

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA
ANNO 4 N. 7/8
LUGLIO/
AGOSTO '77
LIRE 1500

MUSICA & RADIO
L'OCCUPAZIONE MARGINALE
LE SCUOLE POPOLARI DI MUSICA
LA STAMPA "GIOVANILE" IN ITALIA
LIVE DAI FESTIVAL ESTIVI
ROLLING STONES
PETER BROTZMANN
UN INEDITO DI GINSBERG

**numero
speciale
96 pagine**



ditelo ad Andreotti:

**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.204.01.46

Posta

Caro Direttore,

ho letto con molta sorpresa le frasi che mi vengono attribuite nel numero di giugno di *Gong* (vedi pagg. 33 e 34) in un pezzo intitolato «Nel 'buco' di Umbria Jazz», che nel sommario appare firmato da un certo Troglodytes Niger, dedicato ai festival del jazz italiani.

Sono abituato ad essere attaccato da certa stampa ed anche ai colpi bassi, però questa volta si è passato il segno attribuendomi diverse frasi (oltretutto molto stupide o volutamente ingenuie) che io non ho mai pronunziato o scritto.

Per esempio, a pag. 34, il testo — riportato come mio — dalle parole «Dopo aver fatto fuori...» fino alla fine è inventato dal suo redattore, evidentemente desideroso di farmi passare per stupido e per reazionario. La cosa è tanto più grave in quanto mi si attribuiscono fra l'altro dei giudizi su un giornalista, Daniele Ionio, (che io avrei definito «particolarmente protervo e fanatico») che io non ho mai scritto.

Quanto al testo — pure a me attribuito — riportato a pag. 33, si tratta in parte di un collage di frasi da me scritte in diverse occasioni, e a distanza, l'una dall'altra, di vari anni, alle quali è stato comunque aggiunto qualcosa di nuovo (il finale per esempio) e anche di molto inesatto: il tutto confezionato con la diffamatoria intenzione di cui sopra.

Tanto per portare un esempio concreto, a proposito di questo secondo pezzo, si parla di Roy Haynes (anzi di Rol Haynes) come presente a Umbria Jazz (mentre ha

partecipato solo a uno degli ultimi Festival di Bologna e, col quartetto di Gary Burton, a un concerto da me presentato anni prima al Lirico), i cui ritmi io avrei definito «infernali» (ma non sono un critico di jazz tanto asino...), per fare subito seguire un pezzetto, abbondantemente travisato e generosamente interpolato, liberamente derivato da una mia recensione dell'ultimo Festival di Torino, in cui di Haynes non c'era neppure l'ombra. La reazione del pubblico di cui io parlavo (v. *Musica Jazz*, gennaio 1977, pag. 19) era stata notata, da me e da molti altri; durante l'esibizione torinese del gruppo di Muddy Waters; i sacchi a pelo comunque non c'erano — né io li avevo visti — e nessuno ci ballava sopra. (Ricordo di avere parlato della necessità di camminare, non di ballare, sopra i sacchi a pelo per raggiungere il palco di Umbria Jazz, un paio di anni fa; e ciò avevo scritto solo per dare un'idea della folla arrivata...). Potrei continuare, e lo farei se ne valesse la pena.

Desidero solo aggiungere, per informazione dei lettori di *Gong*, che le seguenti frasi, che mi sono state attribuite e che sono state totalmente inventate, mi hanno addirittura indignato.

«Il grande merito di Pagnotta e amici è stato quello di avere saputo costruire a difesa di Umbria Jazz una solida barriera di interessi economici, turistici, ideologici e polizieschi in grado di reggere all'urto dei facinorosi. Si sono così salvate, contemporaneamente, Umbria Jazz e la cultura Occidentale...». Sono frasi tanto stupide e tanto lontane dalla mia mentalità che io non solo non le avrei mai scritte ma non le avrei neppure pubblicate se fossero state scritte da altri!

Debbo dunque protestare vivacemente contro simile «disinvolta» forma di «giornalismo», e mentre mi riservo ogni più ampio diritto, debbo invitarLa, ai sensi dell'art. 8 della Legge sulla Stampa, a pubblicare integralmente la presente lettera nel prossimo numero raggiungibile della rivista da Lei diretta.

Arrigo Polillo - Milano

Uh, che vespaio! E tutto per uno scherzo la cui natura è del tutto evidente fin dalla dicitura iniziale (GONG follie). E ancora una volta questa reazione collerica (Polillo, correttamente, ci scrive, altri, secondo loro costume, mugugnano nei corridoi) ci conferma tutto l'opportunità di una certa critica che s'inalbera quando è scherzosamente tirata in ballo ma si guarda bene dall'entrare nel merito dei problemi che GONG suscita in positivo (e sono tanti). Nelle polemiche che, ad esempio, l'Avvocato Polillo scatena mensilmente su Musica Jazz contro la «nuova critica» e i «jazzologi politici», ogni volta attacca posizioni che non sono mai state le nostre, e pervicacemente si rifiuta di confrontarsi con quanto andiamo scrivendo sulla musica creativa, sulla gestione dei concerti, sul rapporto fra musica e politica. Troppo facile, allora, prendersela in questa circostanza. Certo, comprendiamo le ragioni dell'Avv. Polillo, troppe volte fatto oggetto di attacchi scentrati: non è fascista, più volte è stato disponibile a dibattiti anche nei circuiti alternativi, è sicuramente critico di estrema competenza. Ma i suoi mattoni a nostro modo di vedere li porta in continuazione, per tenere in piedi un modo vecchio e soffocante (e oltretutto fallimentare da anni) di intendere la musica, la sua gestione, il rapporto con la gente. E' chiaro comunque che intendiamo mantenere il confronto aperto; soltanto, vorremmo che così fosse anche da parte sua. E ipotizzerei, come Polillo fa, un complotto interessato da noi ordito contro la sua persona, ci pare sinceramente ridicolo oltretutto improduttivo nel far chiarezza. (Quando fra pochi mesi, torneremo a fondo su tutti gli aspetti del rapporto musica-politica, l'Avv. Polillo è già fin d'ora invitato a spiegare le proprie posizioni).



ARCANA EDITRICE

via Giulia 167 00186 roma

NOVITA'

a cura della rivista **GONG**
TOP MUSIC 77

vademecum della musica pop, jazz, d'avanguardia e delle sue strutture. 1975-1977.

Dai grandi superstiti degli anni '60 alle nuove meteore del rock: un folle percorso attraverso i mille sentieri del suono futuro.

14 x 20, 256 pagg., illustrato
L. 3.000

Emina Cevro-Vukovic,
Rowena Davis
GIU' LE MANI

donne, violenza sessuale, autodifesa

Un'analisi di tutte le violenze subite dalla donna da parte dell'uomo, delle istituzioni, del sistema.

14 x 20, 240 pagg., illustrato
L. 3.000

Autori Vari
VIVERE CON POCO

come fronteggiare la crisi imposta dal regime alla vita quotidiana

Mercato dell'usato, cibo, libri, dischi, cinema, trasporti, tempo libero, autoriduzioni ed esproprio.

14 x 20, 240 pagg., illustrato
L. 3.000

John Reed
AVVENTURA
E RIVOLUZIONE

brevi racconti ed altro
introduzione
di **Beniamino Placido**

Una raccolta inedita di racconti e reportages dell'autore di «I dieci giorni che sconvolsero il mondo».

14 x 20, 176 pagg., illustrato
L. 2.500

RISTAMPE

Anthony Scaduto
BOB DYLAN, la biografia
introduzione
di **Riccardo Bertinocelli**

(seconda edizione
con discografia aggiornata)
14 x 20, 352 pagg., L. 3.200

Jack Kerouac
VISIONI DI CODY

introduzione di **Allen Ginsberg**
prefazione di **Fernanda Pivano**

14 x 20, 528 pagg. L. 5.500

Autori Vari
VIVERE INSIEME
il libro delle comuni

14 x 20, 256 pagg., illustrato
L. 3.000

Georges Ohsawa
LA MACROBIOTICA
E LA SUA FILOSOFIA
11 x 18, 192 pagg. L. 2.200

7/8

DIRETTORE: Antonino Antonucci Ferrara
Caposervizi: Peppo Delconte - **Coordinamento** Massimo Piccaluga - **Collaboratori:** Riccardo Bertoncelli, Franco Bolelli, Roberto Brunelli, Giampiero Cane, Fabio Carlini, Emina Cevro-Vukovic, Carlo Cella, Roberto Gatti, Mariella Gramaglia, Guido Harari, Silvia Lelli Masotti, Roberto Masotti, Fiorella Pasini, Carlo Tonioli, Enzo Ungari, Steve Lake (G. B.); Janice Compstock, Sergio Manzari (USA); grafica e illustr. Mario Convertino.

EDITRICE Editoriale Bielle S.r.l. - Viale Montenero 62 - Milano - Tel. 5462007.

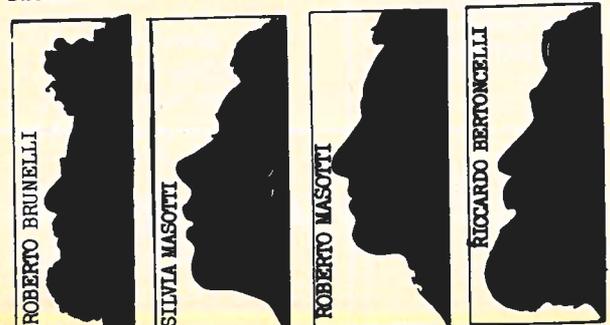
DIREZIONE/REDAZIONE via Besana 2 - 20122 Milano; tel. 781261.

PUBBLICITA' conc. escl. CEPE Compagnia Europea Pubblicità Editoriale S.r.l. Sede e direzione generale: 20121 Milano, P.le Biancamano 2, telefono 666381 (cinque linee con ric. autom.) **Telegr. CEPE, MI** - Agenzie: 10129 Torino, C.so G. Govone 8, telef. 518908 - 35100 Padova P. De Gasperi 18 telef. 45192 - 00134 Roma, Via Cavour 133, telef. 481049/4750818 - 80133 Napoli, Via Calata Ospedaleto 18, telef. 314595 - 90139 Palermo, Via E. Albanese 114, telef. 201999 - **Distribuzione:** Parrini e C. S.r.l. - Aderente A.D.N. Piazza Indipendenza 11/B Roma - Telef. 4992 - **Stampa** Rotocoop S.r.l., Via Romagna - Opera (MI).

ABBONAMENTI: Editoriale Bielle viale Montenero 62 - Milano, telef. 5462007 - **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 Coordinamento Impaginazione e illustrazioni



Fotografie

3 Posta

5 Gong documenti

6 Rolling Stones:
Tutti gli uomini di Belzebù
(Riccardo Bertoncelli)

11 Scuole musicali:
L'altro mondo è in provetta
(Roberto Gatti)

16 Musica e radio:
Sulle onde del
pressapochismo
(Franco Bolelli -
Roberto Gatti)

21 Dopo il convegno di Parma
(Peppo Delconte)

23 Folk inglese:
Quel magico vento del nord
(Daniela Caldi)

28 Wild Flowers:
Insalata di fiori
e desideri nascosti
(Franco Bolelli)

31 Intervista a Peter
Brotzmann: Bierhaus Fluxus
(Roberto Masotti -
Noè D. Varzi)

35 Live: Europa Jazz Festival

47 Ruolo dei chitarristi:
Suono o son gesto
(Bruno Mariani)

50 Da Fall Of America
di Ginsberg:
Poesia d'autostrada
(Marco Casiraghi -
Clivio Del Bosco)

54 Teatro:
Digerire Dio
(Fabrizio Caleffi)

56 Stampa giovanile:
Belli, consumisti
e ghetizzati
(Troglodytes Niger)

60 Lavori marginali:
Sospesi nella manualità
(Giovanna Pajetta -
Adriana Nannicini)

64 Una strategia editoriale
sospetta:
Scemi di sinistra
(Fabio Carlini)

68 Altri viaggi:
Scandinavia
(Carlo Tonioli)

70 Convegno femminista
a Parigi
(Emina Cevro-Vukovic)

71 Cantautori di destra:
Nel giardino avvelenato
(Fabio Carlini)

74 Musica e candelotti

78 Recensioni

86 Cinema:
Complotti di famiglia
(Enzo Ungari)

92 Libri
(Gutenberg)

93 HI FI/Strumenti
(Roberto Brunelli)

Fotografie:

Roberto Masotti (5 - 30 -
31 - 32 - 33 - 36 - 37 -
38 - 42 - 43 - 46 - 74 - 76)

Silvia Lelli Masotti
(12 - 13 - 14 - 39 - 40 -
41 - 44 - 45 - 55 - 60 - 61)



Cinema

Gong Documenti: sam rivers

I GONG-documenti si imbarcano stavolta sul tappeto magico del grande timoniere nero. A darcene l'opportunità ghiotta è (come già L'Orchestra per Henry Cow e Capricorno) un'altra piccola etichetta con le unghie affilate, la Red Record. Così Sam Rivers può qui distendere le sue ali smisurate in un volo altissimo lungo il quale si possono stringere i raggi sonori di una poetica intensa e straboccante di vita. Dai solchi di una pri-

che si respiri. La disposizione squisitamente lineare delle fonti sonore, la confluenza di tenore e flauto, soprano e piano, innesca ad ogni passo immagini e motivi di dolente, fervida, umanità. Dove il Rivers che estrae suoni dall'aria è la naturale prosecuzione del Rivers personaggio carismatico della scena newyorkese, dove gestisce lo studio Riv-Bea (centro d'irradiazione di quei **Wildflowers** che recensiamo più in là). Le brevi se-

ternazionali della musica nera, del suo senso socializzabile a chi non si limiti alla calligrafia esteriore. A irrigare di fantasia tanto **Rendez Vous** quanto **The Quest** provvedono poi Dave Holland e Barry Altschul. Ed è una gioia per le orecchie, il corpo, l'immaginazione, perché Holland e Altschul, disinvolti e magnifici in qualunque situazione sonora, dan la scalata al cielo nei gesti più creativi, nei contesti dove inventare è una

necessità e un desiderio insieme.

La diffidenza di chi ha creduto di vedere in questo pezzo di vinile che GONG allega da qualche mese una brusca scivolata compromissoria, trova dunque qui una smentita inequivocabile. E la diffidenza, anche nostra, per la freddezza dell'oggetto-disco, stavolta è ridotta al minimo, perché poca musica sa comunicare anche così la propria profonda carica di vita come questa di Rivers.

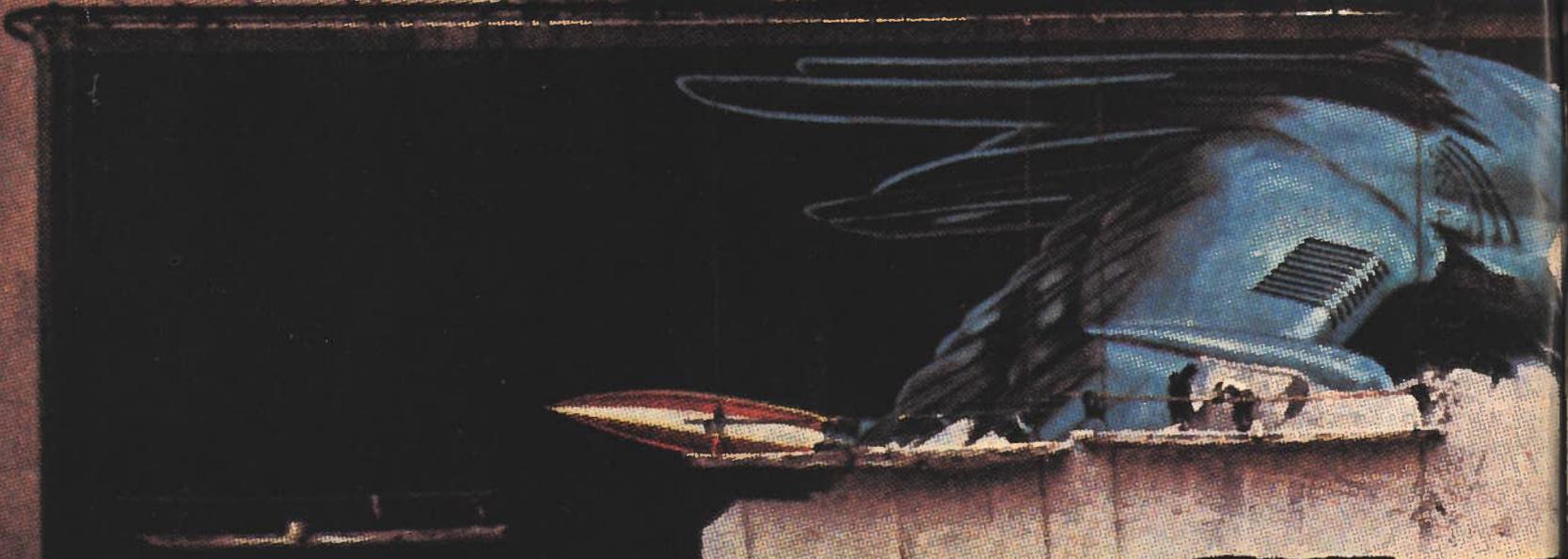


mavera fa (**The Quest**, qui sulla seconda facciata) alla nuova semina di **Rendez Vous** (citato nella prima parte, e ideato da quello spirito arguto che è Mario Schiano), bastano poche battute per evocare il rito di un mistero semplice: radici antichissime che scorrono naturalmente nella realtà di oggi; suoni e valori organici al movimento presente che si proiettano oltre il tempo, in una dimensione veramente universale e quantomai corposa. Impossibile non essere

quenze di **Rendez Vous** sono un'anteprima (il disco sta per uscire in questi giorni) dell'incontro gustoso di Rivers con Mario Schiano, santone della musica creativa italiana più stimolante. Alla tavola gioiosa di una musica che è vita, davanti al piatto caldo di un blues senza sorprese profonde ma ugualmente succoso, è subito chiaro che l'intreccio riesce senza intoppi. Anticipazione logica di un'unità spesso ancora sofferta fra diversi modi d'espressione. Verifica limpida delle potenzialità in-



tutti gli uomini di belzebù

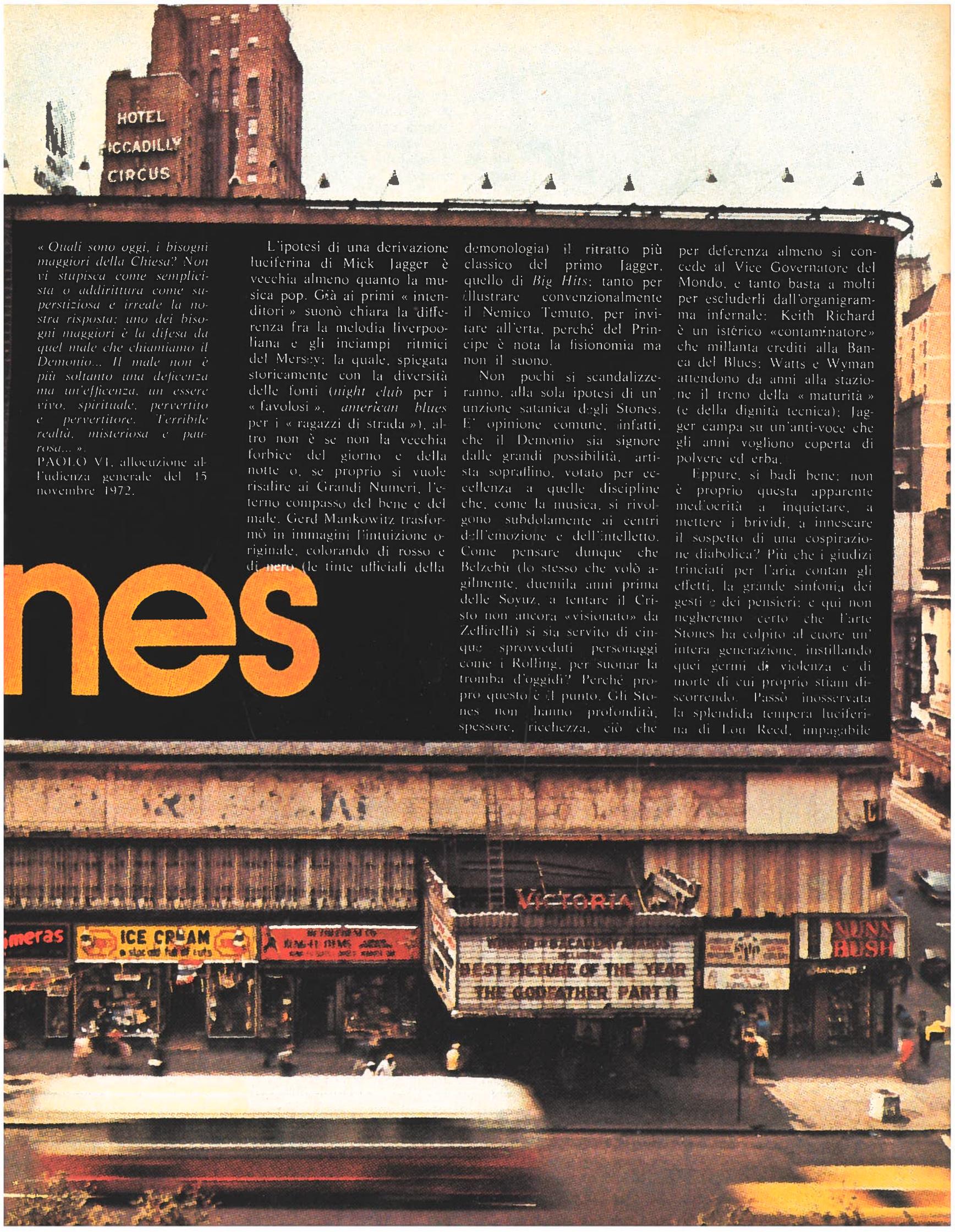


Rolling Stone

PLAZA DE ATH

SEA BIRNEY

LIVE
ARY SHOW 3



HOTEL
MCCADILLY
CIRCUS

«Quali sono oggi, i bisogni maggiori della Chiesa? Non vi stupisca come semplicista o addirittura come superstiziosa e irrealista la nostra risposta: uno dei bisogni maggiori è la difesa da quel male che chiamiamo il Demonio... Il male non è più soltanto una deficienza ma un'efficienza, un essere vivo, spirituale, perverso e pervertitore. Terribile realtà, misteriosa e paurosa...».

PAOLO VI, allocuzione all'udienza generale del 15 novembre 1972.

L'ipotesi di una derivazione luciferina di Mick Jagger è vecchia almeno quanto la musica pop. Già ai primi «intenditori» suonò chiara la differenza fra la melodia liverpooliana e gli inciampi ritmici del Mersy; la quale, spiegata storicamente con la diversità delle fonti (*night club* per i «favolosi», *american blues* per i «ragazzi di strada»), altro non è se non la vecchia forbice del giorno e della notte o, se proprio si vuole risalire ai Grandi Numeri, l'eterno compasso del bene e del male. Gerd Mankowitz trasformò in immagini l'intuizione originale, colorando di rosso e di nero (le tinte ufficiali della

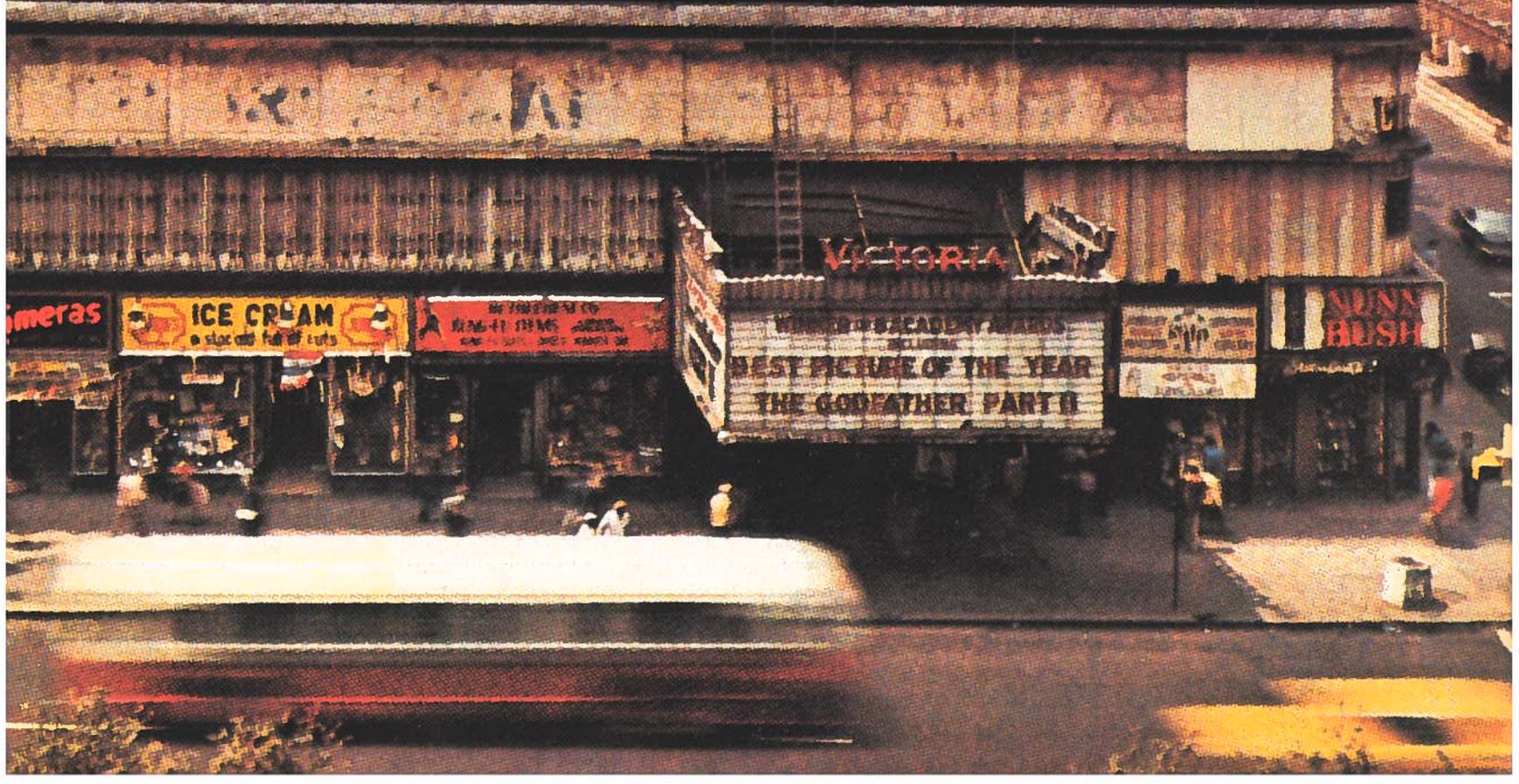
demonologia) il ritratto più classico del primo Jagger, quello di *Big Hits*; tanto per illustrare convenzionalmente il Nemico Temuto, per invitare all'erta, perché del Principe è nota la fisionomia ma non il suono.

Non pochi si scandalizzano, alla sola ipotesi di un'unzione satanica degli Stones. È opinione comune, infatti, che il Demonio sia signore dalle grandi possibilità, artista soprallino, votato per eccellenza a quelle discipline che, come la musica, si rivolgono subdolamente ai centri dell'emozione e dell'intelletto. Come pensare dunque che Belzebù (lo stesso che volò agilmente, duemila anni prima delle Soyuz, a tentare il Cristo non ancora «visionato» da Zellirelli) si sia servito di cinque sprovveduti personaggi come i Rolling, per suonare la tromba d'oggi? Perché proprio questo è il punto. Gli Stones non hanno profondità, spessore, ricchezza, ciò che

per deferenza almeno si concede al Vice Governatore del Mondo, e tanto basta a molti per escluderli dall'organigramma infernale: Keith Richard è un isterico «contaminatore» che millanta crediti alla Banca del Blues; Watts e Wyman attendono da anni alla stazione il treno della «maturità» (e della dignità tecnica); Jagger campa su un'anti-voce che gli anni vogliono coperta di polvere ed erba.

Eppure, si badi bene: non è proprio questa apparente med'ocrità a inquietare, a mettere i brividi, a innescare il sospetto di una cospirazione diabolica? Più che i giudizi trinciati per l'aria contano gli effetti, la grande sinfonia dei gesti e dei pensieri: e qui non negheremo certo che l'arte Stones ha colpito al cuore un'intera generazione, instillando quei germi di violenza e di morte di cui proprio stiamo discorrendo. Passò inosservata la splendida tempera luciferina di Lou Reed, impagabile

nes



nel tratteggiare nuove Notti di Magonza e nel chiamar per nome nobilissimi antenati, De Sade su tutti; non così l'« arte povera » di Jagger e compagni, infinitamente più approssimativa ma certo capace di trovar la strada per gli spiriti contemporanei. Bastò accennar qualche mossa, disegnar brevi passi di danza, per scatenare la tempesta e trovar complici a milioni; ciò in perfetta aderenza al secolare codice di Satana, per cui conta la misteriosa semantica, il modo dell'insidia e non il peso della proposta.

Si guardino i fatti, si faccia storia con carta e matita. All'Olympia di Parigi, il 20 ottobre 1964, migliaia di fans frantumano vetri, divellono ferri, bruciano legni ingaggiando un inaudito confronto con le forze della Polizia, ipnotizzati dall'Orchestra Stones; a Oslo, un anno più tardi, manganelli dall'anima dura scendon sul capo di riottosi « angeli della strada », convinti a liberar adrenalina dalle note di *Aftermath*; lo stesso a Munster, nel settembre de 1966, lo stesso addirittura a Varsavia, città degli spiriti quieti, dove il gas dei cande-

lotti conferisce sapore nuovo a *Satisfaction*, a *Let's Spend the Night Together*, ai sibillini « manifesti » dell'età nuova. E come dimenticare Milano, una chiara notte del settembre 1969, gli incendi ai gipponi, il fumo soffocante, le fionde e i manganelli, terribile « prima volta » sotto l'implacabile direzione dell'uomo di *Gimme Shelter*? Anche i figli del più crudo materialismo si sottoposero alla difficile unzione dello Spirito; da dove poteva nascere la violenza pop italiana, se non dalle corde e dai rumori cupi degli Stones?

Cosa parla dietro l'ingenuo collage di blues e rock and roll? Il culto beatlico si risolve nell'estatica consumazione nervosa; il pianto della ragazza con la testa fra le mani, che scopre per il tramite di *She Loves You* la propria desolata debolezza, è rito egoistico che celebra l'immobilità assoluta. La commedia jaggeriana, invece, nel gioco vertiginoso di allusioni e di richiami, propone misteriose insidie e forse un modello nuovo di società: sotto l'effetto del malvagio incantesimo, vecchie scale della mente ritrovano la

luce, nuove porte si aprono, il sangue circola nel labirinto della violenza. A Manchester, nel 1965, una ragazza vola da una balconata, offrendo la propria carne alla cerimonia; più infido ancora del Satana evangelico, Jagger non si smuove e non manda le sue schiere angeliche a soccorrere la poveretta.

C'è una sorta di giustizia universale, in fondo. Prima degli Stones, la musica giovanile viveva nel tepore artificiale di un eterno mezzogiorno, senza che potessero calare le tenebre; la violenza, il sesso crudo e crudele, l'angoscia erano banditi da un mondo che voleva piegare la realtà alla sua finzione. Il volto armonioso (ritratto per l'ultima volta nei luminosi quadretti di Lennon e McCartney) conobbe d'un tratto lo sfregio della Banda Jagger; tutto giusto, logico, equo, come d'un diritto che torni al legittimo detentore. Narra un'antica leggenda ebraica che un demone, rimproverato da un rabbino per le sue cattive azioni, chiese ed ottenne un permesso speciale; due volte alla settimana, il martedì e il giovedì, avrebbe potuto muo-

vere liberamente, dal tramonto all'alba. Così, molti secoli dopo, per le sale e i fumi di una poco satanica Londra: Jagger è Kobal, « direttore degli spettacoli e sovrintendente alle belle arti » o forse Lilith, « principe dei succubi », per usare il fondamentale schema di Collin de Plancy (Chi sposa il Male si informi, almeno, e conosca gli uomini di quel Governo).

Due passi dietro ogni avvenimento, gli Stones non spiegarono e non partecipano. Certo, la « simpatia » manifestata per il demonio in una celebre canzone (« simpatia » nel senso più ampio del termine, si badi bene; cioè come vera e propria « affinità elettiva ») suona minacciosa ammissione; ed egualmente, in *Street Fighting Man*, l'esortazione non prende obliqui tracciati ma si scaglia dritta, senza mezzi termini. Ma è deroga, eccezione, *rara avis* giustificata dal difficile dei tempi. Nella gravosa ragnatela del Sessantotto, Lucifero è quasi in obbligo d'intervenire in prima persona; tanto apparirà chiaro, una volta per tutte, in quel di Altamont, dove i fiori di Woodstock mostreran vene di sangue e la Morte (non quella luminosa e simile all'amore di Hyde Park, alla « festa » di Brian Jones, profumata di Shelley e dell'*Adonais*) balenerà in tutta la sua violenza, evocata dal Principe e puntualmente abbracciata dagli « angeli dell'Inferno ». Lo sgomento dura poco. Il Jagger di *Satanic Majesty* prende quasi in giro la propria regalità infernale, svelandosi come oleografico Mago di Oz, dunque non temibile; mille sono i trucchi per celare l'insidia, impastati in una musica che brucia nel sacco della pancia. Al « processo alle streghe » del secolo (Los Angeles, *United States of America vs. Charles Manson*) il Gran Corruptore viene evitato a bella posta, come se gli zolfi di Bel Air non gli appartenessero, almeno per amore; anzi, Charles Manson lo aiuta ad infilare i nemici prediletti, vaneggiando d'esser stato « stregato » da una canzone dei Beatles (*Helter Skelter*) e citando John Lennon come testimone a discarico.

Gli ultimi travestimenti di



1967



1972



1977



Jagger lasciano perplessi. La campagna di beneficenza lanciata a suo tempo a favore delle vittime del terremoto nel Nicaragua (1973, concerto del Los Angeles Forum) propose addirittura l'inedita immagine del *diabolus* convertito a pie intenzioni; che splendida spudoratezza, se si pensa che proprio il DemONIO, per il tramite del suo procuratore Richard Nixon, volle quella piaga sul corpo dell'America! E altrettanta spudoratezza può rintracciarsi in *Goat's Head Soup*, dove già il titolo beffeggia i difensori della virtù, irridendo ad una delle miglio-

ri pomate contro Lucifero, la testa di capra, appunto, ritenuta dalla demonologia tradizionale rimedio infallibile contro i cattivi spiriti e le peste in particolare. In epoca più recente, i lunghi silenzi e l'evidente vecchiezza della musica han fatto pensare ad un declino del Potente, a un suo diminuito interesse per i media musicali; in fondo, altre occupazioni urgono per il Malefico, se è vero che il ru-

more delle P 38 suona più intonato della chitarra di Ron Wood. Ma la foto (la musica) di *Black and Blue* rilancia in qualche modo la sfida; la pregevole armonia delle mascelle e dei lineamenti (secondo la più squisita iconografia nazista), unita ad una vivace riscoperta del « rumore rock », porta a pensare ad una nuova stagione di grande attività Stones, magari sul fronte di quel *punk* che pare

creatura diabolica per eccellenza.

Le grandi manovre avvengono, come sempre, nel più assoluto silenzio e nel rispetto e nei modi delle convinzioni. Al segnale convenuto, Jagger indosserà l'abito nuovo e chiederà udienza, celandosi umilmente nell'anonimato di tutti i giorni. Simile al demônio bunueliano di *Simon del deserto*, egli saprà rompere ogni indugio e vincere l'inevitabile esorcismo... Non *vade retro*, dunque, ma *vade ultra*.

1963 I Rolling Stones si esibiscono al Crawdaddy Club di Richmond. È la prima uscita ufficiale dei 5 teppisti londinesi: Mick Jagger, Brian Jones, Keith Richard, Bill Wyman e Charlie Watts suonano blues da molti mesi nel "giro" dell'Alexis Korner Blues Incorporated.

Andrew Oldham e Eric Eaton portano il complesso alla Decca. Prima incisione: **Come On / I Wanna Be Loved**.

Primo tour inglese, con 30 date. Gli Stones accompagnano Everly Bros. e Bo Diddley.

1964 Primo album: **The Rolling Stones**.

Esordio americano, con morti e feriti.

La seduzione comincia a dare i suoi frutti: **It's All Over Now** arriva al primo posto nelle classifiche inglesi.

Charlie Watts si dà alla letteratura, pubblicando una smilza biografia di Charlie Parker, **Ode To a High Flying Bird**. Un redattore del **Times** incolpa il batterista della crisi della letteratura inglese contemporanea.

1965 Tournée in Australasia, in Europa. Disordini ovunque. Esce **Satisfaction**, la più celebre e provocatoria canzone del complesso.

Gli Stones approntano **Got Live If You Want It!**, uno dei primi dischi in concerto della storia pop.

Esce **Out of Our Heads**.

1966 Viene pubblicato **Aftermath**, con la leggendaria **Goin' Home**, prima canzone pop a valicare la barriera dei dieci minuti.

Esce **Big Hits**, lussuosa raccolta delle migliori cose del gruppo. In America, i cinque fanno i buoni all'**Ed Sullivan Show** e minacciano di fottere madri e figlie nei concerti dal vivo.

1967 Problemi di droga. Richard e Jagger vengono processati, incarcerati e poi rilasciati dopo una campagna di stampa a loro favore ben orchestrata dalla "mafia" di Fleet Street. Gli Stones ringraziano tutti e scrivono **We Love You**: un vero tormento...

Il diavolo scende per la Valle Padana. Al Palasport, un anno prima di Mario Capanna e tutto quel che segue.

Esce la vietatissima **Let's Spend The Night Together**, che invita alla copula con finte psichedeliche. Dirigenti radiofonici di mezzo mondo svengono e si arrabbiano.

Gli Stones cavalcano l'onda psichedelica con **Their Satanic Majesty**, forse il peggior disco dall'incendio del Reichstag.

Fine del sodalizio con Oldham. Gli Stones si producono da soli.

1968 Jagger si dà al cinema, preparando l'ambiguo spettacolo di **Performance**. Marlon Brando, con ripicca, annuncia un **long playing** di canzoni **country**.

Con un grande banchetto "in maschera" viene presentato alla stampa, a Londra, l'ultimo disco degli Stones "originali", **Beggars Banquet**. Problemi per la copertina; bocciata l'idea di una foto a tutta pagina di un cesso con scritte varie.

Esce un piacevole filmato, **Rock and Roll Circus**, in cui il complesso fa un po' di tutto, invitando amici e parenti. John Lennon e la graziosa compagna Yoko si uniscono ai "nemici" per una terremotante versione di **Yer Blues**.

1969 Brian Jones lascia il complesso, al limite della resistenza fisica. Mick Taylor, già chitarrista solista dell'Orchestra Blues del signor Mayall, lo sostituisce.

Il 3 luglio, Brian Jones viene trovato cadavere nella piscina della sua villa a Hatfield. Due giorni più tardi, ad Hyde Park, gli Stones tengono un **free concert** per commemorare il compagno perduto. Jagger mostra i labbroni e si ricorda di un vecchio poema studiato al liceo, l'**Adonais**, usandolo per ricordare l'amico-rivale. "Questo Shelley ha del talento, perché non scrive canzoni?" esclama un dirigente discografico.

Jagger insiste col cinema. Questa volta il film è **Ned Kelly**.

Esce **Through the Pat Darkly**, primo disco con copertina ottagonale.

Ancora in Italia. Questa volta è il pandemonio, tanto per dar ragione all'autunno caldo. Due mesi dopo, ad Altamont, il crudele bis, con un morto e fulmini di violenza.

1970 **Let It Bleed** sancisce la rottura definitiva con la Decca. D'ora in avanti gli Stones penseranno su vinile con testa propria. La vecchia casa si offende e si mette a frugare nel ripostiglio: di lì una serie infinita di antologie, **memorabilia**, raccolte, **best, greatest hits**, breviari, almanacchi e cosucce varie.

Per i collezionisti, esce il primo e ultimo 45 giri di Mick Jagger solista, **Memo from Turner / Natural Magic**.

"Prima" cinematografica di **Gimme Shelter**. Esce **Get Yer Ya Ya's Out**.

1971 Vede la luce **Sticky Fingers**, primo album per la neonata Rolling Stones Record. Andy Warhol, graziosamente, si presta ad ideare la copertina: che naturalmente tratta di cerniere, cintole, jeans e uccelli.



Mick sposa Bianca Perez Morena de Macias, ricca ereditiera nicaraguense. Svenimenti in massa delle ammiratrici; Grace di Monaco rischia il collasso.

1972 Esce il peggior disco dell'età atomica, **Exile On Main Street**.

Settimo tour americano. Ancora disordini, caccia al biglietto, diviamo. Il capo della polizia di Vancouver dichiara ai giornali: "Lo conosco, quel Jagger! Le più belle sprangate le ho fatte ai suoi concerti!"

1973 Il 18 gennaio, al Los Angeles Forum, Jagger e gli Stones tengono un concerto di beneficenza. I fondi raccolti andranno alle famiglie delle vittime del recente terremoto in Nicaragua. L'Associazione Don Bosco include Mick Jagger in una rosa di nomi per l'annuale premio del Buon Giovine.

Tournée in Australasia e lancio in grande stile di **Goat's Head Soup**. Di male in peggio!

1974 Bill Wyman compone il primo album solistico, **Monkey Grip**; di lì a poco seguirà **Stone Alone**. Le Forze Nato del Nord Europa, alla notizia, si mettono in allarme.

Ancora inchiostro per Jagger e compagni: Scaduto prepara una biografia sulla falsariga del fortunato **Bob Dylan**, Robert Erenfield cuce con amore un libello pieno di complimenti.

Finalmente i Rolling lo confessano: **It's Only Rock and Roll!**

Mick Taylor, sfruttato come bassa manovalanza nel corso di cinque, insipidi anni, abbandona il complesso. Lo sostituisce, non ufficialmente, Ron Wood, che diventa il "libero" della formazione.

1975 Gigantesca tournée americana, mentre la Decca rilancia in classifica i 45 giri originali. I Rolling vengono definiti, con somma fantasia, "il più grande complesso rock del mondo".

A Radio Luxembourg, **in memoriam** Rolling Stones: 4 ore filate di canzoni! Cefalee, svenimenti, parti accelerati tra gli utenti della stazione.

Andy Warhol prepara una serie di **posters** di Mick Jagger, affiancandolo, nella sua galleria di personaggi, a Marilyn Monroe. Nessuno ha dubbi su chi preferire.

1976 Esce **Black and Blue**, con celebre veste grafica di odore nazista.

Mick Taylor, assillato dai debiti, vende due dischi d'oro guadagnati con il complesso; Mick Jagger lo sfida telefonicamente a duello.

1977 Gli Stones si fondono coi Beatles e formano gli Who. Gli Stones si sciogliono. Mick Jagger chiede la porpora cardinalizia. Nessuno compra più i loro dischi. **Satisfaction** batte sul filo di lana **La Gazza Ladra** di Gioacchino Rossini in un referendum per la miglior canzone degli ultimi duecento anni.

Le scuole popolari di musica in Italia

l'altro mondo è in provetta



Strane cose accadono nel firmamento della società musicale italiana, curioso connubio di parrocchiette sempre pronte al pettegolezzo e di scrutatori di astri lontani, da cui trarre profezie avveniristiche sulle future ed ingloriose sorti dei vari « generi » di vasto o ristretto consumo.

Accade ad esempio che l'inquieta presenza giovanile reclama a gran voce gioia di vivere e voglia di musica: un gran movimento di telescopi permette allora di inquadrare l'ennesima festa del proletariato giovanile, al fine di dimostrare al colto e all'inclita quanto di mercificato e fetichistico stia racchiuso in questa esplosione irrefrenabile di nuovi bisogni.

Accade che a Bergamo una buona metà del gruppo di Andrea Centazzo sia formato da musicisti che sono, al contempo, inappuntabili professionisti ed entusiasti animatori di un'esperienza di didattica alternativa, fra le più stimolanti del panorama musicale di casa nostra: meglio « dimenticare » il secondo polo della questione, e parlare semplicemente di ex collaboratori di Giorgio Gaslini, nonché di giovani sassofonisti assai promettenti.

Accade ancora che non vi sia centro sociale in cui non venga affrontato, magari in maniera rozza, il problema di

una riappropriazione del linguaggio musicale, ma anche questo non serve molto a smuovere la curiosità dei nostri astrologi: molto più efficace ribadire il concetto dell'illegittimità dell'occupazione di stabili sfitti, e della disgregazione sociale che annienta la gioventù degli anni '70.

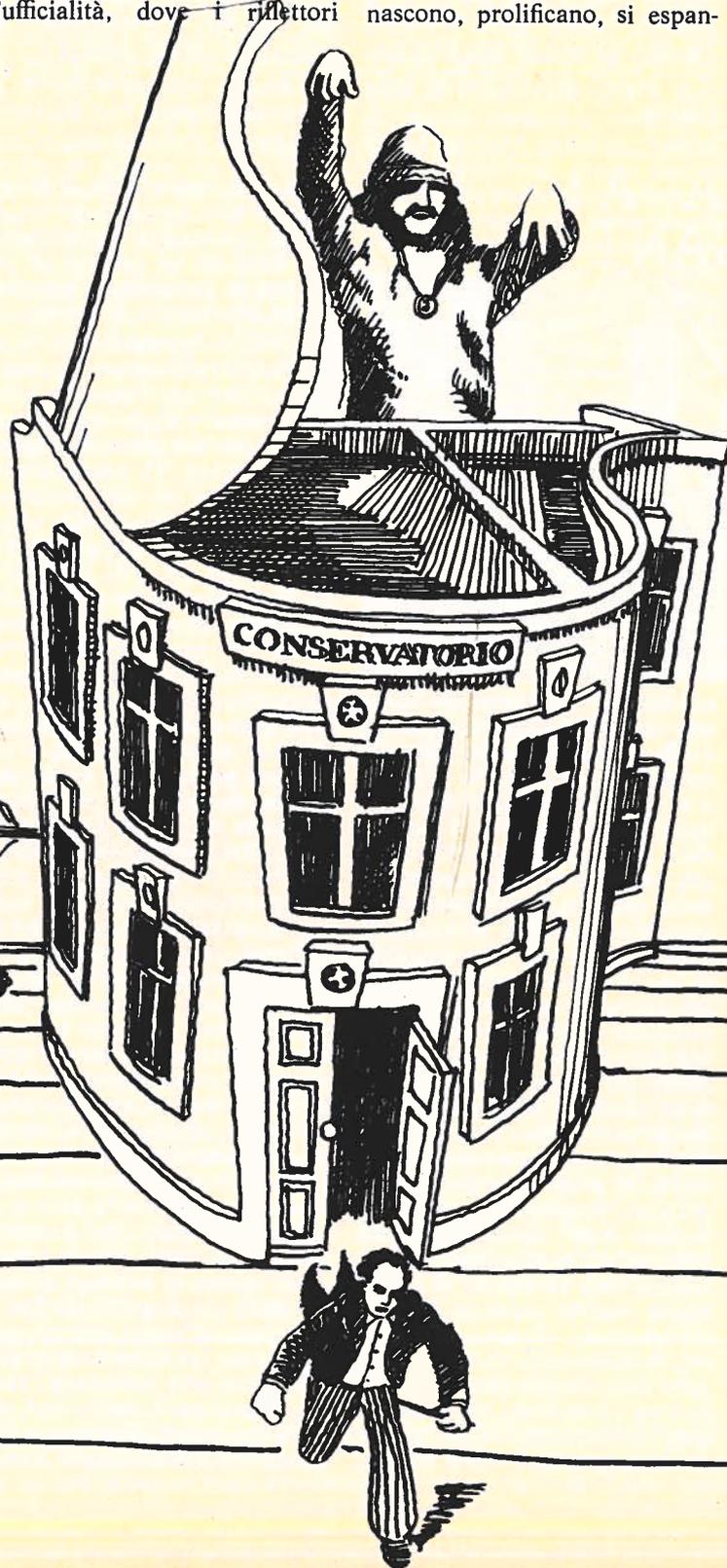
Il nuovo, il propositivo non hanno diritto di cittadinanza in questa gigantesca sagra dell'ufficialità, dove i riflettori

della critica servono solo ad illuminare di bagliori acciecati il palcoscenico della società dello spettacolo, e dove i sommovimenti delle masse giovanili servono solo se inquadrati con l'ottica distorta del teleobiettivo di chi mai partecipa, magari al fine di cancellare la quinta edizione di Umbria Jazz.

Questo è il caso, ad esempio, delle scuole di musica: nascono, proliferano, si espan-

gono, vedono una partecipazione crescente di insegnanti e di allievi, ed è come se nulla fosse accaduto sotto i cieli d'Italia. La cosa potrebbe indurre in sospetto, se non ci rammentassimo di quella tal comitiva di turisti americani al Louvre che, nell'ansia di osservare da vicino il famigerato sorriso di Monna Lisa, ridendo e schiamazzando calpesta con la massima incuranza tre Giotto, quattro Tiziano, due Raffaello e sei Velasquez.

Questo sia detto non tanto per stabilire paragoni arbitrari fra un fenomeno e l'altro, quanto per ribadire le conseguenze deteriori che possono scaturire dallo « strano vizio » di puntare il proprio mirino esclusivamente sull'istituzionale, quando, a volte, il nocciolo del problema si trova proprio in quello che istituzionale non è. Se, come spesso accade di questi tempi, si discorre di diverso rapporto fra esecutore ed ascoltatore, di emancipazione dalla tradizionale passività di spettatore, di riappropriazione della propria sensibilità creativa, è allora il caso di non soffermarsi soltanto sulle immagini di desolazione e di morte che permeano di sé tante feste falsamente popolari, ma di spingere lo sguardo un po' più in là, oltre le montagne, dove si aprono le vaste praterie del tendenziale



rialtamento dei ruoli. « *Eseguire musica è meglio che ascoltarla. Creare musica è meglio che eseguirla* ». Così sentenza, magari in maniera un po' trionfalistica, un manifesto che fa bella mostra di sé in uno dei tanti centri sociali di Milano. La frase suona forse un po' lapidaria, ma è chiaro che il problema è ben posto, e fa giustizia di tante scorciatoie praticate in un passato non troppo remoto.

E allora parliamo di queste benedette scuole di musica, e cominciamo a parlarne in termini di informazione generale, primo passo necessario verso una più compiuta comprensione del fenomeno. Parliamo quindi non solo di fatti musicali, che la cosa non avrebbe

senso, ma di speculazione e dilizia, di diverso utilizzo degli stabili sfitti da decenni, di difficoltà finanziarie apparentemente insormontabili, di ostacoli enormi al coordinamento delle varie attività di didattica e di sperimentazione, di movimenti giovanili alla ricerca di un'identità e di una creatività soddisfacentemente umane, di insegnanti famosi e di allievi sconosciuti se non nella loro dimensione quantitativa. Tutte cose che accadono ormai normalmente e sistematicamente nella realtà della cultura italiana, ma che paiono appartenere ad un'altra galassia, tanto sono sfuocate rispetto ai prismi degli addetti ai lavori dell'ufficialità quotidiana.

Ma non limitiamoci a questo, parliamo anche di condizionamenti, di bisogni indotti, di manipolazioni compiute dal gran sistema dei mass-media. E in questo senso può risultare illuminante leggere l'articolo in modo parallelo a quello che tratta della musica nelle radio, perché in tal modo tanti nodi vengono al pettine in maniera chiara e definitiva. O è forse pura illusione il ritenere che se tante radio libere si comportassero in maniera un po' meno « popolare » in fatto di questioni musicali, sarebbe allora assai più facile instaurare un approccio più creativo e diversificato al linguaggio della musica?

Che una specializzazione da entomologo porti con sé, come

necessaria conseguenza, una castrazione delle capacità mentali, lo sapevamo già. Quello che non sappiamo, e che ad ogni buon conto sarebbe interessante verificare, è il quoziente di utilità reciproca che potrebbe scaturire da un profondo interscambio fra due mondi apparentemente tanto diversi: quello degli operatori musicali delle radio, da un lato, e quello degli allievi delle scuole di musica, dall'altro. Pur senza assumerci alcuna responsabilità sulla riuscita di un simile esperimento, è questo un tentativo che ben volentieri vorremmo suggerire a chi di dovere, anche per il bene delle nostre orecchie.

Roberto Gatti

INTERVISTA A: MAURO PAGANI



MAURO PAGANI, del Laboratorio di Musica di S. Marta, via S. Marta 25, Milano.

GONG: Cerchiamo di inquadrare S. Marta in un senso un po' generale...

PAGANI: Ne vale la pena, perché S. Marta non è solo un laboratorio di musica, ma un autentico centro sociale. L'occupazione dello stabile è nata circa due anni fa, su iniziativa dell'Unione Inquilini, per riaffermare il diritto da parte dei lavoratori di abitare nel centro cittadino. Almeno inizialmente, insomma, l'occupazione di S. Marta non differiva per nulla dalle tante altre occupazioni che venivano effettuate in quei tempi, erano essenzialmente occupazioni a scopo « domiciliare », tendenti ad impedire che il centro di Milano si trasformasse in un'enorme concentrazione di uffici, brulicante di giorno e disabitata di notte. Il fatto è che ci siamo accorti ben presto che S. Marta non si prestava minimamente ad una utilizzazione di questo tipo, i locali erano troppo vasti, i

servizi mal localizzati, la struttura interna troppo diversa da quella di un normale appartamento cittadino.

E' stato allora che ci è venuta l'idea di realizzare un centro sociale nel bel mezzo della città, una struttura profondamente inserita nella realtà del movimento giovanile, che fosse in grado di dare una risposta alle questioni di una diversa qualità della vita che allora cominciavano rapidamente ad affermarsi. Verso la fine del 1975, la nostra ipotesi di fondo era un po' quella di creare un centro di preparazione culturale per militanti da « utilizzare » poi nel decentramento culturale, e proprio a questo fine abbiamo cominciato a prendere contatti con alcuni organismi culturali di impostazione democratica. Ora lo stabile di via S. Marta vede la presenza di quattro laboratori (di musica, di teatro, di audiovisivi, di cinema), ospita un collettivo giovanile molto vivo ed animato, ed è inoltre sede dell'AIACE, l'associazione dei cinema d'essai. Non è poco,

se si tien conto delle difficoltà che abbiamo dovuto superare, di ordine finanziario soprattutto. Ma forse tu sei curioso di conoscere in particolare l'esperienza del laboratorio di musica...

GONG: Appunto!

PAGANI: E allora cominciamo col dire che l'anno in corso rappresenta un po' una tappa intermedia del nostro progetto. Nel dicembre '75 eravamo partiti in modo un po' praticone, inutile nasconderselo. Ci eravamo detti: facciamo qualcosa e vediamo un po' quel che succede. Non bisogna dimenticare che esperienze di questo tipo erano allora ai primi passi, c'erano quelle dell'ARCI, di tipo sostanzialmente dopolavoristico, ma tutti eravamo concordi sull'inutilità di creare doppioni di situazioni già esistenti, anche perché le richieste del movimento giovanile andavano in tutt'altro senso. Ad ottobre del '76 abbiamo fatto un po' il punto della situazione, ci siamo trovati a dover fronteggiare una valanga di richieste di iscrizione (ora gli iscritti sono circa 200), ed abbiamo deciso che l'unico modo di risolvere il problema era quello di puntare verso una « normalizzazione » dei corsi e delle lezioni, in vista di un salto qualitativo da effettuare nell'ottobre di quest'anno. A questo proposito, proprio per delineare meglio il quadro di miseria al cui interno cerchiamo di muoverci, vorrei ricordarti che al laboratorio manca a tutt'oggi qualsiasi struttura in grado di far da supporto all'insegnamento sullo strumento (ad esempio ci sarebbe utilissima una nastroteca, tanto per citare qualcosa a caso), che le nostre entrate derivano unicamente dall'autofinanziamento.

che il Comune, finora, si è sempre cocciutamente rifiutato di finanziare qualsiasi nostra attività. Ecco, queste cose te le dico non per un malcelato senso di vittimismo, ma per farti capire qual è la nostra situazione attuale e come ci dobbiamo muovere per modificarla. Non ti nascondo che per l'anno prossimo abbiamo progetti ambiziosi, abbiamo l'intenzione di allargare l'ambito di interessi del laboratorio di musica, vogliamo attuare un interscambio molto fitto fra i vari laboratori, e fra i laboratori e il collettivo giovanile, che sta indirizzando i suoi interessi sulla questione di una riappropriazione non astratta né intellettualistica della creatività. Da questo punto di vista, credo che S. Marta goda di un notevole vantaggio nei confronti delle altre scuole di musica, proprio perché qui c'è una sfaccettatura di situazioni e di presenze, politiche e culturali, che da altre parti non esiste. Non che mi interessi un criterio di tipo competitivo con le altre realtà esistenti, ci mancherebbe altro, ma sono convinto che una scuola popolare di musica, oggi, o è in grado di affrontare tutti questi problemi che si presentano quotidianamente sul tappeto, oppure è inutile. In altre parole: o noi, a partire da ottobre, abbiamo gli uomini, le strutture e gli appoggi finanziari necessari per attuare il nostro obiettivo, oppure ci conviene chiudere con questa esperienza, e trasformare S. Marta, in un centro sociale di tipo differente, come può essere ad esempio il Leoncavallo, perché in ogni caso una città come Milano ha un estremo ed urgente bisogno di strutture di questo genere. Ad ogni buon conto è chiaro

che noi preferiamo una soluzione del primo tipo, ed infatti abbiamo già preso contatti con gli insegnanti democratici del Conservatorio, abbiamo in cantiere una collaborazione con la Società Italiana per l'Educazione Musicale in vista di una profonda riforma dell'insegnamento della musica nella scuola dell'obbligo, cerchiamo di muoverci verso un coordinamento delle varie scuole di musica a livello nazionale e così via.

