

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

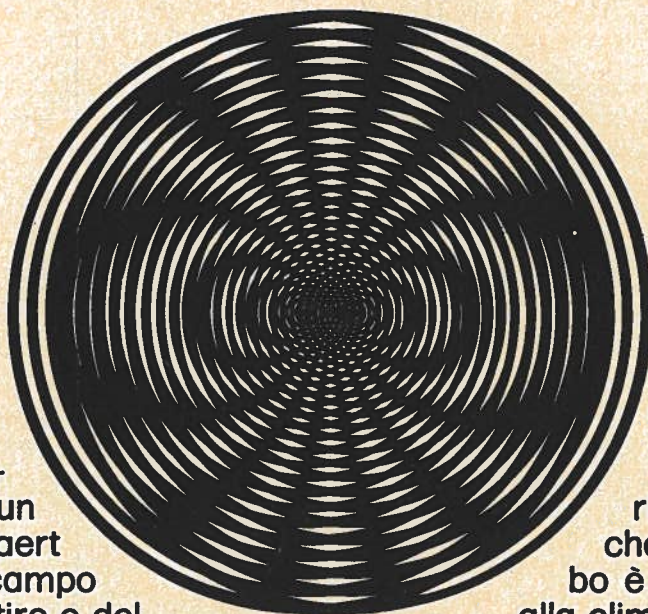
APRILE 77
ANNO 4° N.4
LIRE 1500



WHO I TESTI DEI PROGENITORI MOD
JONI MITCHELL HENRY COW TERRY RILEY
IL BLUES NERO E IL BLUES BIANCO
L'UNIVERSITA' DELLA DISGREGAZIONE
INCHIESTA SULLA CALIFORNIA 77



ASCOLTATECI



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

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



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



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



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

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



Posta

Ho qui sottomano il n. 2 di GONG del '77 dove ho trovato, mio malgrado, il disco dedicato a Neil Young. In due punti vorrei rivolgere la mia critica all'iniziativa.

1) Critica alle intenzioni: cioè quelle di dare attraverso un documento sonoro mensile un importante contributo culturale. A parte il fatto che chiunque legge GONG non ha certo bisogno di questi contributi, non è assolutamente in questo modo che si possono aprire nuovi spazi. Al contrario si ricade nel più bieco commercialismo.

2) Critica ai contenuti: Ci si domanda come si inseriscano questi miti (Pink Floyd, Neil Young) che voi in fondo non fate così che riconfermare, nel discorso d'avanguardia da voi portato avanti finora, nella demistificazione dei divi, nell'amore per il nuovo, nel rifiuto del revival. Quando poi nello stesso numero 2, Bolelli non inserisce (giustamente) personaggi ormai appassiti quali Pink Floyd e Young nell'ambito della musica creativa.

Come la mettiamo? Voglio formulare due ipotesi.

1) Ipotesi del consumo: GONG è in difficoltà, non ha soldi, per cui si aumenta il prezzo a 1.500, e sebbene con qualche sacrificio di andreottiana memoria la crisi è risolta. Il che, mantenendo intatto il contenuto (anche se dubito che una volta inserito nella spirale del consumo GONG mantenga la sua verginità) mi andrebbe abbastanza bene, se si parlasse chiaro e non si cercasse di spacciare per fatto culturale alternativo ciò che è solo una manovra commerciale.

2) Ipotesi della provocazione: avete voluto spararci questa novità nel basso ventre per vedere le nostre reazioni o forse per risvegliarci un po'. Senz'altro ci siete riusciti. D'altro canto secondo il vecchio proverbio « il gioco è bello quando è corto » non vorrei che esageraste e qualcuno (me compreso) si stancasse. Ciao.

Giorgio Giovannetti - Milano

Fino a due numeri fa avete fatto tutto il mio appoggio essendo l'unico giornale a parlare di musica creativa e a promuovere interessanti dibattiti, sul giornale e fuori. Con questa trovata del disco e del conseguente prezzo aumentato penso si stia eccedendo. Dov'è finito il giornale che prendeva in giro l'industria discografica tanto da annunciare falsi dischi di CSN&Y? In una tal merda da allegarne uno sul serio. Il golpe però non si ferma qui ma si accompagna ad un drastico taglio dello spazio a ciò che non è industria di consumo.

Non credo comunque che questa situazione sia dovuta a una scelta culturale: come innumerevoli altri giornali e periodici la situazione economica non dev'essere rosea, e considero il disco come un espediente per sopravvivere. Ma allora perché non avere il coraggio di dirlo a parole chiare e limpide? Se la risposta è che gli esiti sarebbero negativi non vedo che senso abbia continuare con il giornale, constatando le difficoltà economiche e la troppo avanzata proposta culturale. Se le concessioni al pubblico rincretinito dall'industria culturale devono essere fatte per questioni economiche, siano almeno fatte con intelligenza. Spero cioè in futuro di non dover spendere 1.500 lire per sbattere nel cesso il solito disco di merda, gettare nel caminetto quaranta pagine su ottanta e sperare che le quaranta restanti dicano qualcosa di intelligente, ma di leggere tutte e ottanta con interesse.

Really sorry.

« Charles Mingus » - Milano

Leggo da novembre GONG e mi sembrò subito bellissimo, come tuttora mi sembra, pur nella sua effettiva difficoltà linguistica che però non rappresenta un ostacolo insormontabile. Ciò che mi tagliò un po' le gambe fu il prezzo piuttosto salato (1.000). Col numero di gennaio poi cominciano le dolenti note: prezzo 1.500 lire, spiegate da un bootleg di inutili musicisti.

Ciò che di peggio c'è in questa operazione commerciale, che mai mi sarei aspettato da compagni come voi, è il fatto che, con l'intento di estendere il numero dei lettori di GONG, ci si è rivolti alla frangia di pubblico più qualunquista in fatto di musica (come è dimostrato dalla pubblicità inserita nelle radio chiaramente qualunquiste). Quindi un tale aumento di prezzo sarebbe stato sopportato solo nel caso che i dischi avessero riguardato maestri come Palestine, Lacy, Riley, etc.

Ci avreste guadagnato in termini economici e, quel che più conta, in credibilità. Ma già, anche i mensili di musica e cultura progressiva si devono (o si vogliono?) piegare alle dure leggi del mercato.

Una cosa resta scontata: non sopporterò oltre il numero di aprile questo ricatto e nonostante la rinuncia alle meravigliose ottanta pagine non comprerò più GONG se qualcosa non cambierà.

Mauro Turnu, Alghero



Cari amici di GONG,

Scrivo questa lettera in maniera sintetica soprattutto per fare alcune domande-considerazioni.

a) Perché avete interrotto il lavoro delle discografie? Voi forse non immaginate quanto sia informativo ma soprattutto utile sapersi orientare sulla discografia di gente come Dylan (anche se è un luogo comune), Donovan, Nitty Gritty, Gong. Solo per fare due nomi...

b) Perché i numeri recenti non hanno la grafica del primo GONG?

c) Sono totalmente d'accordo sulla linea « nuova » di GONG diventato solo ora di « cultura progressista ». Mi piacciono molto gli articoli che inquadrano la musica nel contesto più generale di tutta l'attività culturale. Molto belle sul numero di dicembre « Dietro la maschera il consumo » e « Scene calanti e scene crescenti ».

d) Prego vivamente tutti voi ed in particolare Riccardo Bertoncelli di volermi indicare una *bibliografia essenziale* (anche testi in inglese) che inquadrino il fenomeno pop e in special modo quello americano (escluso ovviamente le pubblicazioni dell'Arcana). Libri che raccolgano interviste o semplicemente fotografie (molto bello gli « Uni e gli altri »). Vi prego di indicarmi anche il modo più semplice e tutte le informazioni utili per poterli recuperare (se sono in vendita in Italia, fare i nomi delle librerie).

Sicuro di una cordiale accoglienza vi ringrazio fin d'ora.

Vincenzo Gonnella - Putignano



Contiamo sulla comprensione degli amici (e nemici) lettori se si sono verificati dei ritardi, a causa dei rinnovi contrattuali, nella stampa e quindi nell'uscita di questo numero di GONG.

CRONACHE

DI POVERI AMANTI.

Vecchi figuri stanno « sbattendosi » (così nel gergo dei fricchettoni, se è lecito) per tentare di recuperare credibilità, amore, successo. Leonard Cohen è in studio a Los Angeles, con la supervisione di Phil Spector, dove sta preparando nuovo materiale, con l'aiuto prestigioso di Bob Dylan e di Allen Ginsberg. Eric Clapton, invece, gioca la carta della « sorpresa », un po' risaputa un po' patetica; il mese scorso ha suonato in un piccolo villaggio del Surrey, Cranleigh, fingendo di ritornare indietro ai primi tempi « poveri », quando nessuno si dannava per affollare i suoi concerti.

Da ultimo, Nils Lofgren, già collaboratore di Neil Young, ci prova per l'ultima volta con la domanda di ammissione al Paradiso delle Superstars; tema svolto *I Came To Dance*, apprezzato con riserva da chi ha già ascoltato.

SOTTO IL SEGNO DEL CAPRICORNO

Mentre Corea ed Hancock si battono con risultati ineguagliabili per il titolo di peggiore in campo, qualcuno trova un doppio fondo nel limone rinsecchito del jazz-rock e ne estrae succo fresco. Il gruppo si chiama Capricorno, nasce dalle viscere dell'Orchestra; da un bizzarro rimpasto di generi che vede Guido Mazzon affiancato da Salvatore Garau, Sebastiano Piscitelli e Dino Martini (Stormy Six). Del Capricorno girano nell'underground milanese cassette dai suoni vivaci e non codificati, e il gruppo sta già andando in sala d'incisione (uscita prevista a maggio). Come se non bastasse, la nuova creatura è disponibile per feste e festival, tè danzanti e scontri a fuoco (Miles Davis si è reso irreperibile e il Perigeo ha già varcato i confini...).

Gong Gazette

notiziario intergalattico di musica progressiva

WATT FOR WYATT

Robert Wyatt è tornato a farsi vivo dopo lungo silenzio (nessuno ne sapeva più nulla dai tempi della collaborazione con Brian Eno per il quinto numero della *Obscure*) come ospite d'onore del pianista e compositore austriaco Michael Mantler. Con quel tale, Wyatt ha inciso per l'etichetta WATT (una sussidiaria della Jazz Composers'

Orchestra) una discutibile opera jazz, *Silence*, in cui compaiono anche Chris Spedding, Carla Bley e Kevin Coyne. Nessuna notizia, invece, del *long playing* solistico che l'ex batterista dei Soft Machine va preparando da tempo. La Virgin, attualmente innamorata di reggae, rifiuta di fissare una data precisa per la pubblicazione.

C'E' ANCHE QUALCUNO CHE SUONA!

L'O.M.C.I., sicuramente, il 16 e il 17 Aprile nel covo dell'Arsenale di Milano; il Revolutionary Ensemble, forse, a Padova a fine mese. Cossiga non ha ancora dato la sua adesione.

C'ERAVAMO TANTO AMATI.

I giorni 26 e 27 febbraio si è svolto, allo Statler Hilton Hotel di Nuova York, la terza Convenzione degli Ammiratori dei Beatles, periodico raduno che « fa il punto » sulla situazione della leggenda dei « favolosi quattro ». Questa volta, oltre alla proverbiale « asta » con rari, cimeli del quartetto, è stato proiettato un film girato nel 1962, al Cavern di Liverpool, pochi mesi prima dello scoppio della Beatlemania. Intanto, sul mercato discografico è aumentata paurosamente la temperatura beatlica, raggiungendo stati febbrili. La EMI sta definendo gli accordi per pubblicare un doppio disco live (il primo del complesso), legato al celebre concerto dell'Hollywood Bowl, 1964, mentre si annuncia anche un album di inediti riferito alla stagione « tedesca » prima del successo.

PUNK A ROTELLE.

Nel corso di un concerto in Florida (introdotto da una concione dell'artista sulla morte di quella che da sempre è la più florida regione americana), Patti Smith, spiccando un volo durante una canzone, si è procurata diverse fratture cadendo dal palcoscenico. Ricoverata immediatamente in ospedale, è stata ingessata e le sono stati applicati 22 punti di sutura per una lacerazione al volto. La nuova star del punk americano ha tenuto a sottolineare che non si trovava affatto in stato d'incapacità (droga o alcool) e che tutto è stato semplicemente frutto d'un deplorabile incidente.

Previsto un *bootleg* del concerto, con i rumori della caduta...



SORPRESA SORPRESA

Nell'uovo di Pasqua dell'Impulse c'è il diamante di un album doppio di inediti di John Coltrane insieme a Eric Dolphy (Village Vanguard, '61). Diamoci appuntamento alle recensioni del prossimo numero.

L'IDIOTA.

A conferma della scarsa considerazione che nutre nei propri confronti, Iggy Stooze ha deciso di titolare il suo prossimo album *The Idiot*. Il disco, prodotto da David Bowie, è il primo dall'epoca di *Raw Power*, molto discusso da critica

e pubblico. Assieme al *long playing*, Iggy (che compare in pubblico sempre a torso nudo e con pantaloni di cocodrillo) ha approntato una tournée che culminerà ai primi di maggio al rinnovato Rainbow di Londra.



PARTE IL CONSORZIO DI COMUNICAZIONE SONORA

Con l'ingresso della ZOO, l'etichetta gestita più o meno in prima persona dalla Premiata Forneria Marconi, sale per il momento a cinque il numero delle case discografiche consociate nel Consorzio di Comunicazione Sonora. Le altre, che si sono assunte direttamente l'impegno di dar vita ad un organismo unico di promozione e di coordinamento delle proprie attività discografiche, sono, come è ormai noto, la CRAMPS, la DIVERGO, l'ORCHESTRA e l'ULTIMA SPIAGGIA. Il Consorzio di Comunicazione Sonora, pur nella massima apertura indispensabile per un coerente sviluppo della sua attivi-

tà, pone statutariamente una discriminante, rivolgendosi a « quelle forze che intendono operare in rapporto dialettico col movimento operaio e con i movimenti di liberazione anticapitalistici ». Al di là di questo limite di statuto, nessun ulter-



iore impedimento è posto all'ingresso nel Consorzio di altre case discografiche. Al momento in cui andiamo in macchina sono già in avanzato stadio di definizione le trattative con la FOLK STUDIO di Roma e con la FONOPRINT di Bologna, mentre si attende di precisare la posizione

de I DISCHI DEL SOLE.

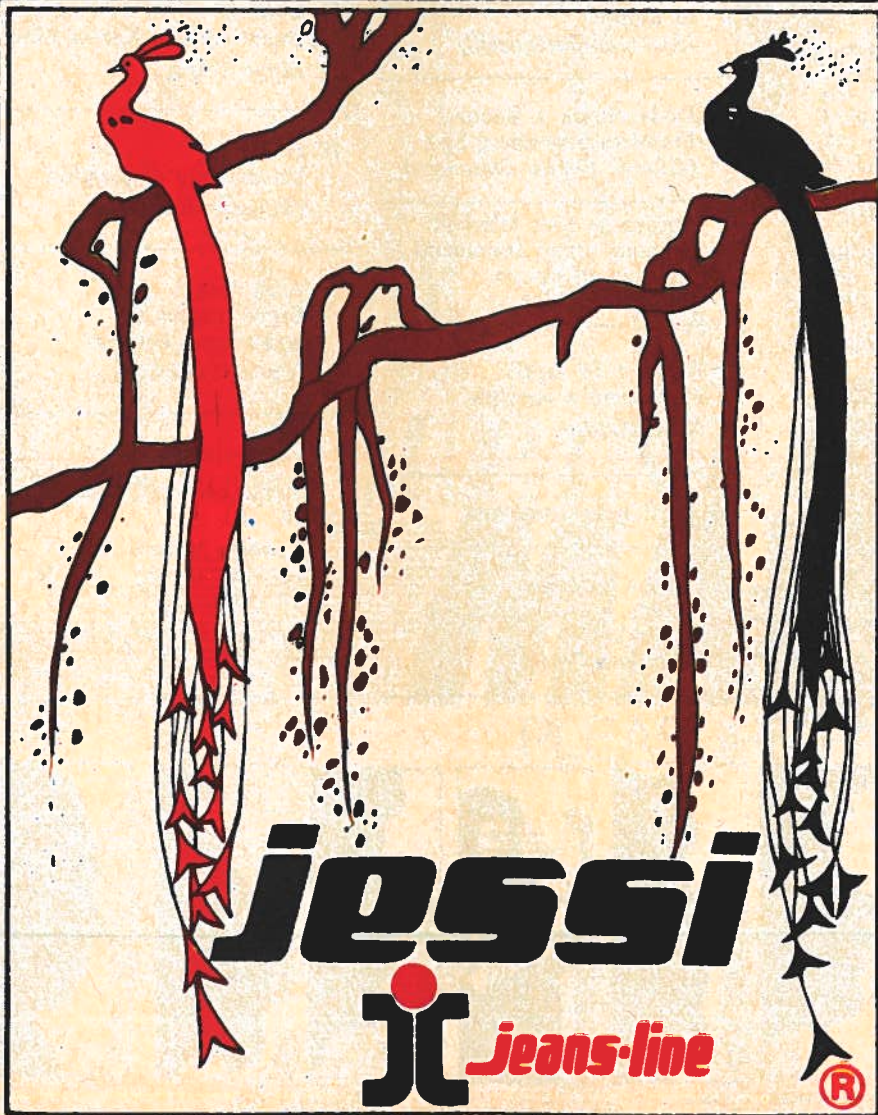
Ed ecco le prime uscite: 3 aprile: i 3 album soli di Tofani, Fariselli e Lacy per la Cramps-Diverso e due novità di Walter Marchetti e Peter Kottig per la Cramps-Nova Musica. 13 aprile: *Jet Lug* della PFM (Zoo Recs.). 16 aprile: un LP di can-

ti dei Beduini di Assuan (Divergo). 29 aprile: *Botte da orbi* di Roberto Colombo (Ultima spiaggia). 24 maggio: *L'apprendista* degli Stormy Six e *Concerts* degli Henry Cow (L'Orchestra). 7 giugno: *Daloi Polizei* del Gruppo Folk Internazionale e *Capricorno* (ancora per l'Orchestra).

INSEKTEN SEKTE E ALTRO

In una delle gallerie under più attive di Milano, la Out Off di Viale Montesanto 8, si è presentata recentemente la collezione Insekten Sekte del disegnatore Matteo Guarnaccia, 22enne rappresentante del movimento sotterraneo italico e illustratore spietato della sua povertà culturale. L'opera scritta disegnata e stampata da Matteo dal '69 al '76 e venduta occasionalmente per le strade di Brera rappresenta una mappa della degradazione della vita dell'ultimo decennio attraverso la prospettiva di un ragazzo che ha vissuto esperienze sessantottine, freak e comunitarie (e persino qualche collaborazione a Gong). L'intelligente iniziativa ha suscitato qualche brivido di nostalgia e (così si suol dire) un « vivace dibattito », come d'altronde è accaduto per tutte le recenti proposte dell'Out Off, comprese

alcune teatral-musicali: l'anteprima dello spettacolo *Baby Sitter* di Battiato, il recital di canzoni sulle libertà sessuali di Alfredo Cohen e l'ultimo progetto sonoro di Claudio Rocchi, *Mirage*. Nel corso di un concerto in Florida (introdotto da una concione dell'artista sulla morte di quella che da sempre è la più florida regione americana), Patti Smith, spiccando un volo durante una canzone, si è procurata diverse fratture cadendo dal palcoscenico. Ricoverata immediatamente in ospedale, è stata ingessata e le sono stati applicati 22 punti di sutura per una lacerazione al volto. La nuova star del punk americano ha tenuto a sottolineare che non si trovava affatto in stato d'incapacità (droga o alcool) e che tutto è stato semplicemente frutto d'un deplorabile incidente. Previsto un bootleg del concerto, con i rumori della caduta...



Direttore: Antonino Antonucci Ferrara

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

DIREZIONE/REDAZIONE Via Besana 2 - 20122 Milano; tel 781261.
PUBBLICITA' conc. escl. CEPE Compagnia Europea Pubblicità Editoriale s.r.l. - Sede e Direzione Generale: 20121 Milano, P.le Biancamano 2, telefono 666381 (5 linee con ric. autom.) - Telegr. CEPE, MI - Agenzie: 10129 Torino, C.so G. Govone 8, Telef. 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: Roto-coop, Via Romagna, Opera - Tipi e veline De Natale Antonio, Via Massarani 5, Milano, Tel. 5392427/5397614.

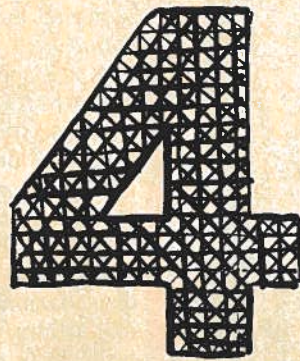
ABBONAMENTI: Editrice "La Stampatrice C. & C." S.r.l., Via Romagna, Opera (Milano) - Tel. 5241541-2-3-4-5 - Annuale: lire 15.000 - Semestrale: lire 8.000 - Copia arretrata: lire 3.000 (Versamento a mezzo assegno postale o circolare bancario) - Direttore Responsabile A. Sebastiani - Reg. Tribunale di Milano il 7-10-1974 numero 308.



Direttore



Caposervizi



Fotografie

Impaginazione
e illustrazioni

Cinema

3 Posta

4 Gong Gazette

8 Henry Cow:
L'avventura è solo
cominciata
(Franco Bolelli)

10 Intervista informale
di gruppo
(Franco Bolelli -
Peppo Delconte)

13 Incontro con Terry Riley:
Higher and higher
(Carlo M. Cella)

16 California '77:
Viaggio nell'oltretomba
futuribile
(Fabio Carlini)

19 Intervista a due reduci
(Carlo Tunioi)

22 Libri:
Egotrip alla californiana
(Gutenberg)

23 Who testi poetici:
Memorie di un giocatore
di flipper
(Riccardo Bertoncelli)

27 Dodecafonica e finanza:
Premiata Schonberg SpA
(Gianni Emilio Simonetti)

31 Ancora su Joni Mitchell:
Canzoni, teneri frammenti,
fantasmi di libertà
(Franco Bolelli)

34 Radio e Tv locali:
Pluralismo e sterilità
(Altri Media)

35 Musica & Candelotti

38 Trip a Sanremo:
E' ora, è ora, mediocrità
a chi lavora
(Fabrizio Caleffi)

40 Blues bianco e blues nero:
Un caso di appropriazione
indebita
(Riccardo Bertoncelli)

43 Oltre la filologia
(Franco Bolelli)

45 Teatro:
Malcostume mezzo gaudio
(Fabrizio Caleffi)

47 Live:
Mo/Rire a Paris!
(G. E. Simonetti - Silvia
Lelli e Roberto Masotti)

53 Studenti ed emarginazione:
L'Università delle
anime morte
(Mariella Gramaglia)

56 Un misterioso documento:
Elogio dell'austerità
(Stakanov)

59 Recensioni

66 Cinema:
Intervista alla Karma Film
(Enzo Ungari)

70 Hi-Fi:
Un esempio d'autarchia
(Roberto Brunelli)

76 Altri viaggi:
Breve mappa del
nomadismo europeo
(Carlo Tunioi)

Fotografie:

Silvia Lelli (47 - 48 -
50 - 51 - 52)

Roberto Masotti (9 - 11 -
12 - 13 - 14 - 15 - 35 - 36 -
37 - 49)

Agenzia Grazia Neri
(53 - 54 - 55)

LA MAFIA DEI GIOVANI



I PANTALONI

MAFIA

PLEASURE PANTS

Henry Cow

L'AVVENTURA E' SOLO COMINCIATA

ristagna in slogan epidermici, ma percorre splendidamente bisogni e desideri di vita. E proprio in questa qualità, che è la sorgente generatrice di ogni nuova espressività, sta il senso più pregnante dell'esperienza Henry Cow. Determinazione politica, progetto musicale, valori di vita, si combinano sui medesimi motivi, vibranti di squisita armonia e omogeneità. Così che le considerazioni in merito alla fisiologia umana si possono tranquillamente trasporre all'identità sonora. Entrambe si discostano dalle regole convenzionali, polverizzando ruoli e generi, con gioiosa disponibilità e disinvoltura. Per entrambe vivere è scegliere l'avventura aperta della possibilità.

Di questo spiegamento di risorse, le incisioni realizzate finora dispensano spunti fertili senza però cogliere la portata profonda. Che rimane fuori dai solchi di *Legend*, *Unrest*, *Desperate Straights*, acerbi e attraversati da ingenuità disarmanti, ma che appare con discontinuità anche nell'inquieto *In Praise Of Learning* e nel fervido *Concerts*, che riporta frammentariamente le fresche virtù delle immagini live.

Ma, oltre gli impacci di queste prestazioni discografiche, il linguaggio più recentemente maturato da Henry Cow sembra distendersi su onde più lunghe, spaziando con una scioltezza sconosciuta alle gesta trascorse. Gli impasti di colori denotano fantasia ariosa, i riflessi sono nervosi ed elastici, l'impianto sonoro sgorga sempre più spesso da quella vena di movimento che è il più bel segno delle sorprese che il gruppo sa innescare. Henry Cow, senza mai esalare i perfidi veleni della provocazione ostentata, pone la musica di traverso proprio facendo della creatività flusso ininterrotto, spostandosi fra contraddizioni soffici con voglia di stupire. Sulle persistenti figure di Chris Cutler, Tim Hodgkinson e della nuova Georgie Born, che è bassista e soprattutto violoncellista pregevole, Lindsay Cooper immagina femminile, riempiendo

Per questa gente vita, espressività, riappropriazione soggettiva e collettiva, han succo assai più dolce che non i frutti di plastica del successo, del posto in banca nel business musicale, del « buon-senso » abitudinario del benessere, cui troppi sacrificano se stessi. Al sistema dello spettacolo, insomma, Henry Cow non accordano una condiscendente non-sfiducia. Perché, anche quando pungono, i nuovi fiori dell'autogestione profumano più freschi, ed Henry Cow ne assaggiano caparbiamente tutti i petali: egualitarismo (nessuna gerarchia interna, pariteticità fra musicisti e tecnici del gruppo); adesione ai canali alternativi (nella sinistra senza riserve, ma anche per criticarne le troppe insipienze: ovvero, sinistra sì ma mica questa qui); coerenza umana, politica, sonora, praticata con naturalezza anche se ha per sgradevole compagna la povertà (dedotte le spese di gestione, ognuno può sbizzarrirsi con pressapoco centocinquantamila mensili).

E non c'è proprio inquinamento da retorica, in queste limpide linee di comportamento; nulla è più lontano dalla qualità del gruppo dell'enfatico compiacimento di sé, cupo, masochista e melodrammatico. L'autogestione, per Henry Cow, è ipotesi profonda, organica a un modo d'essere sincero e spontaneo. Non appartiene a funzionari atrofizzati, non mette l'anima bella della di-



Fred Frith



Tim Hodgkinson



Chris Cutler

lo spazio delle invenzioni con le movenze morbide dei suoi fiati; Fred Frith sistematizza con intelligenza più agile del consueto arrangiamenti e atmosfere, e sfodera chitarrismi di elegante funzionalità; e Dagmar, voce di struggente stupore, spalanca emozioni con quella sua espressività pulsionale di cui è veramente difficile non innamorarsi, a fondo. I nodi irrisolti non sono comunque scomparsi d'un sol colpo.

Così il vento della creatività femminile sembra spesso incautamente arginato. Così il suono si modella qua e là sui calchi di una certa abitudine, in particolare quando indulge a condensazioni solenni, calcando incresciosamente sul pedale d'una monoliticità pomposa e meccanica. La natura della sintesi, cioè, si sta affinando, approfondisce il respiro della propria immaginazione, ma conserva scorie pesanti, costringitive delle tendenze più lineari e spregiudicate. In queste contraddizioni stanno le questioni che Henry Cow ha da sciogliere. Perché nell'unità interna del gruppo, assolutamente non superficiale, rimane qualche intralcio agli stimoli delle personalità individuali, da Frith, che deve cercar nel solo l'esplorazione più conseguente del nuovo suono da chitarra, alla Lindsay, le cui proiezioni solistiche sono troppo poco assidue, alla stupenda Dagmar, impastoiata nella vischiosa metrica obbligata dei testi, e che sarebbe bello veder libera di scoprire le potenzialità profonde della sua sensibilità espressiva.

Attraversati internamente da queste problematiche, magari ancora embrionali, Henry Cow sono oggi in fase di transizione, succosa quanto sospesa; al gruppo non si deve certo chiedere di restringere i propri orizzonti di influenza, di incrinare il magnifico connubio fra « musica per tutti » e suoni raffinati, fra approfondimento e « comunicazione » non piatta. Al sostegno degli esercizi ormai identificabili Henry Cow può però rinunciare: può togliere le reti di protezione e slanciarsi senza timori nell'aria inebriante del non-detto, spostando il proprio centro di gravità verso i gesti più creativi. Dentro di sé ne ha davvero tutte le premesse.

Henry Cow

INTERVISTA (INFORMALE) DI GRUPPO





Dagmar

Un'intervista con Henry Cow, nonostante la naturale propensione antidivistica di ognuno di loro, è un'avventura, come è un'avventura tutta l'esperienza Henry Cow. Ritagliare lo spazio dell'intervista dalla loro vita, come angolo per discutere senza problemi, è veramente impossibile. E forse è meglio così, come è successo a noi: in piena notte, con tonnellate di strumenti e materiale vario da ricaricare sul camion, e poi fra i piatti di una pizzeria, con gli Henry Cow ad alternarsi al registratore, stanchi, indaffarati, affamati, pieni di splendida voglia di comunicare. Molto, troppo, finisce per non comparire qui: impressioni, scambi, sensazioni. Ma l'avventura è bella, anche se chiamarla intervista è forse soprattutto una gratificazione per noi, che l'abbiamo ricucita con fatica da esaurimento nervoso.

GONG: Premesso che tutti noi crediamo nella necessità di circuiti alternativi e nella coerenza delle vostre scelte, vorremmo sapere come vi ponete in rapporto alle difficoltà reali che incontrate nei circuiti nei confronti del pubblico e delle organizzazioni italiani oggi, e in genere quali problemi vi pongono certe scelte.

CHRIS: La relazione con il pubblico è soprattutto una nostra responsabilità. Quanto ai rapporti con le organizzazioni sono una dura realtà di cui siamo perfettamente consci: è un impe-

gno doveroso, ma anche molto faticoso e frustrante... Spesso in un tour come il nostro vi sono molte tappe in cui non si riesce a coprire neanche le spese. Eppure i concerti sono la sola nostra fonte di sopravvivenza.

GONG: Ma le organizzazioni della sinistra alternano purtroppo delle scelte coerenti con altre puramente commerciali. Cosa pensate di questo comportamento?

CHRIS: Beh non siamo certo in grado di giudicare tutte le scelte culturali di un'organizzazione con cui lavoriamo e comunque non è possibile per dei musicisti rifiutare le occasioni che vengono offerte... Certo io sono contro qualsiasi forma di opportunismo (politico e non), ma credo che esistano anche altre forme di opportunismo, come quello di una parte del pubblico che pretende di entrare senza pagare anche ai concerti alternativi, danneggiando musicisti e organizzatori.

LINDSAY: Forse, almeno per quanto riguarda le scelte musicali, non si tratta esattamente di opportunismo, ma piuttosto di insufficienza di criteri per giudicare e decidere una linea.

GEORGIE: Poi c'è anche un'altro fatto. Che purtroppo noi siamo descritti come un gruppo che fa musica d'avanguardia, che dev'essere per forza difficile, e questo spesso crea delle barriere di pregiudizi che rendono più arduo il contatto con il pub-

blico come con gli organizzatori. Questi pregiudizi non facilitano certo lo sviluppo di circuiti alternativi e l'eliminazione delle varie forme d'opportunismo.

GONG: In altri Paesi avete avuto esperienze diverse?

CHRIS: Sì, in Francia, dove ci siamo mossi con gli stessi programmi, ma molto meglio perché abbiamo trovato una diversa situazione strutturale. Quasi in ogni città francese esistono delle « case della cultura » molto funzionanti o qualche altra struttura del genere. Non esistono partiti ed organizzazioni politiche che si interessino direttamente dei concerti, e neppure organizzazioni culturali a livello nazionale come l'ARCI. Tuttavia in ogni città trovavamo delle diverse organizzazioni culturali o alternative (più o meno legate a quelle politiche) in grado di promuovere abbastanza agevolmente il concerto. E sopra-



Lindsay Cooner

tutto non esistono laggiù difficoltà per reperire sedi per una manifestazione musicale o culturale; in Italia invece il primo problema è quello di trovare un teatro o una sala disponibile e un minimo adatta all'uso.

GONG: Come concepite il rapporto tra musica e vita?

LINDSAY: Io posso basarmi sulla situazione inglese. Ebbene, da noi c'è la tendenza a raggiungere una dimensione molto professionale e alienata: si lavora per un certo numero di ore a fare il musicista come fosse un mestiere qualsiasi. Si svolge più o meno correttamente il proprio compito; poi, finito il tempo lavorativo, ognuno torna a casa propria e riprende i suoi problemi personali, senza però nessun collegamento con il mondo del lavoro. Questo è l'atteggiamento più comune in molti ambienti, da quello del rock a quello delle orchestre di classica. Noi semplicemente tentiamo qualcosa di diverso...

GONG: Che tipo di esistenza conducete in Inghilterra? Vivete insieme in una comune o qualcosa del genere?

GEORGIE: No, non c'è nessuna comune. Ognuno conduce la propria esistenza, ma restiamo sempre molto vicini. Non c'è differenza tra ambiente di lavoro e vita quotidiana. Ci vediamo molto spesso. Ognuno ha una sua disciplina e un rapporto con gli altri molto serio ed intenso, a livello di lavoro giornaliero. Anche quando non stiamo preparando un tour o un disco, ci vediamo quasi ogni giorno per studiare e provare insieme. E lo sentiamo tutti come un impegno reciproco.

GONG: Nel vostro metodo di lavoro qual è lo spazio che date a composizione e ad improvvisazione?

CHRIS: Tra improvvisazione e composizione c'è per me un rapporto dialettico: dalla musica improvvisata si assumono modelli e tecniche nuove che si usano poi nella composizione e la composizione sviluppa queste

scoperte con risultati che rientrano, vengono ripresi ulteriormente nel lavoro d'improvvisazione. Così i due elementi si intrecciano, distruggendosi e ricostruendosi reciprocamente in un moto continuo. Non si può dire che il punto di partenza (o quello d'arrivo) sia l'improvvisazione piuttosto che la composizione: si tratta di una situazione dinamica, ripeto di un rapporto dialettico, in cui tutte e due si rinnovano e ci rinnovano.

GEORGIE: La musica composta ha anche la funzione di sviluppare delle idee specifiche che da sola la dimensione dell'improvvisazione non potrebbe trovare. E' un alternarsi di elementi statici e dinamici che tende a sviluppare una determinata ricerca.

CHRIS: Per me nel nostro lavoro esistono due fondamentali punti di contraddizione: il « tempo » e il « numero ». In una composizione c'è soprattutto « tempo »: c'è una cosa concreta e stabilita; mentre nell'improvvisazione c'è in prevalenza il « numero », cioè gli elementi estemporanei e instabili che si



Fred Frith



George Born

sviluppano adesso (in un momento particolare) in rapporto con l'ambiente.

GONG: A volte nei vostri concerti si ha l'impressione che la parte improvvisata sia quasi esclusivamente monopolizzata da certi elementi del gruppo; per esempio Lindsay sembra a volte un po' sacrificata nella parte composta, e quindi con minor possibilità d'improvvisazione...

LINDSAY: Non c'è nulla di predeterminato in questo senso. Direi piuttosto che in confronto ad un organo o a una chitarra, il fagotto è più limitato come strumento solista.

GONG: Oggi però esistono strumentisti che sfruttano nell'improvvisazione ogni genere di strumenti (basta pensare a Braxton su uno strumento « limitato » come il clarinetto basso).

LINDSAY: D'accordo, ma mi sembra che Braxton suoni spesso da solo mentre io qui suono in un gruppo e devo tener conto delle necessità del collettivo.

TIM: Comunque, anche se è vero che il fagotto è uno strumento limitato, io penso che esistano possibilità di sviluppare cose nuove su qualsiasi strumento e credo che in futuro ci saranno sempre più occasioni di questo tipo.

GEORGIE: Nell'improvvisazione gli strumenti sono destinati a prendere diverse funzioni: c'è quello adatto — in quel determinato caso — a prender l'assolo, quello che svolge una funzione di colore, altri che sviluppano un dialogo. Queste funzioni però cambiano di brano in brano, di momento in momento, anche se può succedere che alcuni strumenti tendano ad assumere una funzione solistica predominante in rapporto ad altri.

GONG: Il vostro gruppo è formato pariteticamente da tre uomini e tre donne: si tratta di una scelta precisa? E comunque

cosa pensate della creatività femminile?

GEORGIE: Non è stata presa nessuna decisione particolare. Quel che posso dire da parte mia (come ultimo elemento femminile inserito nel gruppo) è che io ho semplicemente risposto ad un annuncio pubblicitario, per lo meno inconsueto, di un « gruppo che cercava un bassista (uomo o donna) ». Di solito cercano soltanto « un bassista » (e si sottintende uomo). Mi è parso un annuncio molto corretto: ho scritto e sono stata scelta.

LINDSAY: Quanto ad una creatività femminile autonoma, beh certo che esiste. Ma essere femmina e creativa è tutt'oggi più difficile che essere maschi e creativi, per ragioni oggettive... All'interno del nostro gruppo comunque, specie negli ultimi tempi, ho notato una tendenza a liberare sempre di più una creatività femminile.

Anch'io ho cominciato di recente a comporre per il gruppo... Nella musica che facciamo ora direi che si esprime sempre più chiaramente questa tendenza...

GONG: Parliamo delle origini. Henry Cow esiste più o meno dal '69 e alcuni di voi (Chris, Fred, Tim) erano presenti già allora. Tuttavia al disco siete arrivati più tardi. Cosa ha rappresentato questo lungo periodo di rodaggio?

CHRIS: Agli inizi si lavorava molto insieme, con accanimento, ma non eravamo ancora pronti per uscire allo scoperto. Eravamo una formazione piuttosto fluttuante, quasi tutti studenti

che non si guadagnavano ancora da vivere; uno di noi aveva la moglie che ci aiutava finanziariamente. E' stata una fase evolutiva lenta e difficile; ma era necessaria per imparare molte cose e trovare una propria strada.

GONG: Rispetto al periodo formativo degli Henry Cow quali sono state le influenze più importanti?

CHRIS: Le esperienze fondamentali sono state due: Soft Machine e Zappa. (Nel mio caso specifico Wyatt è stato uno dei due o tre batteristi che mi hanno maggiormente influenzato durante la mia formazione). Poi il nostro discorso si è sviluppato più autonomamente ed ognuno di noi ha portato all'interno del lavoro di gruppo un proprio contributo e una diversa formazione musicale segnata da passioni particolari; per Tim ad esempio quella per Coltrane, per me quella per Sun Ra e Bela Bartok, etc.

GONG: Che tipo di uso intendete fare del materiale musicale popolare?

CHRIS: Non credo che molti di noi abbiano fatto studi particolari su questo genere di musica (comunque meno di quanto ci siamo interessati di musica « colta »). Quel che è certo è che Henry Cow non vuol fare del folk. Per quanto mi riguarda, in Inghilterra io penso che il folk sia una musica morta e quelli che fanno del folk oggi portano avanti una proposta nostalgica e sostanzialmente reazionaria.



Tim Hodgkinson

GONG: In che rapporto si pone l'attività da solo di Fred con il lavoro del gruppo?

FRED: Quando ho deciso di fare il primo disco solo attraversavo un periodo di crisi: mi sentivo sterile e privo di stimoli. Ho sentito il bisogno di andarmene da solo in Studio e trovare qualcosa di nuovo dentro di me che mi ricaricasse. E penso di averlo trovato. Dopo quel lavoro ho portato nel gruppo delle esperienze nuove, utilizzabili da tutti. D'altronde nel gruppo sento di poter fare molte cose ma non tutto: ad esempio, da quando mi sono fatto costruire questa nuova chitarra elettrica, sensibilissima al tocco e molto duttile, mi rendo conto che non posso pretendere di fare nel contesto degli Henry Cow tutto quello che è possibile con un simile strumento. Così faccio qualche concerto e qualche incisione per conto mio.

GONG: Che valore date ai testi poetici? Non pensate comunque che possano essere anche piuttosto costrittivi sugli schemi musicali?

CHRIS: Ai testi diamo molto valore, sia per l'importanza delle tematiche affrontate sia per lo stretto rapporto con la componente musicale. Non direi che quest'ultima ne risulti troppo condizionata. Piuttosto può darsi che, per quelli che non capiscono subito il significato delle parole, i brani cantati possono sembrare impostati su schemi troppo simili. Ma sotto questo aspetto, bisogna dire che il nostro lavoro è ancora in una fase iniziale e i testi finora sono stati scritti tutti da Tim. Forse il nostro discorso apparirà presto più aperto, dato che altri componenti del gruppo stanno tentando di scrivere cose loro.

GONG: A me sembra che le potenzialità espressive della voce di Dagmar trovino uno spazio troppo stretto nei testi, che la escludono dal respiro dell'improvvisazione...

DAGMAR: Sì, io sento molto i testi che canto, ma certo limitano la mia espressione; le parole sono restrittive, e le interpreto come si può interpretare un pamphlet, ma la tendenza di Henry Cow è verso un cambiamento di questa situazione, una nuova evoluzione. Per me la voce non è uno strumento, non è oggetto staccato come questo, ma è dentro di me, è il mio modo d'espressione. Per questo scoprire tutte le possibilità è per me ancora più significativo.

Un grazie di cuore a Nick Hobbs.

FRANCO
BACCHI
PEPPO DELCONTE

Intervista a Terry Riley

HIGHER AND HIGHER

GONG - Quando fai un concerto e di conseguenza improvvisi, quanto c'è di predeterminato?

RILEY - In mente ho una visione generale del pezzo: uno schema in modo elaborato prima, nel senso di quali giri armonici usare, quali cicli ritmici, quali moduli. Non posso certo elaborare tutto prima perché non sarebbe più improvvisazione, ma so anche che certo materiale, certi cicli, certi schemi mi aiutano poi ad entrare meglio nello sviluppo.

GONG - Quali schemi ad esempio.

RILEY - Schemi musicali, cicli ritmici, cicli ripetuti, frasi ripetute che generano altro materiale.

GONG - Come funziona il collegamento fra la tastiera e la piastra di registrazione? Sai bene che quando il pubblico vede un regi-

stratore s'immagina immediatamente l'uso di bande magnetiche preparate; nel tuo caso la funzione del registratore non è quella che generalmente si ritiene. Sei disposto a spiegare una volta per tutte come funziona il collegamento fra la tastiera dell'organo ed il registratore?

RILEY - E' molto semplice. Il segnale originario giunge direttamente ad un canale (il sistema è stereo, ovviamente). A quel punto il segnale viene registrato dalla piastra e ritorna una frazione di secondo più tardi all'altro canale: lo stesso identico segnale...

GONG - Quanto misura la frazione di secondo?

RILEY - Ecco è questo il punto, è per questa ragione che il Revox è importante. Lo spazio esistente

fra le due testine di un registratore non è sempre uguale; praticamente in ogni registratore c'è una distanza diversa, per quanto minima. Per questa ragione il registratore che mi avevano procurato in un primo momento mi costringeva a suonare più velocemente. Lo schema è molto simile a quello di un **canone**.

Ci sono differenti note: A, B, C, D (le chiamo con le lettere dell'alfabeto senza badare al loro valore musicale), e questo è il segnale « live ». Queste note vengono registrate e rimandate al secondo canale, così che le successive note che io suono vengono a sovrapporsi a quelle suonate precedentemente e si ritrovano a suonare insieme. Lo schema risulta dunque questo: A; B sovrappo-

sto ad A; C sovrapposto a B; D sovrapposto a C, e così via. E la musica è tutta composta in questo modo, in stretta correlazione con questo ritardo. Così le frasi che scrivo, sono composte avendo sempre in mente il « ritardo » col quale ascolti ciò che hai suonato prima. A volte capita che le note registrate vadano d'accordo con quelle che si viene suonando; a volte ciò non succede. Alcune frasi si cancellano le une con le altre. Se suonano un po' più velocemente avviene una sfasatura; a volte può succedere d'avere A, B, A, B, A, dove B (nota « live ») non si sovrappone ad A, A'' non si sovrappone a B'', B''' non si sovrappone ad A'''. Il « ritardo » è una specie di **matrix**: è come suonare sempre con la propria ombra. E qualche volta la gente non capisce quanto sia importante... pensano che si tratti di una specie di « echo machine ». Non si tratta di una « echo machine ».

GONG - In sostanza sei sempre costretto a confrontarti con ciò che suoni in un certo momento e con ciò che hai suonato una frazione di secondo prima...

RILEY - Certo, e sei sempre costretto a metterti in relazione, in sintonia con quello.

GONG - Vieni costantemente modificato da ciò che hai appena suonato.

RILEY - Sì.

GONG - Presente e passato...

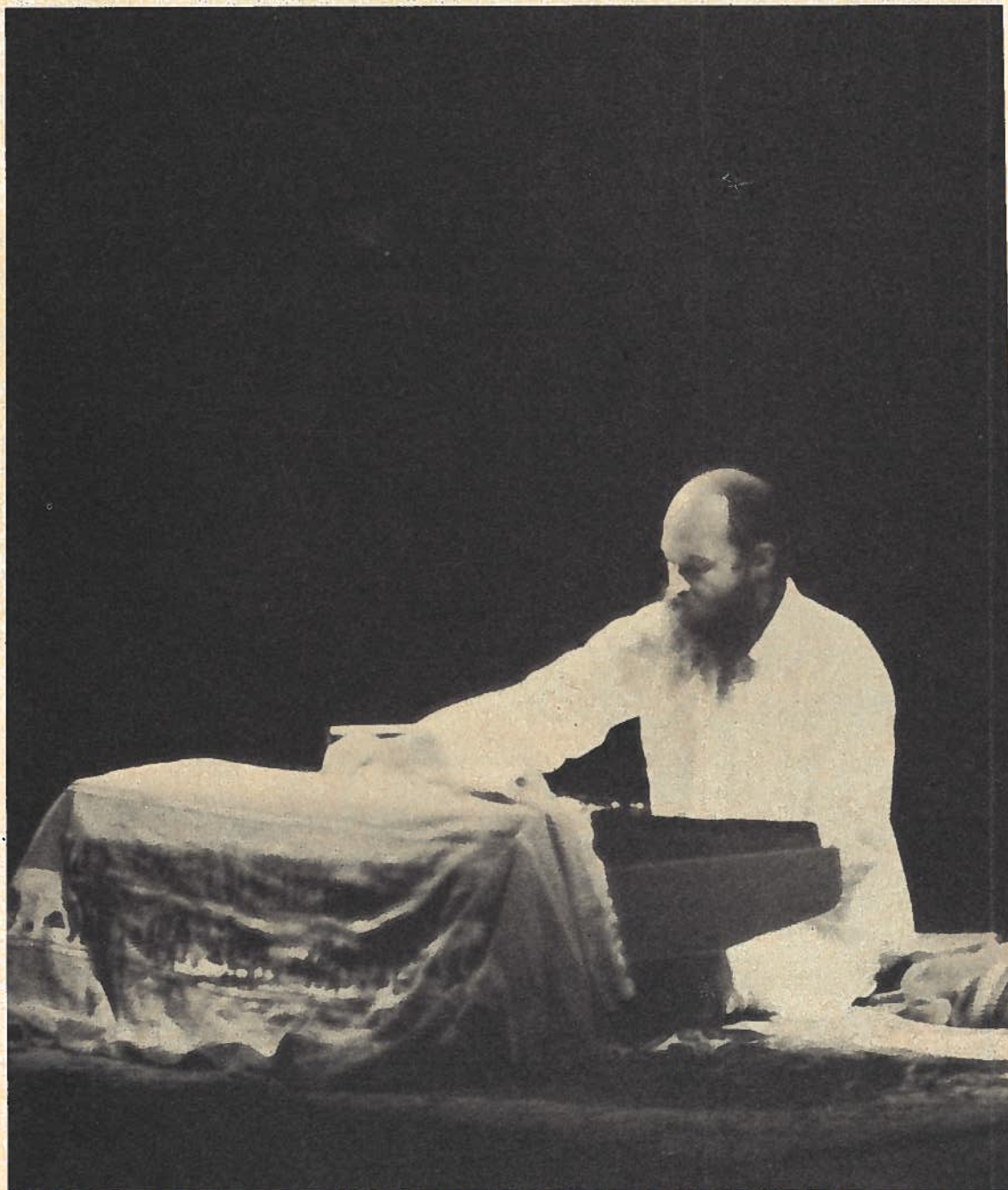
RILEY - ... nello stesso tempo. Legati insieme strettamente: una « storia » quanto mai recente. Molta gente pensa che io abbia nastri preregistrati, il che non è affatto vero: toglierebbe quella spontaneità che io voglio mantenere nella mia improvvisazione. Io voglio essere il più possibile spontaneo, non potrei mai inserire qualcosa di preregistrato nel nastro.

GONG - In questo tuo particolare uso dei mezzi elettronici, questo tuo suonare per « canone », in questa onestà nell'uso degli strumenti elettronici viene voglia di trovare un contenuto ideologico.

