

6 12 16 20

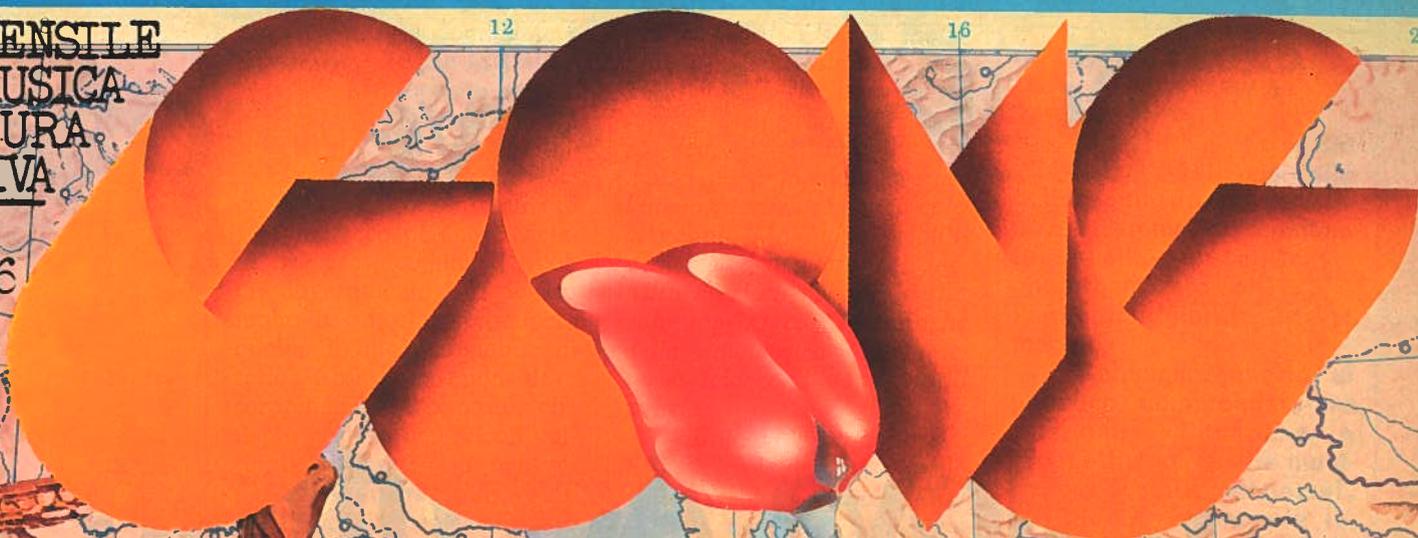
MENSILE

DI MUSICA

E CULTURA

PROGRESSIVA

GIUGNO '77
ANNO 4° N. 5/6
LIRE 1500



INCHIESTA SUL JAZZ ITALIANO
FESTIVAL ESTIVI
LA SPAGNA RITROVATA
TUTTO SULLE TECNOLOGIE ALTERNATIVE
LED. ZEPPELIN.
CHIEFTAINS
WILLEM BREUKER
KURT WEILL



Sped. abb. post. Gruppo III

ditelo al Governo:

**Bulova Accutron
mantiene invariato
il listino prezzi
dal dicembre 1974
anche per i nuovi
modelli 1977**

**...ed è sempre
l'unico orologio elettronico
che dà la garanzia scritta
sulla sua precisione
al 99,9977%**

chi l'ha detto che il Bulova è caro?



ref.204.01.39.5

Rock

Abbiamo ricevuto da Parigi questa lettera, che qui riassumiamo, dalla «sezione francese» de La Voce della Fogna che fa capo ad un giornaleto «nero»: Alternative parente di un altro fogliaccio fascista, Vaincre, anche questo semi-underground che viene spacciato soprattutto nei licei. Il covo di questa provocazione, invece, è nella facoltà di diritto, economia e scienze sociali della famigerata rue d'Assas. La chiavica protagonista del fumetto che abbiamo pubblicato domina incontrastata sui muri dell'atrio di questa facoltà che raccoglie i più grossi coglioni del pensiero tradizionale, antisemita, irrazionalista e fascista di Francia, che a loro volta fanno capo a quel capolavoro di rivista «revanscista» che è Nouvelle Ecole.

Salve gente, ho visto per caso sul numero di marzo l'articolo consacrato alla bellissima rivista La Voce della Fogna. Leggendolo ha passato alcuni gradevoli momenti, grazie. Non avevo sospettato la pretesa convergenza tra il linguaggio usato nelle mie recensioni rock e le critiche di sinistra.

La realtà è semplice. Per il suo potenziale culto della violenza, degli eroi, la sua misoginia, la sua virtuale mistica futurista (l'uomo moltiplicato dalla tecnologia e dall'elettricità) il rock è innanzitutto fascista. E lo è fin dalle origini. Questo è molto chiaro. Quello che cambia è il suo statuto, secondo che sia in un paese a-ideologico (come gli USA) o in un paese

dove l'ideologia dominante è il marxismo (come in Italia).

A questo proposito non va dimenticato che il rock'n roll è l'unica forma artistica che si può realizzare in un piccolo gruppo organizzato di giovani (ecco perché è vietato nei paesi comunisti), con un investimento di denaro molto basso, che non supera quello di una automobile di serie. Così come non deve sorprendere, all'opposto, che il più costoso dei veicoli culturali di massa sia nel vostro paese interamente comunista, cioè il cinema. Questo spiega anche la scelta elitista di GONG per quel maledetto jazz-rock. Snobismo di intellettuali borghesi. (Mi dispiace dirlo). Ma ricordate: chi ebbe vent'anni fa la più forte carica di rinnovamento, le cazzate di Charlie Mingus o del Modern Jazz Quartet o quel fascista di Gene Vincent?

Jack Marchal, disegnatore, musicista e critico rock! Parigi.

Salve camerata, hai compreso perfettamente la ragione dei nostri sospetti sui decadenti prodotti dell'industria culturale musicale, soltanto (e non è poco!) ne stravolgi il significato. Come dire? Hai colto la «lettera», ma lo spirito è altrove. Infatti, il ribellismo dei giovani che l'estetica rock ha cercato di esprimere (e condizionare) è tutto quello che si vuole, ma non è certo — nella sua matrice — pensiero reazionario e fascista. (Del resto dovresti saperlo, l'industria culturale è da almeno un ventennio pseudo-populista e pseudo-progressista! Il dominio capitale è sempre un pochino più avanti dei suoi lacché). Semmai è anarchismo rozzo, di quello che impicca i miti con le budella degli eroi. La misoginia, l'odio per il femminile di cui ti fai vanto è solo debolezza del servo davanti all'arroganza dei simboli del dominio. Malcelata fallopia, per dirla al femminile. Così come l'apologia del piccolo gruppo, della banda, non è altro, come direbbe l'«ebreo» Freud, «desiderio di ritorno della libido alle fasi anteriori del suo sviluppo».

Stai attento! L'uomo moltiplicato dall'elettricità non moltiplica la sua potenza futurista, ma il suo delirio paranoico. E' proprio l'uomo massa della mistica fascista, l'uomo fuori di sé, tanto caro al gesuita Mc Luhan e all'ideologia avanguardista. Soggetto prezioso per chi lo usa e lo raggira con le lusinghe della metafisica borghese, servo sciocco di tanti inutili stragi.

L'ideologia qualunque e fascista che vive da almeno mezzo secolo sui cascami mal digeriti di certo socialismo primitivo e che si nutre costantemente di tutto ciò che è putrefatto e superato, al massimo, può solo imitare nel gergo le forme del pensiero comunista e mai comprenderne il senso storico. Vuoi un esempio? La tua chiavica nera è soltanto una patetica imitazione della talpa rossa del comunismo che da circa un secolo scava in direzione della felicità. Un'idea nuova per Europa, come diceva Saint-Just condannando tutte le reazioni.

G. E. Simonetti



I problemi tecnico-organizzativi verificatisi a seguito delle vertenze sindacali hanno inguaiato purtroppo anche i periodici mensili come il nostro.

Ci scusiamo perciò con i nostri lettori se questo numero di GONG, la cui uscita era prevista per i primi di maggio, è stato trasformato in un numero doppio 5/6 (di maggio-giugno).

CONVEGNO A PARMA

«Una politica per la diffusione e lo sviluppo della cultura musicale in Italia» è il tema, di impellente attualità, di un Convegno organizzato dal P.C.I. a Parma nei giorni 13-14-15 maggio.

Il Convegno, aperto al pubblico, comprenderà tre relazioni: «Situazione e prospettive della vita musicale» (Luigi Pestalozza), «Regioni e autonomie locali nella riforma della musica» (Luigi Tassinari), «La musica nella scuola e nella società» (Enrico Fubini); ad esse si affiancheranno i lavori di numerose Commissioni sui problemi specifici della vita musicale, sulla produzione, il consumo, l'educazione musicale, il decentramento e l'associazionismo cooperativo.

Sicuramente matrimonio felice

con la rivista legalmente autorizzata LA FAMIGLIA. Richiedetela con fiducia inviando nome, cognome e indirizzo in busta chiusa. Contiene proposte matrimoniali serie e vantaggiose. Vi sarà inviata riservata, senza spese e sigillata. Si garantisce ASSOLUTA MORALITA' e RISERVATEZZA.

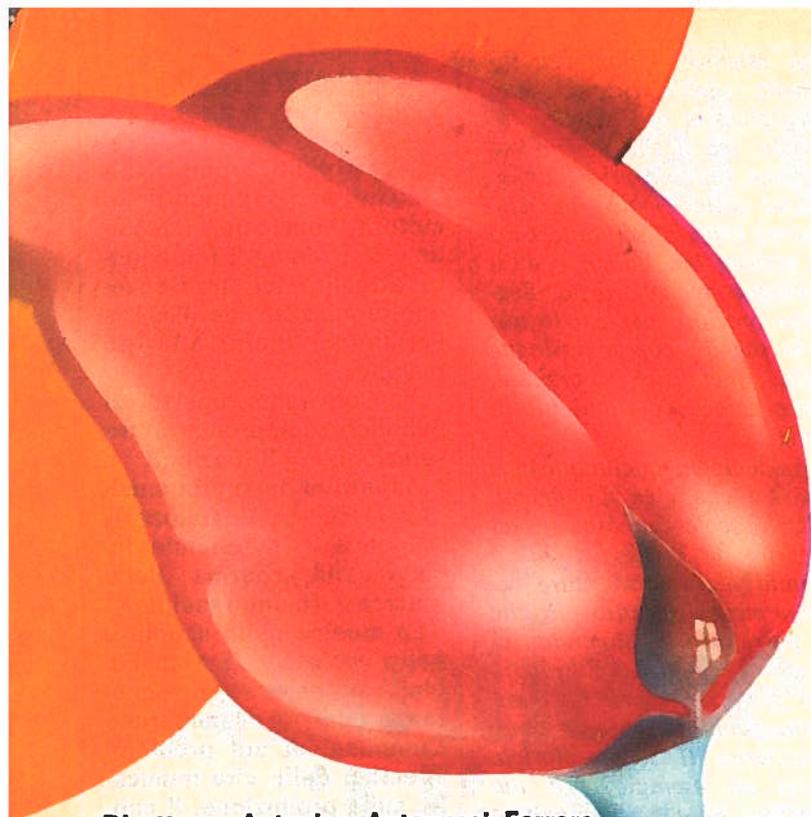
LA FAMIGLIA
Via Stradivari, 1 - 20131 Milano

Allegare L. 800 in francobolli per spese postali

CERCATE LAVORO? AVETE TEMPO LIBERO? DESIDERATE GUADAGNARE?

Ordinate oggi stesso a:
EDIPOSTAL REGAL
Via Stradivari 1 - 20131 Milano
il Periodico autorizzato contenente centinaia offerte impiego, anche nel tempo libero, domicilio; ovunque residenti!

Assicuriamo invio immediato

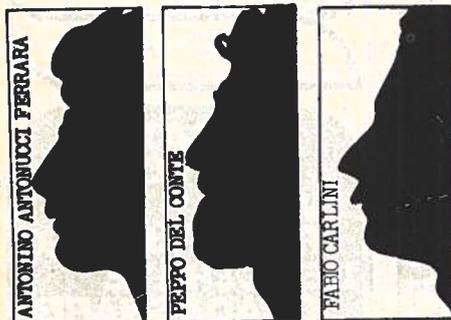


Direttore: Antonino Antonucci Ferrara

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 Tuniooli, 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
- 5 Pop Documenti
- 6 La schizofrenia è necessaria!
(Fabio Carlini)
- 8 Inchiesta sul nuovo jazz italiano:
Trasformarsi è difficile
(Franco Bolelli - Roberto Gatti)
- 13 Politica, soggettività, bisogni:
Nuovi modi o nuove mode?
(Mariella Gramaglia)
- 16 Chieftains:
Il disgelo ha un cuore antico
(Daniele Caroli)
- 20 Jaka Book:
Le in/finite vie del Signore
(Pasquale Alferj - Gianni Emilio Simonetti)
- 24 Tecnologie alternative:
Quale vento soffia sui mulini?
(Fabio Carlini)
- 27 Sfilano i testimoni
(Carlo Tuniooli)
- 31 Anticipazioni sulla jazz-estate:
Sogni di una notte...
(Franco Bolelli)
- 33 Nel «buco» di Umbria Jazz:
Santi patroni, kermesses e pane quotidiano
(Troglodytes Niger)
- 36 Kurt Weill:
Il coraggio sul vecchio ramo
(Carlo M. Cella)
- 40 Led Zeppelin:
Un cerchio di metallo pesante
(Peppo Delconte)
- 43 I nuovissimi della creatività:
Non per pedagogia ma per amore
(Franco Bolelli)
- 46 Libri:
Con la polvere tra le mani
(Gutenberg)
- 48 Altri Viaggi:
Dentro la Spagna ritrovata
(Carlo Tuniooli)
- 51 Stampa giovanile inglese:
M come Merce
(Emina Cevro-Vukovic)
- 54 Willem Breuker:
Materiali per un'eresia
(Noè D. Varzi - Roberto Masotti)
- 57 Recensioni
- 63 Musica & Candelotti
- 66 Cinema:
Alte Solitudini
(Enzo Ungari)
- 70 Teatro:
San Pannella Romano
(Fabrizio Caleffi)
- 72 Sulla separazione musica/vita:
Penetrare il rito
(Bruno Mariani)
- 76 Hi-Fi:
Per archiviare i concerti
(Roberto Brunelli)

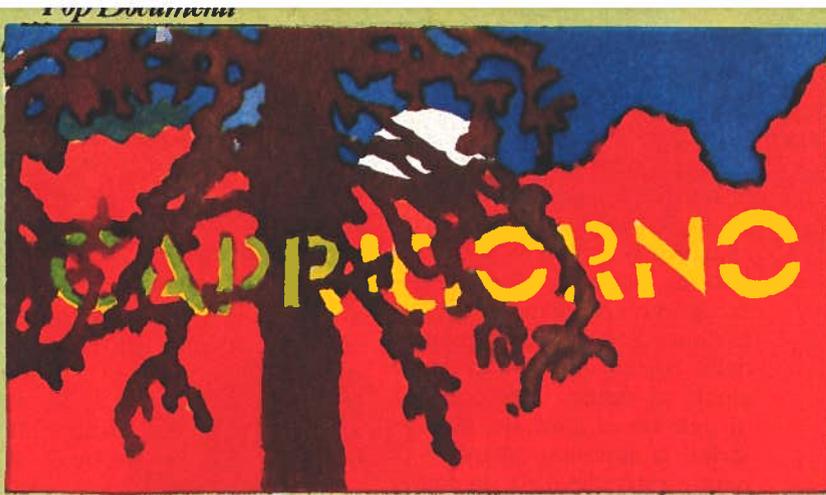
Fotografie:
Roberto Masotti (5-9-10-11-12-31-32-34-35-44-45-54-55-56-63-64)

Silvia Lelli Masotti (22-63)

Uliano Lucas (20)

Carlo Cerchioli (22)

5/6



Pink Floyd, Neil Young e Bob Dylan sono indietro di qualche mese sul calendario, ma già di qualche anno sulla nostra voglia di suoni nuovi: concedendo qualcosa al gusto più corrente e comunque socializzando quel che il mercato fa pagar caro, GONG ha bene o male ampliato il proprio giro, e torna a rischiare di più, come già mostrato dall'Henry Cow di aprile. Star tranquilli non è evidentemente nel nostro carattere. Ed è con la solita lingua fuori (ma anche con un po' di paura) che immaginiamo le facce stralunate di chi legge un oscuro Capricorno laddove in passato figuravano nomi altisonanti e scontati. Fossimo perfidi taceremmo l'identità di questo gruppo, e attenderemmo incuriositi illazioni e sospetti.

In effetti quando abbiamo provato il blindfold test su alcuni amici, è uscito invariabilmente il nome di Miles Davis, puntualmente sdruciolante, però, su un'incertezza che di-

ceva: « questa musica è più fresca, meno convenzionale ». La rivelazione sta invece già su GONG del mese scorso, in una notizia piccina che segnalava il bizzarro intreccio, nel cuore della cooperativa L'Orchestra, fra Guido Mazzon (« ostico jazz d'avanguardia » sentenziano i poveri di fantasia), Salvatore Garau e Pino Martini (batterista e bassista degli Stormy Six) e Sebastiano Piscicelli (percussionista già sentito con i Tecnu Uman e, pensa un po', con Finardi). Ed è jazz-rock, con base ritmica pulsante e agile e con la tromba che si staglia in lucide impennate (e, grazie al cielo, senza petulanti pianini elettrici). Ed è una novità mica da poco, perché questo Capricorno non ha proprio nulla di routiniere e di compromisorio, e sembra voler attingere alla purezza originaria dell'intuizione: a un jazz-rock, cioè, non imbastardito dalla forsennata corsa al banale, non scarificato da famelici mercenari

fino all'osso dell'etichetta misera e gommosa. Capricorno passa dunque la spugna sul rituale dell'ammiccamento e della rinuncia a se stessi: qui la musica è scorrevole ed elastica, ben sonata, con tante cose da raccontare (a cominciare dai riferimenti a certi arcaici suoni di Sardegna che rivelano la provenienza d'immigrati come Garau e Martini) e capace perfino di estrarre dalla semplicità dell'impianto il succo fresco dell'imprevedibilità.

Il segreto di questa piccola rigenerazione è addirittura lampante: Capricorno suona non per piacere ad altri, non con autocensure, non per corrispondere a quanto il pubblico si attende, ma, più semplicemente, per esprimersi origi-

nalmente anche su un terreno che sembrava impermeabile al nuovo. In questo senso questa musica non è né più facile né più difficile di altre, e non è neppure più accessibile della abituale ricerca sonora di Guido Mazzon. Certo Capricorno non scopre un linguaggio nascosto, non opera sintesi visionarie, ma si muove con spregiudicatezza sufficiente a scansare le trappole delle etichette. Fuori, cioè, da ogni pretesa di genere nonché da ogni enfaticizzazione, recuperare la dimensione del gioco caricandola di autenticità. Tanto basta. I tentacoli del consumo possono pure cercarsi altre prede più disponibili, dunque. E GONG passa dai documenti storici a una musica viva.



Che GONG sia un giornale schizofrenico lo dicono in molti; sottovoce i più cauti, sghignazzando i saputelli, istericamente i fans delle imprese passate e presenti della cosiddetta « scuola » muzakiana.

Tranquilli, possiamo sottoscrivere anche noi la malattia del giornale.

GONG è schizofrenico perchè come tutti i mensili deve fare i conti con la dilazione del tempo e non può rifugiarsi, per questo, nella ridonanza di « notizie » che riempiono i vuoti degli altri giornali; non solo, la schizofrenia gli appartiene essendo uno dei pochi prodotti-merce, merce, sì, perchè non abbiamo illusioni e non vogliamo nasconderci dietro al microscopio dito dello slogan tartufesco: « *comprateci*, noi che siamo *estranei* alla logica mercificata del capitale », uno dei pochi prodotti, dicevamo, che rischia il confronto con la totalità dell'universo giovanile e vuol sentirsi dentro quest'area senza pensare il lettore nel ruolo di *pubblico*. Infine, esplicitamente, GONG non può esistere senza « paz-

zia » perchè la pratica della diversità è la regola che sostiene la nostra produzione, l'idea

del giornale, il suo farsi giorno per giorno.

A questo punto, dopo una dichiarazione così esplicita e prima che a qualcuno venga in mente la bella trovata di rinchiuderci — ma non lo dicono loro di essere « malati »? — vorremmo azzardare delle spiegazioni. Cioè, che in un pianeta della carta stampata in cui i giochi si fanno sempre *prima* di pensare al giornale, gli editoriali si scrivono altrove e le parole rimandano da un foglio all'altro la propria consunta ripetitività, in questo deserto, ap-

punto, l'unica scelta originale e giustamente compromissoria deve esser quella di tentar di battere altre strade, diverse e rischiose ad un un tempo ma nuove perlomeno, impreviste, forse « suicide ».



la schizofrenia è necessaria!

In questa direzione — del nuovo da scoprire — la pratica di chi si cimenta con un giornale non può che confondersi con lo «stile» di vita dello schizofrenico, con il suo disperato desiderio di far coincidere piani diversi, con l'assurdo rigore di certi propositi, con il delirio fantastico. In tal senso non abbiamo alcun timore nel sottoscrivere, anzi, più enfaticamente, nel teorizzare la pratica della schizofrenia come l'unica capace di metter sul percorso giusto. L'esperienza di GONG, per quanti dubbi possa lasciare, è comunque incommensurabile, assomigliando troppo ad un fungo di fabbricazione marziana. Nel bene e nel male, ovviamente.

Ecco allora che la sua politica musicale accumula senza ritegno la contestata promozione del disco live e l'assurdo rigore degli interventi riguardo

le nuove tendenze creative e la strategia dei concerti, un diverso modo di «fare critica», la censura sui nomi più celebrati, molte anticipazioni azzardate e alcuni ritardi clamorosi... E lo scontro con la Politica e Cultura — quelle importanti, con le iniziali maiuscole — che provoca costantemente la verifica di certe inadeguatezze stimolando nello stesso tempo ad una diversa frequentazione di tali universi, a pronunciare il «non detto», ad affrontare la stratificazione del reale con una certa originalità, sfruttando gli spazi contraddittori che il sistema mantiene al proprio interno.

Questo in generale, perché poi la tattica quotidiana, quella che si scontra inevitabilmente con la difficoltà dei pochi mezzi disponibili, delle delusioni, delle inadempienze, è ancora più schizofrenica. E' giorno per giorno infatti che il desiderio di fare del giornale uno strumento d'opinione, un luogo

di dibattito, di aperture problematiche si misura con la scarsità delle possibilità oggettive, con i silenzi, con le alzate di spalle. Sono i limiti strutturali di GONG, quelli a cui molti non credono pensando via Besana 2 con la moquette quattro linee telefoniche interne e segretarie che svolazzano qua e là... E questo non per farci piangere dietro, ma con la voglia di esser guardati per quello che siamo realmente, pazzi o astuti mistificatori.

Intanto c'è una cosa che molto spesso ci chiediamo anche noi: ma come fa ad esistere, oggi, in Italia, un giornale come GONG, così atipico, anormale, deviante? E così scalcinato quanto a mezzi e invitati? Il solito furbo che si aggira per la redazione ha sempre la risposta pronta: «la povertà è il prezzo che si paga a voler esser originali... Anche troppo che usciate ancora». Il più delle volte gli diamo ragione.

Se poi parlassimo di quella che Piero Ottone, un... collega, chiama la critica «del giorno dopo» — e per noi la critica del «mese dopo» — dovremmo far ricorso ad altre metafore psicanalitiche, ad al-

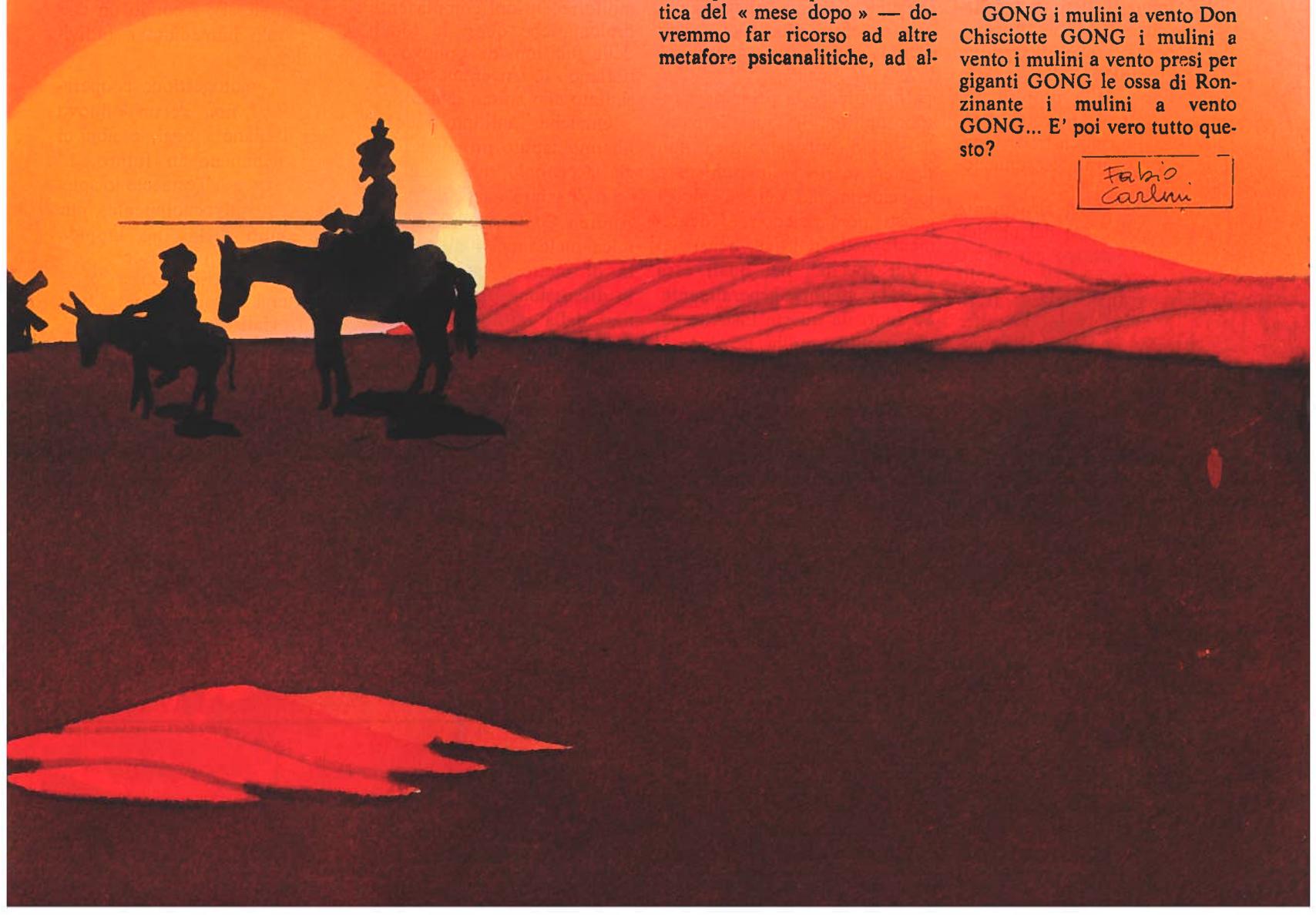
tre cento frasi che riferissero di «malattie». Questo per dire che sappiamo bene quali e quanti «buchi» attraversino GONG, quante «mancanze» facciano arrabbiare i lettori; ma sono parte del gioco, bisogna esserne consci, essendo il prezzo di quella politica della schizofrenia che è l'unica, ci pare, a permettere la tensione verso l'originalità. Tanto più sentita, oggi, quanto la situazione è drammatica, il mondo giovanile in rivolta ed alla ricerca di una propria identità, la sinistra confusa, i vecchi miti dissolti e il nuovo che fatica ad aprirsi la strada.

Che fare di GONG, per noi contro di lui o per noi insieme a lui?

«Frattanto scopersero trenta o quaranta mulini a vento che vi sono in quel campo; e, appena li vide, Don Chisciotte disse al suo scudiere: — La fortuna guida le cose nostre meglio di quel che riusciremo a desiderare: vedi lì, amico mio, quei trenta e più giganti smisurati? Con essi penso di far battaglia e togliere a tutti la vita....».

GONG i mulini a vento Don Chisciotte GONG i mulini a vento i mulini a vento presi per giganti GONG le ossa di Ronzinante i mulini a vento GONG... E' poi vero tutto questo?

Fabio
Carlini



La realtà del nuovo jazz italiano

trasformarsi è difficile



Non c'è davvero da fremere di gioia, a dover scrivere del cosiddetto nuovo jazz italiano. Perché, come la sua musica, così anche le sue problematiche non stimolano certo la fantasia. Sarà anche un bilancio critico un po' perentorio, ma se del resto si guarda bene il loro bilancio sonoro, quasi tutti i giovani musicisti politicizzati si rivelano sconclusionatori di se stessi. Non accaparratori ma arruffoni; non scopiazatori, forse, ma tremendamente poveri di impennate creative. In realtà un « nuovo jazz italiano » non esiste ancora: è categoria di comodo, dietro la quale non sta neppure la più esile omogeneità espressiva. Lo si era chiaramente capito già alla prima, celebrata, rassegna di nuove tendenze, ma una mano sommaria di vernice ideologica era riuscita a compattare in qualche modo un quadro linguistico sfilacciato. Arrotondati i tappeti rossi della Statale, infatti, il « nuovo jazz » ha rappezzato la propria unità sfaldata sull'angusto spazio della difesa della propria esistenza, contro la tracotante offensiva della critica tradizionale e la malagurata riesumazione del vecchio jazz.

Ma non si può eternamente accampare l'ombra del nemico come giustificazione per tacere le pesanti ambiguità di molti musicisti « di sinistra »: il rituale del far quadrato oltre a essere spaventosamente noioso, finisce per scadere nell'ipocrisia integralista, dove l'arrocamento impedisce ogni apertura, e la cristallizzazione del dibattito soffoca ogni dialettica di stimoli.

Le personalità che si emancipano da questo grigiore, per ricercare una vena sonora originale, non nascono dunque

dal « nuovo jazz », ma nonostante esso. Guido Mazzon, Andrea Centazzo, Bruno Tommaso, Roberto Bellatalla, l'O. M.C.I. (nonché Massimo Urbani, Eugenio Colombo, Giancarlo Schiaffini, Filippo Monico, Edoardo Ricci, talenti belli ancora in cerca di un'identità matura, ed Enrico Rava e Mario Schiano che sono casi a sé), sortiscono dalla generale inconsistenza di qualità metodo e disinvoltura, come esperienze eccentriche che non investono assolutamente sistemi e caratteri socializzanti. E' soprattutto qui, nella totale assenza di un progetto espressivo collettivo, che « il nuovo jazz italiano » ha di rosso soltanto la vergogna, se raffrontato alla spregiudicata radicalità inglese (Bailey, Rutherford, Parker...) o alle perfidie tedesche (Globe Unity, il giro FMP,...). E' un ritardo che non sono certamente i retroterra specifici a poter spiegare ma che rimanda piuttosto a una diversa maniera di pensare e vivere la musica.

Individuare la principale responsabilità di quest'impasse nel nodo musica-politica non significa certamente richiedere lo scioglimento del vincolo; i guasti non risiedono evidentemente nella politica, bensì nei modi specifici nei quali essa è stata assunta generalmente. Se fuori da questo insistito segno politico nulla possiede l'ambito dell'esistenza, sotto le sue ali non si è però schiuso alcun dibattito profondo. L'ispirazione non è uscita dalle scarse battute della citazione, e non è da oggi (e non è solo in musica) che la sloganistica innesca una

superficialità contratta e stagnante. E' un gioco di false coscienze, nel quale conta assai di più *sembrare* piuttosto che *essere*, con accondiscendenza eccessiva e poco problematica verso i gusti correnti del pubblico di sinistra.

Si è addirittura arrivati a concepire espressività e ricerca di linguaggio come contrapposte a una malintesa « ragion di massa », dietro la quale spunta quel morbo contagioso e subalterno chiamato « comunicazione », che ricalca senza disturbarlo l'ordine dei codici mass-media. Dal costume politico, insomma, quello musicale mutua i modi più inibiti e consunti: a una musica di vita, un'espressività da scoprire e liberare, si preferisce il cerimoniale dell'enfasi e della didattica, pedante e gesuitico comunque si tenti di giustificarlo. E non ci si può proprio stupire dunque, se nonostante molte recensioni compiacenti e diplomatiche quasi la totalità delle incisioni di « nuovo jazz italiano » è sinceramente sconsigliato alle anime sensibili.

Qualche antidoto succoso l'hanno saputo proporre, come già accennato, personalità tese a spaziare e approfondire: Andrea Centazzo in una dinamica lucida nella quale accetta di mettersi continuamente in discussione, seguendo i sentieri della musica creativa fin dentro le tane più calde (La-

cy, Bailey); Guido Mazzon sgretolando le abitudini della routine e spostando la propria poetica verso possibilità sempre nuove (il solo, i duetti con Centazzo e Schiano e Bellatalla, il quartetto e perfino la ghiottissima pazzia di un « nuovo modo » di far rock-jazz).

E' fin troppo chiaro, comunque, che si tratta di comportamenti e scelte soggettive che, per quanto generalizzabili, non possono innestare semi nuovi su tutto il terreno sonoro. I mutamenti radicali nella pratica collettiva della musica nonché del modo di viverla rimandano a tempi ben più lunghi e richiedono trattamenti assai più profondi. E penso che nulla possa veramente trasformarsi finché i musicisti gestiranno i rapporti con le organizzazioni politiche e culturali, con le scuole, con la critica, con quei dibattiti sempre più irrimandabili, (e con se stessi), secondo un calcolo solo immediato e individualistico.

Senza autogestione cooperativa, cioè, non c'è un « nuovo jazz italiano » oggi, e non ci sarà nemmeno in futuro. L'Orchestra e il Testaccio lo spiegano inequivocabilmente, pur nei limiti della loro limpida scelta. E chi preferisce glissare, continui pure a tenersi il suo misero provincialismo di finta avanguardia.

JAZZ





MARIO SCHIANO

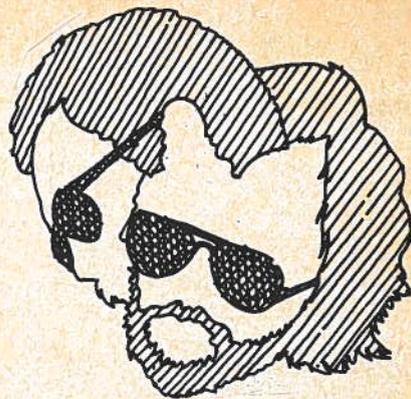
Cinque anni abbondanti prima di riuscire a fare un disco. Poi, nel 1970, dopo un altro anno e mezzo disperanzosa attesa, compare *If not ecstatic we refund*: 500 copie, distribuite fra critici e amici, qualche decina di esemplari gettati in fondo al Tevere da acquirenti distratti. Non succede nulla. Parte della critica accetta in toto le mie ipotesi, un'altra parte, di gran lunga più vasta, dichiara che la libertà del mio sax è un pretesto per mascherare enormi magagne tecniche. Col tempo il giudizio di verrà più sfumato: la libertà è una gran bella cosa, ma la tecnica rimane ap-

prossimativa. Che dire al riguardo, se non che preferisco fare una nota all'ora che però sia mia, magari brutta, bruttissima, però mia? Questi signori si sono dimenticati che io non sono un jazzista, non sono un imitatore, che non devo vendere niente a nessuno, mai.

La questione sta tutta qui, ma è difficile da accettare. E intanto continua a non succedere nulla, anche se il fuoco cova sotto la brace. Nel '73 esce *Sud*, e tutti i giovani talenti del nuovo jazz italiano sono presenti all'appuntamento. Quelli sono stati anni quasi magici per noi. C'è stato un fiorire di musicisti tanto sconosciuti quanto interessanti, c'è stato il boom di massa del jazz, c'è stato un rinnovato impegno dei partiti politici nella diffusione della cultura.

Ma ora, a un anno e più di distanza da *Nuove Tendenze*, mi pare che la situazione si sia un pochino deteriorata. Solo i vecchiacci si reggono in piedi, e i giovani, su cui avevamo riposto tante speranze alcuni anni fa, mi sembrano stiano avendo un attimo di disorientamento. Fanno le cose modali, c'è un ritorno al jazz convenzionale fatto in un certo modo, per una serie di ragioni imponderabili c'è una specie di fuga verso il passato: non so perché, forse questi ragazzi non conoscevano bene il jazz della « mainstream » e ora lo vogliono appro-

fondire, fatto sta che la ricerca, una volta che la si abbandona, è poi difficile riprenderla. Per i vecchiacci è diverso. Guarda Tommaso: ha rinunciato a lavori molto più remunerativi per fondare una scuola di musica al Testaccio. Guarda Mazzon, che ora suona anche con me: oltre ad essere un musicista estremamente intelligente, duttile e ricettivo, Guido è anche uno di quelli che non mollano, continua la sua attività di ricerca e di sperimentazione senza guardare in faccia nessuno. E' anche per questo che lo stimo molto. Per il resto, che ti devo dire? Insieme ad alcuni amici ho fatto una specie di sondaggio, piuttosto approfondito, nel mondo jazzistico romano e toscano, e ho trovato solo quattro musicisti un minimo stimolanti. I risultati di questa « inchiesta di massa » compariranno in un disco —*Test*— che uscirà fra poco tempo per la Red Record. Niente di trascendentale, intendiamoci, però questa esperienza mi dà qualche speranza per il futuro, vedremo... Certo che la situazione non è per nulla rosea, e credo che l'unico modo per non farsi travolgere sia quello di affrontare il problema a monte. Ora esiste un progetto di legge di iniziativa comunista nei confronti della « musica extracollata » che ritengo di estremo interesse. Di questo progetto di legge si parlerà in maggio, a Parma, in occasione del Convegno promosso dal PCI. Si parlerà di decentramento a livello regionale, di istituzione di centri polivalenti, di sovvenzioni da parte delle Regioni, di creazione di scuole popolari di musica. Tutto questo potrebbe veramente rappresentare un momento di coagulo per tutto il jazz italiano, di affrancamento dal privato, di rilancio della ricerca musicale a tutti i livelli. Credo che il futuro delle nuove tendenze, in Italia, sia tutto qui.



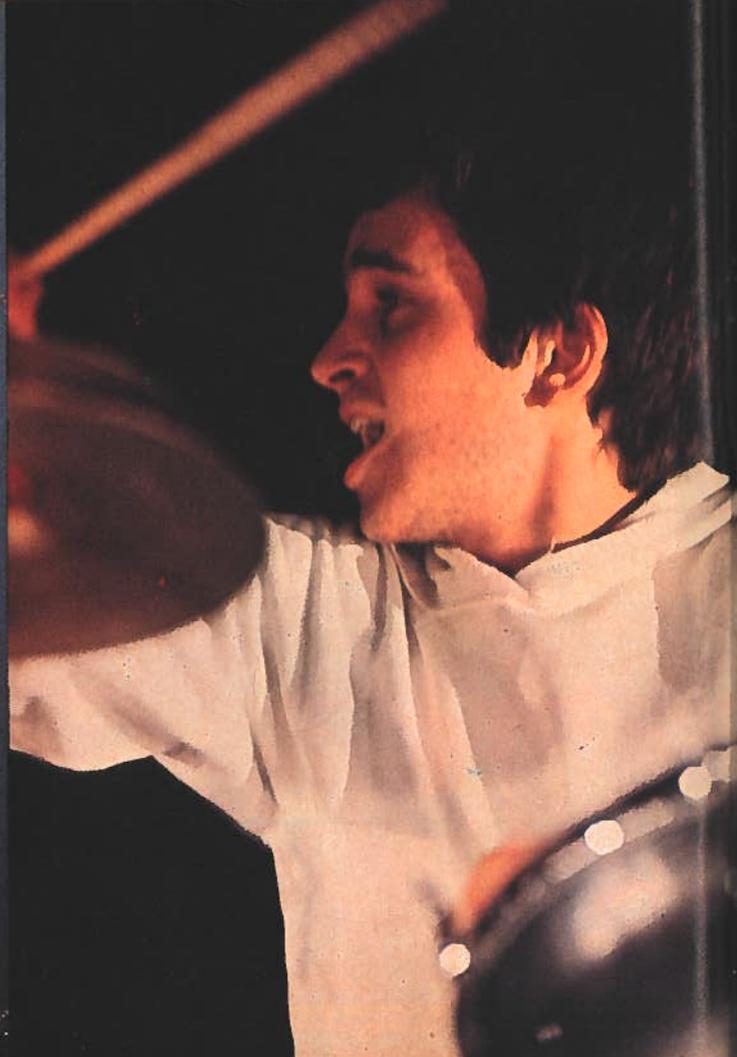
GUIDO MAZZON E ANDREA CENTAZZO

GONG: Dopo *Duets* direi proprio che l'appartenenza al nuovo jazz italiano vi sta tremendamente stretta...

CENTAZZO: Non c'è mai stato un jazz italiano come forma creativa autonoma. Non c'è alcuna omogeneità in quelle che sono state definite nuove tendenze: qui è impossibile oggi come oggi dar vita a una situazione di corrente, come in Germania e in Olanda, perché i musicisti italiani sono ammalati di leaderismo.

MAZZON: Qualcuno ha il discorso, la creatività, ma poi gli mancano le basi tecniche, per altri è proprio il contrario. E' quasi impossibile trovare quattro musicisti che sappiano suonare e sappiano anche andare d'accordo. Dove per saper suonare intendo sa-





per suonare con gli altri... Il jazz italiano esiste solo come jazz politicizzato, ma in questo senso ha finito per assumere un carattere negativo, ambiguo. Quest'etichetta di nuove tendenze non l'ha distrutta la critica tradizionale, ma l'abbiamo messa in crisi noi.

CENTAZZO: E poi smettiamola con il discorso in malafede per cui il militante deve difendere la squadra della parrocchia anche quando non sa tirare in canestro. Le nostre esperienze di qualche tempo fa risentono proprio di quella paura, di quell'angoscia che ci ha sempre attanagliato per via delle accuse di intellettualismo che ci vengono dalla sinistra.

MAZZON: I circuiti di sinistra hanno determinato equivoci pericolosi nella coscienza della gente, creando condizionamenti e mistificazioni. Con *Duets* abbiamo fatto un disco veramente di sinistra proprio perchè siamo riusciti a liberarci del condizionamento che ci avevano impedito di esprimerci a fondo. Invece di far la solita musica abbiamo scelto di imboccare la strada di una musica nuova.

CENTAZZO: Abbiamo accettato quello che comunemente si respinge, l'idea che gli intellettuali debbano svolgere una funzione trainante nel campo culturale ed espressivo. Non credo affatto all'epicità della musica, e non credo che si possa separare una ricerca politica da una ricerca di linguaggio, come fanno molti.

MAZZON: Finora le avanguardie politiche non ci hanno saputo dare alcuna indicazione convincente. Ci hanno parlato di « comunicazione », del « ritmo come momento di aggregazione », hanno cioè ricalcato le convenzioni del mercato, mentre andrebbe spiegato alla gente proprio l'opposto, che cioè quello che è ritenuto difficile non lo è affatto.

CENTAZZO: Troppi burocrati invece di stimolare la creatività di chi ascolta esercitano ancora autenticoterrorismo nei confronti del musicisti « anomali », diversi.

ra, e la cultura nella politica. Per rendere un po' meno astratto il discorso, bisogna però vedere in che rapporto stanno le due cose. Io credo che il tentare di trovare direttamente nella struttura stessa della musica, oppure in determinate forme espressive, dei nessi con una determinata ideologia sia sempre abbastanza opinabile. Potremmo citare centinaia di esempi in un senso o nell'altro, senza riuscire a cavare il ragno dal buco. A me pare giusto non legare direttamente l'ideologia alla musica che si fa, perchè nel mondo esistono tanti nazisti che fanno del jazz, e ci sono pure tanti compagni precisi e seri che fanno musica classica. Il cuore del problema sta nel come ti rapporti con questa musica, con quali criteri la ricerchi e la suoni, con quali strumenti la diffondi, in che modo ti muovi all'interno stesso della ricerca. Non è affatto detto che se fai della musica dodecafonica, solo per questo fatto hai già risolto la questione... anche se poi c'è da dire che, storicamente, certe banalizzazioni sono pure avvenute.

Noi, al Testaccio, ci muoviamo grosso modo sulla base di queste direttive. Non abbiamo la pretesa di creare la nuova musica, la musica per il popolo o per le masse; tentiamo semplicemente di ricercare e di trovare quegli strumenti che permettano ad uno strato più o meno vasto di giovani, o meno giovani, di cominciare ad acquisire una coscienza critica, una coscienza che gli permetta di suonare o ascoltare musica in maniera libera, senza imposizioni più o meno occulte. Ma torniamo alla politica, da un altro punto di vista. I megafestival che vanno di moda adesso, ad esempio, servono poco alla musica e molto al turismo, anche se a volte non servono neppure a quello. Sarebbe molto meglio, a parer mio, se questi megafestival fossero sostituiti da iniziative in grado di creare fra i musicisti ed i fruitori un tipo di rapporto non a senso unico, non di colonizzazione, come normalmente avviene. Noi, come scuola di musica, abbiamo già preso una posizione molto precisa al riguardo. All'ultimo festival nazionale dell'Unità, a Napoli, abbiamo tentato di portare alcune esperienze della scuola all'interno di una manifestazione un po' più ampia; è chiaro, si è trattato di una cosa ancora abbastanza minimale perchè non proiettata su un tempo sufficientemente lungo, però credo che sia questa la strada da seguire. Certo, non si tratta di dichiarazioni contro i festival in via di principio, perchè spesso i festival ti consentono di ascoltare musica di ottima qualità. La nostra ipotesi non è ovviamente quella di fare le cose in modo autarchico, in piccolo, senza grossi nomi stranieri. E' però necessario studiare il contesto in cui questi nomi si esibiscono, fare in modo che la spesa sia proporzionata al risultato ottenuto, cercare di sfruttare canali diretti, che saltino il taglieggiamento dell'intermediazione privata.

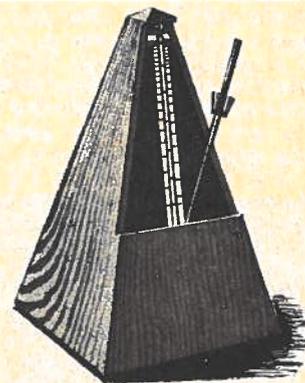


ENRICO RAVA

Credo che tutta la musica ha un significato politico, ma rimane il fatto che in questa relazione deve entrarci anche la musica, ed entrarci in maniera valida. Se ne sono dette tante su questo binomio, ma io sono convinto che l'essere rivoluzionario della musica non dipende dalle forme che questa assume. In altre parole è falso asserire che una forma è rivoluzionaria e l'altra no, soprattutto se si tiene conto del fatto che l'ultimo grosso cambiamento innovativo è avvenuto circa 20 anni fa, con Cecil ed Ornette. I musicisti d'avanguardia di oggi, in fin dei conti, non sono che dei continuatori, più o meno coerenti, di un certo discorso, ma non sono certo gli artefici di una nuova rottura con gli schemi del passato. Oggi come oggi, di veramente nuovo non c'è nulla; è per questo che trovo ridicolo soffermarsi tanto sulle forme espressive. E' il contenuto che conta, anche se non disconosco certo l'importanza della forma. Per un musicista, oggi, si tratta di utilizzare tutte le tecniche che sono a sua disposizione, di fare una musica veramente onesta, priva di autocensure, realmente rappresentativa di quello che è e delle contraddizioni che vive. La musica rivoluzionaria è tutta qui, e non è facile da attuarsi, perchè le strutture in cui viviamo tendono a limitare grandemente questo tipo di ricerca. Da questo punto di vista, credo che questo discorso possa avere una dimensione universale, vale per gli Stati Uniti come per l'Europa, come per l'Italia, senza mezzi termini perchè la ricerca di se stesso e delle proprie contraddizioni è un fatto universale. Che poi tutto questo possa assumere una forma musicale piuttosto che l'altra, beh... non è questo il problema. Sono convinto che il jazz europeo, e non solo il jazz italiano, abbia dei contenuti sicuramente europei, ma la forma, salvo pochissime eccezioni, è chiaramente jazzistica e americana. Prendi ad esempio Peter Brotzmann, che a me piace moltissimo: ci troverai un sacco di elementi di Frank Wright, e questo è significativo. Del jazz italiano, invece, non so bene cosa dirti, perchè conosco poco la situazione.

MI pare molto vivo, piuttosto interessante, più di quanto pensi parecchia gente, anche se, intendiamoci, non è stato inventato

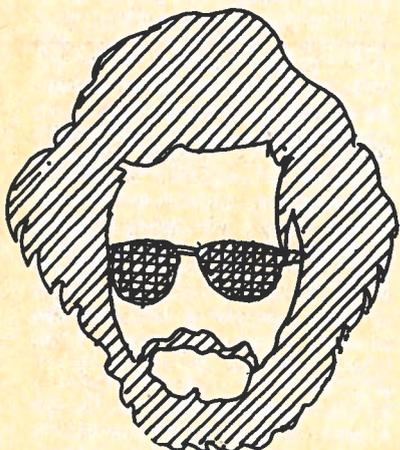
niente di nuovo. E poi mi piacciono molto le condizioni di lavoro che esistono in Italia, anche se a volte succede di suonare in situazioni francamente mostruose. Però ritengo che i partiti politici, e con loro i giovani musicisti italiani, si siano mossi in maniera molto seria ed intelligente. E' fantastico poter lavorare al di là dei circuiti tradizionali, che sono generalmente di una tristezza allucinante. E' il tentativo di creare canali almeno parzialmente diversi che ha permesso la nascita di questo nuovo jazz italiano, bisogna continuare su questa strada se si vuole crescere ulteriormente. Però, al di là di facili petizioni di principio, si tratta anche di muoversi, di andare a cercare esperienze stimolanti all'estero, come ho fatto io ai miei tempi, come mi pare stiano attualmente facendo Andrea Centazzo e Massimo Urbani.



GAETANO LIGUORI

Oggi giorno parlare di jazz italiano ci porta necessariamente a parlare di politica, in tutti i suoi adentellati. Io sono convinto che il « boom » del jazz italiano sia stato un fenomeno piuttosto artificiale, se non addirittura artificioso, innescato da quelle enormi masse di giovani che ne avevano piene le tasche di musica pop e rock, e che trovavano nel jazz una musica di lotta, una musica legata alle condizioni di vita di un particolare popolo oppresso, una musica, in definitiva, sempre emarginata dal sistema. Questo fenomeno, in sé positivo, è stato però ben presto pilotato con mano sicura dall'impresario privato verso altri lidi, del tutto estranei agli intendimenti primitivi. Detto così può sembrare banale, ma non ci si deve dimenticare che questa dinamica è stata facilitata dal fatto che l'adesione da parte di questi giovani a questo particolare tipo di musica, del tutto nuovo per loro, è stata più che altro esteriore, sulla base di modelli di comportamento chiaramente mutati da esperienze precedenti.

Impressionante, a questo riguardo, è stata la richiesta fatta ai musicisti — e ripresa poi da una buona fetta della critica — di rinnovarsi completamente mese per mese. Questa richiesta, a parer mio, la dice lunga sul particolare tipo di approccio che è stato posto in essere durante questo periodo di « boom »: un approccio sostanzialmente intriso di comportamenti consumistici, un approccio che non ripudiava, se non in



BRUNO TOMMASO

GONG: Il Testaccio, la musica e la politica: o è troppo vago?

