quella di potere passare le vacanze pagandosele, la risposta più ovvia sono i campi di lavoro. A Londra, soprattutto, la richiesta di lavori temporanei è molto forte, certo dovete attendervi i lavori più disparati (di solito più manuali): sguatterii, camerieri, fattorini, pulizia, cuochi ecc.

Quelli più richiesti sono nell'ambito alberghiero. Per informazioni più dettagliate potete rivolgervi a: **Vacation Work**, 9 park End Street, Oxford. Pubblica un catalogo di lavori estivi in Inghilterra. E' interessante averlo e costa 2 sterline.

British Hotels, Restaurants & Caterers Association, 20 Upper Brook Street, London W1Y 2BH. Numerose possibilità di lavori in hotel, ristoranti etc. Minimo di tre mesi di permanenza, accettano studenti dai 18 anni in su.

London Hostels Association, 54 Eccleston Square, London SW1V 1PG. Lavoro part-time negli ostelli di Londra, minimo periodo di permanenza 3 mesi. E' un ottimo collocamento, perché siete subito inseriti in un ambiente giovane e cosmopolita.

International Farm Camp, Tiptree Essex CO5 OKS. Raccolta della frutta e lavori di campagna (dalla fine di Maggio a Settembre).



Carlo
Tumidi



HenryCow a Milano

Canale 96 riesce nell'impensabile impresa di cancellare la vendittata, e proprio non è poco. La scelta degli Henry Cow, per infrangere il vuoto di concerti a Milano, ristabilisce il buon senso creativo e impone la marcia indietro alle riafforanti tentazioni di restaurazione (certe mani avidi sull'organizzazione della musica...). Così, al Lirico, accorrono in tremila, e tutto scorre liscio, dopo un a giornata in cui la tensione è stata perfida protagonista, e la spirale del massacro imboccata dalla sinistra sembrava vicina ad altri precipizi: a scongiurarli ha provveduto l'accorta gestione di Canale 96, affiancato dalla nuova area culturale milanese (GONG stesso, e l'Orchestra, La Comune, S. Marta, etc). Spazio aperto per gli Henry Cow, dunque in qualche modo simbolo di una stupenda scelta di autogestione (e solo sarebbe ora che la coerenza del gruppo smettesse d'essere assunta a alibi per chi, con organizzazione non sempre limpida, ne aumenta disagi e povertà). Sulla scena, poi, Henry Cow vengono a imbastire una proposta sonora di leggiadra freschezza. La formazione è la medesima delle ultime uscite, con la succosa aggiunta della bassista e violoncellista Georgie Born, e con la malagurata autoriduzione della splendida Dagmar, sconsolatamente afflitta da malanni da raffreddamento. Set prevalentemente acustico, dunque, ravvivato da Dagmar con qualche flash di inquietante

bellezza scoperto fra gola e respiro, le cui potenzialità più emozionanti credo comunque siano da cercare fra i vocalizzi di un linguaggio non parlato. Henry Cow si muovono oggi con omogeneità piena, fra arrangiamenti calibrati, squisita sincronia di scambi, impasti cromatici ricercati. La loro relazione fra musica e vita attinge una qualità umana e sonora ancora più profonda: ed è proprio in questa naturalezza del nuovo che il gruppo esprime il proprio senso più stimolante. Le ingenuità da cui liberarsi non mancano: certe atmosfere solenni, certe ricadute in una dimensione pop nobile ma alquanto risaputa, stridono non poco con le proiezioni più agili e aperte. L'organo in questi contesti si fa fastidiosamente prevalente, nonostante la perizia di Tim Hodgkinson, e perfino la chitarra di Fred Frith, che ha classe e intelligenza in quantità, finisce per scivolare nel plateale. La musica degli Henry Cow vola alta allorché innesca situazioni più varie e flessuose; quando, cioè, si equilibra sul movimento di continui mutamenti e sorprese. Arrestarsi a ripassare la lezione canterburiana non ha più molto senso, e non è proprio un caso se qui l'anima femminile del gruppo esprime il meno di sé, ritrovandosi ai margini. Negli Henry Cow, in effetti, la creatività femminile assume magnifica consistenza e prospettive ariose, e la ricerca sonora del gruppo dimostra chiaramente di non poter

assolutamente prescindere da questa vena profonda e originale. E Lindsay Cooper, sul fagotto, sull'oboe, sul flauto e sul clarinetto, scioglie una personalità femminile di fervida inventiva, con la sua magnifica fantasia timbrica. Un linguaggio, dunque, problematicamente ricco.

disponibile a reinventarsi, ma alle prese con una sintesi non ancora organica. La sensibilità soggettiva e collettiva del gruppo e le aperture del respiro sonoro sono tali che non è proprio irragionevole attendersi nuove sorprese ed emozioni.

Franco Bolelli

Paul Bley a Padova

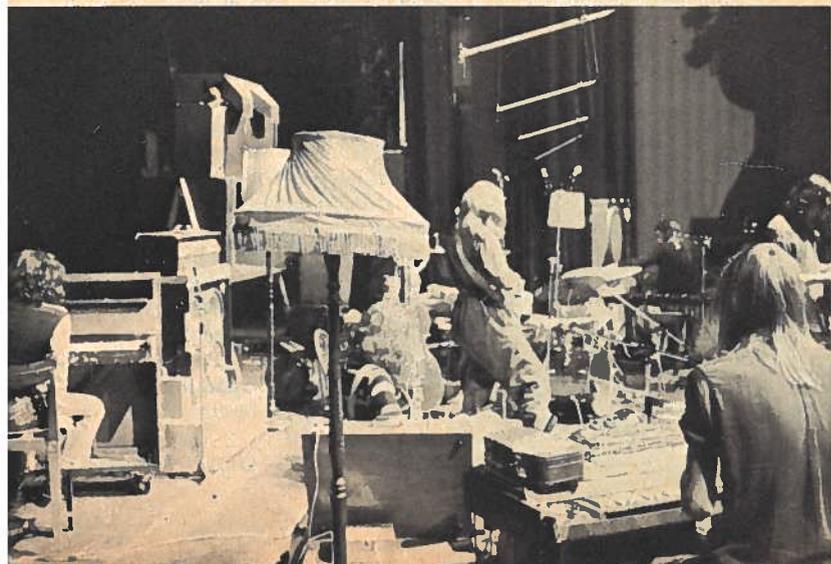
Mi sono espresso più volte in termini entusiastici della Rassegna internazionale del Jazz organizzata dal Centro d'Arte di Padova, di gran lunga la migliore, come manifestazione musicale, in Italia sia a livello tecnico che a livello delle scelte culturali. Oggi purtroppo non c'è nessun organismo che maneggiando denaro pubblico si possa permettere di operare delle scelte al pari di quelle fatte dal Centro d'Arte e cioè dedicare quasi tutto lo spazio, il tempo e appunto i soldi a quelle espressioni artistiche che sono tra le più significative ma anche tra le più emarginate.

Forse è proprio per questa attenzione che i concerti degli amici di Padova sono a volte ignorati dalla cosiddetta critica « ufficiale » delle grandi città. D'altra parte non si possono conciliare interessi diametralmente opposti: da una parte la stampa e la critica tradizionale con funzioni mediatrici dei prodotti dell'industria culturale, dall'altra qualche migliaia di persone che frequentano abitualmente i concerti organizzati dal Centro d'arte, ormai con un gusto musicale alieno dalle brutture della musica di consumo.

L'ultimo « colpo » realizzato in questa 4.a rassegna, dopo quelli di Braxton e Lacy, è costituito dalla esibizione di Paul Bley e di Gary Peacock, in Italia per la prima volta. Questi musicisti hanno rappresentato la voce bianca in quella grande rivoluzione che venne operata nel jazz negli anni 60: Paul Bley con Ornette Coleman e Don Cherry, Gary Peacock con Albert Ayler, oltre che con la maggior parte dei musicisti americani più significativi. Il loro concerto ha confermato che essi possiedono un loro sistema musicale che viene elaborato

in maniera originale ed autonoma, tenendo però presente la lezione appresa durante gli anni dell'esplosione del Free Jazz. I due set presentati sono stati un po' differenti tra loro; infatti nel primo il duo ha saggiato il terreno. Evidentemente il gran pubblico presente li ha consigliati alla prudenza tanto da suonare, sorprendentemente, anche qualche blues un po' scontato. Nella seconda parte invece, rassicurati, Bley e Peacock si sono buttati e hanno inchiodato tutti con splendidi temi come *Ida Lupino* e *Closer* (composizioni di Carla Bley), la cui bellezza melodica s'è intrecciata con una capacità improvvisativa stupefacente, pur nella complessità della ricerca armonica-ritmica e nella rarefazione dell'atmosfera che mai scadeva a sentimentalismo, ma restava sospesa come poesia pura. Mi sono reso conto meglio del lavoro di Gary Peacock con Albert Ayler e del ruolo che egli ha acquistato di « capo storico » tra i bassisti. Infatti costui possiede tutti i numeri del grande bassista « tradizionale » con in più una propria concezione maturata nel clima d'avanguardia degli anni '60. La stessa cosa si può dire di Bley che procede sul pianoforte come se il discorso melodico ed armonico fosse una sorte di sogno poetico, dolce ma vibrante, disteso ma al tempo stesso vigoroso e pieno di feeling. Alla fine è stato un trionfo meritato con visibile soddisfazione dei due, i quali, con grande affabilità, hanno accettato un nostro invito alla classica bevuta di fine concerto e cogliendo così l'occasione di parlare con loro per conoscerli meglio e col risultato di aumentare la nostra ammirazione.

Tony Rusconi



Henry Cow nelle prove del concerto



Leo Kottke a Londra

Gran botti di gioia per gli ammalati di *guitarras* che si son visti sfilare sotto al naso (e in poche settimane) lo strabico Ry Cooder, l'ex-Pentangle Bert Jansch ed un dolcissimo John Martyn. Un tocco di classe lo ha regalato Leo Kottke dopo quasi due anni d'assenza dalle scene inglesi.

Viso da ragazzone con tenere smorfie hollywoodiane, Big Leo ha corso le dieci lunghezze di rito alla gara del virtuosismo pirotecnico mettendo mano alle sue 12 corde e presentandosi solo (finalmente!) al nastro di partenza sulla scia di quel *Leo Kottke*, primo disco degnato d'un capillare lavoro promozionale da parte dei suoi nuovi tutori della Chrysalis.

« Bagnato » da una luce *rosée*, il chitarrista di Minneapolis ha suonato con guanti di velluto giocando d'eleganza sulle risorse armoniche dello strumento sia in brevi *pieces* impressionistiche sia nei *rags* più elaborati come l'epica *Last Steam Engine Train* di Fahey. Superbo stilista della chitarra contemporanea, si è presto lasciato andare ad una ritmica *America The Beautiful*, a qualche notazione classica (la *Primavera* di Vivaldi) non mancando di dar fondo a

risorse vocali già in altre occasioni messe in vetrina (*Pamela Brown, Louise, Hear The Wind Howl*) e a qualche strampalato aneddoto dei suoi (...« questa melodia me l'hanno regalata una paio di piccole esploratrici dell'Oklahoma senza comprendere l'importanza di questo incidente... »). Serbandò in tasca le dubbie notizie telegrafiche dall'ultimo disco, Kottke ha dunque

parlato chiaro invitando presto il pubblico al gran ballo che fu *My Feet Are Smiling* passando da un soffice *Easter* allo splendido *Medley: Crow River Waltz/Jesu, Joy Of Man's Desiring/Jack Fig*, e aprendo la gola al canto libero dello strumento con patente di sincerità come sempre avremmo sperato. Una parola per l'incredibile Leon Redbone, un Groucho Marx-con-cappello-occhiali-scuri-baffo-cappottone-radiolina-e-bastone-da-passeggio innamorato di *Mississippi Delta*

Blues, di ragtime e di yodel. Con profonda voce di basso ed incomprensibili grugniti, il tipo pareva aver setacciato l'intera area del Delta nel tentativo di iniettare un'*overdose* di compassato umorismo ad un blues rimasto appeso all'attaccapanni degli anni '30. Quando s'è portato sul palco un'imprecisato amico con tuba lanciandosi in un allucinato tangaccio, l'effetto è stato perfetto. Uno dei migliori *concerts* degli ultimi mesi.

Guido Harari



Leo Kottke

Tutte donne al Pier Lombardo

Donne, solo donne, e tante, al salone Pier Lombardo, per la serata con Giovanna Marini riservata al pubblico femminile. E il motivo di questa scelta del collettivo donne del teatro non è proprio una semplice ripicca per le tante esclusioni operate dagli uomini, come finge di credere il barbuto San Tommaso presentatosi alla cassa e che si è visto rifiutare (gentilmente) l'ingresso. Questa volta l'esigenza di un'assoluta autonomia femminile va cercata nel carattere stesso dello spettacolo, e non soltanto nella voglia di trovarsi insieme in un'atmosfera di festa. Il lavoro di confezione di questa « cantata profana » verte infatti sulla ricerca delle risorse creative della voce umana, ed ha

raccolto l'attenzione e la voglia di scoprire di tutte donne, così che il collettivo riunito dalla Marini è tutto femminile. Oggetto della ricerca è l'invenzione di una tradizione orale urbana che non è mai esistita, in un paese che manca di premesse analoghe a quelle di un Eisler in Germania. Di solito le tradizioni non

si inventano, ma lo scopo dichiarato di *Correvano coi carri* è proprio di partire dallo studio dell'ampiezza dell'ambito tonale di espressione vocale per creare un modo musicale immediato e comunicativo. Questa proposta emerge, nello spettacolo, in un rapporto di scambio-contrasto col canto atavico contadino, mescolati in un'unica cantata composta da due parti: nella prima si

compie il processo di liberazione dell'uomo dalla mamma, nella seconda l'umanità si ritrova agli appuntamenti dei fatti politici più significativi. A salvare lo spettacolo da una sospettabile demagogia è la creatività con la quale tutte le protagoniste usano la voce: vibrazioni, tensione ed espressività sono però spesso invischiati dal legame a filo doppio con il testo, la parola scritta che « racconta » in senso meramente descrittivo. E un'altro aspetto dà un po' fastidio: la pretesa, cioè, di attualizzare-politicizzare la ballata della *Creatora* con riferimenti al '68 non risulta davvero un' esperimento riuscito di traduzione in musica della politicità del personale, bensì finisce per essere un vestito troppo stretto per le potenzialità originali dell'espressività femminile.

Gloria Mattioli



Giovanna Marini e compagne al Pier Lombardo

« Il Comandante Cohen era la nostra spia più importante / ferito in prima linea / riforniva d'acido le feste dei diplomatici / spingeva Fidel Castro ad abbandonar baracca e burattini ». Così Field Commander Cohen, quasi un'autobiografia. Si capovolga esattamente l'immagine e si avrà un fedele ritratto di Leonard Cohen, poeta, romanziere, musicista « agnello di Broadway », capitato in forza di chissà quali disegni del destino nell'« insopportabile » mondo del pop.

Cohen non c'entra, fondamentalmente. Già a sbirciar la carta d'identità, ci si accorge che il personaggio ha sbagliato generazione, molto più adatto al decennio dei rockers che alla stagione di Monterey e di Woodstock; ancor più, scandiscono la differenza i gusti culturali (un po' di letteratura francese e pochi fumetti, gli anglosassoni di una certa poesia tradizionale e non Lennon & Mc Cartney) e la naturale ritrosia, nemica giurata della pop stardom, delle adunate oceaniche, delle feste in gruppo e della filosofia mercantile del pop. Così l'uomo ritaglia un personalissimo spazio nelle vicende degli ultimi anni, protestando autonomia se non assoluta originalità; chi volesse leggerlo, anche nei risvolti « musicali » (profonda voce austera, timido arpeggio di chitarra), soppia evadere a tempo e luogo dalla « segnaletica obbligatoria » del Greenwich Village per approdare alla scuola dei cantautori francesi (non a caso, più di un europeo ne ha subito il fascino, De André in primo luogo).

Cohen scrive e parla, con le

sue ballate: la musica è soggetto eventuale che non conosce la fascinoso malizia di una Joni Mitchell o la subdola ricchezza di un Bob Dylan, giusto per fare esempi abbastanza « in sintonia ». Proprio per questo, bisogna temperare gli strumenti critici e rassegnarsi a non trovare quei nodi bizzarri che increspano la superficie di tante composizioni pop. La lingua dell'artista è piana, ben levigata, non conosce i grovigli delle allitterazioni, la schiuma dannata dei neologismi, le cadenze nervose e irregolari di una lirica pop che aspira ad essere « canto del quotidiano » e finisce spesso col diventare balbettio disarticolato; così quella di Cohen s'impone come poesia nella più scolastica delle accezioni, adagiata su forme rotonde, alle prese con problemi vecchi quanto il mondo. Un limite? No di certo, se è vero che in fondo alla parola brilla una ispirazione sincera, se è vero che dalla botte della tradizione l'uomo spilla un vino generoso, di stoffa antica, che non si perde nella contemplazione ma arriva a dire significativamente. Cohen brucia il legno della pro-

pria radice ebraica, naviga per simboli in notti chiarissime, impiega accenti appassionati come un bardo cui non riesce il silenzio; ci sfiora soltanto il sospetto che l'inglese non sia la sua musica, che molto più potrebbe la tenerezza di Francia, il vortice di morbide parole assonnate (così parte di The Partisan, dove pure l'idea base non appartiene all'artista).

Sotto un simile firmamento, scorre l'esistenza di ogni giorno. Il poeta ha occhi per l'amore, la guerra, la pazzia contemporanea, per la favola e per l'allegoria, per la risata impietosa su di sé. L'amore è ferita lacerante, malinconia, affronto (oh, why it must come so cruel? », sentenza infine Joan of Arc), percorso difficile da affrontare con mille indugi. Tutto è librato in aria di sogno ma tutto è nello stesso tempo crudo e faticosamente vero; di quante Suzanne, tenere e half crazy, è costellata l'esistenza di ognuno, quanti luoghi impossibili come quello di Bunch of Lonesome Heroes (« dove solo io e te siamo stati ») ci è dato di visitare? Dal labirinto del dolore si può uscire solo recuperando l'esilissimo bandolo della calma interiore, della aristocratica « signorilità » che nessuno può insegnare perfettamente; la magnifica lezione di Famous Blue Raincoat, sinfonia « sulle righe », dove la disperazione sa trasformarsi in bellissimo fuoco d'ironia, capovolge l'insegnamento della dylaniana Like A Rolling Stone, dove la « pena d'amore » biforcava ancora la lingua, sconvolgendo viscere e cervello.

Tranquillo « soldato disarmato », Cohen misura i « tempi

bui » della propria vita e propone per ognuno l'antidoto semplice del pacifismo. La sua inventiva è misurata, il tono è quieto e sicuro, come la voce che ammonisce; quando Story of Isaac riprende la trama di Masters of War (non più guerre, padroni, sacrifici) le parole sembrano venire da lontano, da un mondo senza tempo tutto è già stato scritto, anche l'inevitabile sconfitta, anche l'invincibile forza della utopia. Cohen poeta senza dimensione temporale, ecco una buona chiave di lettura. Il pop è lontano e pure respira al fianco dei suoi giorni; vicinissima è invece la Queen Victoria di una celebre canzone, regina di quel che non è più, o la Giovanna d'Arco che intreccia un memorabile dialogo col fuoco, riassumendo in un forte disegno la tematica della Morte, della Dignità, la complessa trama di cui è intessuta l'anima umana.

L'ultimo Cohen (quello di New Skin, quello del 1975, prima tournée ufficiale dopo dieci anni di « carriera ») fu una strana creatura che amava rinnegarsi e sapeva d'importar poco, che scherzava pigramente con i propri versi, ridendo dell'antica solennità. Per un bellissimo senso del pudore, l'uomo uccise in fretta quel fantasma; dai giorni dell'« omicidio » non si han più notizie e così forse per sempre, Leonard Cohen tornato alla santità dell'anonimato, al nobilissimo rifiuto. Un po' di polvere sulla chitarra, forse, ma nemmeno una piega sul « famoso impermeabile blu », buono per girare il mondo forti della propria debolezza.



LEONARD

Il famoso impermeabile blu

(Famous Blue Raincoat)

Son le quattro del mattino, alla fine di dicembre,
ti scrivo per vedere se stai meglio;
New York è molto fredda ma il posto dove abito mi piace,
c'è musica tutta la sera, a Clinton Street.
Mi dicono che stai costruendo la tua casetta nel deserto,
vivi per nulla, adesso, spero che in qualche modo tu ne prenda nota.
E Jane è tornata con una ciocca di tuoi capelli,
mi ha detto che sei stato tu a dargliela,
la notte che avevate deciso di lasciarvi.
Vi siete poi lasciati?

L'ultima volta che ti ho visto mi sei sembrato più vecchio,
il tuo famoso impermeabile blu era strappato sulla spalla.
Sei andato alla stazione ad aspettare un treno qualunque,
sei tornato a casa senza Lili Marlene.
E hai trattato la mia donna come una cosa della tua vita,
quando è tornata da me non era più la moglie di nessuno.
Ti vedo là, con lei, con una rosa tra i denti,
come uno zingaro, un ladro qualunque.
Vedo che Jane è uscita;
ad ogni modo, ti manda i suoi saluti.

E che posso dirti, a te che mi hai ucciso, a te mio fratello,
quali parole posso trovare?
Penso che sparirai dalla mia vita, penso che ti dimenticherò,
mi sta bene d'averti incontrato.
Se mai capiterai da queste parti, per Jane o per me,
sappi che il tuo nemico dorme e la sua donna è libera.
E grazie per le ombre che hai rimosso dai suoi occhi,
io pensavo che ci stessero bene, non le ho mai toccate.
E Jane è tornata con una ciocca di tuoi capelli,
mi ha detto che sei stato tu a dargliela,
la notte che avevate deciso di lasciarvi.

In fede,
Leonard Cohen

(Songs of Love and Hate)

Giovanna d'Arc

(Joan of Arc)

E le fiamme seguirono Giovanna D'Arc
nel suo cammino per l'oscurità;
non luna che dia luce all'armatura
né uomo accanto nel fumo della notte.
Disse: "Sono stanca di guerra,
voglio tornare a quello che facevo prima,
un abito da sposa, una veste bianca
che copra la mia carne gonfia".

"Son davvero felice di sentirti parlare così,
ti ho seguita lungo i tuoi giorni
e in fondo a me qualcosa si compiace
di vincere una simile eroina, fiera e sola".
"Chi sei tu?" parlò lei con voce austera
a chi diceva oltre il fumo.
"Io? Sono il fuoco" rispose quello
"E amo la tua solitudine e il tuo orgoglio".

"E allora, fuoco, sia freddo il tuo corpo,
io ti darò il mio da possedere."
Così dicendo ella balzò dentro,
per regalarsi ad esso, per esserne la sposa.
E nel profondo del suo cuore fiero
il fuoco prese la polvere di Giovanna d'Arc
e in alto sopra gli invitati
sparse le ceneri del suo abito bianco.

Nel profondo del suo cuore fiero
il fuoco prese la polvere di Giovanna d'Arc
e lei comprese chiaramente
che con il fuoco doveva essere legno.
La vidi trasalire, la vidi piangere,
scorsi la gloria nei suoi occhi;
e io bramavo luce e amore,
ma perchè quella dev'esser sempre tanto intensa e la passione,
tanto crudele?

(Songs of Love and Hate)



Cohen

Un branco di eroi scostanti (A Bunch of Lonesome Heroes)

Un branco di eroi, scostanti e litigiosi,
stavano lungo la strada a fumare;
la notte era scura e spessa tra di loro,
ognuno portava il solito fardello.
"Vorrei raccontarvi la mia storia",
disse uno di loro, giovane e forte.
"Vorrei raccontarti la mia storia,
prima di tramutarmi in oro".

Ma nessuno davvero poteva ascoltarlo,
la notte era troppo spessa e scura e verde;
credo che simili eroi vivranno sempre là,
dove io e te soli siamo stati.
Spegni la tua sigaretta, amore,
sei stata sola troppo a lungo;
e qualcuno di noi ha troppa fame, adesso,
per sentire il racconto dei tuoi errori.

Canto questo per i grilli,
canto questo per l'esercito,
canto questo per i tuoi figli
è per tutti coloro che non han bisogno di me?
"Vorrei raccontarti la mia storia",
disse uno di loro, il più forte.
"Sì, vorrei raccontarti la mia storia,
perchè sento ce mi tramuterò in oro".

(Songs From A Room)



Storia d'Isacco (Story of Isaac)

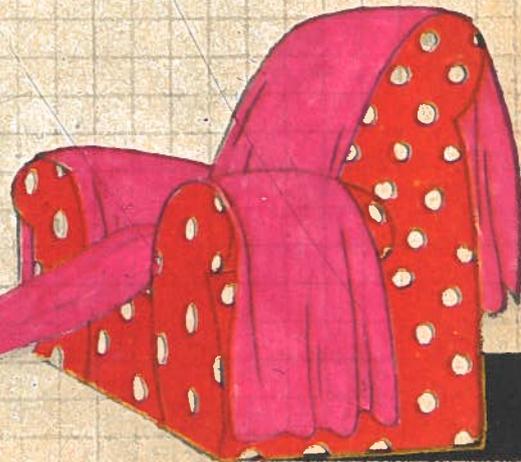
La porta s'aprì lentamente, mio padre entrò,
avèvo nove anni.
Si fermò, alto davanti a me, con occhi blu ghe luccicavano
e voce molto fredda.
Disse: "Ho avuto una visione e tu sai che sono forte e santo.
Devo fare quello che mi è stato detto".
Così partì per la montagna, io correvo, lui camminava,
e la sua ascia era fatta d'oro.

Gli alberi rimpicciolivano, il lago era uno specchio da borsetta,
ci fermammo a bere un po' di vino.
Lasciò cadere la bottiglia, il rumore dei vetri risuonò più tardi,
e mise là sua mano nella mia.
Mi sembrò di vedere un'aquila, forse un avvoltoio,
non saprei dire.
Allora mio padre costruì un altare, guardò una sola volta dietro di sè,
sapeva che non mi sarei nascosto.

Tu che oggi costruisci altari, per sacrificare nuovi figli,
non devi farlo più.
Uno schema non è una visione è non sei mai stato tentato
da un demone o da un dio.
Tu che stai davanti a loro, adesso, con l'accetta spuntata, sanguinante,
prima non eri là,
quando io giacevo sulla montagna e la mano di mio padre tremava
con la bellezza della parola.

E se tu ora mi chiami fratello, scusa la mia domanda,
per quale macchinazione lo fai?
Quando tutto si farà polvere, ti ucciderò se così devo,
ti aiuterò se posso.
Quando tutto si farà polvere, ti aiuterò se devo,
ti ucciderò se posso.
E pietà per la nostra uniforme, uomo di pace, uomo di guerra
il pavone apre la sua ruota.

(Songs From a Room)



Suzanne
(Suzanne)

Suzanne ti porta giù, al suo posto vicino al fiume,
puoi sentire i battelli che vanno, puoi passare la notte al suo fianco.
E tu sai che è quasi pazzo ma è per quello che rimani
e ti nutre con té e arance importati dalla Cina.
E mentre st'hai per dirle che non hai amore per lei,
allora ti fa entrare nel suo sogno e fa dire al fiume
che tu l'hai sempre amata.
E tu vuoi viaggiare con lei, tu vuoi viaggiare come un cieco
e sai che lei ti crederà
perchè hai toccato la sua perfezione con la mente.

E Gesù era un navigatore, camminava sull'acqua
e scrutò per molto tempo dalla sua torre isolata.
E quando fu sicuro di esser visto solo dagli annegati
disse: "Tutti gli uomini navigheranno sino a che il mare non li libererà".
Ma lui stesso fu colpito molto prima degli ultimi giorni,
senza aiuto, quasi umano, sprofondò nella tua certezza come un sasso.
E tu vuoi viaggiare con lui, tu vuoi viaggiare come un cieco
e pensi che forse gli crederai
perchè ha toccato la tua perfezione con la mente.

Ora Suzanne ti prende la mano e ti conduce al fiume:
sul suo corpo stracci e piume dell'Esercito della Salvezza.
E il sole si spande come miele sulla nostra signora del porto,
e lei ti mostra dove guardare, tra immondizie e fiori.
Ci sono eroi nelle alghe e bimbi nel mattino,
cercano amore e lo cercano sempre,
mentre Suzanne tiene lo specchio.
E tu vuoi viaggiare con lei, tu vuoi viaggiare come un cieco,
e tu sai che puoi crederle
perchè ha toccato la tua perfezione con la sua mente.

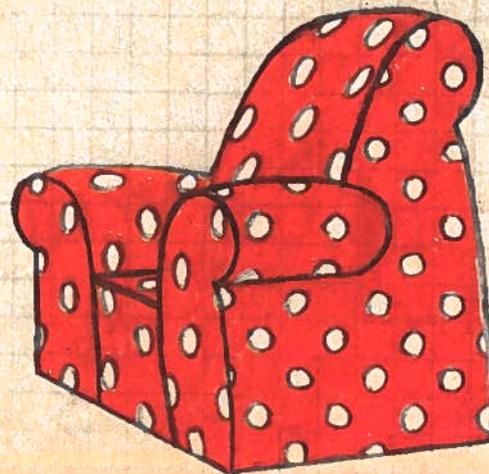
(Songs of Leonard Cohen)

Un uccello sul filo
(Bird on a Wire)

Come un uccello sul filo,
come un ubriaco che canta a mezzanotte
ho cercato a modo mio d'essere libero.
Come un verme sull'amo,
come un cavaliere da qualche libro antico,
ho conservato i miei stracci per te.
Se non ho usato gentilezza
spero che tu non ci faccia caso,
se ho mentito,
spero che tu capisca che non l'ho fatto con te.

Come un bimbo appena nato,
come una bestia cornuta,
ho straziato tutti quelli che mi han cercato.
Ma giuro su questa canzone
e su tutto che ho sbagliato:
te lo dimostrerò.
Ho visto un mendicante che si appoggiava sul bastone di legno,
mi ha detto "Non chiedermi troppo".
E una bella donna, affacciandosi dal buio della porta
mi ha gridato: "Ehi, perchè non domandi di più?".

(Songs From a Room)



I Conservatori di fronte al baratro del "nuovo"

Gli orfanotrofi della musica

I primi segni si ebbero attorno al '70: erano le ultime fiammate del '68, la cosa durò sei mesi e non se ne parlò più. Ora sembra ripetersi: un mese fa circa, in una affollata conferenza stampa, alcuni studenti del Conservatorio milanese Giuseppe Verdi comunicarono la loro decisione di occupare alla sera una sala dell'Istituto per portare avanti un esperimento in corso da qualche mese. L'iniziativa degli studenti aveva ottenuto il consenso della direzione per l'apertura, una volta alla settimana, del Conservatorio: l'idea era di andare incontro al bisogno dei la-

role, favorevoli all'apertura di una delle più chiuse istituzioni didattiche esistenti e che i loro studenti, non certo noti per disponibilità di rinnovamenti, se ne siano fatti carico.

Un muro, due mondi, praticamente antitetici. Osmosi? Quasi nessuna. *Quid interest?*

Il muro è costruito da sempre coi mattoni dei Conservatori, la muffa secolare, il fossato che difende il Sacro Tempio della musica è ancora lì, le sue acque stagnanti: ogni tanto qualcuno dall'esterno fa finta di buttarci un sasso ed ecco il «pobach», qualcun'altro dal di dentro mette fuori

stinata difesa di programmi didattici antiquati, parafascisti e una feroce selezione degli allievi, polli d'allevamento per miglicciare la razza.

E' vero, le condizioni in cui operano queste scuole, l'esiguo numero e il livello qualitativo dei docenti non sono fattori che possano concorrere alla rivitalizzazione; per di più le Scuole Civiche di musica (nate con lo scopo di permettere una discreta appropriazione di alcune tecniche strumentali) non sono altro che brutte copie, in piccolo, dei conservatori e non rilasciano nemmeno diplomi.

Che ci sia un confronto insomma...

A livello musicale il Conservatorio è ghetto proprio in quanto produttore di specialisti, strumentisti o compositori che siano; all'allievo, che entra giovanissimo, viene immediatamente chiesto un atto di fede nei Santi del passato: le orecchie su di un unico binario, pena il non esser consacrato Gran Sacerdote dei suoni.

In cambio gli si insegnerà a muovere le dita sullo strumento più velocemente di quelle di Jessie James sulla sua pistola.

Si chiedi poi ad un diplomato una improvvisazione su di un qualsiasi tema a lui ben noto: in nove casi su dieci cadrà il silenzio, non perché costui non abbia nulla da dire, ma perché non sa dire o, meglio, non può usare liberamente le proprie capacità, le tecniche compositive e strumentali acquisite in duri anni di apprendistato.