RILEY - Per la verità non è un'idea di carattere intellettualistico, ma piuttosto di carattere pratico, nel senso che tu ascolti una perla (un suono) pieno di schiuma che trabocca: questo precede e questo segue subito dopo. E' come se si incrementasse la profondità di ciò che stai facendo. Suonare le stesse cose sul solo organo può essere ugualmente interessante, ma questo sistema ti fa veramente entrare in un'altra dimensione.

GONG - Ti costringe inoltre a suonare e pensare in tempi musicali molto rapidi.

RILEY - Beh, fino ad oggi ho accumulato abbastanza esperienza affinché il suonare oggi col « ritardo » risulti per me un riflesso automatico. E' come rendersi perfettamente ed immediatamente



conto del luogo in cui mi trovo e di conseguenza rallentare tutto... riesco ovviamente ad usare questo sistema perché mi piace. **GONG** - Tu stesso hai accennato al fatto che apprezzi molto Keith Jarrett ed il suo modo di suonare. In che modo è possibile un parallelo fra il tuo modo di atteggiarti dietro la tastiera dell'organo ed il suo modo di porsi di fronte alla tastiera del pianoforte? **RILEY** - E' un paragone di carattere formale. Io sento solo che lui suona in maniera spontanea direttamente dal cuore alla punta dell'e dita. Lui suona esattamente quello che prova in quel momento, ed è strettamente correlato con esso. Inoltre è un improvvisatore dotato di grande talento, ed è anche dotato di una tecnica pianistica veramente eccezionale, oltre ad una grande sensibilità pianistica. Non so se io mi possa mettere in qualche modo in relazione col suo approccio musicale, ma sento che egli conduce veramente bene quel che fa e che è molto difficile arrivare al suo standard di valore che è veramente alto.

(Dalla sala predisposta per il concerto, dove Riley ha lasciato le sue apparecchiature in un intervallo delle prove, esce il suono del suo organo Yamaha sul quale si esercita il tecnico al quale poco prima di venire con noi Riley ha raccomandato di non suonare per non starare l'accordatura la tastiera. Riley guarda per aria e sorride rassegnato).

GONG - In genere si dice che gli strumenti elettrici sono sempre uguali a se stessi, non sei dello stesso parere?

RILEY - No, non so, io sento quasi sempre il mio strumento modificato quando lo suona qualcun altro, ed ho anche provato altri strumenti simili, suonati da altri musicisti, e li ho trovati modificati.

GONG - All'incirca come un pianoforte acustico abituato ad una certa mano... Pensi che possa essere appropriata una definizione della tua musica in termini di «raga elettrico»?

RILEY - No, non penso che si possa trattare di raga. Ho studiato a lungo il raga, ho studiato molta musica indiana. Il raga è una forma musicale molto specifica, molto antica e specifica, che non può essere suonata su di un organo. Per esempio la forma del raga si adatta perfettamente alla voce, perché la voce può adattarsi perfettamente a quello che il raga è: nel raga non ci sono note perfettamente separate, Do, Re, etc., come in un organo. Nel raga tutto avviene fra le due note, muovendosi in alto ed in basso tra i due picchi, i due gradi; questo è il raga. In un organo non potresti far questo. Quello che invece avviene, che penso avvenga nella mia musica, è che la concentrazione nelle idee musicali, nello sviluppo, può renderti più consapevole ed anche rendere la tua consapevolezza più completa, più profonda all'interno delle tonalità, dell'interazione fra le tonalità e farti sentire «higher». E poi il raga è sempre melodia, pura melodia; questa musica sull'organo

ha molto più a che fare con «patterns», con temi, con schemi e giri armonici...

GONG - Ma non con gli accordi, tu non usi quasi mai accordi, la disposizione verticale della musica...

RILEY - Sì io uso pochi accordi...

GONG - Preferisci molto di più usare la musica in senso orizzontale piuttosto che in quello verticale, come nel raga; in questo senso pensi che sia possibile fare un parallelo?

RILEY - Sì un parallelo, ma non è la stessa cosa. Molta gente che studia musica indiana non riesce a capirlo. Io l'ho studiata a lungo, e vado verso quella direzione, ma sono un musicista occidentale e cerco di sviluppare la musica occidentale ad uno stadio più alto che percepisco nella musica indiana in termini di meditazione e concentrazione. La mu-

sica indiana ha scopi molto diversi da quelli della musica occidentale. Io sento che la musica occidentale fino a questo secolo è stata troppo per la gente dedita a comporre grandi disegni, grandi affreschi: un grande dramma in musica. La musica indiana è fatta per la meditazione, per il raggiungimento di una coscienza superiore.

GONG - Ma è anche una musica fatta più per chi suona che per chi ascolta; a me personalmente va benissimo: sono dell'opinione che la musica bisogna farla e non ascoltarla soltanto.

RILEY - No, è una musica fatta per tutti e due, anzi è una musica fatta più per chi ascolta. Poi sono dell'opinione che un buon musicista è prima di tutto un buon ascoltatore, soprattutto un musicista che si dedica all'improvvisazione. Questo è un fatto

del quale mi sono convinto molto tardi: che l'ascoltare ed il fare musica vanno strettamente insieme.

GONG - Esattamente quando hai cominciato a suonare questo tipo di musica?

RILEY - Dieci anni fa.

GONG - E prima?

RILEY - Suonavo pianoforte... Improvvisavo in un sacco di maniere diverse, ma non in questo modo. Usavo un sacco di materiali, di differenti tipi di musica.

GONG - Jazz, per esempio?

RILEY - Sì certo, jazz.

GONG - Che tipo di jazz?

RILEY - A quel tempo ero molto interessato alla musica di John Coltrane.

GONG - E fra i pianisti?

RILEY - McCoy Tyner. Ho suonato anche ragtime. Ma dieci anni fa ho cominciato a suonare in questo modo e da allora ho sem-



pre sviluppato via via questo discorso.

GONG - Tutti siamo molto incuriositi da ciò che facevi prima, dal terreno sul quale è poi cresciuta la tua musica.

RILEY - Io no (ridendo).

GONG - Molti nuovi musicisti passano o sono passati attraverso l'esperienza del jazz.

RILEY - Certo. Il jazz è importante, soprattutto un musicista che si dedichi all'improvvisazione prima o poi arriva a suonare jazz, perché il jazz è l'unica forma di improvvisazione occidentale tuttora viva. Non ce ne sono altre. La musica classica non ha improvvisazione alla sua base, ma io ero comunque insoddisfatto dal tipo di improvvisazione jazzistica « mainstream », canonica quando la facevo... non saturava la mia pelle e la mia idea sul far musica.

GONG - Così ad esempio il free jazz non era certo nella tua...

RILEY - Nella mia « fede ».

GONG - Tu personalmente che cosa pensi dell'improvvisazione « free »?

RILEY - Io penso che il free jazz sia un maestro morto della musica occidentale... io non penso che abbia la possibilità di vedere... Insomma in ogni cosa come nel free jazz, niente è libero, ma l'idea di mettersi a suonare senza schemi non corrisponde mai alla realtà, perché ci sono sempre un sacco di cose che gettano ombra, che modellano, che influiscono su ciò che stai per suonare. Lo so bene perché anch'io ho suonato con questa idea.

GONG - Ma non è vero che il musicista di free sia veramente convinto di essere totalmente libero nella musica che fa.

RILEY - Sì, ho capito, ma non mi sembra che ciò che viene chiamato « free jazz » sia abbastanza stabile da formare una tradizione. Comunque nella musica io non amo l'aggressività. Io amo la musica che mi rende « loving » che mi fa sentire « high ». E poi la musica è un campo così vasto...

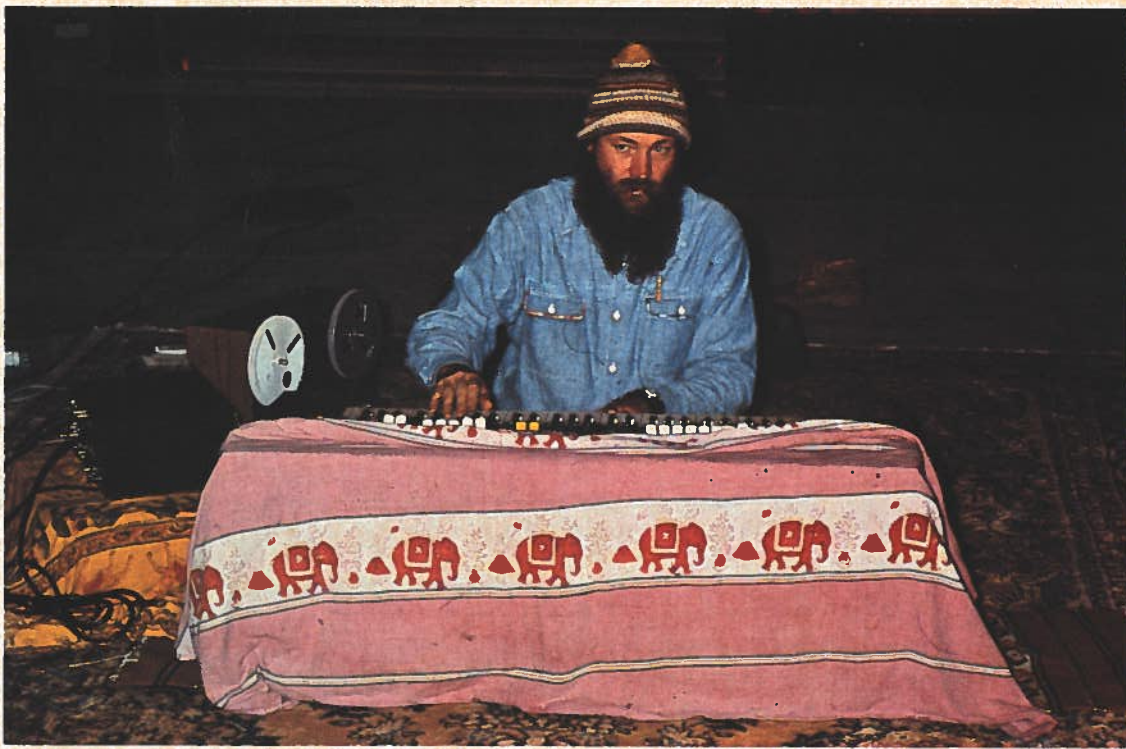
GONG - Anche tu pensi di porti sulla scia della tradizione?

RILEY - Il campo in cui opero è estremamente tradizionale, così come le idee formali, ma amo anche le cose ben organizzate, che vanno oltre la forma, e che trascendono gli schemi che si sono imposti loro.

GONG - Mi sembra che ci sia una linea comune nella musica americana di oggi riguardo alle « cose ben organizzate »... faccio riferimento alla musica di Phil Glass, di Steve Reich...

RILEY - Non mi sembra che ciò sia vero... Steve Reich: l'ho incontrato quando facevo in C, ed a quel tempo lui non faceva affatto la musica che sta facendo oggi. A quel tempo faceva una musica molto diversa, del tipo di quella che fa Luciano Berio insomma. **Violin Phase** lo fece dopo che suonò nella registrazione di **In C**: cambiò stile, imitando meccanicamente quello che stavo facendo. Ma lui è veramente molto meccanico nel suo approccio con la musica.

La gente è solita metterci insieme, ma io non sono d'accordo.



lo giudico i musicisti dal « feeling »... Insomma forse ci può essere qualcuno che adotta il tipo di improvvisazione di Charlie Parker, ma questo non vuol dire che poi egli riesca veramente a suonare come Charlie Parker. Trovo che sia un errore quello di voler mettere insieme i musicisti in « scuole » soltanto perché un gruppo imita la musica di un altro gruppo. In questo senso io mi sento molto più vicino a La Monte Young, perché c'è della affinità. Non ho mai incontrato personalmente Keith Jarrett, ma quando mi sono messo ad ascoltare la sua musica ho capito che stava succedendo qualcosa di bello. E questi musicisti capiscono come l'improvvisazione consista nel saper muovere le note secondo la nostra volontà... l'energia arriva direttamente alla tastiera e di nuovo alle mani... io non potrei assolutamente fare quello che fa Keith Jarrett, ma questo è quello che sento.

GONG - Oltre a Steve e Phil che, come hai detto, hanno approcci molto differenti dai tuoi, quali altri musicisti americani senti vicini al tuo approccio musicale? David Behrman forse...

RILEY - Mah, apprezzo molto David Behrman, mi sembra che il suo approccio sia molto più penetrato nel fatto elettronico...

GONG - C'è comunque in comune una specie di giocosità...

RILEY - Parlare di altri musicisti, soprattutto dall'interno è sempre difficile. C'è un generale fraintendimento nel pubblico riguardo ai musicisti in generale. Molta gente pensa per esempio che siccome due musicisti provengono tutt'e due dal Nord-India allora sono necessariamente musicisti dello stesso tipo. Io conosco bene la musica indiana: ad esempio Ravi Shankar è un grande entertainer col sitar (sai con tabla e musicisti tutt'intorno, etc.). Pandit Pran Nath appartiene alla più antica tradizione dell'India. Tutt'e due

appartengono al campo di quella musica profondamente spirituale che è indipendente dal pubblico di fronte al quale la si suona. Tutt'e due sono musicisti indiani, ma la loro musica è completamente differente. Attualmente il problema maggiore di un musicista è quello di canalizzare l'energia che gli scorre attraverso quando suona in pubblico. In un musicista io personalmente cerco la profondità e la completa dedizione a quel che fa. Mi piacciono tutti i musicisti, quelli di free-jazz etc., ma quello che è veramente importante è che egli sia concentrato completamente in quel che fa e che si lasci andare.

GONG - In America molti musicisti sono costretti a fare molti lavori, per vivere, come insegnare ed altre cose, per quanto ti riguarda come stanno le cose?

RILEY - Mah, io insegno, faccio concerti, registro, faccio dischi, insegno...

GONG - Che cosa insegni e dove?

RILEY - Al Mills College di Oakland. Insegno raga nel Nord-India, e improvvisazione pianistica. L'attività del musicista ha molto a che fare con l'esercitazione pratica... ma del resto nella vita di tutti c'è qualcosa che non si ha voglia di fare.

GONG - Domanda classica: sotto che profilo vedi la tua influenza su certa musica pop. (Tangerine Dream etc.).

RILEY - I musicisti pop sono sempre alla ricerca di nuovi modi d'organizzare la musica. Non penso che i Tangerine Dream siano uno sviluppo della mia musica, si tratta di una deviazione, di una variazione da quell'idea, è tutto molto ben « worked out », e per la musica pop si tratta di una via piuttosto interessante; ma ho sentito solo un paio di albums loro: **Phaedra** e non ricordo più quale...

GONG - In un'intervista Phil Glass ha detto che musicisti come lui, come te ed altri che utilizzano

strumenti elettronici non hanno nulla da imparare dalla musica pop tranne la qualità del suono. Pensi che questa idea possa essere sostenibile?

RILEY - Suonare musica amplificata è una delle ragioni per le quali i musicisti pop hanno bisogno di molto denaro da impiegare nel perfezionamento dei sistemi di riproduzione; del resto rappresentano anche l'unico mercato possibile per questi sistemi, e contribuiscono ad incrementarlo... sai Paul McCartney, Jefferson Airplane usano migliaia di sound-systems. Ma la mia strada ora è quella di progredire molto più come musicista indipendentemente dai sistemi di riproduzione e di amplificazione. Mi interessa molto di più quello che un musicista può fare da solo in stretta relazione con la sua anima, col suo interno. Quello che un musicista deve fare è sviluppare il suo interno... La musica oggi si sta muovendo molto velocemente, tutta la musica oggi si sta muovendo molto rapidamente; probabilmente è il periodo più complesso della storia della musica perché ritroviamo musica giavanese, balinese, indiana, sudamericana, cubana, elettronica tutta nello stesso tempo. Penso che si vada verso una musica più semplificata. Per questo la musica pop è uno dei campi nei quali tutto è più fitto, dove tutto avviene contemporaneamente. Sai, quando si ha 16-17-18 anni si vuole conoscere tutto subito e nello stesso tempo, si vuole avere nuove idee, ma quando diventi più vecchio hai bisogno di andare più a fondo nelle cose. Io oggi ascolto pochi dischi, pochi nastri e mi dedico interamente alla pratica della musica, perché voglio andare dentro.

Carlo Maria
Vella

California 77

VIAGGIO NELL'OLTRETOMBA FUTURIBILE

Della California su GONG si è parlato spesso; per evocare i fasti creativi della West Coast musicale ed i deliri compiaciuti della beat generation, e per rimpiangere, ultimamente, i tempi lontani del dolce feeling targato Frisco. Più in là non si è andati, probabilmente per pudore, e forse anche per paura di infrangere i sogni conservati nel fondo della propria discoteca. E' facile e pericoloso ad un tempo parlare della sabbia di Santa Barbara o dell'ex libreria di Ferlinghetti, dello zen comunismo o di Edmund G. Brown, il più giovane governatore degli USA « democratico, conservatore, liberale, asceta, cattolico, buddista... », di Berkeley Barb o di Big Sur. Ed è così che la California ha trovato posto tra una statuina cinese ed un vaso liberty, e lì è ammuffita, tranquillamente, nell'attesa che il solito archeologo venisse a togliere le ragnatele ed a rinfrescarla con un buon bicchiere di barbera.

Frattanto, come si dice in tutte le novelle, i giorni scorrono nella clessidra del tempo... Topanga, una zona residenziale nei dintorni di Los Angeles: giovani, donne panciute, bambini, « pantere grigie », avvocati delle middle class si accalcano nudi sui prati ed attorno alle piscine

dell'Elyseum Field, « centro di sviluppo del potenziale umano ». Si lascia la Chrysler all'entrata, si salgono i pochi gradini davanti alla reception e si è accolti da una quindicina di guru ammiccanti: — « Non siete mai stati laggiù?... Uh! Scoprirete delle cose straordinarie » —. La piccola folla dei nuovi adepti si scioglie attratta da questo o da quel barbuto personaggio, « ore 13 autipnosi, arte e meditazione »... E' il nuovo modo per passare un week end: iscrizione circa ventimila lire, a parte le tariffe per le scoperte mistiche, i viaggi cosmici, l'agopuntura, il footing, e così via. Il giocattolo presenta un certo fascino: coltivare il proprio corpo, il cuore, rinforzare l'anima, i sensi e darsi l'aria di aver superato, attraverso la tecnica dello sfioramento, qualsiasi inibizione sessuale. Le pratiche di liberazione sono cento, mille ed ogni guru ha l'esclusiva su un piccolo orticello psicosomatico; unici sono comunque gli scopi: mettere ciascuno in comunicazione con gli altri, con la natura, con le energie del cosmo, ma soprattutto con se stessi. Almeno così si legge nei dépliant pubblicitari.

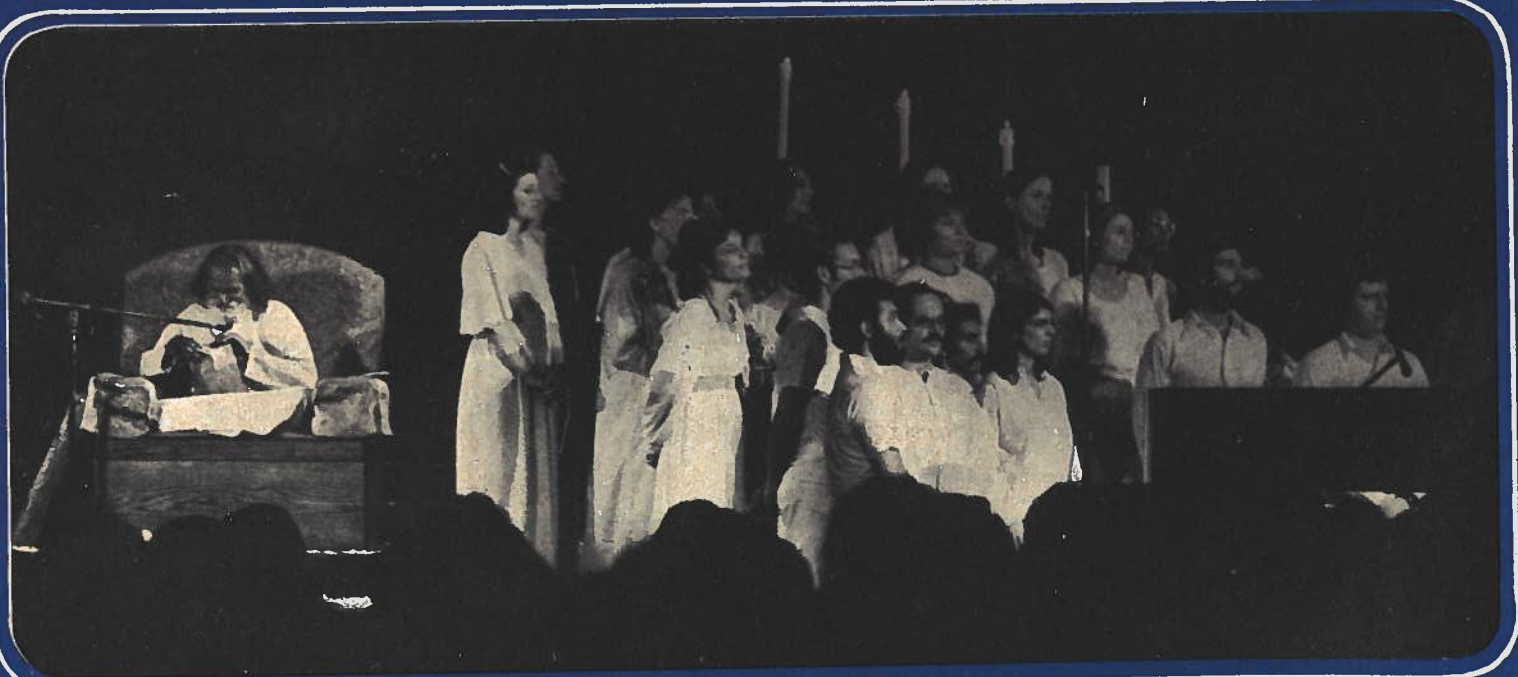
L'idea, peraltro, è molto vecchia; gli hippies ne avevano parlato, un giorno, e sulle

sponde dell'oceano invocavano meno ruffianescamente l'energia universale. E spandevano fiori progettando un'armonia che fosse diversa, utopica, liberatoria. Qualche anno fa.

Poi anche i falchi delle middle class, scesi dalle periferie residenziali di San Diego, di Los Angeles, di San Francisco, di Santa Clara hanno scoperto il piacere della sperimentazione sull'anima e il corpo, ma nella loro cecità ne hanno affidato la gestione ai re del pop corn. Il direttore dell'Elyseum Field, che si definisce « un professionista della comunicazione », ha un pedigree del tutto invidiabile: ex pugile, ex scenografo della Paramount, ex fotografo di nudi; la stessa cosa vale per Werner Erhard, padrone di ben sedici centri di « comunicazione » ed ex venditore di vetture d'occasione, ex rappresentante di libri, ex proprietario di boutiques. E l'elenco dei nomi e dei mestieri potrebbe continuare all'infinito: ma l'America, giusto, non è il paese dei self-made men?

Finita l'ingenuità dei giovani pazzi degli anni '60, il culto dell'IO si è trasformato, come tutto in California, in un business. L'industria del « fatevi da soli il vostro IO » possiede una tal corte dei miracoli di guru, psicoterapeuti, la-

ma, dervisci, bioconsiglieri, ecologisti dell'anima, venditori di Dio, ciarlatani, da far invidia all'Oriente più affascinante e misterioso. « In cinque anni » — ha detto Jerry Rubin — « sono riuscito a provare la Gestalt, la Bioenergia, i massaggi, il footing, l'alimentazione vegetariana, il Tai chi, l'ipnosi, la danza moderna, la Meditazione, l'agopuntura, la Sessuologia, i seminari Erhard, Arica, il controllo mentale Silva,...: una macedonia di Nuova Coscienza ». Seguendo l'esempio dei vecchi deraciné, oggi integrati nella formula aberrante dello zen comunismo, le classi medie, senza abbandonare né il lavoro né le loro sicurezze, hanno deciso di cedere un altro hobby; così nei drugstore dell'anima si vende la felicità in pillole e si conquistano diversi livelli di coscienza senza il minimo sforzo, almeno da trenta dollari in su. I californiani, che sono riusciti a comprarsi prima un'auto, poi due auto, tre auto, una televisione, due televisioni, una casa, una piscina, una famiglia, questa volta, per completare l'opera, bazzicano i supermarket dell'IO: è in ballo il magnifico acquisto di una nuova personalità, garanzia sei mesi dall'ultima seduta — con vibrazioni comprese —. Perché senza feelings il pro-



dotto è da gettare o da sostituire con un'etichetta più sicura; magari con lo « jacuzzi » californiano: una vasca piena d'acqua calda continuamente rinnovata da getti tonificanti dove ci si abbandona, a seconda dei casi, alla lettura, alla riflessione, all'alcool, agli sfioramenti erotici.

Ma la strada per raggiungere il fatidico IO è dura, specialmente per i dolci piranas del Golden State. Altro che tinozze da attraversare! Ci sono montagne di macchine, di porte blindate, di vetri anti-proiettile, di sistemi d'allarme, di minicalcolatori e di ghetti poveri, di aspiranti suicidi, di alcolizzati, di chicanos sottopagati e superepressi, di freaks ecologi strapazzati. In altre parole, una duplice barriera rende poco agibile il percorso verso l'Eden del corpo e dell'

anima minacciandone ad ogni istante la transibilità: un ammasso di metalli ed un mucchio di ossa si stendono infatti davanti alle Cadillac che cercano l'IO. E' che i californiani delle middle class vivono il rapporto con l'esterno attraverso la mediazione delle macchine e della tecnologia, che sentono addirittura come universo indispensabile alla sopravvivenza. Il braccio che si prolunga nel volante, il piede nel pedale, l'occhio nell'immagine, il cervello nel minical-



colatore tascabile sono il sintomo di un accresciuto rapporto di dipendenza sulla strada per trasformarsi in rapporto di totale simbiosi a favore della macchina. La strategia ipertecnologica ricaccia l'uomo nel ghetto dell'impotenza e della frustrazione: « I californiani si sentono nudi quando, lasciata l'automobile e la casa superprotetta, si avventurano per le strade delle loro grandi città... », ha detto una giornalista francese; ed è vero.

La ricerca di una più concreta autenticità personale si scontra con l'inautenticità del macchinismo avveniristico. Non a caso le pratiche mistiche o psicosomatiche si riassumono qui in manuali di rapida consultazione capaci di garantire la felicità senza perder troppo tempo, e soprattutto senza mettere in discussione il rapporto alienato con la realtà che sta intorno. La tensione verso una « nuova qualità della vita » — lo slogan è di Jerry Brown, governatore dello Stato, e non di un renudista nostrano — tradisce il desiderio di riuscire ad accordare pacificamente la pratica del consumo e lo sviluppo « armonioso » dell'IO. E' la ricerca di un nuovo equilibrio, che senza costringere il cittadino dorato ad abbandonare la sudditanza amata — odiata nei confronti delle macchine, gli garantisce il libero innalzamento della psiche. Ovverossia, il viaggio per i sentieri della felicità e del nirvana.

L'ego-logia, una « scienza » di cui gli abitanti di Frisco conoscono quasi tutto, ha, in California, una connotazione dichiaratamente classista. Il paradiso interiore è infatti riservato solo alle anime elette delle middle e high class, ed è poi un regno ben rispettoso dell'individualità volendo ghettizzare l'IO in un limbo piacevole fuori dalle contraddizioni sociali. In altre parole, la ricerca di se stessi non significa, come si potrebbe pensare, ricerca di un nuovo rapporto tra individuo e realtà esterna — realtà delle macchine, ma anche realtà di emarginazione, di sfruttamento, di lotta —, ma solamente estrapolazione dell'IO dal contesto sociale e sua beatificazione standardizzata. Il contatto con il nuovo è allora, per molti versi, solo



un ripiegamento su se stessi che si realizza nella contemplazione di un'immagine già pronta e confezionata.

Il desiderio di una « nuova qualità della vita » si traduce nella pratica quotidiana di accantonamento di tutto quanto possa sembrare spiacevole, disturbante, noioso. Che dal punto di vista sociale significa metter da parte le contraddizioni profonde e dedicarsi a quello strano fungo che è la democrazia alla californiana. Attraverso le centinaia di comitati per la difesa di..., la base elettorale, soprattutto le middle class, si inventano decine di mulini a vento contro cui scagliare le proprie lance.

Può capitare così che i cittadini della California scendano in lotta contro il governatore per contestargli qualche provvedimento che riguarda la viabilità, o le discriminazioni nel consumo, o ancora le tasse sui gatti e sui cani. In California non si potrebbe vivere senza quell'incredibile kermesse che è l'attività dei comitati. « ... La democrazia è considerata come un gioco di cui si possono sempre migliorare le regole. In funzione dell'interesse pubblico. O — e questo è il rovescio della medaglia — in funzione dell'interesse privato. Da cui i più strani conflitti: sindacati di nuotatori contro sindacati di appassionati di surf oceanici

co... » ha scritto Jacqueline Remy sintetizzando in pochissime parole dinamica ed esemplarità della democrazia alla Jerry Brown.

La California, in ogni caso, è il sintomo degli Stati Uniti; cioè, vive in anticipo, o più intensamente, quello che altrove deve esser ancora vissuto o compreso. E non per strane atmosfere profetiche o medianiche, ma perché il Golden State è un concentrato di ricchezza, produttività, ambizione, intelligenza, delirio, e come tale catalizza con maggior intensità e prontezza i problemi che lo attraversano.

Attualmente, ad esempio, è uno degli Stati all'avanguardia nell'affrontare i nuovi spauracchi del sogno americano: le fonti di energia e la distruzione della natura. Si intensificano così le ricerche sull'energia solare, si sperimentano nuovi metodi, si aprono decine di laboratori e di centri di ricerche e nello stesso tempo, proprio da parte di coloro che combattono la battaglia ecologica ritirandosi nei boschi di Greenfield, si tentano nuove strade per procurarsi l'energia.

Si sta riprogettando la California o anche il nostro universo, quello degli indiani metropolitani che assomigliano come gocce d'acqua ai ribelli di Rubin, dieci anni fa?

A proposito del futuro, è uscito proprio in questi mesi un libro intitolato *Ecotopia*, dove si immagina la vita in California e nell'Oregon attorno all'anno 2000. Nelle strade di San Francisco non ci sono più auto: sono stati piantati degli alberi. I trasporti sono pubblici e gratuiti. Gli ecotopiani sono vestiti elegantemente ed allegramente, anche se ignorano le fibre sintetiche. I jets supersonici non possono più attraversare il loro cielo, il governatore è una donna; la droga, la prostituzione, il gioco non sono più reati: gli uomini si dedicano a rituali guerrieri, i bambini imparano a coltivare la terra...

Ma un vecchio saggio, in un angolo fuori del romanzo, dice anche, in segreto, che il 2000 sarà l'anno della fine del mondo.

Fabrizio
Carlini

California 77

INTERVISTA A DUE REDUCI



Micki Ceresa e Robert Shirer sono due giovani appena tornati da un viaggio in California. L'occasione di un'intervista con loro seppur realizzata in gran fretta e in fortunate condizioni ci è parsa preziosa. Non è infatti la voce di due « esperti » ma una testimonianza viva che può aiutarci a comprendere la realtà (non mitizzata) di questa terra e le sue prospettive future.

GONG: Per iniziare, uno sguardo panoramico generale...

M. C.: Ricca, stato fra i più popolati d'America, la California, contrariamente a quanto si pensa, non è l'isola progressista degli USA, ma una regione attraversata da contraddizioni politiche, sociali ed economiche. Basta pensare che al confine con il Messico, al sud, dove sorge San Diego, nuovo centro dei ricchi californiani, esistono immense baraccopoli di messicani in attesa di entrare più o meno legalmente negli USA e che vengono usati come manodopera di riserva. Se c'è San Francisco, ad esempio, si trovano case belle e non solo funzionali; la gente bada al vestire, inteso non come moda, ma perché ha un minimo di gioia nel mettersi addosso gli abiti. C'è un gusto per la vita in California che ha attirato tutte le persone che avevano questa necessità: giovani soprattutto. Ma in più c'è una ragione politica: è dai rivolgimenti degli anni '60 che in California e soprattutto a San Francisco, la gente viene lasciata vivere come vuole e questo per creare una valvola di sfo-

go a tutte le tensioni libertarie e politiche degli USA. Gli « sballati » che hanno sintomi di insoddisfazione o di ribellione vengono nella Bay Area perché possono fare ciò che vogliono e perché trovano degli spazi di vita facili (in California esiste uno dei migliori sistemi assistenziali dell'America). Così non disturbano l'intero Paese.

GONG: Ma perché proprio in California nascono nuovi modelli di vita e si inventa la storia « futura »?

M. C.: Io credo che tutto questo nasca dallo spirito della nuova frontiera: sono arrivati qui i più disperati; chi si trovava senza speranza da altre parti, tentava la propria esistenza nella zona all'estremo ovest (il clima e altri fattori ambientali ne hanno favorito lo sviluppo). La California, in sostanza, rappresentava un mito diverso da quello di tutto l'ovest: si andava con il gusto del vivere. Infatti, solo in California esiste un certo gusto estetico di stile europeo; a San Francisco, ad esempio, si trovano case belle e non solo funzionali; la gente bada al vestire, inteso non come moda, ma perché ha un minimo di gioia nel mettersi addosso gli abiti. C'è un gusto per la vita in California che ha attirato tutte le persone che avevano questa necessità: giovani soprattutto. Ma in più c'è una ragione politica: è dai rivolgimenti degli anni '60 che in California e soprattutto a San Francisco, la gente viene lasciata vivere come vuole e questo per creare una valvola di sfo-

go a tutte le tensioni libertarie e politiche degli USA. Gli « sballati » che hanno sintomi di insoddisfazione o di ribellione vengono nella Bay Area perché possono fare ciò che vogliono e perché trovano degli spazi di vita facili (in California esiste uno dei migliori sistemi assistenziali dell'America). Così non disturbano l'intero Paese.

GONG: Visto che stiamo parlando di San Francisco, cosa sta avvenendo attualmente in questo ghetto d'oro. Esiste ancora il Movement?

M. C.: Il Movement di tradizione memoria, con le manifestazioni immense, le occupazioni in massa e gli scontri con la polizia non esiste più, ma non per questo è finito: è solo cambiato, come è cambiata la realtà del Paese. La repressione ha picchiato, il Vietnam è finito, il Potere si è stabilizzato. La risposta naturale è un periodo di riflessione, dove esiste soprattutto un lavoro costante e continuo nella vita quotidiana e nelle attività politiche di quartiere, che sono la base dell'Alternativa americana. E questo aspetto del movimento a San Francisco è vivissimo: ogni giorno sorgono situazioni nuove, iniziative che nascono, crescono e cambiano con rapidità impressionante. Per capire come questo sia possibile, bisogna sapere che la maggioranza dei giovani sopravvive con il sussidio statale di disoccupazione, con i buoni cibo, con l'assistenza sanitaria gratuita.

Ogni 15 giorni code di giovani vanno negli uffici del **Social Security** a ritirare i soldi, non tanti ma sufficienti per una città « alternativa ». Avendo questo reddito sicuro, possono disporre di tutto il tempo liberamente, dando sfogo alla propria creatività. Questo stato di cose, da « mini paradiso terrestre » (soldi, niente lavoro salariale, creatività), è però anche l'origine di quel vuoto che, nonostante tutte le attività, si sente in sottofondo (e che i giovani stessi sentono). C'è un po' il senso del consumo della creatività, di azioni che non arrivano mai a toccare le istituzioni, il potere vero e quindi finiscono presto o vengono riassorbite, oppure immediatamente represses dalla polizia. C'è una effettiva mancanza di collegamento (nonostante la produzione incredibile di giornali e riviste) soprattutto tra città e città, e tra stato e stato. La stampa ufficiale non manca di fare propaganda alla nuova « calma » generale. D'altra parte, considerato il contesto storico culturale americano, forse il lavoro sul personale è l'unico modo per cambiare qualcosa alle radici senza essere immediatamente spazzati via. Tanto più che, e speriamo non sia solo una impressione, basterebbe forse soltanto un nuovo elemento unificante, per richiamare tutti nelle strade.

GONG: Ma cosa è rimasto delle lotte, della forza del Movement a San Francisco e in California?

M. C.: Del movimento nato nelle



Università e nelle lotte per il Vietnam, è rimasto ben poco. Da un lato, perché nelle Università la reazione è stata durissima, rendendo gli studi pesantissimi, (niente più salario se non a un numero estremamente selezionato di studenti), dall'altro la guerra in Vietnam è finita, ed è finito questo forte motivo coagulante di tutte le forze progressiste (pacifisti, libertari, marxisti). Non avendo lavorato sulla propria situazione di classe, sono mancati gli obiettivi e i riferimenti. Adesso è un po' tutto frazionato, ognuno riflette e studia i tempi nuovi.

Il movimento che ha resistito di più agli sbandamenti politici ed esistenziali è stato quello delle donne, che pur diviso in miriadi di gruppi a seconda del campo di intervento (omosessualità, legge, media, teatro, musica, medicina, ecc.) ha una forte omogeneità di intenti.

La scorsa estate, di notte, si è tenuta al Central Park, New York City, una grossa manifestazione contro la violenza, tema unificante di tutte le donne per l'anno '77. E il fatto è molto importante se pensiamo che in piazza non si scende.

Altro forte gruppo che è venuto crescendo con gli anni è quello dei Gay, che è arrivato ad occupare un intero quartiere (Polk Street) a San Francisco; di conseguenza tutte le infrastrutture connesse sono diventate Gay: negozi, ristoranti, locali ecc... E' la maggiore concentrazione Gay in America.

GONG: Quindi, ci sono delle forze, dei gruppi, e soprattutto delle strutture che continuano la strada aperta dal '68?

M. C.: Sì, certo, come già dicevo si svolgono miriadi di attività, si pubblicano centinaia di bollettini, di giornali. E su questo punto, indubbiamente, sono stati fatti molti passi avanti: basta pensare agli omosessuali, che hanno un quartiere intero per loro e nessuno li tratta come bestie rare. E, poi i rapporti tra bianchi e neri sono migliori che in altre parti dell'America. Ancora, c'è una rete di strutture e servizi per la comunità che funziona realmente: un esempio sono le « free-clinic », che assicurano un servizio sanitario gratuito e ben organizzato instaurando un rapporto umano tra medico e paziente, tra struttura e gente. I trattamenti non sono solo di medicina occidentale, ma anche di quella orientale; viene poi insegnato al paziente ad autocurarsi, ad essere consapevo-

le del proprio corpo. Ci sono poi tantissimi spazi per sentire musica ed incontrarsi, per chiacchiere, gruppi teatrali di strada che compaiono in ogni occasione coinvolgendo la gente in una partecipazione di corpo e mente. Il più noto di questi gruppi, la San Francisco Mine Groupe, sarà tra qualche mese in Europa. Da vedere.

Sotto tutto questo poi, c'è ancora una dimensione politica, quella dell'Underground da leggersi non secondo l'accezione anni '60 ma come movimento clandestino. Esistono cioè dei gruppi come le nostre BR e i NAP. Il loro lavoro politico è rivolto in direzione delle minoranze, del proletariato e del sottoproletariato, non più dei ceti medi o degli studenti.

Essi utilizzano la lotta armata come il mezzo più forte di contrattazione, per precisi obiettivi, che in genere sono fabbriche, banche, supermercati...

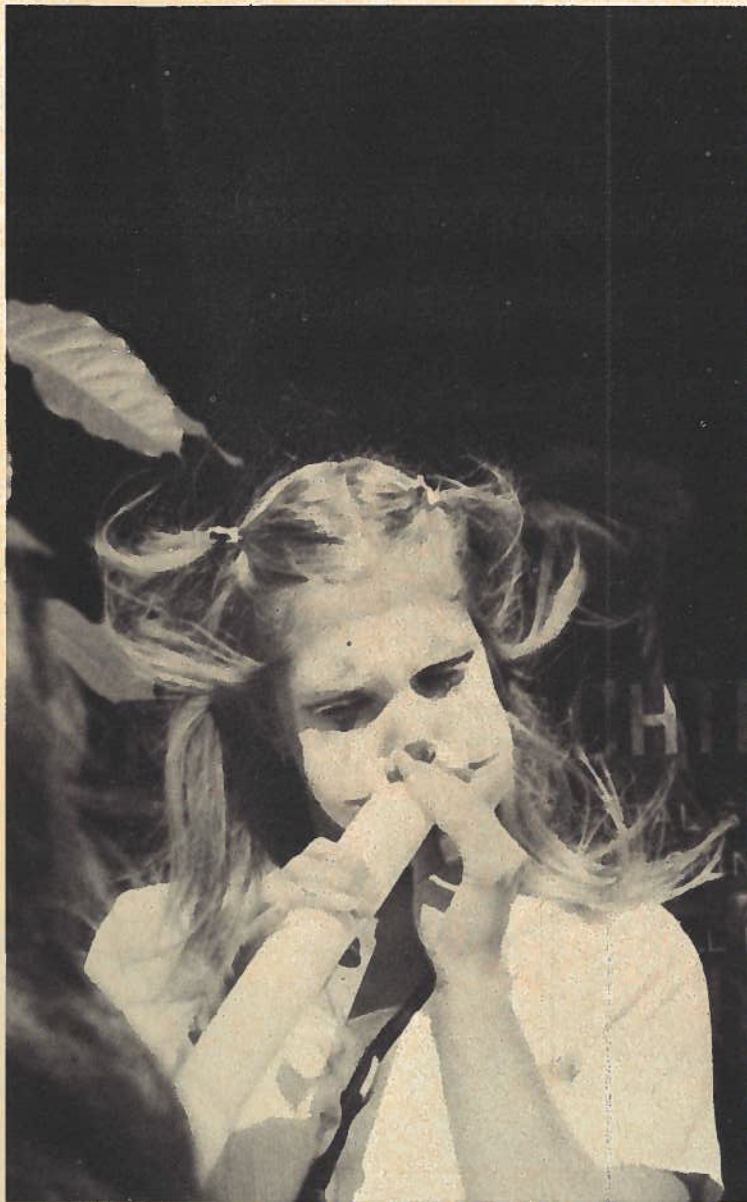
GONG: Quanti sono questi gruppi? Come sono organizzati?

M. C.: Innanzitutto questi gruppi sono pochi, e presenti soprattutto in California. I più importanti storicamente sono i Weather People, ex Weathermen (hanno cambiato nome perché era sessista), perché sono stati tra i primi ad introdurre la lotta armata nella scena americana. Ora stanno vivendo un periodo di studio e di riflessione con letture dei testi sacri di Marx e Lenin, e sembrano orientarsi verso una svolta politica più di classe. Il gruppo che oggi è maggiormente alla ribalta per l'organizzazione e il numero degli attentati è il New World Liberation Front. Il loro campo principale di interesse sono le carceri (riescono tra l'altro a fare entrare il loro giornale clandestinamente, a due fogli per volta).

Nell'area di San Francisco hanno però altri precisi obiettivi, come la P. G. & E. (l'equivalente della nostra ENEL, privata). Sulla P. G. & E. hanno concentrato diverse azioni, facendo attentati, boicottando i lavori al fine di poter dare gratuitamente la luce ai sottoproletari e ai pensionati. Accanto alla lotta armata, una parte del gruppo lavora « overground », tenendo i rapporti con l'esterno e intervenendo soprattutto nei quartieri per gestire il vero e proprio lavoro politico. Per esempio, dopo gli attentati vanno nei quartieri per conoscere gli umori e le reazioni della gente. Si occupano anche dei problemi della casa: individuando gli abusi edilizi e le case proletarie malconce, costringono i padroni di casa a non costruire o ad aggiustare le vecchie case degli operai pena la denuncia legale o l'attentato.

E sembra che effettivamente abbiano un seguito popolare non indifferente: c'è da considerare anche che i loro volantini o le loro pubblicazioni non compaiono e non vengono distribuiti nelle « librerie di sinistra » o nelle scuole, ma nei supermercati e nei luoghi di incontri dei quartieri proletari.

E' interessante notare come sia organizzata la parte « overground » del gruppo: 1) New World's Mu-



sic, è la sezione che pubblica dischi e cassette di musica politica, e parallelamente fa anche lavori più commerciali per finanziamento. 2) Poor People's Press, è la casa editrice che stampa pamphlets e bollettini del gruppo. 3) Information Relay, è l'ufficio stampa che tiene i collegamenti con i media. 4) Intelligence Units sono le cellule che lavorano nei quartieri.

Di recente sono nate, accanto a questo grosso gruppo, le « People's Light Brigades », che hanno come principale obiettivo la famiglia P. G. & E.

Altro gruppo sono le George Jackson Brigades che lavorano soprattutto su una catena di supermercati (Safeway). Altro gruppo è il FALN, che è l'organizzazione armata della comunità portoricana. E' importante notare come nascano molti gruppi solo su un preciso obiettivo, perché in un posto come l'America estendere l'azione è difficile, visto il rischio di cadere facilmente sotto la repressione o l'infiltrazione della CIA o dell'FBI?

GONG: Questi gruppi hanno un seguito effettivo o hanno rilevanza solo per la particolare forma di lotta?

M. C.: Se prendiamo come con-

testo l'America, quantitativamente, questi gruppi hanno una rilevanza minima, se invece consideriamo la California e soprattutto San Francisco, allora assumono una loro consistenza (logicamente non si sa nulla del loro numero, che è segreto).

Marcuse trova questi gruppi Underground inefficaci, perché a suo avviso non è il momento della lotta armata in un paese dove il potenziale tecnologico e repressivo è immenso. Sempre secondo Marcuse, invece, un profondo intervento andrebbe condotto nelle Università, perché è attraverso gli studenti che si crea concretamente e mentalmente il sistema e quindi è su questo strato sociale soprattutto che va indirizzata l'azione.

GONG: Esistono ancora in America gruppi che fanno politica in modo tradizionale?

M. C.: Al di là dei gruppi clandestini, ci sono i gruppetti politici più tradizionali (contano però ben poche presenze), residui del '68. Tra i più noti e appariscenti, ancora esistenti, ci sono gli « Yippies » (Youth International Party) che nonostante gli anni continuano a sopravvivere. Sono in pochi, però organizzati e pieni di volontà, riescono a essere presenti

dappertutto, in tutte le circostanze più importanti. Gli « Yippies », anche senza Jerry Rubin, (che sta mettendo in piedi un suo giornale) sono ancora tra i pochi a scendere in piazza ed a seguire le scadenze della politica ufficiale. Alle ultime « Conventions » erano presenti ed hanno fatto « smoke in » e manifestazioni secondo il rito « Chicago '68 ». I gruppi clandestini parlano però di loro come esempio di gruppo in cui si è infiltrata la Cia.

Al di là della politica intesa in senso europeo, l'America è poi la sede di tantissimi movimenti che si danno solo obiettivi specifici (forse assurdi per noi): movimento per la liberazione dei mariti, contro l'eutanasia, eccetera. Tantissimi e irrilevanti tranne che nel caso delle « Grey Panthers », ossia Pantere Grigie. E' un gruppo che sostiene e porta avanti la lotta degli anziani. Numeroso e ben organizzato, conduce una lotta per dare una migliore vita ai vecchi, che in America, paese giovane per eccellenza, sono regolarmente emarginati. Hanno fatto le loro free clinic, s'incontrano regolarmente, si occupano dell'assistenza... Va sottolineato che non è un gruppo corporativo, ma legato al Movimento che è nato sull'onda del Vietnam.

GONG: Il fenomeno del misticismo che rilevanza ha?

M. C.: Prima di tutto una statistica impressionante: l'America dopo l'India è il Paese più religioso del mondo. Naturalmente, anche in California c'è una ondata folle di misticismo: migliaia di comunisti spirituali (a Santa Barbara la Spiritual Community conta migliaia di aderenti), hare Krishna, guru in tutte le salse, Yoga di ogni specie, sono a disposizione per risolvere tutti i problemi della vita anche tramite gli annunci economici dei giornali. In California il misticismo ha preso molto, a tal punto che la religiosità sostituisce sia profondità politica che bisogni emotivi, nonostante questo il sesso libero e i rapporti facili rimangono più che mai repressi. E' la religiosità che nasce dall'individualismo clamoroso che è alla base del sistema USA e che si riscontra anche qui, nelle case dove ci dovrebbe essere lo spirito più comunitario. E' la forza dell'educazione americana, che si basa soprattutto sullo slogan della libertà individuale vantata come unica al mondo e quindi da difendere. In effetti, tempo, spazio e denaro, soprattutto nel « ghetto d'oro », concedono possibilità immense. Ma si tratta sempre e solo di libertà personali e singole. Dal momento in cui tentano di diventare collettive o di superare i livelli minimi consentiti, la reazione del potere è durissima (il 90% della popolazione maschile sopra i 18 anni ha avuto a che fare almeno una volta con la polizia). E con il mito di questa libertà che il sistema americano si regge allo esterno e all'interno.

Carlo
Turnioli

Libri

EGOTRIP ALLA CALIFORNIANA

Fernanda Pivano, *C'era una volta un beat - 10 anni di ricerca alternativa*, Arcana, L. 4.500.

Diciamo subito una cosa: questo libro è tanto piacevole da sfogliare quanto è fastidioso da leggere. Se infatti può esser gustoso rivisitare l'archivio beat attraverso un catalogo di ritratti fotografici e di istantanee spesso coinvolgenti, lo è sicuramente meno scoprirlo mediato attraverso le parole inutili e presuntuose di Fernando Pivano.