TOMMASO: Fino a un certo punto, e mi spiego. Musica e politica c'entrano benissimo, dal momento che la musica rientra nella cultura

maniera del tutto formale, le strategie di vendita accuratamente collaudate dai colossi discografici nel corso dell'era del pop. In sostanza io credo che dai musicisti — e da quelli italiani soprattutto — si sia preteso un po' troppo. Parte nel senso che dicevo prima, ma parte anche nel senso che parecchi di noi si sono ritrovati mutilati di alcune componenti essenziali, a tutto vantaggio di quelle più epidermicamente politiche. Il mio caso è esemplare al riguardo: io sono sempre stato visto dai giovani come quello di « Cile libero, Cile rosso », sulla base di questo assioma sono stato « trasportato » in centinaia di festival, di concerti, di manifestazioni militanti, e sulle ali di questa spinta di base si sono poi mossi i gruppi politici ed il Partito Comunista italiano che, positivamente, sono riusciti ad inserire il jazz in un ambito culturale più vasto. Ora che il « boom » è finito, parlare di crisi e di stagnazione del jazz italiano è diventato quasi un luogo comune. Ma in realtà io credo che si debba più propriamente parlare di una crisi politica più vasta, di una crisi di modelli in cui i giovani possano identificarsi, che ovviamente travalica il momento musicale ma che, altrettanto ovviamente, lo coinvolge e lo travolge. E' grave che in un momento di tale difficoltà i partiti ed i gruppi della sinistra si ostinino a privilegiare il « personale » al « politico », contribuendo così in maniera determinante a relegare la cultura in secondo piano. E' grave

perchè, in questo modo, si abdica alle proprie responsabilità di fornire ai giovani un modello positivo da perseguire; è grave, ancora, perchè si permette alla critica borghese e reazionario di sollevarne la testa e di impostare la battaglia sul proprio terreno preferito, quello dell'estetica, della forma, della tecnica. Noi abbiamo sempre sostenuto che la musica per la musica non ci interessava per niente, che il nostro compito era quello di caricare la musica di un esplicito segno politico, ma ora mi pare di notare una ripresa di queste teorie borghesi, un ritorno più o meno aperto a tutta questa serie di valori, anche da parte di musicisti di sinistra. Credo che questa, e non altra, sia la reale crisi del jazz italiano.

MUZIK CIRCO

(Daniele Cavallanti, Roberto Bellatalla, Filippo Monico)

GONG: Come vi collocate all'interno del panorama jazzistico italiano?

MONICO: Penso che ci collochiamo in una maniera un po' anomala rispetto agli altri gruppi. La nostra scelta di suonare insieme è anche una scelta di vita, di vivere insieme le cose per sviluppare sempre più le nostre potenzialità espressive, in tutti i sensi.

CAVALLANTI: A noi nessuno ci ha obbligato a suonare insieme, è stata una cosa che abbiamo voluto perchè ci sentivamo nella medesima dimensione e volevamo svilupparla in maniera collettiva. Non per spirito polemico, pe-

rò mi pare che una cosa del genere, in Italia, non accada mai. Mi sembra che qui ci sia ormai una tendenza molto forte ad autoconsacrarsi grandi musicisti, scartando a priori sia la determinazione di vivere realmente la propria musica, sia la possibilità di uno studio serio, fatto in tutta umiltà. Mi viene in mente che a Parigi, alcuni anni fa, Sunny Murray viveva in una stanzaccia con i materassi per terra, pur di suonare. Provate a chiedere ad un musicista italiano se sarebbe disposto a fare una cosa del genere...

BELLATALLA: Certo, perchè noi si crede ancora che sia possibile far musica in modo estemporaneo, senza continuità. Vorrei insistere anch'io sul legame inscindibile che esiste fra musica e vita, proprio perchè mi pare che ben pochi musicisti italiani l'abbiano capito a fondo, al di là di tante dichiarazioni demagogiche. Molto spesso la musica è ridotta al rango di puro pretesto, di una cosa che ti permette di ottenere altre cose che stanno al di fuori, i soldi della celebrità, o quello che ti pare.

MONICO: E questo succede perchè c'è una quasi assoluta mancanza di informazione, sia da parte del pubblico che della critica specializzata. Io sono piuttosto pessimista riguardo al futuro del jazz italiano, perchè mi sembra che ci siano troppi elementi che concorrano a definire negativamente la nostra situazione, qui. Il Testaccio e la scuola di musica dell'Orchestra sono elementi positivi, però ancora troppo isolati. Non ci sono club, non ci sono luoghi dove poter fare musica in modo continuativo, non ci sono centri che sappiano impostare un'attività culturale realmente polivalente.

BELLATALLA: E ovviamente tutto questo si ripercuote anche sul pubblico, soprattutto su quello giovanile, e non solo nel senso di una scarsa educazione musicale. E' chiaro che se non esistono luoghi dove ritrovarsi, dove vivere insieme determinate esperienze, dove far musica, teatro, animazione corporea, è chiaro, dicevo, che poi i giovani non sappiano dove andare a parare. Per questo sono convinto che in una città come Milano la follia sia una condizione normale di esistenza.

CAVALLANTI: Un paio d'anni di studio intenso, e poi l'emigrazione: credo che questa sia l'unica via d'uscita, stando così le cose. Ma non per sfuggire questa realtà di merda, quanto per costruirsi un solido bagaglio di esperienze che poi possono essere utili anche qui.

Sono stufo di musicisti che spacciano la propria creatività esibendo tanto di certificati di frequenza del tal conservatorio o della tale scuola di musica estera. Sono stufo di gente che blatera di politica al solo fine del proprio tornaconto personale. La politica si fa in concreto, con determinate scelte di vita, non la si sbandiera ai quattro venti. In questo senso, l'unico vero jazzista italiano è Massimo Urbani: suona benissimo, studia in continuazione, è un ottimo amico, sincero e leale, è apertissimo a tutte le esperienze, non fa tante dichiarazioni di fede, ma le cose le vive sul serio.

TONI RUSCONI (O.M.C.I.)

GONG: Facciamo un flash sul jazz italiano?

RUSCONI: La situazione si presenta un po' nera, a mio modo di vedere. A più di un anno di distanza dal Festival di Nuove Tendenze, l'unificazione dei musicisti, di cui tanto si era parlato, è ben lontana dall'avverarsi, e questo perchè non esistono, se non in rarissime eccezioni, le condizioni di omogeneità estetica e musicale che sono le sole in grado di far marciare questa ipotesi. Durante questo periodo di tempo, si è potuto ampiamente verificare che l'essere compagni è una condizione necessaria, ma non sufficiente, a risolvere il problema, finchè esistono ipotesi musicali tanto differenti fra gruppo e gruppo. Stando così le cose, sarà inevitabile, oltre che giusto, che in un prossimo futuro due, tre, quattro gruppi al massimo si stacchino dagli altri e proseguano autonomamente per la loro strada. Non credo di essere troppo drastico nel « profetizzare » un simile futuro. Il fatto è che a Milano — e parlo solo di Milano perchè è la realtà che conosco meglio — manca totalmente qualsiasi ipotesi di lavoro artistico fra i musicisti. Ognuno ha il suo gruppo e la cosa finisce lì, senza scambi, senza interazioni, senza il minimo tentativo di creare una prassi un po' più collettiva. E' chiaro che se le cose continuano in questo modo, sarà meglio andare a suonare altrove.



Enrico Rava

Guido Mazzoni

Andrea Centazzo

Franco Bolelli Roberto Gatti

Politica, soggettività, bisogni nuovi modi o nuove mode?

Diffidare delle mode è buona norma. Non per snobismo, ma perchè niente più della moda culturale ha la capacità di svuotare di senso un'ipotesi di ricerca, di ridurla a luogo comune, di far scappare come lepri quelli che hanno davvero voglia di ripensare la propria esperienza con sincerità.

Purtroppo la triste sorte di diventare una moda sta toccando oggi al famoso « nuovo modo di far politica ». La parola nuovo, come si sa, non dice niente sui contenuti e meno ancora sul valore intrinseco, implica semplicemente una svolta: la nuova politica economica dopo il comunismo di guerra, il « partito nuovo » di Togliatti dopo la clandestinità, i partiti di « tipo nuovo » dopo il '68. Ma cosa sia il nuovo, e se il nuovo sia meglio del vecchio occorre andare di volta in volta a vederlo. Oggi, invece, la famosa « politica di tipo nuovo » sembra diventata la foglia di fico del leader in cerca di rigenerazione, l'ultima incerta spiaggia del militante in crisi, il modo per ridar lavoro al povero Alberoni che, dopo aver spiegato che tutti i giovani erano rientrati nel Pci non sapeva più cosa scrivere. A volte, per chi è più concreto (e anche più serio), diventa una maniera per tracciare la mappa delle forme di politica diversa che si diffondono nel movimento femminista e giovanile: dai consultori all'autocoscienza, dall'autoriduzione dei cinema ai circoli giovanili, dalle radio libere alla rappresentazione teatrale sostituita al comizio. Tuttavia, anche questo secondo atteggiamento ha i suoi limiti, si costringe nella dimensione dell'osservazione, magari entusiastica, ma non cerca un criterio interpretativo.

Un'unica categoria provvisoria d'interpretazione mi pare di intravedere per misurarsi con questo benedetto « nuovo modo di far politica » ed è quella del diverso peso dato alla forza della *soggettività*. Detto questo, si è ancora detto pochissimo: perchè sono proprio il movimento giovanile e

femminista a buttarla con prepotenza sul piatto della politica? Esiste o non esiste una politica altra (quella delle istituzioni o del movimento operaio organizzato) con cui questa nuova si deve misurare? E la « politica nuova », esisteva già nel '68 ed è stata tradita? Oppure addirittura prima? Oppure è proprio neonata? E' davvero un progetto o solo una lingua comune per gli strati non operai che si consolano così della propria marginalità? Ma proviamo ad andare per ordine e ad acchiappare almeno qualche problema.

Se ben che non siamo donne.
Per le donne, non c'è dubbio,

i problemi sono più chiari. L'assenza della storia e della società porta ad una sperimentazione quasi originaria della propria soggettività: dal modo di organizzarsi (o non organizzarsi), al linguaggio, a cosa si intende per politica. L'assenza di un luogo sociale, l'isolamento familiare fanno sì che la misura, il luogo dell'incontro collettivo non siano già dati in un'istituzione (fabbrica o scuola), ma vadano inventati dal nulla. I caratteri dell'oppressione femminile implicano che l'importanza data al privato non sia una scelta capricciosa, ma un'obiettivo necessità. Il confinamento nel mondo degli affetti fa sì che

la critica della razionalità maschile non sia un civettamento con mode o scuole cosiddette irrazionalistiche, ma nasca dalla necessità politica di criticare modelli di comportamento e atteggiamenti storicamente fissati.

Mi scuso di questo telegrafico Bignami di alcuni punti dell'elaborazione teorica del femminismo. Serve solo a porre una domanda: può il movimento giovanile partecipare di questo discorso? Mentre la tradizione fra l'uomo e la donna è ampiamente riconosciuta, capita, discussa, quella fra giovani e adulti non porta dritto a *Doppiovù*, ai blue-jeans tipo « sii giovane fin da



piccolo», e a tutte le idiozie giovanilistico-tardo capitaliste, perfettamente funzionali al nobile progetto di vendere più merci e fare tutti più cretini? E' vero anche questo, ma un pezzo importante della verità sta altrove: la crisi della scuola e dalla trasmissione della conoscenza codificata da una parte, l'ampiezza della disoccupazione giovanile dalla altra, comportano che, anche per molti giovani, la cultura, il linguaggio, il luogo dell'aggregazione politica, il cosa si intende per la medesima siano tutti da inventare. I giovani, insomma, diventano socialmente « questione » pur non avendo dietro di sé la storia millenaria delle donne, ma non per questo in maniera meno drammatica. Ma, se qui la « razionalità maschile » non c'entra, che dire del famigerato irrazionalismo giovanile che tanto turba i sonni di Amendola, e a cui vengono suggerite come antidoto pensose letture di Spriano e di Croce?

Quella cosa che chiamiamo irrazionalismo. Innanzitutto, niente mi toglie dalla testa che la crociata contro l'irrazionalismo giovanile faccia parte di un'operazione culturale generale. In un momento in cui tutta la società va tenuta congiunta nelle maglie di un nuovo primato della politica, chi non sta alle regole del gioco è decisamente irrazionalista.

Chi non capisce che il numero programmato è un geniale modo per riqualificare la cultura, che l'assenteismo è un irresponsabile sabotaggio del bene collettivo e che in una città che sia proprio a misura d'uomo l'autobus bisogna pagarla duecento lire, ha sicuramente la fotografia di Henzen sopra il letto. Quando Massimo d'Alema spiega che i giovani rifiutano la politica, non gli viene neanche in mente che rifiutano la « sua » politica perchè, per lui, la sua politica è « la » politica.

In più, nella tradizione meno nobile di chi si crede intellettuale, irrazionalismo è tutto quello che lui non capisce, che è nuovo nel senso di difficilmente codificabile e fissabile in schemi. E, certamente, la dilatazione dell'idea di politica che i nuovi soggetti sociali propongono e provano

a praticare, facile da codificare non è. In alcuni suoi aspetti può far paura a tutti, anche a chi scrive, ma nascondersi dietro al dito di ciò che è certo e sperimentato non serve a molto.

I miei bisogni e quelli degli altri: gli interessi reali e quelli « irreali ». Scampoli di teoria per far uscire il « nuovo modo di far politica » dal bla bla o dall'anatema sull'irrazionalismo cominciano a comparire. Penso al gruppo di *Ombre rosse* e a quello di *Aut Aut*, usciti con due volumi, rispet-

tivamente *Bisogni, crisi della militanza, organizzazione proletaria* (Savelli) e *Bisogni e teoria marxista* (Mazzotta). Alla base dei testi, i titoli lo dicono, un concetto incriminato e incriminabile quello di bisogno. Cos'è questo benedetto bisogno? Proviamo ad acciapparlo prima che diventi (o ridiventi? già nel '68 se ne parlava molto) una moda anche lui. E' l'insieme dei bisogni economici e materiali della classe operaia, che non superava mai la coscienza sindacale, non vede mai oltre lo

stato di cose presente, dunque, occorre la coscienza complessiva del partito che sappia progettare la società futura? Oppure, i bisogni sono l'insieme degli interessi reali della classe lavoratrice a cui i sindacati o i partiti laburisti devono attenersi scrupolosamente, senza forzature autoritarie di tipo politico? O possono riassumersi nell'idea di « nuova qualità della vita », buttata sul mercato ideologico dai socialisti francesi e piaciuta a molti, forse per la sua vaghezza? Oppure ancora, io



sono misura di tutte le cose, anche di quelle che non sono perchè posso progettarle secondo la mia immaginazione, e il mio « desiderio dissidente » (da contrapporre al bisogno materiale) è il solco della mia azione politica? Poco leninista, poco tradunionista e poco mitterandiano, il movimento giovanile rischia, invece, di arenarsi nell'ultima interpretazione di politicità dei bisogni che abbiamo tentato di descrivere, quella della soggettività che diventa legge per se stessa, del gesto di rivolta

che non ha bisogno di verifiche. I due gruppi citati pur nelle loro differenze, propongono invece una rilettura di Marx e di quell'idea di « bisogno radicale » che percorre molte delle sue opere: un modo, cioè, di percepire i bisogni che, pur ancorato nella materialità di una condizione sociale collettiva, porta con sé la necessità di emancipazione e di potere. E' la quadratura del cerchio, una specie di giochino logico, quello che vuole dare valore alla forza della soggettività che si esprime

nel movimento giovanile e, nello stesso tempo, salvarlo dal soggettivismo imbizzarrito?

Privato e soggettivo sono la stessa cosa? E, comunque, sono due brutte cose? « Dopo il venti giugno — dice qualche dirigente che non si è ancora vestito di nuovo — la formula del privato è politico è diventata un comodo alibi per la fuga dalla politica ». Ha ragione questo signore? Se vuole riproporre l'organizzazione per l'organizzazione, senza capire che, in assenza di una teo-

ria convincente, questa diventa solo nevrosi e autoconservazione, ha certamente torto. Ma non facciamolo troppo stupido e cerchiamo di prenderlo più sul serio. L'idea della politica del privato, con le pratiche connesse, ha oggi una funzione liberatoria solo per un pezzo della vita della gente e per un pezzo della società. Investe la sessualità, la vita quotidiana, le forme di aggregazione dei giovani e delle donne: tocca cioè, il privato in senso proprio, oppure un grande privato dilatato che è poi la vita di chi non entra, per usare una formula di Asor Rosa, nella cosiddetta « prima società ». Ma la prima società è quella notte dove tutte le vacche sono grigie? Dove gli sfruttati diventano produttori e gli sfruttatori pure? E i bisogni operai? Quell', invece, non esprimono nessuna soggettività, sono buoni solo per essere contrattati, quantificati e infilati in un « paniere », per giunta un po' malconcio? E intanto nella « seconda società », via con l'immaginazione, tanto il potere ce lo si sogna, e poi c'è sempre Zangheri pronto a dar conto del perchè « Alice non abita più qui ».

Allora: questo « nuovo modo di far politica » è la lingua della consolazione o delle rivolte di chi sta fuori dai giochi? Nel '68, anche allora con errori e ingenuità (l'abbiamo già detto che l'iconografia dei sessantottini è tanto lontana dalla realtà, quanto le foto della cresima dai bambini veri), si provò a fare un confronto, di lavoro e di ricerca, fra il movimento studentesco e quello operaio, fra le diverse soggettività, i diversi bisogni, le diverse scelte politiche. Oggi molte cose sono ambientate, probabilmente tutto è molto più difficile, ma, per i giovani, provare a mettersi nell'ordine di idee di non voler fare gli anteroi di una loro rivoluzione impossibile, di non considerare i propri bisogni solo come sperimentazione di forme di vita, ma come qualcosa che trova nessi altrove e vuole risposte politiche, è già un modo per rispondere a quel signore vestito di vecchio.

Mariella Gramaglia



Chieftains

il disgelo ha un suono antico

« C'è musica
C'è ogni genere di dolcezza
Nel saluto della cornamusa
Alla fine del giorno... ».
(*'Se Fath mo Bhuartha*, canzone popolare irlandese)

INCONTRO A LONDRA

Fuori brilla un dolce sole autunnale, dentro si gela. al London Tara Hotel l'aria condizionata funziona, eccome. L'albergo, decisamente brutto, serve da terminal dell'Aer Lingus (la linea di bandiera irlandese), ed è all'interno tutto (proprio tutto!) verde chiaro, il colore dello shamrock, il trifoglio che da secoli è l'emblema nazionale dell'Irlanda. Un ambiente assolutamente inospitale e artificiale, che indubbiamente piace assai ai turisti americani originari dell'isola di smeraldo: non è il posto giusto per incontrare i Chieftains ma basta far buon viso a cattivo gioco e tirar su la cerniera del giubbotto per proteggersi dal freddo. L'appuntamento con il gruppo è naturalmente nel pub dell'hotel, dove la scelta di birra risulta assai ampia. Il primo a scendere è Sean Potts, che da quando suonava nei Ceoltoeiri Chaulann di Sean O'Riada è sempre stato il « vice » di Paddy Moloney; sebbene non sia ancora mezzogiorno, ordina una pinta e, tra un sorso e l'altro, mi spiega che nessuno del gruppo ha praticamente dormito dopo il travolgente concerto della sera prima alla Royal Albert Hall. I festeggiamenti organizzati dagli amici irlandesi residenti a Londra sono durati fino all'alba e non c'è stato modo di sfuggire all'esuberante rimpatriata.

Certamente la serata è andata molto bene: « La prima volta che ci siamo esibiti alla Royal Albert Hall non eravamo riusciti a porre rimedio alla freddezza della sala, troppo grande e dispersiva per noi. Ma ieri sera il pubblico ha reagito con calore, ci ha dato la spinta giu-



sta e anche noi abbiamo reso molto di più. No, non siamo un gruppo da pub; lo siamo stati, tanti anni fa, ma ora vogliamo essere ascoltati e in un pub questo non è possibile. E' vero che grandi locali come quello di ieri tolgono un po' di immediatezza alla musica, ma quando si è in tournée non si può fare troppo i difficili. L'ideale per noi comunque sono i piccoli teatri, dove il pubblico è vicino ma non distratto. C'è da dire che far ballare la gente alla Royal Albert Hall è una bella soddisfazione ».

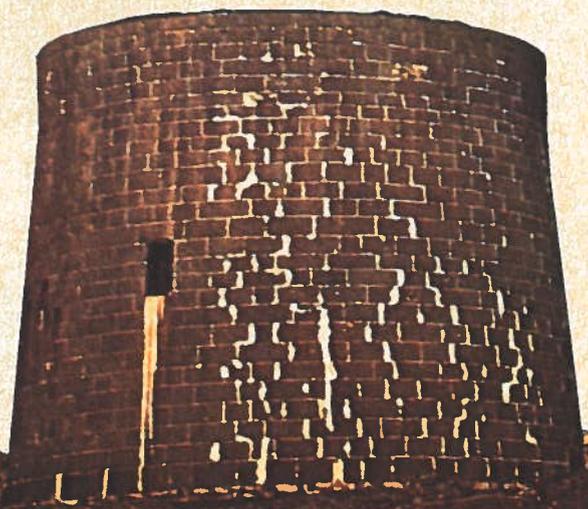
Intanto arrivano anche gli altri componenti del gruppo e ci si trasferisce in una sala per conferenze dove si può parlare in pace. Paddy Moloney è anche fisicamente, un personaggio unico. Stringendogli la mano penso a un *leprechaun* un po'

cresciutello: qualche decina di centimetri in meno, un costume verde con relativo berretto sui capelli rossi, sarebbero sufficienti a farne uno dei *little people* che nelle fiabe dell'Irlanda giocano scherzi tremendi a chi cerca d'impossessarsi dei loro tesori nascosti alle estremità

degli arcobaleni (fiabe? qualsiasi irlandese sano di mente potrà raccontarvi aneddoti sbalorditivi sulle imprese di questi folletti, con la massima serietà e meravigliandosi — con sufficienza — della vostra incredulità). Paddy Moloney, maestro delle *uilleann pipes*, non si occupa però di favole. Mi dice che le origini della musica dei Chieftains risalgono ad almeno 10-12 secoli fa; per i pezzi più antichi del loro repertorio, si hanno date approssimative di nascita (XVI-XVII secolo), altri hanno subito tante rielaborazioni che è difficile seguirne le tracce nel lontano passato. Paddy sottolinea l'importanza del lavoro svolto dai Chieftains per contrastare l'invasione della musica di consumo proposta dalle « show-band » e l'imperversare del più sdolcinato « country e western » americano. Il gruppo s'è sempre battuto per affermare la dignità del patrimonio culturale autoctono irlandese e il suo esempio ha dato buoni frutti. Mai come in questi anni, conclude Paddy, il folklore e i suoi strumenti hanno suscitato un così vasto interesse nell'Eire, con la creazione di scuole e istituti per la diffusione della musica e delle danze tradizionali.

A BRIGLIE SCIOLTE

Questo incontro con i Chieftains ebbe luogo nell'ottobre



1975. La sera prima avevo seguito a bocca aperta la loro esibizione che era riuscita veramente a scuotere la pesante patina d'austerità della Royal Albert Hall. Fin dal primo brano, i sette musicisti sanno sprigionare tanta energia da stimolare anche la persona meno interessata. E non hanno la necessità di ricorrere a gesti, effetti o finzioni sceniche: seduti in semicerchio, seri signori di mezza età apparentemente distaccati, sicuramente rilassati e lucidamente concentrati su quello che fanno, è come se sciogliessero le briglie a una forza della natura, che sono in grado però di controllare e incanalare a loro piacimento. Anche il più sfrenato *slide* o *slip jig*, pur concedendo spazio all'estemporanea variazione, viene costretto entro i limiti d'un rigoroso (ma non repressivo) arrangiamento: ne risulta una musica deliziosamente vivace, intricata ma non pesante, fluida e sintetica, che è anche straordinariamente *ballabile*. La «descrizione» d'un concerto dei Chieftains fornisce soltanto un'idea banale e un po' formalizzata della reale esperienza: Paddy Moloney, le *uillean pipes* in grembo, presenta con flemma i brani, chiarendone origini regionali, funzioni e, se del caso, sottolineando i motivi d'un intervento interpretativo da parte del gruppo; il tutto condito da umoristici commenti sulla vita degli antenati. Gli altri strumentisti ascoltano tranquilli, o intervengono con una battuta, fino al momento di lanciarsi nell'esecuzione. Le *arie* e gli intermezzi dedicati alla malinconica arpa di Derek Bell con alternanze ben dosate il ritmo frenetico delle danze. Sono tutti questi brani brevi, di un paio di minuti mediamente, che si consumano in fretta nella loro stessa intensità. Ma i Chieftains hanno in serbo proposte meno frammentarie: sono le loro piccole *suite*, collage di temi folklorici, struggentemente evocativi o sorprendentemente realistici, *The Foxhunt*, *The Battle Of Aughrim*, *Samhradh*. Il secondo tempo del concerto si conclude in un crescendo ritmi-

co, cui seguono tre o quattro bis dal tempo sostenuto: parte del pubblico — soprattutto gente vestita di verde — danza sulle gradinate e in platea.



C'è qualcosa in un concerto dei Chieftains che va al di là della cronaca, per quanto esauriente. E' il senso d'una musica senza tempo, eseguita con autentica maestria, antichissima (tanto che chiunque potrà trovarvi un che di familiare, per lo meno a livello inconscio) eppure viva: la purezza classica incontra gli umori concreti dell'improvvisazione.

UNO SGUARDO AL REPERTORIO

Oggi sei album del gruppo irlandese sono tutti facilmente rintracciabili sul mercato italiano. Premesso che nessuno di essi, almeno in base alla mia esperienza, riesce a ricreare completamente l'atmosfera magicamente suggestiva che la formazione sa suscitare dal vivo, mi provo a fornire qui di seguito una partigiana guida all'ascolto.

Il primo album, *The Chieftains*, registrato nel '65 in Irlanda, presenta una sequenza di brani mol-

to brevi variamente collegati: è un disco aderente alla tradizione, in cui la personalità del gruppo non può ancora essere avvertita; semplice ed immediato, si compone di danze tradizionali (*jigs*, *reels*, *hor-*

npipes, *slip jigs*, *polkas*) alternate a delicate versioni strumentali di canzoni popolari.

L'album, realizzato solo discretamente da un punto di vista tecnico (è in mono), si apre e si chiude con due vivaci selezioni di danze; nonostante alcuni brani nei momenti di fresca comunicativa, mancano l'energia e la ricchezza armonica che in seguito caratterizzeranno le prove del complesso. Qui i Chieftains sono: Paddy Moloney, *uillean pipes*, *tin whistle*; Michael Tubridy, flauto, *concertina*; Sean Potts, *tin whistle*; Martin Fay, violino; David Fallon, *bodhran*. Produzione e arrangiamenti, come nei dischi seguenti, sono di Moloney.

The Chieftains 2, registrato ad Edimburgo nell'aprile 1969, sviluppa l'impostazione del primo LP ma gli arrangiamenti sono più accurati e complessi e la scelta del repertorio più varia: al solito, abbondano le danze, mischiate a canzoni, ma compaiono anche un canto del compositore-arpista

Carolán (1670-1738), una marcia guerriera e il prezioso *The Foxhunt*, un collage di melodie popolari messo insieme da Moloney per una composizione di poco più di cinque minuti (in cui intervengono effetti sonori: cani che abbaiano, cavalli al galoppo, corni da caccia), che anticipa la direzione che i Chieftains prenderanno verso *suite* abilmente strutturate. Il gruppo ha assunto una formazione pressoché definitiva con l'arrivo del violinista Sean Keane e del percussionista Peadar Mercier (*bodhran*, *bones*) in sostituzione di Fallon.

I Chieftains realizzano a Londra nel 1971 il terzo album. Non c'è molto di diverso rispetto ai primi, se non che i suoni sono parecchio più puliti e precisi grazie all'accuratezza della registrazione, mentre il complesso appare ancora più compatto. Tra *jigs*, *reels* e *slides* affiorano sempre più cospicue le *slow airs*; due pezzi di Carolán (*Concerto* e *Lord Inchiquin*) sottolineano la tendenza del gruppo ad accostarsi alla musica classica europea attraverso l'opera del locale epigono di Vivaldi. L'intervento vocale del *lilter* Pat Kilduff (in *The Hunter's Purse*) aggiunge vivacità al *reel*, documentando allo stesso tempo la peculiare arte del fraseggio ritmico irlandese (*lilt*), paragonabile allo *scat* del vecchio jazz. Solenne e arcaica, dai solchi emerge *The March Of The King Of Laois*, melodia che risale almeno al XVI secolo.

Ancora a Londra (settembre 1972 febbraio 1973) viene realizzato *Chieftains 4*, che segna l'allargamento della formazione con l'insediamento di Derek Bell (arpa) il quale amplia la gamma espressiva del gruppo con i suoni del suo strumento e con la sua partecipazione classica. Ancora brani di Carolán, le consuete danze e *arie* (inclusa *Mna na h Eireann*, tributo a Sean O'Riada) e gli stupendi sette minuti e mezzo di *The Battle Of Aughrim*, suggestiva, fosca e dolorosa rievocazione dell'ultima sconfitta bellica dei Gael.

A questo punto i Chieftains stanno diventando un fenomeno rilevante anche al di fuori dell'Eire: sulle copertine vengono riportati gli apprezzamenti di personaggi assortiti come Hamish Henderson, Susannah York, Peter Sellers e Alan Stivel, mentre (come registreranno in seguito con evidenza le note biografiche ufficiali) della loro musica si appassionano musicisti di varia estrazione quali Mick Jagger, Paul McCartney, Mi-



GLI STRUMENTI DEI CHIEFTAINS

ARPA IRLANDESE - quella antica con corde di metallo, quella moderna con corde di budello, sono entrambe di dimensioni ridotte rispetto all'arpa da concerto della musica occidentale.

BODHRAN - tamborello di pelle di capra, molto simile agli analo-

ghi strumenti a percussione del Mediterraneo; si può suonare direttamente con le mani o battendolo con un osso.

CONCERTINA - minuscola fisarmonica.

BONES - sono effettivamente ossa (non si sa bene di quale animale) usate come castagnette.

FIDDLE - violino irlandese.

TIMPAN - antico saltiero irlandese, molto simile al cymbalum rumeno e al sanduri greco.

TIN WHISTLE - flauto diritto a becco, di metallo.

UILLEAN PIPES - caratteristica cornamusa irlandese, in cui il mantice viene azionato col gomito; sembra che venisse genialmente elaborata due o tre secoli fa dopo che gli inglesi avevano proi-

bito in Irlanda l'uso della marziale cornamusa di tipo scozzese. Di certo è adatta, per il suo ridotto volume di emissione sonora, a essere usata in locali chiusi; inoltre permette di scolarsi un bicchiere o di fumare o chiacchiere senza smettere di suonare.

I Chieftains inoltre impiegano flauto traverso e oboe della tradizione classica.

ke Oldfield e i Grateful Dead.

Il grande passo verso la notorietà internazionale si compie nel '75, con l'acquisizione del catalogo della Claddagh da parte della Island per la Gran Bretagna e della Polydor per « il resto del mondo ». *Chieftains 5* esce ben appoggiato dall'interesse della stampa internazionale e da una serie di fortunosissimi concerti del gruppo in Inghilterra, Europa e Stati Uniti. I sette musicisti (dei quali il solo Bell è un professionista, membro dell'Orchestra della BBC di Belfast) si decidono a lasciare (temporaneamente) le loro occupazioni di impiegati e tecnici in vista di alcune estese tournées. Jo Lustnig (ex-manager di Steeleye Span e Fairport Convention) prende in mano l'organizzazione dell'attività della formazione. Sanley Kubrick sceglie alcuni loro pezzi per la colonna sonora del film *Barry Lyndon*. *Chieftains 5* è l'album che meglio s'avvicina all'intensa vitalità delle esibizioni dal vivo del gruppo. Brillante e vario, ricco di chiaroscuri e di sfumature timbriche (Bell aggiunge all'organico l'oboe e il timpano, antico salterio irlandese), il disco evita la frammentarietà delle prove precedenti per concentrarsi maggiormente su melodie scelte e accostate con grande intelligenza: da *The Timpan Reel* a *Ceol Bhriotanach* (omaggio alla musica dei Celti di Bretagna), dall'allegro *The Robbers' Glen* (ricordo della vita nomade degli antichi Gael) all'elegiaco *Samhradh Samradh* (« Estate estate », toccante *suite* sull'avvicinarsi delle stagioni nella campagna d'Irlanda), è una festa di suoni e ritmi di grande bellezza, e la registrazione rende piena giustizia alle sonorità arcaiche eppure vitali degli strumenti dei Chieftains.

Bonaparte's Retreat (1976) ne è la naturale prosecuzione, con in più un ambizioso allargamento del concetto della *suite*. Il brano che intitola l'LP con i suoi quattordici

minuti e mezzo occupa quasi per intero la prima facciata: è un collage di temi tradizionali, in cui entrano anche una composizione di Moloney (*The March To Victory*) e un frammento del *Concerto per arpa No. 1 in re minore, opera 15*, di Bochsa. I capi gaelici, cacciati dalla patria, diventano soldati mercenari nell'Europa continentale (*The Wild Geese*). La cantante Dolores Keane, senza accompagnamento, annuncia l'ascesa di Napoleone, ai cui destini si legheranno le speranze di liberazione degli irlandesi (*The Green Linnet*). Altri temi dellepoca (*The Bonny Bunch Of Roses, Madam Bonaparte* e la composizione di Bochsa, arpista di corte a Parigi), con echi della *Marsigliese*, rievocano l'ascesa al potere del corso. Ma dopo *The March To Victory*, la danza *Bonaparte's Retreat* preannuncia la disfatta: la Keane canta della ritirata di Russia (*The Bonny Bunch Of Roses*) e il gruppo rincara la dose con *The Downfall Of Paris*; è finita per l'imperatore, come lamenta *The Green Linnet* prima in versione vocale e poi strumentale. Gli irlandesi arruolati nelle armate di Bonaparte e quelli soggetti agli inglesi nella loro isola hanno perduto l'occasione di affrancarsi dalla secolare dominazione straniera. La *suite* è piuttosto bella, anche se un po' spezzata dagli inserti vocali della Keane; ma in confronto alle cose migliori dei Chieftains risulta un po' troppo costruita. Il resto del disco non brilla per novità ma resta all'eccellente livello degli ultimi album.

Il lavoro dei Chieftains non si esaurisce in questi sei dischi: la Claddagh di Dublino (indirizzo completo: Claddagh Records Limited, Teach An Dama, Sraid An Dama, Baile Atha Cliath 2, Eire) ha pubblicato oltre 40 album, tra cui *Tin Whistles* di Moloney e Potts, *Carolan's Receipt* di Bell, *Gusty's Frolics* di Keane e altri di membri dei Chieftains e di nume-

rosi musicisti folk irlandesi. Questo materiale (per la maggior parte curato dallo stesso Moloney che non è reperibile al di fuori dell'Irlanda, se non tramite i canali specializzati, potrebbe riservare grosse sorprese.

UNA REALTA' EUROPEA

Da quell'eccezionale concerto e dal successivo incontro con i membri del gruppo sono passati molti mesi; l'entusiasmo e il fascino della scoperta hanno lasciato il campo a una più calibrata valutazione. L'opera dei Chieftains, allora accessibile tramite ristretti canali, è oggi anche da noi di crescente attualità. La potente organizzazione internazionale della Polydor, forse tracciando un disegno commerciale a lungo termine ma più probabilmente impegnandosi per una volta in un'operazione d'intervento culturale anche al di fuori del giro elitario della musica « seria », ha fatto sì che in tutto il mondo occidentale i dischi dei Chieftains siano oggi a disposizione del pubblico, anche nella nostra Italia tanto refrattaria a occuparsi di ciò che non sia immediatamente, consumisticamente fruibile in nome della moda del momento.

Tuttavia, anche se oggi i Chieftains sono una grossa realtà dellamusic europea, sarebbe assurdo avvicinarsi ad essi con lo stato d'animo di chi vuol « capire l'ultima novità »... La loro produzione ha alle spalle ben più di un decennio di lavoro e di ricerca appassionata; sono anche relativamente anziani (in media oltre i 40, Keane a 30 anni è il più giovane) e non sarebbe neppure giusto attendersi da loro in futuro sorprese più o me-

no « rivoluzionarie ».

Il loro contributo è comune unico e si è mosso in un campo difficile e ingrato come quello delle tradizioni popolari, dove qualsiasi sforzo di ridar vita ai suoni meravigliosi e contraddizioni e polemiche. Alan Stivel ha detto che i Chieftains, con la loro propensione per gli schemi della musica classica, travisano il senso della tradizione celtica (ma naturalmente ammette di fare lo stesso ispirandosi al rock). Il punto che sta a cuore al musicista bretone è che utilizzando composizioni colte che si richiamano a tradizioni non-celtiche (come quelle di Carolan) i Chieftains confonderebbero culture diverse, e soprattutto rinunciarebbero alle origini popolari. Si capiscono in questo momento storico della Bretagna l'insistenza di Stivel sul nazionalismo celtico e la sua opposizione alle musiche anche vagamente classiste, ma l'importanza della proposta dei Chieftains supera queste pur utili puntualizzazioni.

A dispetto di tutte le perplessità e di tutte le mode, l'energia creativa di questi tenaci irlandesi sembra confermarsi appieno: la loro attività dunque, per il suo elevato valore culturale (ricordiamo soprattutto che per merito loro in Irlanda s'è saputo reagire alla colonizzazione musicale americana, restituendo dignità al patrimonio autoctono) e per lo spirito davvero unico che la anima, dovrà essere seguita con sempre più profonda attenzione.

Danielle
Caroli



Da sinistra: Fay, Tubridy, Bell, Caroli, Potts, Moloney, Keane, Mercier

L'informazione come provocazione politica

Jaka Book: le infinite vie del signore

Di nuovo *Comunione e Liberazione*, e questa volta attraverso il suo braccio ideologico secolare, *Jaka Book*. Qualcuno forse penserà a particolari motivi d'odio, o ad un facile esibizionismo sinistrese: niente di tutto questo; il taglio dell'intervento di Alferi e Simonetti esclude nella maniera più assoluta il grido isterico e la pratica dell'esorcismo.

Anzi, invita alla riflessione, all'analisi, allo « smontaggio » puntuale ed eccitante dell'inganno cooperativistico giussariano.

Ed è il momento questo di far luce sulle mistificazioni della bigotteria travestita da ipotesi di liberazione, del terzomondismo alle Mani Tese, dell'anticapitalismo generico e parolaio. Il momento, dicevamo, perché l'attacco ideologico che la Chiesa ed i suoi apparati laici stanno portando alle istituzioni ed alla pratica della « diversità » ha raggiunto fasi di notevole parossismo: si veda l'happening diabolico di San Siro, il rogo di Fo, l'antibortismo militante e così via.

Il disegno comunque appare chiaro: riaffermare il controllo delle « coscienze » sfruttando il particolare periodo di crisi e di paura, evocando i fantasmi della punizione divina, coltivando l'irrazionalismo come pilastro per l'ordine. E riconquistare così lo spazio perduto a livello più direttamente politico.

Proprio per questo pensiamo che la sinistra debba prepararsi a combattere una dura lotta ideologica, a difendere palmo a palmo lo spazio conquistato nella pratica quotidiana smascherando gli attacchi di chi si appropria di certi strumenti culturali per distruggerne il valore dall'interno.

« E io ti darò nelle loro mani, ed essi distruggeranno il tuo bordello, e ti spoglieranno dei tuoi ornamenti... e ti lapideranno con pietre, e ti trafiggeranno con spade, e arderanno le tue case col fuoco ».

(Ezechiele, 16, 39/41)

Introduzione

Parola oscena, scriveva Flaubert. Infatti, come « introdurre » il lettore ai misteri ingloriosi della *Jaka Book* e di *Comunione e Liberazione*? Come denunciare il fallimento ma non per questo meno pericoloso matrimonio fra un « comunismo rozzo » e un « cristianesimo primitivo » che falsifica il primo e se ne frega degli insegnamenti (discutibili) del secondo? Queste note sono una sorta di « critica dell'economia politica dell'oppio » se prendiamo per buona la definizione marxiana della religione come del « sentimento di un mondo senza cuore », di uno stupefacente somministrato al popolo. Critica dell'economia politica della nostalgia se, da laici quali siamo, prendiamo la religione per quello che è: nostalgia di qualcosa che non è mai realmente esistito — Dio — se non dentro la paura della specie umana in formazione. Nostalgia che il potere ha sapientemente mistificato con lo spirito di rivolta contro la banalità della miseria, artefatto con il sangue delle mille insurrezioni stroncate dalla furia omicida della borghesia, la sposa diletta di tutte le religioni, di tutte le superstizioni, di tutte le falsità. Bastano i recenti avvenimenti — per tacere della lunga catena di provocazioni che li precedono —

per mettere a fuoco la necessità di smascherare tutte le infiltrazioni, comprese le più « innocenti », come quella della *Jaka Book*.

La provocazione.

Perché dichiariamo provocatoria l'attività editoriale della *Jaka Book* (J. B.), braccio della propaganda di *Comunione e Liberazione* (C. L.) e di altri inganni ancora? Intendiamoci. Questa provocazione è diretta contro il movimento comunista nel suo insieme e non può essere fatta passare sotto silenzio. Essa è diretta a disgregare l'unità e la coerenza del movimento (operaio) esaltando le contraddizioni interne allo stesso, forzandole nei loro significati critici, dentro le loro corrette concomitanze storiche, falsificandole politicamente nelle intenzioni, nella forma, nei contenuti rivoluzionari. Vediamo, a proposito di ciò, il tema centrale di questa cospirazione: *la questione del soggetto*. In un documento di ristrutturazione della casa editrice, edito nel 1976 (1), leggiamo: « Il nostro interlocutore è un vasto movimento che si sta formando nel nostro paese. Un movimento popolare, anzitutto mosso da dei cristiani, ma non solo di cristiani e per dei cristiani... (La ripresa di un movimento popolare di cristiani e la possibilità del costituirsi in questa società di un grande soggetto popolare, con una storia profonda e con una capacità creativa e di invenzione di società nuova... »). « C'è un altro interlocutore, anche questo un vecchio interlocutore di JB, solo apparentemente molto distante dal primo (sic!). Si tratta di quella che possiamo chiamare la sinistra comunista, i consiglieri, gli stessi anarco-comunisti, ecc.

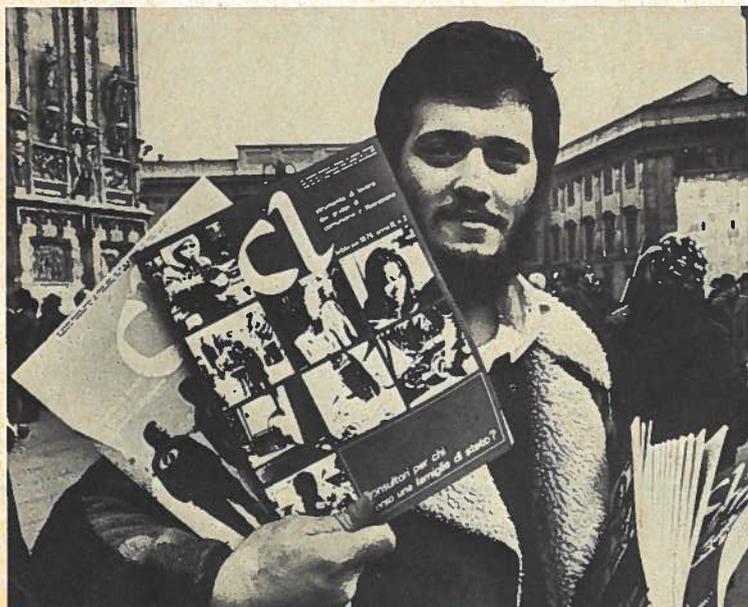
Non sono molti in Italia, o meglio, non si sono accomodati in luoghi di potere o di comunicazione sociale. Ma sono una realtà solida, con una cultura e con la storia più genuina del movimento operaio e contadino alle spalle. Chi ha preso la leadership del movimento operaio li ha censurati, come ha censurato la cultura comunista, il senso del comunismo come il senso di comunitarietà ». (Se non fosse il « senso di comunitarietà » potremmo anche essere d'accordo sulla seconda parte di questa pelosa analisi dei redattori della JB, ma è proprio questa parola — che traduce in modo cristiano la laica comunità di cui parla Marx, la *Gemeinwesen* — dal tedesco, comunità dell'essere n.d.r., che denuncia

alla lettera, questo fare di ogni idea un fascio per i loro idoli). Dunque, astuti o masochisti? Le piazze risuonano ancora dell'esortazione perentoria degli anarchici a impiccare l'ultimo burocrate con le budella dell'ultimo prete (e viceversa) per non ridere d'acchito e poi cercare di capire a cosa mira questa assurda contaminazione cristiano-marxista.

Un aneddoto e qualche punto di discussione.

Usiamo questo aneddoto come introduzione alla sostanza storica dei rapporti fra anarco-comunismo e cristianesimo. Lo abbiamo scelto perché si svolge in Spagna durante la guerra civile (argomento a cui la JB ha dedicato più di un libro) ed è attendibile (Simone Weil, che lo racconta nei suoi *Ecrits historiques et politiques*, ne parla con tristezza, quando già aveva deciso di ritornare sui suoi passi di combattente rivoluzionaria nella *Colonna Durruti*, regredendo verso quel socialismo cristiano che ebbe un effimero quanto modesto successo nella Francia del dopoguerra). Dunque, due anarchici della celebre *Colonna Durruti* avevano catturato due preti. Il primo lo giustiziarono sul posto sotto gli occhi dell'altro. Al secondo, invece, dissero che poteva andare che era libero. Fatto che ebbe dieci passi, gli spararono. I due anarchici ridevano nel raccontare la storia e si meravigliarono molto che la Weil non ridesse con loro davanti a questa esemplare critica pratica della « provvidenza divina ».

D'accordo, non tutti gli anarchici commisero certe « atrocità » ma è vero che, come scrissero i surrealisti nel volantino *Al fuoco* (1931), bastarono solo pochi giorni d'insurrezione perché la folla incendiasse in quasi tutte le città della Spagna chiese, conventi, distruggesse quadri e statue, devastasse uffici e redazioni di giornali cattolici, cacciasse dalla Spagna verso la Francia preti frati e monache, radesse al suolo più di cinquecento edifici religiosi. « Opponendo a tutti i roghi eretti nel passato dal clero spagnolo — prosegue il volantino surrealista — la grande luce materialista delle chiese incendiate, le masse sapranno trovare nei tesori di quelle chiese l'oro necessario per armarsi... ». Che sia questa la comunione d'intenti a cui pensano i redattori della JB quando sposano nella loro chiesa il soggetto cristiano con quello rivoluzionario?



Jaca Book, Comunione e Liberazione, chi paga?

Chi paga? La sinistra extra-parlamentare e buona parte dell'opinione pubblica parla di loro gridando lo slogan: «*via via i servi della CIA!*». Gli slogan, si sa, servono ad affermare verità elementari, come quella che copre, per esempio, con l'insospettabilità la moralità della moglie di Cesare. Con questo non vogliamo assolutamente dire che i soldi vengono dalla CIA, ma che non vengono da dove pretende la JB (e alla lontana CL). Leggiamo la favoletta pubblicata sul catalogo generale del 1975, *Autobiografia di un lavoro editoriale*: «L'amicizia di un pittore americano, un neolaureato in scienze politiche, uno studente di scienze politiche, una ragazza che amava molto il teatro e conosceva le lingue, uno studente di giurisprudenza che verrà in editrice nel tempo libero, e infine un amico del pittore americano che prese in mano la questione amministrativa. Tutto questo iniziò Jaca Book». Nel documento di ristrutturazione del 1976 la favola cambia, ma la sostanza favolistica resta: «Avevamo già detto che si era iniziato con i soldi di un pittore, poi una volta una ricca signora amica, forse ancora amica, forse ancora no, ci aveva dato venti milioni. Poi più nulla, solo un po' di sottoscrizioni, un po' di contributi di soci».

Bene, alle favole personalmente non ci crediamo, né ci crede — a quanto la stessa JB afferma — neanche il *Partito Comunista Italiano* che, a sentir loro, avrebbe promosso una inchiesta di base sui finanziamenti di CL e dunque implicitamente anche sulla JB. Da dove vengano i soldi, comunque e senza pretendere quella serietà che si richiederebbe per scrollarsi di dosso una etichetta come «servi della CIA», serietà — tanto per intenderci — degli anarchici, o delle vecchie cellule comuniste che espongono, un tempo, in una bacheca all'ingresso delle sezioni il conto delle entrate e delle uscite, dicevamo, da dove vengono i soldi è politicamente comprensibile. Per i limiti di questo articolo ci preme comunque sottolineare di più che questa casa editrice è inequivocabilmente il braccio della propaganda di CL, e dunque, ne sottoscrive le responsabilità e le scelte politiche. Sempre in *Autobiografia di un lavoro editoriale* si legge: «Il legame dei membri interni di JB con l'esperienza cristiana da cui erano partiti anziché affievolirsi aumentava, sino a portarli ad avere delle responsabilità e dell'iniziativa in quello che in seguito doveva es-

ZCZC
N. 9
INPOL

''INDAGINE'' DEI COMUNISTI
SU ''COMUNIONE E LIBERAZIONE''

(ASCA) ROMA, 3 LUG. - LA DIREZIONE DEL PCI - SECONDO QUANTO HA APPRESO L'ASCA - HA DISPOSTO, TRAMITE LE SEZIONI ORGANIZZAZIONE DEL PARTITO E DELLA PGCI, UN' ''INDAGINE'' SU ''COMUNIONE E LIBERAZIONE'', ANCHE ALLA LUCE DELL'ATTIVITA' POST-ELETTORALE CHE TALE MOVIMENTO STA SVOLGENDO E DEI RISULTATI CONSEGUITI DAI PROPRI ADERENTI, CANDIDATI NELLE LISTE DC.

LE ''VOCI'' SULLE QUALI SI CHIEDONO INFORMAZIONI SONO: SEDE (COSTO, SPESE GENERALI, ECC.), TIPI DI INIZIATIVE E SETTORI (GIOVANI, UNIVERSITA', FABBRICHE, QUARTIERI), EVENTUALI FINANZIAMENTI E FINANZIATORI, DIRIGENTI (ETA', PROFESSIONE, CORRENTE DI PROVENIENZA, AMICIZIE E PROTEZIONI POLITICHE); RAPPORTO CON GLI AMBIENTI RELIGIOSI LOCALI (VESCOVI, PARROCI, ECC.).

SI TRATTA, IN SOSTANZA, DI UNA VERA E PROPRIA ''SCHEDATURA'', RESASI NECESSARIA, A GIUDIZIO DEI DIRIGENTI DI VIA DELLE BOTTEGHE OSCURE, DAL CRESCENTE SUCCESSO CHE IL MOVIMENTO OTTIENE TRA I GIOVANI; SUCCESSO CHE AVREBBE PORTATO MOLTI VOTI GIOVANILI ALLA DC, MODIFICANDO COSI' NOTEVOLMENTE LE PREVISIONI PRE-ELETTORALI. -(ASCA)

H 1956/SR/GP/DF
NNNN

Le notizie diffuse dall'agenzia di stampa Asca e smentite dal PCI ha trovato conferma in una serie di ammissioni di vari esponenti del partito.

Comunione e Liberazione invita chiunque non collabora all'inchiesta e denuncia all'opinione pubblica la logica poliziesca ed inquisitoria di questa iniziativa.

