

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

SETTEMBRE 77

ANNO 4 N. 9

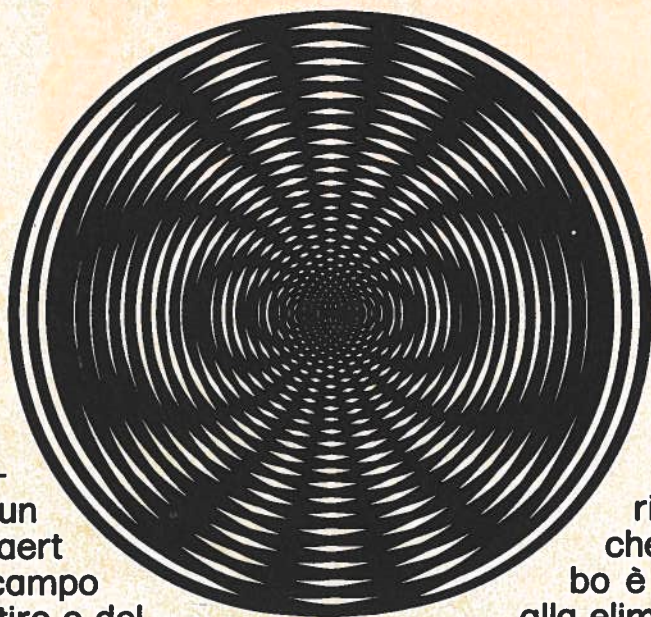
LIRE 1500



LA NUOVA MUSICA
DEI SINTETIZZATORI
UN ANNO DI FANTASCIENZA
LA POLEMICA
SULL'ENERGIA NUCLEARE
CONSUNTIVO SUI
NUOVI FESTIVAL
JOHN COLTRANE
PHILL GLASS
TONI ESPOSITO
VAN MORRISON



ASCOLTATECI



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

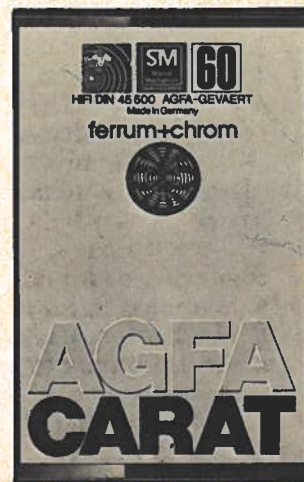
Dynamic Agfa, la cassetta per chi non è disposto a perdere niente, nel passaggio tra originale e riproduzione. Vi accorgete che il rapporto segnale-disturbo è veramente naturale grazie alla eliminazione del rumore di fondo. La Super Ferro Dynamic comunque è solo un esempio: un esempio di quello che l'Agfa-Gevaert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



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



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



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

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



Posta

Carissimi compagni, leggo « Gong » dalla nascita e così come è cresciuto il vostro giornale credo abbia coinvolto molti lettori in un rapporto fra lettore e giornale che non vuole essere il freddo ed alienante dialogo che il più delle volte si instaura... Tutto ciò non è certo facile, dubbi e sospetti sono pronti a colpirti in ogni pagina... ad esempio, è da qualche tempo che sono assillato da un dubbio: è logico che letto un articolo su Palestine o Riley nasca la necessità di ascoltarne la musica? Qui comincia il dramma: o io non sono all'altezza di certi discorsi musicali, e allora di ogni numero di « Gong » devo buttare via una decina di pagine, oppure voi non sempre riuscite ad introdurre la musica di questi autori poco noti col risultato di causare a persone come me degli ascolti drammatici che spesso finiscono in incazzature. A questo proposito che significa quella suonata per piano di John Cage di cui parla nelle recensioni il Cella? Saluti,

Antonio, Catania

Ciao cari amici di « Gong », Stasera sento il bisogno di scrivervi. Non leggo « Gong » da circa un anno quando avevo smesso di comperarlo chissà perché. Ho ricominciato attratto dai « live » di autori famosi. Purtroppo sul giornale sentivo qualcosa che non andava. Leggevo Terry Riley e ascoltavo i Pink Floyd, leggevo Alan Stivell e ascoltavo Bob Dylan. Bene, perché non si è più coerenti?

Non so se ci sono problemi di registrazione, ma pensate, un Terry Riley nel disco che accompagna il giornale.

1.500 lire sono anche troppe, ma per apprendere qualcosa possono essere accettate. D'altra parte non possiamo spendere soldi per comprare questi dischi (stasera ce l'ho con Terry Riley). Sta di fatto che è difficile ascoltarlo e che la RAI non lo trasmette mai. Ciao.

Peppe Cuozzo, Salerno

Il nodo di queste due lettere, innanzitutto, è Terry Riley, meglio, quel fascio di esperienze musicali che fanno capo a John Cage e che « inaspettatamente » sono divenute comuni, anche se non si può dire comprensibili, ad un largo settore di pubblico giovanile. Se un giornale come « Gong » — che vuole unire l'informazione alla critica — si volesse accontentare, questo sarebbe già un risultato. Tenuto conto del livello dell'istruzione musicale in Italia il fatto che due compagni di Catania e Salerno scrivano per sollecitare un dibattito, un confronto, un chiarimento è un risultato politicamente apprezzabile. Ma siccome qui non vogliamo lasciare il pelo a nessuno entriamo in merito. Non possiamo partire che da questa osservazione, che — come succede in quasi tutti i generi o le merci culturali — anche nella musica le suddivisioni (classica, leggera, pop, jazz, impegnata, progressiva, eccetera) invece di chiarire complicano l'ascolto e la comprensione, favorendo la confusione sul mercato a scapito della qualità. Queste sfaccettature non sono casuali, esse mascherano la prima sostanziale, decisiva frattura fra musica commerciale e non. Tutto ciò che è commerciale viene trasmesso, « sponsorizzato », documentato, pubblicizzato, mostrato, imposto; tutto il resto diventa « avanguardia » o « sperimentalismo » a disposizione di un pubblico sedicente intellettuale, confinato in un ghetto spesso d'oro, d'accordo, ma gelosamente distaccato dall'esperienza dell'ascoltatore non specializzato, o come dicono i boss del disco, sprovveduto. Al pari delle corse di cavalli anche nella musica ci sono gli handicap di

partenza; a differenza di queste, però, queste ipoteche spesso congelano le esperienze al posto di favorirne il confronto, le inchiodano al nastro di partenza e risultano, il più delle volte, mortali agli outsiders.

D'accordo, sono discorsi che si ripetono ad ogni occasione come questa, ma allora? Come uscire da questo Gulag? La prima cosa da fare è di ribaltare tutte le classificazioni come, ad esempio, cerca di fare « Gong » da un po' di tempo a questa parte. Rifiutare tutte le false etichette. Informarsi, pretendere l'informazione, riflettere e poi contribuire a spaccare in due il mondo della musica. Contribuire a separare l'esperienza originale e creativa da tutto il sedicente ciarpame borghese. Rifiutarsi sistematicamente di diventare le vittime e i complici del cattivo ascolto musicale. Rigettare qualsiasi contatto con gli spacciatori di false ideologie musicali progressive o rivoluzionarie che siano. (Per cominciare basterebbe imporre alle « radio libere » una diversa politica musicale che non tenga conto della facile popolarità delle solite stars.) Su questa strada c'è la spiegazione che Antonio pretende da Cella a proposito di Cage, c'è la ragione che costringe Peppe a sentire, ancora una volta, Dylan nonostante l'interesse per Riley (o quella che impedisce a noi stessi di reperire registrazioni inedite di quest'ultimo da proporvi)... e tante altre avventure ancora! Perché se è vero che la responsabile di questo stato di cose è l'industria culturale borghese è anche vero che le sue vittime alla lunga con la loro rassegnazione diventano di fatto i suoi complici peggiori. L'arte, come la musica, non sono destinate a rispecchiare l'ordine e la tranquillità, ma a mettere a soqquadro le abitudini, le nostalgie, la calma apparente di un sistema fondato sullo sfruttamento e la repressione, altrimenti sono futile gioco, buono appena per ingannare la sera aspettando il gradire delle rane nei fossi.

Egregio Direttore,

ai sensi dell'art. 8 della legge sulla stampa La invito a voler pubblicare, con riferimento all'articolo « Nel Buco di Umbria Jazz » apparso sulla rivista da Ella diretta n. 5-6 giugno 1977 quanto segue:

1) il sottoscritto non ha mai affermato di aver incrementato le proprie vendite in conseguenza del festival;

2) il sottoscritto non ha mai richiesto « ordine, legalità, pulizia » al « capo della polizia » che peraltro neppure conosce;

3) il sottoscritto non ha mai affermato che i capelloni venuti dal Nord deturperebbero il paesaggio, rovinerebbero monumenti, saccheggerebbero negozi, stuprerebbero le nostre donne;

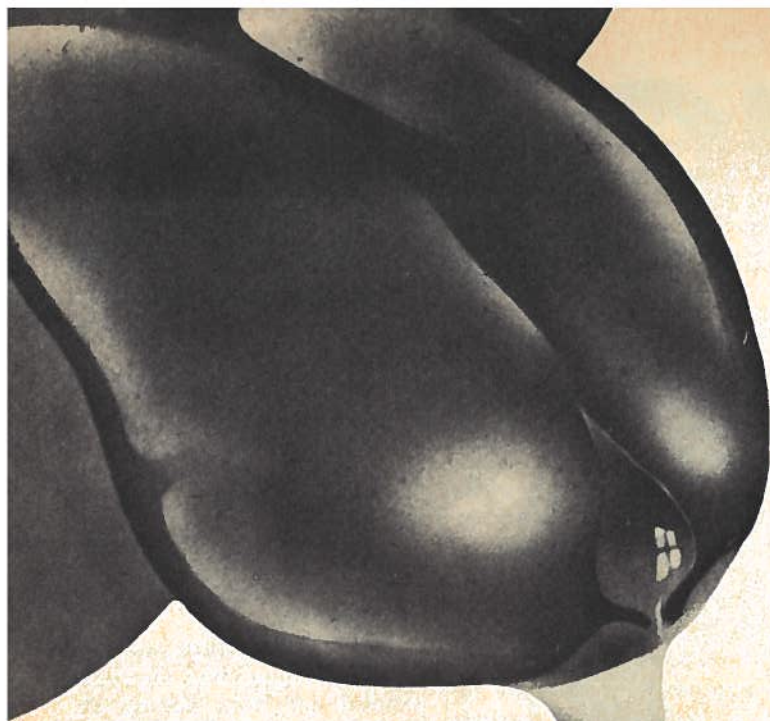
4) il sottoscritto non ha mai detto che l'Umbria non potrà risorgere fino a che l'ultimo teppista non sarà rispedito al Parco Lambro bensì che Umbria Jazz non è il festival di Parco Lambro.

In attesa di preciso adempimento e con riserva di una diversa tutela della mia onorabilità e della verità.

Carlo Pagnotta - Perugia

*Il signore è servito.
E fanno due...*

La notizia è rigorosamente riservata agli appassionati del vinile. Dai primi di agosto, infatti, quasi a voler soddisfare le richieste di chiarezza e di sistematicità avanzate dagli « aficionados », la Ditta BUSCEMI di Milano si è allargata, sdoppiandosi in due negozi. Al numero 27 di corso Magenta rimane « ancora » il reparto destinato all'HI-FI, mentre il reparto dischi si sposta qualche metro più avanti, al numero 31 della stessa via. Ovvio che questa soluzione comporterà un notevole ampliamento del « parco dischi », con particolare riguardo al materiale di importazione. Sempre immutati i prezzi, fra i più concorrenziali d'Italia.



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 Tunio, 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 via 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



4



Fotografie



Cinema



3 Posta

5 Cambiare in meglio

6 John Coltrane:
 Uno specchio terso
 (Roberto Gatti)

10 Phil Glass: al servizio
 del suono
 (Carlo M. Cella)

14 Intervista a Tony
 Esposito:
 Il tamburo di latta
 (Roberto Gatti)

18 Sull'evoluzione degli
 eventi musicali:
 L'utopia è già in fiore?
 (Franco Bolelli)

22 Sintetizzatori:
 La macchina dura
 (Riccardo Bertoncelli)

24 Intervista a Curran
 (G. e T. Cappelli)

25 Van Morrison
 testi poetici:
 Rinascita nelle ruote
 celesti
 (Stefania Colpi -
 Carlo M. Cella)

30 Il silenzio:
 un caso politico?
 (Gianni E. Simonetti)

34 Riprendiamoci la classica:
 Ecce Wagner
 (Carlo M. Cella)

38 Donne e creatività:
 Travestite o liberate
 dalla subalternità
 (Gloria Mattioni)

40 Altri viaggi:
 Marocco al di là dei miti
 (Fabio Gambaro)

44 Energia nucleare:
 Tra teologi e municipi
 (Emina Cevro-Vukovic)

48 Fantascienza:
 Incubi d'annata
 (Claudio Asciuti)

52 Gong Folie:
 La sfortuna d'esser
 reonato
 (Troglodytes Niger)

55 Libri
 (Gutenberg)

58 Musica & Candelotti

60 Recensioni

67 Speciale SIM
 (a cura di L. Gallo
 e M. Braca)

76 Cinema:
 Rossellini in excelsis
 (Enzo Ungari)

Fotografie:

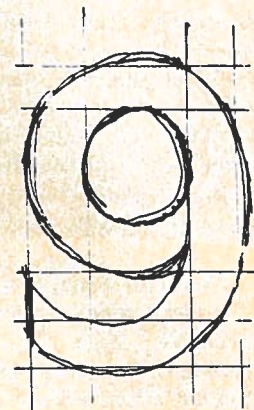
Roberto Masotti (11-12-
 15-16-22-23-58-59)

Silvia Lelli Masotti (20-
 21-22-23)

Marco Gambaro (40-41-
 42-43)

Roberto Ranelli (44-45-
 46)

.Agenzia Liverani (52-53-
 54-76-78)



Parliamo ancora di noi, e non solo di noi.

Parliamo innanzitutto di altri cambiamenti, in questo incerto clima di fine estate, dove molte cose sembrano avviate a cambiare (e molte, forse, a non cambiare mai). Abbiamo già discusso a cuore aperto con voi lettori dei molti problemi di GONG, del clima assurdo nel quale in Italia si è costretti a fare un certo tipo di giornalismo, destinato ad un certo tipo di pubblico e legato ai dilemmi di un certo tipo di periodicità. Abbiamo sfacciatamente teorizzato la necessità di vivere un'esistenza schizofrenica tra coraggiosi propositi e obbiettivi limiti materiali, tra la voglia di scoprire le strade della diversità e il difficile compromesso della sopravvivenza nei canali della mercificazione.

In questa società-cavia, tutta presa dall'ossessione di vendere lo spettacolo della sua crisi, tutti i settori dell'editoria stanno vivendo

momenti difficili (è una storia arcinota che pare ormai si racconti spudoratamente persino negli asili d'infanzia); ma certo quando si tratta di media del genere di GONG i problemi assumono tinte ben più paradossali.

Dunque questo 1977 non è stata una stagione di quelle che passano lisce senza lasciare segni indelebili: ci sono state tempeste, fumo, folgori, giorni cupi ed altri esaltanti. E' stato un anno senza requie, zeppo di novità, di battaglie vinte e perse, di esperimenti più o meno riusciti, ma dei quali sentiamo di poter vantare a pieno titolo il coraggio stesso di averli tentati. Così abbiamo affrontato le voci entusiaste e quelle critiche davanti alla sorpresa del « disco in più ». Era comunque qualcosa che valeva la pena di tentare e che comunque ha contribuito ad aumentare la cerchia dei giovani e giovanissimi interessati alla nostra pubblicazione (inutile qui chiedersi se l'idea che ci

ha permesso di accrescere la tiratura solleticava più o meno astutamente gli impulsi consumistici: quel che conta è che è servito ad aprire il colloquio con altri potenziali neofiti).

D'altronde una simile iniziativa non poteva durare in eterno (le ragioni sono molte e tutte intuibili). Abbiamo dunque cercato di ideare un nuovo tipo di *gadget* basandoci anche sulle numerose richieste da voi stessi manifestate.

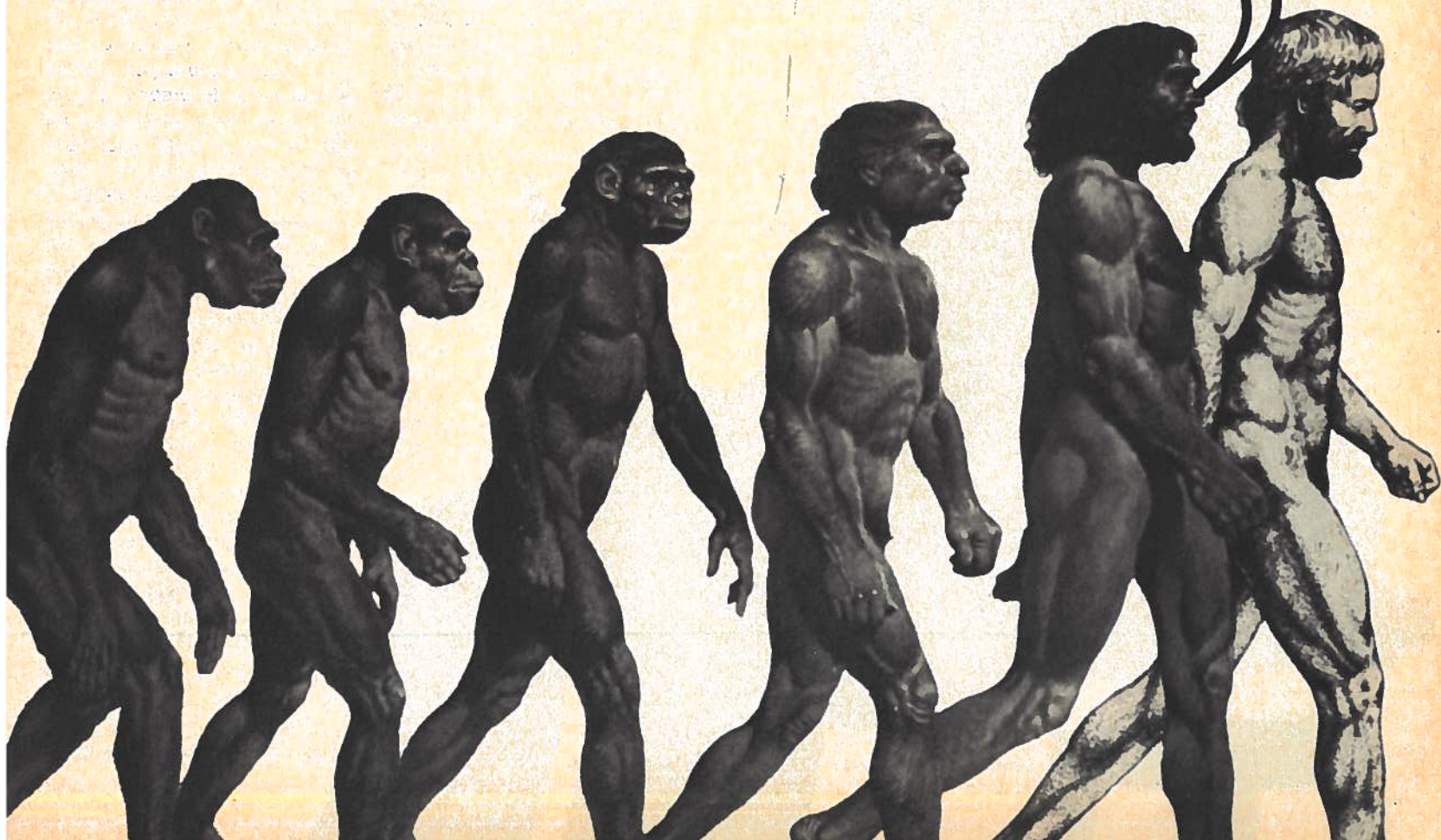
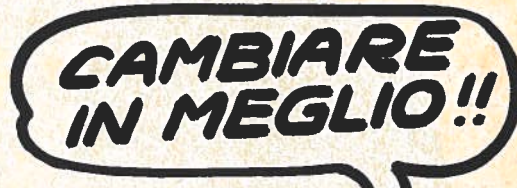
Ne è uscito questo *Gran Bestiario del Pop*, una serie di inserti attraverso la storia di un fenomeno musicale (che è finora sfuggito a molti ambigui tentativi di storicizzazione): un'antieniclopedia a puntate che offra a tutti i nostri fedelissimi, ed in particolare ai meno provvisti di strumenti d'archivio, un'utile raccolta di informazioni fuori dalla macchina del conformismo, ma anche capaci di garantire una seria alternativa ai limiti informativi che caratterizzano

la nostra rivista per ovvie ragioni di periodicità e di struttura.