GONG: Scendiamo ancora più nello specifico, proprio sul terreno della pratica che conduce ogni giorno...

PAGANI: La cosa che cerchiamo di fare, sostanzialmente, è stimolare l'autonomia dell'allievo nello studio, sia nel senso di fornirgli una capacità di autocorrezione, sia nel senso di dargli quelle « chiavi di lettura » e quel minimo di cultura musicale che gli permettano di farsi da sé gli esercizi, senza il bisogno della presenza incessante dell'insegnante, che molto spesso può diventare troppo opprimente e paternalistica. A questo proposito, cerchiamo in tutti i modi di evitare l'uso dei soliti metodi, quelli che abbondano nelle scuole di musica tradizionali, perché siamo convinti che condizionino eccessivamente il gusto ed il linguaggio dell'allie-

vo. Ad esempio, per quanto riguarda il violino, che è poi lo strumento che io insegno abitualmente, comincio subito col dettato melodico e con pochissimo solfeggio, che è poi l'esatto opposto di quello che succede normalmente. Ed i risultati sono buoni, perché questa impostazione apre all'allievo una prospettiva di scelta vastissima, e gli permette un approccio creativo sullo strumento addirittura e norme.

GONG: E per quanto riguarda la formazione di gruppi di allievi del Laboratorio?

PAGANI: Abbiamo in progetto la formazione di una banda, del tipo di quella messa in piedi al Testaccio. Credo che sia un'esperienza molto importante, sia perché permette di coinvolgere di più e meglio la gente del quartiere nel nostro lavoro, sia perché può stimolare un confronto fra gli allievi, sia per l'idea che la banda dà del suonare assieme, al contrario di quanto normalmente accade nel jazz e nel rock, dove la funzione preminente è quella del solista. E' chiaro che per poter attuare un progetto del genere abbiamo bisogno di un qualche insegnante del Conservatorio, che metta a disposizione degli allievi le sue capacità di composizione e di arrangiamento. R. G.

BRUNO TOMMASO

BRUNO TOMMASO, della *Scuola Popolare di Musica del Testaccio*, via Galvani 40, Roma.

GONG: Parliamo innanzitutto della *Scuola* come esempio di decentramento culturale...

TOMMASO: La *Scuola Popolare di Musica del Testaccio* è nata poco più di un anno fa per iniziativa di un gruppo di operatori culturali, di musicisti e di attori della cooperativa teatrale *Spazio Zero*, il tutto con la collaborazione determinante del Comitato di Quartiere Testaccio. La cosa è partita dall'occupazione di uno stabile, abbandonato da oltre 10 anni, che una volta fungeva da deposito di carni, e che, pur essendo di proprietà privata, agiva nell'ambito dell'area del mattatoio. Si dà il caso che, alcuni anni fa, questo mattatoio sia stato trasferito in altra parte di Roma, per cui questa zona, relativamente vicina al centro, ha cominciato a far gola sia alla speculazione edilizia privata, sia ad altre iniziative che potremmo tranquillamente definire di colonizzazione culturale. E' stato a questo punto che nella vicenda si è inserita l'azione del Comitato di Quartiere Testaccio, tendente da un lato a

trasformare l'area del mattatoio in una zona di verde pubblico e servizi sociali, dall'altro ad impedire che vi venisse costruita una sorta di mega-auditorium, struttura di cui Roma è da sempre carente — e infatti l'unico esistente è di proprietà del Vaticano... — ma che ben poco aveva a che fare con i bisogni primari della gente del quartiere. Ecco, l'operazione Testaccio è nata così, come modo concreto ed immediato di praticare il tanto decantato decentramento culturale. In teoria, forse, sarebbe stato più corretto mettersi a tavolino e studiare per uno o due anni le linee programmatiche per un intervento sul sociale e per un'impostazione alternativa della didattica musicale. In pratica abbiamo invece preferito muoverci subito, agire, far vedere a tutti coloro che si riempiono la bocca di belle parole che le cose si possono fare, magari sbagliando, però si possono fare.

GONG: Tracciamo allora un bilancio del primo anno di attività della *Scuola*.

TOMMASO: D'accordo, ma per far questo è necessaria una breve premessa, che chiarifichi a grandi linee la situazione assurda in cui ristagna l'educazione



musicale in Italia. Qui da noi la musica si può imparare o nella scuola media (un'ora alla settimana in prima, e morta lì) oppure al Conservatorio, e a questo punto veramente vengono i dolori al solo pensarci, perché come legislazione siamo ancora allo stadio prebellico, quindi in linea in tutto e per tutto con la riforma Gentile, e come se non bastasse i programmi sono quelli che sono e, soprattutto, la mentalità è quella che è, fatta di conformismo, di accademismo astratto, di totale chiusura al nuovo, salvo alcune eccezioni, tanto rare quanto coraggiose. Si assiste così all'assurdità di una istituzione che non solo è nata con scopi « sbagliati », ma che non riesce neppure a raggiungere quegli scopi che si è prefissa. Fra queste due « roccaforti » dell'acquisizione musicale c'è il vuoto, non esistono fasce intermedie come negli altri paesi dove, giustamente, la musica la si impara a scuola, in modo molto pratico e naturale. Ed è quindi ovvio che da noi sia rigogliosamente fiorita l'arte di arrangiarsi, di orecchiare qualche motivetto trasmesso dai mass-media, di darsi da fare in modo autonomo e dilettantesco, di affidarsi alle chimerie delle lezioni private. L'iniziativa del Testaccio si è inserita in questo « vuoto culturale » lasciato dalle istituzioni, ed è quindi chiaro, oltretutto giusto, che noi non dobbiamo né possiamo prenderci una responsabilità che non ci compete, perché non si può pretendere che quattro morti di fame quali noi siamo si sostituiscano a quelle che sono le responsabilità del Ministero, del Comune, delle istituzioni dello Stato. Ma al di là di questo limite strutturale, devo dire che in questo primo anno di attività cose positive ce ne sono state, e molte. Sono andate bene alcune iniziative didattiche, come l'esercitazione collettiva aperta, come la banda, come i gruppi di insieme studenti-insegnanti, come i laboratori di ricerca didattica, che sono una

sorta di workshop in cui un insegnante insegna ad un altro insegnante, e si ha così la possibilità di verificare a vicenda la propria capacità didattica. E poi sono andati bene i gruppi di studio di etnomusicologia e di composizione sperimentale, e mi sembra che un grosso successo abbiano avuto anche le lezioni di teoria, che vengono impostate non col solito solfeggio do-re-mi-fa-sol-la-si-do parlato per tre anni e completamente distaccato dal fatto musicale, ma cercando di insegnare a leggere la musica direttamente su fenomeni musicali reali, toccabili, ascoltabili, eseguibili, cantabili. In sintesi, credo di poter affermare, anche a nome di tutti i miei compagni di lavoro, che in questa prima fase abbiamo verificato la bontà dell'impostazione di fondo della *Scuola*, che si basa non solo e non tanto sul fatto di insegnare gli strumenti come esercizio tecnico, quanto sul carattere collettivo e di gruppo di tutta l'attività di apprendimento. Credo che sia questo l'elemento che potrà dare un futuro alla *Scuola*, ammesso che di futuro sia lecito parlare.

GONG: E allora parliamone, ma parliamo anche delle difficoltà che avete incontrato...

TOMMASO: Al momento attuale, la *Scuola* ha tre ordini di difficoltà, che cercherò di riassumere brevemente. La prima è una difficoltà di ordine contingente, legata a questioni di proprietà dello stabile occupato. La banca — che in puri termini legali risulta ancora essere la proprietaria della costruzione — l'ha infatti appena venduta a dei privati, e ci ha elegantemente invitati a sloggiare entro breve termine. Ora, questo non è molto simpatico per chi voglia svolgere un lavoro in tutta tranquillità, ma ad ogni buon conto ci costringe finalmente a prendere coscienza di quello che è il nostro ruolo reale e concreto, con tutte le sue contraddizioni. La seconda è una difficoltà di ordine finanziario, legata a quella di-

mensione di volontariato su cui finora la scuola è andata avanti. Ma è evidente che se in una prima fase il volontariato è un elemento di importanza fondamentale, comincia a diventare uno scoglio insuperabile quando, per incidere realmente sul sociale, hai bisogno di un lavoro serio e continuativo, che non si esaurisca nell'arco di due o tre mesi, ma che sappia proiettarsi nel futuro. E' a questo punto che cominciano ad aprirsi i dilemmi sulla necessità di un intervento pubblico e, ancora, sul tipo di intervento pubblico da richiedere. L'altro ordine di difficoltà è più o meno legato alla possibilità di concretizzare una linea politica unitaria, e la cosa, di questi tempi, non è molto facile da raggiungere. E' però chiaro che noi, con l'ipotesi del Testaccio, non abbiamo voluto fare né una scuola di partito, né metterci sotto l'egida di « Stella Rossa » o del « Movimento Studentesco » o di chissà quali altri gruppi; molto più semplicemente abbiamo cercato di trovare un momento unitario in cui confrontarci su cose concrete, per verificare su cose concrete le eventuali differenze ideologiche e di impostazione, tutto qui.

GONG: E per il futuro?

TOMMASO: Beh, il nostro futuro è un po' legato alla questione dei finanziamenti statali, come ti dicevo. C'è chi, all'interno della Scuola, sostiene che dobbiamo andare avanti come scuola alternativa, senza contributi statali, perché ce la possiamo benissimo cavare da soli, come è successo finora. C'è invece un'altra ipotesi, pressoché opposta alla prima, che vorrebbe trasformare la Scuola in una scuola comunale, o portare comunque l'intero blocco insegnanti a

collaborare con determinate istituzioni pubbliche ancora da farsi. Ora tutto questo non sarebbe poi tanto sbagliato, ma rischierebbe di bloccare a metà strada quel lavoro di ricerca che stiamo sperimentando, col pericolo di creare una scuola del tutto diversa da quelle che erano le nostre ipotesi di partenza. C'è invece chi pensa — e questa è forse la soluzione più probabile, perché è una mediazione fra le due precedenti — di trasformare la Scuola in un laboratorio di sperimentazione, ridimensionandola quindi ai ruoli che può riuscire a svolgere in modo autonomo, di aggregare su una linea di politica culturale abbastanza omogenea la gran parte dei musicisti che attualmente sperano al Testaccio, e di offrire la collaborazione di questo blocco compatto di operatori culturali presso le scuole pubbliche o presso le istituzioni democratiche, private o pubbliche che siano. Non credo che si possa uscire da questa terna di soluzioni, proprio perché è ormai arrivato il momento di affrontare in maniera seria e circostanziata l'aspetto economico del nostro lavoro, non è possibile continuare in eterno con la mannaia del volontariato sospesa sopra la testa.

Per quanto riguarda gli studenti, attualmente gli iscritti effettivi sono circa 300, ma è una cifra non precisabile in modo assoluto perché esistono parecchi corsi aperti (come ad esempio il gruppo di studio di etnomusicologia, l'esercitazione collettiva, le lezioni concerto, la storia della musica tenuta da Alessandro Licata e quella del jazz tenuta da Martin Joseph) che possono essere frequentati anche da non iscritti.

MARCO VAGGI

MARCO VAGGI, della Scuola di Musica dell'Arsenale, via Cesare Correnti 11, Milano.

GONG: Come è nata la Scuola

di Musica dell'Arsenale?

VAGGI: La Scuola è nata essenzialmente dall'esperienza del Coordinamento dell'ARCI.

quello, per intenderci, che è poi sfociato nel seminario su « La musica nell'educazione permanente » che si è tenuto presso la Società Umanitaria di Milano nel dicembre 1976. Noi, allora, avevamo già un minimo di esperienza di scuole di musica, perché avevamo avviato un lavoro di collaborazione con i compagni del Centro Sociale S. Marta, ma è stata l'esperienza del seminario a convincerci della possibilità di proseguire il cammino con le nostre sole gambe. Da un lato la collaborazione con S. Marta ci poneva dei problemi tecnici ed organizzativi difficilmente risolvibili, dall'altro non ci andava bene l'impostazione di fondo della scuola ARCI, tutte tese a creare un qualcosa di non molto dissimile da un qualsiasi dopolavoro, dove agli allievi erano dati in pasto i quattro accordi delle canzoni di lotta più famose, o poco di più. Noi, invece, tendiamo sostanzialmente a fondere fra loro teoria e pratica, cerchiamo di aprire la mentalità dell'allievo ad una dimensione più vasta, cerchiamo insomma di impostarlo anche come *ascoltatore*, oltre che come *esecutore*, e questa cosa, credimi, è difficilissima da attuarsi.

GONG: Spiegaci un po' meglio il problema, allora.

VAGGI: Beh, enunciarlo è molto semplice. Quasi sempre accade che l'allievo venga qui avendo già subito un pesante lavaggio del cervello da parte dei mass-media, per cui la sua aspettativa più che logica è quella di richiedere all'insegnante un apprendimento rapido ed efficiente degli schemi musicali a cui è stato abituato dalle mode e dai consumi, crede che le sue richieste siano naturali e non si accorge che invece sono profondamente indotte dall'industria dello spettacolo e dai persuasori occulti. Il primo compito è allora quello di decondizionarlo, di smontare queste sue aspettative « naturali », di fargli ascoltare qualcosa di diverso dai suoi schemi di riferimento, facendogli capire che ne esistono altri altrettanto importanti, se non di più, e che è compito di ciascuno scegliersi il proprio in maniera oculata. A tutto questo fa da supporto il tentativo che stiamo compiendo di non insegnare ad usare lo strumento nel modo commercialmente « più idoneo », ma in una maniera più aperta, più dinamica, più critica e più collettiva allo stesso tempo. Per far questo, anche la scelta degli insegnanti deve essere effettuata in modo metodico, proprio per non correre il rischio di dover ripartire ogni volta da zero. A questo proposito, i nostri para-

metri essenziali di riferimento sono l'assiduità con cui l'insegnante frequenta i seminari di confronto oltretutto, ovviamente, la sua impostazione didattica. E' questa la ragione per cui, attualmente, all'Arsenale si insegnano solo sette strumenti, ed è questo, ancora, che si può far risalire la causa del limitato numero degli iscritti (circa 60), proprio perché vogliamo mantenere basso il rapporto allievi/insegnanti.

GONG: Finora mi hai parlato della vostra esperienza solo in termini « interni », ma una scuola popolare di musica si caratterizza anche per i rapporti che riesce a tessere con il quartiere e col movimento...

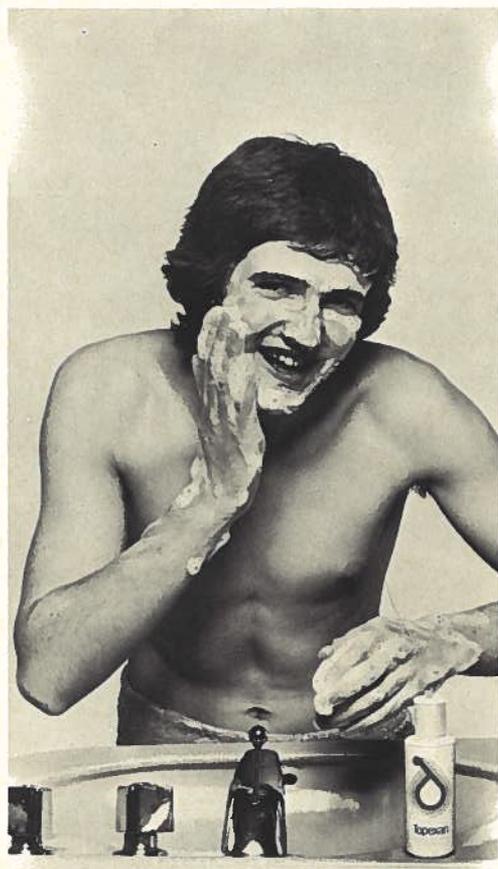
VAGGI: Esattamente, è proprio quello che stiamo cercando di fare, ma anche qui le cose non sono affatto semplici. Da un lato esiste questo Coordinamento dell'ARCI, di cui ti ho già parlato, che però finora si è configurato in un modo assolutamente astratto, come un gruppo di insegnanti che si ritrovano a scadenza fissa per impostare le lezioni di teoria, il tutto sotto la pesante cappa di un verticismo organizzativistico quasi esasperato. D'altro lato c'è, da parte del movimento di base, una reale richiesta di apprendimento e di comprensione del fatto musicale, solo che troppo spesso questa richiesta si manifesta in modo distorto e condizionato. Noi, nel nostro piccolo — ti ricordo che siamo nati non più di sei mesi fa — abbiamo cercato di dare un primo abbozzo di risposta a tutte queste esigenze. Abbiamo già preso contatti con le scuole del quartiere, abbiamo cercato di interessare il Comune per la creazione di centri d'ascolto nelle varie zone della città e per il finanziamento di un programma di educazione musicale all'interno delle scuole, lavoriamo a diretto contatto con parecchie biblioteche pubbliche della cintura di Milano al fine di costruire una rete di scuole di musica decentrate. Le cose cominciano a muoversi, insomma, e da parte nostra c'è la volontà di caratterizzare la Scuola di Musica dell'Arsenale sia come strumento essenziale di elaborazione all'interno, sia come momento propositivo nei confronti delle realtà di movimento più significative, che non necessariamente devono coincidere con quello che con un termine un po' vago è stato finora definito « movimento giovanile ».

Roberto
Gatti



Topexan lavaggio antisettico combatte a fondo i brufoli.

Con Topexan la tua pelle resta "cl clinicamente pulita": libera dallo sporco, dal grasso eccessivo, dai batteri, quindi libera da brufoli e punti neri.



Come nascono i brufoli

E' proprio in queste condizioni che nascono i brufoli: grasso, sporco presente nell'atmosfera, residui di cellule morte, vanno a ostruire l'apertura del poro che si rigonfia per effetto della superproduzione di sebo. E' qui che intervengono i batteri che provocano l'irritazione prima e l'infezione poi.

Come agisce Topexan

Ecco la necessità di intervenire con un prodotto come Topexan che elimina in un unico momento (il lavaggio quotidiano del viso) le vere cause della formazione dei brufoli: grasso, sporco, batteri. Topexan lavaggio antisettico lascia quindi la tua pelle "cl clinicamente pulita".



Che Topexan sia un nuovo modo di intendere l'igiene lo senti subito dopo es-

serti lavato: la sensazione di fresco, di vero pulito, il senso di liberazione dal grasso ne sono la prova. La pelle resta morbida ed elastica perchè Topexan ha un pH=6 (lo stesso grado di acidità, cioè, della pelle).

L'unica cosa che Topexan ti chiede, come ogni altro prodotto serio, è un uso costante. Del resto, non si tratta che di lavarsi il viso 2 volte al giorno.

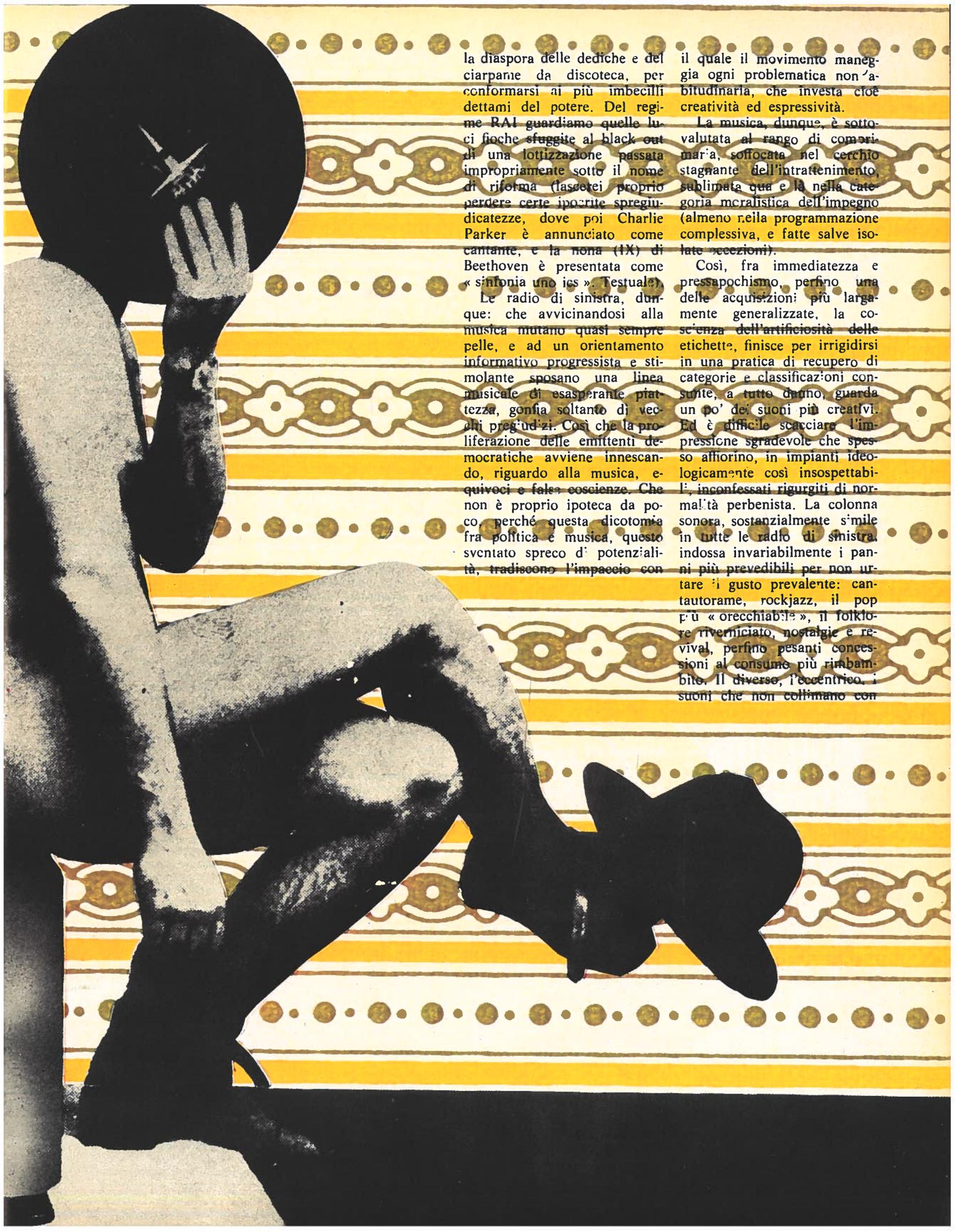


Topexan combatte i brufoli già mentre ti lavi.

La radio e la programmazione sulle onde del pressapochismo

I retroscena vengono a galla. E' dunque noto, ormai, che Cossiga appose il sigillo Reale all'ordinanza di chiusura di Alice, perché questa radio, campagna ecologica per disinquinare le onde, trasmetteva Albert Ayler senza preavviso né precauzioni: senza cioè separare lui (e la musica creativa tutta) nelle gabbie delle rubriche specializzate, e addirittura consentendogli libera circolazione ad ogni ora della giornata. Certo che, messe così le cose, le altre radio libere corrono poco o nulla il rischio della proscrizione. Ovvero: « se una radio è libera, ma libera veramente », programma musica reclusa dalle regole convenzionali? Assunta questa perentoria istruzione come disincantata ipotesi di indagine, vediamo di chiarire un po'. Non prendiamo neppure in considerazione gli altoparlanti del qualunquismo: quelli che torturano con





la diaspora delle dediche e del ciarpane da discoteca, per conformarsi ai più imbecilli dettami del potere. Del regime RAI guardiamo quelle luci fioche sfuggite al black out di una lottizzazione passata impropriamente sotto il nome di riforma (lascerei proprio perdere certe ipocrite spregiudicatezze, dove poi Charlie Parker è annunciato come cantante, e la nona (IX) di Beethoven è presentata come « sinfonia uno ies ». Testuale).

Le radio di sinistra, dunque: che avvicinandosi alla musica mutano quasi sempre pelle, e ad un orientamento informativo progressista e stimolante sposano una linea musicale di esasperante piattezza, gonfia soltanto di vecchi pregiudizi. Così che la proliferazione delle emittenti democratiche avviene innescando, riguardo alla musica, equivoci e false coscienze. Che non è proprio ipoteca da poco, perché questa dicotomia fra politica e musica, questo sventato spreco d' potenzialità, tradiscono l'impaccio con

il quale il movimento maneggia ogni problematica non abituatoria, che investa cioè creatività ed espressività.

La musica, dunque, è sottovalutata al rango di comarimaria, soffocata nel cerchio stagnante dell'intrattenimento, sublimata qua e là nella categoria moralistica dell'impegno (almeno nella programmazione complessiva, e fatte salve isolate eccezioni).

Così, fra immediatezza e pressapochismo, perfino una delle acquisizioni: più largamente generalizzate, la coscienza dell'artificiosità delle etichette, finisce per irrigidirsi in una pratica di recupero di categorie e classificazioni consunte, a tutto danno, guarda un po' dei suoni più creativi. Ed è difficile scacciare l'impressione sgradevole che spesso affiorino, in impianti ideologicamente così insospettabili, inconfessati rigurgiti di normalità perbenista. La colonna sonora, sostanzialmente simile in tutte le radio di sinistra, indossa invariabilmente i panni più prevedibili per non urtare il gusto prevalente: cantautorame, rockjazz, il pop più « orecchiabile », il folklore riverniciato, nostalgic e revival, perfino pesanti concessioni al consumo più rimbambito. Il diverso, l'eccentrico, i suoni che non collimano con

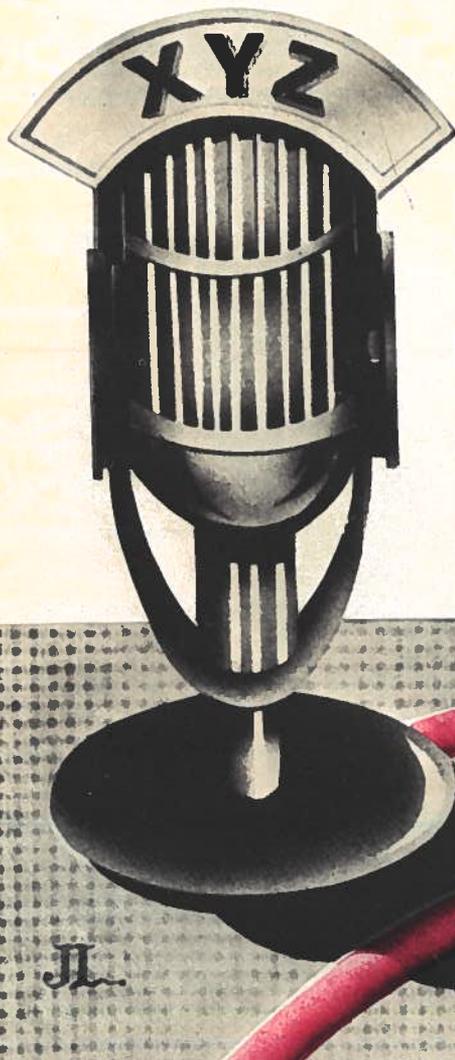
gli schemi codificati, meglio metterli in gabbia: le rubriche specializzate son fatte apposta per questo, riserva di sfogo per quella musica considerata inopportuna nella programmazione abituale. Sull'altare del « buon senso » comune, versione « popolare » del famigerato indice di gradimento, si innalzano autocensure e si sacrificano quelle scelte che sarebbero naturali e coerenti con la tensione al nuovo manifestata nel progetto politico. Ora, non c'è dubbio che più di altri mezzi di comunicazione la radio è per sua natura più suscettibile alla demagogia, più vulnerabile proprio perché l'immediatezza si accompagna inevitabilmente all'approssimazione. Ma il ballo sfrenato dei pregiudizi va ben oltre questo prezzo necessario: la malcelata diffidenza per le « avanguardie », l'emarginazione di fatto di ogni utopia espressiva non conforme alle regole stabilite, somigliano in modo veramente troppo accentuato alla logica artificiosa e repressiva dell'industria discografica. E se anche si può dar per buona la necessità di un minimo di

cautela, nella relazione con un interlocutore popolare ancora condizionato dal pattume di regime, non smette di sconcertare il meccanismo rigido e puritano che sottende questo assillo. Nessuno, è chiaro, si sogna di chiedere una programmazione tutta sopra le righe, proiettata in profondità: ma buona musica ce n'è quel che basta per non impantanarsi nella routine più mediocre, per irridere le ruolizzazioni, per non mortificare i suoni dentro schemi di nessuna elasticità. Proprio il grigiore, la mancanza di disinvoltura, la chiusura nell'abitudine, rendono invece la maggior parte degli spazi musicali impraticabili alla vita, impermeabili a recepire e trasmettere alla gente il senso espressivo delle proposte più stimolanti. A scavare un minimo nei criteri di gestione, zampilla, moralista e noioso, il mito della culturalizzazione; l'ottusa macchina che, oliata con l'equazione impotente musica creativa come musica difficile, pretende d'aver sempre qualcosa da insegnare. E' l'idea sterile che vorrebbe sostituire la vita interna e gli impulsi di una nuo-

va espressività: come se l'esperienza non avesse già abbastanza dimostrato che non sono i decreti; né le educazioni accademiche a schiudere alla gente la necessità di mutamenti radicali. Dunque è fassulla la contrapposizione fra una musica più digeribile e un'altra troppo raffinata e intellettuale. Non di questo si tratta: la contraddizione passa piuttosto, e lacerante, fra un conformismo arido e retorico e la ricerca di nuovi spazi nei quali iscrivere l'espressività, e di nuovi modi, più naturali e forse gioiosi, di comunicarla; fra la ripetizione di una stasi e un movimento che sa di doversi mettere in discussione e di aver un mucchio di cose e sensazioni da scoprire. Come sta scritto in « Alice è il diavolo » (perché Alice, con la quale il dissenso può casomai investire altri aspetti, è forse l'unico tentativo di programmazione sonora non banale): « La militanza è luogo di una separazione fra politica e vita, è surrogazione volontaristica del soggetto. Lo spettacolo, d'altra parte, rovescio esatto della militanza, è surrogazione del

desiderio irrealizzato. Ma la creatività (scrittura trasversale) è articolazione pratica del desiderio che trasforma ». Riportiamo in musica, e questa proposta di nuova comunicazione scorre senza una sola virgola da spostare. Mi sembra invece che troppi, ancora, scelgano di non rischiare: donne (quelle poche che nelle radio propongono musica), che davanti a microfoni e piatti svestono la propria voglia di nuovo, e tutt'al più trasmettono la musica conservatrice di altre donne, senza mai affidare alle onde gli esempi belli di una espressività femminile originale; altri che traducono la propria irriducibile tensione in una musica che al massimo parla di rivoluzione ma si guarda bene dal praticarla al proprio interno. La subalternità ai codici e ai comportamenti della borghesia mi pare dunque chiara e ancora radicatissima, sintomo inequivocabile delle troppe zone di vita che l'emancipazione politica regala alla conservazione. Che se ne discuta senza reticenze almeno; non sarebbe un male.

f. b.



RADIO ALICE (intervento scritto)

« Vi va bene Beethoven... se no seghe! » (dagli ultimi minuti di Alice). Un compagno ha detto che in Piazza Verdi tra le barricate c'era un piano, suonava la Nona, dopodiché la perfezione o la rivoluzione. Nel momento della costrizione, il messaggio musicale vola al di là delle note, e comunica la realtà della situazione e la sua drammaticità. L'uso della musica ad Alice non nasconde chi la produce, non è più registrazione e basta, è un uso attinente o comunque significativo per quell'attimo. Rivela il soggetto che sta dietro al mixer, la scomodità di

quel posto, la scomodità di tutti i posti riservati. Il rifiuto del corpo a farsi rappresentare quindi nascondere anche dietro alle categorie musicali, agli angoli, alle rubriche. Il corpo entra nella scena — io... io, signore, non so proprio dirvi chi sono in questo momento... so soltanto chi ero stamattina quando mi sono alzata, ma certamente devo essere cambiata diverse volte da allora — e poi ride, ride, (come Dylan) in faccia a Zangheri. Avevamo 600 dischi all'inizio e tante idee sulla musica.

Strani fenomeni sono accaduti in quei giorni. Eravamo scesi in piazza con gli strumenti, eravamo veramente tanti. La piazza è il luogo fisico dell'incontro, subito dietro lo specchio infranto, subito dopo, le sbarre, divelte. E che Musica!

I dischi pian piano sono stati quasi tutti rubati, qualcuno sosten-

ne che era il modo migliore per riappropriarsi della musica, non eravamo d'accordo, ma siamo stati felici quando il corpo, occultato, ha trovato il modo di farsi sentire sfregiando irrimediabilmente Stalingrado degli Stormy Six, solco per solco firmandosi BR, esprimendo in questo modo il suo dissenso alla truculenta ideologia Stalinoleninista.

Troppi corvi campano sulle spalle del movimento, dei segni che questo produce; le case discografiche più o meno di sinistra sono sempre pronte a trasformare in prodotto industriale ciò che è contro, contrabbandando l'alternativo, attraverso una operazione tesa a ridurre a spettacolo ciò che espressione di un soggetto che

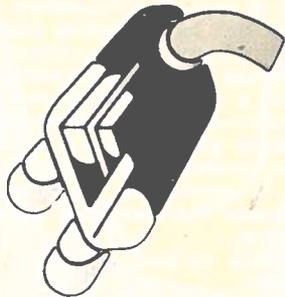
ancora si muove e produce anche con la musica le condizioni della propria liberazione.

Non c'è nessuna differenza tra questa operazione e quella che vede l'introduzione tra le masse giovanili della soul music totalmente costruita in laboratorio, costruita non vissuta, pezzo per pezzo fino a costruirgli attorno i luoghi, i dancing, dove i corpi non si muovono ma esprimono proprio sempre uguali la frustrazione, il ritmo del tornio.

La nostra musica può veramente essere come lo Jazz per i neri irriducibile, intoccabile come la Banda di Alice che ha eccitato gli ultimi cortei a Bologna, quasi sacra pure per la polizia. Ricordatevi dei tam-tam prima di Little Big Horn.

Oh! Facciamo che tutto questo si avveri.

Abbiamo chiamato **Humpty Dumpty** un progetto che vuole raccogliere e distribuire nel movimento attraverso le radio tutte le esperienze di comunicazione di base che emergono, dalla musica a qualsiasi altro segno.



MASSIMO VILLA

GONG: Mi sembra che la programmazione musicale delle radio libere non sia propriamente brillante, di questi tempi...

VILLA: Sono d'accordo. Il fatto è che le radio libere hanno aperto alla musica giovanile tutto un spazio che prima non esisteva, se non in rarissime eccezioni, ma, facendo questo, sono anche incorse in alcuni errori, che non si possono spiegare agitando in maniera semplicistica lo spettro della disinformazione. Un primo errore mi sembra sia quello di aver recuperato in maniera acritica tutto il fenomeno pop. Mi spiego meglio: a Milano succede spesso di ascoltare, anche nelle radio di sinistra, valanghe di trasmissioni che trattano in maniera particolarmente reggiate dell'evoluzione musicale di gruppi — come ad esempio dei Rolling Stones — che con la musica non hanno niente da spartire. Ecco, a parer mio l'errore sta tutto qui, nel voler analizzare come fenomeno di cultura — e di cultura musicale per giunta — un fenomeno che si caratterizza soltanto per i suoi aspetti di costume. Non vorrei sembrare eccessivamente drastico, ma sono convinto che il continuare ad affrontare il problema con un simile taglio « culturale » serva solo a prendere per il culo gli ascoltatori, e questo, intendiamoci, vale anche per tutta la mitologia caricaturale che è stata sparsa sull'intero fenomeno West Coast

Che senso ha dedicare cicli completi di « rubriche specializzate » a gruppi come i Jefferson Airplane, i Grateful Dead, i Quicksilver? Che senso ha farli diventare degli eroi della controcultura, quando forse — e sottolineo forse — lo sono stati solo agli inizi, mentre oggi non sanno far altro che definire in modo molto preciso e coerente la loro appartenenza all'industria dello spettacolo americana? E' questo il problema essenziale, a parer mio, e non è un caso che di questa impostazione distorta facciano le spese anche i musicisti italiani, ad esempio i cantautori. Ascoltando le radio, si ha quasi l'impressione che il dibattito sui cantautori sia il nodo essenziale della politica culturale italiana, oggi. E così bisogna distinguere fra quello bravo e il figlio di troia, fra chi fa cose intelligenti e chi fa cose cretine, fra chi è interessato e chi è sincero.

A mio giudizio questa impostazione è sbagliata in partenza, perché anche il cantautore — dal più politicizzato al più qualunquista, dal più operaista per finire al più becero — rimane prima di tutto un **uomo di spettacolo**, ed è questa chiave dello spettacolo, dell'accettare di definire questi fenomeni come fenomeni di spettacolo, e non di cultura, l'unica in grado di togliere definitivamente tutta una serie di mistificazioni assai pericolose. E' questa la più grossa colpa che si può imputare alle radio libere: di non aver saputo creare un ascolto diverso, di aver continuato a mantenere lo stesso tipo di ascolto, lo stesso tipo di prodotto che in un modo o nell'altro rientra sempre nell'industria dello spettacolo, di non essere andate in nessun modo verso quello che la musica può essere come cultura, vuoi con la musica classica, vuoi con la musica etnica, vuoi col jazz.

GONG: E per quanto riguarda la RAI?

VILLA: Per mia esperienza personale posso dire che, fino a prima della riforma, alla RAI ho potuto fare tutto quel che volevo, dal punto di vista musicale s'intende. Ora, dopo la riforma, questo non è più possibile, e l'esperienza di **Radio Due 21,29** ne è l'esempio palpabile. Tutto questo preambolo per dire che, oggi come oggi, tutte le trasmissioni che discendono in linea più o meno diretta da **Per voi giovani e Popoff** mi sembrano complessivamente ignobili, sono una delle più grosse mistificazioni che ci sono in giro. Hanno mantenuto vagamente le forme di trasmissioni che un tempo avevano un loro significato, una loro dignità, ma che ora mostrano la corda del tempo e della superficialità. Sono infatti convinto che le radio libere ci abbiano insegnato che è impossibile approntare un programma musicale un minimo decente, un minimo approfondito, per l'intero territorio nazionale, perché esistono problemi di linguaggio e di comunicazione immediata che non possono travalicare l'ambito di determinate zone geografiche. E'

chiaro che dall'impasse si può uscire attraverso le scorciatoie della mediocrità, della rozzezza, dell'insulsaggine, e questo è quanto la RAI fa regolarmente, perché a parer mio la RAI non è nient'altro che la più grossa radio libera di Roma, che imperializza su tutto il territorio nazionale.

GONG: Secondo te, come potrebbero le radio libere uscire dall'impasse in cui sono cadute, ed approfittare di questa crisi di mediocrità della RAI?

VILLA: A parer mio è essenziale che nell'ambito della FRED si cominci ad affrontare in modo sistematico la questione della programmazione musicale, si faccia un'analisi seria della situazione, si provi a gettare lì qualche grosso tema di discussione. Io vorrei anticiparne tre, che a mio modo di vedere sono basilari. Il primo riguarda la questione del cantautore come uomo di spettacolo, di cui abbiamo già discusso abbondantemente. Il secondo riguarda la circolazione dei programmi musicali, che a parer mio devono essere fatti da operatori culturali seri ed informati, senza che questo significhi ovviamente, l'eliminazione dei programmi fatti in loco: si tratta semplicemente di far circolare di più e meglio l'informazione musicale. Il terzo riguarda l'annoso problema del cosiddetto « circuito alternativo », che finora si è sempre cercato di far nascere su dimensioni troppo grosse. Io credo che con un minimo di razionalizzazione le radio democratiche potrebbero accollarsi l'onere di trovare il bandolo della matassa, puntando su un certo numero di artisti magari non molto famosi, però sicuramente democratici ed interessanti, e scegliendo di coordinare gli sforzi a livello nazionale.



FRANCO FABBRI

GONG: Che ne facciamo delle radio libere?

FABBRI: La situazione non è certamente delle più felici. Agli inizi c'erano state buone premesse e soprattutto molte speranze, e si pensava che con l'apertura di questi nuovi canali di informazione ci fosse la possibilità di fare quelle cose che sarebbe stato folle pretendere dalla RAI. In realtà, non tutto è filato liscio come nelle aspettative, e questo per due ordini di ragioni. Innanzi tutto, mi sembra che stiamo scontando pesantemente la superficialità della cosiddetta cultura giovanile, cioè il fatto che manca, salvo in rarissimi casi, una sostanza vera in campo musicale, una produzione realmente legata al movimento giovanile di questi anni,

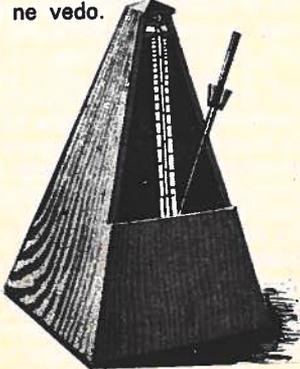
e d'altra parte si conosce poco di quella che è stata la produzione estera, o la si conosce in modo mistificato. La conseguenza quasi necessaria è che si tende a ragionare per schemi raccogliatici, più che per filoni culturali e musicali, e questi schemi — guarda caso — sono stati inventati per la gran parte dalla casa discografica. La situazione ricorda singolarmente quella della fine degli anni '60, quando bastava che la C. B. S. lanciasse il nome **underground**, ed ecco che tutta la musica non si chiamava più **beat**, ma **underground**. La differenza è che oggi le case discografiche si sono di molto specializzate, e sono così in grado di inventare molte più etichette di allora.

C'è quindi, come altro aspetto, un processo di razionalizzazione capitalistica in atto, che ha colto la diversità dei nuovi canali di comunicazione, e che tenta di impadronirsene proprio sfruttando quella superficialità, di cui parlavo prima. Così, nel giro di pochissimo tempo, tutte le case discografiche hanno inaugurato un ufficio dedicato in via esclusiva alle radio libere, hanno impostato una politica promozionale che — seppur identica nella sostanza a quella sempre usata nei confronti della RAI — ma l'incertezza di far uso di un linguaggio più moderno e spigliato, hanno capito che è ormai necessario puntare su certi artisti « democratici » piuttosto che su certi ruderi del passato, hanno, in sostanza, rettificato il tiro della propria penetrazione commerciale. Da qui al fiorire di filoni, di generi musicali, di specializzazioni esasperate il passo è stato breve. Il tipico « esperto » da radio libere, quello cioè che trasmette soltanto la **West Coast** di un certo periodo o l'**avanguardia** dal '71 al '74, nasce innanzi tutto dalla limitatezza degli orizzonti culturali — per cui ci si fissa più che altro su criteri discografici e bibliografici ben precisi, ci si ostina ad imparare a memoria le varie formazioni, ci si illude che valga la pena di perseguire una specializzazione da entomologo — ma nasce anche dall'esigenza delle case discografiche di incrementare la stirpe di simili personaggi. I dischi promozionali costano poco, ma costano; tutte le case devono farsi una selezione efficiente e sicura delle radio a cui spedire il materiale; non sempre accade che tutti i programmatori musicali siano ugualmente bravi a presentare la merce che si trovano sul piatto. Ecco quindi l'utilità di avere sottomano un sig. Ambrogio Brambilla qualsiasi, esperto di **rock decadente anglosassone** dal febbraio '72 al dicembre '73, cui inviare tutto il materiale del caso: sarà più facile tenerlo sotto controllo, fargli alcune gentilezze atte ad invogliarlo alla promozione radiofonica del disco in questione, sarà reso più comodo e razionale il lavoro di penetrazione commerciale e, al contempo, si sarà fatto un utile passo in avanti per la creazione di un ulteriore genere musicale. Intendiamoci, tutto questo non succede solo nelle radio libere, ma anche alla

RAI, dove alcuni funzionari hanno voluto assegnarmi la specializzazione assurda di « esperto » di musica contemporanea.

GONG: Parlati della RAI, allora...

FABRI: la RAI gioca alcune ore al giorno a fare la radio libera, nelle altre ore è sempre quella che conosciamo da anni. A parer mio, **Radio Due 21,29** ed alcune trasmissioni della **Rete 3** non sono altro che la risposta della RAI per il pubblico giovanile delle radio libere. Nella RAI c'è un po' di professionalità in più, nelle radio libere un po' di spregiudicatezza, ma altre differenze francamente non ne vedo.



STEFANO DANESI e CHICCO TAGLIAFERRI (Radio Popolare, Milano).

GONG: Allora, come la mettiamo col problema della musica?

STEFANO: Il problema è sempre quello solito, di far entrare la musica e la cultura musicale all'interno dei movimenti politici, dal momento che questi hanno sempre considerato la musica come un fatto del tutto esterno alle lotte, di puro svago se non di puro sbalzo. Il nostro discorso è partito da qui, dal cercare di stimolare tutto il nostro pubblico ad una capacità di ascolto critico.

CHICCO: Certo, perchè io credo che, nonostante tutte le svolinate che sono state fatte al riguardo, l'atteggiamento dei giova-

ni nei confronti delle varie proposte musicali sia sostanzialmente identico a quello dei loro genitori, un miscuglio di comportamenti passivi ed acritici. Noi cerchiamo quindi di fornire alla gente gli strumenti per trasformare l'ascolto da passivo in attivo, da acritico in critico, senza compiere a priori determinate scelte musicali.

GONG: Quindi va bene anche Lucio Battisti, purchè sia corredato da alcune schede di informazione critica...

STEFANO: Diciamo che per un certo tipo di pubblico può anche essere utile sentire e capire quello che è veramente stata la musica commerciale italiana degli anni '50 ad oggi. Il problema nasce dal fatto che a Radio Popolare abbiamo diviso l'ascolto in fasce-orario, a seconda della composizione della audience nei vari momenti della giornata. Ad esempio al mattino, quando l'ascolto è determinato prioritariamente da casalinghe ed artigiani, succede che il flusso musicale sia molto vicino a quella che potremmo definire come « musica commerciale italiana ». Ma è logico che sia così, perchè non possiamo permetterci di perdere i nostri ascoltatori per via di una musica cui non sono abituati. Il problema è quello di guidare lentamente questa gente all'ascolto di una musica nuova e diversa, meno banale e commerciale, ed infatti proponiamo canzoni di Lolli e di Guccini...

GONG: E per quanto riguarda le rubriche specializzate?

CHICCO: Credo che le rubriche specializzate siano abbastanza necessarie, nonostante tutto. E' chiaro che nella musica esiste una divisione in generi che, in quanto tale, va rispettata anche da un punto di vista radiofonico. Per tutti i generi musicali noi cerchiamo di guardare al substrato socio-culturale che sta dietro la musica, e questi sono i criteri che guidano al divisione in varie ru-

briche specializzate.

GONG: Ma non c'è il rischio di creare dei ghetti, una sorta di « ascolto predeterminato » per cui l'appassionato di jazz ascolta la rubrica di jazz, quello di blues la rubrica di blues e così via, senza la minima possibilità di interscambio fra gli ascoltatori?

STEFANO: Certo, il rischio c'è ed è grosso, ma il problema è sempre quello di trovare un linguaggio accessibile a tutti, al fine di stimolare le capacità critiche degli ascoltatori.

CHICCO: Mi risulta che alcuni operatori musicali siano contrari alle rubriche specializzate proprio per via di quei rischi di « ghettizzazione » che citavi tu. Ma a parer mio il problema sta non tanto nell'eliminare questi tipo di rubriche, quanto nel trovare quel linguaggio e quella struttura di programma che permettono l'ascolto anche ai non esperti. Anche perchè non bisogna dimenticare che spesso è proprio la cronica mancanza di professionismo degli operatori musicali delle radio a spingerti sulla via obbligata delle rubriche specializzate.



RICCARDO SGARBI (Radio Mantova)

GONG: Parlati un po' delle esperienze di una radio periferica...

SGARBI: Non vorrei sembrare troppo metodologico o sociologico, però credo che senza una visione di massima delle differenze che intercorrono fra una radio metropolitana ed una radio locale sia impossibile capirsi: Innanzi tutto gioca molto la struttura stessa della radio, e mi spiego meglio: in una metropoli è giusto, ed anche doveroso, attuare delle scelte anche molto radicali dal punto di vista musicale, mentre in una realtà periferica tutto questo sarebbe pura follia. Qui la mediazione — aldilà di limiti invalicabili dettati da criteri di decenza — va cercata ad ogni costo, pena il rischio di perdere in quattro e quattr'otto una audience che ti

sei conquistato in mesi di duro lavoro. Eppoi bisogna tener presente il tipo di persone che lavorano in una radio di questo tipo: a Mantova, ad esempio, sono tutti ragazzi molto giovani, dal momento che i « vecchi » se ne vanno a Milano, a Bologna o a Verona a frequentare l'università, che qui non esiste. Tutto questo comporta dei gravi problemi di « materiale umano », perchè il livello qualitativo dei collaboratori è una cosa che preesiste al fatto che tu voglia impostare un discorso piuttosto che l'altro. E infine c'è il problema dell'informazione, che è forse il più grave di tutti. In una grossa città l'informazione circola di più, è veicolata molto meglio e molto più in fretta; in una città piccola invece, in cui dipendi necessariamente da fonti esterne, l'informazione significa essenzialmente costi ingenti, che non sempre una radio libera è in grado di sostenere. Da un punto di vista musicale, poi, non bisogna dimenticare che quando un artista viene in provincia tende a comportarsi in maniera molto diversa da quella a cui siamo abituati in città. Qui l'operatore musicale non ha la minima possibilità di « ricatto » nei confronti del musicista, il quale, dal canto suo, tende a considerare la radio esclusivamente come un mezzo in grado di pubblicizzare il suo prodotto, qualunque esso sia. Scusa per lo sproloquio, ma era una premessa indispensabile per intendere...

GONG: Va bene, e allora intendiamoci...

SGARBI: Ti dico subito che anche nel nostro caso il problema delle fasce-orario, e della corrispondenza fra fasce e musica che trasmetti, è molto importante se non essenziale, per via della diversità di composizione dell'ascolto nei vari momenti della giornata. E' quindi chiaro che la qualità della musica viene notevolmente sacrificata alla necessità di non provocare un impatto troppo brusco agli ascoltatori, ed è questa la mediazione, dolorosa ma necessaria, di cui ti parlavo.

Vorrei però ribadire il concetto che tutto questo vale soprattutto per una realtà locale, come è il caso di Mantova. In una realtà cittadina, dove l'ascoltatore è generalmente molto più disponibile ad un discorso di tipo nuovo, le scelte da compiere anche in campo musicale dovrebbero essere molto più drastiche...

Quello che invece tutte le radio democratiche potrebbero, o dovrebbero, fare, è la creazione di strutture interregionali per il recupero del materiale musicale « di base », nella prospettiva di sviluppare un interesse ed una continuità per la cosiddetta tradizione orale. Nella zona di Mantova, moltissimo è stato fatto in questo senso da gruppi più o meno collegati con **I Dischi del Sole** e **l'Istituto De Martino**, e ti assicuro che i risultati ottenuti sono oltremodo interessanti.



Franco Bolelli

Roberto Gatti

Dopo il convegno di Parma un percorso lungo e inevitabile

Il Convegno del 13-14-15 maggio organizzato a Parma dal Partito Comunista Italiano presentava — com'è d'altronde scontato di queste occasioni — un tema di vasta e persino generica apertura: «una politica per la diffusione e lo sviluppo della cultura musicale in Italia». Una titolatura ufficiale che po-

teva coinvolgere moltissimi interessi e promettere nel contempo tonnellate di parole e di nebulosa ufficialità.

In realtà un convegno non si identifica mai con il suo titolo ma con un progetto di gestirlo, di renderlo produttivo, di indirizzarlo verso scopi concreti. Naturalmente non sono mancati af-

fatto gli interventi all'insegna dell'astrattezza, del tedio e del particolarismo che fanno di ogni convegno una raffinata forma di Calvario dell'Uomo Contemporaneo. Tuttavia, per zavorrata che fosse, la navicella veniva timonata con determinazione verso gli attracchi prestabiliti. Anzi tutti (o quasi) gli interve-

nuti sapevano da prima che Parma era soprattutto l'occasione per un primo confronto sulla nuova proposta di legge del partito sulle attività musicali. Riguardo a tale proposta, Parma ha significato l'avvio ad un percorso lungo e difficile: un percorso che prevede da una parte l'apertura nei prossimi mesi del dibattito politico, dall'altra la necessità di sensibilizzare le masse ad una battaglia culturale che per tristi e consolidate consuetudini viene purtroppo considerato l'orticello esclusivo di pochi addetti ai lavori.

Cosa prevede la proposta di legge? Innanzitutto l'attribuzione della gestione delle attività musicali (intese come servizio sociale) alle Regioni e in subdelega ai Comuni: le prime con funzioni di programmazione, i secondi di organizzazione.

I primi duri colpi dovrebbero essere inferti dunque al centralismo della politica musicale di Stato e alle mafie degli Enti lirici (che verrebbero soppressi e municipalizzati). E' prevista la costituzione di una Commissione Centrale presso il Ministero dello Spettacolo e di apposite Commissioni Regionali. La pianificazione triennale delle attività sarà di competenza delle Regioni, che fisseranno i criteri di finanziamento e non si occuperanno soltanto delle strutture per la produzione di spettacoli musicali, ma anche del sostegno alle attività didattiche e di ricerca, della promozione delle forme di associazionismo, di cooperazione e autogestione, e dei rapporti di collaborazione tra enti locali, istituzioni musicali, scuole, radio locali, etc.

Ce n'è abbastanza per preparare il terreno a dei radicali cambiamenti nella vita culturale del Paese; ma su tanta potenzialità è bene intendersi subito, a scanso di equivoci e disillusioni. Un progetto di riforma è sempre uno schema normativo, più o meno perfezionabile, una forma astratta che assumerà concretezza nel suo uso quotidiano e che quindi della sua applicazione trarrà la validità (o meno) dei risultati; e in vista di tale applicazioni deve prevedere al massimo i rischi cui può andare incontro.

I nodi non sono pochi, né di scarsa entità. Una volta passata questa legge di riforma (il che è tutt'altro che scontato), in che modo i suoi principi saranno trasferiti nei regolamenti locali di applicazione? Con quali mezzi si eviterà il perpetuarsi dei dislivelli (economici e culturali) tra diverse Regioni? Quale sarà



l'efficacia e l'omogeneità dei criteri sulla cui base si realizzeranno il finanziamento e la pianificazione delle attività? Con quali mezzi si riuscirà a sviluppare ovunque una corretta strategia di decentramento, ad impedire il proliferare di associazioni e cooperative « di comodo » e in genere a combattere ogni nuova forma di clientelismo e di degenerazione burocratica? In che rapporto riuscirà a porsi un tale progetto di rinnovamento culturale con le strutture educative che in tutto il territorio vivono una fase di irrefrenabile declino storico? Sino a che punto i realizzatori di un tale progetto saranno capaci di dare al rinnovamento strutturale un senso così radicale da trasformare la stessa nozione oggi predominante di musica, profondamente classista e alienata?

A queste (e ad altre) questioni di fondo certo al Convegno di Parma non si poteva ancora dare una risposta definitiva; l'essenziale era intanto identificare con chiarezza questi ostacoli ed iniziarne un'analisi approfondita che garantisse tra l'altro un confronto serrato, guardarsi in faccia e contare quelli veramente decisi ad affrontarli.