Il volantino CL sullo «spionaggio» del PCI

sere conosciuto come il movimento di Comunione e Liberazione». Del resto, CL che edita e distribuisce anche in proprio le sue pubblicazioni, tramite la JB distribuisce alcuni documenti sotto la sigla CLED (Comunione e Liberazione Edizioni), ancora, tutti i volumi della JB — salvo alcuni e solo all'inizio sono accompagnati da «note di edizione» che riflettono le posizioni di CL. Esse sono per la gran parte anonime, altre segnate con sigle o per esteso, e guarda caso sono sempre nomi e sigle di «militanti» di CL. La provocazione politica della JB passa anche per queste «note di edizione», vediamo un esempio. Nel recentissimo volume di Maurice Brinton, *I bolscevici e il controllo operaio* nella nota che lo accompagna è scritto: «Da dieci anni un gruppo di cristiani fa delle pagine di questi editoriali... una appassionata difesa dell'istanza comunista», e prosegue velenosamente, «da sempre abbiamo considerato il Partito Comunista Italiano traditore dell'esperienza comunista». Per concludere con il vero obiettivo di questa sistematica provocazione, l'obiettivo di assimilare la «passione comunista» (nel senso in cui ne parlava Bordiga), al «senso cristiano della vita». Tutto condito con una prosa «marx cristiana» che ha lavato i panni in Freud... Eccone un passo capitale: «La reificazione della vita quotidiana, in altri termini, oramai reale e non solo formale del capitale e-

spropriano l'uomo dalla stessa possibilità di desiderare». Basta scrostare questo kaffiano desiderio di diventare un indiano per vedere raffiorare quello «sperare» della vecchia prosa integralista (2). Ancora, «da dieci anni un gruppo di cristiani, ecc...», la falsità, come è noto, è un aspetto della cultura religiosa essa protegge il «culto» e la «cultura» dall'impudimento veloce, e protegge i misteri della mano destra dall'ingenuità della mano sinistra, ingenuità *gauche*, goffa, come tradisce la lingua francese. Un ex-boss di CL, Giacomo Contri, assunto alle glorie letterarie grazie alla traduzione italiana degli scritti di Lacan, in un articolo del 1972 su *Communio* (manco a dirlo una pubblicazione della JB) scrive: «... noi siamo fedeli al principio che non c'è simmetria fra cristianesimo e qualcosa d'altro che si assuma come interlocutore: cristianesimo e scienza, e marxismo, e psicanalisi. Questi non sono dei problemi ma degli equivoci».

Ecco, il marxismo è un equivoco, su questo equivoco bisogna innescare la provocazione: il disegno del braccio della propaganda di CL non poteva essere più chiaro. Altro che «appassionata difesa dell'istanza comunista!».

Perché «comunione» e cosa c'entra questo disgustoso concetto con il senso comunitario e comunista della marxiana Gemeinwesen?

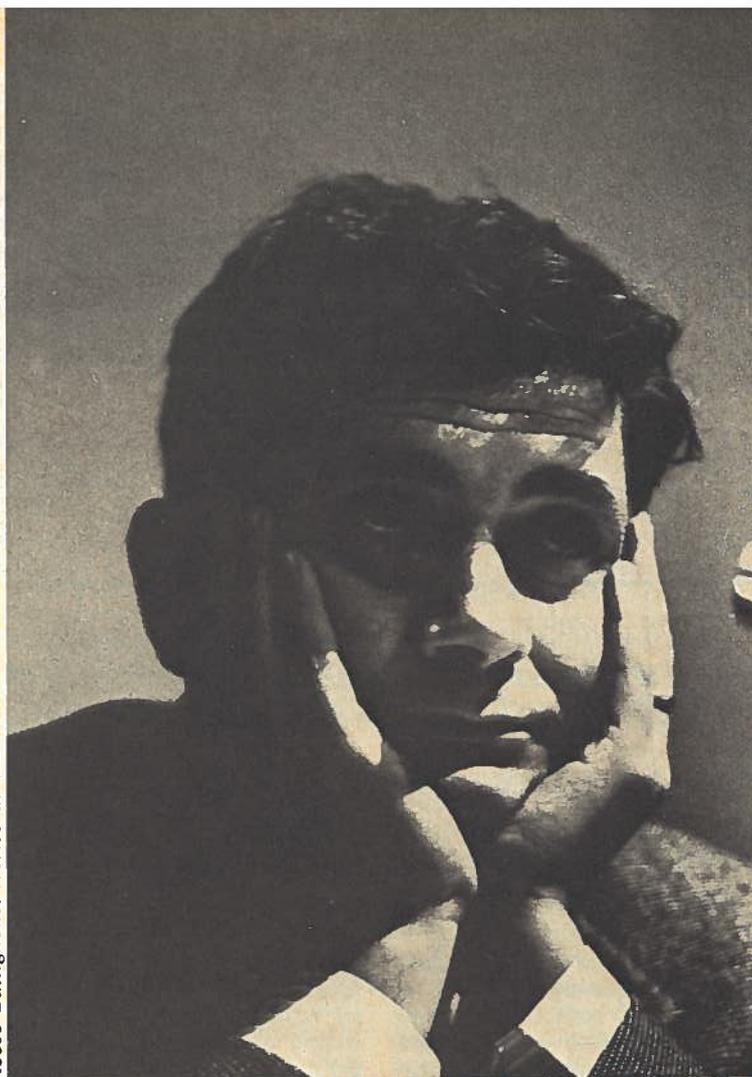
Scrive Luigi Giussani in Co-

munione e Liberazione (JB, 1976): «E' verso il 1969 che comincia a prevalere nel nostro linguaggio... la parola comunione sulla parola comunità», e sottolinea: «Non si tratta ovviamente di una pura questione di termini, ma di concetti... essa indica, infatti, la radice genetica e il valore ontologico dell'associarsi cristiano... mentre a causa della sua natura derivata il concetto di comunità può essere spunto di interpretazioni distorte». Tutto ciò, naturalmente, non costituisce un ostacolo (ideologico) alla pubblicazione del libro di Jacques Camatte, *Comunità e comunismo in Russia* anzi! (Per chi non lo conosce Camatte è stato fino a pochi anni fa membro del Partito comunista internazionale, ed è direttore di *Invariance*). Ma questo per JB non conta, nella famigerata «nota di redazione» a Camatte, messa a punto da R. B. (Renzo Buttiglione, teorico di CL), in cui vengono riassunte le critiche di *Invariance* alla società del dominio, si cerca allo stesso tempo di risolvere la «comunione» dei cristiani nella marxiana *Gemeinwesen* (la comunità realizzata dall'uomo che ha abolito le forme del capitale) e fare della Chiesa (da sempre riconosciuta come la paladina dell'ordine gerarchico, che delira dalla sua fondazione sulle forme del dominio teocratico, il senso «ontologico dell'associarsi cristiano», come dice il Giussani!) il luogo di risoluzione della storia. Questo disegno che il Buttiglione accenna nella scheda a Camatte è detto in chiaro e in tondo in un altro suo testo su *Communio* (n. 27) in cui scrive: «La chiesa potrebbe — e il condizionale non inganni — diventare uno... forse il principale di questi luoghi di comunicazione libera da dominio nei quali si venga prefigurando una società razionale dal punto di vista della felicità degli individui». Le quattordici righe in cui Camatte riassume e fa proprie le posizioni di Marx secondo le quali l'essere umano è il vero *Gemeinwesen* dell'uomo contro ogni chiesa e contro ogni sedicente vera o falsa comunione è una precisazione che lascia il tempo che trova di fronte a questo disegno cospirativo. Che dire? Il capitale pervenuto alla fase di dominio reale realizza in questo «cristianesimo moderno» (qualunque siano le sue intenzioni) la forma religiosa più corrispondente ai suoi obiettivi (3).

La loro cultura e la nostra. Provocazione e ridicolo.

Scrive ancora il Giussani nel lavoro già citato a proposito del senso religioso. «Sarebbe inte-

ressante fare delle ricerche per studiare quali danni e deviazioni derivano da tale repressione alla psiche dell'uomo moderno ». Repressione, cioè, del « senso religioso »: desiderio umano oggi radicalmente oppresso, come insinuano. E se provassimo a fare il contrario? Marx ha già dimostrato, del resto, come l'eccesso di « senso religioso » è proprio nel mondo delle merci, e della natura intima del loro carattere di feticcio, mondo giunto al suo stadio più oppressivo. Giussani prosegue: « Credo che oggi anche da altre parti ci sia consenso su quella critica al concetto illuministico borghese di cultura che vent'anni or sono facevamo praticamente solo noi ». A parte la falsità di questa osservazione, che cos'è la « cultura » per il Giussani e di conseguenza per CL? « E' lo svegliarsi — scrive — di una riflessione critica e sistematica attuata a partire da un fattore determinante; questo fattore è per noi un avvenimento esistenzialmente e storicamente decisivo, che riconosciamo come chiave di volta di tutta la realtà, come principio unificante di tutta quanta l'avventura conoscitiva dell'uomo. Il fattore determinante, genetico, di una cultura cristiana è dunque Cristo ». L'unica cultura per CL, come si vede, è quella in Cristo. Ma che cosa c'entra tutto questo con il comunismo di sinistra? Povero Ravachol con il suo « bon dieu dans la merde! » Né dio, né padroni è da sempre il grido di guerra e di amore dell'« interlocutore » tanto amato dalla JB, e proprio sotto le bandiere di questo slogan che i miliziani di cui parla la Weil, gli anarchici e i rivoluzionari del « comunismo di sinistra » nel 1936 sul Cerro di Los Angeles in Spagna si riprendevano i tesori terreni di cui il cielo dei cristiani li aveva espropriati con l'inganno. Scrive Rocco Buttiglione nella prefazione a *Il crollo del capitalismo* di Grossman: La lotta per « una migliore condizione umana » chiede di essere sorretta « non più semplicemente da una critica dell'economia politica in senso ristretto, ma da una più comprensiva teoria critica della società ». « Dobbiamo ripeterci! Neppure una nuova teoria critica della società può sottrarsi al presupposto marxiano di ogni critica e cioè di una critica capace di dissolvere l'impostura religiosa. Gli intellettuali della JB fanno finta d'ignorare o di non ricordare tutto questo, ma la teoria critica della società è intimamente legata alla critica dell'economia politica, e questa critica non ha alcun fondamento reale se non parte dal pre-



Rocco Buttiglione, teorico di CL

supposto stesso di ogni critica, la critica della religione (4). E' bene, a questo punto, che costoro se lo ficchino in testa: senza la critica alla religione la critica della merce di Marx non sarebbe mai nata! (Critica che secoli di teologia e di « carità e po-

vertà cristiana » non sono neppure lontanamente riuscite ad abbozzare). Allora? Saper vivere è saper lottare senza arretrare di un pollice nella propria lotta contro le abiezioni di tutte le religioni e di tutti i loro prodotti.



Note:

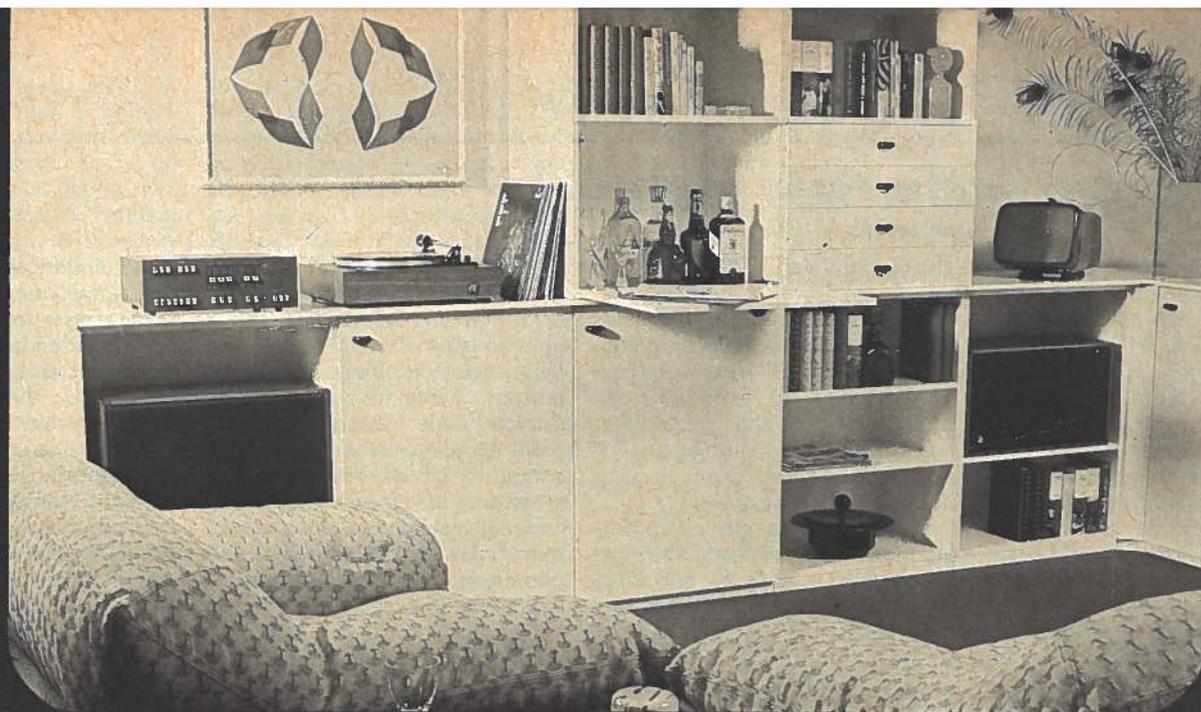
1) *Parte seconda, capitolo primo*, Milano, 1976, p. 10/11. Questa presunzione politica sul soggetto comunista è brutalmente messa da parte quando « si fa sul serio ». Gianfranco Dalmasso nel suo pamphlet, *Il pensiero in gabbia*, JB, Milano, 1977, p. 60, scrive: « Il soggetto cristiano non si costituisce in una tensione e tanto meno in una dialettica (sic!), ma si costituisce come posto, se mai viene teso. Tale soggetto in altri termini non coincide né col soggetto idealista auto-nomo e auto-co-sciente, né col soggetto prodotto dal materialismo dialettico... ». (E qui, per carità cristiana, lasciamo correre questo materialismo dialettico che produce soggetti, come la macchina capitale produce rapporti umani mediati dalle sue leggi e dai suoi oggetti).

2) Al primo luccicare di chiavi inglesi operaie, però, questa difesa dell'istanza comunista diventa subito livore: « Esiste da lungo tempo nel paese una offensiva senza esclusione di colpi di forze radical-laiciste e marxiste per emarginare ogni forma di cultura cristiana ed imporre una gregaria egemonia ideologica sull'intero paese ». (Giancarlo Rovati), « Le calunnie dei giornali spianano la strada all'intolleranza e alla violenza », CL, gennaio '77.

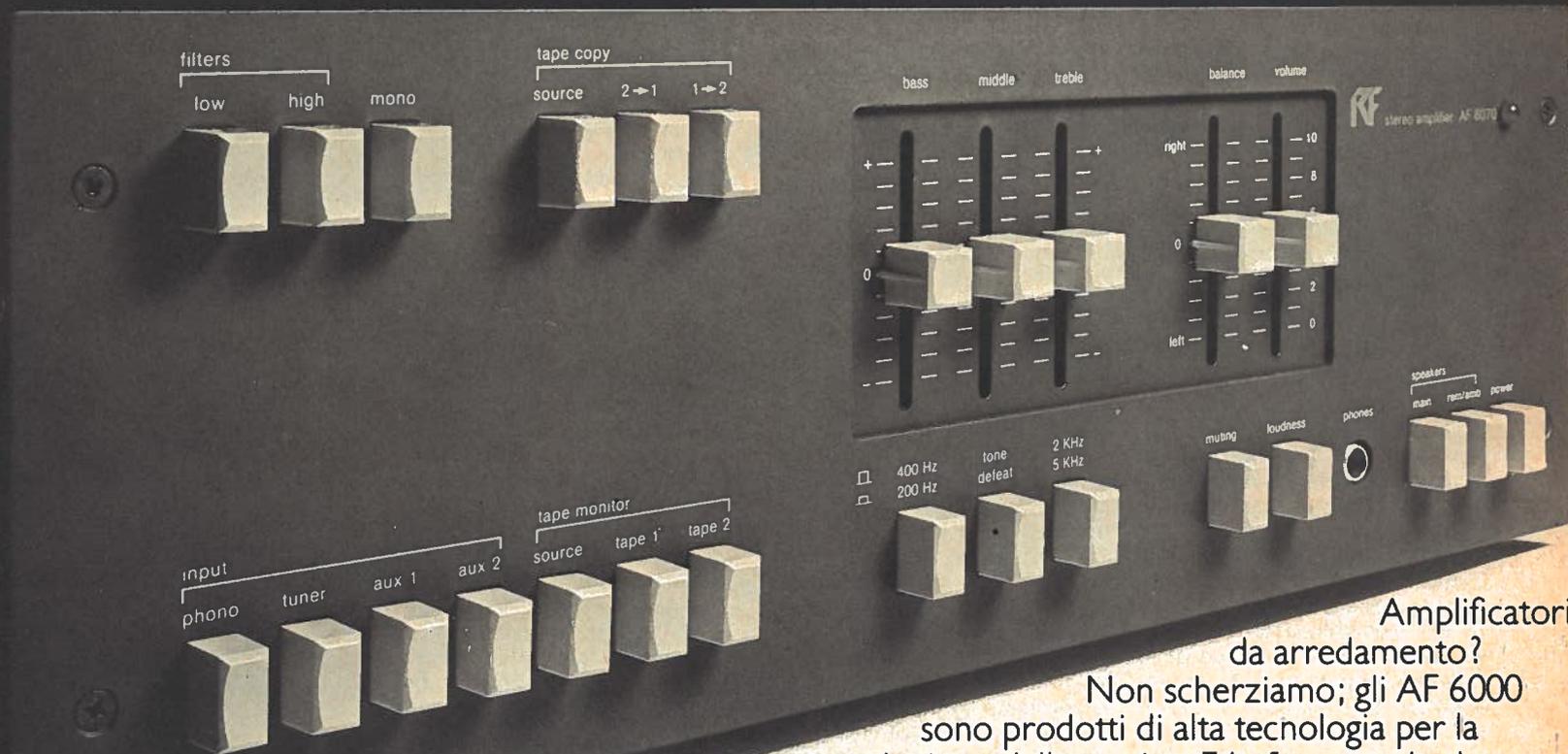
3) « La religione, come la famiglia, lo stato, la morale e l'arte, non sono che modi particolari della produzione e cadono sotto la sua legge universale ». (Karl Marx, *Manoscritti economici-filosofici del '44*).

4) Sottrarsi alla critica della religione spalanca le porte al ridicolo. Il recente pamphlet della JB, *Mezzogiorno di vuoto*, a cura di Lion Vela e Dora Demàs, costituisce l'esempio più vistoso di come i « cristiani » che partono dal nulla arrivano prima o poi inevitabilmente alla miseria. La questione riguarderebbe esclusivamente questi signori se non tentassero, con un sedicente gergo comunista, una critica infantile, ma per questo non meno odiosa, alla sinistra, fingendo di mirare al cuore del sistema capitalista. Questi signori, poi, si lamentano se qualche volta, un compagno più incalzato degli altri, gli bruciaccia una sede o qualche arredo più o meno mistico!

Paquale Alfery	Gianni Emilia Simonetti
----------------	-------------------------



SERIE AF6000* gli amplificatori che «legano» con ogni arredamento



Amplificatori da arredamento? Non scherziamo; gli AF 6000 sono prodotti di alta tecnologia per la riproduzione della musica. E lo fanno molto bene. Ma quando li portate a casa diventano anche oggetti che non debbono fare a pugni col vostro arredamento. Per questo abbiamo adottato una linea semplice, comandi disposti con logica, colori caldi.

Portateli a casa, troverete subito come sistemarli, noi pensiamo anche a questo quando progettiamo un amplificatore o una cassa.

* AF 6070 (35+35 W) AF 6120 (60+60 W) AF 6180 (90+90 W) AF 6240 (120+120 W)



Tecnologie alternative

quale vento soffia sui mulini ?

E' appena uscito un libro, in Inghilterra, che ci piacerebbe veder pubblicato in Italia, e al più presto, magari in edizione economica, anche se è facile pronosticare fin d'ora il tono tra l'apocalittico ed il festoso delle accoglienze. Giusto per allontanare la concretezza dei problemi tirati in ballo: i trascinatori della cultura ufficiale esibendo un tranquillo e sospirato « non possumus », i freaks (freaks?) dell'ultima giornata ecologica contro la fabbricazione della centrale nucleare di Montalto di Castro danzando allegramente in circolo prima di tornare a far gli indiani (ma non metropolitani) tra le quattro mura di casa. Eppure ci sarebbero tutti gli elementi, in queste poche pagine, per risvegliare l'interesse anche del più ottuso conformista. E proprio perchè l'Italia è in crisi, l'economia langue, la disoccupazione avanza, l'agricoltura non esiste... e chi più ne ha più ne metta. Lo diciamo senza cedere ad inutili entusiasmi, ma con la consapevolezza che di teste ne aprirebbero le parole ambiziose che viaggiano sul sogno utopico della « tecnologia radicale ».

Radical Technology, questo è il titolo del libro, raccoglie infatti una enorme quantità di notizie attorno ai centomila problemi che riguardano il cosiddetto universo tecnologico, ma nella prospettiva di leggerne le caratteristiche in modo molto spesso rovesciato. Il testo spazia così dal campo dell'alimentazione a quello dell'energia, dall'uso di materiali alle tecniche di costruzione degli edifici, dal nodo mediologico alla progettazione di centri perfettamente autogestibili « in solitudine », abbozzando l'ipotesi di una nuova linea d'intervento nel rapporto uomo-tecnica. Insomma, dietro le infinite e puntualissime dimostrazioni sull'ingabbiamento dell'energia solare o sullo sviluppo delle colture idroponiche, ci sta un concetto ben preciso...: « noi vogliamo esprimere un ideale di organizzazione tecnologica che faccia parte di un più vasto movimento per la creazione di una nuova forma di società; ma nello stesso tempo crediamo che sia importante la tecnologia stessa, non solo chi la controlla — che in altre parole significa: devono cambiare non solo i rapporti di produzione, ma anche i mezzi stessi affinché si possa raggiungere una società più

giusta e più stabile » scrivono gli autori del libro.

Una società diversa a partire da diversi rapporti di produzione, ma anche differenti pratiche produttive — il tutto in poco probabili comunità decentrate, autosufficienti ed autogestite secondo la migliore etica di certo utopismo anarchico —.

Ma qui siamo già oltre; fermiamoci all'ipotesi generale: una diversa società — socialista — necessita anche di una tecnologia che sia « altra » rispetto a quella in uso nei luoghi egemonizzati dal capitale? Non c'è dubbio, vorremmo rispondere, ma sappiamo che affrontare questo nodo implica toccare almeno quattro o cinque problemi tra i più fondamentali del marxismo contemporaneo; limitiamoci a dire, perciò, che ci convincono poco i discorsi tatticamente opportunistici capaci di scindere « l'uso » negativo che di certe tecnologie farebbe il capitale, dall'uso positivo che se ne potrebbe invece fare in una società diversa. Come dire: sostituiamo il segno davanti alla cifra « energia nucleare » ed immediatamente cambierà anche il valore di questa. Ipotesi affascinante, ma che non tiene conto del fatto che la dimensione energetica attuale, proprio perchè legata direttamente allo sviluppo capitalistico, contiene all'interno una potenzialità negativa ineliminabile. In altre parole, non è un caso se certa storia del mondo occidentale (e della scienza occidentale) ha portato alla scoperta della fissione dell'atomo, che per se stessa, lo ripetiamo, non è per niente neutra.

Il problema si amplia, arriva a toccare momenti e luoghi che non avremmo mai pensato, e in qualche modo ci mette alle corde perchè non lascia vie d'uscita facilmente raggiungibili. Testimonianza esplicita di questa contraddizione — l'uso di tecnologie « dure » accanto a quello di tecnologie « morbide » — la troviamo nella Cina Popolare, dove appunto convivono due dimensioni completamente diverse del rapporto uomo-tecnica e dove si sperimenta, per certi versi, una possibilità d'« accordo » tra i due momenti tecnologici. Ma molto dipende, com'è ovvio, da quel che succederà altrove...

Intanto: l'ipotesi della *Tecnologia Radicale*, interessante solo se svincolata da un falso ideale romantico di ritorno ad un'improprio « società contadina »

si può dire discenda direttamente dalla constatazione di una crisi: quella del sistema sociopolitico scaturito dallo sviluppo della società occidentale. In altri termini, l'idea di una diversa pratica della tecnologia nasce dalla convergenza di almeno tre o quattro istanze fondamentali: la critica al sistema industriale capitalistico così come si è venuto articolando nell'ultimo trentennio e la totale assenza di fiducia in una sua possibile « umanizzazione », i dislivelli che ha procurato la famigerata strada del « progresso » (vedi la cronica povertà dei paesi del terzo mondo), la progressiva insorgenza del problema ecologico ed infine la delusione costante per il mito del ventesimo secolo, cioè la scienza. Tutto questo legato alla paura strisciante di un apocalittico ritorno al medio evo, o quanto meno di una rigenerazione purificatrice dei mali del mondo.

Ecco allora che certa « contro-cultura » anglosassone, appropriatasi del sogno utopico della liberazione umana, porta alle estreme conseguenze il discorso sulla società industriale distruggendo contemporaneamente tutta una serie di mitologie, la più importante delle quali ha sempre fondato molte ipotesi di consumismo: cioè che esistessero due pesi e due misure, e che l'industria pesante dell'URSS poniamo, fosse profondamente « diversa » da quella costruita sulle rive del Michigan. Che si potesse tranquillamente distinguere, in altre parole, tra l'oggetto e l'uso che se ne fa. Non a caso qualcuno proponeva, anni addietro, di dipingere di rosso i batteri coltivati scientificamente sulle rive del Baltico, affinché si potesse riconoscere la loro intrinseca diversità da quelli capitalisti americani.

Stiamo schematizzando, è ovvio, e non pretendiamo certo d'arrivare al fondo del discorso, ma quello che ci piace è farli questi discorsi, anche se imprecisi, anche se appena abbozzati.

Dunque: *Tecnologia Radicale*, da dove questa definizione? Torniamo al testo... « R. T. è un termine molto vago che abbiamo deciso di usare perchè, avendo accantonato titoli come *Moulin Rouge* o *Biciclette degli Dei ecc.*, non abbiamo saputo pensare un titolo migliore. Per lungo tempo ci siamo riferiti al libro come al Testo della *Tecnologia Alternativa* — o A. T.,

come è conosciuta in commercio — ma questo termine ci pareva essere troppo associato a prodotti di tipo dichiaratamente commerciale per risultare significativo... Noi abbiamo adottato la parola *radicale* con molta diffidenza, anche perchè molti materiali del libro sono puramente tecnici, e non a contenuto politico. Ma altre definizioni politiche o non erano comprensibili o potevano dare adito a fraintendimenti... *Tecnologia Radicale*, dunque, perchè non c'era niente di meglio come « etichetta ».

Dietro questa formula si nascondono domande inquietanti, illusioni segrete, speranze. Ma



non vogliamo in alcun modo lasciar aperta la strada a possibili operazioni di recupero fantasiamente hippesco. Se è necessaria infatti una lucida consapevolezza sull'attuale rapporto uomo-tecnologia, è altrettanto indispensabile aver chiaro che il problema della trasformazione tecnologica implica e prevede una risistemazione molto generale del sistema. Non crediamo insomma al motto « Fatevi il vostro mulino a vento e sarete felici » né alle facili illusioni sull'utilizzazione domestica dell'energia solare; certo, sono cose possibili — usare il vento e il sole vogliamo dire — ma ciò non può essere in alcun modo scisso dalla più ampia strutturazione sociale del sistema altrimenti si rischia di ripetere, capovolgendo i termini, lo stesso errore di quanti hanno sem-

pre pensato che l'elettrificazione fosse l'anima del socialismo. Diciamo quindi che la capacità di coinvolgimento di questo tipo di discorso deve esser valutata per quello che risulta effettivamente, e soprattutto che non si può perder di vista il necessario straniamento della materia.

In altre parole, GONG affronta il dibattito — castrato in Italia, almeno questo lo si vuol dire! — senza alcuna prevenzione e senza alcun mito da difendere, ma con la consapevolezza che le parole spese attorno a questo gioco per « ingegneri » avranno sicuramente un risultato fruttuoso. Se non altro smuovendo un po' le acque stagnanti del conformismo.

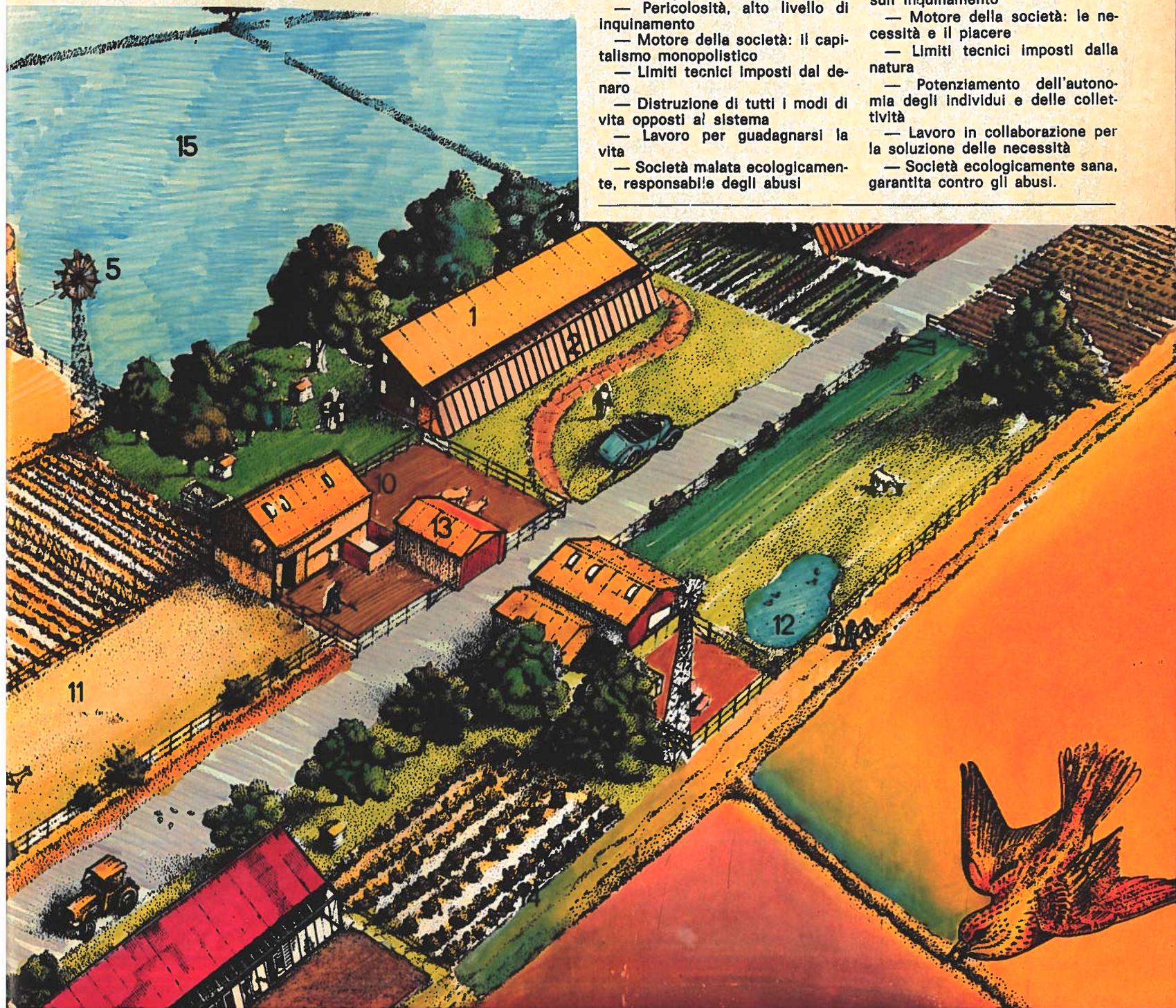
Fabrizio
Carlini

TECNOLOGIA PESANTE

- Rinforzano il sistema e gli danno continuità
- Mettono le basi di una società tecnoburocratica
- Incrementano la centralizzazione a tutti i livelli
- Esigono grandi investimenti di capitali
- Sono controllate e gestite dai grandi monopoli
- Aumentano la dipendenza degli individui dal sistema
- Stimolano la competitività e l'individualismo
- Subordinano il lavoro all'egemonia del capitale
- Massima specializzazione
- Possono essere comprese solo dai tecnici addestrati per quel fine
- Scienza in mano degli specialisti, separata dalla cultura
- Aumentano le scissioni tra dirigenti e esecutori, città campagna, uomo donna, lavoro intellettuale manuale, istruzione vita, lavoro gioco, disciplina spontaneità, creatività produzione ecc.
- Pericolosità, alto livello di inquinamento
- Motore della società: il capitalismo monopolistico
- Limiti tecnici imposti dal denaro
- Distruzione di tutti i modi di vita opposti al sistema
- Lavoro per guadagnarsi la vita
- Società malata ecologicamente, responsabile degli abusi

TECNOLOGIA MORBIDA

- Turbano il buon funzionamento del sistema attuale
- Mettono le basi di una società autogestita
- Favoriscono la decentralizzazione
- Esigono investimenti di lavoro e di conoscenze
- Sono controllate e utilizzate dalle collettività locali
- Creano dipendenza del sistema rispetto alle necessità degli individui
- Stimolano il mutuo appoggio e la solidarietà
- Economia e lavoro sono in funzione dell'uomo e non al contrario
- Minima specializzazione
- Possono essere comprese e gestite da tutti
- Scienza integrata alla cultura e praticata da tutti
- Tendono a sopprimere queste dualità contribuendo alla piena realizzazione dell'individuo
- Nessuna pericolosità, e nessun inquinamento
- Motore della società: le necessità e il piacere
- Limiti tecnici imposti dalla natura
- Potenziamento dell'autonomia degli individui e delle collettività
- Lavoro in collaborazione per la soluzione delle necessità
- Società ecologicamente sana, garantita contro gli abusi.





LE BALLATE DI ASTRALO

L'ALTERNATIVA RIPETITIVA



HUA! ECCOLA FINALMENTE SONO ARRIVATO. A QUESTO PUNTO SPERIAMO CHE NON PIOVA SOPRA QUESTA FESTA DELLA PRIMAVERA E SOPRATTUTTO SU DI ME!



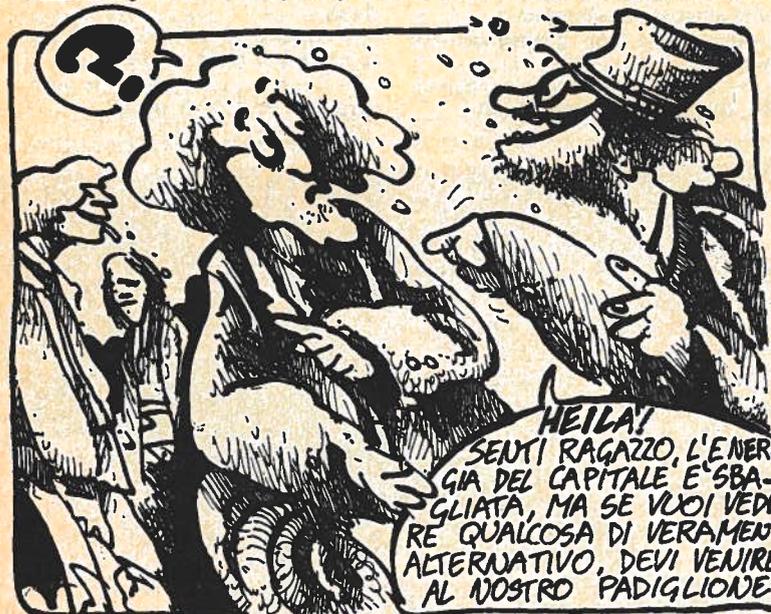
SEMBRA CI SIA GENTE SIMPATICA...

CONTRO LE SCORIE ATOMICHE!

GLORACCE AL CLERO!!

NO! ALLA PROLIFERAZIONE DELLE NUOVE DI PIOSAVVA!

BASTA ALLO SPRECO CHE CI UCCIDE CON ENERGIA



HEILA! SEI UN RAGAZZO, L'ENERGIA DEL CAPITALE E' SBAGLIATA, MA SE VUOI VEDERE QUALCOSA DI VERAMENTE ALTERNATIVO, DEVI VENIRE AL NOSTRO PADIGLIONE!



QUESTI RAGAZZI SONO SIMPATICI, MA NON HANNO MOLTA TECNICA. DA ENTRA DA N.O.I.

MOSTRA FESTIVAL

NUOVA ENERGIA

ENTRATE AVANTI!

SI MOSTRANO DELL'ENERGIA ALTERNATIVA

CHE SBALLATO... BE' MAGARI E' INTERESSANTE O DIVERTENTE...



LA N.O.I. s.p.a. NON RIFIUTA IL VECCHIO MA LO SUPERA! ED ECCO I MOTORI AD ENERGIA SOLARE, STELLARE E DEL CERCHIO...

VIGLIACCA!!

Tecnologie alternative sfilano i testimoni



Intervista a JOHN TODD

John Todd canadese, laureato in psicologia e etnologia, è tra i fondatori del New Alchemy Institute. Il NWI è uno dei più importanti centri, in America, per gli esperimenti di diversa utilizzazione delle energie, del riutilizzo dei rifiuti, dell'agricoltura.

G.: Come nasce la tua esperienza, cioè da quali esigenze o scoperte cominci ad interessarti alla tecnologia radicale?

JT.: Posso focalizzare un avvenimento che è stato decisivo per determinare la mia svolta esistenziale e scientifica. Era attorno al '68, ero impegnato a studiare gli effetti diretti dell'attività dell'uomo sull'ambiente. Sperimentalmente, lavoravamo sulle diverse forme di condizione stressante (stress) presso animali acquatici. Scopriamo livelli di organizzazione sociale finora sconosciuti e considerati solo negli uccelli e nei mammiferi. Per venire al punto, controllavamo gli effetti del DDT, del petrolio, dei rifiuti sui pesci. E, amaramente constatammo quali modificazioni portava la degradazione dell'ambiente condotta dall'uomo. Così partiti da un elenco di tre o quattro stress arrivammo ad elencare per il mondo reale centinaia e centinaia di differenti tipi di stress. Questo studio ci creò un senso di panico e di angoscia. E' da questa esperienza che cominciai a pensare ad un diverso rapporto tra uomo e natura, ad una scienza meno distaccata dalla gente e capace di raddrizzare l'equilibrio che ci permette di vivere.

La prima possibilità per materializzare questo discorso fu la creazione di un centro di ricerche nel Sud della California con l'aiuto di certe fondazioni private, ma non se ne fece niente perché gli interessi politici dei finanziatori non si accordavano con i nostri (continuavano a ripeterci: « Non potete cambiare la società, potete solo farla meglio »). Allora, pensammo che era inutile creare solo un centro di studi, bisognava superare la barriera accademica per produrre una diversa struttura. E, giungemmo a pensare la creazione di un villaggio inteso a ristrutturare e a ricreare un approccio al vivere « naturale ». Quindi, creammo il New Alchemy Institute a Cap Cod, con gli intenti di cercare soluzioni che pos-

sono essere utilizzate da individui o da piccoli gruppi che vogliono un mondo più vivibile... Fra i nostri maggiori interessi sono la creazione di diverse forme ecologicamente sane di energie, agricoltura, abitazioni che possono permettere una rivitalizzazione e una ripopolazione della campagna. Implicita in questa dichiarazione sta il concetto di comunità autosufficiente, che coltiva il proprio cibo che cattura la propria energia e riutilizza i propri rifiuti.

G.: Concretamente, come si sviluppa la vostra attività?

JT.: Sono tre i campi sui quali si muove la nostra ricerca: Backyard Fishfarm Project, i fertilizzanti e le piante d'accompagnamento. Il Backyard Project ha lo scopo di produrre proteine nutrienti e appetibili per comunità o famiglie con costo zero. Si basa sulla tilapia, un pesce d'origine africana, che coltivato in stagni appositi viene nutrito semplicemente con rifiuti vegetali e vari insetti. La seconda attività ha lo scopo di trovare dei concimi geneticamente capaci a resistere ad insetti pestilenziali. La terza attività è incentrata sulle piante di accompagnamento che sostituiscono molto bene gli insetticidi. Infatti, diversi insetti fuggono gli odori di certe piante, quindi, queste piante vengono disposte accanto a quelle che devono essere protette. E, poi abbiamo generatori d'energia a vento, pompe ad acqua, facciamo esperimenti su piante, in più pubblichiamo libri, riviste e pamphlets.



Intervista a SIETZ LEEFLANG

Sietz Leeftang, olandese, dopo dieci anni di giornalismo, in qualità di corrispondente scientifico presso il quotidiano Algemeen Handelsblad, sentiva da tempo la necessità di concretizzare qualcosa. Contemporaneamente, andava vincendosi che la concentrazione urbana e la tecnologia dura, con le loro forti richieste di capitali e di materie prime erano i guai che stanno alle radici della nostra civiltà. Nel '72 a Bostel comincia a realizzare una piccola fattoria che si trasformerà, poi nel Projekt de Kleine Aarde (Progetto della Piccola Terra).

G.: Che attività svolgete principalmente nel vostro centro?

SL.: Sostanzialmente, due: una d'istruzione e di divulgazione delle nuove tecniche e l'altra produzione vera e propria.

G.: La vostra attenzione è rivolta soprattutto all'agricoltura?

SL.: Sì, certo, crediamo che questa « altra » tecnologia deve

basarsi sull'agricoltura, perché (l'agricoltura) deve ritrovare il suo posto primario, nelle attività dell'uomo, che il capitalismo gli ha tolto indebitamente. Il nostro sistema di coltivazione è parzialmente bio-dinamico: piantiamo secondo le fasi della luna, non usiamo fertilizzanti chimici, utilizziamo le piante di accompagnamento. Riusciamo a produrre numerosi prodotti naturali e fertilizzanti organici che vendiamo alle cooperative in città. Ma non facciamo solo agricoltura: creiamo abitazioni alternative, utilizziamo le energie naturali. Per esempio, abbiamo messo a punto un aereogeneratore a molte lame, che sfrutta la forza del vento anche a basse velocità; abbiamo costruito con successo una casa a riscaldamento solare; abbiamo approntato strutture abitative più adatte alle esigenze dell'uomo.

G.: Il vostro progetto sembra che vada molto bene da come ne parli, e da quanto ho visto ed ho letto, e... viene persino finanziato dal Governo. E' vero tutto questo?

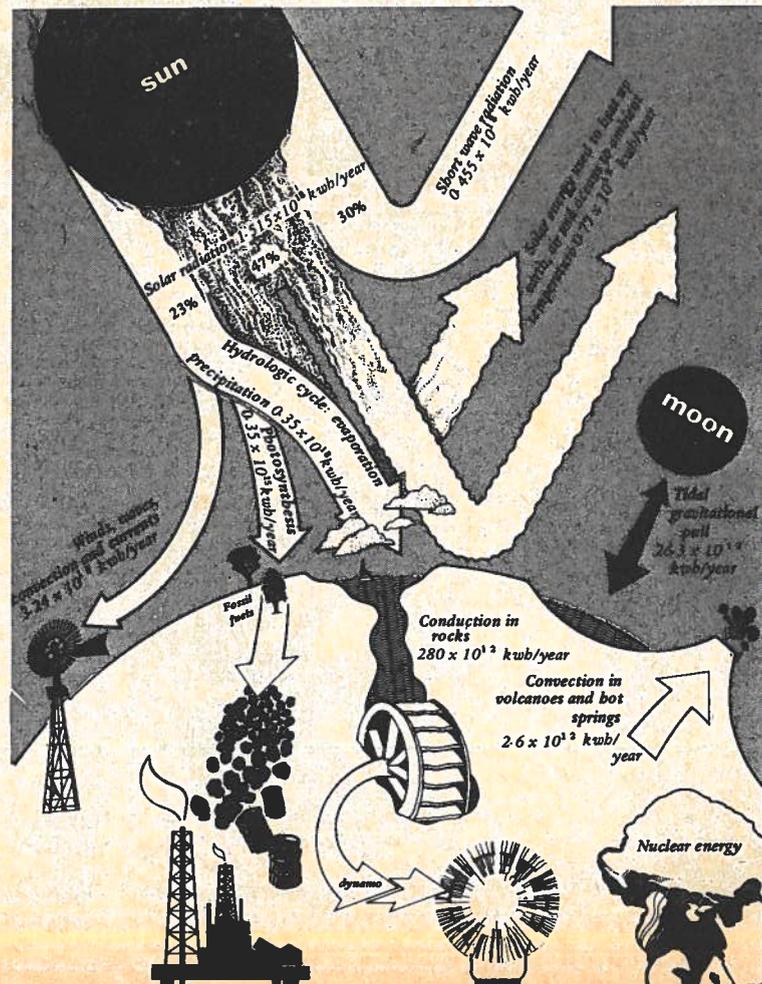
SL.: Sì, abbiamo avuto molta fortuna e molta buona volontà all'inizio questo ci ha permesso di mettere in piedi una struttura che ora comincia a camminare da sola. Per i finanziamenti, personalmente ho versato tutti i miei capitali, poi sono venuti i contributi di molti simpatizzanti e... è arrivato il contributo del Ministero della Cultura. Ora, sembra che anche il Ministero per la Salute e l'Ambiente sia interessato a finanziarci. Comunque, attualmente fare andare avanti il progetto ci costa 150.000 fiorini all'anno (50 milioni di lire italiane circa ndr).

G.: Non pensi che il troppo denaro, l'interesse del Governo e delle multinazionali possano reinserire il fenomeno all'interno dello sviluppo della società capitalistica?

SL.: Innanzitutto, non credo che la Shell, la Philips, la Univever o chi per esso possano e vogliano produrre queste tecniche, questi mezzi a livelli di massa. Anche se so che qualcheduno di questi gruppi si è già interessato al fenomeno (per esempio, la Philips ha prodotto una casa con sistema di riciclaggio dei rifiuti, ha costruito aereogeneratori Dunlite), credo che debbano seguire le leggi naturali. In ogni caso, ben venga la diffusione delle utilizzazioni più umane e più equilibrate delle energie, dell'agricoltura (anche attraverso le multinazionali).

G.: Avete delle forze politiche che vi appoggiano o con le quali avete dei rapporti?

SL.: E' soprattutto il partito radicale, un piccolo partito progressista, che s'interessa alla nostra attività e ci dà una mano. Il partito socialista non credo sia realmente interessato ad aiutarci perché troppo centralista e poco aperto alle nuove iniziative.





Intervista a DAVE ELLIOTT

Dave Elliott è redattore della rivista Undercurrents, la prima in Europa a trattare di « Scienza radicale e tecnologia popolare ». Laureato in fisica, da anni conduce un proficuo lavoro di informazione e di ricerca nel campo della tecnologia radicale.

G.: Vuoi spiegarci come è nato il movimento della tecnologia radicale in Gran Bretagna?

DE.: Nel '68, alcuni studenti della facoltà di architettura cominciarono a criticare il sistema con cui venivano costruite le case in questo paese. Si allargò il discorso alla tecnologia in genere; in università furono fatte parecchie discussioni che attaccavano la tecnologia capitalistica. La protesta crebbe: molti di noi se ne andarono in cerca di un modo diverso di vivere, creando la cosiddetta « cultura campestre » (country culture); costituirono dei nuclei comunitari che si insediarono nelle zone più isolate del Galles e della Scozia. Iniziando questa vita, fuori dal sistema, dovettero pensare a darsi una struttura economica. Alcuni risolsero il problema della sopravvivenza vendendo droga e facendo musica. Altri pensarono che bisognasse sviluppare una tecnologia alternativa, trovare altri modi di sopravvivenza (non dimentichiamo che molti erano studenti del Politecnico). Dovevano sfruttare l'ambiente e coltivare la terra.

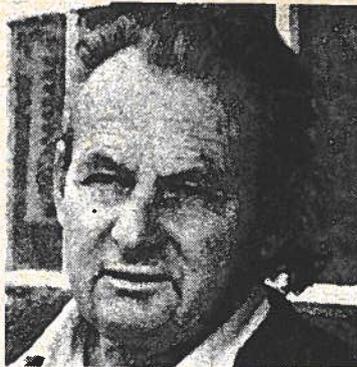
G.: Poi, questo movimento come si è sviluppato?

DE.: Nel '74 i gruppi della campagna cominciarono a tornare in città; la crisi delle comuni agricole era soprattutto dovuta al fatto che costituivano delle isole separate dalla realtà e non avevano legami sociali. Ci si pose il problema del collegamento con la classe operaia e lo si fece col discorso dei costi dell'energia elettrica e con il progetto di utilizzare l'energia solare. Poi si crearono progetti di nuovi quartieri operai in alcune città e il riciclaggio delle materie prime. Un esempio di questo tipo è il COMTEK (Community Technology Bath Arts Workshops). Ma c'era il problema che i lavoratori avevano bisogno di servizi sociali e di lavoro. Così si sono create delle cooperative di produzione e di servizi (riciclaggio carta vetro, elettrodomestici, servizi per il quartiere). In alcune fabbriche occupate come la Fischer-Bendix, la Meridian Motorcycle ed un giornale della Scozia erano state fatte iniziative cooperativistiche che poi fallirono per il boicottaggio

padronale e l'indifferenza sindacale. Con la crisi le cose sono cambiate, c'è un maggiore interesse nei confronti di queste esperienze e il movimento sta assumendo nuovo vigore. Undercurrents ha dei gruppi di lavoro che operano nelle fabbriche, dove con operai e sindacalisti denunciano certi prodotti, svelano la pericolosità di alcuni cicli produttivi, creano nuovi sistemi produttivi. In questo modo si è intervenuti alla British Leyland, alla Chrysler, alla Lucas. Altri gruppi lavorano sullo sfruttamento delle energie naturali: sole, vento e acqua. Ci sono molte cose in azione.

G.: Perché questo movimento ha più successo nei paesi anglosassoni e non in altri?

DE.: Esiste una caratteristica comune, che ci rende differenti da voi latini. Fate molta teoria, voi, molta speculazione metafisica; noi siamo abituati al pragmatismo e quindi ci buttiamo sulle sperimentazioni pratiche anche se la teoria non è completamente elaborata. Poi un altro dato che accomuna noi e la Scandinavia (gli USA meriterebbero un discorso a parte) è che siamo sotto a socialdemocrazie avanzate dove quindi esistono delle condizioni che facilitano un discorso (si pensi a tutti i movimenti ecologici e contro la installazione di centrali nucleari e contro gli esperimenti nucleari). Un altro fatto, che vale anche per gli USA, è che nella nostra tradizione storica (e protestante) non sono mancati i movimenti, più o meno utopistici, che agivano per un comunismo agrario e cooperativistico. Winstanley e i « diggers » dalla fine del 1600 in poi hanno diffuso le loro teorie radicali dal nostro paese agli altri circostanti ed anche nel Nord America hanno fondato comunità di seguaci. Alcune sette protestanti — i quaccheri per esempio — portano avanti discorsi simili. Le rivolte contadine dal '500 in poi, sono dati comuni ai nostri paesi. Da voi il marxismo è un'importante componente della vostra storia; noi siamo più anarchici e radical-liberali, e questo tema della « età dell'oro » in cui la terra produce per tutti e tutti vi vivono felici e in pace ha sempre avuto nei nostri paesi un enorme fascino.



Intervista con

PETER Van DRESSER

Peter Van Dresser è stato un pioniere della tecnologia radicale: già negli anni '30, infatti costruiva case a riscaldamento solare ed era appena finita la guerra quando creò un aerogeneratore. Dopo essere stato per decenni una voce nel deserto, oggi assume la paternità di antesignano di un movimento che « sconvolgerà » — secondo lui — le nostre abitudini di cittadini metropolitani.