Questa nuova iniziativa viene più o meno a coincidere con il rinnovamento della gestione editoriale. Si è concluso infatti con la vendita della testata un periodo molto delicato di rapporti con la precedente proprietà. Ora il passo è fatto: gli inizi sono sempre molto impegnativi ma la speranza è quella di nuovi decisivi passi avanti.

I mesi a venire saranno decisivi, sia per la messa a punto dei previsti miglioramenti delle strutture, sia per la necessità che tutti noi sentiamo di rimettere in ordine esperienze e rapporti dopo tre anni di lavoro entusiasta ma turbolento...

Non ci resta che augurarsi che le nostre speranze siano sempre più condivise da voi e che anche in futuro ci facciate sentire la vostra incoraggiante (magari critica) partecipazione.



Nel decennale della scomparsa di John Coltrane: uno specchio terso

«...Ma ora la verità sta marcando, come una volta marciava a New Orleans, e questa verità dice che ci può essere pace e gioia sulla terra. Io credo che la musica possa aiutare a trasportare questa verità dentro le persone, perché la musica è realmente il linguaggio universale. Questa è la ragione per cui essa può rappresentare una simile forza».

(Albert Ayler)

Una tragedia in tre atti

Riascoltare John Coltrane oggi, a dieci anni dalla morte, può anche voler dire perdere le coordinate del riferimento storico. Quanto più la sua musica ci appare «classica», «lineare» al confronto della mobilità dialettica di un Anthony Braxton, «risaputa» perché ormai profondamente interiorizzata nel nostro vissuto musicale — grazie anche al recu-

pero, in senso magari un po' nostalgico, che di essa ha fatto Archie Shepp — tanto meno ci appaiono chiari, se non in termini di pura incomprensione delle nuove realtà emergenti, gli elementi di aspra polemica che lo perseguitarono negli ultimi anni della sua travagliata esistenza. Un paradosso storico — vien quasi voglia di pensare — e la spiegazione potrebbe quasi apparire esauriente, dal momento che è ben noto quanto spesso la storia si nutra di paradossi. Ma anche una tragedia, che ben volentieri ci facciamo raccontare dal suo interprete più prestigioso, almeno in campo italico: Arrigo Polillo.

Atto Terzo: «E' stato un grosso personaggio, Trane: forse (ma, per chi scrive queste note, senza forse) il più grande affermatosi sulla scena del jazz dopo la morte di Parker... A certi risultati Coltrane è pervenuto con fatica, gradualmente, attraverso un puntiglioso lavoro di ricerca e di perfezionamento durato anni; e ha penato molto prima di farsi accettare» (Musica Jazz n. 243, agosto/settembre 1967). Per farsi accettare da chi, di grazia? A questo fondamentale quesito tenta di dare una risposta l'*Atto secondo*: «Se John Coltrane suonasse sem-

pre, avesse suonato sempre, come fa nel brano che dà il titolo a questo microscolco. *My Favorite Things*, sarebbe uno dei più grandi solisti contemporanei... Il guaio è che Coltrane ha dietro le spalle molti anni di mediocre mestiere... Prendete i dischi da lui incisi con Miles Davis fino al 1967, ed anche quelli di poco posteriori: il suo discorso è insignificante e francamente noioso, intessuto com'è dei più banali luoghi comuni. E ricordatevi dello schiamazzante sassofonista che si presentò lo scorso anno, a Milano, col quintetto di Davis... Che uomo è mai questo, che non ha detto assolutamente nulla di interessante negli anni in cui di solito un musicista di jazz dice le cose migliori e dà tutto se stesso? E come si spiegano i tonfi che di tanto in tanto fa anche ora? C'è solo un modo per spiegare tutto questo: che la recente, improvvisa e stupefacente fioritura artistica di John Coltrane sia stata determinata, in grandissima parte, da uno straordinario sforzo di volontà, e che il suo stile sia quindi il risultato di una scelta arbitraria, fatta con fredda determinazione» (Musica Jazz n. 176, luglio/agosto 1961). Dunque, ricapitolando. Da un lato, o si nasce genii, o se no che si vive a fare? Dall'altro, la volontà serve solo ad imbrogliare il prossimo (o meglio il «critico») sulla non mediocrità del proprio vissuto precedente, e non importa se Coleman si addestrava sul sassofono bloccando fra un piano e l'altro il suo ascensore, perché in simili, banali trappole il furbo (o meglio il «critico») non ci casca. E infine si noti l'impagabile intuizione che sta racchiusa in quel «di solito», che richiama criteri di medietà statistica francamente poco attendibili. Come dire che la notte, di solito, tutti i gatti sono bigi, e carichi pure questo antico adagio, chi lo voglia, di tutti i più reconditi elementi simbolici che sia in grado di trovare.

Atto primo: «Davis e Coltrane hanno fatto fiasco, a Mi-



lano come nelle altre città europee, anche se non sono mancati coloro che hanno applaudito con entusiasmo, convinti di aver assistito ad uno spettacolo straordinario, e più precisamente di essere stati i testimoni oculari di una svolta nella storia del jazz... Se qualche dubbio di non aver capito bene mi era rimasto dopo l'ascolto dei suoi dischi, esso si è dissolto come neve al sole all'audizione diretta. Vi dirò quindi, senza alcun rimorso, che Coltrane è, a mio sommoso parere, una caricatura di Sonny Rollins, su cui non vale la pena (Dio mi perdoni) di spendere parole. Anziché geniale, il suo discorso solistico mi è parso bislacco e sgangherato, ed anche volgare... Come poi si possa, dopo aver sentito per un'ora Stan Getz, prendere sul serio Coltrane, ha costituito per me l'enigma della serata» (Musica Jazz n. 163, maggio 1960).

In *Getz We Trust*, questo il succo della questione. Quello che piace, nel piano argomentare di Polillo, è il costante riferirsi ad enti sovranaturali, della cui intercessione ha bisogno per giustificare i propri attacchi ad altra parte della critica — allora assai minoritaria, in verità — giustamente consapevole di aver assistito ad una svolta determinante nella storia del jazz. Pare quasi la versione moderna del famoso episodio del pellegrino che, giunto a Milano da Como, se ne tornava indietro deluso, per non aver visto nulla di esaltante. «Landolfo, cronista del 1100, ci ha tramandato uno dei fatti più importanti della storia del Comune di Milano: la cronaca del giudizio di Dio, protagonista prete Liprando... Noi la dedichiamo a tutti coloro, e sono tanti, che pur essendo testimoni di fatti importantissimi, determinanti per la evoluzione della civiltà, neanche se ne accorgono» (Enzo Jannacci).

Onestà vuole che si specifichi che il «caso Polillo» non fu affatto isolato, di quei tempi. Solo la critica francese (Lucien Malson, Michel-Claude Jallard) lanciò la propria incondizionata adesione all'arte coltraniana. Gran parte della critica italiana, come già detto, gli fu ferocemente avversa, e lo stesso dicasi per quella

americana. Non si tratta qui (o non si tratta semplicemente) di attribuire a posteriori patenti di bravura o di miopia a chi dimostrò di capire, o di non capire, la «svolta» coltraniana della fine anni '50 ed i suoi successivi sviluppi. Si tratta invece, ed è importante, di tentare di comprendere l'ostilità quasi paradossale che si sviluppò, dovunque, nei suoi confronti. Si tratta ancora, essenzialmente, di comprendere come dietro l'assoluto ed incondizionato unanimismo di facciata che esiste ora si agitano invece atteggiamenti di rifiuto psicologico e concezioni improntate a puro idealismo che, se non possono più avere in Trane un facile bersaglio (ma per il solo fatto di essere morto), riescono pur sempre ad individuare nuovi obiettivi al loro inconscio desiderio di bloccare il corso della storia (Shepp lo fu nel mirabile concerto di Lecco del '67, ora lo possono essere, di volta in volta, Sun Ra, oppure Leo Smith, oppure l'Art Ensemble of Chicago, oppure... e la lista può continuare a piacimento). E d'altra parte — e sia detto senza polemica alcuna — è anche questo un modo, magari un po' «stravagante», per affrontare di petto quel «bisogno di storia» che tanto preme alle masse giovanili, di questi tempi.

Povero Miles...

Il «la» fu dato, probabilmente, dalla «ribellione» che Trane perpetrò, nel settembre 1956, nei confronti di Miles Davis. Miles era visto, allora, un po' come il naturale successore di Charlie Parker, come il genio in grado di schiudere nuove strade all'evoluzione del jazz, e che del genio aveva tutti i connotati: sia il passato prestigioso (a fianco di Parker, Roach e Jordan, ad esempio), sia il carattere irritante e scostante, e quindi «geniale» per definizione. Ed aveva anche qualcosa in più, fondamentale per la critica bianca: un'esperienza «cool» alle spalle (unico negro, con John Lewis, in mezzo ad una marea di bianchi) ed un suono strumentale intimo, apocalittico, lancinante, costruito con la ragione piuttosto che con le viscere, una concezione apollinea della bellezza formale che lo situava in una posizione af-

fatto particolare nel gran magma della musica afro-americana di quei tempi. Successe allora, in occasione dell'incisione di *Round Midnight*, che lo «schiamazzante sassofonista» dall'oscuro passato, dopo aver subito per alcuni anni l'egemonia culturale del suo leader, decise che era giunto il tempo di contrapporre, e di anteporre, il potere delle viscere a quello del cervello, negando, tutto d'un botto, il ruolo complementare che aveva sempre giocato al fianco di Miles. «L'avvertimento di quelle che erano le enormi possibilità avvenire del sassofonista sta in *'Round Midnight* dove, al termine del lungo assolo di Davis, egli, con poche note, strappa il tema all'atmosfera intellettuale dov'era stato condotto e, con breve passaggio, essenziale, costruito in una dinamica tra pieni ed attese di assoluta tensione, lo riconduce con un coraggioso da-capo all'origine, giocando tutto se stesso in una dichiarata contrapposizione al mondo davisiano» (G. Cane, *Canto nero*, pag. 83).

La vita per ogni nota, per Coltrane come per Armstrong. E non è finita, perché in *Someday My Prince Will Come*, l'ultimo disco inciso col quintetto di Davis, Trane forza ulteriormente il clima di *'Round Midnight*, cominciando a tessere quei flussi sonori di *solismo aggressivo e furioso* che renderanno inconfondibile tutta la sua musica avvenire.

E' difficile pensare che una tale «rivoluzione» di atteggiamenti potesse derivare solo e soltanto da uno «straordinario sforzo di volontà», soprattutto se si presta attenzione al carattere di completa interdipendenza fra introspezione psicologica ed espressione musicale che ha sempre contraddistinto Coltrane, anche nelle sue dichiarazioni pubbliche: «Ci sono sempre nuovi suoni da inventare, nuove sensazioni da mettere dentro. E c'è bisogno di purificare queste sensazioni e questi suoni, in modo da vedere se realmente li abbiamo scoperti allo stato puro, così da chiarire sempre più ciò che realmente siamo. Questo consente di dare al pubblico il meglio di noi stessi. Ma per fare ciò in ogni concerto, bisogna pulire ben bene lo specchio».

Forse Trane non si rendeva

conto del rischio che correva nel tentare di «pulire ben bene lo specchio» anche durante il famoso concerto di Milano del febbraio 1960. Ma è chiaro che questa «tensione all'autocoscienza» era già in pieno movimento, potente ed inarrestabile come un treno in corsa, e non c'era barba di critico che potesse fermarla, per nostra fortuna...

Una forza del bene

In realtà — come ebbe a dire qualche anno più tardi Bill Dixon — «questi ragazzi (la critica, n.d.r.) hanno speso un sacco di anni per sviscerare *I Got Rhythm* al piano, ed ora che la nuova musica viene avanti e minaccia la loro carriera non sanno più che pesci pigliare». C'è anche questo da prendere in considerazione, in aggiunta all'oltraggio di «lesa maestà» nei confronti di Re Miles I. E qualche altra cosuccia ancora, non proprio di secondaria importanza: il *Free Jazz* di Coleman — registrato giusto qualche mese più tardi le entusiastiche ovazioni a Stan Getz!! — le prime rivolte nei ghetti, l'approssimarsi minaccioso del Black Power. Non solo, quindi, la scomparsa di un sicuro metro di giudizio capace di scindere nettamente il «bello» dal «brutto», ma anche un'autentica minaccia al proprio potere, sia come casta che come classe. E poi, anche, una costante davvero quasi universale nel mondo della critica europea ed americana: quella che pretende di separare il musicista dall'uomo che gli sta dietro, immortalando così per i posteri un tipico caso di schizofrenia acuta.

Da questo punto di vista è allora importante riprendere l'intervista che John Coltrane rilasciò a Frank Kofsky nell'estate 1966, giusto un anno prima di morire.

D. - Perché credi che ci sia stata tutta questa ostilità da parte dei critici nei confronti della nuova musica, specialmente nel tuo caso?

Trane - Oh, man, non potrei mai immaginarmelo! Non potrei neanche arrischiarmi a risponderti adesso. Perché, come ti dissi allora, io sentii solo che essi non capivano.

D. - Pensi che stessero facendo uno sforzo coscienziioso e profondo per capire, così



come avrebbero dovuto?

Trane - A quel tempo non avvertii che lo stessi facendo, li invitai a farlo, in un articolo su *Down Beat*: « Se qualcuno di voi fosse interessato a cercare di capire, mettiamoci insieme e parliamone, va bene? ». Ma nessuno mai si fece avanti, tanto che non credo che essi volessero sapere ciò che io avevo da dire al riguardo... Ci fu un tempo in cui quasi rimanevo agghiacciato da questi tipi del *Down Beat*. Sentivo che là c'era qualcosa che non andava, sentivo che stavano permettendo alla propria debolezza di dirigere le loro azioni, come io non concepivo proprio che si potesse fare. Il test era per me. Essi avrebbero comunque portato a termine il loro disegno. Fui io che m'impegnai a restare fermo in ciò che stavo facendo. Fu un curioso periodo della mia vita, perché attraversai davvero una serie di cambiamenti, sai...

D. - Proprio il periodo meno adatto per attaccarti!

Trane - Tutto ciò che stavo facendo era così, era una prova d'inferno per me, e fu venendo fuori da ciò che fu proprio come avevo sempre detto, *man*: quando attraversi queste crisi e ne vieni fuori, sei definitivamente più forte.

D. - E' ovvio che tu voglia che il tuo pubblico ti capisca *musicalmente*. Ma senti di volere che capiscano anche altre cose, e ti prendi una certa responsabilità a tale proposito?

Trane - Sicuro, lo sento molto, ed è una delle cose che mi toccano di più al momento. Proprio non so come procedere in tale direzione. Sto proprio cercando come potrei fare. Credo che sia una questione molto delicata; tu non puoi introdurre a forza concetti filosofici nella gola di chiunque, e la musica è già abbastanza! Questa è filosofia. Penso che la cosa migliore che posso fare ora sia il tenermi in forma ed il conoscere me stesso. Se posso farlo, allora suonerò soltanto, capisci, e basterà. Credo che lo farò, se realmente potrò badare a me stesso, ed essere proprio come sento che dovrei essere, e suonarlo. E credo che essi capiranno, perché la musica va lontano, può influenzare. Sono sicuro di ciò, *man*, sono realmente sicuro di questa cosa. Ti dico, ci sono

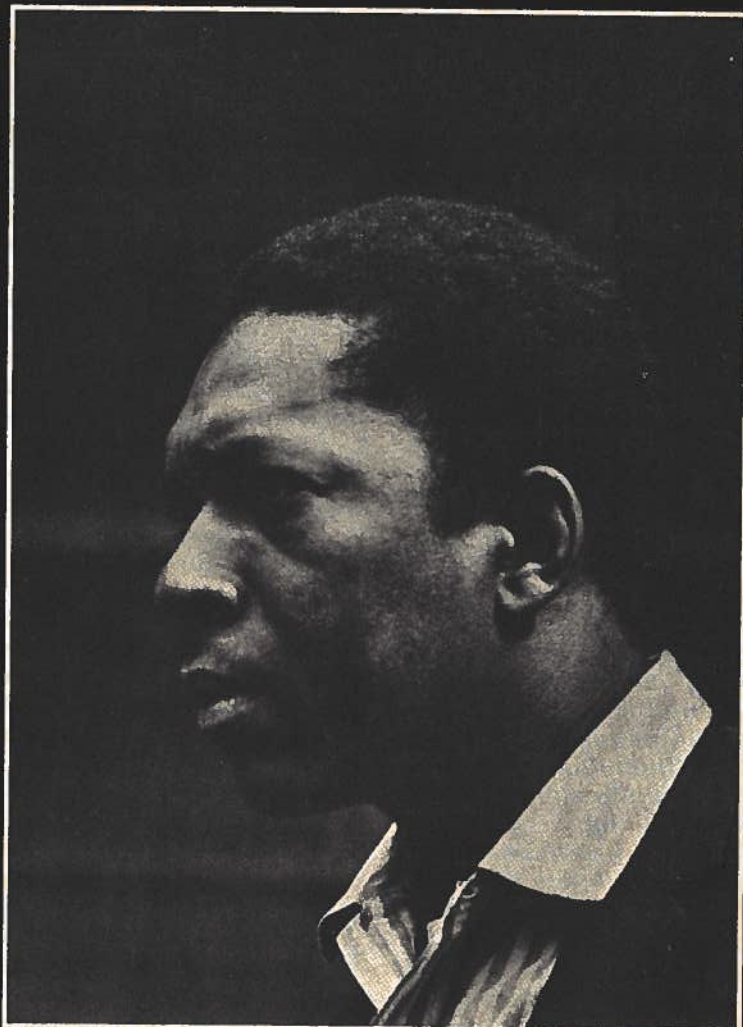
cose che, per quanto ci riguarda spiritualmente, sono molto importanti per me al momento, ed io mi sono arricchito di ciò attraverso certe fasi, arrivando a capire altre cose ed acquistando più coscienza e saggezza di quanta potessi averne prima. E sono certo che altre ancora saranno parte della musica. Per quanto mi riguarda, sai, sento di voler essere una forza del bene.

D. - Anche in musica?

Trane - Dovunque. Sai, voglio essere una forza di vero bene. In altre parole, so che ci sono forze negative, forze messe qui che portano gli altri a soffrire e miseria nel mondo, ma io voglio essere una forza che è veramente del bene.

Con queste parole, che rivendicano la sacralità taumaturgica della sua arte, Coltrane dimostra di aver abbondantemente divelto la gabbia dorata del razionalismo occidentale. E' forse questa negazione di uno dei cardini essenziali della filosofia europea un altro degli elementi che fanno paura in lui, e che quindi si tenta di esorcizzare con l'insulto o con la critica « estetica ». E' forse questa la causa che spingerà gran parte della critica bianca a vedere, nella « free music » degli anni '60, solo odio e distruzione, e a negare chi, come Coltrane, vorrebbe vedere l'amore agire *nella* vita, e si fa alfiere di esso, rigettandolo nei conflitti della psichicità sociale. « Potete solo ascoltare la mia musica, se lo volete, e trarre ciò che voi vi immettete. Se pensate che questa è musica d'odio, allora è perché siete venuti ad essa con odio » (Marion Brown).

Roberto Gatti



Glass: il musicista non crea la musica, ma è al servizio del suono

« Nella primavera del 1970, stavamo suonando in un teatro a scena centrale fatto di legno, a Minneapolis. Era come suonare dentro uno Stradivari, era il suono più bello che avessi mai sognato. Stavamo provando *Music in Similar Motion* ed eravamo giunti circa alla fine quando mi è sembrato di sentire qualcuno cantare. Davvero ho sentito qualcuno cantare; mi sono fermato pensando che fosse Artur, uno dei ragazzi al quale piace fare scherzi, che improvvisava, e ho detto: chi è che canta? e ci siamo guardati intorno perché pensavamo che ci fosse qualcuno lì. E' stata veramente un'esperienza. Non l'avevamo suonato noi, ma non c'era nessuno nella sala, stavamo provando. Così abbiamo ricominciato a suonare e quel suono è ritornato. E allora ci siamo accorti che il suono si produceva a causa delle proprietà acustiche di quella sala, a causa della struttura timbrica della musica... Ho pensato che fosse la cosa più interessante che avessi mai sentito nella mia musica fino a quel momento: era una cosa spontanea, un fenomeno acustico, ma suonava come una voce umana... Ho capito che quello che faccio in realtà è prendere una gran massa di aria e muoverla intorno in modo regolare. Se adesso guardo uno spazio, lo vedo come una massa di aria che viene fatta muovere per produrre suoni ».