La Pivano, che da anni ormai crede la beat generation « Pianeta Fresco » Barbonia City la non violenza di sua esclusiva proprietà, disegna i raccordi tra le immagini con una megalomania ed un egocentrismo degni del Kerouac più paranoico. E da buona scrittrice mancata si mette a fare il verso alla road letteratura; un esempio: « ... Williams Carlos Williams in piedi con le spalle un po' curve, 73 anni e in giro per le Antille a parlare della sua poesia (non della sua medicina), alle prese con la Distinguished Italian Literary Lady di cui non sapeva niente, di che cosa parlare con quella giovane donna estatica (lei, la Pivano. Ndr) e assetata di Tropici, andata in America in pellegrinaggio patetico, tentativo di un contatto fisico e reale con un' America sognata e esistenzialmente studiata per più di un decennio, commozione sconvolta dall'urto con una situazione — nuova — con cui la lost generation non aveva avuto a che fare, civiltà dei consumi pronosticata da Marx e percezione di energie disumane nascoste ma anche più pericolose di quelle di un fascismo dichiarato, Eden sulla terra a Cuba, feudo cintato in Mississippi, mucche antebellum in Virginia, Hemingway / Faulkner / Dos Passos... ». E così via.

Ma non per questo il libro è da buttare. Abituatisi al delirio dell'autrice, il cui vero sogno è quello di prendere il posto delle cose di cui parla sostituendo al ritratto di Gin-

sberg il suo, ci si può riappacificare con le pagine saltando puntualmente lo scritto e dedicandosi esclusivamente all'esplorazione delle immagini. Il libro apparirà allora come un curiosissimo puzzle che attraverso nomi, luoghi, movimenti, azioni, parole in un piacevole movimento cronologico. Dall'*Evergreen Review* alla marcia pacifista su Milano, da William Burroughs alla tendopoli sulle rive della Vettabia, da City Lights all'arresto di Ginsberg a Spoleto le immagini ripercorrono magnificamente un decennio di storia letteraria e culturale permettendoci di godere, oggi, del volto disteso e tranquillo di Law-

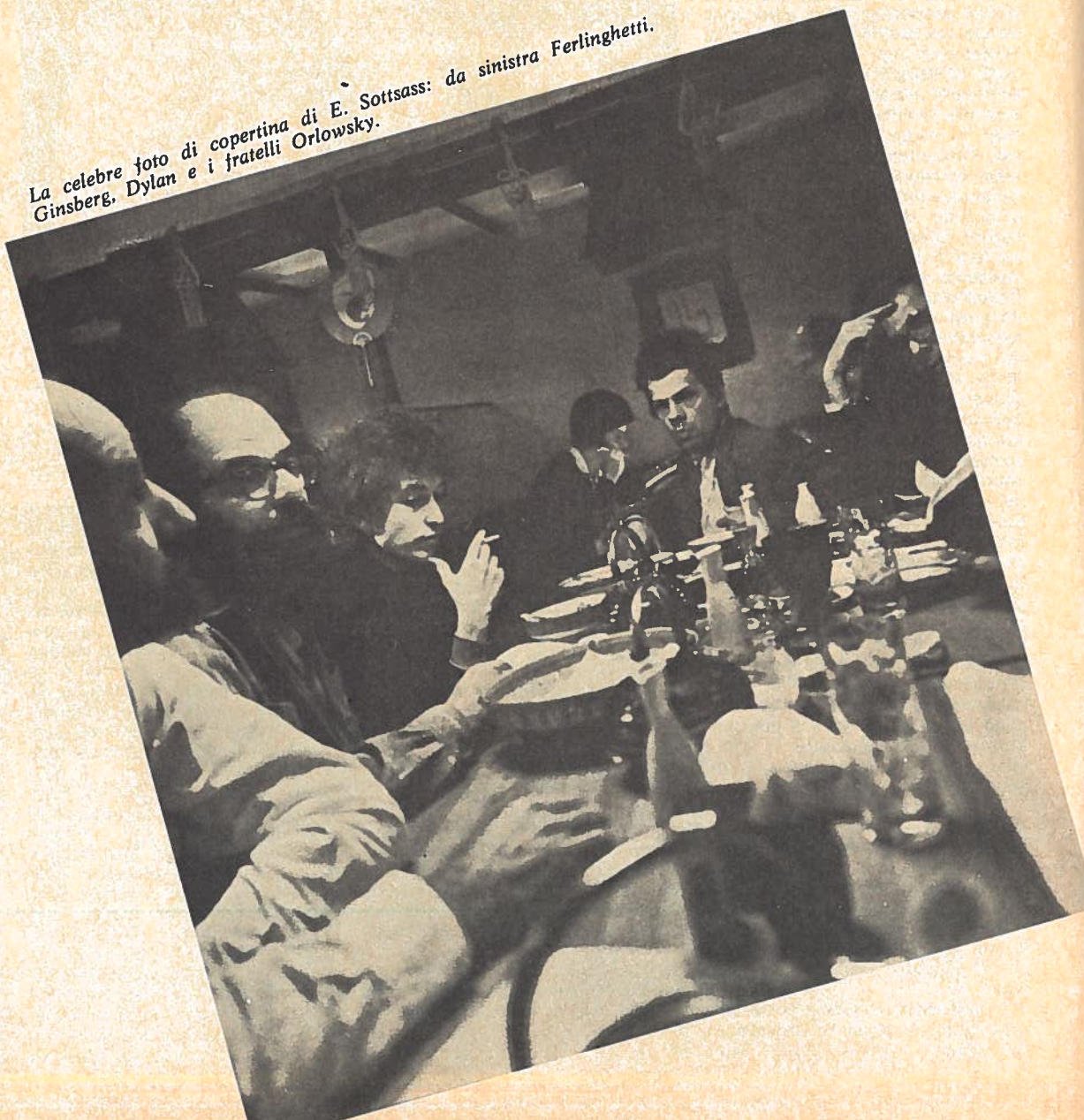
rence Ferlinghetti, degli occhi incavati di Gregory Corso, del ghigno di Kerouac, del sorriso di Miller, del silenzio di Pound.

Proprio in quanto album fotografico — e questo è per noi — *C'era una volta un beat* permette solo di raccogliere informazioni, impressioni, annunci, ma non di avere quella che si chiama una « visione critica d'insieme », ché infatti dal testo non si può trarre nulla che serva a comprendere il fenomeno californiano e la sua espressione europea. La storia del beat, insomma, è ancora tutta da scrivere. Le foto ci sono già, come anche i testi e i documenti. Qualcuno sta

pensando a parole che siano un po' più di un'epigrafe e un po' meno di un'apologia? Noi suggeriamo, comunque, di evitare un inizio che piacerebbe tanto alla Pivano... « Fiumi d'inchiostro, chilometri di carta stampata, milioni di parole, libri e giornali, cinema e televisione, letteratura e industria, cronaca e costume, fenomeno e scandalo: la beat generation. Zen, avanguardia, droga rivolta, sesso, jazz, anticonformismo... equivoci, luoghi comuni, fraintendimenti, ripercussioni in tutto il mondo... ».



La celebre foto di copertina di E. Sottsass: da sinistra Ferlinghetti, Ginsberg, Dylan e i fratelli Orlovsky.



Who testi poetici:

MEMORIE DI UN GIOCATORE DI FLIPPER

Vestito dei panni del « ragazzo cieco » (gli abiti color incubo dello sfortunato Ken Russell?), Pete Townshend si nega maliziosamente ad ogni serena lettura critica. Primo « librettista » della musica pop, egli reclama virtù regali per via di *Tommy* e del più incerto bis di *Quadrophenia*, con ciò liquidando il dissenso; milioni di fans portati ad adorare l'« agnello sacro » di quel magro *feuilleton* scuotono il capo in segno d'assenso, nemmeno sfiorati dal sospetto.

Dal nostro punto di vista, Pete Townshend (ché lui, e non altri, è il redattore ufficiale delle cose Who) è un poeta in qualche modo mancato. Da lui si sarebbe potuto pretendere, in epoche non equivocate, la « sistemazione letteraria » della filosofia *mod*; canto della strada, urlo di povera grammatica, che nell'affannarsi di nude parole e di faticatissimi concetti disegna larghi cerchi di disperazione. *My Generation, Can't Explain It* lasciavano sperare bene. Il feeling inside di cui, testualmente, l'eroe che frantuma chitarre e scuoiava pelli di tamburo, esplodeva in serie clamorose che non si premuravano di verificar contraddizioni o aspetto esteriore; valeva il *rat tat tat* micidiale, tanto bastava, e l'ostinato della frase-guida sparato addosso con tutta la violenza possibile. Liquori ulceranti, con l'imperizia di giovani distillatori clandestini; non mai aromi, profumi, nettare, narghilé.

Tanta speranza (che sposava l'intuizione del Mick Jagger *man of the street*; alfabeto crudele, eulogia delle « dure vibrazioni ») uscì frantumata al primo alito di successo. Ciò innanzitutto per la musica. Il cielo scuro della *mod generation* conobbe stelle artificiali, satelliti, luminarie più o meno indisponenti. *Boris The Spider, Bat Man* e la lunga teoria dei nuovi *easy listenings* tolsero il gusto al frutto originario, naturalmente proibito. Negli spazi più larghi della musica, le parole conobbero accidia e banalità; privo del proverbiale *humour* di Dave Davies, senza voglia di appiccar fuoco alle contraddizioni contemporanee, Townshend ci ridusse a scrivere « racconti della domenica » di dubbia efficacia, non riuscendo a vestire la musica (che lungo gli anni avrebbe conosciuto la saggezza di *Who's Next*, di *Live At Leeds*) con gra-

zia adeguata. *Tommy* riassunse per i pigri d'intelletto i limiti di quel modo di « far lirica pop », strani « quadretti da romanzo », una mediocre sceneggiatura che mai s'inabissa nella *Lingua Ignota* e mai scherza, provoca, si distrae, perde il senno. Tanto scarso è l'inchiostro che giunge alla penna del Maestro quanto salda è la fama mercantile; i conti tornano, una volta di più.

My Generation ha fatto il giro del mondo, dieci righe bastarono per segnare l'anno nuovo sul calendario di *I Wanna Hold Your Hand*. Alla constatazione della guerra dichiarata (*Try To Put Us Down*; perché « la linea è tracciata, il sasso è lanciato », per usar la schiuma del primo Dylan) seguirà un giorno l'appello alla mobilita-

zione generale, i fuochi di *Volunteers*, la minaccia di *Mau Mau*; il vino del beat è ancora giovane, di poca stoffa, indeciso. Townshend se la sente di garantire che i « nuovi angeli » (*The Kids*) stanno benissimo, anche se ogni parola è imprecisa, debole nel dire; ciò anche perché le Farmacie del Sessantasette hanno in vetrina miracolose medicine che lustrano gli occhi, rinfrancano l'anima, aiutano riflessi e istinto. Nella divertente « commedia della psichedelia » (« negare per credere »: il tamburino dylaniano è un innocente portalettere, l'omino dei voli Byrds un aviatore un po' bizzarro), Townshend è uno dei più accorti manipolatori; i suoi crittogrammi non hanno la prodigiosa malizia del

Bobby Internazionale né la viscida cadenza del Jagger/Richards (« Qualcosa mi è accaduto ieri », cantava *Between the Buttons* quasi sul filo del *dixie*) ma sanno abilmente celare le « ultime notizie dal Marocco » sotto le mentite spoglie della canzone d'amore. Non è forse un litigio tra innamorati il tema dominante di *I Can See For Miles*? Eppure, il protagonista supera in fretta le pene del cuore per scrutare con l'occhio dov'è difficile giungere; l'aiuto precedentemente chiesto invano a Timothy Leary (così *The Seeker*, dove illusione da « gioco artificiale » ed espansione della mente s'intrecciano, qualche anno prima di Meher Baba) qui giunge puntuale per il tramite di piccoli cristalli formidabili.

La *rock opera* più celebre del mondo, ormai nota a tutte le platee del mondo (a quando un allestimento di Zeffirelli, un 7 dicembre senza « indiani metropolitani? ») illustra il declinare della storia, l'« artigianato » che garantisce sonni tranquilli. Di essa abbiamo scelto brani classici, ché altro non ci pare possibile; l'elogio del *pinzall wizard*, il ritratto un po' affettato della *Acid Queen* dicono delle piatte emozioni del Libro Generale, catalogo di oggetti *kitsch* che non dimenticheremo in una futura compilazione di piccoli orrori contemporanei. A quell'elenco al sapore di paranoia non fuggirà nemmeno *Quadrophenia*, piccolo volume negato alla celebrità che ha l'insopportabile svantaggio di non « parlar chiaro » e con trama precisa. Il dialogo qui riportato, comunque, ha involontari sprazzi di grandezza; se letto tra le righe, pestato finemente nel mortaio, il testo dice l'antichissima verità che gli estremi si toccano, che grandezza e miseria, potere e sottomissione sono legati per i gomiti da fili inestricabili. La piccola bega all'interno di una *gang* può prendere colorazioni inattese; non può esser Dio addirittura colui che si accusa, si strattona, si mette su un piedistallo, si odia e si ama?

Quante acrobazie per dar fiato alle trombe! Townshend non chiede tanto, ineffabile nei panni della *star*. Deboli e povere le parole si perdono nella tempesta della musica; una « pennata » decisa, un colpo di tamburo e il suono si mangia tutto, la filosofia *mod* come il « libretto d'opera » consegnato alla storia.



La mia generazione
(My Generation)

La gente cerca di metterci sotto
l'unica nostra colpa è quella di stare al mondo.
Le loro cose sono terribilmente fredde,
spero di morire prima di diventar vecchio.

Questa è la mia generazione, baby,
questa è la mia generazione;
perchè non sparite tutti dalla circolazione?
Non cercate di capire quello che dicono.

Non sto cercando di fare sensazione,
ma solo di parlare della mia generazione,
Questa è la mia generazione,
questa è la mia generazione, baby...

Non posso spiegare
(Can't Explain It)

Ho una sensazione dentro di me / Non posso spiegare
Qualcosa di particolare / Non posso spiegare
Sento caldo e freddo / Non posso spiegare
in fondo alla mia anima.
Sì, non posso spiegarlo,
adesso sto bene,
davvero, ma non posso spiegare.

Vertigini e brividi di malinconia.
Quello che hai detto, be', forse è vero.
Continuo ad avere sogni piacevoli,
ne intendo il significato ma non posso spiegare.
Penso che sia amore. Cerco di dirtelo
quando la tristezza mi avvolge ma non posso spiegare

Non posso spiegare / Sì, ascolta quello che ti dico, stellina.
Non posso spiegare / Le vertigini scuotono la mia testa
e sto male.
Le cose che mi hai detto mi han fatto uscire di senno.

Continuo ad avere sogni piacevoli,
ne intendo il significato ma non posso spiegare.
Penso che sia amore. Cerco di dirtelo
quando la tristezza mi avvolge ma non posso spiegare.

La regina dell'acido
(The Acid Queen)

Se vostro figlio non è a posto,
questa ragazza lo renderà normale.
Gli mostrerò quel che può diventare,
datemelo per una sola notte.
Io sono la zingara, la Regina dell'Acido,
pagate prima che si cominci.
Io sono la Zingara, la Regina dell'Acido,
io vi strazierò l'anima.

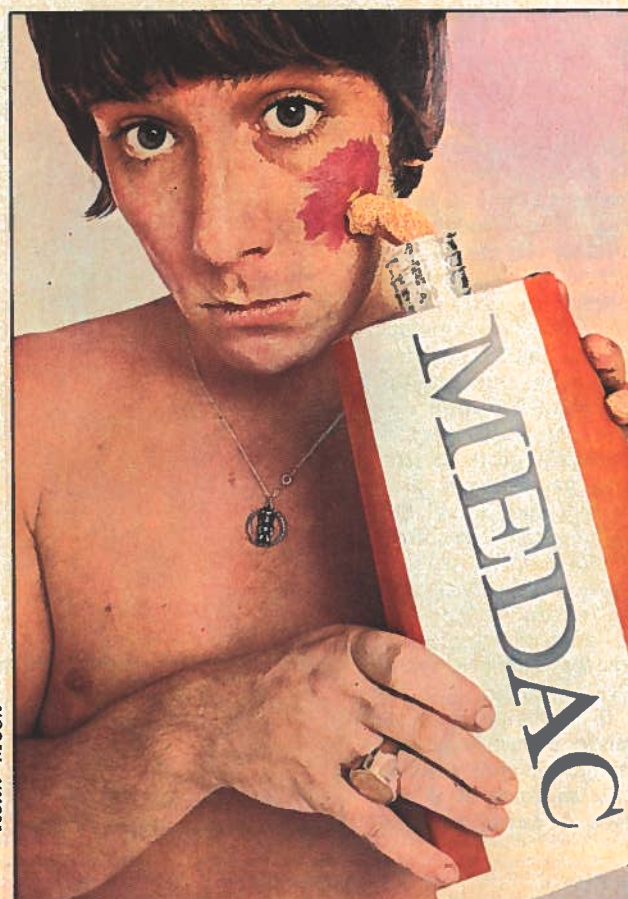
Datemi una camera e chiudete la porta,
lasciateci soli per un momento.
Il vostro ragazzo smetterà di annoiarsi,
giovane ma non bambino.
Io sono la Zingara, la Regina dell'Acido,
pagate prima che si cominci.
Io sono la Zingara, la Regina dell'Acido,
io vi strazierò l'anima.

Richiamate le vostre facoltà mentali e tenetevi forte,
il vostro spirito deve imparare a viaggiare,
proprio come la Regina Zingara;
tra un attimo prenderete la vostra strada.

Il mio lavoro è compiuto, ora guardatelo,
mai è stato più vivo.
La sua testa si muove, le sue dita possono afferrare,
il corpo si contorce, potete vederlo.
Io sono la Zingara, la Regina dell'Acido,
pagate prima che si cominci.
Io sono la Zingara, io garantisco
di poter spezzare il vostro piccolo cuore.



Pete Townshend



Keith Moon

Il cercatore

(The Seeker)

Ho cercato sotto le sedie,
ho cercato sotto i tavoli,
ho cercato di trovare la chiave
per cinquanta milioni di storie.
Mi chiamano il cercatore.
Ho cercato in alto e in basso,
non riuscirò mai a trovare quel che cerco
sino all'ultimo dei miei giorni.

Ho chiesto aiuto a Bobby Dylan,
ho chiesto aiuto ai Beatles,
ho chiesto aiuto a Timothy Leary
ma nessuno può darmi una mano.
Mi chiamano il cercatore.
Ho cercato in alto e in basso,
non riuscirò mai a trovare quello che cerco
sino all'ultimo dei miei giorni.

La gente è portata ad odiarmi
perché non so sorridere.
Quando frugo per le loro case
vogliono stringermi la mano.
Non mi concentro su nulla,
mi perdo a cercare dovunque.
Sono un cercatore, sono un uomo davvero disperato.
Ho imparato a piegare la mia voce alla collera.
Sì, ma guardami in faccia. Non c'è forse un sorriso?
Riesco a essere felice quando la vita è bella,
quando le cose vanno male piango.

Nel mio viaggio qualcosa ho imparato ma non so come e perché.
In fondo cerco una strada me stesso
come tu sei alla tua ricerca
e poi ci inseguiamo l'un l'altro
senza sapere cosa fare.
Ho cercato in alto e in basso,
non riuscirò mai a trovare quel che cerco,
sino all'ultimo dei miei giorni.

Posso vedere lontanissimo

(I Can See For Miles)

So che mi hai ingannato,
ma ti attende una sorpresa.
So che è così
perché nei miei occhi c'è magia.
Posso vedere lontanissimo,
posso vedere per miglia e miglia e miglia.

Se pensi che io non sappia
dei tuoi miseri trucchi,
se pensi che non mi sia mai accorto
degli ostacoli che hai seminato sulla mia strada,
preparati a un brutto colpo.
Resterai senza fiato,
perderai la tua aria spavalda.
Perché ho imparato a vedere lontanissimo,
posso vedere per miglia e miglia e miglia.

Hai tradito la mia fiducia,
quando ero molto lontano,
ti ho vista stretta a più d'un ragazzo
e ora hai il coraggio di dire
che ancora ami me.
Va bene, può darsi,
ma mi vedo costretto a processarti.
Perché ho imparato a vedere lontanissimo,
posso vedere per miglia e miglia e miglia.

La Torre Eiffel e il Taj Mahal,
non mi sfuggono se il cielo è chiaro.
Tu credevi che avrei dovuto usare
di una sfera cristallo per vedere nella nebbia.
Aspettati una sorpresa, allora,
resterai senza fiato,
perderai la tua aria spavalda.
Perché ho imparato a vedere lontanissimo,
posso vedere per miglia e miglia e miglia.



Roger Dalrey



John Entwistle

Il mago del flipper (Pinball Wizard)

Dai miei più teneri anni
gioco con la palla argentata,
da Soho a Brighton conosco tutti i flippers;
ma in nessuna sala giochi
ho mai visto niente di simile...
quel ragazzo sordo cieco e muto gioca con sicurezza
su un flipper da due soldi!
Ritto come una statua
entra a far parte della macchina,
sente dentro di sé i respingenti
che tintinnano in continuazione.
Gioca d'istinto,
le cifre dell'indicatore crollano;
questo ragazzo cieco sordo e muto gioca con sicurezza
su un flipper da due soldi!
E' un mago del flipper,
dev'esserci un trucco,
un mago del flipper.
Ha un polso incredibilmente agile.
"Come pensi che faccia?" "Non so".
"Cosa lo rende così bravo?"
Non ha distrazioni,
non può sentir né bisbigli né suoni,
non può vedere le luci lampeggiare;
vince sentendo gli odori,
vince partite in continuazione,
non fa uscire mai il tilt...
questo ragazzo cieco sordo e muto gioca con sicurezza
su un flipper da due soldi!
Pensavo di essere
il vero re del flipper
ma ho appena passato la mia corona a lui;
anche sul mio flipper preferito
potrebbe battermi, comunque io giochi.
I suoi discepoli lo accomodano al posto
e lui fa il resto.
Ha pazze dita flippani,
non l'ho mai visto cadere;
questo ragazzo cieco, sordo e muto gioca con sicurezza
su un flipper da due soldi!

Il miserabile e il Padreterno (The Punk and the Godfather) **miserabile**

Hai sempre sostenuto di essere una spanna più in alto
ma in realtà sei come noi ti abbiamo creato.
Pensavi di rispondere a una chiamata del destino,
tutto quel che hai guadagnato viene da noi.
Fame per tutti, e anche tu sei caduto,
anche tu hai pianto;
ora sai che ti accusiamo.
Hai cercato di camminare lungo il sentiero
che noi abbiamo costruito,
ora sai cosa ti rimproveriamo.

padreterno

Io sto nei cieli,
io volo alto, con luce negli occhi,
non sorprendano le mie bugie,
so anche muovere nei bassifondi come un miserabile.
Ora comando io,
so quel che voglio, sono deciso,
non si vede, non è chiaro?
Anch'io balbetto, miserabile al tuo pari.

miserabile

Tra una preghiera e l'altra abbiamo cercato di parlare,
tu ti sei sempre limitato a ripetere le nostre frasi.
Il tuo scettro appartiene a una nazione che muore,
ormai ti abbiamo in pugno.
E guardi i film cercando le notizie false,
guardi quello che noi vogliamo farti vedere.
Siamo gli schiavi di un capo malvagio,
che respira l'aria che noi gli concediamo.

padreterno

Devo stare attento a non perdermi in prediche,
non ho pretese d'insegnare.
Ma intanto son sopravvissuto al tuo destino,
calcando la scena come un pagliaccio
e sulla pista da ballo con vetro spezzato
i volti sanguinosi lentamente spariscono,
I posti numerati nelle file vuote,
tutto ciò mi appartiene, lo sai.



Dodecafonia e finanza

PREMIATA SCHONBERG SPA



Premessa

La tesi che vogliamo dimostrare è questa: le forme artistiche contemporanee — comprese quelle cosiddette d'avanguardia — non sono altro che una « mimesis », una imitazione passiva e spesso inconsapevole delle forme economiche capitaliste che la borghesia esprime, o ha espresso nel passato. Dimostrare che questa relazione esiste — salvo alcuni contingenti episodi: Dada e surrealismo — e che questo condizionamento comporta un irrigidimento delle capacità di pensare, o di « liberarsi » per dirla in termini reichiani, quando addirittura non arriva al totale accecamento con le promesse di una falsa liberazione e di una spontaneità creativa ridotta a farsa di se stessa. In sostanza vogliamo provare che non c'è « liberazione » possibile — come scrivevano Engels e Marx ne *L'Ideologia Tedesca* — se non all'interno di quel « movimento reale che abolisce lo stato di cose presenti, il comunismo ». Qui, supponiamo superato anche un vecchio interrogativo

romantico, che l'arte, come la religione e la politica, e al limite le stesse forme sociali, sono strutture storiche transitorie, modi di esprimersi delle capacità umane e non forme metafisiche, divine, eterne, misteriose ed immutabili, o come s'insegnava nei licei, forme pure dello spirito. Cosicché, in conseguenza della loro condizione storica le forme artistiche hanno una origine, uno sviluppo, una decadenza, una fine. Spesse volte, però, l'evidenza di queste condizioni si scontra con la realtà e gli interessi del dominio capitale sugli uomini, dominio esteriore, con i suoi governi, leggi, religioni, ed interiorizzato, il dominio della nostalgia, della paura di cambiare, della alienazione. In questo modo, forme espressive morte e sepolte — come l'arte borghese — continuano a vivere nel cuore dell'uomo come nostalgia di ciò che è sparito per sempre, desiderio di qualcosa che non si ha posseduto o conosciuto e, proprio per questo, anche più difficile da superare e dimenticare. Dire forme espres-

sive morte e sepolte non significa che qualcuno ha ucciso qualcosa, ma che la società nel suo insieme, nel suo dispiegarsi nel tempo e nel suo produrre — in modo più o meno cosciente — la storia, ha superato, cioè, ha esaurito e dunque lasciato dietro di sé come forme vuote, prive di espressione, salvo che gli interessi della classe che domina non le recuperi per poter distrarre i dominati dalle forme vive, quelle realmente presenti nell'esperienza della vita corrente. Non le recuperi per spegnere la sovversione che alberga nel cuore degli uomini quando producono in modo deliberato la propria storia e vivono per intero la propria vita.

Che cos'è una crisi?

Apriamo una parentesi. Che cosa vuol dire « crisi? » Il dizionario risponde: in senso etimologico vuol dire *sentenza*, ma per estensione, soprattutto in medicina, vuol dire improvviso cambiamento *in meglio o in peggio*. In genere indica stati transitori di particolare complessità. Quello che il di-

zionario non spiega è da dove viene fuori « questo stato transitorio di particolare complessità ». O questo è il risultato di una *azione esterna*, o è la conseguenza di una *evoluzione interna*. Nel primo caso la crisi è *reale*. Nel secondo caso l'idea della crisi non è più quella che tutti noi abbiamo in testa, ma diventa una forma di evoluzione più o meno organica, più o meno voluta e transitoria. A cosa stiamo mirando? A comprendere come la parola crisi non indica quello che questa idea evoca, ma che essa serve solamente a descrivere i fenomeni evidenti, visibili e per gli sfruttati, spiacevoli — di una evoluzione. Parlando di crisi economica, per esempio, Marx aveva messo in guardia i comunisti a non pensare affatto alle crisi ricorrenti del capitale come di altrettante viglie di crisi del sistema borghese, esortandoli a credere soltanto ad un modello di crisi, all'azione deliberata della classe operaia organizzata contro la roccaforte del capitale, crisi come risultato di un assalto *dall'esterno*, insomma.

Assalto il più possibile mortale. Allora diciamo che, sostanzialmente, abbiamo due modelli di crisi. Il primo modello è quello *reale*. Risultato della lotta degli sfruttati contro le istituzioni che li dominano. (Questa immagine della crisi è anche quella più corretta dal punto di vista filologico, non a caso Marx avvertiva la borghesia che il proletariato eseguirà materialmente la *sentenza* di morte che la storia ha spiccato contro di essa!) Il secondo modello è quello che rimanda ad una idea di crisi *fittizia*. Questa crisi non rappresenta altro che una transizione, una maturazione più o meno sofferta di qualcosa verso una nuova forma, un nuovo assetto. Paradossalmente questa crisi è salute, non indica il letargo mortale, ma il movimento, la trasformazione, il divenire. Quanto a chi ne paga le conseguenze questo è un altro discorso. L'economia capitalista, per esempio, da quando si è consolidata nella sua forma moderna ha sempre fatto pagare le sue ricorrenti crisi, cioè le sue maturazioni, agli sfruttati, beffandoli fino al punto di convincerli — per consolazione — di esserne la causa principale e di correre a causa di ciò, tutte le volte, un mortale pericolo.

Che c'entra tutto questo con Schönberg?

Che c'entra tutto questo con Schönberg e la dodecafonia? Cosa c'entrano i problemi musicali con la nozione di crisi e la struttura capitalista della società occidentale? Riprendiamo la nostra tesi ed ampliamola ancora un po'. Stiamo verificando come le forme economiche del capitale agiscano incessantemente sul mondo trasformandolo a loro immagine e somiglianza.

Questo dominio, che nell'ottocento si manifestava in forma molto rozza, diventa giorno dopo giorno sempre più invisibile e sottile, tanto che, oggi, esso è così incomprensibile che molti, in buona fede, pensano che si viva meglio di ieri, che ci sia molta più libertà, più giustizia, più democrazia. Pensano che le arti abbiano compiuto, rispetto al secolo scorso, un gran passo in avanti, una grande rivoluzione. Nulla di più falso! Nulla di più ridicolo!

Le catene che stringono la cultura al capitale non si sono allentate di un millimetro, sono state soltanto mascherate meglio, coperte con altri fiori, come scriveva Marx, che è compito dei comunisti strappare per mostrare tutto l'orrore della prigionia. Ma eccoci al punto centrale. Il dominio reale del capitale non è qualcosa di fisso e astratto, al contrario questo dominio riflette la maturazione della classe che lo esercita, la borghesia. Esso ha uno sviluppo che è compito dei comunisti comprendere per aspettarlo al varco e schiacciarlo. Questo sviluppo ha ed ha avuto fasi alterne, ha attraversato delle crisi di crescita come dei periodi di apparente tranquillità. Ora, noi vogliamo dimostrare che la crisi che il capitale attraversò dopo la *Comune di Parigi*, cioè a partire dagli ultimi due decenni del secolo diciannovesimo e che si concluse con la prima guerra mondiale è una crisi della stessa natura di quelle che attraversano le arti e la cultura in genere, soprattutto la pittura e la musica. Della stessa natura perché, appunto,

fu la crisi più generale della filosofia del capitale che le generò. Se questo è vero dobbiamo allora rivedere il giudizio corrente su queste esperienze artistiche — in particolare, per quanto attiene a questa nota, la dodecafonia — che molti videro come una nuova primavera del pensiero.

Quel che Schönberg cambia...

La crisi economica che si accavalla e gestisce, alla fine del secolo scorso, la crisi più generale degli assetti politico-sociali dell'intera Europa possiamo immaginarla come l'effetto di un colletto di camicia troppo stretto che va aperto per non soffocare, a scapito della forma. Ecco, il colletto dell'economia nel periodo considerato era rappresentato dalla struttura finanziaria e dalle relative leggi che governavano gli organismi creditizi, così come, per la musica, che possiamo definire come una sorta di espressionismo wagneriano giunto alle sue ultime conseguenze, era l'organizzazione

tonale che nel riformismo schoenberghiano diventò seriale.

Meglio, la convertibilità delle monete, la parità aurea fra biglietti emessi e riserve accumulate, l'ossessione di un valore nascosto nell'oro capace di garantire la moneta di carta (le banconote) da chissà quale disgrazia, avevano strangolato l'espansione creditizia e i relativi investimenti. Tanto è vero che questi anni sono anche gli anni delle guerre delle tariffe doganali. Guerre che le nazioni d'Europa combattevano fra di loro per tutelare il potere d'acquisto della moneta all'interno e contenere l'indebitamento con l'estero. Così, la musica era strangolata dalla struttura tonale che l'obbligava a dei percorsi di significato — ad una burocrazia compositiva — che mal si adattava non con le esigenze di una nuova sperimentazione e di una rinnovata produzione musicale. Quello che Schönberg cambia, infatti, non è il materiale musicale, i dodici semitoni, ma solo la loro organizzazione strutturale, esattamente come la moneta che si stava liberando, una volta per tutte, dal feticcio del metallo giallo e si rendeva convertibile ai desideri di espansione capitalista della borghesia occidentale. (In seguito la prima guerra mondiale costituirà la continuazione della politica con altri mezzi, come l'introduzione del rumore farà saltare l'aristocrazia del suono in quanto rumore particolare modificando



le basi produttiviste dell'economia musicale).

Giustamente, a questo proposito, i post-weberniani definiranno le scoperte di Schönberg essenzialmente morfologiche, esattamente come sono morfologiche le relazioni fra la scienza delle finanze e l'economia politica, nel suo insieme, alla fine dell'ottocento. Se lasciamo ai particolari il privilegio o il fastidio di restare oscuri al lettore che non conosce la scienza delle finanze o la musica — o peggio entrambe — non possiamo tuttavia non insistere su qualcosa che va assolutamente capito e che permette di comprendere almeno il senso della tesi in questione: l'equivalenza fra linguaggio e moneta. Meglio, comprendere il fatto che la moneta, nella società del dominio capitale, è un linguaggio privilegiato che determina i rapporti fra gli uomini. Tutta la storia della filosofia di questo ultimo secolo, del resto, è piena di riferimenti a questa equivalenza. Marx stesso la usa, con una spregiudicatezza che gli fa onore, fino a tradurla, parlando delle merci e del problema del valore, in quella critica della società mercantile che i compagni dell'autonomia credono di scoprire quando fanno la « spesa proletaria ». Dunque, come i banchieri di fine secolo si liberavano da quello che gli economisti chiamano il « tallone aureo » così i musicisti dodecafonici si liberarono dalla tonalità annullandola completamente a partire — per chi ha orecchie per ascoltare — dalla celebre *Op. 11* di Schönberg. In questo lavoro egli introduce il principio della variazione continua fino alla non ripetizione, esattamente come qualche anno prima la scienza delle finanze sperimentava la « fluttuazione generalizzata » che spezzava ogni rapporto di misura. Eccoli ad un punto fondamentale: la scienza delle finanze insegnò in questi anni alla cultura a liberarsi dall'illusione di dover avere nei rapporti di misura un parametro, delle radici nella natura o in una qualunque delle filosofie o delle religioni che nel passato la esprimevano. Così, la fluttuazione delle monete, se vogliamo anche un paragone pittorico, sta a un disegno della

serie delle « improvvisazioni » di Kandinsky come il vecchio assetto monetario stava ad un quadro di Giovanni Segantini.

Altre complicità ancora

Il principio base nell'idea di serie dodecafonica è quello della realizzazione di intervalli assoluti, liberi da qualsiasi obbligo ritmico o espressivo. Principio identico a quello che ispira lo scambio nell'economia borghese moderna e che Marx ha denunciato come un astratto rapporto a cui si legano per infezione tutti gli aspetti della vita quotidiana (in modo più o meno visibile). Come nella dodecafonica le singole cellule tematiche possono essere separate dalla figura ritmica che le produce, così, nella scienza economica di questo periodo i rapporti di scambio diventano astrazioni che le singole operazioni finanziarie (che li rappresentano a livello formale) occultano dentro la loro autonomia, separandoli da quel disegno totale che in realtà l'intreccia alla filosofia del dominio capitalista. Ma insistiamo ancora e frontalmente nell'analisi, da una parte troviamo quarte seguite da quinte diminuite, seste maggiori seguite da terze minori, dall'altra aperture di credito contro titoli azionari, cioè contro pure astrazioni, fantasmi. Troviamo partecipazioni internazionali, cioè, il nuovo volto cartaceo del nuovo imperialismo — ricordate? Mao chiama l'imperialismo una tigre di carta, non solo per la sua debolezza, ma anche per l'aspetto che esso assume nei suoi protocolli diplomatici, nei suoi trattati, accordi, multinazionalismi economici — o, alla fine, per dirla con la schiuma in bocca, dentro questa realtà di fine secolo troviamo falsi fabbricanti di pace investire con profitto in vere imprese di guerra, banchieri intersecare le attività industriali, società anonime coprire l'evidenza del crimine economico organizzato, astratti diritti a dividendi concreti affamare le bocche operaie in uno scontro indebolito dalle leggi borghesi dell'ordine e della pace ad ogni costo. (Ricordate? Chi in questi anni attenta realmente all'ordine è passato per le armi sommariamente, come successe durante i moti siciliani del 1894, repressi da quell'as-

sassino di Francesco Crispi, o i tumulti per il pane a Milano nel 1898, affogati nel sangue dal maledetto Bava Beccaris). Ecco, come gli elementi orizzontali nell'opera schönbergiana, regolati dal principio della tonalità, si contrappongono in modo sedicente ad un controllo verticale che porta all'esaltazione del massimo elemento tonale, così — fuori dalla metafora musicale — la burocrazia sconfigge la ragione, il caos organizzato umilia il disordine della felicità operaia. Così, alla fine, le arti e la cultura concorrono a proteggere, con il solito ritardo che le contraddistingue, quella falsa idea di progresso che permise alla borghesia di proseguire la sua tradizione di rapine ovunque sotto gli occhi delle « sue » leggi, come notava Engels parlando della classe operaia inglese all'inizio dell'ottocento.

Chi e perché hanno sparato nelle gambe dell'ottava?

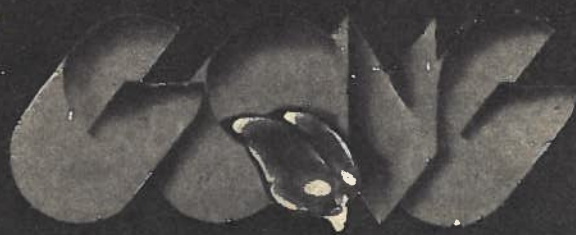
Eccoci finalmente alle conclusioni. Adesso noi sappiamo che il killer si chiama Arnold Schönberg e che il suo mandante fu il nascente neo-capitalismo dell'era moderna. Noi sappiamo che era necessario far fuori l'ottava per far sal-

paci del massimo sfruttamento, cioè capaci d'imporre — come nella dodecafonica — la non ripetizione, la frequenza anarchica degli intervalli — le nuove disposizioni sulla durata e la forma degli accordi monetari internazionali capaci d'indebitare le nazioni più povere fino al loro soffocamento economico. Adorno, per citare uno studioso fra i più attendibili di questo periodo musicale, che volle salvare il Kautsky/Schönberg contro il Bernstein/Strawinsky, trascinò entrambi nel ridicolo. Diede suo malgrado ragione a quest'ultimo proprio nel dare ragione (con buona pace delle opinioni del direttore del defunto mensile *Muzak*) alle ragioni del primo. Così, nel confonderlo come fa il grande pubblico, egli scrive, con un compositore di canzonette (spesso Bertoldo è più astuto degli ex-direttori di giornaletti musicali, si fa per dire!) si demistifica la vera e cruda realtà: lo struggente provincialismo della sua scuola che volle rifondare il mondo musicale e non fece altro che aprire la « provincia della cultura » ai miti dei suoi nuovi padroni, alle rinnovate forme del dominio capitale.



Gianni Emilio
Simometti

tare, anche nella cultura musicale, quell'antico ordine che non permetteva ai nuovi padroni del mondo di dominare liberi da qualunque impiccio naturalista. Questi, abbiamo visto, nel campo dell'economia furono capaci di liberarsi dal mito della parità aurea e farsi tanto forti da imporre la circolazione forzata dei crediti al livello più astratto possibile per i tempi. Una forza dello stesso tipo di quella del principio dodecafonico della variazione continua. Padroni ca-



20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261

Joni Mitchell

CANZONI, TENERI FRAMMENTI, FANTASMI DI LIBERTÀ

Il Mitchell più creativo che lo conosca porta il nome di Roscoe, ha pelle e sensibilità nere, fa vibrare ance di varia qualità, e dà linfa a quell'assemblea dell'immaginazione che è l'Art Ensemble of Chicago.

A imbastir suoni leggiadri c'è poi una Mitchell che appartiene alla metà più creativa del cielo, nasce in Canada e si trapianta in California, e da trentaquattro freschissime primavere indossa sontuosamente il nome buffo-morbido di Joni. Di lei sono invaghiti un po' tutti: consumatori ingenui e cercatori di nuova espressività, militanti tutti d'un pezzo in libera uscita e reinventrici della soggettività privata, sognatori di California e/o Woodstock e critica con spiccata propensione per l'«avanguardia». Magnetismo di un fascino universalmente contagioso, un po' come quello dei riflessi di un tramonto sul mare: che ha una sua apparenza superficiale e scontata e un'essenza di limpida profondità. L'impressione è cioè che troppi consensi si annodino intorno all'aura più epidermica di una poetica che avrebbe anche motivi più sucosi da trasmettere. In effetti la lingua di questa donna, la sua collocazione nello spazio creativo, si muovono tutte su

questo equilibrio di ambiguità, su segni che una sola chiave di lettura non potrebbe mai spiegare. La sua inestricabile combinazione di semplicità e raffinatezza, di regole cantautorarie e originale flessuosità, è incrocio nevralgico sul quale ruotano nove album dalle non poche virtù sonore. E certamente questa mistura contraddittoria non scaturisce da freddi esperimenti in provetta, bensì è manifestazione di una certa spontaneità. Joni Mitchell, cioè, è personaggio irripetibile. Puntualmente, infatti, chi ha presunto di ricavarne una formula adattabile a sé (le varie Carole King e Carly Si-

mon) è franata in una farsa di desolante insipienza. E' chiaro dunque che Joni Mitchell non è contenibile in battello con tanto di etichetta, per infilarla nella dispensa delle certezze stupide.

Se si tenta di definirne i contorni, affiora sempre la sua individualissima personalità, che s'involta dalla morsa dei luoghi comuni ma che insieme non conosce la qualità di una tendenza socializzabile. Joni non inventa certo musica, non si proietta a scoprir suoni nuovi, non spalanca orizzonti espressivi. I progetti dagli occhi profondi, per i quali la creatività continua è necessità

di vita, non appartengono alla problematica del suo mondo. La sua concezione del gesto sonoro non ribalta le inadeguatezze congenite alla consuetudine bianca occidentale; solo, di essa attenua le rughe più vistose. Così, l'arte di Joni è il bozzetto prezioso: sproloquiare non è nel suo stile elegante, ma l'esile ricercatezza delle immagini non abbraccia mai il linguaggio di un intero LP, nemmeno negli sguardi più incantati e incantatori di *Blues*, *Ladies of the Canyon*, *Clouds*.

Solo canzoni, allora? Piuttosto, più profondamente, una poetica di frammenti, che fra fili d'erba manieratamente si-





mili fra loro trova petali di soffice e intensa vita. Dove la canzonettistica corrente (inclusi aridità cantautorale e rock fottuto, vale a dire i capisaldi della banalità discografica) può rimbalzare sulle orecchie con vibrazioni di seconda mano, senza per questo smarrire qualità (considerato che non ne possiede proprio), i flashes più nitidi e sofisticati di Joni Mitchell necessitano d'una partecipazione di ascolto concentrata.

Dagli steli di fragile semplicità di *All I Want, Both Sides Now, Circle Game*, spiccano infatti umori di sfumature cangianti, disperdendo i quali l'

sensibilità particolare che permea di sé ogni più piccolo sprazzo di colore sulla tela.

Sono i testi levigati e preziosi, nei quali le singole parole sono scelte e pronunciate in modo da corrispondere alle trame e alle sensazioni dell'insieme. E' il taglio limpido della dizione, è il modo accurato di porgere le frasi, sono le inflessioni di agile raffinatezza, con gola, labbra e respiro che scivolano in controluce. Con estrema naturalezza, certo, dietro la quale non è comunque difficile intravedere l'abito mentale di una consuetudine colta, ma di una cultura che sembrerebbe possedere il profumo della vita. Non dunque falsa coscienza sostitutiva dell'essere, non facciata accademica da sfoggiare per nascondere sericchioli e vuoti interni, ma strumento di fantasia viva. Trasformare la conoscenza in sistema di sensazioni è la filosofia pratica di Joni Mitchell. Così che anche quando la tensione inventiva stinge o latita (in ogni incisione figurano bra-

precabile come *Woodstock*, che il frigidissimo quartetto CSN&Y divulga come rimbambito inno celebratorio, nella stesura originale riesce a non affondare nell'ipocrisia falso-movement.

Ed è proprio l'istintiva delicatezza della personalità superba a preservare Joni dalla morte creativa che ghermisce senza eccezione alcuna i suoi troppi compagni di palco. Di politica non mi sembra il caso di parlare, almeno secondo i pregiudizi canonici, ma trovo più profondamente politica la sensibilità di Joni che non certe esplosioni sonore che a suo tempo sembrarono più coinvolte nella problematica del movimento.

Non è questione, sia chiaro, di principesche fattorie elette a propria residenza da dubitabili rivoluzionari (o almeno non è solo questione di questo...). Ma tanti simboli furono in realtà soltanto simboli di un'apparenza: ai motivi più esteriori e superficiali del movimento, cioè, corrispondeva una musica tutta rivolta all'impatto esterno, ma interiormente anemica di stimoli profondi. Dove una Grace Slick, cucendo sul tessuto delle illusioni, sta a rappresentare gli abbagli diffusi, Joni Mitchell, più appartata, intuisce almeno l'ombra di una qualità nuova di ricerca personale. I cammini percorsi fino ad oggi spiegano del resto in maniera inequivocabile chi stringa in pugno una certa legittimità creativa e chi, invece, soltanto leggende appassite. Certo, anche Joni è in qualche modo prigioniera di se stessa: per l'individualismo della sua poetica finisce per esser più esposta al ricatto del mercato, nonché a quello, più sottile e carico di pericoli, che necessariamente macina dentro di sé ogni personaggio la cui spontaneità sia motivo di popolarità. La sua immagine, benché trovi ancora gli spunti per stupire, si mantiene dunque dignitosamente uguale, e tutt'al più arriva a cambiar trucco, agghindando il fresco volto sonoro con le tinte spesso pesanti del L. A. Express.

Di reinvenzione profonda, di nuova identità espressiva, non si pone dunque né i problemi né il senso. Le scoperte emozionanti di Joan LaBarbara e Patty Waters vibrano su onde lontane dalle sue; l'im-

provvisazione non compare fra gli ingredienti di un linguaggio nel quale la fantasia varca una soglia che all'imprevedibilità più aperta è preclusa. Come donna è abbastanza sensibile e disinvolta da sfuggire alle imposizioni di comportamento più consuete, ma non tanto autonoma da proporsi la ricerca di un'espressività originale e non simile a nessun'altra. Non coglie la dolcezza come modo d'essere, ma è dolce, e mai sdolcinata come il copione delle convenzioni le imporrebbe. E' ironica, spregiudicata, intelligente, tenerissima. Insomma propone le qualità più raffinate e meno reificate di una donna non liberata. Come dire il fantasma della libertà...

Inevitabile, dunque, che imperversi nei sogni della popolazione maschile più sensibile, meno protervamente oppressiva, disponibile ma paurosa delle più conseguenti scoperte della nuova creatività femminile. Lasciarsi mollemente sommergere dal fascino di Joni può in effetti aver assai poco di nuovo e progressivo, ma è terribilmente facile e non costa nulla. All'ambiguità di Joni l'ambiguità di chi ad essa non si sottrae...

Per orientarsi sulla scacchiera discografica di Joni Mitchell, il mio personalissimo gusto propone questo itinerario: 1) *Joni Mitchell* (Reprise, '68): *Song To A Seagull e Cactus Tree*;

2) *Clouds* (Reprise, '69): *Chelsea Morning, Both Sides Now*;

3) *Ladies Of The Canyon* (Reprise, '70): *Big Yellow Taxi, Circle Game, For Free*;

4) *Blue* (Reprise, '71): *All I Want, Carey, California, Blue, Last Time I Saw Richard*;

5) *For The Roses* (Asylum, '72): *You Turn Me On, For The Roses, Woman Of Heart And Mind*;

6) *Court And Spark* (Asylum, '73): *People's Parties, Trouble Child*;

7) *Miles Of Aisles* (Asylum, '74): un po' tutto, ma senza sorprese;

8) *Hissing Of Summer Lawns* (Asylum, '75): proprio nulla;

9) *Hejira* (Asylum, '76): *Song For Sharon, Furry Sings The Blues, Hejira, Amelia*.

atmosfera assorta si riduce, appunto, a risaputa canzone. E le piccole venature nelle quali Joni scioglie se stessa non sono semplicemente abbellimenti accessori, su una veste indossabile anche da altri, ma costituiscono l'essenza stessa della soggettività poetica di costei.

Recitate da altri, secondo il grezzo copione di testo più armonie, le morbide malinconie di *California* e l'ironia tenera di *Furry Sings the Blues*, verrebbero sciaguratamente a somigliare alle battute di Humphrey Bogart finite in bocca a Renato Vallanzasca.