G.: La tua esperienza è certamente la più densa e la più completa tra chi segue questa tecnologia e la filosofia che sottintende. Viene naturale chiederti un giudizio sull'alternativa, in particolare sulla tecnologia alternativa. E' in grado di cambiare questa società?

PvD.: Non certamente come si sta facendo, attualmente; vivo nella speranza di una vera modificazione totale della società, ma, per ora, quello che c'è mi sembra che precorra un movimento più profondo e più serio. Secondo la mia esperienza il trovo confusi, frammentari e autodistruttivi. Mi capisci, sto parlando dei freaks, del movimento delle comuni ecc. Essi non sono genuini. Essi sono falsi, sono ancora legati allo establishment. Per quanto mi riguarda, critico molto quel drop outs i quali pretendono di essere autosufficienti (vivere in campagna, costruirsi la casa, utilizzare l'energia solare ecc.) ma poi finiscono due o tre volte al mese dai Safeways (grossa catena di supermercati, ndr). Penso che, invece, bisogna ogni anno ridurre la propria dipendenza dalla grande

economia cercando di utilizzare i prodotti della propria regione. Bisogna cercare di integrare più direttamente la piccola comunità con l'economia regionale. Con questo non penso che tutto debba provenire dalla propria regione, ci sono molti prodotti che si possono trovare solo in altre aree, però si deve ridurre all'indispensabile la mobilità che oltre ai danni ecologici (pensa alle auto, agli aerei ecc.) provoca un'incapacità psicologica a vivere in un solo posto.

G.: La società capitalistica sembra ormai finita; da ora al collasso definitivo, quanto tempo pensi possa ancora durare?

PvD.: Il sistema costantemente cerca dei riaggiustamenti che lo terranno in vita ancora per molti anni, nonostante il graduale deterioramento delle condizioni di vita. A mio avviso, credo che queste pratiche (tecnologia alternativa ecc.) non devono essere solo nozioni per pochi addetti ma devono diventare patrimonio di tutti e devono avere una loro strategia, una loro logica, portandole alla superficie in termini razionali e, se vuoi scientifici. Vogliono rendere tutta questa faccenda accessibile e comprensibile, non come un fatto mistico. Inoltre, non mi piace, sinceramente, il termine « Tecnologia Alternativa »: riflette troppo la speranza americana di risolvere i problemi etichettandoli. C'è bisogno d'altro... la tecnologia è solo una parte di un movimento che deve portare al mutamento della società. La tecnologia alternativa non può andare avanti da sola. Devono cambiare, soprattutto, le relazioni economiche e sociali che dominano questo sistema, è solo in questo modo che l'altra tecnologia può soddisfare effettivamente i bisogni umani.

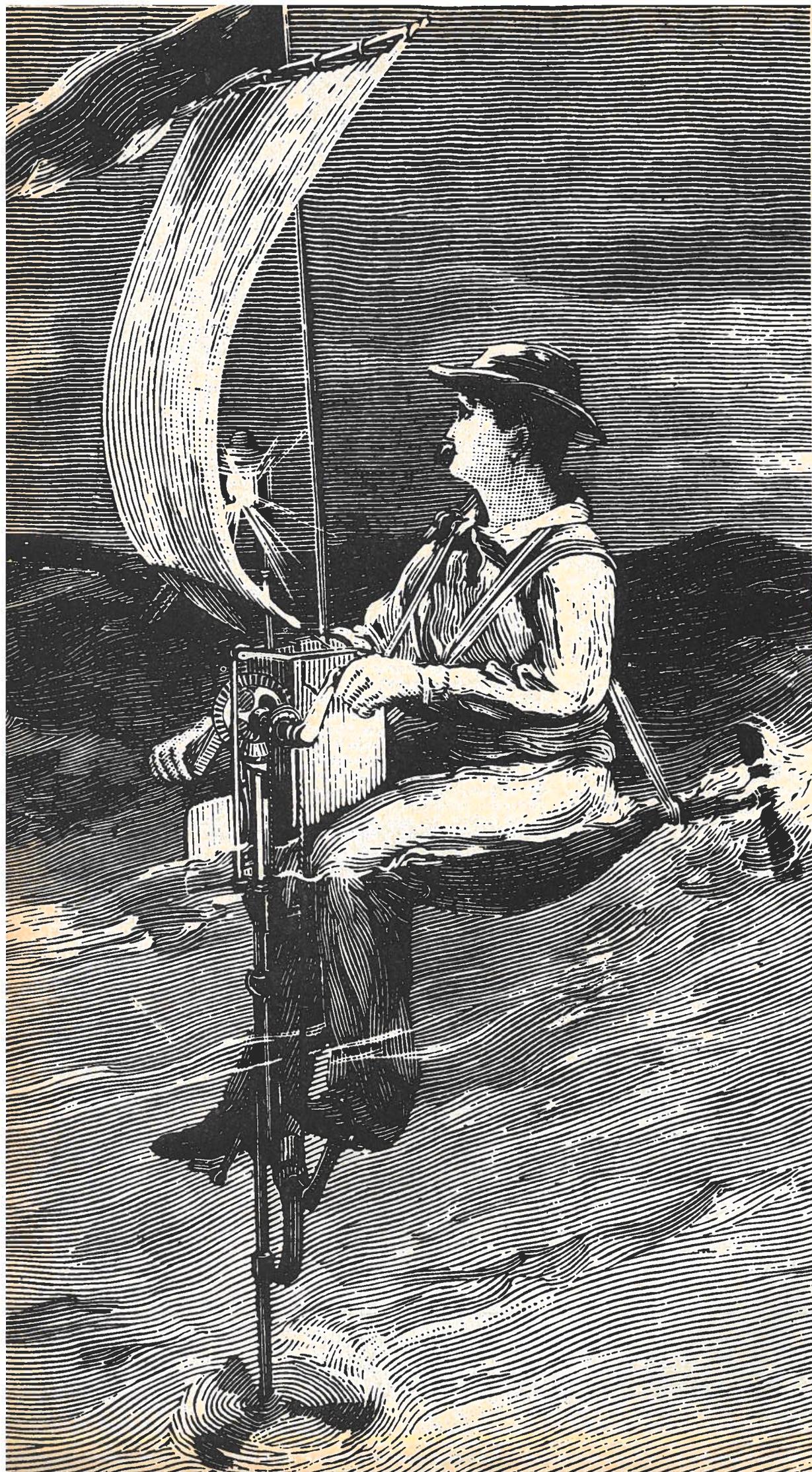
G.: Pensi che questi cambiamenti, di cui stiamo parlando, possano avvenire in una società capitalistica?

PvD.: Il tipico moderno « liberal » è incline a pensare che l'alternativa al capitalismo sia il sistema comunista, io non ci credo. Penso che il cambiamento sia possibile più o meno sotto un sistema capitalistico come sotto un comunismo burocratico. Con questo non nego la necessità di un cambiamento. Io sono incline a preferire una soluzione politica libertaria o anarchica come le più vicine ad una società creativa, ad una società libera. Esperimenti di comunità, di vita alternativa, sono possibili sotto l'attuale conduzione politica: i più grossi ostacoli non stanno nel capitalismo ma nei blocchi, nei nostri problemi psicologici. Con questo non difendo il capitalismo anzi... però, non riesco a visualizzare come le difficoltà di fondo possano diminuire con qualsiasi altro sistema.



La torre del progetto danese Tvind Windpower





CONTATTI

Questa è una lista di gruppi europei impegnati nella tecnologia radicale.

Undercurrents Limited, 11 Shadfell Uley, Dursely, Gloucestershire, Inghilterra. E' il gruppo che produce la rivista e nel contempo conduce una serie di esperienze e ricerche.

Street Farm, The Vicarege, 21 Flodden Road, London SE5. Collettivo di anarchici-architetti che hanno costruito, in Londra-città, la prima casa ecologica.

The National Centre for Alternative Technology, Llwyngfern Quarry, Pantepertog, Machynlleth, Wales. Un centro di iniziative e informazioni.

Nature er Progres, 3 Chemin de la Bergerie, 91700 Sainte Genevieve du Bois. Una grossa organizzazione impegnata nel campo dell'agricoltura.

Project « De Kleine Aarde », Munsel 17, Boxtel, Olanda. Vedi intervista a Leeftang.

Mass Moving, 41 Lebea Street, 1000 Brussels, Belgio. Gruppo teatrale impegnato nello sviluppare le pratiche della tecnologia radicale, anche con gli spettacoli.

BIBLIOGRAFIA

Alternative Sources of Energy: Pratical Technology and Philosophy for a Decentralisation Society (ASE, Rt 2, Box 90A, Milaca, MN 56353, USA).

Energy Primer: solar, water, wind and biofuels (Portola Institute, whole Earth Store, 558 Santa Cruz Avenue, Menlo Park, Calif. 94025)

Accanto al già citato *Radical Technology* (Wild Wood House Ltd., 29 King Street, London W 2), sono i libri più importanti per avere un panorama completo dei problemi tecnici e teorici.

Altri libri, più specifici, da segnalare sono: *Shelter* (Shelter Publications, Box 279, Bolinas, Calif. 94924) *Survival Scrapbooks* (Unicorn Books, Nat Gwilw, Llanfyn nydd, Carmarthen, Wales); *Energie Solaire et Habitat* (Pierre le Chapelier, Ed. L'af-franchi, 64, rue Faitbout, Paris).

RIVISTE

Undercurrents, 275 Finchley Rd., London NW3, bi-mestrale, la prima rivista in Europa a trattare questi temi.

Le Sauvage, 11 rue d'Aboukir, Paris, è il mensile d'ecologia del famoso settimanale *Nouvel Observateur*... quindi scientifico e accademico quanto basta alla nuova intelligenza.

Alternative Sources of Energy, Route 2 Box 90/A, Milaca, MN 56353 USA, rivista bimensile di informazioni, scambio notizie, contatti, resoconti ricerche. Molto utile a chi desidera dare uno sguardo tecnico-pratico su questi temi.

Carlo
Tumoli

Anticipazioni sulla jazz estate

sogni di una notte

Tanto per chiarir subito, la mappa dei suoni estivi proposta da GONG celebra senza alcuno sconcerto il decesso di tanti festival il cui proprio non sentiremo la mancanza: del trapasso di

Pescara Lager e affini siamo perfidamente fetti e cogliamo anzi l'occasione per complimentarci con quanti hanno in qualche modo contribuito a togliere di mezzo queste rimbambite fiore del

qualunquismo. Nel tendenzialissimo necrologio non è evidentemente compresa Umbria Jazz, la cui scorta passa ormai sicura: sul festival umbro si allunga l'ombra di qualche fimplanto

perché, bene o male, la sua intuizione della musica come servizio sociale ha rotto per prima il muro della mediocrità, della separazione, dell'elitismo delle manifestazioni sonore nostrane. Vinta

GOVERNO PONTIFICO.

LA DIREZIONE DEGLI SPETTACOLI. AVVISO.

Benchè siano universalmente note le discipline, in più incontri già dalla Superiore Autorità promulgate, concernenti il buon ordine e la quiete che vuolsi nei Teatri serbata allorchè sono in attività, pure avendo la esperienza addimostato esservene alcuna non così esattamente e rigorosamente rispettata come sarebbe d'uopo, la Direzione si crede in debito di rinnovarle alla memoria di tutti, onde in caso di trasgressione niuno della esistenza loro possa a difesa allegarne ignoranza.

Ferme pertanto tutte le altre disposizioni nel proposito sempre in vigore, le seguenti, principalmente vogliansi in assoluta e piena osservanza.

- „ Gli Spettatori deggiono condursi in guisa da
- „ non impedire e sturbare a chicchessia la vista, ed
- „ il pieno godimento dello Spettacolo.
- „ Sono assolutamente proibiti i fischi, gli urli,
- „ il battere dei bastoni e qualunque schiamazzo
- „ tale da interrompere il corso della rappresentazione, e recare disturbo all'uditorio.
- „ È proibito egualmente l'ingresso al Teatro
- „ con pipa, o zigaro acceso, e l'usarne nell'inter-
- „ no, del pari l'introdurvi fuoco in qualsiasi modo
- „ e sotto qualsivoglia pretesto. „

Si tiene certa la Direzione degli Spettacoli che tutti si faranno un dovere di civile costume l'uniformarsi ai qui riferiti divieti; e così si confermerà ognora più nella già conceputa opinione trovarsi i suoi concittadini sempre sollecitati in secondare quelle disposizioni che al buon'ordine nell'andamento dei Pubblici Spettacoli si riferiscono.

Dalla Residenza il 16 Ottobre 1842.

PER LA DIREZIONE
IL PRESIDENTE
Conte **FILIPPO AGUCCHI.**

L. MASINI Segretario.

clamorosamente la scommessa con il provincialismo, Umbria jazz ha perso quella con se stessa: con profonda incapacità di apertura e di rifondazione, si è richiusa sulle proprie ambiguità irrisolte, non ha saputo sciogliere l'abbraccio mortale con gli impresari privati, non ha risolto il nodo del rapporto con gli abitanti della Regione, non ha maturato scelte di programma più stimolanti e coerenti, insabbiandosi nell'eclettismo più sventato. Alla richiesta conservatrice di normalizzazione, Umbria Jazz ha finito per chinare il capo: dispiace, indispettisce, ma non sorprende. Più importante e preoccupante, piuttosto, è che al vecchio che muore si sostituisca poco di nuovo: non mancano le potenzialità e le proiezioni preveggenti, ma stentano non poco ad aprirsi la strada. Rivolgere gli occhi oltre confine diventa dunque prioritario e chiarificatore.

MOERS (Germania Occidentale, pochi chilometri da Dusseldorf, uscita autostrada di Duisburg) è sicuramente il più bel festival che sia possibile trovare in Europa: scelte musicali stupende e competenti, organizzazione ineccepibile (e ricca), e per di più un bellissimo parco come palcoscenico. Quattro giorni di evoluzioni sonore, dal 27 al 30 Maggio, e proiezioni di film jazzistici, rappresentazioni teatrali (**Play**, di Samuel Beckett), e chissà cos'altro.

Il cambio con il marco è disastroso, per cui l'abbonamento alle quattro giornate viene ad ammontare a quindicimila lire circa. In compenso funziona un campeggio annesso, a meno di quattrocento lire al giorno. Il programma è da far spalancare gli occhi e il cuore:

prima giornata (27) - Willem Breuker Kollektief; Lester Bowie e Don Moye in duo; workshop di trombonisti, con George Lewis, Paul Rutherford, Albert Mangelsdorff, Gunter Christmann; trio di Dollar Brand.

seconda giornata (28) - George Lewis solo; quartetto di Guido Mazzon (eh, sì);

gruppo di Alan Skidmore, workshop di percussionisti con Barry Altschul, etc; trio di Sam Rivers; quartetto di sassofoni con Julius Hemphill, Oliver Lake, David Murray, Hamiet Bluiett.

terza giornata (29) - gruppo di Charles Tyler; quintetto di Anthony Braxton; duo Christmann-Schonenberg; Air (Threadgill, Hopkins, Mc Call); duo Paul Rutherford-Barry Guy; Art Ensemble of Chicago.

quarta giornata (30) - gruppo di Paul Lovens e Paul Lytton, con Dave Holland, Kenny Wheeler, Evan Parker e Rutherford; gruppo di David Friedman; Richard Abrams e Malachi Favors in duo; quartetto di Oliver Lake; per finire in cielo con un trio di sassofoni da storia della musica, Anthony Braxton, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman. Festival di musica creativa, dunque, zeppo di sorprese e trovate veramente geniali. Con infiniti complimenti a Burkhard Hennen, direttore artistico del festival, e con buona pace della critica tradizionale.

Qualche giorno prima, a LONDRA, Derek Bailey propone sei giorni deliziosi lucidando le armi sonore della sua Company. La struttura è quella del workshop, aperta alle combinazioni più diverse, e percorsa da dieci musicisti dalle infinite virtù: Bailey stesso, Maarten Altena al contrabbasso, Han Bennink alle percussioni, Steve Beresford al piano, Anthony Braxton (naturalmente) e Lol Coxhill ai sassofoni, Tristan Holsinger al

violoncello, Steve Lacy con l'inseparabile soprano, Evan Parker su ance varie, Leo Smith alla tromba. Dal 24 al 28 maggio all'ICA Theatre, per traslocare e concludere il 29 alla Roundhouse.

Anche in ITALIA, comunque, dovrebbero circolare suoni assai stimolanti e in condizioni organizzative eccellenti. Nessun superfestival, ma finalmente scelte di programma lucide. Milano, innanzitutto. Con la collaborazione del Comune, la cooperativa L'Orchestra imbastisce, dall'1 al 4 giugno, quattro serate di musica creativa, al Conservatorio. Programma abbozzato: prima sera gruppi di Guido Mazzon e Mario Schiano; seconda sera Globe Unity Orchestra; terza sera quintetto di Anthony Braxton (con George Lewis, Dave Holland, Barry Altschul, e Muhal Richard Abrams al piano); quarta sera Organico di Musica Creativa e Improvisata e trio di Steve Lacy, Kent Carter, Andrea Centazzo.

Qualche giorno più tardi, a Lovere (provincia di Bergamo lago di Iseo) sono in programma tre giornate di musica e dibattiti. In programma il gruppo del Testaccio (Tommaso, Colombo, Schiaffini, etc), il gruppo di Mario Schiano, Piero Bassini, la banda municipale di Lovere condotta da Guido Mazzon, Treves Blues Band, più qualche stimolante personaggio straniero (certa la presenza, tutta da vedere, di Peter Brotzmann, Han Bennink, MI-

sha Mengelberg, in predica to Hans Reichel e Michel Portal).

C'è anche una manifestazione in 3 tappe a Pistoia: senza chiasso, ma con estremo acume, l'ARC! ha messo in cantiere un progetto assai stimolante, basato su clinics e seminari. Dal 3 al 5 giugno seminario sulle percussioni (con Pierre Favre e Andrea Centazzo); dal 15 al 17 luglio seminario sull'improvvisazione (Steve Lacy); dal 1 al 10 settembre su contrabbasso (Bruno Tommaso), trombone (Giancarlo Schiaffini), ance (Eugenio Colombo), piano (Enrico Pieranunzi), percussioni (Centazzo). Ancora in forse alcuni concerti serali (si fa i nomi di Bailey, Braxton, Lacy e altri).

Infine Pisa, festival dell'incertezza. Dopo l'esperienza contraddittoria ma assai positiva dell'estate passata, il dubbio ancora da risolvere, schizofrenico non poco, è se non farne più nulla oppure dilatare la durata del festival (si parla di otto giorni) e dargli forma itinerante, muovendo fra Pisa, Livorno e Viareggio. Di certo c'è finora, soprattutto il preziosissimo lavoro di consulenza di Stefano Arcangeli e Roberto Terlizzi, che hanno scelto di non appoggiarsi a impresari privati e hanno puntato l'occhio sulle scene e i personaggi creativi: praticamente certe, se il festival si farà, le presenze splendide di Leo Smith in trio con Anthony Davis e Wes Brown, di Milford Graves, di Jeanne Lee e Gunter Hampel. Se poi la manifestazione, come preventivato, si svolgesse verso la metà di giugno, da Moers potrebbero arrivare Air, Braxton, Art Ensemble, Oliver Lake. Ce ne sarebbe davvero bisogno.

Se anche Pisa andasse ad aggiungersi a Lovere e Milano, si potrebbe forse cominciare a parlare di un modo nuovo di gestire la musica, e certamente si respirerebbe l'aria inebriante dei suoni più creativi.



Nel "buco" di Umbria Jazz santi patroni, kermesses e pane quotidiano



Dopo tante voci contrastanti, è giunta l'attesa decisione: Umbria Jazz 77 non si farà, ma nel 78 se ne riparerà comunque.

Grande è stato quindi il nostro stupore quando, per uno di quegli strani accidenti che rendono tanto attraente la vita di tutti i giorni, ci è capitato di imbatterci in alcuni manoscritti dall'indubbio interesse giornalistico, che pre-recensiscono in termini insolitamente crudi e realistici la quinta edizione di « Umbria Jazz » che si sarebbe dovuta tenere assolutamente a detta dei soliti bene informati, verso la fine del mese di luglio. Finito lo « scopo », abbiamo immediatamente deciso di pubblicarli su GONG, anche perché essi sono dovuti alla penna di alcuni fra i più bei nomi della critica jazzistica del regno.

Forse il lettore avveduto li troverà un po' scontati, forse avrà la sgradevole impressione di averli letti decine di altre volte, forse la noia vincerà la curiosità di andarli a ripescare su tanti vecchi numeri di pubblicazioni di cui ora non ricordiamo il nome. Forse. Ma che volete, così va il mondo, e il giornalismo è un mestiere difficile, ostico, richiede riflessi pronti, velocità di scrittura, capacità di previsione, meglio prepararsi prima gli articoli, magari sullo schema di quelli dell'anno precedente, tan-

to chi li ricorda? E se qualcuno anche li ricordasse, beh... un po' di comprensione, che diamine, mica si può essere sempre creativi in questa porca società così alienante, e poi non l'ha forse detto qualcuno che *repetita iuvant*? Vi lasciamo così a trastullarvi con questo piccolo rompicapo, non senza avervi prima avvertito che lo scritto di Carlino Pagnotta — ras di Umbria Jazz — non è un vero articolo, ma il testo dell'ennesima intervista da lui rilasciata al quotidiano parafascista *La Nazione* di Firenze.

La divisione un po' didascalica fra « settore sociale » e « settore musicale » è invece dovuta all'insopportabile arroganza con cui i redattori di GONG pretendono di ficcare il naso dappertutto, anche in affari che non sono di loro stretta competenza. Ce ne scusiamo vivamente con gli autori degli articoli. Ma tanto è un gioco. O no?

LE MASSE INQUIETE

..... e George Wein disse ad Alberto Alberti: « Va, e costruisci un grande festival, e tutto intorno elevagli una possente diga, perché presto la valle sarà invasa dai nuovi barbari venuti dal nord. E chiama a dirigerlo un uomo retto, capace e pio, che null'altro interesse abbia all'infuori del jazz ».

E Alberti andò, ed edificò un grande festival, e tutto intorno gli elevò una possente diga, e il turismo locale esultava, impinguava ed innalzava le lodi del signore iddio suo.

E finita che fu l'opera, George Wein tornò, osservò la gran costruzione e disse ad Alberto Alberti:

« Bravo! Ma perché a dirigerla hai chiamato proprio il Pagnotta? ».

(Matteo, III 12)

ARRIGO POLILLO

... Il gran carnevale di Umbria Jazz si è regolarmente ripetuto anche quest'anno. Lasciamo pure perdere quell'esigua schiera di teppisti e provocatori, ormai isolati anche dai loro stessi compari, che hanno come unica ragione di esistenza l'« esproprio proletario » (ma non sarebbe più semplice chiamarlo « furto »?), e veniamo invece alla gran massa, quella, per intenderci, che ha perso la trebisonda sui ritmi infernali scanditi dai tamburi di Rol Haynes. Si è visto di tutto: c'erano dei giovani che facevano il girotondo, altri che ballavano come se fossero in una discoteca, altri ancora che correvano sulla distesa di sacchi a pelo, facendo il treno. Non mancava qualche « coppia disinibita » che faceva l'amore, o quasi, seguendo il ritmo. Non ricordo di avere mai visto una partecipazione altrettanto entusiastica e corale a nessun precedente concerto di jazz. Non vorrei qui far ricorso alle scienze sociali, ma è chiaro che una musica eccitante e ben confezionata attira i giovani molto più di tanti prodotti avanguardistici, checché ne pensi certa critica...

LIVIO CERRI

... E' umiliante ed indecente che un critico musicale (a costo di essere impopolare ci tengo a



sottolineare il carattere elitario della nostra professione) debba essere costretto a lavorare in queste condizioni, in mezzo a disagi e pericoli di ogni genere, sbeffeggiato in continuazione da masse di giovinastri che non sanno più cosa siano il rispetto, la buona educazione ed il timore di Dio. Sono anni che lo ripeto all'amico Pagnotta: « Carlino — gli dico sempre — se continua così Umbria Jazz diventa un casino! ». E anche lui è d'accordo con me, anche lui non ce la fa più ad andare avanti in queste condizioni, ma poi, ogni anno, ci si ritrova qui perché il nostro amore per il jazz è più forte di tutte le avversità. Però non capisco perché la Regione Umbria continui ad adescare tutti questi perdigiorno col mito della musica gratis. Diciamo francamente, sono inutili, controproducenti, non portano soldi al turismo e in compenso portano disordine, sporcizia ed anarchia... E poi i loro gusti musicali... applaudivano persino Sam Rivers!! A che livelli siamo ridotti!...



CARLINO PAGNOTTA

... Anche quest'anno si è ripetuta la solita manfrina, si è voluto fare di Umbria Jazz un fatto politico. Ma io voglio dire chiaro, ancora una volta, che questo non deve essere. Umbria Jazz non è il festival dei Mazzone e dei Gaslini che sanno fare solo politica, alzano il pugno... e giù un sacco di applausi. No, io sono contro queste cose, l'ho detto e lo ripeto! Umbria Jazz è, e deve rimanere, un festival turistico. Certo, io non nego una funzione sociale al jazz: per esempio, da quando lo faccio ascoltare nel mio negozio ho di molto incrementato le vendite, e questo vorrà pur dire qualcosa. Ma da qui a sostenere il carattere culturale della musica ce ne corre... Fortuna vuole che, quest'anno, sono riuscito a convincere il capo della polizia della bontà di questi concetti elementari. Funzionario — gli ho detto — lei non fa onore al suo nome se non funziona, eh eh... Qui ci vuole ordine, legalità, pulizia. Tutti questi capelloni venuti dal nord deturpano il nostro paesag-

gio, rovinano i nostri monumenti, saccheggiano i nostri supermarket, stuprano le nostre donne. L'Umbria non potrà risorgere finché l'ultimo teppista non sarà rispedito al Parco Lambro. FRANCO FAYENZ

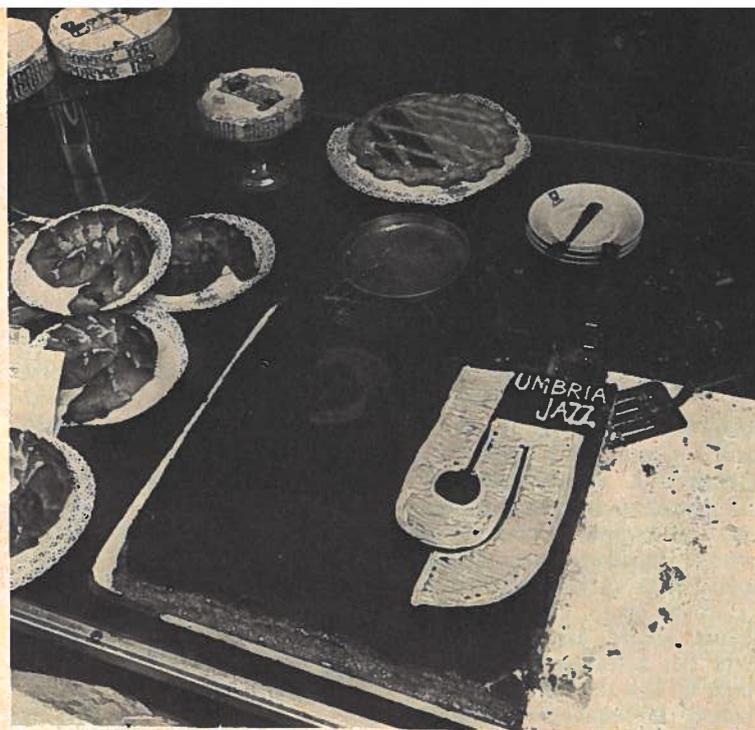
... Già da tempo sostengo che, finiti i primi entusiasmi, i giovani hanno bisogno di storia. Non vorrei passare per presuntuoso, ma mi vedo costretto ad insistere su alcuni concetti che finora, nonostante i miei sforzi, non mi pare siano stati compresi appieno.

I giovani chiedono di estendere le proprie conoscenze alla parte più valida del jazz del passato, cioè di sapere come si è arrivati all'oggi. Anch'io, consultando il programma, mi ero preoccupato per l'enorme spazio dato da Umbria Jazz 77 alla « musica di papà », ma sono stati proprio i Jazz Messengers di Art Blakey ad ottenere un trionfo indimenticabile e genuino. Ciò mi ha fatto ricredere — e la mia onestà di cristallino militante della sinistra l'ha fatto con non poca fatica — sulla validità di tante analisi superficiali portate avanti in passato — ahinoi — proprio dalla sinistra.

Troppi imbroglioni, totalmente incapaci di suonare, hanno ottenuto il successo salutandolo col pugno; troppe strumentalizzazioni sono state operate a senso unico (dalla sinistra, ovviamente); troppi, e troppe volte ripetuti, sono stati i tentativi di autogestione velleitaria. In definitiva, i troppi ci hanno portato alla misera situazione attuale.

Non mi si venga a dire che tiro l'acqua ad un certo mulino se affermo che si sono esercitate troppe pressioni per restringere i programmi alla sola avanguardia. Noi giovani di sinistra siamo tutti d'accordo nel ritenere che la contemporaneità deve essere privilegiata, ma l'avanguardia è un campo troppo limitato ed arduo, che va dosato con un minimo (o un massimo?) di ocularità. Prendiamone atto, fin che siamo in tempo, altrimenti il jazz rischia di fare la stessa fine del rock, che notoriamente è morto di troppo avanguardismo.

Ma mi rendo conto che l'ardore della polemica ed il sano piacere della discussione rischiano di portarmi lontano dall'oggetto della recensione. Me ne scuso con i lettori, e chiudo dicendo che Umbria Jazz 77 è stata tutto l'opposto di quanto scritto finora. Vi si è respirata una sana aria di restaurazione, ed il richiamo al senso della storia è stato certo l'aspetto di maggior pregio di questo grande festival itinerante...



MUSICA, DOLCE MUSICA

*Le jambonet au Jon Weine
Routons et petons, allòns
Allòns bombolòns, bambòns
Inculòns; fuit le croissant
Du mortadell et le poisson
Erotic dancent avvinghié*

*Dancent lang a' lang, sbavàn.
Les anguill, le trot, les scorfàn
Les sardén excité, roulé
Ateur on les oreilles
Du Dieu, malad, et lordé
Et smerdé,
Perepé, perepé, perepé.*

(Marco Lugli)



ARRIGO POLILLO

... Il fatto che Umbria Jazz sia potuta svolgere è, già di per sé, un grosso successo. Non sono infatti mancati i soliti siluri che gli inevitabili sabotatori del festival del jazz hanno subito lanciato (fin da prima che il festival prendesse il via) contro coloro che si sono dati da fare per organizzarlo, e che come vuole una gentile usanza italiana sono stati attaccati sul terreno politico. Per certa gente, infatti, i festival che si organizzano in Italia — salvo quelli dichiaratamente « alternativi » e quelli che aspirerebbero ad organizzare loro, magari per il tramite di organizzazioni amiche — sono tutti reazionari o almeno qualunquisti, e chi li mette in piedi è un ingenuo, un ignorante o un criptofascista.

Dopo aver già fatto fuori i festival di Bologna e di Pescara, costoro si sono lanciati quest'anno con particolare virulenza contro Umbria Jazz, nel ten-

tativo di trasformarla in un evento fondamentalmente politico a base di free jazz. Il loro slogan — *Che cos'è la morte di un festival a confronto della nascita di un festival?* — era anche efficace, il loro capo — tale Ionio — particolarmente protervo e fanatico, ma, ciononostante, gli è andata male. Il grande merito di Pagnotta e amici è stato quello di aver saputo costruire a difesa di Umbria Jazz una solida barriera di interessi economici, turistici, ideologici e politici in grado di reggere all'urto dei facinorosi.

Si sono così salvate, contemporaneamente, Umbria Jazz e la cultura occidentale...



LIVIO CERRI

... L'avevo già scritto lo scorso anno che Sam Rivers è un musicista mediocre, anzi pessimo, ed anche quest'anno devo ribadire con forza il mio giudizio. Questo signore, che numerosi miei colleghi si ostinano a



definire come il nuovo genio del jazz, non possiede alcuna concezione musicale, non ha tecnica, emette parecchie note stonate e l'unica ragione per cui riesce a trascinare al delirio tanti giovani sta nelle urla da forsennato che emette, agghiaccianti come altrettanti richiami della foresta.

L'avevo già scritto lo scorso anno, ma nessuno, come al solito, ha voluto darmi retta. Così Sam Rivers è stato richiamato — perché ai ciarlatani e agli imbroglioni, si sa, un bis lo si concede sempre — ed al suo seguito sono calate in Umbria tutte quelle orde che costituiscono l'autentica rovina del vero jazz, quello del Quartetto Creolo per intenderci, che nessuno ha mai invitato a manifestazioni del genere. Ma è inutile indignarsi di fronte a tanto scempio: il bello, come categoria estetica, è ormai scomparso da molto tempo dalla scena jazzistica, perlomeno dai tempi dei primi esperimenti di Charlie Parker e Dizzy Gillespie...

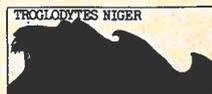


FRANCO FAYENZ

... Vorrei ribadire ulteriormente il concetto già espresso svariate volte su queste colonne: i giovani hanno bisogno di storia, hanno bisogno di conoscere le esperienze più valide del jazz del passato per sapere come si è arrivati all'oggi.

Da questo punto di vista, Umbria Jazz 77 è stata sicuramente molto importante, avendo presentato quegli uomini dello hard-bop che non si erano sentiti nell'edizione del 1976. Ma occorre avere il coraggio e l'onestà di dire a chiare lettere che la storia non si ferma allo hard-bop; esistono anche lo swing, la west-coast, il cool, il dixieland e, visto che siamo in una prospettiva essenzialmente storica, anche il rock jazz (perché no?).

Speriamo quindi che l'edizione del prossimo anno sappia tener conto di questa nuova dimensione storicistica con cui i giovani si avvicinano alla musica jazz, e ci presenti quindi — butto lì dei nomi a casaccio — Joe Venuti, Conte Candoli, Bud Freeman, Jaco Pastorius...





KURT WEILL il coraggio sul vecchio ramo

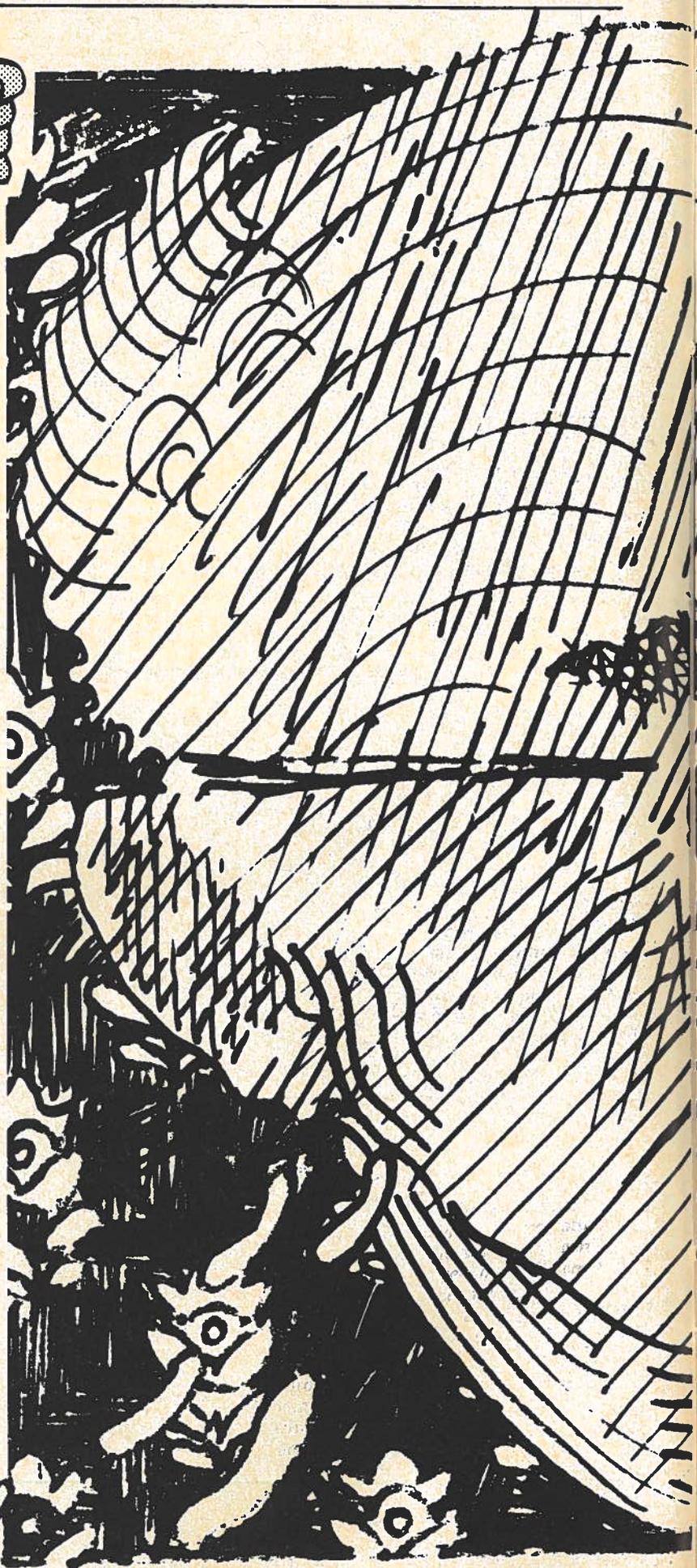
« Romain Rolland ha tratteggiato la figura di un ufficiale di artiglieria che compone con la massima facilità canoni complicatissimi. Li mostra con orgoglio al compositore Jean Christophe il quale si accorge con stupore che quelle strutture ingegnose non contengono in realtà alcuna traccia di valore artistico.

Quanto più dominano leggi ben definite ed apprendibili nel processo produttivo della musica, tanto più vicino è il pericolo di abuso. La decisione di sciogliersi da tutte le regole e da ogni complicazione richiede in parecchie situazioni un notevole coraggio morale » (Stuckenschmidt). « Coraggio morale » lo chiama Stuckenschmidt; di qualunque cosa si tratti, Kurt Weill la possedeva. Ancor prima di incontrare Bertolt Brecht, Weill provava un indubbio fastidio per i discorsi musicali tortuosi, la sua strada si stava già dirigendo verso la non applicazione di formule compositive le più difficili possibile, frequentatrici di salotti, di corridoi di Conservatorio o di « botteghe » d'avanguardia. L'incontro con Brecht e la sua teoria gestuale della musica non furono che l'inevitabile punto d'arrivo d'una critica nei confronti della musica come « palestra d'ingegno ». Ma ormai tutti sanno che Weill non attese matita in bocca-occhi al cielo, l'Illuminazione sotto la forma leggiosa ed occhialuta della faccia puzzolente di sigaro di Bertolt, che si proclamava molto più d'un maieutico levatore della Zeioper di Weill.

« La musica occidentale per secoli non si è dedicata altro che alla costruzione di grandi affreschi »: oggi perfino un umano santone come Terry Riley è in grado, alla luce del già avvenuto, di mettere il dito sulla piaga. Kurt Weill affronta il problema di petto senza tentare d'aggirarlo: il song, la ballata, il ritmo,

la melodia sono arte del dettaglio, sono l'entrare nelle pieghe della realtà con formule flessibili perché rigidissime, antiche come la musica, nuove come l'ironia della voce, come la nuova armonia della voce e dello strumento. La semplicità (?) di Weill prende a schiaffi i sogni dell'Avanguardia, l'acuto e realistico punteruolo dell'ironia musicale, del sarcasmo melodico, dello straniamento espressivo, punge il palloncino appena acquistato dalla nuova frontiera espressionistica. Schoenberg inutilmente avrebbe ironizzato sul suo miglior allievo (ancora migliore, se possibile, dell'amato Berg), del quale non era riuscito a plasmare l'immediatezza della poetica, la scorciatoia del segnale dirottandola lungo i tornanti dodecafonici « Weill ci ha fatto il regalo di ridarci il Dreivierteltakt (tempo di tre quarti) ». Gli scolaretti alzavano la faccia dai loro compiti dodecafonici lasciando da parte il regolo calcolatore col quale star attenti a lasciar trascorrere il « totale cromatico », ridendo flaccidi e servili alla battuta del Maestro. La Vita non stava già più dalla loro parte, preferendo la musica di Weill con la sua faccia truccata di sfottente belletto. Ancora l'abusato Schoenberg, che s'era troppo presto dimenticato dell'Uberbrettel, avrebbe più tardi insistito con le sue ovvie verità, frutto d'una inguaribile cecità nei confronti della Coscienza beffarda di chi di volta in volta riusciva a guardare al di là del muro, oltre la porta, nella stanza dei genitori « John Cage: ottimo elemento, ma non è un musicista ».

I musicisti in nome e per conto della Musica non potevano





perdonare a Weill d'aver imbocato la strada della « gastronomicità » rinunciando alla Grandezza, anche se già allora non era impossibile vedere come collegati da una medesima radice fenomeni ereticamente accostabili sotto il profilo contenutistico, ma che in comune avevano il sincretismo suono-voce-gesto: il cabaret berlinese anni ventitrenta, il teatro di Brecht-Weill, di Brecht-Eisler, del primo Hindemith e (perché no) le opere più vicine alla « musica pura »: certo espressionismo di Berg, lo Sprechstimme di Schoenberg. All'interno di questa diversificata, ma ultimamente coerente frammentazione di forme Weill parlava il difficile linguaggio della « comunicazione » senza rinunciare alla « qualità del prodotto », senza cadere nella dequalificazione del risultato, che si sarebbe stato rivelata antitetica alle premesse dell'offerta « popolare » della Zeitoper. Dunque nello stretto vicolo formale rimasto al procedere dei contenuti, come riuscire a far della musica, del teatro, del Semplice, del Popolare senza inciampare miseramente nei mille trabocchetti della banalità, del folklorismo datato, del « prodotto d'ambiente », se non saldando assieme due teste capaci di padroneggiare la Lingua (della parola l'uno, del suono l'altro)? In che modo far resistere al tempo Morität, Wie Man sich bettet, Seerauber Jenny, Bilbao Song, Was die Herren matrosen sagen-Tango, Cäsars Tod se non ricorrendo ad ogni risorsa musicale che i libri non insegnano ma che raccomandano di evitare. Facili accuse contro Weill creatore di canzoni venivano immolate sull'altare dell'idealistica equazione: difficoltà = Bellezza.

La mistificazione interessata è sempre nell'aria, la volontà ideologica ama giocare con l'equivoco; l'apparente semplicità (voluta, e quindi frutto di rinuncia) viene fatta passare per « incapacità », facile esorcismo per l'Inquietante. A peggiorare la fama di Weill dovevano contribuire quei molti boy-scouts ammalati d'inguaribile buona volontà che hanno messo in circolazione mille florilegi di canzoni tradotte in vernacolo italiano: piccole massime tascabili da strimpellare attorno al fuoco in gite organizzate, in sit-in di Comunione e Liberazione, in circoli « alternativi », in « occupazioni » stanche: riciclaggio triste del già consumato. Il significato profondo di Kurt Weill non si misura certo a suon di diesis in chiave o di uso del tre/quarti, ma giù in fondo alla riflessione sull'essere « musicista ». E' l'inevitabile, non procrastinabile

crisi del musicista nel ventesimo secolo, costretto, diversamente dal passato, ad interessarsi della musica non solo nel suo momento creativo, nel suo farsi, ma anche, se non soprattutto, nel suo divenire, nel contatto con la realtà, col fruitore (e quale poi?), col Pubblico. In Mozart e perfino nel già tormentato Beethoven l'unicità del committente generava la certezza dell'indirizzo al quale la musica doveva bussare: il permesso della « purezza » dell'Arte, il lusso della coerenza, della concentrazione sul fatto musicale puro, la noncuranza del lato sociale. E se anche dobbiamo accettare la verità-paradosso di Adorno secondo il quale con Mozart si è conclusa la sintesi fra musica « leggera » e musica « colta », bisognava forzatamente accettare che prima o poi qualcuno si accollasse la responsabilità di verificare l'eventualità di una nuova sintesi basata sulla nuova realtà. Parafrasando Brecht si potrebbe definire la musica di Weill « gastronomicamente quanto basta ad un'opera che attacca la stessa società che ha bisogno di simili opere ». Essa sta solidamente oggi come ieri « sul vecchio ramo », ma ancor oggi « continua a se-garlo un po' ». Che cosa fa mantenere artigiani pronti e capaci di graffiare ad un'opera che sta compiendo il suo cinquantesimo anniversario? Brecht aveva trovato una risposta per ieri che funziona benissimo anche oggi. « La vecchia opera non continua ad esistere soltanto perché è vecchia, ma soprattutto perché le condizioni alle quali essa si addice sono tuttora quelle vecchie ».

Carlo
Cella

Discografia essenziale

DIE DREIGROSCHENOPER - Columbia/Odyssey Y2 32977 box di 2 LP).

MAHAGONNY (Aufstieg und Fall der Stadt) - (CBS 77341 box di 3 LP).

KURT WEILL (Mahagonny Songspiel/Kleine Dreigroschenmusik/Pantomime/Vom Tod im Wald/Berliner Requiem/Violinkonzert/Happy End) - (Deutsche Grammophon 2709 064 box di 3 LP).

DIE SIEBEN TODSUNDEN DER KLEINBURGER - (Deutsche Grammophon 139 308 LP stereo).

THE LOTTE LENYA ALBUM (Song berlinesi ed americani) - (Columbia MG 30087 2 LP).

MAPPÀ STORICA DEL FENOMENO WEILL

1900 Kurt Weill nasce il 2 marzo a Dessau (Germania), figlio del Kantor Albert Weill, compositore.

1907

1908 Comincia gli studi musicali.

1912

1913

1914 Studia teoria e composizione privatamente con Albert Bing (allievo di Pfitzner e primo direttore del Hoftheater di Dessau).

1916

1917

1918 Studia all'università di Berlino ed alla Hochschule für Musik. E' allievo di E. Humperdinck (composizione). Compose un poema sinfonico basato sul *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* di Rilke.

1919-20 Si stabilisce definitivamente a Berlino. Ottiene una borsa di studio per frequentare i corsi di Ferruccio Busoni. *String quartet in si min. Cello sonata. Ninon de Lenclos* (opera in un atto). *Sinfonia n. 0.*

1920

1921 *Sinfonia n. 1.*

1922 *Divertimento* per piccola orchestra e coro. *Sinfonia Sacra. Die Zaubernacht. String Quartet op. 8.*

1923 Conclude il suo periodo triennale alla Akademie der Künste.

1923

1924 *Recordare* per doppio coro. *Frauentanz* per soprano e 5 strumenti. Prime discussioni con Georg Kaiser. *Studenbuch* per voce ed orchestra. *Concerto per violino ed orchestra di fiati.*

1925 *Der Protagonist* (opera in un atto su testo omonimo di Kaiser).

1926 *Der Neue Orpheus. Royal Palace.* In gennaio sposa l'attrice Lotte Lenya. Il 27 marzo avviene la prima rappresentazione di *Der Protagonist* a Dresda, sotto la direzione di Fritz Busch ed il coordinamento di Josef Gleien. Settembre: prima commissione per la Radio di Dresda: *Herzog von Gothland.* Impartisce lezioni private, fra gli allievi ci sono Claudio Arrau e Maurice Abravanel.

1927 *Na Und?* (opera in tre atti). Prime discussioni con Bertolt Brecht. Continua la collaborazione con Georg Kaiser. *Mahagonny Songspiel. Der Zar lässt sich photographieren* (opera in un atto). *Vom Tod im Wald.* Prima rappresentazione di *Mahagonny Songspiel.*

1928 Prima di *Die Dreigroschenoper* al teatro Schiffdauerbam di Berlino.

Nasce Ernst Krenek. Muore F. Nietzsche.

Picasso: *Demolseilles d'Avignon.* Schoenberg: *Kammersymphonie n. 1.*

Nasce Olivier Messiaen. Bartok: *Due ritratti.* Ravel: *Ma mere l'Oye.* Debussy: *Children's Corner.*

Schoenberg: *Pierrot Lunaire.* Debussy: *Yeux.* Nasce John Cage.

Stravinsky: *Sagra della primavera.* Ives: *Quartetto per archi n. 2.* Nasce Benjamin Britten.

In agosto scoppia la prima guerra mondiale. Berg: *Tre pezzi per orchestra op. 6.*

A Zurigo viene fondato il "Cabaret Voltaire": nasce il Dadaismo.

Ottobre: Rivoluzione in Russia. Satie-Cocoteau: *Parade.*

In novembre finisce la guerra. Muore Debussy. Stravinsky: *Histoire du Soldat.*

Rivoluzione in Germania. Febbraio: Assemblée tedesca si apre nella città di Weimar. Agosto: approvata una Costituzione di impronta repubblicana, socialdemocratica. Bartok: *Il mandarino meraviglioso.*

Marzo: tentativo di colpo di stato di destra (Kapp). Maggio: ultimi sussulti dell'insurrezione di Ploauen della Ruhr.

Berg: *Wozzeck.*

Terroristi di destra uccidono il ministro Erzberger ed il ministro degli esteri Rathenau. Il marco tedesco entra in una inarrestabile spirale inflazionistica. Il potere d'acquisto dei salari è dimezzato. Marcia su Roma: Hindemith: *Kammermusik 1.*

La Francia ed il Belgio occupano militarmente la Ruhr. Serpeggiano malcontento e rivendicazioni nazionalistiche. Nasce Gyorgy Ligeti. Milhaud: *La Création du Monde.*

Putsch di Monaco: Hitler, capo del sorgente partito nazionalsocialista con l'appoggio dei generali capeggiati da Ludendorff tenta il colpo di stato. I responsabili vengono arrestati e puniti con pene miti. Hitler: un anno di detenzione nel quale scrive il *Mein Kampf.*

Piano Dawes: gli aiuti USA rilanciano la Germania. Varése: *Ionization.* Octandre. Gerschwini: *Rapsodia in Blue.* Manifesto del Surrealismo.

Muore Erik Satie. Nasce Pierre Boulez.

Berg: *Suite Lirica.* Varése: *Intégrales.* La Germania entra a far parte della Società delle Nazioni, dopo la stipulazione del trattato di Locarno che seda gli ultimi tumulti nella Ruhr.

Esecuzione di Sacco e Vanzetti negli Stati Uniti. Krenek: *Johnny spielt auf.*

Nasce Karlheinz Stockhausen. Gerschwini: *Un americano a Parigi.*

1929 Prima di *Kleine Dreigroschenmusik* con la Kroll Opera Concert sotto la direzione di Klemperer. Completa la scrittura di *Mahagonny*, opera in tre atti. Prima di: *Das Berliner Requiem. Happy End.*

1930 *Der Jasager*, opera in due atti su testo di Brecht.

1930-31 *Die Brugschaft*, opera in tre atti su testo di Caspar Neherl.

1932 Inizia *Der Silbersee* (tre atti su testo di Georg Kaiser).

1933 Il 21 febbraio i nazisti causano disordini alla seconda rappresentazione di *Silbersee* a Magdeburgo: fino al 1945 non ci saranno più rappresentazioni pubbliche di opere di Weill. Lascia Berlino in automobile in direzione di Parigi, dove rimane fino al 1935. *Die sieben Todsünden*, su testo di Brecht. *Sinfonia n. 2.*

1935 *Der Weg der Verhelssung* (dramma biblico in quattro parti su testo di Franz Werfel). Parte per New York in occasione della prima di *Der Weg der Verhelssung*. Una posposizione nella data della produzione lo costringe a stabilirsi in America.