(Da un'intervista rilasciata nel 1972 a Willoughby Sharp e Liza Bear).

Una volta interiorizzata schematicamente un'idea sensitiva, orientale, barbara, primigenia come la ripetizione attraverso il congelamento razionale, tutto risulta incredibilmente più facile. Insieme allo stupore diffidente per la banalità della scoperta (dopo Einstein anche la relatività è facile), arriva il fascino perduto dell'esotismo, e tutti alla fine scambiano quest'ultimo per la sigla di tutto il discorso. Il suono ha una sua propria variazione, una sua propria modulazione, che è la vera mo-

dulazione del reale, e non quella sovrapposta dei modi « maggiore » e « minore », della schematicità del canone, della vanità del cromatismo, della velleità puntillistica, insomma della variazione e della continua modificazione della forma. Il Suono è già abbastanza diverso di per sé, basta saperlo leggere. La Natura è sempre eguale a se stessa; la Natura è sempre diversa da se stessa. Ambedue le affermazioni convincono (la lucidità razionale l'una; la ragion sensitiva l'altra), ambedue hanno ragione. La filosofia razionalistica dell'Essere immutabile e la sensitività ammaliante del *παντα ρει* hanno un legame che le unisce inesorabilmente, nonostante il loro caparbio voltarsi le spalle come due stolti siamesi ombelicati per nascita dalla natura. L'Uomo non inventa verità totali o globali falsità, quasi fosse estraneo al « mezzo », ma riesce ad escogitare solo parziali verità o tendenziose imprecisioni. Sem-

plicemente la Ragione è in grado di isolare gli istanti della realtà fenomenica e si trova a poter lavorare con giocattoli fissi estrapolati dal contesto reale, scambiando per ferma tutta la realtà in incessante movimento; i sensi non riuscendo ad isolare gli istanti vedono movimento dappertutto.

La musica di Philip Glass (come del resto quella di Steve Reich) ha alla base una precisa scelta razionale. Gli schemi del suo muoversi ricalcano la meccanicità dell'aumentazione, della sottrazione, dell'accorciamento, dello stiramento, della dilatazione d'un ridotto materiale, e tutto appare deterministico, se non fosse che i risultati sfuggono dalle mani del demiurgo-Ragione per finire nel letto caldo dell'immaginazione. Soprattutto Glass raggiunge due risultati apparentemente inconciliabili: accontenta i sensi e la ragione allo stesso tempo, animando con un incessante movimento il tessuto dei suoi lun-

ghissimi strascichi sonori e nello stesso tempo riuscendo a sospendere il Tempo.

Nell'intuizione razionale « a monte » è puntualmente calcolata la liberazione della « creatività », ma quella intrinseca della musica, non quella del soggetto « creatore ». Glass predispone un reticolo compositivo, una base ottimale per la liberazione del Suono, il quale riesce finalmente a parlare la sua propria lingua, ovvero quella del suo modificarsi spontaneo in relazione allo spazio circostante, bevendo alla salute delle « buone vibrazioni » di sessantesca memoria, insieme al rigore della scienza psicoacustica. Quali trasformazioni può subire il suono nel tragitto percorso dalla sorgente fino al padiglione auricolare del « ricevente »? Alla musica occidentale, che non si è mai veramente data pensiero di rispondere alla fondamentale domanda, Glass (e tutta la musica « minimale ») risponde con una nuova tecnica ideologica, ovvero con una nuova ideologia tecnica. La semplicità geniale dell'invenzione viene ancora una volta da chi non è tradizionalmente dedito ad affrescare Cappelle Sistine, bensì ad appiccicare bandiere a stelle e strisce sul culo d'ogni cosa, sia essa una vecchia carcassa di Volkswagen, il serbatoio d'un chopper, o un encausto su tela di Jasper Johns.

L'intervento razionale e schematico giunge all'inizio ed alla fine del pezzo: la musica viene accesa dall'esposizione della frase, più o meno lunga, che verrà sottoposta al « trattamento »; la fine viene dichiarata da un brusco intervento volitivo che taglia la testa alla biscia. La musica può continuare all'infinito una volta inaugurata la « serie », e la conclusione è data solo dall'esaurimento fisico dell'esecutore, dall'impossibilità a procedere oltre (i pezzi di Glass hanno come unità di misura l'ora solare: la musica di *Einstein on the beach* dura più di cinque ore, *Music with changing parts* ha una versione discografica di un'ora e mezza,



etc.). Di qui l'iniziale fastidio nutrito da Glass (anni '68-70) nei confronti del disco, che veniva in questo caso ad ingersersi in una parte essenziale della musica, violando lo spazio libertario dell'autonomia psicofisica raggiunta dall'esecutore. (Oggi l'ostacolo è aggirato con una nutrita emissione di « extended play » che conservano l'integrità delle realizzazioni, fornendo strumenti adeguati per la conoscenza di una musica piena di sottili sfumature e che è circolata per lungo tempo solo attraverso l'approssimazione di registrazioni pirata catturate nei concerti che Philip Glass si ostinò per molti anni a ritenere l'unico veicolo possibile).

— « Che ne dici della capacità dello spettatore di mantenere l'attenzione musicale per due o tre ore? ».

Glass - « Finora non ho mai fatto pezzi che fossero così lunghi, ma in generale il pubblico ha trovato che i pezzi erano troppo corti piuttosto che troppo lunghi... Il problema è quello di estendere le nostre capacità fisiche » (Intervista del 1972).

Esempio. In *I+I* (1968), pezzo ritmico per tavolo am-

plificato (od altra superficie rigida), da eseguirsi coi polpastrelli delle dita (o con le nocche, a scelta), le due semplici figure ritmiche di base sono riproponibili in molte successioni diverse, secondo la volontà di chi esegue; le indicazioni dell'autore recano inoltre una fondamentale postilla: « La lunghezza è determinata dall'esecutore ».

La caratteristica rischiosa di « performance », ovvero d'incontro con un ambiente ogni volta diverso è parte integrante della musica di Glass; anzi, quanti più rischi corre la musica di essere ogni volta differente da se stessa, tanto più eccitante e realizzato sarà il fine della ripetizione stessa, la quale ultima giustifica, in quanto tale, la sua capacità probatoria. In altri termini: data una tale analisi del suono, la musica, per poter misurare ogni volta la propria « diversità », non può che essere ripetitiva. Per Glass non si tratta di creare immutabili capolavori fissati eternamente sulla tela per il piacere di visite organizzate ai musei del futuro, ma nemmeno di creare « multipli » a buon mercato, egualmente im-

mutabili del loro essere e del loro apparire. Si tratta bensì di sfornare piccoli microcosmi mobili sul piatto di una ambivalente interpretazione, emotiva o razionale che sia: strumenti « aperti » all'immaginazione, in grado però/perciò di irritare la tradizionale abitudine a cercare un « verso » in ogni spezzone di musica. Glass e la « minimal music » formano l'altro dialettico d'un habitus mentale creato da quella musica che da secoli *va incontro* all'ascoltatore defraudandolo della sua fetta di immaginazione, forte della perfetta definizione formale acquisita nel tempo. (Siano esse le scale pulitissime di Schumann, il forsennato cromatismo di Wagner, la compiutezza perbenistica della formasonata, la precisa tripartizione Allegro-Adagio-Allegro del concertismo vivaldiano, la successione finalizzata dei « movimenti », la rigida gravitazione attorno alla tonica, oppure le dodici battute di un trito blues, lo scipito quattro/quarti d'un arteriosclerotico jazzismo fatto passare per « cultura », oppure l'ennesimo « solo » di batteria o di sax tenore già da anni incapace d'eiacularare il

minimo spruzzo di fantasia e ciononostante spacciato per l'ultimo grido libertario della « creatività » nera). In tutto c'è la stessa condiscendenza paternalistica di chi « si accosta » fingendo, o peggio credendo di rendere un servizio tecnico al fruitore, in realtà soggiogandolo all'abitudine del « già fatto », espropriandolo della sua personale esperienza immaginativa, magari in nome della Santa Comunicazione. Unico risultato è quello di trovare « provocatoria » la Semplicità.

« La musica modulare di Philip Glass non rappresenta un ricalco di musica indiana, la sua forza sta al contrario nel fatto che essa esprime le forme spurgate ed i movimenti meccanici del nostro ambiente cittadino moderno come se si trattasse di esorcizzarlo e non di fuggirlo » (Daniel Caux). Non si tratta certo, come qualcuno ha sostenuto, di un ulteriore inno alla Macchina, che anzi, attraverso l'applicazione di rigide progressioni aritmiche, viene addomesticata senza paure: il meccanicismo è strumentalizzato, reso innocuo e senza unghie; lontano è il tentativo o la volontà



di celebrarlo, la celebrazione avviene attraverso la sua morte.

Non bisogna poi lasciarsi ingannare: i lunghi e profondi studi sui moduli compositivi orientali (India e Bali), non hanno lasciato in Glass tracce di evidente mistificazione esotica (come è invece avvenuto al camerata Stockhausen). Il dubbio è vecchio e legittimo: se sia più puro e fedele allo spirito d'una musica extraeuropea il tentare d'applicare i suoi schemi ad un contesto strumentale occidentale, oppure se sia meglio acquistare in un bazaar di Bombay un *nécessaire* di strumentazioni esotiche per far tintinnare di campanellini un vecchio cappotto. In altri termini, se sia più *folklorico* od *universale* trascrivere ed eseguire un gamelan su dieci pianoforti, oppure aggiungere il colore di un berimbau, di un flauto di canna a un organo hammond. A questo proposito la soluzione prospet-

tata da Phil Glass, concentrata com'è sull'uso di strumentazioni elettriche ed amplificate, può legittimamente apparire più riduttiva e schematicamente razionale della proverbiale meccanicità di Steve Reich. Non si vuole certo sostenere la frusta equazione *Natura = correttezza formale*, secondo la quale un pianoforte fatto col legno delle « nostre foreste » è più aderente alla natura del circuito di un sintetizzatore. La realtà è che Steve Reich sfrutta oggi in maniera più profonda, le risorse del « pensiero ripetitivo » col suo far parlare il suono con la lingua rigorosa degli strumenti acustici, maggiormente sottoposti agli umori del « mezzo ». La loro natura artigianale e l'intrinseca imperfezione sprigionano quella vastità di microvariazioni che rendono così prodigiosamente leggibile la tendenziosa tesi della « ripetizione ». (« Guardate in un oscilloscopio la nota tenuta senza vibrato di un violi-

no, e poi la stessa nota emessa da un organo », disse Reich. « Migliaia di microoscillazioni nella prima, nessuna imperfezione nella seconda »).

Inoltre, è proprio questa attenzione verso i modi del procedere, verso i molti artifici atti a creare un inarrestabile flusso di « rime incatenate », di progressioni aritmetiche senza fine a ridurre al silenzio la congettura (errata) secondo la quale « l'immobilizzazione temporale attraverso l'ossessione ripetitiva » sia il più importante postulato, il principale scopo della lezione di Glass. La soppressione del tempo, antica velleità umana, ha tutta l'aria d'essere il ricco anche se irrinunciabile « resto » d'una analisi concentrata nella propria realizzazione in vista dello scopo di cavar di bocca alla Musica il segreto del Suono, per poi scoprire con soddisfazione l'inermità dei propri sforzi escatologici, la sufficienza del premio immediato del *dettaglio* e,

nello stesso tempo la conferma che il divertimento può e deve continuare, che il coito ha un senso se è ripetuto, che l'intenzione di procreare non muta i termini del piacere (fortunatamente). Il gioco alla ricerca del Suono *deve continuare* per imbattersi ancora una volta nella impossibilità della scoperta finale e perciò nella liceità della propria sperimentale ripetizione che porta con sé (almeno/addirittura) un'altra breve ed illusoria vittoria contro il tempo: droga sottile del suonar fuori dal tempo, almeno per tutto il tempo in cui si suona (ama).

Alla musica occidentale che ha sempre avuto come scopo quello di ritrarre il reale con una creazione dell'Uomo Glass risponde con uno schiaffo ideologico mettendo in evidenza su piccole caviglie sonore la vanità della pretesa di padroneggiare fino in fondo perfino l'essenza di un brevissimo esercizio digitale di 8 note. L'unico modo



per padroneggiare la Musica, dice Glass, consiste proprio nel non volerla padroneggiare affatto, lasciandola libera di esprimersi nel Suono.

Uno spaccato del procedimento usato da Philip Glass nella composizione di *Music in fifths* (1969) esemplificato da Michael Nyman, serve ad illustrare gli esordi del procedimento « minimale » di Glass. La sequenza viene annunciata da una scala diatonica di 8 note: un esercizio per le cinque dita (l'esposizione del tema, per dirla all'occidentale). « La figura che segue, ripete le prime due note producendo una successione di dieci note; nella terza vengono ripetute la quinta e la sesta nota (12 note); in seguito vengono aggiunte le prime tre note (15 note), poi vengono ripetute le note dalla quinta alla settima della figura originaria (18 note), vengono ancora aggiunte le prime quattro (22 note), infine vengono ripetute le ultime quattro.

Alla fine dell'operazione l'originaria figura di otto tonalità è cresciuta, senza l'aggiunta di alcun elemento nuovo ed è arrivata ad essere una melodia di 26 note. La sequenza originale di otto note (1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8), si è permutata nella successione: 1 - 2 - 1 - 2 - 3 - 1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 5 - 6 - 7 - 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 - 7 - 8 ». Oggi tale metodologia inaugurata nel '68 con un pezzo intitolato *Two pages* non è più il fulcro portante della ricerca di Glass, anche se la sua musica in « progressione aritmetica » rivela un'origine melodica, ed il suo muoversi in maniera ostinatamente orizzontale tradisce la provenienza orientale, frutto d'una benefica abluzione nelle acque del Gange.

Con *Music in 12 parts* il metodo additivo viene lasciato da parte, così come nel '68 era avvenuto per la preoccupazione

strutturale; vengono infatti introdotti nuovi principi di indagine: allungamenti, stiramenti di suoni su molte misure che il vecchio amico e compagno di studi Steve Reich aveva esemplarmente elaborato tre anni prima in *Four organs* (1970). In *Music in 12 parts* vengono per la prima volta adottati processi di successioni d'accordi che saranno poi sviluppati in *Another look at harmony*, nella musica di *Einstein on the beach* (che sarà anch'essa incisa su un album presumibilmente quadruplo) e in quella di un cortometraggio sullo scultore Mark Di Suvero, *North Star*.

P. S.

Tutte le precedenti osservazioni devono essere riferite essenzialmente alla musica di Philip Glass fino a *Music in Twelve parts* (escluso), ovvero al discorso più intimamente le-

gato all'analisi sonora « minimale » basata sulle tecniche additive classiche più sopra esposte. Il più recente momento glassiano basato su tecniche di accostamento e sovrapposizione di accordi strumentali con aggiunte timbriche vocali (*Einstein on the beach* fino al recente e pericoloso *North Star*) che dimostrerebbe l'assoluta incapacità da parte di Glass di usare la voce senza cadere nel Kitsch (al contrario dell'attentissimo Reich), deve attendere nuove prove e nuovo materiale per aggiornare le analisi. Il già assodato può comunque mettere al sicuro Glass sulla rendita del suo momento migliore, a patto ovviamente che da oggi in poi, egli non ecceda per improvvisa follia nelle nefandezze.

Carlo
Cella



Intervista a Toni Esposito

"il tamburo di latta"

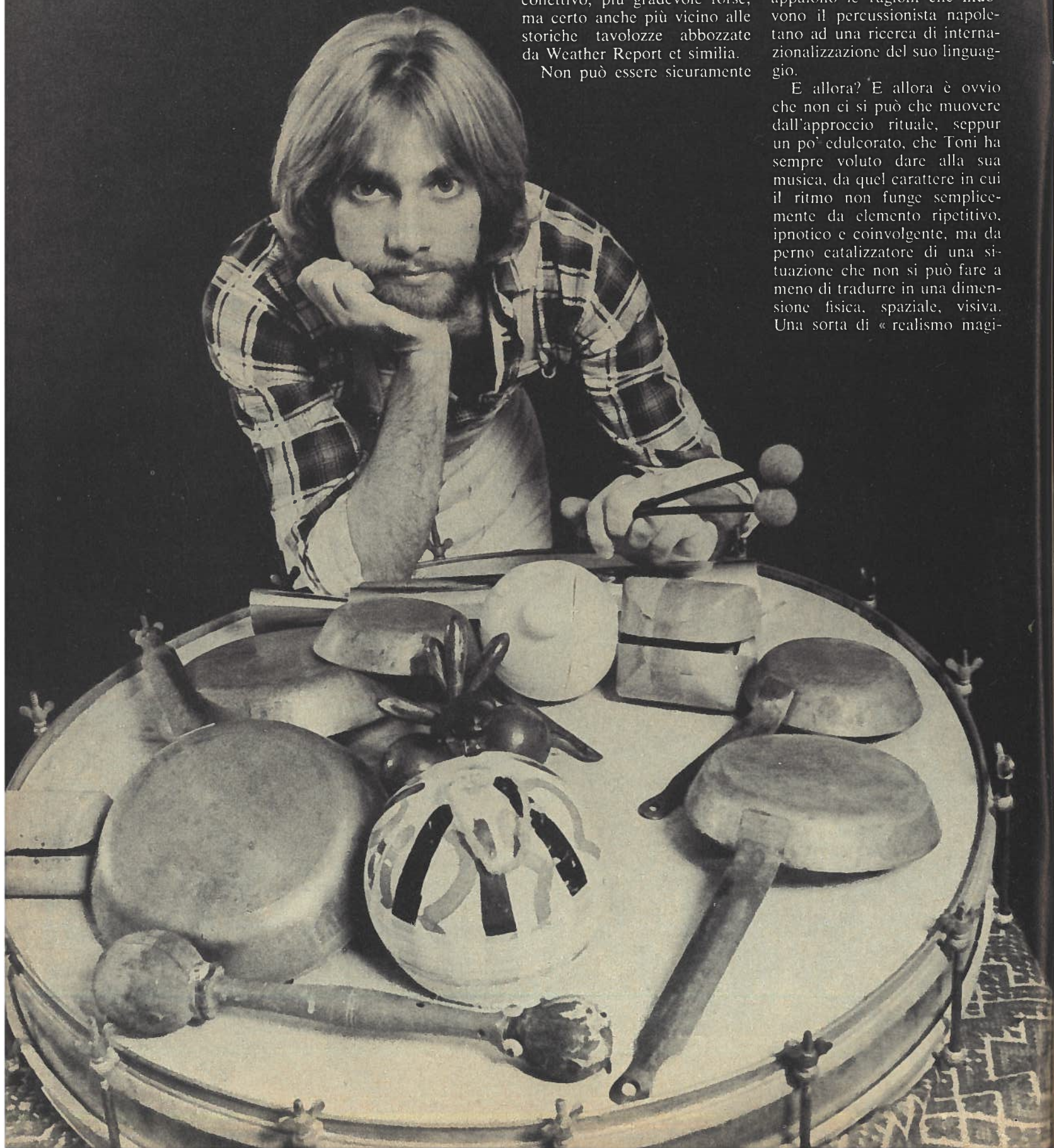
Toni Esposito: tre dischi, una formazione rimaneggiata con intendimenti precisi, una marea selezionata di percussioni su cui agire. Un sound più collettivo, più gradevole forse, ma certo anche più vicino alle storiche tavolozze abbozzate da Weather Report et similia.

Non può essere sicuramente

questo il punto di partenza per un'intervista che si vuole « bizzarra e diversa ».

Non può essere questo, perché molto chiare ed intuibili appaiono le ragioni che muovono il percussionista napoletano ad una ricerca di internazionalizzazione del suo linguaggio.

E allora? E allora è ovvio che non ci si può che muovere dall'approccio rituale, seppur un po' edulcorato, che Toni ha sempre voluto dare alla sua musica, da quel carattere in cui il ritmo non funge semplicemente da elemento ripetitivo, ipnotico e coinvolgente, ma da perno catalizzatore di una situazione che non si può fare a meno di tradurre in una dimensione fisica, spaziale, visiva. Una sorta di « realismo magi-



co». per dirla in altre parole, in cui la musica, pur non fornendo mai precise immagini realistiche, riesce ugualmente ad indagare sul reale, in senso espressionistico.