Tutto ciò, almeno in parte, è avvenuto; e soprattutto nei la-

vori delle tre Commissioni, di gran lunga più specifici del dibattito ufficiale. Appunto all'interno delle tre Commissioni (una sul progetto di riforma e le istituzioni, un'altra sull'educazione musicale e una terza sulle attività musicali « extracolte ») la discussione si è fatta più concreta ed un ruolo sintomatico ha assunto l'ultima Commissione, per le difficoltà intrinseche e le contraddizioni « di ghetto » nelle quali era costretta a dibattersi. Sotto l'ambiguo termine « extracolte » — accettato dalla stessa Commissione soltanto « strumentalmente » — si è mosso infatti il magma ribollente delle questioni che riguardano tutte le forme musicali (chiamate come volete: popolare, leggera, jazz, pop, etc.) destinate ad interessare le più vaste aree di fruizione ma che tuttavia lo Stato non ha mai considerato di una dignità culturale tale da richiedere un suo intervento. E dunque i mali che oggi affliggono questi settori dell'attività musicale si racchiudono in due concetti dominanti: l'emarginazione negli spazi sottoculturali e l'abbandono della gestione di tali settori interamente nelle mani del capitale privato. Proprio perché queste attività si muovono a più diretto contatto

con le masse, esse hanno visto sorgere di fronte alle pesanti ipoteche della logica mercantile privatistica, una serie di iniziative alternative (nuove strutture concertistiche, consorzi di piccole etichette, cooperative di musicisti, scuole popolari di musica) che hanno suscitato, al di là dei loro grossi limiti di approssimazione e spontaneismo, un autentico movimento d'opinione capace di testimoniare la complessa realtà della vita musicale italiana dove la tragedia di una secolare arretratezza educativa si fonde ambiguamente ad un sempre più accelerato spostamento qualitativo della domanda musicale.

Nelle sue aspirazioni a scavalcare le forme istituzionali e a creare spinte autenticamente popolari verso iniziative decentrate, ma soprattutto nella manifestazione di quei bisogni collettivi che riportano energicamente la domanda di musica (e in genere di cultura) all'interno della vita, questo movimento — pur così disorganico e spesso accettato da facili visioni demagogiche — è stato in questi anni l'unico autentico precorritore di quella riforma radicale delle attività musicali cui il progetto di legge del PCI aspira ad aprire la strada.

L'importante ora è assumerne a tutti i livelli e con sempre più approfondita coscienza gli stimoli, affrontando con coraggio tutti gli aspetti di arretratezza (educativa ed organizzativa) e compiendo ogni sforzo di concretizzazione nella prassi del coordinamento e della gestione delle attività musicali inserite realmente nel « territorio ».

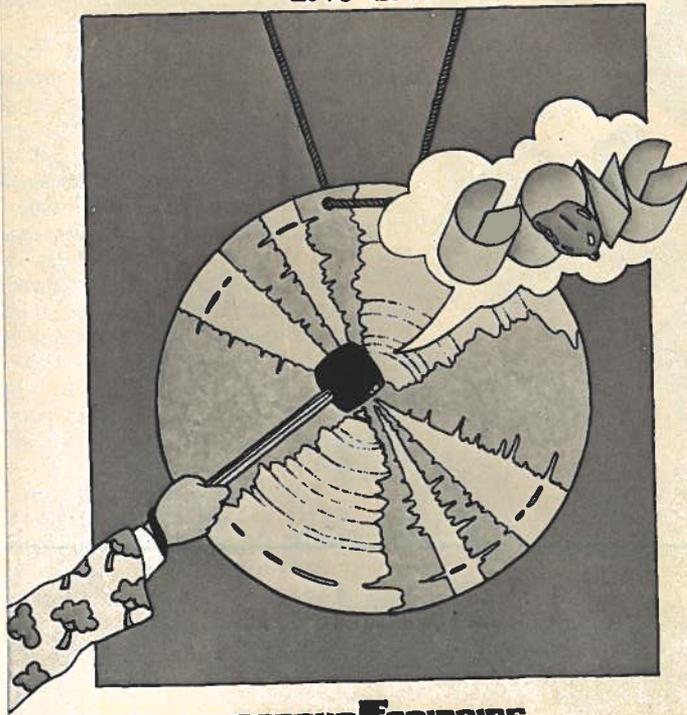
E' vero che non è facile sensibilizzare l'opinione pubblica ai nodi della cultura musicale nell'Italia della crisi economica e delle strategie terroristiche, di Gioia Tauro e delle P 38.

E tuttavia, se si dovesse ancora concepire i problemi culturali come dei motivi ornamentali affatto secondari, se non si credesse ancora alla necessità di uno sforzo unitario di mobilitazione, queste strade già tanto difficili diverrebbero del tutto impercorribili; e le masse finirebbero davvero per convincersi che l'unico modo per « cambiare la vita » sia tramite qualche accordo politico di vertice che passi, come un oggetto spaziale, molte miglia sopra le loro teste.

Peppo
Delconte

TOP MUSIC '77

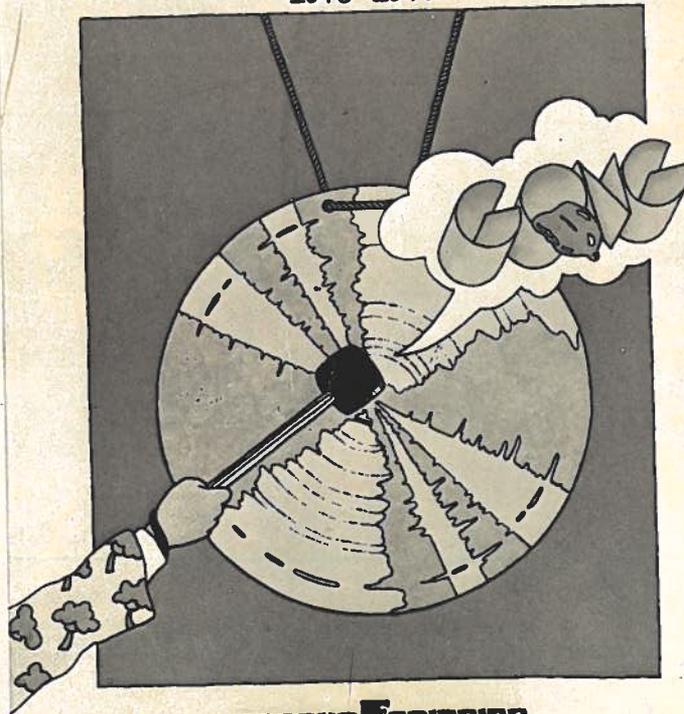
vademecum della musica pop, jazz, d'avanguardia e delle sue strutture, 1975-1977



ARCANA EDITRICE

TOP MUSIC '77

vademecum della musica pop, jazz, d'avanguardia e delle sue strutture, 1975-1977



ARCANA EDITRICE

Antichi testi di folk inglese quel magico vento del nord

Le ballate che qui sono presentate in traduzione italiana si possono, volendo, definire genericamente « di magia », ma attenzione: benchè qui abbondino streghe, fate, incantesimi e luoghi misteriosi, sarebbe sbagliato abbandonarsi al fascino di questi testi solo per cercare un'evasione in un mondo fantastico, ir- reale, pieno di avvenimenti meravigliosi, dove tutto si risolve con un colpo di bacchetta magica. In realtà, queste ballate sono tra le più antiche e significative della tradizione popolare inglese, frutto di una cultura antichissima, che ha le sue radici nella preistoria; e quindi, cercare in esse il trip equivalente a far rientrare Walt Disney dalla finestra dopo averlo sbattuto fuori dalla porta...

Cominciamo allora col dire che quella che qui chiamiamo « magia » non è che uno dei tanti rivoli in cui si è ramificata la cultura pagana, precristiana, che, variamente osteggiata e perseguitata dalla Chiesa ha avuto un'esistenza incerta e fortunosa, sopravvivendo nella tradizione popolare in varie forme, come le feste, le usanze, le danze, i canti: le ballate e i folk-songs, appunto. Pur esprimendosi in modi differenti, spesso diversissimi da vallata a vallata, questa cultura vedeva l'uomo come facente parte della natura, non staccato da essa come un elemento estraneo, ma totalmente immerso in essa, partecipe dei suoi cicli stagionali e in sintonia col moto dell'universo. La funzione delle varie feste che si tenevano in periodi fissi dell'anno, di solito in coincidenza degli equinozi e dei solstizi, era di far sì che la comunità, mediante un determinato comportamento rituale (canti, danze, cerimonie) favorisse il regolare svolgersi degli eventi naturali: così, la danza in tondo, ancora largamente praticata nel Medioevo, aveva l'effetto di assicurare l'armonico moto degli astri, e gli accoppiamenti rituali che durante le feste avevano luogo nei campi contribuivano ad assicurare la fertilità della

terra. Questa forma di religione, formatasi in tempi antichissimi, in cui vigeva ancora il matriarcato, aveva come divinità suprema una figura femminile, spesso associata alla Terra e alla luna, a un tempo creatrice e distruttrice, ed eterna. La figura divina maschile, al contrario, associata ai cicli solari e ai cicli della vegetazione, nasceva e moriva ogni anno per poi risorgere. Ne conseguiva così (e qui so di dare un grosso dispiacere a quanti sono già intenti a immaginarsi questa vita come una comunità di hippies tanto poveri e tanto felici) che l'incarnazione terrena di questo dio, allo scadere del suo anno di regno, veniva ritualmente ucciso e mangiato, e un altro prendeva poi il suo posto.

Col tempo questo periodo venne allungato poi a sette anni. Durante il Medioevo tutto questo complesso di riti e credenze continuò a venir praticato assiduamente da gruppi clandestini (le streghe e gli stregoni) e, più ampiamente, entrò a far parte del patrimonio culturale della tradizione popolare inglese, e particolarmente in leggenda quella di Thomas the Rhymer, qui presentata. Quest'uomo è effettivamente esistito: pare fosse un poeta del Duecento a cui si attribuivano capacità profetiche, donategli dalle fate che lo avevano rapito. Queste « fate » ai cui si parla spesso altro non erano che praticanti della vecchia religione che vivevano in luoghi poco accessibili, e dunque questa Regina delle Fate è una donna ben viva: come sempre nella tradizione, elementi mitici, leggendari, si sovrappongono e si

fondono con storie reali. Il viaggio di Thomas si svolge nell'aldilà, un luogo soprannaturale, dove abitano le fate, gli elfi e i morti, un luogo che ha una sua mitica geografia, è desolato (né sole né luna, il fiume di sangue) ed è separato dal mondo dei vivi da acque impetuose (il ruggito del mare). Si capisce, allora, il tabù sul cibo e sulla parola imposto dalla fata: se Thomas si comportasse come un vivo, parlando e mangiando, sarebbe ucciso. Il suo destino invece è di essere l'incarnazione della divinità maschile, ma, abolito il sacrificio umano, dopo i rituali sette anni verrà semplicemente rimandato indietro.

La geografia dell'aldilà compare anche nel Lyke Wake Dirge, che descrive l'itinerario dell'anima dopo la morte; anche qui, il luogo desolato prima, poi l'attraversamento delle acque tempestose (il ponte del terrore). Quanto ai motivi cristiani, bene, si tratta semplicemente di sovrapposizioni posteriori su una cultura più antica, con l'intento di adattarla ai nuovi scopi: un procedimento adottato comunemente dalla Chiesa, per cui si ha la sorpresa di trovarle, ad esempio, una fata che predice l'avvento di San Patrizio.

Col passaggio dal matriarcato al patriarcato, gli schemi delle vecchie leggende si fecero più confusi, per cui ora sono le ragazze ad essere rapite e uccise. Abbiamo così The Outlandish Knight: a prima vista, potrebbe apparire un banale fatto di cronaca nera, in realtà, questa ballata non è che la versione più tarda di un originale diffuso in tutto il Nord Europa, in cui un

essere soprannaturale tentava di uccidere una ragazza che però finiva per uccidere lui. Col tempo la natura eccezionale di questo essere è stata dimenticata, e le uniche tracce sono la parola outlandisch (strano, straniero, non di questa terra) e il fatto che egli provenga dal nord (il nord e l'ovest sono di solito l'aldilà). In The Elfin Knight assistiamo a una gara d'ingegno tra una ragazza e un elfo che l'ha stregata, in cui comunque la ragazza risulta vincitrice: è una di quelle storie di « compiti impossibili », o anche duelli con formule magiche, che riportano elementi provenienti dalla favolistica indiana. In forma più ridotta questa ballata è divenuta la famosa Scarborough Fair. King Henry narra come una ragazza stregata dalla matriarca e condannata ad avere un aspetto ripugnante venga liberata dall'incantesimo; il re in questione non è naturalmente un personaggio storico.

Barbara Allen potrebbe passare per una storia d'amore se pochi versi non ci facessero capire che la ragazza è ricorsa alle sue arti magiche per vendicarsi di colui che ha parlato di lei come una donna leggera: di solito, però, nella versione cantata questo si omette, rendendo la storia abbastanza incomprensibile. La discografia delle ballate qui presentate è la seguente: Thomas the Rhymer, Steeleye Span (in Now We Are Six); Lyke Wake Dirge, Pentangle (Basket of Light); The Outlandish Knight, Martin Carthy (Shearwater); The Elfin Knight, Ewan MacColl (Classic Scots Ballads); King Henry, Steeleye Span, (Belof the Salt); Barbara Allen, Ewan MacColl, (Manchester Angel).

Concludiamo invitando ancora alla lettura di queste ballate non per sognare di dame e cavalieri, ma per riaccostarsi a quelle che sono le antiche radici di un cultura europea.



Daniela
Caldi

King Henry
(Re Henry)

Che un uomo mai vada a corteggiar fanciulle
se gli mancano tre cose:
abbondanza d'oro, un cuore aperto,
e pieno di carità.

Questo io dico di King Henry
poichè se ne stava tutto solo,
e se n'è andato a un padiglione di caccia
sette miglia dalla città.

Ha cacciato il cervo che innanzi a lui fuggiva
e il capriolo presso la valle boscosa
finchè il maschio più grosso del branco
King Henry ha ucciso.

Se n'è andato alla sua reggia
per fare gran festa,
e dentro venne un orrido spettro
a passi pesanti avanzando.

La sua testa urtava la trave maestra
la sua vita non si poteva misurare.
Le ha gettato il suo bel mantello,
dicendo, dama, copriti.

I suoi denti erano come pali,
il suo naso come clava o martello;
e so che altro non pareva
che un diavolo che abita in inferno.

Della carne, della carne, King Henry,
dammi della carne!
E che carne c'è in questa casa, dama,
e quale ho da darti?
Oh uccidi il tuo cavallo baio
e portamelo qui.

Oh quando egli uccise il suo cavallo baio -
ahimè il cuore gli doleva -
lei mangiò fin pelle e ossa,
non lasciò che mantello e pelo.

Ancora carne, ancora carne, King Henry,
dammi ancora carne!
E che carne c'è in questa casa, dama,
e quale ho da darti?
Oh uccidi i tuoi bei levrieri
e portameli qui.

Oh quando uccise i suoi bei levrieri -
ahimè il cuore gli doleva -
lei mangiò fin pelle e ossa,
non lasciò che mantello e pelo.

Ancora carne, ancora carne, King Henry,
dammi ancora carne!
E che carne c'è in questa casa, dama,
e quale ho da darti?
Oh uccidi i tuoi bei falconi
e portameli qui.

Oh quando uccise i suoi bei falconi -
ahimè il cuore gli doleva -
lei mangiò fin pelle e ossa,
non lasciò che le penne.

Da bere, da bere ora, King Henry,
portami da bere!
Oh che c'è da bere in questa casa, dama,
di cui tu possa servirti a volontà?
Oh cuci la pelle del tuo cavallo
e portami da bere.

Ed egli ha cucito la pelle sanguinante,
tutta di vino la riempì;
lei bevve tutto d'un fiato
non ne lasciò neppure una goccia.

Un letto, un letto ora, King Henry,
preparami un letto!
Tu devi cogliere l'erica verde
e preparare un letto per me.

Egli ha colto l'erica verde
e preparato un letto per lei
e ha preso il suo mantello a colori vivaci
e ve l'ha gettato sopra.

Togliti i vestiti ora, King Henry,
e stenditi accanto a me!
Che Dio non voglia, disse King Henry,
che una tal cosa accada:
che mai il diavolo che sta in inferno
dovesse stendersi al mio fianco.

Quando la notte fu passata e il giorno fu giunto
e il sole splendeva traverso la sala,
la più bella dama che mai si vide
stava tra lui e il muro.

Ah buon per me, dice King Henry,
per quanto tempo io ti avrò?
Allora parlò quella bella dama:
Fino al giorno della tua morte.

Poichè ho incontrato molti nobili cavalieri
che mi diedero altrettanto da mangiare
ma mai prima un cortese cavaliere
che facesse ogni mia volontà.

Thomas Rymer

True Thomas stava su quel verde argine,
e vide una bella dama,
una dama ch'era svelta e fiera,
venir cavalcando per la collina coperta di felci.

La sua veste era di seta verde dell'erba,
il suo mantello di buon velluto,
da ogni parte della criniera del suo cavallo
pendevano campanelli d'argento, cinquanta e nove.

True Thomas si levò il berretto
e si inchinò profondamente:
Salve, potente Regina del Cielo!
Pari a te sulla terra mai vidi nessuna.

Oh no, oh no, True Thomas, disse lei,
quel nome non mi appartiene;
non sono che la Regina delle Fate
qui venuta per farti visita.

Ma ora devi venire con me, Thomas,
True Thomas, devi venire con me,
poichè devi servirmi sette anni,
nella buona e nella mala sorte, come che sia.

Lei voltò il suo cavallo bianco come latte
e True Thomas prese dietro di sè,
e ogni volta che la briglia risuonava,
il destriero volava più veloce del vento.

Per quaranta giorni e quaranta notti
avanzò in mezzo al sangue rosso, fino al ginocchio,
e non vide né sole né luna,
ma udì il ruggito del mare.

Oh cavalcarono, e cavalcarono,
finchè giunsero ad un verde giardino:
Scendi, scendi, mia bella dama,
alcuni di quei frutti lasciami cogliere per te.

Oh no, oh no, True Thomas, disse lei,
quel frutto non deve essere toccato da te,
poichè tutti i flagelli che stanno in inferno
si abbattono sul frutto di questa contrada.

Ma io ho del pane in grembo,
e anche una bottiglia di charetto
e ora prima di proseguire,
riposeremo un poco, e tu potrai cenare.

Quando lui ebbe mangiato e bevuto,
Posa la testa sulle mie ginocchia,
disse la dama, Prima che saliamo su quella collina,
ed io ti mostrerò tre meraviglie.

Oh non vedi tu quella strada stretta
così fitta di rovi e spine?
E' il sentiero della giustizia,
benchè pochi lo cerchino.

E non vedi tu quella larga, larga strada,
che traversa quel bel prato?
E' il sentiero della malvagità,
benchè lo chiamino alcuni la strada per il cielo.

E non vedi tu quella bella strada,
che si snoda per la collina coperta di felci?
E' la strada per il bel Regno delle Fate
dove tu ed io stanotte dobbiamo andare.

Ma Thomas, tu devi tacere,
qualunque cosa tu possa udire o vedere,
poichè se una sola parola tu dovessi dire
mai più tornerai al tuo paese.

Ha avuto una veste di panno fino,
e un paio di scarpe di verde velluto,
e finchè sette anni non furon trascorsi
True Thomas sulla terra non fu visto più.

The Elfin Knight

(Il cavaliere fatato)

Il mio mantello no, il mio mantello no,
e oltre la collina e lontano,
e lontano in Norvegia
il mio mantello non sarà portato via dal vento.

Il cavaliere fatato siede su quella collina,
ninna nanna, piccino, ninna nanna,
suona il suo corno forte e chiaro
Il vento s'è portato via il mio mantello.

Lo suona verso oriente, lo suona verso occidente,
lo suona dove più gli piace.

Vorrei che quel corno fosse nel mio forziere
sì, e il cavaliere tra le mie braccia.

Non appena lei ebbe detto tali parole,
il cavaliere venne al suo letto.

Tu sei troppo giovane, disse lui,
fai male a volerti sposare con me.

Ho una sorella più giovane di me,
e lei si è sposata ieri.

Se vuoi sposarti con me
una cortesia tu mi devi fare.

Perchè devi farmi una camicia,
senza fare né tagli né orli, disse lui.

Devi farla senza usare né coltello né forbici,
e anche cucirla senza né ago né filo.

Se quella cortesia io ti faccio,
un'altra tu devi farne a me.

Io ho un acro di buona terra,
giù in riva la mare.

Perchè tu devi ararla col tuo corno,
e così devi lì seminare il tuo grano.

E costruisci un carretto di pietra e calce,
l'usignolo lo deve trainare fino a casa.

Devi ammassarlo in una tana di topi,
e trebbiarlo con la suola delle tue scarpe.

E devi spularlo nel palmo della tua mano
e poi riporlo nel tuo guanto.

Perchè tu devi portarlo attraverso il mare
e portarmelo asciutto a casa.

Quando avrai fatto tutto per bene,
allora vieni a prenderti la tua camicia.

Non lascerò il mio mantello neanche in cambio della mia vita;
serve ai miei sette figli e a mia moglie.

Il vento non si porterà via il mio mantello.

La mia verginità mi terrò allora,
che il cavaliere fatato faccia ciò che vuole.

Il vento non s'è portato via il mio mantello.

The Outlandish Knight

(Il cavaliere straniero)

Un cavaliere straniero venne dal paese del nord
e venne a farmi la corte;
e mi disse che mi avrebbe portato in quel paese del nord
e là mi avrebbe sposato.

Bene, v'è e portami dell'oro di tuo padre,
e parte della dote di tua madre,
e due dei migliori destrieri dalla stalla
dove ce ne sono trenta e tre.

Ella prese dell'oro di suo padre,
e parte della dote di sua madre
e via se ne andarono alla stalla
dove i cavalli erano trenta e tre.

Ella montò sul suo cavallo bianco di giglio,
e lui sul grigio,
e via se ne andarono alla riva del fiume
tre ore prima che facesse giorno.

Lui dice, Scendi, mia piccola Polly,
scendi, scendi, lui grida,
poichè sei belle fanciulle ho già annegato qui,
e la settimana tu hai da essere.

Togliti, togliti la veste di seta,
e dalla a me,
poich'è troppo bella e di gai colori
per marcire nell'acqua salata del mare.

Lei disse, V'è a prendere una falce per tagliare i cardi
che crescon sull'orlo dell'erta,
che non s'impiglino nei miei riccioli
né sciupino la mia pelle bianca di giglio.

Così egli prese una falce per tagliare i cardi
che crescevano sull'orlo dell'erta,
lei lo afferrò per la vita sottile
e lo scaraventò nell'acqua.

Stà lì, stà lì, uomo dal cuore falso,
stà lì al posto mio
poichè sei belle fanciulle hai già annegato qui
e la settimana ha annegato te.

Poi lei montò sul suo cavallo bianco di giglio
e se ne andò via,
e giunse alla stalla del padre
tre ore prima che facesse giorno.

Ora il pappagallo che stava nell'alta finestra
udendo la dama, disse,
Temo che qualche malandrino ti abbia traviata,
chè così a lungo sei stata via.

Non ciarlare, non farlo, mio bel Polly,
né raccontare storie su di me,
e la tua gabbia sarà d'oro rilucente,
e la tua gruccia dell'avorio più fino.

Ora il padrone che stava nell'alta stanza,
udendo il pappagallo, disse,
Che hai, mio bel Polly,
che chiacchieri così presto prima del giorno?

Era venuto un vecchio gatto sulla mia gabbia,
per togliermi la vita, che mi è cara,
Stavo giusto chiamando la mia padroncina
per cacciar via quel vecchio gatto.

Bonny Barbara Allen
(La bella Barbara Allen)

Era il tempo di San Martino
quando le verdi foglie cadono
che Sir John Graeme dell'ovest
s'innamorò di Barbara Allen.

Mandò il suo servo per la città
alla casa dove lei abitava,
Oh affrettati, e vieni dal mio padrone
se tu sei Barbara Allen.

Oh piano, piano lei si levò,
e giunse dove lui giaceva,
e quando scostò la cortina,
Ragazzo mio, credo che tu stia morendo.

Oh sto male, e tanto tanto male,
e tutto per Barbara Allen.
Oh meglio per merito mio non starai mai,
neanche se tu stessi perdendo il tuo ultimo sangue.

Oh non ti ricordi, ragazzo mio, lei disse,
quando te ne stavi all'osteria a bere,
i brindisi che hai fatto e rifatto,
offendendo il buon nome di Barbara Allen?

Egli voltò la faccia verso il muro,
e la morte se lo stava prendendo;
Addio, addio, o miei cari amici tutti,
e siate cortesi con Barbara Allen.

E piano, piano lei si levò,
e piano, piano lo lasciò;
e sospirando disse, che non poteva restare,
poichè la morte della vita lo aveva derubato.

Non si era allontanata neanche due miglia
quando udì la campana suonare a morto,
e ogni rintocco che la campana dava,
gridava, Sventura a Barbara Allen.

Oh madre, madre, preparami il letto,
fallo morbido e stretto,
poichè il mio amore morì per me oggi,
io morirò per lui domani.

Like Wake Dirge
(Canto per la veglia funebre)

Questa notte, questa notte,
Ciascuna e ogni notte,
fuoco e sale e lume di candela
e Cristo accolga la tua anima.

Quando tu sarai morto e passato da questo mondo
alla Brughiera delle Ginestre giungerai alfine.

Se tu mai desti calze e scarpe
siediti e infilale.

Se calze e scarpe non desti mai
le ginestre ti graffieranno fino all'osso.

Dalla Brughiera delle Ginestre quando tu potrai passare
al Ponte del Terrore giungerai alfine.

Se tu mai desti oro e argento
su Ponte del Terrore potrai camminare.

Se oro e argento non desti mai
precipiterai nelle fiamme dell'inferno.

Dal Ponte del Terrore quanto tu potrai passare
al fuoco del Purgatorio giungerai alfine.

Se tu mai desti cibo o bevanda
il fuoco non ti farà rinsecchire.

Se cibo e bevanda tu non desti mai
il fuoco ti brucerà fino alle ossa.

Questa notte, questa notte,
Ciascuna e ogni notte,
fuoco e sale e lume di candela
e Cristo accolga la tua anima.

Le tappe dell'esperienza Wildflowers insalata di fiori e desideri nascosti

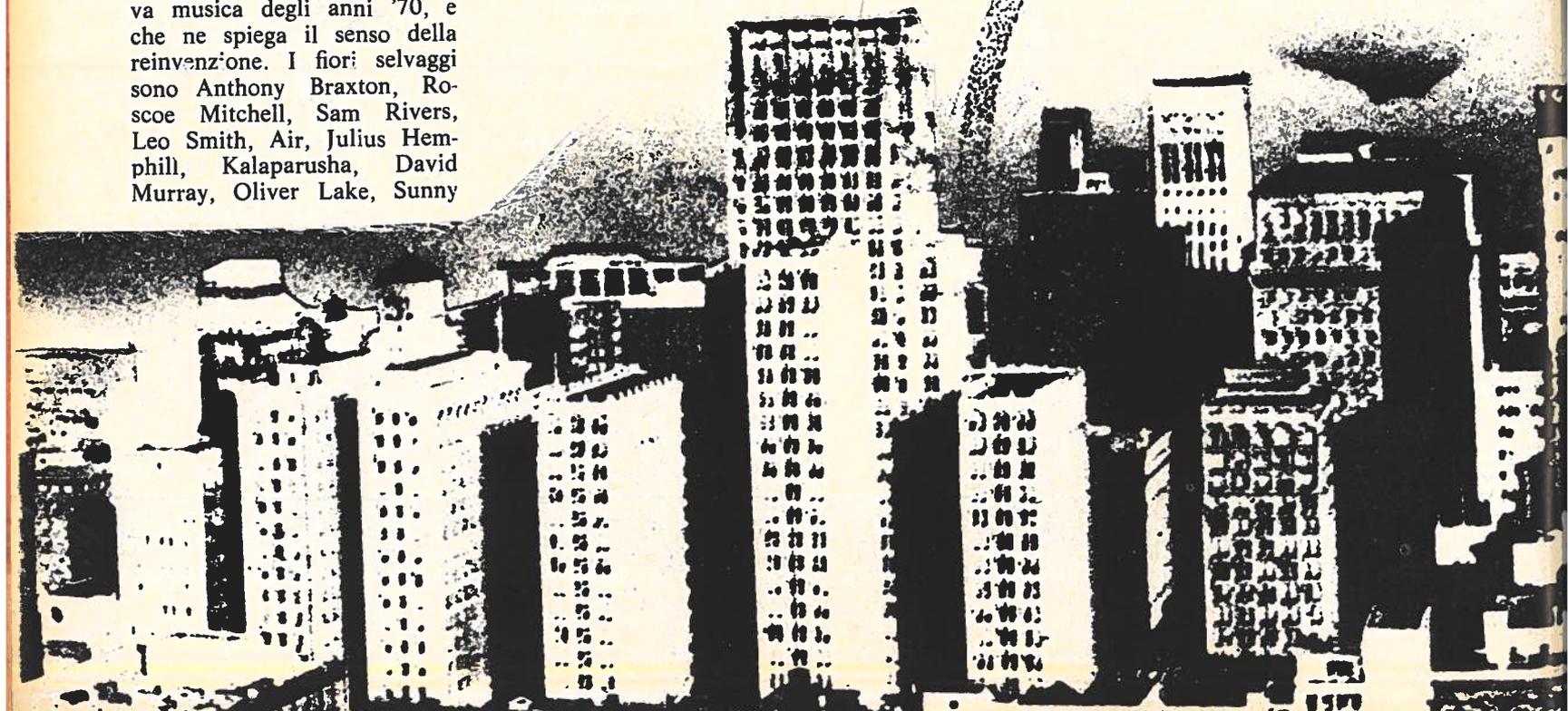
I fiori selvaggi nascono e crescono nella Valle dell'Utopia e del Desiderio. Non è lontana: basta alzare gli occhi oltre la sagoma ingorda del potere e la sua ombra gelida, e subito gli spazi sono sconfinati, i suoni impazzano liberi dal tempo, e anche l'aria ha i colori del sogno. Qui, appunto, i fiori selvaggi: non i fiori di plastica del mercato né quelli appassiti dei necrofilii del jazz, chiusi dentro orticelli artificiali. Fiori flessibili di una cultura del sacrificio. Fiori che respirando a fondo il vento del nuovo mutano profumo ad ogni stagione. Non più fiori maledetti, come nella leggenda, perché scardinano tutte le regole consuete della Grande Serra, proponendo la propria espressività come stimolo per l'espressività di tutti.

I riflessi sonori di questa scoperta liberatoria illuminano i solchi di Wildflowers (fiori selvaggi, appunto), cinque dischi registrati e messi in circolazione, con il sottotitolo di The New York Loft Jazz Sessions, dalla piccola etichetta Douglas-Casabianca. È un'immagine collettiva della scena creativa nera (raccolta dal vivo dal quattordicé al ventitré maggio settantasei allo Studio RivBea gestito da Sam Rivers), uno spaccato che sintetizza a grandi linee la nuova musica degli anni '70, e che ne spiega il senso della reinvenzione. I fiori selvaggi sono Anthony Braxton, Roscoe Mitchell, Sam Rivers, Leo Smith, Air, Julius Hemphill, Kalaparusha, David Murray, Oliver Lake, Sunny

Murray, Hamiet Bluiett, e altri ancora. E Wildflowers è lo specchio trasversale che mette nitidamente a fuoco l'omogeneità di linguaggio e insieme i tratti delle poetiche soggettive; è il grande fiore comune nel quale i petali individuali spiccano con le proprie inconfondibili sfumature. Wildflowers esprime così con rilevanza emblematica il movimento della corrente creativa, ed è dunque testimonianza fondamentale: non può sottrarsi, però, al vizio congenito di ogni antologia, all'ambiguità intrinseca che segna ogni processo di rappresentanza. Il dosaggio innesca inevitabilmente rimpianto per qualcosa che rimane estromesso e perplessità per qualche intrusione piuttosto misteriosa. Infatti anche qui non mancano le uova fuori dal paniere: Randy Weston, Ken McIntyre, lo stesso Dave Burrell, la formazione jazz-rock del trombettista Ahmed Abdullah, appaiono alquanto ellittici dalla spirale espressiva turbinosamente imboccata dagli altri. E se anche i cinque Wildflowers, d'sposti con stupenda sensibilità e con criteri tutt'altro che eclettici, finiscono per denotare qualche sbavatura, vuol proprio significare che è impossibile ad un'antologia di esser veramente

bella. Dunque, Wildflowers non come sostituto dei progetti e degli impulsi dei singoli musicisti, bensì come loro ricomposizione collettiva. Dove l'ipotesi espressiva unitaria corrisponde al senso delle due forme peculiari della nuova pratica di produzione: le associazioni cooperative (AACM, BAG, etc.) e i loft, spazi autogestiti di performances sbocciati nelle grandi strutture urbane (fiori selvaggi e metropolitani, dunque). Sulla catena problematica sgranata da Wildflowers riassumendo i

suoni di questi anni, brilla poi lo spunto appetitoso di una comparazione fra la nuova espressività e le folgorazioni del free. Perché in merito a questa relazione i fraintendimenti si sprecano, e troppi credono di stabilire una pura e semplice continuità se non addirittura identificazione. Certo, i caratteri comuni prevalgono sulle differenze, la sorgente è la medesima, ma la qualità è lievitata. Immaginiamo un Wildflowers degli anni '60: Coleman, Taylor, Ayler, Coltrane, Shepp, Sun



Ra, Dolphy, Sanders, Logan (magari non tutti, considerato che fra i nuovi fiori selvaggi non figurano Lester e Joseph Bowie, Jarman, Jeanne Lee, Revolutionary Ensemble, nonché George Lewis e Abrams le cui apparizioni sono brevi ed eteree). Mi sembra che l'intuizione sia diventata sistema: laddove cioè il free rivendicava, la nuova musica creativa propone soluzioni; la rabbia degli esclusi è maturata nella consapevolezza di chi sente se stesso come soggetto che, solo, può trasformare e inventare. L'emancipazione fremente si è tramutata in liberazione: il musicista nero che ieri urlava la propria diversità imposta e relegata, oggi sceglie la propria diversità. Dalla riappropriazione alla scoperta: questa è la qualità nuova dell'espressione sonora nera. E infatti le sintesi poetiche hanno oggi un respiro più aperto: le strutture si sono spalancate, il corpo della musica è attraversato da un movimento più sciolto e raffinato, spregiudicato nel toccare e approfondire le cavità segrete dei suoni (il solo, i duetti, il rimescolamento delle ipotesi orchestrali). Non, assolutamente, coscienza invece di spontaneità: piuttosto la naturalezza straripante di una vita sonora sempre proiettata verso il nuovo che rileva lo sfogo antico. Ecco, in effetti

un'antologia simbolica del free si chiamerebbe fuochi selvaggi, non fiori. Perché il rimosso prima evocato con rabbia ha nel frattempo abbandonato la propria latenza e scopre, con l'emozione di un'identità sofferta ma gioiosa, la propria rinnovata identità di emozioni. Wildflowers, allora, identità collettiva di magnifiche identità soggettive.

FIORE SELVAGGIO VIOLA

Il fiore viola accoglie con il profumo accattivante che scaturisce dal tenore caldo di Kalaparusha, avvolto dal basso di Chris White e dalla batteria di Jumma Santos. È la prima volta che il sassofonista di Chicago riempie i solchi di un disco dopo il leggendario *Forces and Feelings* per la Delmark, e da allora qualcosa sembra essersi inceppato, appannando gli occhi e la gola.

Il Jays qui imbastito è situazione graziosa, morbida, pulsante, ma non si distende con quella profonda serenità che Kalaparusha ci aveva abituato a sognare. Non ne desumerei un'alterazione della poetica, perché anche qui la musica è scorrevole e concentrata, ma i lampi della visionarietà sembrano più sfumati e lontani.

Poi: il quartetto di Ken McIntyre, sporcato di banalità, e, a completare la prima fac-

ciata, l'orchidea di uno standard impagabile e tenerissimo: *Over the Rainbow* (la cantava Judy Garland con le trecce in un film hollywoodiano) è il ponte dei sospiri lanciato a un passato splendido, assortamente declamato dal gruppo di Sunny Murray, con Byard Lancaster all'alto, David Murray al tenore, Fred Hopkins al contrabbasso, Khan Jamal al vibrafono. Lieve e svenevole rincorrersi dei ricordi.

Sam Rivers, sull'altro lato, scuote il clima rilassato con una galoppata senza riposo, ricucendo le scollature di una subalternità secolare e lacerandone i veli. Rivers conferma che non è del tutto sventato il gioco del parallelismo con John Coltrane: afferrato dopo un apprendistato faticoso il filo dell'intensità, Rivers, lo snoda oggi, in modo forse più stucchevole, trascinando tutto quanto incontra. Qui, Rainbows è la consueta discesa del soprano lungo gli abissi sonori, appesantita dalla compagnia anonima di Jerome Hunter al contrabbasso e Jerry Griffin alla batteria. Poi l'incantesimo si rinnova e si proietta ancora più in alto con *Uso Dance*, recitata vorticosamente dall'Air di Henry Threadgill (alto), Fred Hopkins (contrabbasso), Steve McCall (batteria). È una danza stracolma di crepitanti combinazioni nervose, nella quale il gruppo si muove con inaudito

equilibrio interno, compenetrando le proprie ombre e i propri bagliori. È una dinamica di perfette sincronie, sollecitata dal fiato impetuoso di Threadgill, sostenuta da Hopkins che di Wildflowers è il protagonista più assiduo, cadenzata sul ritmo dell'imprevedibile dagli strappi di un McCall che è fra gli inventori più preziosi del nuovo modo batteristico.

Fiore discontinuo, questo viola, ma che investe con ondate di inarrivabile bellezza. FIORE SELVAGGIO
TURCHESE

Mutamento di tinta e gradazioni, introdotto da un gruppo corposo e stimolante, inedito nel suo complesso se non nei singoli animatori: porta il nome di Flight to Sanity, avventura collettiva intrapresa da Harold Smith, batteria, Byard Lancaster, alto, Art Bennett, soprano, Olu Dara, tromba, Sonelius Smith, piano, Benny Wilson, basso, Don Moye, conga. Un corredo pregevole che negli undici minuti di *The Need to Smile* srotola sequenze vibranti pur senza scovare sintesi originalissime. Quindi, ancora, Ken McIntyre, riproposta con insistenza oscura nella veste consueta, troppo incollata agli stereotipi di un jazz senza scosse né profondità.

A spazzar le nubi e spalancare l'orizzonte interviene il soffio dolce di Anthony Brax-



ton: il fiore più selvaggio della nuova espressività scopre anche qui il senso vivo dell'immaginazione, spiegando, allorché gli altri ne mostrano la possibilità, che l'utopia è, in realtà e in sogno, l'unica scelta ragionevole e naturale. La pulsante *Kelvin 73S*, sua quarantesima apparizione su disco, è una raffinata immagine che nei suoi piccoli sei minuti e trenta innesca stupore e rimpianti: perché George Lewis, Richard Abrams, Fred Hopkins, Michael Jackson, Barry Altschul, Phillip Wilson, attraversano troppo rapidamente la scena, e perché Braxton stesso è una magia che è impossibile non desiderare più lunga, nel suo solo, all'alto, di estenuante emotività. Marion Brown non può non soffrire la adiacenza di solco di Braxton: il suo solo è comunque calibrato, e il fraseggio angoloso ha un suo fascino anche se qua e là la tensione interna si allenta e si fa opaca. Chiude, stupendamente, Leo Smith con il New Delta Ahkri (Oliver Lake, Anthony Davis, Wes Brown, Paul Maddox, Stanley Crouch). *Locomotif no. 6* è creatura sonora tersa e flessuosa, che si distende con movenze rarefatte sulla compiuta comunanza interna del gruppo.

E proprio Smith, con Braxton, sbrogliava da una certa frammentarietà il fiore turchese e lo iscrive nel cielo dei suoni gioiosi.

FIORE SELVAGGIO ROSSO

Disco sconclusionato e scialbo, questo terzo, che non decolla oltre una discreta routine. Randy Weston si sofferma sulle sponde sabbiose di un pianismo risaputo, senza nemmeno sfiorare le acque della ricerca creativa. Dave Burrell, con Stafford James al contrabbasso e Harold White alla batteria, scivola via con un *Black Robert* esile e grazioso, recitato dal piano con l'abituale suggestione ma riluttante a rischiare. Abdullah (gruppo del trombettista omonimo con Charles Brackeen ai fiati) galleggia su un jazz-rock sapido quanto epidermico: musica gradevole ma con pallide scintille di creatività. Molto più coinvolgente si rivela la performance di Andrew Cyrille, che fa splendere

e fremere piatti e tamburi, spronando la buona compagnia (Ted Daniel, tromba, David Ware, tenore, Lyle Atkinson, contrabbasso). E soprattutto Michael Jackson (che qui assume la responsabilità del collettivo con Oliver Lake, Fred Hopkins e Phillip Wilson), trasmette linfa all'anemico fiore rosso: *Clarity* è flash fragile ed elegante che la chitarra orienta su tinte morbide e nel quale il flauto di Lake attrae nei gorgi del proprio krismo.

FIORE SELVAGGIO ARANCIO

Inebriante, con sapori assai diversi fra loro ma ugualmente gustosi. Apre Hamiet Bluiett con *Tranquil Beauty*, bluesaccio strascicato e pigro, di intensissima comunicatività, sviluppato sulle trame incandescenti del leader (baritono e clarinetto) da Olu Dara, trombettista veramente magnifico e personalissimo, Butch Campbell e Billy Patterson alle chitarre, June Booth al basso, Charles Bobo Shaw e Don Moye alle batterie. Fiati altissimi e debordanti, sostegno ritmico pulsante ed elastico, suoni che trasportano le viscere della tradizione nera

dentro ai venti freschi della creatività. Segue Julius Hemphill, che si aspettava con estrema curiosità dopo il superbo *Coon Bid Ness*. Ebbene Hemphill, che pure non è più verde d'età, appare maturato ad un equilibrio poetico teso e risolto. Pensive, qui proposto, attinge a una vena nervosa e riflessiva, con l'alto spigoloso di Hemphill controllato nel fraseggio ma dilagante nell'escogitare stimoli (e, con lui, Abdul Wadud al violoncello, Bern Nix alla chitarra, Phillip Wilson e Don Moye a spremere vita dalle percussioni). Altra comparizione successiva è quella di Jimmy Lyons, tronco portante della quercia Taylor. Lyons non è, qui ne dà conferma, soltanto il braccio destro del tentacolare pianista, non è totalmente assorbito nel suo magma, ma ha in serbo cosine preziose come questa *Push Pull*: dove l'alto canta tagliente e incrocia il proprio fiato con quello eccentrico della fagottista Karen Borca (anche le mimose, dunque). Dopo il loro, Oliver Lake sortisce dal guscio della speranza e accede con passo superbo nel regno creativo: i guizzi del suo alto muovono

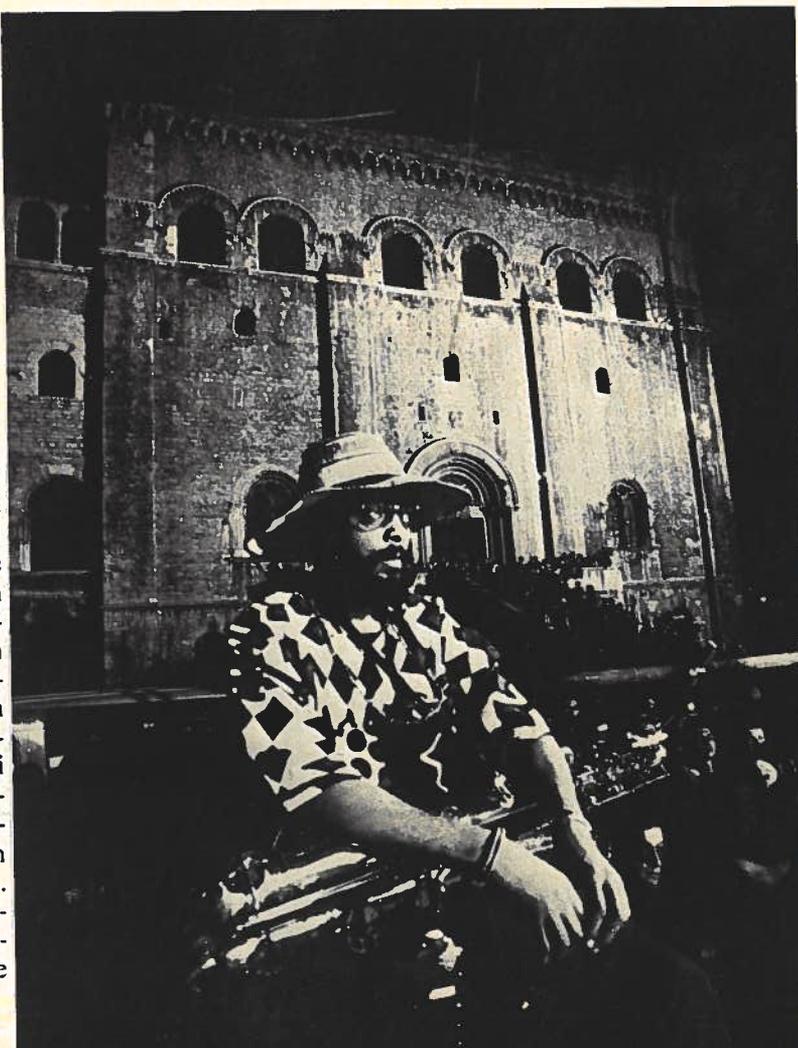
una *Zaki* dai nervi scoperti, dove Jackson, Hopkins e soprattutto Wilson mescolano sapientemente il materiale sonoro, abbondantissimo, portandolo a una completa omogeneità. Infine uno sprazzo di David Murray (con Olu Dara, il meraviglioso Hopkins e Stanley Crouch) che, sacrificato in appena due minuti e mezzo, lascia intravedere la propria personalità di inventore sciolto e lucidissimo. Fiore variegato e brillantissimo, questo arancio.

FIORE SELVAGGIO GIALLO

Probabilmente è il fiore più logico e naturale: soltanto due gruppi, non compressi in tempi troppo ridotti e dunque più ariosi. Sulla prima facciata ricompare l'*Untouchable Factor* (Lancaster, David Murray, Jamal, Hopkins) di un Sunny Murray che alla batteria strappa suoni senza remissione né barriere. *Something's Cookin* si scioglie lungo diciassette minuti senza mai smarrire il filo, incastonando alcuni assoli mirabili e soprattutto quello stravolgente del contrabbasso di Fred Hopkins. L'altro versante è tutto per Roscoe Mitchell, al cui alto danno ali le percussioni di Jerome Cooper e Don Moye. Mitchell struttura in tre capitoli il proprio racconto fantastico: Chant apre subito il cuore con l'iterazione ossessiva e spalancata di una frase semplice e straboccante di gioia, quindi si insinua in un' introspezione raccolta fatta di piccoli spostamenti successivi, e sbocca in una corsa mossa e sensitiva. Venticinque minuti di suoni che penetrano ben sotto la pelle, agitano dentro e lasciano gli occhi sgranati.

* * *

Wildflowers, dunque, è una raccolta di fiabe: fiabe di una vita nuova. Piene di contraddizioni, illusioni, incertezze, ma anche di scoperte felici, di consapevolezza prima sconosciute, di emozioni diverse e ancora aperte, che si muovono sui ritmi e sui desideri della propria vita interna. Fiori selvaggi, fiabe utopiche.



Franco
Boelli

Intervista a Peter Brötzmann

bierhaus fluxus

Ci troviamo a cominciare a parlare di Brötzmann in quella che probabilmente è la stagione meno adatta per farlo, un periodo che, considerata la vicenda del musicista, ne conclude probabilmente un lungo capitolo; forse, azzardando, il più interessante. Ma ci consente anche di sottrarlo a considerazioni poco ponderate.

C'è già chi, smessi gli entusiasmi degli inizi, sta propendendo per l'esagerazione opposta; da qualche tempo, cioè, c'è chi usma Brötzmann e sente odore di *démodé*. Tanto meglio. Musicisti « di transizione », così letteralmente *fluxus* come lui attendono di essere valutati al di sotto della crosta del loro apparire « fashionable »: sarebbe forse tutta qui la loro reale attualità?

La ricerca di una forma *organizzata*, e la conseguente preoccupazione di acquisire tecniche « nuove », tutto questo in Brötzmann non si trova, diversamente da chi invece ciò persegue con maniacale puntigliosità: a questo proposito, se ha ancora un senso, e certamente lo ha, omologare esperienze europee ormai ben diversificate, ma visibilmente partecipi di un'origine indiscutibilmente comune, è utile un confronto « estremo »: il « solo » di Evan Parker e il « solo » di Brötzmann. Entrambi acquisizioni recenti, che formalizzando una ricerca, ne dichiarano il senso, si situano in zone molto più distanti di quanto potrebbe far pensare il legame di stretta parentela quanto agli oggetti manipolati, gli strumenti.

Da una parte l'accanimento nell'esplorazione di una tecnica inizialmente *marginale*, rispetto alla canonica dell'uso dello strumento-sassofono (free jazz in senso « stretto »), giunta però ad organizzare con compiutezza una complessità sonora che ne ratifica l'autonomia e che per ciò stesso arriva a potersi ritagliare uno spazio *musicale* dominato da regole nuove, « private », « artificiali », ma coerenti. Dall'altra parte, il punto di partenza è pure *marginale*, ma questa marginalità è tutta dentro la musica, o meglio dentro le musiche, che si trovano sti-

pate in un medesimo involucro, alla rinfusa come collezione non organizzata, e ritenuto non organizzabile, o non programmabile a tavolino (cfr. Willem Breuker), di *objets trouvés* linguistici. Su questo versante si situa Brötzmann, e la sua marginalità non acquista autonomia, si rifiuta di riflettere su se stessa, espugna una tecnica rimanendo nei limiti della « provocazione », ma espugna anche l'utopia di di crearne un'altra; si contenta di festeggiare il massacro delle musiche inserendone le brandelli qua e là. Ma qua e là in quale spazio? Brötzmann non lavora come artista pop, non compone collages di rifiuti, non mette insieme materiali « di scarto », non affianca « genere » a « genere » (Misha Mengelberg) equiparandoli tutti, non scegliendone nessuno e contemporaneamente dichiarando « questa è la mia musica ».

Se si segue passo passo l'itinerario di Brötzmann, ci si accorge che l'orizzonte estremo era già stato individuato in partenza e tuttora rimane lo stesso: l'espressività. Ma questa ha modo di dispiegarsi in maniera originale: dapprima si presenta semplicemente attraverso il non-uso dello strumento, al limite della sua distruzione

materiale; non è inutile qui ricordare che Brötzmann suona su strumenti rinforzati con supporti e armature perchè non si deformino... Ed è in fondo al livello più elementare, ma già radicale, che questa espressività si presenta nella « trilogia » nota come « Couscouss de la Maresque », come ricerca di una musica-dramma, astratta e coerente, in sé senza spazi da riempire con « oggetti » che verranno « trovati » solo più tardi. Brötzmann sottolinea (cfr. l'intervista) la sostanziale necessità della creazione collettiva: lo si comprende ascoltando queste cose non più recenti in misura certamente maggiore che per i lavori prodotti negli ultimi tempi. La ricerca di una drammaticità « pura » nei primi lavori ha bisogno di volume, di rumore, di continue sottolineature; il ritmo e il fracasso di Han Bennink, cioè.

Presto, però, la semplice produzione di fasce sonore al limite indifferenziate, che era essenzialmente il prodotto delle prime « big band » del finire degli anni '60, e che trovava instancabile precisazione nelle prime cose del trio con Van Hove e Bennink, cedeva il posto, all'esigenza di mettere in piedi qualcosa che fosse in definitiva musica, in qualche

modo provvista di riferimenti nuovi. Mentre, *contemporaneamente*, altrove ci si concentra su tecniche nuove, Brötzmann (e con lui molti in Germania) esaspera le qualità propriamente espressioniste della sua musica; il disordine non viene organizzato, ma segmentato, e all'interno di ogni segmento trovano posto elementi in via di organizzazione, provvisoriamente accostati, ma è questa un'organizzazione, impossibile, nel senso che è in fondo del tutto indifferente. Si arriva così al niente di FMP 0130, un disco che ha per titolo il suo numero di catalogo, e che musicalmente è in fondo una poesia statica, il risultato, che è giusto definire coraggioso, dell'aver guardato la musica frantumarsi da sé. Questo risultato, che si impone al cosiddetto ascoltatore attento, dovrebbe anche farlo riflettere sulla singolare (così si dice) divergenza tra il « tutto va bene » che il musicista dichiara a parole, e i risultati del suo lavoro. In questo caso la contraddizione è persino lampante, e mostra lo scacco, l'impasse, *reale*, ma non per questo meno « bella », di una musica che non ha fatto nulla per evitarci di caderci, semplicemente perchè non aveva voglia di trovare scappatoie. L'intervista con Brötzmann è interessante per quello che non dice: e in effetti non c'è molto da dire; il musicista « giustamente » difende la sua professionalità, e al livello di FMP 0130 è rimasto semplicemente l'atto di fare musica.

Dopo tutto questo, Brötzmann riparte, e riparte verso lo scherzo, verso la trovata inzuppata di surreale comicità. L'impianto rimane sostanzialmente in piedi, e si circonda ora di accessori gradevoli, atti a rendere la musica, cosa nuova, in qualche modo (« a modo suo ») godibile. Si ha il sospetto, dopo un esito così radicale e così negativo, di avere a che fare con una « scappatoia », come si diceva: diciamo allora che se così è, la cosa è inevitabile. Ancora una volta si trova qui ricalcato il *percorso obbligato* già esperito dalle avanguardie storiche: una prassi ar-



tistica che riflette sul suo proprio senso, si nega, e negandosi si dà uno *status*; quindi si difende delimitandosi, o trovandosi una giustificazione ideologica. Tutto ciò dovrebbe essere « normale », e infatti lo è: la contraddizione diventa particolarmente evidente in un musicista come Brötzmann, mi si riscatta con una radicalità che in altri musicisti europei si ritrova ad altri livelli, meno « elementari », sublimata in una superiore organizzazione del materiale-base, vuoi che questo sia musica, vuoi che questo sia suono tout court.

Da ultimo in Brötzmann sembra rimanere il gioco, ma un gioco che non può essere, qualcosa di innocente. Si fanno troppe considerazioni superficiali quando si mettono in rapporto jazz e musica USA di quella derivazione, musica nera, specificamente, e dall'altra parte musica europea (di questa corrente « di improvvisatori ») con le loro rispettive tradizioni culturali. E' un doppio confronto che va evitato; la musica europea « nuova » (non si è ancora trovata una definizione soddisfacente, e bisognerà aspettare ancora per trovarla: anche questo è significativo) ha dietro di sé soprattutto le avanguardie storiche; *questa* è la sua « tradizione »: è figlia di chi della tradizione culturale ha già tentato di disfarsi.

Gong: Quando hai cominciato?

Brötzmann: Molto tempo fa. Ho cominciato quando ero a scuola. Ho suonato Dixieland, poi swing, poi ho cercato di suonare dell'hard bop, ma professionalmente ho iniziato solo nel 1966/67, pressappoco al tempo della prima Globe Unity.

Gong: Suonavi allora lo stesso genere di musica che fai oggi?

B.: No, quando cominciavi, a Wuppertal, facevo ancora del cosiddetto *free jazz*.

Gong: Mi pare che Wuppertal sia stato veramente un centro per lo sviluppo di questa musica, assieme all'Olanda...

B.: Lo è stato perché ci vivevano diversi musicisti, ma ora si può dire che Wuppertal sia un'area morta per il jazz, o meglio per un certo 'new jazz', anche se ogni

tanto spunta qualcuno che può interessare...

In effetti gli amici olandesi, Han, Willem Breuker e noi, nonché gli inglesi, questi inglesi che hanno davvero un loro stile speciale... abbiamo cominciato assieme, contemporaneamente, ma separati. Molto presto, comunque, nel 1967, cominciammo a lavorare assieme. Venne poi il periodo del trio con Fred Van Hove e Han Bennink, che si formò nel 1969, anche se prima si suonava in quartetto, con Buschi Niebergall al basso. Ora però sono cambiate molte cose, perché io suono molto in Olanda, col Tentetto di Misha Mengelberg e con un altro giovane pianista, pure lui di Amsterdam. Poco tempo fa abbiamo formato con lui un gruppo, con Han e Peter Bennink, Johnny Dyani. E' molto soddisfacente lavorare in Olanda, non solo da un punto di vista strettamente musicale, ma anche perché, a differenza di quanto accade in Germania, vi sono sovvenzioni e facilitazioni maggiori. In Germania non si spendono soldi per iniziative culturali...