1936 Prima di *Johnny Johnson*, opera musicale sui problemi del pacifismo.

1937 Si dà da fare per ottenere la cittadinanza americana.

1938 Comincia la collaborazione con Maxwell Anderson in occasione di *Knickerbocker Holiday* (satira politica).

1939

1941 Prima di *Lady in the dark*, a Broadway (primo della serie di musicals scritti da Weill per Broadway (autore Moss Hart su testi di Ira Gershwin).

1943 Fino a questa data Weill è prevalentemente occupato nella scrittura e nella produzione di shows d'intrattenimento per gli operai delle fabbriche che vi assistevano durante l'intervallo del pasto. Prima a Broadway di *The firebrand of Florence* (operetta in tre atti su libretto di E. Mayer ed Ira Gershwin).

1945

1947 Viaggio in Palestina attraverso Inghilterra, Francia e Svizzera.

1948 Prima a Broadway di *Love Life.*

1949 Collabora con Maxwell Anderson per un musical tratto dal romanzo di Mark Twain, *Huckleberry Finn.*

1950 Muore al Flower Hospital di New York.

Crollo di borsa a Wall Street. Hoover presidente. Hindemith: *Neves vom Tage.*

Eisler/Brecht: *Die Massnahme.* Il cancelliere Brüning indice le elezioni. La campagna elettorale è dominata dal terrorismo di destra. 107 seggi ai nazionalsocialisti.

7 milioni di disoccupati negli Stati Uniti.

12 milioni di disoccupati in USA. Roosevelt presidente. 5 milioni di disoccupati in Germania. Hitler è candidato alla Cancelleria del Reich.

30 gennaio: Hitler diventa cancelliere. 27 febbraio: Hitler annienta l'opposizione di sinistra addossandole la colpa dell'incendio del Reichstag appiccato dolosamente dai nazisti. 4 marzo: i nazisti ottengono la maggioranza al Reichstag. 21 marzo, giornata di Potsdam: patto fra Hitler e Hindenburg. Inizio del Terzo Reich.

Muore Alban Berg. Mussolini attacca l'Etiopia. Fronte popolare in Spagna. In Germania: legge sulla "cultura del Terzo Reich". Persecuzioni contro "l'arte degenerata".

Bartok: *Musica per archi celesta e percussioni.* Varése: *Density.* Guerra civile in Spagna.

Bartok: *Sonata per due pianoforti e strumenti a percussione.* Muore George Gershwin: *Deutsche Sinfonie.*

Prokofiev: *Alexander Njevsk. Aleksandr Nevskij.*

Inghilterra e Francia dichiarano guerra alla Germania. Bartok: *Quartetto n. 6.* Cage: *Imaginary landscape n. 1.*

7 dicembre: l'America entra in guerra. Cage: *The city wears a slough hat.*

Maggio: finisce la guerra. Muore Bartok a New York. Britte: *Peter Grimes.*

Schoenberg: *Un sopravvissuto in Varsavia.* Cage: *Music for Marcel Duchamp.*

Boulez: *Sonata seconda per pianoforte.* Cage: *Sonatas & Interludes for prepared piano.*

Cage: *16 dances for Merce Cunningham.* Eisler si stabilisce a Berlino.



Primaria Casa per la fabbricazione artistica d'istrumenti Musicali. - Fornitori documentati dai primari artisti mondiali - Licei - Conservatori - Teatro alla Scala. - Specialità Flauti e Ottavini Böhm, Oboi e Corno inglese sistema Conservatorio di Parigi. Clarini, Claroni, Fagotti, ecc.

PREVENTIVI: FORNITURE BANDE MUSICALI

Strumenti finissimi in Oltone. Semiloro. Argentato, ecc.

Chiedere Cataloghi che vengono spediti Gratis ovunque

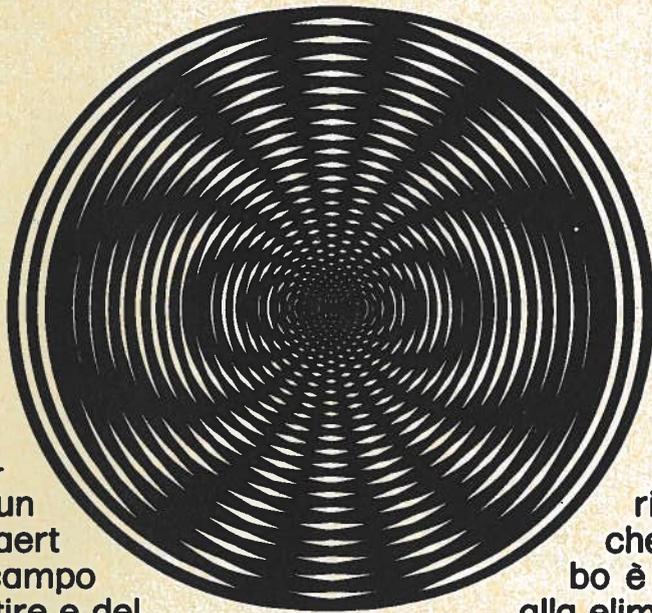
Esportazione Mondiale



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

BREVETTATO Min. Agr. in Cam. GIUGNO 1898

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**



Led Zeppelin

un cerchio di metallo pesante

METTI UNA SERA
AL VIGORELLI

Quando agli albori di questo decennio un agonizzante Cantagirol (sì, proprio quello di Radaelli buonanima, quello delle sfilate isteriche di divetti negli angoli più sperduti della provincia italiana) fece un'assurda tappa a Milano, nessuno avrebbe potuto pronosticare che quella era la prima e l'ultima occasione di vedere in Italia i « favolosi » Zeppelin.

Allora il dirigibile del pop volava ancora alto. Oggi la « festa di violenza » del Vigorelli sembra quasi preistoria, ma soltanto pochi anni fa sembrò a molti di vivere un'eroica notte di tregenda. Prima le lattine in testa ai Morandi, alle Milve e ai Vianella; poi il boato entusiasta per l'entrata dei magnifici quattro; quindi lo sfondamento e i primi lacrimogeni. C'erano stati subito momenti drammatici: su migliaia di ragazzi chiusi nel catino dello stadio cadeva una biblica pioggia di fuoco e fumo: qualche ustionato, qualche svenimento, molta paura. Poi la rabbia prese il sopravvento ed alcuni cominciarono a prender gusto al gioco della restituzione: dagli spalti piovevano, fuori dalle mura, fumanti saette sulle teste di chi le aveva tirate.

L'assedio e il concerto continuarono sino alla fine, compenetrandosi in un unico show: di tanto in tanto si faceva la fila negli spogliatoi dei sotterranei a tirare il respiro e a bagnarsi gli occhi, e poi fuori di nuovo a seguire la battaglia e i giri forsennati della chitarra di Page.

Certo, a dispetto del loro già confermato divismo, quei quattro dovevano avere una gran voglia di farsi sentire se restavano spavalamente sul pal-

co e tenevano duro con la gola piena di fumo e gli occhi gonfi, al di là dei loro obblighi professionali. E questo, ben più del concerto, esaltava la gente: il Vigorelli sembrava loro l'ultima fortezza in cui si stava difendendo sino all'ultimo sangue un miraggio culturale dai contorni imprecisi ma capace di unire, sì di unire tutti i cervelli di una generazione...

In quel clima memorabile (e, a ripensarlo oggi, tanto patetico) confesso d'aver avuto anch'io la mia piccola allucinazione. Fu quando le prime cortine di fumo raggiunsero il palco e Plant invitò tutti alla calma con un gesto sorprendente: soffiò con forza sull'acre nuvolaglia, mimando con le braccia e con il corpo l'improbabile allontanamento; poi chiese a tutti di unirsi nello sforzo e molti fiduciosi lanciarono i fiati del loro desiderio in quell'aria appesantita a respingere gli odiati fumi della repressione... Un gioco epico, un'assurda battaglia aerea: eppure l'avevo già vista... Ma certo! Al cinema: nel *Miracolo a Milano* di De Sica, quando Toto il buono guida i barboni a respingere l'assedio della « pùla » e con la forza unita dei loro fiati rigettano sugli assediati i loro fumi pestilenziali. Ma era possibile che quell'allam-

panato e rozzo ragazzotto inglese volesse « citare » De Sica? Era forse più probabile che per una folle coincidenza di climi, di « vibrazioni », il biondo Robert avesse avuto la stessa felice intuizione del personaggio del film. Comunque per la cronaca, né in quella sera né in alcun'altra che io ricordi, a Milano accaddero miracoli...

STORIE DI PROVINCIALI

Oggi un'altra generazione si avvicina alla musica (e alla vita) con nuova rabbia e ancora una volta con tanta approssimazione. Da più parti si parla di nuovi linguaggi, di faticenza del rock; ma per una consistente maggioranza di quindicenni, in cerca di un 'soundtrack' per la loro quotidiana furia d'esistere, i primi approcci alla musica sono gli stessi ruvidi suoni di allora. Magari non più gli sputtanati Uriah Heep, o i defunti Deep Purple, e neppure i miserabili sottoprodotto tipo Suzi Quatro, ma i Led Zeppelin, ah quelli sì, i maestri intoccabili, le istituzioni consacrate, gli intramontabili...

E il mistero di questa prolungata venerazione non è poi così impenetrabile se appena proviamo ad indagare dentro la leggenda, a ricomporre gli elementi più oscuri di questa sto-

ria esemplare del Rock Business. Anni '68-'70: nell'isola beata del "Melody Maker" prende forma il nuovo suono duro sulle ceneri del *british blues*. Sono i giorni degli effimeri trionfi Cream; spunta la leggenda « colta » del Re Cremisi; Roger Chapman e compari in fase superenergetica firmano *Family Entertainment*; Mick Taylor viene attratto nell'orbita perversa di Jagger; Jeff Beck esporta in USA la splendida lucidità di *Truth* e del suo Group con Rod Stewart; Alexis Korner, stanco di far la fame, s'improvvisa *producer* e inventa i Free di Paul Rodgers e Paul Kossoff; formazione non certo irresistibile ma altro « nodo storico » (spesso misconosciuto) tra blues e hard rock.

E' una fase di transizione, vitale ed ambigua, troppo importante perché l'industria non si impegni a gestirla sempre più da vicino. Il *british blues* tramonta lasciando uno strascico di delusioni, di timidezze amatoriali, di impotenza revivalistica: sembra che tutti si vogliano fare più furbi ed anche più disinibiti, sia i musicisti che i businessmen. E' in questo clima che muoiono i vecchi e gloriosi Yardbirds e... nascono i Led Zeppelin.

Jimmy Page, classe '44, originario del Middlesex, è appunto maturato negli Yardbirds, prima come spalla di Beck poi (dopo l'abbandono del maestro) come chitarra solista. Non è, né sarà

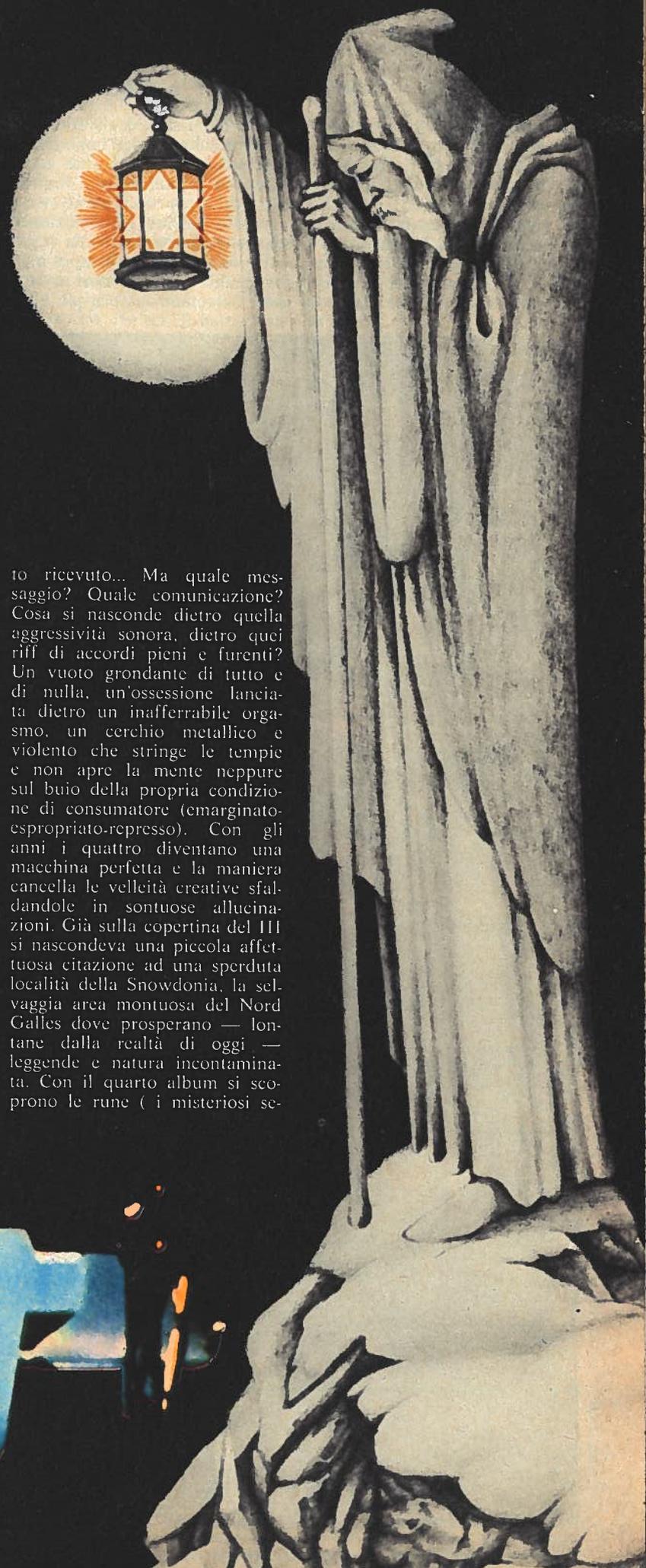


mai un Beck: ha la grinta, ma non la misura del più classico tra i chitarristi rock inglesi; è ricco di intuizioni ma anche di ridondanza. Ma, per quanto tenda a dissolversi nel compiacimento, la stoffa del virtuoso c'è e Jimmy è ormai « maturo » per diventare leader di un gruppo di successo. Si mette attorno tre provinciali (come lui) sbarcati nelle cantine londinesi: Robert Plant, un vocalist ricco di doti naturali; John Paul Jones, istintivo e abile rifinitore di suoni al basso come alle tastiere, John Bonham, uno sfasciacasse aggressivo e meravigliosamente elefantino (quanto a leggerezza di tocco). Tre personalità non troppo invadenti ma piene di voglia di fare... Qualche tempo per le prove, un collaudo in tour (come supporto ai Vanilla Fudge!), e i New Yardbirds — cambiato il marchio in Led Zeppelin — son pronti per l'esordio discografico. Gli esperti sentenziano: prodotto con qualche incertezza ma pieno di promesse. C'è già la ricetta, astutamente dosata: termini sempliciotti, un giro di blues o un *trad.* dapprima punteggiato con enfasi acustica, poi travolto in solenni crescendo elettrici, e qua e là a dar l'aroma qualche trovatina un po' kitsch e un po' facilona (*How Many More Times*, con quegli accenni di ritmica à la *Bolero*,

di Ravel naturalmente...). C'è già quanto basta per sfondare. Ancora qualche mese per affilare meglio le armi ed ecco, tra il '69 e l'inizio del '70 i due album migliori del gruppo consacrano subito i quattro persino al di là dei loro effettivi meriti. *Zeppelin II*, accuratissimo nella registrazione e pieno di ideuzze vestite di freschissima energia, apre la strada a *Zeppelin III*, canonico manifesto del miglior hard rock britannico. Ora Jimmy e compagni son diventati dei capicorrente: il filone d'oro è definitivamente alla luce. Lo schema è elementare ma efficacissimo: basterà, sotto la spinta dei tempi, dilatarlo e amplificarlo sempre di più... **DAZED AND CONFUSED**

L'industria dello spettacolo è impegnata a recuperare il tempo perduto, a riassumere il controllo totale della « Pop Rivoluzione » degli anni '60: in questa strategia del superwattaggio gli Zeppelin diventano, forse loro malgrado, una pedina fondamentale. Le loro qualità, tutte estroverse e appariscenti fino alla paranoia, sono assolutamente adatte al gioco perverso di una moda che da una parte conta sull'ingenua disponibilità delle masse di consumatori (gli *heavy metal kids*) ma dall'altra deve garantirsi una tenuta poggiandosi su un dignitoso livello professionale (e loro, gli Zeppelin, sono tra i pochi ad averlo).

I ragazzi di mezzo mondo gridano il loro entusiasmo, una formicolante messe di segnali testimonia che il messaggio comunicato dai nostri eroi è sta-



to ricevuto... Ma quale messaggio? Quale comunicazione? Cosa si nasconde dietro quella aggressività sonora, dietro quei riff di accordi pieni e furanti? Un vuoto grondante di tutto e di nulla, un'ossessione lanciata dietro un inafferrabile orgasmo, un cerchio metallico e violento che stringe le tempie e non apre la mente neppure sul buio della propria condizione di consumatore (emarginato-espropriato-represso). Con gli anni i quattro diventano una macchina perfetta e la maniera cancella le velleità creative sfaldandole in sontuose allucinazioni. Già sulla copertina del III si nasconde una piccola affettuosa citazione ad una sperduta località della Snowdonia, la selvaggia area montuosa del Nord Galles dove prosperano — lontane dalla realtà di oggi — leggende e natura incontaminata. Con il quarto album si scoprono le rune (i misteriosi se-



gni alfabetici delle antiche popolazioni nordiche). La fuga verso l'arcaico, il mistico, la verginità perduta sono l'aura confusa e posticcia che domina i lavori seguenti: *Houses of the Holy*, *Physical Graffiti*, *Presence* non cercano un pubblico, ma masse di fanatici (e ahimè li trovano). I vecchi "complessi culturali" del Pop inglese, le scenografie decadenti, le trapole del kitsch fanno il resto... Il pasticcio è grandioso. E dietro l'enfasi del contesto sonoro, boccheggiano fragili o pretenziose le parole delle lyrics: « I had a dream, crazy dream/ Anything I wanted to Know/

Any place I needed to go... » Una palude di luoghi comuni, storie orecchiate, sogni di seconda mano, disarmata impotenza. E « la canzone rimane la stessa », allusiva/evasiva, inutile per quanto ingioiellata da luci sontuose e recitata con lo slancio di sempre.

Con il passare degli anni ed il consolidarsi dell'imponente apparato divistico, i due poli della contraddizione che imprigiona gli Zeppelin, l'enfasi violenta che celebra la condizione urbana e la retorica della fuga nell'irreale, appaiono sempre più sbilanciati: i suoni duri e roventi diventano sempre più ele-

menti decorativi, ridondanti e finti sostegni del Tempio-Supermarket dei Sogni. Sulla disperata impotenza degli *heavy metal kids* (sulla miseria di una condizione che accomuna creatori e fruitori) ha finito col prosperare soltanto una sottocultura dell'irrazionale, delirante e svuotata d'ogni coscienza critica, sostanzialmente incapace di capire il disagio che si accanisce a rappresentare in rituali di sontuosa paranoia.

LA MUSICA NON E' (UN BRUTTO) SOGNO

Oggi come ieri, è difficile odiare i divi, non sentirli come

la prime vittime della « terribile macchina del divismo »; così come è difficile sganciarsi sentimentalmente dalle prime emozioni provate sulle cadenze di *Whole Lotta Love*, di *Immigrant Song* o di qualche altro hit che ha spalancato al teenager un « mondo esaltante » (o forse soltanto un palcoscenico?).

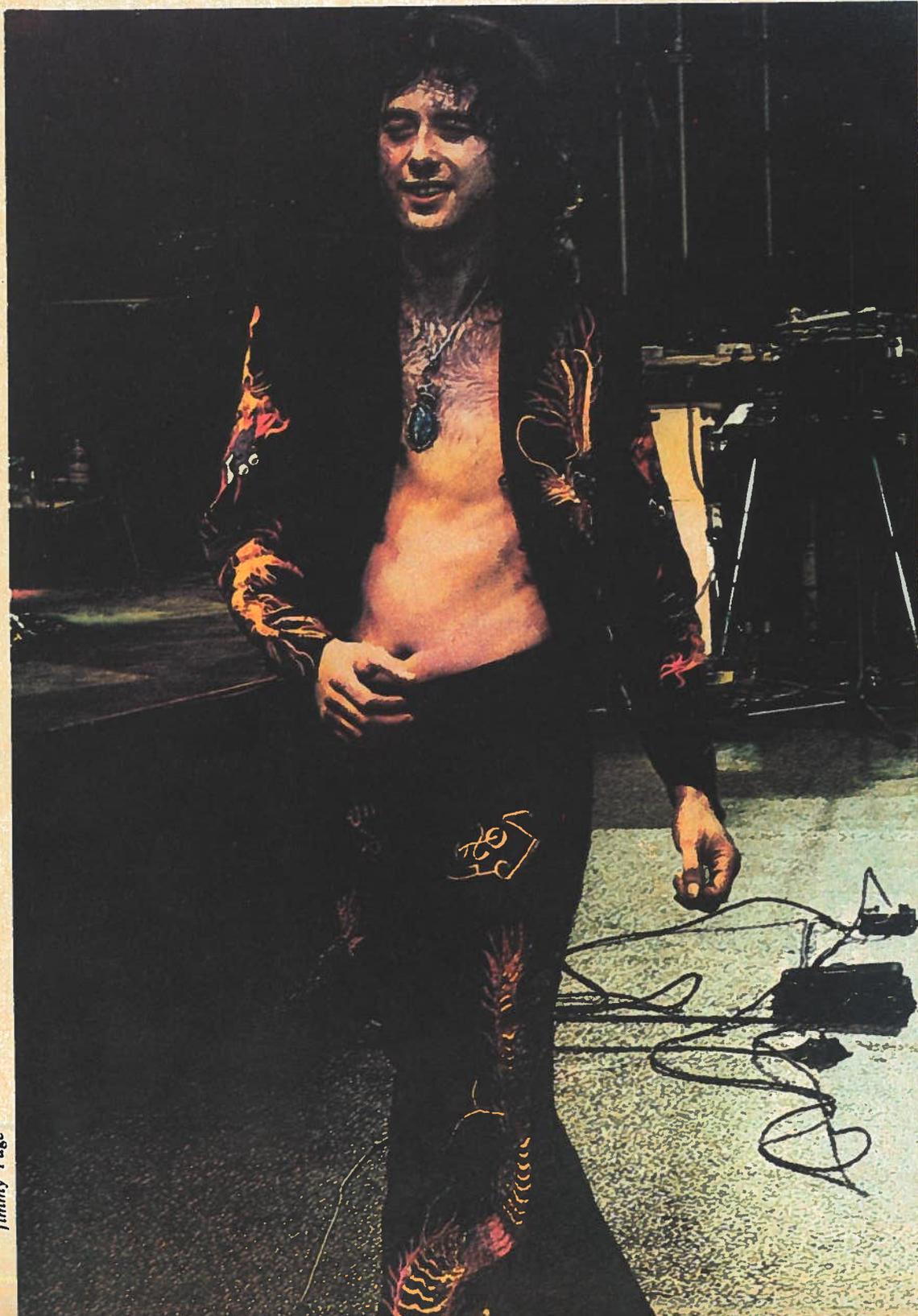
L'emotività: ecco il cordone ombelicale che tiene ancora tanti ragazzi legati a quel vecchio sogno in disfaccimento. La realtà è difficile da capire; le sue rappresentazioni sceniche, specie quelle del *rock stage* sono false, disperatamente false, ma bombardano i sensi con una valanga di emozioni colorate che ti fanno sentire più vivo... Sempreché si tratti di emozioni di vita. Ma provate a cercarla la vita nella scenografia Kolossal di *The Song Remains The Same*, il film che « immortalata » i Led Zeppelin dei più recenti trionfi affogandoli in un mare di simbolismi pacchiani e cianfrusaglia per visionari. Qui si rappresenta soprattutto la Morte: in gesti, maschere e dilananti urla elettriche degna di un Pop Dracula suburbano e qualunquista.

L'energia, la passione persino, con cui Page e compagni continuano a dare se stessi è persino commovente; ma anche il loro più ingenuo ammiratore può essere assalito dal sospetto che sia tutta fatica inutile, stamina buttata via in un gioco assurdo e totalmente alienato. Quei quattro sembrano possedere la stessa esaltazione, violenta e succube, delle migliaia di fans sfasciatutto: ma sono soltanto dei ricchissimi prigionieri del Gran Circo, isolati dal mondo, incoscienti ed estranei.

Lo sfarfallare di acuti e chio-me bionde di Plant non richiama lo sfregio depravato di Jagger, ma soltanto una funerea sessualità da zombie; il vortice virtuosistico di Page stordisce e si perde in un gioco che è ossessione della fine; il resto è sfarzo, luci e watt, fuori della misura umana.

Fuori dal mondo e dalla vita, il colossale show degli Zeppelin mette in scena suo malgrado, una tragica farsa: Mercificazione e Morte della Creatività Emarginata. Le emozioni naturalmente non mancheranno mai; tuttavia il disagio cresce per chi non cerca soltanto lo spettacolo della morte. E qui suoni durissimi e sontuosi sembrano sempre più lontani da tutte le realtà, eccetto forse da quell'antico pulsare dell'angoscia, da quel furore inutile che stringe le tempie ma non serve ad aprire la mente...

PEPPO DEL CONTE



I nuovissimi della creatività nera

non per pedagogia ma per amore

Nel paese delle meraviglie sono tutti possono leggere la sfera di cristallo, solo che abbiano occhi disposti al nuovo. Possono leggere che, come l'oggi, così anche il domani della musica creativa, a dispetto dei becchini di vocazione, vive già sul soffio di *winds of change* e fra i colori dell'arcobaleno (c'è chi dice, anzi, che dell'arcobaleno questi siano i suoni...). Non con l'impossibile e indesiderabile gradualismo che, dal vecchio free

all'attuale scienza dell'utopia a un futuro ancora più alto, proceda senza strappi, incertezze, lunaticità: non sarebbe né bello né vivo. Ma la sorgente nera, nella sua tortuosità, si mantiene inesauribile, e dalla sua profonda sensibilità collettiva spuntano infatti ancora nuovi personaggi. Non si può ancora dire se reinventeranno un'espressività, come già Charlie Parker con il blues, il free con Parker, Braxton con il blues, Parker e il free. Ma a chi non arranca nell'arcipelago della nostalgia e non si inginocchia alla musica di stato del consumo, questi giovani musicisti neri hanno da raccontare favole magari acerbe ma incantevoli. Per costoro una nuova espressività non è il discorso della domenica, ma l'aria che respirano, la necessità del desiderio che si riscopre. La loro musica è sottoposta e controcorrente: è di traverso come lo era la black music di ieri, ma lo è con sensibilità e angolazioni nuove. E la sua stessa esistenza è lì a smentire le diffidenze che allignano intorno alla fertilità delle ipotesi collettive autogestite (che, peraltro, non è che stiano ad attendere la legittimazione della critica bianca...). In effetti la svolta recente della musica creativa, il suo senso più spiccato, trovano linfa nella multiforme proposta dell'AACM di Chicago, del BAG di St. Louis, delle altre, nascenti, cooperative di musicisti (fra le quali la Onari Productions che, liquidati i managers privati, autogestisce la ricerca di concerti e ingaggi). Al di là delle ovvie inadeguatezze, mi sembra che queste associazioni esprimano una scelta strategica densa di lucidità e fervida di implicazioni: è la prima volta, cioè, che chi fa musica creativa assume la totale responsabilità di se stesso non soltanto per sopravvivere, non soltanto su una base di solidarietà difensiva, bensì per aprire e socializzare il senso e i modi della propria espressività. Al corporativismo non è concessa alcuna chance, e la sua lingua ambigua è mozzata dall'intreccio fra i musicisti e altri soggetti sociali, fra la musica e altre forme di espressione, come spiega la nascita diffusa dei loft, spazi di performances sonore, visive, gestuali, teatrali, filmiche. Di più, i musicisti creativi rifiutano se stessi quali fiori di serra e consegnano ad altri, musicisti alle prime mosse e bambini/e, semplici segreti e tecniche emotive

perché le plasmino con le proprie mani. Dell'AACM, così, occorre sentire Braxton e Mitchell, e insieme occorre dire e ripetere (e ripetere ancora) la continuità e la profondità del gesto creativo, sgorghi esso da chi fa musica « professionale », come nei casi qui affrontati, o da chi suona giusto, per scoprire i suoni belli di se stesso. E questo è possibile per l'identità fra musica e vita, e, ancora, perché nella pratica dell'« insegnamento » non ci sono rigore e apprendistato, non c'è pedagogia ma scambio, non c'è didattica ma ricerca comune, a diversi livelli. Come dice Leo Smith, « tutto sta nello spiegare come da un'idea o da una sensazione può nascere il linguaggio musicale. Questo significa comprendere i principi della creatività ».

Proprio per questo le esperienze autogestite non vanno enfatizzate, per mostrar la lingua a tutti i frigidisti teorici del dubbio, ma, più profondamente, colte nella loro qualità interna, nell'essenza del problema espressivo.

I nuovi personaggi, si diceva. I continuatori della stirpe dei quarantenni (Abrams, Mitchell, Jenkins, Jarman, McIntyre) e addirittura già dei trentenni (Braxton, Smith). Per alcuni l'eredità corrisponde all'anagrafe, allorché altri, a loro volta sulla trentina, da poco trovano spazio e convinzione. E comincerei proprio da questi, in flashes di piccole escursioni critico-documentaristiche nei quali, per una volta, penso sia necessario sacrificare un po' il desiderio di esprimere le mie impressioni soggettive, per lasciar trasparire gli elementi chiarificatori di una fotografia scritta.

OLIVER LAKE, per iniziare. Perché è probabilmente il più conosciuto fra i nuovi cercatori di suoni, se non altro per le sue non sporadiche apparizioni su disco: quattro album in proprio, *Ntu, Passing Thru', Heavy Spirits, Holding Together*, e poi un duo dal vivo con Joseph Bowie, e le collaborazioni con Black Artists Group, Human Arts Ensemble, Braxton, Baikida Carrol, Leo Smith. In effetti Lake sta decollando ora, dopo gli esordi che alla spregiudicata voglia di « totalità » sapevano mescolare solo di rado gli impulsi di una poetica profonda e originale. Oggi Lake, su sassofoni e flauto, ha maturato un fraseg-



David Murray e Philip Wilson



David Murray



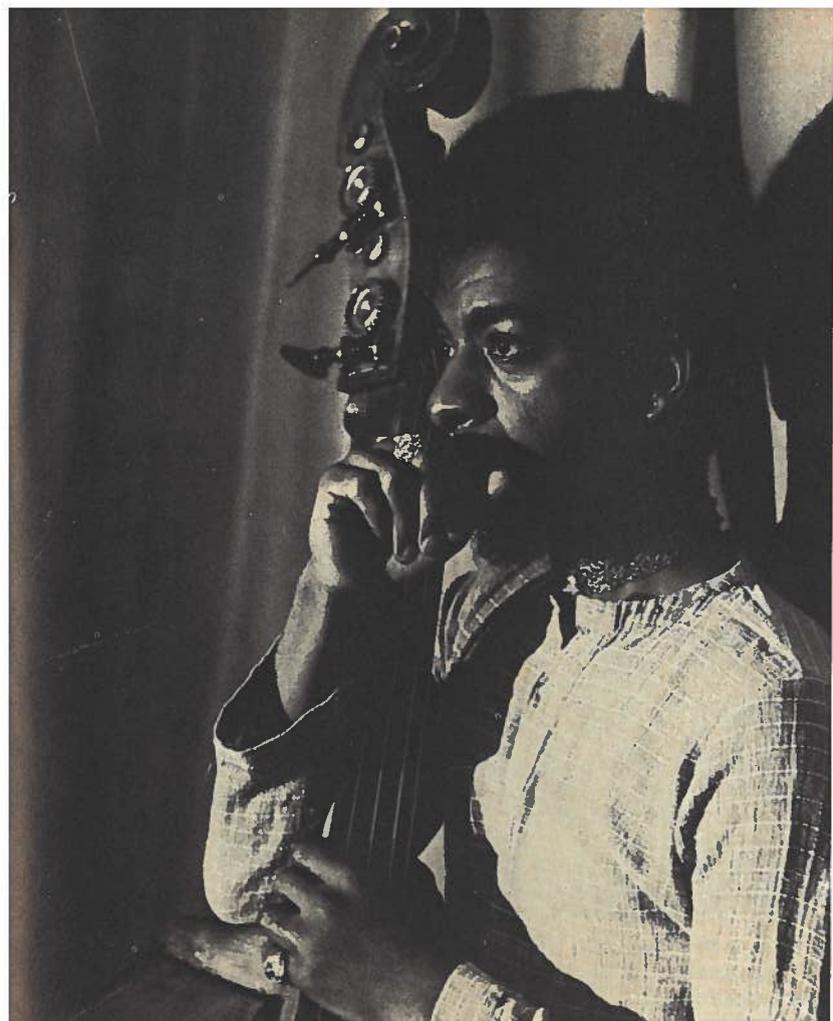
Fred Hopkins

gio lirico e nervoso, pulsante nei riflessi e fecondo nello sprigionare atmosfere, sempre in bilico fra le proiezioni aperte e le introspezioni assortite. E la splendida vena compositiva (il duo con Bowie e *Holding Together* sono percorsi da progetti estremamente calibrati) manifesta chiaramente la transizione di Lake dallo specifico strumentale alla musica nella sua sintesi compiuta.

HENRY THREADGILL, potrebbe spiegare meglio di ogni altro a tutti gli « accademici del jazz » la totale artificiosità della storia, o almeno di quella edificata con i mattoni vuoti dell'industria discografica. Personalmente lo vedo come una stella di primissima grandezza, ma la proscrizione del potere l'ha sempre relegato sull'altra riva del fiume, pressoché inaccessibile alla fruizione della gente. Così, dopo un'interpretazione folgorante nel *Young At Heart* di Richard Abrams (sei anni fa), è tornato solo ultimamente a far cantare su disco i suoi sassofoni e il suo flauto, in una meravigliosa *Air-song* che però, tanto per non cambiare, è uscita in pochissimi esemplari dal Giappone d'origine. Il gruppo Air, di cui Threadgill è una delle tre fonti, afferra la dimensione collettiva nera per lievitarla in un'organicità spasmodica, straboccante di blues reinventato, nella quale Threadgill sembra ripercorrere un po' tutte le coordinate sonore AACM per sbocciare ad una personalissima naturalezza dell'immaginazione.

Di Air è splendido responsabile anche FRED HOPKINS, contrabbassista, che ha stupito molti a Bergamo insieme a Dewey Redman, e che ha disteso preziosi tappeti sonori per voli magici insieme a Richard Abrams, Oliver Lake e David Murray. Ecco, di Hopkins non riesco a immaginare il *plafond* , a scorgere se abbia fra le mani il fuoco della sintesi o sia semplicemente un grande strumentista: per ora sulle corde del contrabbasso annoda viscere e fantasia, feeling e tecnica sbalorditiva, e non è poco.

Medesimo discorso, trasposto alla batteria, riguarda PHILIP WILSON, che fra gli stregoni del *drumming* mi sembra oggi il più stimolante (senza scordarmi di Barry Altschul). Fra piatti e tamburi Wilson recita con selvaggia purezza recuperata dalle origini, muovendosi con fluidità pulsante e insieme raffinatissima. Anch'egli è sulla trentina, viene dall'AACM, e dopo l'impressionante debutto di dieci anni fa nell' *Old Quartet* di Roscoe Mitchell ha irradiato suoni insieme a Julius Hemphill,



Fred Hopkins

Lester Bowie, Hamiet Bluiett, David Murray ed Anthony Braxton.

Poi le creature più giovani nate dal ventre espressivo nero: poco più che ventenni, disponibili e insieme trepidanti di rivoluzionaria impazienza, vertigine creativa senza fondo.

GEORGE LEWIS, innanzitutto, del quale ogni suono che solca l'aria disinquina onde e sensibilità. Ventitré anni, due vibranti uscite su disco insieme a Braxton e Mitchell, Lewis è già fra gli interpreti più profondi e visionari della trasformazione liberatoria dello spazio sonoro: non più spettacolo separato ma condizione di nuova vita espressiva, non solo riappropriazione ma invenzione.

Il suo uso alternativo del trombone nasce non tanto dal rifiuto del già detto quanto dalla scoperta del non detto, positiva, consapevole, naturale: è scelta di autonomia, canto del cigno che diventa pratica di ogni momento, con le sonorità oniriche intrecciate ai timbri più aspri. Dove la sconvolgente velocità del fraseggio, le picchiate in volo, la parossistica raffinatezza, sono necessità espressive prima che acquisizioni tecniche. E dove Lewis sembra attraversare gli interstizi della musica qui e oggi, per svelare quella libertà dal tempo che ogni capriola creativa vuol significare istante per istante.

Poi DAVID MURRAY, ventidue anni, parzialmente anomalo per la sua provenienza dall'altra costa di Babilonia, quella celebrata come serbatoio del nuovo, diffidata per le troppe ambiguità di controcoltura epidermica, detestata per l'ostentazione del benessere reazionario, e generalmente battezzata California. Murray ha disteso due dischi in propria (e *Flowers For Albert* è

George Lewis

un piccolo gioiello), nei quali scrive a tutte maiuscole un tocco compositivo di semplice profondità e le nitide qualità di tenorista corposo e agile, essenziale e intenso.

E, ancora, JOSEPH BOWIE, fratello piccolo del diabolico Lester, con le sue ventiquattro primavere coltivate nel BAG. Trombonista asciutto e gioioso, latente e frenetico, che nelle diverse incisioni (con Lake soprattutto, e con Lester, Jenkins. Lowe, Charles Shaw) coglie e dipana quella pratica del gioco-verità sovversiva già nelle radici lontane e sbiadite da troppi nel senso mediocre della ripetizione.

E gli altri germogli, le cui apparizioni esigue ma abbaglianti non consentono per ora alcuna critica succosa, ma autorizzano speranze e innescano intuizioni belle: OLU DARA, trombettista sentito con Lake, Murray e Bluiett, con splendida voce sullo strumento e caldissima originalità di fraseggio; PAUL MADDOX, ventenne batterista di Lake e Leo Smith; ANTHONY DAVIS e WES BROWN, che con lo stesso Smith danno vita stupenda al New Dalta Ahkri, manovrando piano e contrabbasso; SARNIE GARRETT, chitarra, e RITA OMOLOKUN, fiabesca voce femminile, fiori e rugiada del prato rigoglioso

AACM; WALLACE McMILLAN, altista e flautista che in troppi brevi flashes con Richard Abrams si è rivelato oltre lo specchio; ARTHUR BLYTHE, altista sentito con Charles Tyler e Julius Hemphill.

C'è evidentemente troppa superficialità in questo giro di informazioni (dio che brutta parola): c'è una dicotomia stridente fra le piccole breccie che si possono aprire nel muro del silenzio e l'impossibilità, in assenza di una critica profonda non ancora possibile, di scrivere i suoni. Può bastare soltanto se rimane primo approccio a queste nuove aree di musica non risucchiabili nel circo delle falsità quotidiane. Una musica di frammenti sempre più consistenti e limpidi di valori creativi, cui dan voce non più predicatori enfatici bensì soggetti collettivi. E in GONG di giugno ci ritorneremo su, presentandone i cinque album di Wildflowers.

La decisiva scoperta sonora e umana dei Braxton spazia dunque in ogni direzione possibile e imprevedibile: un suono e una sensibilità che erano diversi per imposizione, sempre più lo sono per scelta autonoma, emaciata ma palpitante nel modo più bello. Nel paese delle meraviglie la primavera non smette mai e trova colori sempre nuovi.



Un libro a duecentocinquanta lire, e un buon libro, uno di quei classici « dimenticati » dalle storie della letteratura che portano invece i segni tangibili del capolavoro. A duecentocinquanta lire, tutto compreso.

Incredibile!

Le frequenti esplorazioni sulle bancarelle dell'usato, unico antidoto alla politica di rapina perpetuata dalle case editrici — l'ultima novità sono gli aumenti assurdi, attorno al 60%, dei libri Einaudi —, rendono ancora il tempo che costano. Se è vero infatti che i traballanti cassoni di questi scrigni stradali nascondono le pubblicazioni più strane — che so, il libro *Cuore* in edizione francese illustrata, un manuale di viticoltura, *Le confessioni di un italiano*, *Sadik*, *Donna Rachele allo specchio* —, è anche vero che spesso le loro viscere celano dei sicuri tesori. Capita così di riuscire a trovare, a cifre ridicole, libri ormai da tempo esauriti, o quantomeno ristampati in edizioni decisamente più ricche e costose. E questa è l'esperienza di una delle ultime nostre esplorazioni.

Frugando tra pigne di pagine poco attraenti, di titoli assurdi, di nomi strani e ridicoli, è venuto alla luce « l'oggetto prezioso »: alcuni vecchi libri della BUR (Biblioteca Universale Rizzoli) introvabili ormai in libreria — è già difficile reperire la collana perché troppo economica, e se poi la si trova, questi volumi son detti esauriti da molto —. I titoli: *Sotto la ruota*, *Storia di Gordon Pym*, *Racconti dell'incubo*, *Racconti dell'impossibile*, *Racconti del mistero*; gli autori: Herman Hesse ed Edgar A. Poe. E scusate se è poco.

Di Herman Hesse si è avuto già occasione di parlare a proposito di un affascinante libro di viaggi, Poe è invece un neofita di questa rubrica e ancora ci si sta chiedendo come abbia potuto tardare così la comparsa della sua minacciosa figura riflessa sulla lama di un famosissimo pendolo. Ma GONG fortunatamente non è ancora caduto come la casa degli Usher...

Edgar A. Poe fu indubbiamente parte di quello che potremmo definire il rimosso della letteratura mondiale; cioè di quella schiera di autori che sono stati violentemente messi in un angolo dall'ideologia dominante e che per questo hanno legato il proprio nome alla maledizione dell'occultamento. Anche se, ed è necessario dirlo, il « caso Poe » si presenta come piuttosto anomalo nella tipolo-

gia delle dimenticanze letterarie, e grazie al cinema. Non c'è dubbio, infatti, che Poe sia conosciuto, a livello di grandi platee, soprattutto perché da molti suoi racconti sono stati tratti « horror film »; ecco allora che il suo nome viene più volentieri associato a quelli di un Roger Corman o di un Christopher Lee che ai più letterari Bram Stoker o Ann Radcliffe. Doppia funzione, quella del cinema, nei confronti di Allan Poe, positiva e negativa ad un tempo. Positiva in quanto ne ha permesso la circolazione del nome, negativa perché ne ha limitato la figura alle semplici rappresentazioni cinematografiche. Dal film al libro il passo è tutt'altro che breve.

Gordon Pym, di Nantucket. E' un'incredibile avventura sui mari del mondo... « 22 marzo. L'oscurità si era fatta ancora più fitta, rotta appena dal luccichio dell'acqua riflesso dalla candida coltre che ci stava davanti. Uccelli giganteschi, di un biancore spettrale, volavano ora di continuo fuor del velario senza fine per tosto ritrarsi dalla nostra vista lanciando l'eterno, monotono grido di Tekeli-li! Nell'udirlo Nu-Nu, disteso sul fondo della barca, ebbe un sussulto, ma come lo toccammo ci accorgemmo che era spirato. A questo punto fummo trascinati nelle fauci della cateratta dove un baratro immane si spalancò per inghiottirci. Ma ecco sorgere sul nostro cammino una figura umana infinitamente più alta di ogni altro abitatore terrestre. Era avvolta in un sudario, e il colore della sua faccia aveva il candore immacolato della neve ». *La storia di Gordon Pym* prosegue idealmente l'avventura del *Manoscritto trovato in una bottiglia* (*Racconti del terrore*) e ci spinge a seguire l'itinerario dello scrittore bostoniano attraverso gli incubi di *Berenice*, le apparizioni della famigerata *Maschera della morte rossa*, gli affilati sospiri de *Il pozzo e il pendolo*, fino ad arrivare al delirio della casa degli Usher ed alla tragica presenza de *Il gatto nero* (tutti brani compresi nei *Racconti del terrore*). Accanto a questi le serie intriganti dei *Racconti dell'incubo* e dei *Racconti dell'impossibile* con le loro storie assurde, eccessive, misteriose e i personaggi sempre al limite della follia.

Per convincersi alla lettura e nello stesso tempo rassicurarsi sul buon impiego delle proprie ore se le si affidi a Poe, è sufficiente, crediamo, la semplice esplorazione di un racconto brevissimo, di appena quattro pagi-

ne: *Il ritratto ovale* (non ve ne diciamo niente, in fondo si tratta solo di pochi minuti di lettura).

Poe, al di là di tutto, e senza con questo voler fare delle prevaricazioni o delle graduatorie affrettate, rappresenta certo l'altra faccia di quella letteratura scolastica — i soliti nomi, quelli che poi fanno odiare la lettura — venduta spesso come l'unica degna di meritare interesse. E Poe vive nei primi anni del 1800, quando Manzoni erotizzava Lucia facendole baciare crocifissi su crocifissi...

Liquidiamo l'acquisto: *Gordon Pym*, *Racconti del terrore*, *Racconti dell'incubo*, *Racconti dell'impossibile*, in blocco mille lire. Fantastico.

E veniamo ad Hesse. *Sotto la ruota*, un romanzo da cercare sulle bancarelle ma anche, forse, in qualche libreria scalcinata, dovrebbe sicuramente piacere. Per chi già conosce l'autore tedesco si tratterà di una magnifica conferma, per gli altri di un'incredibile scoperta. Niente di accademico, sia chiaro, che già Hesse è ben lontano dalla pedanteria scolastica, ma un libro che si legge tutto d'un fiato perché prende le viscere, distur-

ba, inganna. La storia potrebbe dirsi, in breve, il viaggio nella vita di un tormentato adolescente in lotta — una lotta inconsapevole, certo — con se stesso e con il mondo. Hans Giebenrath passa infatti dal ruolo di enfant prodige, di studente modello, alla parte più spiacevole di « colui che ha deluso », dello sconfitto sociale, del rinunciatario. E questo naturalmente agli occhi ottusi dei suoi concittadini, ipocriti e spietati quanto basta per segnare la vita. Hens, disadattato ante litteram, fratello maggiore di quanti più tardi, e fuori dalla letteratura, han giocato la propria vita come un asso di quadri, non può avere che un destino tragico: la morte. Per lui infatti non ci sono vie d'uscita. La morte è anche il riscatto, o forse l'ultimo gesto incomprensibile per la comunità:

« Non riesco a capire » sospirò Giebenrath (il padre). « Era così pieno di talento, e tutto era andato bene, la scuola, gli esami... e poi, tutt'a un tratto, una disgrazia dopo l'altra! ». Il calzolaio accennò con la testa alle giacche nere che uscivano dal cancello del cimitero.

« Ci sono alcuni signori, là » disse piano « che hanno fatto anch'essi del loro meglio per spingerlo a questo punto! ».

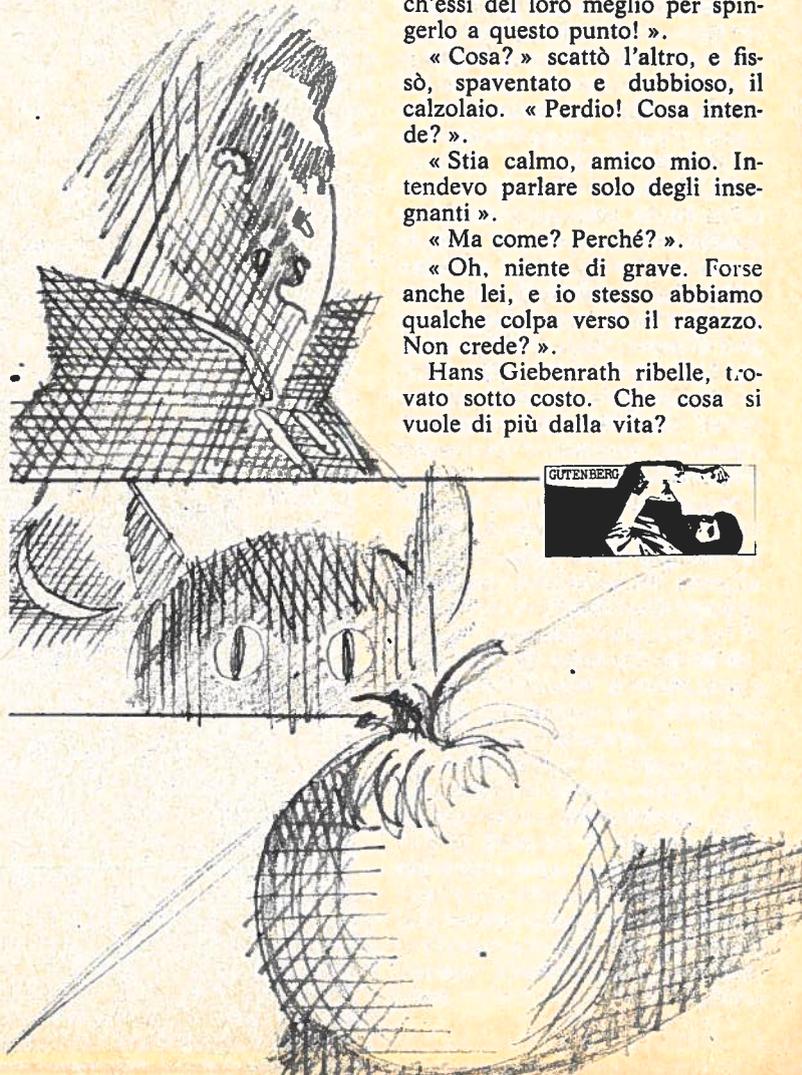
« Cosa? » scattò l'altro, e fissò, spaventato e dubbioso, il calzolaio. « Perdio! Cosa intendete? ».

« Stia calmo, amico mio. Intendevo parlare solo degli insegnanti ».

« Ma come? Perché? ».

« Oh, niente di grave. Forse anche lei, e io stesso abbiamo qualche colpa verso il ragazzo. Non crede? ».

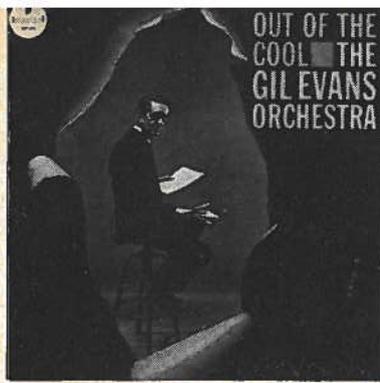
Hans Giebenrath ribelle, trovato sotto costo. Che cosa si vuole di più dalla vita?