Invasione della realtà, punto di tramite fra la funzionalità sociale della musica popolare e l'« aggressività elettrica » del rock-jazz, la musica di Toni Esposito tende oggi a privilegiare il carattere ambiguo e ritualmente di maniera del secondo polo di riferimento, pur apparendo più compiuta e più organicamente « collettiva » che in passato. Un passo indietro? Forse, ma probabilmente due passi avanti verso mondi e dimensioni che suonano ormai un po' risaputi. Ai posteri l'ardua sentenza...

GONG: Buona parte del pubblico vede in te il percussionista italiano che più di ogni altro ha recuperato al linguaggio musicale tutta una serie di « strumenti poveri » della vita di ogni giorno. Vuoi dirci qual è la tua posizione in merito a tale concezione?

ESPOSITO: Innanzi tutto c'è un equivoco da chiarire. Siccome la musica ha un suo linguaggio particolare, sono convinto che tutti possano fare musica solo se ne conoscono il linguaggio poetico. E' un errore credere che basti prendere in mano uno « strumento povero » — come può essere una padella, un bidone vuoto o una forchetta, che ne so — per essere in grado di fare musica. Non è certo lo « spontaneismo » di uno strumento quello che ti può far avvicinare alla musica, perché chi non ne conosce il linguaggio non cerca mai di esplorare campi sonori sconosciuti, ma tende invece a scopiazzare quei modelli che gli vengono inculcati tutti i giorni dai mass-media. Io, personalmente, ci tengo molto a che questo linguaggio non sia patrimonio esclusivo dei musicisti o delle classi colte, ma che diventi realmente un fatto popolare. A parer mio, il recupero dello « strumento povero » è indispensabile perché questo ha una grande validità di espressione, ha un suono sempre nuovo ed aperto, ha un calore ed un colore particolari, ha una capacità di dare il sapore della tua terra e delle tue vicissitudini che altri strumen-

ti non possono avere. Nel far musica, hai sempre bisogno di un ingrediente spontaneo, povero, che porti dentro di sé il suono delle cose di tutti i giorni.

GONG: A questo punto sorge un problema. Ci sono parecchi altri percussionisti europei che fanno uso degli stessi « strumenti poveri » che adoperi tu. Come è possibile, allora, che identici « strumenti poveri » abbiano la capacità di dare il sapore di terre completamente diverse fra loro?

ESPOSITO: Sono convinto che ogni strumento abbia un suo

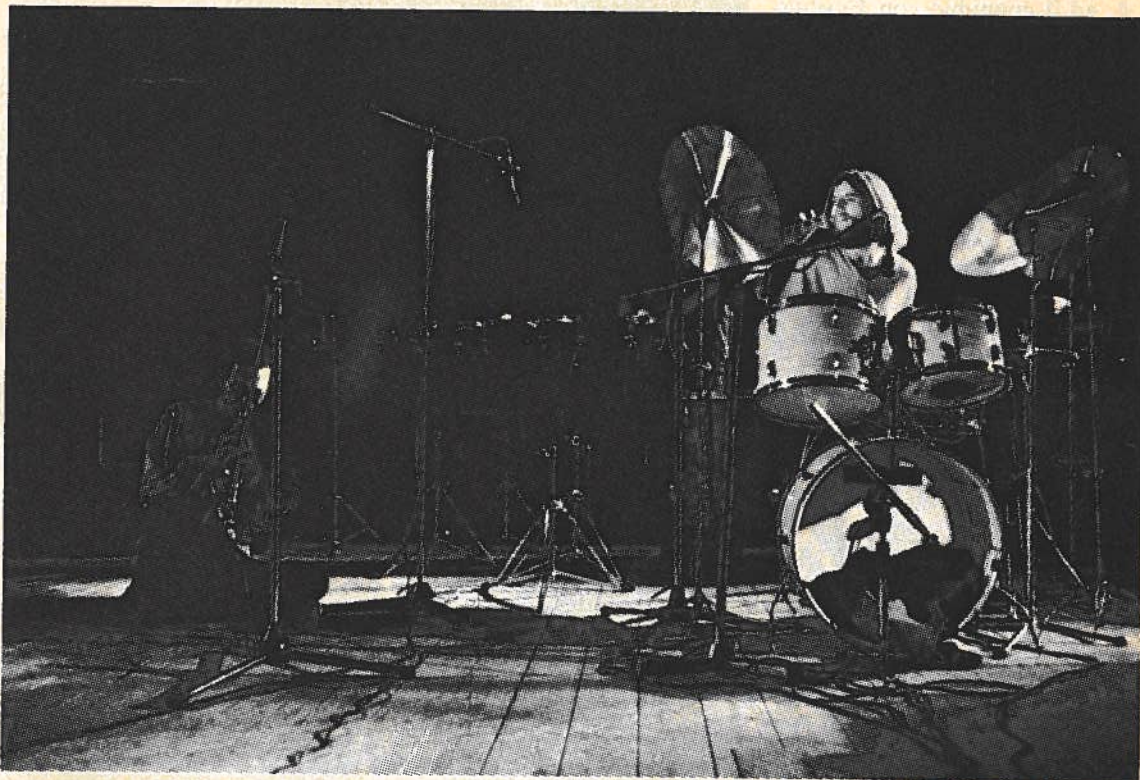
ro andrebbe vissuto come elemento particolare con la sua storia specifica, per cui è più giusto che siamo noi ad inventarci gli strumenti che hanno a che fare con noi. Fare una cosa diversa sarebbe esotismo fine a se stesso.

GONG: Vorrei che tu specificassi meglio quel che intendi per identificazione col tamburo. Come sai, esiste infatti una grossa diatriba sulle differenze — sociali, culturali, filosofiche e magari anche biologiche — che intercorrono fra percussionisti europei e percussionisti africani...

sile ed in India...

GONG: Ma io intendevo riferirmi al rapporto in cui ti poni col tuo strumento, al fatto che i tuoi tamburi « parlino » una forza evocativa, all'essenza della tua comunicazione col pubblico... Volevo capire il tuo punto di vista di musicista europeo e mediterraneo.

ESPOSITO: Posso allora dire che, al contrario dei musicisti africani — che sono rimasti molto legati a manifestazioni di carattere atavico — io, come musicista europeo, ho perso completamente il rito del tamburo, perché mi devo con-



Esposito con Don Cherry

significato. Se vai in Africa, scopri che ci sono degli strumenti che hanno un significato mistico, o religioso, o propiziatorio, che hanno, in ogni caso, una loro storia ben determinata. Se allora tu prendi questi strumenti, e vai a suonarli in Germania, o in Olanda, o in Svezia, non risolvi un bel niente, perché non fai altro che fornire dei colori alla musica, ma niente di più. Hai espropriato quel particolare strumento della sua storia particolare. Io infatti non sono per nulla d'accordo con quei percussionisti che fanno uso di una serie innumerevole di tamburi — di provenienza più o meno esotica — sui quali non possono poi identificarsi, perché non gli appartengono come cultura. Sono convinto che ogni tambu-

ESPOSITO: La funzione del tamburo è sostanzialmente diversa fra Europa ed Africa, perché diverso è stato il modo con cui gli europei si sono avvicinati a questo strumento. Qui in Europa il tamburo richiama soprattutto un rito di guerra, e probabilmente un approccio del genere è cominciato addirittura ai tempi delle Crociate. In Africa la cosa è diversa, perché ogni popolo ha cercato di trovare particolari rituali nell'avvicinarsi al tamburo. E' chiaro quindi che il suono ed il ritmo, come esistono in Africa, sono completamente differenti da quelli di altri paesi. Io credo però che, dal punto di vista del ritmo, la contaminazione dell'Africa sia evidente dovunque, basta pensare a quel che succede in Bra-

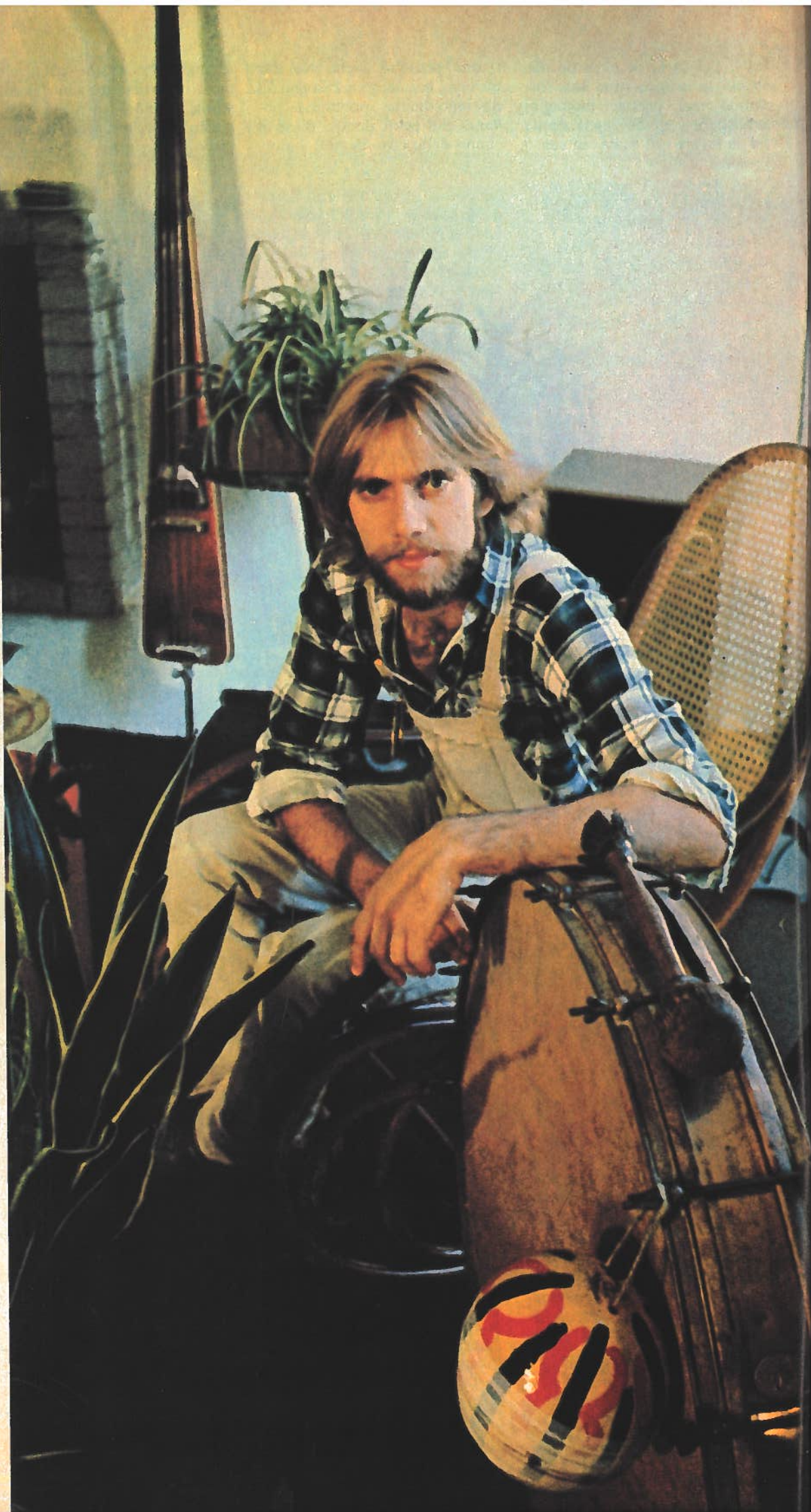
frontare con una realtà industrializzata ed urbana completamente diversa. Noi abbiamo perso del tutto questa identificazione coi feticci musicali, anche se poi dobbiamo ancora fare i conti con tanti feticci di altra natura, come i « santini » o le medagliette propiziatrici, che hanno per noi lo stesso valore rituale che ha il suono per gli africani. Anch'io mi identifico con i miei feticci, con i miei suoni, e così quando voglio comunicare quel che penso di Napoli scelgo delle sonorità, dei colori che mi evocano un ambiente urbano, marino, con la sua religiosità un po' pagana e con tutti i feticci visivi di cui ti parlavo prima. Facendo un altro esempio, uno dei fini che mi prefiggo sempre è quello di cercare, attra-

verso tamburi, di rendere magica una danza: questo avverrà nel momento in cui essa comincerà a prendere una sua consistenza, a raffigurare i tuoi movimenti, a ricordarti le tue case e la tua vita. A Napoli, oggi, esiste ancora la tammurriata, ed il tentativo che faccio di identificarmi in un ritmo, in un suono, in una invenzione sonora, significa proprio, dal mio punto di vista, ripercorrere questo processo atavico, magari anche con la batteria.

GONG: Si può quindi parlare di una « scuola napoletana »?

ESPOSITO: Penso proprio di sì, ed il connubio con Eugenio Bennato può servire a dimostrarlo, proprio perché si sentiva entrambi l'esigenza di rivivere queste cose, dopo averle ripulite e ripescate. Sono convinto che, se vuoi rivivere certi elementi di musica napoletana, hai bisogno di buttarti in un linguaggio moderno, ed infatti Eugenio — dopo aver vissuto l'esperienza della NCCP — ha ora trovato un punto di incontro col mio linguaggio, che è molto più jazzistico e meno rigoroso da un punto di vista accademico. Se vuoi, è un po' la stessa cosa che è successa anni fa in Brasile. Sono convinto che il nostro sud, potenzialmente, possa essere un po' come il Brasile, anche se ovviamente la nostra esperienza è ancora molto spontanea e non del tutto chiara. Ci vorrebbe un punto fermo, un avvenimento di grosso impatto culturale, soprattutto sarebbe necessario considerare che bisogna andare verso una universalizzazione del linguaggio, perché non ha alcun senso, oggi, fare la tammurriata con accordi che sono stralci di due secoli fa, quando ti rendi conto che ci sono accordi che Miles Davis ed i Weather Report hanno elargito a tutti. Questo, a parer mio, è il grosso problema aperto, ed in questo problema ci metto dentro tutti, da Napoli Centrale a Tullio De Piscopo, da Alan Sorrenti alla NCCP. A parer mio c'è chi, come «formazione», prende da fuori e porta a Napoli, e c'è invece chi, come la Nuova Compagnia di Canto Popolare, prende da Napoli e porta fuori. La sostanza del problema, però, è la stessa.

Roberto
Gatti





ACTOR
BAFFO



SPAGHETTO



BAFFONE



BAFFETTO



CHINA
BAFFO



PANTALONI
MAFIA
PLEASURE PANTS



SPIRRO
BAFFO



SUPER
BAFFO

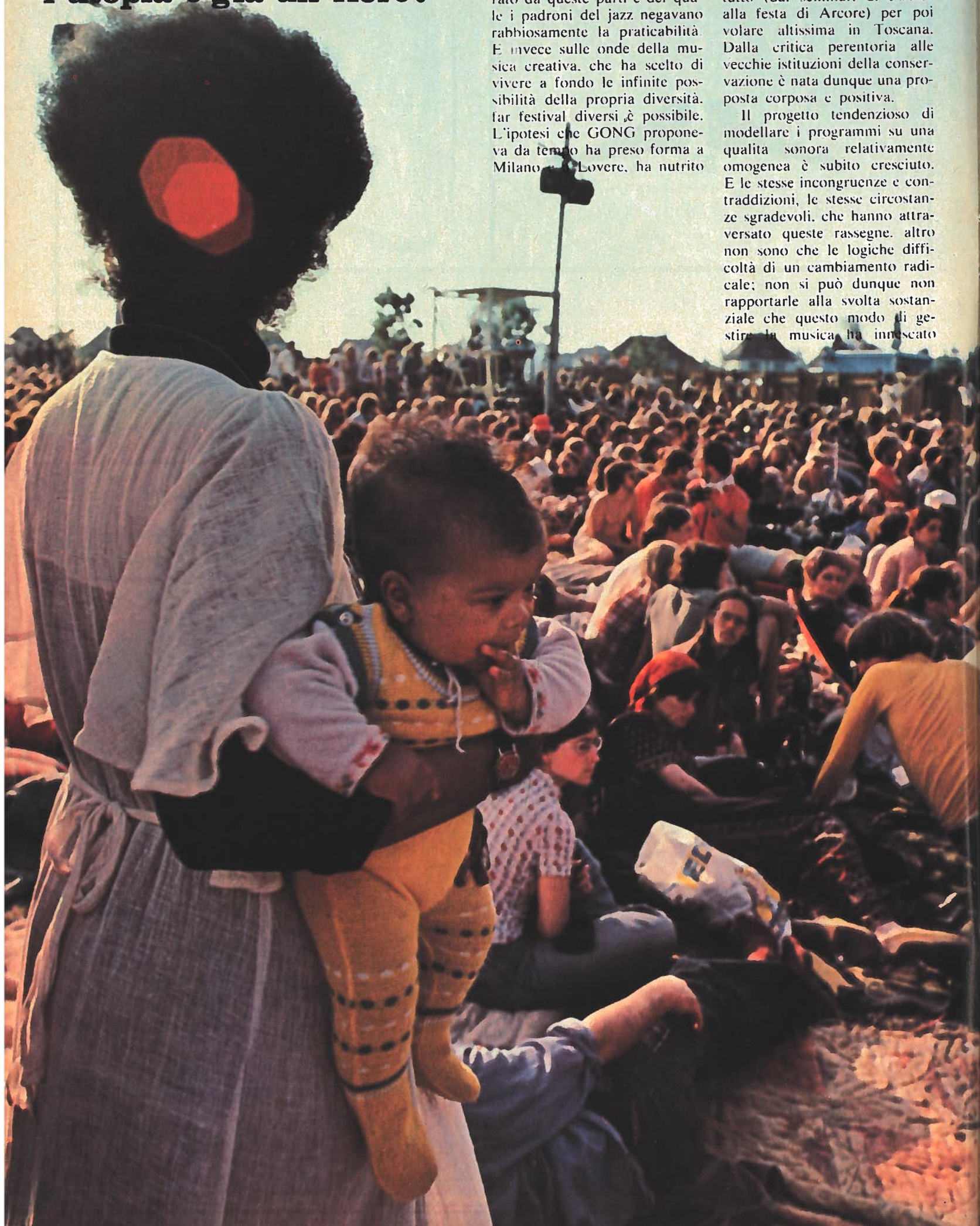
Ancora sull'evoluzione degli eventi musicali

L'utopia è già un fiore?

1) Era uno spazio mai esplorato da queste parti e del quale i padroni del jazz negavano rabbiosamente la praticabilità. E invece sulle onde della musica creativa, che ha scelto di vivere a fondo le infinite possibilità della propria diversità, far festival diversi è possibile. L'ipotesi che GONG proponeva da tempo ha preso forma a Milano e a Lovere, ha nutrito

altre esperienze un po' dappertutto (dai seminari di Pistoia alla festa di Arcore) per poi volare altissima in Toscana. Dalla critica perentoria alle vecchie istituzioni della conservazione è nata dunque una proposta corposa e positiva.

Il progetto tendenzioso di modellare i programmi su una qualità sonora relativamente omogenea è subito cresciuto. E le stesse incongruenze e contraddizioni, le stesse circostanze sgradevoli, che hanno attraversato queste rassegne, altro non sono che le logiche difficoltà di un cambiamento radicale; non si può dunque non rapportarle alla svolta sostanziale che questo modo di gestire la musica ha innescato



deviando da un'abitudine intrisa di provincialismo e di mediocre prudenza. E anzi cominciare a muoversi in questo senso ha significato spalancare nuove potenzialità, ancora più mature e suggestive. L'utopia si è schiusa soprattutto nella relazione fra la musica creativa e la gente: perché il cosiddetto pubblico, che qualcuno ipotizzava alla stregua di una Vandea, pronta a piantar cipressi sul cadavere della nuova musica, si è rivelato generalmente disponibile e acuto (anche se l'organizzazione di Milano ha fatto poco per stimolarlo e se quella di Lovere non sempre gli ha apprestato buone condizioni di fruizione). Mi sembra anzi che di questa musica la gente abbia spesso saputo cogliere il senso più profondo e pregnante. Qualcuno, per motivare in qualche modo certi consensi non preventivati, si è subito affannato a parlare di « nuovo divismo ». Ma quale divismo, se fino a

ieri quasi tutti gli « esperti », anche a sinistra, avevano messo in guardia la gente da Braxton « gelido, intellettualistico, elitario » (e se oggi lo esaltano ipocritamente soltanto per non rimediare gli sberleffi che spetterebbero loro con pieno merito)? Quale consumismo, se Bennink e Mengelberg erano visti con diffidenza un po' da tutti? E' vero invece che, al contatto diretto con la espressione viva di questa musica, ha significativamente scricchiolato l'asse portante del sistema conservatore ed accademico: la presunta difficoltà della musica creativa, la sua inaccessibilità alla gente, si sono rivelate truffe ideologiche, categorie moralistiche e terroristiche, mistificazioni arbitrarie. Perché proprio sul terreno abitualmente più ostile, quello della comunicazione, la musica creativa ha svelato le proprie infinite risorse, la propria naturalezza, la possibilità splendida di una comunicazione di-

versa, non codificata, profonda. Per cui che ancora qualcuno stizzosamente ringhi il proprio no ai programmi « d'avanguardia » è proprio perché il pozzo della malafede e dell'imbecillità non ha fondo.