In Joni e nelle sue più vibranti poesie sonore c'è una

ni piuttosto piatti, e in qualcuna, come *Hissing of Summer Lawns*, Joni si invischiava totalmente nella ragnatela della routine), la semplicità non seade mai a banalità, com'è invece regola comune nelle scalciate stanze cantautorie. Certo, questa positiva diversità di Joni Mitchell va presa con beneficio di relatività, perché ad alzar lo sguardo per abbracciare le potenzialità più creative, è facile accorgersi che certi voli utopici le sono preclusi. Eppure nella sua voce non si consuma quella descrizione del quotidiano che è grigia connotazione di un po' tutto il giro californiano. Perfino un'ingenuità enfatica e de-



PLURALISMO E STERILITÀ

Si sa che le radio e le televisioni locali sono state create da radioamatori stanchi delle conversazioni serali attraverso l'etere con il solito russo o giapponese di turno, da pubblicitari convinti che con la radio gli affari possono andare tre volte meglio, da commercianti o industrialotti locali che sperano in un po' più di « referente stima collettiva da parte dei loro concittadini, da velleitari politicanti locali che non hanno mai toccato il potere neppure con un dito e che ora credono di aver trovato la strada dell'etere per conquistarlo. E poi, da gruppi rivoluzionari ben intenzionati, da amanti del microfono ex disk-jockey di balera, da collettivi e coordinatori alla ricerca di un megafono potente, da cantanti di grido che vogliono farsi sentire ancora di più. Per questo si è parlato di « libertà d'antenna » di « pluralismo di voci dal basso » di « processo spontaneo irreversibile ». In questo momento di antenne come si sono comportati i partiti, le organizzazioni politiche più organizzate del nostro Paese, che alcune volte più che far crescere fagocitano, egemonizzano, in una parola « gestiscono » le nuove spinte del cosiddetto paese reale? Che hanno fatto i partiti nelle o per le radio-televisioni locali? Chi ha spinto con più energia verso la

privatizzazione dell'etere? Chi ha difeso il monopolio della Rai fino all'ultimo? La storia inizia prima del periodo della tivù cavo (inverno-primavera '73) quando la Rai sembrava una colonia imperiale della Democrazia Cristiana, dove Bernabei (uomo di Fanfani), regnava da anni indisturbato.

Ogni tanto qualche « TV7 » ricordava ai telespettatori che anche il PSI aveva i suoi uomini all'interno dell'Ente radiotelevisivo di Stato. Le reazioni dei ministri democristiani delle poste di quell'anno (prima Togni e poi Gioia) alla tv-cavo (che sorse improvvisa in decine di città italiane) furono violentemente repressive. Carabinieri e agenti dell'Escopost (la polizia postale) chiudevano senza tante storie le tv-cavo che tentavano di seguire la strada di Tele Biella (la prima e più nota emittente via cavo in Italia). La DC sembrava non tollerare molto questa nuova creatura elettronica (la tv-cavo appunto). Forse non voleva che il potere della Rai, che collimava quasi interamente col proprio, venisse minimamente scalfito. Nella DC però non tutti la pensavano alla stessa maniera sulla tv cavo. Col ministro delle poste stavano i difensori del monopolio Rai e dei posti di potere che da tempo detenevano nell'ente. Dall'altra parte c'erano delle cor-

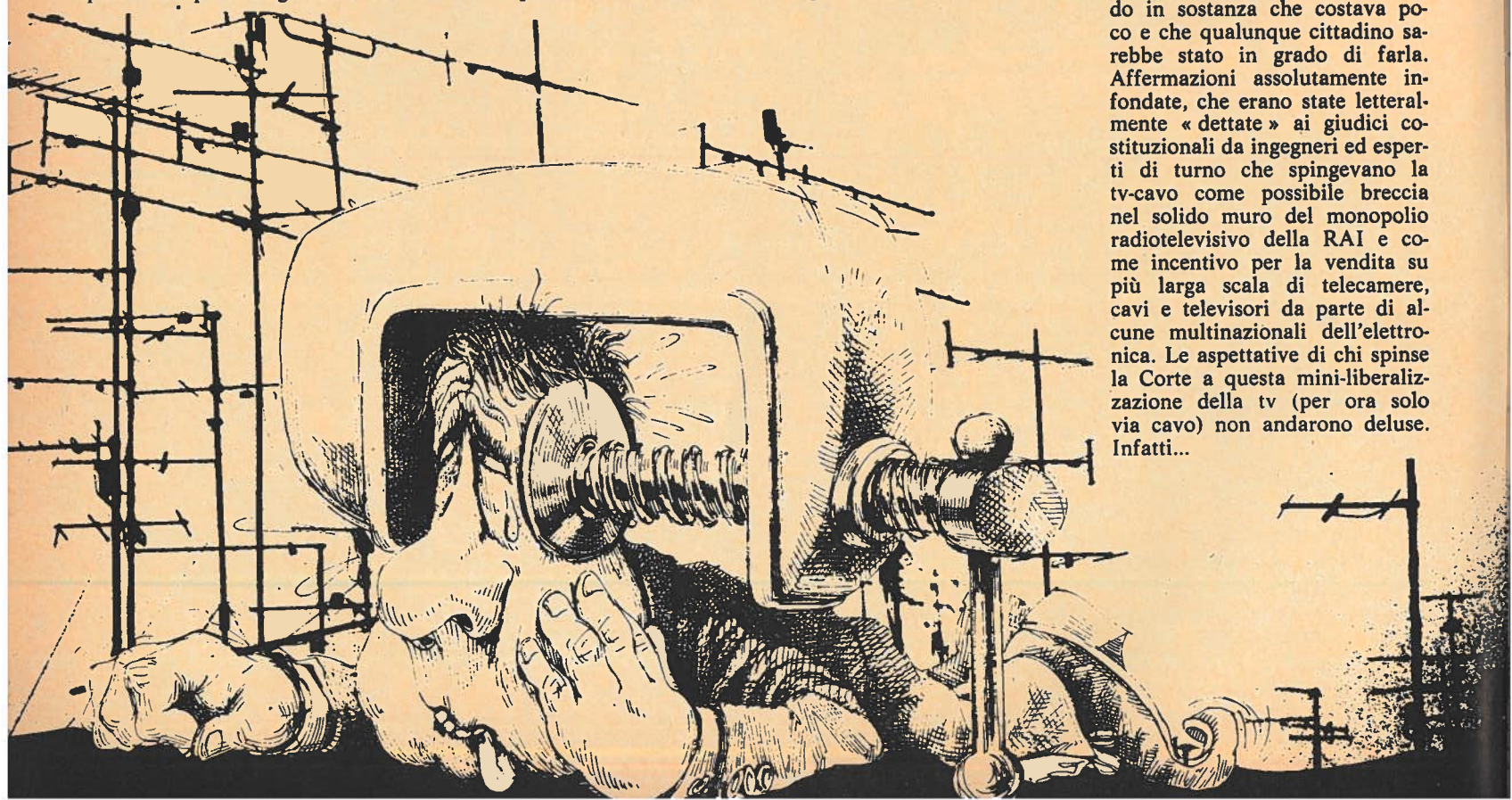
renti democristiane che, vuoi per contrastare Fanfani e soci, vuoi perché con notevole lungimiranza intuivano che sarebbe stato utile avere in mano un sistema radiotelevisivo parallelo ed esterno a quello ufficiale, introducevano i loro uomini all'interno delle tv-cavo o addirittura finanziavano di prima persona queste emittenti televisive ancora illegali per la legge italiana.

Il PSI e i partiti laici che a fatica riuscivano a mantenere qualche posticino nell'ente radiotelevisivo di Stato, tentavano di non perdere d'occhio la DC in quelle sue manovre esterne e la imitavano accaparrandosi qualche tv cavo minore. Il PCI fin dall'inizio della storia della privatizzazione dei mass-media elettronici in Italia ha mantenuto una linea di condotta precisa e costante: no alla rottura da parte dei capitali privati del monopolio radiotelevisivo della RAI-TV; sì alla riforma dell'Ente, cercando di attuare soprattutto il decentramento (regionale e locale) della produzione e l'accesso delle forze culturali e sociali ai programmi nazionali. In particolare per la tv-cavo il partito comunista vagheggiò di cablare i capoluoghi di regione (iniziando dalle regioni con amministrazione social-comunista). Ma cablare, per esempio una città come Bologna occorreva un investi-

mento iniziale di almeno tre miliardi, per non parlare dei costi di manutenzione, di gestione e di produzione. L'idea fu saggiamente abbandonata. Sempre in Emilia il PCI sperimentò la realizzabilità di unità produttive autonome che avevano a disposizione dei videotape e che operavano in fabbriche, scuole o altre situazioni di lotta.

Questi esperimenti si dimostrano momenti di comunicazione un po' sterili e finì a se stessi, soprattutto perché il tutto si riduceva spesso nel rivedere sul televisore la propria lotta in fabbrica o nel quartiere, senza che questa visione, pur collettiva, suscitasse nuove spinte positive.

Nell'anno che seguì, le tv-cavo scomparirono ma soprattutto per ragioni economiche. Il '74 fu un anno chiave per la privatizzazione dell'etere locale. Nel luglio di quell'anno infatti la Corte Costituzionale emanò le sentenze 225 e 226: nella prima si diceva che la RAI-TV doveva adeguarsi in fretta e nel migliore dei modi ad un reale pluralismo di idee e che non poteva essere più tollerato che fosse praticamente nelle mani di una corrente di un partito (la DC) e che in caso contrario sarebbe decaduto il monopolio dell'ente sulle trasmissioni radiotelevisive; la seconda sentenza liberalizzava in « ambito locale » la tv via cavo, affermando in sostanza che costava poco e che qualunque cittadino sarebbe stato in grado di farla. Affermazioni assolutamente infondate, che erano state letteralmente « dettate » ai giudici costituzionali da ingegneri ed esperti di turno che spingevano la tv-cavo come possibile breccia nel solido muro del monopolio radiotelevisivo della Rai e come incentivo per la vendita su più larga scala di telecamere, cavi e televisori da parte di alcune multinazionali dell'elettronica. Le aspettative di chi spinse la Corte a questa mini-liberalizzazione della tv (per ora solo via cavo) non andarono deluse. Infatti...





RASSEGNA DI BERGAMO

Mentre più insistenti si fanno le voci di un assoluto deserto musicale nell'estate ormai prossima, Bergamo chiude, come di consueto, l'incerta parabola invernale del jazzofilo, e lo fa secondo la formula ormai collaudata dell'1x3. Vale a dire: un solo complesso stimolante per ognuna delle tre serate, e ci scusino della franchezza i 2x3 gruppi dimenticati. Ciò rende possibile una recensione «semplificata» dell'avvenimento, recensione che di tendenzioso ha solo il nome.

Tendenzioso 1: l'ambiente. Di fronte ad un pubblico ormai maturo per esperienze più avanzate e diversificate, è plausibile che un Palasport si possa ancora ritenere l'ambiente adatto alla bisogna? Sul «Corriere» del 20 marzo, Vittorio Franchini sostiene che questo è lo scotto da pagare di fronte alla irreversibilità di fenomeni come il consumo di massa della musica e la necessità di tenere basso il prezzo del biglietto. Ma in realtà a me pare che un'altra strada, quella «nordica» — che prevede la presenza contemporanea di più rappresentazioni in luoghi diversi, ed il coinvolgimento dei musicisti e del pub-

blico attraverso workshops, seminari, dibattiti — sia l'unica percorribile per venire a capo di questo falso dilemma. Anche perché paiono ormai del tutto praticabili le condizioni per sciogliere i musicisti, soprattutto quelli più coscienti, dal ruolo storico di «animali da palcoscenico» in cui sono stati costretti da sempre. «Dopo un'esperienza come quella del Testaccio, il ritornare ad un festival tradizionale come questo mi pare proprio un gran salto indietro. A Bergamo ci sono venuto solamente perché ho bisogno di soldi; mi avessero dato solo qualche lira in meno, me ne sarei rimasto a Roma» (Bruno Tommaso).

Tendenzioso 2: le serate. Già lo scorso anno ai più era parsa un po' assurda la divisione in tre serate europea, italiana e americana — dei musicisti presenti. Non tanto per l'idea in sé, che in astratto potrebbe anche risultare interessante, quanto per il fatto che al criterio geografico di distinzione avrebbe dovuto far da supporto un ben più solido fondamento di interesse reale, che riuscisse ad indicare che cosa all'interno delle diverse nazioni culturali si faces-



Dewey Redman

se correlato con il jazz e con le determinazioni che nascono dal vivere in quel dato paese, qualunque esso fosse (e già questo, per inciso, riconfermava l'assurdità di una distinzione fra serata europea e serata italiana). Quel criterio, riproposto pari pari anche quest'anno, ha riaperto in maniera ancor più palese i dubbi di cui sopra. Ci piacerebbe farci spiegare dagli organizzatori che razza di «cultura europea» sia mai riuscito a sviluppare François Jeanneau, epigono tanto pedissequo quanto superficiale di un lessico coltriano datato 1960. E ancora, ci piacerebbe conoscere le oscure ragioni per cui si è impedito ad Andrea Centazzo di presentarsi al pubblico della 9ª Rassegna con i suoi abituali partners europei, obbligandolo, lui italiano, a schierarsi al via con altri tre musicisti a lui sconosciuti (in senso professionale, si intende), però italiani. Preparazione ed intelligenza hanno voluto, per nostra fortuna, che da questo improvvisato incontro sia nato un set straordinariamente interessante. Però la cosa comincia a destare sospetto, dal momento che già un anno fa Schiano era stato cortesemente dissuaso dal presentarsi in compagnia di Guido Mazzon. Che senso ha, quindi, mettere in cartellone una serata italiana se poi ai musicisti non riesce mai di intervenire con quella che considerano la loro formazione ottimale?

Thomas Stanko

Tendenzioso 3: la musica. Un'amplificazione da stadio cal-

cistico ha reso problematica, soprattutto durante la prima serata, la comprensione delle varie proposte musicali. Nonostante questo handicap — di cui ha particolarmente sofferto Edward Vesala, la cui grande immaginazione percussiva è parsa troppo spesso simile ad un pastone informe, degno di Buddy Miles — si è potuta intuire l'originalità del quartetto di Tomasz Stanko, che pare aver raggiunto, dopo *Balladyna*, una formalizzazione di linguaggio pressoché definitiva, fatta di impasti incantati fra tromba e sax tenore, fughe rapidissime verso il cielo dei sovracui, ritorni improvvisi alla quiete sottile dei paesaggi nordici, in un'atmosfera di sapore quasi davisiano. La seconda serata si chiude con la sorpresa di cui sopra: un quartetto riunito in fretta e furia per l'occasione riesce nella fantasmagorica impresa di schiudere «nuove tendenze» nel panorama un po' spento del jazz di casa nostra ed il merito va equamente diviso fra tutti i componenti del gruppo.

Ma se su Centazzo e Tommaso è quasi inutile dilungarsi, vista la fama internazionale che hanno ormai raggiunto, qualche parola sarà bene spenderla per Schiaffini e Colombo, in attesa di un discorso più ampio. Schiaffini innanzi tutto, trombonista tanto notevole quanto sottovalutato, dal fraseggio leggerissimo ma disponibile ad impennate cacofoniche decise e calibrate, ha aperto alle orecchie ed alla fantasia del pubblico lo scrigno





Il set del gruppo di Centazzo

senza fondo delle sonorità squisite, senza mai scadere nel preziosismo fine a se stesso. E poi Eugenio Colombo, giovanissimo sassofonista e flautista del Testaccio, capace di mirabolanti sintesi fra musiche del Ciad e musiche sarde, fra Ornette e Jarman, il tutto mediato da una capacità improvvisativa notevolissima. Un approccio rituale al materiale sonoro, quello di Eugenio, che gli permette di riuscire nella titanica impresa di suonare essenzialmente per sé, ma anche per il pubblico, e gli consente di elevare al rango di proposta musicale quella tecnica del «soffiato continuo» che, altrimenti, rischierebbe di ridursi a puro esercizio effettistico. La rassegna si chiude, la sera del 18, col quartetto di Dewey Redman, gruppo compatto, equilibrato, costruito su una scelta di colori, riferimenti e citazioni davvero sagace. Il blues scorre come una fonte sanguigna nelle vene dei quattro, come sanguigno è il richiamo alle più classiche atmosfere del free anni '60, esplosioni improvvise, magma ribollente, pace apparente subito infranta dai colpi dritti delle percussioni di Eddie Moore. E il lavoro di Redman (tenore e musette), di Ted Daniel (tromba, flicorno e bugle marocchino) e, soprattutto, di Fred Hopkins (contrabbasso) è straordinario, un salutare scossone al pubblico ancora ebbro dei preziosismi sottili del vibrafono di Bobby Hutcherson.

Roberto Gatti

UN TRIO EUROPEO A LUGANO

Il capitalismo domestico della piccola Svizzera offre ben poche occasioni di ascoltare concerti come quello tenuto da Voerkel, Frey e Lovens, che sono tra i più validi esponenti della musica creativa ed improvvisata europea, in un classico grotto (leggi osteria) di Arogno, frazione di Lugano.

Il luogo sembrava proprio adatto ad una esibizione del genere: ambiente raccolto dalla facile socializzazione, e mancanza assoluta della freddezza tipica delle sale da concerto. Insomma tutto lasciava prevedere una serata coi fiocchi se non avessimo fatto i conti con la rumorosa cialtroneria della maggior parte degli «avventori», ricchi freakettoni della Lugano bene in cerca di «viaggi».

Urs Voerkel (piano) e Peter Frey (basso) sono svizzeri di

Zurigo, mentre Paul Lovens (percussioni) è tedesco ed è da anni il percussionista della Globe Unity.

Già dal primo dei tre sets il gruppo mostra le proprie caratteristiche, prima di tutto il perfetto affiatamento. Si capisce subito che i tre masticano lo stesso linguaggio dall'assoluto controllo della materia sonora e da un gusto molto omogeneo, che abbraccia tutte le possibilità della gamma musicale, senza mai perdere però quell'unitarietà che è molto difficile da conquistare in un tipo di musica come questa. Infatti la mancanza della partitura (cioè la sicurezza e dunque la divisione del lavoro e dei ruoli) induce il musicista ad una continua analisi delle «cose» che ascolta dagli altri e logicamente ad una propria rielaborazione della materia

sonora che risulta dunque trasformata dal confronto permanente.

Il problema del rapporto solista-gruppo trova piena soluzione nel trio in questione proprio in virtù del perfetto assieme e per l'equilibrio tra i tre strumenti, che mai si sono prevaricati, neanche quando Lovens vibrava al massimo d'intensità le sue innumerevoli percussioni.

Quest'ultimo mi dà l'occasione di accennare ad un elemento di grande importanza per lo sviluppo di questa musica, presente anche in altri esponenti della musica creativa e improvvisata, mi riferisco all'elemento «ludico», che lungi dall'essere fine a se stesso, ripropone una grande capacità socializzante, al limite dell'intrattenimento non inteso come puro svago ma come modo di stare assieme, in compagnia di cose precise da discutere.

Infatti lo stato d'animo che aleggiava sul piccolo palco era costituito da una certa qualità di felicità che rappresentava un

inizio di relativa autonomia musicale, che stabiliva un nuovo rigore e che segnava la fine della dipendenza dall'austerità e dalla concezione della musica contemporanea europea e di certo jazz d'avanguardia americano.

Il tutto avveniva con la naturalezza di chi è cosciente di suonare la musica creativa ed improvvisata come si suona un semplice blues: cioè come bere, mangiare, camminare, cioè come semplice norma di comportamento.

Non più sforzo, ma gioco generalizzabile ed imitabile. Non più solamente critica ed ironia dell'esistente, ma affermazione di un altro e nuovo esistente. Semplicità e divertimento nel rigore della conoscenza di cose romai superate dialetticamente.

Comunque la categoria della speranza non riguarda solo le impressioni e gli stati d'animo, ma scaturisce dal fatto che Voerkel, Frey e Lovens verranno probabilmente assai presto in Italia.

Toni Rusconi



SCHIANO & MAZZON

Inizi di marzo positivamente frenetici per il Teatro Arsenale, uno dei pochi spazi (o l'unico?) di Milano capaci di attività polivalente, grazie all'intelligente gestione che ne fanno il Comitato Vietnam, la Cooperativa Cinema Democratico, l'Orchestra ed il Teatro Verticale. Ed anche per Schiano, Mazzon e soci il compito non è da meno.

Ma cerchiamo di riordinare le idee. Il pomeriggio del 4 i due si ritrovano in sala di incisione per realizzare *Gospel*, sorta di ritratto a tutto tondo di una coppia di « leaders storici » della nuova musica creativa italiana. E pare che i risultati siano davvero splendidi. La sera stessa i nostri sono di nuovo al lavoro, questa volta opportunamente integrati da Roberto Bellatalla al contrabbasso e da Lino Liguori alla batteria, per la prova generale di un nuovo disco — *E allora?* — da realizzarsi sotto gli attenti auspicci della cooperativa l'Orchestra. L'incisione viene rimandata al giorno seguente, per ovvii motivi di stanchezza e di riordino di idee, ed avverrà di fronte ad una platea numerosa, attenta ed entusiasta, pazientemente disposta a dimostrare come Milano non sia quella « terra bruciata » per i concerti, come da troppe parti — magari un tantino interessate — si tenta a volte di far credere.

E se riuscire a recensire contemporaneamente uno spettacolo ed un disco non è certo cosa di tutti i giorni, in questo caso l'occasione è particolarmente significativa, perché, per la prima volta dallo scorso settembre, si presenta a Milano quell'*Unità musicale*, orbata dell'apporto di Gaetano Liguori — e quindi ora cambia anche il nome del gruppo: si tratta del *Mario Schiano*

Trio + Guido Mazzon — di cui tanto si era discusso in occasione degli scorsi festival estivi.

L'impostazione del gruppo è la prosecuzione, più o meno diretta, di quel *Gruppo Romano Free Jazz* con cui Schiano aveva iniziato la sua ormai più che decennale milizia musicale. Ma ora c'è un elemento di dialogo e di contraddizione in più, la voce « polivalente » di Guido Mazzon, che ad ogni uscita in

pubblico riesce ad incrementare la gamma delle sue possibilità sonore: nel bagaglio dei suoi arnesi ha ora infatti a disposizione anche un corno francese, con cui integrare di elementi stimolanti e non risaputi l'impatto timbrico del gruppo. Ed anche se Schiano « rischia » forse di più in sala di incisione che dal vivo, i risultati sono ugualmente degni di rilievo. Frasi di blues, richiami (ayleriani almeno nel feeling e nell'impostazione, se non nella tecnica e nello stile) di motivi infantili e di mar-

cette da circo, ironia partenopea e milanese a confrontarsi e scontrarsi in un fluire saggiamente esitante e mai demagogico o definitorio, frammenti di materiali folklorici diversi, ripresi e lasciati a mezz'aria in un impeto di scetticismo quanto mai salutare, vanno tutti a definire e a dare forma ad una delle poche tendenze realmente vitali della musica italiana. E lode sia a Roberto Bellatalla, ormai capace di un lavoro di sostegno e di stimolo veramente imponente.

Roberto Gatti



L'ensemble Mazzon Schiano all'Arsenale

ROTE LIEDER A BERLINO EST

Sotto un mosaico di stelle rosse formanti il viso di Lenin sorridente si è svolto a metà febbraio nella capitale della RDT il 7° Festival della Canzone Politica per il quale sono giunti a Berlino Est artisti da tutto il mondo. La cordialità e la fantasia dei giovani della FDJ (organizzatrice del Festival) hanno fatto sì che quei giorni non si trasformassero in una sagra del formalismo e della ufficialità ma, al contrario, fossero l'occasione per una grande festa

dove tutti avevano la possibilità di esprimersi, di divertirsi, di conoscersi e di scambiare idee ed esperienze.

La mancanza di una rigida interpretazione del significato di « canzone politica » ha permesso ad artisti dalle impostazioni e dalle caratteristiche più disparate di suonare sullo stesso palco; tra le tante cose si è perfino ascoltato del beat monotono, scontato e vecchio che troppo spesso accompagnava i testi impegnati e politici dei gruppi

dei paesi dell'Est. Ben altra cosa il gruppo mozambicano Alianca Opererio Camponesa che racchiude nella propria musica tutto lo spirito e il calore africano tutti sulla sovrapposizione di diversi modelli ritmici che formano il tessuto sul quale si innesta la voce caratterizzata da una grande libertà timbrica e da una notevole espressività.

Bravissimo anche Carlos Paredes che, riuscendo a mediare la rigida cultura classica formale e quella popolare, ha eseguito alla chitarra portoghese (un antico strumento classico) motivi e danze popolari con una sorprendente abilità, dimostrando che strumenti come questo non sono solamente al servizio

di una piccola élite. Una calorosa e meritata accoglienza l'ha ricevuta pure il gruppo dell'OLP; il gruppo guidato da Mustafa Kurd, soltanto cantando e battendo le mani, ha fatto ascoltare una serie di brani tutti giocati sui contrasti, le sovrapposizioni e i dialoghi delle differenti voci.

Un successo superiore ad ogni aspettativa hanno pure raccolto i rappresentanti italiani del Canzoniere del Lazio.

E si dovrebbe parlare di tanti altri ancora, ma le ultime parole vanno per il pubblico e per i giovani che spesso sono stati i veri e civili protagonisti del Festival.

Fabio Gambaro

Trip a Sanremo

E ORA E' ORA MEDIOCRITA' A CHI LAVORA

« Non riusciva ad andar oltre le prime righe. Cominciò più volte l'articolo del giornale, ma il suo pensiero correva altrove. Eppure il titolo di testa era drammatico »: A SANREMO FESTIVAL MEDIOCRE! « Nantas Salvalaggio rivisita una situazione narrativa archetipica, con un mordente di aspra e dolorante immaginazione: si riaffaccia alla finestra mai chiusa del bovarismo e ne stende, elegante e impietoso, una anamnesi tutta attuale; riferisce con ritmo da romanzo giallo tutto quello che è amaramente leggibile in un matrimonio dove l'egoismo ha sostituito l'amore e l'eloquenza del successo prevale su quella

dei sentimenti »: così la bandella del romanzo « Sabbia negli occhi » (firmata Porzio), il cui inizio è prima citato, con la sostituzione maramaldesca (che altro aspettarsi da un cronista chiamato Fabrizio?) del titolo del quotidiano che il protagonista, architetto (ma no!) arrivato (che trovata!), tenta di leggere. Una associazione (a delinquere) di idee suggerita dai segni sparati ad altezza d'uomo da questa sciagurata attualità. Alla dolorante immaginazione del narratore corrisponde la sanguinante impressione del lettore che, affacciandosi alle pagine mai chiuse della speranza, vede il suo dirimpetaio romanziero, villosa

« buon salvaggio » rousseauiano & doganiere, far ginnastica » (« ritmo da romanzo giallo »...) in canottiera: se Moravia è desnudo, gli altri non sono poi tanto più vestiti. Avviati dunque sulla strada del collage, ritagliamo dalla sovraccoperta di John Alcorn la figurina del polveroso arch. Grisoni e incolliamola alla foto di gruppo del complesso Collage, piazzatosi con onore alla gara canora sanremese: che figurone fa quella figurina. Tutti e dodici gli apostoli in pensione che gremiscono l'atrio del teatro dove si esibiscono i canterini la notano con emozione, distratti soltanto dall'arrivo della signorina Davoli in confronto alla quale persino la collega Zanichi pare molto britannica. C'è poco da sorridere: più

di una manifestazione « oceanica » della maggioranza silenziosa, la rumorosa manifestazione ligure è l'indice di gradimento puntato verso la marea che sale. Non serve parlarne male parlandone molto, come ha fatto la stampa, che ha dedicato a Sanremo spazio uguale o maggiore di quello riservato ad un importante evento teatrale o cinematografico. Ed è sbagliato chiamare, macchiette i caratteristi che fiancheggiano il circo discografico: non sono macchiette, sono gli « italiani brava gente ». Assurdo rimpiangere gli anni in cui Peppino Gagliardi baciava il crocefisso prima di cantare, in cui Gigliola non aveva l'età, in cui le folle piangevano per la lacrima sul viso di Bobby Solo (e male accompagnato).

Ingenuo affermare che allora Sanremo era un fatto importante: è ben più importante adesso. Proprio perché non importa più a nessuno, né a chi lo fa né a chi lo beve intingendolo nel cappuccino quotidiano. E' il disinteresse l'arma segreta della reazione: il capolavoro consiste nell'uniformare, Pannella permettendo, il dibattito parlamentare sullo Scandalo Volante ad una edizione del festival di Sanremo 1977. Anche il radicale onorevole Savonarola è

FABRIZIO
CALEFFI



recuperabile: con la sua sensibilità da show man può sempre interpretare la parte della Elmi che fa le papere. Tanto (scommettiamo?) si trova sempre un Mike che salva la situazione. Maria Antonietta Diccì ha capito il modo di salvar la testa: al popolo che chiede pane noi offre più brioches, ma mediocrità. Funziona, funziona. Funziona? Se le penne vagabonde esplorano il tistico torace d'Italia per una anamnesi (per quei pochi che non si sono ancora iscritti a medicina: analisi delle condizioni generali del paziente) che diagnostica il mal sottile (sottile come la pagina di un libro inutile) della prevalenza dell'egoismo sull'amore e stabilisce una terapia intensiva di capsule Deddy, funziona.

Si tratta, appunto, di gettare « sabbia negli occhi ». Ci si può lamentare intonando la canzone di Bramieri: non gettarmi la sabbia negli occhi. E' in carattere. E' in carattere con il satanico **deus ex machina** di Nantas: una macchina con la quale la protagonista femminile si ammazza. Un espediente che pareva liquidato dalla citazione di Arbasino in « La bella di Lodi ». Ma un Gruppo '63 non fa primavera. Perfetto quindi il **deus ex machina** del gruppo '77 che ha vinto il festival di Sanremo: una ragazza che fa la bella mentre i suoi soci cantano « sei bella ». Altro che bella di Lodi. Questa è la signora Grisoni. E la sala stampa del festival

è l'immagine delle retrovie di tutto un sistema di informazione noioso e annoiato, che non sa mai se deve educare (va molto il maestro dalla penna rossa) o compiacere (in lentissima decadenza i la-vita-è-bella-nostante) il lettore. Nel caso specifico dunque è tutto un alternarsi di prediche cattedratiche e di elzeviri sul numero delle rughe di un Modugno per altro molto strelheriano. Come l'organizzatore della merendina canora giace soddisfatto dietro le quinte, così l'editore di polverosa prosa (oltre che appassionato collezionista di fogli-farfalla da sistemare con uno spillo proprio in mezzo alla testata) si compiace dei prodotti delle macchine per scrivere senza nastro.

I dischi (è il cantante che traccia il solco, ma è la sottocultura che lo difende) con i sandali e i calzini corti vanno ascoltati sfogliando romanzi-kleenex in monolocali con svista di quella At-

lantic City totale (andare a vedere « il re dei giardini di Marvin ») che è composta da Milanoromasanremorapallo. Per celebrare la canzone italiana si invita, a suon di petrodollari, Barry White. Per celebrare la lingua di Dante (in salsa piccante) via libera a chi, conoscendo Venezia, è convinto di esser Thomas Mann. Tanto lo dice anche la pubblicità che non basta un nome tedesco a fare una buona birra (però a noi non manca tanto la Peroni quanto Flaiano...). Estrapolare una frase da un testo-contesto non è piacevole: è come estrarre un molare. Inoltre è cattiva educazione, come mettersi le dita nel naso. Facciamo allora i dentisti/otorinolaringoiatri villani: Alfonsina detta La Roccia, perché aveva due spalle da boscaiola, aveva comprato tutte le cose che a lui pia-

cevano: il pane nero, il burro di fattoria, il miele solido; e, in più, sei bottiglie di vino bianco da « resuscitare i morti ». Da notare l'uso significativo delle virgolette: « resuscitare i morti » va citato come slang, mentre le spalle da boscaiola che suggeriscono il soprannome di La Roccia sono da attribuirsi ad una similitudine di stampo omerico. E' un rapporto strutturale analogo a quello che intercorre tra testo e musica delle sinfonie sanremesi: i parolieri citano un ipotetico parlato, mentre i compositori ostentano una originalità a base di pane nero, miele solido, burro di fattoria. Alfonsina, creatura di Salvalaggio, si presenterà con le carte in regola alla prossima edizione del festival, certa di vincere alla fiera della mediocrità: a meno che non succeda un settantotto...



Blues nero e blues bianco

UN CELEBRE CASO DI APPROPRIAZIONE INDEFINITA

Sul palcoscenico color fantasia del 1968, Larry « Legs » Smith intonava la provocazione Bonzo gemendo accoratamente « Can the blue men sing the white? ». Il micidiale, intraducibile calembour capovolgeva esattamente il problema strillato sulle gazzette musicali dei tempi; era plausibile, giusto, onesto, *possibile* che i bianchi suonassero la musica della gente di colore?

La questione ha smosso da tempo i panni della attualità. I messaggeri della *black revolution* han cambiato chiave e accordatura, il vecchio movimento si è disgregato; per un Rory Gallagher che piange appassionatamente sulle dodici battute, sfidando il rischio del patetismo con la grinta del « novizio », c'è tutta una schiera di vecchi ammiratori asserviti al gusto della moda, persi

nella giungla della vecchiezza, mani e piedi legati. Lo stesso John Mayall, signore di quella che fu la Repubblica Libera del *British Blues*, preferisce da tempo la compagnia del jazz sbiadito e leggero in vece del duro confronto originario. Ciò non vuol dire che si debba tacere, complici del silenzio contemporaneo; bello e divertente ci pare, invece, accollarci ancor oggi la vecchia *querelle*, studiare le motivazioni e i limiti di una scelta poi vanificata, confortati dalla grande, dissimulata potenza di una musica che bene o male costituisce un inevitabile punto di riferimento nelle vicende di sempre.

L'interesse dei bianchi per il *blues* della gente di colore è vecchio quanto la musica di consumo. Relegato nel ghetto del *black people* durante gli

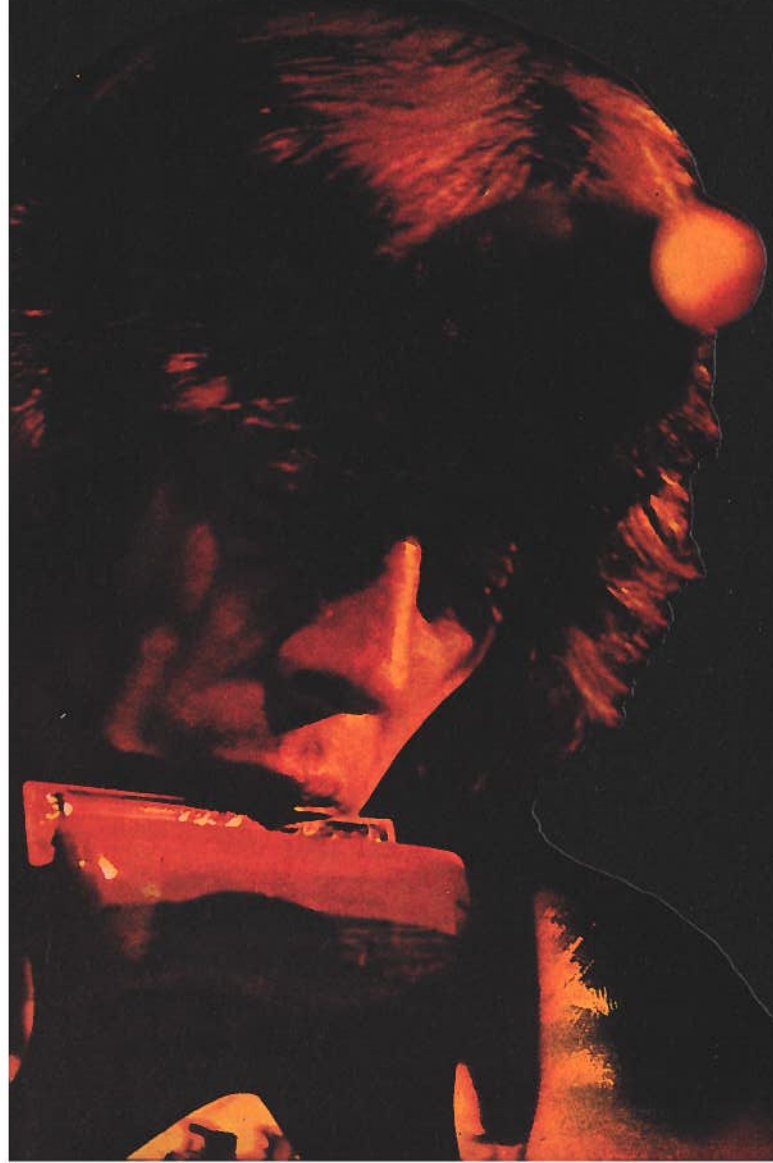
anni della « mutazione genetica » dalla campagna alla città (il jazz « imbiancato » ne colse solo i facili spunti, le più deboli eco), lo stile leggendario salì agli onori della cronaca verso la metà degli anni '50, quando i giovani Elvis della nuova moda ne impiegarono caratteristici « trucchi » per dire a tutti di una inevitabile evoluzione di gusto. L'industria, disposta a tutto pur di non rinunciare all'espansione, fece intendere di essere d'accordo; così, con tutte le titubanze del caso, il blues uscì ufficialmente dall'emarginazione e venne impiegato in miscele più o meno nobili. Alla spericolata operazione rispose, sull'altro versante, un progressivo cedimento delle istanze originali della musica leggera di colore: il rock e il rinnovato *rhythm and blues* segnarono la nascita di una nuova stagione, caratterizzata da una nuova « etica musicale », tanto tollerante quanto incline all'ipocrisia.

Gli inglesi che verso il 1960 recuperarono i tratti originali della situazione, l'idioma non contaminato (ma era già lingua della decadenza, parola indebolita dal tempo, come vedremo) non fecero altro che rispondere a una semplice esigenza di chiarezza, affascinati dalle forti voci che dicevano ritmo, « potere all'istinto », collegando cadenze della musica e rumori del corpo come mai era accaduto prima. Dai suoni dei vari Carl Perkins, Bo Diddley, Hank Ballard emergevano tracce di una grande civiltà passata, di cui pure si rifiutava un'analisi approfondita; curiosità e amore: pazzo (oltre alla stanchezza per una mediocrità che aveva nome *easy listening* ma anche *skiffle*, jazz « educato » sino alla morte) convinsero qualcuno a risalire alle radici del fenomeno mentre altri (i vari Stones, Yardbirds, Animals, la banda Winwood) si premurarono di contrappuntare la vicenda muovendo ai margini dello « stile di successo », con il *beat* più intelligente.

Dunque il *blues revival*, con

la sua complessa mitologia, i grandi spunti vitalistici, le « novità », i luoghi comuni. Oggetto della « scoperta » fu lo stile consolidato del dopoguerra, giunto dopo infinite peregrinazioni dal Delta del Mississippi alla metropoli di Chicago. Quella musica, illustrata da seuri 33 giri modello Chess, era ormai altro dal canto elementare delle campagne, lontana anche dal *piano and vocals* di certe tenebrose occasioni cittadine; con chitarre elettriche, batteria e, spesso, una sezione di fiati, i complessi di « giovani leoni » chicagiani scrutavano strane viscere sonore, leggendo con accento inaudito il libro vecchio quanto l'anima nera. Diventato un « genere » con problemi di metrica, di forma, di correttezza, il *blues* stentava a dimostrare le virtù originali; non si sbaglia a dire che già nell'accezione dei vari Muddy Waters, Otis Spann, Little Walter, lo stile ha perso buona parte della sua carica di ribellione, trasferendo sulla « passionalità » della musica la formidabile forza del « gesto » plasmato secondo la situazione sociale. Col passare degli anni, poi, sotto la spinta del « massacro culturale » della nascente industria discografica, il movimento perderà molti dei connotati originali, sradicato dall'*humus* degli anni '20 e '50; certi « modi » vocali e strumentali, l'istinto per l'improvvisazione, la stessa viscerale malinconia che da sempre dice lo stile finiranno col diventare « trucchi » inseriti in un organismo dalla vita artificiale.

Di qui tutta una serie di misinterpretazioni del fenomeno, di equivoci, di analisi affrettate che peseranno sul capo del *white blues*. Elmore James affascina per la sua esplorazione nella chitarra, Sonny Boy Williamson collega armonica e intestino come mai è stato dato di sentire; l'amore appassionato per il gioco sonoro impedisce di guardare oltre, di risalire allo spirito nero con tutta la sua complessa geometria, l'emarginazione, la « diversità » non solo tonale. I te-



sti di John Mayall parlano di ragazzine in amore, la tempesta del '68 passa per Londra e Parigi senza toccare minimamente gli studi Decca; pure, con guizzo schizofrenico, l'uomo di *Crusade* elegge a suo maestro JB Lenoir, forse l'ultimo dei *bluesmen* consapevoli, il cantore di Eisenowher e della guerra di Corea, testimone implacabile della « negritudine » in piena età moderna. Il puzzle non si compone facilmente. Gli Stones di Altamont si affideranno a Robert Johnson, ultimo signore del Delta (ricordato, onorato, segnato a dito da una intera generazione), plasmando superba anima elettrica alla desolata *Love In Vain*; di quel canto onnipotente, però, andrà perso lo scontroso egoismo, la lezione difficile dell'uomo che non interpreta ma rigorosamente è. A far chiarezza non serviranno nemmeno i richiami patetici alla « civiltà nera », la mitologia del *black man* come detentore di magici poteri musicali; Eric Burdon (uno degli incaricati alla « contaminazione », fra l'altro) arriverà quasi al delirio, con i suoi molti *black paintings*, evidenziando la stortura di cui era già traccia agli inizi, quando giovani ragazzotti londinesi facevano a gara per suonare con musicisti di colore spesso mediocri. Nel suo aspetto più deteriore, il *british blues* apparirà spesso come lotta di una piccola *gang* (sincera, anche, composta magari da buoni figuri) in lotta con più potenti bande rivali; John Mayall indirà addirittura una « crociata », negli anni belli, terminata probabilmente nell'attimo in cui Bare Wires entra nelle classifiche inglesi.

Tutto ciò non impedisce al *british blues* di vantare anche splendidi risultati. E' indubbio che proprio per il tramite delle dodici battute, l'idioma *rock* si sgrava di molte titubanze, acquistando fantastico rilievo. Lo schema riduttivo del *Presley and roll*, ripreso con poche varianti nella formulazione beatlica (governo assoluto del ritornello e della consueta trama canzonettistica; uso della chitarra come sostegno ritmico, con raro spazio alla variazione solistica, magari improvvisata), conosce fratture e guasti di varia natura: il pop che nella più classica

accezione parlerà di *improvisation* avrà presente la fondamentale lezione dei tanti Blues Breakers del '65-'67, padroni di uno stile capace di adeguarsi al « clima variabile » dello spettacolo. Di più, il *blues revival* insegna a tendere l'orecchio verso la pancia degli strumenti, studiandone la possibilità sonora, valutandone la tessitura timbrica. L'esplorazione del « mondo elettrico », condotta dagli uomini della *beat generation* in maniera superficiale (solo si escluda Capitan Beck, da sempre assillato da voci, incubi, bellissimi sogni premonitori) conosce giorni febbrili e avventure memorabili; non è ancora il troppo hendrixiano, tanto traumatico quanto necessario, ma un gioco apprezzabilissimo che per i segni di Mick Taylor, Alvin Lee, Peter Green (uno dei pochi a ficcare il naso fuori dall'uscio, con l'ingenua e deliziosa *The Supernatural*) tende ad allargare il respiro dello stile rinnovato. Con tutto ciò non si perde la tanto decantata « umanità » del *blues*, la realtà quasi palpabile fisicamente dello strumento che scava in



Blues

mezzo ai sentimenti; l'angioletto biondo di *I Can't Quit You Baby*, il signore malinconico di *Some Time After Awhile* trasportano semplicemente su un altro piano sonoro la ricerca appassionata, drammatica degli « acustici », di molti decenni prima. In questo senso, paradossalmente, il movimento del *blues revival* batte in chiarezza espressiva i chitagoani degli anni '50, che, fatte salve le debite eccezioni, imbracciano le nuove « elettriche » senza conoscere l'arma a disposizione, con effetto malvagio. Anni più tardi, in pieno « recupero consumistico », qualcuno andrà alla ricerca del tempo perduto, con il solo risultato di rimarcare ulteriormente la differenza; Muddy Waters inciderà un drammatico *Electric Mud*, dimostrando tutta la propria insipienza in tema di *pick ups* e di voltaggio, mentre Buddy Guy caricherà la chitarra sulla schiena duellando a distanza con i morsi hendrixiani.

Compito del *blues revival* è quello di rammentare la scrittura originale, con i dovuti aggiornamenti; dunque ogni azzardo è bandito, a favore di una lettura consolidata che privilegia i quartetti, le chitarre e le armoniche, i pianoforti un po' *boogie* e un po' *barrelhouse* (splendido quello di Jeremy Spencer, molto prima dei « bambini di Dio »: egualmente efficace quello di Bob Hall, dei Savoy Brown), le sezioni di fiati. L'aderenza al canone classico è sempre apprezzata, pur con il rischio di una certa freddezza espressiva; i primi Fleetwood Mac, per non dire del John Mayall con Clapton e Mc Vie, aspirano all'obbedienza assoluta, senza preoccuparsi minimamente di indicare vie nuove. Quando il

seme del dubbio si anniderà nelle menti, il *blues revival* conoscerà gli ultimi giorni; *Bare Wires*, con il violino di Henry Lowther e la struttura a *suite* (tipica dell'epoca) parla già un'altra lingua, scordando i vecchi presupposti, sulla stessa falsariga delle ultime derivazioni Blues Breakers (i Colosseum di *Those About To Die*, la Keef Hartley Band).

Realtà tipicamente americana, il *blues* non godette nella terra d'origine delle attenzioni prestate dalla gioventù « revivalista » d'Oltremarica. All'acanita ricerca dei modelli originali, i musicisti della *new american generation* preferirono l'aperto confronto con il *rock* e con il *folk*, trasferendo in quelle musiche l'interesse e gli stimoli derivati dalla « civiltà nera ». Le poche eccezioni che nacquero importano poco alla vicenda dibattuta nel momento stesso in cui rimasero fili sparsi, senza che mai si potesse parlare di movimento, di scuola; alla superba Janis Joplin, innestata in perfetta solitudine sul ceppo delle « donne in blues » degli anni '20 e '30 (non si rischia nulla, certamente, a tracciare un simile paragone) risposero i Canned Heat dalla timidissima mano mentre un raro personaggio di colore, Taj Mahal, s'incaricò di volar basso sul mondo del pop per proiettare qualche ombra di *country blues*, lo stile più vicino alla spontaneità delle origini. Altri figure, come Michael Bloomfield o Paul Butterfield (d'altro canto responsabili di uno stupendo quadretto *sui generis*, *East West*, piccolo capolavoro-contributo per una ricerca simbiotica tra Oriente e Occidente), portano invece vistosamente i segni degli stessi « peccati » d'Inghilterra; non a caso Butterfield, pubblicamente accusato da Muddy Waters di « rubare » gli spartiti alla gente di colore, volle dialogare su disco con John Ma-

yall, verificandone la sintonia. Il risultato, per nulla eccezionale (un oscuro *extended play* per la Decca, con il suono cristallino dei Blues Breakers appena graffiato dalla grinta americana) è a disposizione di tutti gli studiosi del fenomeno.

Specchio del nostro scetticismo, delle « mancanze oggettive » di cui abbiamo detto, può essere considerata la situazione odierna, laddove il *blues* dorme profondamente e non c'è bacio, di qualunque colore sia, che paia svegliarlo.

La moda è tramontata e con essa le buone intenzioni; scossi da altri brividi, i professionisti « del giro » impugnano la *Smith and Wesson* del *rock and roll* progettando rapine al-

la Banca del Pop con implacabile sconvulso. Le emozioni offerte, in realtà, non paiono eccitanti. *Black Is Beautiful*, ieri come oggi, ma è più difficile e senza magia; e l'elettricità ha dilagato, il « patto di sangue » tra musica e corpo ha conosciuto storici eccessi, errori, equivoci. La stessa musica leggera di colore prende decisamente le distanze dalla vecchia matrice leggendaria; la nuova disco music « sente le voci » del *rock* e di altri fantasmi, così come il nuovo *punk* è già citazione di una citazione, dunque nebulosa rappresentazione della realtà.

In tanta confusione, non c'è più nulla da fare ovvero tutto. Bandita sin da oggi, la nuova crociata prevede l'emarginazione dei pochi Gallagher sopravvissuti, il riesame critico dei vecchi microscolco Decca, il ritorno alle radici per il tramite della consapevolezza e di una cultura socialmente viva.

DISCOGRAFIA CONSIGLIATA:

british blues
JOHN MAYALL. Blues Breakers, Hard Road, Crusade, Diary of a Band (doppio) (Decca).
SAVOY BROWN. Getting To The Point, Blue Matter (Decca).
ALEXIS KORNER. Bootleg Him! (doppio) (Warner Bros).
FLEETWOOD MAC. English Rose, Fleetwood Mac (CBS).
AINSLEY DUNBAR. Ainsley Dunbar Retaliation 3 (Liberty).
TEN YEARS AFTER. Ten Years After (Deram).
CHICKEN SHACK. Forty Five Fingers (CBS).
LOVE SCULPTURE. Blues Helping (Parlophone).
KEEF HARTLEY BAND. Time Is Near. (Deram).
CLARK / HUTCHINSON. Clark / Hutchinson (Deram).
GROUNDHOGS. Blues Obituary (Liberty).
RORY GALLAGHER. Live In Europe '74 (doppio), (Polydor).
american blues
MIKE BLOOMFIELD. Super-session, Live At Fillmore East, (Columbia).
JANIS JOPLIN. Cheap Thrills Janis (doppio), (Columbia).
TAJ MAHAL. Giant Steps (doppio), Nacht'l Blues, (Co-

lumbia).
PAUL BUTTERFIELD. East-West, Paul Butterfield Blues Band (Elektra).
CANNED HEAT. Live At Topanga Corral (Pickswick).
SIEGEL-SCHWALL BAND. Siegel-Schwall Blues Band (Vanguard).
raccolte
ANTHOLOGY OF BRITISH BLUES: (due volumi doppi su etichetta Immediate, ristampati in USA su Sire Records. Incisioni di Jeremy Spencer, John Mayall, Jimmy Page, Eric Clapton, Savoy Brown e altri).
HISTORY OF BRITISH BLUES: (un volume doppio con marca Sire Records. Brani inediti di Yardbirds, Spencer Davis Group, Fleetwood Mac Cyril Davies e altri).
SONNY BOY WILLIAMSON AND THE ENGLISH POP GIANTS: (un album doppio della BYG con incisioni dell'armonicista di colore con Animals, Yardbirds e altri personaggi del mondo pop. Registrazioni del 1963).
WHAT'S SHAKIN': (brani del 1966 con la Paul Butterfield Blues Band, Al Kooper, Eric Clapton and the Powerhouse e altri. Etichetta Elektra).