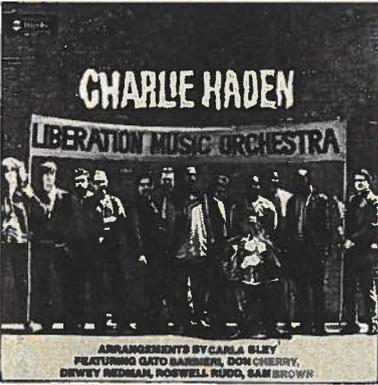
A Love Supreme John Coltrane



John Coltrane
A Love Supreme
IMP 414



Gil Evans
Out Of The Cool
IMP 426



Charlie Haden
Liberation Music Orchestra
IMP 427



Sonny Rollins
On Impulse!
IMP 429



Albert Ayler
In Greenwich Village
IMP 431



John Coltrane
My Favorite Things
IMP 435

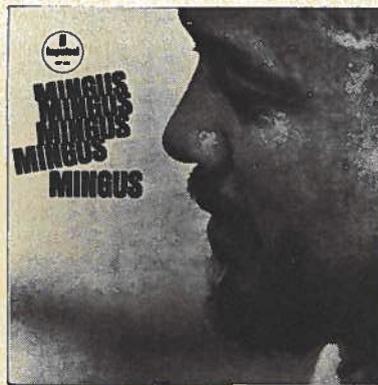
abc Impulse

TM

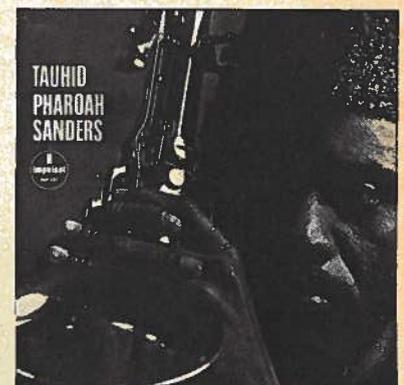
una novità
ed una serie
di
ec
ce
zio
na
li
ristampe



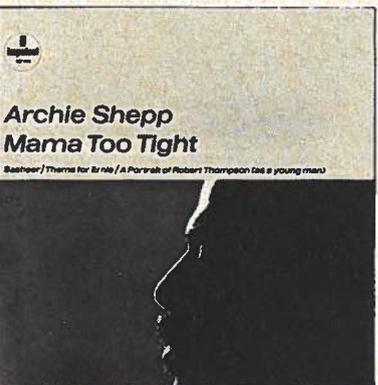
Keith Jarrett
Shades
IMP 462



Charlie Mingus
Mingus Mingus Mingus Mingus Mingus
IMP 436



Pharoah Sanders
Tauhid
IMP 437



Archie Shepp
Mama Too Tight
IMP 440



Ornette Coleman
Ornette At 12
IMP 442

- IMP 423 John Coltrane: Africa/Brass
- IMP 424 John Coltrane: Ascension
- IMP 425 Transition
- IMP 428 Charlie Mingus: The Black Saint And The Sinner Lady
- IMP 430 Sonny Rollins: East Broadway Run Down
- IMP 432 John Coltrane: Impressions
- IMP 433 John Coltrane: Expression
- IMP 434 John Coltrane: Om
- IMP 438 Archie Shepp: Four For Trane
- IMP 439 Archie Shepp: On This Night
- IMP 441 Archie Shepp: The Way Ahead
- IMP 443 Gato Barbieri: Latin America
- IMP 444 Gato Barbieri: Hasta Siempre
- IMP 445 Gato Barbieri: Viva Emiliano Zapata
- IMP 446 Gato Barbieri: Alive In New York

L'altra Spagna

dietro le cattedrali, l'immaginazione...

Tentare di fare il punto sulla Spagna odierna non è facile: i temi politici, sociali e culturali si muovono, si confondono, s'intersecano con frenesia tale che non è possibile darne una precisa valutazione. Tutt'al più possiamo prendere carta e penna e fare un mero resoconto dei vari avvenimenti e delle diverse situazioni. Abbiamo pensato quindi che sarebbe stato inutile offrire il « panorama politico » che già settimanali e quotidiani offrono spesso e volentieri, per sostituirlo con un'immagine abbastanza sconosciuta della Spagna.

La cultura rientrata in patria dopo il lungo esilio (40 anni di vero e proprio oscurantismo) ha subito aggiornato il paese coinvolgendo un po' tutta la popolazione e non solo gli strati intellettuali e studenteschi, (si pensi che i film — "media" economici e diffusi ovunque — hanno avuto nel '76 una distribuzione notevolissima, ponendo la Spagna al secondo posto in Europa) nelle problematiche, nei nuovi miti. L'atmosfera è comprensibilmente effervescente, come se tutto fosse nuovo e si scoprisse per la prima volta. Le iniziative si accavallano e nasce una naturale confusione, nel complesso però prevalgono due tendenze: una marxista e l'altra anarcoliberalista.

Vediamo ciò che si presenta nei vari campi della cultura: cinema, editoria, letteratura, musica e teatro.

Cinema. Il cinema spagnolo non ha ancora un bilancio positivo, sostanzialmente per due motivi: uno finanziario e l'altro politico.

1) I produttori locali sono in maggioranza anche distributori delle grosse case cinematografiche americane e la loro attività di produzione è più che altro formale e serve per ottenere la licenza di distribuzione.

2) Cinematograficamente non c'è stata ancora una rottura con il passato, come

d'altra parte non c'è stata nella società, cioè continuano a "fiorire" pellicole di compromesso o della "riforma" (come dice il critico Mendez Leite): un po' di politica, un po' di sesso, qualche bandiera repubblicana e frasi roboanti. Tutto inteso a creare una sensazione di normalità.

Teniamo presente che il cinema spagnolo, in questi anni, ha dato prove brillanti, come per esempio: « Cria cuervos » di Carlos Saura (premio speciale della giuria a Cannes nel '76) e « El Espiritu de la colmena » di Victor Erice, « Hay que matar a B » di Borau. Uno dei lavori più interessanti lo ha dato Jaime Chavarrri con il suo « Desencanto », che partendo dalla storia della famiglia Panero, offre una crudele riflessione sopra la famiglia borghese ai tempi del fascismo, riuscendo a trascendere il racconto per fare un discorso generale sulla società. Regista già collaudato, ha dato prova di efficacia nelle immagini e di ottimo lavoro nella sceneggiatura. Ci sono altre pellicole del '76 che meritano di essere segnalate: « Libertad provisional » di Bodegas, « Colorin, Colorado » di Garcia Sanchez e « La peticion » di Pilar Miró.

Editoria. Si sta pubblicando « tutto », ma principalmente opere politiche e sociali. Nell'ambito culturale i nomi che si stampano più frequentemente sono quelli di Breton, Bataille, De Sade, Cooper ecc. C'è un'attenzione particolare, che non è solo moda o prurito da novità, verso l'antipsichiatria, il dadaismo, la sessualità e in genere verso tutte le problematiche dell'Alternativa che sono oggettivamente la continuità della tendenza libertaria in seno alla cultura spagnola. A fianco di questo interesse è nato un vero e proprio « boom » di riviste di cultura e politica che raggiungono tutte insieme una vendita di più di 100.000 co-

pie, e per un paese a basso tasso di scolarizzazione come la Spagna è un fatto di notevole rilievo.

Queste riviste sono concentrate quasi tutte a Barcellona, hanno in genere una periodicità mensile e sono distribuite attraverso il normale circuito:

Ajoblanco, libertaria e anarchica, tratta particolarmente problemi che riguardano la tecnologia « radicale », l'ecologia, la sessualità, le comuni ecc. Si rifà, o meglio si è rifatta, a modelli francesi e inglesi (Actuel, Sauvage, Under currents ecc.). Nello stesso tempo affronta anche problemi politici: ad esempio l'esperienza anarchica durante la Repubblica, il Maggio Francese, il Marzo '77 in Italia ecc. Alla redazione di Ajoblanco dicono: « Seguiamo quello che succere, non abbiamo una linea prestabilita o dei modelli, cerchiamo una via spagnola o mediterranea ai problemi della Spagna ».

El Vejo Topo, rivista di dibattito politico e culturale attenta più che all'attualità ai problemi. Di tendenza trozchista, riesce con grafica intelligente a dare una veste aperta e stimolante alla pesantezza dei contenuti guadagnandosi un pubblico numeroso. Usando il metro italiano potremmo definirla « Il Manifesto » quando questi era mensile, con una maggiore attenzione verso i problemi culturali.

Ozono, l'unica di queste riviste ad essere fatta a Madrid, trasformatasi da mensile essenzialmente di musica a giornale di cultura in cui trovano spazio arte, letteratura, cinema, teatro. Un potpourri di informazioni, cronache e saggi intesi a sprovvincializzare la nuova Spagna.

Star, rivista di comics e di stampa marginale, vive tra un'ottima grafica, la forte tradizione fumettistica spagnola e sudamericana e i vari problemi artistici. Se vogliamo fare un altro parallelo italiano possiamo de-

finirlo un Linus meno accademico nel fumetto e più di barricata.

Numerosissimi sono poi i giornalotti di tipo « underground » equivalenti ai nostri Paria, Tazza di Thè, Cerchio Magico ecc. Di rilievo:

MMM, stampato a Madrid da un gruppo di universitari, fa perno su provocazioni visive, poesie, controguide.

Bazofia, sempre prodotto a Madrid, segue a ruota il fratello MMM.

Underguia, giornalotto barcellonese, è una controguida e un indirizzario della freaklandia locale.

Torneo, divertentissimo giornale che per motivi di censura dovette uscire come testata sportiva, però di sport c'è ben poco. Diffuso

solo nell'area di Siviglia.

Questi ed altri giornaletti locali si trovano o potete richiederli a Pastanga Editores, c/Dante 105, Barcellona 16.

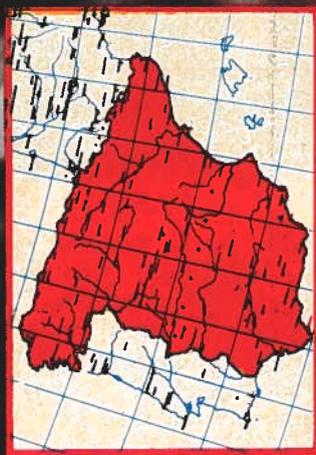
Letteratura. La letteratura è essenzialmente di divulgazione politica. Si può capire come un paese, dopo 40 anni di repressione, di sopprusi si getti a vivere lo spazio che per anni gli è stato negato: la politica. Ma, correttamente si parla di divulgazione politica e non di analisi politica, perché si tratta nella maggior parte dei casi, di studi scaturiti dal bisogno immediato dalla necessità del dibattito o anche da semplici operazioni di sfruttamento editoriale. Questo clima non è certo il

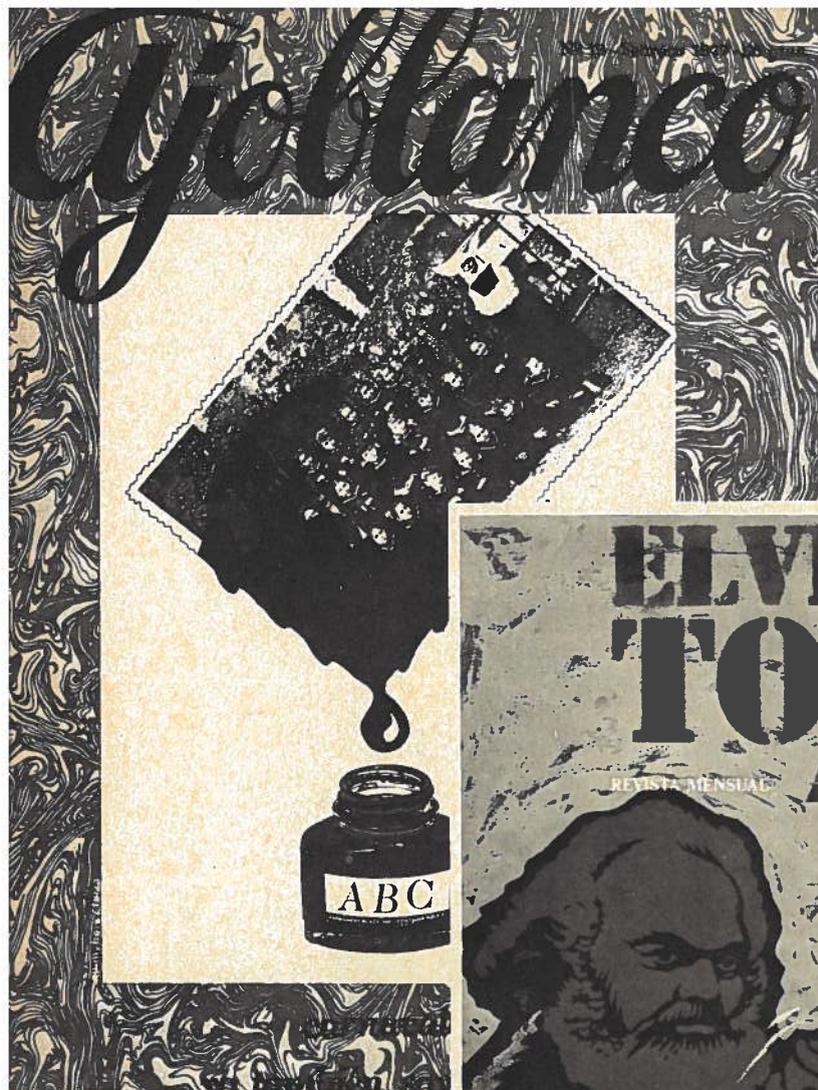
più appropriato per lo sviluppo della narrativa, che richiede un impegno, una creatività ora dirette verso altri fronti (in più si deve aggiungere la passata barriera censoria). Sono diversi, tuttavia, gli scrittori (in maggioranza giovani) che stanno venendo fuori con qualcosa di interessante o che sembrano promettere molto bene. Da segnalare: Luis Goytisolo, che con la sua tetralogia **Antagonia** si è imbarcato in un progetto molto ambizioso; Lourdes Ortiz una giovane scrittrice che già alla sua prima opera ha fatto un'ottima impressione (**Luz de la memoria**); Luciano Ricón, abilissimo scrittore di fantaliteratura sulla strada di Borges, Wilcock ecc. ha avuto larga risonanza il suo

« **Cartas cruzadas entre Paul Eluard y Teofrasto Bombasto de Hohenheim, llamado Paracelso** ». Con il '77 lo spettro della censura sembra superato, e il nuovo clima politico-sociale è talmente ricco di fermenti e di novità che senza dubbio nei prossimi anni sentiremo parlare spesso delle narrative spagnole.

Musica. In questi ultimi anni si è sviluppata l'attenzione nei confronti della tradizione popolare, e questo interesse è stato di fatto una scelta politica: ritornare al passato non era un'operazione nostalgica o una mancanza di creatività, ma diventava una necessità per sperare, e superare il tunnel franchista. Va sottolineato,

inoltre, che la tradizione popolare spagnola è molto antica e ricca, composta da diversi ceppi culturali molto forti ed autonomi: quello catalano, andaluso, basco, castellano, galiziano, navarro ecc. Ognuno di questi significa una lingua propria, propri miti, altri significati e dunque molto materiale in cui affondare le melodie e i testi. Tra i rappresentanti più validi della canzone popolare segnaliamo: Miro Casa, Amancio Prada, Xerardo Moscoso, Benedicto della Galizia; Xabier Lete, Gorca Knorr, Oskorri, Mikel Laboa, Imanol dei Paesi Baschi; Labordeta, La Bullonera, Pilar Navarrete, Joachim Carbonell dell'Aragona; Ramon Muntaner, Joan Isaac, Xesc Boix, della Catalonia;





Els Pavesos, Araceli Banyulls del Valenziano; Carlos Cano, Manuel Gerena dell'Andalusia.

Il folk esplodendo non ha fatto che influenzare tutti gli altri generi, così anche i gruppi rock o jazz e i « cantautores » (anche qui!) hanno abbandonato le sterili formule d'importazione anglo-sassone e gli sdolcinati pianti esistenziali. I risultati pur con un certo provincialismo culturale e tecnico cominciano a farsi interessanti.

Il pop spagnolo denominato anche rock mesetario, è cosa recente, vive tra melodie popolari e sonorità rock, tra flamenco e rock romantico, tra catalan e heavy rock, tra punk rock e castelano. Questa facilità di accostamento è dovuta principalmente alla analogia di struttura sonora tra rock e musica spagnola (per esempio il flamenco si presta molto bene a « giri » elettrici, veloci e metallici), così che il prodotto non è artefatto o alieno dal contesto socio culturale della realtà che lo

Tra i nomi che sono sulla bocca delle masse giovanili sono: Luis Pastor, Maria del Mar Bonet, Ramon Muntaner, Joan Isaac. Il merito dell'esplosione della musica spagnola va, in parte anche a due case discografiche: Gong Movieplay di Madrid e l'Edigsa di Barcellona. Entrambe hanno creduto e appoggiato con tutte le loro forze una serie di nuove proposte e di nuovi nomi che altrimenti non avrebbero tro-

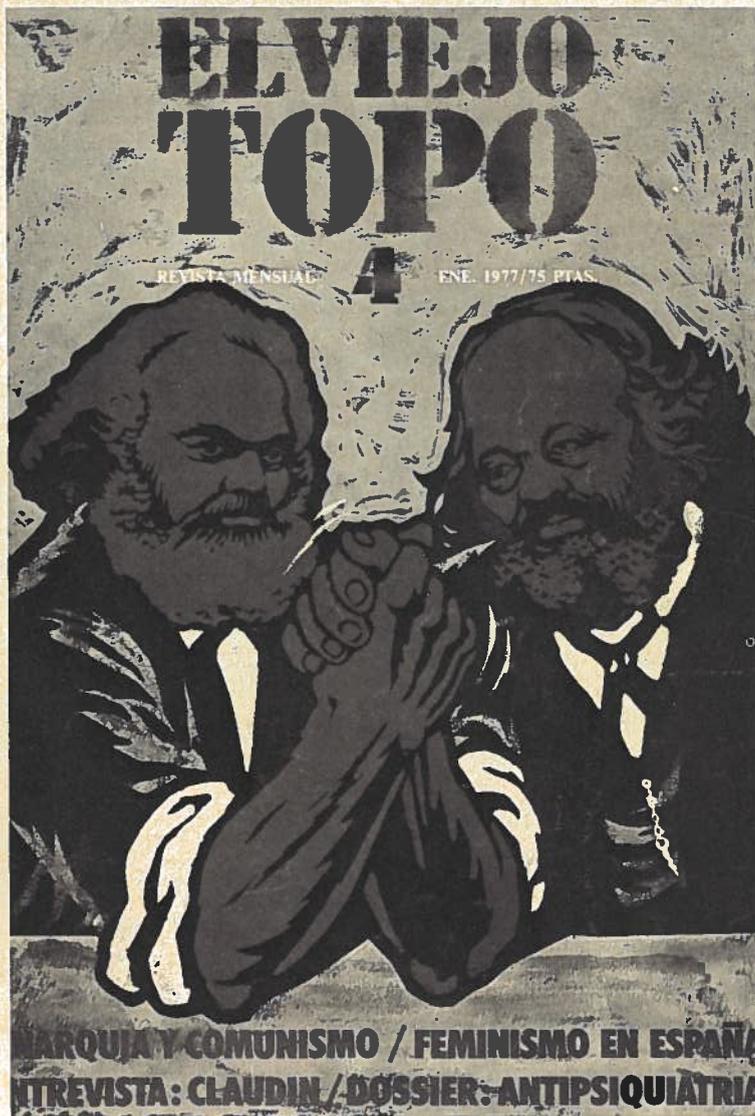
arte, e quindi deve essere la compagnia o il produttore a sostenere il teatro.

La censura, seppure stia diminuendo l'attività, di fatto rimane e condiziona i lavori. Il testo di ciascuno spettacolo deve andare infatti al Ministero dell'Informazione, dove viene giudicato da una commissione e se ritenuto importante, passa ad una « supercommissione ». Se non viene vistato, l'autore può andare in appello, però deve riadattare l'opera, cioè deve lavorare due volte. Ma il penoso cammino de lavoro teatrale è appena iniziato: non è ancora entrato in commercio. Il circuito commerciali è essenzialmente composto da due personaggi: il proprietario della sala e il produttore. Il primo prende la metà dell'incasso, per cui se gli va bene lo tiene in cartello e se non tira lo lascia nel giro di ventiquattr'ore. Il secondo è colui che fa la politica teatrale in Spagna, perché finanzia solo gli spettacoli che gli piacciono e soprattutto quelle che possono rendere.

Possiamo quindi capire in quali cattive acque si muova il teatro spagnolo e come solo una nuova struttura politica possa ridare voce a quest'arte.

Tra i gruppi teatrali d'avanguardia rileviamo: il Tabano (presente alla Biennale di Venezia l'anno scorso) che nel '76 ha messo in scena « La opera del bandito », tratto da un testo di John Gay; Els Joglars, gruppo teatrale tra i più conosciuti in Catalonia; Teatro Experimental Indipendente che ha fatto molto scalpore nel '76 la scena del « Candido ».

Pur nella sinteticità del panorama s'intravede tuttavia un paese che si sforza di darsi una dimensione europea e attuale. Crediamo, poi che l'attività (teorica e pratica) anche se ovviamente confusoria sia indirizzata verso mutamenti futuri nuovi e profondi sicuramente coinvolgeranno anche la nostra penisola e l'Europa intera.



produce. In questo senso, crediamo che abbia ragione il critico Alvaro Feito quando attesta che: « El rock mesetario tiene muy posibilidades ». Tra i gruppi più importanti, vi annotiamo: Compagnia Eletrica Dharma, La Rondalla de la Costa, Traiana, Granada, Gualberto.

I cantautori, anche qui sono tra i più seguiti, offrono una certa dignità di contenuti e una musica scevra da supervoltaggi distaccandosi così in modo notevole dal collega « rock mesetario ».

vato altre possibilità nel circuito commerciale.

Teatro. A lato dell'ufficialità, sopravvive il teatro indipendente, cioè un insieme di compagnie « alternative » (in Spagna la parola « alternativo » ha ancora un certo significato) che lavorano nei quartieri e nelle sale periferiche. Le difficoltà che incontrano sono diverse: finanziarie, censorie e commerciali.

Lo Stato non finanzia assolutamente questa forma di

Carlo
Tunio

A WOMENS LIBERATION MAGAZINE FEBRUARY ISSUE 55 30 PEN

spare Rib

Goodbye to the CREEPS
Self Defence
Six Page Special

Los Angeles -
Women's Clinics



SNIFFIN' GLUE... ^{30p}

AND OTHER ROCK 'N' ROLL HABITS FOR PINHEADS AND SURFERS! ⑦ FEB '77

...Black...White...Black...White...Black...White...Black...White...Black...



ERICAS' HANG-UP. No. 2: THE DAMNED
PHOTO BY ERICA ECKENBERG.

ANARCHY IN THE U.

SEX PISTOLS



ADVERTS

NEW YORK OUTRAGEDUS!

NEW YORK STREET BANDS IN THE UK

The HEARTBREAKERS

- March 1 - LONDON, Globe Village
- 3 - HIGH WYCOMBE, Mega Head
- 5 - MIDDLESBOROUGH, Rock Garden
- 8 - LONDON, Dingwalls
- 9 - WARRINGTON, Live Hotel
- 10 - LIVERPOOL, Erics
- 11 - BIRMINGHAM, University
- 14 - CHESTER, Quadrants



CHERRY VANILLA

- March 3 - LONDON, Globe Village
- 4 - HIGH WYCOMBE, Mega Head
- 5 - LONDON, Nashville Rooms
- 10 - LIVERPOOL, Erics
- 11 - BIRMINGHAM, University
- 12 - MIDDLESBOROUGH, Rock Garden
- 14 - CHESTER, Quadrants
- 15 - LONDON, Dingwalls

WAYNE COUNTY

- March 2 - LONDON, Globe Village



Wayne County & The Back Street Boys



MAX'S MANAGER CITY
COEB.

NEW DRABES
11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

quipaggiamenti, delle moto più strane, quali i Choppers, cioè in generale, della immagine e della coreografia della motocicletta. Sarebbe un errore considerare queste riviste come specializzate, nel senso che questo termine assume in Italia, perché sono molto popolari e rivestono una notevole importanza per il giovane che le acquista. Infatti mentre in Italia si pensa alla moto come ad un mezzo di trasporto, o, al più, la si vive come un simbolo virile, in Inghilterra è un hobby, una passione su cui una larga fetta della maschia gioventù riversa il suo tempo libero.

Per le ragazze invece la moda è sempre di moda. La rivista più conosciuta si chiama « 19 » e come qualsiasi altra rivista femminile contiene l'attualità (dischi, spettacoli, cose che succedono), la moda, la cosmesi, un po' di bricolage e un po' di cucina. Gli articoli grossi vertono sui temi generali della quotidianità femminile, ad esempio: « avete dei problemi con i vostri genitori? », oppure « come trattare le altre donne

dell'uomo e della vostra vita ». Qualche intervista con grossi personaggi di quelli che popolano i sogni delle giovani: « Mick Jagger, Alain Delon, ne costituiscono il bocconcino prezioso. A proposito di Mick Jagger, intervistato in « 19 » circa le accuse di maschilismo che gli sono rivolte dalle femministe, così precisa la sua posizione sulle donne: « io non ho mai avuto nessun problema con le donne in generale. Sono di solito molto carine con me... Attualmente io penso che le donne abbiano avuto così tante opportunità che esse non sono capaci di usarle bene. Gli uomini fanno le cose meglio delle donne. Cucinano meglio. Sono dei migliori segretari. Io ho un segretario uomo. In generale io penso che le donne sono incostanti. In Indonesia ho visto le donne portare i mattoni e costruire le case. Questo accade anche in Cina. Questa è la vera uguaglianza. Ma, qui, le donne non sono pronte per questo ». Sempre furbo Mick!

Ma lasciando perdere queste divagazioni ritorniamo a « 19 ».

Nonostante il panorama inglese delle pubblicazioni giovanili sia indubbiamente misero e povero d'idee, sopravvivono ancora alcune testate, di norma a diffusione locale, che pur, con la loro discontinuità, riescono tuttavia a vivacizzare l'orizzonte della stampa d'oltre Manica.

Vediamole brevemente:

Undercurrents, rivista di tecnologia alternativa, comunicazione, radio, video. La prima pubblicazione (mensile) sulle problematiche della tecnologia radicale, prodotta da un gruppo di compagni molto bravi. Hanno fatto anche un libro abbastanza popolare dal titolo ovvio di **Radical Technology**.

People's News Service, organizzazione di controinfo. Pubblica un bollettino ciclostilato ogni settimana, molto seguito anche dai media tradizionali per le diverse notizie sulle lotte, le azioni, le cronache non riportate dalla stampa borghese.

Socialist Worker, è il settimanale dei trockisti, che sono il gruppo extra più numeroso e organizzato in Inghilterra. Diffusione militante e nelle librerie alternative.

Counter Information Service, reportage su diversi argomenti (minoranze, crisi economica, monopoli, donne ecc.) che riporta con molta serietà e rigore dati scientifici, statistiche ecc. Lo staff è composto da giornalisti professionisti di grosse testate (Times, Daily Express ecc.) che fanno passare le notizie. Diffusa a vari livelli (ufficialità, alternativa, etc.).

Peace News, mensile, da dieci anni sulla breccia; passato attraverso il pacifismo, ora è una voce un po' istituzionalizzata dell'alternativa inglese.

Music, giornale della musica improvvisata, povero e discontinuo ma assai rigoroso. È l'organo dell'associazione inglese dei musicisti jazz e d'improvvisazione.

Il tono degli articoli generali ricorda quello di *Due più italiano*, vagamente più svelto. L'immagine, per contro, riesce ad essere un po' aggressiva. Que-

sto perché la rivista non tratta alta moda ma moda pronta (ci sono sempre gli indirizzi e i prezzi dei capi fotografati) che ha bisogno di tanta, tanta immagine per poter vendere. Un'ultimo particolare: « 19 » ha un'alta tiratura.

Che altro si legge? Ci sono indubbiamente delle riviste più impegnate ma hanno una diffusione limitatissima. Le femministe hanno *Spare Rib* (letteralmente: costola debole), giornale del movimento di liberazione della donna. Di tono moderato contiene molta attualità, moltissime segnalazioni (libri, riviste, spettacoli) e dei grossi articoli riguardanti i temi consueti del femminismo quali il Self Help e l'autodifesa, la violenza contro la donna, la medicina.

Tra i giovani sociologi e gli intellettuali si legge *Marxism Criticism*, il partito comunista ha un suo foglio *Morning Star*, pochissimo letto, e i gruppi della sinistra, quasi inesistenti, hanno *International Communism*. Ma sono fogli molto seri e di scarso seguito.

L'Inghilterra non possiede la tradizione di lotta né la cultura marxista europea. Essa ha prodotto, nel suo primo periodo di crisi una nuova ribellione e una controcultura. Ma oggi il paese è fiaccato da un'isolamento e da una povertà da cui non riesce a risollevarsi. Non si vedono alternative, e i giovani, siano i motociclisti neri o i rosso-verde punk hanno negli occhi una vuota disperazione mascherata di arroganza.

Eniwa
Cedric Vukovic

OCTOBER 25p

19

AUSTRALIA 80c NEW ZEALAND 85c
CANADA \$1.25 MALAYSIA 75c

FREE INSIDE!
Nature's Riches
Hair Conditioner

FASHION OFFER!
Real Suede Coat
& Jacket - At Bargain
Prices

EXCLUSIVE!
Ethnic Waistcoat
Knitting Pattern

FOR WOULD-BE SUPERSTARS!
Fashion That Shines 'n'
Glitters

FOR PRAIRIE PIN-UPS
It's Red Indian Ethnic

FOR SUPER-COOLS
Long, Lean Knits...
All-Sort Suits
& Shirts...

19 Comes
Down
Your Way

It's A
Rocking Good
Issue!

materiali per un'eresia

Finiremo per occuparci principalmente di musica europea? Già in qualche modo abbiamo attribuito, giustamente, un'attenzione particolare e forse un privilegio a queste musiche nord-europee (ma oggi qualcosa riesce a muoversi persino da noi!); il discorso andrebbe spinto forse più in là: sarebbe bene che cominciasse a costruire un sistema di valutazioni attorno a questo apprezzamento. Il percorso non è semplice; anche perché si tratta, ancora, di andare a controllare le acquisizioni più stabili, gli esiti insomma di una « ricerca » (chiamiamola pure così) che si è ininterrottamente spiegata ormai da dieci anni. Direi che oggi è sufficientemente ramificata e offre molti osservatori interessanti.

La parola della *free music*, « aggregante » per definizione fino a non molto tempo fa, sta compiendo il suo destino, come del resto l'aveva già compiuto oltreoceano (c'è chi se ne è meravigliato, o chi ha pateticamente creduto di poter marmaldeggiarvi sopra, inventando conseguenze di uno stolto « dura minga » iniziale); si sta progressivamente cancellando come discrimine tra chi la musica la faceva davvero e chi si limitava a rifinire dei semilavorati senza concludere, « creativamente », granché.

Se il parametro era il jazz (e lasciamo la parola così com'è), tutto bene, se non per un particolare: la dissoluzione degli stereotipi e la nascita delle avanguardie avveniva con cinquant'anni di ritardo. Cosicché questi europei di estrazione jazzistica, nel bel mezzo degli anni '60, facevano nascere un ibrido, il cosiddetto Free Jazz Europeo, che davvero non era né carne né pesce; lo scarto, tanto temporale quanto di livelli problematici, con ciò che le avanguardie storiche avevano maturato non era allora davvero misurabile. Dopo dieci anni di reale sperimentazione si può cominciare a dire che un confronto del genere, per quanto audace o « blasfemo » possa sembrare, è un'operazione fattibile. Per la musica europea gli anni '70 sono anni di cosciente ricerca dei nodi problematici del fare musica. Il dato strettamente ideologico non si è mai veramente incorporato al prodotto musicale, se non laddove ineriva al lavoro musi-

cale e lo *fondava* tout court, scontandosi fino in fondo: e la *free music* con un Derek Bailey, per esempio, si è esemplarmente rischiesta fino in fondo. Ad ogni modo: l'*Einheitsfrontslied* di Brötzmann non è stato quello di Charlie Haden.

Gli esiti insomma sono stati, schematizzando forse troppo, ma utilmente, principalmente tre: l'utopia della creazione assolutamente incondizionata, conseguente al rifiuto radicale di tutto ciò che costituisce le musiche che comunque la « precedono ». Opposta e complementare a questa posizione, la tendenza a concepire il materiale base più come materiale specificatamente musicale che sonoro; con due varianti fondamentali: una, vincolata ancora alla sperimentata *free form*, che vede la musica strutturarsi liberamente sulla casualità del riferimento a forme musicali correnti (più che della esplicitazione); l'altra, non necessariamente più « radicale », comunque rigorosamente costruita sopra e attorno a forme convenzionali consapevolmente scelte.

Se si può parlare di una linea che ha toccato questi tre « caratteri », è perché la si può vedere tracciata dall'itinerario percorso da Willem Breuker giusto negli anni dal '66 in qua. L'acquisizione definitiva si è fissata, negli ultimi anni nell'assunzione del terzo « carattere »; ma già i primi lavori offrono indicazioni interessanti. Inizialmente jazzista e improvvisatore, è a fianco di Gunter Hampel; il timbro strumentale è la prima « invenzione », ed è segnato dal rifacimento grottesco a sonorità da circo equestre, ma il contesto complessivo è, in fondo, « convenzionale » e non consente ulteriori motivi di interesse. Solo un anno dopo, lo « storico » primo disco ICP lo vede in duo con Han Bennink: brani costruiti su di una sola nota, esplorata dentro i possibili sconvolgimenti armonici e sonori offerti dalle distorsioni dell'uso dello strumento. Si può dire che questa sia la fase « materica »: l'universo espressivo prescelto è ancora tutto « sonoro », ma vi sono spunti che accennano oltre, e tradiscono un'esigenza melodica insoddisfatta e frustrata da certe premesse imperative della *free music*; e il riscontro lo si ritrova in una serie di composi-

zioni coeve (1967) per orchestre a plettro, per bande e per gruppi di organetti, queste ultime eseguite in piazza da vecchi strumenti, decorati in falso barocco (riferimenti discografici: ICP 001, 003, 007/8). Emerge la vena canzonettistica. E' da considerare attentamente questo carattere « popolare », che con tutta probabilità è, insieme all'utilizzo di mezzi « vili », uno sberleffo al lavoro dell'artista, ma a ben vedere, come sempre in questi casi, segno della nostalgia per un artigianato che non si dà assolutamente più.

Forse il dato più originale e significativo, che finisce per dare luogo al risultato « sconcerante » dell'ultima testimonianza discografica [*W. B. Kollektief Live in Berlin*, (1975, Say 06/Bvhaast 008), un'antologia pressoché completa degli idiomi correnti fra gli arrangiatori di mestiere, intersecata a spunti solistici che praticano linguaggi svariati e programmaticamente non-convenzionali], comincia a mostrarsi qui. L'indirizzo è ormai definitivo, apparentemente « contro » il lavoro di quasi tutti gli altri europei: la musica fa perno sulla pagina scritta; e la composizione esplora sistematicamente dapprima modi « tradizionali », avviandosi poi verso forme via via sempre più convenzionali fino all'approdo logico: musiche commerciali fuori moda, « evergreens », etc. Insomma l'artigianato, sempre più agguerrito e raffinato, finisce per copiare i modelli industriali.

E' la radicalizzazione del modello-Weill, della *Gebrauchsmusik*, e insieme un tentativo di trovare una riqualificazione possibile di questa musica, prodotta come musica d'uso, senz'altra scelta, in mancanza di una giustificazione « esterna » (tutti i lavori più impegnativi degli ultimi anni sono stati infatti teatrali in senso proprio), che quella di mettere in scena se stessa. Non è affatto un caso che l'ultimo lavoro teatrale di Breuker, *Anthologie*, tratti questioni relative alle istituzioni musicali olandesi.

Questa « riqualificazione » resta, nondimeno, problema aperto; intanto, nel porsi con questa radicalità, la musica di Breuker è arrivata a ridere « totalmente » di sé, e in ciò è sicuramente andata oltre Gaslini...

Noè D. Varzi



Cuypers e Breuker in scena

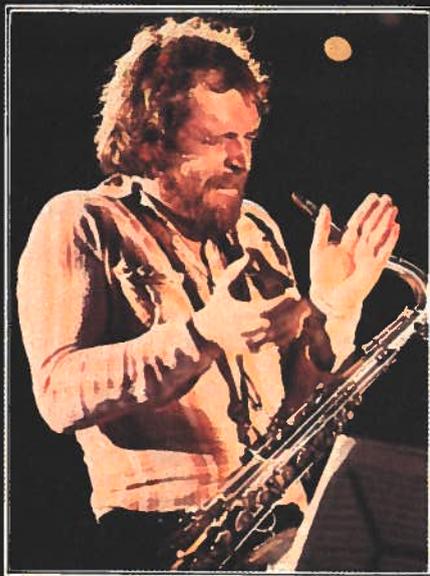
Allegramente sconnessa, turbolenta, malignazza e talvolta forse delirante questa intervista a Willem Breuker — con interventi del suo braccio destro Leo Cuypers — non avrà proprio tutti i crismi dell'intervista ufficiale, ma restituisce un'immagine vivida delle personalità di due tra i più significativi rappresentanti della nuova eresia europea. Roberto Masotti che l'ha raccolta e Noè D. Varzi (pseudonimo dietro cui si cela un dotto musicologo) che l'ha pazientemente tradotta e trascritta sono gli irresponsabili testimoni di questa stimolante conversazione tra molte pinte di birra (ovviamente...).

GONG: Vorrei che tu parlassi un po' della tua crescita musicale, dalla collaborazione con G. Hampel fino al Kollektief, al teatro musicale, ad Eisler... Insomma quale linea hai seguito...

BRUKER: Be', è una storia lunga... Tu vuoi sapere quali sono per me le ragioni del fare musica... possono essere lavorare per fare soldi, per fare qualcosa... Quando rifletti spesso su questo problema, allora hai idee completamente diverse al riguardo. Per me non era così. Non ero per niente soddisfatto della situazione di starmene sempre a suonare negli stessi jazz clubs in Olanda, o in Germania. Prendere lo strumento, suonare, tornarsene a casa... Non volevo fare carriera nei jazz clubs, volevo suonare una musica che avesse qualche senso per me stesso, e non solo per quel piccolo pubblico... Così cominciai, nel '67 a comporre musica « da strada »; ho fatto molta musica per organetti, per orchestra a plettro di dilettanti, o per fanfara... Cercavo di scoprire quale fosse il mio posto nella società musicale...

GONG: Essere più « popolare »?

BRUKER: No, no, non popolare! **CUYPERS:** Non si tratta di essere popolari, ma piuttosto di differenziare la musica, non restarsene attaccati al jazz...





BREUKER: Io non credo nel jazz solamente o...

GONG: Intendevo popolare non in quel senso, quasi « commerciale », ma come qualcosa relativo alle nostre tradizioni; l'organetto la banda è qualcosa che può essere presente anche nella mia cultura.

BREUKER: Certamente, sono d'accordo. Per esempio, per me è stato molto importante il periodo in cui scrivevo molto per il cinema, e facevo musiche di scena per gruppi teatrali olandesi. Poi però mi rimisi a suonare; fu un'esperienza importante Baden-Baden nel 1970; lì incontrai Leo....

GONG: Che facevi tu allora, Leo?

CUYPERS: Suonavo il piano, jazz piano, mi interessava molto Cecil Taylor...

BREUKER: Vinse il primo premio ad un summit televisivo... (risata corale).

CUYPERS: Certo, forse era quello l'unico sistema perché ti offrì il lavoro.

BREUKER: Il jazz è solo una parte del mio retroterra, del mio pensare musica, non è l'unica cosa per me. Per me sono stati molto importanti Stravinskij, e anche Bach, Beethoven...

CUYPERS: E i Beatles, Sergio Mendes...

BREUKER: Ennio Morricone... Vedi, io nel '66 e nel '67 lavoravo già con Brotzmann, con Gunter Hampel, e la Globe Unity... Ma avevo parecchi problemi con questa gente, perché la mia concezione musicale era completamente diversa. Questi allora stavano facendo un certo tipo di cose nella maniera che aveva indicato John Coltrane con *Ascension*... Va bene, è molto bello, ma bisogna fare la propria musica, non imitare gli americani... Buschi Niebergall mi ha detto l'altro giorno una cosa notevole: « E' molto strano, i musicisti di Wuppertal oggi sembrano voler essere musicisti olandesi ».

GONG: Non ti pare una vera e propria tendenza questa, di mettere insieme musiche diverse in modo in uno stesso contenuto... Penso alle parate dell'Art Ensemble of Chicago, alla Creative Orchestra di A. Braxton, al tuo Kollektief, alla Globe Unity...

BREUKER: E' una concezione nuova, infatti. Anche Leo ha cominciato a suonare marce, Jelly Roll Morton. Ieri ho sentito Irene Schweitzer che suonava Scott Joplin. Molto bello...

GONG: Tu mi hai detto che queste formazioni orchestrali (Braxton Orchestra, Globe Unity, Kollektief) stanno forse facendo le stesse

cose, vanno nella stessa direzione, ma quali sono le differenze specificamente musicali? O quelle ideologiche?

BREUKER: Ideologiche, certo. Sono situazioni diverse, come sono diverse le cose che ciascuno ha da dire al pubblico. La situazione tedesca non è quella olandese, e non è nemmeno quella olandese. Ho costruito questa mia musica partendo da un « pensare in olandese », se vuoi c'è sotto un « Amsterdam feeling ».

CUYPERS: C'è una differenza pratica. Lo stesso modo di organizzarsi del Kollektief è del tutto diverso da quello di altri gruppi musicali. Noi viviamo assieme, parliamo tutti assieme. Non è come la Globe Unity, che raccoglie musicisti e li mette assieme il giorno stesso del concerto: si ritrovano brevemente a discutere e poi subito in scena... Noi invece suoniamo ogni giorno assieme, beviamo assieme...

BREUKER: scopiamo assieme...

CUYPERS: facciamo tutto assieme.

BREUKER: Siamo amici... e la particolarità della nostra orchestra è che è composta da musicisti provenienti da discipline diverse, c'è gente che viene da orchestre sinfoniche, i cornisti e i trombonisti, per esempio. Sono amici nostri, e pur non essendo principalmente degli improvvisatori sono degli ottimi musicisti. E ci sono uomini che vengono dal Conservatorio come pure autodidatti; insomma, una misura di musicisti di varia estrazione.

CUYPERS: C'è gente che sa suonare tutto senza capire una nota, e gente che capisce tutto senza leggere nota.

BREUKER: la Globe Unity è certamente un gruppo che riunisce i migliori improvvisatori di tutta Europa, ma io non credo assolutamente che mettendo assieme i migliori musicisti venga fuori una buona orchestra. Penso sia meglio mettere insieme musicisti che credono valga davvero la pena, che abbia un senso preciso suonare insieme; e poi fai le tue cose... Un paio d'anni fa ho fatto questo con il compositore Louis Andriessen, quando mettemmo su l'Orkest de Volharding, un'orchestra « politica », che suonava Eisler, canti socialisti, etc...

GONG: Suoni sempre musica scritta, con gruppi grandi?

BREUKER: Sì, certo.

GONG: Circa l'aspetto teatrale, mi pare che tutto sia ben pianificato... non succede come con Bennink; anche il suo è teatro, ma è improvvisazione.

BREUKER: Sì, certo, anche quello è teatro, e nel Kollektief è invece tutto, o quasi tutto pianificato.

GONG: Ma tu suoni anche musica improvvisata: con Leo, in duo, esempio...

BREUKER: Certo, ma anche nel Kollektief. Ci sono degli ottimi improvvisatori, vedi Leo, o Willem van Manen, i sassofonisti, il bassista...

GONG: Ma tu credi che l'improvvisazione totale, libera sia ancora una possibilità?

BREUKER: Sì, certo, anch'io quando sono con Leo... Possiamo andare avanti a suonare su un'idea prefissata, ma preferisco avere qualche materiale per improvvisarci su. Forse solo Misha Mengelberg e Han Bennink sono così avanti, così « far on » che possono suonare e suonare e suonare senza nessun materiale. Ma non per tutti è così. Quando hai un gruppo grande, come il Kollektief, e musicisti di estrazioni così diverse, come ti dicevo, e molti sanno improvvisare solo un po' allora è impossibile improvvisare tutti insieme.

GONG: E tu, Leo, come hai cominciato? Prima mi hai detto che seguivi Cecil Taylor...

CUYPERS: Frequentavo il Conservatorio, ma mi mandarono via. Ero un cattivo studente, ero sempre ubriaco e poi avevo una storia con la professoressa di piano... Era impossibile rimanersene là. Così cercai di mettermi a suonare come professionista, ma allora non stavo ad Amsterdam; stavo in una cittadina del Sud e non avevo nessuno con cui suonare; così mi misi a suonare da solo, finché non incontrai Willem...

GONG: Che cosa mi dici allora, circa l'esperienza della big band, quella di *Live In Shaffy*, voglio dire...

CUYPERS: La mia musica è diversa da quella di Willem e del Kollektief. Compongo musica, come quella di *Live In Shaffy* che non è per niente complessa, è molto facile, giusto un tema e molta improvvisazione. Willem invece...

BREUKER: lo faccio pezzi complicati, pezzi « nonsense » (risata)...

GONG: (rivolto a Breuker). Effettivamente però, anche la tua musica sembra facile. Penso per es. a Bail-Brecht-Breuker.

BREUKER: Sembra. Sembra semplice, o come tale suona, ma non lo è; è scritta in un idioma che riassume musiche tipicamente « facili », ma non è così facile da suonare;

GONG: Tu ritieni che la vostra situazione rappresenti qualcosa di nuovo, di alternativo rispetto

alla situazione afroamericana, vedi scuola di Chicago?

BREUKER: Sì; senz'altro. Noi dobbiamo continuare a portare avanti le nostre concezioni sul fare musica, senza imitare modelli americani, costruire una disciplina d'improvvisazione autonoma... Dobbiamo trovare queste cose nella nostra situazione sociale, questo è il punto di partenza. Dobbiamo guardarci in giro, stare dove le cose succedono, invece di comperarci un disco e tapparci in casa ad ascoltare il nostro jazzista americano preferito. Mi piace Coltrane, certo, ma non mi dice nulla riguardo alla mia situazione. Dobbiamo essere del tutto indipendenti. E questo è un programma che oggi va avanti.... Questa indipendenza è l'unico modo per sopravvivere, per fare qualcosa... E' la ragione per cui farò musica sempre, finché campo...

GONG: E che cosa mi dici del tuo show di ieri sera, con quella *cowboy music*, Hare Krishna...

BREUKER: Sono riferimenti a quella musica fascista che viene dall'America, Johnny Cash, per esempio. Hare Krishna invece sta a simboleggiare certe « nuove religioni » che entrano a far parte di cert'altra musica americana. Parlo anche dell'Art Ensemble of Chicago, per me c'è molto misticismo nella loro musica.

CUYPERS: Sì, ci sono molti gruppi che iniziano a suonare con formule mistiche, campanelli e altri aggeggi...

GONG: Che cos'è, uno scherzo?

BREUKER: E' una cosa molto seria, ma è anche uno scherzo. Quando tu vedi questi musicisti vestiti di panni africani, che cominciano un concerto invocando lo Spirito Santo, o Hare Krishna, Mantra, e merda del genere, coi campanellini... No, io non credo in nessun tipo di religione...

Ma forse non è giusto stare a spiegare puntualmente il significato di questo o quell'episodio musicale. Ognuno riflette su ciò che gli è arrivato; e l'aspetto teatrale del nostro lavoro comunque aiuta in tal senso, dà completezza...

GONG: Pensi che il successo di pubblico sia legato a una reale comprensione di ciò che fai?

BREUKER: No, credo di no, non mi aspetto una comprensione immediata, ma forse ci riflettono su il giorno dopo...

Uoe
D. Varzi

Roberto
Marotti



FREDERIC RZEWSKI
The People United
Will Never
Be Defeated
(ECP)

Di musicisti lucidi e sintetici come Frederic Rzewski non è che ce ne siano in giro molti: il tocco compositivo e quello pianistico del progettista di Musica Elettronica Viva lasciano segni di spiccata e indelebile attrattiva, e la proposta di linguaggio non conosce mai né staticità né difficoltà indotte artificialmente. Questa, direi, è la costante invariabile di quindici anni almeno di esplorazioni dentro agli spazi apertissimi della nuova musica.

La consequenzialità del metodo si è comunque espressa con toni e accenti diversi, così che Rzewski ha progressivamente contenuto le proiezioni ellittiche della sua poetica originaria, e, con questo *People United* (trentasei variazioni sul tema cileno di *El Pueblo Unido Jamas Serà Vencido*) prova la quadratura del cerchio. Il disco, intendiamoci, è fervido e concentrato, assolutamente mai banale o ripetitivo, e si riallaccia alla canzone politica con una fantasia che supera la citazione retorica e coglie piuttosto la spinta profonda alla trasformazione. Ma assillato dall'intenzione esplicitamente politica, Rzewski finisce per sacrificare ad essa non poco di sé, depennando le tensioni più immaginifiche. Ed è veramente angosciante che un inventore di suoni creativi possa pensare ancor oggi di sublimarsi nel collettivo, senza trovare in esso la propria



A cura di:

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

compiuta realizzazione. L'eterno nodo musica-politica non si reinventa, dunque, e comunque attinge a livelli profondi e convincenti: non è su questa musica, e soprattutto non è su Rzewski, che si può perciò contare per un'anacronistica crociata contro l'intellettualismo e l'avanguardia (cosiddetti). Perché questo *People United* non è minimamente appiattibile, anche con le riserve suddette, alle troppe alchimie populiste che ci infestano.

(f. b.)



GIORGIO GASLINI
Jean Luc Ponty meets
Giorgio Gaslini
(Produttori Associati)

Questa recensione non può e non deve essere una recensione, bensì la cronaca di una metamorfosi. Quando nell'ottobre del 1973 Giorgio Gaslini si mise in testa di registrare la suite *Fabbrica Occupata*, volle farlo con la partecipazione di un certo numero di musicisti « internazionali » per darle particolare lustro.

Dunque oltre ai fedeli Gianni Bedori (Johnny Sax) e Bruno Tommaso, vennero aviotrasportati Paul Rutherford, Steve Lacy, Tony Oxley, Har-

ry Beckett, i quali parteciparono alle sedute di registrazione (una mattina ed un pomeriggio in tutto). Gaslini conosceva già Paul Rutherford che aveva partecipato alla registrazione di *Message*, apprezzava Harry Beckett, conosceva ovviamente Steve Lacy pur rimanendo sorpreso dal livello del linguaggio atonale da lui raggiunto, ma soprattutto non si aspettava che Tony Oxley, del quale probabilmente aveva nella memoria le ormai digerite prestazioni di *Extrapolation*, arrivasse con una serie di latte, pentole, catene, pentolini ed altre frattaglie metalliche al posto della tradizionale batteria. Già allora dovette venirgli il sospetto che la « sua » *Fabbrica Occupata* non sarebbe riuscita molto « sua ». Una settimana più tardi giunse la superstar Jean-Luc Ponty col suo violino elettrico (anch'esso inatteso) che sovrincise la propria parte. Il disco uscì « strillando » in copertina ovviamente le due « teste di serie ». Giorgio Gaslini e Jean-Luc Ponty, dimenticando l'apporto di mezze figure quali Rutherford, Lacy ed Oxley che ne erano in realtà i principali artefici. Oggi l'album compare nella serie « X meets Y » (l'editoria jazzistica italiana continua ad essere affetta dalla sindrome del « confronto »), dove il nome di Ponty precede perfino quello di Giorgio Gaslini. Aspettiamo con fidu-

cia la giusta punizione quando alla prossima edizione del disco il nome di Gaslini (piano & composer) verrà ricacciato nella line-up interna. Peccato (si fa per dire) che il disco sia anche bello. (c. m. c.)



HISTORY
OF RHYTHM
AND BLUES

(WEA - Charter Line)

Dove si narra la storia di un risveglio, di un'osmosi più o meno riuscita, dell'inizio di una generazione precoce; e dove si traccia l'albero genealogico della Atlantide che — modesta « indie » verso la fine degli anni '40 — deve proprio alla *brown music* l'inizio di quel volo che l'avrebbe rapidamente portata a competere da pari a pari con i maggiori colossi discografici degli USA. Tutto questo compare, con abbondanza di particolari, nelle otto puntate che la *Charter Line* — un'etichetta « middle price » della WEA italiana — lancia sul mercato dei grandi magazzini, per soddisfare le brame di vecchiaci obliosi di antiche emozioni e per satollare la « fame di storia » delle nuove generazioni, giustamente disgustate dalle

innumerevoli indigestioni di musica soul, patite a causa della protervia di tante « libere emittenti » del regno. Ed anche questo è uno spunto che può riportare il discorso su binari più corretti, contribuendo a rompere l'equazione « soul music = disco music », da troppo tempo imperante sotto i cieli di casa nostra.