Gong: Capisco come tu voglia cambiare...

B.: Certamente. Col trio eravamo assieme da molto tempo e ognuno cominciava

a sentire la necessità di lavorare separatamente. Han lavora molto da solo e con Misha Mengelberg; finora io ho lavorato prevalentemente in trio e con la Globe Unity, di tanto in tanto col quartetto di Schlippenbach e con giovani musicisti di Wuppertal.

Gong: Ci sono state influenze diverse da quelle strettamente musicali sulla tua musica? Penso a Fluxus, p. es. (Brötzmann ha lavorato per qualche tempo col gruppo Fluxus, N. d. r.). Sotto questo aspetto, mi pare anche molto interessante il lavoro grafico, le copertine dei dischi...

B.: La mia prima professione è stata proprio quella di grafico. Ho studiato pittura all'accademia di Wup-

pertal e sono stato anche in stretto contatto con pittori, come Thomas Schmidt, e poi con Nam June Paik. Dipingo tuttora, ma non sono niente più che un pittore della domenica. Comunque, sotto questo profilo, mi occupo dell'organizzazione della FMP.

Gong: Mi pare che questa cultura la si ritrovi anche nell'impostazione del lavoro dell'ICP; anche alla Incus hanno un'ottima « linea », non solo musicale, ma anche visuale. E' qualcosa di originale, che negli USA, tra i musicisti non si riscontra.

B.: E' vero, certo. Anche se so che ci sono diversi musicisti giovani, in USA, che stanno tentando cose di questo genere. Io credo che il lavoro musicale, grafico e



organizzativo in generale sia tutt'uno e che lo sia perchè non ha finalità commerciali. E' un ordine di possibilità che altrimenti non esisterebbe. Ho inciso su etichette « commerciali » solo un paio di volte, una con la Globe Unity e una più tardi, con « Nipples »; è un disco che ho fatto perchè avevo bisogno di soldi, ma per una piccola casa che comunque non appartiene al circuito più propriamente commerciale.

Gong: E quanto all'esperienza?

B.: Per un paio di giorni, tempo fa, ho suonato da solo in un locale di Berlino, poi sono andato in studio. E' stata un'esperienza molto bella... Si sta faccia a faccia col pubblico, e non c'è nessun altro a suonare, cos' de-

vi reagire, arrivare direttamente a chi ti ascolta. Credo che farò ancora di queste cose...

Gong: Anche se talvolta si ha il sospetto che suonare in solo di questi tempi sia un po' a la page, a me pare invece che si tratti di una reale necessità; succede forse che oggi non si ha più paura di comunicare esperienze anche molto personali, private.

B.: E' probabile. Sta di fatto che molti stanno lavorando in solo da diverso tempo, Steve Lacy, Han, Derek Bailey... Ma io, in fondo non riesco a trovarci un senso. Io posso sottoscrivere ancora, che il jazz, e la musica improvvisata in genere, è un mezzo unificante, soprattutto, per i musicisti: lavora-

re insieme, reagire l'uno all'altro è essenziale alla musica. Credo che la musica abbia una funzione sociale, quella di far suonare insieme, ma d'altra parte trovo molto bello, fare, di tanto in tanto, un'esperienza solistica.

Gong: Hai parlato di funzione sociale: che cosa intendi in proposito?

B.: Nella musica popolare, nelle società primitive la musica ha una funzione unificante. E' un aspetto che mi interessa molto e a cui, nel mio lavoro, tendo.

Per questo preferisco, tra l'altro, suonare di fronte ad un pubblico. Tu hai parlato del duo con Han; la musica è cambiata molto rispetto a ciò che facevamo in trio nei primi anni '70. Per me adesso è molto importante fare della musica molto chiara, trasparente, diretta; è importante quanto lo era fare quella che noi facevamo nel '68 o nel '72, ma allora non ci curavamo troppo del pubblico...

GONG: Questo vuol dire avvicinarsi ad una concezione simile a quella di Willem Breuker e del suo Kollektief?

B.: Non voglio dire questo. Penso che come artista tu debba sempre prenderti dei rischi, e il rischio, nella mu-

sica di Breuker, mi pare molto piccolo. Quando dico che la musica va resa trasparente, che ho un'esigenza comunicativa, non voglio però dire che sia opportuno usare delle formule popolari, che la gente conosce e che si aspetta di ascoltare. E' difficile trovare una strada del genere... Mi piace William, ma la mia concezione per quanto riguarda grosse formazioni è più vicina a quella di Mengelberg.... Gli Olandesi hanno proprio questa qualità... Sono ottimi musicisti e possono, a differenza di quanto avviene, per es., con la Globe Unity, trovarsi, provare ogni giorno, spostarsi, lavorare. E' più facile mettere a punto anche i più piccoli dettagli...

Gong: E che differenze ci sono tra il lavorare con il gruppo di Mengelberg e la Globe Unity?

B.: Schlippenbach è molto diverso da Masha, è un musicista tedesco... Nella Globe Unity si parte sempre dall'improvvisazione, e questo è importante. Ma, d'altra parte mi piace la concezione di Misha: è molto democratica. Se non vi è accordo su ciò che ognuno raggiunge dentro il gruppo, suonando, se ne discute a lungo. E anche questo significa prendersi dei rischi.. Un rischio diverso è quello che si prende nella Globe Unity, molto maggiore che altrove; parteciparvi significa doversi concentrare in modo tale che se questo viene appena a mancare, tutto cade, e naturalmente qualche volta succede anche...

Gong.: Come ultima questione ti chiedo, come prammatica, « quali progetti hai per il futuro »...

B.: Progetti ne ho... Tornerò in Olanda a suonare per Mengelberg, cui è stato commissionato un pezzo per teatro. Ci sono molti buoni musicisti laggiù, come ti ho detto, Maarten; Tristan, vedremo..

(intervista raccolta da Roberto Masotti e trascritta da Noé D. Varzi).



Roberto
Masotti

Noé
D. Varzi



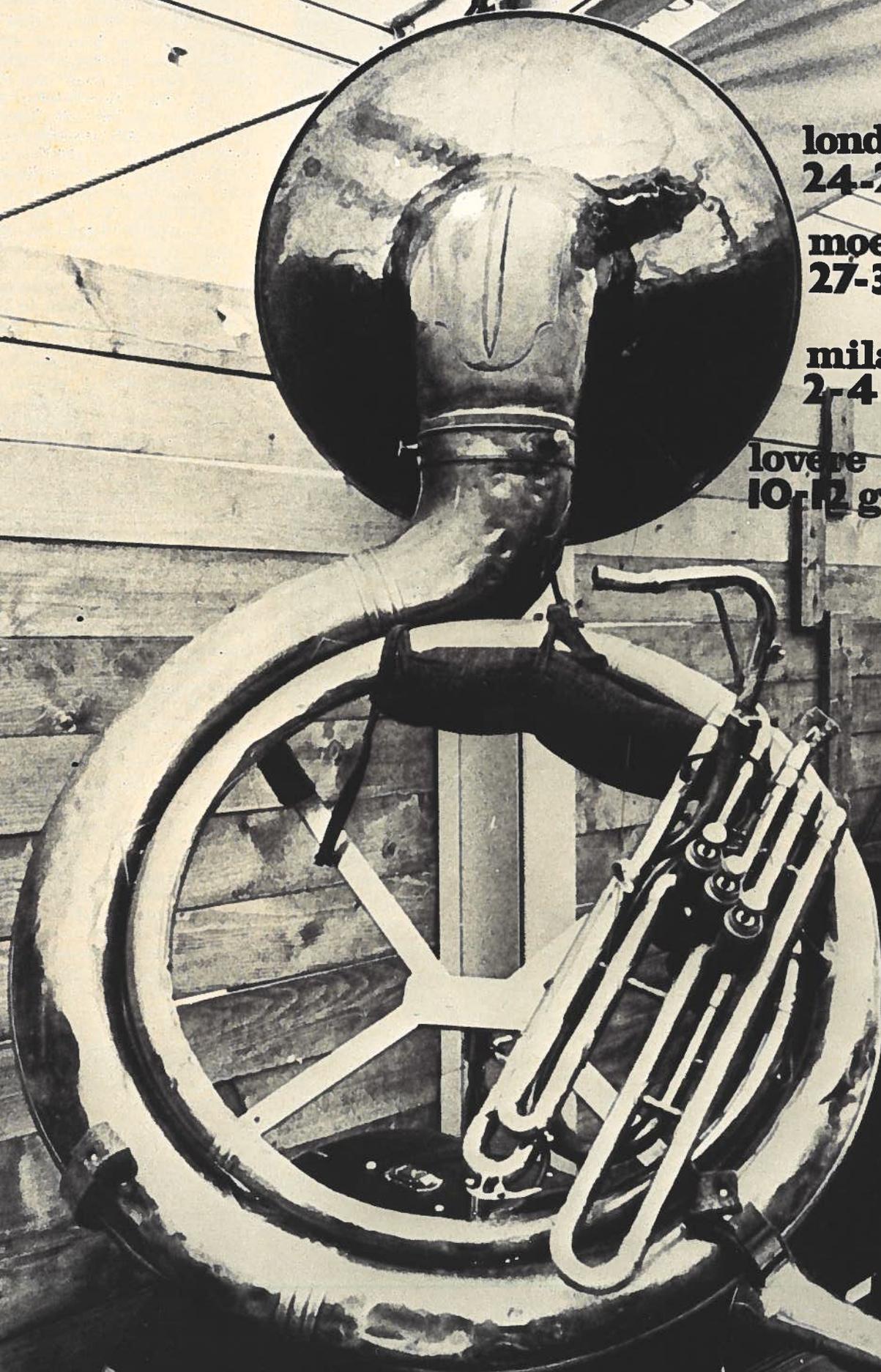
Luce
europa new jazz festival

londra
24-29 maggio

moers
27-31 maggio

milano
2-4 giugno

lovere
10-12 giugno



Londra

Mentre gli Henry Cow, i Red Square, Titi Souster, i People's Liberation Music, John Greaves, Carol Grimes, Leon Rosselson e altri si battevano per la « Musica per il socialismo » al Battersea Arts Centre di Londra, mettendo in discussione i legami tra la musica cosiddetta « progressiva » e i suoi agganci showbiz/capitalistici, un altro gruppo di libertari musicali di sinistra (qualcuno preferirebbe chiamarli « anarchici ») attirava grandi folle all'Institute of Contemporary Arts e alla Roundhouse e Chalk Farm con la più radicale delle forme musicali oggi in discussione. Company, l'ensemble di improvvisazione musicale fondato dal chitarrista Derek Bailey potrebbe rivelarsi la più importante iniziativa musicale operante sul pianeta in questo momento. Le sue implicazioni suggeriscono il costituirsi di una musica veramente globale. Company sta formando una rete di ponti tra musicisti diversi provenienti da background culturali enormemente divergenti tra loro, e fornendo un contesto in cui essi possono lavorare insieme in maniera coerente.

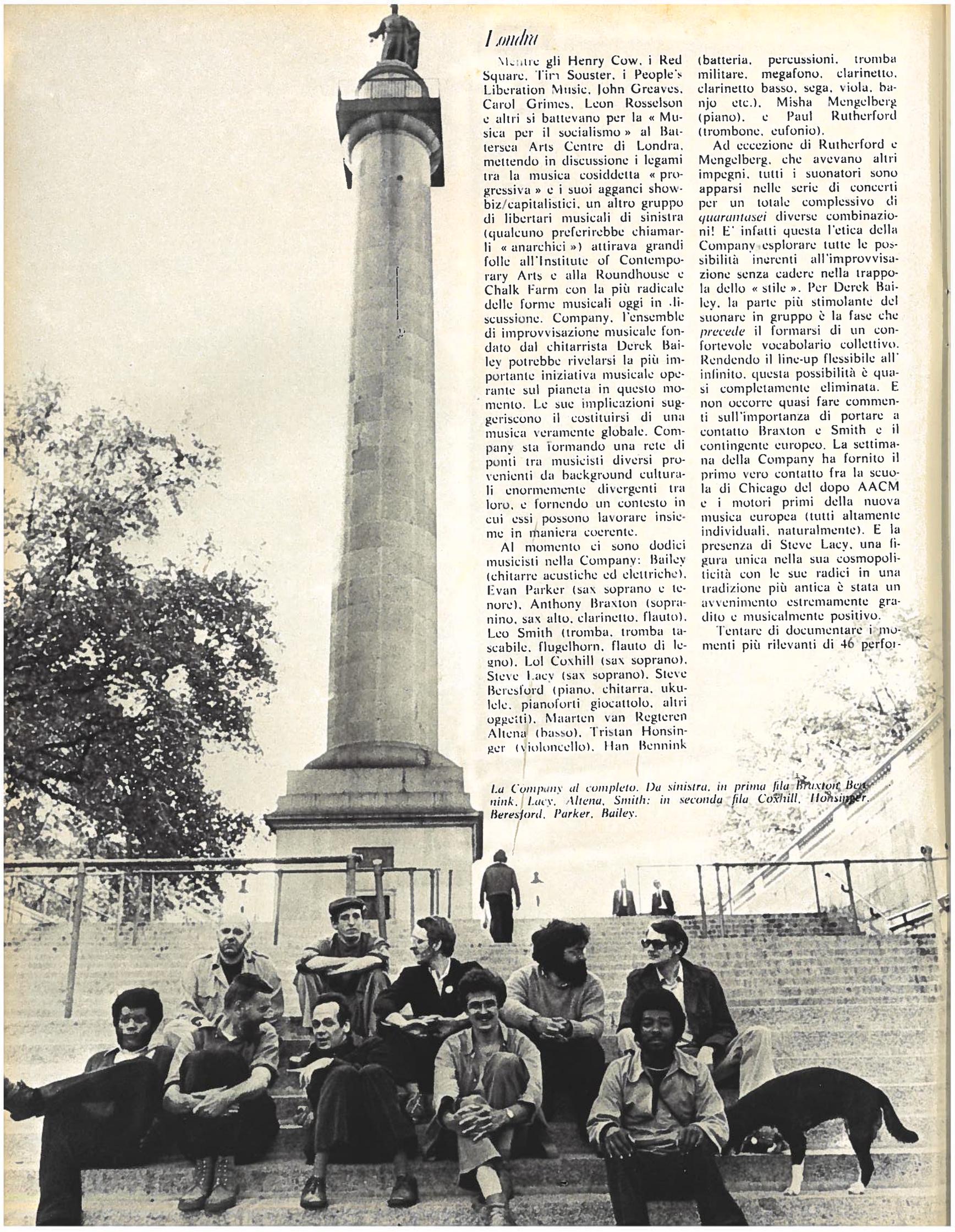
Al momento ci sono dodici musicisti nella Company: Bailey (chitarre acustiche ed elettriche), Evan Parker (sax soprano e tenore), Anthony Braxton (soprano, sax alto, clarinetto, flauto), Leo Smith (tromba, tromba tascabile, flugelhorn, flauto di legno), Lol Coxhill (sax soprano), Steve Lacy (sax soprano), Steve Beresford (piano, chitarra, ukulele, pianoforti giocattolo, altri oggetti), Maarten van Regteren Altena (basso), Tristan Honsinger (violoncello), Han Bennink

(batteria, percussioni, tromba militare, megafono, clarinetto, clarinetto basso, sega, viola, banjo etc.), Misha Mengelberg (piano), e Paul Rutherford (trombone, eufonio).

Ad eccezione di Rutherford e Mengelberg, che avevano altri impegni, tutti i suonatori sono apparsi nelle serie di concerti per un totale complessivo di quarantasei diverse combinazioni! E' infatti questa l'etica della Company esplorare tutte le possibilità inerenti all'improvvisazione senza cadere nella trappola dello « stile ». Per Derek Bailey, la parte più stimolante del suonare in gruppo è la fase che precede il formarsi di un confortevole vocabolario collettivo. Rendendo il line-up flessibile all'infinito, questa possibilità è quasi completamente eliminata. E non occorre quasi fare commenti sull'importanza di portare a contatto Braxton e Smith e il contingente europeo. La settimana della Company ha fornito il primo vero contatto fra la scuola di Chicago del dopo AACM e i motori primi della nuova musica europea (tutti altamente individuali, naturalmente). E la presenza di Steve Lacy, una figura unica nella sua cosmopolitanità con le sue radici in una tradizione più antica è stata un avvenimento estremamente gradito e musicalmente positivo.

Tentare di documentare i momenti più rilevanti di 46 perfor-

La Company al completo. Da sinistra, in prima fila Braxton, Bennink, Lacy, Altena, Smith; in seconda fila Coxhill, Honsinger, Beresford, Parker, Bailey.



London

mances è naturalmente un compito quasi impossibile. Ma si potrebbe forse dire che le performances hanno finito per dividersi in due categorie principali — quella soprattutto aneddotico — teatrale e quella completamente musicale. Lol Coxhill è stato dapprima guardato con sospetto (di certo un tipo dall'aspetto così strambo non può suonare bene?) ma col proceder della settimana Lol veniva invitato in un numero sempre maggiore di gruppi finché alla fine ha inciso sia con Braxton che con Lacy. Braxton si è anche espresso in maniera assolutamente entusiastica a proposito di Bennink (« Mi piacerebbe portare Han in America, e far vedere a dei batteristi laggiù come il loro concetto è limitato »). Leo Smith è rimasto similmente affascinato dall'eccentrica virtuosità del violoncellista Tristan Honsinger. E Maarten van Regteren Altena si è dimostrato il più « compatibile » di tutti, lavorando in non meno di diciannove diverse combinazioni, che andavano dalla relativa serietà dei duo con Steve Lacy (ammirevolmente calmi e controllati) fino all'indisponente, inaudita pazzia di un quartetto con Coxhill, Bennink e Beresford. Difatti è stato il genere di performance di Beresford, principalmente non musicale (« Nella mia intenzione ogni mia performance tende ad essere imbarazzante; diventa perfino un disastro. Cerco sempre di farmi lo sgambetto ») che ha fatto riflettere le « stars » americane. Posso capire le loro riserve. Solo Lacy ha consentito a suonare con Beresford, e solo a condizione che l'inglese si limitasse a suonare il piano. L'esibizione di Beresford s'incentra sul ridurre qualsiasi situazione musicale in cui si trovi a parodia. E' una specie di professionista nell'arte di sgonfiare le cose. Come tale potrebbe avere un grosso futuro diciamo nel punk rock (infatti una volta faceva parte di una pub-rock band inglese, i Roogalator) ma nel new jazz il suo contributo appare irrilevante in modo sublime. Non sono stati soltanto gli americani a rifiutare di suonare con lui. Anche Evan Parker non ne ha voluto sapere. Ma non dovremmo dilungarci troppo sul contributo minimo di Beresford. Ha suonato solo otto volte durante la settimana, incluse le sessions per l'incisione. Altrimenti quasi tutti gli altri gruppi erano positivi. Particolarmente stimolante (benché non in modo sorprendente) è stata una quartet performance con tre sax soprano (Lacy, Parker, Coxill) completati da un soprano (Braxton). La fluidità delle loro spontanee giravolte e volute ha

Leo Smith con Altena e Lacy



Si esibisce il Funny Group (Coxhill, Altena, Beresford, Bennink)



Un quartetto di antiche: Lacy Braxton, Coxhill, Parker



immediatamente reso tutti gli altri combos di soli sassofoni (Surman - Osborne - Skidmore, Krein Saxophone Quartet, Super-sax etc.) di colpo ridondanti. Tuttavia quasi ogni combinazione con Lacy avveniva sul territorio di Lacy, di questo non c'era dubbio. Era stupefacente il grado di autorevolezza di cui l'uomo disponeva. Era come se dicesse « okay, questo è quello che so fare, cosa sapete farne voi? » Come se avesse già dato tanto da non dovere neppure pensare di spostare l'accento su qualcos'altro. Questa posizione così netta traeva qualità affascinanti dagli altri musicisti. Non avevo mai sentito Evan Parker suonare tanta melodia, tanta tonalità. Anche il capriccioso Han Bennink veniva tenuto fermamente sotto controllo dalla disciplina della musica ingannevolmente semplice di Steve. L'effetto del fermo dominio di Lacy tuttavia non è sempre stato benefico.

Un trio potenzialmente stimolante di Braxton, Smith e Lacy si rivelava sotto banale, suonando solo gli arpeggi che sono la caratteristica distintiva di Lacy.

Ci sono voluti almeno un paio di giorni a Leo Smith per sentirsi a suo agio nell'ensemble? Si parla con facilità di new music, free jazz o che altro, ma esso possiede ancora marcate caratteristiche regionali e, per un po', è stato necessario che Braxton fosse anche presente in combinazioni in cui compariva Smith, in modo che si potesse provvedere un legame tra i diversi modus operandi. Smith in principio considerava i suoi colleghi come semplici fornitori di un background su cui lui, celebrata star AACM, poteva porgere i suoi pungenti, vigorosi, drammatici assolo. Ma alla fine della settimana si era adeguato più pienamente al modo europeo di intendere l'improvvisazione collettiva di gruppo e il suo lavoro con Bailey e Parker si dimostrerà indubbiamente uno dei punti più alti dell'album triplo che la Incus si propone di compilare dai concerti registrati.

E questo è lo scopo della Company, almeno in parte trovare modi in cui musicisti che utilizzano l'improvvisazione libera possano comunicare. E se Braxton e Smith tornano negli States e cominciano a passar parola sui fantastici musicisti che ci sono da questa parte dell'Atlantico... be', la musica può solo trarne beneficio. Chissà, magari Tristan Honsinger potrebbe anche avere un contratto per incidere con la Arista Records (!).

Steve Lake

Lacy e Bailey all'ora del tè





Le amuche di Moers

Si chiamava « new festival of jazz » ed in effetti l'aria fresca del « nuovo » si è respirata profondamente. Con un programma all'insegna della new music americana ed europea, il ritrovo è stato tutt'altro che elitario: un pubblico vasto, certo non omogeneamente critico, spesso presente passivamente, ma spinto a sentirsi partecipe della gestione e della riuscita di un festival esemplare per organizzazione e coerenza delle scelte musicali (merito, questo, non casualmente alla base della serenità entro cui il festival si è svolto).

A parte qualche assenza (soprattutto europei), si può senz'altro dire che questo festival ha storicamente segnato il punto della musica creativa degli ultimi anni evidenziando terreni comuni ed autonomie di linguaggio tra musica nera e musica europea, tra musicista e musicista.

La « pool position » (per la defezione di Breuker) l'ha avuta il gruppo di Oliver Lake, uno dei più attesi alla prova, che ha mostrato due facce contraddittorie. La prima quella fornita da uno « Zaki » esplosivo ma ragionato, con sonorità dure ma pulite, aperte e chiuse dalla estrema tonalità del tema; la seconda fatta di frasi-situazioni brevi molto fluide, di inserimenti progressivi dei musicisti, di duo incrociati (bellissimo quello Hopkins-Lake) giocata sulla discontinuità del materiale sonoro e sul movimento. Oltre ai bravissimi Jackson e Maddox un discorso a parte merita Fred Hopkins, un bassista di levatura tecnica eccezionale e fonte inesauribile di creatività. Se con Lake aveva offerto molto di sé facendo cose incredibili, con Air (la formazione di Thredgill) ha dato tutto salvando quasi da solo una prestazione tutto sommato sfuocata, musicalmente poco ricca con un Threadgill quasi esclusivamente impegnato nella esposizione dei temi, poco stimolante e senz'altro lontano dal bellissimo « Air song ».

Dai Chicagoans sono ovviamente ancora venute cose bellissime e la loro presenza massiccia è stata vitale per il festival. Braxton era presente con il suo nuovo quintetto su cui torneremo più dettagliatamente dopo il festival di Milano. Vogliamo però almeno dire che, ancora una volta, Braxton ha rappresentato il livello di maturità più alto della musica creativa, dove il rapporto improvvisazione-composizione, passato-presente, si realizzino in una struttura musicale molto ricca e in continuo evolversi. Chicago a Moers ha però voluto dire anche Art Ensemble, duo Bowie-Moye, duo

Abrams-Favours, Leo Smith, George Lewis, e il trio Braxton-Jarman-Mitchell. Passiamoli in rassegna.

Il contesto in cui bisogna calarsi per capire il messaggio dell'Art Ensemble, è una concezione del mondo, della musica come rappresentazione totale e non come momento culturale separato, che non ha riscontro in nessun europeo e che unifica in un atto unico, lavoro, divertimento, gioia, dramma, rabbia; liricità, ricerca, creando uno spettacolo cui è difficile avvicinarsi con i soli parametri della critica musicale.

Elementi questi presenti sia nel duo Abrams-Favours, che in quello Bowie-Moye, entrambi

all'insegna della naturalezza di un dialogo sempre teso a creare situazioni diverse, molto caricate ritmicamente e sviluppate intorno alle invenzioni di Bowie, alla classe e alla scioltezza di Moye, alle idee e al senso del ritmo di Favours (altro che bassista solo divertente!!), al lirismo e al « new swing » di un Abrams troppo spesso relegato ad un ruolo puramente ideologico dalla critica.

E poi l'Art Ensemble, in una dimensione molto collettiva fatta di frasi swingate, di giochi di intreccio dei fiati culminati in una splendida versione del Chant di Mitchell in cui l'iterazione svolta da tutti progressivamente crea una situazione di

impatto sonoro notevole. Splendido anche il brano costruito con strumenti giocattolo a fiato in cui tutto è ammesso, anche le inversioni dei ruoli (Jarman e Mitchell alla tromba; Bowie al sax).

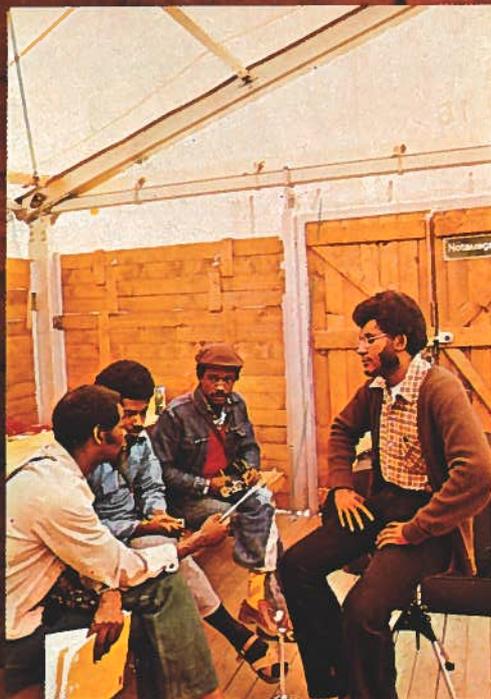
Poco, purtroppo, hanno suonato Braxton, Jarman e Mitchell, in un set in cui improvvisazione e composizione si sono intrecciate dando vita a combinazioni sonore molto varie nelle quali si sono immerse la geometria di Braxton, il fraseggio spezzato di Mitchell e la durezza di Jarman e in cui il filo conduttore sembrava essere la alternanza degli strumenti.

Per finire con il clan di Chicago due splendidi solo. Uno,

inatteso, di Leo Smith, l'altro di Lewis. Il primo si è svolto in condizioni non favorevoli, davanti ad un pubblico stanco e stupidamente provocatorio nei confronti di un musicista straordinario che, certo, richiede una attenzione notevole ricompensata dalla fruizione di un messaggio fortemente significativo. Un musicista che svolge il suo discorso in maniera molto critica, esponendo un fraseggio fatto di frasi fluide e di pause di riflessione, e che affronta a fondo la tematica dello sviluppo dei livelli di espressività individuale.

Il secondo solo è stato quello di Lewis, fatto di composizione e improvvisazione, di trovate-spettacolo sorrette da una coro-

Leanne Kay



Informa



scenza dello strumento nella quale assimila il passato del jazz e sfrutta le enormi potenzialità del trombone nell'ambito della musica creativa.

Potenzialità espresse anche dall'interessantissimo solo di Radu Malfatti, dal Trombone workshop e dai duo di Christmann e di Rutherford. Il trombone workshop (Lewis, Rutherford, Christmann e Mangelsdorff) è stata una delle cose più belle del festival e ha rappresentato quasi una rivolta di uno strumento emarginato da troppo tempo. Il set era in gran parte composto, ma di una composizione non vincolante, capace non solo di lasciare spazio alla creatività dei singoli, ma di sti-

molarla. Musica fatta di frasi brevi, contrasti, unisoni, di richiami lanciati dai musicisti, fortemente mossi, piena di gags sonore e visive. Con i duo Christmann-Schonenberg e Rutherford-Guy si è avuta la conferma che lo strumento da cui in Europa arriva il maggior contributo alla musica creativa è il trombone. Due prove molto diverse; più strutturata, drammatica e dialogata la prima, più continua e dirompente la seconda in cui, però, la assenza di punti di riferimento interni al linguaggio musicale rende difficile la possibilità di uno sviluppo e di una evoluzione. Rischio questo che molta della musica europea sta correndo.

La cosa più bella in assoluto è stata, forse, il quartetto new-yorkese dei sassofoni. Quattro diverse linee musicali si sono incontrate su un terreno molto fertile che ha permesso il libero sviluppo delle tematiche individuali, offrendo livelli compositivi ed improvvisativi notevoli. Attacchi violenti, brani dolcissimi, frasi contrastate, elementi di partitura, solo, hanno costituito l'ossatura di una esibizione libratissima. Certo i quattro non hanno ancora raggiunto un fraseggio compiuto e un controllo maturo sul materiale sonoro, ma questo sembra far prevedere che una loro evoluzione si accompagnerà ad una ancora più intensa produzione creativa.

Bravissimi tutti: un Luke in crescente maturazione, un Hemphill pulito e originale, un Murray che sembra rappresentare il nuovo tra i sax tenori, ed un Bluiett il cui peso si è fatto soprattutto sentire nelle parti composte, nell'aver sfruttato a pieno le sonorità del suo baritono. E poi ancora il trio di percussioni Mc Call, Altschull e Schonenberg, il gruppo di Lovens e Lytton, il trio tayloriano del giapponese Yamashita, Charles Tyler, Friedman, il gruppo di Dudek.

Per finire bisogna ricordare il grosso successo che il festival ha tributato ai musicisti italiani del quartetto di Mazzon.

Giuseppe Minoni

Henry Threadgill



ion

poster
5,- dm



Milano

Quando, dopo pochi suoni di sogno, la gente del Lirico ha tributato ad Antony Braxton la prima di tantissime ovazioni, mi si sono accavallate dentro ondate di sensazioni belle. La soddisfazione per una scommessa stravinta, per la sostanziale riuscita di una manifestazione come questa di Milano che, prima in Italia, si è mossa sull'ipotesi di una musica tutta viva.

Un pizzico di (giustificabile) tracotanza per la totale bancarotta delle congetture di parte conservatrice. L'emozione di vedere ancora una volta il più grande musicista vivente, e di vedere la sua utopia socializzarsi, colorare l'aria, percorrere tante menti e tanti corpi. E la gioia profonda di scoprire in tutto questo un senso al modo in cui da tempo andiamo proponendo su GONG la musica creativa (e per il quale Braxton stesso ci gratifica con considerazione fin eccessiva).

Stanchissimo, innervosito da sciami di petulanti, angustiato da problemi di amplificazione (gli riusciva di sentire soltanto il piano), Braxton ha ugualmente incantato. Qualcosa è cambiato, nella sua musica: c'è più serenità, più gioia, più maturità interna. La sintesi (Braxton è una sintesi vivente e dinamica) si è ancor più approfondita. Il movimento della musica e il ritmo interno dell'uomo sembrano coincidere ancora più organicamente. L'equilibrio fra consapevolezza ed emozioni, note scritte e improvvisazione, continuità e rottura nei confronti della tradizione, non smette mai di muoversi lungo la spirale dell'invenzione come modo d'essere. E', come sempre, musica di sorprese e di movimento, ma più di sempre Braxton la concepisce con naturalezza, ne affina le ipotesi strutturali, la abbellisce in ogni sfumatura. Così, impressiona ancora più a fondo il gioco degli unisoni con quel prodigio che è George Lewis, dove all'unità del percorso musicale fa splendidamente riscontro la diversità dei timbri, delle angolazioni, delle sonorità. Braxton ama moltissimo mettere in scena gli estremi: il suono dolce del soprano si combina con quello grave del basso tuba, e analogamente l'alto si intreccia con il trombone; il che dà alla musica quella originalissima qualità sospesa, fatta di slanci e spostamenti continui. Nell'occasione Braxton si è concentrato appunto su alto e soprano, e ne ha estratto le mirabili consuete con un solo da storia della musica e della vita, e sguardi di dolcezza parossistica. Il quintetto di questo giro europeo va forse meno sul sicuro che non la

formazione con Holland e Altschul («suonavamo insieme da molti anni — spiega Braxton — e io se non cambio sempre muoio») ma è assai ben assortito. Ci sono problemi di affiatamento, cioè, ma c'è anche un significato simbolico quantomai suggestivo: in esso sono infatti presenti contemporaneamente le tre ondate dell'utopia AACM, con il vecchio santone Abrams, Braxton in mezzo (trentadue anni il quattro giugno), e il fiore freschissimo di George Lewis. Muhal Richard Abrams è sembrato talvolta un po' appartato nell'ipotesi del collettivo braxtoniano, e comunque è pianista vibrante come nessun altro, e ogni sua nota, ogni tocco sulla tastiera, sono necessari, fortemente sentiti. Lewis ha sbalordito ancora una volta, con la sua vitalità scatenata, la rapidità abbagliante del fraseggio, l'intelligenza micidiale, la sensibilità raffinatissima. Mai sentito, sinceramente, un trombonista così geniale. Con loro, Charles Bobo Shaw ha annegato qualche disagio dentro a un mare di fantasia superba, straordinaria sui piatti, e Marc Helias si è dimostrato contrabbassista ancora acerbo ma ricco di virtù. Dato al linguaggio di emozioni di Braxton lo spazio minimo indispensabile, diciamo subito di Steve Lacy, che ha chiuso il festival con un set di raro splendore. Lacy ha spalancato il libro delle fiabe e ne ha raccontate storie affascinanti, con la voce caldissima del suo soprano. E Kent Carter e Andrea Centazzo, suoi compagni di avventura in un trio ormai equilibratissimo, ne hanno assecondato la voglia di magie come meglio non avrebbero potuto.

Schlippenbach e Parker



Abrams e Braxton

Milano

to, sciorinando estrema pulizia e piccoli, misuratissimi, preziosismi. Ancora una volta, Lacy ha stupito per la straordinaria capacità di esser sempre uguale a se stesso e sempre diverso da se stesso: riproponendo cioè nitidamente i motivi peculiari della sua poetica e svelandone ogni volta aspetti inconsueti. Se dunque alla sua musica fatta di incantesimi ci ha abituato da sempre, mai come a Milano l'ho sentita scorrere tranquilla, distensiva, serena, anche se fin troppo contenuta nelle proiezioni solistiche. Sulla sponda opposta del grande fiume creativo si è situato invece il quartetto di Alexander Schlippenbach, Peter Kowald, Paul Lovens ed Evan Parker. Con loro, la scena radicale europea ha sfoderato il suo volto più arcigno, piegando bruscamente dalla parte del rigore assoluto. Eseguita con notevole perizia, calibratissima nell'impianto, la musica del gruppo di Schlippenbach prende nella ricerca sonora ma tradisce limiti e incertezze della propria problematica nella poetica del linguaggio. E' musica nella quale è difficile trovare emozioni ed è impossibile trovare gioia.

A Milano, poi, il gruppo ha sofferto le prolungate pause di un Evan Parker i cui fiati costituiscono l'unica forza capace di scuotere l'atmosfera: talché quando Parker si è lanciato in una dimensione più aperta, con uno strepitoso solo al soprano, tutto il gruppo ha chiuso il proprio set in evidente crescendo.

Intorno ai tre gruppi italiani si è malauguratamente scatenato un clima insopportabile di polemiche, rivalità, melodrammi da corridoio, fra gli « addetti ai lavori ». Personalmente mi sembrano proprio pochi i musicisti italiani esclusi dei quali ho sentito la mancanza, anche se quelli presenti hanno magari scordato dietro le quinte qualcosa delle proprie virtù espressive. L'Organico di Musica Creativa e Improvvisata (con Renato Geremia mirabile al violino, eccellente ai sassofoni, piuttosto scialbo al flauto e al piano) suona ormai a memoria, con omogeneità ed intelligenza estreme. Il trio inedito Schiano-Mazzon-Tommaso ha alternato trovate gustose a una certa discontinuità e lungaggine: da risentire con più tranquillità. Infine, reduce dai trionfi di Moers, il quartetto di Guido Mazzon ha disteso le molte luci e i problemi sofferti di un equilibrio interno sempre teso, nel quale le personalità contrastanti di Mazzon, Geremia, Bellatalla e Rusconi trovano diversi stimoli ma anche incomprensioni.

A questa coerenza di scelte

musicali, la gente, che pure a Milano è spesso schizofrenica e scorbutica, ha risposto con disponibilità e maturità. Chi aveva preventivato il massacro (« il pubblico è immaturo, la musica troppo difficile ») è seccamente smentito. Mi sembra anzi che a Milano l'utopia della musica creativa come esperienza di massa abbia mosso primi, decisivi, passi. Proprio perché in prospettiva le potenzialità mi sembrano immense e tutte da scoprire, non manca comunque qualche rimpianto. La consulta musicale del comune ha gestito secondo criteri corretti e importantissimi (scelte di programma, totale esclusione degli impresari privati, prezzi popolari), ma ha mancato proprio nel comunicare in maniera stimolante il senso di questa pratica: proprio perché cioè questo non è stato un festival come gli altri, i modi di relazione con la gente avrebbero dovuto esser diversi, più disinvolti. Invece macchinosità, inciampi burocratici, nonché il sabotaggio di certe mafie della cultura di regime, han finito per pesare non poco. (Così, ad esempio, l'impressionante affluenza della gente al concerto di Braxton non ha trovato riscontro le altre due serate per l'inaudita assenza di un abbonamento). Emendato da queste lacune, il meeting di Milano segna comunque un punto di non-ritorno: recedere dai suoi presupposti sarebbe veramente sciagurato. La richiesta profonda che da questi tre giorni emerge è quella di musica creativa: perché chi ha assaggiato l'emozione dei suoni di Anthony Braxton sa bene ora che farne a meno è impossibile.

Franco Bolelli

Renato Geremia



Schiano e Mazzon

Sgorgata a Milano, la corrente fresca dei meeting creativi riaffiora a Lovere neanche una settimana dopo, e sempre più la distruzione del vecchio diventa costruzione del nuovo. E fa tanto più piacere, in quanto Lovere Jazz ha rischiato, per di più in un contesto decentrato, l'avventura di un'impostazione aperta, giocando a viso scoperto la sfida ai pregiudizi conservatori annidati un po' dovunque. E che già si progetti di spostare ancora in avanti problematiche e modi della manifestazione, scrollandone via limiti e incongruenze, spiega di per sé quanto limpidi traspiano, dallo spiraglio di questi tre giorni, gli orizzonti della possibilità. Dove Lovere Jazz ha smarrito lucidità è stato nel dilatare la propria elasticità fino a congestionare il palco, sovraccaricando il programma fino alla nausea. Ma se di altri festival il gigantismo rappresentava l'essenza stessa, qui la relativa omogeneità delle scelte ha contenuto i danni. Anche perché, accanto a qualche incontro malaugurato, sono venute sorprese succose. Innanzitutto la session improvvisata lì per lì da Radu Malfatti, Misha Mengelberg, Han Bennink, Eugenio Colombo, Guido Mazzon e Mario Schiano; zeppa di gags, tirata via in un clima rilassato e stimolante al massimo, folgorata da un Malfatti inesauribile nella sua fantasia matta. Poi la doppia, magnetica, apparizione di Julius Hemphill. Di incredibile tristezza quella della notte, con questo carismatico fiatista a dipanare la propria introspezione sofferta davanti a nemmeno un centinaio di persone, sopravvissute a dieci massacranti ore di suoni. Qui l'audiodramma *Roi Boye and the Gotham Minstrels*, condotto intrecciando la propria solitaria presenza in scena con gli echi di tapes predisposti, ha visto Hemphill scavar dentro se stesso fra ragione e inconscio, con viscere blues e sconcertanti reminiscenze schoenbergiane. Il pomeriggio successivo Hemphill ha improvvisato su alto e flauto una musica nervosa e vibrante, che prende profondamente per la carica di concentrazione che la percorre. Sull'estremo opposto delle possibilità sonore e spettacolari si muovono invece Han Bennink, Peter Brotzmann e Misha Mengelberg, che hanno imbastito due concerti assai diversi fra loro. La prima sera un Mengelberg languido ha un po' spiazzato l'aggressività di Brotzmann; l'indomani il gruppo è decollato nella sua dimensione più sconvolgente, con Bennink a intrufolarsi ovunque con la sua lucida, inarrivabile, follia, con il candore anarchico di Mengel-

lovere77

jazz

SABATO 11
JULIUS HEMPHILL (U.S.A.)

10-11-12 giugno

organizzazione biblioteca civica lovere

venerdì 10



vo tes
o trio
schia
a ore
brotzman
ers trio
y vono

over 77 / over 77

jazz jazz

SABATO 11
JULIUS HEMPHILL (U.S.A.)

10.11.12

organizzazione biblioteca civica lovere
venerdì ore 20
sabato ore 16
b. tommaso - mengelberg - bennink do
collettivo di bergamo - g. lo ziggurat - duo
informazioni 035-96056

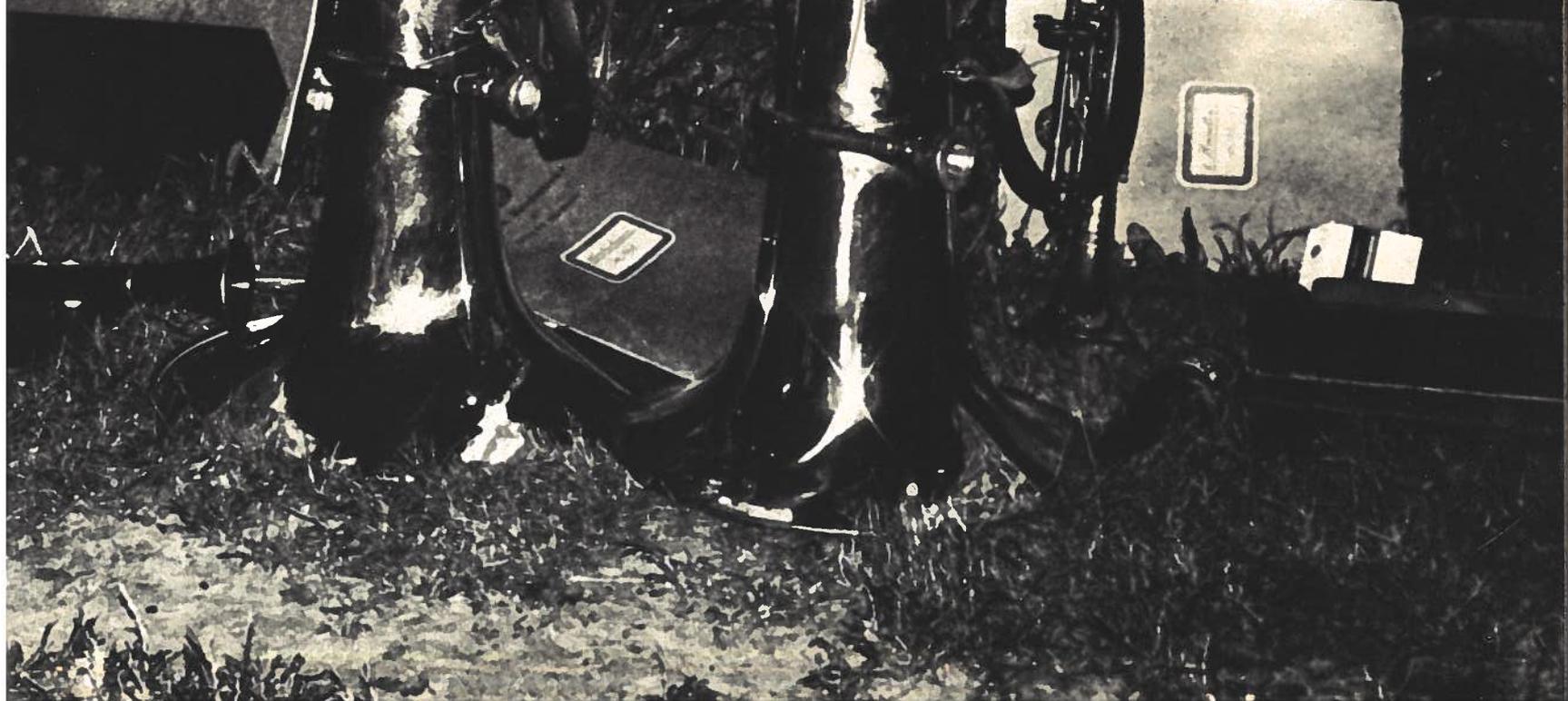
SABATO 11
JULIUS HEMPHILL (U.S.A.)

organizzazione bibliot
venerdì ore 20
sabato
collettivo di
informazioni

12 giugno

ave - collettivo tes
and - di staso trio
est - trio m. schia
me; ica ore
o L. sin - brötzman
abb. 2 1000

ASSA 97



Love

berg e la ferocia agghiacciante di Brotzmann. Splendido, benché disturbato da guasti di amplificazione, anche il set di Radu Malfatti, Tristan Honsinger, Roberto Bellatalla e Filippo Monico, la cui squisita intesa umana fluisce con estrema naturalezza in una musica ispirata dalle illuminazioni del trombonista e del violoncellista e interpretata con immaginazione sempre più matura da Bellatalla e Monico.

Del Testaccio mi piacerebbe scrivere senza economie (ma ci ritorneremo spesso e più a fondo) perché è meravigliosa la sua dinamica fra socializzazione dell'espressività, esplorazione delle forme, profondità ed originalità del linguaggio. E se anche l'area del concerto sta troppo stretta a questo modo di vivere la musica, l'orchestra del Testaccio ha ugualmente denotato bellissima freschezza, il quartetto di fiati (Colombo, Raja, Mancini, Mariani) ha impressionato per l'intelligenza del progetto, l'equilibrio strutturale e le qualità strumentistiche, e infine Martin Joseph ha steso un piano solo di suggestiva maturità. Di Sam Rivers, cui il pubblico ha rivolto accoglienza caldissima, non ho ancora detto soltanto perché in fondo rappresentava l'elemento più sicuro e prevedibile del meeting di Love. E forse l'ombra che può velare Rivers può essere proprio quella della consuetudine: perché del tutto consueta è la sua carica trascinate, consueta la voce incantevole sul tenore, ma troppo consueta rischia di diventare la formula che Rivers adotta, e che comincia a tradire i segni dell'usura. Sia chiaro, comunque, che Rivers lo si ascolterebbe tutti i giorni, anche per la presenza fantasiosa di Dave Holland e per quella propulsiva di Bobby Battle, che pare un po' un Beaver Harris meno smalzato. Per il resto, a volo radente, al connubio fra Guido Mazzon e la banda municipale di Castro (hollywood e il neorealismo) è forse mancato un pizzico di follia; Test, gruppo di giovanissimi battezzato da Mario Schiano, è scivolato in qualche luogo comune ma possiede virtù non da poco; Piero Bassini insiste ad affogare una tecnica pregevole in un progetto di scarsa originalità; Corrado Nofri ha animato un set vivace; la Treves Blues Band ha macinato tonnellate di sana energia; il resto è da rivedere (o no?). Non una proposta di programma tutta organica, in sintesi, ma manciate colme di stimoli. Non un meeting impeccabile, ma tante, tante, potenzialità aperte.

Franco Bolelli

Julius Hemphill



Misha Mengelberg



Brotzmann tra la folla

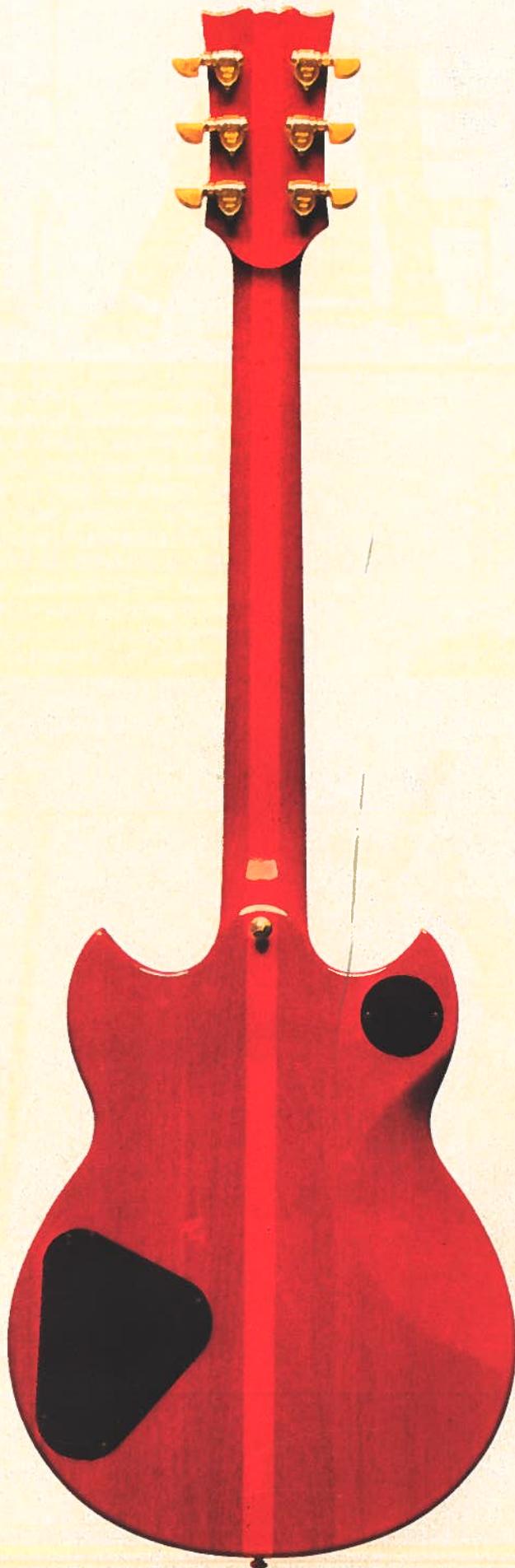


Sul ruolo dei chitarristi pop suono o son gesto?

Ogni interpretazione, immediata mediata interdisciplinare che sia, ogni storia racconta la sua parzialità ovvero la sua impossibilità a non essere di parte, a non parlare la struttura mentale ed emotiva del gruppo o del mondo che la racconta. Un regista televisivo che durante una diretta sceglie e trasmette una inquadratura, un punto di vista tra i tanti che ha di fronte in sala di regia, quel regista racconta il fatto. Oppure... «dur' scontri con la polizia uno studente RIMANE UCCISO», ancora... chi può negare che un giovane schiacciato da una camionetta muoia per arresto cardio circolatorio? Anche la traduzione equilibrata e tecnica di un linguaggio come quello musicale o dei suoi strumenti è parziale, almeno quanto la scelta di essere equilibrati, la scelta della lontananza o dell'astrazione che assicurano e scrivono un riassunto. Molte volte e fortunatamente, queste parzialità diventano comportamento «politico» e si chiamano etica. Ricordo per esempio un passo letto tempo fa su una rivista di Jazz che mi ha colpito per la (squallida) correttezza metodologica che sottintende; diceva: «non capire il Jazz per capire l'America, semmai capire l'America per capire il Jazz».

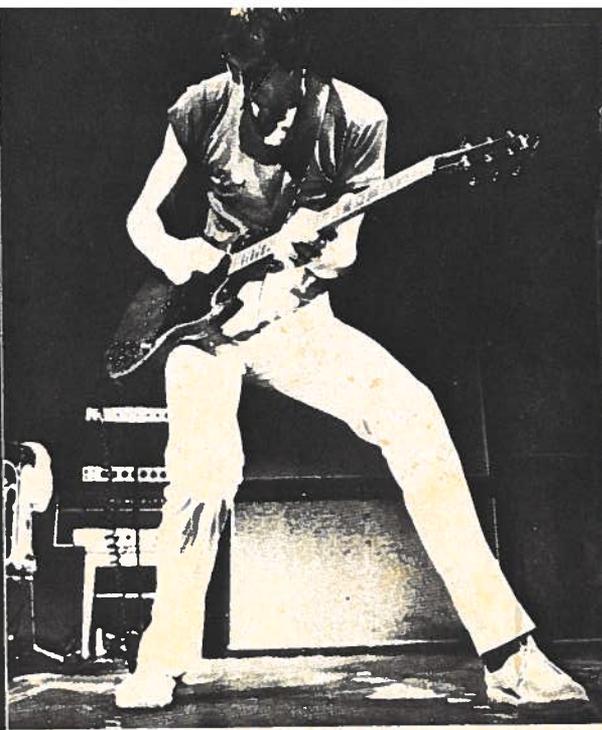
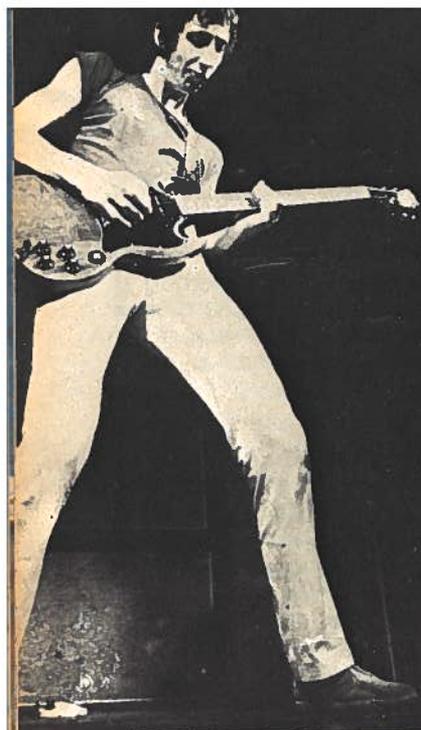
Per America si intendeva naturalmente la qualità e condizione politica e sociale della cultura afroamericana e alla frase era affidato il compito, riuscito, di riassumere in due righe una prospettiva di cultura, un'etica non calata addosso ma realizzata da dentro in anni di attività editoriale passata e futura, una maniera precisa di essere e atteggiarsi di fronte alla musica.

Ora, dopo avere gridato eviva la chiarezza, la mia parzialità non può che segnare la differenza, scrivendola e ascoltandola lungo tutte le zone di incontro con la musica a prescindere ora dal Jazz e dall'America, fissando dunque la contemporaneità di suoni e soggetti.



Lo strumento musicale è l'oggetto che per eccellenza può essere se o tutt'alto da se, perché è sempre tra i suoni e i soggetti. La storia di uno strumento, la guida retrospettiva o no allo sviluppo del suo linguaggio è in se stessa il discorso di chi più o meno pensa lo strumento come immanente ad un solo codice (e viceversa), storia delle norme e delle violazioni, quindi di chi pensa che il corpo attivo dello strumento, quello che fa funzionare la comunicazione, sia solo il musicista se non lo strumento stesso o poco più. Le violazioni e le norme che suonano la storia della cultura musicale giovanile si muovono dentro un sistema intrecciato di codici non orizzontale, non orizzontalizzabile, come per esempio lo è in se stesso il pensiero tecnico delle sostituzioni armoniche negli standard, che un testo di armonia riassume e allaccia alle mani del musicista senza passare per la morte di Charlie Parker. Posso dire: con il blues di Charlie Parker scale precise e brucianti si muovono seguendo veloci spostamenti armonici per quarte, con Jeff Beck, Eric Clapton o Jimi Hendrix i suoni si stagliano su bassi profondi statici e reiterati: Jimi Hendrix ha offeso il blues, la musica in generale, o ha addirittura offeso noi? Non posso pensare alla chitarra elettrica, alla sua fortuna, il suo ruolo, i suoi timbri, se non come effetto materiale ma non certo terminale d' un comportamento «musicante» che vive come trama di relazioni tra macchina e respiro, urlo e scatto che tende la corda, i nervi e la lontananza innaturale ed estetica tra filo di acciaio, pick-up magnetico, altoparlante; l'idea la mano il suono. Come se la figura umana fosse attraversata da tanti raggi X quante sono le convenzioni rituali, gli ammiccamenti, le illusioni...