Se si dà una scorsa ai piani di studio ed agli esami obbligatori dei vari corsi, non si trova altro che il pentagramma, gli strumenti, i Grandi Maestri e parte della loro sto-

voratori e dei giovani di una educazione musicale non strettamente professionale ma di buon livello culturale. Gli incontri serali avevano ottenuto un vivo successo di partecipazione, il programma prevede dibattiti-concerti con musicisti — Liguori e Mazzon sono stati tra i primi —, lezioni propedeutiche su singoli strumenti, ascolto guidato di dischi, musica d'insieme e colloqui con musicologi.

Col passare delle settimane cresceva però il bisogno di dare una maggiore organicità all'esperimento e la direzione stessa del Conservatorio premeva per la presentazione di un progetto definitivo che fosse però surrogato da precise garanzie di continuità e di responsabilità. Su quest'ultimo punto è avvenuto uno scontro che ha portato, come abbiamo detto, alla occupazione del Conservatorio.

Al di là della difficile situazione attuale resta sostanziale il fatto che i responsabili di un Conservatorio italiano si siano dichiarati, se non altro a pa-

il naso attirato dal profumo del ricco mercato discografico e di nuovo assistiamo al prodotto ben confezionato ma freddino, difficilmente capace di rivitalizzare la povera scena musicale italiana.

E' una storia vecchia, molto vecchia e risaputa, ma forse non sarebbe male ricordarla un attimo. Le origini dei Conservatori, naturalmente, sono nobilissime: nascono per dare un «collocamento» dai sani contenuti morali agli orfanelli che un quattro secoli fa venivano allevati ed educati per riempire le file delle canterie religiose. Poco dopo l'istituzione si aprirà anche ai teatri lirici assumendo sempre più il ruolo che ora la caratterizza: quello di un Istituto Professionale, per specializzati. Per diventarne allievi si doveva, fino a poco fa, uscire da nobili e ricchi lombi, salvo non nascere geni. La relativa apertura alle classi meno agiate non ha significato una revisione dell'Istituto, la sua ghettizzazione continua in nome della *Grande Musica* attraverso l'o-

Torniamo alla tesi iniziale: l'osmosi, appunto, tra i due mondi, quelli della Vecchia e della Giovane musica tanto per intenderci. Ci pare sia perlomeno una possibilità stimolante verso più complete didattiche e verso la creazione di musicisti che non siano semplici «buffoni delle corti» scaligere o di quelle partenopee.

Quello che si chiede è che i Conservatori divengano centri di produzione creativa della musica, non più surgelatori delle forme canoniche perfette, «classiche», uniche rappresentanti della vera cultura.

ria (sono ancora in vigore leggi del 1930 che preferivano lo studio degli autori italiani piuttosto che gli stranieri...); oltre la musica, dunque, il vuoto: forse sarebbe utile proporre corsi post-diploma sul tipo delle «150 ore»... Vediamo allora che la più parte delle composizioni contemporanee nostrane, così come molte delle interpretazioni classiche, soffrono il morbo del perfezionismo (concertisti di «alta clas-



se » non mancano), prive di vita, disancorate dalla realtà quotidiana.

Il pensiero musicale occidentale sembra essersi fermato ad una ventina d'anni fa (certi Nono, certi Manzoni, e poi i Cage, Varese, Stockhausen...): il musicista democratico non va oltre la dedica del brano alle lotte operaie piuttosto che al Vietnam o alla Palestina, personalmente trovo demagogico dare concerti di musica *pesante* ma vestita di rosso nelle fabbriche occupate: è certo un atto di presenza e di solidarietà ma ha grossi limiti dal punto di vista culturale (se è vero che l'opera è o è stata fenomeno di massa, è altrettanto vero che le musiche contemporanee non traggono granché spunto da quel modo musicale e dunque mancano spesso anche i minimi presupposti per una comprensione di massa dei nuovi linguaggi).

Non si fraintenda comunque, se la creatività è praticamente sconosciuta al musicista professionista, non è per «colpa» esclusivamente sua: la *musica mediata* gli è sempre stata presentata come unica realtà. Tutto ciò che è diverso viene accettato e, se va bene, fatto proprio solo a titolo personale, pagando moltissimo (lo studio delle altre esperienze musicali te lo fai a casa tua, privatamente...).

Così succede ad esempio che particolari capacità verso l'improvvisazione (sia ben chiaro, è solo un modo di esprimersi musicalmente) non solo non vengono coltivate, ma nemmeno sono previste: quei pochi che a nostra conoscenza hanno tentato questa strada sono stati obbligati ad abbandonare perché le tecniche classiche strumentali non bastano da sole e l'apprendimento di nuove o altre portano alla perdita della «mano» così come viene richiesta dagli esami di compimento dei vari corsi del Conservatorio.

Pare chiaro a questo punto che se si vogliono fare passi avanti nel pensiero e nel mondo musicale, la riforma dei Conservatori deve passare attraverso una nuova didattica che non abbia come fine la creazione di pochi «mostri» dello strumentismo, ma la produzione di centinaia di musicisti, dalle mani sciolte e dal

cervello non condizionato.

Solo così il Conservatorio (sarebbe bene forse cominciare col cambiargli anche il nome) potrebbe diventare centro di produzione culturale e non invece semplice fucina di amorfici musicisti o di frustrati insegnanti di musica alla scuola media (il corso straordinario di didattica musicale, post diploma, non obbligatorio, non sottostà a direttive nazionali ma si basa sulla visione personale pedagogica dei singoli docenti).

Il «conservatorismo» riesce infatti solo a sottoccupare o a occupare in modo squalificante i propri allievi: i suoi corsi basati esclusivamente sul concertismo non sono nemmeno aderenti alla domanda del mercato. Le grandi orchestre

e gli Enti Lirici attingono malvolentieri tra i neo diplomati preferendo a loro i solisti che incontrano nelle tournée in giro per il mondo (si assiste così al fenomeno dei contratti extra sindacali stipulati con artisti stranieri di grande capacità).

La concorrenzialità tra le orchestre nazionali e i numerosi concorsi per posti di lavoro sono d'altra parte giustificati dal fatto che i Conservatori italiani non preparano orchestrali (pochissime sono le ore di musica d'assieme e, tanto per fare un altro esempio, il glissando per gli strumenti a fiato, viene completamente ignorato quando la metà dei compositori moderni lo richiede...).

Ancora, nella tradizione dei Conservatori si conta molto sulle capacità individuali didattiche dei singoli docenti spingendo l'acceleratore della rivalità, insomma accettando l'esistenza di molte scuole che

si ignorano a vicenda pur operando sotto lo stesso tetto. Ecco allora che si parla di scuola musicale francese, russa o tedesca, ma non italiana.

Le due brevi interviste che seguono hanno lo scopo di verificare quanto di cliché e di ortodossia musicale ancora sopravviva presso i docenti più avanzati e forse più «creativi» del Conservatorio milanese Giuseppe Verdi.

Bruno Canino e Antonio Ballista sono concertisti e docenti sufficientemente noti per il loro impegno politico culturale, una loro presentazione non ci pare necessaria.

GONG: Bruno, credi che esistano spazi per una nuova creatività all'interno dei Conservatori?

CANINO: Personalmente penso di sì: nonostante tutto, le strutture antiquate non legano totalmente l'allievo che può muoversi con una certa libertà. Il tempo che dedica al Conservatorio non è poi molto...

Sono d'accordo che il rifiuto dei musicisti e dei docenti all'ascolto del jazz, per fare un esempio, è segno di una ghehizzazione voluta, ma devo anche dire che preferisco la musica mediata a quella immediata, sarà una deformazione culturale ma è così.

Ad esempio non sarei mai capace di fare dell'improvvisazione o del pop: non ne





so nulla, sono rimasto ai tempi dei Beatles (che mi piacevano molto) e di Gerry Mulligan...

GONG: Se non ti spiace, insisto sullo stesso tema girando così la domanda: pensi che sia sempre costruttivo allevare perfetti musicisti, « mostri » strumentali?

CANINO: Sei generoso quando parli di « mostri » musicali: non ne esistono più da un bel pezzo. Lo strumentista vecchia maniera ha perso la sua fisionomia e non ne ha raggiunta ancora una nuova; l'allievo tipo ha una forte tendenza verso il divismo e in questo senso è trattato come materiale sub-umano (almeno nella maggioranza dei casi), disposto a subire tutto pur di diventare concertista di grido: io cerco, come insegnante, di sottolineare il conflitto generazionale che mi divide con l'allievo, le scintille che ne scaturiscono possono avviare il fuoco e la cosa è di estrema importanza nella composizione, nella creatività.

Per quanto riguarda l'esecuzione della musica del passato la vedo come un « viaggio » nel quale tu sai come parti ma non dove arrivi: solo così il pezzo è vivo...

Si deve fare guerra sia alle esecuzioni « perfette » che alle « norme » interpretative sinora insegnate nei Conservatori, che alla lunga, ben che vada, portano verso delle mode che come tali

non hanno in sé alcuna possibilità di rinnovarsi.

Difetto fondamentale dell'attuale struttura dei Conservatori è la sua finalità: creano riproduttori e non produttori basando la didattica musicale su luoghi comuni impedendo la fusione dei due momenti.

Ad Antonio Ballista abbiamo rivolto grosso modo le stesse questioni.

BALLISTA: Se la creatività esce dai Conservatori, esce loro malgrado.

L'assoluta idiozia del programma di studio vecchio di cinquant'anni, non è certamente terreno fertile per la creatività: nei rari casi in cui questa esce lo si deve esclusivamente alle doti di alcuni allievi che riescono a superare gli angusti limiti dei programmi stessi. Manca completamente l'interdisciplinarietà, sia per carenze degli insegnanti e sia per il tempo limitato a disposizione per le lezioni; al massimo si riesce a fare della routine accademica che, come ben immagini, ammazza ogni dialettica. L'unica soluzione possibile sarebbe una continua **interfecondazione** tra le classi (ovvero tra i vari corsi), che ancora oggi sono compartimenti stagni. La musica d'insieme nasce so-

lo da queste condizioni (basta pensare che dal Conservatorio non escono complessi da molti anni).

Il Conservatorio non deve produrre esclusivamente solisti: nella norma sono pendanti riproduttori: ad esempio non si riesce a far capire che la musica moderna d'oggi fa parte dell'archeologia, la rivoluzione degli anni '50 è stata perpetuata con un manierismo tremendo e se il pubblico la odia, ha ragione, è il rimasticamento del già detto, del già fatto.



Roberto
Bzumelli

Intervista a Zusaan Fasteau

Il cielo femminile non è prefissato

Se la popolarità dei musicisti fosse proporzionale alla loro intelligenza, Zusaan Fasteau sarebbe una star, per la profondità della sua problematica. Se poi il successo dei musicisti dipendesse dalla qualità della loro proposta sonora, Zusaan Fasteau avrebbe caratteri di scatola sul Melody Maker e venderebbe dischi a palate. La sua musica, infatti, scorre con estrema naturalezza sulla corrente viva dell'improvvisazione, e vibra di intensità sui raggi caldi della sua poetica espressiva. Ma Zusaan Fasteau (voce, piano, violoncello, clarinetto, flauto,...), e con lei il suo compagno Raphael Garrett, vive ai margini della scena

musicale come è oggi configurata, e con ciò rimarca una volta di più la disumana artificiosità dell'industria dello spettacolo, ma insieme spiega anche l'insensibilità e l'incoerenza di molti spazi diversi e alternativi. In questo senso è soprattutto al cielo femminile che Zusaan propone di scacciare via le proprie nubi: perché la Fasteau non è semplicemente una donna che fa musica, magari in modo subalterno o soltanto per denunciare la propria subalternità. Ma cerca e scopre una nuova identità di donna, in una veste sonora che ha il colore della creatività liberata.

GONG: Gli elementi del vo-

stro linguaggio nascono da una visione della realtà espressiva estremamente diversa da quella delle società occidentali: basate sull'improvvisazione, cercate modi e ambiti diversi per suonare, rifiutate il bagaglio di compromessi dell'industria della musica, cercate un rapporto fra musica e vita. Può spiegarci più a fondo le motivazioni di queste scelte?

ZUSAAN: L'improvvisazione è l'elemento chiave nella nostra musica. L'ideale è improvvisare completamente in ogni momento, ma ciò attualmente non può essere mai raggiunto: è un tipo di limite radicato nelle abitudini

mentali e muscolari con cui si suona.

L'ideale è trascendere i limiti fisici e riuscire ad esprimere il continuo succedersi di cambiamenti sempre presente nella vita. Si dice che « il mutamento è la sola costante nella vita »; così è nella vita, così nella nostra musica.

Quando comincio a suonare, un sentimento potente si impadronisce di me. Questa sensazione viene dallo spirito e trascende ogni forma e struttura particolare nella musica. L'essenziale è lasciare che questo spirito scorra attraverso te più liberamente possibile, senza restrizioni imposte da preoccupazioni di correttezza formale. La forma può essere utilizzata per accendere il fluire dell'energia, ma va dimenticata una volta che ha cominciato a fluire.

Più gente dovrebbe sperimentare la sensazione dell'energia dello spirito che fluisce attraverso il proprio corpo nel canto, nel suono, nel movimento. E' un'esperienza che non dovrebbe essere limitata ai soli « performers » professionali.

L'aspetto che rende unico il « jazz » è la grande quantità di improvvisazione nella musica. Il musicista « jazz » è contemporaneamente compositore e improvvisatore. L'improvvisazione del « jazz » gli ha permesso di essere più sensibile di altre forme musicali ai mutamenti sociali, perché il singolo musicista è più libero di esprimere il proprio modo d'essere e sentire, e il pubblico è meno legato alla forma.

La musica riflette le strutture sociali e può anche cambiarle introducendo nuove idee e mostrando alla gente che non ha bisogno d'imprigionare il pensiero in modelli precostituiti, com'è portata a credere.

Quando noi suoniamo esprimiamo il nostro modo di sentire il presente e le nostre idee circa il futuro. L'espressione è l'oggetto nella musica improvvisata, non la perfezione. La natura è imperfetta, ma, nella sua imperfezione, è perfetta. La nostra musica è come la natura, prende forma dall'ispirazione, è perfetta nella sua imperfezione. La mia ispirazione viene da dentro, dall'ascoltare i suoni presenti in natura, da ciò che c'è di contraddittorio in essa, i ritmi del corpo e i diversi tipi di musica di tutto il mondo. Più tipi di musica ascolto, più posso cogliere le similitudini, i modi universali di usare la voce, di suonare i flauti, gli strumenti a fiato, le percussioni, di far vibrare le corde. La natura è ispirazione potente e salutare per corpo e spirito.

Nella nostra musica non ab-



biamo bisogno di una struttura lineare, un sentiero da qui a là, da un momento al seguente. Vedo la musica come un cerchio, o una sfera di suono, che ne contenga tutte le possibili caratteristiche. L'alto e il basso, il violento e il soffice, il lento e il veloce, il legato e lo staccato, il crescendo e il decrescendo, l'andante veloce e quello adagio, i suoni scarni e quelli armoniosi. Usando i diversi strumenti noi utilizziamo le sonorità diverse del mondo, e ne includiamo di nuove con gli strumenti che fabbrichiamo.

Inoltre esiste una grande quantità di suoni possibili con cui portare la musica attraverso il tempo. Abbiamo fra le mani un universo sonoro multidimensionale, e in ogni momento siamo liberi di scegliere, cambiare o restare sullo stesso terreno. L'idea è chiarire i contrasti fra le opposte qualità del suono, di usare l'intero cerchio, i bordi e il centro, nella nostra espressione di vita.

Noi non ci diciamo l'un l'altro cosa suonare, e non pretendiamo dall'altro che suoni all'unisono o in armonia, possiamo suonare ritmi diversi allo stesso tempo, e in diverse chiavi, e trovarci insieme quando lo spirito ci muove in questa direzione. Questa musica riflette i nostri pensieri, ed è realistica in quel senso: non è un'armonia forzata, artificiale, ma un riflesso reale delle nostre due menti e spiriti.

So scrivere musica secondo la forma occidentale, ma la musica che sento nella mia testa è espressa meglio con linee fluenti, piuttosto che in punti fermi. I colori e le pitture bidimensionali, le sculture tridimensionali che rappresentano o ispirano la musica, spiegano meglio delle linee a una dimensione. Poi aggiungo la quarta dimensione, il tempo, per costruire sculture semoventi come rappresentazione dei suoni, e così la mia mente esce fuori dal limitato concetto dello scrivere musica. Ora le note scritte sono antiquate anche come sistema per conservare la musica, perché abbiamo i registratori per farlo, e le registrazioni sono migliori insegnanti degli spartiti.

In merito all'uso di temi e melodie, devo dire che mi piacciono qualche volta, ma nelle esecuzioni ne uso tutt'al più solo frammenti. A volte possiamo suonare un'aria, ma mai mantenendola inalterata. Le cambiamo sempre, o le perdiamo completamente. Piuttosto che ricreare modi di sentire del passato, così come sono fissati nei motivi, preferiamo esprimere il presente e il futuro tanto quanto

possiamo. Tutto questo significa che suoniamo sempre alle soglie dello sconosciuto.

GONG: Tu e Raphael vivete e suonate insieme, e nella vostra musica si avverte un'unità di scelte profonda e naturale, che spesso si realizza, paradossalmente, nella compresenza di elementi opposti. Che rapporto esiste fra l'equilibrio fra te e lui nella vostra musica, e il tuo essere donna? Credi alla particolarità di un'espressività femminile che si espleti fuori dagli schemi tradizionali, insieme alla ricerca di un modo nuovo di essere donna?

ZUSAAN: La maggior parte della musica che sentiamo è stata composta da uomini e riflette una visione del mondo che è degli uomini. Essendo una donna musicista, sento che suonare strutture musicali degli uomini è un limite non solo perché è struttura prefissata, ma anche perché il modo di pensare di cui è espressione non è in armonia con il mio essere, con la mia libertà. E' importante per ognuno trovare il proprio centro d'equilibrio e suonare secondo esso, perché solo di lì viene il pieno svolgersi dell'espressione creativa.

Più donne dovrebbero suonare e creare musica, e partecipare a tutti i tipi d'espressione artistica per dar vita alla cultura del futuro. Il passato conosciuto appartiene agli uomini. Le donne

sono più sensibili all'andamento della natura, e più interessate a difenderla dall'inquinamento, che alcuni uomini hanno inventato per amore del denaro. Noi stiamo lavorando per aiutare la gente a sviluppare la propria sensibilità verso i valori naturali, per rendere la vita più bella per tutti.

Il mondo oggi non è in equilibrio a causa dell'ascendente di potere degli uomini. Dobbiamo lavorare per raddrizzare l'equilibrio fra uomini e donne nella musica, nella natura stessa dei suoni musicali, senza limitarci a chiedere il permesso di eseguire. Invece di fare musica che riflette la macchina militare, nei pensieri come nelle marce, il tempo in 4/4 e la pesante enfasi dello stesso staccato, espressa in punti e note, possiamo fare musica che fluisca, senza regole, musica che è più yin-espansiva piuttosto che yang-limitata, contratta.

La poliritmia è maggiormente yin perché permette a ciascuno di aggiungere il proprio ritmo alla totalità della musica, piuttosto che imporre all'altro il proprio ritmo. Il concetto mobile che usa l'ottava intera come un continuum del suono, invece di spezzarla in distanze separate, è più yin, in opposto allo yang, meno limitato e più naturale, in accordo col modo di usare la voce. La musica yin è aperta al suono casuale-aleatorio, che riflette le vibrazioni del presente. Comunque non voglio dire che abbiamo bisogno solo di yin, ma dobbiamo raddrizzare l'odierno squilibrio fra i due elementi, nel-

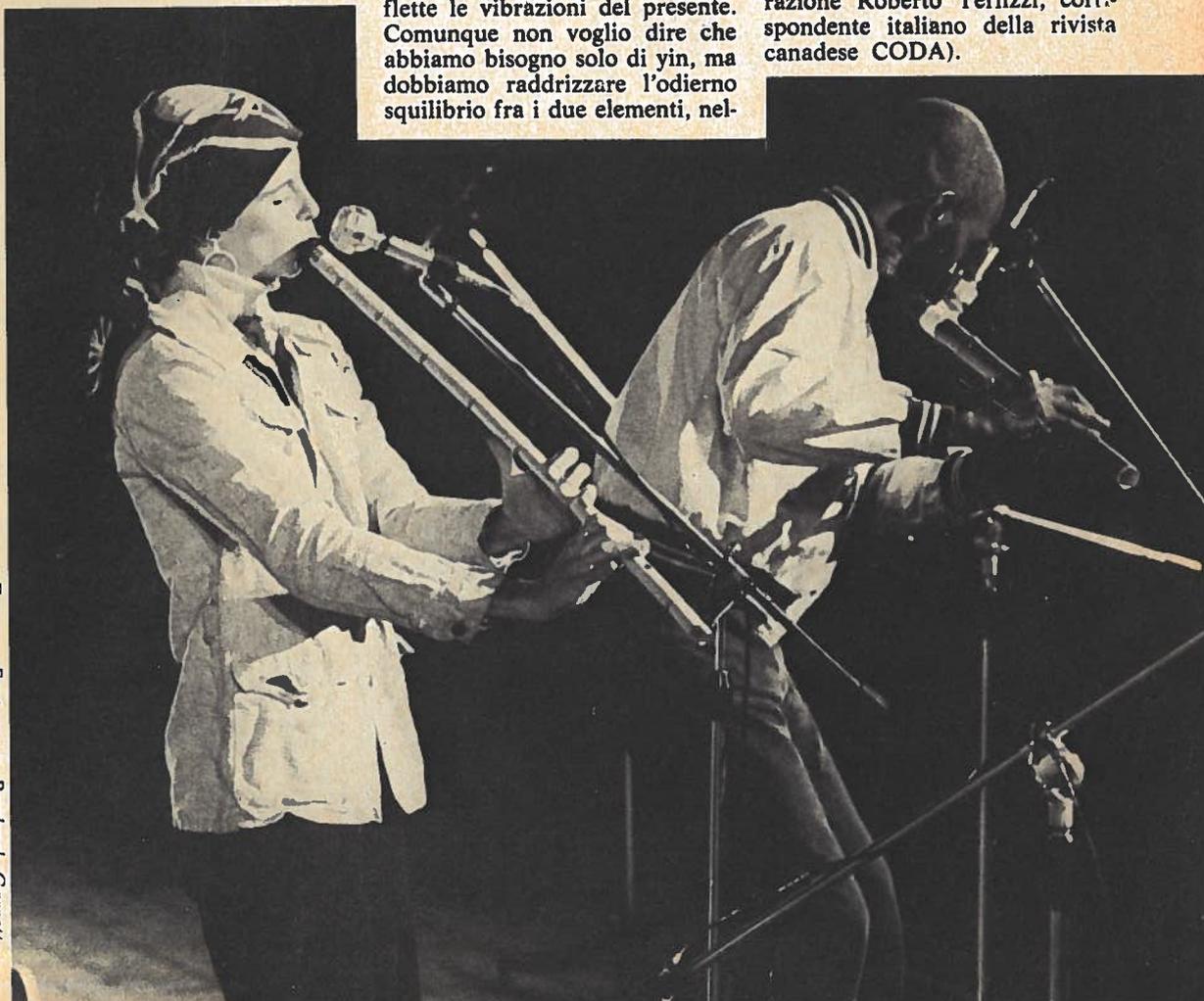
la musica come nella vita.

Prima che la musica diventasse una speculazione commerciale, ognuno cantava o suonava a qualche livello per divertirsi. Da quando arrivarono i mass media la maggior parte della gente smise di essere creativa perché era rifornita da radio, TV, dischi. La gente fu portata a credere che le proprie forze creative non fossero buone come quelle offerte dai media, così smise di suonare del tutto, oppure si sforzò di copiare i modelli presentati dai media piuttosto che esprimere se stessa. E di certo le stars dei media devono conformarsi a standards imposti dal governo e dagli interessi del business per tener buona la gente, che ogni giorno va al suo monotono lavoro a fabbricare soldi per qualcun altro. Le stars sono fabbricate in modo da sembrare superuomini, e poi rivendute alla folla. Devono sviluppare super-ego e complessi per giustificare la loro gloria artificiale, e qualche volta riescono anche a soffrirne.

Certo ch'è una gran merda, quando ti fermi a pensare com'è andato il mondo!

Franco Bolelli
Gloria Mattioni

(Ringraziamo per la collaborazione Roberto Terlizzi, corrispondente italiano della rivista canadese CODA).



Zusaan Fasteanu e Raphael Garrett

La televisiun
la gha una forza de leun
la televisiun
la gha paura de nissun
la televisiun
la te indurmenta com'en cuiun.

(Enzo Jannacci)

Dopo esser stati a viale Mazzini, aver vissuto la rocambolesca avventura dell'identificazione a base di fotografie, documenti, « Lei con chi vuole parlare...? » e aver intravisto, di passaggio o dentro l'ufficio di qualche amico consenziente, il caotico rituale della macchina televisiva, in tutta sincerità vien voglia di parlar d'altro, dello splendido tempo di Roma, dell'ultimo successo di Carmelo Bene o della riscoperta di *Monsieur Verdoux*, proiettato, fra gli entusiasmi degli spettatori, in un cinema off. Di qualsiasi cosa vorremo parlare, ma della televisione no.

E questo perché dovremmo dire il già detto facendo digressioni sul sottogoverno e sul sottopotere, sul clientelismo e sul nepotismo più ammanicato, sull'ottusità burocratica e la sfacciataggine ideologica... aria fritta e rifritta. E insieme disquisire su quanta percentuale di riforma è stata attuata e quanta invece è an-

cora sulla punta di qualche penna delle sfere alte, sul progressismo della rete due e la conservazione programmatica della rete uno e così via. Pensandole, scopriamo che queste cose sono già state scritte, ora con acrimonia e violenza, ora con sottigliezza ed astuzia gesuitica, ora con velleitarismo denunciato. Il fatto è che comunque tali parole esistono e che avremmo ben poco da aggiungere alle note di chi si aggira da anni fra i corridoi della televisione, le sedi politiche e le redazioni dei giornali; tutt'al più potremmo apparire dei dilettanti pieni di buona volontà a confronto di chi possiede l'abitudine a cavar notizie anche dalla più squallida riunione del consiglio dell'Ente.

Il nostro viaggio televisivo, perduta la via del grande affresco socio-politico, non può assumer allora che le caratteristiche di un percorso « intimo » alla scoperta di coloro che l'esperienza televisiva la vivono quotidianamente, nel bene e nel male potremmo aggiungere. Registi, sceneggiatori, funzionari perennemente a contatto con questo marchingegno allucinante dove ci sono centomila regole ma altrettan-

te sono le trasgressioni, dove si può lavorar per caso ma è un caso se si lavora, dove l'alchimia delle strutture costringe ad esser pazienti accumulando proposte su proposte. Sta di fatto, e questo è chiaro a tutti, che oggi la televisione « con la crisi del cinema, dà da mangiare a mezza Roma » e che è l'unica, in fondo, a permetter esperienze che nessuno finanzierebbe mai. Ma i pedaggi da pagare sono molti, e non sempre facilmente superabili. Non ultimo il necessario adeguamento alla mentalità da Palazzo di Vetro che prevede l'ecumenismo ed il paternalismo più smaccati nei confronti di uno spettatore succube il cui livello di intelligenza, con la promozione della Riforma, sembra salito... di qualche anno. Rimane il fatto che solo raramente si può assistere ad operazioni che non sfruttino l'infantilismo culturale e l'ansia effettistica del teleutente, come dicono i funzionari, operazioni che ti sventolano poi sotto il naso come fossero la meravigliosa rosa rossa del guappo in libera uscita.

Piazza Santa Maria in Trastevere, uno dei luoghi più « romani » che ci è dato di incontrare. Fontana, case d'epo-

ca, venditrice di bruscolini all'angolo. Il regista che incontriamo, uno dei più giovani e stimati della nuova generazione, sta impazzendo al telefono. E' saltato l'attore, tre giorni prima delle prove e il tempo per parlar d'altro che non siano gli attuali problemi produttivi è molto poco.

« Io sono un esterno, cioè

non sono assunto dalla Rai... ed ogni volta devo far la stessa trafila. Preparare qualche cartella con le proposte e poi andare in pellegrinaggio dal funzionario del settore, naturalmente il funzionario della struttura più bassa. Ormai ho fatto molte cose e non ci sono problemi, almeno per me, a mandare avanti quelle paginet-

te. I guai cominciano quando hai il primo avvallo... devi stendere un trattamento, e loro non vogliono pagartelo o pagartelo poco e tu devi contrattare... Se poi il progetto gli funziona bisogna vedere quali sono i costi di realizzazione perché al di sopra di un certo *budget* ci vuole l'imprimatur del consiglio d'amministrazione.



Viaggio al centro della TV riformata:
Continente perduto

ne e lì si marcia solo a maniglie...

« Ogni tanto, anzi ora spesso, mi fanno loro delle proposte, che in genere lascio cadere perché mi vogliono dare due lire e farmi girare come se dovessimo morire impiccati da un momento all'altro. Naturalmente i miliardi li danno: a Zeffirelli, a Sollima, a quelli che gli garantiscono, si fa per dire, il « prodotto culturale » o il « prodotto popolare ». ... Con tutto questo c'è da dire che oggi solo la televisione ti permette di lavorare; il cinema non si muove ed i pochi film che si fanno, almeno in Italia, sono in genere di serie Z... ».

Eppure il nostro interlocutore non è ultimo arrivato. Un bellissimo sperimentale, un film televisivo a bassissimo costo e dal successo enorme, (soprattutto all'estero...); ma sembra che la gavetta non debba finire mai, che certi limiti, quelli del lavorare con una qualche disponibilità economica e con totale libertà ideologica, non possano essere superati. La contraddizione, per chi ha deciso di vivere producendo immagini, appare comunque abbastanza difficile da superare: il cinema non permette film « d'autore », ma non permette neppure, oggi, dignitosi prodotti commerciali — tranne quelli dei vecchi professionisti: Risi, Lattuada, Monicelli — perché l'occhio della produzione ha la vista corta e non si fida dei giovani e la televisione, se non accadono certe contingenze fortunate

(soprattutto di carattere politico), permette solo il lavoro di piccolo cabotaggio. « La nostra è una generazione che non è ancora riuscita a fare del cinema... Qualcuno ha girato con l'Italnoleggio (l'ente di stato), ma si sa che fare film con loro è come firmare la propria condanna all'inattività... E la televisione è quello che è... ».

Via dei Cononari, una sera gradevole e tiepida. Al bar continuiamo il discorso interrotto, almeno verbalmente, all'uscita dalla casa di Trastevere. Due sceneggiatori, entrambi giovani, entrambi in via di affermazione, che si apprestano a lavorare su un film televisivo di un'ora, e un critico impegnato a tradurre in realtà uno dei tanti progetti elaborati dalla cooperativa di produzione: in cui lui opera. « Per chi fa lo sceneggiatore il primo problema, ovviamente, è quello di

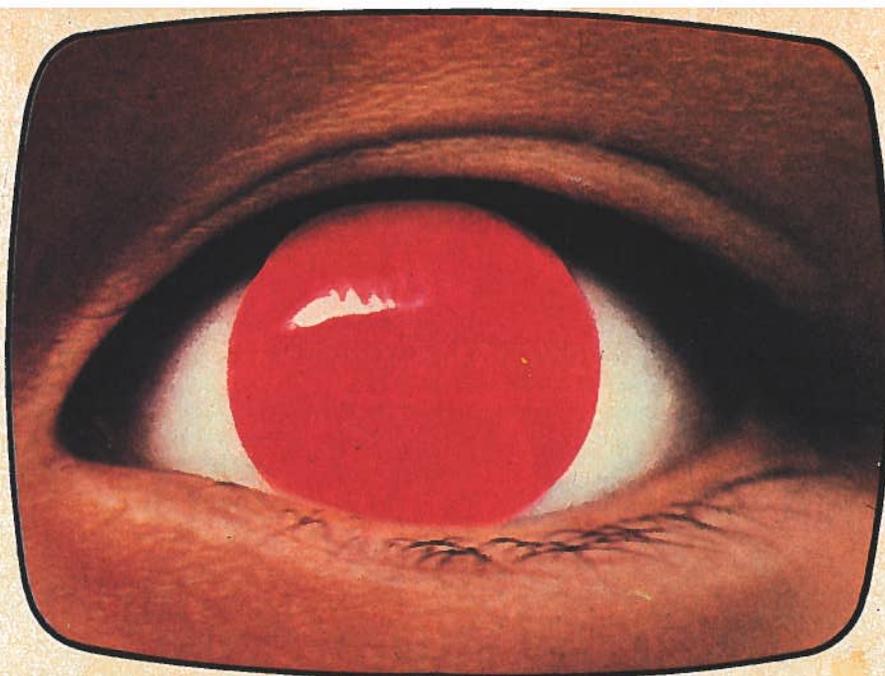
conquistarsi una buona abilità professionale — tutti arriviamo con una sceneggiatura nella borsa, scritta di nascosto, ma appena si prova a farla leggere si incontrano sorrisini e battute non troppo compiacenti —; dopodiché il vero problema è lo scontro con i gruppi di potere che esistono all'interno della Rai. Gente che praticamente riscrive le stesse cose da anni, che non ha più idee, che usa il ciclostile... ».