2) Nel merito della qualità della musica, comunque, gli equivoci e gli abbagli sono ancora tanti. Non starei tanto a spaventarmi per una certa approssimazione e casualità delle scelte, inevitabile ad un esordio, né per l'ovvia disuguaglianza fra i musicisti proposti. Piuttosto, non vorrei che la giusta polemica contro la gestione tradizionale finisse per sbilanciare troppo l'equilibrio e la problematica dei nuovi meeting. Non si tratta, cioè, di sostituire un'etichetta artificiosa ad un'altra, e l'etichetta « avanguardia » non mi interessa più di quanto mi interessasse l'etichetta « jazz ». Non credo ai festival d'« avanguardia » proprio perché non credo all'avanguardia come gene-

re codificato. Il senso della musica creativa è qualcosa di sostanzialmente diverso, in quanto rimanda alla sorgente dell'espressività, investe i modi di vivere la musica. Non contempla caricature, classificazioni, cristallizzazioni. Il suo unico, semplice, segno di riconoscimento sta nella sua qualità interna, nella scoperta continua di linguaggio ed espressione. Talché con essa non c'entrano filologi, intrattenitori, copiatori degli altri e copiatori di se stessi, e non c'entra coerentemente, neppure chi intende l'avanguardia come una formula. In questo senso schiarite ce ne sono già state, e penso che l'orizzonte possa esser del tutto limpido traendo a fondo le conseguenze della critica alla struttura stessa dei festival: scegliendo cioè gli spazi aperti e stimolanti degli workshops, dei dibattiti, dei seminari, piuttosto che le consuete sfilate superficiali e consumistiche. In ogni caso, pro-



prio sorvolando con le ali di una profonda qualità espressiva le sabbie mobili di ogni genere di etichetta, mi sembra che i nuovi meeting possano recuperare in positivo la stessa questione che riguarda i musicisti del passato: perché proprio (e soltanto) dal rifiuto perentorio dei revival, dei libri di storia, dei documentari falsamente obbiettivi, può scaturire un'attenzione più viva per chi sopravvive soprattutto creativamente oltre che biologicamente. La diversità fra la nuova musica (e la sua gestione) e i circuiti, le abitudini, l'ideologia tradizionali, è netta e inconciliabile, dunque. E la contraddizione è destinata ad accentuarsi ulteriormente, in quanto sta affiorando sempre più chiaramente che l'alterità dell'area creativa sta innanzitutto nel modo di concepire la musica e di rapportarla alla vita. E' evidente allora che sarà sempre più difficile stabilire terreni unitari, non di piatta mediazione, fra i nuovi meeting (Toscana, Milano, Loreto, etc.) e i troppi anacronismi (La Spezia, Macerata, Ravenna, St. Vincent, etc.) che di stelle nel proprio firmamento han giusto quelle patetiche da sceriffi della tradizione. Penso però nel contempo che non sia positiva, per i termini rigidi nei quali è stata consumata, la sostanziale spartizione della « cosa jazz » fra due campi contrapposti e quantomai schematizzati. Perché, se

le diversità sono sostanziali, è troppo spesso arruffato, casuale, addirittura in malafede, il modo in cui sono presentate alla gente, disorientandola. Senza un confronto aperto, cioè, prevalgono caricature e forzature artificiose: una coltre di fumo nella quale le potenzialità più stimolanti si smarriscono e troppi sciacalli, corti di proposte positive per quanto lunghi di mano, continuano ad aggirarsi indisturbati.

3) Se i suoi occhi guardano molto in alto e le mani indicano prospettive splendide da scoprire, la nuova area creativa cresce però su uno stelo fragile, e non è che il suo profumo sia sempre delizioso. Con il sole, insomma, arrivano anche gli insetti. Si è infatti scatenata, fra musicisti, critici, organizzatori, operatori, soprattutto nell'ambiente milanese, una diaspora di rivalità e cannibalismi, irresponsabile e autodistruttiva. Polemiche mediocri, maneggiamenti da sottogoverno, chiacchiericci di corridoio, hanno ammorbato la atmosfera fino a renderla francamente irrespirabile. L'impressione sgradevole è che stiano cambiando il contenitore e il marchio di produzione, ma che la merce umana e ideale sia rimasta generalmente inalterata nel suo inquinamento. E sinceramente non credo a una musica né a una critica autenticamente creative, allorché i modi di vita stagnano nella con-

servazione. Mi sembra che tutto questo, se non è malafede, derivi da un'impotenza di fondo; dall'incapacità provinciale e frustrata, cioè, di confrontarsi con chiarezza e disponibilità in merito a tutta la problematica musicale: sui rapporti fra musica e vita come su quelli con la politica come sul linguaggio. Ci sono intuizioni, informazioni orecchiate qua e là, ma manca un progetto, una ipotesi approfondita in merito alla musica stessa. E quando sotto i passi lunghi dell'autogestione viene a mancare un terreno di confronto unitario, ecco il dibattersi a vuoto, ecco, pungenti e insidiosi, il gatto e la volpe. Ovvero gli impresari privati e i burocrati che affollano enti locali ed organizzazioni politiche e culturali, i cui rapporti ambigui sono uno dei nodi più contorti e viscosi che stringono la gola al decentramento. La latitanza sui contenuti funge così da moltiplicatore delle manovre accaparratrici e dei massacri interpersonali. E se questa mescolanza di miserie e impotenze non è ancora riuscita a soffocare la musica creativa e con essa la gente, è proprio perché le potenzialità positive sono sconfinate.

4) Tre proposte, infine.

A) Un coordinamento di musicisti, critici, ed operatori dell'area creativa, apertissimo alla gente, come spazio di dibattiti e di elaborazione.

B) La pubblicizzazione dei

bilanci di meeting e concerti, che è strumento minimo di democrazia e che la stessa sinistra puntualmente scantona (personalmente non do affatto torto a chi diffida dei gestori della musica e si comporta di conseguenza, finché tutti gli elementi di comprensione non vengono socializzati).

C) Un modo di « far festival » incentrato sulla scelta di un nucleo ristretto di musicisti omogenei fra loro. Dove i musicisti stessi possano cercare e proporre i propri desideri espressivi, combinandosi fra loro ed esplorando ogni forma, dal solo ai duetti agli organici più larghi e diversi. I musicisti potrebbero così dar fondo a tutte le proprie risorse; quelli poi più giovani, trattati oggi con disprezzo o con un assistenzialismo quasi di beneficenza, potrebbero dedurre stimoli a profusione, anche attraverso attività seminariali e di animazione; la gente potrebbe cogliere i principi di creatività ed espressività, e vedrebbe diminuire il distacco dal palco. Niente male, dunque. Perché il modo di far musica e di fruirne, le relazioni fra musicisti e la comunicazione con la gente, sarebbero i più affini alla qualità del linguaggio e dell'ipotesi espressiva.

Utopia, dirà ancora una volta qualcuno. Bene, utopia: è possibile, è bella, e ce n'è bisogno.

Franco
Bjelli



glossarietto su una rassegna alternativa

— **AMALGAM.** Molto, troppo lontani i giorni nei quali Trevor Watts giocava Face To Face con John Stevens. A Livorno l'eccellente sassofonista inglese ha proposto, in compagnia di Colin McKenzie al basso elettrico e Liam Genockiam alla batteria, una musica scorrevole per quanto scontata. Il ritmo svolge in essa un ruolo essenziale, piacevole a tratti ma assolutamente epidermico. Le idee vengono da un lungo soggiorno al mercato dell'usato, e Watts può solo riverniciarle con la voce pulitissima del suo alto e con consistenti virtù di fraseggio. Gradevole, innocuo background: nulla di più.

— **BAILEY/PARKER.** L'impatto perfino magnetico che Derek Bailey ed Evan Parker hanno esercitato sulla gente di Pisa è un altro mattone sottratto all'edificio sempre più diroccato dei pregiudizi conservatori. La presenza viva sulla scena visualizza il filo teso della loro razionalità, e la concentrazione spesso fisicamente angosciante della loro musica si rivela squisita necessità espressiva. La ricerca di suoni risplende del contrasto fra il fiato dell'ancia e le dita sulle corde, fra l'energia, il respiro continuo, il rigore, di Parker e le nude folgorazioni poetiche di Bailey. E ne risulta una musica sulla quale la polvere dell'abitudine non ha modo di stazionare nemmeno per un attimo.

— **GALAXIE DREAM BAND.** Non poteva esserci conclusione più congrua, l'ultima sera a Pisa, che un terzo set a sorpresa della Galaxie. Perché il pulsare del gruppo di Gunter Hampel e Jeanne Lee ha scandito un po' tutto il ritmo di questi sei giorni. E perché basterebbe quel che è uscito di gola a Jeanne Lee per giustificare la ragion d'essere della rassegna. Questa splendida donna nera sa tramutare il respiro in gioia. Non applica alchimie, in questo senso, ma scioglie in suoni la naturalezza del proprio modo d'essere. Realizza l'utopia di un'unità profonda fra mente e corpo, voce e danza, materializzando il proprio ritmo organico. Su movimenti vertiginosi alterna timbri bassi scovati al centro della terra e alti di parossistico stupore. Da sola, in duo con Hampel o con il gruppo, ricorrendo alle parole, giocando a scomporle oppure prescindendone, sempre muove con impressionante fantasia e con serenità contagiosa. E' quella di Jeanne Lee, l'espressività di un incanto vivente. Se gli altri componenti la Galaxie (Thomas Keyseling ai fiati, Wolfgang von Keitz al contrabbasso, Martin Bues alla batteria) non sono ancora in grado, benché in crescita, di stimolare le invenzioni vocali, Gunter Hampel spalancando spa-

zi di superba maturità espressiva. Dentro strutture aperte, dipinge composizioni (perfino canzoni) nelle quali l'impasto dei colori è sempre calibrato e il senso della melodia vola in cieli ariosi e limpidi, e dalle quali traspare chiaramente l'esistenza di un progetto di linguaggio fluido e lineare. All'ispirazione del regista Hampel congiunge poi belle qualità di strumentista soprattutto al vibrafono e al clarinetto basso. E da tutto ciò la musica della Galaxie desume vene preziose di rilassatezza e profondità.

— **GENTE.** Quasi sempre molto disponibile e aperta, perché sul baratro artificiosamente scavato fra essa e la musica creativa sorgono sempre più spesso ponti di nuova comunicazione. Poca, in quanto la gran fretta e furia con cui il meeting è stato imbastito non soltanto non ha battuto aree nuove di rapporto con la gente, ma non ha azionato neppure la ruota arrugginita dei vecchi sistemi di propaganda.

— **IMPRESARI PRIVATI.** Innestato il depuratore di relazioni autogestite con i musicisti, i miasmi degli inquinanti privati non hanno ghermito Pisa e Livorno. Puntualmente, il programma ha sciorinato quasi integralmente musicisti inediti per l'Italia, i rapporti con essi sono stati eccellenti, i prezzi si sono mantenuti in margini quantomai ridotti. Mi sembrerebbe ora che quelle organizzazioni politiche (di sinistra) e quegli enti locali che invariabilmente ricorrono alla mediazione privata rendessero pubblicamente ragione di quello che (per non parlare della miseria culturale) è vero e proprio malgoverno.

— **ITALIANI.** L'esclusione dei musicisti italiani (c'erano solo Roberto Bellatalla e Filippo Monico nel gruppo con Malfatti e Honsinger) è sicuramente una scelta di rottura. Perché denuncia esplicitamente, senza ipocrite preoccupazioni diplomatiche, lo stato comatoso in cui versa il cosiddetto « jazz italiano ». Perché è una scelta che non intende aver nulla da spartire con la logica bottegaia, lottizzatrice, imperniata sul melodramma di piccoli centri di potere, che da qualche tempo sciaguratamente prevale. Per questo mi sembra che i malumori che questa scelta ha scatenato eludano opportunisticamente i problemi di fondo.

— **LAKE.** Mi aspettavo un grande musicista ancora alla ricerca di un'identità compiuta, ho trovato una stella di primissima grandezza, animata dai bagliori di una sintesi organica. A Pisa e Livorno Oliver Lake ha snodato la magia di due soli di stupefacente creatività. La sua musica è sottesa da un ritmo intrinseco sempre sospeso, sottoposta a un movimento continuo e onnilaterale di accelerazioni e decelerazioni, di intrusioni nervose e aperture a cuore spalancato. Sull'originalissimo fraseggio all'alto, al flauto e al soprano, disposti con lucidissima

funzionalità, si rincorrono variazioni timbriche e successioni tematiche sorprendenti. In esse Lake distende un senso dell'invenzione melodica affascinante e una sensibilità spiccata che gli consente di giocare con gusto raffinatissimo con gli echi, come di trasformare in suono la cometa vagante di un blues, come è accaduto a Livorno, con voce e alto a esprimere pulsioni dell'inconscio. Lake ha veramente trovato il segreto per sistematizzare nel modo più fertile la travolgente messe di cose che porta dentro di sé.

— **LOWE.** Frank Lowe è musicista che avverte con estrema sensibilità l'esigenza di non fermarsi. Ma la sua è una transizione non ancora orientata da un progetto profondo, e che finisce dunque per esporlo più di altri ai contraccolpi delle proprie contraddizioni. Così, anche a Livorno, le tante cose che l'uomo ha dentro sono rimaste ancora invischiati in un'energia spesso sproloquante, dove la voce calda di Lowe indugia sui luoghi comuni di trent'anni di tenorismo. Con lui il batterista George Brown si è autoridotto a diligente accompagnatore, e nemmeno il trombettista Butch Morris ha scansato la sciattezza strutturale, nonostante la sua sagacia nella costruzione degli assoli e un uso anticonvenzionale della sordina.

— **MALFATTI/HONSINGER/BELLATALLA/MONICO.** Espressa con doti tecniche rilevanti, attraversata da un'enorme carica comunicativa, la proposta sonora di Radu Malfatti, Tristan Honsinger, Roberto Bellatalla e Filippo Monico soffre di un'urgenza fin allucinante di dar sfogo alla propria voglia di esprimersi. Così ondate di intuizioni si intrecciano con strani vuoti di tensione, perché l'incredibile energia del gruppo talvolta non trova sbocchi per la propria rinuncia ad orientarsi. E' il nodo da sciogliere di una musica che ha il potere non comune di non lasciare indifferenti.

— **RUTHERFORD.** Con un solotrombone grottesco, intriso di humor, percorso da un gusto raro delle sonorità, Paul Rutherford ha messo in scena, l'ultima notte a Pisa, il canovaccio della commedia dell'arte, dove recita e sincerità, semplicità e sperimentazione, procedono per il medesimo cammino fino a identificarsi. La cosa non è andata a genio a qualche povero di spirito, che ha un po' guastato la concentrazione del set: ma Rutherford non ne ha risentito più di tanto, dipanando con magnifica coerenza le proprie investigazioni timbriche, e dilatandole con geniali irruzioni delle sordine e con micidiali impasti di fiato fra strumento e voce umana. Superbo.

— **SCELTE DI PROGRAMMA.** Un assortimento calibrato di solo, duetti e gruppi più vasti; personaggi della musica creativa nera, radicali europei, e qualche recupero dal passato più recente; musicisti mai presentati da queste parti; il rifiuto di attenersi all'« avanguardia » come a un'etichetta.

Il tutto in nemmeno quindici giorni a disposizione per definire il programma. Pur con il rimpianto per qualche assenza e con il disappunto per qualche presenza deludente, non vedo come sia possibile muoversi, nei limiti della formula festival, con più lucidità.

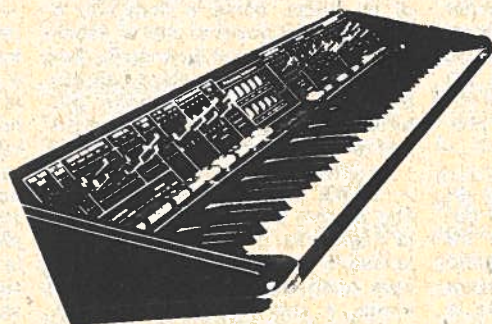
— **SEA ENSEMBLE.** Rafael Garrett e Zusaan Fasteau tessono le trame preziose di una musica che è un fluire ininterrotto di situazioni (e nella quale l'interruzione di fine concerto è puramente artificiosa). Anche il loro concerto di Livorno si è dunque svolto secondo una successione creativa di atmosfere, incentrata sul ricorso a una miriade di strumenti, e nella quale la marcata influenza orientale è sincera e suggestiva. Memorabili soprattutto un lungo volo incrociato di voci, e la combinazione, con ruoli alternati, fra i suoni e una dimensione teatrale-corporale. Ma proprio in quanto prescinde da ogni riferimento codificato e prefissato, la musica del Sea Ensemble richiede d'esser afferrata nel suo complesso. Qui, mi sembra, il nodo problematico: perché la mancanza di una disposizione di questo materiale incredibilmente ricco finisce per disperderne qua e là le risorse. Ed è un rischio che né la gente né la musica di Rafael e Zusaan meritano di correre.

— **SEMINARI.** Se la proposta d'incontro del Sea Ensemble con i bambini ha assunto soprattutto il carattere stimolante dell'animazione, Gunter Hampel si è mosso lungo coordinate più peculiari alla struttura del seminario. Sui sei pomeriggi di lavoro insieme con musicisti locali Hampel, che è insegnante tutt'altro che accademico ha stagiato il proprio prolifico senso comunicativo. Impossibile, poi, non rimpiangere l'incapacità di fermare il tempo allorché, per un pomeriggio, Jeanne Lee ha spiegato con incredibile dolcezza le origini interiori del respiro e della voce: veramente il modo più bello per far scaturire da ognuno la propria naturale espressività.

— **THORNTON.** La verifica della leggenda è stata ancora una volta terribilmente impietosa. La pantea nera ha limato gli artigiani, il suo scatto è logoro, il suo ruggito scialbo. Clifford Thornton, mito dell'« popea free », è tristemente scoppiato, e la sezione ritmica che si è portata dietro (Kessler, Guerin, Tholot, più Joseph Maka ai fiati) non ha fatto altro che accelerare l'affogamento, con la propria incomparabile insulsaggine. Da dimenticare.

— **WRIGHT.** La « banda Wright » gira armata come sempre, e non perde occasione per scatenare le proprie aggressioni truculente. Anche a Pisa, dunque, Frank Wright, Clint Jackson (che è trombettista straboccante di feeling), Bobby Few, Alan Silva e Mohammed Ali si sono riproposti come guastatori, con un free ortodosso, vagamente riecheggiante situazioni sonore ayleiane ma con rozzezza e violenza inaudite.

Un riscatto per i sintetizzatori? ? **la macchina dura**



L'« arma definitiva » che Luigi Russolo implorava sin dai giorni del primo Conflitto mondiale fa bella mostra di sé nell'arsenale contemporaneo, presenza inquietante cui l'abitudine non può togliere la vera maschera tremenda. Si badi bene: in una scatola di piccole proporzioni, maneggevole alla portata di tutti, si cela il « rumor bianco » dell'Inizio e della Fine, la pietra filosofale che porta in palmo ottoni ben temprati, legni di radica dura, corde squillanti, pelli stagionate. Schiacciando il bottone, collegato il filo (che non finisce o termina nel culo di quei demoni che animano i trititici boschiani: ma nessuno vorrà dirlo mai) si chiamano i suoni dai cieli lontani, paradoiando un rito antico e solenne: il « giocattolo », bello accessibile sempre meno costoso, dona a tutti il potere della grandine e dello sterminio nel momento stesso in cui illude della sua innocuità. Violata la consegna, son sette anni di guai.