« Il soul è la musica che dice le cose come sono... Non c'è bisogno di lunghi giri per spiegare il Rhythm and Blues, perché il R & B è quello che è. Esso comunica la ricchezza di soul della gente negra. I Beatles non ce l'hanno, e neanche gli Stones o gli Animals o qualunque altro gruppo inglese che abbia invaso le sponde americane. Ma questi capelli inglesi si fanno i denti sul Rhythm and Blues americano » (Bobby Jean Lew's).

Ora, su questo ci sarebbe molto da discutere, come parecchio ci sarebbe da dire riguardo allo schema interpretativo coniato da Le Roy Jones nel suo *Blues People*, dove l'autore — considerando il rock come una pura commercializzazione del R & B, ed una espropriazione culturale perpetrata dai bianchi nei confronti del patrimonio folklorico negro — finisce in realtà per chiudersi alla comprensione degli sviluppi del R & B degli anni '60. Ed anche se questi non sono dubbi di poco conto, è però evidente che il discorso tende a ritornare verso il suo alveo naturale. Certo, non è tutto oro quel che luccica, e già altri ha espresso chiaramente la propria diffidenza nei confronti della « progressività » di tanti versi della soul music post-bellica, urlo rabbioso di aspirazioni carrieristiche alla scalata sociale. E ad un James Brown che grida « Say it loud, I'm black and I'm proud » — stra-



na negritudine questa, sviluppatasi in maniera direttamente proporzionale al conto in banca — è ancora logico far ribattere in modo caustico dall'anziano nero del sud « Sing it low, I'm black and I'm poor ».

Questo tanto per chiarire, seppur in maniera generica, che siamo ancora ben lontani dall'aver sistematizzato in maniera soddisfacente l'argomento, e che la collana della *Charter Line* costituisce solo un primo passo verso quella direzione. Però è pur sempre un primo passo, ed il ventennio (1947-67) lungo il quale si snoda il racconto è tutto da rimeditare. A volte si ha l'impressione che l'incedere sia un po' affannoso, altre volte non si può fare a meno di « scandalizzarsi » del carattere furbesco di alcuni inserimenti (tanto per fare un solo esempio, che c'entra « I who have nothing » di Mogol-Donida con la storia del R & B?), altre volte ancora urta un po' l'eclettismo degli accostamenti e la scelta del materiale sonoro. Ma sono disguidi di poco conto nei confronti dell'impatto offerto dall'opera nel suo complesso, che ha il merito di presentare una scelta pressoché sterminata di interpreti prestigiosi e no (Leadbelly, Joe Turner, Ray Charles, Otis Redding, Wilson Pickett, Rufus Thomas, La Vern Baker... E chi più ne ha più ne metta), fra i quali l'ascoltatore ha tutto l'agio di indirizzare come meglio preferisce la bussola dei propri gusti musicali.

(r. g.)



LEE KONITZ
Satori (Milestone)
Meets Warne
Marsh Again
(Produttori Associati)

Lee Konitz è la versione su strumento di Frank Sinatra. Ovvero una musica di splendida inutilità. Artificiosità detta con stile inconfondibile. Balzads soffici che emanano uno charme epidermico. Professionalità squisita nel ciclo risaputo della routine. Un sistema sonoro scopertamente conservatore, tutto interno ai codici borghesi, e comunque attraversato dalle tante luci di una classe nitida. E direi che nei confronti di questa musica, e dunque anche di Konitz, l'atteggiamento logico di chi crede all'espressione creativa, è un po' quello che Godard stabilì verso il cinema hollywoodiano: cioè la stima per un prodotto nel quale l'esito supera le intenzioni. E' ancor più naturale, però, che con tutti i suoni nuovi e belli da sentire, a Konitz si dia giusto un'occhiata di sfuggita. Anche perché concerti e incisioni degli ultimi tempi lo rivelano sempre più arido e stagnante. *Satori* ('74) e *Meets Warne Marsh Again* ('76) ripassano i solchi consueti fino all'usura: *What's New All the things you are*, *Green Dolphin Street*, sono gli immutabili monumenti che Konitz illustra con la levigata ovvietà di una guida turistica. L'alto fluisce in pregevoli acrobazie senza nemmeno più ostentarle, non badando granché agli accompagnatori: là il pianista Martial Solal qui il tenorista Warne Marsh, uno più prevedibile dell'altro:

qua i due musicisti-ombra Peter Ind e Al Levitt che in realtà mimano suoni inesistenti, mentre in *Satori*, grazie al cielo, si muovono vivi e vegeti Dave Holland e Jack De Johnette. Da questa asettica impotenza a trasformare, le due incisioni discendono evidentemente superflue, e comunque a loro modo rilassanti.

(f. b.)



ENRICO RAVA
The Plot
(ECM)

Dopo la deludente prova offerta al festival di Bergamo non si poteva non mettersi all'ascolto dell'ultimo disco di Enrico Rava con una buona dose di perplessità e prevenzione, ed è forse questo che l'ha salvato. La formazione è in parte quella che l'ECM è in grado di mettere a disposizione di solisti dalla eterogenea estrazione, ovvero i sempiterni Palle Danielsson al contrabbasso e Jon Christensen alla batteria: uomini per tutte le stagioni insomma. Ma soprattutto quello che salva *Plot* dallo sconforto è l'aver ritrovato la chitarra di John Abercrombie. E' inutile negarlo, Rava non è un leader, non ne ha la stoffa, non è in grado d'essere lasciato a se stesso con un gruppo in mano a far interamente il suo volere. Rava ha bisogno di uno (ed uno solo) strumento dialogante col quale scambiare spunti, rimandi, occhiate, frasi, temi, momenti, situazioni per non scivolare nel latente pericolo d'un caramelloso melodismo a tutto tondo simile all'acquarello che fa da copertina all'album. Le cose migliori escono come

sempre dai duetti con la chitarra di Abercrombie dove la tromba viene pungolata da qualche lancio elettrico echizzato dal sapore spesso ripaliano. Da notare: oggi che è sicuro d'aver conquistato una propria sonorità personale e riconoscibile, Rava si lascia anche andare a qualche ripescaggio davisiano in più. Nel caso di Palle Danielsson, se per caso non esistesse, bisognerebbe inventare una medaglia al merito musicale per la duttilità con la quale riesce ad adattarsi a qualsiasi discorso gli capiti di accompagnare mettendoci addirittura uno spruzzo di personalità.

(c. m. c.)



CHARLES MINGUS
Mingus, Mingus,
Mingus, Mingus,
Mingus
(Impulse)

Convinto come sono che l'industria discografica italiana debba cercar in se stessa le ragioni della propria crisi, non posso non formulare apprezzamenti lusinghieri allorché ci si imbatte in una scelta che rompe con il desolante vuoto di prospettive. E attinge alla fonte *Impulse* per abbeverare il mercato italiano è certamente gesto puntuale e ineccepibile. Ci sono i Coltrane e gli Shepp dei giorni belli, e c'è anche questo *Mingus, Mingus, etc.*, che proprio non impallidisce accanto alle leggende dell'epopea free.

E' che, tra i classici, Mingus è una delle perle rare che han sempre sdegnato di ricoprirsi se stessi: per questo penso che soltanto detestando tutto il jazz stantio e prevedibi-

le si possa cogliere a fondo il senso vibrante della lingua dritta mingusiana. Le viscere calde di *Better get it in your soul*, la tenera indolenza dell'ellingtoniana *Mood Indigo* cantata dalle cardiache corde del contrabbasso, la splendida cocciuttagine di *Hora Decubitus*, battono con estro pulsante che il tedioso jazzismo di regime non può proprio rivendicare a sé. Pure con strutture arcaiche e perfino rozze, in questa musica sono ancora nette e palpabili quelle stesse profonde motivazioni di vita che nutrono i suoni creativi di oggi. Laddove cioè l'infrazione all'idioma tradizionale è necessità espressiva determinante, con un Mingus così diventa logica la continuità. Se un rimpianto c'è, è il pugno fin troppo stretto del satanico leader, che stavolta lascia soltanto trasparire i raggi delle personalità più fulgide presenti. Tutto affluisce al progetto scolpito nell'aria da Mingus: il tenore bollente e avvolgente di Booker Ervin, la tromba nitida di Richard Williams, l'immaginario alto di Eric Dolphy. Ma è la funzionalità di Mingus. Del resto, per capire le ragioni del regista, basta metter la puntina sul solco splendente di *Theme for Lester Young...*

(f. b.)



diesel

EUGENIO FINARDI

**EUGENIO FINARDI
Diesel
(Cramps)**

Non capisco bene che cosa abbia molta gente contro Finardi. Il suo discorso è fatto d'una strana pasta nella quale la testa dell'ingenuità si congiunge con la coda della scaltrezza, e viceversa, in un unico impasto dove la rima baciata ed il ritmo funky non possono venire separati: o si accetta l'impasto così com'è, oppure si lascia perdere. *Diesel* marcia su ritmi più spediti rispetto a *Sugo*, ma lungo le medesime strade; Finardi canta forse un po' più sciolto, è un po' più sicuro di sé, mischia con un po' più di disinvoltura il politico col personale, si divide più equamente fra comunicazione rock e passione Weather Report, etc. Finardi insomma si è ritagliato uno spazio che non ha molto a che fare col cantautorismo se non il fatto di dire con un suo personale modo quel che molta gente ha voglia di ascoltare per non sentirsi sola. Anche qui i testi vengono fuori dal quotidiano, dalla riflessione autostradale (*Diesel*), dallo spunto politico (*Tutto subito*, *Giai Phong*), dalla demistificazione della cronaca nera (*Si può vivere anche a Milano*), dalla Droga (*Scimmia*), dal tema amoroso (*Zucchero*). Al fondo c'è sempre un moderato buon senso che pretende (?) di impartire una sua «morale» individuale («non può esistere l'affetto senza un minimo di rispetto») e collettiva («fuori c'è tutto un mondo da scoprire sul quale si può intervenire»).

(Forse è questo buon senso che infastidisce, oppure le rime bacciate? C'è di peggio in giro). Dalla musica di Finardi emana comunque una vitalità grintosa dalla quale non è disonorevole venir catturati; i difetti ed i pregi sono lì, senza trucco, tutti sono in grado di leggerli non c'è bisogno di un critico. Se qualcuno ha voglia di riconoscersi, faccia pure; se invece qualcuno ci trova qualcosa di falso, ebbene Gong può fornirgli almeno un centinaio di indirizzi alternativi. In definitiva, di ascoltare la musica di Finardi non l'ha prescritto il medico.

(c. m. c.)


**ART BLAKEY
With Thelonious
Monk
(Atlantic)
Buhaina
(Prestige)**

Ecco a portata di mano due ottimi esempi in grado di farci scendere un po' più in profondità nel gran mare del « bisogno di storia », nei cui flutti, secondo alcuni, sono ultimamente annegati parecchi incerti nuotatori delle nuove generazioni. Il primo è datato 1957, nel pieno della rivolta contro le atmosfere rarefatte del cool, bianco esempio di candeggio all'americana; il secondo è del 1973, parecchia acqua è passata sotto i ponti, le sedimentazioni si notano, ma si nota anche il formarsi di una nuova *mainstream*, quella dello hard-bop, sui cui gorgi tornano a galleggiare tanti personaggi mitici del passato, ma anche tanti ripropositori di stili ormai consunti dal tempo. Fra le due date lo scorrere del free, la se-

conda rivoluzione negra, l'attestarsi e l'affermarsi di un fenomeno innovativo in grado di storcizzare e chiudere le esperienze precedenti, se esse si dimostrano impotenti a reagire ed a mettersi in discussione per quel che sono state.

La differenza fra i due dischi sta tutta qui, e mentre il primo, « cotto » nelle atmosfere roventi dei tardi anni '50, sa riproporre a distanza di vent'anni la tensione ideale e la carica dirompente con cui i musicisti neri sono stati capaci d'andare all'assalto della fortezza bianca della West Coast, il secondo si ripresenta come una timida larva, un fossile abbandonato dall'alta marea, bello da rimirare ma tanto, tanto risaputo. Nel primo debordano da ogni solco il gusto sapo-

roso, l'entusiasmo incontenibile, l'energ'a vitale di chi sa di dare un nuovo corso alla storia; nel secondo questi sentimenti compaiono come pura facciata, alle cui spalle si staglia l'ombra gigantesca dell'impotenza e, forse anche, della riconoscenza passiva nei confronti degli eventi, capaci, nel loro ininterrotto fluire, di riaprire spazi e contorni che parevano definitivamente chiusi. Se Chick Corea non avesse a suo tempo assassinato Albert Ayler, può ben essere che di un ritorno dello hard-bop non si sarebbe mai sentito parlare, chi lo può dire... E pur senza lasciarci indignare più che tanto da tale efferato delitto, diamo pure un « bentornato fra noi » al buon vecchio Art, a patto che tale riapparizione non venga mi-

tizzata ed ostentata come esempio di storia vivente ad uso e consumo delle nuove generazioni: assestate di vecchio, che il discorso da fare è ben altro, e qualcuno, in fin dei conti, l'ha pure tentato. Cadere in un simile errore sarebbe come spacciare una piatta routine in luogo di un magma di energia creativa, come anteporre i *Messengers* del '73 a quelli del '57 e Cedar Walton (al piano in *quel* gruppo) a Thelonious Monk (al piano in *questo*). In simboli, ciò che diversifica i due dischi è « solo » questo, e se vi par poco...

(r. g.)





**PFM
Jet Lag
(Zoo)**

Molto somigliante ad un eclettico florilegio di linguaggi, *Jet Lag* raccoglie per strada, non senza esigente discernimento, grandi manciate di formule varie, di asserzioni senza però la vana pretesa d'assolutezza che molti gruppi vanno oggi cianciando. Questa settimana operina della Premiata non fa scorrere brividi lungo la schiena, e non fa certo battere le mani per il folle entusiasmo. A volte dà fastidio certa souplesse rock-jazzistica fin troppo « spontanea » che lascia in mano la solita sensazione di « indifferenza »: sembra che tutto possa finire lì, smorzarsi, sfumare nel missaggio sapiente o continuare all'infinito senza nulla mutare « nell'anima » del pezzo. E' l'eterna legge dell'improvvisazione che si cristallizza sul disco (ma non c'è necessariamente bisogno del vinile per far sentire la vanità della pretesa alla definizione di « ogni volta diverso »). In *Jet Lag* confluisce per scelta programmata e cosciente tutto il tentativo alla spontaneità dell'improvvisazione collettiva nella sua fascia privilegiata, ovvero prima che essa diventi routine; e da quest'ultima, bisogna ammettere, la Premiata si salva con piede che è fermo non solo per la solidità dell'esperienza, ma anche per l'ausilio del buon gusto e della lucidità delle scelte personali. Di questo sestetto che oggi passa col nome di Premiata Forneria Marconi: non tutto finisce per stamparsi nella mente:

manca la personalità di Mauro Pagani; il violino di Gregory Bloch (scuola Marc-Almond), lavora fortunatamente lungo coordinate sue proprie, ma il suo inchiostro è a volte un po' incolore. Il tutto dà una certa sensazione di indistinto, di scarsamente catturabile ed individuabile all'interno di quell'area del suono al quale il gruppo ha da tempo abituato le giovani orecchie italiane. Il jazz-rock raffinato ed « a la page » si unisce a molte altre cose insieme; la mescolanza è impalpabile, pochi sono i temi riconoscibili (e fin qui tutto bene, forse), poco rimane da portarsi in giro nella testa, da memorizzare inconsciamente. *Jet Lag* è una specie di album dal vivo intenzionale, coerente, pluto, ben suonato, senza le unghie di « *Live in Usa* ».



**BUTTERFIELD
BLUES BAND
East-West**

(WEA - Charter Line) Edizione economica per un piccolo classico del collezionismo d'importazione. *East-West* tradisce i suoi molti anni nell'evidente ingenuità della fattura, ma tutto sommato offre motivi d'interesse non striminziti. Paul Butterfield, pescando nottetempo nei cassette dei bluesmen neri, dice platealmente la schizofrenia dell'identità bianca. Carpisce i segreti del taglio blues, studia vernici e temperature, fino a dipingere copie perfette: copie, appunto, ricalchi senza sbreggi ma anche senza schiuma. Dietro questa cronica irrisolutezza (peraltro irrisolvibile nella filologia), il mazzo dei colori è anche

vario e consistente: la rozza grinta di *Work Song*, una *Get out of my life, Woman*, piacevolmente deconcentrata, *I got a mind to give up living* stringata e malinconica, *East West* accattivante e tirata, con la chitarra di Mike Bloomfield a imperversare da un capo all'altro. Soldi di nostalgia, probabilmente, e magari giustificata dal miserabile naufragio della scena rock: ma non mi sembra proprio che sia la nostalgia a poter mandar avanti il mondo...

(f. b.)

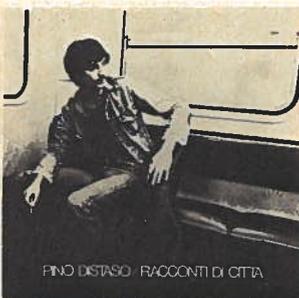


**EGBERTO
GISMONTI
Danca das cabecas
(ECM)**

Reinventarsi la chitarra sudamericana, scrivere con parole proprie il riassunto di una storia strumentale lunghissima e costellata di miele, di distorsioni, d'immagini retoriche da cartolina con Corcovado e Pan de azucar, non è un fatto da sbarazzare con la sola buona volontà e in due battute, ma è il frutto di una ricerca lunga. Egberto Gismonti ci riesce, volando molto lontano fino a « riformare » un linguaggio tanto definito da sembrare irrimediabilmente folklorico, e ciò in virtù d'una tecnica concentratissima e cocente, piena di energia modulatissima non « di testa », dove è impresa difficile carpire subito l'arguzia delle sfumature. Un duo di chitarra e percussioni non è usuale, ma non è solo « curioso » quando a far vibrare quella strana zucca cordata che si chiama berimbau è (naturalmente) Nanã Vasconcelos, che

per la prima volta Gato Barbieri s' portò dietro a Montreux nel '71 per la gioia di orecchie jazzofile. Perfino le atmosfere scontate di certe percussioni, flauti e fischiotti simulanti i suoni della foresta, riescono ad assumere una dimensione credibile e al di fuori della ciarlataneria sotto le dita di questi due affiatissimi brasiliani dall'ispirazione non cianotica. Piuttosto ovvio è Gismonti al pianoforte quando nella seconda facciata jarretteggia con eccessiva insistenza e spigliatezza; ma nell'economia generale è cosa di poco conto. Nanã vocalizza, aggiunge colori, segna ritmi, intesse dialoghi senza lasciar mai cadere il filo di questo strano disco dove il calore è restituito integro dalla raffinatezza della forma.

(c. m. c.)



**PINO DISTASO
Racconti di città
(Red Record)**

Un « solo » costituisce sempre un'impresa titanica, capace di far tremare i polsi a Satana, tant'è vero che la gran parte dei musicisti decide di cimentarsi nella ventura solo dopo aver accuratamente vagliato lo spessore delle proprie capacità espressive. In Italia, da un po' di tempo a questa parte, sta succedendo esattamente l'opposto, soprattutto ad opera di quei giovani musicisti che vivono sulla propria pelle la crisi dei modelli di aggregazione tradizionali. E' un atto di coraggio ed anche di onestà, se vogliamo, quello di presentarsi nudi di fronte agli occhi ed alle orecchie di un pubblico ormai in grado di

andare oltre il « titolo politico » per misurarsi immediatamente con la qualità della musica che gli viene proposta; ma può anche rappresentare l'estremo tentativo di afferrare per i capelli il fantasma di una crisi di militanza ormai dirompente, e trasformarsi così in un atto sostanzialmente immodesto ed immaturo. Di tali rischi pare non essere ben conscio Pino Distaso che addirittura esordisce in solo con *Racconti di Città*; album non privo di intuizioni, certo, ma saper suonare la chitarra e possedere un linguaggio compiuto sono ancora cose assai diverse...

(r. g.)



**VANESSA
Balck and White
(Compendium)**

La Compendium, piccola etichetta norvegese dalle unghie affilate, esce dai sentieri tortuosi dell'importazione e conquista gli agi di una distribuzione regolare. Buona cosa, considerati gli eccellenti propositi già espressi con l'album live degli Henry Cow, e destinati a sviluppi congrui con Hugh Hopper, Charles Austin e Joe Gallivan, etc. Nel frattempo arriva questo Vanessa, dignitoso gruppo fatto ad Oslo, con un album abbastanza scontato nel progetto ma non privo di sequenze gradevoli. Vanessa rimane impigliato nella vischiosa fattura rock-jazz, riciclando scopertamente geometria ed echi Soft Machine: tastiere insistenti e liquide, basso e batteria di alacre monotonia, un sassofono che si muove con diligenza, agile e metallico. Proprio lo Svend Undseth dei fia-



ti si dimostra lo spirito più vivace, proponendo qua e là spunti fertili, come nel *Summer Poem* che nell'impianto e nell'arrangiamento evoca atmosfere a là Henry Cow. Certo, *Black and White* non travolge, manierato com'è ed esile nella dialettica interna. Ma fra tanto scialbo rock-jazz che imperversa, questo Vanessa attinge se non altro a una vena ancora fresca, e finisce per lasciarsi ascoltare senza fatica.

(f. b.)



INTI-ILLIMANI (Dischi dello Zodiaco)

Un simbolo non può non rimaner ligio a se stesso, e gli Inti-Illimani non trasgrediscono la regola: chi ha apprezzato i predecessori di questo sesto album può dunque star sicuro di trovarvi esattamente ciò che si aspetta. Il simbolo e i suoi fedeli celebrano così in questo cerimoniale obbligatorio la propria duplice alienazione, il proprio reciproco incatenamento. Per quattromila denari tutti, compromessi e alternativi, collettivi e autonomi, possono mettere in pace la propria coscienza internazionalista; e gli Inti-Illimani vengono unanimemente assurti all'iconografia istituzionale. E non ce la si venga a menare: il gruppo cileno fa della buona musica popolare, ma nessuno starebbe ad ascoltarla se non rappresentasse ciò che sappiamo. E questo modo intriso di moralismo di coniugare musica e politica appartiene ad un ordine ormai vecchio e ambiguo.

Gli Inti-Illimani, dal canto loro, ne sono ad un tempo artefici e vittime,

perché finiscono per essere soltanto un pretesto, e insieme avvallano questa dimensione ibrida con le proprie scelte di linguaggio. Questo sesto disco è probabilmente più accurato dei precedenti, grazie anche agli arrangiamenti di Sergio Ortega, ma inevitabilmente ripropone l'equivoco consueto. Penso cioè che senza una reinvenzione della musica nel suo complesso e la scoperta continua di una nuova espressività, la tradizione popolare non possa sottrarsi alle trappole della consolazione e del conservatorismo. E non è proprio sotto questi standard, per quanto suggestivamente agitati, che può scaturire una nuova identità umana, politica e sonora.

(f. b.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



LEO SMITH NEW DALTA AHKRI Song of Humanity (Kabell)

La « giusta misura », con Leo Smith, si raggiungerebbe con un disco nuovo ogni giorno, o, almeno, uno per ogni giorno di pioggia, per compensare la tristezza delle tribù metereopatiche. Sinceramente, non vuol essere una boutade: musica come questa è la naturale protagonista sonora di ogni momento di scoperta e di reinvenzione della vita. *Song of Humanity*, come già la *Creative Music* in solo, è titolo simbolico e programmatico della qualità espressiva di Smith, che investe e stimola tutti i sensi e le energie. E' musica concentrata e flessibile, raffinata e semplice,

nervosa e percorsa da una profonda tranquillità interna.

E' eversiva al massimo, proprio perché è positiva e aperta a ogni nuova risorsa e spazio di ricerca. In *Song of Humanity*, terza incisione della Kabell autogestita (P. O. Box 102, New Haven, Ct. 06501 USA), il New Daltā Ahkri si dilata anche quantitativamente abbracciando i fiati lirici di Oliver Lake e le percussioni vibranti di Paul Maddox. L'innesto sortisce fluido e senza rigetti, anche se Lake è visibilmente più contenuto del consueto nelle sue sfuriate angolose. La confluenza delle cinque fonti sonore si distende sulle infinite possibilità dell'improvvisazione, a partire da linee d'orientamento minime quanto pulsanti, dove ac-

canto alle atmosfere sensitive e terse di Smith (*Tempio e Peacocks, Gazelles, Dagwood Trees* sono favole incantevoli) viene a rifulgere l'emisfero poetico di Anthony Davis, in particolare nella leggiadra *Of Blues and Dreams*. E poi la tromba rarefatta e dolcissima di Smith, il pianismo personalissimo di Davis, le figurazioni di Maddox e Wes Brown. Ma è tutta *Song of Humanity* a stupire, con le sue correlazioni profonde con il sogno e la natura, con la sua meravigliosa libertà interiore. Come Leo diceva su GONG qualche mese orsono « la musica creativa è la musica di chi vuol trasformare la vita e il sistema, con la fantasia contro l'abitudine ».

(f. b.)



BRÖTZMANN/SOLO FMP 0360

PETER BROTZMANN Solo (FMP)

Ovverossia « chi di ansia ferisce, di ancora perisce », dove si narra della fine ingloriosa e miseranda di stuoli di imitatori, di calligrafi e di approfittatori, nonché di campioni di vuota umanità. Il racconto si snoda in 5 ante ed 11 quadri, all'interno dei quali l'interprete si muove con tecnica mirabile ed ardita, con perizia indomita e mai narcisistica, da vero mattatore capace di

In treno in Europa.

Tutti, fino a 26 anni!

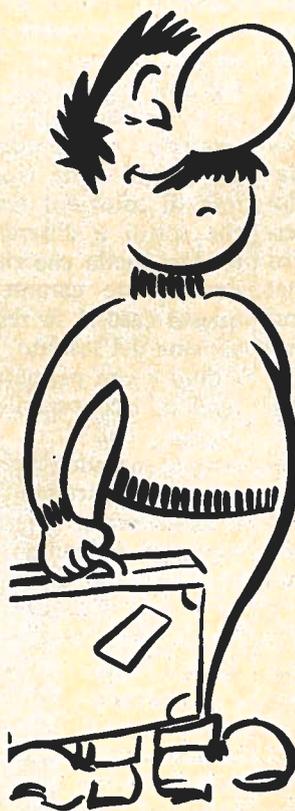
SCONTO

CIRCA

40%

Nessuna formalità.

Qualunque treno per quasi tutte le località!



Ufficio viaggi

TRANSALPINO

MILANO Stazione Centrale
Galleria di testa - tel. 270321

MILANO Via Locatelli 5 - tel. 650894/8

RIMINI Via Vespucci 11/C - tel. 26500

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

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

autoriflessione profonda e meditata. Dopo aver ucciso il padre con la complicità dei fidi Benink e Van Hove, il nostro si muove ora alla caccia dei figli legittimi, tanto numerosi quanto imbelli. Impresa non difficile, in verità, vista la mollaggine dei vari pretendenti al trono, ma neppure del tutto trascurabile, perché è bene ricordare — come utilmente suggerisce un vecchio adagio marxiano — ad un certo punto la quantità si trasforma in qualità. E la qualità di cui si disputa è ovviamente quella dell'ortodossia « jazzistica » del tentativo, utile espediente sui cui parametri lessicali sono stati elegantemente tolti di mezzo/tanti eretici della prima generazione. Ma ora non è più il tempo per simili banali scorciatoie, il Nuovo preme alla porta pretendendo che gli si ceda il passo, la Storia non è più disposta ad avallare alibi di sorta, ed il nostro vendicatore, legittimato dal bandanzoso fluire degli eventi, trova così il destro per consumare un massacro al cui cospetto quello leggendario di Fort Alamo suona leggiadro come un picnic sull'erba. Ma non preoccupatevi. Non necessariamente un massacro si deve risolvere in dramma, storicamente parlando, e le urla, le frasi strozzate, le sonorità lugubri e cavernose che promanano da ogni solco non provengono certo dalle fauci dei trafiggiti, ma dal profondo di un'umanità troppo a lungo compressa e calpesta, che cerca faticosamente la via per la sua liberazione.

(r. g.)



**RADU MALFATTI/
STEPHAN WITTEW
Thrumblin'
(FMP)**

Questo Malfatti ha da proporre non già controforme, ma esercizi di rivoluzione sonora; non è un vecchio trombone, ma maneggia con inaudita fantasia un trombone nuovo e desideroso di stupire; spalanca le orecchie, non le galere. Omonimia puramente casuale, dunque, e lunga vita a Radu, finché tirerà fuori musica come questa.

Perché confesso di andarci spesso piano con i radicali europei, dei quali non amo la diffusa violenza e l'ostentazione, ma *Thrumblin'* è disco di doti veramente superbe. Malfatti e il chitarrista Stephan Wittwer, entrambi zurighesi, cercano e trovano suoni senza tregua, snodando per lunghi tratti il filo dell'improvvisazione.

Lasciata fuori dalla porta ogni irruenza aggressiva, i suoni crivellano i pregiudizi e chiedono comunicazione diversa, non esigendo altro che disponibilità. Dal contatto degli strumenti fra loro e con l'aria, sprizzano scintille e scoppiettii con successione costante e controllata: così che la Brotherhood of Breath nella quale Malfatti milita abitualmente, il procedimento richiama i sistemi astrologici di Bailey e Rutherford, di Christmann e Reichel, fatta salva l'assoluta originalità dei due protagonisti di *Thrumblin'*. Inutile e assurdo, evidentemente, trattare dei singoli segmenti che compongono l'incisione, che è un tut-

to organico e indivisibile: ma gli undici minuti di *Berlin* (capitale della FMP, puntuale nel non sbagliare mai) sono i più imperdibili di tutti. Pregevole, veramente.

(f. b.)



**TED DANIEL
SEXTET
Ted Daniel
(Ujamaa)**

Chi abbia avuto modo di ascoltare la tromba di Ted Daniel all'interno del gruppo di Dewey Redman sarà rimasto del tutto impressionato dalla velocità del fraseggio, dall'asprezza talvolta spasmodica della voce, dal suo perfetto affiatamento col leader. In questo disco, registrato dal vivo il 15 ottobre 1970 alla Saint Paul's Chapel della Columbia University, le cose cambiano notevolmente. Anche qui ci troviamo di fronte ad un eccellente strumentista, capace di frasi secche e taglienti come spade, privo di qualsiasi vizio consolatorio nel procedere del canto, abile ricercatore di soluzioni timbriche sottili e differenziate. Ma quello che risulta decisamente carente, in questo caso, è la resa d'assieme del sestetto, quel « quid » che permette di rendere riconoscibile un gruppo dall'altro. Non sempre accade che uno splendido partner riesca a trasformarsi in un altrettanto splendido leader, e questo esperimento è una ulteriore conferma dell'inesorabilità di tale legge.

Il materiale che i nostri tentano di forgiare è sicuramente rovente, degno delle più sperimentate atmosfere del free anni '60, le virtù tecniche dei sei sono sicura-

mente al di sopra di ogni sospetto, anche se nessuno riesce a far sfoggio di sicura e temprata originalità; ma il tutto rimane come sospeso a mezz'aria, in una sorta di aleatorietà incapace di risolversi, gli spunti si susseguono raggiungendo a volte le vette più elevate, ma difficilmente si integrano ed interagiscono fra loro.

Insomma, si sente la mancanza di un architetto in grado di cementare assieme in modo originale e compiuto i vari blocchi di costruzione che vengono sparpagliati qua e là, con mano abile però un po' confusa. Questo difetto di prospettiva appare in maniera particolarmente esemplare in *Congratulations*, il brano che occupa l'intera prima facciata, anche se in questo caso — bisogna ammetterlo — parte delle responsabilità vanno elegantemente scaricate sulle spalle del censore discografico, intervenuto con forbice tagliente a troncarsi nel bel mezzo il discorso solistico del basso di Richard Pierce.

(r. g.)



**NOAH HOWARD
Berlin Concert
(Saj)**

Noah Howard non mi ha mai coinvolto granché: non ai tempi ruggenti di Frank Wright e Shepp, e tantomeno allorché venne a intristire (nel '75) una gelida serata milanese, in un concerto di sciagurata insipienza. Più o meno nei medesimi giorni nei quali è stato registrato questo *Berlin Concert*, calato dunque sul piatto con fredda diffidenza. Nulla d'esaltante, ma se non altro la

nebbia più fitta si dirada. Il gruppo riunito da Howard scivola via con elasticità ed equilibrio assai maggiori di quanto non aleggiasse nei ricordi: Oliver Johnson, la cui inventiva pure non trova molti stimoli nell'impianto strutturale, si muove con brillante fantasia riproponendosi come batterista coi fiocchi; Kent Carter la fa da trave portante con il suo contrabbasso, ed è un gran bel sentirlo; Howard stesso, sull'alto, sfodera un fraseggio niente male. Dove il tessuto sonoro rimane fiacco e inconcludente, è proprio nel progetto strutturale, che non decolla dalla pista polverosa di una specie di mainstream dopo-free. Howard insegue il fantasma irraggiungibile di Coltrane, e puntualmente non evita la predicazione logorroica. A salvargli l'anima provvedono la compattezza dell'insieme e quell'intensità di immagini struggenti che Howard sa cavar fuori di gola. Così *Mar di Gras* e *Marie La veau*, dove l'ispirazione non perde colpi, compensano la monotonia di *New York Sumway* e la rituale inutilità di *Olé*. Howard non si distrae dunque ancora dallo spaventoso ingorgo delle identità incerte, ma *Berlin Concert*, a sprazzi, riesce a non far male alla salute e alla sensibilità. Per stavolta è sufficiente.

(f. b.)





BATTIATO BABY-SITTER

Fra tutte le più o meno recenti proposte di teatro totale, relativo, assoluto, liturgico, gastronomico, straniato, spontaneo, intellettuale, intellettualista, spontaneista, rigoroso, aperto, dogmatico, tradizionale, off, ufficiale, sotterraneo, la proposta di Battiato è quella che più liberamente esce dagli schemi della forma e dalle sbarre della stupidità. Basata originariamente su di un complicato testo di sapore storico-emblematico imperniato attorno alla sistematica contestazione del Mito da parte di una « rivoluzione d'infanti », *Baby Sitter* ne è una libera, liberissima derivazione scenica. Chi, fidandosi del pur giusto entusiasmo di Battiato nei confronti dell'opera dell'anno di Wilson-Glass, si aspettava una versione italiana di *Einstein on the Beach*, deve far tacere l'immaginazione. *Baby Sitter* (il titolo come logico non significa assolutamente nulla e non ha alcun riferimento alla sostanza del lavoro) è esattamente il suo contrario. *Baby Sitter* è un lavoro brevissimo (50 minuti); è rigorosamente non professionale e non professionistico (coerentemente all'ideologia artistica di Battiato); non è un'opera di musica teatrale, né di teatro musicale (la « musica » propriamente detta è praticamente assente); l'unità del lavoro è un fatto secondario e non deriva da unità della forma. La più grande sorpresa è dunque proprio questa: non c'è la « guida unificante » di una colonna sonora, bensì la pura, fantomatica e saltuaria « presenza » del riferimento musicale (come nella bellissima scena a due, nella quale un violino fa nascere e morire senza apparente significato una banale frase,

mentre sul lato opposto seduto su di una sedia un personaggio gaiamente farneticante recita un monologo in stretto dialetto siciliano, anch'esso ciclicamente irrisolto). Battiato aveva pronta nel cassetto una bellissima ouverture alla quale ha stranamente rinunciato in favore di una più asettica, ma anche più convenzionale ouverture wagneriana registrata su nastro e « mandata » a sipario chiuso. Tutto in questo lavoro sembra frutto di masochistica ed autoflagellante rinuncia: il poco che è rimasto in vita dopo la lunga serie di prove che ne hanno ipercriticamente tagliata una notevole parte, è però di una ricchezza acutissima e stimolante. Tutto si svolge con finta noncuranza, gli attori si muovono apparentemente senza un canovaccio dando luogo a disparati « quadri » contenenti diversi simboli, contestando ciascuno un diverso « mito ». Non manca nemmeno la presenza in prima persona di Battiato: un monologo eccitante ed acuto dove c'è perfino la « mossa » (« fregata a Nijinsky »), una specie di *récit* con lo spirito d'un avanspettacolo ironicamente culturalizzato che mette alla gogna la Cultura, la Musica, l'Avanguardia, l'Accademia, La Nuova Scienza ed anche la Gaja Scienza. Unica, vera e propria musica è una lunga, fissa ed atemporale « composizione » per battito di piedi, contestuale ad una scena dove una simbolica passeggiata eternamente itinerante costringe lo spettatore-ascoltatore a lasciarsi andare in un piccolo viaggio fuori dalla coscienza, in una specie di spazio ritagliato fuori dalla cognizione del tempo. Il tempo viene misurato e controllato da Battiato che come un piolo solare taglia la vita a questa forma di « ripetitività » (Reich, Glass?) non strumentale, ruotando su se

stesso di novanta gradi al centro della scena, per quattro volte, secondo suoi personali e insondabili conteggi.

Un paio di osservazioni-approvanti sulla brevità dello spettacolo. Alla fine della rappresentazione la gente comincia a divertirsi, una pop-audience comincerebbe a far paura ritmando « more, more »; nessuno si alza; nessuno riesce a ricalarsi nella realtà dopo aver goduto ed essere appena riuscito ad entrare in una strana, nuova finzione; tutti si guardano l'uno con l'altro (« da Battiato ci si può aspettare di tutto »); alla fine se ne va la gente. Se ne va quando, attraverso il sipario mai più chiuso dall'inizio dello spettacolo, gli attori si rivestono e se ne vanno, dopo la realtà della recita, per ritornare alla recita della realtà.

E ancora il non professionismo voluto, intenzionale ed ideologico di questa strana compagnia teatrale (insieme alle inesistenti « scene di Antonio Ballista ») ce ne rende simpatico il discorso, ma fa temere per il dopo-esordio. Il sasso che l'intelligenza di Battiato ha gettato nello stagno può perdere il suo peso specifico se condotto sempre sulla falsariga dell'improvvisazione: nel convincerci e coinvolgerci nella realtà della finzione è necessariamente maestro chi è padrone nella finzione della realtà. Ma questo vale per il futuro.

Carlo M. Cella

BAILEY & CENTAZZO A MILANO

Se la musica ha un senso, una vita intensa, delle potenzialità profonde, è perché c'è in giro gente magnifica come Derek Bailey, approdato a Milano ai primi d'aprile insieme ad Andrea Centazzo, per la gestione di Canale 96. Con la sua faccia da zio buono, che racconta le favole e non dimentica mai i dolci, con la sua nuda semplicità e l'ironia paradossale, con due mani e una Epiphone che han passato la quarantina, Bailey dipana nell'aria suoni di naturalezza inaudita. Non ci sono enigmi astrusi, non provocazioni arroganti, non eccentricità fini a se stesse, nella sua musica che scorre lineare e limpida, tempestata di squarci rivelatori. Bailey fa poesia sfrondandola da ogni retorica e consegnandola alla vita.

Imbastisce con straordinario equilibrio gesti sonori di facilità assoluta, talché tre ore di Bailey risultano assai più spontanee che non trenta secondi di McLaughlin o Santana, e trenta secondi di Bailey contengono succo più gioioso che non tre ore delle superstar suddette. Co-



Derek Bailey

me spiegava già Lacy, Derek Bailey non ha bisogno di strutture perché lui stesso è una struttura vivente, e in effetti raramente è dato di cogliere una identità così piena e umana fra musicista e musica. L'improvvisazione non si assottiglia mai di spessore proprio perché l'energia creativa di Bailey è inesauribile: e infatti saranno almeno una ventina le sue incisioni (e più l'ascolto, più penso che il duo con Braxton sia la più bella sensazione sonora di questi anni), ma certe uscite quasi melodiche sentite a Milano mi sono sembrate splendidamente inusitate. Con lui Andrea Centazzo, del quale si potranno anche non amare le vampate di violenza e la discontinuità, ma che veste con estrema disinvoltura i panni internazionali di musicista completo e disponibile. Nell'occasione, poi, Centazzo ha potuto esaltarsi debordando oltre gli argini delle consuetudini, in un intreccio fluido e sospeso con l'utopica chitarra dell'inglese. La straordinaria libertà d'immaginazione di Bailey si è dunque sciolta in un concerto distensivo e coinvolgente come pochi. Nel paese d'Alice c'è anche un chitarrista matto...

Franco Bolelli

CANZONIERE DEL LAZIO

Una folla delle piccole occasioni accoglie il *Canzoniere del Lazio a Milano*, ed il Palalido

Una scena di Baby Sitter





assurge così all'onore di apparire immediatamente, anche agli occhi del meno disincantato, nella sua veste più pura, fatta di squallore e di morte. Un bel guaio perchè, nell'occasione, chi ci rimette definitivamente le penne è *Canale 96*, disperatamente proteso a turare le proprie falle finanziarie attraverso la proliferazione di concerti di ogni tipo (quattro nel solo mese di aprile), e questa, sicuramente, non è una condizione da trascurare nella valutazione complessiva dell'evento.

Ma va anche ribadito — e la cosa non suoni come cinismo a posteriori — che la strada dell'autofinanziamento attraverso l'organizzazione degli spettacoli non pare proprio la più adatta in questa difficile congiuntura, e non solo perchè ci si può sempre imbattere nella serata storta, capace, da sola, di annullare i risultati di altre tre serate « diritte ». Il fatto è che, se l'obiettivo primario a cui tendere è la « grana », è ovvio che sul suo altare verranno sacrificate parecchie altre condizioni, alcune delle quali assai importanti per la riuscita del concerto. Se, per tenere bassi i prezzi e richiamare al contempo vaste masse, si opta per la soluzione Palazzetto dello Sport, si sappia fin da subito che questa scelta nulla ha a che vedere con l'impostazione che il *Canzoniere del Lazio* si è voluto dare, di recupero degli emarginati ad una socialità diversa attraverso quei riti che per tanti secoli sono stati usati dalla cultura contadina e popolare; si abbia ben chiaro in mente che un simile luogo può solo evocare immagini di disperazione e di emarginazione, danze di frustrazione e di autodistruzione, giungendo a neutralizzare e a ribaltare anche la stessa proposta musicale degli esecutori.

Chi socializza chi, se la nostra socialità si deve esprimere in un ghetto di plastica? E pertanto — che sia un piatto meccanicismo? — anche il concerto in sé mostra a più riprese la corda della difficoltà comunicativa. Il prezioso tenore di Maurizio Giammarco risolve spunti d'una certa dignità musicale, il canto di Clara Murtas è dolce e tagliente, potente ma pulito, i violini di Carlo Siliotto e di Mauro Pagani costringono i « tarantolati » — alla buon'ora! — ad uscire dall'ignavia e ad osservarsi le ferite tanto vergognosamente celate. Ma sono spunti, squarci di luce nel mondo tenebroso degli zombies.

Roberto Gatti

RITUALE PFM AL PALALIDO

Palalido ancora una volta al gran completo a coronare la tournèe italiana della Premiata Forneria Marconi reduce (tanto per cambiare) da un viaggio in USA e in coincidenza del lancio del nuovo album *Jet Lag* (il primo per l'etichetta autogestita ZOO). La tappa milanese è oramai un rituale d'obbligo. Ma il resto della tournèe ha già dato conferme piuttosto tranquillizzanti: in una fase di crisi concertistica sempre più acuta, le presenze di pubblico sono state più o meno stabili (salvo qualche leggero calo) e questo è ovviamente più di quanto si poteva augurare Mamone e la sua troupe.

Per il resto, tutto secondo previsioni anche a Milano: grande accoglienza, isteria da superwatt, spettacolarità assai scontata, qualche arancia nel finale ed una certa tensione per le minacciose passeggiate di una quarantina di « arrabbiati » con bavagliolo al collo... Ma sono gesti isolati che fanno appena un po' di colore e si integrano comunque perfettamente nella prevista dose di alienazione indispensabile a certi eventi.

Quanto alla sostanza sonora, le novità sono ancora meno, anche se obbiettivamente non si può negare un ulteriore affinamento tecnico e professionale del gruppo (ma è di questo che hanno bisogno?). La voce di Lanzetta appare, specie nei

brani di nuova confezione, un po' più grintosa senza rinunciare ai vezzi melodrammatici; le chitarrate di Mussida mettono applausi ingenui che premiano più l'eccessiva enfasi virtuosistica che non la maturità; la ritmica di Djivas e Di Cioccio si sforza di rinunciare all'invadenza, si fa forse più precisa ma senza scoprire la gioia della fantasia. Restano gli insiemi, accurati e solenni, che Premoli arricchisce cromaticamente con la sua imponente trincea di tastiere; ma in questi ambienti non c'è spazio per le sfumature... E alla lunga resta la noia di quell'aggressione continua di « pieni » vertiginosi e giocati a tutto volume, che non lasciano respiro alla riflessione creativa né chi suona né di chi ascolta.

Molta attenzione era rivolta alla prestazione del sostituto di Pagani, il violinista Gregory Block (ex-It's A Beautiful Day): tecnicamente ineccepibile ma ancora piuttosto freddo e forse a disagio negli schemi usuali dei nuovi compagni. L'ambigua « vocazione internazionalista » della PFM sembra elevarsi di potenza grazie al gusto yankee del nuovo arrivato, che tuttavia si rifà nel finale sfoderando una performance prolissa ma travolgente e spruzzata di un humour quasi zappiano. Dopodiché il salmo deve chiudersi in gloria: esplose il solito giro di *Celebration*, grande ovazione e tutti a casa convinti che nulla è mai cambiato sotto il sole, o almeno sotto i riflettori del Palalido.

Troglodytes Niger



Bloch e Divvas della PFM

SERATE ALL' ALL' ARSENALE

Una chiesa sconosciuta nel centro di Milano, quattro organismi capaci di profonda interazione nel vasto fronte della politica e della cultura, una scuola popolare di musica, un nome mitico, messo lì non con intenti consolatori, ma con la

precisa volontà di caratterizzare in senso militante una cucina disponibile a forgiare ogni mese decine di iniziative, di spettacoli, di dibattiti. Questo è l'*Arsenale*, centro polivalente sorto in via Cesare Correnti 11 per volontà di Comitato Vietnam - Cooperativa Cinema Democratico - Cooperativa l'Orchestra - Teatro Verticale, la cui presenza attiva e propositiva co-

mincia a farsi strada anche in un deserto di idee com'è quello che soffoca oggi Milano.

Tutto questo preambolo non per vano elogio nè per futile « dipendenza intellettuale », bensì per dimostrare senza ombre di dubbi che un giovane, interessante musicista come *Bruno Marini* difficilmente si sarebbe potuto ascoltare altrove. Veronese, diciannove anni, scoperto dal prolifico ingegno di Guido Mazzon, Bruno Marini debutta in pubblico la sera del 7 aprile. Due tempi tesi, positivamente nervosi, il primo tutto giocato con le sonorità stralunate di un baritono e di un soprano, e con le ombre gigantesche ma familiari di Dolphy, Braxton, Trevor Watts ed Evan Parker a coprirgli le spalle e ad indicargli, al contempo, la via da seguire; il secondo diviso di buon grado con un altrettanto giovane percussionista veronese, e con Bela Bartok e Roscoe Mitchell a fornire spunti di cristallino materiale sonoro per l'improvvisazione del duo.

Si continua il 16 e 17 aprile con l'*Organico di musica creativa ed improvvisata* di Toni Rusconi, Renato Geremia e Mauro Periotto, che si presentano al meglio delle proprie attuali — e notevolissime — risorse musicali. Inutile ed ingiusto sarebbe azzardare, in così poco spazio, uno striminzito giudizio critico, ma già da tempo si va dicendo che l'OMCI soffre di una sottovalutazione assolutamente ingiustificata, perché ben di rado è dato di ascoltare, sotto i cieli da casa nostra, un complesso in cui parte scritta e parte improvvisata si compenetrino in maniera tanto armoniosa ed equilibrata, in cui l'interazione fra i tre componenti risulti quasi del tutto priva di sbavature e sovrapposizioni.

E si finisce (ma quanti altri ne abbiamo dovuti saltare!) con lo spettacolo degli *Stormy Six*, che dal 19 al 22 aprile presentano il loro nuovo LP *L'apprendista*, ed anche in questo caso si scopre che qualcosa di nuovo si muove sotto il sole della canzone politica. Questo nuovo disco dei « sei tempestosi » rappresenta un deciso passo in avanti rispetto al precedente, ne è un perfezionamento ed un superamento, ed il materiale sonoro — pur se ancora rigidamente strutturato — offre lo spazio ad una maggiore libertà improvvisativa, di cui il gruppo può trarre beneficio — anche a livello scenico e teatrale — soprattutto nelle rappresentazioni dal vivo.

Roberto Gatti

È ora di cambiare.

Volete andare avanti con le frequenze delle radio libere che si accavallano... e non riuscire a registrare bene e subito quanto vi interessa?
Vi volete proprio accontentare di poco?

Ci dispiace.

Perché noi abbiamo il radio-registratore che realmente funziona. E sa soddisfare tutte le esigenze.

Transylvania TD 916.

Prende e fissa ogni stazione, senza interferenze. Anche quando l'emittente è debole o lontana. Anche quando le frequenze sono vicinissime l'una con l'altra.

È predisposto per l'uso dei nastri normali, nell'impiego normale. E dei nastri più sofisticati, quando la qualità conta. Perché è dotato di selezionatore CrO₂.

interservice



Registra direttamente, tutto e bene. Consente di mixare le vostre voci con i programmi radio-trasmessi. Bilancia i toni automaticamente.

TRANSYLVANIA

un marchio di garanzia LTR, Milano

Cinema: Wim Wenders alte solitudini

«Credo che il rock'n'roll abbia dato a molti per la prima volta un senso di identità. Questo perchè, più di qualunque cosa, si avvicina alla gioia».

Wim Wenders.

E' una serata così piena di riflessi da sembrare una 'notte americana'. Due amici escono dal piccolo cinematografo di Monticelli, luogo di cure proletario vicino a Parma. E' l'ultimo giorno degli *Incontri Cinematografici di Monticelli Terme* e, a conclusione della personale di Wim Wenders, i due hanno appena visto *Im Lauf der Zeit* (Nel corso del tempo), un road film come non ce ne sono altri. Il più anziano, un cineasta brasiliano di nome Caetano Nordeste, si mette al volante di una scassatissima Volkswagen. L'europeo, più giovane, di nome Aguirre Vogler, ha visto *Nel corso del tempo* per la terza volta, e ci ha trascinato il vecchio amico, che sembra di malumore. Correndo verso Parma, parlano del film.

AGUIRRE VOGLER: Wenders è nato a Düsseldorf nel '45 e, dopo aver studiato un po' di medicina e filosofia, ha fatto il critico di cinema e di musica. Come dice lui stesso il rock gli ha salvato la vita e lo ha spinto a fare del cinema. Fra lunghi e corti, ha firmato già 15 film. Gli ultimi tre, *Alice nelle città*, *Falso movimento* e *Nel corso del tempo* sono la più bella trilogia degli anni '70. Il film di questa sera mi ha dato la stessa emozione che ho avuto 15 anni fa vedendo *Fino all'ultimo respiro* di Godard. Ma emozionarsi allora era più facile, e accadeva di continuo.