In particolare, quando c'è una chitarra elettrica nella sua espressione «aura», dura. Rock-blues; da in con su



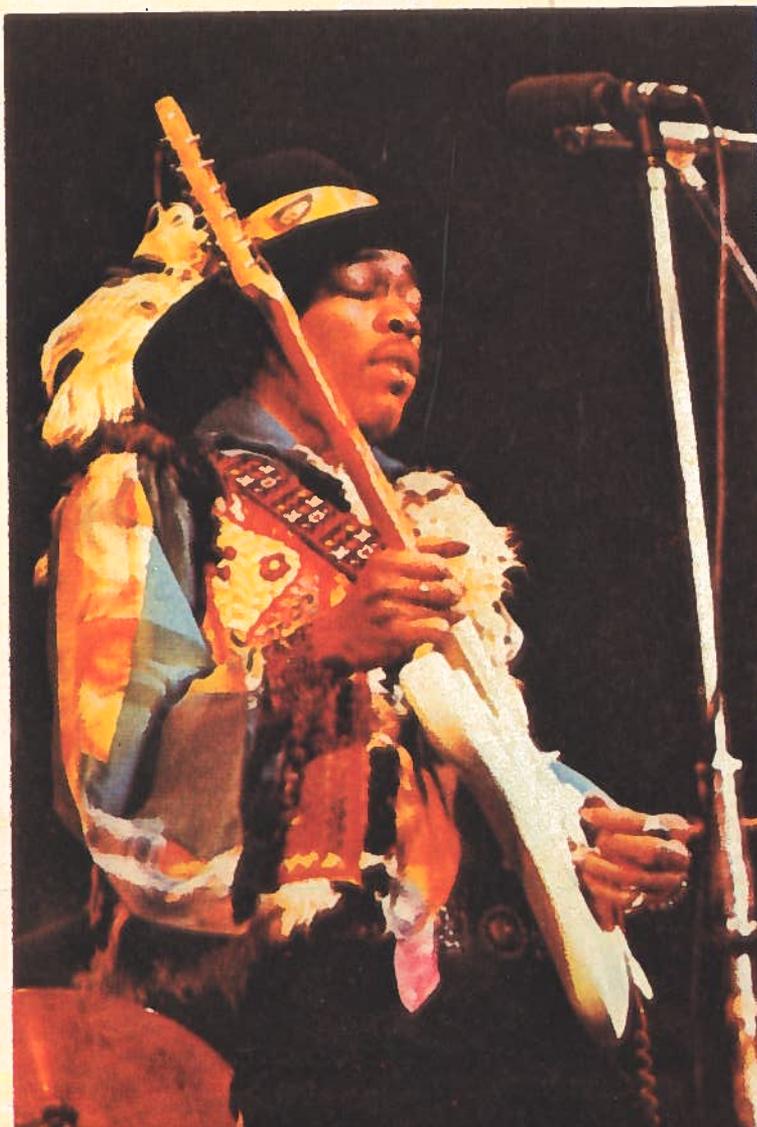
per tra fra... la chitarra elettrica, avverto la scorrencia quasi egemonizzante della relazione suono gesto; da in con su per tra fra... il montaggio di più momenti parziali e innaturali, la cui innaturalità singola è inservibile (off spento) si risolve dopo l'assemblaggio (on-acceso) in favore del soggetto umano, spesso troppo in favore del soggetto sulla scena, quando l'economia da palcoscenico supera in consapevolezza e presenza l'indispensabile disin-canto con cui l'ascolto collettivo deve solcare l'illusione altrettanto indispensabile. Bene o male la discussione sul rapporto suono gesto ha sempre accompagnato la vita della chitarra elettrica, ma mi sono chiesto spesso cosa significassero in realtà espressioni come « non mi piace, la sua presenza scenica serve come mistificazione, imbroglia il pubblico con l'istrionesco, o il volume, o il tecnicismo... ». mi sono chiesto se l'atteggiamento mentale che le muovevano non fosse già chiuso in partenza, come meravigliarsi di avere appena perso una purezza mai esistita e se comunque per comprendere un fenomeno di cui siamo parte attiva fosse sufficiente questa lettura « da... a... », senza chiedersi perché. Perché un musicista per imbrogliare, ottenere un favore, una risposta positiva anche da me, sceglie quel metodo, quell'immagine, quei timbri?

Può sembrare una domanda stupida: senonché le uniche

indicazioni che si conoscono già sono di troppo più stupide: in genere si parla di soddisfazione di generici facili appetiti, di istinti superficiali. E' che il presente di quegli atti immagini e timbri riflette o nasconde (per chi vuole solo giudicare) realtà e climi collettivi... superficiali o appetitosi, istintuali o facili, buoni o cattivi, giudicare non vuol

dire ora conoscere ma essere già di fatto nella linea mentale di chi non si chiede perché. Le risposte sono in noi come campo di possibilità in evoluzione, quindi solo perdendo il presente si può continuare a rivolgere al musicista tutta l'attenzione che chiede (e respira purezza chiarezza onestà).

Il musicista conosciuto alle



masse giovanili ha il fascino illusorio della completezza: improvvisatore, compositore, strumentista, interprete, teorico, tecnico. E' la fortuna mitica ed esasperata della chitarra elettrica: la figura umana e il suono si modellano e rappresentano senza soluzione; il materiale musicale in prima linea è proprio il soggetto che è lì in quel momento per fare e ascoltare musica. Come segnali-eco vicinissimi l'uno all'altro, quasi nello stesso momento, tanto da non avvertire quale per primo fa scattare il meccanismo (come del resto in ogni pratica dell'esecuzione soprattutto improvvisata), amore e guerra a Berkley battono l'aria, crisi, scatti, fluttuazioni, elezioni si decidono svolgendosi a stella filante come se ruotassero su se stessi, lanciandosi nei vuoti dal bacino allo stomaco alla cassa toracica agli occhi, percorsi lunghi come corpi sintetizzati in tocchi ed equilibri minimi e frustranti delle mani: tensioni equilibri tensioni, il corpo collettivo chiede elevazione e già il cervello brucia lo scatto della mano che cambia la « posizione » sulla tastiera, il « cantino » teso fino al limite, il sibilo è improvviso, Jimi Hendrix si slancia in avanti piegandosi completamente sulle ginocchia e curvandosi indietro (il film di *Jimi Hendrix a Berkley*: con il corpo la stessa esplosione dinamica del suono espressa come risposta nell'altra direzione, il senso come differenza, l'impossibilità naturale a seguire » REG-

GERE il guizzo dell'ago elettrico, rapporto quindi di sintesi relativa tra questo e il corpo e non riproduzione fittizia, effettiva rappresentazione grafica e vettoriale del fenomeno come espansione, linee relative di moto contrario intrecciate diagonalmente, lo spazio in mezzo è quello della nostra esperienza che vede tutte e due le prospettive in quel momento, il guizzo e la caduta. Lo spazio tecnico e scenico dove i suoni si presentano rende sempre indistinti il naturale il sorprendente ma questo succede ancora di più quando ad agire è una chitarra elettrica (così anche la flemma indiscussa di Eric Clapton è sorprendente).

Perché? Perché vista in questa prospettiva la chitarra elettrica è lo strumento più a misura d'uomo, lo strumento povero, ed è anche il più antiumano o superumano. Lo spazio operativo di un pianoforte o un organo assorbe funzionalmente la maggior parte dei movimenti e delle intenzioni dello strumentista, produce l'economia della sua individualità, gesti non precisamente funzionali possono essere solo volontariamente evidenti e costruiti in competizione esplicita con la massa fisica ed operativa dello strumento (Emerson che salta sull'organo) oppure di una grottesca rinuncia alla competizione.

La chitarra elettrica lascia completamente libero e funzionante un codice che nel soggetto «giovane» ha la stessa importanza delle armonie e dei ritmi, appunto il comportamento gestuale. Non solo, come questo codice agisce e si lascia agire per reazioni a catena sulla «colonna sonora», così il tutto reagisce come esplosione al cubo su quei gesti minimi e segmentati che fanno suonare e funzionare lo strumento: si riproduce ancora un rapporto di investimento di valore e senso simile a quello che si allaccia tra il suono amplificato elettrico e le funzioni naturali del camminare, saltare, stare fermi, chiudere gli occhi, ingiocchiarsi. L'uomo è sempre se stesso, le sue funzioni sono integre e libere ma ogni gesto tecnico minimo e relativo, un accordo strappato, un potenziometro mosso, la stessa

noncuranza da addetto ai lavori con cui è mosso... trasformano l'ambiente, diventano scelte, informazioni e domande, compongono e dirigono fronti sonori estremamente potenti, producono e spengono saturazioni e l'uomo è sempre se stesso, cammina salta si ferma chiude gli occhi si ingiocchia. Ogni segmento gestuale verticalizza con orgoglio il continuum sonoro, lo rende spazio immediatamente sociale, proiettato pericoloso ingrandito.

Ritchie Blackmore disegna con lucidità un bordo critico e pericolante sulla macchina fredda e pulsiva dei Deep Purple con passi secchi nevroticamente equilibrati sulle punte degli stivali, quasi un ragnoballerina meccanica sapientemente tesa e sgimbescia, le cui linee assimetriche, è importante, non seguono affatto il ritmo dell'esecuzione, sono certo autonome e più lente, così che slittandoci si scontrano e incrociano con le frecce continue della chitarra, con la loro scansione ritmica istericamente regolare e veloce: l'effetto è un improvviso scatto a rallentamento stroboscopico della situazione, scoppio del controllo su quel suono mobile e ambiguamente infilato tra lo squillo puro e la lunghezza della distorsione — Fender Stratocaster.

Altre volte durante un assolo, in pieno «climax», si avvicina di spalle agli amplificatori e indifferente piega una gamba all'indietro alzandola e appoggiandosi all'altezza della cassa superiore: la figura sembra quella di un cane che orina, il gesto è quello estremamente calmo che va a sentire affettivamente un oggetto, assumerne sicurezza innestandosi non funzionalmente una parte del proprio corpo. l'oggetto in questo caso è un muro di tre amplificatori Marshall da 200 watt ciascuno, che sparano a pochi centimetri da lui le sue note. In mezzo a quella tempesta di suoni l'innesco strano ed indifferente porta la dinamica delle relazioni interne a 78 giri, dice altro: un erotismo bambinesco completamente cambiato di segno che vuole avere assolutamente ragione perché segna una relazione di identità tra chi spara ma sem-

bra indifeso, appoggiata ai 110 decibel la flessione chiede istericamente tutta l'attenzione fino a produrla, perché il suo pensiero, la sua lucidità critica rispetto alla funzione della mano porta il gesto al limite dell'informazione, al limite della credibilità, dove non è ancora cominciata ma sta per cominciare l'idea del ruolo scenografico e sceneggiato, la rappresentazione teatrale e a soggetto del Rock decadente, con la fine all'espansione dello strumento, alla sua illusione più «vera». Steve Hackett, il chitarrista è seduto ed esegue, suona guarda e cambia pedaliera e chitarre secondo i timbri che servono al suono collettivo dei Genesis, vicino

a lui a due passi Peter Gabriel è nell'Ellade, è Narciso, o è vestito da volpe e tante altre cose che Hackett non saprà mai se non smetterà di suonare mentre Gabriel canta. La fine dello spazio sociale per il «maraviglioso» ghetto dell'incredibile ma la fine dell'illusione non è realista, giustifica se stessa solo perché sul palco l'incredibile è la cosa più possibile, è l'espansione dello strumento a chiedere l'impossibile, a chiedere che uno strumento collettivo urla per le strade la nota amore guerra di Berkley.

Bruno
Mariani



Fall of America di Allen Ginsberg

poesia d'autostrada



465 anni dopo la scoperta del continente Americano, 4 secoli e mezzo perché si potesse incarnare la più mostruosa allegoria della civiltà occidentale, negli stessi anni di «HOWL», Ginsberg scrisse in un quaderno di annotazioni:

«Io profetizzo la caduta dell'America. Amara, pungente lingua per raccontare». Nel 1972 pubblicò a S. Francisco da Feringhetti per la City Lights Books l'ultimo suo poema: «The Fall of America». Ancora inedito in Europa. Alla profezia, che si realizza nell'ultimo dei grandi viaggi visionari della letteratura americana, dopo W. Blake, H. Melville, W. Whitman, D. H. Thoreau, Ginsberg risponde con una domanda poetica. «Cosa avrei da perdere se l'America cadesse? Il mio corpo? La mia vita? La mia personalità?». Non importa cosa precede il segno interrogativo, quello che segue è la reale profezia: il silenzio, la terra desolata non può più parlare!

da Elegies for Neal Cassady
(Crossing Nation)

Il libro: è la storia di un viaggio reale compiuto nell'America tra gli anni 1965 e 1972. Viaggio quindi che si colloca in un preciso periodo storico della vita americana: la guerra nel Vietnam, le marce pacifiste, la guerriglia dei ghetti metropolitani, gli amici e la vita Beat, la storia della contro-cultura. Un'epopea mitica di un'intera generazione di «non americani», di esuli in patria, che, come tarme nel fasciame di un bastimento, non abbandoneranno mai la nave ormai marcita.

Il viaggio parte dalla costa Californiana e a zig-zag percorre tutti gli States fino a raggiungere New York, l'isola indiana di Manhattan, e riprosegue a ritroso fino a trovare la via dell'illu-

minazione finale. I fatti vengono fissati nella memoria attraverso un registratore o scritti a mano seguendo il flusso di una percezione vorticosa d'immagini riprese da camion, automobili, aeroplani.

Attraverso un diario, dei frammenti sparsi, flash, visioni, corse nella memoria simili al fiume agitato di Kerouac, il frammento di realtà esplose. Le visioni vorticose ed elettriche assomigliano ad un pentolone riempito di pus in ebollizione, di materia infetta, che cola nelle vene più profonde dell'America. In queste fessure verticali, la storia del viaggio trapassa i confini geografici generalizzandosi. Il vecchio oceano percorso dalla baleniera Pequod in cerca di Moby Dick, si trasforma in una compatta stratificazione geologica, che ricopre, allegoricamente, fumosa e cadaverica, la caduta dell'impero d'occidente. Su questo mare pietrificato si estendono le nere venature d'asfalto, dentro le quali si muovono i meccanici e luminosi parassiti. Questa sembrerebbe l'unica vita possibile! La voce di Ginsberg segna il lamento dei pochi superstiti che su queste strade inseguono i compagni rimasti.

La scelta delle poesie è stata fatta cercando di dare nei limiti dello spazio concesso, lo spettro più ampio possibile dei temi dominanti nel libro. Le poesie sono 62, con un'introduzione dedicata a Walt Whitman e seguono un ordine cronologico di 6 anni che non abbiamo rispettato preferendo invece spaziare tra le idee che le percorrono.

Marco
Casiraghi

Clivio
Del Bosco

Litania del profitto di guerra

A Ezra Pound

Questi sono i nomi delle compagnie che hanno fatto danaro in questa guerra
millenovecentosessantotto Annodomini quattromila ottanta Ebraico
Queste sono le Corporazioni che hanno approfittato del commercio di fosforo ustionante o granate spezzate in migliaia di schegge laceranti ed ecco la lista dei miliardi guadagnati da ciascun consorzio per manifattura ed ecco numerati i guadagni, stracolmando schedati un decennio, (messi in ordine, qui nominati i Padri in carica in queste industrie, telefoni dirigendo le finanze, nomi di direttori, creatori di destini, e i nomi degli azionisti di questi Aggregati destinati, ed ecco i nomi dei loro ambasciatori al Capitale, rappresentativi alla legislatura, quelli che bevono seduti negli atri degli alberghi per persuadere, e elencati a parte, quelli che impasticcano Anfetamine coll'esercito fanno pettegolezzi, litigano, e persuadono, suggerendo politica nominando il linguaggio proponendo la strategia, (questo il compenso come ambasciatori al Pentagono, consulenti all'esercito, pagati dalle loro industrie: e questi sono i nomi dei generali & capitani militari che ora quindi lavorano per i fabbricanti di merci belliche; e sopra questi, elencati, i nomi delle banche, associazioni società finanziarie che controllano queste industrie: e questi sono i nomi dei giornali proprietà di queste banche e questi sono i nomi delle aereostazioni proprietà di queste società e questo è il numero delle migliaia di cittadini impiegati in queste aziende nominate; e l'inizio di questa resa dei conti è nel 1958 la fine al 1968, che questa statistica sia contenuta in una mente ordinata, coerente & decisa, e la prima formulazione di questa litania iniziata il primo giorno di (Dicembre 1967 promuove questo poema di questi Stati.

Polveron nero su Avenue D

Foschia bianca sopra le torri di Manhattan
verde mezza estate la pinguedine degli Amenti
circondando la Paludosa Hoboken
immondezze
Vento sopra le reti merlettate
di Pulaski Skyway
Camion schiacciano le strade di Bayonne,
motori di ferro ruggiscono
Il fetore si alza sopra la fabbrica Hydri Pruf
Gru sollevano sopra la terra spaccata
Nubi Cerebrali bollono fuori dagli'inceneritori di tolle
Newark siede in un gas grigio
il caldo di luglio scintilla sugli aerei
Gomme di rimorchi sibilano verso foreste di ciminiere
Piloni d'alta tensione danzano nel Triangolo di Ferro,
Cisterne calcinano nell'uniformità.
I vecchi scandali dei depositi Soybean
eccheggiano attraverso le onde di lunghezza,
la macchina della famigliuola sobbalza sull'asfalto alla volta di
Bright Mexico

10 luglio 1968



Grant Park: 28 agosto 1968

Aria verde, bambini seduti sotto gli alberi assieme ai vecchi,
corpi nudi, occhi aperti a occhi sotto il muro dell'Hotel,
la cerchia dei corpi Marrone-vestiti armati
ma silenziosi a riposo appoggiati sui loro fucili.

Suono stridente di microfoni, il rombo d'elicottero.
Una corrente nel ventre, marce future
e detective nudi nel letto.
Dove? Sul pianeta, non Chicago,
nella tarda luce solare.

Miserabile picnic, Stato di Polizia o Giardino dell'Eden?
Nel palazzo murato contro il cielo
maghi scambiano immagini, il voto Danaro
e strette di mano.

Gas lacrimogeni sospinti in alto al Vice
Presidente nudo del bagno
- nudo sulla tazza cagando piangendo?
Chi vuol essere Presidente del
Giardino dell'Eden?

Baciare il culo

Baciare il Culo è la Parte della Pace
L'America dovrà Baciare il Culo di Madre Terra
I Bianchi debbono Baciare il Culo dei Neri, per Pace & Piacere,
L'Unica Via alla Pace, Baciare il Culo.

Houston, Texas
24 aprile 1968



Per favore maestro

Per favore maestro posso toccare la tua guancia
Per favore maestro posso inginocchiarmi ai tuoi piedi
Per favore maestro posso slacciare i tuoi pantaloni blu
Per favore maestro posso fissare il tuo ventre di ciuffi dorati
Per favore maestro posso lentamente tirare giù le tue mutande
Per favore maestro posso avere le tue nude cosce davanti ai miei occhi
Per favore maestro posso spogliarmi sotto la tua cattedra
Per favore maestro posso baciare le tue caviglie e l'anima
Per favore maestro posso toccare con le labbra il muscolo duro della
(tua coscia glabra

Per favore maestro posso posare il mio orecchio pressato al tuo
(stomaco

per favore maestro posso abbracciare il tuo culo bianco
Per favore maestro posso leccare il tuo inguine arricciato dalla bionda
(e soffice pelliccia

Per favore maestro posso toccare con la lingua il tuo roseo buco del
(culo

Per favore maestro posso passare la mia faccia sulle tue palle,
Per favore maestro, per favore guardami negli occhi,
Per favore maestro ordinami di sdraiarmi sul pavimento,
Per favore maestro dimmi di leccarti la grossa asta
Per favore maestro metti le tue ruvide mani sul mio cranio calvo
Per favore maestro premi la mia bocca contro il tuo cazzo-cuore
Per favore maestro premi la mia faccia nel tuo ventre, spingimi
(lentamente pollici forti

finchè la sua muta durezza riempra la mia gola sino in fondo
finchè io ingoi & gusti il tuo delicato cazzo caldo come carne vena
(di botte per favore

maestro spingi via le mie spalle e fissa il mio occhio, &
fammi piegare sopra il tavolo
per favore maestro afferra le mie cosce e solleva il mio culo alla tua
(vita

per favore maestro la carezza ruvida della tua mano sul collo il tuo
palmo sotto il mio posteriore

per favore maestro sollevami, i piedi sulla cattedra, finchè il mio buco
sente il respiro della saliva e il tocco del pollice
per favore maestro fammi dire per favore maestro chiavami ora
per favore

maestro ingrassa le mie balle e la bocca pelosa con dolce vaselina
per favore maestro accarezza la tua asta con delle creme bianche
per favore maestro strofina con la tua cappella il mio culo
raggrinzito

per favore maestro spingilo dentro lentamente, i tuoi gomiti stretti
intorno al mio petto
le tue braccia passando sotto il mio ventre, tocchi il mio pene
con le tue dita

per favore maestro ficcamelo dentro poco, poco, poco
per favore maestro affonda il tuo languido oggetto in fondo al mio
(sedere

& per favore maestro fai ancheggiare il mio sedere per divorare
(il cazzo tronco

finchè i miei glutei abbraccino le tue palle, la mia schiena piegata,
finchè sia da solo sporgendomi, la tua spada pulsante dentro me
per favore maestro tiralo fuori e lentamente giralo nel sedere
per favore maestro scaglialo di nuovo, e ritirallo fino alla testa
per favore maestro chiavami ancora con tutto te stesso, per favore
chiavami per favore

Maestro conficcalo in fondo finchè mi fa male la morbidezza la
Morbidezza per favore maestro fai godere il mio culo, da corpo al
(centro

& chiavami bene bene come una ragazza,
agganciami teneramente per favore maestro mi prendo a te,
& conficca nel mio ventre lo stesso dolce eccitato-crocifisso
che hai palpato in solitudine a Denver o Brooklyn o col quale hai
(chiavato una vergine nei carlots parigini

per favore maestro guidami il tuo veicolo, corpo di gocce d'amore,
sudore di chiavata
corpo di tenerezza, Dammi più velocemente la tua chiavata cane
per favore maestro fammi lamentare sul tavolo

Fammi lamentare O per favore maestro chiamami proprio così
nel tuo ritmo fremito - tuffo & spingendomi in dietro - rimbalzo & spingi
giù
finchè rilasso il mio buco del culo un cane sul tavolo guaiendo con
il terrore e la delizia d'essere amato
Per favore maestro chiamami un cane, un culo di bestia, un culo
(bagnato)
& chiamami più violentemente, i miei occhi nascosti dalle tue palme
intorno al mio cranio
& tuffa nel fondo la soffice goccia - pesce come in una dura e brutale
(frustata)
& pulsa per cinque secondi sborrandolo il calore del tuo seme
più volte, stipandolo dentro mentre grido il tuo nome
ti amo per favore maestro

May 1968

**Graffiti nel 12esimo gabinetto
dell'aeroporto di Syracuse**

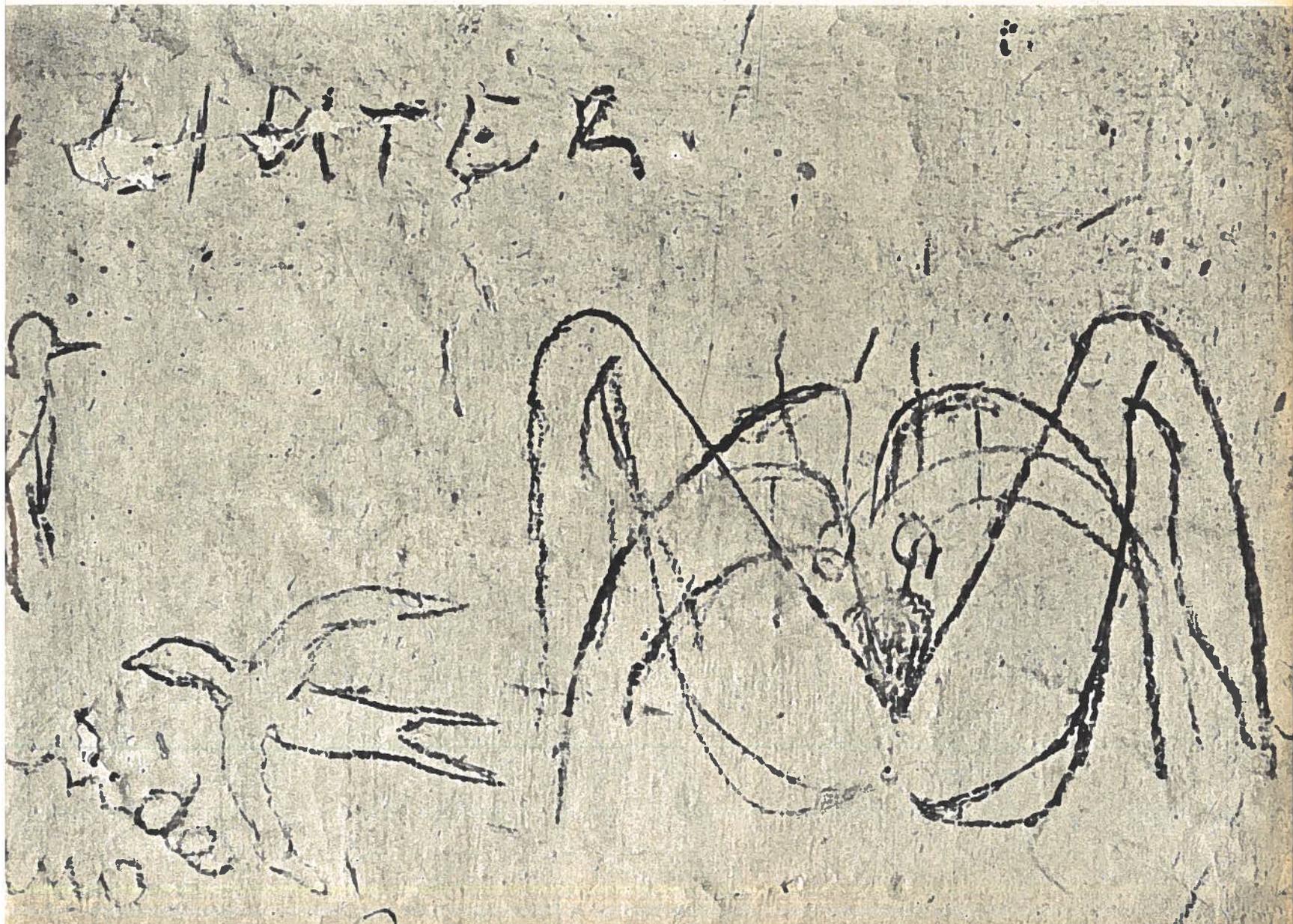
11 novembre 1969

Sono sposato e vorrei chiavare qualcun'altr...
Il mio è diverso (Vattene a Casa) United States Navy 69
Voglio succhiare un grosso cazzo Fissate Appuntamento
Appoggiate la Lotta del Terzo Mondo Contro l'Imperialismo USA
Ho fottuto mamma e beccato lo scolo
Tutto il potere ai Viet Cong!
Siii! Massimo voltaggio nel culo

Forse l'uomo ha bisogno - ma uccidere è solo Collerico burro marrone
20 aprile 1965, Mike Heck & Salena Bennett
Forza stantuffa
Mangia le prugne e sarai un bravo ragazzo.
Vorrei succhiare un grosso cazzo.
Anch'io.
La guerra è un buon affare investite vostro figlio.
Aiuto J.P.
John Wayne bocciato all'allenamento base.
Pat Miller '69 a casa in licenza
Mia moglie succhia tappi.
Segaiolo vive eccome dalle parti dell'Argentina
Pace & Amore Succhiata Schifata
Faccio pompini chi chiamo
Se qualcuno fa una guerra e nessuno viene?
La vita suonerebbe le campane dell'Estasi e sarebbe di nuovo per
(sempre se stessa)

J. Edgar Hoover F.B.I. è un Voyeur.
Ehi Gente, sono tutto flippato un trip O-zzonizzato.
bravo LSD i colori qui dentro sono così belli colori
proprio delicati e le piastrelle sono proprio fuori dal mondo
Se non l'hai provato dovresti proprio farlo perchè è l'unico modo
per mettere la testa a posto smontandola prima LSD per sempre.

CH2CH2N (CH3) 2



digerire dio

Jan Kott (l'autore di « Shake-speare nostro contemporaneo ») è a Milano per presentare « Mangiare Dio ». Chi è Jan Kott? Risponde Giorgio Strehler. « Jan è prima che un uomo di teatro, un poeta ». Un poeta che cavalca splendidamente la tigre (di carta e di carne) archetipica del mito della tragedia greca, facendola evadere dallo zoo dell'erudizione per portarla nella nostra giungla quotidiana: questa l'operazione di « Mangiare Dio ». Però un decennio (tanto ha impiegato Kott a scrivere il suo saggio, edito in Italia dal Formichiere) di divine colazioni ha intossicato questo teatrante mentale, che proclama: « La rivoluzione è perduta. Ma bisogna farla lo stesso ». Il banchetto propiziatorio non gli ha dato la forza dell'avversario inghiottito: la rivoluzione è perduta quando i morti sono nutrimento dei vivi. Così Kott parla di dissacrazione/risacralizzazione del teatro, del mito. La voce di Strehler riempie il Piccolo Teatro: si parla della fine del Prometeo, del tremendo terremoto conclusivo. Intanto sotto il palcoscenico di via Rovello si sente un borbottio; sta passando il piccolo sisma della metropolitana, linea uno (rossa)... No, malgrado Kott, l'Amleto non si può fare. « L'Amleto non si può fare » è il titolo di uno degli spettacoli più belli della stagione. L'autore (possiamo finalmente nominare un autore « nostro contemporaneo ») è Vittorio Franceschi, il regista Francesco Macedonio, gli attori (tutti da citare, perché sono finalmente attori capaci di eccitare lo spettatore senza servirsi degli incensi del mistico Grotowski, conterraneo di Kott) Giorgio Bertan, lo stesso Franceschi, Policarpo Lanzi, Valeria Magli,

Giuseppe Pellicciari, Eleonora Cosmo, Francesco Talotta, Marina Tessari, Claudio Zinelli. Il lavoro viene presentato non casualmente in quello spazio milanese in cui non si fa l'Amleto, ma l'Amleto di Testori: il Salone Pier Lombardo.

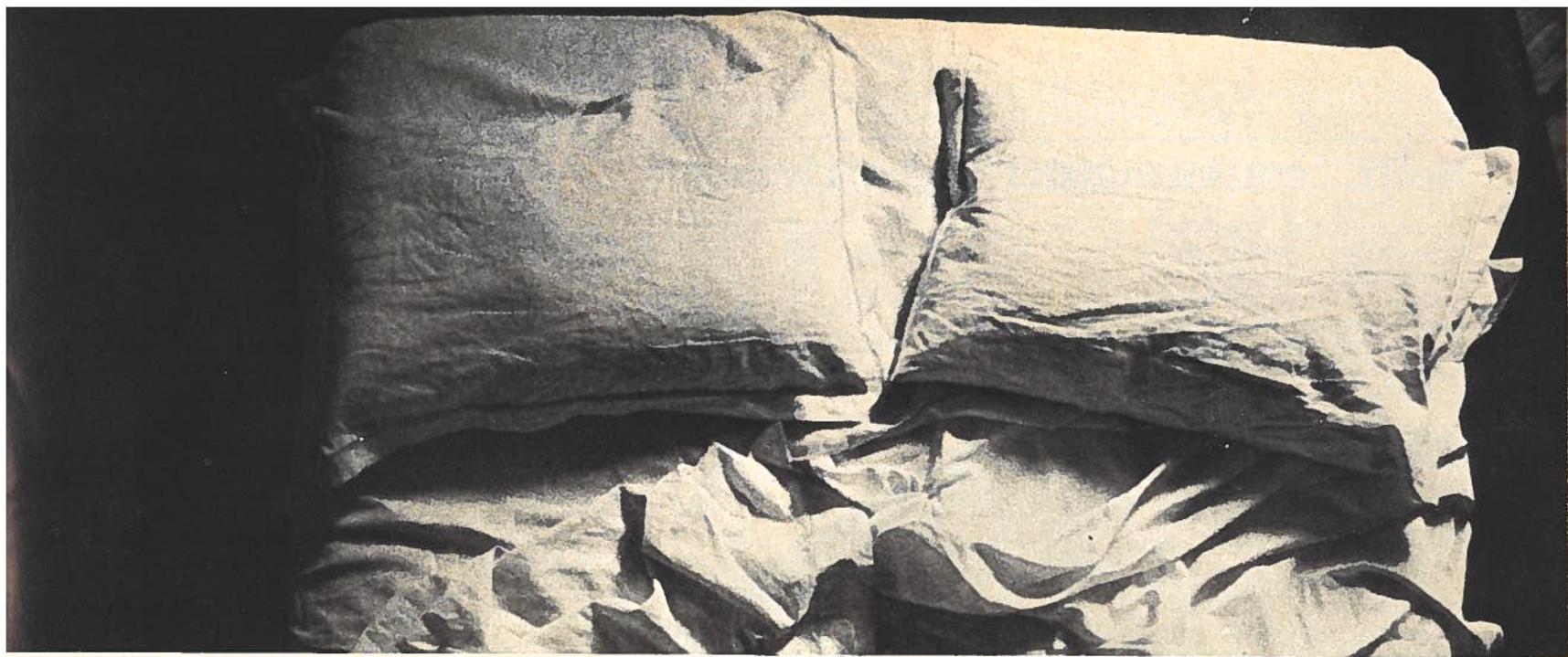
Ecco, la « digestione di Dio » comincia proprio con la passeggiata da via Rovello a via Pier Lombardo. Sabato 14 maggio il Piccolo Teatro ha festeggiato il suo trentennale: un'età di mezzo, l'età del malessere. Agli anni... grassi stanno seguendo stagioni abbastanza magre: Carraro prova la Tempesta shakespeariana, mentre a Milano infuriano vere tempeste. « L'Amleto non si può fare » è la storia della morte di un capocomico e della liberazione di un gruppo di attori. La storia di una serata diversa raccontata con una serata diversa. Le convenzioni del teatro borghese (la falsa tradizione che ha ucciso il dio del palcoscenico) possono esser travolte (con la comunione del mangiare Dio), ma bisogna fare i conti con le macerie. E' il copione che tutti i giorni viene scritto sui muri delle nostre città. « I porci hanno alzato la testa al nostro zuffolo. / Il fermo di polizia: Marx e Lenin sarebbero i primi a volerlo. / Qui non si fan bollire le pignatte del futuro. / La rivoluzione non è un pranzo di gala. / Ma è già un problema fare il primo maggio. / Grande è il disordine sotto il cielo. La situazione dunque è eccellente ». La situazione è schizofrenica, con i suoi Toni Negri, i suoi Leo

Valiani, i suoi Giorgio Bocca; ma se ha ragione Cooper e la schizofrenia non esiste come malattia ma solo come esperienza, la situazione è eccellente. Tutto questo si legge nell'onesto copione di Franceschi, scritto con la ragione e non come salmo per distribuire ostie. E' una ragione che descrive la distruzione della ragione borghese, con tutti i traumi dei distruttori. La compagnia che non fa l'Amleto, ne fa di tutti i colori. E non si sa, giustamente non si può sapere, se dalla schizofrenia usciremo migliori o peggiori di prima. A Vittorio Franceschi è arrivato un telegramma. Ecco il testo di questo telegramma: « Per l'ultima volta mi appello al tuo buon senso. Il teatro muore. Mancano testi. Non voglio abbassare il livello del repertorio. Pregoti dare risposta seria: possiamo contare di ricevere una tua commedia entro l'estate? » firmato Vsevolod Emilevic Mejerchol'd. Il telegramma è datato 4 maggio 1928.

Franceschi l'ha ricevuto e l'ha trovato attuale, quarantanneve anni dopo, ma sa che Mejerchol'd l'aveva indirizzato a Majakovskij e ha evitato elegantemente l'errore di credersi Majakovskij e di cadere nella trappola di polemizzare con quanti invece si credono sul serio Stanislavskij. Si assiste così ad un curioso gioco delle parti: gli esponenti del laicismo teatrale anni cinquanta, i messaggeri d'amore del teatro come incontro a luci accese con lo spettatore, scoprono i fascino discreti dei

peccati del capitale consumati al buio del teatro-cavità ancestrale da attori dalle cui bocche-piaghe non escono più frasi ma rosari esoterici, attori che dopo lo spettacolo intingono nel cappuccino gli dei da divorare per mantenersi in vita; l'avanguardia (termine generico, da usare solo come indicazione, tanto per intendersi) invece, o sceglie di liberarsi dalla stregoneria che sa ormai di sagrestia oppure finisce per ripetersi in patetiche esibizioni da chiromante di periferia, come si è visto alla rassegna di Nancy. La tragedia è finita, ci resta soltanto la tragicommedia: al Théâtre de l'Odéon di Parigi Catherine Samie, che interpreta « Le Baccanti » di Euripide, ha gli sguardi nevrotici delle nostre vicine di casa. « La comicità è finita... ci resta solo il sarcasmo » dice Cicisbeo, il clown (non a caso, beckettiano e non a caso interpretato da Franceschi) dell'Amleto di « Nuova Scena ». Perché dobbiamo ancora ripetere con Mejerchol'd « quale teatro attuale, anche nelle grandi città, può vantare un repertorio in grado di arrivare alla brutale sincerità delle passioni popolari, ad un giudizio aperto delle piazze, un repertorio che sia alieno dall'adulazione, che usi un linguaggio comprensibile al popolo, che intuisca le passioni degli spettatori e tocchi le corde del suo cuore? Qual è quel repertorio che può turbare le radicate abitudini di un piccolo gruppo ristretto e costringa la stizzosa critica meschina a tacere? ». Una domanda a cui lo spettacolo visto al Pier Lombardo comincia a rispondere. Gli attori Magli, Talotta, Bertan e i loro compagni sono già in grado di cacciare a forza di bravura la banda dei Ferzetti, dei Pambieri, dei





E' uscito in Francia (editore Flammarion) l'ultimo romanzo di Françoise Sagan, « Le lit défait ». Protagonisti Edouard Maligrasse, trentacinquenne autore teatrale e Béatrice Valmont, attrice. Mali grosse, commediografo « sperimentale » (ha masticato un po' di Pinter e sa che Ionesco non ha scritto « Aspettando Godot ») ama di un amore esclusivo Béatrice, teatrante tradizionale, popolare (un doppio senso, un po' volgare; la Valmont gode di gran

popolarità e ha imparato a replicare ad Edouard di essere la vera interprete della volontà popolare, che rifiuta gli intellettualismi di Maligrasse). Insomma, quasi un mephistowalzer. Aggiungiamo che la stessa Françoise gioca a interpretare un po' se stessa nei panni dell'interprete Valmont. Giochiamo anche noi. Gli Alighieri del nostro divino teatro provino a specchiarsi in Maligrasse e individuino la loro Beatrice. Sembra uno scherzo di cattivo gusto e,

credete, lo è. La Sagan appartiene alla razza dei ritrattisti di Montmartre; colpa nostra se continuiamo ad arrampicarci, insieme ai giapponesi, su quella collina. Teniamo conto che la situazione teatrale francese è migliore di quella italiana e tremiamo. La storia di Maligrasse e della Valmont è la storia di quanti, non solo autori, ma anche registi si svegliano nel letto disfatto del cosiddetto « teatro di sempre », convinti di salvare l'anima nascondendola

sotto il trucco e di raggiungere il successo senza volerlo. E' la storia dell'altezzoso rifiuto di professionismo da una parte, del mestiere subprofessionale dall'altra. Una storia triste e ingenua, che deve finire presto. La gente legge i romanzi della Sagan, ma diserta i teatri dove si rappresentano i lavori dei nostri Maligrasse e comincia a spegnere il televisore quando compaiono le assurde nali Valmont.

Vannucchi, dei Bosetti, dopo il cui passaggio ha smesso di crescere erba. Quelli di « Nuova Scena » sono ottimi battistrada per quei giovani senza accademie e senza maestri che vogliono fare teatro. Cogliamo l'occasione per ripetere a costoro di essere a loro disposizione: mettiamoci in comunicazione per superare il mare che separa il dire delle intenzioni dal fare delle realizzazioni.

Pare che questi non siano tempi di costruzioni, ma soltanto di distruzioni. E non è vero. Certo non è facile mangiare Dio senza farsi mangiare da Dio. Il sarcasmo aiuta. Francesco Macedonio, per esempio, ha attuato per l'« Amleto non si può fare » una regia sarcastica e sarcastica è la distruzione costruttiva a cui si assiste nel corso dello spettacolo; la messa in scena del contrario di una messa in scena. Un aneddoto di Carlo Porta: un uomo faceva pipì contro il Duomo. Accorrono i gendarmi e gli gridano: « Ma non si può ». E lui: « Non si può. Ma io la fò ». La rivoluzione non si può fare. Ma noi la facciamo... Il segreto di Macedonio è, ancora una volta, « mejerchol'diano ». Una regia come ingegneria dei tempi scenici nelle maglie della cui precisione l'attore crea senza costruzioni. E' il trucco per non cadere nella dittatura registica e



non nascondersi dietro l'alibi del collettivo, un alibi che per gli attori significa libertà provvisoria.

Tornando ad un gruppo di cui abbiamo già parlato in passato, (un gruppo valido, con cui polemizzare per collaborare, superando i minuetti dei risentimenti dusiani), il teatro dell'Elfo, i suoi promettenti attori (Ferdinando Bruno, Johnny Gable, De Capitani, Patrizia Catena quelli

che impressionano più favorevolmente) smarriscono la loro carica proprio in questa libertà provvisoria. Tutti attenti, dunque, alle fasi di questa guerra di posizione. Le trincee del nuovo teatro non sono sguarnite, ma gli avversari non hanno esaurito i colpi, soprattutto i colpi bassi. Vedi il caso del Fo televisivo. Fo ha trovato sì nei suoi accusatori abilissimi agenti involontari, ma questi ultimi non

hanno, malgrado le apparenze, perso la partita. Lo scopo che si prefiggevano è stato raggiunto: far arrestare il fronte generale. Prendere in considerazione papi e ideologie remote. Invocare il pluralismo come un ricatto. E invece i morti devono smettere di essere il nutrimento poco energetico dei vivi.

Fabrizio
Caleffi

Stampa "giovanile" in Italia

belli, consumatori, ghettizzati....

Partiamo da una considerazione preliminare: quando comunemente si parla di *stampa giovanile*, di riviste per « soli » giovani ecc. ecc., si incorre molto spesso in un inganno, o meglio, in un fraintendimento: si attri-

buisce cioè una falsa identità sia ai giornali catalogati sotto questa definizione che al pubblico al quale sono diretti. Non solo, ma si avvalta anche la giustificazione che sta dietro l'uso oculato — oculato, oculato! —

del giovanilismo. Accettare infatti la qualificazione « innocua » che cataloga sotto la voce *stampa per i giovani* alcune testate di giornali, significa sottoscrivere il riconoscimento di una categoria sociologica astratta — la giovanilità —; in altre parole, significa aderire all'ipotesi che prospetta l'esistenza di un universo giovanile *separato*, di un pianeta « altro » da quello che comprenderebbe al proprio interno gli adulti in quanto gruppo sociale ben definito. Che è del tutto fat-

so, o perlomeno, è falso nella realtà delle cose, perché a livello di operazioni ideologiche sono ormai anni che la pratica del consumo sta provando a delimitare, e con un certo successo, la « fascia » giovani, a ghettizzare i quindicenni, i diciottenni, i ventenni, ecc. in tante categorie separate distinguibili l'una dall'altra solo per gli arredi consumistici. Quello che si è tentato, e si tenta, è la creazione di spaccature generazionali fittizie, che pur partendo da elementi oggettivi — è chiaro che esistono delle differenze tra generazioni successive —, riducano poi le effettive distinzioni a soli problemi di forma, apparenza, colore, genio. In questa logica trova spazio e conferma la rivista che si dichiara « tutto-giovani », che si autoincarichi di esprimere il pre-



sunto universo giovanile sguazzando abilmente tra i più ambigui luoghi comuni. E' anche scontato che debba esistere un profondo legame ideologico tra la pratica consumistica dominante — quella che, come dicevamo, vuol selezionare i giovani per selezionare i consumi — e la politica culturale delle riviste giovani, in quanto entrambe fanno riferimento a medesimi principi ispirativi, a stesse motivazioni di fondo. La categoria *giovani* viene infatti letta guardando solo alle potenzialità merceologiche che può eventualmente esibire: i giovani come consumatori di pagine scritte, di contenuti progressisti, ma nello stesso tempo come frenetici acquirenti di mille prodotti diversi. I giornali « specializzati » in questo caso si fanno garanzia, a livello ideologico, di quella che poi sarà un'effettiva pratica economica. Davanti all'edicola ed all'interno del negozio si consuma infatti una stessa gestualità; l'occhio che striscia sulle pagine falso-patinate delle riviste pour la jeunesse, sono gli stessi che si accendono di libidine davanti alla biancheria multinazionale Fiorucci.

Non c'è dubbio quindi che qualsiasi operazione editoriale si faccia a partire da delimitazioni di tipo anagrafico, sia destinata a connotarsi soprattutto a livello di CONSUMO. Come del resto insegnano i giornali che abbiano provato a studiare quando ci ha attraversato la balzana idea di censire criticamente le pagine che la pubblicità vende come « esemplari » per la gioventù. Tre riviste, tre nomi, tre inganni.

LEI, ovvero come ti prendo una femminista e te la sbatto in bichini a comprare da Fiorucci.

Partiamo dalle origini: quello che ci colpì fu la presentazione del primo numero, in vero un numero « di prova »....

« LEI è l'edizione italiana di *Glamour* (stessa casa editrice, in America 2.000.000 di copie). E' un giornale nuovo e diverso, per tutti i giovani, e che non ha precedenti in Italia. Parte con 150.000 copie, ma con la speranza di diventare molto più grande.

LEI vuole essere un mezzo di comunicazione fra i ragazzi di ogni paese. A farlo è gente giovane, aperta, che vive o si muo-

ve in tutto il mondo, che ha interessi diversi, che ha creatività. Tutti quelli che viaggiano con la fantasia, che hanno voglia di confrontarsi, scambiarsi idee, esaminare problemi, creare cose nuove, senza limiti e confini, probabilmente si ritroveranno qui.

Ci sarà spazio per la realtà attuale, per tutti gli argomenti che interessano i giovani oggi. Saranno fotografati ragazzi e ragazze veri, di cui verrà rispettata e valorizzata la personalità, e non astratte mannequins.

Cercheremo di essere lo specchio del nuovo modello di vita di cui molto si parla e per cui qualcosa già si muove. ».

Dopo questa tirata, modesta quanto lo può essere quella di un venditore di prosciutti che si accinga ad esportare del culetto in Kenia, è cominciato il lacrimevole lavoro di « verifica », cioè si sono aperte le pagine, e intingendo il dito nella saliva, si sono scoperciate, una dopo l'altra, le cateratte dell'inferno. E delle « promesse » — uhm! promesse, forse esagerato come termine —, assolutamente non mantenute. Intanto un'impressione generale: LEI offre contenuti di sinistra per far vendere a destra. L'alchimia del giornale è infatti tutta qui; e il trucco per vendere.

Si prendano alcuni collaboratori appartenenti all'area dell'extrasinistra, li si agiti bene spremendo alcuni servizi qualificanti, utili a connotare il giornale in quanto « progressista », a questi si aggiungano digressioni sulla teoria e pratica del « rendersi belle per piacere al maschio », molte foto di moda falsa povera, il consueto fatevi tutto da sole, sparsi ritratti di divi e... voilà, il giornale è fatto.

Qualche esempio clamoroso di questa pratica?...

« Inchiesta - scuola: scoppia un nuovo '68? », e giù interviste, considerazioni, analisi, il tutto con lucidità e chiarezza. Bene, siamo sulla strada giusta, ma... voltate pagina e « a tuffo nei colori », una fanciulla con i capelli al vento, il due pezzi slacciato, i seni « imberbi » in primo piano, un tubetto di crema infilato di traverso nello slips (che ci sia qualche cosa di freudiano?).

Qualche pagina più in là. « Tutto righe, fumetti e scherzi: con questa biancheria tutto-pepe... riusciranno le nostre eroi-

ne a dominarlo? « Chi? Il maschio naturalmente, in foto a tutta pagina, e qua e là dolci fanciulle che si agghindano più o meno stranamente per riuscire a sconfiggersi l'un l'altra... « reggiseno sfumato rosa-azzurro e slip azzurro con disegni di Walt Disney » + ecologia + sesso « liberato ».

DOPPIOVU', ovvero quando si pensa che i giovani siano solo cretini.

Il caso DOPPIOVU' è perlomeno sconvolgente. Perché l'editore è Mondadori, perché prima di farlo uscire sono stati a pensarci per mesi, perché hanno fatto inchieste, sondaggi, tastamenti. Ed alla fine è uscito il mostro.

DOPPIOVU' si è mosso a partire da una considerazione: esistono i giovani come mercato, ma non esiste un giornale che si offra come merce qualificata a livello di fascia di consumo giovanile. Dunque la domanda di pubblicazioni, da parte loro — dei giovani — dovrebbe essere una domanda reale, corrispondente cioè ad un bisogno.

Pensa e ripensa, si è scelta la novità che poi risultano semitativo-d'opinione » che sguazzasse liberamente in tutti i settori possibili e immaginabili, tanto da poter saziare la ferocia consumistica di questi giovani sbranatori insaziabili. Due dati fissi di partenza quindi: la politica dell'accumulazione e la strategia dell'intervento critico qualificante. Appropriatisi del proverbio « chi più ne ha, più ne metta », i giornalisti di DOPPIOVU' hanno trasformato in dogma la regola della massima informazione accatastando cose su cose nell'illusione che questo fosse sufficiente a saziare, almeno per un mese, la piovra affamata. « In DOPPIOVU' deve esserci tutto quello che potrebbe interessare al giovane medio » sussurrano per la redazione, e i poveri tapini a sforzarsi per inventare delle novità, che poi risultino sempre « geniali »: « Il lupo cattivo è solo un emarginato » e segue una bella scheda sulla vita del lupo italiano...

Al « più roba c'è, più il giornale è bello » — e vende — si accosta, come in qualsiasi prodotto che voglia rispettare la logica dei consumi, il *ma la rivista deve avere anche una linea* », che vuol dire prestare attenzione al « taglio » particolare dei lavori, in

cui peraltro si tenta di trasformare l'opinione, di per se stessa « tendenziosa », in opinione « neutrale », o neutralista, non belligerante, salvo prender partito per i luoghi comuni più assodati ed accettati. L'inghippo è quello di provar a fare un giornale d'informazione e d'opinione in cui l'informazione sia il risultato di un cocktail frastornante e l'opinione corrisponda ad una serie di interventi capaci di controllare, attraverso l'asetticità di parole opportunamente calibrate, qualsiasi tipo di argomento esplosivo. Per DOPPIOVU' vanno bene gli indiani metropolitani, Giovanna Marini, Dario Fo, la « prima volta » sull'erba, le lamentele da giornalino scolastico, gli aquiloni, il motocross, i murali, Paola Pitagora femminista, l'onorevole Zamberletti e così via. Purchè si consumino.

Seguendo l'esempio di più « adulti » compagni di strada, gli strateghi della DOPPIOVU' Corporation si provano a scommettere sullo stomaco della gente, ma se non è l'abilità professionale quella che manca, sono certo la fantasia, la creatività, il gusto, per non dire del minimo rapporto con il REALE, con il mondo dei giovani, con i loro modi di vita. Anche l'espedito del far parlare i protagonisti in prima persona — « i drogati », « gli studenti », « gli indiani » ecc. ecc. — si rivela un semplice trucco destinato a coprire il vuoto di questo giornale assolutamente codista, che proprio per il suo frenetico andar dietro le cose — dopo, « per informare » — si gioca quel minimo di credibilità che un prodotto del genere potrebbe anche avere.

CIAO 2001, ovvero i lunedì letterari di Mick Jagger nel castello di padre Eli-gio.

CIAO 2001 è un giornale parrocchiale, ma per nostra disgrazia è un giornale parrocchiale che parla di musica e di « scuola, disoccupazione, cultura alternativa, problema droga, cinema & teatro, controvacanze, sessualità... » come sostengono Saverio Rotondi e la sua équipe negli inserti pubblicitari, avanzando pretese degne della più alta acrobazia politica.

E' così che, una volta sfogliato con cura il giornale, oltre ad avere un attacco di malinconia



e di depressione scotta alla vista dello squallido granco che neppure la carta vagamente patinata riesce a compensare, si scopre che i famosi interventi di politica culturale non servono ad altro che a riempir pagine lasciate vuote da « quelli che parlano di musica ». CIAO 2001, inqualificabile dal punto di vista musicale, persegue un disegno di deculturazione collettiva che passa attraverso gli epitaffi a Gramsci e le digressioni su Gesù, toccando Freud e Cossiga. Qui siamo indubbiamente un gradino sotto DOPPIOVU', che non arriva alla spudoratezza di far passare tragici esempi di immaturità — le lettere — per ru-

brica di Psicologia e Psicanalisi. Che dire? La loro democristianeria in musica è pari soltanto alla stupida ovvietà con la quale trattano delinquenza, televisione, energia nucleare, sesso, e... bla bla bla bla. CIAO 2001 è un giornale triste, angosciato, fatto così proprio perchè serva a confermare l'angoscia e la tristezza di quanti passano otto ore ad un tornio o sui banchi di una scuola tecnica.

Eccitare la fantasia, rintuzzare la mente, scavare dietro le pupille degli occhi, far godere l'inconscio, scandalizzare la mente e le viscere.... non sia mai! Un po' di stupido piombo, qualche foto oscenamente tirata via

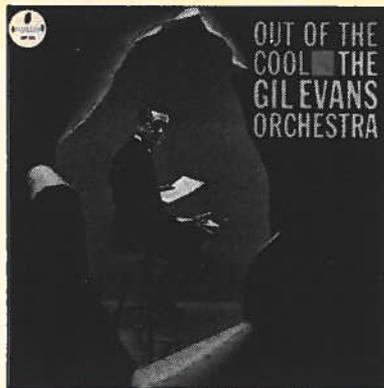
e il giornale è pronto per esser dato in pasto ai ragazzi di Bruzzerio o di Montesacro, con tanti baci da parte del Potere.

.....
Parlando di 2001 ci siamo fatti prendere dal livore, dalla rabbia di classe, dallo sgomento. E' chiaro il perchè: mentre LEI o DOPPIOVU' son nati per giocare a rimpiattino con i figli della borghesia, CIAO 2001 lascia il segno soprattutto tra i giovani operai, i sottoproletari, gli studenti di serie B. Colpisce « l'anello più debole », e lo corteggia con il flauto del kitsch musicale. CIAO 2001, perchè qualcuno non si prova a denunciarlo per oscenità?