Blues e rinnovamento creativo

OLTRE LA FILOLOGIA



Il blues è la musica più tendenziosa che ci sia. E già questo ha un gran bel suono: è il soffio chiaro di un vento che avvolge piacevolmente chi ne condivide la direzione, ed avvelena i troppi spacciatori della « musica separata dalle opinioni ». Ed è assai gustoso che anche le sbrodolate sociologiche non escano indenni, sulle punte aguzze di una tendenzialità profonda. Perché il blues, cuore pulsante della black music, non si è mai accontentato di riflettere piattamente la storia (l'oppressione, la rabbia, le aspirazioni...), ma alla storia (quella passata, quella nuova, quella futura) ha fornito un suono originale e spesso anticipatore. Scansandosi dai rispecchiamenti meccanici, dipana dunque una pratica perturbante di metafore, paradossi, espressività di vita. Ma il blues, oggi, specula spesso sull'equivoco permanente di questa propria qualità originaria. La metrica consueta non trova il-

luminazioni attaccandosi ai fili elettrici. Quando mani bianche lo staccano dall'albero nero, il frutto succoso inevitabilmente raggrinzisce. Le riproposizioni della filologia si strangolano con le proprie stesse radici. E il cosmetico dell'energia inesauribile nasconde solo agli occhi meno spalancati la maschera statica di una fisionomia sonora svuotata di ogni movimento interno. Così capita che il fantasma di Muddy Waters reciti la propria parte al castello dell'abitudine, e che ancora qualche turista dei concerti ne prenda sul serio le rievocazioni. Queste situazioni di blues, evidentemente, non possono più nutrire la nuova espressività.

Nel labirinto delle grandi strutture urbane, nel fitto reticolo delle nuove contraddizioni, il blues canonico si smarrisce, e il suo vecchio vestito si rivela terribilmente logoro.

Anche l'estrema naturalezza di questo linguaggio di emo-

zioni ha dunque necessità di reinventarsi, come ogni movimento di liberazione. Un modo d'essere più profondo, una sensibilità più raffinata e aperta, possono intrecciarsi in musica soltanto con l'identità di un nuovo progetto espressivo.

La struttura grezza del blues non può che essere il corrispettivo di una problematica a suo tempo ancora necessariamente generica, cioè di una linea esplicita di opposizione, senza stratificazioni interne, costretta dai rapporti di forza vigenti ad esistere più che ad essere profondamente. Logico, dunque, che la sua intelaiatura ideale non si librasse oltre una quotidianità fatta di vitalità, tristezza, ironia, disperazione, fierezza, sentimenti intensi quanto semplici. In questa struttura di musica e vita l'utopia rimaneva vagheggiamento lontano, senza essere immaginazione attiva. Ma se quel regno di vecchie relazioni ne fosse l'unica residenza,

se quella ormai convenzionale fosse la sua unica forma possibile di esistenza, del blues saremmo qui a parlare come del caro estinto. Se così non è, è perché qualcuno succhia dalle matrici originarie senso e metodo inventivo, e non soltanto una grammatica in gran parte anacronistica. Il nuovo blues vive ormai con disinvoltura la dinamica di contraddizioni e stimoli delle grandi città: in esse non grida più il proprio soffocamento, ma impara a respirare, per stravolgerne l'aria immettendovi la propria particolare sensibilità, i propri valori, i propri suoni.

Le linee *Mingus-Ayler-Art Ensemble*, e *Parker-Coleman-Braxton*, spiegano trent'anni di questa lucida sedimentazione. Il blues è in questo senso uno stato fisico, mentale, problematico, sensitivo. E' naturalezza che vive, interpreta e concentra i livelli più avanzati di contraddizioni. E' processo di liberazione.

E chi rivendica l'intangibilità del segno blues classico potrebbe anche comprendere la necessità di nuove strutture sonore, mentre si trasformano (e per trasformare) rapidamente le strutture della società e della vita. Anche perché i blues canonici oggi ancora su strada sono pesantemente narcotizzati, sbiaditi dalla routine, lontani da quella purezza originaria che è invece proprio nelle apparenti dissacrazioni (*St. Louis Blues* di Lester Bowie, ad esempio).

Nel modo d'intendere la musica, nonché nelle forme di fraseggio dei nuovi musicisti creativi, l'influenza della « corrente storica » è del resto chiarissima. Con le loro scoperte espressive il blues smette i panni consunti, finisce d'essere citazione dettata dal semplice affetto, e ritorna in circolazione nel ruolo più naturale e radicale di forza viva e trasformatrice. Come già detto ripetutamente (ma il concetto è talmente latitante, nella critica, che ribadirlo non può guastare) il materialismo congeni-

to del blues, la sua istintività, il suo bisogno inestinguibile di mutamenti complessivi, vengono compiutamente a combinarsi proprio negli ultimi anni con una problematica dialettica più positiva e inquieta, più aperta a riscoprir se stessa, più razionale ed emotiva ad un tempo. E' qui che il blues lievita da *musica nera a musica creativa*: non meno nera ma potenzialmente universale. Gli orientamenti di fondo son quelli di scandagliare ogni risorsa espressiva, di liberarsi da ogni ordine dogmatico, di fondare il suono di una vita da rifondare. Chi non conosce la ricerca creativa non conosce il blues, è insomma l'assunto nodale.

E con ciò l'accesso a questa lingua esemplare si apre anche a chi nero non è, ma dell'esperienza nera assuma metodo e sensibilità; che è incentivo assai stimolante per chi non ha bisogno di ricopiare il compito. Ma sentire e liberare il proprio blues particolare non è affatto gesto indolore. E anzi gli equivoci si sprecano.

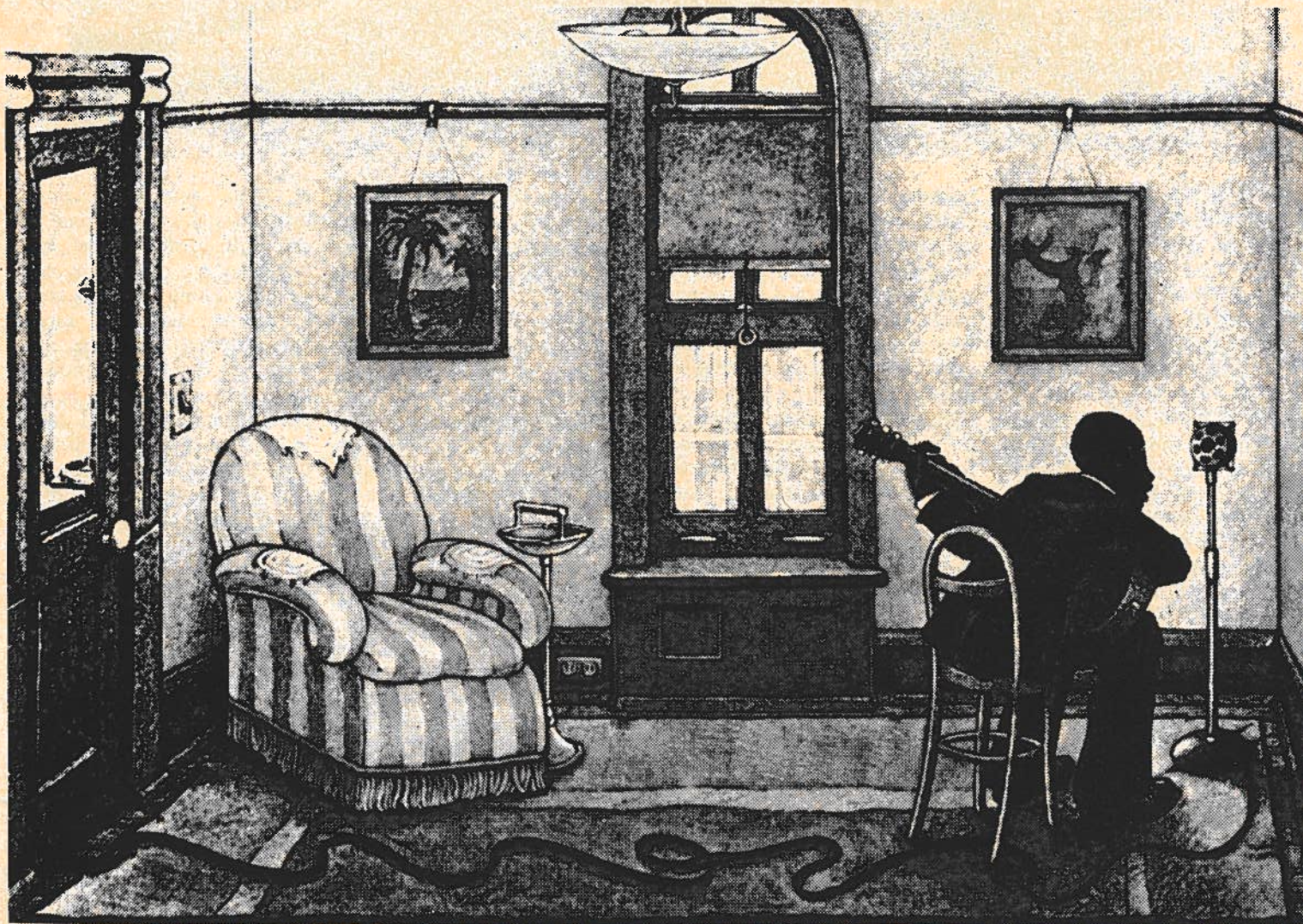
In Europa sono in molti a compiere l'equazione banale, identificando con il blues le proprie tradizioni popolari, quasi che le radici delle querce siano identiche a quelle dell'ortica. E' la diaspora delle canzoni e delle arie del passato infilate dalla spada arrugginita del rock o dal fioretto di un jazz prevedibile. Situazioni diverse fra loro cui è comune l'assoluta incapacità di cogliere la qualità più profonda e più progressiva del blues nero: non semplicemente la continuità delle matrici, cioè, ma l'espressività musicale intesa come manifestazione di vita, e la vita dell'espressività intesa come scoperta del nuovo.

Avere o no il blues è dunque questione che l'avere una tradizione non risolve affatto. E' bensì problema di emozioni vive e profonde, nonché del loro montaggio in sistema espressivo. E in questo senso un blues bianco autonomo non si è ancora neppure delineato, se non nelle infrazioni intuitive di poche personalità individuali (nessuno, penso, avrà da

obiettare se considero Derek Bailey un bluesman inventivo...). Se fra i solchi dell'esperienza secolare nera la contraddizione passa fra vecchio e nuovo, la dialettica di diversità fra musicisti neri e bianchi, data frettolosamente per scomparsa da qualcuno e sommariamente liquidata da altri come « questione di pelle », si manifesta dunque ancora come modo d'essere delle pulsioni espressive. Ed è solo su questo terreno di nuova concezione della musica che i personaggi creativi prefigurano quell'eguaglianza di prospettiva che in generale non è proprio dietro l'angolo.

E il blues è anche oggi la musica più tendenziale che ci sia, proprio perché qualche scopritore dell'impossibile non accetta che esso rimanga soltanto la musica di chi si oppone, ma sceglie, in tutte le loro implicazioni, i suoni di un blues della nuova creatività.

FRANCO BOILELLI



Teatro

MALCOSTUME MEZZO GAUDIO

Perché parliamo sempre d'altro? L'abitudine di far d'ogni indizio una cosmogonia è dannosissima. Il problema, sempre « a monte », resta in vetta, sveltata (voli pindarici senza paracadute). Risultato: un comune compiaciuto disinteresse. Si apre bocca solo per parlare male: malcostume mezzo gaudio. Intanto chi, per disperazione, deve prendere le cose sul serio ha davanti a sé come unica soluzione la disperazione. La cronaca (eppure questo è il secolo dell'informazione, no?) la disdegnano tutti. La teoria nasce dalla spuma del mare e si nutre di aria fritta. Così il bisogno di fatti cerca di diventare esplosione, non riesce, finisce in una dolorosa implosione. La devastazio-

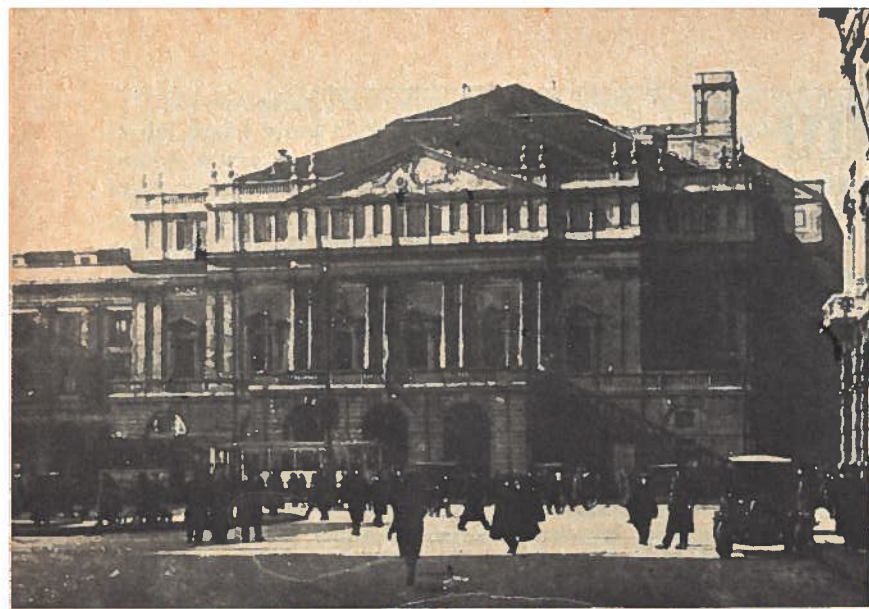
ne di una università è un tentativo di cronaca svolto in forma teatrale. La battuta principale del copione? — Aiuto! — Tra le tante richieste, quella, immediata (sì, molto meno mediata di quanto pensano certi falsorassegnati predicatori della rassegnazione all'impotenza dell'atto conoscitivo) di cultura (mezzo per decifrare il messaggio) e di arte (il messaggio, appunto). Tra le tante richieste di arte, forte quella di teatro. Perché il teatro è il luogo dell'immediato, del mutabile, dell'emozione razionalizzata e della ragione che si tramuta in emozione. A questa domanda non c'è risposta. Non è certo una risposta la proposta di eventi scenici scontenti, timidi e altezzosi, forma-

mente soltanto calligrafici, contenutisticamente evasivi (senza rappresentare un'evasione decente), liofilizzati. Né si può immaginare che venga una risposta da un ambiente semivecchio-fintapelle (i vecchi veri invece chiano meglio dei precoci giovani anziani), da un ambiente « miseria e nobiltà » (tragicommedia del meccanismo delle sovvenzioni ministeriali ai teatranti, ridotti a questuanti queruli), da un ambiente con poca dignità (difficile, per chi sente di ricevere la carità, mantenerla), da un ambiente « volpino » (squallide storie di borderò truccati, di repliche inventate, di attori malpagati o addirittura non pagati affatto). Eppure la domanda non è da niente.

Occupiamocene. Riguarda tutto un modo di intendere la realtà. Riguarda, quindi, tutti. Digressione: un treno. Scompartimento di seconda classe: due viaggiatori. Chi ha visto il film « Un uomo da marciapiede? » Bene, questi due sono proprio i protagonisti del film, il cowboy a tassametro e l'altro, Hoffman, sozzo. Identifici, nella fisionomia e nella psicologia. Considerazione (sbagliata - superficiale): la vita imita l'arte (virgolette a piacere). Considerazione (giusta): il buon cinema sa riprodurre/interpretare la vita. Ma chi ha mai incontrato Franco Enriquez, Massimo Ranieri, Manuela Kusterman in treno? Nessuno ha mai incontrato i loro personaggi teatrali (notti bianche, Napoli chi resta e chi parte, Franziska) in uno scompartimento di seconda classe. Attenzione, non si invoca qui, Beckett ce ne scampi, un realismo teatrale. E Beckett è nominato di proposito: Vladimir ed Estragone sono tutti i giorni in stazione ad aspettare l'arrivo, con il locale da Brescia, di Godot. La nostra drammaturgia (autori, attori, registi) invece non viaggia in seconda classe: non viaggia affatto. Continua, tendenzialmente, ad alimentare la fiaccola accesa sotto il moggio. Senza nemmeno sentirsi un po' divina e un po' parigina. Bosetti appare in televisione (rubrica « scena contro scena ») a spiegare il suo inconsapevole Pirandello - contro - Pirandello. Questa immagine, le espressioni dell'attore, va associata ad un'altra immagine. Ad un'altra digressione. Un'altra « esperienza di viaggio » (bisogna muoversi, muoversi): a Vicenza c'è un insegna che dice « plastigomma ». E' il termine con cui definire la nostra società e la nostra società teatrale (specchi che si specchiano).

Caratteristica della gomma: tornare allo stato primitivo dopo un urto. Caratteristica della plastica: perenne stato magmatico, nessuna forma propria. Queste due particolarità unite (proprio perché unite) determinano il dramma schizofrenico della nostra attualità. Dramma che attende di essere rappresentato. La gente che lo vive lo mette in scena così: sera del giorno della votazione parlamentare sui ministri Gui e Tanassi; il guidatore di un'auto pubblica ascolta la radio ma non capisce bene l'esito della votazione; comunque è convinto





che i ministri siano stati assolti, perché, dice — I giornalisti li stanno intervistando e allora significa che li lasciano andare liberi —.

Ma subito l'ingenua immagine di colpevoli di rango imprigionati da un Parlamento vera espressione di volontà popolare svanisce nel commento: — Tanto in Italia che cosa vuol che succeda? —. Un song brechtiano. Come mai allora sui nostri palcoscenici Brecht e la realtà sono tanto tanto lontani? « Rappresentare Brecht oggi è una proposta di destra? » si domandava l'altro ieri Franco Quadri nel servizio « Brecht antibrecht » comparso sulla rivista « Ubu ». Ora la rivista non c'è più e l'antibrecht riappare ad ogni stagione, puntuale come la malaria. Con le migliori intenzioni, si presenta, viene presentato come teatro leggero in forma pesante. Puecher ha allestito quest'anno « Mahagonny ». Vediamo lo spettacolo al Salone Pier Lombardo di Milano. Cominciano a far cattivissimo effetto le scene,

atroceamente banali. Il resto (interpretazione, musica, canti, movimenti, effetti) tutto bene, anzi benissimo. A voler essere maligni, si nota un'attrice truccata da Milva secondo Paolo Poli e un attore, Roberto Antonelli, che dà sul Modugno. Ma non è questo il punto. Il punto è che in una città come Milano, che è Mahagonny oggi, si ripeta una Mahagonny anni trenta, senza avere il coraggio di sporcarsi le mani (di « sporcare il testo ») con la realtà. Ci risiamo. La realtà, non il realismo. Perché proprio la realtà non chiede realismo. « Siate realisti / chiedete l'impossibile » proclamano i muri metropolitani. Questo superrealismo (che è surrealismo involontario) dovrebbe essere il linguaggio, la forma e il contenuto di un teatro attuale. Il momento potrebbe essere propizio. La « Carta teatrale d'Italia » edita nel 1976 dall'Agis (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo) indicava alcuni dati statistici interessanti. Registrando l'andamento delle attività

primaria di prosa nelle regioni negli anni 1962-1974, si osserva che il numero di comuni nei quali è stata effettuata attività teatrale è passato da 132 a 629, si è attuata una capillarizzazione (decentramento) soprattutto in Lombardia, Toscana, Emilia Romagna e un notevole aumento del volume globale dell'attività teatrale. Notazioni positive, almeno apparentemente. Che cosa c'è dietro a questo incremento? Il vuoto. La confusione. Una confusione in cui può capitare anche ad Umberto Eco di non orientarsi. Eco parla (Milano, Centro Rizzoli) di « destra » e « sinistra » teatrale, collocando a destra il « teatro di parola ».

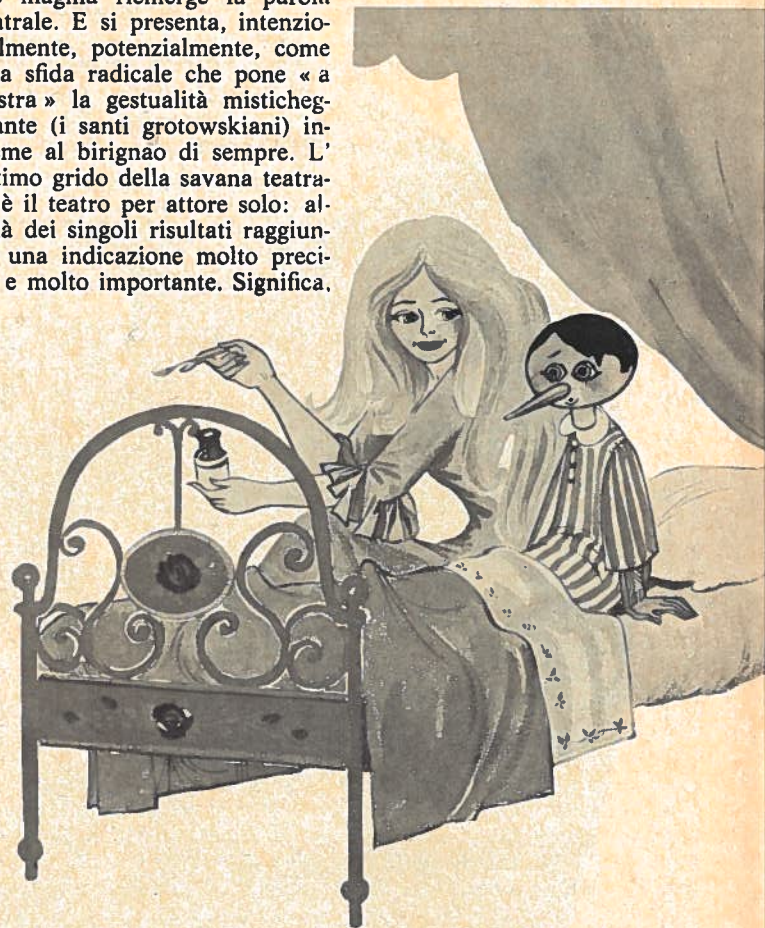
Gli risponderebbe, in generale, Arbasino, che destra e sinistra, in arte & costume, sono riferimenti vecchioti e imprecisi: « ecco invece una nuova moralità drammaticamente comica, anarchica, estetica, emotiva, intensamente rituale, e assolutamente onirica ». Proprio da questo magma riemerge la parola teatrale. E si presenta, intenzionalmente, potenzialmente, come una sfida radicale che pone « a destra » la gestualità misticheggiante (i santi grotowskiani) insieme al birignao di sempre. L'ultimo grido della savana teatrale è il teatro per attore solo: al di là dei singoli risultati raggiunti, una indicazione molto precisa e molto importante. Significa,

tanto per partir terra terra dal concreto quotidiano, l'emancipazione da molte schiavitù dei costi di allestimento.

Significa povertà e non poverismo, significa libertà e liberazione della fantasia evocativa (la vera forza del teatro), significa guerriglia culturale, significa scissione nelle sue componenti dei linguaggi (ipotesi: l'attore « parla » una parte e ne interpreta un'altra). Significa arrivare dovunque e modificare, occupandolo, qualsiasi spazio. E' una chance per chi comincia a far teatro senza essere inserito o volersi inserire nei meccanismi della Norma Accademica e per chi è nella Norma stessa di uscire trionfalmente.

Significa, per l'autore, occasione di inventare un universo che verrà trasferito in scena così com'è, immediato e disperato come i graffi/graffiti tracciati sulla pagina.

Gli indiani teatrali sono in cammino.



NEL BAZAAR DI ZANZIBAR

C'è uno spettacolo che si chiama « Pinocchio Bazaar ». E' del Teatro dell'Elfo, lo si è visto al teatro Verdi di Milano. Ha l'ambizione di viaggiare teatralmente attraverso questa realtà « comica & anarchica », popolarizzandone i problemi in un clima festaiolo, ma il suo trip poco riuscito è il brutto sintomo di un teatro che perde tutti gli autobus (forse perché aspetta un tram chiamato desiderio). L'Elfo è, in teoria, abbastanza nazional-popolare, intenzionalmente, abbastanza gramsciano, ma è poi guidato da uno spirito registico che ha lo spirito spiritoso a tutti i costi di una gita aziendale a Lione. « Ma sì, a Lione, a Lione. Perché Parigi — oh cara — è troppo cara ». Già in passato gli elfi avevano rifatto il meraviglioso spettacolo del Theatre du Soleil sulla rivoluzione francese: un pecorino in verità poco pecoreccio travestito da camembert; una versione corretta non spiacevole, lucida come una cartolina.

Una cartolina di saluti: ricordandoti con affetto sempre tuoi Elfi. Indirizzo: Ariane Mnouchkine. Ora il Pinocchio ha il gusto francese di una zuppa marsigliese in cui navigano insieme l'epido e l'edipico. Viene in mente una serata allucinante ad un festival dell'Unità all'aperto in un paese della bassa tutto zanzare in cui un gruppetto di volontari teatrali volenterosi tentava la messa in scena di una « cosa spagnola » (ah! l'esterofilia dei viaggiatori in pantofole, degli esploratori del sentito dire) mescolando cupamente una dozzina di scuole di recitazione. Al termine dello spettacolo il regista caposcout della situazione spiegava il suo metodo di lavoro: ogni scena un ammicco. Tutto molto democraticamente: il Superbrook domandava ai suoi attori — Questo pezzo lo facciamo straniato? — e seguiva dibattito. Un costume di casa diffuso nella nostra provincia dell'Impero. Fratelli miei, marxisti immaginari, sembrate proprio nati dal cervel-

lo della Vittoria Ronchey. Con tutta la voglia di fare che avete, finite per capitare nei luoghi deputati meno onorevoli della nostra storia teatrale passata prossima. Certo il golpe dei padri (che hanno tenuto e tengono l'ambiente sotto la costante minaccia delle loro furberie, dei trucchi, degli sgambetti) ricade sui figli. Così siamo ancora qui a ripetere che la trinità teatrale è Gassman-Bene-Edoardo. Nuovi attori? Neanche a parlarne. Nuovi autori? Meno che meno. A meno che i muri non

si mettano a parlare più per esteso. O che qualcuno sappia raccogliermi i suggerimenti. « Caramba chi legge ». Un buon finale con un buon gioco di parole sul termine « legge ». Caramba soprattutto chi non legge. Chi vespa ha mangiato la mela, ha detto ciao al Ciao, vuole una nemesis festosa, fastosa, teatrale. Tempi duri per i troppo scemi.

Fabrizio Caleffi

live
MO/RIRE A PARIS!

(Paris: viaggio semiserio attraverso la musica, il teatro, l'arte e le mufte).

« Ed ecco, di buon ora, saranno circa cento anni dalla tua morte, passando ho visto un mazzolino di violette appena colte ai tuoi piedi. E' difficile che si ornino di fiori le statue a Parigi ». Così scriveva Breton guardando la statua di Fourier in Place Clichy che, qualche anno dopo, i nazisti tolsero per spedirla nelle fonderie del Terzo Reich. Statua che gli *enragés* del maggio '68 rimisero sullo zoccolo nel marzo del 1969 con questa epigrafe: « In omaggio a Charles Fourier, 1772-1968, i barricadieri della rue Gay-Lussac ». Questa volta, però, a toglierla qualche giorno dopo non furono i tedeschi, ma i poliziotti di De Gaulle spaventati da quella miscela esplosiva che si ottiene mettendo insieme l'aria di festa della dolce primavera parigina, le tesi fourieriane sull'amore, la passione e l'uguaglianza, e l'

insurrezione che cova da sempre nel cuore dei giovani rivoluzionari. Ma questa è storia dell'altro ieri! Parigi, oggi, è narcotizzata dalla politica giscardiana, dalle strategie manageriali di un potere dal volto tecnico, dalla tregua sociale imposta con la forza e subita con rassegnazione, dal mito della grandezza e dell'ordine, dalle illusioni della cultura che semina nello spirito degli uomini i germi di un estremismo senza vita, del pessimismo senz'anima, della parola vuota, senza realtà. Parigi, oggi, si stringe intorno agli psicanalisti d'osservanza lacaniana, alla *barre* del significante — come scrivono i semiologi — che ha preso le distanze dalla chiave inglese del significato, soprattutto, si stringe intorno alla più grande *raffineria di cultura* di tutti i tempi: il Centro Nazionale di Arte e di Cultura Georges Pompidou. Il Beaubourg, come si dice in breve, dal nome del terrapieno che separa il quartie-

re delle Halles dal Marais. Il Beaubourg, che realizza gli incubi più terribili, quelli che seguono all'ultimo lauto quanto indigesto pasto di questa borghesia alle soglie della crisi totale. *Méfiez-vous de Paris...* cantava Juliette Greco qualche anno fa all'indirizzo del *paysan* che arriva per la prima volta in città. Diffidate di Parigi, diciamo noi ai borghesi che sperano di calcolare ancora per molto il sopito, ma non domo, spirito della *Comune*.

Il Beaubourg

Gli operai non abitano più Parigi, lo spirito se ne è andato per sempre, così commenta sconsolato il vecchio artigiano comunista incontrato davanti ad un calice di rosso in un bistrò del Marais, il quartiere più antico, più ribelle, più popolare, il quartiere delle puttane, il quartiere del Divino Marchese, il quartiere di Blanqui e di Babeuf, il quartiere che prende il nome dalla grande palude (la marais)

su cui fu fondata la città. E così facendo guarda verso l'intreccio variopinto di tubi (blu per l'aria, verde per l'acqua, giallo per l'elettricità, rosso per le comunicazioni) di questa nave nel deserto che è l'edificio del centro realizzato dall'italiano Renzo Piano, dall'inglese Richard Rogers con la consulenza del rinomato studio dell'Ove Arup and Partners. Un mostro di otto piani, di cui tre sottoterra, lungo più di centocinquanta metri e largo sessanta. Una superficie totale di più di centomila metri quadrati. Un edificio costato centosettanta miliardi e che ingoia per il suo funzionamento, nelle previsioni, ventidue miliardi di lire l'anno. Edificio ancora incompleto, peraltro, voluto aperto fin d'ora al pubblico come mossa elettorale per la campagna per l'elezione del sindaco della città. (Parigi, dopo la *Comune*, fu crudelmente punita. Non solo con un bagno di sangue senza precedenti, ma anche,

Il contesto



La folla preme



L'imbonitore



fra l'altro, con l'ingiuria della costruzione della basilica del Sacré-Coeur sulla collina di Montmartre. Basilica nella quale giorno e notte, ininterrottamente turnisti cattolici stanno in adorazione di non si sa bene cosa, ma di cui è chiaro il motivo, la paura dei comunardi. Punita con l'abolizione del municipio e della carica di sindaco. Il governo, in sostanza, non fidandosi più degli amministratori eletti dal popolo ne assunse direttamente il controllo. Solo con il centenario, nel 1971, fu deciso di restituire alla città un'amministrazione regolarmente eletta a suffragio popolare).

Ma vediamo in dettaglio cosa contiene questo museo, questa faraonica tomba delle idee, questo sogno paranoico di un piccolo borghese arrivato al potere, Georges Pompidou, mal consigliato dalla sciagurata senilità di André Malraux, ministro gollista della cultura. Prima di tutto è un edificio per esposizioni, il cui scopo è restituire alla Francia quella maestale grandezza che ebbe in passato. Per farlo, però, oggi, deve accordarsi con i nuovi padroni delle arti, gli americani. Ecco dunque la nostra di Duchamp come ouverture, e la programmata mostra Parigi-New York. Contiene, poi, anche se in allestimento, l'Istituto di Ricerca e Coordinazione Acustico-musicale che è stato affidato alla direzione di Pierre Boulez. Ancora, il Centro di Creazione Industriale, che documenterà i progressi della società industriale dal suo nascere ai nostri giorni. L'ossatura centrale, tuttavia, è costituita dal museo e dalla biblioteca. Il primo conterrà, ad allestimento completo, più di duemila opere d'arte del nostro secolo. La biblioteca conterrà ben trecentomila volumi, duemila periodici, duecentomila diapositive, cinquantamila microschede. E poi, più di millecinquecento films, più di diecimila dischi. Tutto messo a disposizione del pubblico per dodici ore al giorno senza interruzioni. Sul Beaubourg ci sono già tre libri, una trentina di numeri monografici di varie riviste e mensili, centinaia di articoli di giornale, due films, chi vuol saperne di più non ha che da scegliere. Intanto la gente sale lungo la scala mobile esterna, da una parte vede la città, dall'altra lo spettacolo variopinto e astratto delle esposizioni, sale immobile e seria verso i piani alti dell'edificio, sale, sale mentre il segretario del centro, il signor Claude Mollard ridacchia e si strofina contento le mani: il maggio rosso degli operai e degli studenti, l'anno della rabbia, per lui e i suoi padroni, sembra seppellito per sempre!

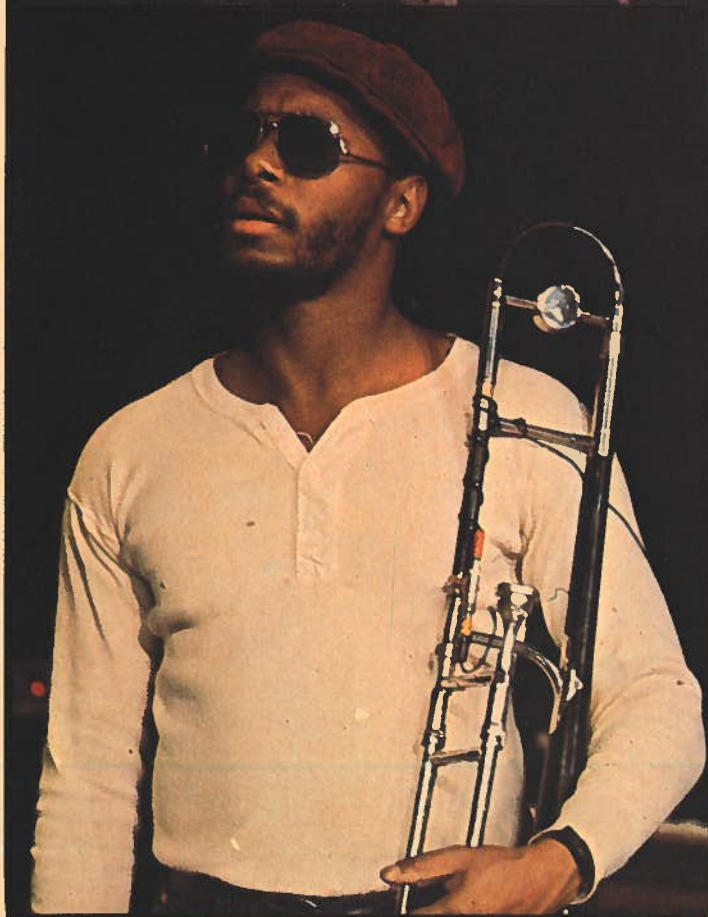


Pink Floyd (foto G. Giovannetti)

Gli eventi musicali nel centro e nei suburbi di Parigi: la grande saga di massa dei Pink Floyd; Don Cherry e Michel Portal (con Nanà, J. F. Jenny-Clark e Jean Schwarz) nel teatrino Recamier; il gruppo del trombonista Julian Priester all'Espace Cardin; un concerto straordinario dei Magma nell'hinterland parigino prima della tournée di rilancio.



Magma



Julian Priester



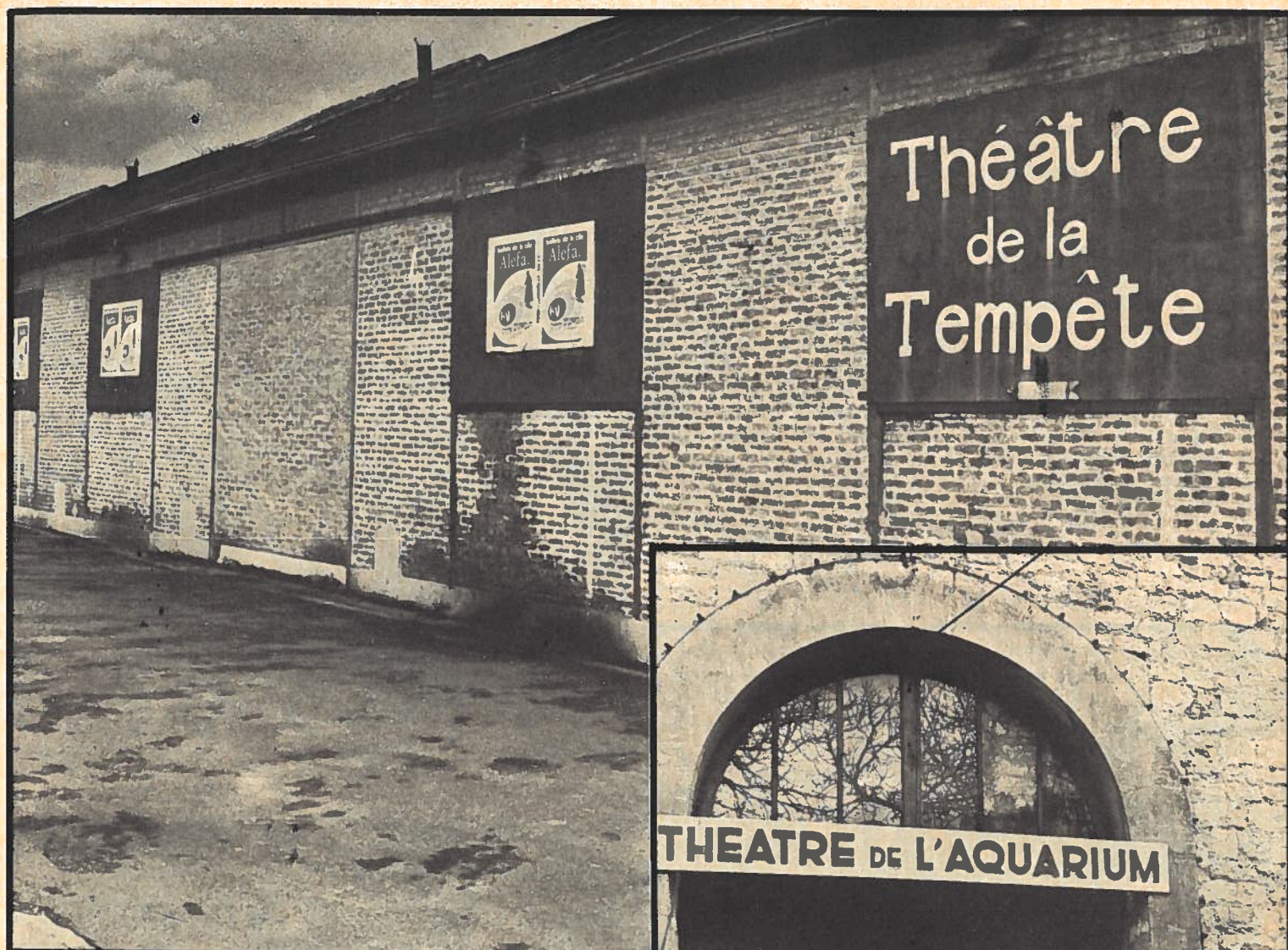
Il gruppo di Cherry e Portal

Aléfa

Verso il Bois de Vincennes, oltre lo Château, alla Cartoucherie (l'antica fabbrica di cartucce napoleoniche) il *Théâtre de la Tempête* danza la vita immaginaria di Aléfa, la protagonista del romanzo di Andrée Chédid, *La cité fertile*. Chi è Aléfa? Nessuno lo sa. Che cos'è Aléfa? E' il movimento, la musica, il canto, in breve, è la vita e la morte, l'eterno ritorno e il caso, il tutto e il niente, allo stesso tempo. Il teatro contemporaneo sof-

fre oggi di tutti gl'imbarazzi dei suoi errori passati, lo spettatore è diventato giudice. Un giudice severo, d'adulare, sorprendere, colpire o lusingare. Aléfa fa tutto questo e noi gli perdoniamo volentieri le sue illusioni, Aléfa la conosciamo già, del resto. Tanti anni fa Breton la incontrò che si chiamava ancora *Nadia*, e Nadia è la Catherine di cui parlava Aragon nelle *Campane di Basilea*. Peccato che quando ricompare nella *Cospirazione* di Paul Nizan sia diventata una puttana!



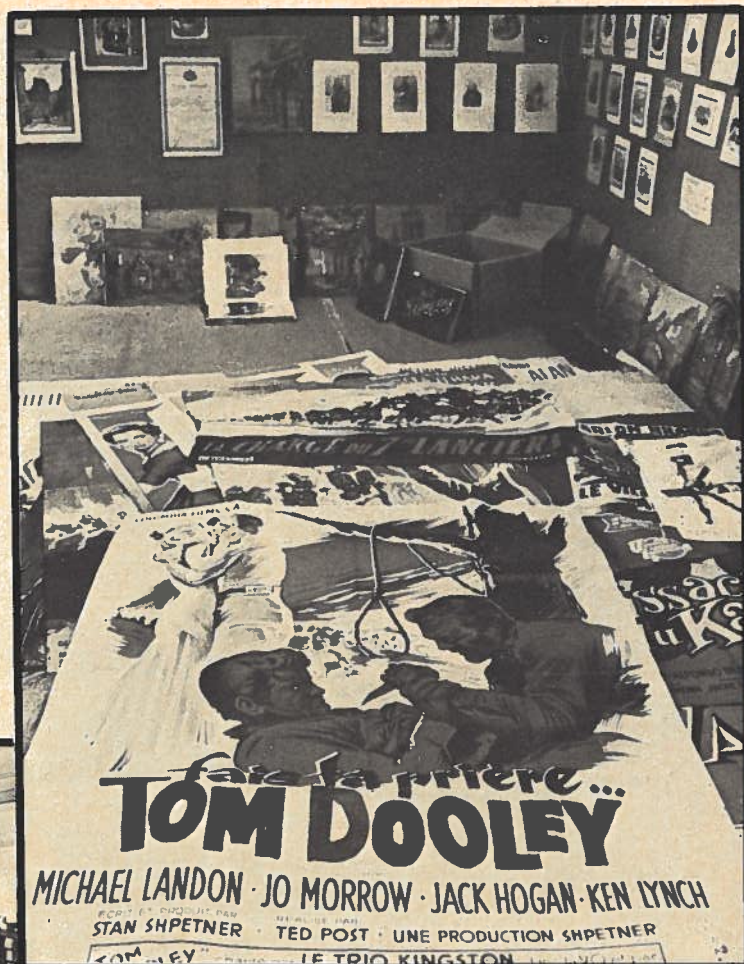


**Salon du vieux papier
de collection**

« Negli intonachi cadenti / tra i fiori appassiti delle vecchie decorazioni / gli ultimi ricami e le ultime mensole / rivelano la strana vita dei ninnoli. / Il verme della borghesia / cerca invano di riunire i suoi dispersi tronconi. / Qui convulsamente agnizza una classe / i ricordi di famiglia si disfanno. / Piantate il calcagno su queste vipere che si destano / scuotete queste case e i cucchiaini / ne cadano fuori come le cimici la polvere e i vecchi / com'è dolce, com'è dolce il gemito che esce dalle rovine... » così scriveva Aragon in *Il fronte rosso* nel 1931 e questo è quello che perentoriamente questa esposizione di

carte antiche fa venire alla mente una volta esaurita la curiosità per le vecchie foto, gli album, i libri polverosi, le stampe, i dischi, i films, i francobolli, i giornali ed altro ancora. Una esposizione bizzarra e interessante, in una delle piazze più belle di Parigi e insieme ricche di storia: Place de la Bastille. Tanto vale, allora, leggere il seguito di questa poesia: « Il più bel monumento che si possa erigere su una piazza / la più sorprendente di tutte le statue / la colonna più audace e più sottile / l'arco che compete con il prisma stesso della pioggia / non valgono l'ammasso splendido e caotico / provate per credere / che si produce facilmente con una chiesa e un po' di dinamite ».

Gianmario
Sironi



Studenti ed emarginazione

L'UNIVERSITÀ DELLE ANIME MORTE

Che gli studenti che occupano l'università di Roma abbiano scritto sui muri della facoltà di Lettere che la storia li uccide, ormai lo sanno tutti: ai giornalisti la frase è parsa poetica ed è servita per « aperture » ad effetto di cronache e commenti. In meno conoscono la rabbia senza poesia con cui gli occupanti hanno spiegato di recente ai corrispondenti dei giornali, nel corso di una conferenza-stampa, che il ridicolo da cui sono stati coperti, con malizia, uccide anche quel po' di forzatura sulla storia che i giovani in lotta hanno tentato di fare. Pennacchiuti e preverbalisti, o torvamente violenti: la caricatura è subito pronta. La disperazione sociale non ha diritto ad esser presa sul serio; si presta egregiamente a tirate paternalistiche o a « pezzi di bravura » sulla creatività ironica altrui, che sulle pagine dei rotocalchi si trasforma in innocuo folclore.

Dico tutto questo non per promettere al lettore un'assurda « obiettività », ma per garantirgli che, come lui, voglio capire, e non divertirmi a costruire effetti di parole alle spalle di chi si scommette con

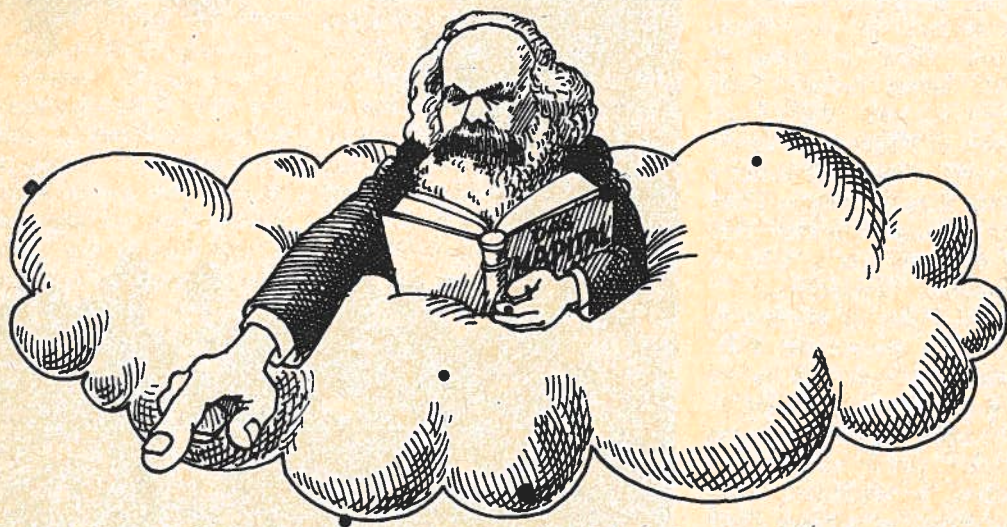
gesti e con scelte. La via migliore è tracciare una mappa dei problemi senza pretendere di dire l'ultima parola.

Dagli studenti ai giovani, dalla scuola all'emarginazione. Non è il '68: Guido Viale, i giovani che occupano, lo conoscono solo come dirigente di Lotta continua, Russo e Piperno non sanno chi siano. « E' finito il tempo degli Unni » e « Attila — come canta Giorgio Gaber — è consigliere regionale ». Genitori culturali della nuova rivolta non sono i vari quaderni, rossi o piacentini, né i dibattiti sulla scuola di Fran-

coforte, né Cuba o la Cina. Già lo studente del '68 era diverso da suo fratello maggiore: al contrario di lui si trovava continuamente in bilico fra la cultura dei libri e quella delle forme di vita, tra la politica dell'apprendimento teorico e dell'autoeducazione alla « visione generale » e quella della spontaneità e dei bisogni. Il giovane del '77 la scelta l'ha fatta, ed è per il secondo corno dell'alternativa. Suoi genitori culturali sono Licola e il parco Lambro, il boom dei concerti pop e i circoli del proletariato giovanile, l'ingloriosa

crisi delle organizzazioni rivoluzionarie più della loro (modesta) produzione di idee. Ma i mutamenti culturali non piovono dal cielo. In realtà è cambiata la figura sociale del giovane. La scuola è pura apparenza: da anni tacciono Eschilo e la trigonometria, ma anche i comitati di base e l'invenzione di cultura nuova da parte degli studenti. Da anni chi non ha la vocazione del burocrate e chi non pensa che la seccchioneria sia una buona contromisura personale alla disoccupazione intellettuale, a scuola e all'università ci va il meno possibile. Lavoro non ce n'è, e dire « faccio lo studente » è una risposta come un'altra per chi ti chiede « cosa fai ». In più la crisi delle fabbriche, la non assunzione di nuovi lavoratori fa sì che la saldatura fra i giovani avvenga naturalmente, « sul territorio », come pomposamente vengono chiamati, nel linguaggio politico, i quartieracci di periferia. Senza lavoro, senza luoghi di aggregazione culturale, senza controparti precise, ma con una controparte che si scopre rabbiosamente essere la società intera, nasce il proletariato giovanile, fatto di non-studenti e di non-operai a cui il sindacato non ha dato né insegnato quasi nulla e la cultura istituzionale meno ancora.