La situazione è un po' cambiata dopo la cosiddetta riforma; sia per la storia del presunto antagonismo tra le due reti, sia per l'effettivo bisogno di novità all'interno del carrozzone. Non c'è dubbio che le chances per fare qualche programma intelligente oggi esistono..., ma c'è la corsa. Avendo la pazienza di stare, diciamo cinque o sei ore, nel salone d'entrata di viale Mazzini, si potrebbe assistere ad un' incredibile kermesse e veder sfilare i personaggi più strani e inusitati del mondo della cultura e dello spettacolo (quelli che non immagineremmo mai) che con la loro brava cartelletta sotto il braccio attendono il via per spiccare il salto della quaglia. Ci sono tutti, non ne manca uno. In prima fila naturalmente quelli che al bar o sul giornale parlano allegramente dei mezzibusti. « Ma gli altri, quelli che hanno scelto forme produttive in qualche modo socializzate o socializzanti, i gruppi che operano volontariamente fuori dalle strutture, che si inventano i ruoli ed i lavori, loro che in rapporto stanno con i soldi « pubblici » della televisione? E' presto detto: « Un anno fa, sott

la spinta della Riforma e l'illusione che tutto potesse cambiare, ci hanno chiamati, noi delle cooperative, e ci hanno fatto un bel discorso: la Rai è diversa, vogliamo un rapporto con i gruppi di base, il servizio pubblico e così via, e come a scuola ci hanno dato un compito: preparare un progetto su qualche cosa che riguardasse la storia del movimento operaio. Loro avrebbero poi esaminato le proposte, e con un successivo lavoro di selezione si sarebbe dovuti arrivare a mettere in cantiere uno o due lavori. Cioè la Rai avrebbe finanziato l'idea della cooperativa più intelligente... Un anno fa... C'è stata una prima selezione, poi il silenzio. Sono tutti molto gentili, ma si riesce a capirci poco. Come al solito è la politica dello sfiancamento: tirarla talmente alla lunga che i sopravvissuti, al momento del primo ciak, avranno sicuramente già sciolto la cooperativa ». Le risposte che stanno dietro questi discorsi ci sembrano persino ovvie, inutili i commenti.

D'altra parte come si può scindere la « colpa » del Moloch Rai dal più generale livello di degradazione raggiunto dallo Stato italiano?

E' a questo punto che ci si accorge, infatti, che il discorso sulla Rai, se affrontato globalmente, porta ad un circolo chiuso, al quale si può sfuggire solo attraverso un progetto di riforma molto più ampio, progetto che inevitabilmente non può limitarsi a sconvolgere solo i corridoi di viale Mazzini o gli uffici di corso Sempione. Ma queste sono parole che portano molto lontano...



GUTENBERG



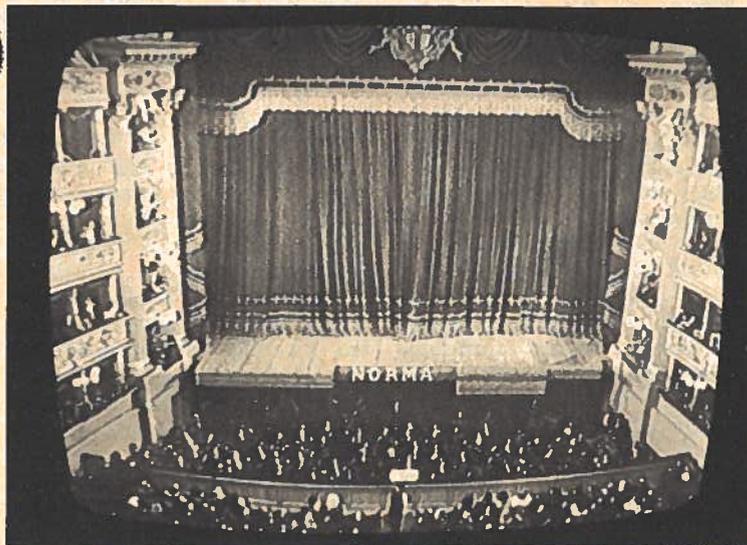


SULLA POLTRONA,
DI SERA,
SOGNANDO L'OSTERIA

Controguida
al piccolo schermo

Da non vedere assolutamente: gli speciali TG 1, gli spettacoli « leggeri » del sabato sera, « Scommettiamo » di Mike Bongiorno, Corrado la domenica pomeriggio.

Da non vedere, se possibile: il TG 1, gli sceneggiati della domenica sera — quel-



li sul tipo **Un delitto perbene** —, **Bontà loro** di Maurizio Costanzo.

Da vedere, se non c'è niente di meglio per la serata: **Odeon** — perché sollecita la nostra pruderie —, **Scena contro scena**, e se si tratta di domenica pomeriggio, **l'Altra domenica**.

Da vedere assolutamente: i film del ciclo dedicato a Billy Wilder, **La forza della democrazia** di Stajano e Fini, **Vedo sento parlo**.



Nel labirinto degli "altri"

Esistono davvero le immagini « altre » fuori dal monopolio della televisione di stato? Si dà dunque un'alternativa iconologica, e di conseguenza ideologica, al dominio dell'ente? E per riconoscerla è sufficiente garantirsi sull'identità della fonte d'emissione?

Queste domande, in apparenza piuttosto banali, si rivelano destinate a cacciare l'indagine nel bel mezzo del problema costringendo il sogno mediologico ad affrontare un labirinto di non facile attraversamento: la RAI intanto non è più quella di due, tre anni fa e la ventata della riforma ha spiegato la veste crociata del bunker fanfaniano, la televisione via cavo ha vinto la battaglia giuridica per la sua sopravvivenza, le emittenti private via etere hanno raggiunto ormai una cifra che supera il centinaio, il video-tape infine è entrato dappertutto realizzando quasi la mitologia del consumo senza traumi.

Dunque, riepilogando, come

impostare il discorso sulla « diversità » e la « trasgressività » delle immagini? E come valutare questi attributi in rapporto a ciascun mezzo? Perché, ovviamente, se si può pensare ad una concorrenza tra televisione di stato e televisioni private, questa non può esistere tra le immagini raccolte attraverso un video-tape ed una trasmissione di rete, privata o pubblica che sia. Il discorso si fa ampio ed entra nella specificità dei vari « media »; non solo, chiede di far luce sulla destinazione delle immagini e sulla loro costruzione, sui fruitori e sugli operatori, sui luoghi e sui tempi.

Diciamo subito, allora, che fuori dall'universo gestito direttamente dall'ente pubblico abbiamo due fonti principali di produzione di immagini televisive: le emittenti televisive private, che via etere — la tv via cavo è ormai antieconomica — si provano ad invadere il territorio occupato dai programmi ufficiali ed il video-tape, ovvero-

sia una telecamera più un registratore a nastro più un monitor, legato invece a spazi d'intervento in genere molto più limitati. Né questi due presunti antagonisti delle immagini di stato sono fra loro commensurabili essendo parte di pratiche diverse.

Le prime, « importate » da quel regno della confusione audiovisiva che sono gli Stati Uniti, prevedono una notevole quantità di investimenti nell'acquisto di apparecchiature e si pongono, proprio per questo, in inevitabile antagonismo con la televisione statale; anche se, come è ovvio, si tenta di sfruttare una regionalizzazione — e quindi localizzazione — ben definita delle emittenti tale che possa esistere uno spazio, anche minimo, d'autonomia. Il punto è che, in ogni caso, solo centri od istituzioni molto dotate economicamente possono permettersi di finanziare operazioni di tal genere (non a caso i « padroni » di Tele Alto Milanese o di Tele Parma o Tele Roma sono industriali). Sul piano dei programmi poi, siamo nel buio più assoluto. L'ansia di accaparrarsi

gli spettatori usualmente attratti dalla televisione di via Teulada porta i gestori delle tv private a mimare la stessa dinamica dell'ente di stato, utilizzando specchietti per le allodole del tutto analoghi. Quando gli streap teases di Tele Alto Milanese fecero scalpore, molti pensarono che la direzione giusta fosse, in fondo, solo quella di scavalcare la RAI, di prevedere immagini che non sarebbero mai state trasmesse dalla megastruttura romana. E sbagliavano, perché Odeon ci permette ora di vedere i seni, le natiche — a quando il pube? — di ballerine francesi al confronto delle quali gli scodinzolamenti brianzoli delle castigate streapteaseuses bustocgate suonano un po' ridicoli.

E' la politica della quantità, non della qualità. Le televisioni private hanno scelto lo scontro con le immagini irradiate da Roma praticando la stessa strada dei canali nazionali, con in meno, naturalmente, l'esperienza ed i miliardi dell'Ente. La trasgressione dei segni « indipendenti » si riduce allora ad una semplice diversità di fonte, per la quale dovrebbe fun-

zionare una logica consequenziale: televisioni private = televisioni diverse = immagini diverse. Il che non è assolutamente vero, anzi, in molti casi le emissioni private sono di un livello neppure accettabile. Anche politicamente; ed evocare i fantasmi del pluralismo in questo caso significa peccare di miopia politica.

Quanto al video-tape, i problemi sono di tutt'altro ordine, almeno fino ad un certo punto. Chiarito cosa si intende per video-tape-recorder — un'apparecchiatura portatile che consente la registrazione e la ripetizione tele-

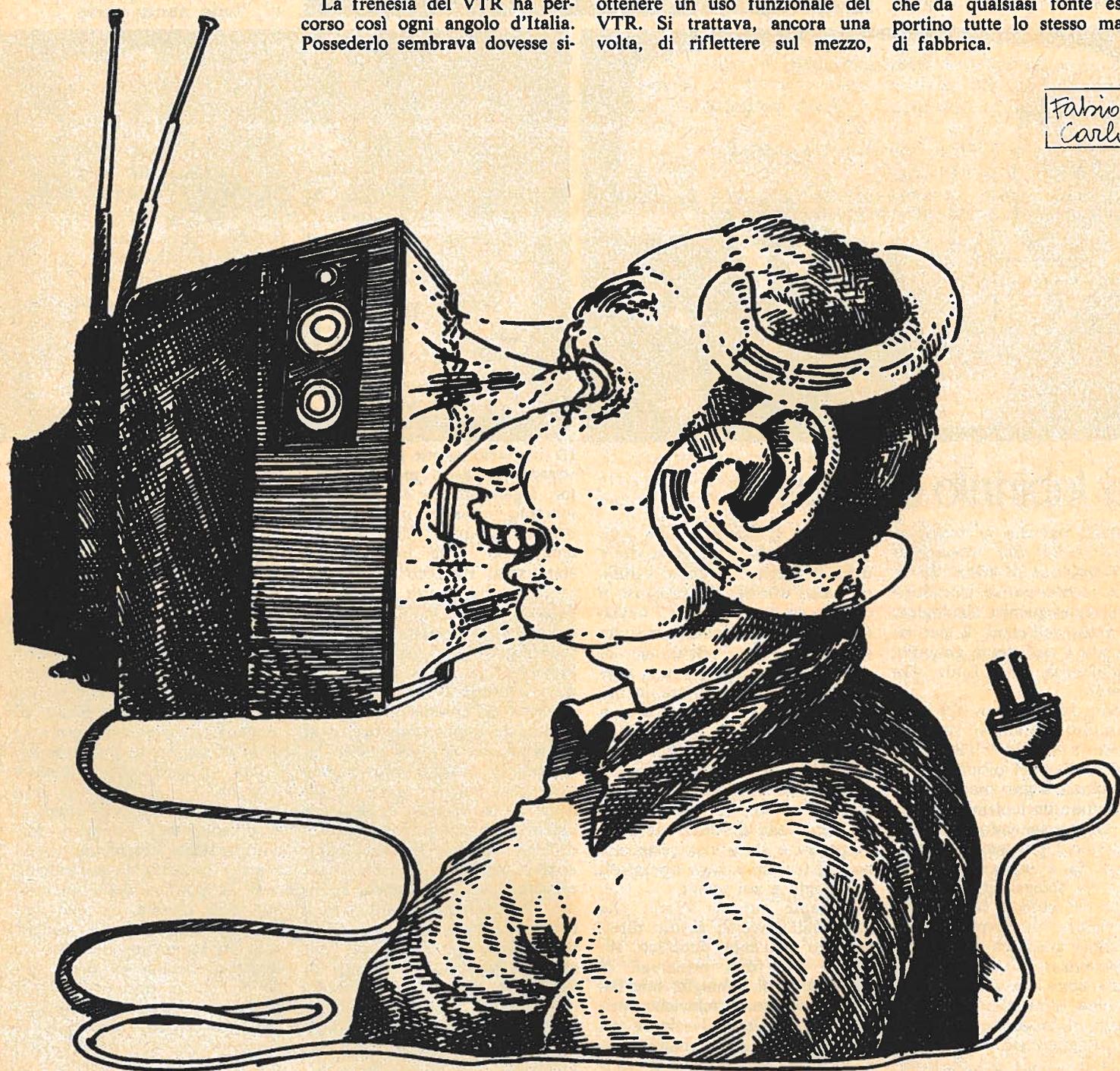
visiva immediata delle immagini —, bisogna subito dire che nessun altro « strumento » ha suscitato, fin dal suo apparire, maggiori entusiasmi e desideri del VTR. E questo negli ambienti più diversi, ma soprattutto nelle organizzazioni politiche e nei gruppi di base, cioè nelle realtà escluse dalla gestione del potere pubblico e contemporaneamente in lotta con questo potere. Il video-tape è apparso subito il « medium » adatto a risolvere i problemi della controinformazione, la chiave capace di aprire gli occhi e le orecchie sul mondo senza che ciò dovesse significare sudditanza o sottomissione economica e politica ad alcuno. Perché i grandi pregi del video-tape sono il basso costo e la facile manovrabilità.

La frenesia del VTR ha percorso così ogni angolo d'Italia. Possederlo sembrava dovesse si-

gnificare avere in mano uno strumento indispensabile per la « rivoluzione »; si sono consumati chilometri di nastro, si sono registrate migliaia di immagini, inventati nuovi ruoli e nuovi slogan finché, un giorno, ci si è accorti che il video-tape non era proprio un giocattolo per la rivoluzione, ma un « difficile » strumento attraverso cui sarebbe stato possibile attuare una diversa pratica della controinformazione. Gli entusiasmi della prima ora, quelli che portarono alla formazione del Centro Ricerche Informazione Audiovisuale, alla sperimentazione finanziata dalla regione Emilia Romagna, ebbero così un momento di raffreddamento e ci si accorse che non erano sufficienti buona volontà e gusto per ottenere un uso funzionale del VTR. Si trattava, ancora una volta, di riflettere sul mezzo,

di studiarne le caratteristiche e le possibilità, ma soprattutto di interrogarsi sulla destinazione sociale delle immagini « diverse ». E le esperienze, in questa fase, non sembrano davvero confortanti. Se si esclude la pratica del gruppo Videobase (GONG n. 7-8), non c'è molt'altro di interessante a fuoco davanti alla telecamera. Non è sufficiente, infatti, aver capito che il VTR non può entrare in concorrenza con le televisioni via etere, che la sua destinazione è locale e che il suo uso non può essere scisso da una più ampia contestualizzazione politica per aver risolto i problemi legati alle immagini registrate. Perché in fondo si tratta di saper trovare il modo per non farsi uccidere dalla ridondanza di immagini che da qualsiasi fonte escano, portino tutte lo stesso marchio di fabbrica.

Fabrizio
Carlini



chi crede che la leggerezza di una sigaretta dipenda solo dalla nicotina, ha sbagliato indirizzo

La nicotina non è che una delle sostanze solide e liquide che vengono aspirate col fumo di una sigaretta. E' dalla quantità delle altre sostanze che dipende il grado di leggerezza di una sigaretta.

Il fumo. Eterno dilemma. Fa male davvero? Non fa male? E' meglio continuare a fumare (magari poco) oppure smettere di fumare del tutto? Di tanto in tanto l'argomento torna d'attualità, magari in concomitanza con i risultati di qualche ricerca di un famoso studioso americano o con l'annuncio della scoperta di un miracoloso sistema per smettere di fumare, che non richiede il minimo sforzo di volontà e che non dà luogo al benché minimo senso di frustrazione. In ogni caso, malgrado la ridda di voci contrastanti sugli effetti del fumo, che spesso si accavalano le une alle altre, da quelle più allarmanti a quelle più rassicuranti, l'orientamento comune alla maggior parte dei fumatori è quello di fare orecchie da mercante. Continuano cioè a fumare, intimamente convinti come sono, che il sacrificio della rinuncia sia il peggiore dei mali che possa loro capitare. E a sostegno di questa tesi snocciolano una lunghissima sfilza di argomenti contro cui, inesorabilmente finiscono per spezzarsi persino le lance dei più accaniti oppositori del fumo.

Perché la gente fuma

Per alcuni, la sigaretta aiuta a rilassarsi, a sentirsi più calmi e più distesi. Per altri, è un ottimo stimolante: dà una mano a superare momenti di stanchezza, favorisce la concentrazione, aiuta a pensare. Per altri ancora, è una specie di amica fidata che fa passare il tempo più in fretta (pensate al classico marito nella sala d'attesa di un reparto di maternità!) è un ottimo antidoto contro la noia di certi momenti, aiuta a sentirsi più vivaci e più spigliati in società. E l'elenco potrebbe continuare.

Visto dunque che, per chi fuma, di motivi per non smettere di fumare ce n'è in abbondanza, la strada seguita da molti fumatori è quella della ricerca di sigarette sempre più leggere. E' per venire incontro all'orientamento di questi fumatori che le più importanti case produttrici di sigarette, ormai da parecchi anni, sperimentano diverse miscele di tabacco e diversi sistemi di filtraggio, proprio allo scopo di riuscire a mettere a punto la « sigaretta perfetta ». A che punto siamo su questa strada?

Com'è una sigaretta leggera?

Vediamo innanzitutto cosa si intende per sigaretta leggera. Per il grosso pubblico, non adeguatamente informato dal punto di vista scientifico, la sigaretta leggera si identifica con quella a basso contenuto di nicotina. Ma questo è un concetto superficiale e scientificamente errato, che trae in inganno chi fuma. La nicotina non è che uno dei componenti del fumo. E' contenuta nelle moderne sigarette in quantitativi praticamente trascurabili ed è quindi praticamente non influente ai fini della leggerezza di una sigaretta. In realtà, il fumo è la sospensione di minutissime particelle solide e liquide (che costituiscono quello che è il fumo visibile) in un aeriforme (invisibile a occhio nudo) composto prevalentemente di aria. Non è dunque solo dalla nicotina, ma dalla somma di queste particelle presenti nel fumo che dipende la leggerezza di una sigaretta. E chi cerca di proporre al fumatore una sigaretta il quanto più possibile leggera deve tendere a ridurre al minimo tutte queste particelle.

Persino il raggio laser aiuta
A questo fine, la scienza più moderna lavora in modo parallelo su due direttrici: la scelta delle miscele di tabacco e la ricerca di opportuni accorgimenti sulla carta e sul filtro della sigaretta.

Questo è, per esempio, l'indirizzo seguito da una nota casa produttrice di sigarette che ha presentato recentemente anche in Italia un tipo di sigaretta, la Bond Street Mild, che costituisce un sicuro passo in avanti verso la sigaretta ideale.

Il tabacco di questa sigaretta è stato selezionato con particolare cura, in modo che la sua combustione producesse un bassissimo quantitativo di residui solidi e liquidi, senza che ciò influisse minimamente sul gusto e quindi sulla piacevolezza del fumo.

Ma, per migliorare ancora di più la leggerezza della sigaretta, altri accorgimenti sono stati adottati sulla carta che avvolge il tabacco e sul bocchino del filtro.

Alla carta, già di per sé altamente porosa, viene praticata una miriade di microscopici forellini con un procedimento esclusivo che è detto « a scintilla ». Mentre sul bocchino, mediante l'impiego tecnologicamente avanzatissimo del raggio laser, viene effettuata una serie di buchi visibili chiaramente a occhio nudo, definiti « buchi di ventilazione ».

Si è scoperto, infatti, che una migliore aerazione, attraverso

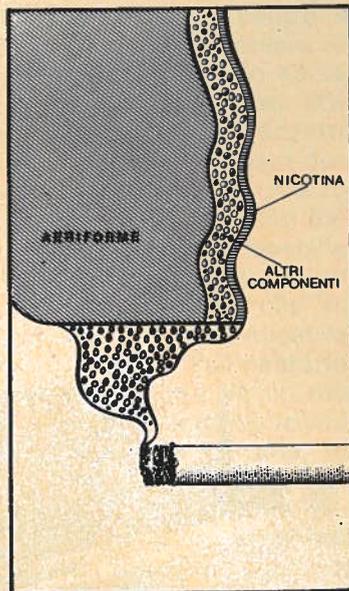
la carta ed il filtro, favorisce la più completa combustione del tabacco e contribuisce ad abbassare ancora di più il tasso di particelle residue solide e liquide che vengono aspirate col fumo.

Il test della macchina del fumo

Questo tipo di sigaretta, così concepito, con l'ausilio delle più avanzate ricerche della scienza, è stato poi sottoposto a lunghe sperimentazioni nel Centro di Ricerche dell'azienda produttrice, negli Stati Uniti, ed in particolare alla prova della cosiddetta « macchina del fumo ». Questo apparecchio che registra con precisione assoluta tutti i dati relativi alla composizione del fumo di una sigaretta (dalla quantità di nicotina a quella delle altre sostanze) ha consentito la migliore messa a punto della Bond Street Mild sotto il profilo della leggerezza, tanto che questa sigaretta può oggi essere considerata in Italia come la più leggera tra tutte quelle in commercio: il suo fumo contiene infatti meno di grammi 0,0006 di nicotina, ma quel che più conta, meno di grammi 0,010 di altri residui solidi e liquidi: un vero record!

Basta avere la buona volontà di confrontare queste cifre con quelle delle altre sigarette per rendersi conto che la Bond Street Mild, se pure non è ancora la « sigaretta perfetta », ci si avvicina molto. E' l'indirizzo giusto per chi vuole fumare con gusto, ma vuole fumare leggero.

Un modo di tutelare la propria salute è quello di cercare sul pacchetto di sigarette l'indicazione del quantitativo di particelle solide e liquide contenute nel fumo di una sigaretta.



Come si vede chiaramente da questo grafico la nicotina è contenuta nel fumo in quantitativi trascurabili. È dal totale delle particelle solide e liquide (nicotina + altri componenti) che dipende la leggerezza di una sigaretta.



Un nuovo centro macrobiotico a Firenze

Via dei Serragli: come e perché

Si è aperto a Firenze, in via dei Serragli n. 4, un nuovo centro macrobiotico: l'Associazione Culturale Macrobiotica e Civiltà. Un gruppo di compagni ha affittato a questo scopo un'intero palazzo, per 400.000 lire mensili, in cui sono già attivi un negozio e un ristorante macrobiotico, due laboratori di falegnameria e un laboratorio di tessitura con telai a mano. Queste attività occupano il primo piano del palazzo. Al secondo piano, ancora in via di restauro, troverà posto l'abitazione comunitaria dei membri fondatori del centro e all'ultimo piano dei grandi stanzoni verranno trasformati in un teatro e in un laboratorio teatrale per cui sono previsti almeno due spettacoli al mese (già si sono tenuti dei concerti).

Già dalla nuda esposizione della struttura e della attività si può comprendere la complessità del progetto che in effetti è stato elaborato con delle precise motivazioni politi-

che e sociali. Roberto, macrobiotico da più di cinque anni, che gestisce il negozio, è uno dei propugnatori del centro, che è nato dall'associarsi delle esigenze di diversi compagni per un'alternativa che investisse anche la macrobiotica. Roberto aveva aperto in via Faenza un negozio macrobiotico, la sua compagna lavorava con i telai a mano ed era in contatto con altri artigiani. In questa maniera si è creato un gruppo di amici interessato ad uno spazio comune per dare il via ad un complesso di situazioni. Così è nato il centro. Il discorso di fondo che essi ora vogliono affrontare è: la macrobiotica è praticata dai fascisti, la macrobiotica è cara. Essi vogliono che la macrobiotica sia gestita e praticata dai compagni e che diventi economica. L'alternativa riguarda quindi diversi aspetti intrecciati tra loro su cui il negozio opera a due livelli: controllando la biologicità dei prodotti e contenendo i

prezzi. Per fare questo si vuole attivare una rete alternativa di approvvigionamento dei prodotti macrobiotici spezzando i monopoli creatisi, ad esempio quello del centro macrobiotico di Bologna. La nascita di nuovi centri (a Rimini, Parma, Modena) che sono gestiti da dei compagni favorisce il crearsi di una rete di distribuzione di cui le comuni agricole, che sempre di più si stanno orientando verso la coltivazione biologica, sarebbero le naturali fornitrici. A questo scopo è stato organizzato per il 29 e 30 gennaio un primo raduno dei produttori biologici e dei gestori dei centri macrobiotici interessati. Il convegno è stato organizzato a Poggiosecco in una comune dove ci sono dei compagni che si occupano di erboristeria e sono produttori di miele garantito naturale. Questo interesse a creare una struttura diversa rientra in un approfondimento del significato della macrobiotica.

Roberto: Il significato po-

litico dei prezzi appare chiaro immediatamente. Ma noi vogliamo fare anche qualche cosa di diverso: distruggere nella macrobiotica la divisione creatasi tra il maestro, vissuto come depositario della verità e del sapere e i seguaci che seguono acriticamente le sue indicazioni. Perché questa divisione introduce nella macrobiotica una struttura di potere che ricalca gli schemi borghesi. Inoltre la macrobiotica deve essere un momento di liberazione e di miglioramento di sé stessi e non un mezzo per sentirsi diversi e migliori degli altri: più attivi, più sani, più forti. Cosa purtroppo ricercata e motivo per cui molte persone reazionarie si interessano alla macrobiotica.

Gong: Perché è difficile seguire la macrobiotica e chi ci prova, anche se munito di buona volontà, si trova dopo un po' a non farcela più e a ripiombare nel tradizionale modo di alimentarsi?

Roberto: Le persone se-



gupno acriticamente la macrobiotica. Si attengono alle disposizioni delle diete codificate e non ne capiscono il significato profondo. Io rimetto sempre in discussione tutti i risultati che ottengo. Mentre molti abbracciano la macrobiotica come una religione. Invece la macrobiotica va verificata ed inventata continuamente, perchè non ha dogmi. E' solo una metodica di sviluppo. Se una persona si attiene alle vie tracciate, alle diete consigliate è spacciata. Non troverà mai un suo equilibrio. Quando leggi un manuale macrobiotico sembra che tu riesca a sconfiggere ogni malattia. Poi nella pratica non succede. Ma è logico che sia così. E' difficile fare macrobiotica in una società che non ha i ritmi macrobiotici, che è dominata dalla logica capitalista. E' impensabile proporre la macrobiotica ad un operaio, perchè non ha la possibilità, né di spazio, né di tempo, d'economica per farla. Ma questa società domina, sia pure con modalità differenti, su ognuno di noi. Quindi fare macrobiotica non basta, perchè bisogna cambiare la struttura sociale per farla veramente. Quindi far macrobiotica veramente vuol dire anche lottare. Il significato del nostro centro è proprio quello di creare una struttura a livello sociale che possa entrare attivamente in questo scontro con il potere. A questo servono i veri centri macrobiotici, non quelli voluti dall'industria e dalla speculazione. L'azione contro la società capitalista, che ha una sua maniera industriale di gestire l'alimentazione, deve partire da un momento di collettivizzazione. Non puoi farla da solo, tu, individuo, con una dieta. Altrimenti ti trasformi soltanto in una persona shiava del riso integrale perdendo di vista il vero concetto della macrobiotica.

Gong: Sul piano organizzativo come funziona il vostro centro, qual'è la sua economia?

Roberto: Il negozio è aperto da un'anno, conside-

rando il suo periodo di funzionamento nell'altra sede, e noi non abbiamo guadagnato una lira, ma siamo riusciti ad investire dei soldi per ingrandirci. Quindi la sua attività è positiva. Ognuno qui paga una parte dell'affitto e si responsabilizza sul suo lavoro. Non giudichiamo la nostra attività in termini di profitto

capitalistico ma in possibilità di cambiare la vita. Il nostro obiettivo è di rendere attivo e ben funzionante il centro e poi allargarci con una casa in campagna, in cui vivere parte del tempo. Perchè è impensabile fare macrobiotica staccati da ogni contatto con la natura. L'uomo yang ha bisogno della campagna yin

per poi tornare alla città yang. I problemi specifici del negozio sono quelli della difficoltà di controllare la biologicità dei prodotti e di contenere i prezzi. Bisogna creare una struttura alternativa di coordinamento stabile tra produttori e consumatori di cui il centro vuole essere un punto di partenza. A questo serve



anche l'incontro di Poggio-secco.

Il ristorante

Il ristorante è gestito da tre persone: il cuoco è un ragazzo tedesco, gli altri due sono italiani. L'ambiente è accogliente, i ragazzi molto gentili. Intendiamoci, se si decide di andare a mangiare là, è più un andare da amici, che si pagano 1.500 lire per un pranzo completo, che al ristorante, in quanto non c'è una lista in cui scegliere, ma giorno per giorno vengono preparati dei piatti diversi che si equilibrano tra loro a formare un buon semplice pranzo. Come surplus si può mangiare solo del dolce che si paga a parte. L'arredamento del locale è semplice. In legno naturale sono i tavoli e le panche opera di un falegname del centro, più avanti verranno anche le ciotole di legno opera dell'altro falegname, le tende sono tessute sui telai a mano. C'è della musica di sottofondo e un buon profumo di loto. Qual'è la cucina del centro? Buona innanzi tutto, forse non eccessivamente equilibrata ma preparata con prodotti selezionati. Vogliamo dire che ad esempio la zuppa di verdure non consta semplicemente di verdure saltate all'olio con l'aggiunta di acqua e un po' di tamari, come nella maggior parte dei ristoranti macrobiotici (o che si fanno pas-



sare per tali) ma è preparata anche con crema di grano saraceno, tahin (burro di semi di sesamo), alghe o altri ricchi ingredienti secondo i casi. Le verdure poi sono sempre fresche. E' divertente vedere di mattina il cuoco e il suo aiutante partire con una vecchia Guzzi sfrecciando per

la città; uno, guardandoli passare biondi in tuta, penserà a chissà che tipi strani in viaggio, e vederli tornare con il cassettoncino posteriore di legno carico di verdure. E poi tra i fornelli non manca certo l'aria ispirata. Il ristorante si presta molto bene come progetto di un gruppo di amici, di macrobiotici, di gente che non vuole avvelenarsi mangiando. Penso che sia questo quanto ricerca. Inoltre la funzione del ristorante è quella di venire incontro alla gente, di far capire che si possono mangiare cibi saporiti anche in macrobiotica.

L'erboristeria

Al Centro di via Serragli vengono venduti anche dei prodotti artigianali di erboristeria e verranno tenuti dei corsi sulle erbe e il loro impiego.

Francesco: Noi vorremmo tenere dei corsi di erboristeria che non parlassero delle erbe in generale, ma di quelle che sono comunemente rintracciabili per

mettere in condizioni la gente di non servirsi più dell'erboristeria, di esser autosufficiente. Un altro progetto è di studiare le erbe in base allo yin e allo yang, di modo che esse possano entrare nell'uso macrobiotico. Ad esempio la macrobiotica costituisce un metodo di guarigione delle malattie, ma attraverso un processo lungo. Le erbe, che hanno un effetto più immediato, potrebbero essere impiegate in congiunzione con la macrobiotica per accelerare il processo di guarigione. Un'altra cosa da sottolineare è che nonostante sia io per il momento ad occuparmi di erboristeria nel centro non è nel mio interesse gestire la cosa. Vorrei solo creare uno spazio in cui tutti coloro che sono interessati possano vendere i loro prodotti ed avere un punto di riferimento.