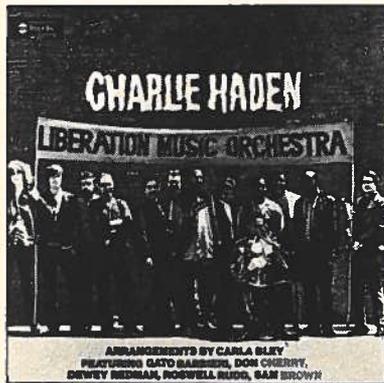




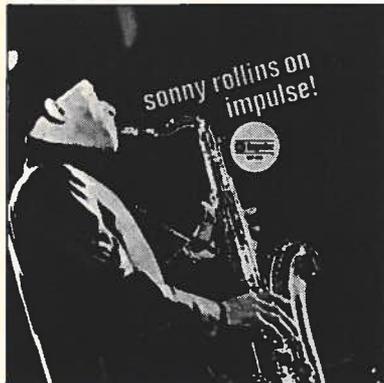
John Coltrane
A Love Supreme
IMP 414



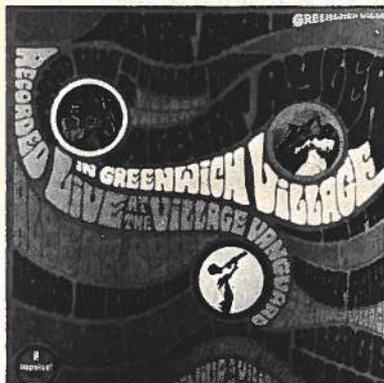
Gil Evans
Out Of The Cool
IMP 426



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

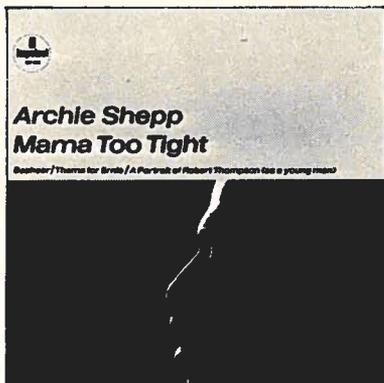
abc Impulse

TM

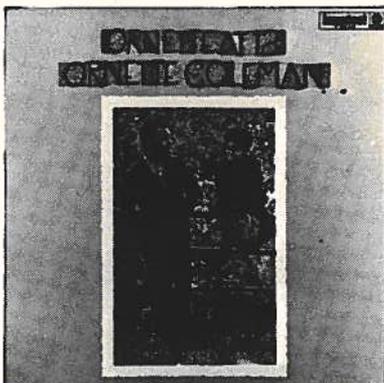
una novità
ed una serie
di
ec
ce
zio
na
li
ristampe



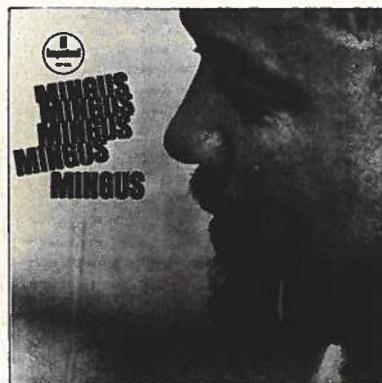
Keith Jarrett
Shades
IMP 462



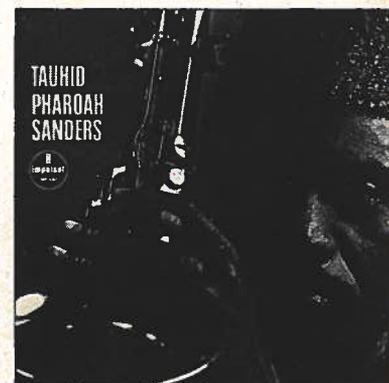
Archie Shepp
Mama Too Tight
IMP 440



Ornette Coleman
Ornette At 12
IMP 442



Charlie Mingus
Mingus Mingus Mingus Mingus Mingus
IMP 436



Pharoah Sanders
Tauhid
IMP 437

- 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

Lo spazio dei lavori marginali sospesi nella manualità

«Quando Giovanna è andata a lavorare al *Corriere*, mi ha raccontato che doveva stare chiusa lì dentro anche quando magari fuori c'era il sole. Allora ho pensato che non avrei mai voluto fare un lavoro così. Un lavoro che mi impedirebbe di godere di una bella giornata quando ne ho voglia».

Cristina è una ragazza di vent'anni, fa l'università, vive an-

cora in famiglia. E' una dei tanti che hanno scelto di lavorare in modo 'diverso'. Insieme al suo ragazzo 'gestisce' un negozietto di artigianato e cose varie, sui Navigli.

Di negozi come questi, magari ambulanti (fatti di banchetti che nascono come funghi ad ogni piccola o grande festa), ne sono sorti in questi anni a Milano moltissimi. Collanine, maglio-

ni fatti a mano, borse, zoccoli e vestiti usati sono il loro repertorio classico. I luoghi sono le vie della Milano vecchia, i quartieri dove ci si ritrova per parlare, per andare al cinema, per 'stare' nei bar e d'estate nelle piazze, le università, le feste.

Ticinese, piazza Vetra, 'il Garibaldi, i navigli, la Statale. Sono i luoghi dove di negozi e banchetti se ne trovano due, tre cin-

que, dieci. Ma piano piano anche altrove, nel tessuto cittadino, questo circuito si estende. Perché? Perché investire denaro e energie, lavorare magari 10 ore al giorno, guadagnare poco, spesso troppo poco per uscire dalla famiglia?

In realtà dietro questo circuito della sussistenza, questa ripresa dell'artigianato, c'è molto di più della ricerca di un nuovo modo di lavorare. C'è l'esigenza, l'ipotesi, magari anche l'ideologia di un nuovo modo di vivere.

Un modo di vivere dove lavoro e tempo libero non siano divisi. Dove la manualità del 'fare' sia finalmente ricomposta con la creatività del pensare. Finalmente vivere tra prodotti fatti e pensati da te, finalmente 'creati'. E' il mondo dell'alternativa. Un mondo dove, come dice Cristina, se c'è il sole posso chiudere la baracca e andare a spasso. Dove per la prima volta appare possibile dominare il lavoro invece che esserne dominati. Dove il luogo dove lavori è anche quello dove gli amici vengono a trovarti, e lavoro e rapporti con gli altri sembrano alimentarsi l'un l'altro.

Un'ipotesi così affascinante da rendere ancor più deludente la realtà quando poi la vai a guardare da vicino.

La schiavitù del negozio, che per potere essere tale, al di là delle voglie, deve essere aperto quando gli altri sono aperti. La fatica del lavoro, fatto magari a casa la sera, che ti toglie il tempo che volevi riconquistarti. I soldi che ci sono, ma non sono mai abbastanza per prenderti una casa, per liberarti dei mille legami che sei costretto a mantenere con la famiglia. Di nuovo la realtà quotidiana sembra staccarsi dall'idea che si aveva in testa, le piccole cose di ogni giorno si frappongono alla realizzazione del progetto, lo rendono sempre più lontano e difficile.

Così dietro il lavoro creativo, dove finalmente doveva essere nelle tue mani tutto, dall'idea, alla scelta del materiale, alla sua realizzazione, appare l'interminabile fila delle collanine sempre uguali, delle borse fatte tutte allo stesso modo (fibbia più o fibbia meno). Prodotti che da Milano a Roma a Napoli sembrano fatti in serie, usciti da una grande fabbrica, nati da un lavoro che si svolge come in una immensa catena di montaggio.

E gli artefici di questo lavoro, dopo mesi o dopo anni, diventano sempre più simili a normali impiegati, lavoratori a domici-



lio. Tuttalpiù, nei casi migliori, piccoli imprenditori, abili commercianti, professionisti del riciclaggio del vecchio, creatori di nuove mode.

Di fronte a questa realtà difficile c'è infatti chi sembra fare dopo alcuni tentativi, buon viso a cattivo gioco. Alcuni negozi, basta pensare alle « Sorelle Materassi » di corso Garibaldi, nati e pensati all'interno della stessa ipotesi, sono diventati altra cosa. Si sono per così dire professionalizzati. Ma è una professionalità che non ha più niente di nuovo. E' la professionalità del piccolo commerciante, del negozio che oramai potrebbe essere gestito da chiunque, compagno o no. Un negozio che sfrutta il lavoro artigianale di altri, che pian piano si costruisce un mercato diverso, 'vende' anche al di fuori del circuito stesso, dove l'orario di lavoro ritorna ad essere il normale orario 'd'ufficio'. Sono i negozi che anche dal punto di vista economico, vanno meglio, rendono di più. Il prezzo che pagano per questa loro professionalità è quello delle leggi di mercato, della concorrenza magari spietata con gli altri (da Fiorucci al negozietto appena aperto proprio lì all'angolo). Per loro il lavoro diverso e il modo di vivere diverso sono oramai cose dimenticate, idee che si possono ripetere ma in cui si crede non più di tanto.

Questa facilità a rientrare negli schemi del mercato della distribuzione, magari ritagliandosi piccoli spazi, è impressionante.

Non è solo il problema del « settore » in cui si opera che

pesa. In realtà, dietro questa incapacità a modificare il proprio rapporto con il lavoro (con questo lavoro) e il rapporto tra le proprie iniziative autonome e il mercato tradizionale, ci sono grossi equivoci e grossi problemi irrisolti.

Al di là di quelli che si sono 'professionalizzati' (e abbiamo visto in che modo lo hanno fatto), la maggioranza di coloro che lavorano in questo circuito dell'alternativa non ha risolto il problema annoso del « cosa farò da grande ».

In qualche modo per tutti questo 'lavoro diverso', questo 'vivere diverso' viene vissuto come una sospensione. Un periodo transitorio e temporaneo, un'esperienza prima di un qualcosa che è difficile definire ma che si seguita a pensare che prima o poi arriverà. Una specie di prolungamento indefinito dell'adolescenza, insomma. Questo atteggiamento soggettivo, che è poi di tutti i giovani e i meno giovani, di tutti coloro che da anni vivono di lavori precari per necessità ma anche per scelta, riduce chiaramente le possibilità di modifica.

Esiste il problema, grosso, ad esempio di sopravvivere in questa attesa che si prolunga sempre di più (e la crisi taglia i 'mensili' famigliari anche per chi non è figlio di proletari). Ma soprattutto esiste la necessità di ricostruire, a volte addirittura di inventare, una propria identità. Una identità individuale e sociale che continuamente ti viene negata da un mondo che ti emargina, ti isola, tende ad annullarti.

Essere studente universitario oggi non vuol dire più nulla, così come essere giovane può voler dire tutt'al più essere un personaggio scomodo che alcuni vezzeggiano, altri reprimono o condannano, ma nessuno riconosce realmente.

Il circuito dell'alternativa vive all'interno di questi equivoci, di queste frustrazioni. La sua difficoltà ad assumere l'aspetto di progetto di vita e di lavoro è alimentata dalle debolezze e dalle contraddizioni che pure l'hanno fatto nascere e lo fanno vivere. E' sintomatico ad esempio che in nessuna situazione, neanche nelle zone di maggior concentrazione dei negozietti, si siano formate cooperative o forme analoghe di mutuo sostegno. Per quello che si sa solo al Ticinese l'anno passato qualche riunione si è tentata, ma senza risultati. E' ovvio che se il mio problema è quello di trovare uno spazio, un'identità, un modo di sopravvivenza, che sono il primo a ritenere occasionale o temporaneo, anche il mio rapporto con questo lavoro sarà estremamente individuale. Legato ai miei tempi, alle soluzioni che sto cercando, al modo in cui io tento o spero di « diventare grande ».

Questo riconoscimento così parziale dell'essere artigiano e negoziante, del lavoro stesso che faccio, è ben più profondo dell'ideologia che io posso costruirmi o di cui gli altri circondano il mio lavoro. E' noto infatti che, intorno al circuito dell'alternativa, nascono e proliferano iniziative che di alternativo non hanno proprio niente. Tanto per non far nomi,

basta leggere *DoppioVù* per capire come c'è chi ha interesse a dipingere di rosa o a spingere in un ghetto dorato queste esperienze.

E che attorno alle esperienze reali, per deboli e difficili che siano, stia nascendo oggi una vera e propria ideologia dell'alternativa, è dimostrato anche da altri problemi non risolti. Ad esempio quello del consumismo. L'artigianato, un certo tipo di recupero dell'usato, l'apertura di circuiti di produzione e distribuzione diversi, hanno significato per un certo periodo un grosso rifiuto del consumismo dominante.

La camicia di Resina, di cui si affermava l'utilità contro la novità, il 'valore' dell'oggetto alla moda di Fiorucci, ha rappresentato molto in questo senso. Oggi però, e non si può far finta di non saperlo, la moda del vestito vecchio è entrata non solo da Fiorucci, ma persino nelle boutiques della Milano bene. E in quanto è diventata moda diviene sempre di più essa stessa avidamente consumata. Se di vestiti, per vecchi che siano, invece di due torniamo a comprarne cinque, dieci o venti, la rivalutazione dell'usato o di quanto gli altri ritengono fuori moda non funziona più. E infatti chi si sogna di tirare fuori dall'armadio, nella tanto affermata negazione di ogni moda, le vecchie, anacronistiche minigonne?

Giovanna Pajetta	Adriana Nannicini
------------------	-------------------





GONG
il mensile che
mostra la lingua



ti sembra
ragionevole
rimanere senza
GONG

**High
Fidelity
1977**

**SALONE
INTERNAZIONALE
DELLA MUSICA**

SIM

In un moderno quartiere espositivo di 45.000 mq., oltre 700 marche di 35 Paesi presentano la piú aggiornata produzione mondiale di:

STRUMENTI MUSICALI
ed elettromusicali, amplificazioni, componenti ed accessori

HIGH FIDELITY
apparecchiature HiFi, nastri ed accessori, edizioni discografiche e riviste specializzate

AUDIO PROFESSIONALE
materiali ed impianti per discoteche, per studi di registrazione e per la sonorizzazione

EMITTENTI RADIO TV
attrezzature radiotelevisive, videosistemi, apparecchi per attività radioamatoriali OM e CB.

8 - 12 SETTEMBRE '77

**FIERA DI MILANO
VIA SPINOLA (PORTA MECCANICA)**

il pubblico è ammesso
nei giorni 9 - 10 - 11 Settembre
Ingresso L. 1.500

**8 e 12 SETTEMBRE
"GIORNATE PROFESSIONALI"
senza ammissione del pubblico**

L'ingresso è consentito solo ai visitatori muniti di "invito"

ORARI:

Dall'8 all'11 Settembre: 9.30 - 19
Il 12 Settembre: 9.30 - 18



Per l'ingresso alla mostra nelle giornate professionali (8-12 Settembre), i commercianti, i tecnici, gli operatori e gli imprenditori del settore, i musicisti, gli impresari e gli utilizzatori professionali di strumenti e di apparecchiature audio (studi di registrazione, emittenti radiotelevisive, discoteche, sale di spettacolo, scuole di musica, ecc.) possono richiedere l'invito alla Segreteria del SIM scrivendo su carta intestata dalla quale risulti: nome, indirizzo, telefono, iscrizione alla CCIA o ad altri organismi o quanto altro possa attestare l'attività svolta dal richiedente nel campo della musica e della riproduzione sonora.

Una strategia editoriale "sospetta"

scemi di sinistra

« Cazzo, cazzo, cazzo, figa, figa, figa... » e così via. Chi non conosce l'ormai storico inizio del romanzo del secolo, di quell'eccentrico « capolavoro » che ha fatto fremere gli uteri delle mature insegnanti di ginnasio e risvegliato i sensi di molti attempati cultori della sinistreria? Pochi sicuramente (forse nessuno), tante le parole che si sono spese attorno ad un libro che ha saputo abilmente spacciare la finzione — del contenuto, falso — per realtà e una pratica di laboratorio per realismo pontico. Perché *Porci con le ali*, offertosi come merce alla ricerca del massimo profitto, ha saputo colmare il vuoto di domande sussurrate dalle voci confuse della borghesia: ma come sono questi « giovani liberati », dove fanno l'amore, e in che modo, con Reich sotto il letto o senza, e sognano orgasmi ideologici? Il libro è apparso subito disponibile ad offrire quello che si chiama uno « spaccato » di giovanilismo, divenendo anzi il manuale da consultare ogni qual volta si avessero dubbi sulle turbe sessuali di Lolita ed i complessi di Narciso.



Inutile continuare su questo piano, s' ripete il già detto, il vecchio, lo scontato.

E allora perché tornar sopra l'argomento, perché ridar fiato alle trombe della stupidità e magari far vendere qualche altra copia dell'oggetto mostruoso? E' che questi scemi di sinistra non la smettono, proseguendo instancabilmente il loro lavoro di deculturazione, e la collana del *Pane e le Rose* (meglio conosciuta come collana del Pene e delle Risa), continua a sfornare idiozie una dopo l'altra. Cialtrunate di cantautori, a parte il fiore Woody Guthrie, sollettichi militanti e ora, sorpresa, quattro maschi che fanno finta di mimare le donne e giocano ancora una volta il ruolo di Narciso « confessandosi » sotto lo sguardo vigile di Marco Lombardo Radice, di nobile schiatta. Ma indaghiamo meglio sull'operazione: intanto, perché arrabbiarsi? Di cretini son piene le fosse...

Alziamo il sipario, ed ecco apparire sulla scena, svolazzante ed ipocrita *L'ultimo*... Già, che bel titolo per un libro peccato che puzzi di ruffianeria giocando abilmente



il rimando con un prodotto ben più interessante e dignitoso (*L'ultima donna*, di Marco Ferreri). Tralasciamo, che non è giusto fare il processo alle intenzioni. Il testo sotto le incisioni del bisturi, solo lui, e puliamo il cervello da tutti gli apriori che possano in qualche modo render prevenuti.

Ci scorrono sotto gli occhi le ultime righe del libro «...E così, è proprio perché la situazione è piuttosto grave che bisogna essere semplici, imparare ad amare, ad essere uniti, trovare quell'unità necessaria per sopravvivere, o trovare nuove vie, nuove risposte, perché a me al limite di sopravvivere non me ne frega poi molto.

...per fare questo bisogno che soprattutto noi maschi tridimensioniamo un po', essere più combattivi rispetto al nostro io, avere la capacità di scoprire il bambino che sta dentro di noi, per poter vivere più intensamente qualsiasi cosa ».

A parte il fatto che queste poche righe fanno tornare alla mente un poeta già odiato al liceo (quando l'esile professoressa d'italiano si sforzava di farci entrare in testa che la poetica del fanciullino, che il Pascoli insomma, era un e-

sempio di trasgressione e rifiuto), a parte questo dicevamo, la riflessione sul testo fa sorgere almeno un paio di interrogativi: qual è il vero spessore del libro? E a che cosa serve il mare di parole che questo ci vomita addosso?

Pochi dubbi sulle risposte: anche *L'ultimo uomo*, come già *Porci con le ali*, è un libro costruito in laboratorio mescolando un po' di sincerità in bustine con tanta furbizia ideologica ed esistenziale. Già spacciare il testo come pratica della confessione denuncia il vizio delle origini, ma è proprio il « dosaggio » degli argomenti che conferma la fabbricazione « in vitro » del lavoro. Non ci sono attenuanti: *L'ultimo uomo* è un libro falso, e non tanto perché affronti problematiche non vere, quanto invece perché costruisce una *finzione* a partire da queste problematiche spacciando poi il risultato per *realità*. E' questo l'inganno, che si contrabbanda l'alchimia di abili venditori di fumo per indagare con « profondi significati realistici ».

Ad un primo livello, Perché poi, se si accetta il confronto con le parole, emerge il secondo stadio della mistificazione e per dire di questa citiamo il lucidissimo intervento di Nadia Fusini sul *Manifesto*: « ... Dietro questa operazione vivono ancora le forme residue di una estrema superficiale psicologizzazione a cui viene per ignoranza, o per interesse, ridotto il rapporto con l'altro: raccontarsi, come in queste confessioni ci si racconta, è frutto di una prevalenza dell'ideologia, e della psicologia, a scapito dell'analisi. Non si può prendere la parola su di sé, se non si incrina mai, neppure per un attimo, la ferrea disciplina che regola e controlla il gioco di immagini sociali entro cui il soggetto è per intero giocato: una danza in cui l'io si rappresenta in un illusorio rapporto a un *imago*, che per essere tale non può cogliere che effetti di realtà, parvenze. E' questa prigionia che nel libro si sente: l'asfissia di un modo di raccontarsi che produce sempre, pedissequamente, e psicologicamente, le stesse figure e sempre le interpreta ideologicamente. E fi-

nisco: per scambiare questo gioco di ruoli per analisi ».

Detto ciò, è facile intuire la risposta alla seconda domanda suscitata dal libro: è chiaro infatti che *L'ultimo uomo* non serve a nessuno, tanto meno a quelli che dovrebbero essere gli interlocutori immediati del testo e che hanno bisogno, innanzitutto, di proposte analitiche, di sguardi di conoscenza, di indagini serie, di riferimenti teorici (sì, teorici, lo ripetiamo) e non di giochini masturbatori destinati a « rappresentare », in maniera finta e pretestuosa, quello che dovrebbe essere l'io del maschio. Perché la digressione psicologica, tanto più se adulterata, è lo strumento di chi non ha nulla da dire sul piano della riflessione e vuol precipitarsi nell'avanguardismo spicciolo solo per il gusto di essere alla moda (o di fare dei soldi, nonostante quello che gli autori si sono premurati di scrivere nell'appendice a *L'ultimo uomo*).

Infine: a chi interessa realmente un libro come questo? Ai rivenditori di vestiti giovanili senza dubbio, e a qualche frustrato della menopausa, ai trentacinquenni che approfittano di cento alibi ideologici per dichiarare « quanto è bella giovinezza che pur fugge tuttavia... ecc. ecc. ». Loro, e solo loro possono trovarvi infatti brandelli di realtà immaginata di nascosto e mai vista, desideri inconsci e soprattutto un miserevole e tragicomico **ESIBIZIONISMO**, che rimpiangono di non aver mai vissuto.

* * *

Perché ce la prendiamo tanto con questo libro, ma non solo, con tutta la collana del *Pane e le Rose*?

Non certo perché ci siano antipatici gli autori o i curatori, quanto invece perché l'operazione teorizza e definisce nella maniera più chiara possibile il processo di deculturazione che si vuol portare avanti sulla pelle dei giovani. In altre parole, la collana del *Pane e le Rose* si offre come sintomo di una strategia — inconscia, sia chiaro! — che mira all'abbassamento del livello culturale delle masse giovanili.

Parole grosse, presuntuose, ma vere: sfidiamo i responsabili a prendere carta e penna e a dir la loro (senza demagogia, per favore).

Quello che si scorge guardando a tutto l'impianto del lavoro è infatti il rimescolamento di luoghi comuni, asodati, accettati, difesi. E la presunzione che le parole di pochi cretini valgano di più delle riflessioni dei vecchi maestri, visto il disprezzo che

i libri del Pene e delle Risa ostentano per l'intelligenza.

Al di là di pericolose so-pravalutazioni del fenomeno, consideriamo comunque tali testi *esemplari* di una tendenza, *sintomo* di un processo che sta rapidamente allargando i propri spazi e contro il quale è indispensabile condurre una ferrea lotta ideologica, anche se destinata a coinvolgere responsabilità personali e ad intaccare mitologie progressiste. Oggettivamente infatti coloro che conducono ed avvallano operazioni come quella attuata dalla Savelli, si assumono gravi responsabilità: che almeno lo sappiano.

E non si arrabbino se diciamo che gli compete il « ruolo » — ma per un pubblico di « sinistra » — che anni fa spettava di diritto a Liala ed a Luciana Peverelli. In fondo queste hanno avuto molto successo. Forza, la strada è quella giusta!

Fabio
Carlini



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

Altri viaggi: Scandinavia

duro risveglio in paradiso

« L'italianizzazione è una necessità politica e culturale per la fredda e monotona atmosfera scandinava ». (Sys Fredsten, dirigente delle O.L.O. Talby 1977).

Della Scandinavia se ne sono dette di tutti i colori, ed ogni volta seguendo le tracce di un percorso già segnato: socialdemocrazia in varie salse, sesso (psicanalizzato e non), turismo culturale (in genere da sbarco). Da parte nostra vorremmo uscire da questi stereotipi per dare un panorama più stimolante e attuale.

Il problema

In molti provano un senso d'estraneità quando si parla di lotte (operaie e studentesche) a nord di Francoforte; sembra che al di là di questa linea di demarcazione, non esista un Movimento Operaio o se esiste, che sia legato alla realtà di classe solo dai dagherrotipi d'epoca. Gli episodi sparuti che trapelano attraverso la rigida cortina del blocco delle informazioni, sono relegati al ruolo di « conferme di tendenze in atto nel processo mondiale e europeo della lotta di classe... ecc. », né si va più in là di certo internazionalismo di maniera.

Lo scenario su cui si sviluppa il confronto operai/capitale, è nettamente diverso dal nostro e quindi non possiamo usare un'ottica provincialmente italiana per parlare di una realtà come quella svedese. Non bisogna dimenticare che oggettivamente esistono dei rapporti sostanzialmente diversi tra padroni e lavoratori. La mediazione del sociale, nel quale tutto si placa e rifluisce, non può essere saltato a piè pari privilegiando solo la fabbrica. E' bene ricordare che da queste parti i ricchi pagano veramente tasse altissime, gli assegni di disoccupazione arrivano sulle 400.000 lire mensili e l'appiattimento delle classi non è solo propaganda di stato ecc. A tali constatazioni non si può sfuggire.

Operai e Capitale (più i fiori)

E allora, come cercare l'Area dove vive e/o sopravvive il movimento in Scandinavia?

Qualche marx-leninista ortodosso aveva giurato e spergiurato che lassù i compagni (suoi) erano forti e presenti in molte situazioni. Di gruppettari la Scandinavia, come il resto d'Europa, è piena, ma ognuno coltiva alacramente il proprio orticello, disinteressandosi prudentemente di tutto quello che gli accade intorno. Quindi i grup-

petti della nuova (o vecchia) sinistra a nord come a sud continuano a fare i gruppetti (salvo rare eccezioni).

Ci era rimasto nella memoria il vociare insistente della psichedelica di anni fa, e allora istintivamente abbiamo creduto che ci fosse ancora la specie degli *hippies* che perseguisse gli ideali « campestri ». Invece ci siamo resi conto che anche la psichedelica qui è finita da un bel pez-

zo e i suoi fasti si raccontano solo alla sera agli amici con un joint tra le labbra.

Non ci rimane che un altro tema classico: l'ecologia. Detto così riproponiamo una delle mitologie politiche predilette dai mediterranei per caratterizzare questi popoli; ma, cerchiamo di capirci meglio... La lotta per l'ambiente, secondo la tradizione scandinava, ha sempre avuto un suo seguito, ma l'acuirsi delle

contraddizioni del capitale (cercare migliori condizioni per l'uomo e poi speculare sui suoi bisogni; voler una « nuova » società e poi finire per distruggerla ecc.) hanno creato un formidabile terreno di scontro, che se non caratterizzato in modo marcatamente classista, conduce definitivamente a chiarire le posizioni delle classi. E il pensiero corre subito alle lotte contro la installazione delle centrali nu-



cleari. Altro grosso rilievo hanno i movimenti per lo utilizzo delle energie naturali (Alternativi Sam halle, Energigruppenas Kontakt Organ ecc.), quelli sul problema delle città (Alternativ Stad, Sollenunapartiet ecc.) e quelli per una ecologia « concreta » (NOAH, Arbeids Kollektiv ecc.). Tutti stanno acquistando una forte connotazione politica, giungendo a definirsi anti capitalisti e anti imperialisti. Un esempio è il *Ny Livsstil*, movimento ecologico norvegese con più di 50.000 membri che riesce a bloccare città intere con le sue azioni e mobilitare metà della popolazione contro il governo dell'Ekofisk.

Altro gruppo più giovane e più aggressivo è Alternativ Stad di Stoccolma, si occupa del territorio, con piena coscienza dei limiti della situazione svedese e conduce un lavoro di controinformazione e lotta contro il falso umanitarismo della socialdemocrazia. E ancora l'OOA (Organisation til Oplyning om Atomkraft), che con una forte mobilitazione popolare, mai vista prima d'ora, è riuscita a fermare l'azione del governo per la costruzione delle centrali atomiche (in Danimarca non esistono

centrali nucleari). Per questi movimenti bisognerebbe introdurre nel linguaggio corrente la locuzione *eco-politici*; così si renderebbe di più l'idea di cosa siano in realtà e perderebbero ai nostri occhi quella strana aura che li mette in disparte catalogandoli come filiali di Italia Nostra.

La crisi e i suoi figli locali

Anche in Scandinavia la pesante crisi che ha messo a soqquadro mezzo mondo ha fatto sentire il suo peso accentuando chiaramente le contraddizioni del sistema capitalistico, soprattutto nell'anello più debole dei paesi del Nord: la Danimarca. Considerata la sua totale dipendenza dall'estero, gli effetti della crisi sono duri: tagli dei fondi per gli ospedali, per l'educazione, per la cultura, licenziamenti, blocco dei salari ecc. Queste misure restrittive, al contrario di quanto pensavano gli ideologi del potere, non hanno accomunato tutto il Paese attorno al « stringiamoci tutti e tiriamo avanti », ma ha chiarito alle masse che cosa significhi socialdemocrazia dopo 40 anni di immutato governo. Da queste condizioni hanno incominciato a prendere il via molte lotte: dalle fabbriche di ceramiche ai tipografi, dagli edili agli studenti ecc.

Esemplare è la lotta dei tipografi del *Berlignike Tidende* (il quotidiano più diffuso del paese) che da quattro mesi sono in sciopero per il licenziamento di molti loro compagni. Un po' per la popolarità del giornale e un po' per la ferma volontà che dimostrano gli operai, questa lotta ha coinvolto tutta la popolazione (molti sono stati gli scioperi di solidarietà, tra cui il più importante quello dei lavoratori degli altri giornali che hanno incrociato le braccia per un mese; forte è anche l'appoggio nelle piazze degli studenti).

Insomma, possiamo dire senza clamori ideologici e con le dovute proporzioni, di essere di fronte ad una *primavera calda* danese. Questo può far sperare in un futuro rosso anche tra i ghiacci del Nord?

MAPPA POLITICA RAGIONATA DELLA VECCHIA E NUOVA SINISTRA SCANDINAVA.

Danimarca

Venstre Socialisten, è la punta di diamante della nuova sinistra danese. Nato nel '67, è riuscito in questi anni ad acquistare molta popolarità e rispetto; ha cinque membri in parlamento e guarda come ad un modello alla nostra Democrazia Proletaria.

Danmarks Kommunistiske Parti, partito comunista ufficiale,

strettamente filo sovietico, ha un numeroso seguito nelle fabbriche e nel sindacato dei tipografi. Ha un quotidiano: *Land og Folk*.

Kommunistisk Arbejder Parti, gruppo dell'arcipelago marx-leninista che rappresenta l'ortodossia cinese. Nonostante questo non è (stranamente) settario e raccoglie molti simpatizzanti. Numericamente è il secondo gruppo della nuova sinistra.

Si accodano poi i vari gruppi trozchisti e marx leninisti di varia specie (*Kommunistisk Arbejder Parx Leniniste*, *Revolutionære Socialisters Forbund* ecc.).

Norvegia

Fanno la parte del leone i gruppi marxisti-leninisti: *WCP* (m-l), molto in contatto con gli altri gruppi gemelli scandinavi, ha seguito tra gli intellettuali e gli studenti. Pubblica una rivista che si chiama: « *Class Struggle* ».

Norske Kommunistisk Part, altro partito comunista ufficiale, il più debole dei paesi dell'ansa, segue rigidamente il Cremlino.

Svezia

Forbundet Kommunist, altro mini partito della sinistra rivoluzionaria che imita *Avanguardia Operaia*. E' impegnato in uno sforzo per operaizzarsi, per ora ha condotto soprattutto lotte anti imperialiste.

Forbundet Arbetarmakt, presente nei quartieri delle grandi città, porta avanti un discorso di rivoluzione totale che coinvolga il pubblico e il privato. Pratica di tutti i militanti è la vita comunitaria che, secondo loro, è il primo passo verso la società comunista.

Vanstre Partiet Kommunisterna, è il Partito Comunista Svedese. Ha alcuni seggi in parlamento, e segue con molta attenzione l'eurocomunismo mediterraneo. Ha una discreta base operaia.



COME ARRIVARCI

Aereo - Prezzi accessibili sono solo per i charter della *SATA* (*Student Air Travel Association*) che hanno frequenza settimanale, durante l'estate: le partenze sono da Roma e da Zurigo. I prezzi: Copenhagen Lit. 66.000 andata da Roma, Lit. 51.000 da Zurigo; Stoccolma Lit. 105.000 da Roma, Lit. 90.000 da Zurigo. Questi voli sono ammessi solo a « studenti » in possesso della **carta dello studente**.

Altra possibilità per chi dispone di grossi budget è la tariffa « *tour* » delle normali compagnie aeree (voli giornalieri, possibilità di soste sul percorso, efficienza, comfort ecc.); richiede la permanenza minima di sette

giorni e massima di un mese, ed essere inferiori a 26 anni. Da Milano a Stoccolma via Copenhagen Lit. 270.000.

Treno - I biglietti *B.I.G.E.*, quelli che offrono lo sconto sulle ferrovie europee, quest'anno, arrivano solo a Copenhagen, più in là bisogna arrangiarsi. Per la Svezia è conveniente l'autostop, gli altri mezzi sono costosissimi. Per la Norvegia il passaggio navale è economico e veloce; potete rivolgervi all'ufficio studentesco danese per gli eventuali sconti e biglietti locali (*DIS*, *Skindergade 21*, Copenhagen).

Avvertenza importante: la Danimarca richiede come documento di riconoscimento la carta d'identità, la Svezia e la Norvegia richiedono invece il passaporto.



Convegno femminista a Parigi dentro o oltre la lotta di classe?

Il 28-29-30 maggio, si è tenuto, all'Università di Vincennes (Parigi), l'incontro internazionale delle donne per iniziativa della « corrente lotta di classe del movimento di liberazione della donna », a seguito di un progetto elaborato nell'incontro dell'ottobre del 1976 a Londra, e nelle successive riunioni di Parigi e Zurigo. Durante queste riunioni erano emersi due temi della lotta femminista che sono stati portati al centro della discussione nell'incontro di Vincennes: 1) crisi economica e lavoro della donna; 2) aborto, consultori, assistenza medica.

Soprattutto il primo tema, con tutto quanto implica, cioè i rapporti della lotta femminista con i sindacati, la sinistra, le lotte operaie, la crisi economica e la disoccupazione ha scatenato un dibattito molto acceso che ha visto affiorare le due diverse tendenze del movimento femminista presenti a livello internazionale, la tendenza a non staccare il movimento femminista da tutte le altre forme di lotta contro il dominio del capitale, pur con le ambiguità e le difficoltà che possono sorgere da una posizione così generica e la tendenza che privilegia una lotta sulle forme specifiche dell'oppressione delle donne e insiste sulla sessualità e sul lavoro domestico. Ma prima di chiarire come si è svolto il, per molti versi, caotico dibattito vale la pena di precisare l'ambiente in cui si è sviluppato.

L'organizzazione ha fatto molti sforzi per assicurare, tramite il permesso ricevuto di occupare per tre giorni la « fac » di Vincennes, la soluzione dei molti problemi tecnici dovuti alla presenza di 4.000 donne all'incontro (ne erano previste 500). Primo fra tutti quello delle lingue che, nonostante una sala conferenze munita di impianti per la traduzione simultanea, è stato in parte responsabile dello scollamento tra i molti gruppi intervenuti. Anche perché, tra l'altro, la sala non era sufficiente ad accogliere tutte le donne. Si è avuta così una grande dispersione.

A ciò si aggiunge un clima di paranoia dell'organizzazione preoccupata per uno svolgimento corretto dell'incontro a causa delle manovre del governo francese che cerca ogni scusa per chiudere l'Università di Vincennes che tutt'oggi rimane la più avanzata sia dal punto di vista delle tecniche didattiche che da quello politico (è l'unica

università di Francia in cui per entrare non è necessario titolo di studio). Ma nonostante queste reali difficoltà le fratture, gli scontri emersi nei tre giorni non si possono assolutamente ridurre alle modalità di organizzazione, esse sono il sintomo di una profonda difficoltà e di una reale lacerazione che traversa il movimento femminista in questo momento, anche se la parola d'ordine era non divise, ma differenti.

Dopo due giornate dedicate ai gruppi di lavoro sui consultori, la sterilizzazione (imposta nel Sud-America e in India), l'omosessualità, la lotta sindacale, la repressione quello che è emerso maggiormente nell'assemblea conclusiva è la divergenza di posizione rispetto alla lotta per il salario al lavoro domestico. A questo movimento, forte negli Stati Uniti, in Spagna, in Inghilterra, in Italia e poco sviluppato in Francia, Germania e Svizzera, sono state mosse delle critiche, accolte dalla maggioranza delle donne presenti, che riguardano dei nodi sostanziali.

E' stato detto che il salario non dona il potere, come si può

comprendere dalla lotta di classe classica e che non mette neanche in discussione la divisione dei ruoli nel lavoro. Si è osservato che se le donne hanno tanta forza da mobilitarsi con successo per questo traguardo, dovrebbero usare la loro forza per combattere globalmente l'organizzazione del lavoro capitalistica. Si è quindi affermato, ancora, il legame che il movimento delle donne deve avere con tutte le altre forme di lotta.

Appare così chiaro che se gli obiettivi « la liberazione e l'affermazione di uno spazio autonomo della donna » sono propri a tutto il movimento i modi di lotta sono molto diversi. Ci si trova di fronte ad una *impasse* da cui una parte del movimento vuole uscire calandosi, pur con modalità proprie e rifiutando la gestione maschile, nella lotta di classe. Mentre una parte vuole approfondire i vecchi temi e le vecchie analisi del femminismo sostenendo che il socialismo non dà nessuna garanzia per la liberazione della donna, in quanto affermano che l'oppressione della donna è nata con il patriarcato, prima del capita-

lismo e può durare anche dopo. Esse però rischiano di associarsi su una posizione che non garantisce uno scontro dialettico con la realtà.

La questione è aperta, ed è anche quanto deciderà se avrà ancora senso parlare nei prossimi anni di femminismo, almeno nell'accezione che ha avuto negli anni passati, cioè: « la donna fa parte della lotta di classe in quanto oppressa o la donna supera la lotta di classe? ».

Sarà importante vedere a quali conclusioni arriverà l'incontro di Amsterdam, che si terrà tra poco, espressione delle femministe che non si legano al discorso di classe, e a quali giungerà la continuazione di questo incontro che si terrà il 22 e il 23 ottobre a Parigi.

Intanto, la proposta pratica emersa dal gruppo latino americano è quella della creazione di un Tribunale Internazionale delle Donne per denunciare l'oppressione e lo sfruttamento che le donne subiscono nel mondo intero.

Emina Cevro
VuKovic



PROPOSTA DEL GRUPPO LATINO-AMERICANO: TRIBUNALE INTERNAZIONALE

Noi proponiamo:
La creazione di un Tribunale Internazionale delle Donne per denunciare l'oppressione e lo sfruttamento che le donne subiscono in tutto il mondo.

Per denunciare la violenza quotidiana, la repressione sessuale, la particolare condizione delle donne imprigionate, torturate, violentate nelle prigioni.

Per condannare ogni forma di mutilazione ed oppressione sostenuta dalle diverse ideologie religiose e culturali.

La necessità di creare un Tribunale Internazionale delle Donne vuole mettere in questione la

capacità della giustizia e del potere borghese di giudicare la condizione alla quale le donne in tutto il mondo vengono sottoposte e di condannarle.

Questo Tribunale vuole essere un mezzo concreto per fare appello e per mobilitare il movimento femminista internazionale, a cominciare dagli organi di informazione, di comunicazione e di azione già esistenti (gruppi di quartiere, stampa etc.) e per creare un nuovo organo (giornale o rivista) a livello internazionale (di informazione e di lotta).

Noi proponiamo che il tribunale sia formato dalle rappresentanti di tutti i paesi.

Vogliamo che il tribunale diventi uno strumento di informa-

zione e di potere del Movimento Femminista Internazionale, di tutte le lotte delle donne in quanto donne e lavoratrici sfruttate.

Deve condurci a creare un Fronte Femminista contro i regimi di sfruttamento e di oppressione, inserito nella dinamica della lotta delle classi.

Il Tribunale deve anche cominciare a sviluppare l'autodifesa delle donne contro la violenza (fisica e psichica) delle donne di fronte ai padroni ed al potere borghese.

Infine, vogliamo precisare che questo Tribunale vuole diventare un Potere Femminista Internazionale che, in nessun modo andrà contro gli interessi storici del proletariato, ma che ci permetta di concretizzare questi obiettivi.

Cantautori di destra
nel giardino avvelenato





Il coraggio di dire di no
alla gente che dice di sì,
il coraggio di rifiutare le false
[etichette

della società,
il coraggio di dire di no
ad un mondo che niente ti dà,
il coraggio di essere soli in
[mezzo alla massa
tranquilla dei sì,
il coraggio di dire di no
alle offerte che il mondo ti fa,
il coraggio di saper rischiare
[scegliendo da solo
le strade che vuoi,

ma è una favola nata così,
[e se oggi di moda non va
una cosa da non ascoltare

[perché può far male
accorgersi che
non hai coraggio di dire di no...
(sottofondo: chitarra dylaniana)

L'amore tra il filo spinato
piega le spalle, assaggia il
[bastone
or tra i capelli un biglietto

[bagnato,
ora il mio amore tra il filo
[spinato
ho tagliato la legna, ho piegato
[il groppone
ti canto mio amore la

[nostra canzone
(parlato) ...Se sono vivo io oggi
vuol dire che qualcun altro

[al posto mio è stato
fucilato ieri,
se sono vivo io oggi vuol dire

[che qualcun altro è
soffocato nella stiva inferiore,
se sono vivo io oggi vuol

[dire che son toccati a me
i duecento grammi di pane che
[son mancati
a chi è morto... (fine del parlato)

Quiz: alle canzoni di quali cantautori democratici appartengono questi brandelli di testo? Facciamo un po' di filologia e lasciamo che le parole dichiarino il loro volto; ecco allora emergere senza soluzione di continuità... tensione verso l'anticonformismo, rifiuto della pratica borghese quotidiana, desiderio del diverso, sana rivalutazione dell'utopia contrapposta al materialismo consumistico, tragicità delle guerre ma anche valore purificatorio del « cambiamento » gestito attraverso una violenza necessaria, bellezza dell'amore, salvezza attraverso il recupero dei sentimenti, ironia detestatoria nei confronti della mediocrità, ecc. ecc.

L'identikit dovrebbe essere completo ed indovinare un gioco da ragazzi: il Claudio Lollì della *Guerra è finita?* O il Guccini di *Canzone della vita quotidiana?* O il Venditti di *Marta?* Tragici errori, perchè i testi delle canzoni citate all'inizio, che assomigliano in verità solo ad

abbozzi di programma, appartengono ai loro « avversari » di destra, sì, ai cantautori del MSI, agli « amici del vento », come si chiamano. E allora? Stessa la musica, simili le parole, solo meno rozza la poesia nei colti di sinistra, più raffinati e intelligenti da capire che la ricetta non può esser poi tanto semplice. Un problema di etichetta alla fine.

Non si vuol comunque innescare l'ennesima polemica sulla sincerità rivoluzionaria dei cantautori, quanto invece aprire un discorso più vasto partendo proprio da un oggetto estremamente comune, facilmente conoscibile, perfino gustoso: la canzone. Quello che si vuol dire è che, ammessa la « buona fede » dei cantautori con la maglietta rossa, si tratta di chiedersi che cosa significhi produrre delle esperienze artistiche « progressive », o al contrario, abbandonarsi ai rigurgiti della conservazione. Se musica e parole sono simili — non tutte ovviamente coincidono: da

Fior tra i capelli bambina mia
 com'è triste la sera senza le
 vestito strappato, addosso un
 jagottu di cenci e racchiude un
 fior tra i capelli sei bella lo
 fra il ghiaccio ti sogno anche
 aspetta mio amore dietro lo

per la speranza di conquistare
 un po' migliore.
 Ognuno pensa ai fatti suoi,
 non è più tempo di santi e di
 La gente saggia vive contenta
 del proprio vuoto,
 rifiuta sempre ogni avventura,
 resta fedele a madre paura.
 La tua mamma chi la consola
 devi partire, e di mamma ce

Io ti capisco quando mi dici:
 — è molto meglio vivere male,
 senza far guerre senza nemici,
 che morir bene per l'ideale... —
 Hai la seicento, hai la pensione,
 hai l'amicizia del tuo padrone,
 sarebbe triste dover lasciar
 amante, moglie, televisore

DA LICOLA A CAMPO HOBBIT: LA MONTAGNA HA PARTORITO UN TOPOLINO NERO

Montesarchiano, giugno 1977: i fascisti giocano per la prima volta in Italia la carta dei festivals pop. A parte il grosso insuccesso di pubblico, la vera sconfitta per chi ha voluto questo festival non è immediatamente visibile. Precisamente è il fatto che i fascisti e i « missini », traditi dalla storia, dalle grandi masse operaie e contadine, privi assolutamente di cultura e tradizioni, si sono dovuti accontentare, in questo loro primo esperimento, di riscaldare alcuni piatti freddi e rancidi della cultura giovanile e fricchettona. Il quadro della situazione è questo: quattro topi di fogna a spartirsi gli avanzi putrefatti di una generazione sbandierati come leccornie da pranzo di gala. Quali conclusioni tirare oltre la pura cronaca di Campo Hobbit? Questa, in particolare: che il nuovo « radicalismo di destra », depresso manganello, mascelle al vento, pugnalfra-i-denti e ginnastica, sta dandosi un nuovo volto e una nuova identità, sta tentando un'operazione di recupero a partire da quei settori della cultura giovanile più facilmente inquinabili. Uno stile meno cialtronesco di quello dei loro padri e dei loro mandanti, dunque più pericoloso, capace di sottili equivoci e macroscopici fraintendimenti. Per finire, è cronaca di questi giorni, si ricordi che in casa di uno degli organizzatori di questo festival, Marco Tarchi, editore del giornalino « underfround » **La Voce della fogna**, di cui già parlammo su **Gong**, esponente fiorentino di primo piano della linea Rauti, hanno arrestato — guarda il caso! — uno del commando omicida della guardia giurata uccisa nella notte del trenta giugno alla periferia di Firenze. Le indagini avrebbero stabilito, che alcuni degli attentati degli ultimi mesi in Toscana, rivendicati da sconosciute organizzazioni dell'ultrasinistra, sono invece opera di questo gruppo di fascisti.



una parte si strimpella a favore dell'aborto, dall'altra si cantano inni alla maternità ad esempio — ci pare che ciò possa far nascere perlomeno un sospetto; che non sia questa, cioè, la strada da seguire per dare il via ad un discorso diverso sulla musica, e che non basti, alla fine, suonacchiare una chitarra, tirar sù qualche parola sinistresca per garantirsi sull'operazione. Molte domande vengono prima, e molti ponti vanno bruciati: la rivoluzione, attraverso l'arte, passa per la rivoluzione nell'arte, per la sconfitta, all'interno del campo specifico (in questo caso la musica), delle istanze « musicalmente » reazionarie, delle pratiche sonore che ripetono solo schemi già consolidati, delle operazioni — come quella dei cantautori — che prendono un vecchio e strausato bagaglio musicale e lo dipingono di rosso solo in superficie. E' certo che poi non ci si deve lamentare se nascono delle « confusioni », se anche i destri si mettono a fare « le canzoni

d'autore » e si appropriano di un terreno recintato dalla sinistra sguazzandoci dentro. Non sono impazziti: si tratta solo di problemi di forma, di etichetta, di colore delle bandiere. E vi pare poco? Esclamerà qualcuno. Sì, è poco, è niente a livello di musica, e la conferma viene proprio dall'analogia a cui accennavamo: all'interno dell'operazione cantautorale, così come si è articolata in Italia, non c'è nulla di veramente trasgressivo ed innovatore, non c'è alcun apporto musicale che solleciti l'intelligenza e la creatività degli ascoltatori, non c'è, infine, alcuna lotta contro le istanze reazionarie che passeggiano per i campi della musica. Ecco allora che, cambiando la facciata, si recupera totalmente l'esperienza: ovvio quindi che una pratica musicale come quella avviata dai cantautori non possa avere, alcun valore *significante* per chi non pensi solo al tatticismo e non si lascia ingannare dalle semplici apparenze.

Il discorso, proprio per la sua importanza, va comunque ampliato oltre l'universo meschino del cantautorume; alla fine, queste piccole beghe non ci interessano molto, semmai, e come in questa occasione, possiamo farne pretesto per impostare un problema più generale ed interessante. Vogliamo cioè dire che il problema suscitato dalla noncasuale omologia — lo ripetiamo, anche se « i contenuti » sono a volte diversi — tra gli amici del vento e gli amici del socialismo, introduce una domanda che vale indifferentemente per qualsiasi pratica artistica: quando un'esperienza artistica può considerarsi progressiva, e quando al di là delle dichiarazioni di principio e dei giochi dell'apparenza, può ritenersi invece « reazionaria »? E dunque, quali livelli entrano in discussione, e

come analizzarli? Se usciamo un attimo dallo spazio affollato dei *contenuti*, dei temi, degli argomenti, si aprono infiniti universi di lettura, modi d'approccio più lucidi e disincantati, e si rivelano fantasmi strani, mai immaginati dietro le parole apparentemente monotone ed unidirezionali di un qualsiasi modesto « prodotto d'arte ». Essere « a destra » o « a sinistra », al di là dei contenuti che si vogliono di destra o di sinistra e che in certi casi saltano subito agli occhi, non è poi sempre una cosa scontata, da risolversi con quattro banalità o con quattro bandiere; tutto sta nel sapersi interrogare e nel saper interrogare i sensi che ogni produzione « creativa » mette inevitabilmente in gioco.



Berlino Jazz

Se pensiamo alla ottava edizione di questo « Workshop Freie Musik », tenutosi a Berlino, troviamo come sia possibile, progettare e portare a termine manifestazioni musicali omogenee (con un progetto alle spalle intendo) e soprattutto attuali. A chi piange per non poter portare in Italia la Fitzgerald perché un suo concerto costa 15 milioni (sic!) vorrei far rispettosamente notare come con simile cifra si possa organizzare un intero e ottimo festival.

Ogni sera, subito all'inizio, una serie di assoli sul contrabbasso dovuti a Maarten Van Reg-

uno stile melodico-ritmico che ricorda quello di Dollar Brand, con il quale Dyani divide sia l'origine sia tutta una serie di esperienze con lui compiute durante i primi anni di « esilio » in Europa. Da ricordare anche il solo di Niebergall, davvero essenziale e misurato, con una bellissima improvvisazione sul tema di « Softly as in a morning sunrise », mentre, stranamente, mi è sembrato anonimo quello di Kent Carter. Ora immaginate di unire i caratteri di Dyani e di Guy, aggiungendo il lavoro concettuale di Altena per molti versi sulla linea di quello

collettivo, nella musica del tentetto, la frattura tra questi due fattori viene volutamente accentuata creando un gioco di contrasti decisamente marcato. I temi della musica leggera, così vicini agli standards usati tradizionalmente nel jazz delle big bands, rivivono in una veste che non rifugge il richiamo popolare-bandistico-festaiolo.

Del gruppo di Lacy c'è da dire nella sua incredibile maturità e del produttivo insediamento di Oliver Johnson alla batteria, il che riesce a rendere più brioso l'insieme tramite continue frantumazioni del ritmo, e una inci-

trio Peter Frey-Urs Voerke-Paul Lovens che si proietta nel futuro come uno dei migliori gruppi europei e che mette pienamente in risalto Voerke, giovanissimo e dotatissimo pianista svizzero.

Per finire, un altro terzetto: quello del flicornista Herbert Joos, con Bert Konrad ai sassofoni e Wolfgang Czelusta al trombone, che si muove disinvoltamente tra dodecafonia e improvvisazione, lavorando, con rara economia di suoni su temi di largo respiro.

Demetrio Stratos solo

Di un concerto per sola voce è impossibile parlar male, perché chi accetta i rischi che un tale spazio implica deve necessariamente aver dentro qualcosa di consistente e stimolante. E benché i solo non siano ormai più una rarità eccezionale, penso che sempre ci sia qualcosa di irripetibile, una semplice magia, nella presenza nuda sulla scena di un musicista che spiega se stesso e insieme cerca e verifica i propri limiti e le proprie risorse. Il concerto di Demetrio Stratos all'Arsenale di Milano è stato questo e anche di più, superando la dimensione del gesto in sé. E conoscendo la spiccata propensione di Demetrio (come degli Area in generale) per le zampate provocatorie, fa molto piacere riscontrarne un'apertura così positiva più fertile di potenzialità che non ogni sparata a sensazione.

Demetrio distende un arco sonoro e una sensibilità sperimentale veramente superbe, e coerente con il suo proclamato intendimento di far evadere la ricerca dalle carceri dell'élite, riesce a viverla senza la minima artificiosa seriosità, condendo con gusto squisito di performer il sapore umano dell'indagine vocale. Alle situazioni di *Metrodora* (che insisto a ritenere una delle cose più importanti degli ultimi tempi) affianca Cage e Cathy Barberian, scioglilingua e nuovi esercizi, in un set concentrato e omogeneo. Unico neo la gente: centocinquanta in due sere, in una Milano dilaniata da una nevrosi che la porta ora a dilatare ora a irrigidire la partecipazione secondo criteri impercettibili. Ancora succube, evidentemente, di un sistema di valori così idiota, da ghettizzare come « avanguardia » contro la norma esperienze come queste, che altro non fanno se non esplorare la vita.

F. Bolelli



Il tentetto dell'I.C.P.

teren Altena, Kent Carter, Buschi Niebergall e infine Barry Guy. I più interessanti, quello di quest'ultimo, di recente ritornato ad agire nell'area della musica improvvisata, dopo essersi dedicato unicamente a quella contemporanea (scritta).

Nervoso, dinamicissimo, con una tecnica davvero impressionante, messa addirittura troppo in mostra, ha offerto spunti interessanti sia usando l'archetto sia con concitati pizzicato, mentre non molto controllate mi sono sembrate le parti in cui il suono veniva filtrato attraverso alcuni pedali.

Realtà completamente diversa con il solo di Johnny Dyani, che ha usato soprattutto il pizzicato e il canto, il tutto esotizzato dal suono di campanelli attaccati allo strumento stesso.

Ha usato anche il piano con

di Guy, e la iperdinamica follia di Tristan Honsinger sul violoncello, avrete sott'occhio (si fa per dire) lo String Group. Tristan-Dyani e Guy-Altena formano come due blocchi contrapposti per cui il canto concitato di Tristan o quello tipicamente africano di Dyani si sovrappongono a giochi di archi tipici della musica « contemporanea », creando qualcosa di molto stimolante. Il tentetto della ICP (Instant Composers Pool) e il quintetto di Steve Lacy hanno poi mostrato, su differenti percorsi, possibilità d'uso di organici allargati che superino i condizionamenti di una impostazione jazzistica classica con tutte le cose « al loro posto ». L'elasticità e la organicità di questi due gruppi è esemplare e se il gruppo di Lacy si muove disinvoltamente tra tema e improvvi-

sività che il supporto ritmico del quintetto prima non conosceva.

Il gioco delle combinazioni ci porta dagli organici allargati al duetto Brotzmann-Bennink, denso, sugoso e pieno di « sfacciataggini », nella migliore tradizione dei personaggi in questione, e a quello di Schlippenbach, con Sven-Ake Johansson alle percussioni e fisarmonica, che sembra sviluppare argomenti più strutturati. Il trio comprendente il sassofonista Gerd Dudek, il bassista Buschi Niebergall e Edward Vesala alla batteria è rimasto su posizioni « tradizionali » basando il proprio set su temi molto ritmati, all'interno dei quali l'improvvisazione si svolge in modo assolutamente canonico.

Non più una sorpresa ma una decisa conferma ha fornito il



Honsinger a Milano

Con un cappellaccio da drop-out, due sandali inauditi, e una faccia bruegheliana, Tristan Honsinger è capitato a Milano per scompagnarne le regole tristi e far assaggiare il sapore magnifico di un'esistenza diversa e dei suoi suoni. Per lui tirar fuori il lucido violoncello e riempire le strade di musica creativa è pratica consueta; per la gente significa riscoprire la sorpresa, afferrare i lembi di una espressività che è innanzitutto modo d'essere, divincolarsi dall'artificioso cerimoniale dello spettacolo istituzionalizzato. Solo e soltanto in questo senso, nella rottura dei codici conservatori, si può intendere come provocazione la

Ricci). Due i concerti « ufficiali ».

Alla Palazzina Liberty, per Lotta Continua, Honsinger, Bastian, Bellatalla e Rusconi strappano qualche spunto da una jam dilaniata da problemi acustici e di amplificazione (oltre a loro, l'Amarc rivela Tonino Curagi eccellente all'alto e al flauto, e il Mukik Circo imbastisce un set omogeneo).