L'Università delle anime morte. Come il celebre truffatore del romanzo di Gogol, che va in giro per tutta la Russia vendendo servi della gleba passa-



ti a miglior vita, così baroni « bianchi, rossi, neri e a palline » (come li hanno battezzati gli occupanti di Roma) vendono, comprano e barattano cattedre, prestigio, rettorati e finanziamenti, in una danza macabra fatta a spese di 746.000 anime morte. Tanti sono gli studenti universitari nominali in Italia. Sono sprovvisti, come è noto, di tutto, e la stessa idea di piegare l'università ad una qualche funzione che risponda ai loro bisogni suona fantapolitica.

Di qui l'idea di Malfatti (e quella poco diversa del Pci): se Maometto non può (e soprattutto non vuole) andare alla montagna, sarà la montagna ad andare, con le buone e con le cattive, a Maometto. Fuor di metafora: se piegare l'università ai bisogni di massa dei giovani implica un tale rivolgimento del sistema produttivo, dei privilegi, delle forme di vita, da non tornare comodo all'attuale quadro politico, saranno i giovani a piegarsi all'università selettiva, al ripristino delle divisione fra loro, al ritorno ad una cultura elitaria e separata. Contro il numero chiuso, o come lo chiama eufemisticamente il Pci, « programmato », scoppia il '77: l'università diventa il luogo di ritrovo di tutti i giovani, degli universitari, dei medi, dei semi-occupati, delle femministe

uscite dalle organizzazioni politiche, degli emarginati. « Gli indiani escono dalle riserve ».

Quale lavoro? Dunque non si tratta di « studenti ». Allora si tratta di disoccupati. Già, ma se è così bisogna chiedere lavoro. Sì, ma quale lavoro? Il governo Andreotti, che ai giovani ci tiene, ha pensato anche a questo. Ci sono un milione e mezzo di giovani disoccupati e una classe operaia

che ha l'impudenza di rivendere la sua autonomia e di non farsi appiattare a problema di « costo del lavoro? » Benissimo. Proviamo a metterli gli uni contro gli altri, facciamo un bel piano di preavvicinamento in cui una giovane fascia di lavoratori, mal pagati con la scusa della formazione (100.000 lire al mese), poco costosi per i padroni (il contributo statale va dalle 32.000

alle 64.000 lire), e impauriti dal contratto a termine, siano meno ribelli e rendano meno ribelli i lavoratori stabili. I classici due piccioni con una fava.

Anche il Pci ha pensato la sua: un po' di assistenzialismo, un po' di lavoro « socialmente utile » per i comuni, insomma un piccolo placebo da *new deal* casereccio, purché non si metta in discussione alla radice la struttura produttiva. Solo l'FLM (federazione lavoratori metalmeccanici), in un progetto ancora troppo poco conosciuto e dibattuto fra i giovani, fa delle proposte serie: fra le altre la ristrutturazione dell'orario di lavoro per tutti che apra nuovi posti (nel gergo sindacale si chiama « 6x6 », sei ore lavorative al giorno per sei giorni la settimana), l'intreccio fra studio e lavoro, e un piano massiccio di alfabetizzazione del mezzogiorno che impiegherebbe 450.000 giovani. Ma i giovani scesi in lotta in questi giorni cosa ne pensano del lavoro? L'etica del lavoro, piaccia o no a Giorgio Bocca, è scomparsa. Sia nella sua forma borghese di competitività, sia nella forma della vecchia cultura operaia legata alla professionalità. Nessuno vuole vivere per lavorare, nessuno vuole essere determinato da tempi esterni per ritagliarsi poi, a fatica, un



tempo libero alienato.

Forme di vita. « Le parole d'ordine di questi fuori dall'ordine — scriveva Gianni Scaglia tanti anni fa per il movimento americano — sono forme di vita, regole di condotta, espressioni di bisogni al limite ». La scoperta del piccolo artigianato come economia di autosostentamento, l'occupazione delle case abbandonate o sfitte per sperimentare forme di vita comune fuori della famiglia, l'autoriduzione del cinema perché non si può essere costretti a vedere « Giovanna coscialunga » nei cinemini di periferia tutta la vita, non sono forme folcloriche del movimento. Anche i gesti che più turbano, anche le famigerate « riappropriazioni proletarie », hanno un loro senso che non è teppistico. « Ma questi ragazzi vogliono il lusso, — mi diceva scandalizzata una militante della Fgci giorni fa — non sono anticonsumisti come quelli del '68 (improvvisamente, non so se lo avete notato, « quelli del '68 » sono diventati buonissimi), vogliono lo champagne ». Sì, Maria Antonietta, questa volta vogliono le brioches.

Lo snobistico amore della semplicità è un privilegio dei figli della borghesia, in tempi di sacrifici imposti lo stile monacale non è più di moda. Ma un rapporto non sacrale con gli oggetti, con il denaro, con il lavoro ha una radice profonda, poggia su una diversa struttura della personalità che si va costituendo. Una volta tutto era chiaro: si studiava, poi si trovava un lavoro, poi si incontrava una donna da sposare (se si era uomini; se si era donne, invece, si aspettava pazientemente che tutto questo avvenisse), poi cominciava il risparmio, i figli da « tirar su », la casetta da fare via via un po' più grande e più bella. Adesso, la crisi dell'etica del lavoro va di pari passo con quella della coppia e della famiglia, della istituzionalizzazione degli affetti.

L'ultimo uomo? Come si fa ad essere « virili » se non si ha una lira in tasca, una topaia di casa dove portare « la propria donna », una cultura da insegnarle mentre lei sgrana gli occhi e ascolta, un ruolo sociale che definisca lui e, insieme, anche lei? La durezza

dei modi, la convinzione di superiorità, l'uso cinico della donna, fra i giovani, si affievoliscono. Il femminismo, i suoi temi del rapporto fra privato e politico, il suo metodo basato sulla priorità dei bisogni, rivoluzionano anche il modo d'essere dei giovani in lotta. Eppure non è tutto così semplice e pacifico. Mentre per le donne l'autocoscienza, la ricerca nuova nel linguaggio, la questione della sessualità, sono già un abbozzo di progetto politico, per i giovani, spesso, sono balbettii, incerte imitazioni, richieste patetiche alle femministe di « insegnar » loro come fare. Spesso, poi, nelle situazioni collettive, rinasce il vecchio Adamo: la tentazione a scimmiettare gli sperimentati metodi di leadership è quasi irresistibile. Così le donne escono dalle assemblee e la dialettica dei sessi ricomincia: tra armistizi e guerra guerreggiata, come è giusto, e come sarà per molto tempo.

La rivoluzione della parola. « Sei un militante o un militonto? », « Lo sai che hanno arrestato Cossiga per costituzione di bande chiodate? », « Godere operaio, godimento studentesco ». I linguisti si sbizzarriscono, gli psicoanalisti scomodano Lacan. A me l'interpretazione migliore di questa ricchezza ironica e crea-

tività verbale del movimento pare quella data da Zincone sul « Corriere della Sera ». Si tratterebbe di un modo d'essere non prepolitico, come qualcuno vuole, ma postpolitico, di gente cioè che il mondo della politica organizzata, con le sue miserie i suoi conformismi, l'ha conosciuto bene, e oggi, facendogli il verso, fa il verso anche al suo passato. Non si tratta di ingenui, che si manovrano o si « fanno crescere » paternalisticamente, ma di persone che un metodo di interpretazione della realtà l'hanno conosciuto, forse per qualche momento l'hanno usato, poi hanno deciso di buttarlo via per un altro, più situazionista, meno efficace per raggiungere degli scopi, forse, ma comunque meno disumano.

La vecchia-nuova sinistra Zombie, cadaveri eccellenti, vecchi attrezzi: questi i complimenti che si porta a casa chi milita nelle organizzazioni della sinistra rivoluzionaria e ne ha condiviso la travagliata storia. Perché? E' presto detto. Organizzazioni che dovevano dare un volto unitario e politico alle spinte sociali che si agitano alla sinistra del Pci, che dovevano inventare un nuovo modello di partito, un « nuovo modo di far politica », per usare una frase frusta, si presentano oggi alla gente con i segni del burocratismo, invec-

chiate in tensioni interne spesso esoteriche. Il movimento, senza di loro, cerca le sue strade. Quali? Una è quella, molto « americana », della critica della politica, della ricerca solo sul terreno delle forme di vita e di espressione; un'altra è quella di sciogliere il nodo irrisolto del rapporto fra violenza e consenso con una scelta molto dura, ma niente affatto nuova (qui il « nuovo irrazionalismo » c'entra poco, si tratta di teorie antiche almeno quanto quelle che si svilupparono all'interno del populismo russo), di forme di rottura violenta degli equilibri, organizzate da piccoli gruppi di minoranza; un'altra ancora è quella di cercare altre strade per la teoria e la pratica politica, di qui la funzione delle nuove riviste teoriche: « Ombre rosse » da tempo ha aperto un dibattito sulla teoria dei bisogni e la questione giovanile, « Marxiana » sui caratteri delle lotte dei disoccupati. Ma troverà collegamenti questo nuovo, difficile, movimento? Riuscirà la parte più vivace del sindacato a offrirgli una sponda nel movimento operaio? E gli zombie riapriranno finalmente gli occhi alla vita vera? Ai prossimi mesi la sentenza.

MARILENA
GIACCHIAIA



Un documento misterioso sulla crisi italiana

ELOGIO DELL'AUSTERITÀ

« Bisogna liberarsi dal mito della cosiddetta promozione sociale e dell'arricchimento, ad ogni costo, dello studente (anche proveniente da famiglia operaia e contadina) che vede nel titolo di studio solo un mezzo di promozione sociale ».

(Giorgio Amendola)

Proprio vero... finalmente uno che ha il coraggio di dire le cose come stanno! E' che questa cosiddetta promozione sociale, in realtà, è soltanto un mito (borghese!), o meglio una rappresentazione onirica (freudiana, e quindi borghese) plasmata da coloro che si rifiutano di accettare che al Mario spetti la buonuscita di 1.200 milioni per i servizi resi nella compravendita di rottami vari, e che al Mariano non si convenga più — solo perché l'ha deciso l'inquirente — il titolo onorifico di Antelope, servo zelante di Sua Maestà Imperiale Richard II.

Che si tratti di teorie messe in giro dai soliti Indiani

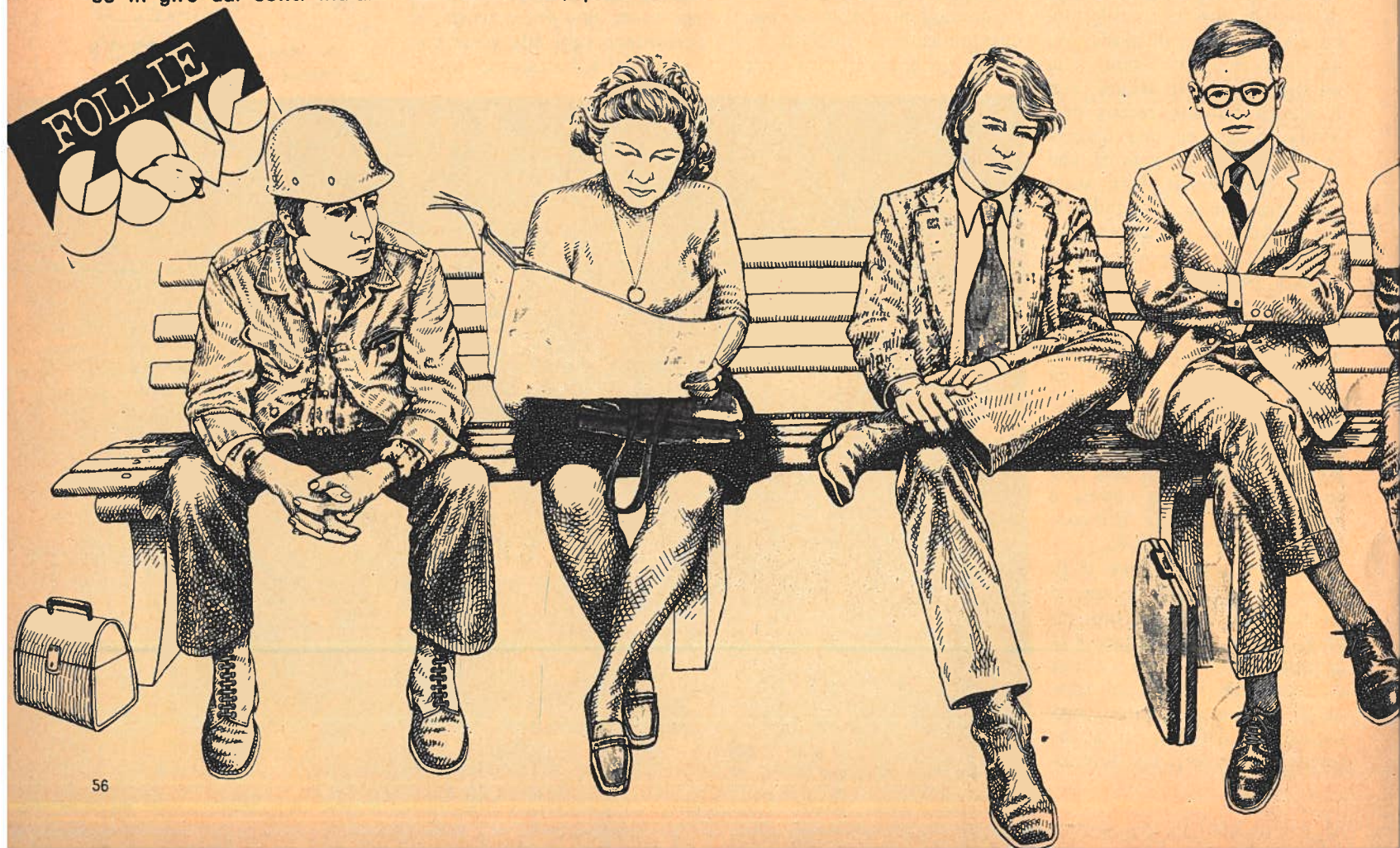
metropolitani, spacciatori di paradisi artificiali, di miti dannosi e pericolosi come quello del buon selvaggio, di destrismo travestito da sinistrismo? Certo, non può essere che così! In realtà questa cosiddetta promozione sociale non si addice per nulla alla genuina tradizione proletaria, quella che lega con un indissolubile filo rosso Marx a Gramsci, a Togliatti, a Longo e Berlinguer, quella che si fonda sul lavoro, sui sacrifici, sulle sane tradizioni famigliari e su una moralità ben intesa. Gli operai — quelli veri — sono contro la promozione sociale perché sono contro il capitale. E la scalata sociale, gli agi, il benessere, sono tutti aspetti mistificanti con i quali il capitalismo cerca di nascondere la sua vera faccia, quella fatta di barbarie e di sfruttamento, di miseria e di depravazione morale. Per questo gli operai sono favorevoli alla crisi, perché con

essa l'aspetto dittatoriale del capitale, la sua faccia disumana ma reale, ha il modo di manifestarsi appieno.

E poi la crisi, agli operai, piace. E' bello ritrovarsi la sera, dopo otto ore di lavoro in fabbrica con gli amici, ed altre tre o quattro spese a parlare di calcio e di donne, su e giù dai tram, scansando le macchine che ti sfrecciano vicino e ti riempiono di gioia il cuore e i polmoni con l'allegro scoppiettio dei loro scappamenti, è bello — dicevo — ritrovarsi la sera e gustare quelle sane minestre che sanno di orto — signora, è un prodotto Liebig! — così prelibate allo stomaco ed al palato! Ecco, di questi tempi, forse, alla mensa proletaria manca un po' la carne, ma non è una gran perdita, anche La Malfa, dopo il dottor Ohsawa, ha detto che fa male per via di tutte quelle bioproteine con cui vengono nutriti i vitelli. Ed anche il

formaggio, ecco, il formaggio: ma è meglio stargli alla larga, perché contiene i polifosfati che, a quanto mi dicono, agevolano la formazione di calcoli al fegato ed ai reni. Ed anche la frutta e la verdura non è che vengano consumate molto, ormai, ma da quando si è scoperto che sono piene di diossina è chiaro che se ne fa a meno volentieri... In fondo un po' di sacrifici bisogna pur farli, siamo in crisi, no?

Ecco, quello che proprio non vogliono capire questi indiani, questi fricchettoni, questi fascisti — tanto per usare l'attributo teoreticamente corretto coniato da Luciano Lama dopo i fatti del 17 febbraio — è che nella crisi ci siamo tutti, padroni e operai, impiegati e studenti, clero minore e forze armate. Loro dicono che la crisi è del capitale, e riguarda solo il capitale. Ma grazie tante! Prima di tutto, mi devono spiegare



come farebbe ad esistere il capitale senza operai, senza lavoratori salariati, senza schiavi. Eppoi dovrebbero anche spiegarmi, di grazia, dove può portarci questo sfrenato egoismo per cui i sacrifici li dovrebbe fare una classe sola, e quella dei padroni per giunta! Ecco, è l'egoismo, questa insana malattia messa in commercio dalle femministe, il tarlo che può rodere il mondo! Non c'è niente di più pericoloso, di più contagioso, di più folle di queste teorie... E poi non è vero che le classi cosiddette abbienti non siano disposte ai sacrifici, e si limitino ad osservare gli altri tirare la cinghia. Guardate Andreotti: l'ha detto perfino in televisione che ha bandito la carne dal suo desco, e si è posto quindi sul nostro stesso piano... ma se già Agnelli ha fornito ampia prova del suo profondo spirito democratico dando lavoro ed alloggio a decine di migliaia di immigrati calabresi... e Baffi, che ci ha pure rimesso di tasca sua per sostenere il corso della lira, così provata dai continui scioperi... ma che si vuole di più per dimostrare il carattere universale della crisi che stiamo vivendo? Ecco perché i sacrifici li dobbiamo fare tutti, nessuno escluso.

Anche perché — e qui entra in ballo un sottile elemento di strategia politica — la crisi, se correttamente intesa, può permetterci di introdurre, all'interno della società, delle migliorie... degli aggiustamenti... delle sistematizzazioni... degli elementi di socialismo, insomma. E' un po' come giocare a scacchi. Mentre l'avversario fissa la tua pedina, tu, col cavallo, gli soffi la torre, ed ecco introdotto il primo elemento di socialismo che, per convenzione, indicheremo col simbolo A. Ovvio che, a questo punto, l'avversario è disorientato: mai avrebbe pensato che proprio il tuo cavallo potesse soffiargli la sua torre, egli era infatti indaffarato ad osservare la tua pedina.

Altrettanto ovvio che tu

ne approfitti, e mentre la controparte — chiamiamola così, per usare un brutto termine tanto caro ai sessantottardi stenta ancora di capacitarsi della svista, tu, con la torre, gli sfregi il cavallo, spostati tre pedine, gli mostri la regina, arroccchi il re, ed ecco introdotti altri quattro elementi di socialismo che, per brevità, indicheremo con le lettere B, C, D, E. Al termine della disputa, se sarai stato abile, ti troverai tra le mani tanti di quegli elementi di socialismo che potrai raccogliere nella seguente identità:

$A + B + C + \dots + N = \text{SOCIALISMO.}$

Con $N = 1, 2, 3, \dots, \infty$

Del resto — e questo valga da lezione a quegli ignoranti di indiani che leggono solo Tex — l'aveva detto anche Lenin che:

$\text{SOVIET} + \text{ELETTRIFICAZIONE} = \text{SOCIALISMO.}$

dalla dottrina di Berlinguer!

Ecco perché, da un altro punto di vista, la crisi è utile, oltre che piacevole. Mi fanno ridere quei Sioux di Quarto Oggiaro che si configurano una crisi con i padroni trionfanti ed i prole-

tari sottomessi, un popolo di straccioni evangelizzati. E' che il loro dio è la fanullaggine, ed il loro oppio sono la violenza, il menefreghismo, la tracotanza, il disprezzo di ogni valore costituito. Mi fanno una pena infinita quando parlano di diritto alla vita, e non sanno neppure che la vita è sacrificio, è duro lavoro, è sudore, è gioia di cose semplici e genuine, la partita a scopa, la televisione, il bar con gli amici. Come sono infantili e ingenui...

Dicono che vogliono gestirsi il proprio corpo in maniera libera, e poi non sono neanche capaci di smettere di fumare... Provocatori!... In un momento così grave per il paese e per tutti noi vanno in giro a dire che l'elemento prioritario è il personale, e che la politica, seriamente intesa, può anche aspettare...

Certo che, però, vanno anche capiti, poveri cristi... Sono scissi, schizoidi, vivono in quartieri ghetto e frequentano una scuola che non gli offre niente, se non il pezzo di carta, come dice anche Amendola. E poi sono senza lavoro, senza prospettive, la disoccupazione gio-

vanile ammonta ormai a 1 milione 500.000 persone, per i giovani compresi fra i 14 e i 29 anni, le statistiche parlano chiaro... E poi, se anche trovassero un lavoro, che cosa cambierebbe in fondo? Certo, avrebbero qualche lira di più in tasca, ma sarebbe un lavoro monotono, ripetitivo, dequalificato, e rimarrebbe la solita vita di merda, il bar, quattro amici, una partita a carte, la TV di sempre, e un'angoscia lancinante che ti assale quando meno te lo aspetti, e ti incatena, ti annienta, ti impedisce di vivere le cose un po' serenamente... Però, che vita di merda!... Certo che da qui a urlare « scemo » a Lama ce ne corre! E affermare che Andreotti vuole affamare il popolo, poi... Ma dove credono di essere, al circo? Ma lo sanno almeno, questi giovinastri, che il governo ha varato un disegno di legge che prevede la creazione di 400.000 nuovi posti di lavoro riservati proprio a loro? Lo sanno, questi ingrati, che nel paese c'è gente che lavora indefessamente per risolvere i loro problemi di disadattamento, di devianza, di anomia?



INTERVISTA AL MINISTRO

D. - Signor Ministro, il Governo ha appena approvato un disegno di legge che prevede la creazione di circa 420.000 nuovi posti di lavoro, con un preventivo di spesa pari ad oltre 1.060 miliardi. Vi vuol dire in che modo verranno rastrellati i soldi per far fronte ad un simile onere?

R. - E' presto detto: attraverso l'aumento del prezzo della benzina. Vede, dopo aver attentamente valutato la situazione del paese, abbiamo tutti convenuto che il popolo italiano è disponibile ad ogni sorta di sacrifici, pur di uscire dal tunnel della crisi. A patto, ovviamente, che i soldi rastrellati siano spesi bene, ma noi siamo convinti che spenderli per i giovani sia un modo per spendere bene.

D. - Mi permetta di chiederle un chiarimento: se i soldi vengono estorti alla comunità attraverso l'aumento del prezzo della benzina, ciò significa che ne saranno agevolate le imprese. In altre parole, se ho ben capito, il progetto governativo si muove nella direzione di diminuire drasticamente i costi di addestramento di manodopera professionalizzata a carico delle imprese, è vero?

R. - Certamente. Per incentivare le imprese ad operare queste assunzioni, è previsto un contributo statale di 64 mila lire mensili per ogni assunto nelle regioni meridionali, e di 32 mila per le altre regioni. Vede, uno degli obiettivi del Governo è che le imprese siano in grado di ricostituire, quanto prima, un giusto margine di profitto, e questo è uno dei tanti modi per agevolare la riuscita di questa operazione. Si tratta, da parte del Governo, di contribuire ad istituire dei corsi che permettano la formazione di una manodopera ad elevato contenuto professionale.

D. - Ma non dovrebbe già pensarci la scuola, a questo compito?

R. - Ma mi faccia il piacere! La

scuola è ormai in un tale stato di sfasciume organizzativo! Non che questo a noi interessi, ovviamente, perché la scuola deve semplicemente servire a tenere lontane dal mercato del lavoro tutte quelle masse di giovani che, altrimenti, creerebbero delle tensioni difficilissime da controllare. Con questo disegno di legge, lo ripeto, noi vogliamo semplicemente agevolare le imprese e, al contempo, ribadire il concetto che a scuola non si dovrà mai imparare a produrre, e che la scuola dovrà sempre rimanere separata dal mondo del lavoro. D'altra parte, questa è una delle indicazioni che ci sono venute direttamente dalla Comunità Economica Europea.

D. - Mi può ora chiarire, un po' più dettagliatamente, i modi di funzionamento di questo provvedimento?

R. - Il provvedimento identifica gli interventi da attuare nel settore privato ed in quello pubblico per incentivare più direttamente il livello di occupazione giovanile. Una prima distinzione è operata nel settore privato fra coloro che — tra i 15 e i 28 anni — siano in possesso di una qualifica professionale e quelli che, invece, non si trovino in tale condizione. Entrambi dovranno essere iscritti in liste speciali di disoccupazione presso le Sezioni comunali di collocamento. I primi, quelli con qualifica professionale, potranno essere assunti dalle imprese con rapporto di lavoro indeterminato. Gli altri potranno sti-

pulare « contratti di formazione » per una durata improrogabile di 12 mesi. Il contratto dovrà prevedere un orario di lavoro non inferiore alle 20 ore settimanali, integrate con cicli di formazione professionali nei corsi organizzati dalle Regioni o, su autorizzazione di queste, direttamente dalle aziende. L'orario complessivo non potrà essere superiore a quello contrattuale; la retribuzione, ovviamente, sarà quella minima dei livelli iniziali di qualifica. In ogni momento l'azienda potrà ottenere il passaggio in pianta stabile del giovane impiegato provvisoriamente. Qualora, alla scadenza del contratto, il lavoratore non sia stato assunto, potrà chiedere all'Ufficio del lavoro di sostenere una prova tecnico-pratica al fine dell'attribuzione della qualifica conseguita. Questo per quanto riguarda il settore privato; per quanto riguarda il settore pubblico, invece, i tipi di intervento sono leggermente più complessi, ma, se vuole, glieli anticipo...

D. - No, no, per carità! Mi interessa piuttosto approfondire un altro punto. Lei ha detto, se ricordo bene, che al termine dell'apprendistato non necessariamente il giovane dovrà essere assunto dall'azienda...

R. - Certamente...

D. - Per quanto riguarda i lavoratori già assunti dall'azienda, invece, questi potranno essere licenziati per far posto alle « nuove leve ».

R. - Certamente no! L'art. 9 del disegno di legge stabilisce testualmente che le imprese che assumono i giovani non possono

effettuare licenziamenti per riduzione del personale. Lei capisce bene, però, che nulla vieta che i giovani apprendisti — visto quel poco che costano, essendo pagati secondo i minimi salariali — possano essere utilizzati per rimpiazzare i lavoratori andati in pensione, o licenziatisi, o morti per infortunio sul lavoro. E' un semplice calcolo di convenienza economica, lei mi capisce.

D. - Veramente interessante! Sulla base di queste considerazioni, signor Ministro, mi può chiarire meglio la « filosofia » che sta dietro questo progetto?

R. - Vede, con questo provvedimento il Governo vuole perseguire l'obiettivo ambizioso di ristrutturare del tutto il mercato del lavoro in Italia. Da alcuni anni a questa parte, la situazione si è sempre caratterizzata a favore degli operai, con alti salari, stabilità del posto di lavoro, possibilità di licenziamento praticamente nulle a causa delle interpretazioni estensive dello Statuto dei lavoratori. Noi riteniamo — ed in questo abbiamo il pieno appoggio delle imprese — che questa situazione debba finire. Abbiamo quindi ideato un disegno di legge che, con la scusa della disoccupazione giovanile, di cui — e resti fra di noi — non ci fredda niente, cerca di operare una divisione, una frattura fra disoccupati giovani e non. Se lei mi ha seguito attentamente durante l'esposizione che le ho fatto del progetto, avrà notato che essi concorrono entrambi agli stessi posti: nelle fabbriche e nello Stato, e contiamo che già questo provochi delle notevoli lotte fra le diverse fazioni di contendenti. Per maggiore sicurezza, abbiamo fatto in modo di creare un ulteriore elemento di contrasto in una fase successiva, nella fase in cui i giovani, finito il corso di formazione, iniziano effettivamente a lavorare: si apre a questo punto una contraddizione, che speriamo insanabile, tra operai ed impiegati che ricevono il normale trattamento retributivo e normativo ed i lavoratori giovani che sono, invece, sottopagati e per di più sottoposti a contratto a termine. E in questo modo noi contiamo veramente di aver fornito un notevole contributo alla soluzione dell'annoso problema della quadratura del cerchio.

Stakno





PHIL OCHS

All the News That's Fit to Sing
(Elektra)

E' il primo disco di Ochs stampato in Italia, se non vado errato, e la cosa mi pare doverosa. L'uomo di *Marchin' Anymore* merita considerazione per tutto l'impegno profuso nella stagione del nuovo folk americano, ai tempi di Zimmerman, e per la dignitosa maturità delle stagioni più recenti, sino al drammatico suicidio del 1976.

All the News That's Fit to Sing è la gazzetta del 1963, il giornale preciso e impietoso della « crudeltà americana » sotto la dominazione Kennedy. Stagione di segni contrastanti, di scelte difficili (e la scelta di Ochs e del suo gruppo fu pacifismo, lotta testarda contro le torture americane, impegno contro silenzio e complicità) quell'epoca è consegnata alla storia e al ricordo; ciò non impedisce alle canzoni di Ochs, mirabilmente una spanna sopra il contingente e il precario, di parlare ancor oggi con voce grave, con suono di duro ammonimento. Su una semplice trama chitarristica, con voce da « cittadino medio » o l'uomo scandisce i peccati del suo tempo, mai rifiutando di aprire gli occhi; il duro rosario comprende i misteri della guerra (*Talking Viet Nam, Talking Cuban Crisis*), la violenza razzista (*Too Many Martyrs, Lou Marsh*), le folie dell'Industria (*Automation Song*), le molte facce del quotidiano (*That's What I Hear, Celia*). La soglia non è mai



A cura di:

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

varcata, la regola confermata, e in ciò forse un limite con il più audace Dylan; ma parole più dritte, anche, turbate solo di rado da patetismo ed enfasi, una capacità indiscutibile di sbizzare dal nulla ritratti di persone, fatti, emozioni.

Primo album di una lunga serie (verrà subito dopo *I Ain't Marchin' Anymore*, in perfetta sintonia), il disco merita un posto tra le più belle cose della *american music* di sempre, tanto significativo quanto accattivante nel gioco armonico. Un cenno doveroso a *Bound For Glory*, che paga il tributo a Guthrie e alla tradizione con la stessa moneta impiegata a suo tempo dal Dylan di *Song To Woody*.

(r. b.)



THE CHIEFTAINS

Bonaparte's Retreat
(Polydor)

Sono perfettamente d'accordo con Alan Stivell quando dice che per rispettare lo spirito della musica celtica non è necessario ed anzi nocivo impegnarsi nella difesa assoluta ed incondizionata della filologia strumentale. E' assai meglio un discreto interprete dello spirito piuttosto che un ottimo esecutore

della forma. Se della musica cosiddetta popolare o folklorica si vuol restituire un'immagine non mummificata ed inutile è necessario interpretarne lo spirito rendendola « progressiva » (se essa ovviamente è in grado di esserlo), altrimenti la si consegna nel mondo della « classicità », della « fedeltà al modello » (che è appunto della *classicità* e non del *popolare*). Ciò non toglie che dalla musica dei Chieftains emani l'intenso profumo di un esotismo del quale si tradisce sempre la ricerca nel suono « folklorico », in mancanza del quale viene istintivo sentirsi defraudati di qualcosa. Nel caso poi dei Chieftains l'amore necessario della fedeltà dei timbri, dei suoni, degli strumenti originali non va oltre l'esigenza profonda di rigore, giungendo ad una perfetta sintesi con una profonda passione della sostanza. I brani tratti dal repertorio tradizionale irlandese non sono quasi mai restituiti come belle ed immobili statue, ma come vitalissimi pupazzi animati della profonda comprensione della sostanza umana che ne sta alla radice. La matrice etnica è ampliata mediante l'innesto di elementi spuri (musica di derivazione classica del XVIII secolo) e di musiche non celtiche quali le composizioni per arpa di Carolan. Il risultato rilevabile anche dai contenuti di *Bonaparte's Retreat* è che la musica dei Chieftains

nonostante l'apparenza, non è (fortunatamente) una mera riproposizione etnica. *Least not last*: ma era proprio necessario aspettare che arrivasse *Barry Lyndon* per accorgersi dei Chieftains e per farli circolare in Italia regolarmente solo al sesto album? L'« andar sul sicuro » si sa, è una « categoria dello spirito » dell'Industria, ed il rischio di forzare la maniglia ai gusti del pubblico è sempre temuto.

(c. m. c.)



GIORGIO BURATTI

Homo Sapiens?
(Vedette)

Giorgio Buratti è un contrabbassista jazz (jazz?) rimasto saggiamente ai margini delle troppe classificazioni e delle troppe faide melodrammatiche abbattutesi sulla provincia del jazz (jazz?) italiano. Scontato il peccato di originalità con l'esclusione dal giro di festival e concerti, Buratti riappare in circolazione con un disco solido e concentrato, assolutamente non ignorabile, anche se certo non schiude nuovi orizzonti espressivi. E' musica brulicante, densa, del tutto priva di pause e routine, e che ostinatamente rifugge certi equi-

voci di comunicazione piatta e codista. Proprio non è poco, anche se il fiato serrato non lascia spazio a movimenti ariosi e progetti dal respiro lungo. Buratti non sempre riesce a sottrarsi a una certa enfasi, ma la sua corposa vitalità finisce per risaltare nell'accumulo caparbio di atmosfere e motivi. Poche raffinatezze, dunque, ma argomenti vibranti a profusione, davanti ai quali aprir bene le orecchie è veramente il minimo.

(f. b.)



HERBIE MANN

Gagaku and Beyond
(Finnadar)

Le sonorità del cool — raffinate, tenui e bianche — avevano permesso a Herbie Mann, alcuni lustri fa, di intrecciare irripetibili amori con Antonio Carlos Jobim e con Baden Powell, e tutto il mondo ancora rimembra struggenti momenti, gonfi di *saudade*. Ma non tutto il mondo è paese (ah, la scarsa preveggenza di certi motti popolari...) e, soprattutto, la *Ono Gagaku Society* non è la *Escola De Samba* di Zezinho, né lo *shomyo* ha molte attinenze con la *bossa nova*. E così il nostro uomo, dopo essere andato a tastare il polso a berberi, a rastas ed a percussionisti africani, riesce ad avvicinarsi solo di soppiatto al mondo incantato della musica d'arte giapponese. Gli ingredienti che usa sono ancora quelli che fecero la sua fortuna ai tempi di Vinicius de Moraes, grande spiegamento di musicisti del luogo ed ampio ricorso a strumenti « originali »; la voce del suo flauto è ancora gentile ed aerea,

come si conviene ad un *coolster* del suo stampo; gli intendimenti che lo animano sono forse sinceri, come certo è sincero il fascino che prova nei confronti di un mondo non suo, in cui tenta di inserirsi discretamente. Ma da qui a definire una « via internazionale al potere pacifico della musica » (come pare vogliano alludere le note di copertina) ce ne corre, e molto... Anche perché l'inserimento del flauto di Mann all'interno di strutture rituali consolidate dai secoli avviene sempre in modo subordinato, ed il suo tentativo di rivisitare in chiave « jazzistica » alcuni temi tradizionali non riesce a far dimenticare analoghi esperimenti, compiuti, ad esempio, da un Lo Cascio. *Gagaku and Beyond*, il brano che dà il titolo all'intero LP, è assai significativo, da questo punto di vista. Peccato che *oltre il gagaku*, nel Giappone contemporaneo, ci siano essenzialmente Hiro Hito e la Lockheed, e di questo, davvero, la famiglia di Herbie Mann pare proprio non rendersi conto...

(r. g.)



KINKS

Golden Hour of Kinks
(Ricordi Orizzonte)

Usciti indenni dalla tempesta della « moda », onorati ormai tutti i di, citati, inseriti d'ufficio nel Catalogo Definitivo del Pop, i Kinks sono al centro di una piccola riscoperta anche in Italia. Antipunkisti per eccellenza, Davies e compagni offrono alle folle un morbido suono divertente, testi brillanti, interpretazioni corrette, riassumendo con ciò alla

perfezione vizi e virtù della storia beat.

La Ricordi li onora nella serie Orizzonte con una azzecata compilazione della PYE, che in un'ora filata di musica fa il punto sulle prime canzoni leggendarie, prima della « maturità » ambigua, prima della rock opera di *Arthur* e della malinconia odierna, da *Schoolboys* in giù. Nell'antologia, che tira dritto con ammirevole astuzia per l'Autostrada dei Successi, c'è tutto quello che occorre per conoscere il complesso; le ballate facili e pigre, le emozioni da anni '30, l'ironia che lievita nei testi, il bel gioco delle chitarre che ogni tanto respirano aria di libertà. Artigiani di ottimo gusto, i Kinks difettano spesso di grinta, lasciandosi irretire dalla musica leggera con sorriso spiegato; cionostante, appare evidente la loro influenza sul « pop che conta », come spiegano i colpi d'ala strumentali e un certo modo disinvolto di concepire il rapporto con la gente.

I venti brani, rapidi e concisi secondo la moda dei tempi, spaziano per l'age d'or del complesso, dal '64 della *Mersey Revolution* al 1967 della fine del beat. Detto naturalmente di *You Really Got Me*, si possa ricordare in aggiunta *Autumn Almanac* e *Waterloo Sunset*, veri capolavori di indolenza in musica, per non dire di *Well Respected Man* e *Dedicated To Follower of Fashion*, più leggeri dell'acqua. Il lato ritmico della vicenda è illustrato da *All of Day and All of Night* e da *Where Have the Good Times Gone*, dove si dimostra la mano sicura dei quattro strumentisti.

(r. b.)



FRANCO BATTIATO

Battiato
(Ricordi)

La musica di Battiato è sabbia che scorre dalle dita, materiale che scappa dalle mani di..., che viene consegnato a... Il processo evolutivo (questa volta sì) dell'intero discorso di Battiato fin dai lontani (e patetici) tempi di *Pollution* e *Fetus* ha sempre seguito il suo percorso rigorosamente induttivo, lasciando alle spalle il particolare, l'estrinseco, l'elettico per giungere all'approfondimento, alla concentrazione su determinate aree specifiche del suono... E la Musica? Col procedere delle realizzazioni discografiche (riduttivo però richiamarsi ai soli albums), Battiato andava via via lasciando da parte ogni tentativo di gradevolezza, di « gastronomia ». Le canzoni, le filastrocche vocali, le ovvietà ritmiche si sono lentamente ed inesorabilmente andate diradando fino praticamente a scomparire del tutto in questo ultimo disco, che contempla rigorosamente due lunghi spazi omogenei al loro interno (*Za* e *Café - Table - Musik*) che occupano rispettivamente le due facciate del disco. *Zâ* è, come dice lo stesso Battiato un lavoro « apparentemente povero »: una lunga insistente percussione di accordi gravitanti attorno ad una medesima tonica e con differenti distanze fra le note della triade, apparentemente, monotona ripetizione dove leggere sfasature d'intervallo creano all'orecchio ben educato grandi differenze, secondo i più

puri dettami della tecnica minimale (la realizzazione tuttavia è europea).

Il trattamento della tastiera del pianoforte è purista: il risuonare delle corde è dato dalla sola pressione dei tasti e non dal distacco degli smorzatori mediante il pedale. Le risonanze acustiche sono bloccate, mentre una tastiera elettronica sull'impronta del medesimo accordo crea una sottile ed impalpabile scia che riporta alla mente la risonanza elettronicamente controllata del modulatore ad anello.

Café-Table-Musik, parafrasi proustiana, è un lungo tradizionale (per Battiato) collage, dove la voce fa ancora da padrona, dove le « citazioni false » o meglio le « copie originali » degli spezzoni vengono tratte dal patrimonio più eclettico della voce recitante (perfino Pascoli), della voce cantata (esercizi), della parodia vocalistica ebrezzante (Charlemagne Palestine), oltre ad una serie di scale pianistiche (quasi diteggiature) assunte al rango espressivo mediante la loro intenzionale fagocitazione nel mondo dell'espressione, (Castaldi, Duchamp?). Alide Maria Salvetta è una delle più sensibili voci della musica moderna, Antonio Ballista uno dei più seri e preparati pianisti del repertorio contemporaneo. Ce n'è più che a sufficienza per schiaffeggiare l'ovvio.

(c. m. c.)



KEITH JARRETT

Shades
(Impulse)

A differenza dal recente *Hymns-Spheres*, per organo solo, qui Jarrett ri-

torna alla formula del quintetto: e il suo sdoppiamento schizofrenico è ormai tale, che pare di recensire due personaggi che in comune han giusto ricci e baffi. Boutade ma non troppo: perché la spiccata personalità e l'inconfondibile tocco pianistico di Jarrett diffondono atmosfere assai lontane fra loro, nei due contesti nei quali si esercitano. Il Jarrett più autentico, quello che riflette più intimamente le qualità dell'uomo, è certo il cantore solitario, e proprio qui sta la contraddizione: perché nel gruppo Jarrett è più concentrato e lucido, e la prolissità smette di fargli pesante compagnia. *Shades* non si discosta affatto da *Mysteries*, *Backhand*, *Treasure Island*, e così via: composizioni accurate, atmosfere tratteggiate con estrema scorrevolezza, il gruppo che si muove con collaudata disinvoltura. I soliti Redman, Haden e Motian a pennellare con il loro tocco ingualcibile. E Jarrett stesso che non si lascia fagocitare dal piano, e anzi con esso affascina per la fluidità del fraseggio. *Shades* è dunque album congegnato su un modello quantomai prevedibile, eppure ancora vivace, con una *Southern Smiles* contagiosa nella sua gioiosa semplicità. Ma pare proprio che il bizzoso pianista abbia già scompaginato l'elegante scacchiera del gruppo per poter contemplare se stesso con maggior agio. Gran brutta piega, Jarrett.

(f. b.)





DAVID PEEL
Have A Marijuana
(Elektra)

Il recupero delle vecchie « istanze libertarie » (per quanto ingenuamente fossero esposte, com'è caratteristica della vicenda pop) prosegue a ritmo sostenuto; gli eroi della « controcultura » sono strappati ai tempi e alle occasioni e allineati sugli scaffali del mercantilismo per letture più o meno di comodo. Così David Peel, grande predicatore della Buccia di Banana, trova oggi posto addirittura in una serie economica (la Charter della WEA) con la sua opera più testarda, coraggiosa, infida, *Have a Marijuana*.

Son storie del '68. Peel, un emarginato della Lower East Side (il « ghetto bianco » della metropoli di New York) chiede la parola nella concitata Assemblea Permanente del pop; sue uniche armi una chitarra, un'armonica, la voce nasale e un registratore portatile, con il quale gira per le strade a cercare « riscontri ». L'anarchico collage che ne risulta, per buona parte improvvisato, suona oltraggioso invito a rifare i conti del pop nel nome di una radicalità di cui già i Fugs (non a caso venuti dall'esterno), avevano ammonito. Peel si cura poco dell'« ordine sonoro » e bada al sodo del significato e della presenza viva sul terreno di scontro; con ciò s'intende saldata la vecchia frattura tra arte e vita, così com'è abbattuto il muro divisorio tra « tecnica » letteraria, compositiva e gergo quotidiano.

I problemi di Peel (che più tardi diventerà « braccio destro » del dylanologo A. J. Weberman e fonderà un *Rock Liberation Front*, legato alle *White Panthers* di Sinclair) riguardano sesso, vita, libertà, droga. Specie in tema di stupefacenti, l'uomo che un giorno metterà uno spinello in bocca addirittura al Papa si sente portato alla provocazione e al gesto polemico; le dichiarazioni d'amore di *I Like Marijuana* e *I've Got Some Grass* sono tra le pagine più sincere e divertenti della *folk music* degli ultimi tempi. Cantastorie un po' adirato e un po' cialtrone, Peel fa l'autonomo invitando, come più tardi i « volontari » Jefferson, ad andare « su contro il muro »; lo sfogo d'adrenalina può più d'ogni discorso *cum grano salis*, come sa dimostrare anche la memorabile *Here Comes A Cop*, che annuncia l'arrivo di un poliziotto nel bel mezzo della « festa ».

(r. b.)



TODD RUNDGREN
UTOPIA
Ra
(Wea)

Giù la maschera, signori. Questo è il primo disco dei Beatles riuniti, e le indicazioni di copertina non ingannano nessuno. Sì, d'accordo, le prime battute riportano ai Moody Blues sputati, ma ditemi se *Eternal Love* non è un McCartney d'annata, e se *Sunburst Finish* non è un classico Lennon pre-Ono. Todd Rundgren, in effetti, a forza di credersi Napoleone ha finito per vincere le battaglie, imparando i trucchi sui manuali

e applicandoli con disinvoltata sicurezza. Se dovessi guardare Rundgren con i medesimi occhi che abbracciano la musica creativa, potrei incenerirlo in un sol colpo (e non nego che la tentazione sia assai forte...). Nei limiti di un pop in disfatta costui ha comunque qualche guizzo vivace, e soprattutto pare maneggiare con perizia i fili di un discreto senso dello spettacolo. Se non altro, il cattivo gusto non la fa da gran signore, benché qua e là ci provi accanitamente. E Todd Rundgren ne esce dimostrando di conoscere bene il mestiere di restauratore...

(f. b.)



CHICK COREA
My Spanish Heart
(Polydor)

Costernante. Corea a tutta copertina agghindato da torero riesce a esser pornografico quanto un film di Dario Argento o un discorso di Cossiga. Ci mancava solo che combinasse questo pastrocchio assurdo, riesumando dalle parti del defunto Caudillo un fatiscente « cuore spagnolo ». Così che alla Spagna da cartolina illustrata del primo Return To Forever, ne segue qui l'immagine più devastata e conservatrice. Anche la più tenue compatibilità fra Corea e il buon gusto si è ormai dissolta: se agli inizi la sua concezione della musica presentava diverse smagliature, oggi è veramente rimasto solo il buco. A rendere ancor più straziante la faccenda sta perdipiù la veste doppia dell'album, trovata fra le più sconsiderate che l'industria discografica abbia escogitato.

Intorno all'indiscusso leader del kitsch si affanna drammaticamente una *dirty dozen* di varia disumanità, racimolata fra mercenari (Stanley Clarke), dispersi (Jean Luc Ponty), nonché protervi violentatori di strumenti. A voler proprio esser pignoli qualche stentato sussulto compa- re qua e là fra un'oscurità e l'altra: il piano acustico di Corea, benché bisognoso di qualche ripetizione, dipinge banalità in buona calligrafia, e il papavero Clarke, pur con tutta l'antipatia per la sua arrendevolezza ai richiami del mercato, sa senza dubbio suonare. Su Corea, comunque, il discorso è proprio chiuso, perché ormai la sua credibilità non supera livelli da festival di Sanremo. Senza astio, *My Spanish Heart* è il rumore più molesto, insieme al trapano del dentista, con cui mi sia trovato a fare i conti negli ultimi tempi.

(f. b.)



CARAVAN
Canterbury Tales
(Decca)

Ben venga la doppia antologia: veniva un po' di fastidio ascoltando *Blind Dog at St. Dunstons* dei Caravan al ricordo dei loro vecchi ritagli di spazi foderati d'ingenuità, ma mai di stupida banalità. Proibito comunque usare parole grosse, quali: Invenzione, Novità etc.; il gruppo si limitava a rimastare carte vincenti (non dal punto di vista commerciale) all'insegna della moderazione e del buon gusto. L'area di Canterbury cominciava a metter fuori il naso; i nomi di Richard e David Sin-

clair sarebbero finiti più tardi a dar una mano all'amico Robert Wyatt prima coi Matching Mole e poi nel perfetto *Rock Bottom*, mentre per il momento i Caravan rappresentavano il compromesso, la strizzata d'occhio al « pop ». Le quattro facciate dell'album doppio, una compilazione antologica dalla linearità ammirevole, pescano a piene mani da *The Land of Grey and Pink* ('71), *Waterloo Lily* ('72), *For Girls who grow plump in the night* ('73), *Caravan and the New Symphonia* ('73). Soprattutto i primi due meritavano attenzione già allora: un rock pulito e raffinato nonostante l'indirizzo marcatamente « comunicativo ». La mano leggera di Dave Sinclair immetteva qualche prezioso sapore di modernità che sarebbe poi stato più a lungo e più profondamente elaborato dai Soft Machine ed oltre. La scelta oculata dei pezzi (c'è anche un inedito « live » di *Can't be long now*), non lascia certo stupefatti, ma il « pop » ed i Caravan (nati nel '67 sulle ceneri dei Wild Flowers) sono già abbastanza vecchi per meritare di spendere le solite parole del « tardo riconoscimento ».

(c. m. c.)