Emmina
Cerra-
vukovic



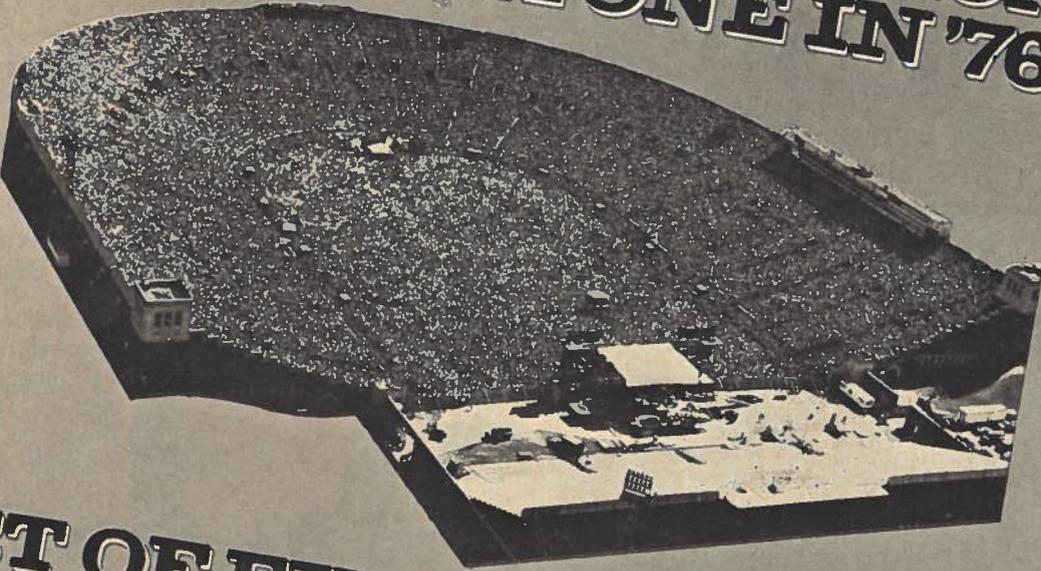
Sulla crisi dei concerti in Italia I luoghi comuni non pagano

\$1,000,000

**THANKS A MILLION
TO EVERYONE IN '76**

La pubblicità dei concerti USA sul Billboard

\$1,000,000



BEST OF EVERYTHING IN '77

\$1,000,000

electric factory concerts

\$1,000,000

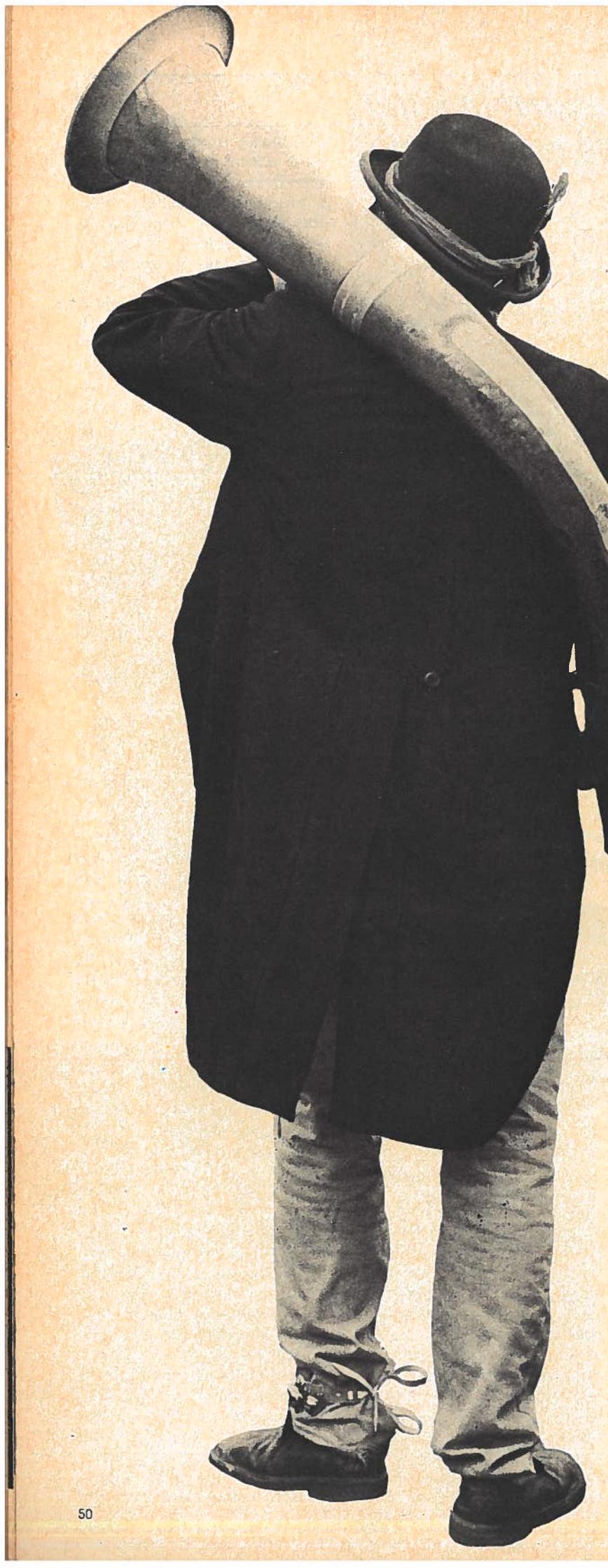


Decine di telefonate sempre uguali: « Un concerto di Leo Smith, a metà febbraio... solo mezzo milione... compreso il viaggio dal Connecticut, e anche le spese d'albergo... e senza nessun manager ». Ma la risposta è invariabilmente monotona: « No, costa troppo ». Sconfitto e sgomento. E tante maledizioni assortite, distribuite senza parsimonia a « rivoluzionari » estasiati di Pink Floyd e Santana e gratificati da sciagurate canzoncine demagogiche, come a organizzazioni di sinistra che programmano imperterrite musica di destra. Poi scappa l'occhio sul *Billboard*, e l'angoscia lievitava. Un solo concerto di Peter

Frampton, Yes e Gary Wright, al Kennedy Stadium di Philadelphia, soffoca i botteghini con un milione e cinquantamila dollari di biglietti venduti. Ed Elton John, in sette concerti al chiuso, al Madison Square Garden, fa registrare alla voce incassi un milione e duecentotrentasettemila dollari. D'accordo, è l'industria dello spettacolo, che in Italia è stracciona e vegeta sul letame. E che nessuno si sogna di

rimpiangere, ci mancherebbe, per la sua ideologia di feroce repressione dell'espressività umana (per la cui logica, nella stessa New York City, fra tanta abbondanza, il quartetto di Lester Bowie spunta ingaggi di ottanta dollari a sera). Ma quando la crisi dilaga e l'autogestione è malconcia, di concerti non ce ne sono proprio, e anche la partecipazione della gente decanta, allorché qualche suono vi-

vo riesce a solcare l'aria. Talché la classifica più frequentata, da queste parti, sarebbe quella dei minori incassi. Un festival di nuova musica creativa, a Mantova, bloccato dalla Regione che non allarga i cordoni della borsa. Tournèe di Shapp annullata; Mazzon-Centazzo, a Milano, duecento persone in due sere, altri musicisti creativi, che suonerebbero per due soldi, neppure presi in considerazione: per



non parlare del pop che rimane oltre i confini, ma che anche quando li varca non è proprio che venga a imperversare. Finanze dissestate e tradizionale pigrizia, certo; avvalate e confortate dal bombardamento di suoni delle radio, che saziano qualunque appetito che non investa nuovi modi di far musica e di fruir-

lità espressive latenti, relegano nella marginalità i nuovi linguaggi dei personaggi creativi. Un linguaggio sonoro che propone comunicazione più profonda, e cerca un approccio più positivo, di liberazione critica e sensitiva, da parte di chi ascolta, non solo si contrappone dunque alla logica corrente indotta dal mercato, ma avanza la problematica di un nuovo modo d'essere della musica. Delle sue forme di linguaggio, ma soprattutto di quelle d'esistenza della sua qualità e del suo ruolo. Allora è chiaro che le onde dei concerti dal vivo potrebbero anche ritornare più frequenti e impetuose, ma forse non è questo il nodo principale che investe i modi stessi di concepire e di vivere la musica. Perché intorno ai suoni hanno corso abituali comportamenti distorti e false coscienze, che rimbalzano ostinatamente fra alternative artificiali: impegno o disimpegno, arte o svago, musica di massa o d'élite, facile o difficile, per la mente o per il corpo, di lotta o d'intimismo sono clichés complementari fra loro, tutti interni a un'identica incapacità di cogliere la musica quale naturalmente dovrebbe essere, cioè manifestazione di vita.

ne. E se il cinema, che pure è dilaniato da un disagio diffuso, può perlomeno poggiare sul piedistallo di un'abitudine difficile da sradicare, l'equivalente, per la musica dal vivo è il consumo rimbambito da sala da ballo. E ogni spazio minimamente più stimolante si trova accerchiato dal filo spinato di una concezione generalizzata della musica come passatempo e sottofondo.

La musica, cioè, viene accettata allorché gratifica i codici più superficiali, quando riempie, nella maniera più autoritaria, silenzi e aree aperte che la pratica comune non sa gestire in senso nuovo e dunque istintivamente rifugge. Così la musica che abitualmente circola, e i suoi modi di ascolto, soffocano la musica interna di ognuno, disincentivano le sue potenzia-

L'espressività spontanea, sempre tesa a reinventarsi, dovrebbe essere la sostanza di base del far musica; non altro, dunque: non motivazioni esterne, siano esse le disumane, quanto redditizie leggi del consumo, sia la sublimazione verso l'arte pura, oppure il divertimento estemporaneo, o la « ragion di stato » di una comunicazione politica svilita a populismo spicciolo e regressivo. Ma nemmeno chi, in un modo o nell'altro, si propone di trasformare società e individui, riesce ancora a spianare i gradini delle scale di valori occidentali, che relegano nei sottoscala le cosiddette questioni sovrastrutturali. Certo qualunque gerarchia di valori e importanza subordina la musica ad altri problemi complessivi, la ripone in cantucci separati e accessori, ne fa pretesto quando addirittura non la considera inutile.

Ma proprio su questa la-

ma delle priorità, che in astratto nessuno può sognarsi di contestare, ha finito per dissanguarsi una visione (e una pratica) naturale unitaria della vita: sull'altare dei problemi generali si sacrificano il privato, la soggettività, la necessità di trasformare di continuo se stessi, e dunque anche ogni espressività autonoma, e si nega possa esistere una funzionalità della fantasia, forza viva, conturbante e trasformatrice. Che nessun suono possa immediatamente cambiare la realtà lo si è ripetuto fino alla banalità; ma anche un suono è una realtà da sentire, da scoprire e da trasformare; e può essere dentro ai modi di pensare e di vivere di ognuno, se non già a quelli di nuove relazioni intersoggettive. E in questo senso la musica, pur con una qualità meno dirompente, non è diversa da altre forme di linguaggio e di creatività, quali la sessualità o l'analisi. Rifiuta, come queste, di soggiornare in uno spazio ritagliato: sputa il boccone troppo masticato dei canoni imposti e tradizionali; rivendica e pratica il proprio diritto alla diversità, e insieme propone i segni di una nuova socializzazione. Proprio per questo irrita e spaventa che chi è più disposto e immaginifico nel ribaltare le abitudini, (e non soltanto quelle dell'assetto sociale e politico, ma anche della sinistra in tutte le sue pieghe), mantenga verso la musica un atteggiamento di sconcertante conservazione. La musica è entrata a far parte dello stare insieme, ma ancora con approssimativa superficialità, talché a prevalere, nel gusto comune, sono modi di linguaggio poco problematici e ancor meno creativi: le tarantelle, il rock, un certo jazz molto ritmato, che anche nelle proprie strutture ripropongono una dimensione collettiva piuttosto piatta, senza proiettarsi nella dialettica di stimoli e libertà, fra gruppo e personalità individuali, scoperta dalla nuova musica creativa. Se e quando, cioè, la musica è assunta come momento di vita, si tratta ancora di una musica e di una via impacciate dalle consuetudini, non illuminate dalla profondità e



dalla naturalezza di ogni gesto di invenzione.

Non servono culturalizzazioni forzate, né casellari critici dentro cui modificare ogni tipo di linguaggio sonoro: ma sarebbe coerente con la vivacità preveggenze che manifestano altrove se le onde più alte del movimento vivessero anche la musica con disinvoltura, spregiudicatezza di scelte, sensibilità verso il nuovo. Se dissolvessero i parametri dominanti invece di subirli; se si orientassero a ricercare una creatività autonoma, liberando la propria espressività compressa e latente. E, in questo senso, la cosiddetta critica ha da trarre le conseguenze che le competono da questa riluttanza della gente a mutare ruolo e modo d'essere della musica. Prima di esercitare analisi sapienti e dotte disquisizioni strutturali, prima di ritenersi investita da presuntuose missioni didattiche ed accademiche, prima di disseminare informazioni « facili » che non spostano di tanto così la sostanza dei problemi, la critica può cercare di proporre una lettura della musica che ne rimarchi la natura vitale, che faccia scoprire l'espressività come necessità di una fantasia tesa a liberarsi. Se non si muove in questo senso, una critica musicale può tranquillamente fare a meno di esistere: continuerebbe magari a farsi leggere senza problemi, e continuerebbe a contribuire a lasciare il tutto tale quale è, con Leo Smith ignorato e Peter Frampton coperto d'oro e di sciagurati apprezzamenti; con due persone in più che si avvicinano alla musica per «culturalizzarsi», e migliaia che la consumano come svago o gratificazione credendola spazio estraneo alla vita. Chiunque, invece, vuol scoprire vibrazioni, stimoli critici ed emozioni, dentro di sé e in quella musica che già ora naturalmente respira quest'aria di creatività, non può non coglier, almeno istintivamente, la necessità di cambiare qualcosa. Per una nuova vita della musica e per una nuova musica di vita.

FRANCO BOLELLI

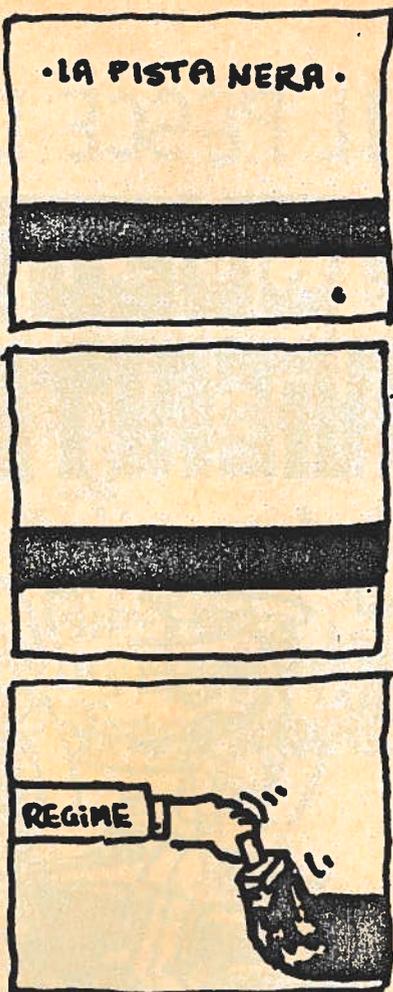


zionale Arrestati Sopravvissuti) ripercorre con e per il lettore le stazioni della via crucis dell'arresto e della traduzione in carcere. A differenza di *Re Nudo* lo stile fascista è, però, più colto e se vogliamo più smalzato, si cita Nietzsche, le « sistole dello spirito di hegeliana memoria — dopotutto al liceo non guardavamo solo le gambe di Silvia! », si scrive « vogliamo » con AMO maiuscolo, si definiscono i poliziotti scadenti imitazioni di Barabba, eccetera.

Chi va dentro, chi è stato arrestato anche solo una volta ricorderà per tutta la vita soprattutto due cose: le manette che si chiudono intorno ai polsi e il chiavistello che gira ghignando nella toppa della porta della camera di sicurezza. Leggiamo: « Le porte. Ecco le porte sono un elemento inquietante. Non per nulla, ma hanno una terribile tendenza a rafforzarsi cammin facendo. Prima sono poco più che sportelli di lamiera (cellulare), poi in buon legno della Caienna, ma ancora sottili e luclide come l'otturatore delle armi automatiche, poi il legno s'ingrossa, la vernice è spessa e opaca come il cielo di Katyn, e c'è il ricordo del metallo primigenio, che fa quasi pensare ad un circolo vizioso (sì, vizioso, drogato e sodomitico che sia). Il metallo, sapete, è un elemento importante, si concreta in sbarre e chiavistelli, che il più delle volte, ma non sempre dopotutto stanno chiusi... ». Sarà utile ricordare al lettore che le fosse di Katyn — molti ricorderanno di averle viste in un inserto filmato utilizzato da Dusan Makaveiev in *Sweet Movie* — costituiscono uno degli episodi di ancora poco chiari della guerra sul fronte russo-tedesco durante il secondo conflitto mondiale. Sembra che durante una controffensiva tedesca siano state rinvenute a Katyn fosse comuni con migliaia di prigionieri tedeschi e polacchi, militari e civili massacrati dai russi in ritirata. Questo episodio fu sfruttato con esemplare abilità e cinismo dalla propaganda hitleriana e causò non pochi imbarazzi alla diplomazia sovietica. Quanto al metallo primigenio è il caso di precisare che nel linguaggio alchemico e ultrafanico i metalli sono le energie condensate, le energie pure che si rappresentano o stanno rapprendendosi attraverso un movimento in sintonia con l'evoluzione umana.

Ma la sorpresa, diciamo politica, di questa rubrica di auto-difesa fascista è la conclusione, che manca in quelle di sinistra, o che almeno mancava fino all'entrata in scena della lotta armata delle B.R. e dei Nap. Leg-

• LA PISTA NERA •



giamo: « Tuttavia, coraggio camerata! Se esci bene. Se non esci, il mese prossimo ti spiegheremo come individuare chi ti ha fregato. Se il mese dopo esci, bene. Se non esci ti spiegheremo come evadere. Se ancora dopo esci, bene. Se non esci, ti spiegheremo come ammazzare chi ti ha fregato... e non dimenticare: vieni da noi, dolce e oscura è la fogna e senza vento... ».

LA CRITICA

« DESTRA » AL POP

E' la connessione più inquietante giacché è anche gergale, cioè, anche linguistica. Leggiamo qualche riga di una recensione a *Tommy* dei Who: « L' *imbelligentsia* di sinistra non è ancora riuscita a ficcare le sue luride manacce sulla musica pop, quella vera, quella per esempio dei Who che da dieci anni regnano a forza di scienza e di violenza — la più sovrana delle alleanze — nel firmamento rock ». (E' un testo del '74). Ecco quello che scrivono, invece, sui Pink Floyd: « Questo è un gruppo che merita qualcosa di meglio del tossico folklore degli haschisch-parties di cui la loro musica è l'ornamento quasi rituale. I velenosi cretinetti che s'immaginano di giocare ai grandi esploratori dell'incoscienza — quando quei piccolo-borghesi dei loro genitori sono usciti — hanno impregnato i Pink Floyd di un equivoco e deplorabile odore di canapa indiana... che es-

si sconfinano spesso nell'estetismo borghese generato dalla decadenza è sicuro, ma è una musica indiscutibilmente bella... nell'ordine i migliori sono: *The Valley*, con tre sicuri pezzi di slows fra i più attraenti mai scritti; *Atom Heart Mother*, un tentativo di pop-wagner perfettamente riuscito; *More*, il più complesso e celebrato, specialmente indicato per attendere la fine del mondo. *Umma Gumma*, il capolavoro per eccellenza. Meno interessanti, *Relics*, per i suoi tempi sbagliati e *The dark side of the moon*. Ma proseguiamo, tenendo conto che, come spesso accade, anzi, nella stampa fascista underground è la regola, tutti i testi sono anonimi o segnati con sigle e nomi chiaramente d'occasione. Led Zeppelin, « *Phisical Graffiti* è una musica ansimante e un po' sudicia, dunque una felice sorpresa issata ad un livello di rispettabile irreprensibilità... » Dei Jethro Tull: « Un piccolo capolavoro è *Aqualung*, delicato e straordinario pamphlet a sfondo anti-religioso, peccato che non si capisca, anche se questo poco importa, se è di Marx o di Nietzsche che si parla... ».

Ancora: « Sempre più consigliabile è questo Rod Stewart, e non solo per una delle sue ultime uscite: « Niente è più idiota della classe operaia. Lo so, lo so. Ne faccio parte! ». Stroncato dall'underground fascista, invece, è l'ebreo Bob Dylan: « Questa confezione di *Desire*, registrata fra due viaggi al muro del pianto, è come ogni altro prodotto di Dylan, puramente e semplicemente merda. La penosa melopea antirazzista *Hurricane* situa l'album al suo giusto livello: escrementariale ». « *Born to Run* della nuova superstella Bruce Springsteen ci conferma che dal bombardamento americano su Hanoi del Natale del '72 in poi, niente di buono ci è venuto dall'America. Segnaliamo, comunque, che il gruppo nazista Blue Oyster Cult dopo il concerto tenuto a Parigi è venuto a raccogliersi sulle strutture dello stadio di Norimberga, ma ahinoi la loro musica è davvero mediocre ». E finiamo con qualche altro giudizio pescato qua e là e un aneddoto: « Ottimo *A Trick of Tail* dei Genesis, fresco e con un pezzo corale di rara maestria. Sorprendente capolavoro *A night at the Opera* di un gruppo poco noto, i Queen, un LP prezioso e barocco al punto giusto. *Rock of the Westies* di Elton John, invece, è un tipico prodotto per bocche buone o per ragazzine americane in vacanza, stesso discorso per quella lagna di *Station to Station* di David Bowie. Lo se-

gnaliamo solo per la sua dichiarazione che ci vorrebbe per l'Inghilterra un bel governo di estrema destra perché così, dopo, si ci potrebbe emancipare, bah... Buono il cruccio *Ricochet* dei Tangerine Dream, quanto alle voci di uno scioglimento dei Who niente di più falso, anzi, piccolo dettaglio storico: il 22 agosto 1969, nel momento in cui i Who entravano in scena il profeta dell'ultrasinistra Abbie Hoffman si gettò sul microfono per recitare un discorso di solidarietà per un oscuro compagno di galera. Townshend gli spaccò una chitarra sulla testa urlando: levati dai piedi figlio di puttana! Il tutto accadeva a Woodstock di fronte a mezzo milione di hippies, non uno di costoro intervenne ». (La storiella è purtroppo vera, l'« oscuro » compagno di cui parla il critico pop-fascista, era John Sinclair, *n.d.r.*). Questo brevissimo pot-pourri è sufficiente per un confronto con l'analoga critica al pop di sinistra, non ci resta da costatare come le ultime vicende della musica giovanile a cominciare dal revival dei Mama's Pride — con il loro sciovinismo sudaista — confermino una delle tendenze care ai reazionari dell'underground: la montante fascistizzazione della musica pop e il suo progressivo qualunquismo non più mascherato da comode etichette di sinistra, ma questo è un altro discorso ancora. Dunque? Proviamo a ragionare su alcune ipotesi che sciolgano i nodi delle analogie fra il linguaggio della stampa underground di sinistra e quella fascista.

ALCUNE IPOTESI DI DISCUSSIONE

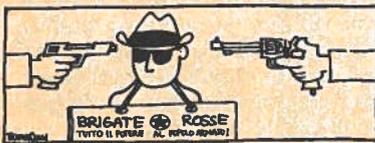
Bisogna rendere ancora più oppressiva l'oppressione già in atto, aggiungendovi la coscienza dell'oppressione, bisogna rendere ancora più infame l'infamia rendendola pubblica. Bisogna descrivere ogni sfera della società (e dunque anche della sua parte giovanile) come la parte vergognosa della società stessa, bisogna costringere (questi giovani) a ballare questi rapporti pietrificati intonando la melodia adatta a loro! Così scriveva nel 1844 il ventiseienne Karl Marx commentando la filosofia del diritto di Hegel. Si può partire da qui.

Cominciamo, allora, a sbarazzare subito il campo da una falsa antinomia che abbiamo conservato per comodità anche in questo scritto fino a questo punto. La fittizia contrapposizione fascismo-antifascismo che serve al dominio reale del capitale (è un'espressione bordighista!) a confondere il vero scontro, quel-

lo tra sfruttati e sfruttatori, fra servi e padroni. Agitando il cane di pezza dell'antifascismo si distruggono gli sfruttati dal riconoscere all'istante i loro veri nemici, le forme moderne dell'oppressione già in atto e il volto di coloro che ieri gestivano la società dello spreco e del consumo artificiale e che oggi vogliono gestire quella della penuria generalizzata e della miseria reale. Come dicono i radicali delle nuove generazioni, insomma, la vera guerra è da un'altra parte! Così, se lasciamo cadere questa falsa contrapposizione fra riviste fasciste e rivi-



ste di sinistra antifasciste, sempre restando nel campo della stampa giovanile, possiamo con più attenzione cogliere la differenza fra riviste comuniste e riviste reazionarie. Ma che cos'è una rivista comunista? Leggiamo, ancora una volta, il giovane Marx. Sulla « Nuova Gazzetta



Renana », nel febbraio del 1849, così defini i compiti di chi scrive: « Il primo dovere della stampa è (ora) quello di minare tutte le fondamenta dell'ordine politico costituito ». Se partiamo da questo punto, se lo assumiamo veramente alla base della distinzione fra giornali under-



ground comunisti e giornali underground reazionari vediamo come l'area delle riviste comuniste si restringe di molto, anzi, alla fine si possono contare, forse, sulle dita di una sola mano. E tutte le altre? Tutte le altre è semplice, sono soltanto l'espressione dei cento modi diver-



si di essere reazionarie. Chi più chi meno. Chi in modo vistoso, come *La Voce della Fogna*, chi in modo occulto. Chi platealmente contro la storia e il proprio tempo e chi della storia si accontenta dello statu-quo. Ma passiamo all'esame della critica musicale « di destra » al

pop e alle analogie con quella « di sinistra ». Analogie, come abbiamo visto, di motivazioni e di linguaggio. Anche qui dobbiamo capovolgere il problema giacché l'errore non appare nella soluzione. Infatti, se noi partiamo dividendo la critica in « di sinistra » e « di destra » i nostri sforzi, alla fine, saranno vani perché questa critica, a meno che non sia la critica radicale, non può non inciampare nelle contraddizioni stesse dell'oggetto che le sta alla base: la musica pop. L'uso segue il destino del prodotto: i prodotti più miserabili, scrive Marx, sono destinati inevitabilmente agli usi più miserabili. La critica pop — così come è correntemente esercitata — non può sottrarsi tanto facilmente a questo destino. Ma allora? Prima ancora di sorprenderci del fatto che fra i critici pop rossi e quelli neri gergo e scelte grosso modo collimano, dobbiamo « sorprenderci » della musica pop nel suo insieme, di ciò che è veramente e non di ciò che può essere stata nelle intenzioni dei suoi oramai preistorici chierici. Dobbiamo partire dalla semplice constatazione che la musica pop è una merce al pari delle altre, con leggi di produzione, distribuzione e di mercato altrettanto ferree di quelle di un film, una bottiglia di coca-cola, un automobile. Così, o la critica pop diventa critica radicale (o comunista, come vi pare!) dell'industria culturale, delle sue ragioni e dei suoi mandanti, o si deteriora velocemente in una sorta di fittizia critica tecnica, specialistica, sotto le mentite forme di una critica, alla meglio romantica, sempre viscerale. In questo caso non dobbiamo affatto meravigliarci che poi essa finisca per aderire nella sostanza a quella qualunque di reazionari che nella « tecnica », nelle sue varianti di linguaggio estetico, nelle sue forme filosofiche — il positivismo logico — coltivano le loro illusioni di dominio. (Noti il lettore che, come nel *Borghese Gentiluomo* di Molière il protagonista, il signor Jourdain, si meravigliava del fatto di parlare in prosa da quarant'anni senza saperlo, così, nella cultura giovanile e fra i suoi critici ci sono molti lacchè dello stato di cose esistenti pronti a meravigliarsi del fatto di non averlo mai saputo!). Vale la pena di ricordare che, contro ciò, in modo del tutto maldestro e rozzo hanno agito quei « gruppi di sinistra » (in particolare *Stampa Alternativa*) che negli ultimi anni hanno tentato di politicizzare il pop. Nei fatti essi, però, hanno solo testimoniato che in un certo modo non si poteva più

IL PESCE D'APRILE 1975 QUEST'ANNO, NIENTE GOLPE



andare avanti. La critica pop « di sinistra » non riuscì agli esordi a liberarsi dai propri moralismi e dai propri schemi ideologici, gli stessi del resto che infettano la cultura borghese in genere, e dunque non riuscì a comprendere che la questione semplicistica di negare la musica in quanto merce (fino all'illusione cristiana e stalinista di volerla al limite riscattare e redimere, come si faceva un tempo con le puttane) è un ulteriore inganno che bloccò la comprensione realista che il pop — in quanto merce sui generis — non potesse essere momentaneamente sottratto al destino delle merci in generale e soprattutto usato — in senso meramente strumentale e tattico — nella direzione del più vasto movimento di liberazione dal dominio delle forme culturali della società dello spettacolo. Dunque, la questione iniziale non era di politicizzare con la critica il pop, ma di usarlo in modo critico o, se si preferisce, in « modo politico », mettendolo al servizio delle esigenze radicali che alimentavano il movimento, in ultima analisi, rifiutare il pop in quanto merce nella misura in cui poteva essere usato contro

le altre merci dell'industria culturale. Come gli strumenti di lavoro che nelle insurrezioni operaie tendono a trasformarsi, improvvisamente, ma non per questo meno efficacemente, in armi contro il lavoro. Ma così non è stato. La musica pop esprime, oggi, soltanto le confuse esigenze dei proletarizzati e degli emarginati di sinistra e di destra, giacché nell'area confusionale in cui essa si muove c'è spazio ideologico per tutti i tipi di « reazione », anche quelli vistosamente anacronisti. Analogo destino, del resto, è toccato alle droghe leggere. Se una volta una « certa sinistra giovanile » trovava nel fumo la nostalgia di una identità perduta, oggi il fumo non distingue più nessuno, non allarga, come non ha mai allargato, nessuna coscienza e dentro le sue volute azzurrine si cancellano tutti i contorni e spariscono tutte le distanze. Dunque, che fare? Fare di ogni suo « un fascio? » L'evidenza della risposta oscura ogni ulteriore commento.

Gianni Emilio
Simonetti

**Quando
un radioregistratore
è il più piccolo dei grandi
ed
il più grande dei piccoli,
la scelta
non permette dubbi.
Transylvania TD 915.**



Interruttore a pausa.

Antenna telescopica da 70 cm.

È il più piccolo:
21,2 x 12,1 x 5,6 cm.
Robusto: con speciale
protezione antiurto.

Alimentazione a pile
ed a corrente 220 V
con alimentatore esterno
in dotazione.

Microfono di
registrazione incorporato.

Elettronica completamente
realizzata con circuiti integrati:
risposta in frequenza
150 ~ 6000 Hz.

Sistema stop
sleep automatico.

Contatore di
avanzamento nastro.

Interruttore monitor
per altoparlante.

Controllo carica batteria
e indicatore di registrazione.

Due gamme d'onda:
AM + MF,
per le radio libere.

TRANSYLVANIA

Transylvania è il marchio di garanzia LTR, Milano.

Piccolo, ma realizzato per gli appassionati che sanno cosa chiedere a un radioregistratore completo. Transylvania TD 915. E pensare che costa quasi come un apparecchietto normale.

Il boom italiano della fantascienza **Sui sentieri della regressione**

Qualcosa si sta muovendo nel campo della fantascienza italiana, qualcosa sta succedendo. Forse è una rivoluzione, forse è il crollare dei fili spinati che hanno circondato il ghetto per tanto tempo; la fantascienza italiana sta prendendo piede, si muove ancora tra mille incertezze e dubbi, a scatti e balzelloni, s'aggrappa alle nuove riviste e si ferma a sostare sulle **fanzines** in via di moltiplicazione, nascono e proliferano premi letterari, gli autori giovani s'esaltano e fremono pensando a lotte

serrate, sul sogno di New Wave italiana e tutto è sempre più confuso e nebuloso. Il momento è adatto per l'esplosione. Presto aspettiamo qualcosa di veramente nuovo e diverso nella fantascienza nostrana, al di fuori della stretta cerchia dei sempre appassionati; ma, come spesso accade, si è già divisi, frazionati, in piedi sulla barricata, pronti a mitragliare l'avversario: ci sono i giovanissimi amanti di **space opera** e grandi saghe intergalattiche, gli anziani che vedono solo fantascienza

classica troppe volte irrimediabilmente datata, gli scrittori che vagano a metà tra SF e **fantasy** confondendo maggiormente le idee, i giovani di mezzo che spezzati a metà, si danno battaglia lavorando alcuni per il fiorire di forme letterarie di tipo tecnologico e sociologico ancora fuori tempo, altri invece rincorrendo lo sperimentalismo e l'ideologia, la vena pazzo-

de e l'anarchia strutturale, il lavoro d'autore inquietante e magico. Ed è a questi, naturalmente, che va tutta la nostra simpatia.

L'avanguardia, per sua stessa natura, è caotica, irruente, incodificabile. Si rifà a modelli stranieri perché non c'è mai stata in Italia una vera e propria scuola di fantascienza, ma cerca di trapiantare questi modelli in un contesto no-



strano; ed il processo di svecchiamento intrapreso, sia per le particolari condizioni in cui si è costretti a muoversi ed agire, sia per il momento storico (incerto e contraddittorio, tale da favorire tutto fuorchè una visione futura che possa avere riscontro con la realtà attuale), si presenta arduo e complesso, molto più di quanto lo sia stato, ad esempio, ai tempi di Ballard e delle sue pazzesche costruzioni.