All'Arsenale il quartetto Honsinger, Bastian, Mazzon, Bellatalla, non decolla nelle sequenze d'insieme, ma sgrana stupendi giochi a due e a tre, con Roberto Bellatalla veramente strepitoso. Tristan dà spessore al tutto, con un'improvvisazione fitta e punteggiata di piccole genialità, con velocità e tecnica superlative sul violoncello, con una mimica al-

Dopo averlo finalmente toccato con mano *live*, l'effetto Shakti non può far certo gridare d'entusiasmo per la *riuscitissima impresa*, ovvero per il felice incontro fra Oriente ed Occidente (quasi fossero due anneriti minatori che s'abbracciano dopo aver fatto saltare l'ultimo diaframma di roccia, pronti di nuovo al litigio o alla freddezza nell'osteria giù in paese). D'altra parte non è il caso di arricciare il naso disgustati di fronte all'ennesimo atto di « furbizia folkloristica », limitandosi a gratificare McLaughlin della sola tecnica strumentale, per la quale è ormai passato nel volume dei proverbi *pop*. Shankar, Zakir Hussain e Vinayakram non hanno la stoffa dei gregari che portano acqua alle labbra riarse del

precisione il confine tra *predisposto* ed improvvisazione, tra routine del tema, del passaggio obbligato e la breve liberazione dello sprazzo fantasioso (anch'esso peraltro irregimentato nei rassicuranti binari d'un consumato professionismo). Non si può nemmeno dire che l'assonanza folklorica di percussioni antichissime e che la melodia sinuosa dall'anima orientale prendessero a calci tutta la lunga storia di McLaughlin chitarrista *jazz* trasformatosi poi in vessillifero d'un genere musicale presto abbandonato con occhiuta preveggenza (pensiamo oggi all'orrendo liquame nel quale si dibattono Chick Corea, Herbie Hancock, Larry Coryell etc.). Con Shakti McLaughlin sembra aver trasferito su di un piano acustico (non si può ancora dire se pericolosamente inclinato), l'energia tematico-improvvisativa della migliore Mahavishnu, proprio quando la gola cominciava a seccarsi (bisogna dargliene atto). Dal vivo l'effetto generale, per quanto reso più effettistico e confuso dall'approssimazione della riproduzione, conserva intatta la sua carica elettrica col protrarsi d'una perfetta identità riflessa ancor oggi nella presenza dello stesso strumento tenuto a suo tempo da Jerry Goodman e Jean-Luc Ponty. Il prediletto violino, preferito forse per la sua velocità, per il suo particolare timbro, per la sua capacità di tenere una nota o per la sua attitudine a dialogare con la chitarra in *fuorigiri* continua ad essere l'unico ospite. Dei concerti di Shakti rimane l'impressione d'una scioltezza forse artificiosa, ma pur sempre reale, nel dominio dei crescendo, tutti immancabilmente attendibili, ma tutti egualmente attesi, dove l'orizzontalità melodica a *cutena*, tipica dell'improvvisazione indiana si mescola a tratti con lo scherzo blues, coi caratteristici accordi *placcati* di jazzistica memoria, con la perentoria immediatezza rock, segno che un pizzico di humour è scappato dalla bombetta per rifugiarsi sotto il sari.

Honsinger e Bastian on the road



musica di Tristan, che ad altro non bada se non a modellarsi sui valori positivi di una disponibilità umana squisita. L'americano d'Olanda (insieme al suo affine Peter Bastian, clarinettista non privo di intuizioni) ha girato per i mercati, sconvolto la Statale, scosso il torpore delle radio democratiche. Dovunque la sua apparente follia è in realtà lo specchio rivelatore della follia altrui, dell'insana « normalità » che non contempla alcun gesto creativo. Ancora, Tristan si confronta produttivamente con Mazzon, Rusconi, Geremia, e ritrova un'istintiva comunanza di pratica con il Muzik Circo (Bellatalla, Monico, Cavallanti,

lucicante, con manciate colme di energia mentale. Personaggio di gusto raro, costui.

(f. b.)

Shakti al Lirico

Non saprei dire se le sorridenti occhiate d'intesa che Mahavishnu John McLaughlin scambiava coi suoi compagni di gruppo fossero soltanto il frutto dell'ingenuo/astuto copione del *feeling high* oppure la genuina conseguenza del suonare *strictly together*. So soltanto che qualche volta, con un pizzico di buona volontà compromissoria si può anche riscoprire il gusto della conferma, lasciando nella faretra le solite frecce intinte nel curaro.

genio impegnato nella creazione. Gran parte del fascino di questo eclettico discorso acustico risiede proprio nel vitalismo ritmico delle vertiginose dita dei due percussionisti. La loro completa simbiosi coi tabla (Zakir Hussain) e con quell'incredibile sortilegio timbrico che è il *vikku* (Vinayakram), oltre all'indubitabile novità esotica contribuivano a far digerire molte esibizioni assolistiche, soprattutto in virtù della consunzione nella quale verso oggi giorno la batteria.

Pezzi di repertorio come la *Danse du bonheur*, *Joy*, *Lady L*, la tradizionale *Kriti* scivolavano via con bella scioltezza rendendo difficile cogliere con

L'atmosfera dei due concerti milanesi (31 maggio e 1 giugno) che finalmente ritrovavano la rilassatezza perduta del concerto *pop*, ha forse bisbigliato qualche buona parola all'orecchio dell'inconscio critico intercedendo in favore di Shakti, ovvero della nuova acustica ritrovata di Mahavishnu John McLaughlin: furba sì, ma con perizia.

(c. m. c.)



Folk all'Arsenale

Il risveglio musicale della primavera meneghina ha avuto, tra sussulti ed affanni, qualche momento positivo ancora una volta dalla poliedrica e feconda Cooperativa L'Orchestra.

Il Gruppo Folk Internazionale di cui ne fa parte si è esibito in diversi spazi cittadini con il suo nuovo spettacolo *Daloy Politzei* (un disco omonimo sta uscendo) che continua, allargando lo sguardo ai paesi dell'Est europeo, un discorso di recupero « colto » delle musiche di tradizione o popolari iniziato già da qualche anno.

La carrellata fatta da Moni Ovadia e soci sulle sonorità balcaniche e mitteleuropee raggiunge onestamente lo scopo desiderato: ce la meniamo da sempre sull'invasione musicale americana, perché non dare uno sguardo, oltre che da noi, su quanto esiste in quella Europa che pur confinando i nostri mari ci è così musicalmente lontana e sconosciuta? L'operazione ci pare corretta didatticamente (in questo caso l'avverbio non vuole essere limitativo...) e ricca di stimoli. *Daloy Politzei* ad esem-



pio in lingua Yiddish significa « abbasso la polizia » ed era il canto che gli ebrei russi intonavano prima della rivoluzione per invitarli ad unirsi a loro nella lotta contro gli zar. Quanti di noi erano al corrente di quella fetta di storia?

Molte altre sono le scoperte che il lavoro del Gruppo Folk Internazionale fa fare durante il suo concerto; le canzoni partigiane bulgare o i coretti d'amore ungheresi mostrano con estrema

chiarezza quanto il patrimonio popolare musicale di quei Paesi sia riccamente composito e non solo fatto di retoriche e pompose composizioni per ensemble di cento violini cento piuttosto che le solite decine e decine di marinai del baltico in coro che ci vengono propinati regolarmente come unici e autentici conservatori di vecchie culture. L'esecuzione dei vari pezzi è piuttosto rigorosa e alcune imperfezioni ci sembrano

giustificate dalla estrema difficoltà strumentale richiesta dai ritmi dispari complicatissimi e dalle atonalità comuni nelle musiche balcaniche.

C'è da dire che anche all'orecchio disabituato la « diversa » massa sonora che i ragazzi propongono non giunge in modo traumatico, il concerto fila liscio e l'accoglienza del pubblico è stata fino ad ora interessata e attenta. Il cronista, sinceramente, non ne è molto abituato...

La Barbara a Milano

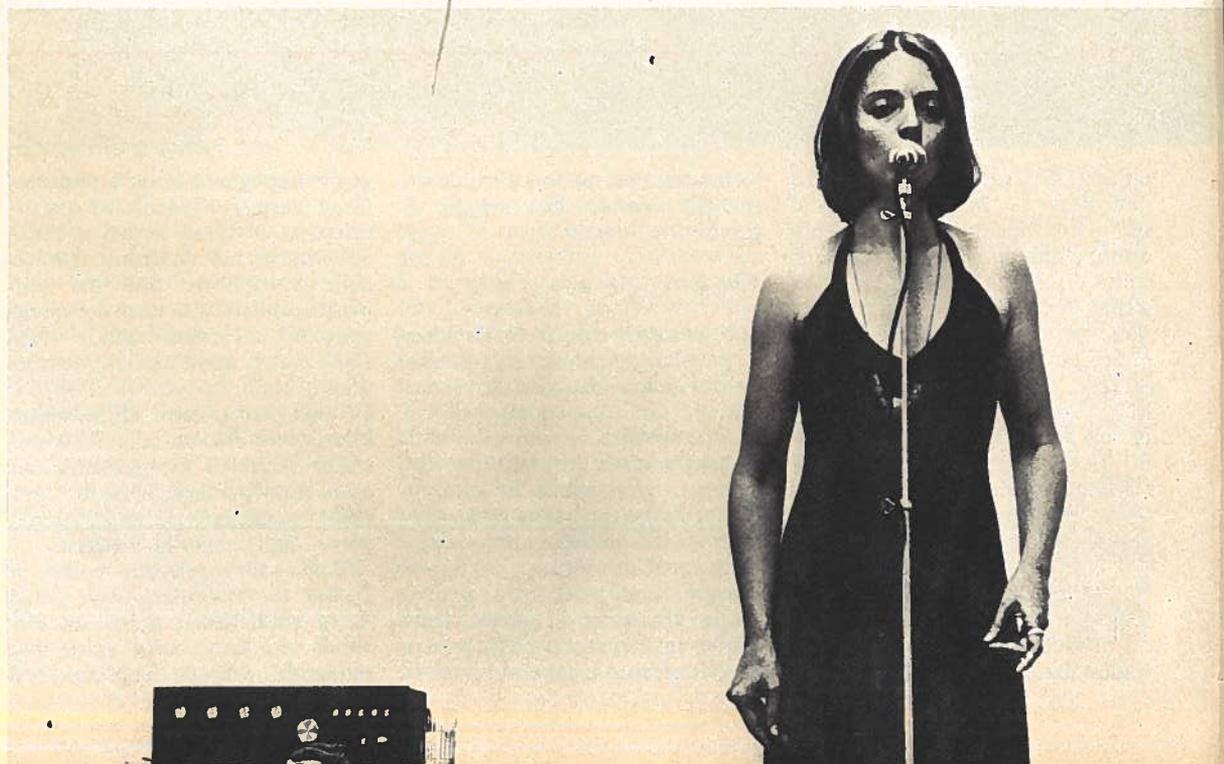
Per una di quelle bellissime sorprese che ogni tanto squarciano la mediocrità di Milano, a metà giugno è venuta Joan LaBarbara con lo strumento inseparabile della sua voce incantevole. E la sua performance, nello spazio disponibile e un po' asettico della Galleria Ala, ha dato corpo alla piccola leggenda che intorno a questa giovane donna americana si era venuta creando dopo un'incisione (*Voice Is The Original Instrument*) chiacchierata da troppi per quanto sentita da pochi. Slavata, alta, magrissima, con grandi occhi e mani nervose, Joan LaBarbara ha spiegato, in un set di concentrazione quasi angosciante, quanto alta voli ormai l'identità originale di una creatività femminile autonoma. Il segno della sua ipotesi è quello della scoperta che si definisce nella infinita libertà del non detto, guardando dritta in avanti.

La ricerca è assoluta, e scorre dentro la gola e nell'inconscio, fra tecniche d'emissione e aree di risonanza. Soprattutto, questa ricerca non si ferma alla sintassi ma arriva alle sorgenti dell'espressività, in un gesto di profonda naturalezza. E in questo senso Joan LaBarbara non scarica terroristicamente sugli altri

la propria magnifica diversità, bensì socializza, stimola, propone. La sua performance è monologo interiore di tensione pulsante e sensibilità sconvolgente. L'immensa energia nervosa ed emotiva che non trova sbocco esterno (gestualità e scena sono quanto mai scarse) si concentra tutta nella voce, si interiorizza, scava dentro a fondo. In que-

sta intensissima pratica espressiva i confini fra composizione e improvvisazione si assottigliano fino a scomparire: così *Circular Song* e *Voice Piece* sono cantate senza scostarsi dal modello originale e inciso su disco, ma con partecipazione umana così parossistica che la loro semplice esecuzione non può non essere invenzione essa stessa. Mentre è forse più suscettibile alle atmosfere esterne il terzo, nuovissimo, pezzo rappresentato a Mila-

no, un flusso di impressioni sensitive e quasi oniriche aperte alla comunicazione con gli stimoli dell'ambiente. E tutta la musica è pervasa da un ritmo interno, organico, sui cui impulsi ricerca e vita sono veramente la stessa cosa. « Penso alla mia vita come ad un esperimento » spiega limpidamente Joan LaBarbara, e da quel che fa sentire mi sembra proprio che a lei l'esperimento riesca sempre nella maniera più splendida. (f. b.)



**High
Fidelity
1977**

**SALONE
INTERNAZIONALE
DELLA MUSICA**

SIM

In un moderno quartiere espositivo di 45.000 mq., oltre 700 marche di 35 Paesi presentano la piú aggiornata produzione mondiale di:

STRUMENTI MUSICALI
ed elettromusicali, amplificazione, componenti ed accessori

HIGH FIDELITY
apparecchiature HiFi, nastri ed accessori, edizioni discografiche e riviste specializzate

AUDIO PROFESSIONALE
materiali ed impianti per discoteche, per studi di registrazione e per la sonorizzazione

EMITTENTI RADIO TV
apparecchiature radiotelevisive, videosistemi, apparecchi per attività radioamatoriali OM e CB.

8 - 12 SETTEMBRE '77

**FIERA DI MILANO
VIA SPINOLA (PORTA MECCANICA)**

il pubblico è ammesso
nei giorni 9-10-11 Settembre
Ingresso L. 1.500

**8 e 12 SETTEMBRE
"GIORNATE PROFESSIONALI"
senza ammissione del pubblico**

L'ingresso è consentito solo ai
visitatori muniti di "invito"

ORARI:

Dall'8 all'11 Settembre: 9.30-19
Il 12 Settembre: 9.30-18



Per l'ingresso alla mostra nelle giornate professionali (8-12 Settembre), i commercianti, i tecnici, gli operatori e gli imprenditori del settore, i musicisti, gli impresari e gli utilizzatori professionali di strumenti e di apparecchiature audio (studi di registrazione, emittenti radiotelevisive, discoteche, sale di spettacolo, scuole di musica, ecc.) possono richiedere l'invito alla Segreteria del SIM scrivendo su carta intestata dalla quale risulti: nome, indirizzo, telefono, iscrizione alla CCIA o ad altri organismi o quanto altro possa attestare l'attività svolta dal richiedente nel campo della musica e della riproduzione sonora.



**CHERRY /
REDMAN /
HADEN /
BLACKWELL**
Old and new dreams
(Black Saint)

Donald Cherry, Dewey Redman, Charlie Haden ed Eddie Blackwell ancora una volta insieme per loro esplicita intenzione: ovvero il diritto di reinventare se stessi. La chiave di tutto sta proprio in apertura con la *Handwoven* di Ornette Coleman ad «aprire il programma». Dopo sette anni di esperienze personali il terreno comune sul quale incontrarsi e confrontarsi è ovviamente l'eterno linguaggio di Ornette, a fianco (e non all'ombra) del quale questi quattro fondamentali musicisti hanno avuto qualcosa da dire nella compilazione della nuova sintassi afroamericana. Temi veloci, annunciati da melodie tortuose e dissonanti, con gli *unisono* tromba-sax presto abbandonati nelle consuete scorribande in *up-tempo*, mentre i piatti viaggiano in poliritmia nevrotica ed il contrabbasso macina giri armonici «pronti a tutto, in qualsiasi momento»: tutto sembra rimandare alla Storia. Le strutture classiche dei pezzi, le sonorità, i timbri, le improvvisazioni *mandano a mente* quelle sessions nelle quali si stendevano sul vinile i capitoli del manifesto dell'improvvisazione afroamericana; (Cherry ed Haden in *Shape of jazz to come*; Cherry, Blackwell ed Haden in *This is Our music e Free jazz*; Haden e Redman in *At 12*; Cherry, Redman ed Haden in *Crisis*, 1969 ultimo anno che vedesse qualcuno di



A cura di:
RICCARDO BERTONCELLI - FRANCO BOLELLI
CARLO M. CELLA - ROBERTO GATTI

loro in un medesimo contesto ornettiano, etc.). Tutto sembrerebbe far gridare all'esausto revival, ma ai «vecchi sogni» si congiungono i nuovi, la musica degli anni sessanta si salda con la realtà di oggi: Don Cherry sputa nella sua pocket trumpet con piglio ben diverso dai suoi recenti «ozzi svedesi»; il basso di Charlie Haden inizia annunciando il «suo» *Handwoven* ma finisce con *Chairman Mao*, ultima dichiarazione politico-musicale con retrogusto di *Liberation Music orchestra e Closeness*; Blackwell ritrova la salute musicale insieme a quella fisica confermandosi un maestro di poliritmia a suo tempo non molto ben valutato, mentre l'incerto Redman ritrova se stesso anche sull'immane musette cinese rivisitata in chiave blues. *Old & new dream* significa oggi consegnare definitivamente alla storia il Free jazz con la dichiarazione esplicita e sottoscritta dei suoi stessi artefici; ovvero la coscienza che il nuovo linguaggio afroamericano in formazione non lo si può fare *senza* il free jazz, ma non lo si deve fare *solo* col free jazz. Volendo scomodare a tutti i costi la «storicità» dell'avvenimento non si deve certo pensare alla bella rimpatriata fra vecchi commilitoni con un brindisi ai vecchi tempi quando era illuminata la strada. Ornette sottoscrive con esempio concreto e per «fatti concludenti» attraverso

la musica di *Old & new dreams*. Ma capitoli come questi è concesso lasciarli a Cherry, Haden, Redman, Blackwell e pochi altri: in musica la Storia bisogna lasciarla raccontare a chi l'ha fatta, altrimenti si nasce vecchi.

(c. m. c.)



VAN MORRISON
A Period
of Transition
(Warner Bros)

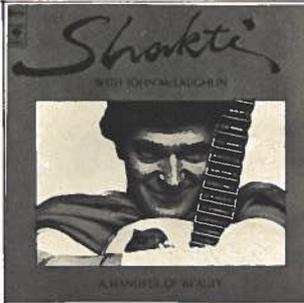
Tanto era soffice *Veedan Fleece* vera poesia, scritta sull'acqua, quanto questo *Period of Transition* è aspro e rugginoso, nel momento stesso in cui recupera i modi del progetto *Caledonian* e di certo Morrison in filo diretto col soul.

Siamo di fronte a un artista certamente scrupoloso che pure non riesce a concretizzare tanta serietà nella giusta materia sonora. Dopo il raffinato exploit del '74, in effetti, l'irlandese dei Them aveva speso il tempo a meditare e a correggere, tenendosi a debita distanza dalle sale di registrazione; quando ci aveva rimesso piede, tanta era stata la sincerità e la voglia di far bene da invogliarlo addirittura a disfare un albo quasi fatto, rinviandolo *sine die*.

Si suppone, ora, che *Transition* piaccia all'artista, e la notizia è di quelle che fanno male; perché qui Morrison inciampa e ripropone vecchi equivoci, facendosi perdonare spesso solo in virtù di una voce che gli anni non han saputo intaccare. Che splendida cosa sarebbe il nostro alle prese col blues più rigoroso e incontaminato! Invece tra queste righe riprende il film già noto dei *background vocals* e del *soul* addomesticato, *processione* equivoca che da sempre infastidisce i veri amanti dell'artista; anziché tirar dritto per linee essenziali (e il bagaglio artistico, non v'ha dubbio, reggerebbe a una simile sfida orgogliosa) Morrison s'accontenta di vivere sospeso in quella «terra di nessuno» che è la musica leggera più fina, prestandosi a facili esercizi di vanità.

Aiutato da una schiera di infallibili mestieranti, Morrison impiega molto a trovar la cadenza, rivelandosi completamente solo alla fine, con *Heavy Connection* e *Cold Wind in August*. Il passo è comunque quello zoppo di cui si è appena detto, senza colpi d'ala; nuove *Beside You* o *Madame George* l'orecchio non speri d'ascoltare.

(r. b.)



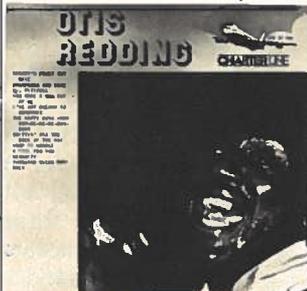
**SHAKTI with
JOHN MCLAUGHLIN**
A Handful of Beauty
(Cbs)

Dimesse le fumisterie e le miserie espressive di Mahavisnu, John McLaughlin riprende dal proprio cassetto la veste pulita di musicista prezioso. Proprio nulla di preveggente, in questo *A Handful of Beauty*; il volo dei suoni è appena radente ma se non altro sciolto e terso, e sulle sue ali fragili McLaughlin smaltisce la sbornia e afferra qualche pugno di fresca dignità. Shakti gli distende climi congrui: gli incensi indiani non hanno l'odore stantio del mito da bancarella, e il triangolo acustico (chitarra, violino, percussioni) ha gli angoli smussati da una vena semplice e distensiva. Dove McLaughlin sembra ritrovarsi per lo sfoggio della tecnica sgargiante e soprattutto per impostazione poetica. Certo, la concentrazione nervosa di *My Goal's Beyond* non resuscita dai ricordi; in compenso, è messo fuori uso l'impotente agitarsi di *Bird of Fire* e *Apocalypse*, dove McLaughlin all'insipienza di falsario di suoni univa la ciarlataneria dell'imbonitore (come accordi la tua spiritualità con le migliaia di dollari, gli chiedevano, e lui, spudorato: la divinità ha bisogno di molto denaro per manifestarsi...). Nelle atmosfere lineari di *Lady L, India, Two Sisters*, McLaughlin e Lakshmi Shankar affievoliscono anche la pingue monotonia del loro primo incontro, ravvivando qua è là l'uniformità della tinta unita con fantasia di sfumature. Su queste diret-



trici sonore, verrebbe voglia di proporre un incontro fra McLaughlin e Don Cherry (già sfioratisi in *Escalator over the Hill*): la dolente capacità di trarre suoni dal nulla, comune ad entrambi, potrebbe lievitare in qualcosa di più bella purezza inutile di oggi. Buttiamola lì: per ora la chitarra di McLaughlin vibra dunque sull'incertezza ma non è del tutto persa alla musica creativa.

(f. b.)



OTIS REDDING (WEA, Charter Line)

La WEA toglie la polvere da matrici vecchie di dieci anni almeno e scarica sul mercato del « middle-price » altre tonnellate di soul, tutte recanti il marchio rigoroso dell'origine controllata. I destinatari di tale vendemmia sono facilmente distinguibili: trattasi, evidentemente, dei vecchi frequentatori delle discoteche stile anni '60, e dei tanti giovani alla ricerca di emozioni mai provate, ma non per questo convinti della validità dell'assioma per cui fra Elvis e Ray « tertium non datur ».

Il vino, stavolta ammannito in confezione a due bottiglie, è di quelli sopraffini: porta l'etichetta di Otis Redding, singolare miscelatore di gospel e blues, ma noto soprattutto per la decisa sterzata che seppe imporre in anni ormai lontani alle traiettorie viscerali della *soul music*. « Il soul è qualcosa che tu devi per forza tirar fuori dal tuo cuore; non è qualcosa su cui tu puoi stare a pensare. E' proprio qualcosa che tu pensi, la proietti nella tua mente e la vedi, e la senti, e la dici nel modo

giusto, ed essa ha un significato reale... questo è il soul ». Sentimenti generali, quindi, più che stile musicale particolare, e questo fin dal tempo in cui Roy Brown cominciò a smussare le urla dei tradizionali *blues shouters*, introducendo nel suo canto gemiti, pianti esasperati, acuti ricchi ed articolati che spesso sconfinavano in un falsetto assolutamente caratteristico. Anche a Redding queste qualità non fanno difetto, e il suo stile inconfondibile lo eleva ancora al rango di interprete prestigioso di una *fusion music* troppo a lungo dimenticata. Cupa disperazione, gioia sfrenata, seducente malinconia, intensità espressiva capace di svilupparsi in modo assolutamente magnetico dentro l'anima delle songs, questi i tratti più caratteristici del grande cantante georgiano. Ma anche rara abilità nel dipingere di nero suoni originariamente bianchi, con Mick Jagger costretto a farsi piccolo piccolo al cospetto della versione rigenerata di *Satisfaction*... Che dire di più, se non che — pur a tanti « secoli sonori » di distanza — pare assai più devastante l'impatto del quieto frangersi di flutti di *The Dock of the Bay* piuttosto che tante musiche ribelli di casa nostra?

(r. g.)



JOHN COLTRANE The Other Village Vanguard Tapes (Impulse)

Cose come queste fan bene al cuore. E per una volta pare meno odiosa perfino la macabra ombra della speculazione, che inevitabilmente affiora ogni volta che l'in-

dustria discografica ficca le mani avidi nel cassetto degli inediti. Perché musica come questa (per di più ben registrata) di John Coltrane ed Eric Dolphy scaturisce dal magico libro dei sogni e nutre di succo inebriante l'aura della leggenda. Su quattro facciate densissime splendone *India, Spiritual, Greensleeves, Chasin' the Trane*, nonché un incantevole *Untitled Original* (che a me peraltro sembra proprio la *Brazilia* del *Coltrane Quartet Plays*). E benché il materiale non sia di prima scelta, visto che dai medesimi concerti del Village Vanguard furono a suo tempo tratte già altre incisioni coltraniane, questi *Other Tapes* sprizzano bellezza fino a commuovere. Sedici anni dopo il suo concepimento, questa musica denota affanno e rughe nelle sue strutture monocordi e irrimediabilmente logore (con buona pace di chi ci viene a raccontare che da vent'anni in qua non è cambiato nulla nella musica nera). Ma è del tutto naturale che sia così. E anzi proprio dove la sintassi vacilla, qui risaltano ancora di più i valori umani di questi suoni, e la voglia di liberare la propria espressività straripa. E' una straordinaria, irripetibile, combinazione di due qualità contraddittorie: ancora di più, cioè, il soprano e il tenore di Coltrane, il clarone e l'alto di Dolphy, sono l'intensissimo punto di sbocco del senso più pregnante della musica creativa, cioè la sua necessità di vita. Qui sta la portata universale di Coltrane e Dolphy, il mistero semplice che fa toccare i loro voli vertiginosi come se fossero qui e ora. Come già nell'atto dell'espressione di questa musica, nel gesto vivo, così anche oggi i principi di creatività travalicano quelli grammaticali e contingenti. Proprio per questo di Coltrane e

Dolphy (e di *Other Tapes*) abbiamo ancora tanto bisogno.

(f. b.)

JACK DEJOHNETTE Pictures (ECM)

Una via piuttosto intensa e personale quella dell'odierno DeJohnette. Come è ormai costume diffuso nelle migliori famiglie di estrazione jazzistica, anche il confronto diretto del *solo* e del *duo* continua ad allestire gli spiriti migliori a causa della sua probante concentrazione capace di superare la pericolosa scontatezza insita in certi schemi vecchi e costringenti.

La chitarra dell'ormai fedele Abercrombie, che interviene elettricamente in *Picture 3* e *4* ed acusticamente in *Picture 5*, è anche qui un punto di riferimento sicuro anche se in continuo movimento, capace come sempre di vitalizzare con originale scioltezza molta problematica che DeJohnette da solo (sul pianoforte particolarmente) tende a risolvere in chiave quasi impressionistica. I due momenti prevalentemente percussivi non si distaccano però molto dalle tradizionali figure assolistiche alle quali la lunga tradizione « jazz » ci ha svezziati da anni giungendo negli ultimi tempi a limiti pressoché insopportabili. La loro esposizione acusticamente perfetta in virtù dell'ormai famosa tecnica di registrazione ECM dà un senso di dettagliata ed etera lettura, ma la novità è molto più apparente che reale. Con tutto il rispetto dovuto a DeJohnette, riproporre in questi termini il consueto assolismo batteristico

è interessante nel « modo », ma non molto nella sostanza (è la batteria tradizionale che ha le pelli consunte). Molto più a fondo penetra invece il discorso quando un vero musicista dall'anima contorta ed ipercriticamente ripiegata su se stessa come Abercrombie dà un filo logico e consequenziale, alla dialettica dei dialoghi strumentali, che occupano fortunatamente la maggior parte dello spazio. Sia la *Picture 3* che la *Picture 5* in questo senso lasciano la bocca soddisfatta in ogni sfumatura di sapore melodico, armonico e ritmico. L'accurata predisposizione d'ogni minimo particolare non preclude una reale sensazione di spontaneità ed improvvisazione. Il che non guasta, anche perché questo non è affatto un disco di « jazz », ma una composizione in sei piccoli e calibratissimi frammenti.

(c. m. c.)



MELIS, RAVA, RUDD, MOYE, GRUPPO RUBANU The New Village on the Left (Black Saint)

Dunque: il Gruppo Rubanu è uno dei pochi quartetti vocali che cantano, secondo la tradizione sarda, « su tenore », che è poi un modo preistorico di armonizzazione vocale di cui si rinvengono esempi, oltre che in Sardegna, solo in alcune aree dell'Africa. In questa maniera un primo ponte di collegamento è gettato, ed ha come estremi i patrimoni etnici diversi di aree geografiche differenti. Immediatamente dopo, viene gettato un secondo ponte di collegamento,

da qui alla Babilonia degli States, ed ha come travi portanti l'emigrazione (di Marcello Melis), una certa situazione di sottosviluppo e di emarginazione sociale (i meridionali visti come i negri d'Italia), una concezione dell'«internazionalismo musicale» tagliato in chiave partecipativa, per cui è bello, possibile e giusto suonare insieme agli afro-americani (in questo caso emblemizzati da Don Moye), sia perché il nostro patrimonio di oppressione e di cultura è in fin dei conti simile — come già detto — sia perché il free jazz (leggi Roswell Rudd, ma in fin dei conti anche tutti gli altri) ha definitivamente abbattuto steccati da sempre considerati invalicabili.

E' sufficiente un simile ragionamento a dare rigore e dignità ad un'operazione come quella rappresentata dal *New Village on the Left?* A mio parere no, sia perché

in questa concezione manca del tutto un'effettiva dialettica di fondo, sia perché di partecipazionismo si può anche morire, sia perché, in questo caso, risulta assolutamente assente una effettiva interazione fra gruppo «jazzistico» e gruppo «etnico», e non solo per la distanza chilometrica che li separa. E' sempre stato caratteristico del free il pigliare a pretesto una frase o un tema altrui, sul quale poi librarsi in voli assolutamente imprevedibili. Ma mai come in questo caso il pretesto si è così chiaramente trasformato in pretesto, dal momento che, all'interno del lavoro, il Gruppo Rubanu è presente nella veste eterea di puro nastro magnetico, registrato in Sardegna due anni prima. Nulla di che stupirsi, dunque, se le improvvisazioni emergono alla stregua di operazioni di maniera, sorta di «blowing sessions» del periodo post-free. Nulla di che scan-

dalizzarsi, ancora, se gli spunti solistici riescono solo a connettere, con bella inutilità, i tessuti di ferro-cromo lasciati intonsi dalla registrazione pre-costituita. E' logico che un albero possa dare soltanto i frutti che ha, ed in questo caso si tratta proprio di frutti rincechiti dal sole delle eccessive forzature sociologiche. Ci vuole altro per risolvere il problema: «Per togliere al mandarino la sua grossa buccia, occorrono unghie aguzze» (proverbio vietnamita). (r. g.)



**GUIDO MAZZON /
MARIO SCHIANO**
Gospel
(L'Orchestra)

Quando la musica è pretesto (professione, impe-

gno, divertimento) gli incontri fra musicisti dalle personalità spiccate e diverse avvengono invariabilmente a metà strada, dove ognuno rinuncia a molto di sé e tutti rinunciano a rischiare. Guido Mazzon e Mario Schiano non ci stanno. Non soltanto fanno a meno di qualunque punto d'appoggio per giocare la partita faccia a faccia. Più succosamente ancora, entrambi cercano qualcosa di insolito, di latente, e trovano un arricchimento consistente alla propria esperienza. Questo può succedere solo e soltanto perché Mazzon e Schiano scelgono quale terreno comune un modo di far musica che è innanzitutto manifestazione di vita. *Gospel* è così soprattutto un dialogo di atmosfere e sensibilità, aperto e senza reticenze, rilassato e concentrato.

Lo attraversa una totale coesione, che passa indifferentemente e senza sbalzi dai quaranta secon-

di di *Riff* ai diciotto minuti di *Ipotesi per Simpatia*. Lo percorre un gustoso senso ludico: dove il gioco, forma di comunicazione bellissima e tutta da scoprire, non è il gioco banale e infarcito di stereotipi di troppe occasioni, bensì un atteggiamento disponibile e stimolante. *Gospel* non è un disco «storico», dunque, o una indicazione inedita di linguaggio: è, piuttosto, un incontro (fatto di *Studio* e di *Echi*) esemplare per il modo in cui avviene, per il rapporto che stabilisce fra l'umano e il sonoro. E fa piacere vedere Schiano tirar fuori da sé toni e angolazioni che non gli conoscevamo e che forse egli stesso non conosceva, rischiando, mettendosi in causa e proprio per questo uscendone più convincente ancora. Come fa piacere vedere Mazzon alternare scorrevolmente ricerche di suoni a impagabili uscite jazzeggianti. Disco per tutti, direi; e in questo,



per una volta, non c'è proprio nulla per cui storcere il naso. (f. b.)



**GINGER BAKER
& FRIENDS
Eleven sides of Baker
(Vertigo)
JACK BRUCE BAND
How's tricks
(Rso)**

Indubbiamente pretestuoso l'accoppiamento di questi due albums diversi fra loro che, oltre al nostro testardo e cremoso ricordo, hanno in comune la firma di due illustri personaggi del passato ugualmente votati all'evirazione musicale. Nei supposti « undici aspetti » del batterista « rosso » (come per Vivaldi il soprannome prende lo spunto dal co-

lore dei capelli e non certo da motivazioni ideologiche), la presunta varietà risiede nella sindrome africana rivelatasi a suo tempo nella collaborazione col gruppo Fela Ransome-Kuti. I suoi odierni strascichi possono agevolmente essere rilevati nella superficiale riesumazione di alcune percussioni africane con le quali Baker condisce con un pizzico di esotica etnicità un ovvio brodo *rhythm & blues* corretto *soul*. Fra gli amici che danno una mano a Ginger Baker nel creare questa piccola perla di inutilità c'è l'altrettanto pletorico Chris Spedding (il quale com'è noto, non ha mai detto nulla che non sia stato detto da altri) e il da tempo perduto Rick Grech; mentre nell'immane brass-section compare anche il povero Alan Skidmore, costretto come sempre ad una penosa routine di accompagnamento della Stupidità per procurarsi il pane quotidiano.

Ma se nel caso dell'ex batterista dei Cream e dei Blind Faith nessun *creamnologo* si metterebbe oggi in testa di portare fiori sulla tomba di Ginger Baker, nel caso di Jack Bruce, ovvero di una delle poche voci bianche riscattatesi dal modello blues (insieme a Winwood) il discorso è un po' più grave. Il quartetto messo insieme oggi da Bruce, unico musicista pop invitato da Carla Bley e Mike Mantler in casa JCOA per far compagnia alla crema jazzistica newyorkese in *Escalator over the hill*, è di una mediocrità sconvolgente e fa rimpiangere con le sue leggere amenità funky-rock la caparbia barbarie di West, Bruce & Laing. Non c'è nerbo e grinta, ma nemmeno raffinatezza e vera originalità in questo gruppo di Jack Bruce, ed è inutile tenere in coda alla recensione il consueto « finalino leggero » per salvare la coscienza. Non ce la sentiamo di

ingannare la gente usando un metro meno pesante in ossequio alle credenziali del nome, e non tireremo fuori il solito « staremo a vedere, dalla classe di Jack Bruce può uscire qualcosa di buono, aspettiamolo a nuove prove ». Frasi come « il ragazzo è intelligente ma non si applica » le lasciamo alla maestra cattiva che vuole salvarsi la coscienza davanti ai genitori del ragazzo da bocciare. In questo gruppo, Jack Bruce non c'è.

(c. m. c.)



**JEFF BECK with the
JAN HAMMER
GROUP
Live
(Nemperor)**

Mi sembra assodato che

il rock giace in coma irreversibile, misero nella sostanza per quanto si sforza di apparire esuberante. Jeff Beck non può certo arrestarne il trapasso, ma riesce, e non è poco, a distillarne talora qualche goccia succosa, con le unghiate di una classe non estinta. Lunatico come pochi, Beck è abbastanza matto e insofferente da scrollarsi di dosso, di tanto in tanto, la polvere del manierismo; è irrequieto e disinvoltato quel minimo da consentirgli guizzi di energia schietta. Barlumi di vita li emette anche questo *Live*, con la chitarra che, pur senza evadere dalle regole di una rivoluzione decaduta, si incammina per strade non piatte. C'è ancora tensione, in *Freeway Jam*, *Scatterbrain*, *Blue Wind*: non invenzione profonda, ma almeno integrità di gusto. Che impedisce a Beck di suonarsi addosso, anche se a zavorrargli queste sortite interviene il tocco pesan-

più outa a ciò che piace a te.

te del gruppo di Jan Hammer, diligente nel supportare, abbastanza indisponente quando prende la mano (le incursioni vocali sono raccapriccianti...). Eppure Beck, i cui scatti son infinitamente più vibranti che non la routine di un Page la grassa staticità di un Clapton, sta ai margini della frastornata scena rock senza entrare nel grande giro. In un mondo di plastica, non c'è evidentemente molto posto per uno che quantomeno non rinuncia a sprazzi di vita.

(f. b.)



NEIL YOUNG American Bars 'n' Stars (Reprise)

Neil Young rifiuta sdegnosamente la cerimonia coi vecchi amici e dice messa per conto suo, convinto che valga più una partita coi Crazy Horse che una discussione col David della barca a vela. Non abbiamo materiale sufficiente per tracciare il paragone; qui ci basti segnalare la routine dell'artista, che dopo Zuma non ha più saputo stupire come certo potrebbe.

L'uomo del Settanta-sette (ma qui si fa antologia anche di cose più vecchie) è certo costituzionalmente più sano dell'impacciato folksinger di *Tonight's the Night* o, peggio ancora di *Time Fades Away*; il tempo vuole, però, che i limiti si definiscano sempre più impietosamente e che nessuna speranza di *re- vanche* sia più pensabile, a dieci anni dal « peccato originale ». Così suona gratuita, una volta di più, la nostra inevitabile tirata d'orecchi al musicista, per la scarsa fanta-

sia di tempi e di ritmi, per l'errore marchiano nel concepire l'arrangiamento; ci dà scarsa soddisfazione il fatto che *Bite the Bullett*, il brano migliore, si misuri con le nostre annose indicazioni, perdendosi peraltro nel patetismo che da sempre inquieta il personaggio. Tra valzer e malinconia, tra melodie di repentina bellezza e fogli rubati agli annali, Young chiede il nostro gettone per il *juke box* della leggenda; preferiremmo non fosse così e auspichiamo, se non altro, che sia maggiore il respiro tra un *long playing* e l'altro, visto le poche idee che circolano.

Il disco mette subito le carte in tavola, riassumendo, con *Old Country Waltz*, ore ed ore di *California standard*. Il resto si comporta di conseguenza; di *Bite the Bullett* e della « malinconia sulle rive dell'oceano » si è appena detto, mentre *Like A Hurricane* fatica tra una melodia accattivante e un affannoso, lungo *a solo* di chitarra.

(r. b.)

BOTTE DA ORBI ROBERTO COLOMBO



ROBERTO COLOMBO Botte da orbi (Ultima Spiaggia)

Che Frank Zappa abbia un lontano cugino in Italia, non so bene. Ma se lo ha questi non può essere che Roberto Colombo, della cui follia, certo, non si può dubitare. Sull'ultima spiaggia delle produzioni autonome, Roberto rinviene un bel giorno il grazioso fossile delle Mothers del buon tempo che fu e, curioso com'è, decide di rigenerarlo, infondendogli nuova linfa. La ricetta è semplice, o almeno lo è tanto quanto l'organizzare la follia in forme mu-

sicali rigidamente stabilite e distribuite. Ci vogliono le vocine, è fuori di dubbio, e poi gli impasti sonori più incredibilmente stravaganti, gli arrangiamenti che non lasciano spazio ai voli personali, tanti esecutori capaci di leggere con la massima sicurezza le partiture, ci vuole, soprattutto, quel po' di geniaccio indispensabile per una rivisitazione, in chiave milanese ed autoironica, della « grandeur » di Zappa e di Strawinski... All'interno di tale rotta, tutt'altro che tranquilla, il nostro naviga sicuro, ben meglio di quanto non sia riuscito a fare con *Sfogatevi bestie*, e conduce la sua scialuppa di disperati verso le mete più stravagantemente impensabili del suo mar periglioso, dove il gioco si fonde con la virtù e la disciplina con l'anarchia.

Il risultato è sorprendente, per freschezza e rigidità di intenti: le secche del già detto e del risaputo non riescono ad avvinghiare fra le loro spire mortali la barca dei nostri audaci, anche perché ciascun componente la ciurma sa bene qual è il suo compito, e lo rispetta fin nei minimi particolari. Anche Patty Pravo, purtroppo (?!), che, rigorosamente compressa negli abiti stretti della sexy music made in Italy, si autocensura all'eccesso, lasciando solo intravedere alcune capacità vocali degne di essere sfruttate in maniera più sciolta.

(r. g.)



KLAUS SCHULZE Mirage (Island)

Anche in *Mirage* la musica di Schulze non mo-

stra l'intenzione d'avventurarsi all'interno del suono, né in termini di scansione di moduli ritmici, armonici e melodici, né in termini di analisi delle diverse sorgenti, siano esse acustiche od elettriche. E' così che la chiave di lettura del suo ulteriore prodotto *cosmico* va ricercata all'uscita, sul prodotto già fatto, mediante l'uso di parametri rientranti nella categoria dell'agrèable, ovvero della *riuscita del pezzo*, quindi in base a criteri nient'affatto musicali (o peggio ancora musicologici). Per giudicare *bella* una composizione di Schulze bisogna basarsi sull'aleatricità che guida anche il giudizio da formularsi su di una nuova melodia. Non essendoci innovazione nel linguaggio ed essendo state messe da parte le intenzioni musicali per lasciare spazio maggiore agli scopi psicofisici del *ripiegamento sull'inconscio*, basterà dunque controllare che l'effetto della *riflessione* (magari mistica) venga ottenuto sull'ascoltatore-cavia. Sotto questo aspetto *Mirage*, diviso in due lunghe suite dai titoli illuminanti (*Velvet voyage* e *Christal lake*) sottodivise ambedue in sei diversi momenti figurativi (*Lucidinterspace*, *Eclipse*, *Liquidmirrors* etc.), finisce per colpire nel segno. Ovviamente bisogna avvisare il consumatore che l'efficacia triboelettrica e psico-acustica dell'opera presuppone una mente sintonizzata sull'onda del messaggio. Bisognerà dirottare altrove chiunque fosse dotato di un certo cinismo, di una buona dose di concretezza materialistico-dialettica, oppure fosse semplicemente abituato a non usare la musica come strumento di riflessione escatologica e freudiana, preferendo a questo scopo la sposata fissità post-amatoria, una poltrona di cuoio con pipa od altre simili banalità, (richiedendo so-

stanzialmente *altro* dalla musica). A chi interessasse il parere dello scrivente dirò che l'impianto globale (due suite divise ciascuna in sei momenti immaginifici) ricorda l'ideologia della musica a « programma », che il timido ricorso (soprattutto in *Christal lake*) a moduli ripetitivi è condotto al di fuori degli assunti di tale corrente musicale confermando Schulze come totalmente estraneo ad una genuina influenza rileyana, e che il classico affastellarsi timbrico di varie linee armoniche sembra imparentato con certo cromatismo tardowagneriano o straussiano al quale Schulze abbia infilato un paio di jeans (elettrici).

(c. m. c.)



PIAZZA DELLE ERBE Saltaranocchio (Intingo)

E' difficile giudicare con gli occhi del '77 un prodotto concepito verso la fine degli anni '60, e che vede la luce solo ora per via di malaugurati accidenti discografici.

Questo dramma in musica, tratto da un racconto di Edgar Allan Poe, porta quindi ben inciso sul volto le rughe del tempo, né valgono a mascherarle del tutto alcuni impasti sonori di stampo inequivocabilmente « moderno », che sarebbero stati inimmaginabili solo qualche anno fa. Qua e là compaiono infatti, neppure troppo malcelate, le impronte di Guccini e dei Nomadi, fresche sorgenti da cui attingono vita ed ispirazione parecchi interpreti della prima canzone « politica » italiana. E ancora: gli 11 quadri lungo i quali si snoda il lavoro peccano

a volte di ingenuità, altre volte di incompiutezza, e solo raramente riescono a « chiudere » in maniera efficace, seppur transitoria, ciascuna fase del racconto.

Ma l'insieme aspira anche, e legittimamente, ad una dignità sua propria, costituita innanzi tutto dalla novità di proposizioni e di intenti (per quei tempi), e poi dal tentativo di creare un tutt'uno fra parole, musica e scena, che se certo non coglie mai le vette del trascendentale e dell'immaginario, parla però a favore di una non trascurabile intuizione di « interdisciplinarietà ». *Piazza delle Erbe*, al tempo in cui i festival di Re Nudo non erano ancora stramazati sotto i colpi possenti inferti dal gigantismo divistico, era certo uno dei gruppi che meglio sapeva sfruttare l'elemento magnetico della scena insito nel corpo stesso del far musica, e lo si sente ancora.

(f. g.)



**ROGER MC GUINN
Thunderbyrd
(Columbia)**

L'incostanza di Roger Mc Guinn è proverbialmente nota, nel mondo del pop. Pure, in un alternarsi di vicende che lo vogliono ora amante dei giacconi di cuoio, ora amico del Dylan « tuonante », ora vagabondo nostalgico o contaminatore senza scrupoli, l'uomo conserva intatta la grande classe che gli vale un posto importante nella *Hall of Fame* del pop di sempre.

Intendiamoci, *Thunderbyrd* non apre alcun cancello, non rilancia la posta ad un tavolo dove la partita è ferma dai primi anni '70. E' da segna-

lare, però, la capacità dell'artista di far musica con una certa scioltezza, senza la schiuma che opprime vecchi consanguinei come i « divorziati » Kantner o il Garcia della « disintossicazione »; tanto non diremo « abilità artigianale » per una sorta di pudore che ci fa ben intendere le manipolazioni dell'industria discografica. Resta il fatto che l'annuncio inatteso di *Cardiff Rose* trova qui piacevole conferma, nel momento stesso in cui l'equilibrio miracolosamente trovato tra quelle righe resiste alla riprova; i fili che i primi album solistici volevano ancora sciolti vengon qui tirati con mano felice, sposando il rock a certa *american music* di babbo Dylan, con apparir di lampi tradizionali. Il tutto nella dimensione un po' aerea e un po' artificiosa che siamo soliti definire *highway music*, musica per pomeriggi in automobile; ciò rammenti chi ancora ha voglia di arrendersi all'illusione sonora, consumando un po' di musica.

Il vecchio Byrd fa coppia con Jacques Levy, è risaputo, ma questa volta lascia spazio sufficiente per altre voci: così parlano Peter Frampton e Rory Gallagher (*All Night Long*) e Tom Petty, il quasi-punkista di *American Girl*. C'è anche un boccone dylaniano, *Golden Loom*, per nulla prelibato; il fascino dell'« inedito Zimmerman » è comunque troppo forte e tutto serve a tirar acqua al mulino.

(r. b.)



**POCO
Indian Summer
(A&C)**

Da un bel po' di albums

a questa parte i Poco procedono per assonanze cercando invano di imitare se stessi, e giungendo anche in questo tentativo a risultati piuttosto deludenti. Il viale delle rimembranze sembra piuttosto infangato per Rusty Young, Timothy Schmidt, Paul Cotton e George Grantham che ad ogni nuovo disco sembrano camminare con piedi musicali sempre più dolci sollevando accuratamente l'orlo dei pantaloni per evitare di sporcarsi con una musica di più diretta efficacia. La steel guitar di Rusty Young illeggiadrisce un impasto vocale a tratti capace di far venire il latte alle ginocchia anche ai più condiscendenti fans in vena di *glissare* sportivamente in virtù d'un passato « onorevole » (per quanto molto lontano). Nemmeno nell'autobiografica *Living in the band* i quattro riescono a prodursi in un rock capace di far presa con un minimo di grinta, nonostante che il « tempo » sia quello più indicato alla necessità. Altrove le voci di Paul Cotton e Timothy Schmidt fanno a gara nel rubarsi la marmellata di bocca, senza peraltro mai sporcarsi le labbra, con molta precisione e bel garbo (questo è vero). Per non parlare dell'armonica di sottofondo in *Find cut in time* (è sempre Timothy Schmidt). Probabilmente neppure dal vivo questa odierna versione dei Poco è in grado di sviluppare in parte il potenziale di *Deliverin'*, anche se allora c'erano anche Ritchie Furay e Jim Messina a metterci le mani (ma erano proprio fondamentali?). Non manca nemmeno un timido accenno di r&b con presenza di fiati. Peccato, ma questi Poco sono veramente poca cosa.

(c.m.c.)



**WEATHER REPORT
Heavy Weather
(Cbs)**

C'era una volta un tempo nel quale Wayne Shorter e Joe Zawinul portavano in giro un sacco lucente e pesante, e che contenesse la loro creatività nessuno faticava a capirlo. Poi le spine perfide della comunicazione ad ogni costo hanno smagliato quel sacco, il buco si è fatto più grande e quella sostanza bella si è progressivamente dispersa. Ora la luce esteriore c'è ancora, perché, come si sa, la classe non è acqua, ma di creatività è rimasto soltanto qualche granello, appena appena sufficiente per reggere in piedi questo *Heavy Weather*. A soli cinque anni *Weather Report* si trascina quasi per forza d'inerzia, e il sospetto che sia nato in provetta, per fredda formula, è sempre più fondato. I colori sono sbiaditi, le molle della fantasia cigolano, e nemmeno un po' di gioia è scampata al rullo compressore della routine. Così *Birdland*, *Harlequin* e *The Juggler* vestono con eleganza l'abito di sempre. *Palladium* strappa qualche sprazzo di movimento alla piatta staticità di una poetica senza cuore. *A Remark you Made* si libra abilmente sulla sottile ambiguità di una canzone d'amore che dice con sentimento i luoghi comuni sofisticati (e Shorter che gioca a sembrar Gato è di una ruffianeria micida poco). Che poi delle mercanzie dichiaratamente commerciali *Weather Report* sia fra le meno nauseanti conta poco, a questo punto. E che Jaco Pastorius sia fior di bas-

sista, e Shorter e Zawinul conoscano il mestiere a menadito, diventa perfino un'aggravante. Il tempo è bello sotto ben altre latitudini, e per accorgersene non c'è neppure bisogno del bollettino...

(f. b.)

**DISCHI
D'IMPORTAZIONE**



**Ditta
Buscemi**
C.so Magenta, 27
Tel. 896410 - MILANO



**NUGGETS
Original artyfacts
from the first
psychedelic era:
1965-68
(SIRE Records)**

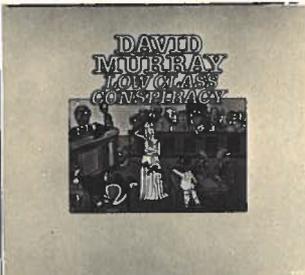
In virtù d'usanze assai più diffuse negli States che in Italia (non illudetevi, per motivi semplicemente tecnico-legali), le antologie conducono vita assai più ricca e vivace, regalando, tra l'altro, qualche piccola emozione ai vecchi cuori palpitanti d'amore pop. Dopo essersi consumati tutti, vecchi e giovani, nella rimembranza d'un leggendario passato da contrapporre con precoce senilità alla desolazione del presente, è gioco forza ancor oggi spendere qualche lacrimuccia su questa doppia cartolina-ricordo dove scorrono in passerella (il titolo non ha bisogno di doppiaggio nella sua esemplare chiarezza) vecchie e piccole glorie dello psichedelismo « minore »



dei mid-sixties a stelle e strisce. I nomi sono quelli bisbigliati nell'antro segreto di una discoteca ben rifornita, dove nel retrobottega si potevano scorgere piccoli carbonari intenti a scambiarsi figurine rare sussurrando all'orecchio nomi esotici come Electric Prunes, Vagrants, Shadows of the Knight, Seeds, Thirteenth Floor Elevator, Barbarians, Nazz, The Leaves, The Blues Magoos etc. In questa doppia serie di pistolette della storia pop non mancano ovviamente certe insopportabili ingenuità d'un panorama caotico, del quale sarebbe arduo controllare se questa selezione contenga (e voglia contenere) effettivamente il meglio (ad esempio la banalità ritmica di *Night-love* degli *Strangeloves* o il primigenio yeah-yeah degli *Shadows of the Knight* o la leggera onomatopea nell'*Invitation to cry* dei *Magicians*, degna dei peggiori Dik-Dik). Ma fra le ventisette « pepite » della raccolta qualcuna getta bagliori più luccicanti o comunque curiosi, a cominciare dalla *Public execution* dei *Mouse* con *Ronnie Weiss* ad urlare « più convincente di Dylan in *Highway 61* », per continuare con la energetica e sexy *Pushin' too hard* dei *Seeds*, la strana *Moulty* dei *Barbarians* che dopo una oleografica introduzione recitata «country», (quasi una colonna sonora western), se ne esce con quattro canonici accordi d'organo stranamente simili addirittura alla *Psyché rock* di *Pierre Henry* (il pastrocchio elettronico di *Messe pour le temps present* per la coreografia di *Maurice Bejart*). E c'è ancora la *Dirty Water* degli *Standells* (from Los Angeles) con la voce ad allungare il collo à la *Burdon*, la *I had too much to dream* dei mitici *Electric Prunes*, una *Please don't go* fatta da *Amboy Dukes*

con *Ted Nugent* a far muggire la chitarra con piglio cattivo, la classica *Hey Joe* dei *Leaves*, la *Psycothic reaction* dei *Count five* con attacco alla *Rolling Stones* prima maniera ed armonica modello *West coast promotion man*, per continuare con *No time like the right time* dei *Blues Project*, e per finire con *Open my eyes* firmata dall'allora giovane *Todd Rundgren* coi freschi *Nazz* (1968). Qua e là ancora da segnalare qualche frattaglia mielosa come la *Lies* dei *Knickerbockers*; quasi un inedito dei *Beatles* di *Rubber Soul* etc. In attesa di scoprire il ritrovato miracolo per sconfiggere la carie che affligge la fantasia pop internazionale, sciacquarsi la bocca con la vecchia acqua *Botot* non è certo il toccasana, ma non fa certo male a nessuno.

(c. m. c.)



DAVID MURRAY
Low Class Conspiracy
(Adelphi)

David Murray ha ventun anni e, con il trombonista *George Lewis*, rappresenta la più bella speranza dell'ultimissima leva di jazzisti afroamericani. Di lui, saxofonista stringato e vigoroso, piace l'atteggiamento non compromesso che muove alle radici della *Black Music*, la già buona padronanza strumentale, l'alito di vita che spinge intrepidamente a provare nella pancia dello strumento; *Flowers For Albert* (in quartetto) e questo *Low Class Conspiracy*, con *Fred Hopkins* e il glorioso *Philip Wilson*, testimoniano del talento del personaggio, su cui è possibile azzardare una scommessa sul futuro

della musica nera in *New York*.

Qualcuno ha scorto, nel libero stile estremamente lirico del personaggio, unzioni ayleriane e ha tracciato traballanti paragoni con il *magister diabolicus*. Tanto non può valere se non come ipotesi di mera « simpatia ». Murray pare animato da un'ingenuità ben diversa da quella del grande modello, non sa toccare con eguale abilità l'arpa dell'ironia e nella stessa ricerca timbrica pare destinato a mete ben più « terrene » di quelle di Ayler, interessandogli un confronto più aperto e immediato con il materiale sonoro. Chi ha tempo e voglia per interessarsi del problema, può studiarsi la personale versione di *Over The Rainbow* che onora uno dei temi della serie *Wildflowers* recentemente pubblicata; nell'ingenuo esercizio, Murray pare teso a un restauro della melodia originale, con i modi che competono al jazz più galantuomo, con ciò liquidando la potente forbice ayleriana che da un lato feriva il bello retorico e dall'altro recuperava il suono del cielo, scoperto in fondo all'alchemico processo di decantazione.