CAETANO NORDESTE: Tu corri troppo e pensi poco, proprio come i personaggi di *Nel corso del tempo*. Capisco che per voi europei è vitale oggi trovare dei films importanti, a



qualunque costo, anche se non ci sono, ma potevi scegliere *Alice nelle città*, oppure *Falso movimento*, che sono splendidi e per nulla pretenziosi. Ma *Nel corso del tempo*, caro Aguirre, è un'altra storia! Mi sono annoiato per tre ore, ho lottato contro il sonno e mi ha irritato il formalismo tanto presuntuoso quanto ingenuo che lo attraversa. Non ci sono verità nè vita, soltanto delle 'trouvailles', neppure tanto furbe....

AGUIRRE VOGLER: Quello che dici mi amareggia. Oggi siamo tutti talmente stanchi del cinema, e così isolati, che ogni tanto mi succede davanti un film di nutrire l'illusione che sia una prova del nove, qualcosa che ci riunisce tutti, una base comune. Quest'anno mi è successo due volte, con *Barry Lyndon* e con *Nel corso del tempo*, ma ogni volta mi devo ricordare. Soltanto Hitchcock, Ejzenstejn e Mizoguchi ci riuniscono. Il cinema contemporaneo provoca più risse di un saloon turbolento. Wenders non è terrorista, non è autoritario, eppure suscita reazioni violente. Sono veramente scoraggiato. I cineasti che abbiamo tanto amato affogano nel silenzio e nell'impotenza, come Rivette con *Duelle* e *Noroit*, o nella confusione, come Oshima oppure nel territorio, come Godard. Wenders fa un cinema che è classico e antico, di narrazione solenne, e al tempo stesso radicale e moderno, di rappresentazione. Angelopoulos lavora di testa e si rivolge alla testa, come facevano tutti negli anni '60. *Nel corso del tempo* è l'unico film di oggi che rispetta la mia intelligenza e sollecita contemporaneamente i miei sensi. Mi emoziona e mi coinvolge profondamente, lasciandomi lucido. Cosa si può chiedere di più a un film, in tempi come questi, che lasciarsi la testa fredda e il cuore caldo? E invece i nostri amici se ne sono andati a metà, e tu non lo ami come vorrei.

CAETANO NORDESTE: Indubbiamente andarsene a metà dicendo che è un'antologia del déjà vu' non inganna proprio nessuno, soprattutto quando si vedono fino in fondo film molto più inerti e compromessi. Ma la tua esaltazione di *Nel corso del tempo* mi sembra al-

trettanto irrazionale del cieco rifiuto di chi se ne va a metà. Devi riconoscere che la tua scelta, *Barry Lyndon* e *Nel corso del tempo*, è abbastanza sorprendente per chi ti conosce. E' una scelta formalista. E poi oggi, non ha senso dire di un film che è bello: quando ne hai i mezzi economici, non c'è nulla di più facile che la 'bellezza'. Un bel movimento di macchina, una bella luce o un bel ritmo non valorizzano nulla.

AGUIRRE VOGLER: Io non parlavo di grammatica, ma di poesia, anche se, detto fra noi, la stessa grammatica è qualcosa di così poco conosciuto oggi, che andrebbero salvati quei pochi, da Comencini a Angelopoulos, da Bertolucci a Resnais, da Kurosawa allo stesso Rivetti, che, come minimo, sanno 'scrivere', hanno uno stile. La bellezza poetica non è mai formalismo, comunque. Mi arrischio a una confidenza, e ti confesso qualcosa che non mi sento ancora di dire pubblicamente: non mi interessa nulla, al cinema, che non parta dalla forma. Perché la forma, come dice Resnais in quel capolavoro che è *Providence*, è il modo con cui si comunicano le emozioni. *Motion* (movimento) e *Emotion* (emozione), è il loro rapporto, sono il vero tema di *Nel corso del tempo*.

CAETANO NORDESTE: King of the Road, il personaggio principale di *Nel corso del tempo*, quello che apre e chiude il film, dice a un certo punto: « Non c'è che la vita ». Tace un istante e aggiunge: « Certo, ma quale? ». E io aggiungo: « Quale poesia? Quale emozione? ». Bisogna partire a monte della forma, dalla politica. Politicamente il film è reazionario perché si serve di un'estetica colonizzata. E' *The Last Picture Show* rifatto per gli intellettuali europei, e non è la prima volta che Wenders ammicca a Straub, a John Ford, a Fritz Lang, a Ozu e a Antonioni, e in realtà copia Bogdanovich. Questa falsa dialettica, nel film, fra tedeschi e oppressori americani amati e odiati, è tipica della borghesia europea. Io Brasiliano vedo oggi nella Germania una forma di imperialismo più subdola e pericolosa di quella americana e davanti a Wenders, a Herzog, a Fassbin-



Alice nelle città



Falso Movimento



Nel corso del tempo

der, per quanto siano buone le loro intenzioni, mi pongo come di fronte a un nazionalismo culturale che mi preoccupa. Ozu, John Ford, lo stesso Godard di *Fino all'ultimo respiro*, per fare un tuo esempio, non erano certo dei marxisti, ma coglievano le contraddizioni. Non è necessario essere marxisti per farlo, basta essere dialettici. Nel film di Wenders la visione della Germania, del cinema, della vista è schematica, romantica e idealista. Se c'è un'epica, si tratta di un'epica della nostalgia. La Germania è così brutta solo agli occhi del giovane borghese disgustato che lancia come parola d'ordine, contro un cinema degradante, quella di chiudere i cinema e fare 'Schermo Bianco', come suggerisce il finale di *Nel corso del tempo*. Invece i cinema bisogna aprirli, i film bisogna farli, le contraddizioni bisogna sperimentarle.

AGUIRRE VOGLER: Ma tutto questo è dentro il film! *Nel corso del tempo* è talmente generoso, è di per se stesso una tale rinascita del cinema, del piacere di farlo e di quello di vederlo, che costituisce, con la sua esistenza, una risposta vitale e positiva. Proprio per questo può permettersi di criticare e condannare a morte una forma storica del cinema, quella dominante, che violenta e abbruttisce il pubblico. Wenders ama il pubblico, al punto da essere spesso 'facile' e fin troppo comprensivo nei confronti delle sue abitudini. *Nel corso del tempo* è una cura di disintossicazione morbida, senza traumi, piena di alberi riflessi nel parabrezza, di attacchi musicali di tipo pop, e di altri procedimenti che un cineasta 'puro' rifiuterebbe con disgusto. Ma è anche un'opera infinitamente seria e poetica. Tu sai cosa vede la gente in Germania al cinema? Ti sembrerà incredibile, ma *Nel corso del tempo* è il maggior successo cinematografico del 1975 in posti come Berlino e Monaco, e uno dei film tedeschi di maggior successo commerciale del dopoguerra. Tu sei un marxista e non puoi tenere conto di questo, dato che non si tratta né del *Maratoneta* né del *Cuculo*. E poi la visione idealista e schematica di cui parlavi, non è quella del film, ma quella dei personaggi. E',



Wim Wenders

che lo si voglia o no, la visione di milioni di individui oggi nel capitalismo avanzato. Tre ore di immagini e suoni sinceri non sono poche. Nessun cineasta con ambizioni di comunicazione popolare ha mantenuto una tale purezza, quasi straubiana. La verità è che questo film ti scandalizza.

CAETANO NORDESTE: Continuo a non capire il tuo entusiasmo. Wenders sa girare molto bene, ma lo fa freddamente e in modo scolastico. *Nel corso del tempo* mi ha fatto pensare a un *Easy Rider* truccato qua e là da Antonioni. Sarà meglio di tanto cinema contemporaneo, ma non è certo il *Fino all'ultimo respiro* degli anni '70, e nemmeno il suo *Terra em Transe*. Quel che mi scandalizza del film è il suo abbraccio con la decadenza. Prendi la musica del film, che balbetta West Coast e Pink Floyd maldigeriti. E' il contrario della buona musica pop. Questa, quando è genuina, si sottrae alla decadenza, supera il meccanismo consumistico che la produce, si fa nazionale. Wenders è colonizzato dagli americani: dal loro cinema, dalla loro musica, dalla loro cultura.

AGUIRRE VOGLER: Wenders è molto cosciente di questa colonizzazione, e ne è un critico vigoroso. In un'intervista ha detto più o meno: « Il bisogno di scordare vent'anni di nazismo ha come formato un buco, e i tedeschi hanno tentato di ricoprirlo da ambo le parti assimilando cultura americana molto più di quanto si facesse in Francia, in Inghilterra o in Italia. Un modo regressivo per scordare i problemi col proprio passato. Gli occupanti americani, stranamente, non furono affatto detesta-

ti, anzi, furono bene accolti, e questo a causa del senso di colpa e del bisogno di capire quel buco. Lo coprimmo con il chewing gum. E con le foto Polaroid ». Ma lo stesso film è chiaro a proposito. Dopo essersi ubriacato, nella capanna americana di frontiera, Kamikaze scoppia a ridere disperatamente e dice a King of the Road che gli americani hanno colonizzato perfino il loro inconscio. Tutta la scena fra Kamikaze e il padre è semplicemente il rapporto fra Wenders e Hollywood e, se permetti, anche il nostro con Hollywood. C'è poi un momento straordinario in cui Kamikaze, che nel film è la parola, raccontando un sogno parla di un inchostro che ha la proprietà di cancellare la vecchia scrittura e al tempo stesso di scrivere qualcosa di nuovo. E' la descrizione teorica del linguaggio del film: un impasto di trasparenza e iperrealismo, suoni diretti e 'notte americane'. *Nel corso del tempo* è un tempo nel corso del quale narrazione e rappresentazione, racconto e documentario, realismo e antinaturalismo si fondono in una fisionomia che era fino a ieri il sogno impossibile di un cinephile pieno di desideri: Ozu girato da Straub e da Bertolucci insieme, Antonioni se avesse trent'anni, una risposta schermica europea all'efficacia del vecchio cinema americano.

CAETANO NORDESTE: Stai delirando. Chi di loro avrebbe la sfrontatezza di passare, con una dissolvenza incrociata, dalla macchina di Kamikaze che sparisce nell'acqua gorgogliando all'uomo che solleva e apre un libro?

AGUIRRE VOGLER: Non è una dissolvenza, è un taglio. E poi gli errori, le cadute di

gusto, sono così dissimulati che solo l'occhio esperto del montatore ci trova, ammesso che ci sia, un'enfasi simbolica. In compenso quasi ogni sequenza del film è di una intensità straordinaria, talmente senza sbavature che fa quasi rabbia. Pensa al carrello-dolly, accompagna Kamikaze che, dalla strada sul ponte scendendo delle scale, va a fermarsi sotto le arcate oscure e, immerso in una luce 'noir', guarda incantato i bambini che sguazzano nell'acqua senza badare a lui, fuori dello spazio magico del loro gioco. E' Kamikaze che scende nel suo inconscio e rivela il proprio infantilismo. King of the Road e Kamikaze sono due eroi regressivi. Come milioni di persone oggi, si preparano a ricominciare da capo, si illudono di essere alternativi al capitalismo e alla borghesia, ma non ricominciano mai veramente, e sono condannati ad abbandonare prima o poi le loro alte solitudini. Corrono tanto, ma il loro è un 'falso movimento' perchè non sono capaci di capire la storia, quella con la esse maiuscola e la loro, quella privata e personale. E' commovente vedere la loro condizione: non hanno nessuna nostalgia del passato ma sono così oppressi che ogni loro speranza di trasformarsi rischia di essere vanificata. La loro contraddizione è rappresentata in modo dialettico e poetico. *Nel corso del tempo* è un film su bambini che ridono vedendo ombre dietro uno schermo bianco, bambini che giocano in un torrente, bambini che scrivono e descrivono quello che vedono, e infine bambini che attraversano la Germania in camion e in sidecar. Ma lo sguardo di Wenders è un'altra storia.

CAETANO NORDESTE: Una storia irreale.

AGUIRRE VOGLER: Non più dei sogni inquieti che facciamo la notte, scimmiettatura del mondo e sua interpretazione. Non più delle luci e delle ombre che vediamo sullo schermo. E' la nostra storia col cinema, all'ombra delle cinesche che oggi non sono più in fiore, ma dove abbiamo visto i migliori film della nostra vita.



SCHEDE

LA RECITA, film greco di Theo Angelopoulos e **CRIA CUERVOS** film spagnolo di Carlos Saura.

Questi film, salutati da un gran clamore di critica, sono prima di tutto la conclusione di due trilogie (**Anaparastasi e Giorni del '36** fanno con **La recita** l'analisi della storia di un popolo sotto il fascismo; **Ana y los lobos e Angelica** ne fanno, con **Cria Cuervos**, la psicoanalisi). Entrambi riflettono sulla Storia attraverso un uso moderno della scena (quella teatrale, continuamente « citata » e interrotta, in Angelopoulos, e quella primaria, freudiana, in Carlos Saura) e si situano come prodotti internazionali (sia pure di una merce nobile e festivaliera come quella del nuovo cinema) di due cinematografie, la greca e la spagnola, che di rado si sono affacciate fuori della soffocante prigione culturale in cui erano confinate. La Storia, come tempo sospeso (**La recita**) e come tempo perduto (**Cria Cuervos**), oggettivata teatralmente e analizzata soggettivamente, è il grande tema a cui i due film si ancorano sal-

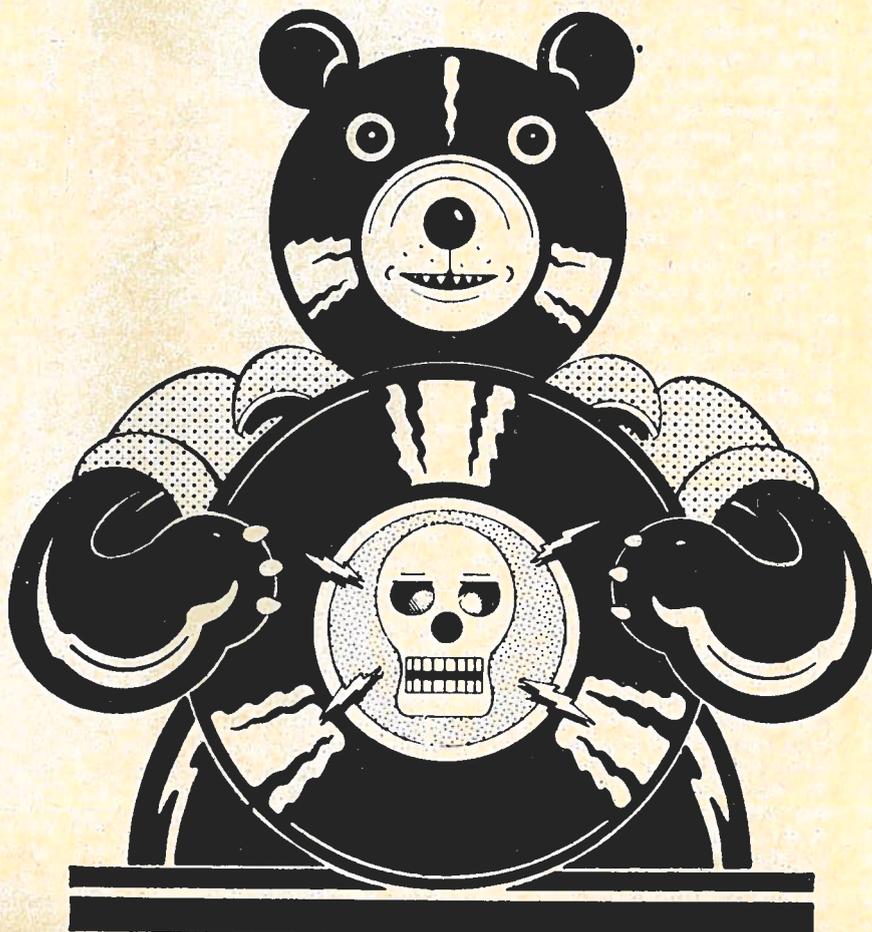
damente. Ma come se fossero troppo a ridosso della barbarie che vogliono denunciare, ne sono in qualche modo infettati. L'eccesso, tutto ideologico, di distanza critica non compensa l'assenza di vicinanza poetica, qualità quest'ultima, che la conoscenza del materialismo dialettico e del nuovo cinema non bastano assolutamente a garantire. Raramente due film hanno inseguito così tenacemente l'emozione (esplicitamente politica in Angelopoulos), senza raggiungerla. Il film di Saura, con la sua bambina ossessionata dalla morte, è senza dubbio l'eco e la risonanza di una società che si risveglia ancora scossa e frastornata dalla lunghissima agonia di un Padre, ancora intossicata dal cadavere di Franco. Così come la recita ne **La recita**, fermandosi sempre prima della conclusione (fermandosi la storia prima della liberazione), organizza e separa col suo sipario le varie fasi della lotta di classe degli ultimi decenni in Grecia in una dinamica dove i protagonisti sono degli attori e le masse un pubblico che non si vede mai. Angelopoulos insegue **La Marsigliese, La carrozza d'oro e La Régie du Jeu**, magari attraverso Brecht e Straub, ma è privo di ciò che fa la forza di Renoir: l'istinto. Carlos Saura è suggestionato da Bergman (le lunghe dichiarazioni della protagonista adulta sono una continua citazione di **Passione**) e aspira alla forza metaforica del Buñuel di **Viridiana** e di **Tristana**. Due film come questi, traboccanti « chiarezza i-

deologica » e « stile », imbarazzano e ci si sente in colpa per il fatto di non amarli. Spiegare questa mancanza di amore dicendo che sono due film senza cuore non basta ed è probabilmente moralistico. **La recita** ha momenti straordinari (lo stupro-interrogatorio dell'attrice, il ragazzo che si allontana dal banchetto di nozze trascinandosi la tovaglia, la sfida « danzante » fra fascisti e comunisti nel dancing) e **Cria Cuervos**, con i suoi bambini così lontani da quelli di Truffaut, Wenders e Cocteau, ha in alcuni momenti lo sguardo con cui Rossellini accompagnava il piccolo Edmund di **Germania anno zero**. Ma sono brevi, accecanti suggestioni. Il film di Angelopoulos è un cinema di idee con idee di cinema di seconda mano e **Cria Cuervos** (pur meno ingombrante e ambizioso dell'altro) solo grazie alla piccola Ana Torrent, che lo attraversa con la triste e graziosa leggerezza di un fantasma di Henry James, si solleva dal naturalismo, spesso greve, in cui lo trascina e lo impiglia Carlos Saura. In entrambi i casi un grande tema e nobili intenzioni sono appannati e vanificati da quella che si potrebbe definire l'accademia dell'avanguardia.

IO SONO UN AUTARCHICO, film italiano in super8 di e con Nanni Moretti.

Un cinéphile disgustato dal cinema contemporaneo e ossessionato da Lina Wertmüller, un altro che imita il modo in cui Moravia vede i film e parla di cinema,

un giovane regista teatrale alle prese con uno spettacolo d'avanguardia e con un transfert difficile con un noto critico teatrale. L'assenza della politica per una generazione che parla ormai del '68 come i suoi padri della resistenza. La fine della coppia presa nei tempi morti di un balbettio incomprensibile. Io sono un autarchico è uno splendido film infantile sull'infantilismo, pieno di un humour insolito che nasce dal realismo piuttosto che dalla commedia e attraversato da una tenerezza livida e stralunata che non rimanda a Truffaut, malgrado le dissolvenze che lo costellano, ma al piglio amatoriale e deliziosamente moderno del Jacques Rozier di **Du côté d'Orouet**. Impressiona la sicurezza con cui Nanni Moretti entra nel cinema italiano, l'allegria incoscienza con cui se ne prende gioco, l'autoironia con cui firma se stesso, il proprio mondo e il narcisismo piccolo-borghese che ritrova l'epica fra le pieghe di una disfatta esistenza quotidiana. La sessualità, la politica, il cinema e il teatro, vivere a sinistra, il partito comunista (le cose più difficili da dire, da rappresentare) sono messe in scena con una disinvoltura che non è mai candore e innocenza ma il loro contrario. Un film esilarante e euforico come non riesce ad esserlo nessuna commedia all'italiana, e che si rivela alla fine una storia tragica interamente modellata con meccanismi comici. Dopo **Le cinque stagioni** di Gianni Amico, il film italiano migliore dell'anno.



GONG

Teatro s. pannella romano, commediante & martire

Aleph, Alberico, Alberichino, Beat, 72, Spaziouno, Spaziozero: cronaca, storia e mitologia del teatro di ricerca romano. Adesso chi li frequenta questi luoghi? Borghesi piccoli piccoli. E chi ci lavora? Il fantasma dell'Opera. Che cosa si aspettano? Hanno i Presagi del Vampiro. Quali indicazioni culturali danno? Labirinto n. 1. Qual è il bilancio della stagione in corso? Certo la prossima non sarà l'Estate di Monna Lisa. I segni teatrali di Roma sono insieme chiari e confusi: l'esperienza sperimentale ha lasciato in profondità tracce chiarissime, ma la superficie, quella che il pubblico normale incontra, è abbastanza squallidamente piatta. Insomma, il teatro cambia vizi senza perdere il pelo. Il pelo, il velo di barba (di Barba, anche come vedremo più avanti) che inazzurra le gote molli degli impiegati senza curiosità. L'avanguardia romana non si è mai occupata di analizzare i suoi rapporti con lo spettatore e di conseguenza si ritrova a lavorare davanti ad un generico ingeneroso generone.

Lo spettacolo per immagini e sensazioni non ha modificato i rapporti palco/platea. Sul palco continua a funzionare questo tipo di macchina teatrale: una ghigliottina che decapita finti tabù in un grand guignol clamoroso ma poco efficace. Calati dall'alto, quintali di formalismo piombano su idee-cimice, che, come la majakovkijana klop, resistono indeformabili, incarnate in una platea tediosa e tediatà. Evitiamo subito equivoci: questo non è il solito attacco « milanese » a Roma e al suo teatro. A Roma c'è una parte della critica veramente attenta e disinibita, ci sono attori che manifestano la lodevole volontà di preparare la « riscossa dell'interprete », ci sono registi che sanno rinunciare alla vanità. Da qui (per diversi motivi: dalla riforma radiotelevisiva che do-

vrebbe aprire spazi e stimolare iniziative alla politica dello Stabile guidato da Squarzina, molto ben disposto verso il nuovo repertorio italiano) potrebbe partire una drammaturgia contemporanea capace di guardare avanti con ironia. Qualche idea (buona sulla carta) c'è. Donato Sannini e Daniele Costantini stanno preparando un *Io e Majakovskij* che il gruppo « Il Fantasma dell'Opera » metterà in scena in maggio. E' la storia di uno scrittore di oggi che si identifica con il poeta sovietico e poi invia una sua raccolta di poesie a Carlo Bo, che le trova pessime. Carlo Bo è un personaggio teatralizzabile, un'intuizione felice: purché non ne esca il fantasma di un'opera... Qualche interprete si sta formando. Chiara Moretti (del « Fantasma dell'Opera ») fuori scena mostra una notevole vivacità: saprà tradurla in scena se preciserà le sue intenzioni e non confonderà semplicità con semplicismo e facilità con faciloneria. Un altro nome: Eleonora Giorgi. Come? Eleonora Giorgi. Con un viso e doti interpretative senz'altro teatrali (forse più che cinematografiche). L'attrice Giorgi non è l'aspirante attrice Tamara Baroni, che ha tentato a teatro di fare un lavoro di Sartre. Incontro Eleonora da Babington: farebbe teatro. Potrebbe esser una trovata. Ancora un nome (sono suggerimenti in diverse direzioni): Anna Miserocchi. La bravissima Anna, ideale per Albee, per esempio, aspetta il momento e l'occasione di liberarsi di un « bagaglio al seguito » tradizionale ed ingombrante. Per la regia il nome in ascesa è quello di Marco Gagliardo.

Ma, ad equilibrare negativamente queste indicazioni positive (ne ho trascritte solo alcune), va notato un fatto grave: quello che potrebbe essere il Nuovo Teatro non incontra quelli che vorrebbero diventare i cittadini

di una nuova società. Nelle cantine borghesi piccoli piccoli, dunque. E nelle piazze? Nelle piazze il Nuovo Teatro starnuta a vuoto. Due quadri viventi e un quadro agonizzante per descrivere il fenomeno. Scena: piazza Navona. Al centro della piazza un palco. E' del Partito radicale e serve per una festa a favore della raccolta di firme per i referendum.

Sono previsti due interventi teatrali. Il pubblico è quello a cui il Nuovo Teatro vorrebbe/dovrebbe/potrebbe rivolgersi, come si è detto.

Primo quadro: salgono sul palco gli attori Massimo Maggi, Remo Magnucci, Alessandro Monaco, del Centro Drammatico Sperimentale. Rappresentano *La condizione di Faust* di Claudio Siro da Goethe, regia di Gianni Notari. Commenti di indiani (spiritosi senza voler essere spiritosi a tutti i costi), di studenti, di lottatori continui e discontinui: che roba è? sperimentale? è Brecht? sto pensando ad altro, a me piace la musica! no il teatro mi interessa ma non questo! quale? il grand magic circus per esempio! que-



sti teatranti fanno tutto a casaccio; Battiato, invece, per dire, è stato a scuola da Stockhausen.

E' proprio vero quel che sostiene il collega Carlo Rossella di *Panorama*: l'unica vera cultura giovanile è quella musicale. Ma il teatro, che pure ha precisi agganci con il mondo e il modo di comunicazione della musica (e si giova, anche nel caso citato, di colonne che Bene ha insegnato ad usare bene), non arriva al suo pubblico, rivolgendogli con attualizzazioni che fondono i moduli fumettistici di Lunari (Enzo) con quelli drammaturgici di Lunari (Luigi).

Secondo quadro: azioni sceniche nelle strade vicine a piazza Navona del gruppo Potlach diretto da Pino Di Buduo. Di Buduo fa di tutto per assomigliare fisicamente ad Eugenio Barba e ha truccato i suoi attori da attori dell'Odin Theatret e il suo spettacolo da spettacolo grotowskiano. Se già la fatica di Barba ha la caratteristica di sia pur a tratti sublime, inutilità e inattualità, qui l'inutilità e l'inattualità è elevata al cubo. Il divertimento offerto da questi valorosi scalzi (la cui neestetica del piede nudo pare la riedizione semicomica delle danzatrici alla Isadora Duncan) è quella del castello delle streghe: sottocultura è e sottocultura resta. Queste buffonate datate sono sbagliate, perché non sono la deformazione dei gesti dell'uomo contemporaneo, ma di un essere storico che si autocandida al ruolo di « giullare di Dio ». (A questo punto una parentesi, con il terzo quadro: un quadro del pittore Piero C. Antinori che ritrae Marco Pannella nei panni di San Francesco. E' l'involontario riassunto visivo di una teatralità di « commedianti & martiri » che scandalizza solo qualche vedovaccia texana di passaggio. Così come il dolce Aninori provoca quelli del Comitato ar-

PISCATOR: UN COMMESSE VIAGGIATORE DEL TEATRO

Maria Piscator, compagna dal 1939 del regista Erwin Piscator, autore di « Teatro politico », è in Europa, su invito del Goethe Institut e del Conservatorio nazionale di Arte Drammatica francese. Il suo ciclo di conferenze su Piscator dà alcuni preziosi suggerimenti per l'interpretazione del suo importantissimo lavoro di regia teatrale.

Maria Piscator riferisce che il regista stesso sosteneva di esser realmente nato il 4 agosto-1914: la guerra lo aveva profondamente colpito, condizionandone le scelte successive. Da quel momento Piscator è sempre rimasto in pri-

ma linea sul fronte della battaglia culturale. Il suo voler fare un « teatro per gli operai », un « teatro che serva all'emancipazione dell'uomo » non risente, lo conferma Maria Piscator, dell'influenza di Tairov e di Mejerhold, che, all'epoca in cui Piscator assume queste prese di posizione, gli erano sconosciuti. Questo è importante per definire i presupposti di un teatrante che non confonde mai teatro politico e politica fatta con il teatro e che distacca dal modello del teatro rivoluzionario sovietico, di cui rappresenta l'altra faccia della luna. I suoi legami con l'Espressionismo sono

complementari ai legami dei sovietici con i Costruttivisti russi. Significativo poi l'itinerario di Piscator, che, comunista, emigra a Parigi dalla Germania quando si trova, come l'ebreo Max Reinhardt, in pericolo di morte (una divagazione: è curioso trovare poi il figlio di Reinhardt direttore di produzione a Hollywood), resta tre anni senza lavoro, passa negli Stati Uniti, a New York dichiara che il teatro tedesco è finito, fonda nel 1940 il « Dramatic Workshop », lo perde per mancanza di denaro, nel 1951 rientra in Europa, senza essersi mai adattato alla vita ame-

ricana, sostiene che « Brecht è suo fratello », ma ha profonde divergenze con lui, di cui non divide la iper-razionale insensibilità, fa il « commesso viaggiatore teatrale » in piccole sale di provincia, si stabilisce ad Ovest perché non viene invitato a Berlino-Est e lascia il messaggio di una fiducia incrollabile nel lavoro collettivo. E' ora importante che l'Università di Parigi VIII-Vincennes abbia deciso la creazione di un centro di ricerche « Erwin Piscator » che studierà il suo ruolo nel panorama del teatro politico europeo.

tistico francescano, che lo escludono dalla mostra sul « Canticum delle Creature »). Se Dio con l'aiuto di Vadim in Francia creò la donna e la chiamò Bardot, la risposta « laica » romana è: « e la Kustermann creò la Kustermann ». Così l'articolo di copertina del numero di marzo della rivista *Sipario*.

Manuelina e le sue sorelline (c'è n'è almeno un paio per cantina) hanno il culto della mistica, teatrale e non, e forse provano invidia per l'immacolata Olivia « Dixan » zeffirelliana. In un vicolo quelli del Potlach passano davanti ad una scritta murale che è la trascrizione delle loro affermazioni teatrali: la vita è bella. Tutto, attori muro

pubblico radicali case, sembra smentire l'affermazione. Perché è incompleta e va completata in due modi. La vita a volte è tremenda, viva la vita: firmato Filippo Tommaso Marinetti. E una parodia sommaria del futurismo sta dietro a certo teatro come a certe tribù metropolitane. Secondo modo: la vita è bella, nonostante. Firmato: Vittorio Buttafava. Che pericolosa mistura: Marinetti + Buttafava = ... Perciò attenti: se un giorno il papa, affacciandosi benedicente, sbagliasse gesto e unisse le dita nel simbolo della P. 38, potrebbe essere un lapsus freudiano (un Es crociato e/o scudocrociato): il fanatismo misticheggiante porta sempre a

imprevedibili punti di arrivo.

A questo punto, ad un Dante che ha se non altro il merito di scrivere commedie assolutamente non-divine non resta che incontrare un Virgilio che gli faccia fare il rapido giro delle bolge romane. E quale miglior Virgilio, per queste bolge, di Ennio Flaiano? Vago così dall'Allep, dove c'è *Labirinto n. 1* (testo di Dominot e Milly Migliori, regia di Dominot), una ricerca sull'emarginazione all'insegna del « nannismo » che diventa « onannismo », alla « Ringhiera », dove Molè, abbastanza bravo e abbastanza furbo visita la « commedia dell'arte » (valgono anche qui le osservazioni sull'anacronismo fatte per il

Potlach), dal Beat '72, dove le *Cronache marziane* del gruppo « La gaia scienza » non hanno niente a che vedere con Bradbury e molto da imparare dal *Marziano a Roma* della mia guida, ancora alla « Ringhiera » per *Parata di Campanile*, paradossi razionalizzati/banalizzati dalla regia di Emanuele Pagani.

Conclusione: speriamo di non arrivare a questa conclusione di Flaiano (*Diario notturno*): « Ha una tale sfiducia nel futuro che fa i suoi progetti per il passato ». Troppo teatro ragiona così...

Fabrizio
aleff.



Sulla separazione musica/vita

...penetrare il rito?

CE N'EST
QU'UN DEBOUT...

Immediato come un telex arriva dalle strade, dalle scuole, dalle nostre case. E' datato 1968-1977 e dice: parliamo di noi. E' un bisogno, una indicazione collettiva e qualcosa che non so ancora, ma parliamo di noi. O parliamo di musica? Adesso il punto interrogativo c'è e parliamo anche di questo, si confonde ma c'è, sembra una figura riflessa, la prima o l'ultima o una di mezzo, una figura tra le infinite riflesses su due specchi paralleli, con noi in mezzo a guardarci e poi a scrivere, prigionieri di quell'immagine che insieme moltiplica e divide.

Quello che conta al momento è accorgersene, e proiettare, montare sul palco, la nostra quotidiana *separazione*. In questo senso è meglio non decidere dove come chi quando andare essere costruire sentire, e la « prassi pratica » del contatto con le masse o la maturità del giusto mezzo e così sia; meglio il rifiuto a toccare la terra solo con i piedi per partire in quella direzione o nell'altra, perché questo vorrebbe proprio dire smettere di guardarsi, che è la nostra effettiva pratica, l'identità diversa e indispensabile ambigua. Vorrebbe dire rendere la separazione « naturale » nel senso di dogmatica, santa e inconoscibile, un po' quello che si dice « crederci »: io sono un politico, tu sei un lavoratore, lui un musicista... contro l'identità che è invece conoscersi sommando e togliendo, incrociare dati statistici e curve emotive, i diecimila di un corteo (armato?) e il silenzioso primo piano di un volto: così, più uguale a meno e per uguale a diviso.

Complessivamente e nello stesso momento, il soggetto che si guarda fa i conti con i suoi riflessi fisici e illusori, come una realtà che è mille sogni-spettacolo e desideri che sono corpo. Complessivamente e nello stesso tempo, tutte le possibilità come perfetto contrario dell'ecclettismo, come perfetto contrario di quella vi-

talità funerea in cui le istituzioni progressiste tentano di risolvere la « questione giovanile », disinnescando le relazioni effettive ed eplosive del meccanismo comunicazione, quando discorrono di una cultura ricomposta che sa di nuovo e vissuto non più di una carta da bollo.

La libertà non è un festival, è un depliant: la maturità democratica ed antifascista fino alle sei di sera lavora e con passione, poi si informa con diletto e dopo cena si diletta con cognizione, perché esistono le buone letture e c'è chi fa anche della musica impegnata.

SUONARE, SENTIRE,
PARLARNE FORSE

La differenza è intorno, sopra e sotto. Quanto più si conferma un'idea lineare e positiva (in fondo economicistica) del tempo e dello spazio per le nostre esperienze, tanto più

sentiamo di non essere protagonisti, di vivere veramente come pesci fuor d'acqua, e così, ponendo semplicemente (anche nella nostra testa) i diversi momenti l'uno accanto all'altro senza contatto conflittuale o sovrapponendoli come dati impermeabili e corporativi, si cancella quella fitta trama di punti in cui le esperienze si penetrano, acquistano e producono significati. Allora, parliamo di noi o parliamo di musica? Da un po' di tempo sembra quasi impossibile parlare di tutti e due insieme, ed essere qui e adesso, attuali e necessari. Sfogliando la stampa musicale giovanile si ha davvero l'impressione che, nello scontro con la consapevolezza e l'urgenza dei bisogni di oggi, la musica sia di troppo la più debole e la prima a perdersi, ad accomodarsi per esempio nel limbo delle pratiche inutili e un po' stupide descritte

da un'idea genericamente giovanilistica di tempo libero, o a ritirarsi nel salotto vecchio di un circolo privato: ma allora è un corporativismo assai più immaturo di quello espresso dalle culture « dotte », perché più povero e difensivo. Si è detto che la musica è espressione individuale e, quel che importa, collettiva, di sessualità, gioco, lotta e tante altre cose; è vero, ma non c'è stato mai momento in cui tra le nostre lotte e Anthony Braxton o tra i nostri sospiri e i vari « sounds » sia trascorsa tanta collettiva indifferenza come oggi, a meno di non rimanere legati al calcolo delle presenze ai concerti o ai festival.

E' giusto che sia così, se vediamo le cose in una « certa maniera », ma non basta o meglio è troppo semplice. Questa indifferenza non risolve se stessa e non chiude un capitolo della nostra « personali-



tà»: insomma non è indolore perché lascia spazio (e qualcuno se ne accorge) a una lettura e conoscenza esclusivamente lineare-sociologica e trionfante storicistica, che non è tutto.

Proletarizzazione, compressione dei consumi, emarginazione, non attraversano da soli l'intera profondità del soggetto, tutto lo spessore aggressivo erotico giocato audiovisivo che c'è tra comunismo e bisogno di comunismo, tra la vita da affittare e una vita spettacolo... sempre che parlare di noi non voglia dire il solito carosello di frasi fatte del « nel momento in cui » e del « gestisco a un certo livello ».

C'ERA UNA VOLTA UN CIRCUITO

Così « nel momento in cui » la separazione che è clima complessivo ci condanna alla normalità prossima ventura anche se democratica ed antifascista o ci impone percorsi diversi e pericolosi, la musica soffre la fastidiosa impotenza a diventare altro che se stessa: fatto un passo avanti, è ancora musica; cambiano i nomi, cam-

bia la musica, ma è ancora musica... che pensa musica. Il percorso è sempre quello lineare di una pratica appiattita, sfrondata dei suoi segnali (del suo rimandare a), strozzata in una storia di rapporti inattuali: musica-mie impressioni, musica-carriera artistica di un musicista, musica-cerco un messaggio e lo trovo.

In generale il patrimonio ricavato dalle pagine scritte si rimbalza da un impressionismo di annata all'archivio anagrafico del music-business, con la splendida storia delle big star e anche la simpatica miseria di qualche artigiano da favola; e spesso l'atteggiamento è quello di una lettura della musica a senso unico o confortante fino al gastronomico.

In questo momento è evidente che tali relazioni appaiono miopi e separate, al di qua dell'attuale, mai per esempio oltre la separazione comoda tra l'irrazionale gratuito e la ricetta del giorno pagata 5.000 lire. E allora a chi possono servire?

Ma come ho detto la cosa non risolve se stessa, la separazione dalla musica strappa

con sé un panno di esperienze e culture, e così noi possiamo perdere due volte: prima perdiamo l'uso di una metà del mondo cioè della interpretazione, l'uso a rendere vita il confronto con una macchina che esprime, e l'interpretazione non può che proiettare nel nuovo poiché si verifica sui continui salti da codice a codice, sugli inneschi a catena di segnali e convenzioni che si intrecciano alla quotidianità, una delle poche pratiche dunque per poter muovere l'asfissiante clima nazionale-popolare che si instaura quando il « parliamo di noi » si incontra con la sola sociologia; poi perdiamo noi stessi, anche perché, senza magari saperlo, questa interpretazione è sempre stata, ripeto, una pratica nostra, cioè sconosciuta ad altri gruppi sociali o generazionali. Anzi è stata pratica egemone e non sarebbe nemmeno troppo difficile rilevare quanto sia stato vero il nostro scambio con la musica, quanto può essere falso distinguere materialmente il concetto di linguaggio da quello di comportamento, quanto in definitiva abbiamo non solo pensato in musica ma

suonato i gesti e rappresentati i bisogni che tuttora sono da conquistare e difendere.

E' esistito un circuito e finché la musica ha voluto possedere il mondo (pop, rock...) ci siamo stati dentro urlando, sputando e battendo i piedi; quando la convinzione « armonica » si è trasformata in scambio dialettico con la realtà, la prima e bloccante impressione è stata quella dell'intellettualismo, dell'incapacità a saltare lo spazio dai suoni nuovi alle nuove necessità. E' esistito un circuito ma bastano poche note di Jimmi Hendrix e avvertiamo il riverbero di un vuoto e di una esigenza: quella di ristabilirlo; questa volta sapendolo e muovendoci anche analiticamente, riattivando le relazioni tra l'organizzazione dei suoni e i meccanismi mentali e le pratiche culturali che ci guidano e filtrano... fino a portare avanti la nostra emotività come uno dei momenti che identificano un soggetto politico... Il soggetto che funziona come l'energia elettrica: la sua presenza cambia lo stato delle cose.

Sulla traccia di quel circuito si parla di musica, magari senza nominare un musicista o nominandone uno di dieci anni fa, perché dunque la musica non si divide in storia, geografia e biografia ma in ritmo, rito, tecnica, simboli e storia di noi: la musica con il suo spessore nel meccanismo, dentro e fuori le sue singole parti proietta noi al centro come soggetti che ricevono e producono segnali... e simpatia e bellezza e no ai sacrifici e bisogno di comunismo... e mille altre cose nella traccia che corre dai suoni verso la persona. Non fino agli stereotipi critici ma da questi ancora a noi smontandoli da dentro, non dai suoni alla storia dei gruppi ma verso i punti in cui la vita dei musicisti s'incontra con la nostra: cioè nella comunicazione, nei momenti in cui la tecnica ha la volontà di dire, negli attimi in cui il suono si organizza per essere la colonna sonora della nostra rivoluzione e insieme l'innesco che fa scattare lo sguardo.

Bruno
Mariani



Professione G.O.

“Professione G.O.” è come dire “Professione: Amico”. Il G.O. (Gentil Organisateur) è un giovanotto sportivo o una ragazza molto bella, che cercano di mantenere intatta la differenza che c'è tra il Club Méditerranée e tutti gli altri modi di fare vacanza. Perché l'importanza del G.O. è proprio questa: è un amico, un'amica, che ti aiutano ad entrare subito nello spirito della tua vacanza.

Un buon G.O. sa cantare, nuotare, ballare, andare sott'acqua oppure a vela, recita, conosce le leggende locali e cento altre cose. Ed è pronto ad insegnarti tutto quello che sa. Ma solo se glielo chiedi. Puoi anche non chiedergli nulla: perché al Club Méditerranée ognuno fa quello che vuole. Se vuoi startene solo a leggere un libro, o a cuocerti al sole, nessuno ti disturba. Ma se vuoi migliorare la tua bracciata, imparare a governare una vela, il ballo locale, o vuoi sgrezzare il tuo francese o chissà quale altra lingua, c'è sempre un G.O. disposto a non lasciarti da solo nei pasticci. Il G.O. è il folletto - o il sacerdote? - delle tue vacanze. È un amico. Non lo potresti pagare nemmeno se volessi: è una per-

sona come te, ma che sa qualcosa in più al momento giusto. Ed è diventato G.O. perché ha scelto di diventarlo, dopo aver superato una selezione molto dura.

In genere sono studenti, studentesse, sportivi, marinai, hostesses stufe di ritrovarsi ogni giorno in un aeroporto diverso fra gente innervosita. E allora sono entrati nel Club perché il Club è una famiglia straordinaria sempre in vacanza, una consortheria, una società non segreta o - più semplicemente - un club. Una libera associazione di gente che ama la vita, tutta la vita, e ventiquattro ore al giorno. Perché l'amore non ha orario e il G.O. è una persona piena d'amore che ama il suo lavoro. Cioè, la gente; specialmente quella che ha bisogno di lui: egli ha in sé, infatti, saggezze infinite anche se è giovane, perché non è una lunga vita a dare la saggezza, ma quello che della vita si è riusciti a capire subito. Ecco perché il Club Méditerranée è diverso da tutto: perché soltanto qui ci sono i G.O., ragazzi vivi, ragazze belle, che vogliono solo vederti felice, ti danno subito del tu, e vogliono sapere quello che vuoi. Per farlo. Al momento. Con te.

Club Méditerranée

Milano: Largo corsia dei Servi, 11 - tel. 704445/6/7/8/9
Roma: Via Emilia, 72 (angolo Via Lombardia) - tel. 484629/4741086
Torino: Galleria San Federico, 10 - tel. 539975/539901

e in tutte le Agenzie di viaggi



HiFi

per archiviare i concerti 77

E' pur vero che ne sono rimasti pochini, però qualche festival estivo può ancora essere seguito: sarà utile allora fissarlo su nastro e, se la fortuna assiste, si verrà in possesso di documenti sonori che difficilmente si potranno poi ascoltare sui dischi. Personalmente ritengo molto istruttiva l'abitudine di riascoltare a casa, con calma, il concerto sentito poche ore prima dal vivo; è un problema di digestione, i pezzi nuovi sovente ad un primo ascolto appaiono molto diversi in una seconda audizione e questa pratica può affinare notevolmente le nostre capacità critiche.

Per queste ragioni pensiamo che possa essere utile una breve e certamente incompleta panoramica delle cassette presenti sul mercato italiano. Tanto per cominciare eccovi alcuni consigli su come debbono essere trattate le vostre cassette per mantenerle il più a lungo possibile in buone condizioni. Nemico primo del nastro magnetico è la polvere che, più che infastidire il nastro stesso, può rovinare le testine graffiandole irrimediabilmente; la terapia è semplice, ba-

sta reinserire sempre la cassetta nel proprio astuccio che tra l'altro un po' la difende da eventuali campi magnetici vaganti (il televisore o un altoparlante ne producono in grandi quantità). Attenzione anche alle fonti di calore (il sole oltre i transistor rovina il nastro) ed alle esalazioni o ai vapori degli acidi.

Nel malaugurato caso che vi si ingarbugli il nastro, evitate accuratamente di toccarlo con le dita, riavvolgetelo servendovi di una matita (questi guai sono tipici delle C 120 il cui supporto estremamente sottile e poco rigido permette tali incidenti). Ad ogni buon conto per la manutenzione e la riparazione delle cassette esistono sul mercato molti kit adatti all'uso tutti muniti delle relative indicazioni d'uso.

La AGFA, nota casa tedesca, ha recentemente presentato due nuove cassette dalle caratteristiche interessanti: la AGFA SUPER COLOR, una Low Noise (debole rumore di fondo) di migliorata qualità che per il buon rapporto prezzo-caratteristiche di riproduzione sta ottenendo un ottimo successo di mercato. Gli



astucci sono stampati in diversi colori: la cosa risulta utile per una più chiara ed immediata classificazione. Sono distribuite nelle solite tre durate da 60, 90, 120 minuti. AGFA CARAT è invece un nuovo nastro a doppio strato adatto per gli apparecchi muniti di commutatore Fe-Cr o per buoni registratori HI-FI. La curva delle frequenze è di estrema ampiezza e considerevole è il guadagno in dinamica grazie ai due strati, uno all'ossido di ferro e l'altro al biossido di cromo, sensibili rispettivamente alle medie e alle alte frequenze.

Le durate a disposizione sono

tre: 48, 60 e 90 minuti.

Continuando in ordine alfabetico troviamo la Audio Magnetics, gigante nella produzione mondiale di nastri magnetici vergini. Poco conosciuto fino allo scorso anno il marchio AM è legato per la distribuzione italiana alla Soc. Melchioni (quella della Toshiba, per intenderci). E' confezionato in audiocassette tipo Standard, con nastro Low-Noise, meccanica convenzionale e coda pulscitestina (da 60, 90 e 120 minuti); tipo Extra con meccanica speciale Paraflo e con il 10% di nastro in più (66 e 99 minuti); tipo Super, con nastro HI-FI e meccanica Paraflo; ti-



Coca-Cola

MARCHIO REG.



po XHE, con il nastro Magnalinc rivestito con uno speciale ossido di ferro. Tra l'altro le prestazioni di quest'ultimo sono tanto vicine al CrO 2 che la Audio Magnetics, tenuto conto dei vantaggi che il nastro all'ossido di ferro presenta nei confronti di quelli all'ossido di cromo per l'utilizzazione in termini di durata della testina, ha tolto appunto il CrO 2 dal suo catalogo. Tutte le cassette arrivano, sigillate nel cellophane, direttamente da Gardena, California, una delle cittadine più « sonore » d'America.

La lettera « A » è stranamente ricca nel mondo delle cassette magnetiche: AVELCA è infatti una italianissima Società che in questi ultimi anni ha prodotto un enorme numero di

cassette ponendo molta attenzione, oltre che alla qualità del nastro, ai contenitori, estremamente accurati e collaudati per ore e ore di buon lavoro.

La linea AVELCA presenta cassette di tutte le qualità, dal CrO 2 (con nastro Agfa al Cromodioxid) alle semplici Low-Noise, dai tipi ad Alta Energia agli stereo 8.

Saltiamo ora alla lettera « M », come MAXELL, marchio prestigioso delle notissime omonime cassette, tra le migliori al mondo (tra le più care anche, ma in questo caso l'esborso di qualche lira in più è ben ripagato dai risultati). Il livello di queste cassette è professionale e una riprova la si può ottenere leggendo le caratteristiche dei modelli UD (Ultra Dynamic) XL nelle serie 1 e 2.

La serie I, che va utilizzata con un normale Bias (il Bias è un segnale costante di frequenza ultraacustica che ogni registratore a cassette somma all'informazione sonora da registrare così da evitare le distorsioni. Alcuni registratori delle ultime generazioni hanno il Bias regolabile al genere di nastro), così come la serie II, a Bias variabile, hanno un eccezionale diagramma di risposta di frequenza, la curva di modulazione è piatta fin quasi i 20.000 Hz. Il



supporto in teflon garantisce la massima affidabilità ed il nuovo materiale magnetico Epitaxial riduce veramente al minimo il noiosissimo caratteristico rumore di fondo che hanno normalmente le cassette.

Questa volta di emme ce ne sono tre e i nastri sono i famosi 3M SCOTCH. Sulla loro qualità non piove sopra, il trattamento antistatico Posi-Trak garantisce la massima regolarità di scorrimento del nastro, permette un avvolgimento regolare (non si ingarbuglia nelle lunghe

durate e elimina conseguentemente le modulazioni di suono dovute a sbalzi di velocità nel trascinamento).

Inoltre si sono impedito le formazioni di cariche elettrostatiche e il deposito della polvere ottenendo dunque maggior nitidezza di registrazione. Una particolare uniformità di stesura delle particelle di ossido magnetico garantisce la massima levigatezza del nastro migliorandone la risposta in frequenza. Le componenti meccaniche sono state notevolmente migliorate (i rulli-



da più vita a...





ni sono in acciaio e il feltrino è largo-professionale) e la saldatura dei gusci avviene ora ad ultrasuoni, dunque più ermetica e rende praticamente indeformabile la cassetta.

La linea SCOTCH è formata dai modelli Dynarange, un Low Noise di alto livello, High Energy all'ossido di cromo con una risposta in frequenza migliore del precedente di 9 dB e lo Scotch-Chrome, nastro al biossido HI-FI da utilizzarsi solo su registratori dotati del commutatore CrO 2: *Dulcis in fundo* il recentissimo Classic cassetta dal Bias compatibile con ogni genere di registratore: la risposta in frequenza è eccezionale.

Alla lettera « T » troviamo un altro « mostro »: la TDK, distribuita in Italia dalla milanese Gaudi.

TDK è da anni sinonimo della perfetta registrazione tra i patiti del suono fatto in casa e realisticamente le sue cassette sono strabilianti nelle prestazioni.

Quattro sono i tipi presenti sul mercato italiano (sappiamo che un quinto arriverà presto...): il TDK-D ha una estesa gamma di frequenza e una debole distorsione, il TDK-SD è a livello HI-FI professionale, nessun disturbo e permette una registra-

zione molto equilibrata, il TDK-AUDUA è tra i più avanzati nastri all'ossido di ferro e lo si può utilizzare su qualsiasi registratore anche senza le apposite tarature del Bias, è una versione migliorata del famoso ED. Per ultimo il modello TDK-SA è munito di uno strato particolare, chiamato Avilyn, una lega speciale di cobalto, ossido di ferro tenuta assieme da una lacca agglomerante. La chiarezza e la qualità del suono ottenuti con questa cassetta è esattamente pari a quella di della bobine, il che è tutto dire.

Terminiamo questa nostra breve panoramica con le cassette della TRANSYLVANIA, società nota per i suoi magnetofoni portatili di buona qualità e costo contenuto. I tipi attualmente presenti sul mercato italiano sono solo due, il Transylvania Low Noise (60, 90 e 120 minuti) e l'ottimo Transylvania Cobalt Energized, dalle stesse durate, ma adatto ai più aggiornati sistemi di registrazione HI-FI.

Come abbiamo visto non mancano le buone cassette, speriamo ora che l'estate ci offra buona musica...

Roberto
Bazzelli





'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.