C'è voluto tanto, sia in USA sia in GB perchè ci si svincolasse da certi dogmi, per far comprendere alla gente che i tempi sono cambiati e dalla sottile ironia anticonformista ma non troppo di un Asimov (per citare l'autore più conosciuto) ad un Ellison (scono-

sciuto ma non per questo inferiore) che dice di preferire un suo racconto distribuito gratuitamente per la strada piuttosto che stampato in volume lussuoso per pochi, c'è molta, molta strada. Da noi non ci sono Asimov ed Ellison, non ci sono grossi nomi e neppure una tradizione fantascientifica; oltre a sporadici tentativi, peraltro degni della massima lode, su antologie e riviste, e qualche autore considerato più di **fantasy** che altro, non c'è nemmeno stata grande risonanza.

La situazione è aggravata poi dalle manovre editoriali che, oltre a porre un veto agli autori nostrani, fecero anche pochi tentativi per fornire al lettore una

chiave critica, un apparato informativo; è più che logico, allora, che si sia verificata questa frattura tra il mondo del mainstream e quello della fantascienza, e quella ancora peggiore tra fantascienza classica e d'avanguardia. Ora la storia è cambiata, in meglio; c'è sempre questo atteggiamento di malanimo della letteratura seria verso la sorella povera, ma questa da fatto clandestino ed elitario sta diventando fatto popolare, c'è un avvicinamento delle masse verso il genere, si prospettano aperture verso gli autori nostrani, sta fiorendo una critica fantascientifica che prima non esisteva. Lo scrittore è preso in considerazione diver-

samente da prima, e non si è nemmeno tacciati, almeno non immediatamente, d'infantilismo o disimpegno quando s'afferma d'essere fans. C'è forse anche il tempo per il dialogo, per gridare che androidi e razzi interstellari ed aliens non sono che un elemento della fantascienza, e che il discorso verte sull'uomo e sui problemi, sulla vita e sulla realtà; c'è il sesso, e la droga, notoriamente elementi di sovversione in tutta la letteratura, che stanno entrando di soppiatto nei lavori odierni... ma rimane sempre tutto nebuloso, confuso; e, quel che è peggio, la frattura di cui sopra rischia di cristallizzarsi, proprio adesso che, avuto un po' di spazio libero, ci sarebbe bi-



sogno della maggior coesione possibile.

Un altro elemento negativo è portato dalla voglia, tipicamente italiana, di distruggere le cose senza prima averle costruite; i fermenti rivoluzionari, si sa, nascono da noi quando già in tutto il mondo sono soppassati dagli eventi e si stanno spegnendo: ma, quando nascono, sono già in preda a polemiche e lotte. In USA infuria la tempesta: alcuni scrittori annunziano di ritirarsi dall'attività causa il fenomeno riflussivo a base di revival e ritorni al passato; per lo stesso motivo altri scrittori e fanzines sono in lotta tra di loro. Intanto c'è chi sostiene che bisogna uscir fuori dal ghetto fantascientifico e chi sostiene di no (il business come al solito trama nell'ombra e ricerca vecchi inediti e qualsiasi cosa pubblicabile). A questo corrisponde una crisi sul piano creativo, la mancanza di un movimento e di teorizzatori, lo spezzettarsi dei singoli in strade differenti; ma ciò può succeder in USA, dove la fantascienza è nata e cresciuta, dove ha ottenuto i suoi migliori risultati; non certo in Italia. Per la prima volta c'è aria di ri-

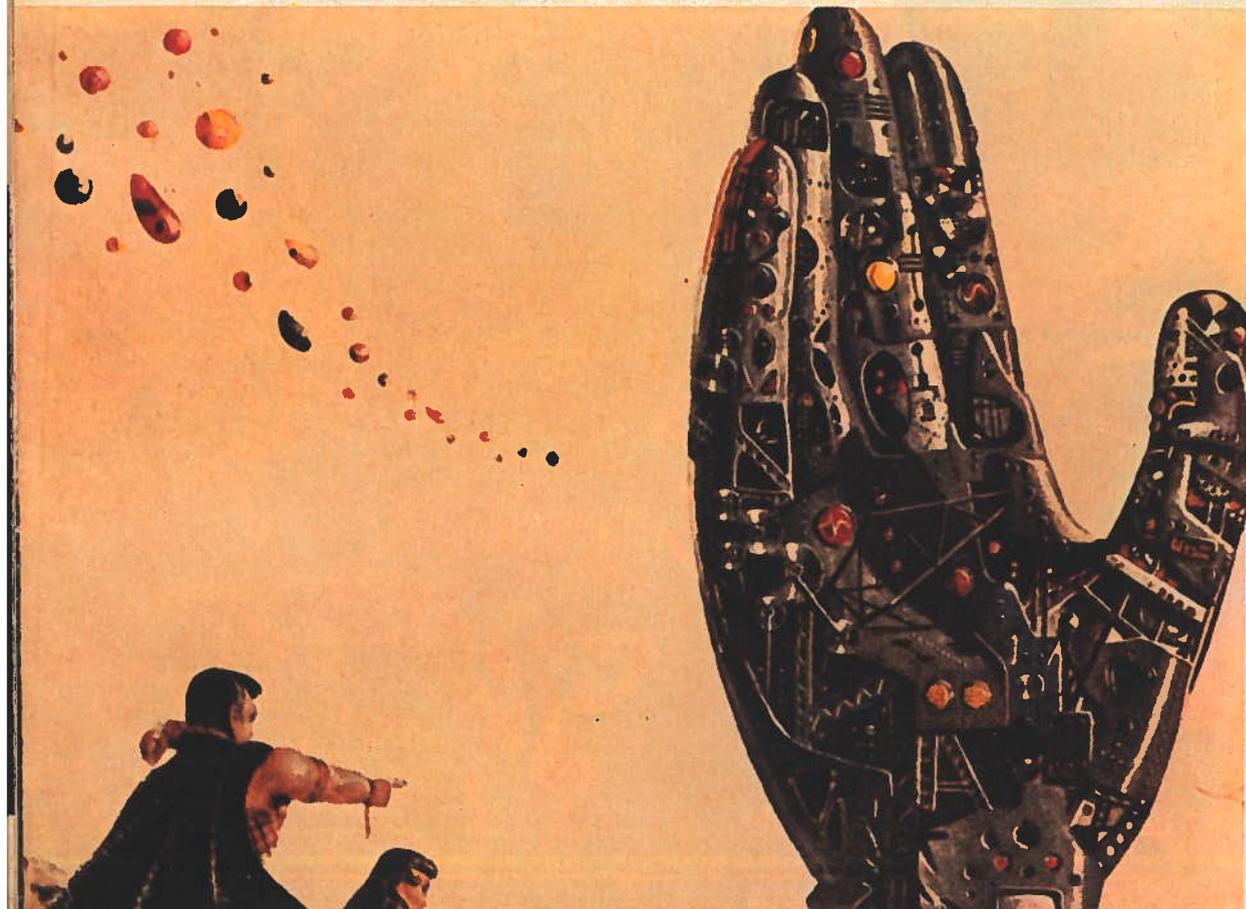
voluzione e già, in scala minore, succede quello che sta succedendo in USA: accuse e controaccuse, dichiarazioni, prese di posizioni assurde, (la più gustosa, in questo campo, è quella che coinvolge le scelte politiche dei curatori di collane, di volta in volta processati per esterofilia, fascismo, affossamenti in nome del progresso e così via) offese, frecciate... un carousel che risulta sì divertente e vario, ma molto poco costruttivo. In realtà, basterebbe soltanto un minimo di collaborazione tra editori ed autori e un pizzico di buona volontà da parte degli anziani. Se la fantascienza nasce ora, in Italia, per la prima volta, allora si deve fare in modo che nasca dagli ultimi spunti della storia, non dall'epoca degli anni Quaranta-Cinquanta; il passato è morto e sepolto, e nessuno può andare a rinvangarlo colla speranza di far rifiorire una storia americana in una civiltà completamente diversa. Guardare al passato, per evitarne gli errori è un conto, vivere nel passato un altro; operare nostalgici recuperi che fanno di muffa e vecchiume, all'interno di strutture del genere astro-

nave, bionda eroina in pericolo, mostri invasori, superman forte ed intelligente che salva il mondo... bene, mi sembra molto macabro. Purtroppo questa forma di regressione continua ad allargarsi, trascinandosi nel vortice librai e bancarelle dell'usato, editori, organizzatori ed operatori. Quel che è peggio anche autori che tranquillamente ripercorrono piste già solcate da ben altre figure d'altro calibro. In teoria, noi che abbiamo vissuto di riflesso una certa situazione, dovremmo sradicarla molto facilmente, senza tante remore, a differenza di quanto accade all'estero: ed invece siamo ancora schiavi di vecchi mondi, d'antiquate realtà, di quel senso dell'antico, del genuino, del meraviglioso... il razzo che s'innalza verso le stelle, l'eroe e l'eroina, il sole che si spegne lentamente, il mare che avanza implacabile, l'androide... immagini rispettabilissime, ma che ormai hanno fatto il loro tempo.

Non si può basare un racconto od un romanzo sulla guerra nucleare, o sui mutanti, e trattarlo come se fosse una novità appena uscita... tutt'al più si può in-

serire come elemento marginale, di contorno; ed anche allora cercare la freschezza, la spontaneità, lo sperimentalismo. A chi dice che, in fondo, le idee sono sempre le stesse, dobbiamo rispondere che bisogna trovarne di nuove: idee che siano in sintonia con i tempi, che siano attuali, che siano in aderenza con il mondo odierno e con i conflitti, soprattutto d'ordine psicologico, che si muovono nello spazio umano — rinnovarsi, cambiare, andare avanti: se no, si lasci la fantascienza e ci si dedichi a qualche altra attività. Quello che ci serve, ora è ben altro che una storiella divertente che faccia passare un'oretta lontano dalle nostre preoccupazioni quotidiane; vogliamo della fantascienza viva e pulsante, che si muova nell'uomo e nella società, che miri il confronto con gli autori stranieri e permetta una crescita della narrativa assolutamente libera, una ricerca stilistica e tematica che si districchi dalle macerie passate. Se ora stiamo vivendo il boom della fantascienza italiana, allora è il momento d'agire, d'agire a fondo, coraggiosamente; se non lo facciamo, decreteremo la fine di questo risveglio improvviso. D'altronde tutto questo agitarsi mi ricorda troppo il boom della musica pop, anni fa, indegnamente conclusosi in una laguna melmosa di noia e qualunquismo; e ancora mi ricorda l'India, l'ESP, lo yoga, quel gigantesco calderone a cui un po' tutti ci abbeveriamo, e che partiva da Buddha per arrivare ad Uri Geller attraverso Hermes Trismegisto e Atlantide. Sembrava che tutto si dovesse rigenerare... la rivoluzione è passata per quelle vie e s'è mangiata la testa lasciandoci in precario equilibrio passato-presente e tanta nostalgia... dopo anni di clandestinità, l'ascesa tumultuosa ed il climax, la decadenza.

Claudio
Asciuti





PINK FLOYD
Animals
(Harvest)

Pink Floyd, titola il *Melody Maker* a proposito di *Animals* e, per dirla come a Roma, ci piglia non poco. In effetti, i propagandisti del balsamico oppio sonoro paiono esser caduti nella trappola di un malefico *pusher* di amfetamina; il loro stile a larghe volute, morbido, rilassante, conosce più d'una volta gli strilli della disperazione contemporanea, naturalmente sotto forma di ottima *routine rock and roll*.

Animals è disco fatto di poco, come già *Wish You Were Here*. Ai Floyd del decennale (dieci anni da Barrett scatenato, da *See Emily Play*, dal « pifferaio »: compleanno da ricordare) importa poco l'esplorazione della fibra sonora che tenne desto il suono all'epoca di *Eugene*; una volta stabilito che è stato tutto un sogno, che la Villa della Borghesia non è mai saltata in aria, a *Zabriskie Point*, si può ossequiarne gli abitanti, che han pallidi occhi inquieti e fumano nervosamente lo spinello « conquistato » un dì. Pure, nell'inchino squistamente mercantile, i Floyd passano il segno, cercando altri mercati che non quelli dei « disperati del sogno », fricchettoni per morte spirituale; il nerbo duro della chitarra di Gilmour, certe asprezze vocali, l'intera impostazione della *second side* dicono di un complesso alla ricerca di nuova sistemazione, in rapida fuga non solo dagli amanti dei « segreti » ma anche dagli ingenui « ritardatari »



A cura di:

RICCARDO BERTONCELLI - FRANCO BOLELLI
CARLO M. CELLA - ROBERTO GATTI

di *Echoes*. Con tutto ciò, il gruppo resta detentore di formule certamente magiche, pomate per alleviare l'ascolto, miracolosi unguenti per lenire ogni sofferenza armonica; si ascolti *Dogs*, soprattutto, piccolo capolavoro di morbidezza, per « apprezzare » il lavoro di pompieraggio del complesso nei confronti di ogni dubbio sonoro.

Confortato sino all'agonia, l'ascoltatore può infine cedere ai testi di Roger Waters, che con lingua forbita tessono l'elogio dell'*ordo animale*; non quelli, comunque, né la trama sonora il culmine del disco, bensì l'incredibile copertina di Roger Waters, annuncio di qualcosa che poi nel *long playing* non c'è.

(r. b.)



ORNETTE COLEMAN
Free Jazz
(Atlantic)

« Questo è un disco eccezionale, eccezionale in così tanti aspetti che è difficile dire da dove si può cominciare ».

A distanza di più di tre lustri, le parole con cui Martin Williams apriva le note di copertina di *Free Jazz* suonano ancora di sconcertante

attualità.

Coleman, a differenza di altri famosi precursori, è disposto ad accogliere tutto nella propria esperienza. Egli ha il fascino del visionario, di colui che vede possibilità mai vedute prima e, secondo la cultura del momento, addirittura avveniristiche. Incorpora nella sua musica gli elementi reietti di filoni musicali precedenti e sempre classificati come antagonisti, li plasma, li manipola, li tira secondo le proprie prospettive culturali. Ed ha il fascino dello sperimentatore, getta alle ortiche il sax tradizionale, dalla sonorità troppo fascinosa ed ammaliante, e si piega alla conquista di un sax di plastica, dominio incontaminato dei giochi dei bambini, che lo costringe ad un lavoro essenziale, senza orpelli di suono, condotto direttamente sulle strutture e sulle singole note, nell'idea della frase.

Ornette nega che in tutto questo esista una valenza rivoluzionaria. « Rivoluzione è il jazz in sé — dice — il fatto che il jazz esiste ». Ma rivoluzionario, dal nostro punto di vista, è l'approccio metodologico con cui questo *Free Jazz* viene creato. « La cosa più importante — afferma Coleman nelle note di copertina — era per noi suonare assieme, tutti contemporaneamente, evitando di trovare in ciascuno le cose altrui, ed anche avendo spazio sufficiente per assoli ad

libitum per ciascuno, e di seguire quest'idea per tutta la durata dell'album ».

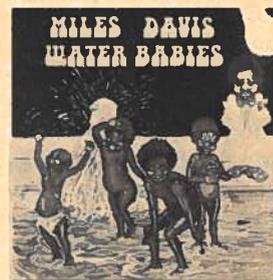
Il risultato è straordinario ed assume un'immediata portata storica: col rifiuto dell'« ideologia » dell'accompagnamento, col recupero di una polifonia in cui ogni strumento agisce con una voce indipendente, correlata a tutte le altre ma indipendente, Coleman apre spazi maestosi nel traballante maniero del jazz anni '50, toglie gli argini alla piena di tutti quei musicisti creativi che attendevano solo il segnale per poter dilagare.

Con questo album vengono ribaltati una prassi ed un modello che si erano venuti cristallizzando nel rapido scorrere delle forme jazzistiche precedenti; viene riaffermata quell'idea democratica del jazz che era stata dei gruppi spontanei del jazz primitivo, ma con un'idea di democrazia portata all'interno dell'opera stessa, nel suo formarsi, nel plasmarsi delle sue singole componenti.

I 36 minuti abbondanti lungo i quali si snoda questo *Free Jazz* pretendono dall'ascoltatore una partecipazione totale, gli richiedono di collocarsi all'interno di un fluire dialogico che solo a tratti pone in relazione i due quartetti che compongono l'ensemble, gli anticipano emotivamente i sentimenti di sommossa e di rivolta che incendieranno il ghetto negro negli anni

'63-64. Il resto viene da sé, ed è lo stupore di « scoprire » un Eric Dolphy così straordinariamente antecedente rispetto al suo tempo, è il piacere di ascoltare un Don Cherry non ancora ammalato da un universalismo meta-politico, è il gusto di assaporare l'immaginifica interazione fra i bassi di Haden e La Faro, è, essenzialmente, lo sgomento che ci assale di fronte alla straordinaria attualità di una musica e di una concezione datate 1960.

(r. g.)



MILES DAVIS
Water Babies
(CBS)

Sulle note di copertina sta segnato un '76, ma è necessario invertire i numeri per presumere con più fondatezza la data di nascita di questo *Water Babies*. A imperversare dentro i suoi solchi è infatti il mitico quintetto davisiano degli anni '60, con Shorter, Hancock, Carter e Williams, che apre la porta al primo ingresso di Corea e Holland. L'incisione è evidentemente realizzata spolverando nastri inediti, e dunque con materiali a suo tempo accantonati. Ma Miles Davis è uno dei rarissimi personaggi di cui anche gli scarti possono essere prelibatezze: e qui, in effetti, di marcio non c'è proprio nulla, e anzi profumo e sapore sono di quelli flagranti. Oddio, è difficile che dal setaccio accurato delle scelte iniziali possa scivolar via il capolavoro: è naturale, dunque, che a questo *Water Babies* manchi la prospettiva visionaria dei progetti sonori pubblicati a suo



tempo (e di *Filles De Kilimanjaro* cui in particolare può esser apparentato per marcate affinità). La ricercata eleganza della poetica di Davis vola comunque alta, e i misurati interventi solistici tagliano l'aria con evoluzioni e preziosismi in punta di strumenti, e soprattutto con certi stupefacenti attacchi della tromba di Miles. Ecco, se qualcosa c'è da rievocare dei « bei tempi andati » è proprio il talento squisito e oggi spreco dei compagni di Davis, con l'evidente eccezione dell'immaginifico Holland odierno, e con accentuata nostalgia per Tony Williams, che qui sciocina una fantasia straboccante e le cui gesta attuali è assai prudente scansare. Ma innaffiare questa musica con le lacrime del rimpianto non ha proprio senso: d'accordo, è più naturale voler bene a queste creature sonore (la *Water Babies* da cui il titolo, con la sua grazia flessuosa, *Dual Mr. Tillman Anthony*, che spiega ai somari le regole belle del jazz-rock) piuttosto che a quelle recenti. Ma le nostalgie non piegano la ruota del nuovo, e quella di Davis, bene o male, gira in avanti.

(f. b.)



**HERBIE HANCOCK
Secrets
(CBS)**

La musica di Herbie Hancock ogni giorno che passa si fa sempre più facile. Non c'è album che non segni una tacca sulla cartuccera del diavolo, ovvero della Comunicazione. I ritmi contratti del soul procedono dall'inizio alla fine del brano (di qualunque bra-

no) con una « indifferenza » ormai nota: ineluttabili binari entro i quali è ristretta ormai da molto tempo l'invenzione dell'ex pianista di Miles Davis. E' inutile continuare a lanciare pietre in quella direzione, unica cosa da fare è cambiare parametro di giudizio nei confronti del personaggio, inutile intestardirsi nel cercare « qualcosa di jazzistico » in onore ad una memoria piagnucolosa e moralistica. Hancock oggi è un discreto musicista soul o di rithm & blues. La sua musica serve piuttosto egregiamente a far ballare i negri i quali peraltro preferiscono pezzi più brevi e godibili rispetto ai sette lunghi palpiti pulsanti di ritmo in unisono coi graffi elettronici delle multitastiere di Hancock, della chitarra di Ray Parker, del basso di Paul Jackson e della chitarra-synt di Wah Wah Watson (il nome è un programma). E' facile immaginare che Bennie Maupin dal vivo debba avere bisogno di una sedia, data la sua irrisoria presenza quantitativa ed il suo irrisorio peso musicale. In qualche frangente il suo sax tenore esce dalle righe aprendosi qualche spiraglio nella stanza dei bottoni, mentre il timbro del sax soprano riesce a malapena a distinguersi nel sussultare di ottave acute sibilanti dagli armonici bloccati.

(c. m. c.)



**GONG
GAZEUSE!
(Virgin)**

Ridotti ormai a un'incredibile compagnia di spettatori (ultimo fantasma cari-

cato sul furgone, quel bel tipo di Allan Holdsworth, dei Soft Machine), i Gong insistono nella loro particolarissima predica, questa volta toccando il tasto di un certo jazz rock nervosissimo. Inutile dire della profondità diversità coi giorni della banana, con Radio Gnomo and so on; anche *Shamal*: spira in lontananza, con la sua ironia e gli strani colori strumentali.

Gazeuse! si tira su con pastiglie, costringe a mortale fatica il povero Pierre Moerlin, si perde in danze paranoiche riducendo il suono ai minimi termini di « ritmo e colore ». Scritta per « discoteche marziane », questa musica parte a testa bassa per il nulla, evitando anche di ammiccare furbescamente; quella che qualcuno potrà chiamare « originalità » è per noi « errore ibrido », a egual distanza dal jazz rock, da certo Daevid Allen in articulo mortis, dallo standard pop della nostra epoca. Ciò non impedisce, specie nella prima facciata, strane aperture di un certo fascino; *Expresso*, soprattutto, gioca con grancassa, basso e saxofono, nemmeno si trattasse di una avveniristica festa in campagna, svelando l'encomiabile bravura del Pierre de Strasbourg dei suoi fidi compari Didier Malherbe e Mino Cinelou; mentre *Percolations*, prima di dare il la a una fila di « fuochi d'artificio » batteristici, si premura di visitare certi Pink Floyd con aromi.

Resta il fatto di un'evidente precarietà dello stile, di una fondamentale vanità che gli interminabili a solo di Boldsworth rimarcano crudelmente. Per non dire della seconda facciata, dove addirittura ci si nasconde tra le chiome di John Abercrombie (*Shadow Of*) per chissà quali tentativi di facile jazz.

(r. b.)



**CHICK COREA /
KERBIE HANCOCK /
KEITH JARRETT /
McCOY TYNER
(Atlantic)**

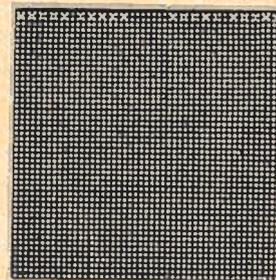
L'idea non è affatto peregrina. Il mettere a confronto in uno stesso album quattro pianisti dalla fama ormai assodata come Jarrett, Corea, Hancock e Tyner può certo servire a qualcosa, oltre a costituire naturalmente un discreto richiamo di cartellone. Per di più le registrazioni scelte da I-lhan Mimaroglu (ovviamente all'interno delle disponibilità Atlantic), fermano i quattro in momenti precedenti alle loro ultime svolte. Hancock e Corea suonano ancora il piano acustico senza dibattersi tra le spire elettriche dei rispettivi Fender, impegnandosi invece in classici compitini jazzistici ai quali non sono abituati da tempo.

McCoy Tyner è invece rappresentato da un paio di brani (*Lazy Bird* e *In your own sweet way*) finora inediti, mentre di Keith Jarrett ci sono un paio di citazioni dal suo primo album in trio: *Life between the exit signs* per la Vortex. In particolare per Hancock si risale all'ottobre '69 con Ron Carter e Billy Cobham; Chick Corea è del dicembre '66 con Steve Swallow al basso e Steve Chambers alla batteria. McCoy Tyner è ripreso nell'ottobre '60 con Elvin Jones e Steve Davis al basso. Per Jarrett non ci possono essere dubbi: Charlie Haden e Paul Motian ('66). Volendo misurarsi in qualche test di sapore competitivo-radiofonico si potrebbe dire che il pianoforte più immediatamente ricono-

scibile è quello di Jarrett, mentre il più neutro e decisamente incolore è senz'altro quello di Chick Corea.

Ancora molto spigliata invece la mano di Herbie Hancock che non aveva dimenticato la lunga esperienza davisiana col favoloso quintetto anni sessanta (Tony Williams, Ron Carter, Wayne Shorter). Punitissimo come sempre McCoy Tyner alle soglie del viaggio coltraniano. L'album va inteso come una piccola carrellata sul pianoforte jazz anni sessanta, con tutti i pregi ed i limiti connessi.

(c. m. c.)



**MC COY TYNER
Focal Point
(Milestone)**

Ripida è la china che porta alla monotonia, e Mc Coy Tyner, a quanto par di capire, la vuol percorrere fino in fondo, d'un solo fiato. Questo *Focal Point*, registrato nell'agosto scorso, si pone come diretta continuazione di *Sama Layuca*, di *Atlantis*, di *Fly with the Wind* e di chissà quante incisioni a venire.

Francamente mi sfugge la ragione che ha indotto il «Melody Maker» ad assegnare la bellezza di 5 (cinque) asterischi a questo disco, contribuendo così indirettamente ad inserirlo nella « Hall of Fame '76 ». Mi sfugge perché, pur rimescolando le carte e gli interpreti del gioco ad ogni incisione, le regole rimangono le stesse, risapute, scontate e ormai, diciamo pure, un po' noiose: tema perentorio, roboante, ingresso improvviso, ma prevedibilissimo, delle percussioni. mitragliata

di note velocissime sulla tastiera, cristalline ma tanto risapute. Come dire, insomma, che anche in questo caso « the song remains the same » (ohibò, dove ho già sentito questa frase?).

La freschezza di cui aveva dato prova il pianista ai tempi di *Enlightenment* si è ormai persa definitivamente fra i meandri del già detto, logico corollario di una formula che pone al primo posto la pratica delle « blowin' sessions » e le teorie alla Creed Taylor.

Non che dal Mc Coy Tyner attuale ci si debba aspettare troppo, intendiamoci, ma perlomeno gli si potrebbe chiedere una visione meno manieristica ed edulcorata del misticismo di marca zen ed una certa qual variabilità in un modello pianistico ormai tanto collaudato. Ma forse il nocciolo della questione sta tutto qui. Par quasi di intendere — e spero che nessuno mi accusi di crudeltà mentale — che Mc Coy, una volta definita in maniera inequivocabile la gamma di colori sulla sua tavolozza (un sax « coltraniano », un basso corposo, di sapore quasi funky, tante percussioni esotiche atte a banalizzare il linguaggio, un flauto del tutto ignaro della rabbia e del canto di Roland Kirk), la voglia e largire a piene mani a partners di media e piccola statura, sempre diversi affinché diversa, sia pur nelle sue più infime sfumature, risulti la resa cromatica del quadro che insieme vanno a determinare.

(r. g.)

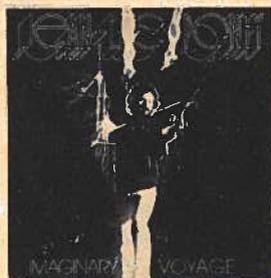


KEITH JARRETT
Hymns-Spheres
(ECM)

Si apprende da fonti bene informate che da Piazza San Pietro sta per partire una circolare a tutti i sagrestani, con l'ordine perentorio di spolverare gli organi sopravvissuti all'abbandono delle chiese. Se si propagasse infatti il morbo che ha contagiato Keith Jarrett, le parrocchie tornerebbero a popolarsi. I motivi per cui è opportuno far scongiurati sono innumerevoli e lampanti. Non ultimo quello sonoro. Sull'organo settecentesco dell'abbazia benedettina di Ottebeuren, Jarrett sublima infatti la propria propensione all'individualismo spiritualistico. Si ritaglia uno spazio separato, nel quale la purezza è condizione assoluta, e la descrizione sostituisce il movimento. Di jazz neppure è il caso di parlare, ma non è certamente questo il problema. La qualità centrale di quest'incisione è la totale assenza di contraddizioni, che, già ampiamente praticata nei dischi per piano solo, si intensifica qui per la connotazione di classicità che Jarrett persegue sull'organo. I suoni sono lo scopo, l'aspirazione suprema, in un'aura di estenuante idealismo. Ora, Jarrett ha tanta classe e squisitezza, e il suo organo tanto potere suggestivo, che *Hymns-Spheres*, sul piano delle vibrazioni sonore, dipinge affreschi nitidi; è cioè disco che può regalar qualcosa ad un ascolto disincantato ma concentrato, attento alle sfumature. Confezione splendida, all'interno però di una concezione di

linguaggio sconcertante, appesantita oltretutto dalle lungaggini (un'ora e mezza) della veste dopia. Che Jarrett suoni anche qui stupendamente è perfino inutile stare a dirlo, ma questo suo tentativo di reincarnare Bach si ammanta di un'enfasi piuttosto delirante. Con tutto l'affetto per l'uomo, questo è estetismo metafisico.

(f. b.)



JEAN-LUC PONTY
Imaginary Voyage
(Atlantic)

L'album comincia bene, con una ironica e moltiplicata reinvenzione del linguaggio « country »: un duetto fra chitarra acustica e violino richiama lontani sapori da corsa all'Ovest rivisitati con piglio moderno da chi ha macinato a suo tempo musica ad alto voltaggio e ad alto numero di giri. Non tutto si mantiene però sui livelli del divertimento promesso e mantenuto appieno solo nel primo accattivante pezzo (l'Industria ha i suoi sistemi). Nell'insieme la musica scorre liquida senza lasciare cattivi odori sul piano inclinato del ritmo e della eterna reiterazione di frasi semplici e di facile memorizzazione. Poco rimane dopo, molto è meso al fuoco durante, non certo elaborato, bensì accostato nei suoi elementi frammentari. L'apertura della seconda facciata interamente occupata dalla suite in quattro parti *Imaginary Voyage*, fa restare per un attimo sconcertati, il timbro sembra uscito pari pari ad una manciata di vecchie sonorità ELP riciclate come vecchi copertoni.

Responsabile di queste sonorità da repechage, è lo stesso Ponty, che si fregia in questo album di suonare l'organo elettrico; è comunque poca cosa. Le tastiere di Alan Zavad non emanano particolore luce all'intorno. Qualcosa di meglio riescono a fare le chitarre elettriche, ma soprattutto acustiche di Daryl Steurmer. Il basso di Tom Fowler e la batteria di Mark Craney svolgono la consueta, rassegnata opera di copertura. Jean-Luc pontifica dall'alto dei suoi studi di conservatorio quando poco più che adolescente vinceva a Parigi città natale il primo premio violinistico della sua carriera. La Tecnica vince a mani basse sul Sentimento.

(c. m. c.)



DONOVAN
Golden Hour
of Donovan
(Pye/Ricordi
Orizzonte)

La Ricordi si prende la briga di pubblicare, nella serie Orizzonte, il bel *Donovan Golden Hour* della Pye, compilazione che in un solo disco (60 minuti!) raccoglie praticamente tutto il materiale dei primi anni dell'artista.

Il Donovan in questione è il menestrello *sui generis* del '64-'66, ancora indeciso tra psichedelia, fior di loto e protesta politica; la voce gentile e la chitarra trasparente paiono appena sfiorati dai dubbi portentosi di *Sunshine Superman*, di *Mellow Yellow*, mentre è lontana la vacua stagione « floreale » e ancor più distante l'ulcerazione *rock* dei tempi recenti. La trama sonora avvince

nella sua semplicità, l'equilibrio delicatissimo tra dolcezza ed espressione è contenuto con minimo sforzo, come poi accadrà sempre più raramente; le « voci fuori campo » sono quelle di una certa tradizione anglobretone (l'amico Jansch, più avanti omaggiato con un paio di canzoni, insegna qualcosa) e dell'inevitabile Dylan, al quale naturalmente la stampa dell'epoca ricorse per lanciare il giovanetto scozzese. Più effimere di un sole d'inverno, le ballate appaiono e se ne vanno, cantando dell'amore estasiante (*Colours*, *To Sing For You*, l'indimenticabile *Turquoise*), del tormento (*Catch the Wind*), delle ombre che inquietano il giorno (*War Drags On*, *Ballad of Crystal Man*, con ottimi testi); c'è posto anche per la festa divertita, quella di *Hey Gip*, di *Candt Man*, mentre la « scandalosa » *Sunny Goodge Street* recupera, elogiando la droga, un appiccicoso *slow* da anni '30, con fantastico intreccio verbale.

Le venti canzoni non vestono comunque completamente il primo Donovan. Qualcosa rimane fuori, come una divertentissima versione di *Car Car*, una delle migliori *children songs* di Woody Guthrie; e come *Summer Day Reflection Song*, stupenda ballata accidiosa che davvero non avrebbe dovuto sfuggire ai compilatori della raccolta.

(r. b.)