Ciò non significa che Murray non paghi il suo tributo anche ad Ayler così come è evidente il retaggio di certo *Coltrane* e del *Mitchell* più avvelenato. La musica incide con fare severo, mantenendosi almeno spiritualmente nell'orto del blues, dove ogni parola è rabbia e dolore, grido di precaria accettazione di ciò che accade; Murray conosce i limiti della prima esplosione *free* e frena dunque il suo impeto, badando ad affinare la sua dimensione « verticale », giù dentro il suono che misteriosi fili legano al corpo e alla sua geometria. In questa dimensione suona memorabile *Low Class*

Conspiracy, che frantuma le parole in monadi di stravolgente violenza, terminando il processo di fantastica dissoluzione che *Extreminity* aveva principiato. Egualmente importante ai fini della « scoperta » di Murray pare *B/T*, con il semplice gioco swingante che rimanda alla più fresca tradizione del jazz moderno; fondamentale, nell'economia del brano e nell'ambito più generale del disco, l'apporto di *Fred Hopkins*, tanto nobile e vigoroso da oscurare perfino le belle gesta del più celebre *Philip Wilson*.

(r. b.)



recorded live at the Bimhuis - Amsterdam 1976

THE TUBA TRIO
Essence: the Heat and Warmth of Free Jazz
(Circle Records)

Un titolo pedante ed un'attribuzione un po' deleteria celano dietro oscure cortine di fumo un paio fra i più prestigiosi protagonisti della lunga estate jazzistica del '76. Manca il terzo, il batterista *Sidney Smart*, ma non c'è da dolersene eccessivamente, perché nel trio di *Sam Rivers* proprio lui rappresentava l'elemento maggiormente claudicante, legato com'era a sostegni timbrici e ritmici propri di un passato ormai demodé. Ma gli altri ci sono, eccome, e ripropongono con immutato entusiasmo la musica ascoltata — tanto per restare all'interno dei nostri confini — a *Ravenna*, *Milano*, *Pescara*, *Terni* e *Perugia* l'anno scorso.

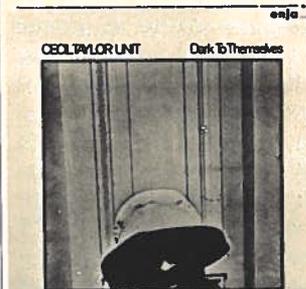
Ed è una musica di impatto straordinario, che veste i panni totali dell'oggi afro-americano, che non si concede a vizi nostalgici, o consolatori,

o rievocatori di un glorioso passato. Musica non frustrata, quindi, ma che si avventura, dolorosa epperò aerea, lungo impervi sentieri, attacca risolutamente il « sesto grado » di strapiombi da capogiro, ben sapendo che aldilà degli ostacoli si apre l'Eden smisurato di praterie incontaminate e ricche di colori abbacinanti.

Con suoni secchi, asciutti, dolci talvolta ma anche colmi di rabbia dolorosa epperò preveggenza, *Rivers* dipana di fronte ad un pubblico attonito la matassa senza fine della sua umanità smisurata, e lo fa con un garbo pari alla risolutezza ed alla determinazione che lo sorreggono. E trae in continuazione nuova linfa vitale dal fluire sanguignamente contrappuntistico della tuba e dell'euphonium di *Joe Daley*, presenza umile ma incredibilmente rilucente all'interno del trio.

Altre atmosfere rispetto a quelle ispezionate in compagnia con *Dave Holland* e *Barry Altschul*, inutile dirlo, ma ugualmente gravide di confortanti segni propositivi. E *Warren Smith* segue, stimola, trova soluzioni timbriche tutt'altro che disprezzabili, contribuendo da par suo a non far rimpiangere eccessivamente il bianco esploratore di suoni ascoltato in quel di *Bergamo* qualche mese prima.

(r. g.)



CECIL TAYLOR
UNIT
Dark to Themselves
(Enja)

Son vent'anni che *Cecil Taylor* inventa, imperterrito e inguicibile. E la danza forsennata delle

sue dita sulla tastiera bollente attraversa questo tempo come una lama affilatissima, sul filo teso e coerente d'un'inaudita, lucida, cocciutaggine. E credo proprio che di Taylor si scalfisca appena l'apparenza, se si prescinde dalla sua conquista di uno spazio fuori e oltre il tempo. Perché il pianista nero oggi come vent'anni fa è «avanguardia», come sta scritto nel vocabolario dei luoghi comuni. E' lo straordinario mistero di una musica che in tante primavere non ha mai mutato pelle, eppure è la negazione vivente della ripetitività.

Il metodo e la natura dell'espressività, dunque: perché il sistema sonoro tayloriano è *pratica della materia*, è suo spostamento, sua trasformazione. Significa l'assolutezza del movimento, l'assolutezza della contraddizione; dove Taylor fa veramente scaturire luci e ombre dai tasti bianchi e neri del piano. Dove gli equilibri sono sempre incerti, destinati a dissolversi nell'inseguirsi incessanti degli stimoli e nell'urgenza di agire. Anche *Dark to Themselves* (registrato dal vivo a Lubiana giusto un anno fa) è interamente intriso di questa essenza di materialismo, nella quale i suoni sono il punto di sbocco d'un'energia che impegna gesti e pensiero, corpo e inconscio. Il copione si snoda su due lunghe galoppate nervose (*Streams* e *Chorus of Seed*) giocate fra controllo impeccabile e tirate parossistiche. Eccentrica, nella storia tayloriana, la formazione, che pende dalla arte dei fiati: all'eterno, infallibile, alto di Jimmy Lyons si accompagnano il tenore acerbo di David Ware e la tromba volante di Raphè Malik, mentre Marc Edwards (nulla più che bravino, almeno per come si muove qui) rileva alle percussioni Andrew Cyrille. Ne discende una

musica forse più strutturata del solito, con Taylor che rifugge soprattutto in regia, ed estrae dal piano manciate di intuizioni fulminanti. Disco omogeneo e necessario, simbolico richiamo di una poetica che, ben oltre i cinquanta minuti dell'incisione, dovrebbe proseguire all'infinito.

(f. b.)

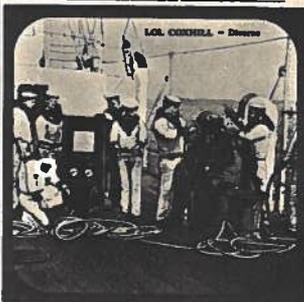


**OM
Rautionaha
(ECM)**

Al quartetto svizzero OM piace ricorrere all'antico adagio secondo il quale la musica la fa anche il pubblico col suo «feeling», e che quando avviene il magico incontro con una «open minded» audience, allora possono succedere «grandi cose». In questo disco di «grandi cose» non ne succedono affatto. I quattro si danno un gran daffare attorno al fuoco, ma la mongolfiera non si alza; eppure il gioco era riuscito in «Kirikuki», album di circa un anno fa. Qui la formula electric-jazz-freemusic rimane realizzata solo per la prima metà: elettricità ce n'è molta, tentativi di cercar spazio anche, ma di libertà nell'uscire da certi inesorabili cliché parajazzistici «d'atmosfera» ce n'è poca. Urs Leimgruber e Bobby Burri sono comunque due elementi da non disprezzare: il primo sputa rabbia dentro ad un sax tenore, un sax soprano ed un clarinetto basso, il secondo controlla con intelligenza ed buon gusto un basso dal timbro caldo. In generale però il discorso ha la faccia un po' smagata e sbattuta dell'impiegato di banca prima delle vacanze:

ze: ha bisogno di un po' d'aria, di sole, di allegria e di fantasia. Andrà meglio la prossima volta.

(c. m. c.)



**LOL COXHILL
Diverse
(Ogun)**

Disco acido, schizoide, poco calibrato, *Diverse* presenta il più infelice Lol Coxhill dai giorni del duo con Steve Miller. Loquace sino allo stordimento, l'artista sbava nel disegno della prima facciata e nella «proposta alternativa» della *second side*, smarrendo la proverbiale misura espressiva; per un fatale scherzo, non ci son stelle che possano guidare, spento il firmamento di *Ear of Beholder* (il Carnevale, l'incontro col mondo) e declinati gli astri di *Fleas in Custard* (l'introversione, il canto della scoperta in sé).

La «voce» di Coxhill (sax soprano, soprattutto, o malizioso clarinetto) è uno dei più bei rumori contemporanei. In mesi non troppo lontani, andava in giro per le Cose a provar segni o a scoprire il fascino della propria risonanza infinita; non abbiám dubbi che il progetto del Welfare State e la memorabile pagina delle «pulci» siano stati tra i momenti salienti di certa *contemporanea* coraggiosa. Qui Coxhill turba invece quel mondo di vetro votandosi al «dir tutto», a una sorta di delirante *scrittura automatica* che travolge i giusti confini come fiume in piena; l'irosità di *Diverse*, lungo monologo che nella foga dimentica perfino l'ironia e la compassione di sé, è veleno proibitivo per la tenue vernice dell'artista classico,

abituata a ben altri climi e respiri. Che il frutto prossimo alla maturazione (allora veramente: «Apriti, Sesamo!») sia tornato acerbo lo dimostra anche il secondo e conclusivo brano, dove Dave Green, John Mitchemm e Colin Wood s'abbandonano alla chiacchiera vana, contornando così gli spenti esercizi filatistici del leader. Brano slegato e distratto, *Divers* rammenta certe improbabili ambizioni dell'artista giovane, quando erano con lui Pierre Courbois e Jasper Van't Hof; a nulla servono guizzi e recuperi improvvisi, come il «samba» che Coxhill cita senza entusiasmo verso la fine del pezzo, ricordandosi d'un memorabile «trucco» del tempo che fu.

(r. b.)



**ANDREW CYRILLE
& MAONO
Junction
(IPS Records)**

Ohibò! Nella mia crassa ignoranza avevo sempre pensato ad Andrew Cyrille come ad un componente di straordinaria importanza all'interno della *Unit* di Cecyl Taylor, e però del tutto supplementare alle coordinate tracciate dal leader (o sarà forse il «dispotismo» tayloriano a conservare supplementare a sé il lavoro dei suoi partners, pur stimolandolo in continuazione?). Giunge quindi a puntino questo disco, sfornato dal premiato Studio Rivbea di New York (che è come dire Sam + Beatrice Rivers), a farmi ricredere in misura assai ampia della bontà di tale postulato. Cyrille, memore dell'insegnamento esistenziale del suo antico

maestro Max Roach — per cui fornendo ad ogni bambino un tamburo verrebbe ad eliminarsi la delinquenza in terra (Kossiga, prendi nota!) — amplia a dismisura le possibilità sonore e timbriche del suo set, trasformandolo in una fucina capace di forgiare con assoluta naturalezza la barra incandescente della «modernità nella tradizione». E in questo antro dalle mille possibilità lavora con un'intelligenza pari all'ispirazione, vestendo di volta in volta i panni del leader, del compositore e dell'improvvisatore sovrano, e confermando — se ce ne fosse stato il bisogno — che il suo legame con la tradizione è da intendersi nel senso di una concezione creativa, piuttosto che in quello di una passiva imitazione. Esempio, al riguardo, è l'approccio al materiale sonoro di *Sidi Ahmed-Siddy*, in cui il sansa di Cyrille ripercorre con forti connessioni di timbro e di inflessione le linee di chitarra di un blues del Delta. E non è che gli altri soci stiano a guardare, tutt'altro... Ted Daniel, dopo la deludente parentesi di un disco a suo nome, riprende a sveltare da straordinario trombetta qual è, mostrando di gradire a dismisura i rituali richiami a visioni africane evocati dai sordi colpi di cassa, che il piede destro di Cyrille non si stanca di percuotere. Lisle Atkinson e David S. Ware, dal canto loro, portano all'interno dello stupendo e luminoso *Okurimono* linee di pathos, di tristezza e di muscolare evasività, in grado di risolversi in atmosfere di lirismo stupefacente.

(r. g.)



complotti di famiglia

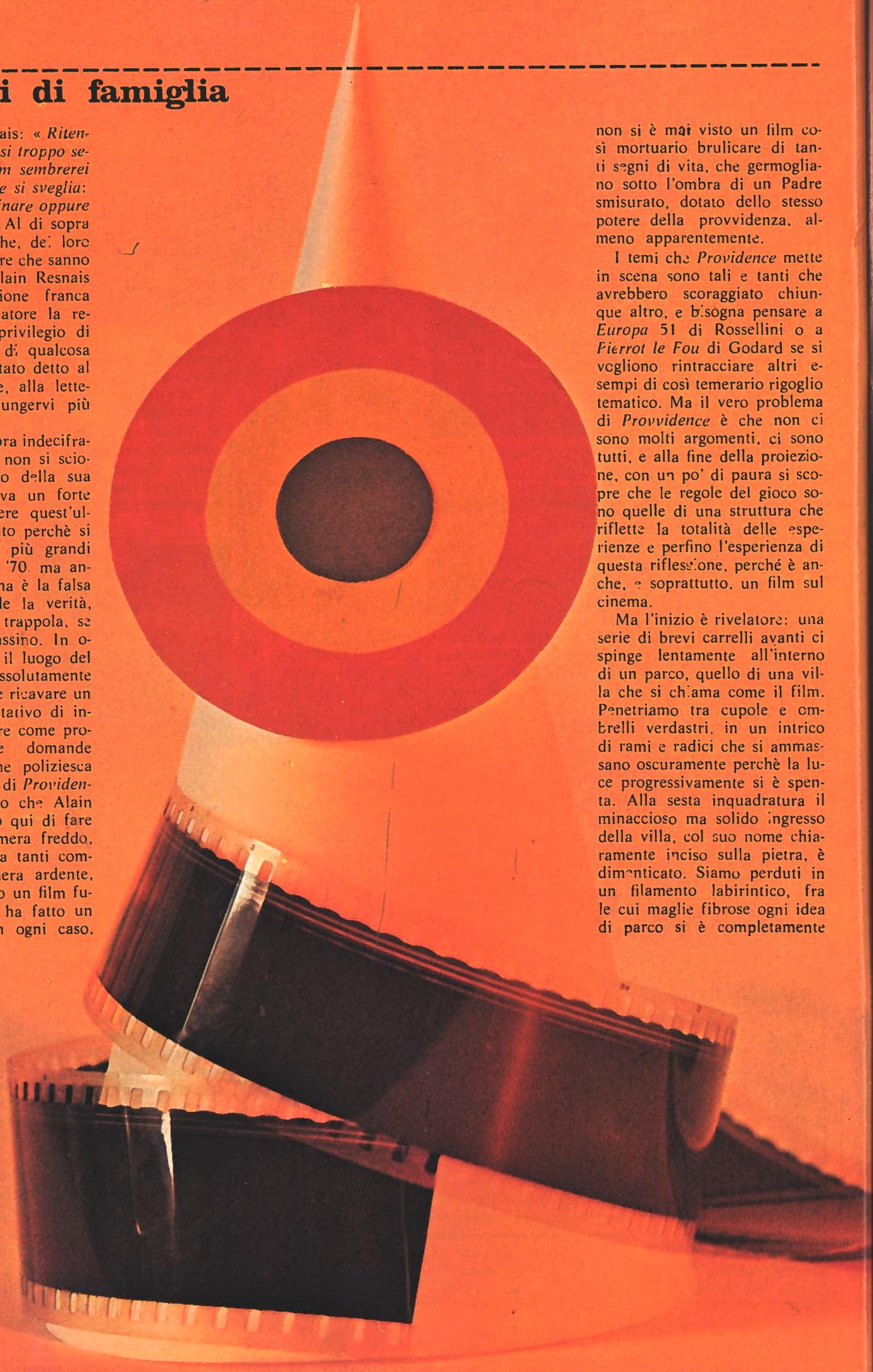
Dice Alain Resnais: « *Ritengo che se analizzassi troppo seriamente i miei film sembrerei un sonnambulo che si sveglia: smetterei di camminare oppure cadrei per terra* ». Al di sopra di tanti cineasti che, dei loro film, la cosa migliore che sanno fare è parlarne, Alain Resnais con quest'ammissione franca addossa allo spettatore la responsabilità e il privilegio di venire lui a capo di qualcosa dove tutto è già stato detto al punto che l'autore, alla lettera, non può aggiungervi più niente.

Providence sembra indecifrabile, indicibile, se non si scioglie il meccanismo della sua trama, ma si prova un forte fastidio a descrivere quest'ultima, e non soltanto perchè si tratta di uno dei più grandi thriller degli anni '70, ma anche perchè la trama è la falsa pista che nasconde la verità, o addirittura una trappola, se non proprio l'assassino. In ogni caso il film è il luogo del delitto che va assolutamente visitato, se si vuole ricavare un uso da questo tentativo di inchiesta, che si offre come prolungamento delle domande piuttosto che come poliziesca risposta al mistero di *Providence*. Diciamo subito che Alain Resnais ha smesso qui di fare un cinema da camera freddo, ed è passato senza tanti complimenti alla camera ardente, sia perchè ha fatto un film funebre, sia perchè ha fatto un film bruciante. In ogni caso,

non si è mai visto un film così mortuario brulicare di tanti segni di vita, che germogliano sotto l'ombra di un Padre smisurato, dotato dello stesso potere della provvidenza, almeno apparentemente.

I temi che *Providence* mette in scena sono tali e tanti che avrebbero scoraggiato chiunque altro, e bisogna pensare a *Europa 51* di Rossellini o a *Fierrot le Fou* di Godard se si vogliono rintracciare altri esempi di così temerario rigoglio tematico. Ma il vero problema di *Providence* è che non ci sono molti argomenti, ci sono tutti, e alla fine della proiezione, con un po' di paura si scopre che le regole del gioco sono quelle di una struttura che riflette la totalità delle esperienze e perfino l'esperienza di questa riflessione, perchè è anche, e soprattutto, un film sul cinema.

Ma l'inizio è rivelatore: una serie di brevi carrelli avanti ci spinge lentamente all'interno di un parco, quello di una villa che si chiama come il film. Penetriamo tra cupole e ombrelli verdastri, in un intrico di rami e radici che si ammassano oscuramente perchè la luce progressivamente si è spenta. Alla sesta inquadratura il minaccioso ma solido ingresso della villa, col suo nome chiaramente inciso sulla pietra, è dimenticato. Siamo perduti in un filamento labirintico, fra le cui maglie fibrose ogni idea di parco si è completamente

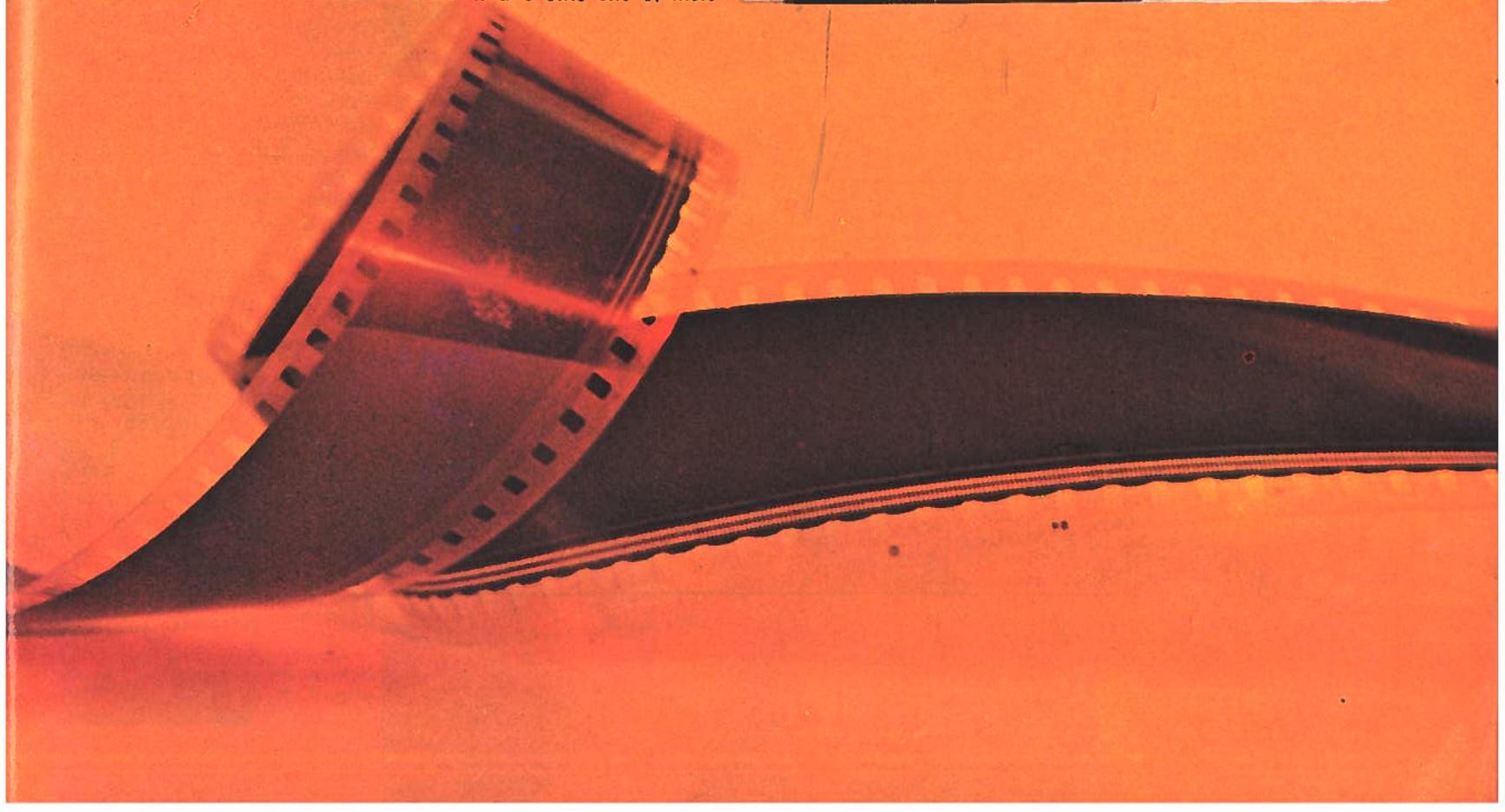
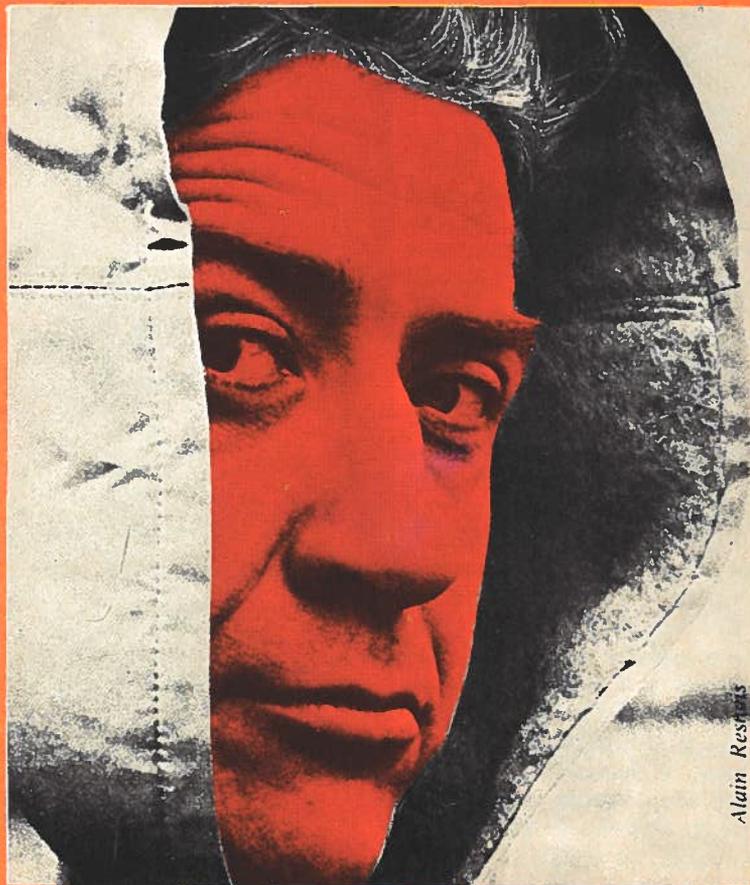


dissolta, e girovagiamo come sonnambuli strabiliati, e un po' spaventati, in un *organismo*, livido e magmatico, votato alla notte e alla profondità. Varcare la soglia, entrare nella villa e nel film che hanno lo stesso nome, significa dunque, prima di tutto, incontrare una struttura nella penombra. Ma è qualcosa di più del primo incontro con la principale metafora del film, con l'anticipazione simbolica del suo vero tema, che è la storia di una struttura. Il disegno iridescente di rami e radici, senza terra e senza cielo, richiama insistentemente due immagini, che il resto del film promuoverà al rango di idee fisse: il cancro e il cervello. E infatti il cuore di *Providence* è il cervello di uno scrittore eccitato dallo Chablis e tormentato dal dolore fisico, una notte che potrebbe essere l'ultima, durante la quale l'uomo lotta contro l'agonia aggrappandosi alle risorse della sua immaginazione, espellendo ed esorcizzando, sotto forma di fantasmi, i sintomi che minacciano di ucciderlo. Questo lavoro del cervello, che è insieme una fatica, un piacere e un vizio, ha qualcosa di derisorio e commovente, nell'ostinazione con cui gira intorno al tema della morte (qui esaminata soprattutto sotto i due aspetti dell'*eutanasia* e del *suicidio*) e a quello della malattia incurabile — lo scrittore a-

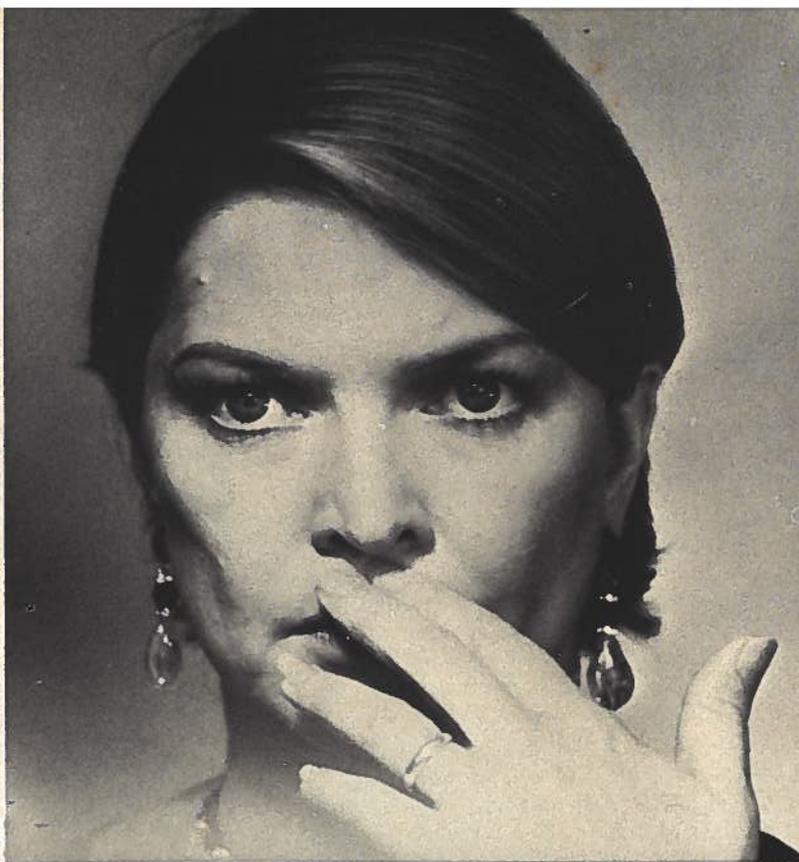
gonizzante sembra non riuscire a pensare ad altro — senza mai a capo ma riducendo il fare arte alla sua funzione igienica più profonda e irriducibile, la stessa di un rituale magico o di una seduta analitica. Lo scrittore immagina un nuovo romanzo, anche se sembra a tratti esserne più che l'autore lo spettatore, e vi proietta o vi riconosce le sembianze (soltanto?) dei suoi parenti e dei suoi amici, senza darci la possibilità di distinguere con chiarezza quali dei loro attributi appartengono agli involontari attori e quali ai personaggi immaginari che sono chiamati a interpretare. Dice Alain Resnais: « *Una delle domande che il film pone è questa: noi siamo ciò che possiamo essere oppure noi diventiamo ciò che gli altri fanno di noi nel loro giudizio?* ». In *Providence* tutto sembra duplicarsi, sdoppiarsi, offrirsi in modo binario. Anche la forma è doppia, quasi schizofrenica. Vi convivono, o meglio vi si scontrano, gli elementi 'bassi' di *Je t'aime, je t'aime* e di *Stavisky* (letteratura poliziesca, fantascienza, fumetti, stereotipi della cultura di massa, cascami e detriti dello spettacolo) e quelli 'alti' di *Muriel* (rottura della continuità del racconto, abolizione della distanza fra soggettivo e oggettivo, sostituzione della progressione con la serialità), amalgamati in uno stile che è, insie-

me, tonale e barocco di immediata decifrazione e di sconvolgente ambiguità, 'intellettuale' e 'istintivo'. Ma dal momento in cui scopriamo che i personaggi hanno per maschere e per attori due figli, una nuora e una moglie morta, e che la voce fuori campo che commenta, distribuisce, distorce e subisce gli avvenimenti che ci vengono mostrati è quella, la-

mentosa e farneticante, del Padre, tutto anziché chiarirsi si complica enormemente, anche se il gioco non è mai fine a se stesso, non ha alcuna puzza di cattiva infinità. Succede che il gioco dell'immaginazione (quella, poniamo di David Mercer, sceneggiatore, e di Alain Resnais, regista) entra in relazione con quella dello scrittore che a sua volta si scontra con



quella, a lui nota o almeno intuibile, dei familiari di cui si serve, e che se ne vanno per proprio conto, o contro di lui. Fino a che punto Helen Wiener, l'amante di Claud, condannata a morte dal cancro, è un personaggio inventato, riflesso, e fino a che punto è Molly, la moglie suicida dello scrittore, condannata da viva dalla stessa malattia? L'intreccio fra vissuto e immaginato è costante, il passato reale e la provvidenza dello scrittore si scambiano le parti di continuo, l'invenzione è sempre minacciata dal ricordo, la fantasia della memoria, e a un certo punto ci chiediamo se l'intreccio della finzione immaginata dallo scrittore non sia che uno schermo, non si limiti a mascherare un intreccio familiare pretendendo invece di servirsene. Insomma, è come se *Providence*, un film come gli altri, a differenza degli altri ficcasse dentro la sua rappresentazione anche il processo con cui quest'ultima prende forma, trasportandoci su un doppio versante, il cui al di qua è costituito dall'intreccio nel film (il romanzo immaginato dal vecchio) e il cui al di là dall'intreccio del film (il suo processo di formazione e la sua teoria). Il vecchio è perciò padre a doppio titolo perchè i personaggi sono sia le sue creature fittizie sia i suoi figli reali, e il romanzo è solo la protezione, piena di falle, di cui egli si serve per fare, alle cinque del mattino, quando è l'ora del lupo, nell'imminenza della morte, un bilancio reale e doloroso di tutta la propria vita. Dice Alain Resnais: « *A volte definisco il film così: c'è un padre che sottopone a giudizio tutti i membri della sua famiglia immaginando, attraverso un racconto che elabora, una sorta di complotto contro se stesso* ». Quando la notte di *Providence* si conclude, e con essa l'ubriachezza e il delirio che l'hanno scandita, lo scrittore si risveglia nel parco della sua villa. Il finale, solenne e solare, ci mostra il suo incontro con i due figli e la nuora, finalmente così come sono 'nella vita', per un pranzo di compleanno al termine del quale, rimasto solo, il vecchio si ritroverà alle prese con un'altra notte, e un'altra cassa di Chablis. Il carattere funebre di *Providen-*



ce (che si spinge fino a mostrare, con castità e fermezza di sguardo degni di Stan Brakhage, l'autopsia di un vecchio è privo però di qualunque compiacenza nei confronti della morte. Dice ancora Alain Resnais: « *Sono in realtà dei personaggi di cui uno sta per morire e gli altri si interrogano su questa prossima morte. Ma non sono sicuro che tutto ciò porti ad un film sulla morte, semmai a un film sulla volontà di non morire. Clive, il vecchio, scrittore, rifiuta di cedere ed il film descrive la sua lotta contro la morte* ». Ma Clive non esiste, è l'equivalente della macchina del tempo che permetteva all'eroe di *Je t'aime, je t'aime* di andare su e giù per il proprio passato e al film di darsi un montaggio altrimenti arbitrario. Tuttavia Clive non è una pura convenzione, egli rappresenta realmente un'immaginazione in agonia che resiste alla morte rappresentando; morte, agonia e rappresentazione della borghesia e della sua cultura. « *Si ha la sensazione che se lui smettesse di bere o di immaginare tutto il suo corpo marcirebbe in pochi minuti* ». *Providence* ci dice anche che la borghesia, per quanto sottoposta al più furioso smembramento, al più lucido attentato, sia nel corpo che nel linguaggio, è ancora ben lontana, come il vecchio Clive, dal tirare le cuoia, e ha ancora parecchio da dire. Il film di Resnais è la testimonianza più lucida e il punto più lontano fino a cui può spingersi oggi un autore borghese, un punto così radicale e profondo che finisce per essere il luogo da cui qualunque sovversione dovrà necessariamente passare, perchè solo da lì la villa di *Providence* potrà essere espugnata. Si può forse individuare una domanda intorno alla quale la struttura di *Providence* si snoda coerentemente, e che riguarda il futuro della cultura borghese, e i timori di quest'ultima per questo futuro. E dove Bunuel, Visconti, Losey, Bergman e Antonioni sono più pessimisti, o più ottimisti, delle premesse da cui partono, Alain Resnais, più realisticamente, indica la possibile fine fra quella del suicidio e quella dell'eutanasia.



SCHEDE

DUELLE, film francese di Jacques Rivette, con Juliet Berto, Bulle Orgier, Jean Babilée (1975).

NOROÏT, film francese di Jacques Rivette, con Kika Markhan, Geraldine Chaplin, Bernadette Lafont. (1976).

Girati l'uno dopo l'altro, montati contemporaneamente, questi due film sono la prima e la terza parte di una tetralogia (la seconda e la quarta esistono per ora solo in forma di sceneggiatura) intitolata *Scènes de la Vie Parallèle*, manifesto contro il realismo, tradizionale e il naturismo del cinema francese contemporaneo, che ha per tema l'immaginaria cinematografica, e per autore uno dei più formidabili e consumati cervelli della cultura francese del dopoguerra, il capo redattore della serie gialla dei *Cahiers du Cinema*, lei scrittore di testi memorabili sul cinema americano degli anni '50, lo scopritore e intervistatore appassionato di tutti quelli (da Marguerite Duras a Philippe Garrel, da Walerian Borowczyk all'epoca di Goto, l'île d'amour al Malle di Calcutta) che hanno fatto, nel bene e nel male, qualcosa di nuovo nel cinema francese. Per dirla con le parole di un altro cineasta, è qualcuno a cui tutti gli dovremo sempre tutto, a cominciare dai film che ha firmato fino ad oggi: *Le signe du Lion*, uno dei migliori risultati della prima nouvelle vague; *La religieuse*, senz'altro il suo film più riuscito politicamente; *L'amour Fou*, *Out One* e *Céline et Julie vont en Bateau*, tre monumenti del nuovo cinema degli anni '70 che hanno portato alle estreme conseguenze il suo lavoro sul montaggio, sulla narratività, sulla 'collaborazione totale', e che hanno fatto di lui il vero e unico erede di quel maestro del 'sonnambulismo controllato' che è stato Jean Renoir. Di lavoro basato essenzialmente sull'idea di porta aperta, di improvvisazione organizzata sapientemente, di collaborazione non gerarchica con gli attori e i musicisti, chiamati rispettivamente a ricostruire i propri personaggi e a suonare in presa diretta — dunque a determinare, col ritmo recitativo e musicale delle loro improvvisazioni di gruppo, la durata ma anche la forma dei piani-sequenza lunghi e elaborati, nevroticamente esitanti, che compongono i film.

Forme aperte e inespliciti, strutture mobili, da *L'Amour Fou* in poi, i film di Rivette si sono costituiti come griglie, o come maglie, attraverso cui filtra, si condensa, si raggruppa l'intero orizzonte culturale che sta loro intorno. Questa qualità documenta-

ria (più ambiziosamente che in Godard, qui si documenta non una società ma il suo immaginario) diventa, con *Duelle* e *Noroït*, singolarmente improduttiva, benché il metodo non sia stato affatto modificato, ma semmai perfezionato. Nel momento in cui la cultura francese, e la riflessione sull'immaginario che la attraverso, regrediscono vertiginosamente e decadono in fughe mistiche, in un infinito soggettivo che si morde la coda, l'effetto di riverbero che queste prime *Scènes de Vie Parallèle* producono è quello di un universo in agonia, chiuso fra l'immagine di una boutique e quella di un acquario, fremente chiu-



so e nella luce livida del night club di *Duelle*, oppure nei bagliori stanchi e negli ultimi fuochi di *Noroït*. Il fatto è che Rivette non filma più nella Biblioteca (*La Religieuse*), nella Cineteca (*Céline et Julie...*) o nel Teatro (*L'Amour Fou*), ma nella Clinica del professor Lacan, dove la vita è assente e i cari fantasmi del passato (il cinema di Val Lewton per *Duelle*, *Il covo dei contrabbandieri* di Fritz per *Noroït*) sono diventati spettri lividi, mummie accartocciate, riflessi di un riflesso di cui si è smarrita, per impotenza e confusione, la fonte.

BOSCO DI BETULLE, film polacco di Andrzej Wajda, con Daniel Olbrychski, Emilia Krakowska (1970). **LE NOZZE**, film polacco di Andrzej Wajda, con Ewa Franciszek Pieczka (1972).

Alla domanda: che cosa sarebbe Ken Russell se fosse dotato di sensibilità, cultura e intelligenza? — si potrebbe rispondere dicendo che sarebbe Andrzej Wajda. Il primo elemento comune a questi due film abbastanza recenti del principale cineasta polacco, visti qua e là nei club di cinema, è una specie di furore, contenutistico e formale, che si oppone vistosamente alla razionalità e alla severità propria del paesaggio in cui nascono, quello dei Zanussi e delle strutture più o meno cristalline. In Wajda, come per

un rigurgito, c'è una fuoruscita di materiali poetici primordiali, un conato lirico violento e fumante, sgradevole fin che si vuole ma impellente, imbarazzante ma liberatorio. Da qui una sporcizia estetica che tiene a distanza lo spettatore educato, un esercizio stilistico che si offre come crisi, una rappresentazione stralunata e orrida che procede a crampi e a strappi, e una funzione salutare di rigetto, in senso stretto, nei confronti di un'estetica che si è sempre situata agli antipodi della turbolenza.

Al centro di *Bosco di Betulle* c'è la tubercolosi, così come *Le nozze* illustra il delirio di una vio-

FALSO MOVIMENTO, film tedesco di Wim Wenders, con Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, Hans Christian Blech, Peter Kerp, Nastassja Nakszynski (1975).

Questo enigmatico 'Wilhelm Meister', riscritto da Peter Handke e diretto da Wim Wenders, è il più sfuggente campione della trilogia di road film realizzata dal geniale regista tedesco, che comprende il precedente *Alice nelle strade* (1973) e si conclude con *Nel corso del tempo* (1976). *Falso movimento*, a differenza degli altri due, è a colori, e la parola, parola tedesca (quella di Handke, ma anche quella di Goethe), vi svolge una funzione essenziale. Qui i lunghi travelling e i soffitti camera-car che accompagnano il vagabondaggio del giovane Meister all'inseguimento della sua vocazione di scrittore, non servono a riempire dei lunghi silenzi ma a contrastare, se non a svuotare, l'autorità esercitata da una parola-guida, la voce fuori-campo del protagonista che commenta e scandisce le stazioni di una specie di via Crucis laica e nazionale. Il film è una critica e uno sviluppo di un tema culturale profondamente tedesco, quello del 'viaggio della formazione', offerto come falso movimento ma anche come reale discesa dentro una cultura, ed è completamente sprovvisto di quegli elementi 'internazionali' di cui sono intrisi *Alice* e *Nel corso del tempo*. Mentre il primo è il movimento da una cultura a un'altra e il secondo la violenza di una cultura su un'altra, qui ci muoviamo ai margini dell'americanismo e dell'americanizzazione, viaggiando in treno, in bicicletta e, in una sequenza memorabile, camminando lungo una strada di montagna. Lo stile inconfondibile di Wenders, in questa mirabile partita giocata in casa, si sporca e si confronta con quelli del cinema tedesco (sia quella 'alto' del cosiddetto nuovo cinema sia quello 'basso', delle commedie pornografiche e dei film sexy, la cui luce cruda e contrastata illumina tutte le sequenze d'interni e accarezza un televisore che trasmette la *Cronaca di Anna Magdalena Bach* di Straub) e mano a mano che, a forza di falsi movimenti, il viaggio di Meister prosegue, ci rendiamo conto che l'orizzontalità psicologica del viaggio interiore del personaggio si dissolve a favore della verticalità psicanalitica di un viaggio dentro le radici di una cultura, triste e esoterica, e ossessionata dalle colpe del passato, flagellata da una pioggia costante, sfregiata da un'idea di Teatro che finisce per diventare, nella sequenza finale, una Cartolina Postale che intrappola il giovane Wilhelm.

Rüdiger Vogler, protagonista anche degli altri due film, è di una bravura straordinaria, confermandosi il miglior nuovo attore del cinema europeo, una maschera di altissima tenuta cinematografica che è il centro e il sesso dei film, un po' come succede a Liv Ullmann con quelli di Bergman.



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 consorteria, 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



Libri

folle d'estate



W. Burroughs, A. Ginsberg - *Le lettere dello Yage*, Sugarco, L. 2.200.

Ginsberg e Burroughs in uno scambio epistolare... « Allora, hai trovato lo yage? » - « Bellissime le foreste dell'Amazonia ». - « Meravigliose le esperienze allucinanti dello yage... », « Uhm... ». Burroughs racconta, vent'anni dopo ci ripensa; Ginsberg osserva, interviene, sottolinea.

Collettivo « Nostra signora dei Fiori » - *La traviata norma, ovvero: vaffanculo, ebbene sì!*, ed. L'erba voglio, L. 3.200.

Testo dello spettacolo teatrale allestito da un gruppo di omosessuali dei Comitati Milanesi + deliri + foto + con-

fessioni + poesie + narcisismo + elogio della diversità... Divertente da leggere perché pretestuoso, caotico quanto basta, « ingenuo », che non si nasconde dietro l'avanguardia e la cultura. Ci ha fatto venire in mente un discreto romanzo americano, *Ultima fermata a Brooklyn* di H. Selby jr. (Feltrinelli); si possono tranquillamente leggere uno dopo l'altro.

C. Marx, F. Engels - *L'ideologia tedesca*, ed. Riuniti, L. 4.000.

Un testo « vecchiotto » ma sempre interessante... uhm! Da leggere la sera prima di addormentarsi.

Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo*, ed. L'erba voglio, L. 2.000.

Radio Alice nuda per saziare la libidine perversa di qualche potente. E per far riflettere tutti i frettolosi giocatori della libera roulette radiofonica.

Top Music '77, a cura di GONG, Arcana L. 3.000.

Sporca pubblicità!!! No comment.

M. Bernardi, *La maleducazione sessuale*, Emme ed., L. 2.600.

I bambini « nuovi » saranno finalmente liberati? La scuola agisce nella giusta logica sessuale-appagatoria? I genitori reprimono, capiscono, spiegano, o reprimono proprio spiegando? Tutto concorre a fortificare lo stato di inferiorità di

fronte al sesso: i preti naturalmente, ma anche i corsi di sessuologia in cui si presenta il corpo ed i suoi attributi da un punto di vista solo zoofilo, l'educazione laica dei genitori che si liberano scaricando il loro moralismo di sinistra sui figli, ecc., ecc.

U. Eco, *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, L. 4.500.

Umberto Eco andrebbe fucilato, torturato, rifucilato e ritorturato... all'infinito; dopo aver tagliato le mani agli ottomilanovecentotrentaquattro cretini che scrivono peggio di lui



Hi-Fi

novità e fratelli minori

Pur non essendo una novità in senso stretto, vogliamo dedicare qualche riga al registratore a cassette portatile Nakamichi 350: la sua versatilità d'impiego, la sua robustezza e il suo rango sono tali da poterlo sempre considerare una specie di pietra miliare tra i magnetofoni semi professionali stereofonici.

Fratello minore del famoso 550, ne condensa in pratica le stesse caratteristiche in un volume e in un peso nettamente

Particolarmente sensibile è lo strumento di lettura del segnale che (dà) una risposta immediata e precisa in ogni momento della registrazione. Il selettore dei nastri permette l'uso di cassette normali (tipo low noise) o ad alta risoluzione ottenendo in quest'ultimo caso, col Dolby, una risposta di frequenza di tutto rispetto: dai 40 ai 15.000 hz (+ 3 dB). I microfoni per le registrazioni dal vivo possono essere tre,

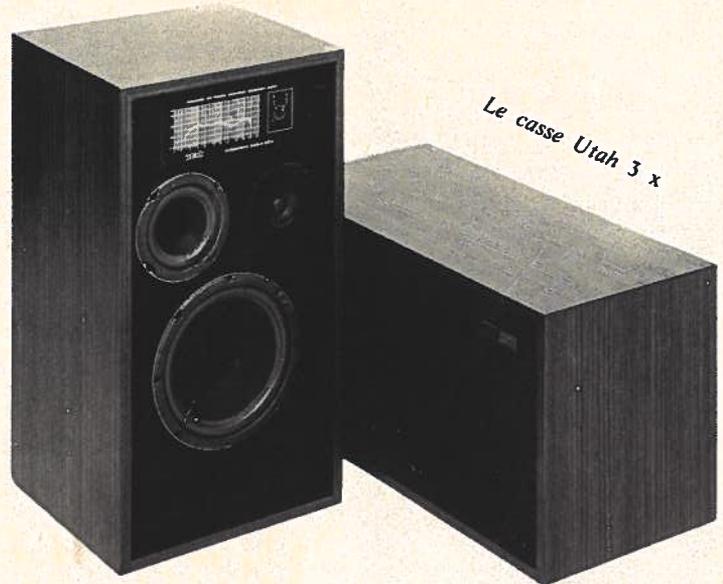


Il nuovo Nakamichi 350

inferiori rendendolo dunque ancora più versatile. Cuore dell'apparecchio è la testina Crystal Permalloy che permette una registrazione ed una lettura di altissimo livello qualitativo nelle frequenze elevate e con una minima distorsione.

uno a destra, uno a sinistra ed uno al centro, tutti regolabili singolarmente.

L'alimentazione avviene in tre modi: in alternata a 220 volts, in continua a 12 volts (si possono dunque usare le batterie dell'auto) o ancora in



continua con un accumulatore ricaricabile che si incastra sul fianco dell'apparecchio. La presa jack per la cuffia stereo fornisce 2mW per canale tra gli 8 e zero dB, garantendo un'alta efficienza dinamica ed un basso consumo delle batterie che dureranno a lungo anche in caso di monitoraggio.

Il motore a corrente continua del Nakamichi 350 ha un wow & flutter incredibilmente basso: meno dello 0,13%; nessun problema dunque per la stabilità di trascinamento. Naturalmente questo apparecchio, se usato in casa, può essere collegato con un qualsiasi impianto Hi-Fi essendo munito di tutte le uscite e gli ingressi necessari.

Altri dati significativi sono il suo basso consumo, l'ottima separazione tra i canali (migliore di 35dB) e la distorsione armonica che è inferiore del 2%.

Pesa solo tre chili e costa sulle 600.000, ma noi speriamo sempre nella fortuna (o no?).

Tanto per saltare di palo in frasca diremo due parole su una novità che viene dagli USA, lo Utah 3x (distribuito in Italia dalla torinese Selectra), cassa a tre vie che inaugura una nuova linea, Indiana Line, tra i ben noti diffusori della casa americana. L'esclusivo *loudspeaker and listening environment adjustment control* con regolazione frontale permette il corretto adattamento della curva di risposta

ad ogni ambiente di ascolto. Il woofer a bassa frequenza di risonanza, ha un magnete, da 20 once caratteristico di altoparlanti molto più grandi.

Il midrange, munito di una nuova sospensione, riproduce con precisione le frequenze centrali senza distorsione di intermodulazione dovute a deformazioni del cono.

Il tweeter permette una risposta particolarmente estesa oltre i limiti dell'udibile. Le frequenze vengono ripartite attraverso un preciso filtro costruito con condensatori a ristretta tolleranza. La sua potenza è di 60 W, pesa 11,5 chili ed il suo prezzo si aggira sulle centomila.

Un'altra novità, questa volta italiana, è l'amplificatore ELA 91-07 della Italtel, specialmente studiato per utilizzi polivalenti, di media potenza, quando siano necessarie buone rese di sonorizzazione. E' dunque bene indicato per circoli culturali o salette di audizione. Quattro gli ingressi microfonici, miscelabili, 80 W d'uscita con una risposta di frequenza dai 40 ai 20.000 Hz, un controllo generale del volume e una robusta costruzione sono tutte caratteristiche che ne permettono l'uso anche agli inesperti dalle pesanti mani ma dalle orecchie raffinate probabilmente per molto tempo e, importante, senza avere noie.



Due aspetti dell'ELA 91-07

Roberto Brunelli

Strumenti

una svolta storica

Si può essere più o meno favorevoli al suono elettronico ma certo è che quando anni fa nacque il sintetizzatore Moog qualcosa cambiò nel mondo della musica moderna: ora una ulteriore tappa la sta segnando il Polymoog, nuova tastiera elettronica interamente polifonica (distribuita in Italia come tutti gli altri prodotti Moog dalla Monzino).

Sino ad oggi, infatti, la maggior parte dei sintetizzatori era monofonico, con emissione di una nota per volta, come nel clarinetto, ad esempio; la polifonia del Polymoog permette invece di suonare simultaneamente tutti i suoi 71 tasti. Ogni tasto ha un suo circuito integrato che contiene due amplificatori a controllo di tensione, un filtro e un generatore di contour. Questi circuiti danno a ciascun tasto proprie caratteristiche di attacco, risposta al volume, nitidezza di suono donando all'intera tastiera un controllo dinamico del tocco piuttosto efficace.

Come gli altri sintetizzatori, il Polymoog è programmabile

e offre otto tipi di suono pre-selezionati: archi, pianoforte, organo, celeste, funky, clavicembalo, vibrafono e fiati; ogni preselezione potrà inoltre essere modificata con quattro cursori a quattro posizioni ottenendo così 32 suoni istantanei. Altra caratteristica praticamente rivoluzionaria è la possibilità di controllo delle frequenze di intermodulazione che conferiscono ad un « pianoforte » una ricchezza di suono non ottenibile con altri sintetizzatori. In pratica ogni tasto è sensibile al tocco, si può dunque dare « espressione » a seconda di come lo si colpisce. Non è finita qui: date queste caratteristiche l'accordatura è doppia, la prima può imitare esattamente le imperfezioni ricche del piano acustico mentre la seconda, perfetta, permette suoni in preciso unisono, asciutti e statici.

Particolare interessante è il controllo visivo dell'accordatura fine tramite una spia luminosa il cui maggiore o minore lampeggio indica quando l'accordo è perfetto. Un tempo,

per ottenere immediati mutamenti di suono, erano necessari diversi Minimoog, ciascuno preprogrammato: ora la tastiera multipla permette cambiamenti istantanei.

Ad esempio è possibile, dividendo la tastiera, eseguire un ritmo con tono fondamentale di percussione con la mano sinistra mentre la destra « guida » con un *wah-wah*. Tra il lato sinistro e destro della tastiera esistono ancora altre funzioni: decadimento, due forme d'onda, modulazione di forme d'onda miste, piezza di impulso (la forma variabile dell'onda rettangolare) e varie piste di filtraggio nella sezione del risonatore.

Un tasto « miracoloso » posto al centro permette con semplici tocchi di flettere il suono della chitarra per il blues, la passata del trombone, il vibrato del violino e tanti altri.

Il Polymoog con la sua tecnica di sistema aperto rende possibile il collegamento con Micromog o Minimog così che se suonate la nota maggiore

sul primo, uscirà dai secondi potendo pertanto controllare simultaneamente due suoni separati della stessa tastiera.

La sezione di risonanza è ad uso multiplo così da controllare il colore dei toni in diverso modo. Si possono duplicare i timbri dei risonatori di vari strumenti o sintonizzarsi su particolarità di strumenti specifici. Per esempio se un fagotto tende a scandire le sue frequenze attorno ai 450 Hz, anche il Polymoog lo può fare. Con le sue cinque uscite si possono poi far giungere cinque diversi suoni ad altrettanti altoparlanti o viceversa miscelarli su un solo canale...

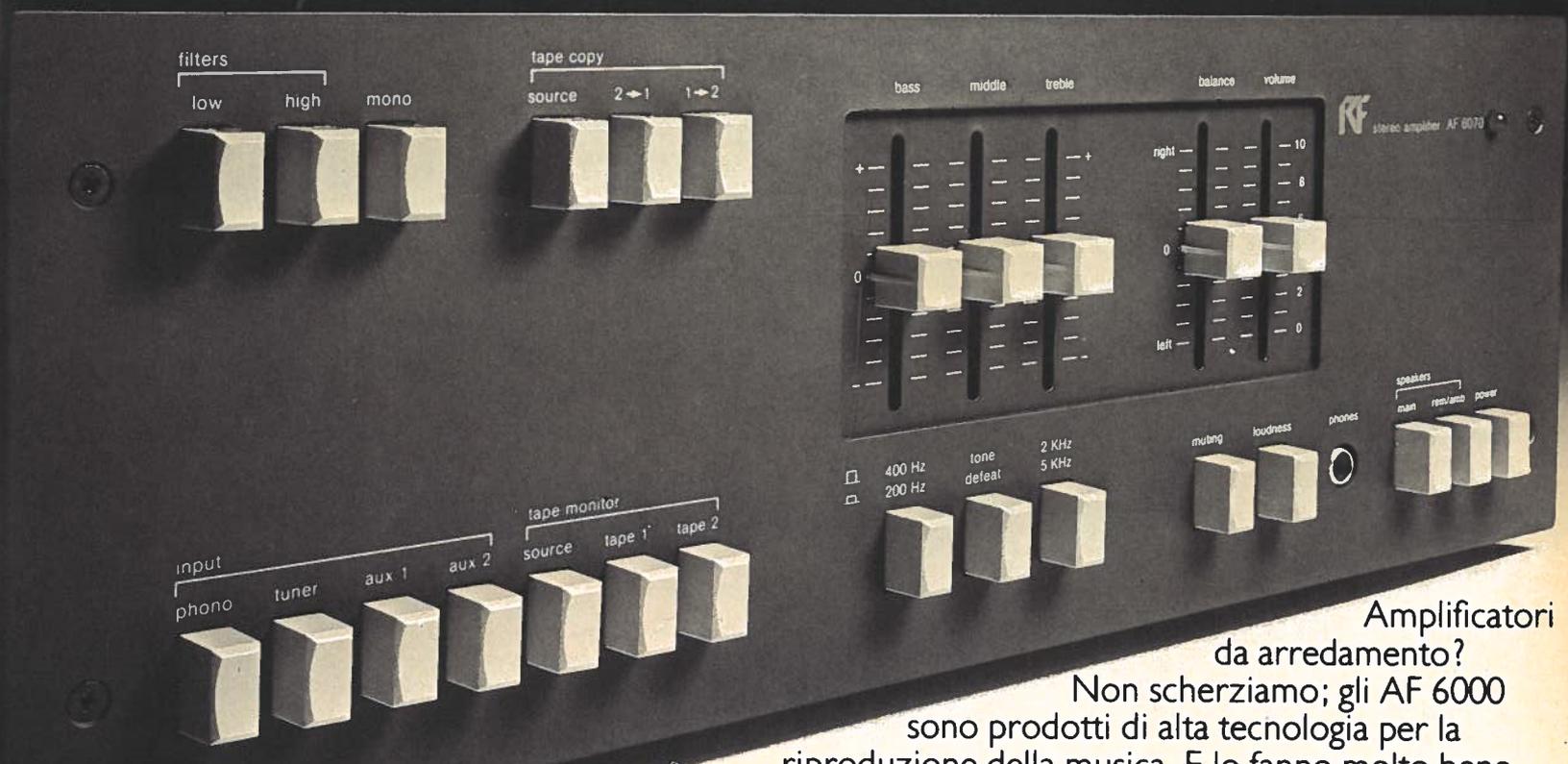
Finiamo dicendo che il suo rapporto segnale/rumore è di 90 dB, dunque più silenzioso di un amplificatore ad alta fedeltà e che alla realizzazione di codesto mostro hanno contribuito degli specialisti in sonorità elettroniche come Keith Emerson, Chick Corea, Rick Wakeman, Herbie Hancock ed altri.

Roberto
Brunelli





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)





Sul prato è ancora piú buona!