CADMO
Boomerang
(Vedette)

Un'apparizione a Umbria Jazz '75, prima di Cecil Taylor; un'altra a Nuove Tendenze del Jazz Italiano, nella serata dedicata a Liguori e all'OMCI; una terza recentissima nella serata italiana del Festival di Bergamo '77; decine di pre-

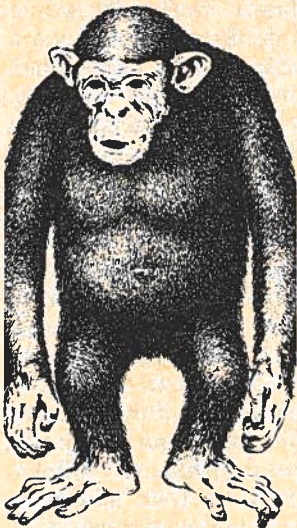
senze in occasione di manifestazioni e di raduni militanti. Sull'impegno politico e professionale di Antonello Salis, Riccardo Lai e Mario Poliano non è certo il caso di sollevare dubbi, evidentemente. I dubbi invece sorgono se si punta l'attenzione esclusivamente sulla qualità della musica dei Cadmo, che pare tuttora una sintesi non compiuta di linguaggi e di stili diversi, sicuramente miscelabili fra di loro ma, attenzione, con un minimo di precisione e di cautela.

All'ascolto il disco si presenta fragile, ripetitivo e, ciò che più preoccupa, eclettico in misura veramente eccessiva. Bozzetti di vita di paese, spunti impressionistici, richiami ad una « mainstream mediterranea » ormai in via di poderoso assestamento, vanno a confrontarsi e ad eludersi a vicenda, soffocando prematuramente la freschezza di alcuni spunti che, pure testimonia la maturazione tecnica dei tre e che, sicuramente, potrebbero portare a risultati più interessanti.

(r. g.)



DISCHI D'IMPORTAZIONE



EBERHARD WEBER The following morning (ECM)

In *The colours of Chloe*, Eberhard Weber aveva introdotto linee di movimento a tratti evidenti, qui la musica viene costantemente fatta rimanere sospesa nell'atemporalità. Le frasi, le linee melodiche, i disegni armonici del basso di Weber e del pianoforte di Rainer Bruninghaus non vengono mai intenzionalmente chiuse in un circolo od un disegno compiuto nel senso tradizionale del termine. Il piano generale di ogni pezzo è intuibile, ma sembra sempre voler sfuggire all'attenzione più attenta dando a tratti la sensazione di una casualità che odora ben lontano di carta millimetrata. Ogni effetto acustico ed elettronico (qualche raro esercizio sul pick up del contrabbasso elettrificato) risulta chiaramente frutto di notti insonni alla ricerca del Suono, e ciononostante la trama del tessuto è di troppo difficile decifrazione per

far venir voglia di seguirlo in tutte le sue ambage tortuose. E' così che anche in queste proposte di Eberhard Weber rimane sempre qualcosa di indecifrabile, di enigmatico che affascina e lascia a bocca asciutta nello stesso tempo. Ad infittire il mistero concorre anche una più che rispettabile scrittura per violoncelli, corni francesi ed oboe (membri della orchestra filarmonica di Oslo), dovuta alla penna del contrabbassista - violoncellista tedesco amante del timbro rigonfio (acustico od elettrico che sia). Quando a tratti sembra di aver finalmente colto in fallo una sicura self-indulgence, subito Weber si dà da fare nella costruzione di qualche sonorità stratificata e ricca di concentrazione. Rimane su tutto l'ampio corredo di puliti effetti ad alto livello che Eberhard Weber è in grado di allineare nei quaranta minuti di suoni che vorrebbero sfidare lo scorrere del tempo.

(c. m. c.)



AIR Airsong (Whynot)

Una sorgente creativa da cui sgorga musica come questa non smette mai di stupire per la sua alterità spiccata, per l'espressività profonda, per lo spiegamento dei colori e, nei colori, delle infinite sfumature. A tante continuità di ripetizione la scena nera oppone la propria continuità d'invenzione. E può sospettarne l'inaridimento, o addirittura blaterare di crisi non solo contingente ma irreversibile, soltanto chi soffoca ogni disponibilità al nuovo die-

tro categorie logore. Certo, l'origine giapponese e il conseguente prezzo cosmico non consentono l'accesso della gente a questa magnifica *Airsong*, prima incisione di un trio sconosciuto quanto prodigioso. Air è la combinazione folgorante dei fiati di Henry Threadgill, del contrabbasso di Fred Hopkins e della batteria di Steve McCall, fonti inesauribili di energia e immaginazione. E il disco è veramente fra i più splendidi, intensi e pulsanti degli ultimi anni. La musica scaturisce a getto continuo, scossa da lampi di suoni e scorrevole su sincronie e incroci di calibrata naturalezza. Sul perno delle movenze rapide e radiose di Hopkins e McCall, Threadgill innesta alto e tenore, flauto e baritono, con profumo di blues e gusto di fervida inventiva: qualità individuali preziosissime per un collettivo di impressionante omogeneità, equilibratissimo anche nelle più sbilanciate proiezioni solistiche. E la definizione di avanguardia si dimostra quantomai scentrata, assurda fino al ridicolo, davanti alla straboccante fantasia di questi quattro brani, la cui semplicità non è diversa da quella di ogni manifestazione di vita sincera e profonda. *Airsong* è dunque una delle più belle dimostrazioni di come per la musica creativa scoprire il nuovo sia non solo necessità intrinseca ma soprattutto pratica gioiosa e spontanea.

(f. b.)



RAMONES Leave Home (Sire)

I « nuovi Beatles » muovono all'attacco con un albo che astutamente conferma; l'aria è sempre spavalda, il volume « forte e chiaro », le canzoni semplici e dirette, secondo la « maschia » filosofia del complesso.

I Ramones divertono, in tutta sincerità. Forti di una disperazione con la maschera dello *show biz*, non hanno nemmeno le drammatiche attenuanti dei « cugini » della Lower East new-yorkese; il loro ghigno sicuro (la musica che sbatte l'uscio in faccia alla vita, a costo di non saperne nulla) si riduce alla faccia minacciosa dell'Elvis di *That's Alright, Mama*, fatte le debite proporzioni e considerato che non si parla più di Norton 750, come all'epoca del « divino », ma di bombe molotov e simili amenità. Così vince chi ha suono nervoso, forte, denso, chi non molla la presa, chi non rinuncia al *massacro*; in questo, i quattro del punk sono praticamente invincibili, se è vero che la loro concisione è già leggenda e proverbio, e le « pennate » di Johnny Ramone valgono gli « stacchi » di Pete Townshend (parliamo di « esempi generazionali », non di classe o abilità).

A chi vuol *guarire dalle orecchie* diciamo di una inevitabile monotonia che porta i brani a somigliarsi tutti, senza che dal « mucchio selvaggio » sia risparmiato il primo disco. I brani veloci sono governati dall'amfetamina (dunque certi Stoooges, MC 5, un



Jagger letto diabolica-mente); quelli lenti, pochi in verità, tirano il filo al Paul Mc Cartney « falloocratico » dei primi ellepi. Quanto alla *querelle* sulla filosofia più o meno nazista di simili figure, basti qui la chiosa di *commando*: « Prima Regola: le leggi di Germania / Seconda Regola: Sii buono con mamma / Terza Regola: Non parlare ai comunisti / Quarta Regola / Mangiare salame ».

(r. b.)



IANNIS XENAKIS
Synaphai/Aroura/
Antikhthon
(Decca-Headline)

Non è il caso di controfirmare le dichiarazioni di Robert Craft che riteneva Xenakis « il più interessante compositore dell'avvenire ». Più propriamente questo greco cinquantacinquenne, strano e complessa sintesi fra emozione e regolo calcolatore, può essere collocato nell'ambito della musica contemporanea dotta fra le schiere dei « costruttori », dei sani credenti nella Musica. Il suo approccio fortemente matematicizzato che lo ha portato alla costruzione di un sistema compositivo legato alle leggi dei Grandi Numeri, ha alle sue spalle un training creativo piuttosto anomalo che lo portò, in qualità di laureato in architettura e studioso di ingegneria anche nella *bottega* di Le Corbusier. L'astratta e rigorosa teorizzazione del procedimento « a monte » del risultato musicale non deve però impressionare chi ne conosca l'esistenza e far presumere sulla carta la mancanza di forza evocatrice e di penetrazione sensitiva: il modo del *farsi* in musica (come nell'arte in generale) è per lo più un fatto trascurabile, un mero ausilio per una migliore comprensione del *fatto* (se ce ne fosse bisogno). Le tre composizioni di questo disco non avevano finora avuto sistemazione discografica. La *prima* non delude. Il discorso pressoché completamente a-temporale di Xenakis viene ritratto in tre ben differenti e circostanziati con-

testi: una lunga *relazione* (quasi *concertante*) fra pianoforte ed orchestra in *Synaphai*; una volatilità ennesima (per Xenakis) esplorazione delle possibilità d'un organico di strumenti ad arco in *Aroura*; una commistione arco - fiataistica dell'impalpabilità dell'istante in *Antikhthon*. I risultati più tradizionali ed entro certi limiti scontati sono proprio in questa terza composizione che si dilunga in compiacenti contrasti fra velocissime volate di archi e perentorie esclamazioni dei tromboni. Piuttosto impressionante è invece l'intenso lavoro sui soli timbri dei legni in *Aroura*, dove si raggiungono situazioni di mobilità inarrestabile: per Xenakis il segreto d'evitare il Tempo è quello di far muovere il ritmo vertiginosamente fino al suo annullamento. *Synaphai* è forse il pezzo più complesso e ciononostante leggibile ed accattivante, forse per la presenza di una atavica familiarità dell'orecchio col pianoforte che Xenakis ama far lavorare ai limiti di lunghe e velocissime scale di marca esotica e neodebussysta. L'esecuzione è affidata alla New Philharmonia diretta da Elgar Howarth: semplicemente impeccabile.

(c. m. c.)



LOEK DIKKER
Tan Tango
(Waterland)

Scuola mingusiana e scuola alto-europea a confrontarsi e ad integrarsi in questo *Waterland Ensemble* di Loek Dikker, un pianista olandese che ha al suo attivo numerosi lavori di *sideman* al fianco di Cannonball Adderley, Oliver Nelson, Don Byas e chissà quanti altri.

Che Mingus fosse un maestro nel considerare l'orchestra come un qualcosa di diverso da una semplice giustapposizione di sezioni di strumenti, lo sapevamo già; come pure sapevamo di dover riconoscere ad un Willem Breuker, tanto per fare un esempio, una capacità assolutamente demoniaca di portare a formalizzazione materiali sonori apparentemente antitetici.

Il pianista olandese palesa in questo *Tan Tango* di avere appreso a puntino la lezione, e pur andando a tastare terreni ormai non più vergini dimostra abbondantemente di sapersi muovere con destrezza ed autonomia, lontano dalle sabbie mobili del già detto e del già sperimentato. Il suo scavare dentro le atmosfere complesse di certi ritmi latini — con tanto di violinista in frac, faccione proteinico alla Helmut Zacharias — assume un valore ed un significato che vanno ben oltre lo sbeffeggiamento superficiale dei « caschè » alla Rudi, per andare invece a sondare le radici sociali e di costume che hanno permesso la costruzione di simili vuoti miti. E l'alternarsi di

composizioni epiche a temacci da film stile anni '30, a frammenti ritmici di un Sud America già più vicino alle nostre esperienze, solo raramente appare un pretesto per l'involto solistico dei singoli strumenti. I quali, dal canto loro, si destreggiano con maestria fra le insidie dei cambiamenti di atmosfera, permettendosi, tra le altre cose, di andare a definire un « all together » assolutamente esaltante e di offrire il destro a Gerd Dudek, Leo Van Oostrom e Roger Cook per alcuni assoli di notevolissimo rilievo. Che si tratti di musicisti pressoché sconosciuti fra di noi è certo, ma altrettanto sicuro è che abbiamo a che fare con gente che, in vita sua, ne ha viste di tutti i colori, come confermano con cura minuziosa le note di copertina. E di questo pare essere ben conscio il pubblico di Rotterdam, del cui entusiasmo non si ha proprio ragione di dubitare.

(r. g.)





**JOSEPH BOWIE/
OLIVER LAKE**
(Sackville)

Non si può proprio dire che la lacerante crisi della coppia stia investendo la musica creativa: assunte a fondo le problematiche dell'assoluta apertura e dell'egualianza interna, i suoni a due sembrano anzi essere uno dei « modi nuovi » più praticati e stimolanti. Joseph Bowie e Oliver Lake, poi, sono proprio una bella coppia, come drammaticamente si suol dire nel gergo comune. Il lirismo nervoso dell'alto di Lake e l'energia, ora asciutta ora grottesca, del trombone sporco di Bowie, si combinano non soltanto per l'abitudine di una lunga pratica comune, ma soprattutto in una dinamica di contrasti di vibrante concentrazione. Fra i due, cioè, si stabilisce un equilibrio, fatto di pelle e di sensibilità, che non teme di affrontare di continuo nuove situazioni, e che cerca affinità intrecciando senza riserve le particolari qualità espressive di ognuno. Questo disco, registrato dal vivo nell'aprile '76 per la acutissima Sackville canadese, non può non affascinare, sospeso com'è fra innocenza e tracotanza, assolutamente privo di pause e cali di tensione. Soprattutto attira la dialettica fra le esplosioni rauche, i diagrammi di movimento, e il gioco sotterraneo di impulsi latenti o appena abbozzati, com'è in *Zaki* e nella magnifica *After Assistance*. E, ancora, sanno coinvolgere gli impasti freschissimi (flauto più trombone, in *Orange Butterflies*), la velocità

inquieti e mai virtuosistica (*Universal Justice*, con Lake in solo), i timbri teneri e crudi che soprattutto il giovane Bowie dispensa a ogni passo. Nessuno dei due sembra ancora tirar fuori tutto di sé: il tocco dannato della sintesi visionaria non è forse pienamente maturo, e la personalità di entrambi ha tuttora più questioni che risposte lucide. E probabile che basti aspettare poco, comunque: e farlo con una musica così calda e radicale è assai piacevole.

(f. b.)



KENT CARTER
Beauvais Cathedral
(Emanem)

Kent Carter, meglio conosciuto (si fa per dire) quale accompagnatore di Steve Lacy, è un contrabbassista - violoncellista dall'ispirazione multipla e non univoca. In un « combo » è capace di adattarsi ad inserire il pilota automatico di un fluido quattro-quarti, di rispettare il suo spazio d'assolo alla salute di Charlie Mingus, mentre da solo è ben in grado di dimenticare i condizionamenti jazzistici di natura più appiccicaticcia. E' così che da questo « solo » di Kent Carter non ci si deve aspettare un lungo monologo di « pizzicati » rimasti nei denti della storia del jazz o già digeriti da un cinquantennio, bensì tutto ciò che un perfetto jazzfan ammalato di ritmo e di swing aborrisce. In compenso le orecchie aperte potranno bearsi di lunghi accordi dissonanti tenuti fino al parossismo; di sovrapposizioni con linee enarmiche diverse; di dialo-

ghi diversificati fra violoncello, viola e violino (tali gli strumenti qui in discussione). Carter ha comunque superato lo stadio della pura provocazione, e sarebbe un errore giudicare come semplici schiaffi all'Accademia le sue fitte stilette di armonici prodotte dalle corde fatte vibrare al limite dell'herzaggio udibile. L'intento provocatorio è decisamente minoritario in rapporto al sano, schietto atteggiamento « costruttivo » d'ovvia matrice jazzistica (nel senso più positivo del termine). Alcune idee non sono affatto nuove (ad esempio i duetti con frequenze radiofoniche) ma si sa che l'improvvisazione ha sempre bisogno di pretesti per cercare alibi alla sua pretesa spontaneità. Bisogna ancora precisare che questo atteggiamento sperimentale di Kent Carter non è un fatto dell'ultima ora, come testimonia la data di questo album solo registrato nell'idilliaca cornice della campagna francese, nell'agosto '74. Uno dei momenti più complessi di questo « studio delle dinamiche e dei ritmi teso a produrre l'effetto di più esecutori » riguarda l'ultima sequenza (*Beauvais Cathedral*) con la sovrapposizione di cinque parti di violoncello, di due bassi, di una frequenza radiofonica e di una cordiera di pianoforte. In questa stupenda sonorizzazione intensiva dello spazio resta da scoprire quale tipo di archetto Kent Carter abbia usato per far vibrare le corde del pianoforte: un delizioso Pleyel verticale « d'epoca ».

(c. m. c.)



PHILIP GLASS
North Star
(Virgin)

Non so considerare Philip Glass in altro modo, se non con il sospettabile parametro della genialità. E non penso sia una mia interpretazione di segno idealistico, perché realmente tutto di Glass, dal suo ruolo alla sua visione della musica, sembra tendere in questo senso. Del genio Glass possiede tutta la doppiezza, i bagliori e le penombre ambigue: l'insopprimibile voglia di puntare in alto affilando sintesi compiute; l'individualismo non di ripiego ma superbo, conscio della propria originalissima personalità; e soprattutto un linguaggio irripetibile e inconfondibile, quasi fuori dal tempo nella universalità della sua ricerca. E in effetti Glass è assimilabile a una cometa, che attraversa la storia musicale con i suoi progetti di teoremi sonori, e che disegna la scia di un procedimento di estrema funzionalità. Dell'arte glassiana questa nuovissima *North Star* è gesto classico: superato l'originario gusto narcisistico dell'effrazione, i suoni fluiscono più limpidi e lineari, anche se alquanto manierati. Smontata in dieci sequenze, la musica non smarrisce l'abituale concentrazione, nella geometria asciutta delle tastiere di Glass stesso, dei fiati di Richard Landry, della vocalità della Joan LaBarbara, splendida benché costretta ad attenersi ai percorsi obbligati imbastiti dall'autore. Soprattutto impressiona la meravigliosa, profonda, semplicità cui Glass

è approdato, e che fa di *North Star* disco che sarei tentato di definire commerciale. Non solo per amore di paradosso, infatti, ma nella comune accezione, questa è musica facile, per tutti; non certo più ostica dell'*Animals* dei Pink Floyd, posto che costoro sono rozzi imbrattatele, al cospetto di un visionario maestro del colore quale è Glass. La freschezza delle figure, l'assoluta non-meccanicità, la scorrevolezza creativa, rendono veramente superflua ogni istruzione per l'uso comune. E' il mistero della nascita della musica svelato e approfondito insieme.

(f. b.)



jet lag

Quando un grande cambiamento avviene in un tempo brevissimo, le capacità di adattamento dell'uomo sembrano non essere più sufficienti. Essere in un "Jet Lag" è il provare questa sensazione dopo un viaggio veloce attraverso i meridiani terrestri. Noi pensiamo si possa parlare di "Jet Lag" anche come conseguenza di un cambio improvviso di situazioni di cultura. Crediamo che per potersi muovere in un mondo di esperienze sia importante assimilare lentamente e filtrare, attraverso la propria natura, i rapporti, le realtà, le idee che ci coinvolgono.

PRMI

PREMIATA FORNERIA MARCONI

INTERVISTA CON LA KARMA FILM

La *Karma Film* è un gruppo di cinema assai particolare, formatosi da diversi anni e che ha operato, almeno fino ad oggi, in un'area inesplorata, quella di un uso professionale e « di massa » del super8, di cui è stata, in questi ultimi due anni, una infaticabile propagandista.

Come gli autori e i gruppi intervistati in precedenza (Straub-Huillet, Piero Bargellini, il *Videobase* di Roma, Grifi-Sarchielli), anche la *Karma* è un sintonio di un modo radicalmente diverso di fare cinema e di rapportarsi alla scena dello spettacolo. E' un gruppo confuso, che lavora sulla confusione, e il lettore, entrando nel flusso di parole che seguono, è invitato a tenere presente che esistono poi i risultati concreti di questa confusione, alcuni piccoli film cristallini e tersi, singolarmente unitari sia da un punto di vista ideologico che formale: *Merry Mario* e *Non si sa mai*, in particolare, precisano meglio la direzione in cui il gruppo si muove. Sono film « dopo l'underground », narrativi, abbastanza classici, che non stabiliscono con il cinema a 35 un rapporto di antagonismo né di emulazione competitiva, ma piuttosto di amore complice. Sono marchiati da un infantilismo coscientemente praticato e sottilmente autoironico che è riflessione sul mezzo (il super8 come giocattolo e la sua pratica come gioco) e sul messaggio che tendono a trasmettere (una filosofia della realtà allacciata al pensiero tantrico buddista). Recupero del gesto, affermazione della spontaneità, diffidenza per la teoria astratta, lavoro di gruppo, ricerca di un pubblico ampio e indifferenziato, sono alcuni dei temi che emergono da questa conversazione, allestita in gran fretta, e svolta, in un clima estremamente (eccessivamente?) stravolto, nello spazio di due ore. Anne-Marie Rumma e Poupé Brunatto, le due donne del gruppo (gli altri sono Paolo Brunatto, Elio Rumma, Mario Maglietti e Giancarlo Valitutti), non erano presenti, ed è dunque la parte « maschile » della *Karma film* che qui dice la sua. Sono voci diverse, sguardi sui cinema diversi, e atteggiamenti diversi. Raramente un gruppo di lavoro si presenta talmente contraddittorio e polifonico: al limite, non ci sono nessuna unità e nessun

legame fra le parole di Elio, Paolo, Mario e Giancarlo, se non quelli costituiti da una scomposizione (dell'io, degli autori, dei compiti).

Scomposizione che dietro il suo apparente semplicismo cela una posta ambiziosa, perché sei individui in conflitto non sono più un autore sono già, teoricamente, tutti i pubblici possibili, o almeno la loro sintesi. E' anche, quel che segue, il desiderio e la nostalgia di una intervista impossibile, sempre al di qua o al di là dello scopo per cui era nata, ma che finisce, accerchiando il non detto (l'indicibile, l'impensabile) di un lavoro cinematografico, per tracciarne il contorno, e disegnare lo spazio contraddittorio, frantumato e fertile di un'azione comune i cui risultati, i film, sono solo le tracce, i residui, di un più vasto, e forse illusorio, progetto di vita.

ENZO: I nomi significano qualcosa. Perché *Karma film*?

ELIO: Nell'epoca in cui era nata l'idea del gruppo, e cercavamo un nome, Patrizia Vicinelli ebbe la brillante idea di questo.

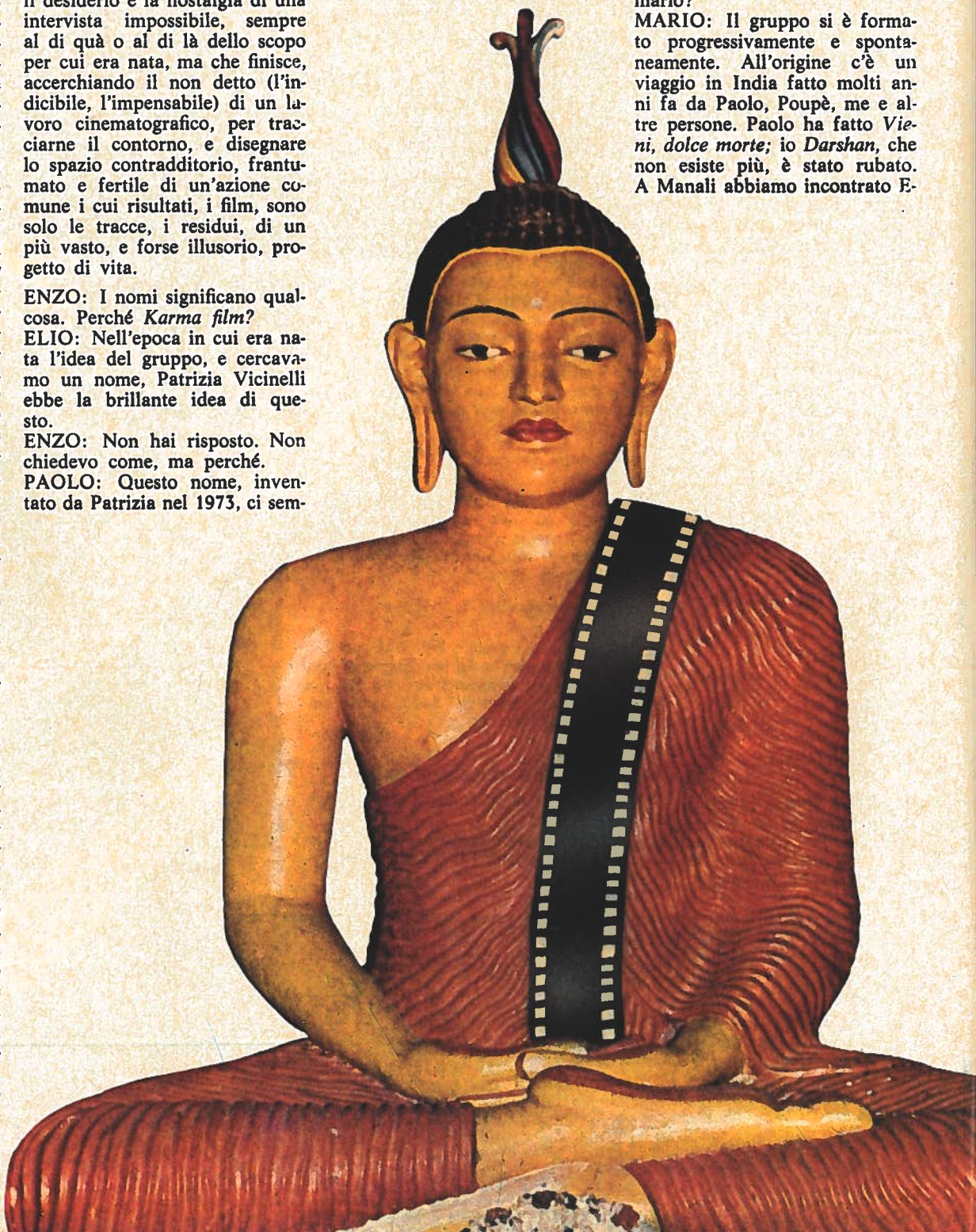
ENZO: Non hai risposto. Non chiedevo come, ma perché.

PAOLO: Questo nome, inventato da Patrizia nel 1973, ci sem-

bra perfetto perché la parola karma, in sanscrito, significa azione, e sintetizza qualcosa di essenziale, cioè la qualità del nostro coinvolgimento col buddismo tibetano, che non è in termini di ritiro su una montagna a meditare o di passività, ma di attenzione ai problemi di questa realtà. La parola karma ha la qualità straordinaria di indicare l'azione in ogni momento della nostra vita.

ENZO: Karma come azione, ma in questo caso azione di gruppo, azione di cinema di gruppo. L'idea del gruppo come superamento dell'autore, di marca sessantottesca, sembra in disgrazia. Oltre a voi, il solo gruppo interessante che opera in Italia è il *Videobase*, ma non a caso su basi marxiste-leniniste. Perché un gruppo, voi che venite da un cinema individualista, e come siete arrivati a formarlo?

MARIO: Il gruppo si è formato progressivamente e spontaneamente. All'origine c'è un viaggio in India fatto molti anni fa da Paolo, Poupé, me e altre persone. Paolo ha fatto *Vieni, dolce morte*; io *Darshan*, che non esiste più, è stato rubato. A Manali abbiamo incontrato E-



lio e Anne-Marie è lì il gruppo si è concretato, ancora in India, ma qualche anno dopo il primo viaggio. A noi cinque, si è aggiunto di recente Giancarlo, che è un vecchio amico, e il gruppo in fondo si è formato per ragioni affettive.

ENZO: Ma il cinema come c'entra, in questa storia d'amore?

MARIO: Eravamo naturalmente legati da un interesse comune per il cinema.

ELIO: E' stato anche un incontro su un piano ideologico.

MARIO: Io rifiuto la parola ideologia ma c'era una comunanza di interessi che si è poi lentamente precisata nella adesione al buddismo tantrico.

PAOLO: Siamo comunque un gruppo di cinema. Siamo arrivati a questa idea di « team » cominciando lentamente a capire, grazie ai nostri maestri, che nessuno di noi è un essere separato, su ego solido e compatto. Questo su un piano, diciamo, psicanalitico. Su uno più culturale, come molti cineasti oggi, dopo aver a lungo creduto in un cinema d'autore e averlo difeso, sentiamo che questo cinema è entrato o profondamente in crisi. David Cooper conclude *La grammatica del vivere* prevedendo che nel futuro l'arte sarà praticata da gruppi creativi e dichiarando che questo è l'ultimo libro scritto da lui e che i prossimi non saranno più suoi, ma di un gruppo. Ognuno di noi ha dei compiti anche specifici, come fare la camera o la direzione degli attori, ancora ruotabili, ma che tendiamo a stabilizzare, così come in un gruppo di musica ciascuno finisce col scegliersi uno strumento. Paul McCartney o Don Cherry sono dei poli-strumentisti, ma alla fine ne privilegiano uno, per ragioni karmiche, di temperamento. Gli incarichi considerati più importanti nella concezione tradizionale del cinema (regia, fotografia, montaggio, sceneggiatura) sono in un rapporto piramidale e, scendendo, troviamo il resto, dalla scenografia al trucco. A noi invece sembra che, secondo i momenti, ciascuno di questi incarichi diventa il principale. Il leader non è abolito, ma slitta di continuo.

ENZO: Funziona davvero così?

MARIO: Fin dagli inizi, nel 1967, questa storia del gruppo è stata un'idea fissa di Paolo. Tutti abbiamo la tendenza a lavorare in modo molto individualistico e il gruppo può essere l'alibi gratificante e tranquillizzante dietro cui poter dire: in fondo non sono più io, quando in realtà l'ego rimane e da qui lo scontro. Ma gli incontri con il Living Theatre prima, e con gente del New American Cin-



ma poi, due gruppi, sono stati la spinta iniziale.

ELIO: A questa unione, va detto, ci siamo arrivati da strade molto diverse. Per me, di educazione marxista, il primo gruppo di cui ho fatto parte si chiamava *Nuova Resistenza*. Ha preceduto un po' il Comitato Antimperialista successivo. Fra le varie cose, avevamo fondato l'associazione *Italia-Cina*. Poi sono arrivati nuovi valori, che non erano più quelli tradizionali del marxismo, e che si sono affermati in Italia soprattutto attraverso la musica. Siamo così diventati un gruppo di musica, ci chiamavamo *Lord Zack Group*, e da questa area musicale, attraverso viaggi in India e incontri con i maestri, sono arrivato a un'idea di gruppo più totale, che non si esaurisce nel momento del lavoro creativo.

ENZO: Avete parlato molto di musica. Diciamo che vi sentite più vicini a un gruppo di rock che a una cooperativa di cinema, per quanto utopistica. La prima caratteristica del « sound visivo » dei vostri film è il fatto che sono realizzati in super8. Perché avete gradualmente abbandonato il 16mm in favore del super8?

PAOLO: La scelta del super8 è stata fatta, all'inizio, per una ragione soltanto economica. Non c'era amore per il mezzo in sé.

Ma dopo la prima giornata di lavorazione con questa piccola macchina eravamo già emozionati. Le nostre esperienze precedenti, dall'underground ai caroselli di Mario ai miei servizi per la televisione, tutte in 16 mm, non rappresentavano veramente uno scarto tecnologico rispetto al 35. Una Paillard o una Bolex avrebbero potuto, al limite, essere una Mitchell. Invece questo giocattolo straordinario era proprio un'altra cosa. Spontaneamente, senza mai teorizzarla, è maturata in noi la convinzione che il super8 aveva, a differenza di tutti gli altri formati, una dimensione veramente umana. Piero Bargellini, due anni fa, durante la rassegna *Dimensione Super8*, ci diceva che secondo lui tutte le macchine del super8, dal proiettore alla cinepresa alla moviola, così miniaturizzate, sono in scala umana, permettono a chi le usa un rapporto più libero, e contrapponeva a questo mezzo leggero le grandi macchine del cinema professionale, con le loro dentature, la loro schiacciante pesantezza. Oggi in Italia cineasti come Annabella Miscuglio o Gianni Castagnoli, oltre a Bargellini naturalmente, dimostrano che col super8 si ottiene un sound visivo che nessun altro formato è in grado di produrre. ELIO: C'è poi l'aspetto popo-

lare, di larga accessibilità del super8, il fatto che è un mezzo democratico.

ENZO: Questo è vero solo in teoria. In pratica questo cinema così « economico » e « facile » da fare, è difficilissimo vederlo, se non in un club o nella casa di un amico: è cioè o un cinema per pochi o un cinema famigliare.

PAOLO: La tua osservazione è assolutamente corretta: il super8 oggi è alla portata di tutti, ma non è fruibile in modo popolare, mentre è popolare il 35. Ma il super8 sta improvvisamente uscendo dalle cantine e dagli appartamenti per entrare nell'uso televisivo, ed è proprio questa l'esperienza che noi stiamo facendo in questo momento: stiamo montando un servizio in super8 su Riccardo Bofill e ci prepariamo a girare, per la serie *Banco di prova* di Moscati, un lungometraggio di finzione, sempre in super8, intitolato *Marco*. Ancora, in televisione c'è il nostro progetto di uno sceneggiato a puntate, in super8, intitolato *Jack Kerouac: un vagabondo del dharma*.

Negli Stati Uniti, in Giappone, ed anche in Francia, questo non è però una novità già da diversi anni. Questo formato economico, umano, umile, con il quale è difficile prevedere budget di centinaia di milioni, e che riporta il cinema a una dimensione più povera, comincia a essere sperimentato anche qui a livello di comunicazione di massa, e un piccolo gruppo come il nostro assorbe agevolmente tutto il processo di ideazione, produzione e realizzazione completa di un film. Il super8 sta facendo il salto che lo porterà a essere un mezzo popolare.

ENZO: Non mi sembra che abbiate il mito dello specifico: vedendo i vostri film, soprattutto *Non si sa mai*, si sente che sono girati con lo spirito del 35, e in questo il solo che vi assomiglia è Nanni Moretti, perché gli altri nomi che facevate non si sono posti, almeno fino ad ora, alcun problema di « fruizione di massa » dei loro film. Parliamo dei vostri film non ritagliati dentro la storia del super8, ma dentro il cinema. Quali rapporti avete con il cinema degli altri?

MARIO: E' difficile parlarne.

ENZO: Ma è necessario, Restando nella vostra fraseologia musicale, è come se fino ad ora avessimo parlato degli strumenti: ma quello che conta è la musica.

MARIO: Paolo faceva film politici. Un suo documentario, *Spagna '60*, ha vinto un premio al festival di Mosca del 1962. Io sono partito dalla pubblicità,



dai caroselli di Camay. Ognuno di noi ha col cinema un rapporto particolare ed è diverso il modo in cui mettiamo in relazione quest'ultimo coi nostri film. Da ciò nascono scontri e discussioni, ogni volta che nasce un progetto. Io personalmente non vado al cinema da sette anni e ho dimenticato tutto quello che ho visto.

PAOLO: A noi ci interessa un cinema popolare, che contenga anche degli elementi naïf, per raggiungere un pubblico il più vasto possibile. In questo senso oggi giudichiamo l'underground attuale deleterio, rifiutiamo le piccole élite complici. Il lavoro su Ricardo Bofill che stiamo terminando per la televisione ci è servito a precisare meglio certe nostre posizioni. Bofill ci disse un giorno che trovava il realismo sovietico un grande esempio di surrealismo moderno e io personalmente credo che il realismo sovietico sia un modello di cui tenere conto.

ELIO: Io sono agli antipodi. Mi piace Fellini. Il fatto è che per noi il cinema non è un fine, ma solo un mezzo. Quello che ci definisce non è un'idea di cinema comune, ma un'idea di vita comune.

ENZO: Al limite, questi sono fatti vostri. Nel momento in cui parliamo dei vostri film, della vostra pratica cinematografica, il repertorio di motivazioni esistenziali e filosofiche che state sciorinando dovrebbe approfondire l'analisi dei vostri film, e non eluderla. Perché questa riluttanza a parlare del vostro lavoro cinematografico?

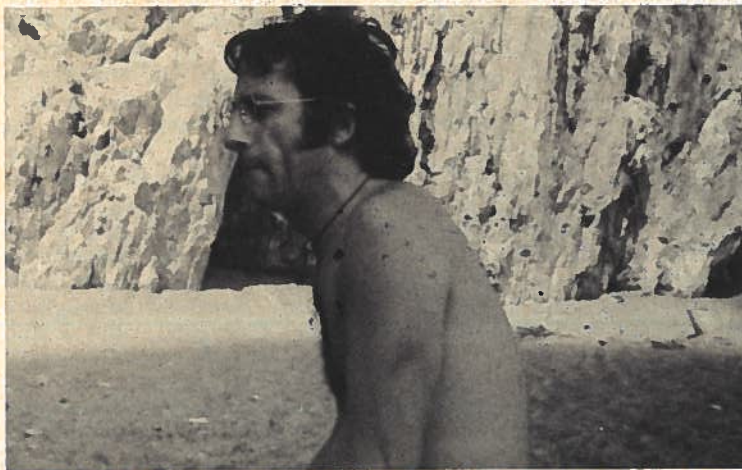
GIANCARLO: Ciascuno di noi, prima di essere un cineasta, è uno spettatore. A me piacciono Fellini, Visconti e Bergman. Ma questo non significa niente.

PAOLO: Quello che Enzo si chiede è come persone con idee sul cinema diverse e opposte, io che sono un rosselliniano e Elio che è un felliniano, arriviamo a concepire e realizzare dei film non impersonali o frantu-

mati, ma unitari. I nostri film, belli o brutti che siano, non rispecchiano questa poliedricità, hanno uno stile unitario. Questo succede per una ragione magica. Noi cerchiamo di perderci l'uno dentro l'altro, sia quando scriviamo la sceneggiatura, che quando giriamo o facciamo un piano di produzione. Non neghiamo l'interesse di analizzare come questo processo di osmosi si verifichi, ma ci è difficile razionalizzarlo. Come dici tu, quello che conta è che alla fine il film ha uno stile, ha un autore, anche se questo autore non è uno ma sono sei persone unite e separate.

ELIO: Il cinema fatto da un individuo è il cinema dell'ego individuale. Noi partendo da un presupposto opposto — la distruzione dell'ego — arriviamo a uno stile che non è individuale ma collettivo.

MARIO: Questa è la teoria. In pratica, quando lavoriamo, il primo elemento che viene fuori è proprio lo scontro violento fra i nostri ego. Qualche volta tutto scorre liscio, ma altre volte ogni parola, ogni immagine di cui siamo alla ricerca, è fonte di discussioni e di scontri. Come arriviamo alla fine a un sound unitario? Con un gesto. Noi facciamo un cinema gestuale, e questo gesto è la traccia della nostra azione di gruppo e della sua dinamica.



ENZO: Il cinema è violenza. Io credo che un film realizzato in una situazione di totale armonia non può essere che brutto, inerte e inutile. La forza del cinema è proprio trasformare, in positivo, delle tensioni, dei conflitti, delle lacerazioni che invece mi sembra voi vogliate rimuovere o censurare volontariamente.

MARIO: Parliamo allora di *Non si sa mai*. Ci eravamo ripromessi di arrivare a un prodotto perfetto sul piano tecnico, competitivo con quelli del cinema industriale, completamente professionale. Non ci siamo riusciti, ma la cosa da approfondire è che nessuno di noi ha rinunciato a nulla. Il paradosso per me è che in questa esperienza non ho mai avuto l'impressione di reprimermi per dare spazio agli altri.

ELIO: Non censuriamo l'esistenza degli scontri e delle contraddizioni che si sviluppano fra noi quando, tutti insieme, realizziamo un film. Ci lavoriamo sopra. Alla fine nessuno rinuncia a se stesso, è come se il risultato fosse una sovrapposizione di tutti noi.

PAOLO: Quando Enzo dice che il cinema è violenza, di per se stesso, tocca un tema di cui non abbiamo mai discusso ma che sentiamo molto. Ci domandiamo se non sarebbe meglio limitarsi a guardare piuttosto che filmare, perché filmare significa intervenire, modificare. Selezionare delle immagini del mondo (non importa se finte o vere, se è un racconto o un documentario), dare loro una successione e farle vedere a un pubblico, è un gesto che ha sicuramente in sé qualcosa di violento e di oscuro. Non è detto che sviluppare una riflessione profonda su questo tema non ci conduca all'idea di mollare tutto, di fare o non fare altre cose. E' chiaro anche per me che un gruppo « in armonia » dà un prodotto inerte. Il nostro è un gruppo in « disarmonia » e la materia su cui lavoriamo sono proprio gli

scontri, anche molti dolorosi, che affrontiamo. Questa conflittualità è di una ricchezza straordinaria, al punto che, se per ipotesi non ci fosse, andrebbe provocata o inventata.

ENZO: Il vostro primo film, *Errore di gruppo*, è completamente antinarrativo. Il secondo, *Provino*, più che raccontare una storia esplora le possibilità del racconto. *Merry Mario* assomiglia a una raccolta di schegge, ciascuna delle quali ha un'idea narrativa. *Non si sa mai*, finalmente, è un film completamente narrativo, apparentemente classico, direi quasi tradizionale nel suo svolgersi. Come mai questo lento ma sicuro ritorno a un cinema che, prima di tutto, racconta una storia?

ELIO: Prima di risponderti, voglio dire che noi facciamo anche dei documentari, e non consideriamo questi ultimi meno importanti dei film di finzione. Il fatto che i nostri film di finzione siano sempre più narrativi, che ci sia un ritorno alla storia, mi sembra un segno dei tempi.

PAOLO: Il recupero del racconto è oggi una fase propria di molti autori che provengono da un cinema non narrativo. Basti pensare al percorso di Andy Warhol. Il processo che ha portato il cinema ad allontanarsi dal racconto, ad accentuare il suo carattere sperimentale, o addirittura astratto, ci sembra oggi mostruoso. Alle estreme conseguenze, si arriva a delle opere d'arte tanto più risolte in se stesse quanto più sono incomprensibili. La vera meta, inconscia, verso cui tende il cinema d'autore, è l'isolamento dal pubblico, è l'affermazione della unicità dell'opera provata dal fatto che non è fruibile. Warhol l'ha capito al punto da passare, in modo progressivo, a un cinema sempre più « facile », narrativo. Raccontare delle storie è un modo di parlare agli altri molto antico, che ha origine nella tradizione orale ed è anteriore a qualunque progetto « artistico ». L'underground odia le persone alle quali parla. Il problema per chi fa cinema oggi è di innamorarsi nuovamente del pubblico.

ENZO: Allora scelta del racconto come rifiuto di un'arte « provocante » e affermazione di un'arte riconciliata, un'arte del consenso.

PAOLO: Esattamente.

ENZO: Dunque una scelta tattica: racconto delle storie perché è l'unico modo di farmi ascoltare. Ma su un piano, diciamo così, strategico, ha ancora un senso oggi raccontare delle storie?

ELIO: Ha un senso raccontare

delle storie se le storie che raccontano hanno un senso. Se coinvolgono la gente, la fanno partecipare. Se è, in un modo o nell'altro, la loro storia. Per questo lavoriamo volentieri con la televisione che è una struttura pubblica, controllata democraticamente, e che arriva a milioni di persone. Dobbiamo dunque trovare dei modi e delle forme che possano essere compresi e seguiti da persone diverse, dobbiamo cercare un minimo comune denominatore.

MARIO: In altre parole, come raccontare le nostre esperienze, che sono quelle di un'avanguardia o di una minoranza, in modo che risultino comprensibili e emozionanti per tutte quelle persone che queste esperienze non le hanno fatte? Come rendere comunicabile, socializzabile, la più intima, la più privata, la più individualistica delle esperienze?

MARCO: che è la storia di un ragazzo che scopre le droghe, l'oriente, e fa una serie di esperienze umane radicali e nuove, è il risultato di diverse domande. Prima io mi chiedo quanto l'esperienza di Marco, che è poi la nostra, fosse valida. Poi mi chiedo quanto vale oggi. Ma soprattutto quanto essa può essere letta e compresa da chi questa esperienza non l'ha mai fatta.

PAOLO: E' vero anche che queste sono chiacchiere. Il nostro parlare è svolto dai nostri film, dato che siamo un gruppo di cineasti. Se dobbiamo essere sinceri, il gruppo non è soddisfatto dei film fatti fino ad ora. Io li trovo stupendi, ma so che Mario, Elio, Anne-Marie e Poué sono molto critici. Nella loro imperfezione, nella loro sciattezza, nella loro limitazione o-

biettiva, io li trovo eccezionali. Hanno solo un grande difetto: che chi li vede non condivide questo mio entusiasmo. Sono pochissime le persone che hanno apprezzato i film fatti sino ad ora. Non ci sono mai stati applausi, ma piuttosto risate sguaiate, e non quando era previsto che si ridesse. In *Merry Mario* abbiamo cercato di trasmettere 4 insegnamenti preliminari che i maestri indicano all'inizio ai loro discepoli, raccontati in forme di tavolette naif. *Non si sa mai* aveva anch'esso una funzione didattica, doveva trasmettere altri insegnamenti, servendosi di una forma che è un po' quella del feuilleton. Niente di tutto ciò è passato. Il primo film, comico, è stato accolto da un silenzio gelido. Il secondo, drammatico, ha fatto ridere tutti.

ENZO: Questo è il messaggio o, parlando di canzoni, è il testo. Qual è la musica? Dove va la vostra ricerca?

PAOLO: In questo momento, con Marco, va in India.

ENZO: Il lavoro che state finendo su Ricardo Bofill è un documentario su un architetto « selvaggio » o su un gruppo di lavoro?

PAOLO: L'esperienza umana e psicologica che abbiamo avuto con Ricardo è stata molto importante perché ci siamo trovati di fronte a un gruppo di cinquanta persone che fanno architettura e urbanistica e che non è composto soltanto da architetti ma anche da filosofi, musicisti, poeti. Questo gruppo ha un leader, Ricardo, che è il vertice di una piramide. Esattamente quello che noi non vogliamo. Abbiamo visto che questo gruppo funzionava molto bene, abbiamo verificato ancora una vol-

ta la potenza e la straordinaria efficacia di un direttore, di un vertice, ma al tempo stesso abbiamo sentito che in questo gruppo c'erano delle fratture molto forti. Il tema della comune, che noi portiamo avanti parallelamente al nostro lavoro cinematografico, ci aveva stimolato a fare un lavoro su Bofill. Ma a Barcellona non abbiamo incontrato quella grande terapia che è la base e il senso dei gruppi di lavoro comunitari. Abbiamo visto grande immobilità fra le persone, grandi lacerazioni. Tuttavia ci è servito per introdurre, all'interno del nostro gruppo, un'idea di piramide mobile. Nel momento in cui il fonico, o il truccatore, o lo sceneggiatore, si trova a dover fare una scelta specifica, funziona la piramide, e questo membro del gruppo ne diventa il vertice. Il nostro tende sempre più a diventare un gruppo senza un leader

illusorietà sfrenata, e questa sua natura fantasmatica, di illusione di un'illusione, è certamente in rapporto con la tecnologia e con l'evoluzione del capitalismo. Il cinema è di un'illusorietà così grande che non vale quasi la pena di parlarne e di rifletterci sopra.

ENZO: Il cinema come produzione e consumo di fantasmi, allora. La sala cinematografica come padiglione della clinica?

PAOLO: La nostra terapia è fare il cinema, non ne conosciamo altre. Su un piano superiore, naturalmente ci sono gli insegnamenti, così come per altri ci sono la psicoanalisi o il marxismo.

ENZO: Cos'è per voi la politica?

ELIO: La politica, su un certo piano, è una limitazione della realtà. E' guardare un albero con un occhio solo invece che con due. Tuttavia la politica



nel senso che tutti siamo dei leader, quando il momento lo richiede.

ENZO: Stiamo effettivamente parlando del vostro lavoro, ma sempre al di qua o al di là del cinema che fate. Mi viene in mente una cosa che Straub diceva una sera: il cinema, non esiste. Ma la sua è una posizione teorica, mentre la vostra mi sembra una pratica spontaneista.

ELIO: Noi pratichiamo una ricerca cinematografica, ma non disponiamo di una teoria del cinema, almeno a livello cosciente. Il cinema non è una categoria.

PAOLO: Mi sembra molto giusto. Cerchiamo di restituire alla realtà dello spontaneo, del comportarsi spontaneamente, un senso. Poca teoria e molta azione. Hai ragione quando dici che parliamo sempre prima del cinema e dopo il cinema. Per noi dire che il cinema non esiste non basta. Tutta la realtà è illusoria, che non significa non reale. Il cinema, come mezzo di espressione moderno, è di una

impregna tutte le azioni, tutti i gesti, anche i più privati. La politica non è illusione quando si confronta, in ogni momento, con questi gesti.

ENZO: I vostri film allora sono anche una forma di azione politica.

PAOLO: La politica è illusione, come lo è il cinema, come lo siete voi davanti a me e io che parlo. Ma illusorio significa internamente, qualcosa che si muove di continuo, che non si può mai fissare, circoscrivere, circuire, neanche con il razionalismo più alto. C'è bisogno di quella flessibilità propria del tantrismo orientale o del marxismo quando è veramente materialismo dialettico. Per questo i nostri film, come i nostri gesti, hanno un impatto illusorio, relativo, ma reale sulla realtà. Per questo noi non ci tiriamo indietro e anzi pensiamo che un cinema senza un taglio politico sia un cinema completamente inutile.



HI-FI

UNESEMPLARE CASO DI AUTARCHIA

Questa volta vi parleremo di un catalogo generale, buona occasione per fare assieme una panoramica completa della produzione di una tra le più interessanti case italiane che si occupano di sonorizzazione: la R.C.F.

Non tutti sanno che questa ditta è stata tra le prime in Italia a produrre microfoni professionali (la Rai è piena dei suoi modelli a nastro) e che la sua produzione spazia

possono montare su qualsiasi tipo di automobile; e naturalmente gli « amplificatorini » (si fa per dire visto che uno, davvero minuscolo, marcia a 200 watt d'uscita ed ha una elevata qualità di riproduzione) funzionano sia a batteria che a corrente alternata.