ALAN STIVELL
Trema'n Inis
(PDU)

Lasciato in qualcuno il dubbio, infamante ma infondato, di una sua attinenza con gli integralisti della diossina di C. L., Stivell propone ora un enigma assai più sostanziale. *Trema'n inis*, nuova incisione della quale è protagonista solitario, porta i segni di una preoccupante involuzione: che gli manchi la freschezza di *Chemin De Terre* può anche essere contingenza veniale, ma qui affiora proprio una concezione di linguaggio piuttosto regredita. La celebre arpa celtica, lasciata sola a illustrar testi di poeti bretoni, dimostra esilità di spessore inventivo e perfino una certa piattezza nello scorrere dei suoni. E Stivell rammenda le atmosfere con un'accentuazione di solennità che comprime la consueta scioltezza e innesca i meccanismi di un incedere ripetitivo. Dignità ed eleganza non vengono meno, questo no; e la sincerità di Stivell riesce ancora ad emergere. Ma nella scalata ad un linguaggio creativo, la scivolata di questo disco è di quelle che lascia tracce.

(f. b.)



MAMAS & PAPAS
Il meglio dei Mamas & Papas vol. 2
(ABC)

A scorrere rapidamente le date di pubblicazione di questa storia di ieri, c'è veramente da far rabbrivire qualche ultraventenne facile al ricordo nostalgico: le più recenti delle canzoni dei Mamas & Papas ha da tempo superato i dieci anni d'età.

Comunque già prima di sfasciarsi, verso la fine del 1967, i Mamas & Papas erano passati nella leggenda, la quale, come tutti ben sanno è frutto del compromesso; e del compromesso le quattro mirabili voci californiane erano maestre. I Mamas & Papas ebbero lo straordinario talento di cantare con liquidità, stupenda convinzione musicale le più delicate idiozie, nobilitando con l'arte della voce i più vietati luoghi comuni dell'ingenuità americana anni sessanta. I due poli, non difficili da conciliare, erano quelli della spumeggiante vocalità californiana e quelli della nuova disinibizione figlia dei fiori: il risultato furono un paio di inevitabili dischi d'oro, vendite colossali, ma anche immagine leggendaria ed in qualche modo catalizzatrice per l'ideologia del « semplice » allora in voga. Ciononostante la sorpresa è forte oggi, girate le spalle dopo dieci anni, nel ritrovare quelle splendide bolle di sapone ancora galleggianti nell'aria ad onta della logica che le vorrebbe ormai scoppiate da tempo. Retrospectivamente viene anche da sorprendersi per l'inconscia lungimiranza di un gruppo beat datosi la morte dopo due anni, alle soglie di un'era non più loro: una sola canzone in più sarebbe stata di troppo. Per scendere nel dettaglio dell'album, è bene consigliare la scelta antologica verso il primo volume: questo vol. 2 è una vera e propria « seconda scelta ». Nel primo album si possono trovare le perle più luccicanti della collana Mamas & Papas (*California Dreamin'*, *Monday Monday*, *I saw her again*, *Twelve-Thirty*, *Go where you wanna go*, *Trip Stumble & fall*), in questo secondo se ne contano in minor numero (*Do you wanna dance*, *Got a feeling*).

(c. m. c.)

andrea centazzo solos



6/5/76

ANDREA CENTAZZO
6/5/76
(Orchestra)

« La musica creativa porta il livello di coscienza della consapevolezza di esseri umani alla sua più alta fase di sviluppo » (Leo Smith).

Credo che Andrea Centazzo, se interpellato, sottoscriverebbe appieno questo frammento di « trattato di musica creativa » steso dal suo più illustre teorico, 6/5/1976 — giorno della prima violentissima scossa sismica in Friuli — si muove all'interno di queste coordinate, e dimostra ampiamente a chi ancora non l'avesse capito che « l'improvvisazione » può ben prendere spunto, fiato, sentimenti e corpo da un avvenimento reale e concreto, tremendo nella sua oggettività, come pure dalle circostanze più « interne » che accompagnano la vita di tutti i giorni.

Angoscia e rabbia, introversione comunicativa ed esplosione incontenibile, utopia concreta e realtà astratta aleggiano come altrettante chimere sul « kit » di Andrea, autentica placenta in cui il nostro si muove con squisita naturalezza, cavando a piene mani dai suoi attrezzi profumi, colori, immagini che illuminano una prospettiva di liberazione non poi così irraggiungibile, se solo si volesse prenderne atto. Questo disco che con estrema coerenza va a far coppia col *Duets* realizzato in compagnia di Guido Mazzon, ribadisce ampiamente l'enorme salto di qualità compiuto negli ultimi tempi dal percussionista friulano,

che con grande maturità e duttilità riesce ormai a destreggiarsi in situazioni che farebbero tremare i polsi a Satana.

Gaslini è lontano, ed ancor più lontani sono tanti richiami all'« ordine », alla « chiarezza », al « calligrafismo ». Che si riferisca a questi vaniloqui l'immaginifica chiusura, sibillanamente titolata « Anche noi abbiamo la nostra cultura », non mera petizione di principio, ma scherzo cafonico sulla base di un quartetto d'archi?

(r. g.)



EDWARD VESALA
Satu
(ECM)

La musica che scende dal nord viaggia come sempre sull'onda di visioni lontane, incantate e soffici eternamente in nebbie fluttuanti. La musica di Edward Vesala, batterista norvegese dal tocco sibillino e impalpabile, non sfugge all'amore sviscerato per quelle sonorità echizzate di pura scuola davisiana prima maniera. Forse sono proprio i « jazzisti » nordici i veri continuatori di quel filone che nelle pieghe di *In a silent Way* del solo di Zawinul e dei primi Weather Report aveva scoperto i primi frammenti per una nuova piccola magia del suono, dello spazio elettrico ed acustico insieme. Con questo *Satu* Edward Vesala firma il secondo discorso solistico ed il quarto contributo ECM (*Triptykon* di Jan Garbarek e *Balladyna* di Tomasz Stanko). Parlare di evoluzione sarebbe improprio: Vesala si limita a riprodurre in nuova veste e sotto nuove pro-

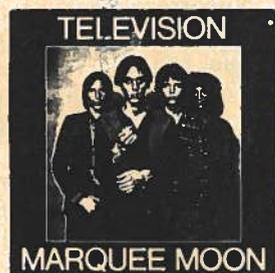
spettive l'eterno mondo dello spazio in musica facendo ricorso senza scrupoli alla chitarra lancinante di Terje Rypdal come alla tromba di Tomasz Stanko, molto facile al sovracuto. Se si fa però eccezione per il consueto, intenso lavoro del basso di Palle Danielsson (molto caldo a differenza dei suoi conterranei) gli apporti numerosi degli altri scandinavi compagni di musica non fanno che appesantire l'insieme. In particolare la tromba di Palle Mikkelsen ed il sax tenore di Knut Riisnaes non volano molto alto. Il meglio della musica di Vesala esce nei ristretti organici dove le poche e distinte sorgenti giocano all'interno delle proprie sonorità e non è lo spazio a venir colmato dal loro numero. Non a caso è un brano come *Star Flight* a vivere i momenti migliori, quando la tromba di Tomasz Stanko e la chitarra di Terje Rypdal a turno strappano con risolutezza la musica dalle secche del compiacimento dandole benefici scossoni e concentrando su di esse sole l'attenzione.

(c. m. c.)



DISCHI
D'IMPORTAZIONE


DISCHI
CARU
GALLARATE

Piazza Garibaldi 6 bis
Tel. 0331 - 725908

TELEVISION
Marquee Moon
(Elektra)

Ancora punk, a costo d'inquietare. Marquee Moon è il primo album dei Television, il gruppo di Tom Verlaine che la « leggenda straccione » vuole nel più alto dei cieli della musica nuovayorkese, un palmo sotto Patti Smith e i Ramones; un 45 giri tanto fortunato quanto incerto, *Little Johnny Jewel*, era l'unico documento che sino ad oggi si possedeva di costoro.

Inutile dire che il tempo è micidiale, che la *hard rain* dylaniana al confronto è uno scherzo, che le chitarre sprizzano follia impostando la paranoia dell'America '77; pure, il punk in questione non è *loudness* deflagrante (come nell'ultimo Ramones, giusto per fare esempi) ma danza perversa sui tanti « non so » della gioventù contemporanea. Il quartetto reclama una discendenza metropolitana, invoca Morrison e i Velvet Underground, pone l'accento su una violenza che in

fondo vola sempre un palmo sopra la testa, non mai *arma liberatoria*. Di questo viaggio nel dedalo dell'alienazione, piace la disperata sincerità, che fa parlar la musica con ruidoso alfabeto primordiale; il confine con la *routine* di certo rock semplicistico è comunque labile, per la scarsa propensione all'avventura del complesso, più a suo agio nella ripetizione mortale dell'incubo, addosso e ancora addosso.

Cantante prodigioso (Patti Smith con cazzo ben saldo) e chitarrista di sana costituzione, Tom Verlaine guida la banda alla conquista di una celebrità che in fondo meriterebbe. Sulla sua strada, due lunghi esercizi con qualche dubbio (*Marquee Moon* e *Torn Curtain*) e ottimi *flash* memorabili, da *See No Evil* a *Friction* a *Prove It*.

(r. b.)



DAVID MURRAY
Flowers For Albert
(India Navigation)

Sorpresa splendida. Che già volteggiava nell'aria, perchè nessuno aveva nascosto ammirazione, fra quanti si erano imbattuti in David Murray. Ma sinceramente costui sa superare l'immaginazione, alla sua prima recita su disco. Musicisti che, a ventidue anni, quanti sono quelli che Murray ha appena compiuto, sciolgono una lucidità di progetto così impressionante, ne ricordo proprio pochi, anche a frugar bene nel passato. Dal grembo creativo nero, evidentemente, sta venendo alla luce una nuova ondata di profonda bellezza espressiva: dopo la messe rigogliosa dei Brax-

ton, Smith, Lake, Threadgill, oggi sulla trentina, già spuntano i raggi dei nuovi astri, George Lewis, Joseph Bowie, e appunto Murray. Questo *Flowers For Albert* (registrato dal vivo nel giugno '76) è disco di rara ispirazione: asciutto nell'impianto per quanto è fantasioso nel respiro; calibrato teso e sospeso, senza la minima flessione. E soprattutto assolutamente originale, tipico dell'impianto delle personalità da cui è segnato. Il quartetto di Murray, con Olu Dara, Fred Hopkins e Philip Wilson, è organico, pulsante e misurato come pochi. Nella loro nitida scelta di unità, ognuno denota risorse soggettive superbe. Murray, sul tenore, ha un fraseggio sciolto, per nulla invadente, arioso per fantasia e toni. Come compositore il suo tratto è lineare e calibrato: e la *Flowers For Albert* (Ayler, evidentemente) che intitola l'album è un piccolo gioiello per la semplice luminosità del tema e il dosaggio raccolto. Olu Dara alla tromba, Hopkins al contrabbasso, Wilson alla batteria, sono personaggi di qualità inventive sbalorditive; e veramente assicuro che in questo caso la mia aggettivazione è quanto mai contenuta. Credo poi che questo disco possieda pure un certo senso esemplare: perchè con questo materiale chiunque qualche anno fa e molti ancora oggi non resisterebbero alla tentazione di debordare nell'urlogia free. Mentre qui c'è una vena interiore, più assorta e ripiegata, che spiega la fertile maturità delle nuove proposte espressive.

(f. b.)



HANS REICHEL
Bonobo
(FMP)

C'è ancora speranza se questo accadde nella patria degli Strauss e degli Springer. La Free Music Production, cui volentieri proporrei di incamerare questo slogan all'interno della propria campagna promozionale, riesce ancora una volta a sfornare un altro capolavoro di « musica da ascoltare proprio come è stata suonata », riducendo al minimo indispensabile gli interventi tecnico-elettronici di manipolazione del suono. La precisazione è essenziale perchè la linea d'azione della FMP — di andare a ricercare le intenzioni musicali più che quelle discografiche, privilegiando di conseguenza le registrazioni dal vivo — viene rispettata anche quando, come nel nostro caso, la produzione viene colta nel silenzio anodino di una sala di incisione. Sugli scudi, questa volta, è Hans Reichel il quale, a due anni di distanza dal *Wichlinghauser Blues* (mamma mia...), ritenta l'avventura del solo-guitar, cogliendo in pieno il bersaglio dell'immaginazione al potere.

La regola è semplice. Prendete due chitarre a dodice corde, amputate con brillante noncuranza le casse armoniche delle medesime (non occorre rivolgersi al falegname sottocasa, basta un comunissimo Black & Decker), gettate i rifiuti nel cestino della spazzatura, unite insieme i moncherini delle tastiere e collegate il tutto all'opposto amplificatore. Il gioco è fatto. Ora basta impugna-

re il marchingegno, applicarvi una diteggiatura velocissima, cavalcare a briglia sciolta una miriade di riferimenti culturali e musicali, sgomberando il cervello, l'anima ed il corpo da qualsiasi oppressione ideologica, scolastica, comportamentale.

Dal canto suo Hans Reichel ci prova, scatenando con forza composta migliaia di note in libere, pazze trame, abbozzando « melodie » stralunate, perdendole, andandole a ripescare dal pozzo senza fondo di una concezione musicale immaginificamente libera, e proprio per questo piena di speranza e di estroversione contaminante.

(r. g.)



JOHN MAYALL
Primal Solos
(London)

La Decca esplora i suoi archivi e appronta una collana (*Collector's Series*) di buon interesse storico, compilando una bella fila di antologie con materiale inedito o difficilmente reperibile. Così, accanto a raccolte dei Doors, dei Savoy Brown e dei Moody Blues, vedon la luce queste primizie di John Mayall and the Blues Breakers, « foto d'epoca » che possono ben corredare un albo critico del *british blues* nel contesto degli anni '60.

La prima facciata onora una delle più leggendarie formazioni di Mayall, il quartetto che, tra il secondo album e *Hard Road*, vide affiancati Jack Bruce ed Eric Clapton qualche mese prima del fortunato volo con i Cream. Vergine di sala discografica, la formazio-

ne è qui catturata dal vivo in una delle rare esibizioni che si concesse, al Flamingo Club di Londra, aprile 1967. Nei cinque brani fissati su nastro, la fedeltà all'ideale blues è garantita, anche per via delle prestigiose firme che « collaborano » all'esperienza, da Sonny Boy Williamson a Willie Dixon a John Lee Hooker; Mayall stira la musica « come da manuale », si affida alla Bibbia di Chicago, tiene per sé le « alchimie strumentali » che più tardi lo faranno uscire dal seminato. Così facendo, realizza una musica di grande presa viscerale, che nella chiarezza espressiva s'impone paradossalmente anche sui modelli originali; tra queste righe e il volume di *Blues Breakers* la sola differenza sta nella « qualità discografica », qui messa in dubbio da una registrazione approssimativa. Clapton e Bruce eseguono diligentemente il lavoro affidato, lasciando presagire solo qualcosa del rock blues a venire.

Di minor interesse il secondo lato, che prende in considerazione due tra le migliori bands mai allestite dal celebre leader. *Look at That Girl* e *Start Walkin'* (Brighton, maggio 1968) sono incerti cascami di *Bare Wires*, con maggior aderenza alla « lingua madre » che non nell'album originale; impeccabile come sempre il comportamento strumentale, con Taylor, Heckstall-Smith e la sezione ritmica di Hiseman e Reeves sugli scudi. Infine *Wish You Were Mine* (Svezia, dicembre 1968), un'istantanea dall'album di *Blues From Laurel Canyon*, con il quartetto « spartano » di Taylor, Allen e Thompson; innamorato di ritmo, il complesso non sa evitare larghe fasce di banalità, salvando l'anima solo grazie alle prodezze dell'« angioletto chitarrista ».

(r. b.)



SAMMY WALKER
Song For Patty
(Folkways)

Questo disco può servir per scherzi crudeli. Ad esempio: si convoca un fanatico dylaniano, gli si fa ascoltare il primo brano e si fantastica di rare incisioni del 1963, « scarti » di *Times They Are A Changin'*. La foto del disco conferma. Stupore, intensa emozione; *Bob Dylan su Folkways*, s'è mai visto?

Sammy Walker, ultima scoperta del povero Phil Ochs, è in effetti un perfetto Dylan-delle-praterie, tanto ruvido nella voce quanto spontaneo nel classico arpeggio folk. Quando nel settembre dell'anno scorso uscì il primo disco importante del folksinger per la Warner Bros., si notò subito la rassomiglianza con lo Zimmermann del Gaslight; pure, il vestito degli arrangiamenti andava troppo largo, archi e batterie smorzavano il micidiale effetto di una *Hattie Carroll* cantata quindici anni dopo. In queste incisioni (*Broadside Series*, 1975, sotto la saggia guida di Phil Ochs e Agnes Cunningham), il gioco si svela completamente; Walker lavora di naso, di armonica e di chitarra muovendo alle radici della « ballata folk », dove non c'è bisogno del trucco « prezioso » o della sicurezza *easy listening*. Ochs non ha torto, nelle note, a parlare di Walker come della più interessante scoperta degli ultimi anni nel campo del folk americano. In effetti, l'uomo che si appassiona a Patty Hearst e Jerry Strozier è un interprete sensibile che sa guardarsi intorno e can-

tare la vita che lo circonda; nell'operazione, un po' d'incenso narcisistico, qualche cialtroneria da cantastorie, molta voglia di disegnar l'odore della nostalgia o la schiuma della riflessione quotidiana.

Tra le canzoni, *Song For Patty*, dedicata alla miliardaria « simboiese », ricca di efficace commozione, e *Ragamuffin Minstrel Boy*, per il Maestro che non si nomina ma che è sempre presente; ancora, una bella versione di *I Ain't Got No Home*, il brano di Woody Guthrie, in duetto con la Cunningham, e un omaggio non patetico a Ochs, *Bound For Glory*, che pure non è tra le cose migliori del folksinger canadese. Un libretto ben curato, com'è santa pratica della Folkways, spiega musicalmente i brani e ne illustra il testo.

(r. b.)



EUGENE CHADBOURNE
Solo Acoustic Guitar
(Parachute)

« Sento che la chitarra crescerà d'importanza, con l'auspicabile decrescere del volume » è la proposta di viaggio di questo Eugene Chadbourne, che ha significativamente invertito la rotta di Joni Mitchell e Neil Young, traslocando dalla California al Canada.



Con la sola arma acustica, preparata e trattata « contro natura », Chadbourne si mette a caccia di suoni freschi con la medesima arguta disinvoltura di Lord Derek Bailey, ma imboccando un sentiero proprio. Laddove infatti Bailey pratica il paradosso inquieto della scomposizione e l'incantesimo della dilatazione sonora, Chadbourne improvvisa su blocchi dinamici non prefissati ma pensati. Il suo chitarismo è perfino soffice, arrotondato per quanto può esserlo un fraseggio che detesta le convenzioni, e si srotola su linee relativamente lunghe, equilibrandosi molto con il silenzio. E Chadbourne, che pare esser personaggio disinibito ma senza alcuna perfidia provocatoria, si trova addirittura ad inventare flashes di melodie. Musica molto, molto interessante, E da socializzare: costui ricorda d'esser partito ripetendo le canzoni dei Beatles, e guarda un po' dove è arrivato. Se qualcun altro si provasse a dargli retta, il mondo sarebbe un briciolo meno triste.

(f. b.)

HAMIET BLUIETT



HAMIET BLUIETT
Endangered Species
(India Navigation)

Qualcuno l'aveva subito liquidato come un free-man acido e plateale, allorché venne ad incendiar le notti umide con il gruppo di Mingus. Ma Hamiet Bluiett dimostra chiaramente d'essere musicista più complesso e maturo, che alla vitalità dilagante sa unire una sinuosa vena di linguaggio. E infatti *Endangered Species*, disco d'esordio

in proprio (dopo le collaborazioni con Hemphill, Braxton, 360 Degrees), è fervido di umori inquieti, concepito con chiara energia fisica e mentale, risoluto sui binari di una tensione controllata. Musica fluida e problematicamente succosa, dunque, nella quale gli scambi di stimoli fra i musicisti scorrono sul filo di un movimento estremamente vario. Accanto a Bluiett, che coniuga intensa poetica su un solido fraseggio al baritono, Philip Wilson irradia nuova vita dalla batteria, e Olu Dara parla scorrevolmente la lingua visionaria della fantasia, con una voce tersa e originale sulla tromba (e *Other Side of the World* lo rivela sulla cima degli impulsi creativi di costoro, *Endangered Species* è altra acqua limpida dal pozzo senza fondo dell'espressività nera.

(f. b.)



TAJ MAHAL
Music Fuh Ya
(Warner Bros.)

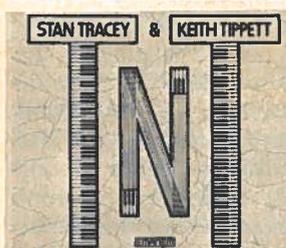
Taj Mahal è stato, in epoche non sospette, l'unico musicista di colore a impegnarsi nell'area pop music per un discorso di blues revival né stolto né compromesso. Strumentista egualmente dotato sullo strumento acustico e sull'« arma elettronica », ha firmato splendidi saggi di *Black Music* come *Natch'l Blues* e il classico doppio *Giant Step / De Ole Folks At Home*; più avanti negli anni, ha scritto divertenti pagine di più debole musica, a cominciare dal *Real Thing* con sorprendente geometria strumentale (una se-

zione di tube!).

Questo *Music Fuh Ya*, in pieno rilancio commerciale dell'artista, è da scriversi tra le cose più ambigue dell'intera produzione, percorso com'è da capricci « leggeri » che rendono improbabile la proposta sonora. Fuori dal recinto soul, lontano dai vecchi cortili pop, Mahal cerca spazio nell'ambito dell'« esotismo », recuperando segnali caraibici e rumori a Sud del Mississippi, confezionando il proprio sound con i colori sgarrianti delle percussioni, dei fiati bizzarri, della parte vocale « fumosa » (così le note). Il risultato è una musica curiosa, che avvolge con passi di danza, « diversa » quanto basta per catturar nuovo pubblico; nel catalogo rientrano vecchi blues maciullati (*Freight Train*, di Mississippi Fred Mc Dowell), « travestimenti » sinatrisani (*Baby, You're My Destiny*), aromi da discoteca (*Honey Babe*) e languidi omaggi al « bel tempo che fu » (*The Four Mills Brothers*, episodio semiserio del Van Dyke Parks).

Apparentemente felice e spensierato, l'artista stende sul disco il velo prezioso della sua voce roca, davvero inimitabile. L'appassionato di *black music* non potrà che dispiacersi di come tanto talento sia ancora una volta impiegato male, a unico vantaggio dei « padroni del vapore ».

(r. b.)



**STAN TRACEY &
KEITH TIPPETT
T N T
(Emanem)**

Canale destro: Stan Tracey; canale sinistro: Keith Tippett. Registrazione dal vivo datata 21

dicembre 1974 alla Wigmore Hall di Londra. I due pianisti inglesi si danno da fare senza parsimonia allo scopo di creare il maggior numero di situazioni diverse, per lo più riuscendovi (è onesto dirlo). Se il nome del già anziano Stan Tracey non è certo pane quotidiano neppure per gli affezionati monomaniaci dell'avanguardia europea, il nome di Keith Tippett è invece scivolato un tempo come bisbiglio leggendario sulle labbra di incalliti ma lungimiranti pop-fans che vedevano nei King Crimson la « buona novella ». (A quel tempo molti vedevano un genio incompreso in quel pianoforte arcanamente mixato nel lontano spazio di *Lizard*, così straordinariamente veloce e pazzamente dissonante per orecchie educate ad Elton John).

Quel che esce dalle dita e dalla testa di questi due affezionati cultori della dissonanza energetica è tutt'altro che disprezzabile a patto di non ricorrere all'ormai consueto e problematico parametro della « novità della proposta ». Di per sé il duo pianistico è un assunto per alcuni sufficiente a far scattare l'adozione di una critica privilegiata, ma questo sarebbe forse fin troppo riduttivo nei confronti di Tracey e Tippett. Anche senza le indicazioni di copertina sarebbe poi facile riconoscere i due stili assolutamente complementari dei due pianisti. Ricco di variazioni, amante delle rapide scale, dei trilli, degli abbellimenti, degli orpelli, della velocità a tratti sbavata è Keith Tippett. Tracey è invece pesantemente impostato sulle ottave basse della tastiera, non solo per ovvia predeterminazione dei due, ma anche a causa di una certa predilezione per i blocchi di accordi, per le pulsazioni ritmiche dal vago sapore stravinskiano. I due tayloreggiano,

jarretteggiano (tanto per usare qualcuna di quelle orrende etichette) ma l'impasto finale è ricco di aromi originali. Ed alla fine, a parte qualche riserva sulla fantasia e sulla tecnica di Stan Tracey, i due non sono poi pianisti da buttar via.

(c. m. c.)



**INTERNATIONAL
SUBMARINE
BAND
Safe At Home
(Lh)**

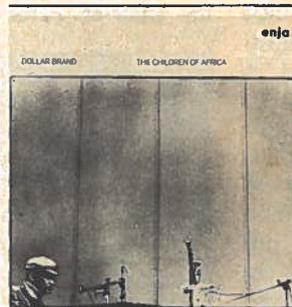
Disco tra i più ambiti per i « collezionisti pop », *Safe At Home*, dell'International Submarine Band (« culla » di Gram Parsons e Glen Corneal, leggendari pionieri di musica americana) ricompare per vie misteriose sui banconi dell'importazione. Così, il « fascino discreto del non conosciuto » cede il posto alla lucida e fredda disamina critica; con poco danno per il disco, peraltro, che può ben rimanere nello scaffale delle cose notevoli » dell'*american music*, anche per il non disprezzabile fatto di venire cronologicamente prima di molti lavori.

Nelle dodici canzoni del disco, infatti, ci sono tutti gli ingredienti della « musica a stelle e strisce » degli ultimi anni, con ottimo entusiasmo ora dimenticato e qualche mano d'inutile vernice in meno. Spinto dalla corrente dei primi Byrds e dei Buffalo Springfield (ma c'è anche dell'altro, da Bob Lind ai Beatles più leggeri, per tacere dell'inevitabile derivazione C&W e del più virtuoso *rock and roll*), il « sottomarinò » muove in acque limpide, con sana robustezza vocale e

gran spiegamento di « arnesi del mestiere », dalla *steel guitar* al pianoforte *honky tonky*. Buona parte del merito (che ha nome gradevolezza) va certo a Lee Hazlewood, produttore e patron del disco, a suo tempo responsabile dei micidiali « vibrati » di Duane Eddy e degli « stivaletti delle sette leghe » di Nancy Sinatra.

Nel panier del disco, Merle Haggard (*I Must Be Somebody Else You've Known*) s'accompagna a Johnny Cash (Folsom *Prison Blues*) e a Big Boy Crudup (*That's All Right, Mama*, in versione espurgata). Le composizioni originali (*Luxury Line*, soprattutto) non demeritano, a conferma di un'abilità che Gram Parsons saprà far valere anche più avanti nel tempo, coi Byrds *after the rodeo*, da solo e con la Emmylou nazionale, prima dell'improvvida morte.

(r. b.)



**DOLLAR BRAND
The Children Of Africa
(Enja)**

Partire dall'Africa, arrivare al jazz, ritornare all'Africa. Qualcuno la chiama sintesi. Ma anche questo recente *Children of Africa*, senza scostarsi di un palmo dai suoi troppi predecessori, dice con evidenza fino eccessiva che la qualità non travalica il canto semplice e lineare. E allora quale Africa e quale jazz impasta il piano di Dollar Brand, e soprattutto come impasta? Ellington e Monk (strano, bizzarro accostamento), i canti kwela e l'incessante e metodica macina percussiva della mano sinistra, sono assunti da Brand senza alcuna elaborazio-

ne critica, per successivi affiancamenti stilistici che non contemplano movimento di contraddizioni interne.

Fuori dalla cornice rimangono tratti fondamentali della musica africana (la straordinaria ricchezza e varietà percussiva, la dimensione collettiva, una strumentazione originale), mentre il jazz è appunto soltanto jazz, senza alcuna proiezione nella ricerca, senza neppure un'eco lontana delle nuove scoperte creative. Soprattutto Africa e jazz sono espropriati della loro anima più viva e imprevedibile, della loro essenza ideale e umana: l'improvvisazione. Perché Brand delinea atmosfere inconfondibili, caratteristiche nella loro suggestione, ma a questo concorre appunto la circolarità del procedimento, con l'ossessiva mistica della ripetizione. In questa concezione improvvisare è solo infiocchettare stilemi e situazioni già predisposte e definite nel loro svolgimento. La musica di Brand è distensiva, spesso calda, sempre concentrata, fatte le premesse di cui sopra. Non conosce impennate, non sorprese né lucidi impianti espressivi, ma fluisce con lirica e intensa purezza, in una dimensione che sovverte gli schemi occidentali.

Qui, poi, con il pianista sudafricano, avvezzo alla solitudine, colorano la materia strumentisti che ignorano il banale. Né Cecil McBee al contrabbasso né Roy Brooks alla batteria scuotono l'aria spirituale di Brand, ma la loro funzione non si limita all'accessorio e distilla aromi gradevoli, come nell'agile *Honey Bird* che qui prevale in freschezza. Buon disco di canzoni semplici e affascinanti, dunque. Ma anche il rimpianto per la geniale follia di diavoli e streghe che Brand non sa evocare.

(f. b.)

Cinema d'animazione

Topolino si ribella



E' lecito scrivere di cinema d'animazione oggi senza esserne dei maniaci? A momenti, si producono nell'arte, e nel suo spettacolo, delle pieghe interdette al giornalista, al sociologo e anche allo storico, riservate (non come un palco della Scala, ma come una riserva indiana) al collezionista, cioè al maniaco. Sono i gomiti della comunicazione dove il piacere, altrove non sentito come indispensabile e qualche volta francamente indesiderato, è qui preteso imperiosamente. Più tossico di quello della luce di un *film noir*, più eccitante di quello di un romanzo della « nuova » fantascienza, l'effetto di piacere che produce un film d'animazione (lo stesso, forse che stordisce Barthes quando legge Verne, o Arbasino davanti alla D'Orighia-Palmi) è quello proprio della perversione.

Perché il cinema d'animazione moderno, così snaturato rispetto al *cartoon* tradizionale, è il grande assente della riflessione teorica che si è fatta fino a oggi sul cinema? In questi anni in cui si è scoperto tutto, da Alice Guy a Straub, dal videotape a Matarazzo, da Wakamatsu al super8, perché nessun esploratore si è avventurato nel paesaggio del cinema d'animazione moderno? Troppo poco reale? O il cinema d'animazione è entrato forse, fin dall'inizio, nella famiglia del cinema col marchio incancellabile del bastardo? In ogni caso, non ho

mai sentito dire da nessuno: mi piacciono tutti i film, ma molti dicono: qualunque film, basta che non sia un cartone animato.

Oggi a un festival (l'unico luogo dove è possibile vedere il cinema d'animazione moderno) mettersi a guardare l'ultimo film di Peter Foldes o di

Yoji Kuri, di George Dunning o di John Hubley, è proprio come sottrarre alla penombra di un improbabile bazar un oggetto prezioso e antico, nel cuore di un *souk* per turisti. Norman MacLaren e George Williams non hanno un pubblico di amatori, e nemmeno di feticisti, ma di collezionisti.