Il problema ci pare di natura etica. La nuova scuola minimale, che se l'è posto, ha preferito masticar trentatré volte il chicco di riso della tradizione; altri, come Charlemagne Palèstine, han maliziosamente avvertito di « non esser pronti », scoprendosi addosso (è il caso di dirlo) meravigliosi misteri sonori. Ciò non ha impedito, naturalmente, che l'Internazionale dei Mercanti tirasse dritto sulla via del « progresso », edificando un altro quartiere della sua città per nulla « solare ». Nuove strade, nuove case son state intitolate al sintetizzatore, Moloch dalla pelle dura che promette potenza, autorità, dominio; il bisbiglio cede al rombo metallico, la disperazione vuole che il grammofono degli uomini annienti il « rumore di Johnson », l'eterno ronzio delle stelle. (Paura del suono, quello vero e imprendibile, quello che si fa beffe anche della tecnologia più sofisticata, come dice il celebre aneddoto della « camera anecoica » di John Cage. Si « riscrive » la storia della musica dando ragione alla fosca profe-

zia di Benjamin; il sintetizzatore colora Mozart e Sebastian Bach, Orlando di Lasso e Debussy come un tremendo E 123 mai vietato e non degradabile. Nel suo artiglio, si sbriciola edipicamente anche la « preistoria » dell'elettronica; i « giovinetti » di Stockhausen tirano l'arco e non conoscono il fuoco, mille anni prima del cannone e degli *chassepots*. Nei « quartieri bassi » l'aria è ancor meno respirabile. Il *synt* (così con gergo frivolo; nome egualmente rassicurante portava il grande fallo Krupp) è presente in ogni piega della più recente *pop music*, come arma decisiva di banalità, come contributo fatale al già precario disegno della « musica percettiva ». Unici a ribellarsi, i « nazionalisti » del rock and roll, per cui vale il « dogma presleyano » (chitarra, voce e batteria); evitando ogni possibile conflitto, i mercanti creano la zona franca del jazz rock, inventando uno sterminato paese per il nuovo « prodigio » della tecnica.

La critica non ha ancora definito attentamente i connotati Kitsch della nuova musica « sintetizzata ». Eppure, tra le frequenze del moderno « intonarumori », si coglie nitidamente il precetto del « cattivo gusto », per cui scopo è il « bel lavoro » e non mai la « buona opera ». Fine della perversa esperienza è lo *stupore* in tutte le più incredibili forme; la fittizia « novità » surroga il contenuto, il veloce carosello delle più vistose immagini zittisce l'aspirazione a calarsi verticalmente nell'opera. Lo « spettacolo », nel senso hollywoodiano del termine, è costituito dall'eccezionale spiegamento di forze (Rick Wakeman o chi per lui vale i registi di *kolossal* di quindici anni addietro) ovvero del « travestimento » timbrico che incuriosisce e attira l'orecchio; in ogni caso, quel che accade è goffa parodia della vita, che svilisce l'espressione culturale a fenomeno da circo equestre. (Si tracci una mappa delle ulcerazioni da *synt*. Non solo i paladini metallici di certo rock inglese ma anche seri professorini di Harvard, dal George Russel dell'allucinazione *mvso-lidienne* al John Appleton che anni fa coinvolse Don Cherry nel gorgo della *human music*).

Non tutti restano pietrificati.

Michael Waisvitz partecipa da anni con successo alla scommessa baileyana, Morton Subotnick spende le notti a suscitare suoni difficili, catalogandoli poi secondo la geometria del cristallo di neve. Qualcuno riesce a non bruciare di fronte alla spaventosa « possibilità energetica ».

Vogliamo dire di Richard Teitelbaum e di *Time Zones*, di Alvin Curran e del suo *Canti e Vedute dal Giardino Magnetico*. Costoro pregano per la salvezza del sintetizzatore disinnescando la Bomba N della onnipotenza e procedendo timorosi nel campo dei suoni. Pur essendo in qualche modo « consanguinei » (entrambi discendono dal collettivo di *Musica Elettronica Viva*, che operò tra Roma e Parigi nell'ultimo scorcio dei Sessanta), Teitelbaum e Curran elaborano soluzioni diverse e difficilmente comparabili: al primo, sulla scorta anche di passate esperienze quali il nucleo di World

Band, preme la scoperta e la verifica dell'*alea* esecutiva, al secondo interessa la tranquilla catalogazione di materiale estremamente diverso e in qualche modo « tradizionale » al fine di un disegno a largo respiro che dia nuovo senso alla melodia. Tra le mani dei due autori, al vaglio di una squisita sensibilità, il suono individuo riacquista vigore e brilla di nuovi riflessi; bandita la chiacchiera e il rito della vanità, si afferrano le molecole del suono cercando di conservarle intatte, con i molti gusci protettivi di cui è traccia all'origine.

Teitelbaum scandisce ritmi solenni, come una Messa profana; in un brano almeno, *Crossing*, il « luogo esecutivo » ha tali volumetrie e profondità da stordire chi vi tende l'orecchio, infinitamente ricco di suggestione. Voce asciutta ed estremamente misurata, il suono del sintetizzatore regala proiezioni eterne al vigoroso « recitativo » di Anthony Braxton; tanta è la

discrezione nel cavar materia dall'*intonarumori* che nel secondo brano, *Rehearsal Dreams*, il vero « mostro sonico » (così l'autore stesso, nelle note) risulta il clarinetto contrabbasso, ancia la più arcigna e proterva. Curran è anche più delicato, ma di una dolcezza vaga, estatica, stordita. I suoni ch'egli suscita non han la trasparenza di certi « grumi » di Teitelbaum e paiono colti ad uno stadio inferiore del processo di decantazione; ubriachi della loro stessa forza, i rumori cantano con fare dolente, celebrando così, in una indefinita foschia sonora, la vita e il suo divenire. Curran li distilla e li oppone ad altre « monadi » della Grande Madre Sonora: fiocchi, campane di vetro, scacciapensieri, strumenti esotici penetrano il tessuto musicale al pari del vento, dei fili dell'altra tensione, delle rondini, dei passi di un uomo e di una donna.

Così l'artista infrange la crudele regola contemporanea per cui, paradossalmente, il vento sonoro instaura, il dominio del silenzio più profondo; in fondo alla 'prima semina' del *Giardino*, emerge una vecchia ballata popolare la cui desolata bellezza pare celebrare il riscatto della macchina odiosa.

Richard Teitelbaum



RICCARDO BERTONE

Intervista esclusiva con Alvin Curran

Vuoi parlare della tua esperienza con Musica Elettronica Viva di cui fai parte sin dalle origini?

CURRAN: M.E.V. è nato a Roma nel '66 come un gruppo di musicisti elettronici o elettrificati (anche strumenti che costruivamo noi stessi, come chitarre speciali, synt elementari, vari tipi di percussioni). A quell'epoca era formato da Frederic Rzewski (tastiere); Allan

Bryan (che costruiva degli strumenti elettronici di sua progettazione; Ivan Vandro (sax); John Phetteplace (violoncello); Richard Teitelbaum (che aveva portato il primo Moog in Europa) ed io (che suonavo tromba e altri strumenti). Rzewski era un po' il teorico del gruppo: suoi erano brani come *Spacecraft* ('67) che segnarono la nostra evoluzione verso una più completa improvvisazione. Più tardi la nostra musica si aprì alla partecipazione del pubblico (lavoravamo per strada, in prigioni, ospedali psichiatrici), e lo invitavamo a gettare il proprio contributo nel nostro Sound Pool. In quegli anni era molto forte l'influsso del pensiero e della musica orientale e molti critici ci avevano frettolosamente etichettati « i tibetani ». In realtà le nostre principali matrici erano ben altre: il free jazz e l'avanguardia contemporanea prima di tutto...

GONG: Che fine ha fatto oggi il gruppo?

CURRAN: Molti oggi pensano che la M.E.V. si sia sciolta ma per un'esperienza che era essenzialmente un « non gruppo » non ha senso parlare di fine. Esiste ancora un nucleo di base (Rzewski, Teitelbaum e me stesso) e si sono continuate a realizzare cose molto diverse... recentemente abbiamo dato una serie di concerti a New York con la partecipazione del trombonista Garret List (lo stesso che ha partecipato all'*Eternal Music* di La Monte Young) e di Steve Lacy che già anni orsono ha collaborato con noi. Le nostre attuali performances si basano sulla confluenza delle nostre esperienze individuali. Nel complesso sono stati registrati solo tre dischi della M.E.V.: *Friday* (pubblicato dalla Polydor nel '69), *Spacecraft* (dalla Mainstream nel '70) ed un terzo che è una cosa realizzata da me personalmente con il coinvolgimento del pubblico nei sotterranei del Museo d'Arte Moderna a Parigi.

GONG: Parlatemi ora del tuo recente lavoro: *Canti e vedute del Giardino Magnetico*.

CURRAN: Lo considero la mia prima vera composizione e il mio approdo definitivo al ruolo di compositore-esecutore. E' una sintesi di tutte le strade da me seguite; per esempio il brano cantato è nato dal semplice desiderio di cantare anche se non sono cantante nel senso tradizionale e questo è uno dei più grossi insegnamenti della esperienza con M.E.V. che parte dalle intuizioni che è possibile fare musica con qualsiasi mezzo, e non devi essere maestro o padrone di un certo strumento, devi essere solo convincente, proiettare la tua ricchezza interiore nelle cose che fai, per cui io suono la tromba e non sono « trombetta », uso la voce e non sono cantante: tutto questo grazie al mio impegno e alla mia capacità, nel trasformare semplici « oggetti sonori » in musica. Questo, penso sia il compito di tutti i musicisti a qualsiasi scuola appartengano.

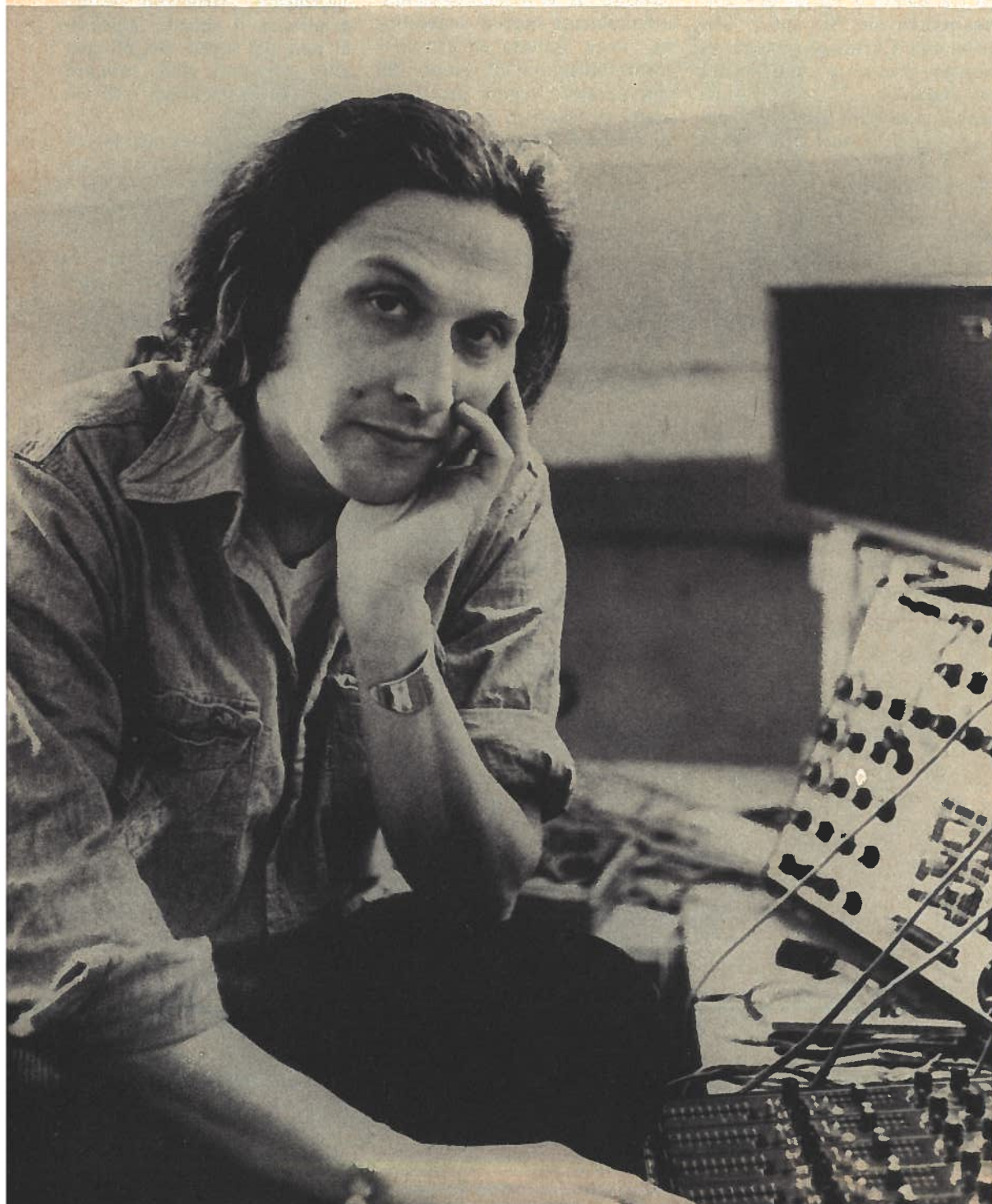
GONG: Una delle particolarità della tua musica è l'uso che fai dei suoni ambientali. Qual'è la funzione che dai a questo tipo di intervento?

CURRAN: Appena ho potuto acquistare il primo registratore ho iniziato subito a raccogliere i suoni che puoi sentire nelle strade, nei boschi, dovunque ti capita di andare. Si può dire proprio che collezionavo suoni, per esempio ho registrato interi nastri nelle cave di Carrara con « rumori » di martelli, seghe, grida, etc. In un certo senso mi sento legato spiritualmente a questo tipo di sonorità anche perché in essa vedo ciò che c'è di più spontaneo. Però non posso dimenticare l'importanza che ha avuto Schaeffer e ancora di più Cage con la sua valutazione del suono casuale. La mia particolarità consiste nel considerare questi suoni come veri e propri musicisti che mi forniscono una base polifonica di varia densità sonora sulla quale improvvisare.

GONG: La seconda facciata di *Giardino Magnetico* è tutta giocata sul synt mentre in altre composizioni tipo *Fiori chiari fiori scuri* è suonato in modo « classico » senza tastiera, come è usato dai musicisti dell'avanguardia ufficiale. In questo senso hai sfruttato appieno la capacità dello strumento senza preconcetti. Parlatemi di come di volta in volta inserisci il synt nelle tue composizioni.

CURRAN: Suono il synt da molto tempo. Il motivo della ricerca era stato per me molto importante; mi sono sforzato di tirar fuori le sonorità che più mi soddisfacevano, per questo, se è necessario, non esito ad usare la tastiera. In ogni caso considero il synt uno strumento come un altro, nei miei lavori lo uso inserito nel contesto creato volta dopo volta; per es. nel mio ultimo lavoro « Periferia » — fatto con i miei allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, dove insegno dal '75 — lo uso combinato con il piano.

(Intervista raccolta da Gaetano e Tomangelo Cappelli)



rinascita nelle ruote celesti

Astral Weeks come isola di fantasia sbrigliata e controllatissima allo stesso tempo; sintesi fra relazione e non relazione. Astral Weeks come primo, vero, libero, aperto canto alla « terribile e meravigliosa pazzia della vita quotidiana » dopo il successo del « bel commerciale » (Them Them Again) e i facili cedimenti nell'equivoco d'una negritudine malintesa (Blowin' your mind). Astral Weeks come prima opera integrale dove i testi riescono a trovare il loro fisiologico supporto in una musica affrancata dal pur doveroso debito a Leadbelly e John Lee Hooker, e non più contingentata dall'autoflagellante tributo allo spirito nero (vero incubo morrisoniano). Astral Weeks come lucido cardine portante del sacrosanto « rinnovamento delle forme »; opera aperta alla totalità degli influssi, all'ecletticità ragionata che prende con matura spotanità quel che le serve dal blues, dal folk, dal rock, dall'improvvisazione jazz rimanendo incontaminatamente originaria; anzi, aggiungendo del « suo ».

L'intenzione di « montare » sulle figurazioni di Astral Weeks una pellicola cinematografica sottolinea la natura febbrilmente visualizzata dei contenuti e dà la chiave di molte apocopi, di molti sintetismi, di molto ermetismo presente nei testi (vero shock dei suoi primi fruitori sessantotteschi). Astral Weeks è dunque il primo lavoro interamente di Morrison, dove il linguaggio ostinatamente deformante delle parole trova la sua completa adesione con lo spirito quasi improvvisato e sessionistico della musica. Strana session: due giorni di « studio » (« al risparmio », allora come oggi); due registrazioni, una per ogni facciata; Richard Davis, stupendo musicista nero di sana impostazione pop, al contrabbasso acustico; addirittura Connie Kay del Modern Jazz Quartet alla batteria; Jay Berliner alla chitarra; John Payne ai fiati; Warren Smith Jr. al vibrafono ed alle percussioni. « Quel tipo di guys » dirà Morrison « che fanno quel che tu vuoi prima ancora che sia tu a farlo ».

Sulle speculazioni mentali paritorie da tanti begli intelletti riguardo ai reconditi significati dei testi di Astral Weeks Van Morrison spiega tutto e niente (anzi soprattutto niente): « E' tutto nella testa di ciascuno ».

Di ogni song Van Morrison dà indicazioni (vaghe) di lettura, ma nessuna chiave certa, con buona pace dell'immaginazione di ciascuno.

« Astral Weeks è come un transformation-song. E' come un'energia in trasformazione, o che va da una sorgente di forza ad un'altra con la sua essenza che si ricrea come in una rinascita. Ricordo di aver letto da qualche parte qualcuno che diceva che è necessario morire per nascere ».

E' in un certo modo uno di quei songs nei quali riesci a vedere la luce alla fine del tunnel e questo è ciò che in fondo vuol dire. Non penso di poterci lavorare su ancora molto o elaborarlo in qualche modo ». Cinque anni più tardi (1973) il song Astral Weeks servì come main-title ad un film canadese (Slipstream) che narrava la storia dell'annientamento di un disc-jockey anticommerciale ribellatosi al padrone della sua emittente. (Il film venne vietato in molti posti). Lo stesso Morrison sostiene la perfetta aderenza tra la pellicola e il song.

« Sweet Thing è un altro song romantico. E' una contemplazione di giardini e cose... bagnate di pioggia. E' una ballata d'amore romantica che non riguarda niente di particolare tranne un certo feeling ».

« Cypress Avenue è una strada di Belfast, un posto dove c'è molta ricchezza. Ci sono molte zone a Belfast dove c'è molta ricchezza e Cypress Avenue è una di quelle. Non era lontana da dove io sono stato allevato ed era uno scenario molto differente da quello, finanziariamente, o comunque tu lo voglia chiamare. Per me era un posto veramente mistico. Era un intero viale costeggiato di alberi ed io lo trovavo un posto dove potevo pensare. Invece di camminare in una via ed essere pressato da quaranta milioni di persone, potevi camminare per Cypress Avenue e non c'era nessuno là ».

« Young Lovers Do è fondamentalmente un song sull'amore giovanile ». (sic).