Molti altri prodotti sono tuttavia compresi nel catalogo R.C.F., preamplificatori e miscelatori stereo per tutti i gusti, tra cui uno a 6 canali (12

sette al sintonizzatore.

Per finire questo catalogo incredibilmente vasto (non è secondo a quelli giapponesi o americani), presenta la ben nota produzione HI-FI che ha portato la RCF a successi di prestigio internazionale.

In una velocissima sintesi vediamo la serie AF 6000, amplificatori di media/alta potenza, sofisticati ed accessoriatissimi; seguono un giradischi automatico (GD/P163/ADC)

tà possa continuare su questa strada.

A proposito, chi volesse avere il catalogo a casa non fa altro che richiederlo (lo riceverà gratuitamente), a Radio Cine Forniture, via Alberto Mario, 28 Milano.

Roberto
Bumelli



in tutti i settori della tecnologia del suono, dall'HI-FI agli accessori, dai diffusori ai megafoni.

Le prime pagine mostrano una vastissima gamma di microfoni dinamici, da quelli semplici per il registratore a cassette a quelli super sensibili per strumenti e canto; un lunghissimo elenco ne dichiara le caratteristiche e gli accessori richiesti. Una tavola dettagliatissima mostra tutte le combinazioni possibili e gli inserimenti consigliati tra microfoni ed accessori. Continuando incontriamo i diffusori acustici e le colonne sonore, oggetti dalle forme sobrie e discrete che normalmente sonorizzano cinema, sale da conferenza e comizi.

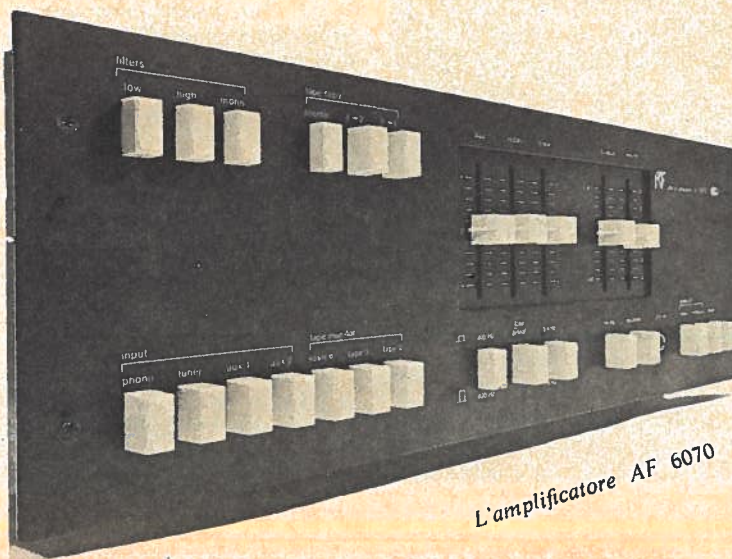
A proposito di questi ultimi, la RCF presenta un gran numero di diffusori a tromba (con e senza unità magnetodinamiche), di tutte le forme, potenze e frequenze di taglio, che si

stereo) dalle ottime caratteristiche. Il tutto naturalmente nelle versioni da tavolo e da « rack », quegli scaffali centralini che contengono gli uni sopra gli altri tutte le apparecchiature necessarie per ogni tipo di sonorizzazione. I pannelli della RCF non si limitano ai soli amplificatori, ma spaziano dall'equalizzatore al lettore stereo 8, dal registratore a cas-

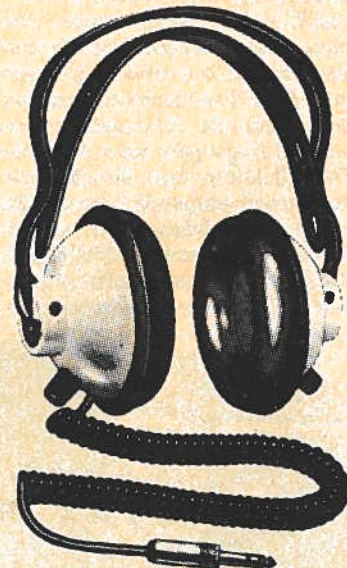
con trasmissione a cinghia di buona qualità e di basso costo ed una serie di tre cuffie (C 100, C 110 e C 200) leggere e sensibili.

Punta di diamante della produzione HI-FI RCF sono le casse acustiche: i modelli della gamma BR vanno dai 25 ai 200 watt di potenza, da due a tre vie; il livello qualitativo di queste casse è altissimo: nulla da invidiare sulle più aggiornate tecniche di sonorizzazione e dunque nessun timore di confronto con le più sofisticate produzioni straniere.

Uno sguardo ai prezzi: sono certamente concorrenziali e spesso realmente molto bassi; speriamo che la politica di contenimento di questa socie-



L'amplificatore AF 6070



La serie di cuffie RCF: C100, C110, C200

Aviorama

il più alto spettacolo del mondo



Un B 747 in volo è, dal nostro punto di vista radioamatoriale, come una gigantesca torre, alta trenta volte la Tour Eiffel, che potrebbe facilmente ricevere, con le sue undici « antenne », tutte le « stazioni » del mondo. Ma non lo fa. Perché ognuna di queste antenne, che sotto forma di piccoli « aghi », « timoni », « uova » costellano la nitida linea della fusoliera dell'aereo, ha già dei compiti ben precisi, dovendo servire ai piloti per comunicare con le varie basi di terra, per identificare esattamente e costantemente la posizione di ogni momento, la rotta propria e quella di altri aerei vicini, la situazione del tempo e mille altri dati. Nonostante questo « difetto », che in un certo senso lo isola dal mondo radiofonico al quale siamo abituati, un Jumbo in volo è non solo una perfetta, completa e sofisticata discoteca ma anche, nello stesso tempo una perfetta, completa e sofisticata sala cinematografica.

Già al momento dell'imbarco e dello sbarco, si accolgono i passeggeri con un programma di musica leggera che viene diffusa tramite una cinquantina di altoparlanti di servizio, gli stessi che durante il volo serviranno alle comunicazioni dell'equipaggio. Notissima è la frase: « Vi preghiamo di allacciare le cinture e di non fumare ». Meno usuale, ma capita, è l'annuncio del tipo seguente: « Si invita la mamma di Pierino a venire nel salottino del piano superiore per riprendersi il bambino che non sa più ritrovare il proprio posto! ». Gli aerei, oggi, sono talmente grandi, che per comunicare dalla cabina di pilotaggio agli assistenti di bordo (hostess e steward) e da questi ai passeggeri che stanno o in poltrona, o a passeggio per i corridoi, o nelle cucine, o



nelle toilettes, ecc., l'unico sistema è l'annuncio radio. Qui non si vuol parlare di questi « semplici » impianti che sono piuttosto intuitivi, ma del sistema audio / cinematografico - che a bordo dell'Alitalia è chiamato AVIORAMA THEATRE - e che potrebbe servire di spunto anche per altre sedi come discoteche o scuole di lin-

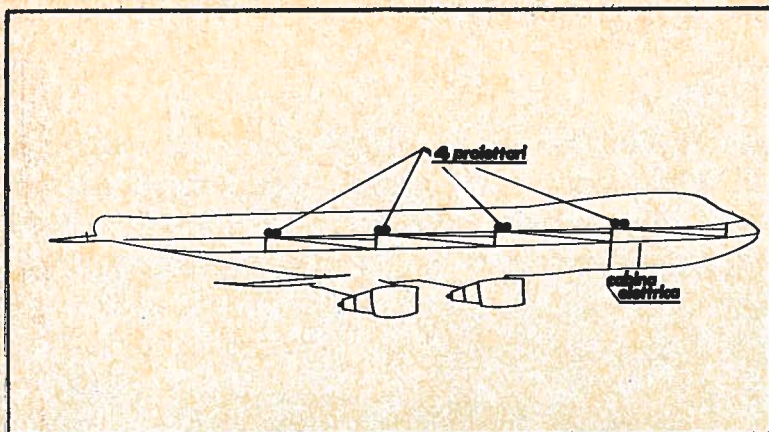


gue, per la sua tecnica avveniristica. Non appena i circa 400 passeggeri si sono sistemati nelle loro poltrone, vari gruppi di hostess girano per i settori (ognuno dei quali è una piccola sala cinematografica), e, mentre distribuiscono a tutti il programma Aviorama, noleggiato, per il tempo del volo, e solo a chi li vuole, anche degli... stetoscopi! Solo che in questo caso lo stetoscopio, o « auricolare » come viene chiamato a bordo, è costituito da due tubucini di plastica che ogni passeggero innesta, per un verso, in una speciale presa della poltrona nella quale è piazzato un altoparlante (in verità parla molto « basso », altrimenti assorderebbe l'ascoltatore) e, nell'altro verso mette i due terminali nelle sue orecchie. Ciò gli permetterà di ascoltare, durante tutto il viaggio, da dieci a dodici programmi musicali tra mono e stereo, o di sentire, naturalmente solo nelle ore di proiezione, il film in una delle due lingue, italiano ed inglese, nelle quali viene diffuso. Premesso, che di notte o durante la proiezione del film, ogni settore della cabina viene opportunamente oscurato,

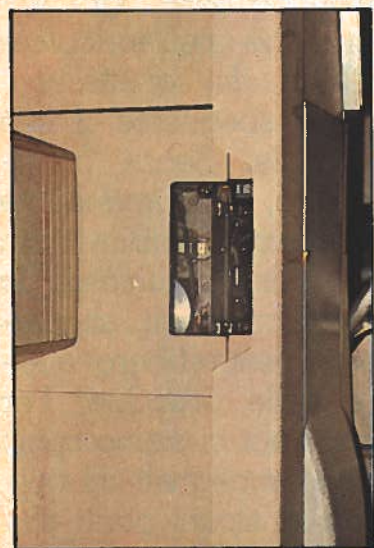
chiudendo i finestrini e le luci generali, può capitare che in un solo gruppo di una ventina di persone, nello stesso istante, ognuna possa districarsi in un modo totalmente differente dai suoi 19 vicini. Potremmo avere un passeggero che dorme; uno che legge illuminando il suo giornale con una piccola luce direzionale e personale; due che chiacchierano nella penombra; uno che ascolta il film in inglese; uno in italiano e più di una dozzina che ascoltano i dodici differenti canali musicali di circa due ore ciascuno, tra i quali uno è dedicato ai bambini. Senza che ognuno di loro, si badi bene, dia fastidio

AUDIO PROGRAM #21			
1-2 SOUND TRACK ENGLISH & ITALIAN COLUMBIA BONGIORA ITALIAN/ROMAN			
5	THE BLISSFUL 1/3	EPIC 10070	London 10070
6	THE BLISSFUL 1/3	EPIC 10070	London 10070
7	MOOD MUSIC / MUSIC MELODIES	EPIC 10070	London 10070
8	POSPOLI	EPIC 10070	London 10070
9	COUNTRY IN THE AIR	EPIC 10070	London 10070
10	OPERA	EPIC 10070	London 10070
11	JAZZ	EPIC 10070	London 10070
12	CHILDREN'S CORNER / L'ANGOLO DEI BAMBINI	EPIC 10070	London 10070
13	OPERA	EPIC 10070	London 10070

al vicino. Infatti il sonoro del film non viene diffuso dagli altoparlanti ma solo attraverso gli auricolari: perciò l'interno dell'aereo è silenzioso. L'unico rumore che si sente è il fruscio dell'aria condizionata che entra dalle apposite fessure. Il rumore dei motori all'esterno è inferiore a quello di un aereo quando ci passa sopra la testa! E inoltre il tutto è congegnato in modo che il chiarore dello schermo non dia fastidio a chi dorme; e la lucetta di chi legge non dia fastidio allo schermo; e chi parla non da fastidio a chi ascolta musica perché quest'ultimo è isolato dai rumori dallo stesso auricolare che agisce da tappone. Anche la tecnica di proiezione cinematografica è tutta eccezionale. Un jumbo Alitalia ha quattro proiettori incorporati nel soffitto e posti in fondo ad ogni singolo salone. Tramite un gioco di specchi, l'immagine raggiunge lo schermo che sta davanti a tutte le poltrone e fissato alla parete che divide un settore dall'altro. Le due dimensioni sono di circa un metro di altezza per due di larghezza. Tutto è automatico. Al momento opportuno, cioè di solito dopo ce-



na, una hostess spegne la luce generale del settore e preme un solo pulsante: nascosta nella volta del soffitto (la quale è tanto grande che nella parte anteriore dell'aereo ci sta la cabina di equipaggio e un grande vano per passeggeri) una grande bobina di quasi un metro di diametro comincia a svolgere il film che, passato per il proiettore, si riavvolge su di un'altra bobina altrettanto grande. 8 grandi ruote in movimento. Tutto è gigantesco a bordo di un jumbo! Quando il film (e per film si intende un intero lungometraggio di un'ora e mezza) è terminato, i proiettori si fermano automaticamente, anche se le bobine sono ancora caricate di pellicola per una buona metà. Le seconde parti, costituite da un secondo film, differente dal primo, verranno proiettate nel viaggio di ritorno. All'arrivo a Fiumicino,



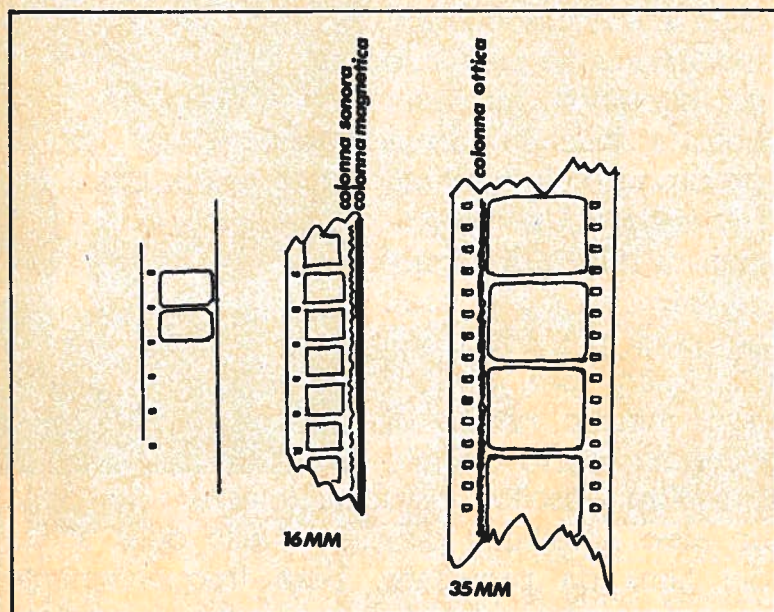
dopo ogni viaggio, nella zona Tecnica dell'Alitalia, appositi incaricati provvederanno a ribobinare i due films o a sostituirli con altri due nuovi, periodicamente, all'incirca ogni mese. Come avviene l'ascolto in due lingue simultanee? Crediamo che tutti abbiano tenuto in mano qualche pezzo di pellicola di quelle usate normalmente nei cinematografi: larga 35 mm, dotata di 4 perforazioni per ciascun fotogramma a destra e a sinistra dello stesso e con uno strano segno bianco tra il fotogramma e una fila delle perforazioni: quella è la famosa « colonna sonora ottica » che ha la capacità, come il solco di un disco, di riprodurre i suoni. La pellicola 16 mm. non è altro che una riduzione della sorella maggiore, colonna sonora compressa. Solo che per farla scorrere basta una sola

perforazione. Per farla « parlare » invece una seconda lingua, si incorpora, a fianco della colonna sonora ottica, un nastro di materiale ferroso e magnetico sul quale viene incisa, come in un comune registratore, il sonoro della seconda lingua. Anche i proiettori sono tutti speciali. Per esempio, anziché far scorrere la pellicola a scatti, come nei proiettori tradizionali, a mezzo di due graffe che entrano nella perforazione e spesso pungono e tagliano la pellicola, si usa una ruota dentata, i dentini della quale entrano delicatamente ed in numero di cinque o sei contemporaneamente, nella perforazione e fanno avanzare così la pellicola con estrema sicurezza e precisione. Le lampade bruciate si sostituiscono automaticamente mediante un supporto girevole; sono a luce fredda e comunque fortemente raffreddate. Una quindicina di relé e di termovalvole sono piazzati nei punti più critici dell'impianto per evitare ogni minimo rischio di incendio, corto circuito o rottura. Risolto il problema tecnico ne resta un altro altrettanto difficile: quello della scelta dei films da proiettare. Sarà frequentemente capitato anche a voi di non riuscire a scegliere un film di vostro gradimento nella pagina pubblicitaria del giornale dove vengono riportati dai cinquanta ai settanta films in programma quel giorno nella vostra città. Pensate alla difficoltà di una compagnia aerea che « comunque » deve trovare il film da mettere a bordo e trovarlo tra quelli che non siano pornografici, né troppo sadici, né vietati ai minori, né politici, né razziali, ecc. ecc.; e tenendo conto che non tutti i film prodotti sono cedibili da parte delle case cinematografiche, non tutti sono doppiati come invece necessita, non tutti sono belli. Un altro lato, complicato e semplice nello stesso tempo, del sistema audiovisivo di bordo, è la soluzione tecnica, di estrema avanguardia, adottata per permettere ad ogni passeggero di ottenere gli spettacoli dei quali abbiamo fin'ora parlato. Facciamo un semplice calcolo. A bordo di un Jumbo Alitalia ci sono circa 400 poltrone, che possono essere variate



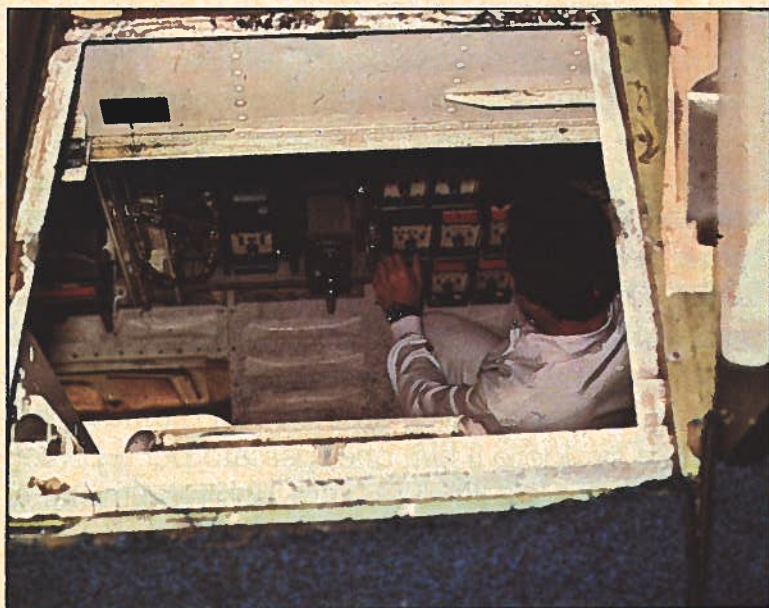
perforazione. Per farla « parlare » invece una seconda lingua, si incorpora, a fianco della colonna sonora ottica, un nastro di materiale ferroso e magnetico sul quale viene incisa, come in un comune registratore, il sonoro della seconda lingua. Anche i proiettori sono tutti speciali. Per esempio, anziché far scorrere la pellicola a scatti, come nei proiettori tradizionali, a mezzo di due graffe che entrano nella perforazione e spesso pungono e tagliano la pellicola, si usa una ruota dentata, i dentini della quale entrano delicatamente ed in numero di cinque o sei contemporaneamente, nella perforazione e fanno avanzare così la pellicola con estrema sicurezza e precisione. Le lampade bruciate si sostituiscono automaticamente mediante un supporto girevole; sono a luce fredda e comunque fortemente raffreddate. Una quindicina di relé e di termovalvole sono piazzati nei punti più critici dell'impianto per evitare ogni minimo rischio di incendio, corto circuito o rottura. Risolto il problema tecnico ne resta un altro altrettanto difficile: quello della scelta dei films da proiettare. Sarà frequentemente capitato anche a voi di non riuscire a scegliere un film di vostro gradimento nella pagina pubblicitaria del giornale dove vengono riportati dai cinquanta ai settanta films in programma quel giorno nella vostra città. Pensate alla difficoltà di una compagnia aerea che « comunque » deve trovare il film da mettere a bordo e trovarlo tra quelli che non siano pornografici, né troppo sadici, né vietati ai minori, né politici, né razziali, ecc. ecc.; e tenendo conto che non tutti i film prodotti sono cedibili da parte delle case cinematografiche, non tutti sono doppiati come invece necessita, non tutti sono belli. Un altro lato, complicato e semplice nello stesso tempo, del sistema audiovisivo di bordo, è la soluzione tecnica, di estrema avanguardia, adottata per permettere ad ogni passeggero di ottenere gli spettacoli dei quali abbiamo fin'ora parlato. Facciamo un semplice calcolo. A bordo di un Jumbo Alitalia ci sono circa 400 poltrone, che possono essere variate

in più o in meno a seconda delle necessità. Ogni passeggero ha la possibilità, tramite i pulsanti dei quali è dotata la sua poltrona, di accendere e spegnere una lampada personale di lettura, chiamare l'assistente di bordo, sentire un film in due lingue o sentire i 14 canali musicali; sono una ventina di funzioni che richiederebbero tra cavo elettrico positivo e relativa « terra », una trentina di fili per ciascun posto. 30 cavi x 400 posti danno, o meglio darebbero, un totale di 12.000 fili solo per organizzare il divertimento a bordo dei passeggeri! Per evitare almeno ciò (dato che in un

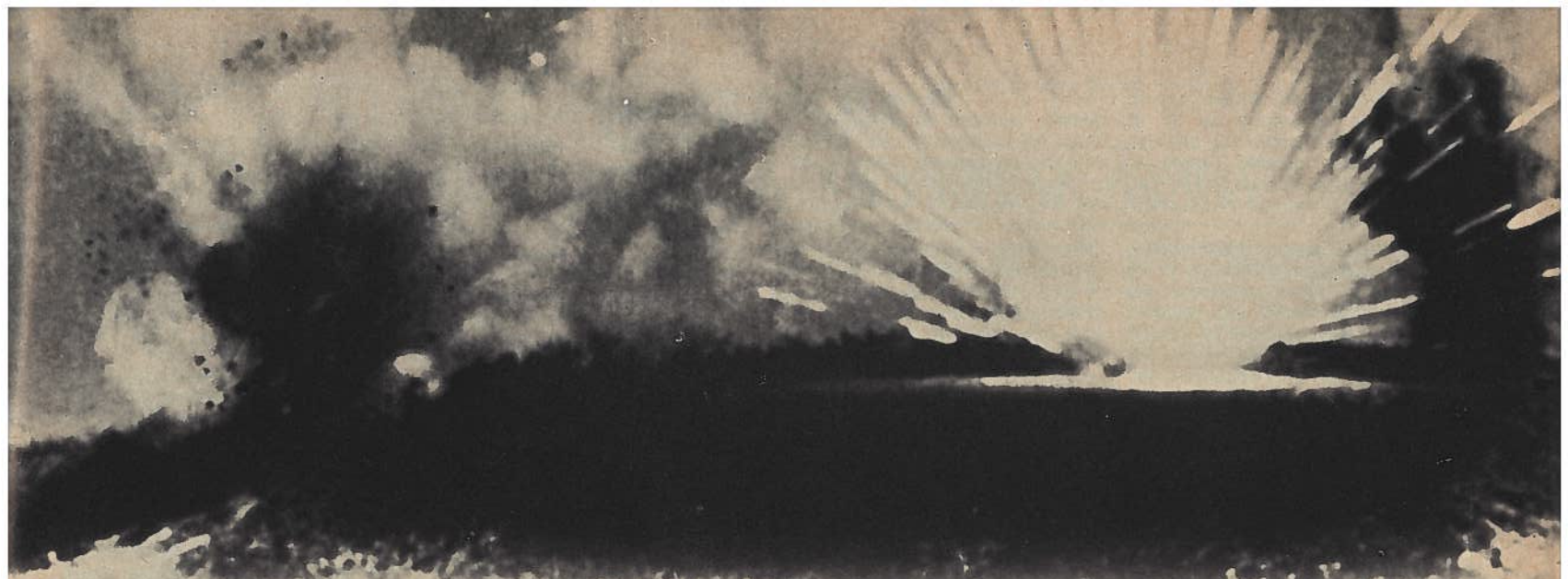


aereo ci sono già migliaia di metri di fili elettrici) ci si è avvalsi di un ingegnosissimo congegno, chiamato « Multiplex », alla base del quale stanno due fondamentali invenzioni degli ultimi anni (senza contare l'ultimo grido dei « Microcomputer »: la prima è costituita da un elaboratore elettronico che trasforma in brevissimi « impulsi binari » sia gli impulsi elettrici provenienti dai « comandi » della poltrona (luce o campanello) sia le lunghissime « frequenze sonore » provenienti dalle pellicole in proiezione e dai nastri magnetici musicali. La seconda invenzione è costituita dal « cavo coassiale », che collega l'elaboratore al « lettore » di ogni poltrona, e lungo il quale è possibile inviare una fila di 25.000 « impulsi binari » al secondo. Un solo cavo invece dei 12.000 dei quali parlavamo prima! Una volta giunto al « lettore », il « corto », impulso binario viene demiscelato nella « lunga » frequenza origina-

ria e inviato all'altoparlante di ogni poltrona, al quale però perverranno solo i suoni del canale richiesto dal passeggero in quel momento.



È chiaro che il sistema, con le sue implicazioni, non si ferma qui dove invece ci dobbiamo fermare noi: esiste infatti un fascio di impulsi, oltre a quelli già accennati, che servono per la correzione automatica delle distorsioni, un altro fascio controlla la funzionalità dell'impianto, un altro annulla sistematicamente ogni singolo « clik » che si sentirebbe nell'auricolare ogni qualvolta uno qualsiasi dei quattrocento passeggeri accendesse o spegnesse il suo terminale o cambiasse canale. Senza contare che in qualsiasi momento, il Comandante o gli assistenti di bordo possono entrare con la loro voce nel circuito per comunicare le stesse cose che già comunicano gli altoparlanti di bordo, ma che non sentirebbero quelli che hanno l'auricolare nelle orecchie. Per capire e vedere queste cose noi ci siamo spinti ad ispezionare un aereo, accompagnati da cortesi R.P. dell'Alitalia, anche in alcuni punti che di solito il passeggero non può vedere, come la cabina elettronica, posta sotto il pavimento dei passeggeri, e nella quale tra l'altro si trova l'elaboratore del Multiplex. Abbiamo estratto queste notizie dalla massa di dati che ci sono stati messi a disposizione; a questi dati potranno sempre accedere quelli, tra i nostri lettori, che sono tanto appassionati di tecnica elettronica audiovisiva, da voler approfondire oltre questa materia.



'13-'18: la grande Guerra.

13-18. L'età della tua guerra privata contro i brufoli. Sulla tua faccia, sulla tua pelle. Il tuo è un problema con cause specifiche, comune a tanti giovani. Per questo occorre un prodotto specialistico per la tua pelle giovane: la crema "13-18".

"13-18" è il risultato della vasta e specifica esperienza dei laboratori Dae Health nel settore dermatologico. "13-18" ti prende sul serio.



13-18: contro i brufoli valcrema **dei giovani.**

È un trattamento scientifico studiato appositamente per la pelle dei giovani. Con la sua azione antisettica, combatte i batteri, ne previene la diffusione, regola l'eccesso di sebo. (la trovi in farmacia)

La crema "13-18" agisce con potere essiccante ed elimina le impurità della pelle, lasciandola

bella e sana. "13-18": la guerra dei brufoli, la grande guerra, è finita.

"13-18"
la grande Guerra
è finita.



Altri Viaggi

BREVE MAPPA DEL NOMADISMO EUROPEO

La nostra mappa segue le tracce del nuovo pellegrinaggio e segna i punti più interessanti secondo criteri pratici, riducendo le informazioni a tre nuclei fondamentali:

1) Aiuto & Info, sono i centri che forniscono l'orientamento al nuovo arrivato e l'assistenza per i diversi problemi di droga, sesso, legge ecc... Tra questi compaiono, in mancanza d'altre, uffici turistici e uffici viaggi, mentre per alcune città si citano centri condotti da gente amichevole e del movimento.

2) Vitto & Alloggio, sono i momenti essenziali della sopravvivenza e quindi abbiamo ritenuto opportuno inserirveli. Tenete presente però che chi gira con un piccolo budget è meglio che non frequenti molto i ristoranti o le mense, ma si aggiusti con i su-

permarkets e i negozi, utilizzando le cucine comuni degli *sleep ins* o degli *hostels*. I prezzi dei locali qui segnati variano sia per il vitto che per l'alloggio dalle Lit. 1.000 alle Lit. 5.000. Quasi tutti.

3) Dove ci si incontra, (socializzazione necessaria est), cioè luoghi per vedere, sentire, chiacchiere con qualcuno del giro e non.

4) Campi di lavoro.

PER MUOVERSI

Ricordiamo che le organizzazioni che facilitano i viaggi scontati per giovani e studenti sono diverse:

— CTS, in tutte le più importanti città d'Italia (controllate l'elenco telefonico), che emette la carta internazionale dello studente (Lit. 5.000) e offre tutta una gamma di sconti aereo-ferroviario-navali.

— *Nouvelles Frontières*, Via Lanzone 6 Milano e a Roma, da poco

giunta d'oltralpe, si interessa soprattutto dei viaggi extra europei, ma ha anche qualcosa d'interessante per il nostro continente.

— *Transalpino*, V. Locatelli 14 Milano, è l'agenzia specializzata nei biglietti ferroviari scontati (Europa occidentale, orientale e Marocco) per i giovani inferiori ai 26 (non compiuti). Questi biglietti si trovano, comunque, anche in certe agenzie di viaggio.

— *Vacanze* a Milano, Bologna e Roma (controllate l'elenco telefonico), specializzata nei voli charter per l'Inghilterra.

AMSTERDAM

Passano gli anni e Amsterdam continua a nutrire fans della psichedelia ormai ridotta ad attrazione turistica (Paradiso, Melkweg, etc...). Defunti quei templi, ora il « realismo socialdemocratico » è

la revisione dei tempi nuovi sembrano affermare, senza mezzi termini, al giovane nomade straniero che nella loro terra c'è posto solo per gente per bene.

AIUTO & INFO

Jac, Amstel 30, s'interessa soprattutto di problemi legali, psicologici e sesso. Aperto da lunedì a sabato dalle 19 alle 24.

Use it, Koningsplein, è l'ufficio aperto dal comune della città appositamente per i giovani turisti. Svolge ogni tipo di info e pubblica una guida-mappa, scritta in diverse lingue, che fornisce tutte le notizie più importanti per il soggiorno (salute, mangiare, dormire, centri ecc.). Aperto solo d'estate.

VITTO & ALLOGGIO

L'inflazione ha corrotto chiunque, qui tra dormire e mangiare si comincia a soffrire di vertigine finanziaria, comunque si può sopravvivere decentemente.

Golden Temple, 2e Rozendwaarsstraat 22, cucina vegetariana ottima.

Egg Cream, St. Jacobsstraat 19, musica e cucina naturale.

Mensa Academica, a pochi passi da Piazza Dam, cibo mediocre ma economico.

Sleep in 1, Rozengracht 180, centro dello sballo dei nomadi in circolazione per quel sito, informale e divertente. Il più economico sulla piazza. Kabul, Warmoesstraat 42, una via di mezzo tra la pensione e una sistemazione studentesca. Amichevole e gentile, è più caro del precedente.

H88, Herengracht 88, residenza studentesca: bar, dancing e attività varie.

CAMPI DI LAVORO

Rivolgetevi allo Student Werk Bureau, Konineweg 184a Amsterdam.

BRUXELLES

Capitale dell'Europa economica, non offre molto per il Movimento... solo i charters per gli USA, Ernest Mandel (cervello del movimento trozkista) e i prodotti Lima (comune di produzione di cibi macrobiotici).

AIUTO & INFO

Inför Jeunes, rue de Musee 14. Organizzazione sul tipo di « Use it »: info, alloggi, relax e bar. Aperto tutti i giorni.

C'è un piccolo libretto chiamato « Belgique des Jeunes », contiene esclusivamente info sulle strutture di sopravvivenza nelle città più importanti del Belgio. Può essere utile per chi ci passa un po' di tempo da quelle parti.

DOVE CI SI INCONTRA

De Dalle Mai, rue de Eperonniers, 52, café frequentato da giovani e studenti. L'E Fort, rue de Trone 69, café con la stessa clientela di cui sopra.

Malson des Jeunes, 1917, rue de Meridian 24, centro sociale: musica, azioni teatrali e workshop.

VITTO & ALLOGGIO

Le Romain, rue Saint Alphonse



57, ristorante macrobiotico.

Bu Dikke Pierre, rue de Samaritans 27, snack a buon mercato.

Café de l'Université e la Bestoche, entrambi all'incrocio tra l'Avenue de l'Université e Rue Cimiltière d'Ixelles, servono pasti per studenti squattrinati.

International Youth Home, Chaussée de Navre 255, sul genere sleep in, quindi buon mercato e spartanità.

Sleep in Mosaique, rue de Pascale 59, formalmente sleep-in ma più comodo del precedente.

Hotel Depart Nord, rue de Progress 15, vicino alla stazione, confortevole e amichevole, ma caro.

HELSINKI

Silenziosa e tranquilla, questa città è divisa in isole, isolette da parchi e dal mare. Piena di studenti d'inverno (30.000, pensate che la città ha 500.000 anime), d'estate si svuota per trovare i turisti.

AIUTO & INFO

City Tourist Office, Potijoinen Eplanadekatu 19, informato, fornisce le notizie essenziali per orientarsi. Aperto dalle 9 alle 19.

DOVE CI SI INCONTRA

Ostrobotnia, Muscokatu 10, uno dei più popolari locali; ambiente eterogeneo: giovani, studenti e stranieri. Musica folk, rock dal vivo e disco. Aperto dalle 19 alle 1.

VITTO & ALLOGGIO

Syl Ylioppilaskoti, Ravhankatu 1b, confortevole e economico ha anche singole e doppie.

Ylioppilaskoti, Vironkatu 7c, è veramente l'ottimo sia per la qualità che per il prezzo. In posizione centrale, aperto da giugno a settembre.

Vanhan Kellari, Mannerheimintie 3, situato al pian terreno della Old Student House, cafeteria popolare per studenti e giovani.

Kahvila Wiener, Polijoismakasilnikatu 9, idem come sopra entrambi sono strettamente « carnavali ».

CAMPI DI LAVORO

Ministry of Labour, Trainne's ex-

change Office, Messeniuksenkatu 1b, Postilokero 5. Helsinki.

COPENHAGEN

Gli americani dicono che Copenhagen non è una città ma un modo di vivere, noi diciamo che lo era. Anch'essa tra inflazione e lotta di classe, è stata ridotta a ben poco: per ora i socialdemocratici pensano di fare « ragionare » gli operai e a intascare le tasse.

AIUTO & INFO

Use It, Magstraede 14, organizzazione perfetta e efficiente che il comune della città ha messo a disposizione dei giovani nomadi. Offre ogni tipo di info e aiuto. Hanno una pubblicazione omonima con piantina e notizie essenziali della città.

VITTO & ALLOGGIO

Vegeta, 6 Hendersgade, ottimo ristorante vegetariano con negozio; economico e delizioso, è raccomandabile a tutti (vegetariani e non).

Ved Runetorn Pop Cafeteria, Kobmagergade, mediocre, cafeteria dell'università. Chiuso in Agosto.

Green Camp, Gronjordej, un po' fuori dal centro (10 minuti di bus) è sempre del genere sleep-in, più spartano: grossi tendoni militari, in ognuna trenta materassi, all'esterno roulotte per doccia e servizi. Viene servito anche il breakfast, l'atmosfera è amichevole e divertente.

Aktiv Universitet, 40 Olufert Fische's Gade, è un collettivo di studenti che ha avviato questo centro composto di diverse attività: yoga, massaggi, comunicazione, meditazione ecc. All'interno ci sono diversi dormitori per cento persone, in più sauna e pasti. Tutto a buon mercato.

DOVE CI SI INCONTRA

Huset, Magstraede 16, a fianco dello Use It, c'è la Casa (Huset) centro di multiattività: cineclub, musica, ristoranti, cafeteria ecc. Vecchia casa riadattata dal lungimirante comune e messa a dispo-

sizione dei giovani.

Christiania, la vecchia grande comune che nonostante gli anni e le censure governative rimane ancora in piedi, continuando le sue attività e iniziative: due discoteche « freak », mercatini, workshops ecc. Se ci andate cercate di rispettare questo spazio che è stato guadagnato con la lotta di anni e evitate di creare problemi alla comunità.

CAMPI DI LAVORO

Studenternes Arbejdsanvning, Fiolstraede 26, Copenhagen.

LONDRA

Sempre in voga tra i giovani italiani, vuoi per la lingua, per la musica, o per lo shopping, etc.

AIUTO & INFO

Student Travel, Victoria Station lato Terminal, fornisce tutti i servizi di biglietteria, relax, e informazioni generali.

BIT Information service, 146 Great Western Road, centro di info dell'alternativa inglese: informale, divertente e veramente amichevole. S'interessa di sistemazioni, problemi di droga, sesso e legge.

VITTO & ALLOGGIO

Cranks, Marshall Street, il miglior vegetariano della città, non molto economico ma eccezionale.

Nuthouse, 26 Kingly Street, appena dietro a Regent Street, cibi naturali e organici. Aperto dalle 10 alle 20 da lunedì a sabato.

London School of Economics, Montague Place, all'interno della facoltà c'è la mensa universitaria che sembra essere il meglio dell'area.

Tent City, Old Oak Common Metró: East Acton, non molto lontano dal centro si trova questa via di mezzo tra lo sleep-in e il campeggio, è tra i posti economici quello più simpatico.

International Student House, 1 Park Crescent, residenza studentesca: asettica, completa di bar, ristorante, biblioteca ecc.

DOVE CI SI INCONTRA

Action Space, 16 Chenies

Street, centro multimedia, formata da un gruppo di artisti che cercano un diverso rapporto con la gente. Musica d'avanguardia, cineclub, video e teatro sperimentale sono i soggetti della loro attività.

ICA, Nash House, The Mall, altro centro analogo al precedente, però con più cipiglio artistico (d'avanguardia). I programmi sono all'incirca analoghi però l'ICA ha una produzione più intensa e più commerciale.

I posti a Londra sono centinaia, per ovvi motivi di spazio abbiamo segnalato i più importanti attualmente. Una fonte utile per pescare altri indirizzi è Time Out (rivista settimanale di tutti gli avvenimenti londinesi).

CAMPI DI LAVORO

Camp Organizer, International Farm Camp, Tiptree, Essex specializzato nella raccolta delle mele. Altre info le potrete avere contattando il British Tourist Authority, Via Torino, Roma.

LISBONA

Ormai i suoni della rivoluzione sono lontani, la realtà è quella nata dal 25 novembre '75: socialdemocrazia, repressione, destre prepotenti e forte crisi economica. Ultimamente hanno svalutato la moneta e questo renderà il viaggio un po' più economico.

AIUTO & INFO

Tourist Office, Plaza dos Restauradores oppure alla Stazione di Santa Apollonia. L'Ufficio turistico dello stato è l'unico punto per orientarsi e per info (strettamente turistiche), in distribuzione le solite mappe, cartine e paccottiglia di regime.

La Gazeta du Semana, rua Pinheiro Chagas 41, 2°, è l'unica rivista che offre qualcosa di cultura, di alternativa, di vita nel panorama portoghese. Nelle ultime pagine, di solito, compaiono i programmi e i commenti delle diverse iniziative: musica, teatro, cinema ecc.

Attualmente, è chiusa per mo-



tivi finanziari ma dovrebbe essere presto nelle edicole.

VITTO & ALLOGGIO

Galeto, Avenida da Republica 14, ristorante popolare frequentato anche da giovani e studenti.

A quinta, Largo do Como sulla destra del Museo Archeologico, un posto simpatico con ottimo cibo.

La avenida de Libertade è piena di pensioni e di hotel, qualcuna pessima, altre decenti. Provatela a: Pensao Peninsular, 4 Poco do Borrasteim, economica ma dignitosa.

Pensao Evora, 59 Praca Dom Pedro IV, staff gentile e sorridente: ha singole, doppie con bagno o senza.

DOVE CI SI INCONTRA

Rossio, è la piazza centrale dove si ritrovano tutti: «sballati» locali, agricoltori della provincia, commercianti. Di solito i freaks si trovano di fronte al Pigue Nique Restaurant.

OSLO

Una città dove regna la natura (3/4 della città sono foreste), qui da secoli funziona un particolare compromesso storico tra la natura e le autorità, per cui tutto il verde è di tutti e tutti lo difendono con le unghie e con i denti.

AIUTO & INFO

Oslo Travel Association, Munke-darusveien 15, ufficio turistico lo-

cale gentile e premuroso rilascia la «Oslo Guide» e «Jouth Activities in Oslo».

VITTO & ALLOGGIO

Studenterhjemmet, Underhougsveien 13, un posto veramente amichevole condotto da giovani. E' aperto solo da giugno a agosto, i prezzi sono i più bassi della città.

Og Summer Hotel, Sognsveien 85, hotel studentesco con molte facilità: cucina, relax, bar, singole e doppie. Non è molto caro ma è fuori dal centro.

Friksportrestauranten, Grensen 18, ristorante vegetariano, buona cucina e atmosfera piacevole.

Als Bios, Kronprinsengate 5, centro macrobiotico: ristorante e negozio. Casino Restaurant, Startingsgata 18, vicino al National Theater, popolare, frequentato da giovani, ha piatti decenti e prezzi bassi.

DOVE CI SI INCONTRA

Arbeidskollektiv, Hjelmsgate 3, centro alternativo di molteplici attività: ristorante, teatro, musica ecc.

CAMPI DI LAVORO

NIU, Grev Wedelsplass 5, Oslo 1.

MADRID

Con la democratizzazione in corso la città sta avendo una esplosione di attività e di situazioni. E' il momento opportuno



per vedere ancora un po' d'Utopia.

AIUTO & INFO

Guia de l'Ocio, c/Alberto Aguilera 58, rivista settimanale degli avvenimenti e delle situazioni: ristoranti, teatro, cinema, mercati, negozi ecc.

Un poutpourri di Info disposte tra il progressista e il turistico.

Viajeseu, c/Ferdinando el Catolico 88, ufficio viaggi studentesco, con tutti i diversi servizi di biglietteria e di info turistica.

VITTO & ALLOGGIO

Carmencita, c/Libertade 16, nella strada della libertà accanto ai diversi locali per giovani, c'è questa taverna con cucina locale. Buona e a buon mercato è chiusa alla domenica.

Pomodoro, Tamayo y Baus 1, è l'unico ristorante vegetariano della città che purtroppo fa rimpiangere i gustosi piatti locali.

Hostal Arrate, Gaztambide 61, si trova nella zona dell'università, economico e amichevole anche se non molto bello.

Hotel Gibraltar, Aduana 19, in pieno centro però fuori dalle strade principali, è un po' caro.

DOVE CI SI INCONTRA

El Rastro, il mercato della domenica mattina esteso per tutto un quartiere, è ritenuto da tutta la Spagna come una celebrità popolare, forse per il suo folklore, forse più perché era l'unico luogo alla luce del sole dove potevano ritrovarsi gli antifascisti. E' certo che ormai la mercanzia è ridotta a paccottiglia marocchina, indiana o addomesticato artigianato locale. Dall'altra parte l'underground locale lo ha risuscitato come punto di incontro e di iniziative (happening, artigianato, manifestazioni ecc.).

Vaquerie, c/Libertad 6, centro di freaks e anarchici, sempre affollato e in ebollizione.

Tabor, c/Andres Mellado, bar/galleria / musica è il locale frequentato dalla sinistra illuminata, informale e tranquillo.

MONACO

Uno tra i centri più stimolanti della Germania del «buversverboten» (comunque non ci entusiasma molto): è ciò che di meglio

si trova nel panorama lavoro/casa e governo.

AIUTO & INFO

ASTA, Leopoldstrasse 15, ufficio di info «studentesche»: per dormire, per mangiare, per relax. Aperto solo al mattino.

International Student Foyer, Adelhaidstrasse 15, altro centro di info più informale e amichevole del precedente.

VITTO & ALLOGGIO

Jugendlager am Kapuzinerholz, è il più a buon mercato della città, amichevole e freak secondo le regole degli sleep in. Non è molto in centro (per arrivare prendere tram 21 dalla stazione Nord per i giardini botanici e scendere in Frankschrankstrasse e vedrete subito un tendone da circo, siete arrivati).

Haus International, 40 Elizabethstrasse 87, centro studentesco: a-settico, multi confortevole e superaccessoriato (bar, piscina, ristorante, biblioteca ecc.). In caso di depressione da sacco a pelo e zaino fateci un salto, però attenti ai soldi... è caro.

Universitat Mensa, Leopoldstrasse 13, mensa universitaria standard: cibi mediocri ma prezzi bassi.

Donisl, Weinstrasse a Marienplatz, musica e cibo in un angolo naturale della città.

La Tierra, Amalienstrasse 38, ristorante macrobiotico con negozio.

DOVE CI SI INCONTRA

La Schwabing è la zona universitaria che notte giorno è battuta da freaks, studenti, giovani intellettuali; ci sono anche molti locali come Domicile, Alter Simpl, Nacht Eule... per arrivarci scendete alla fermata metrò Giselastrasse.

Domicile, Siegesstrasse 19, è il centro migliore per il jazz in città, sempre affollato, è aperto dalle 20 alle 1 ogni giorno.

CAMPI DI LAVORO

Zentralstelle fur Arbeitsvermittlung, Feuerbachstrasse 42 Francoforte.



carlo
Tunio

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



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.

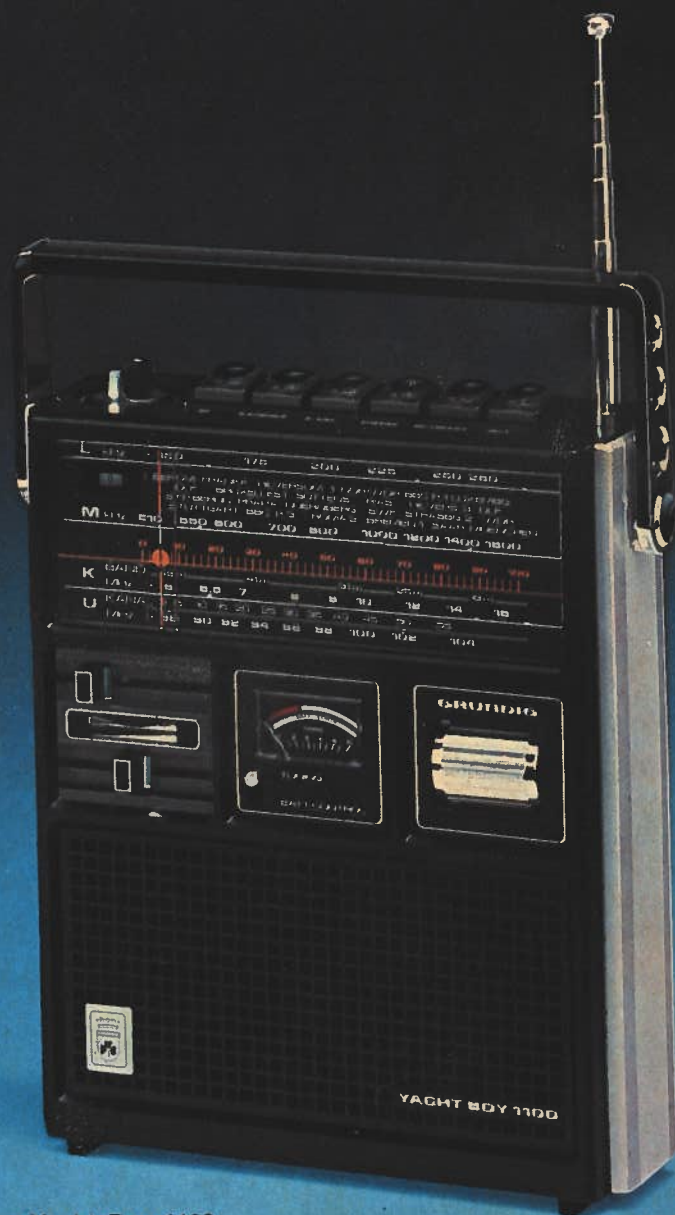
E pensare che costa quasi come un apparecchietto normale.

GRUNDIG

RADIO PORTATILI
RADIO SVEGLIE



Sono Clock 500



Yacht Boy 1100

La qualità

ha reso famoso nel mondo il nome **GRUNDIG**.
Per chi apprezza la qualità, la scelta **GRUNDIG**
non è più questione di "se", ma solo di "quando".

GRUNDIG produce:

televisori a colori e b/n, radio, registratori a nastro e a cassette, videoregistratori, radioregistratori, alta fedeltà, autoradio, dittafoni, telecamere, elettronica industriale, ecc.

Il nostro partner: il Rivenditore qualificato (piccolo o grande) che Vi consiglia nell'acquisto, Vi aiuta nella giusta scelta e che avrà sempre cura del Vostro apparecchio.



Richiedete il catalogo generale Grundig Revue di 130 pagine o quelli di settore inviando questo tagliando (con una crocetta sul catalogo prescelto) a:
GRUNDIG - 38015 LAVIS (Trento)