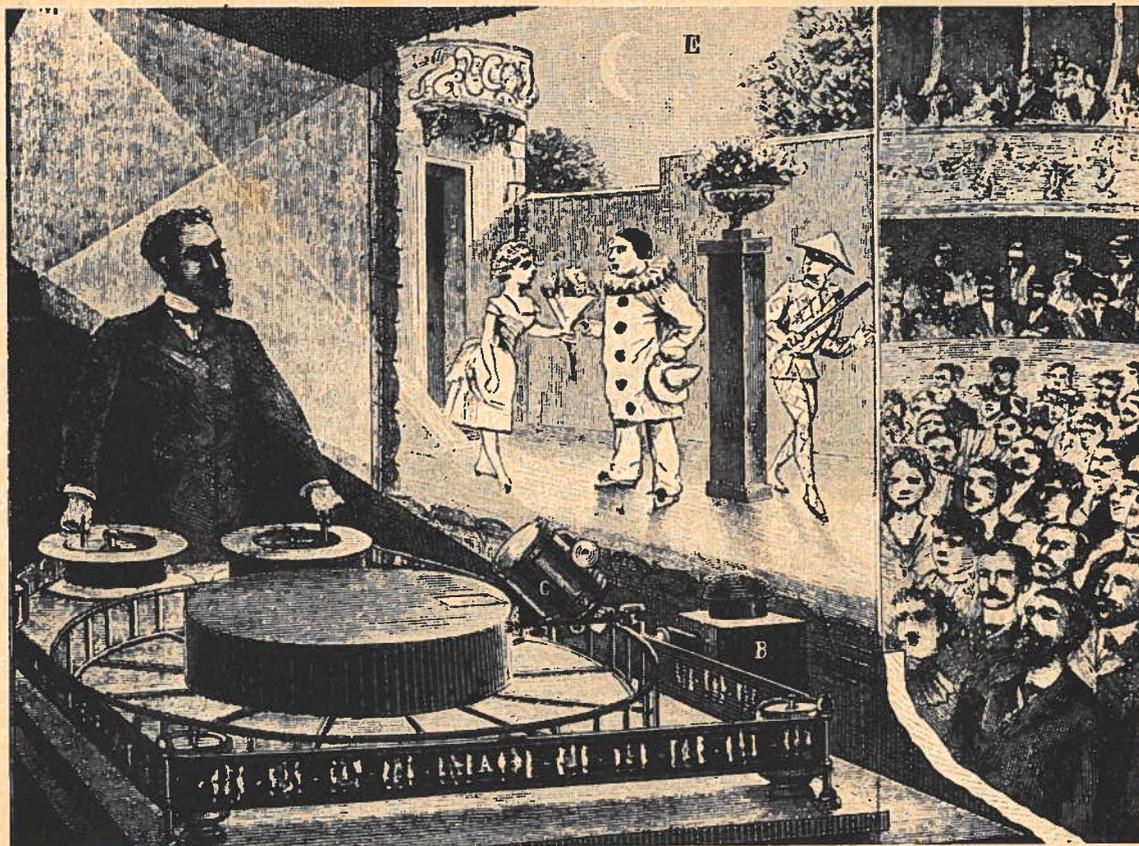
Ecco il primo pensiero che suscita il cinema d'animazione moderno: è consumabile soltanto alla periferia dello spettacolo, nel supermarket delle pubblicità televisive, nel laboratorio del cinema sperimentale o in un festival. Perché questa rimozione, quest'assenza di consumo pubblico, di riflessione teorica? Perché il cineasta o il cinephile, davanti all'animazione, improvvisamente « non ha tempo? » Vizio privato?

Il cinema d'animazione ha sempre avuto grande fortuna come genere « infantile », tanto da crescere sotto l'ombra smisurata di un Padre quasi onnipotente: Walt Disney, genio dell'arte popolare, Andy Warhol di massa. Ma il bambino di oggi non distingue più un cartoon da un burlesque proiettato a 24 fotogrammi: non è più lui il consumatore privilegiato del cinema d'animazione. L'adulto non fruisce il cinema d'animazione come cinema per l'infanzia, ma come infanzia del cinema; qualcosa insomma di cui è sufficiente avere ricordo. Il disagio diffuso, la franca insofferenza di molti nei confronti dell'animazione, la loro dichiarata inadeguatezza non solo a giudicarne il valore, ma a ricavarne piacere, è forse soltanto l'eco della guerra per impadronirsi dell'immaginario, quella fra il quadro e la fotografia. Chi è ancora preso da questa, magari inconscia, preoccupazione, vede nel cinema d'ani-



mazione una anacronistica e derisoria rivincita, oppure un patetico rifiuto della *riproduzione meccanica* del Mondo. Il risentimento e il disprezzo comprensibili se diretti contro la nostalgia di « prima del cinema » (così come si dice « prima della rivoluzione ») trovano nel cinema d'animazione un falso bersaglio. Esso è invece tanto avanti al cinema *Live*, quanto l'illustrazione a stampa gli è dietro. Il cinema d'animazione non può mai essere scambiato per un « riflesso » del reale; è ostentatamente, sfacciatamente, il riflesso di un riflesso. Ma il cinema non scompare per questa doppia rifrazione. Mi viene in mente che la forma più pura di documentario che esista (registrazione di un evento, assoluto rispetto per la realtà profilmica) è il cartone animato.

Il cinema *Live* proviene indirettamente dal circo e dal teatro, quello d'animazione direttamente dalla lanterna magica e dalle ombre cinesi. Partendo da Méliès (che utilizzava senza saperlo quella tecnica del cinema d'animazione che si chiama *fixillation*), in un piano-sequenza interminabile, dall'artificiosità sfacciata di Sternberg al gusto per le miniature di Murnau, dai trasparenti di *Notorius* agli effetti speciali di 2001, siamo sempre davanti all'utilizzazione, parsimoniosa, giudiziosa, integrata in una economia della rappresentazione *Live*, in una dialettica col realismo, di una frazione di quella che è la materia stessa del cinema d'animazione (il segno umano, pieno di se stesso fino all'isteria). Materia sottratta al suo libero gioco e prelevata in dosi ben calcolate, le stesse che fanno da supporto onirico al sogno senza deturparne la « riconoscibilità » (le dosi più massicce: il vecchio *King Kong*, e, soprattutto, *Gli Uccelli* di Hitchcock, dove c'è, non a caso, la firma di Ub Iwerks, « inventore » di Mickey Mouse). Il cinema d'animazione, che non è un genere, ma appunto un cinema, sembra essere (come il film pornografico) qualcosa di cui si può godere culturalmente mai allo stato puro, ma distillato, filtrato e mescolato. Fino al paradosso di questi anni: il cinema d'animazione che diventa non solo un cinema



per adulti, ma sperimentale, underground. Topolino che si ribella.

L'expanded cinema di cui parlava Gene Youngblood (i film di Paul Sharits e Peter Kubelka, di Stan Brakhage e di Frans Zwartjes, il filone autenticamente poetico dell'underground) oggi sembra più che altro uno dei modi dell'animazione moderna. Alcuni autori (soprattutto Jordan Belson e i fratelli Whitney) si capiscono meglio (l'assoluta e un po' antipatica autorità formale che li definisce sembra più legittima), in quest'ottica che non in quella misticheggiante e McLuhaniana che fa di loro tanti tecnologici esploratori dello « spirito ». Paul Sharits è uno dei molti viandanti di una strada antica, quella del disegno inciso direttamente su pellicola, del film d'animazione realizzato lavorando direttamente il supporto e la superficie della pellicola. Una strada nata all'epoca del muto, che ha la sua guida in Norman MacLaren, che ha espanso la sperimentazione in moltissime direzioni. Gran parte del cinema d'animazione contemporaneo si basa su tecniche miste, si serve di computer e di videografi, produce e rinnova continuamente le parti della macchina che lo fa funzionare.

Spesso si resta nell'ambito

della rappresentazione, ma è come se ne lambissimo la periferia, come se il soggetto fosse sempre e comunque il segno e il gioco delle sue incessanti metamorfosi. Cinema d'animazione come cinema di significanti.

E sull'altra faccia del pianeta? Realismo socialista, cinema dei Soviet: il più bel film di animazione sovietico è *La felicità* di Medevkine...

I protagonisti dell'animazione contemporanea sono più di cento (un numero enorme, una quantità e una qualità quasi incredibili se si fa un raffronto con l'altro cinema). Grazie al festival di Oberhausen, alla mai troppo benemerita Deutsche-Bibliothek di Roma, e al Filmstudio (che ha cominciato, involontariamente, i festeggiamenti per il suo decennale), a Roma, a Genova e a Torino, con una partecipazione di pubblico sorprendente, si sono visti un centinaio di film di una settantina di autori. Queste note frantumate sul cinema d'animazione nascono da quest'occasione, e pongono, più che altro, delle domande. Che risposte avrebbe dato la critica degli anni '70 al problema del realismo, al problema della « trasparenza », allo studio dell'effetto di realtà, se avesse accordato attenzione teorica al cinema d'animazione?

E' nel delirio formale del cinema d'animazione che affonda il desiderio di quel genere ibrido e ingombrante che si chiama oggi *film catastrofico*. Ogni film d'animazione sembra risentire di una doppia attrazione. Il bianco, il vuoto, la cancellazione del segno e il suo prosciugamento scorrono sotto di lui come il letto di un torrente; ed è il tempo stesso sovrastato dalla tentazione della sovrabbondanza del segno e delle sue metaformosi, dall'affermazione di quest'ultimo come isteria, che può arrivare a sfigurare, frantumare, « scasinare » il quadro rappresentato. Sospeso fra queste due catastrofi (la sparizione del film, la distruzione della rappresentazione), il cinema d'animazione se sceglie di affrontare il disastro direttamente, di metterlo in immagini, può esplorarlo con una libertà ignota a non importa quale *disaster movie*. Walerian Borowczyk (che prima di mettersi a girare quei fichi secchi che sono i suoi film *live* era uno degli autori d'animazione più intelligenti e spericolati), ha realizzato la teoria e l'esorcismo di questa « pericolosità » del genere, con un piccolo capolavoro, *Renaissance*, che distrugge, contemporaneamente, il mondo e il film per farli, fortunatamente, rinascere.

SCHEDA

DERSU UZALA, film sovietico di Akira Kurosawa, con Maxime Mounzouk e Yuri Solomin.

Dersu Uzala è un film dove tutto accade per ragioni geografiche. L'incontro fra il giovane ufficiale zarista e il vecchio cacciatore solitario si trasforma in un rapporto d'amicizia a partire dal fatto che la taiga siberiana è ancora una regione indefinita e il compito dell'ufficiale è proprio quello di farne la mappa.

Come l'antico geografo greco a cui i saggi di Alessandria chiesero di misurare il deserto, l'ufficiale sarebbe destinato allo scacco se non incontrasse Uzala, che accetta di fare da guida alla sua spedizione. A partire da questo momento il film, e i due personaggi, si mettono a fare della geografia, e della caccia. **Dersu Uzala** è, in questo senso, un film di caccia grossa: intende catturare qualcosa di pericoloso e fantasmatico (come la tigre che perseguiterà il vecchio cacciatore fino alla morte), ai limiti dell'infilabile: la sequenza della tempesta sul ghiaccio, girata con la luce a cavallo, con il sole che tramonta impercettibilmente ma inesorabilmente inquadratura dopo inquadratura, è esemplare. Kurosawa ha realizzato un film rischioso e sperimentale: un puro documentario travestito da film di finzione, come gli ultimi Bergman, ma con la stessa « radicalità » di Werner Herzog (il film che più somiglia a **Dersu Uzala** è forse **Aguirre, furore di Dio**), fino a raccontare, per più di due ore, soltanto degli spostamenti, dei percorsi, delle traversate, delle ricognizioni che hanno per oggetto uno spazio che si modifica con la luce e con le stagioni. La vecchia abitudine (il vecchio vizio?) di Kurosawa di girare tutto con teleobiettivi (che era un'involontaria anticipazione del cinema americano contemporaneo) in **Dersu Uzala** trova per la prima volta la sua profonda ragione di essere. Appiattendolo, abolendo la distanza fra gli uomini e il paesaggio, immergendolo in quest'ultimo fino a farne parti mobili di un ambiente, lo stile di ripresa promuove lo spazio naturale a protagonista, così come Antonioni, servendosi di tutto quello che qui non c'è (una geometria, un'architettura e una profondità di campo) promuove a protagonista lo spazio artificiale. **Dersu Uzala** è però un film geografico per ragioni profonde ed estranee all'esplorazione che filma (in fondo possiamo credere che quello che l'ufficiale cerca, insegue, misura e alla fine capisce è l'Uomo). Va notato che è un film sovietico gi-

rato da un giapponese (il primo dopo un lungo silenzio, un ennesimo tentativo di suicidio, e una convalescenza). Kurosawa, che non è stato mai un maestro di cinema (tranne forse con **Ikiru** e, si dice, **Dodeskaden**), ha passato la vita a girare in patria dei film americani, sovietici o americano-sovietici (**I sette samurai** è proprio Hollywood più Pudovkin). La sua fama, nata in Italia, è un po' la stessa che consacra Ray Bradbury un grande scrittore di fantascienza, o Lina Wertmüller una regista italiana. Ed è sorprendente come questo meraviglioso fabbricatore di abili film popolari (che abbiamo sempre distinto da Ozu e da Mizoguchi così come siamo capaci di distinguere Sergio Leone da Antonioni e Rossellini), proprio in un altro paese, profondamente diverso dal Giappone, abbia girato il suo primo film completamente nazionale, profondamente personale, e poetico, cioè un capolavoro. Storia di un'iniziazione, canto d'amore, pieno di speranza e disperato, **Dersu Uzala** è l'opera di un emigrante, di un esiliato e di un clandestino: il suo procedere lento e solenne è lo stesso della memoria quando si concentra sul passato, e pensiamo vedendolo ai film memorabili di altri sognanti viaggiatori, **India** di Rossellini, **Il fiume di Renoir**, **Zabriskie Point** di Antonioni. Dopo **Barry Lyndon**, **Dersu Uzala** è il miglior film uscito in Italia da un anno a questa parte.

ANIMA PERSA, film italiano di Dino Risi, con Vittorio Gassman e Catherine Deneuve.

Non si fanno invano due o tre film all'anno, « all'italiana », senza compromettere anche il migliore talento. Se fino a **Profumo di donna** la caratteristica dell'ultimo Risi era stata un'insofferenza crescente per il genere (la commedia all'italiana) che più di tutti egli stesso aveva contribuito a far evolvere, con **Anima persa** la frantumazione, la superiore rozzezza, la volontaria sciattezza, la discontinuità non prive di fascino (se confrontate con la pedanteria di uno Scola, di un Lattuada o dell'infame Monicelli) sono ormai le pezze polverose di un « patch-work », eseguito alla giornata, secondo l'umore. Sparito il cotè picaresco, l'eco della sceneggiata che facevano da contrappunto, in **Profumo di donna**, alla « tragicità » della situazione, qui c'è l'imbarazzo di un delirante film nero, che aspira al racconto gotico-romantico, che comincia come **Andrea** di Von Hoffmanstahl e finisce come **Pasqualino Settebellezze**, alternando momenti risolutamente classici (l'ingresso dell'adolescente nella casa della zia e la visita delle stanze) ad altri biecamente carsellari (i clienti « immobili » dell'Harry's Bar, la stanza di sopra vista attraverso lo sploncinio). A forza di lavorare sulle comparse, Risi ha finito col dimenticarsi degli attori, che qui sono tutti infami senza eccezione, e non ci sarebbe nulla da dire su un regista che ormai da tempo ha perso l'anima (lo stile) se uno stuolo di anime perse, in

Italia e in Francia, non salutasse con un interesse goffamente pensoso ogni prodezza del nostro. Al contrario di Comencini, che più sommessamente, è arrivato oggi ad avere una statura che eclissa tutti i registi italiani « popolari », Risi si è perso progressivamente nell'inverno del suo stizzoso contento, seminato di **Telefoni bianchi** e altre nefandezze che, chissà perché, i suoi ammiratori gli perdonano con un sorrisetto complice e superiore, come gli sbagli inevitabili di un ricercatore geniale.

Non è un paradosso che questo regista, nel suo momento di maggiore crisi, venga incautamente adulato proprio dalla critica « giovane », quella stessa che dopo aver amato tutto quanto si situava al di qua, o al di là, del prodotto medio, fa ora un precipitoso dietro-front, e cerca le proprie certezze nel cuore della fortezza del mercato. Se nel '68, con sdegno un po' cattolico, tutti scacciavano i mercanti dal tempio, dieci anni dopo, i non-riconciliati di ieri scoprono la segreta bellezza delle bancarelle tanto odiate.



GLI ULTIMI FUOCHI, film americano di Elia Kazan, con Robert De Niro.

Si può capire il cinema di Elia Kazan facendo emergere, dall'intreccio della sua lettura, almeno una linea: quella che va in direzione di un continuo e progressivo coinvolgimento. Roger Taillieur, in una monografia che oggi è un classico, se ne è servito per suddividere la filmografia di Kazan in tre paragrafi, per individuarne tre strappi: egli, tu, io. All'inizio Kazan filma loro, poi filma noi, poi filma io. E' questo io il Kazan grande e coinvolgente che ci interessa, quello di **Splendore nell'erba** e **Fango sulle stelle**, **America America** e **Il compromesso**. Quest'ultimo è un film-cerniera: rappresenta il momento della frattura dell'io, la rivelazione di una vocazione autobiografica che si rovesciava in ossessione. Perciò un film frantumato, stralunato, di un godimento immenso, per il numero sterminato di codici che attraversa, di scandali stilistici che commette, di slittamenti (dal teatro naturalista al poema underground) che compie. L'uomo e il regista esplodono in un film schizofrenico sulla schizofrenia, pauroso di qualunque unità, e dunque di uno stile unitario, fino a diventare la prova fertile che la distruzione e la contaminazione sono a loro volta uno stile. Con questo film anticlassico, in cui sembrava liberarsi per sempre, con un'autoanalisi brutale, del mito della propria biografia, Kazan entrava nel silenzio. Da

quell'anno, 1968, ad oggi, ha realizzato un film « famigliare » (**The Visitors**, scritto dal figlio, e girato in super16 in una foresta del Vermont) e questo **Gli ultimi fuochi**, il cui titolo italiano è singolarmente indovinato nel definire quel che resta, di Kazan, in questo elegante prodotto dell'industria culturale. Si è parlato di un'incompatibilità fra lo sceneggiatore, Harold Pinter, così freddo e distaccato, e il regista, così istintivo e viscerale. Ma qui non c'è una storia fredda raccontata in modo caldo. Benché registi e produttori, comunismo e anticomunismo, arte e industria dello spettacolo, siano conflitti e problemi che hanno marcato profondamente la vita e il cinema di Kazan, ne **Gli ultimi fuochi** non c'è nessun coinvolgimento da parte sua, neppure simulato. Eppure il libro di Fitzgerald è un repertorio di temi kazani: fantasmi del passato che tormentano uomini e donne incapaci di liberarsene, personaggi che si coniugano invece di declinarsi, eroi prigionieri di una biografia che li domina quasi interamente (Monroe Stahr è della stessa razza del Montgomery Clift di **Fango sulle stelle**, dello Stavros di **America America**, del Dean de **La valle dell'Eden**, del Douglas de **Il compromesso**), l'impossibilità delle scelte e la passione come forza incontrollabile (come Freud, Kazan poteva dire: l'istinto è la mia mitologia). Ne **Gli ultimi fuochi** c'è già solo la cenere: tutti sono morti fin dall'inizio, e tutti sono più vecchi e stanchi del necessario, da un'improbabile Jeanne Moreau a un irriconoscibile Ray Milland. Kazan filma questi pesci moribondi in un acquario con la stessa impersonale distanza con cui girava **Pinky, la negra bianca** o **Fronte del porto**. L'unico momento in cui non filma al plurale è il primo bacio fra Stahr e la donna di cui è innamorato. Ma subito se ne allontana, per non perdere di vista l'insieme, straordinariamente ben ricostruito, con la sobrietà e la secchezza dei grandi imbalsamatori. **Gli ultimi fuochi**, va detto, è uno dei film meglio recitati che si siano visti di recente (De Niro è strabiliante, come lo sono i dilettanti di genio che diventano, di colpo, professionisti; perfino Tony Curtis, che non ha avuto un istante di verità in tutta la sua carriera, è qui di una perfezione mostruosa), non va confuso con la moda « retro » ed è, qua e là, una lezione didattica per i giovani registi americani. Ma da Kazan ci aspettavamo della poesia, eravamo già al corrente del fatto che padroneggiava bene la grammatica. **Gli ultimi fuochi** infine è un « falso » è il film di qualcuno che, come Bogdanovich con **Hawks** in **Ma papà ti manda sola?**, tenta di rifare il verso, in chiave di calco mortuario, al cinema di Kazan. Le peggiori contraffazioni di un'opera d'autore sono, ormai lo sappiamo, quelle che, qualche volta, è l'autore stesso a fare.



ARRIVA IL GONG-LIBRO.

Sono più di due anni e mezzo che la nostra rivista continua ad uscire, con una regolarità che sorprende prima di tutti noi che la facciamo. I tempi in cui nasceva non erano facili; e meno che mai lo sono quelli di oggi. Tuttavia, tra tanta confusione, il nostro pubblico ha vissuto un'intensa fase evolutiva che ha coinvolto l'intero panorama della musica e della cultura giovanile.

Forse chiarezza non ce n'è ancora molta, ma il bisogno è sempre più sentito e tentare un bilancio oggi può forse servire a soddisfarlo seppur molto parzialmente.

E di un GONG-LIBRO che ne direste? Male o bene, convincendo od irritando, GONG è passato attraverso l'evoluzione di questi anni: ha vissuto a fianco ai giovani esperienze nuove, ha sollevato problemi, ha preso posizioni, ha stimolato molti cervelli ad aprirsi a nuove strade.

L'evoluzione della cultura musicale non è stato certo tutto quel che è successo (ed infatti ci siamo occupati anche di molti altri temi). Tuttavia se si tenta di ripercorrere i contorti sentieri di una crescita incerta e contraddittoria, scopriamo quanto possa essere significativo questo sforzo. Non si tratta soltanto di scoprire che De Gregori ha sostituito Battisti in cima alle classifiche, ma anche che sono cresciuti di molte migliaia i ragazzi che sanno chi è Terry Riley o Anthony Braxton.

Sul fronte del consumo passivo e della disinformazione qualcosa si è rotto; attraverso le crepe di un sistema culturale in crisi sono entrati fiotti di acqua pulita. Errori e contraddizioni non hanno impedito che la corrente continuasse a premere impetuosa nella direzione prescelta. Sull'onda del desiderio di appropriazione, la gente rischia caotiche abbuffate, ma insiste e si scontra anche con i problemi autentici; si confonde ma non perde la voglia di provare a cambiare, di capire di più.

E questo è sufficiente per convincerci ad insistere nei nostri sforzi, per continuare a vivere in questo straziato circo delle illusioni, per cercare nuova linfa nell'utopia della diversità.

Abbiamo pensato ad un libro « da usare »: uno strumento da discutere, non una guida pretenziosa e « completa » ma un contributo tendenzioso e attuale che rispecchi la linea della nostra rivista e continui a stimolare la curiosità dei nostri interlocutori.

Abbiamo trovato un editore (Arcana) che non ci ha imposto ricette prestabilite, e un titolo (**Top Music**) che ribalta sfacciatamente il senso comune, sospeso a mezz'aria tra l'astio dei moralisti e le esigenze di un mercato dell'alienazione.

Abbiamo tentato di proporre un quadro della musica usata dalle masse giovanili

di casa nostra attraverso il consuntivo di un biennio ('75-'77), che non restasse chiusa nelle contingenze del presente ma si aprisse alla prospettiva di una profonda comprensione del passato e alle stimolanti ipotesi di futuro.

Un simile progetto non si poteva certo realizzare con bilancini di precisione, ma piuttosto con la determinazione polemica e irrispettosa che alimenta i nostri (e vostri) desideri di ritrovare i legami tra musica e vita.

Il libro (curato da una

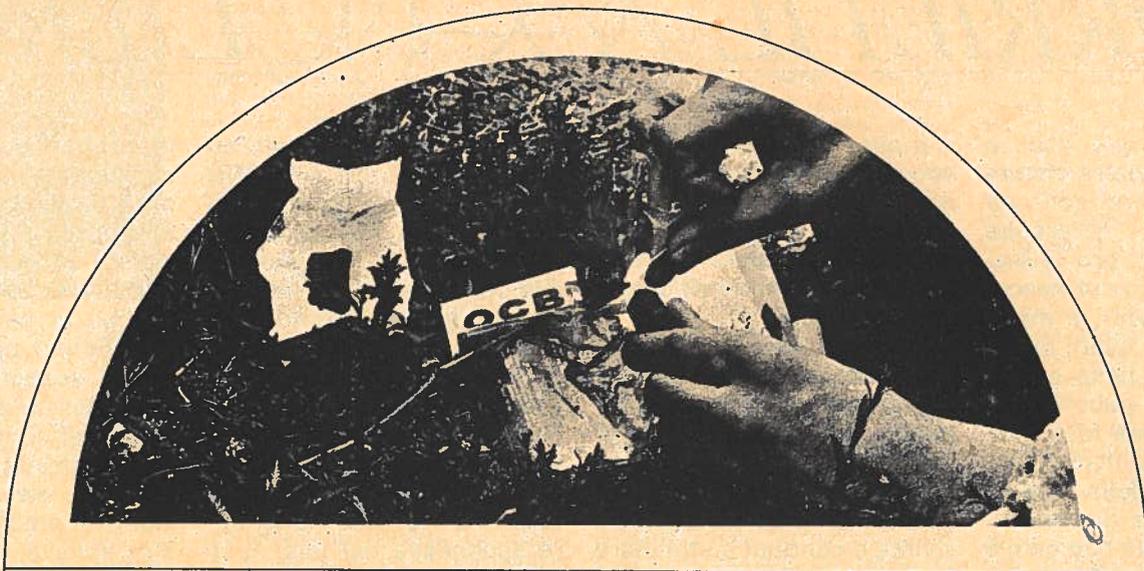
consistente parte degli attuali collaboratori di GONG ma vissuto nella partecipazione di tutta la nostra bizzarra famiglia) si divide in due parti essenziali: una prima sezione in 6 capitoli che tenta di ricostruire un affresco globale ripercorrendo le maggiori anticipazioni e proposte testimoniate dalla rivista in più di due anni d'attività. Quel che resiste e quel che rispunta sulle terre sconnesse del pop; il risveglio europeo; la nuova scienza dei suoni e le post-avanguardie; la black music, lo sviluppo della musica improvvisata e il sorgere della nuova creatività.

La seconda sezione consiste in uno schema informativo articolato ma senza distinzioni in ghetti o etichette

di comodo: la parte più consistente di questo schema è formata da un complesso di circa 200 schede di musicisti e gruppi, compilate più su criteri di utilità pratica che di omogeneità. Non attendetevi perciò il rigore (assai sospetto) di un'enciclopedia: un simile strumento non si consulta per essere addottrinati ma per aprirsi (con maggiori informazioni) ai problemi che la musica solleva.

Questo primo GONG-LIBRO, **Top Music '75-77**, uscirà a giorni in tutte le librerie. Tutti noi ci auguriamo che vi piaccia ma soprattutto che vi serva.





Sotterranea

Deviants

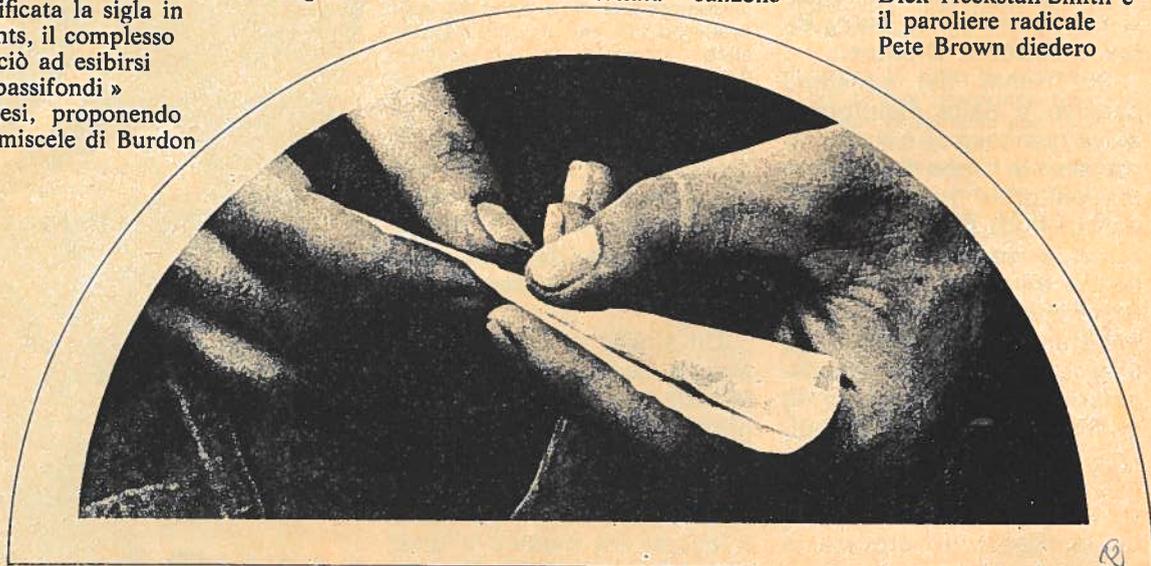
Un'eventuale *Enciclopedia del Pop Radicale* (ne auspichiamo l'edizione perchè molti deliranti « studiosi » intendano) potrebbe annoverare ben poche voci britanniche; diciamo la Edgar Broughton Band, diciamo i Deviants e gli sconosciuti Third World War e i giochi sarebbero fatti, con buona pace dei rari « gruppuscoli » scordati. Tutto ciò va a indubbio onore dei personaggi menzionati; innestare la miccia del pop, pur con i limiti di cui diremo, è sempre stato esercizio faticoso e poco remunerativo, nell'Inghilterra del Melody Maker e dei concerti al Rainbow. I Deviants di Mick Farren sono il più bell'esempio di « disobbedienza » *en Angleterre*, per tutto ciò premiati con indifferenza e dischi fuori catalogo. Autori di ballate crudeli, esploratori del rock come forza originaria, agenti sovversivi della « scena giovanile » inglese, costoro hanno bruciato buone energie tra il '67 e il '70, trasformandosi poi, con l'avvento dell'« inverno pop », in « lucciole » dalla incerta catalogazione. Nella loro proposta, l'anarchismo ribelle di un certo '68, l'insofferenza contro i consolidati « schemi sociali », la voglia di combattere

contro alienazione e tabù; e ancora, amore pazzo per ogni droga, fiducia micidiale nel sesso libero, gioia e disperazione, vertigine ritmica. Cominciò Mick Farren, nel 1962, con un complesso chiamato (« *Greasy Rock*, niente di più »), soppresso dopo non molto per far posto a « disperate imitazioni dei Fugs, a blues bands che suonavano come Animals di seconda mano ». Nel 1966, con il chitarrista Syd Bishop, il bassista Pete Munro, Cord Rees e il batterista Russ Hunter, nacquero i Social Deviants, ispirati da Kupferberg e compari « ma ricchi di una grossa amplificazione da complesso rock ». Semplificata la sigla in Deviants, il complesso cominciò ad esibirsi nei « bassifondi » londinesi, proponendo fatali miscele di Burdon

più Ed Sanders più Hendrix più Lou Reed. Per vie misteriose (la leggenda parla di un giovanissimo miliardario in vena di beneficenza) giunsero anche i soldi per autofinanziare un disco, tirato in diecimila copie per l'improbabile etichetta *Underground Impresarios*, subito defunta. *Ptooff!* (questo il nome del cocktail esplosivo) illustrò con dovizia di particolari le doti della formazione, tanto sfrontata quanto consapevole del gioco allestito. Nel disco, il ritmo è stringatissimo (*I'm Coming Home*, *Nothing Man* valgono i più lucidi blues del signore di *Winds of Change*), la curiosità

porta a dirompenti collages degni dello Zappa più *freaky* (*Deviation Street*); in più, una ballata color cielo (*Child of the Sky*) e un piccolo esercizio di provocazione spicciola come *Garbage*, un profilo di Country Joe e i primi appunti di una Difesa d'Ufficio della Canapa. « Pantere Bianche » nella Londra degli anni buoni (*renudisti* ante litteram, per far paragoni), i Deviants reclamano una nuova sistemazione del pop nell'ambito dell'espressione giovanile; in ciò dimostrano una serietà e un'intelligenza non comuni, innestati direttamente sul ceppo dei Fugs e della poco fortunata « canzone

politica rock ». Un leggendario concerto al Marquée (*Perfumed Garden Show*, in piena età psichedelica) fa conoscere il nome del gruppo a chi di dovere. John Peel il più noto disc jockey di Radio London, riuscì a introdurli alla Stable Records, una sottoetichetta della Transatlantic, convincendo nel contempo la Decca a ripubblicare, sul mercato ufficiale, il primo album. Così, con *Disposable*, da cui venne tratto addirittura un 45 per il « mercato facile », il gruppo conobbe i brividi di una certa popolarità; personaggi abbastanza celebri come Dick Heckstall-Smith e il paroliere radicale Pete Brown diedero