Madame George. « Il titolo originale era Madame Joy, ma mentre la scrivevo divenne Madame George. Non chiedetemi

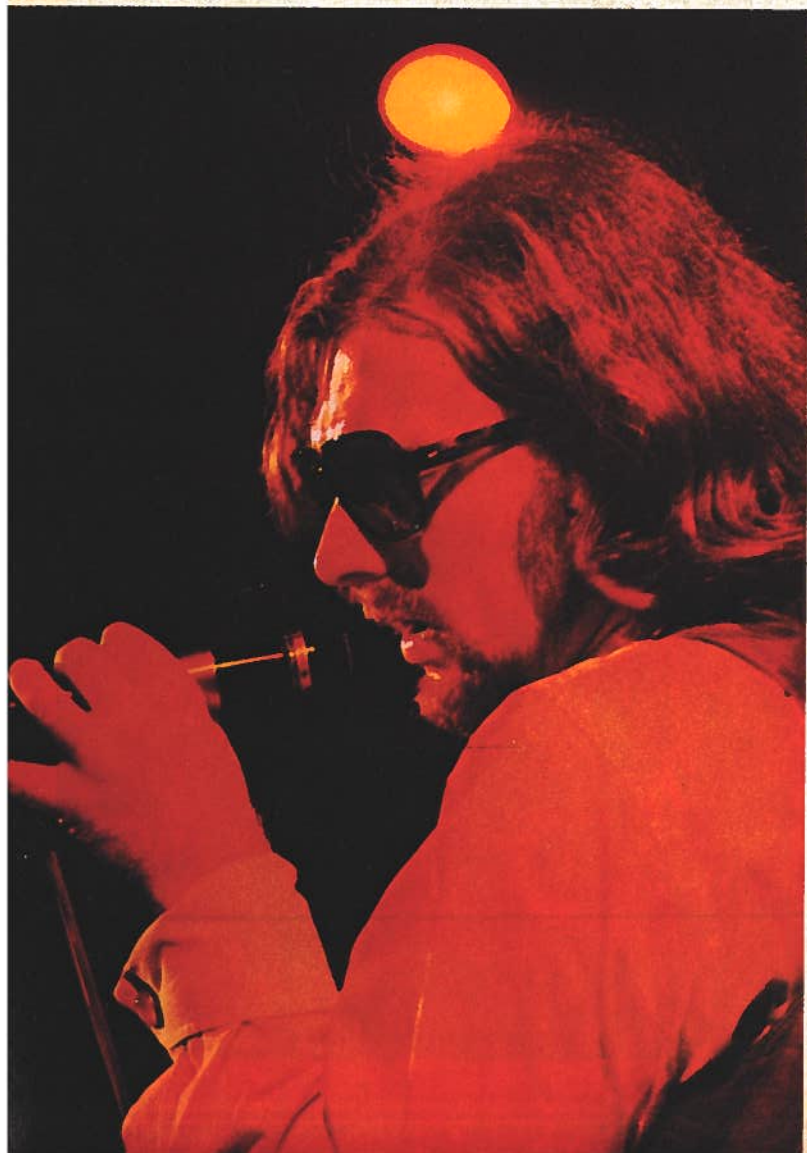
la ragione perché non la conosco, semplicemente non lo so. E' uno stream-of-consciousness song come Cypress Avenue. Il song tratta fondamentalmente di sensazioni. Apparentemente ha qualcosa a che fare con una mia zia che viveva nella zona che ho indicato, in una strada appena fuori Fritzroy Street, che è molto vicina a Cypress Avenue ».

Su Ballerina invece Van Morrison si sbottona illuminandoci. « Ballerina è un song del quale io veramente non so molto. Mi passò per la testa una visione romantica su una veduta di San Francisco. Penso che sia stato quello lo spunto. Ero a San Francisco nel 1966 ed ero attratto dalla città. Era la prima volta che mi trovavo là, e stavo seduto in questo hotel e tutte quelle cose mi passavano per la testa ed avevo delle visioni di un'attrice d'opera-house che appariva in un balletto e penso che il song venga fuori di lì ».

« Slim Slow Slider riguarda una persona che viene presa dentro una grossa città come Londra o forse che è sotto effetto di stupefacenti, non sono sicuro. Un sacco di queste canzoni non sono strettamente personali ed è questa la ragione per la quale devo cercare di interpretarle ».

Molte di esse sono solo speculazioni su di un soggetto. Ecco, io penso che la maggior parte delle canzoni di Astral Weeks siano questo: riflessioni su di un tema dato ».

Van Morrison è stato gentilissimo. Con la sua proverbiale sfuggevolezza non ha nemmeno tentato di cambiar forma ai nostri castelli di carte, turbando i ricordi di un'immaginazione liberata sulla facile e difficile elusività delle sue « settimane astrali ». Van Morrison non ha voluto nemmeno rischiare quel che tanti begli intelletti temevano con letteraria stupidità quando gli astronauti dell'Apollo piantarono la bandiera americana (« in nome di tutta l'umanità » s'intende): meglio non mostrare la glabra superficie lunare togliendo mistero e fascino fantastico alla sua lontana e luminosa profondità, col rischio di impedire futuri abbracci notturni, dichiarazioni d'amore, sguardi furtivi. Di Astral Weeks, Ballerina, Sweet Thing, Cypress Avenue, Madame George possiamo continuare a farne ciò che la nostra immaginazione vuole, Van Morrison lo concede.



VAN MORRISON ASTRAL WEEKS

MADAME GEORGE

Giù per Cypress Avenue,
Con un'infantile visione che balza negli occhi,
Lo schiccante battere degli alti tacchi delle scarpe,
Ford e Fitzroy, Madame George.
Marciano alle spalle del ragazzo-soldato,
Egli è molto più vecchio ora che ha il berretto in testa
e beve vino,
E quell'odore di dolce profumo si spande galleggiando,
Nell'aria fredda come shalimar.
E fuori si fanno tutte le fermate,
I ragazzini fuori nelle strade se ne vanno a raccogliere
tappi di bottiglia,
A cercare sigarette e fiammiferi nelle botteghe,
A prendere felici Madame George,
Ed è allora che cadi,
Oh oh è allora che cadi,
Si è allora che cadi.
E cadi in una specie di trance, sedendoti sopra un sofà
a giocare giochi d'azzardo,
Con le braccia conserte getti lo sguardo ai libri di storia.
Negli occhi di Madame George.
E pensi di aver trovato la tua borsa,
Ti fai più debole e le tue ginocchia cominciano a cedere,
E nell'angolo chi gioca a domino,
E' l'unica e sola Madame George.
E da fuori la finestra gelata batte,
Lei salta su e dice « Grazie a Dio,
Penso che siano i poliziotti »,
E subito fa scendere ogni sua cosa,
Giù sotto nella strada.
Ora sai che te ne devi andare,
Su un treno da Dublino fino a Sandy Row,
Ai ponti gettando giù sotto dei pennies,
Nella pioggia, nella grandine, nel nevischio e nella neve.
Di addio a Madame George,
Asciugati gli occhi per Madame George,
Chiediti perché per Madame George,
Chiediti perché per Madame George,
E quando te ne vai la stanza è piena di musica,
Musica che ride
Musica che balla tutt'intorno per la stanza,
E tutti i fanciulli si sparpagliano,
Andandosene via da tutto, così freddo.
E quando stai per andartene lei salta su,
E dice « Hey amore dimentichi il tuo guanto »,
E l'amore che ama l'amore che ama l'amore che ama,
L'amore che ama amare l'amore che ama amare
l'amore che ama,
Di goodbye a Madame George,
Asciugati gli occhi per Madame George,
Chiediti perché per Madame George,
Asciugati gli occhi per Madame George.

THE WAY YOUNG LOVERS DO

Vagabondammo attraverso campi tutti bagnati di pioggia,
E di nuovo indietro lungo il sentiero,
Là nella luce del sole, nel dolce tempo d'estate,
Come Fanno i Giovani Amanti.
Ti baciai sulle labbra ancora una volta,
E ci dicemmo addio sul tuouscio,
Nella notte, sì quello è il momento giusto,
Per riscoprire Come Fanno i Giovani Amanti
Poi ci sedemmo ciascuno sulla propria stella e sognammo
di come eravamo e di come volevamo essere.
Poi ci sedemmo ciascuno sulla propria stella e sognammo
di cosa io ero per te e tu per me.
E poi danzammo per tutta la notte e volgendoci l'uno all'altro
ci dicemmo,
« Ti amo, ti amo, »
Come Fanno i Giovani Amanti.



BALLERINA

Dispiega le tue ali, su, vola,
Dritto alle mie braccia oh, piccolo angelo bambino,
Sai che sei solo una solitaria storia di ventidue anni.
E se qualcuno non proprio nessuno,
Volesse diventarti amico,
Magari, io, baby,
Tutto quel che devi fare è suonare il campanello,
Fai un salto su, fai un salto su,
Fai un salto su, Ballerina.
Acchiappa, afferra, vola, gemi, prova,
Sì, posso sbagliarmi,
Ma qualcosa di profondo nel mio cuore mi dice,
Che ho ragione e io non la penso così.
Sai che ho visto la scritta sul muro,
Quando tu venisti su da me,
Bambina, stavi andando verso una caduta.
Ma se sta in te,
E senti che non ce la fai ad andare avanti,
Tutto quel che devi fare è suonare il campanello,
Fai un salto, fai un salto su, fai un salto su,
Fai un salto su, proprio come una Ballerina,
Danzando soavemente,

Acchiappa, afferra, vola, gemi, muori.
Sì, si sta facendo tardi, si è così, si è così,
E adesso penso che tu dovresti scivolare nel tuo dormiveglia,
C'è la luce alla sinistra del tuo capo,
E io me ne sto sulla tua soglia e mormoro,
E non so ricordare l'ultima volta che mi passasti per la testa.
Arriva l'uomo, arriva l'uomo,
E dice, e dice che lo show deve continuare.
Tutto quel che devi fare è suonare il campanello,
Fai un salto su, fai un salto su,
Fai un salto su, proprio come una Ballerina.
Acchiappa, afferra, vola, gemi, muori,
Proprio come una Ballerina,
Proprio come una Ballerina,
Dai, dai,
Continua a muoverti su, ancora un po' più in alto, baby.
Dai, dai,
Continua, continua a spingere, continua a spingere,
continua a spingere.
Danzando agilmente,
Proprio come una Ballerina,
Togliti le scarpe,
Proprio come una Ballerina.



CYPRESS AVENUE

Una volta di più sono attratto da Cypress Avenue,
Una volta di più attratto da Cypress Avenue,
Sono legato sul sedile di una macchina,
Nulla che io possa fare.
Potrei impazzire di fronte a quella dimora sulla collina,
Potrei impazzire di fronte a quella dimora sulla collina,
Ma il mio cuore continua a battere più forte,
E non mi riesce di star calmo.
E tutte le fanciulle rimano qualcosa
Sulla via da scuola verso casa,
E tutte le fanciulle rimano qualcosa
Sulla via da scuola verso casa,
Le foglie cadono ad una ad una,
E chiamano folle il tempo d'autunno.
E la mia lingua rimane legata,
Ogni, ogni, ogni volta che cerco di parlare,
La mia lingua rimane legata ogni volta che cerco di parlare,
E tutto dentro mi scuoto come una foglia su un albero.

Ma penso che andrò a camminare vicino all'autostrada
col mio vino di ciliegia, vino di ciliegia,
Credo che andrò a camminare vicino all'autostrada col mio vino
di ciliegia,
Passassi soltanto dalla rumoreggiante stazione,
Dove i solitari guidatori di motrice languiscono.
Da laggiù avanza la mia lady,
Con nastri d'arcobaleno tra i capelli,
Da laggiù avanza la mia lady,
Con nastri d'arcobaleno tra i capelli,
Sei bianchi cavalli su un carro,
Di ritorno dalla Fiera.
Su, su, su
Per i viali di alberi,
Tu venivi scendendo, nel vento e nella pioggia darlin',
Quando tu venivi camminando giù nel sole che si mostrava
tra gli alberi,
E nessuno... può fermarmi dall'amarti baby,
Così giovane e audace,
Tu che hai quattordici anni.



ASTRAL WEEKS

Se mi avventurassi nella scia tra i viadotti dei tuoi sogni,
Dove s'arricchiscono cerchi d'acciaio immobili, e il fossato
si arresta nelle strade di dietro,
Mi potresti trovare, bacerei i miei occhi,
E nel silenzio lasciarmi tranquillamente, per nascere
ancora una volta, per nascere di nuovo.
Dal lontano oceano se mettessi le ruote in movimento,
E me ne stessi con le braccia dietro di me e spingessi
un'altra porta,
Mi potresti trovare, bacerei i miei occhi,
E nel silenzio abbandonarmi tranquillamente, per nascere
ancora una volta, per nascere di nuovo.
Dal lontano oceano se mettessi le ruote in movimento,
E me ne stessi con le braccia dietro di me e spingessi
un'altra porta,
Mi potresti trovare, bacerei i miei occhi,
E nel silenzio abbandonarmi tranquillamente, per nascere
ancora una volta, per nascere di nuovo.
Là vai a startene con lo sguardo avaro,
A parlare con Huddie Leadbelly a mostrare figure sul muro,
A bisbigliare nelle sale e a spuntare un dito verso di me,
Là vai là vai a startene nel sole darlin',
Con le braccia dietro di te e gli occhi fissi,
Sì, là vai, a curarti del tuo ragazzo,
A guardare che abbia gli abiti puliti,
A mettergli le sue piccole scarpe rosse,
A puntare un dito verso di me.
E io sono qui, me ne sto nella tua triste fissità, a cercare
di fare del mio meglio,
A guardare dritto verso di te, e a cercare di uscirne, darlin',
Per nascere ancora una volta, per nascere di nuovo,
Per nascere di nuovo, in un altro mondo darlin'.
In un altro mondo,
In un altro tempo,
Raggiunta una casa in alto.
Non sono nulla se non uno straniero in questo mondo,
Non sono nulla se non uno straniero in questo mondo,
Ho una casa in alto,
In un'altra terra così lontana, così lontana.
Su nel cielo,
Su nel cielo,
Su nel cielo,
Su in cielo.
In un altro tempo,
In un altro posto,
In un altro tempo,
In un altro posto,
E con un altro volto.

SLIM SLOW SLIDER

Slim Slow Slider, il cavallo che cavalchi è bianco come neve,
Slim Slow Slider, il cavallo che cavalchi è bianco come neve,
Dillo dovunque vai.
Ti ho visto discendere per quella strada di mattoni questa mattina,
Ti ho visto discendere per quella strada di mattoni questa mattina,
Afferrando ciotoli da qualche spiaggia sabbiosa,
Fuori mano.
Ti ho visto presto questa mattina,
Con il tuo ragazzo nuovo fiammante e la tua Cadillac,
Ti ho visto presto questa mattina,
Con il tuo ragazzo nuovo fiammante e la tua Cadillac,
Stai andando in cerca di qualcosa,
E io so che non tornerai indietro.
So che morirai baby,
E so che anche tu lo sai,
So che morirai,
E so che anche tu lo sai.
Ogni volta che ti vedo, non so proprio che cosa fare.
(Testi tratti dal volume « Van Morrison into the Music »
di Ritchie York. Charisma/Futura).



SWEET THING

E me ne andrò in giro in allegria e salterò le siepi,
E poi berrò l'acqua limpida, trasparente per smorzare
la mia sete.
E starò a guardare i ferry boats ed essi se ne andranno
verso l'alto.
Su un oceano più blu contro il cielo di domani,
E io non diventerò mai così vecchio ancora.
E camminerò e discorrerò in giardini tutti bagnati di pioggia.
Oh, Dolce Cosa, Dolce Cosa,
Mia, mia, mia, mia, mia Dolce Cosa.
E guiderò il mio carro per le tue strade gridando,
'Hey sono io, sono dinamite e non so perché',
E tu mi prenderai forte tra le tue braccia ancora,
E io non ricorderò di aver mai provato il dolore.
Passeggeremo e discorreremo in giardini tutti umidi di bruma,
umidi di bruma,
E io mai, mai, mai diventerò così vecchio ancora.
E leverò la mia mano nel cielo della notte,
E conterò le stelle che brillano nei tuoi occhi,
Proprio per godere e non per dubitare, che è la vera cosa bella,
E sarò contento di non leggere fra le righe.
E camminerò e discorrerò in giardini tutti bagnati di pioggia,
di pioggia,
E io mai, sempre, sempre, sempre diventerò così vecchio ancora.

Crescita zero nell'economia della musica: il silenzio: un caso politico?

PREMESSA

« Usi ad ubbidir tacendo » musicisti e carabinieri conoscono da tempo la trappola del « chi tace acconsente ». Perfido incanto, questo silenzio, dentro cui la « legge », l'ordine, il comando, l'« alto là » che gela il cuore, sospendono apparentemente ogni discorso e fanno esplodere il non-detto. Lo strumento ingoia la propria voce (diversamente da ciò che succede nell'erotismo domestico: vedi Linda Lovelace in *Gola profonda*, dove è la « voce » ad ingoiare lo « strumento! ») agonizzando dentro il cerchio degli armonici che la durata smorza e il suono degli altri copre. Gli strumenti, come le armi del resto — nell'allegoria dell'opera musicale — stanno al gioco, acconsentono al « grande concerto » di cui sono parte e partito nel rispetto della sovranità della partitura, o dicendolo nel gergo degli psicanalisti, nel rispetto del segno del padrone del linguaggio. Curioso parallelismo, quello che qui emerge, fra strumenti musicali, armi e genitali, che varrebbe la pena in un'altra occasione di elaborare, ma procediamo: che cosa vuol dire tutto ciò? Che ruolo gioca il silenzio nella struttura musicale di un'opera? Perché, come vedremo, il silenzio — che zittisce interprete e strumento — nasconde altre intenzioni, inchinandosi a macchinazioni più astute. Insomma, anche la musica — nella sua sospetta innocenza — qualche volta tace per mistificare meglio quei rapporti di produzione che spartiscono la società borghese nelle due classi in conflitto: sfruttati e sfruttatori.

QUALCHE OSSERVAZIONE SPICCIOLA

Come già in altri interventi su « Gong » è nostra abitudine tentare di risalire i problemi alla radice. Ma dove affondano le radici della cultura borghese (o sedicente progressista) se non nel grande pantano dei rapporti di produzione nel quale è sovrano il « dio-capitale »?

Cominciamo da una considerazione in sé ovvia. L'opera musicale, anche la più breve, la più improvvisata, colta o popolare, lirica o pop che sia, è un sistema (non importa se chiuso, aperto o in progresso) in cui i suoni (o i rumori, di cui i suoni sono una forma particolare) e i silenzi non sono sconnessi fra di loro, ma costituiscono l'og-



getto musicale stesso. Ancora, come gli strumenti usati e la loro quantità « significano » la composizione, anche i silenzi, e la proporzione di questi con i suoni, identificano un'opera e ne tracciano il profilo di cui vogliamo scoprire il carattere. Intanto, i due punti di paradosso di questo problema ci sono noti. La struttura senza silenzi o pause è abbastanza diffusa soprattutto nelle brevi composizioni, il pezzo senza alcun suono che di solito si cita è il famoso 4.33 di John Cage (incluso per chi volesse « ascoltarlo », nel disco a lui dedicato nella collana « Nova Musicha » della *Cramps*). Questi estremi, tuttavia, sono solo curiosità, così come non è rilevante in economia il caso individuale di chi mette tutto da parte senza spendere nulla, o che spende tutto senza conservare niente. Quello che vogliamo capire è ben altro. Per esempio, se il rapporto fra l'insieme dei suoni e l'insieme dei silenzi risponda a qualche legge che non sia il semplice gusto o stile del compositore. Se questo rapporto si modifica in funzione delle leggi dell'industria culturale borghese, e quando questo avviene, che senso ha.