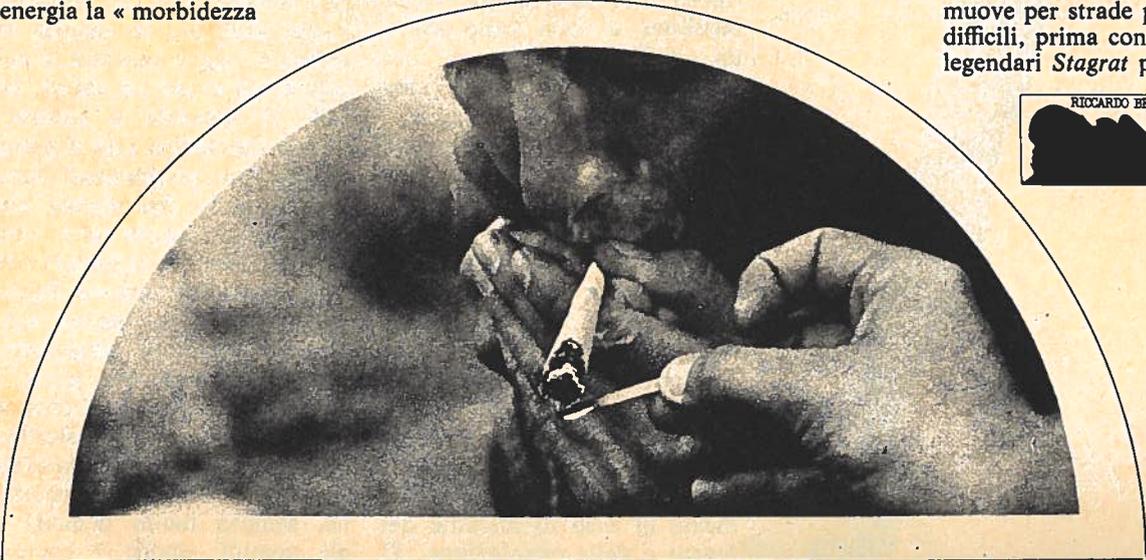
una mano al complesso che nella sua seconda stesura potevano contare su un organico allargato, grazie all'innesto dei tastieristi Dennis Hughes e Tony Ferguson. Farren parla oggi dell'album come di « un mostro della metedrina », ponendo l'accento sull'evidente durezza della musica, negata agli strilli fantastici di Ptooff!; ciò non toglie che *Disposable* sia cosa eccellente, « sinfonia underground » che recupera lo schema della provocazione, della rabbia, dell'avventura appassionata. Ancora « vetri » hendrixiani, citazioni degli Animals, da *Somewhere To Go* a *Sydney B. Goode*; e inchini all'equipaggio di *Tenderness Junction*, in *Let's Loot The Supermarket* (« saccheggiamo il supermarket », dieci anni prima di Parco Lambro), nella fantasia *Fire in the City* che trasforma in caldissima energia la « morbidezza

californiana » di una gloriosa *song* dei *Mama's and Papa's*, *Dancing In The Streets*. Alla storia passa questo e soprattutto Pappa-OO-Mao-Mao, atto di presenza con sberleffo al '68 che va chiudendo; Carlo Marx era uno dei Fratelli, non c'è dubbio, e *Deviants* ne cantano la perversione. Dopo *Disposable*, Farren si dedica alla produzione e trascura un poco il gruppo, che perde per strada il meraviglioso Bishop (con i Big Boppers, a far del rock) e « adotta » il chitarrista americano Paul Rudolph. I nuovi *Deviants*, che non perdono l'accento squisitamente provocatorio, esordiscono accompagnando un cantante, Trevor Reid, in un poco illustre album *country*; altre notizie giungono più

tardi dagli studi londinesi, dove Twink, vecchio batterista dei *Pretty Things* e futuro *drummer* dei *Pink Fairies*, conclude sotto la direzione di Farren l'unica fatica solistica, *Think Pink*. Finalmente, nel settembre del '69, un nuovo *long playing*, *Deviants N. 3*; sarà l'ultimo e, nonostante l'appassionata bellezza di molti attimi, lascerà l'amaro in bocca a tutti i componenti. *Number Three* (introdotto graficamente da una splendida monaca che lecca qualcosa) spinge ancora una volta l'acceleratore della violenza *rock*, alternando lunghi brani al sapor di amfetamina a piccoli flash destinati a scuotere il tranquillo mondo dello *showbusiness*. Più questi di quelli convincono, se è vero che *Let's Drink To The People* ubriaca nel suo « dadaismo » e *Black George Does It*

With His Tongue (una micidiale parodia degli « assoli batteristici di successo ») s'impone come invincibile perla del disco; ancora una volta, comunque, e sa apprezzare il lucidissimo « disordine » del complesso, che spara una manciata di proiettili verso il cuore dell'ortodossia pop, già in quegli anni protetta dal giubbotto del « mercato giovanile ». Alla fine degli anni '60, dopo una contrastata tournée negli Stati, i *Deviants* cedono le armi. Hunter e Sanderson riprendono una vecchia idea di Farren, unendosi a Twink e fondando i *Pink Fairies*, facendosi conoscere come spettacolosi « animali metropolitani » con *rock* e schiuma di rabbia (tre album più che dignitosi; *What A Bunch of Sweeties*, il migliore, *Kings of Oblivion* e *Never Never Land*). Farren, invece, muove per strade più difficili, prima con i leggendari *Stagrat* poi

come artista solista. Il suo unicum del 1970, *Mona Carnivorous Circus* (*Transatlantic*) è un graffiante omaggio all'immortalità *rock*, dove la lingua bruciata della « musica politica » conosce l'unguento dell'energia liberatoria; allo splendore di lunghi, nervosissimi brani (Pete Robison è semplicemente superbo con il suo organo *out of tune*) s'accompagnano apprezzabili versioni di *Mona*, il tema di Bo Diddley reso celebre dai *Quicksilver* e di *Summertime Blues*, vecchio classico di Eddie Cochran portato in cielo dai primissimi *Blue Cheer*. Dopo? Un bel lavoro con quelli di *IT* (l'underground inglese per eccellenza), una mano all'organizzazione del *Glastonbury Fayre Festival* (1972), quattro libri (*The Texts of Festival*, *Watch Out Kids*, *The Tale of Willey's Rats* e l'ultimo *Get It On*, piccola enciclopedia della grafica pop), un mucchio di articoli per il *New Musical Express*. E qualche nastro mai edito, un paio di canzoni riprese da *Pink Fairies* e *Hawkwind*. Da buon trentenne, Mick Farren conduce vita ritirata e non aspira più a « saltare nel fuoco »; i dischi della scapestrata gioventù sono a disposizione di tutti gli amanti del brivido per una lettura « deviante » del fenomeno pop.



I giovani e i contraccettivi

Cronaca di un falso

Fare all'amore? Il desiderio, l'affetto, la sessualità, la repressione (da superare), l'orgasmo e poi... qualche piccolo problema tecnico: la contraccezione.

Certo l'educazione sessua-

le e la Scienza medica, cioè la pillola, il diaframma, il pressario, il preservativo, hanno risolto la necessità della pianificazione delle nascite. Per lo meno se si legge *Due Più* sembra che sia così. Na-

turalmente vi si accenna che è l'amore che fa scegliere i modi più adatti, dà quella « naturalezza » necessaria ad infilarsi un pessario con tanto di crema spermicida che fa ciac, ciac e si insinua che quando c'è l'amore c'è tutto, per cui il resto, se c'è un resto, sono problemi tuoi.

Ma è ora di finirla con questo « falso » pesante e quanto mai politico. La contraccezione è in realtà un problema irrisolto e, per i giovani, motivo di antiche angosce, per di più mal vissute in quanto negate nel loro fondamento dalla ideologia dominante. E qui non parliamo di chi è privo delle informazioni necessarie, di chi è isolato in un piccolo paese dove trovare un medico che non faccia parte del sistema poliziesco famiglia-religione-autorità è quanto mai difficile, ma dei « privilegiati », di chi ha libero, sia pur vigilato, accesso all'informazione e alla perizia medica.

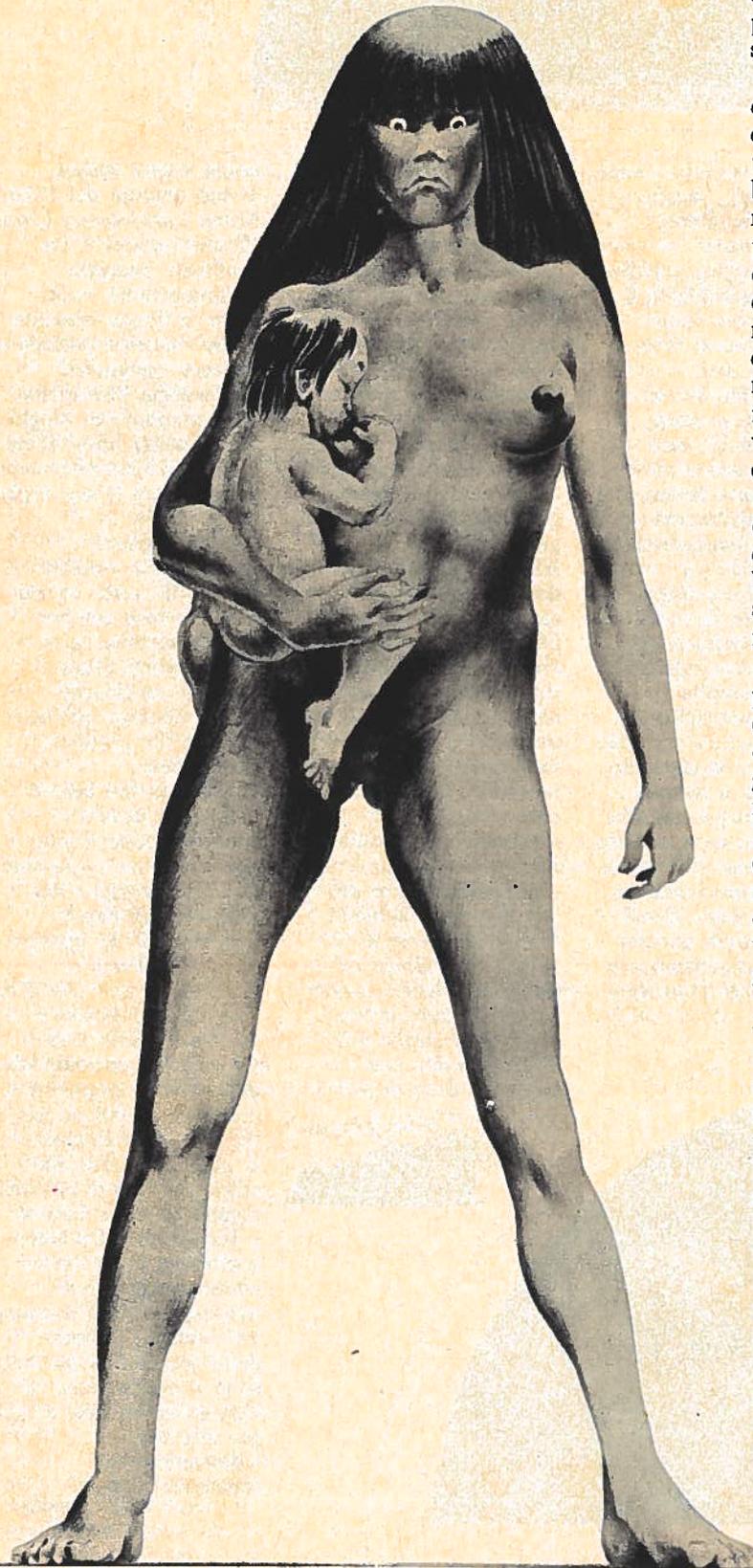
Procediamo per gradi. La pillola: bianca, pulita, rassicurante, sicura. A Barbara, dopo due visite dal ginecologo (con un intervallo di tre mesi) e tutti gli esami di laboratorio adempiuti, le hanno consegnato le sue pillole. Risultato: mal di testa, nausea, cinque chili di troppo. Anna, visite periodiche dal ginecologo, due anni di pillola, intervallati da opportuni periodi di riposo (in cui prega Gesù bambino di non farle avere un figlio), risultato: una settimana di emorragia spaventosa. Diagnosi del ginecologo (quello che gliele ha consigliate): scompenso ormonale dovuto alla pillola. Maria, con la pillola gli si sono gonfiati i seni troppo piccoli, però ora soffre di crisi depressive e gli si sono incasinate le vene.

Guardando poi la cosa da un'ottica più generale si sa che: 1) le pillole non sono per tutte ma solo per le super sane, dato che sono controindicate in caso di malattie del fegato o della circolazione; 2)



le pillole prese in troppo giovane età e per un periodo prolungato portano a degli scompensi ormonali che possono provocare la sterilità (è stata questa la spiacevole sorpresa di molte giovani donne scandinave); 3) le pillole in commercio in Italia sono di cattiva qualità, contengono una dose di ormoni troppo elevata mentre sono vendute all'estero le micropillole (molto più care, ma chi può va ad acquistarle in Svizzera) che contengono una dose di ormoni ridottissima più tollerata dall'organismo. Concludendo la pillola non è la panacea che si è creduto; in particolare è sconsigliata alle giovanissime, infatti anche i « democratici » medici dell'AIED difficilmente ne rilasciano la ricetta.

Con la pillola o contraccettivo intrauterino, che deve essere posta dal medico all'interno dell'utero, le giovanissime almeno non si pongono troppi problemi in quanto in generale essa è inadatta a chi non abbia avuto né aborti, né figli. Il pessario o contraccettivo meccanico (già il nome è tutto un programma) consigliato dalle femministe come l'unico mezzo che non procuri disturbi organici non è di simpatico uso né fisico, né psicologico ed inoltre, senza una laboriosa attenzione, rimane insicuro. Per altro il preservativo, unica chance maschile insieme alla sterilizzazione (1), di partecipare attivamente alla contraccezione, sembra molto demodé e gli uomini, anche i compa-



gni, sono molto restii ad assumersi il peso della « pianificazione ».

Per cui anche se si è donne « moderne » con libero accesso alle informazioni e alla competenza medica si vive con

ansie e timori antichi, saltando senza soddisfazione da un metodo all'altro e con le centomila da parte per ogni evenienza: l'aborto, squallido fine settimana.

L'unica differenza vissuta

dalla donna nuova è che oggi la cosa, l'essere (incinta) si è spogliata della tinta del dramma, per lei la storia di amore e morte si è trasformata in un calcolo delle probabilità che non torna mai ma che è sempre risolvibile. Vive nell'incertezza senza eccessi, ci fa quasi un'abitudine, ostenta la calma tranquillità di chi sa che cosa fare. Si pensi a tutte quelle donne che se debbono abortire non conoscono l'indirizzo sicuro e che la « mammana » aspetta con l'ago da calza (« o tu povera bambola »); ma, senza pensare a questo, ed è difficile non farlo, quello che angoscia, quello che fa arrabbiare è l'aria di sufficienza rispetto a questo problema che spira, cospira, da tutte le parti. Per cui tu donna, perchè è su di te che la contraccezione alla fine pesa, ancora una volta ti senti tradita, calcoli sulla tua pelle (non è un modo di dire, l'utero perforato dalla spirale, le vene varicose da pillola sono una realtà) il male minore, accetti di pagare con il tuo corpo la presunta liberazione e tutto ciò non è riconosciuto, è solo iscritto come uno dei tuoi nuovi doveri. La priorità (in Italia e nel mondo) della necessità di un minimo di educazione demografica (2) pone i tuoi problemi, che poi sono quelli vissuti, in un piano assolutamente marginale verso lui pure la relativa saggezza dell'opuscolo di Stampa Alternativa *Contro la famiglia*, che consiglia la pillola come terapia disinibitoria all'inizio della vita sessuale (genitale) onde acquistare quella sicurezza necessaria ad altre tecniche, è

carente. Anche il discorso femminista di rifiuto dell'amore come penetrazione, con la sua enfasi per l'orgasmo clitorideo, in realtà passava a lato del problema dopo averlo pur localizzato, preferendo dare una risposta ideologica piuttosto che misurarsi con i dinamismi complessi della sessualità. Si discute intanto, in altre sedi, genericamente divulgative o populistiche, di amore anale e orale, se ne parla come di tecniche o tappe di una presunta liberazione che procede militarmente verso vecchi arrocchi da eroticizzare. La marcia priva di ogni arguzia libertina, è pura guerra di *escalation* alla quantificazione sessuale, ed è per questo che è impossibile vedervi un discorso eretico, delle alternative. Così l'ideologia ufficiale della contraccezione guadagna con facile manovra le masse, anche giovanili, impedisce un profondo ribaltamento dei ruoli di comportamento sessuale, caccia fuori dalla norma chi non accetta di alienare il suo corpo, chi lo vuole agire nella sua totalità, impone una normatività, ad immediato scapito della donna e la ghetizzazione del diverso in un mondo di normalità genitale riproduttrice mascherata dalla contraccezione. E' difficile esprimere l'imbarazzo profondo di una giovane donna che è costretta a dire la frase oscena « guarda che non prendo la pillola ».

Emina
Cervzo-Vukovic

(1) « Anticipando con i fatti, e non solo con le parole, la parità dei diritti tra uomini e donne, prima della seconda guerra mondiale alcuni anarchici francesi adottano una specie di contraccezione maschile. Nel 1937 termina in Corte di Cassazione il cosiddetto processo di Bordeaux a carico di un gruppo di anarchici che si erano sottoposti a vasectomia nell'intento di non avere figli « per non fornire carne di cannone ai capitalisti ».

(D. Tarizzo, *Socialismo e sessualità*, Ed. Ottaviano, '76).

(2) La popolazione mondiale si accresce di un miliardo di persone ogni dieci anni. Il che vuol dire che la popolazione si raddoppierà entro il '98 a meno che non si stabilizzi una mortalità di 200.000 milioni di unità per anno, PER FAME.

Libri

Nella biblioteca di Babele

Informare contro informare per, a cura di Faliero Rosati e Mariagrazia Bruzzone, Armando ed., L. 4.000.

Nella collana « Tecniche e problemi della comunicazione di massa » dell'editore Armando Armando di Roma è uscito questo quinto volume dedicato all'analisi dei fenomeni che nel campo del cinema, del teatro e della televisione possono esser catalogati genericamente sotto la voce « fenomeni di controinformazione ». Così per il cinema si parla delle esperienze dei vari colletti-

vi di cinema militante, dell'ipotesi dei circuiti alternativi, dell'animazione culturale condotta attraverso il film; per la televisione si tira in ballo lo strumento « rivoluzionario » del videoregistratore e le sue applicazioni concrete da parte del gruppo Videobase, dell'FLM, del Centro Ricerche Informazione Audiovisuale; per il teatro infine si parla dell'avanguardia storica — Carmelo Bene per intenderci —, delle varie proposte di teatro politico e delle ipotesi legate ai lavori di animazione e drammatizzazione.

Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello..., a cura di Michel Foucault, Einaudi ed., L. 4.500.

Michel Foucault ed un gruppo di suoi allievi del Collège de France hanno raccolto, durante una ricerca sulla storia dei rapporti tra psichiatria e giustizia penale, il dossier del caso Rivière. Il processo Rivière, avvenuto in Francia verso metà ottocento, riguardava un caso di parricidio attorno a cui era nata una diatriba: se cioè l'imputato fosse pazzo

o no. Lo stesso giovane assassino, attraverso la pubblicazione di una sua « memoria » estremamente puntuale, forniva elementi per convalidare sia l'una che l'altra ipotesi. Foucault, raccogliendo gli atti processuali, i reperti medici, i pareri della stampa permette di avere un quadro non solo delle peculiarità del « caso », ma anche del dibattito che in quel periodo si stava svolgendo attorno alla pazzia ed alle sue implicazioni penali. Accompagnano i documenti alcuni saggi esplicativi redatti dagli stessi ricercatori dell'equipe Foucault.

Manfred Kohnlechner, *Prodigi realizzabili - Guida all'agopuntura ed alla medicina alternativa*, Mondadori ed., L. 5.000.

L'aggiunta, nel titolo italiano, della specificazione « Guida alla medicina alternativa » non deve trarre in inganno. Non è infatti che dopo aver letto questo libro si possa pensare ad un'autogestione della malattia e dei rimedi terapeutici, solo si sa qualcosa di più sul « soccorso » all'ozono, sull'agopuntura e l'energia vitale, sulla chiroterapia e l'enzimoterapia. Anche se il testo potrà sembrare in alcuni punti ostico, val la pena di continuare l'esplorazione e di affrontare la ricetta del « come vivere sani e a lungo ».

Georg Groddeck, *Lo scrutatore d'anime*, Adelphi ed., L. 7.000.

Groddeck, l'analista « selvaggio », l'autore del *Libro dell'Es*, il seguace eccentrico di Freud... Eccolo nel suo romanzo fiume, il romanzo che fu pubblicato proprio grazie all'intervento dello psicanalista viennese che così gli scrisse: « Dobbiamo tutti dirle grazie per il sorriso delizioso con cui, nel suo *Scrutatore d'anime*, ha rappresentato le nostre indagini sull'anima, altrimenti tanto serie ». Dunque un romanzo sulla psicanalisi, sull'Es, un romanzo di non facile lettura di cui bisogna cogliere attentamente la metafore e gli svolazzi liberatori.

PRODIGI REALIZZABILI

GUIDA ALL'AGOPUNTURA
E ALLA MEDICINA ALTERNATIVA

Manfred Köhnlechner

Arnoldo
Mondadori
Editore



Hi Fi

Dall'Olanda al Giappone

Ora è a St. Vincent, al casinò a riciclar denaro, ma al suo ritorno il Direttore ce ne ha promesso una da tenere tutta per noi in redazione. L'avevamo vista in un negozio, orgogliosa di essere bella e noi, malfidenti, l'abbiamo provata: è proprio O.K., salvo i 300 cartoni circa che necessitano per l'acquisto.

Trattasi di piastra per stereo registrazioni a cassette Philips N 2511 Dolby. Non è una novità in senso assoluto ma crediamo opportuno parlarne poiché la sua stirpe ha antiche origini, glorioso il passato.

Vediamone le caratteristiche (superano largamente le norme DIN alle quali tutti gli apparecchi HI-FI internazionalmente debbono attenersi).

La risposta in frequenza con nastri al CrO2 viaggia dai 40 ai 12.500 Hz; le variazioni massime in più o in meno di velocità di scorrimento sono contenute entro l'uno e mezzo per cen-

to; ottimo il rapporto segnale-disturbo che è di 56 dB senza Dolby/DNL; buona anche la separazione tra i canali che è minore dello 0,2%.

In 85 secondi si può riavvolgere interamente una cassetta da 60'; come si nota dalla foto i comandi sono separati per ciascun canale sia per il livello di registrazione che per il volume in cuffia. La selezione del tipo di nastri (normali, al ferrocromo o al biossido di cromo) avviene sia manualmente che automaticamente, esiste un indicatore di scorrimento del nastro — più utile di quanto si pensi — che si arresta automaticamente alla fine riportando tutti i tasti in posizione di riposo.

Domandina finale — sempre lo stesso —: quanto incide sui costi generali il sofisticato design?

Passando oltre vediamo che il menù ci offre nuove raffinatezze giapponesi questa volta della

«maestra dei suoni» Yamaha.

Abbiamo scelto dal suo catalogo una linea giradischi-amplificatore-casse e cuffie dal costo totale, sempre di listino, non eccessivo (coi tempi che corrono...): circa 700.000 lire.

Il giradischi, del tipo a trazione, si chiama Yamaha YP 450, appare sobrio ed essenziale, di semplice funzionamento.

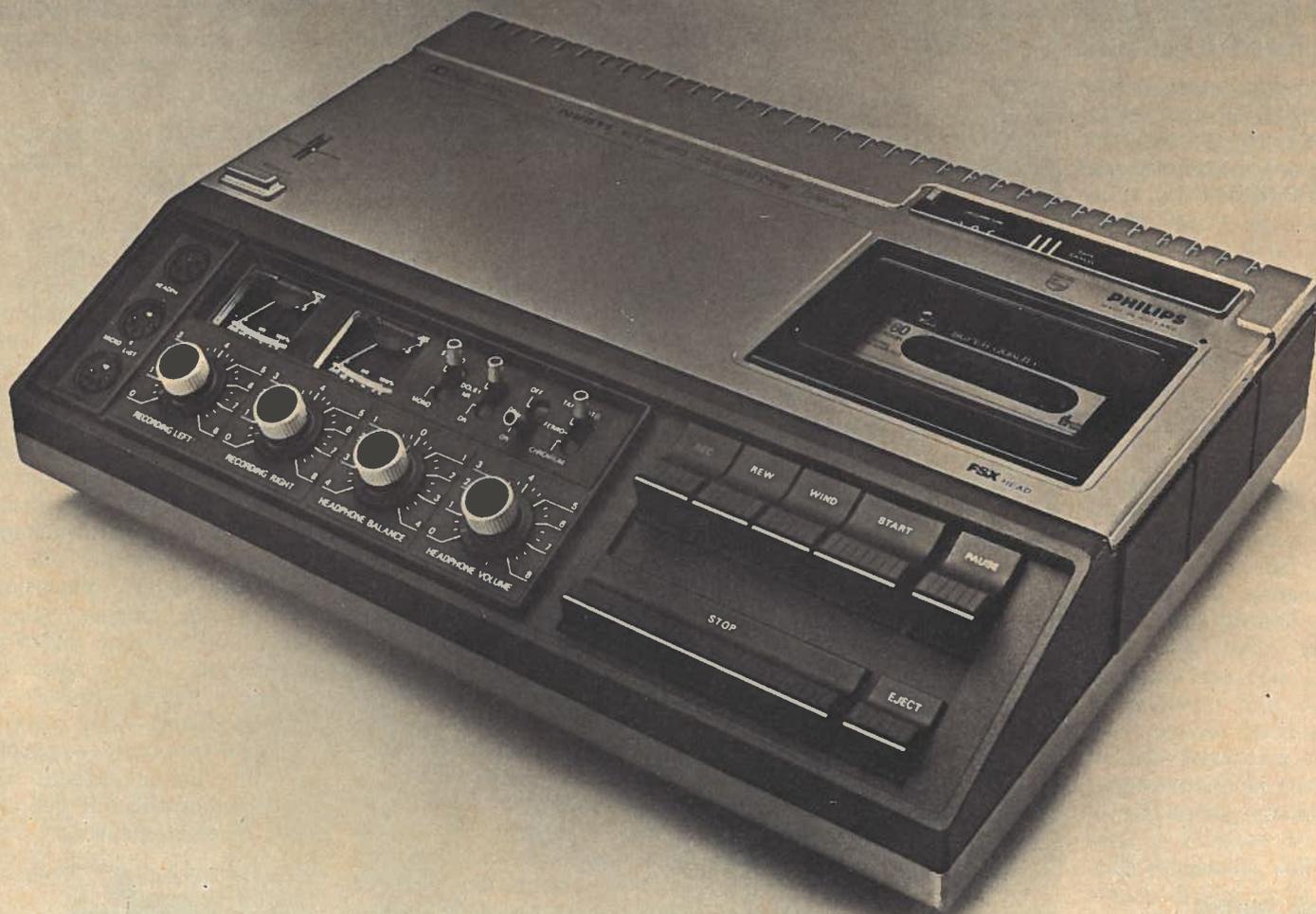
Le caratteristiche dichiarate dalla casa sono interessanti (la Yamaha in questo senso ha una politica corretta: dichiara sempre un qualcosina di meno), ad esempio il valore di *wow & flutter* è estremamente contenuto sullo 0,07% grazie al motore sincrono perfettamente bilanciato; ancora il rapporto segnale/disturbo supera i 48 dB (valore non eccelso, ma adeguato alla classe dell'apparecchio). Troviamo intelligente l'aver unificato in una sola leva i comandi di avviamento del piatto e di appoggio del braccio.

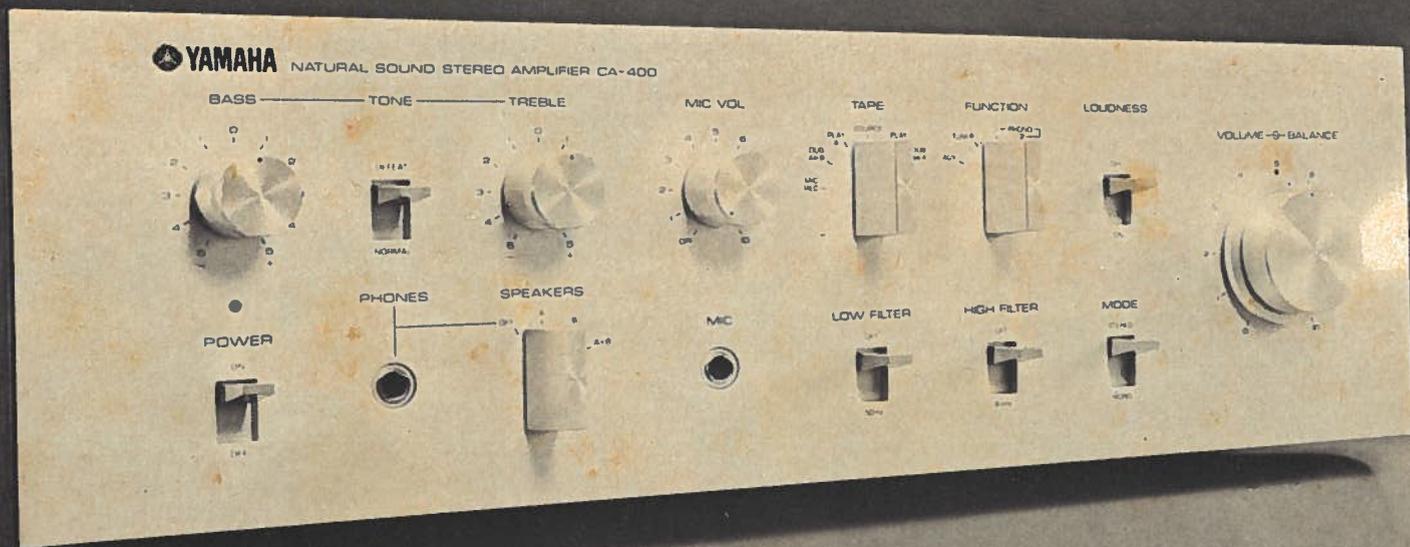
Socio «naturale» negli affari sonori di questo piatto è l'amplificatore stereo integrato Yamaha CA 400, apparecchio di piccole dimensioni e altrettanto sobrio nelle forme.

Ha una potenza continua (RMS) su entrambi i canali di 20+20 watt (8 Ohm) con risposta di frequenza dai 20 ai 20.000 Hz — ricordiamo che l'orecchio umano, e dunque anche quello di un hardrockmaniacco, viaggia giusto su questi limiti.

La distorsione armonica ha valori interessanti per tutte le uscite; esistono filtri per gli alti e i bassi, il «*loudness*», e tutti i comandi ed accessori degni di un apparecchio di alto lignaggio (utilissime le tre prese di corrente posteriori, di cui una collegata con l'interruttore dell'apparecchio, che evitano i soliti grovigli di cavi).

Le casse consigliate dalla casa sono le Yamaha NS 625 a





due vie (40 watt, 45-20.000 Hz), di ottimo timbro, munite di una leva per il controllo volume del tweeter, cosa fondamentale per la compensazione quando si aprono le finestre o si aggiungono o tolgano grossi mobili nel locale d'ascolto. Ci sembra doveroso un accenno alle cuffie prodotte dalla stessa casa, le HP 3, leggerissime, di basso prezzo (29.000 di listino) e con un'ottima risposta di frequenza (i soliti 20-20.000 Hz).

Restiamo ancora in Giappone per trattare un altro nome classico nel mondo dell'alta fedeltà: Pioneer. Questa casa immetterà tra poche settimane sul mercato italiano una serie di nuovi compatti dalle interessanti caratteristiche e dai prezzi, piuttosto contenuti.

Uno di questi compatti è costituito da un sistema stereo dotato di giradischi, sintonizzatore, amplificatore e piastra di registrazione a cassette a caricamento frontale. Il giradischi con trascinamento a cinghia e ritorno automatico ha una fluttuazione di velocità inferiore allo 0,08%

con un rapporto S/D maggiore di 63 dB, la testina è la vecchia PC 135 capace di sopportare senza soffrire dure battaglie con infiniti solchi.

La sezione di amplificazione ha una potenza di 2x10 watt a 8 Ohm, da una risposta in frequenza dai 35 ai 15.000 Hz, valore medio basso ma più che sufficiente.

Il sintonizzatore (FM, MW, LW) ha una soddisfacente sensibilità con ottimi valori di separazione stereo, il che significa poter ascoltare le tre bande radiofoniche senza interferenze e senza i noiosi ronzii.

Il registratore a cassetta, che come abbiamo detto è a caricamento frontale, viaggia sia con nastri *low noise* che al cromo (con quest'ultimo la risposta in frequenza va dai 40 ai 12.000 Hz). Tutte le altre specifiche tecniche fornite dalla casa sono di buon livello anche se complessivamente non si può parlare di HI-FI con questo genere di apparecchi dichiaratamente destinati ad un pubblico non super esigente.

Roberto
Brunelli

LA MAFIA



DEI GIOVANI



I PANTALONI

MAFIA

PLEASURE PANTS

DOPPIOVU'



LANCIAMO UNA CAMPAGNA
PER L'EDUCAZIONE
SESSUALE A SCUOLA:
RISPONDI AL NOSTRO
QUESTIONARIO.

BOB DYLAN.
TUTTA LA
STORIA DEL
POETA
DEL ROCK.



CINA:
L'IMPOR-
TANZA DI
ESSERE
GIOVANI.



- Eugenio Finardi "si" racconta
 - Una guida utile per comprare nei grandi magazzini
 - Fai da te una solida e colorata tenda dell'India
 - Come si ricicla (leggi "restauro" una vecchia moto)
 - Alla scoperta di Trento
- Spazio libero e fumetti per scrivere e ridere insieme

DOPPIOVU' è in edicola a 500 Lire