PER COMINCIARE: DUE RIGHE SUL CONCETTO DI CRESCITA ZERO

6 ottobre 1974, inizio della guerra arabo-israeliana. 16 ottobre, nel Kuwait si riuniscono i ministri di sei paesi arabi e decidono di fissare il prezzo del

loro petrolio a 3.65 dollari il barile. In pratica un'aumento di circa il 70 per cento del prezzo di listino convenzionato. Il mondo occidentale è sgomento. Gli Stati Uniti mettono in stato di allerta atomico tutte le loro basi militari. Due settimane dopo anche i paesi sudamericani, a cominciare dal Venezuela, aumentano il prezzo del greggio. I riflessi in Europa sono immediati quanto sconclusionati. Nel dicembre dello stesso anno il governo italiano, sfidando il ridicolo, decide le cosiddette misure di « austerità » fra cui, oltre all'aumento della benzina e del gasolio, la proibizione della circolazione degli autoveicoli nei giorni festivi. Questi, per l'opinione pubblica, sono alcuni degli episodi salienti che chiudono l'era del consumismo e inaugurano il pesante cammino attraverso il lungo tunnel dellacrisi. Nulla di più stupidamente falso! Questi avvenimenti, quelli che non abbiamo ricordato e quelli che in seguito accadranno, hanno soltanto contribuito a rendere visibile quello che già era in atto. Tutt'al più hanno affrettato il processo degenerativo, ma non l'hanno assolutamente determinato. A tre anni da tutto ciò, adesso che il vecchio mondo si è in parte rassegnato a vivere con la crisi, molti sostengono che il passato stato di cose non era più tollerabile, che la catastrofe era nell'aria da molto, che gli economisti e i politici avevano predetto questo ancora prima che il *Club di Roma* rendesse pubblico il suo celebre rapporto sulla *crescita zero*. I rovinologhi, le Cassandre

dell'era tecnologica, insomma, avevano capito tutto e previsto tutto. Ma che cosa avevano previsto? Che cosa sanno? Che cos'è la crescita zero? Nei limiti di questo articolo possiamo definire la crescita zero come il punto nel quale lo sviluppo di un paese o di un'area industriale omogenea si arresta qualsiasi sia il volume o la qualità degli investimenti che in esso si riversano. In sostanza, indica il fatto che questo paese o questa area sono arrivati al loro esaurimento politico-economico in termini di filosofia borghese del capitale. Cosa comporta questo per la classe operaia e il proletariato in genere? *In primo luogo miseria materiale e morale*. Su questo stallo infatti, cadono tutti gli incentivi del sistema borghese e il costo per approntare nuovi posti di lavoro *diviene superiore a quanto renderebbe lo sfruttamento degli operai che li dovrebbero occupare*. Vuol dire, in sostanza, passare dalle illusioni dello sviluppo illimitato dei mezzi di produzione e dallo sfruttamento selvaggio delle risorse naturali e, dunque, dello sviluppo idilliaco e paternalistico dei consumi alla pesante realtà della penuria generalizzata. Miseria che si espande a macchia d'olio su tutte le fasce subalterne della popolazione a misura che il vecchio apparato invecchia senza più essere potenziato, che le risorse si esauriscono, che la popolazione aumenta. Significa cambiare radicalmente illusioni e abitudini, adattarsi a vivere in condizioni sempre peggiori, o al limite, soccombere. I documenti riservati della famigerata organizzazione *Trilaterale* (che raccoglie i più fidati e potenti sbirri del capitale multinazionale) parlano da tempo di città in putrefazione, disoccupazione giovanile cronica e senza sbocchi, caduta verticale della qualità della vita, eliminazione di lussi e agi, riconversione dei valori sociali, pianificazione demografica forzata per allontanare i rischi di una « overpopolazione », accentuazione della conflittualità fra le classi e aumento della violenza, necessità della progressiva revisione delle strutture politiche legate al mito « liberale » della democrazia e loro sostituzione con forme di dirigismo forzato (leggi, dittatura) della convivenza sociale, eccetera. Questo quadro, che è ormai sotto gli occhi di tutti è per ora sufficiente, torniamo allora alla musica o meglio al ruolo che gioca la forma musicale nel con-

testo più ampio delle forme culturali necessarie per imporre questo pacchetto di « crudeltà » economiche.

DIONISIO, APOLLO TAMARA BARONI, PARCO LAMBRO E MISERIA

Per correttezza anticipiamo subito una tesi: il silenzio attenta alle forme dionisiache della vita sia quando è un semplice e perentorio ordine impartito da un cartello in una banca, in un tribunale o in una chiesa, sia quando, è il nostro caso, appare sotto le più svariate forme, nelle composizioni musicali. Chi è Dionisio? E' il dio del delirio e della festa. I romani lo chiamavano *Bacco* quando difendeva le viti dal maltempo e dai mangiatori d'uva e *Libero* quando difendeva l'immaginazione dai cretini. Compresi quelli che la vorrebbero al potere fingendo d'ignorare che l'immaginazione, al contrario, è la dissoluzione di ogni ordine e di ogni potere. Dionisio fu uno dei primi « senzapatria » della cultura negativa. Un free-lance della sbornia se si tien conto che arrivò fino in India, sempre a propagandare il culto della vite. (Il fatto che proprio in India fallì il suo scopo dovrebbe far nascere parecchi sospetti su questa cultura capace delle più atroci violenze all'insegna della non-violenza). Infine sposò Arianna, la sfortunata amante di Teseo che la utilizzò per uccidere Minosse e poi l'abbandonò sull'isola di Nasso. Dionisio, in sostanza, si oppone ad un altro mito greco, quello di Apollo, « fischetta » di belle maniere, freddo, distaccato, amante della classicità, della poesia epica e della chiromanzia. Bene, fra gli obiettivi dell'industria culturale (di ogni tempo) c'è anche quello di spegnere la festa, uccidere Dionisio, cancellare le pulsioni verso la felicità che a partire dalla Rivoluzione Francese innervano il pensiero critico. Insomma, come l'economia borghese depauperava le classi subalterne, così l'industria culturale le devitalizza, umiliando nel cuore degli uomini il gesto di amore e di collera, il riso e l'ira, il diritto all'ozio (di cui parla in un celebre pamphlet Paul Lafargue, genero e amico di Marx, membro della prima Internazionale) e l'odio per il lavoro. Il problema, però, è più complesso.

Il regno della penuria e il regime della tristezza non sono così macchinosamente incastrati l'un l'altro. Cominciamo, dunque, a prendere in considerazione tutto ciò che abbiamo visto fino a questo punto condensandolo così: come la crisi economica, alla fine, si trasforma in economia della crisi, così, la crisi del-

la cultura si muta in cultura della crisi. Però, mentre il potere ha coscienza di tutto ciò, gli artisti o gli intellettuali in genere non ce l'hanno perché la cultura come « conoscenza separata » non ha conoscenza della propria separazione dal mondo. (En passant, questa conoscenza critico-creativa del mondo è appunto ciò che il comunismo ha promesso agli uomini!). Su queste premesse seguiamo all'esame del ruolo del silenzio (e della pausa) nella composizione musicale.

IL SILENZIO: UN'AMBIGUITA' A CAVALLO FRA REAZIONE E AVANGUARDIA

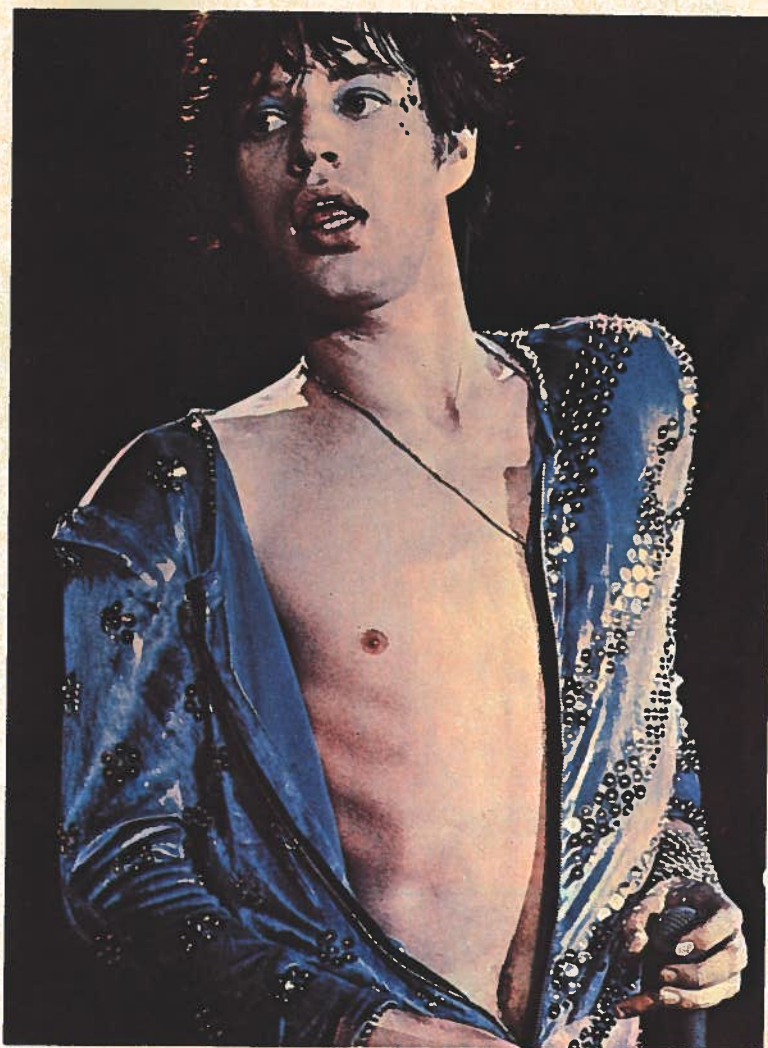
Alcune figure nel quadro che vogliamo illustrare cominciano a diventare chiare. Nella cultura della crisi che segue la « crisi della cultura », il silenzio, la rarefazione, la caduta della tensione dionisiaca, la freddezza sono spie che indicano un cambiamento di direzione. Per fare esempi spiccioli. Chi non si è accorto che, nella parabola del pop, si è passati dalla violenza orgiastica dei primi *Rolling Stones* alla paranoica cantilena afona degli epigoni di un Terry Riley? Chi davanti a questa inversione di marcia non ha avuto qualche

dubbio sulla continuità fra i due momenti? Al Palalido di Milano, molti anni fa, durante il tour italiano dei *Rolling*, Mick Jagger strillava nel microfono: « cristo, dalla fretta mi sono impigliato i peli del cazzo nella cerniera dei jeans, ieri sera... » oppure: « dite a Wagner, se andate all'inferno, che io canto meglio di lui, io sono più bello, diteglielo di venirmi a sentire... ». Ribaldismo, spacconeria, voglia di vivere a qualunque costo, fretta, cinismo e violenza, come quando i *Jefferson* cantavano: « ...corri, guarda, guarda, giù in strada sta passando la Rivoluzione ». E gli stessi languidi *Beatles* prendevano per il culo il culto della personalità e le processioni con il santino-Mao, celeste presidente, e cantavano l'anarchia selvaggia dei « provos » delle strade. Oggi, il palco — sempre più macchinoso ed elettrificato — vomita addosso al pubblico noia e tristezza, lo ricatta con la sedicente cultura del progressismo borghese. Del resto è noto come da qualche anni i nostri ragazzottimusicisti senza « arte » cerchino la « parte » vestendo abiti che l'avanguardia ha smesso da anni, cascami di mezzacultura rubacchiati un po' qui e un po' là, da Berio a Varese, da Stockhausen a Cage, e, chissà, un giorno ar-

riveranno anche a Debussy via Strawinski o a Satie e perché no, a Dallapiccola. Quando non si buttano famelici sui canti d'amore e di morte delle « Resistenze armate » o al nostrano folklore rivisitato alla leggera. Pubblico che il palco stordisce, infine, con il suo « silenzio ». Silenzio, prima di tutto morale e politico, poi, visibilmente, silenzio tecnico, sospensione del suono, pausa senza continuità melodica, per intenderci, apologia smaccata della paranoia, la malattia, per eccellenza, dello spirito fascista. Stesse facce. Sul palco di un teatro o sul più vasto palco dello « stato/spettacolo » tutti si assomigliano. Il volto piagnucoloso del nostro ministro di polizia è pari a quello di un Finardi: tacere, piangere, politicizzare tutto, magari ascoltare (la radio) in silenzio, magari bighellonando per casa (liberi come la radio, ma in cassa integrazione). Perché il silenzio, nella composizione musicale non solo indica la caduta del profitto musicale, la caduta del rendimento, ma persegue un obiettivo nascosto: *addestrare le sue vittime (gli « ascoltatori ») alla sottomissione, alla rassegnazione*. Con una metafora, è un po' come quando un maestro di musica insegna ad un coro una parte. Le prime volte canta con loro, poi, piano, piano, abbassa la voce fino a tacere del tutto, mimando con la bocca le parole, infine, tacendo soddisfatto. Per chi fosse un tantino sordo di orecchi: il coro è il pubblico, noi che « ascoltiamo ».

QUALCHE CONCLUSIONE

Nel passaggio che abbiamo illustrato: crisi della cultura (qualche volta sacrosanta!), « cultura della crisi » — in analogia a ciò che avviene nella scienza economica del capitale — dobbiamo porre molta attenzione sul concetto di *crisi*, perché è proprio ciò che balza in primo piano. In questo passaggio, in sostanza, la crisi diventa, applicando alla lettera un po' di materialismo dialettico — per chi li volesse i dettagli sono contenuti nel primo libro del *Capitale* — una *merce*. E con questo siamo al nodo centrale di tutto il nostro discorso. L'equivalenza « crisi/merce » ci mostra a quale inimmaginabile putrefazione è giunto il potere. Nella musica pop, in particolare, questa crisi trova la sua espressione più evidente nel silenzio o nella ripetizione banalizzata del tema, sporcato spesso — come protesta Adorno — con un accordo atonale e questo, poi, adulterato con quelle che in gergo si chiamano *dirty notes*, le note sporche. Così, quel sottile disagio che molti provano da-



vanti agli ultimissimi *piatti* della musica pop e che non si avvertiva minimamente nel furore dionisiaco dei primi esperimenti dei *Grateful Dead* o degli *Mc5* — tanto per compromettersi con i nomi — è proprio la prova di quel disfattismo della ragione che tanto inorgoglisce gli avanguardisti dei nostri giorni. (Il fatto che il recente pop inglese abbia mosso un passo indietro per il recupero del tema « *hard* », dura, e del clima « *easy* », facile, nella miscela « *punk* » non vuole dire niente! Marx inizia il suo testo sul 18 Brumaio di Luigi Napoleone citando Hegel che affermava come tutti i fatti importanti sono destinati a ripetersi nel corso della storia, ma notava, Hegel si era dimenticato di aggiungere: la prima volta come tragedia, la seconda come farsa). Disfattismo, dunque, che fonda parte della sua credibilità sui ritrovati tecnici ed elettronici

e sul malcostume musicale che butta via il catino d'acqua (la forma musicale) con bambino dentro (lo stile). Questo disagio è la prova che l'arcano, il mistero della merce, scrive Marx, è il suo carattere, la sua natura di feticcio. Natura che eccita, suo malgrado, nelle insurrezioni — è cosa nota, oramai — alla distruzione, alla rivolta di Dionisio contro il dominio delle merci che sottraggono lo spazio alla libertà — anche tacendo, all'apparenza — e incoraggiano i vili a vivere sciaguratamente al di sotto del desiderio.



POST-SCRIPTUM

Finisco di ricopiare questo testo per « Gong », copro la macchina da scrivere ed apro la televisione: New York brucia! Un fulmine caduto per fatalità su una centrale nucleare ha seppellito nel buio la città. La rabbia scende nelle strade. I sociologi cretini avevano previsto un altro baby-boom come quello che seguì il black out del 1965, ma la gente ha capito che non c'è amore possibile in un mondo dominato dalla violenza dei rapporti di produzione, dalla merce. La gente è scesa nelle strade, per una notte Dionisio è tornato ad ubriacarsi di vita: centinaia di negozi saccheggianti, grandi magazzini svuotati in un lampo, auto bruciate, grandi feste, ubriacature canti ed orge. (Non siamo pazzi, non valuteremmo così l'episodio se la polizia metropolitana di New York non avesse fatto un-

che quest'altra valutazione statistica: per la prima volta dalla fine della guerra il numero degli omicidi si è bruscamente contratto a meno di un terzo: in altre parole ogni giorno muoiono nello stato di N.Y. dalle 12 alle 15 persone per omicidio, in questa notte i morti sono stati soltanto tre). Per mesi la città si leccherà le ferite, per anni i cretini esperti in relazioni umane cercheranno invano un perché che è sotto il loro culo. I politici piangeranno, anche in vista delle prossime elezioni, e nessuno potrà farci niente: l'esaltazione prodotta da questa effimera vittoria di Dionisio passerà, ma non potrà mai essere cancellato il fatto che tutto ciò è accaduto!)

Gianni
E. Simonetti



Un problema attuale e sempre più sentito.

Un'alternativa ricca e nutriente ai soliti secondi piatti: carne Simmenthal.

Come avere un buon lessso e un buon brodo insieme. I vantaggi di una carne ben magra: meno calorie e più proteine. I principi nutritivi della carne in scatola Simmenthal confrontati agli altri alimenti. Anche la maggior digeribilità è un fattore di vantaggio per la carne in scatola.

«Oggi preparo un bel brodo. Come secondo piatto, poi, c'è il lessso...». È un discorso che si sente fare spesso ed è un discorso sbagliato: perché, come può confermare ogni gastronomo, o si fa un buon brodo, o si fa un buon lessso, le cui tecniche di preparazione sono del tutto diverse.

Per fare un buon brodo, occorre tagliare la carne in pezzi di piccole dimensioni, porli in una pentola d'acqua fredda, e mettere tutto sul fuoco, in modo che dalla carne possa essere estratto, e quindi passare nel brodo, tutto ciò che contiene di valido: proteine solubili, sostanze minerali etc. Ciò che resta della carne è un tessuto prevalentemente fibroso, dotato di minor valore nutritivo. Naturalmente per far un buon lessso, invece, occorre che la carne, tagliata in pezzi di maggior dimensioni, venga posta in una pentola (già sul fuoco) dove l'acqua sia vicina alla temperatura di ebollizione. In questo modo il calore dell'acqua provoca la formazione rapida di uno strato «cotto» sulla superficie del pezzo di carne, strato che funge da involucro. L'azione combinata del calore l'ammorbidisce, scioglie i grassi, solubilizza i principi nutritivi, che però restano nella carne. Nel brodo passa ben poco, perché lo strato superficiale di cottura formatosi rapidamente funge da «barriera» e trattiene nella carne la maggior parte dei suoi principi nutritivi. Così si ha un «buon» lessso, ma un brodo di minor valore.

C'è tuttavia un modo per avere a disposizione, contemporaneamente, un ottimo lessso e un ottimo brodo: far uso di carne in scatola Simmenthal.

Se si apre una scatola di carne Simmenthal si notano, per così dire, tre componenti: la carne vera e propria, il grasso (che, con uno



speciale procedimento di lavorazione, viene totalmente separato dalle fibre carnee e si dispone accanto alla carne, in modo che lo si possa, a piacere, utilizzare o eliminare) e la gelatina, la quale non è altro che il brodo ottenuto dalla carne stessa «gelificato» (ossia trasformato appunto in gelatina). La carne Simmenthal è magrissima, perché, come si è detto, il grasso (anche quello che normalmente resta nella carne «magra», cioè quello disposto tra le singole fibre di carne) viene separato e isolato; tale carne, quindi, non solo risolve facilmente i problemi di gusto (chi ama la carne magra, può mangiarla così com'è, e chi ama la carne grassa può consumare, assieme alla carne, anche il grasso), ma risulta essere indicatissima in tutti i casi in cui è raccomandata l'esclusione o riduzione dei grassi (o particolarmente dei grassi di origine animale) dall'alimentazione: regimi dietetici dimagranti, antiarteriosclerotici, etc. Quanto alla gelatina, essa è formata, come si è detto, dal brodo di cottura della carne, concentrato e solidificato. Un brodo un po' diverso dal solito brodo casalingo, però molto più ricco di principi nutritivi in quanto, per esempio, contiene da tre a quattro volte più proteine che non il brodo «fatto in casa».

Da un punto di vista nutrizionale si può dunque asserire che la carne in scatola Simmenthal ha un

valore, in principi nutritivi, identico a quello della stessa carne bovina fresca. Infatti, non v'è perdita di principi solubili in acqua, perché ciò che dalla carne è passato nel brodo lo si trova intatto nella gelatina, e il grasso, che lo si voglia o no utilizzare, è lì, a disposizione del consumatore.

È interessante confrontare la composizione della carne in scatola (senza il grasso che la circonda) con quella di altri alimenti di uso comune, appartenenti naturalmente alla stessa categoria ossia ad altri alimenti di origine animale (tabella 1):

Tabella 1

Alimento	Calorie x 100 g	Proteine gr %	Lipidi gr %	Carboidrati gr %	B1 mgr %	B2 gr	PP
Carne in scatola	80	16,5	1,3	0,39	0,025	0,14	2
Carne di maiale	304	16	26,5	0,5	0,37	0,11	2,6
Cervello di vitello	122	10	8,3	0,9	0,18	0,18	3,7
Formaggini	293	14,4	23,6	6,1	0,03	0,38	0,07
Lingua in scatola	147	12,6	10,4	0,7	0,03	0,2	2,65
Pesci (valori medi)	92,8	16	3,2		0,09	0,25	3,5
Prosciutto crudo	345	15,2	31		0,74	0,18	4
Uova (gr. 100)	162	12,8	11,5	0,07	0,12	0,34	0,1

Come si vede, il valore proteico della carne in scatola è superiore a quello di molti alimenti d'uso comune; si tenga peraltro presente che una buona parte di tali proteine è «peptonizzata», ossia ridotta in peptoni (frammenti di proteine), che non solo rappresentano una forma iniziale di digestione (che viene quindi facilitata e resa più rapida), ma sono dotati di notevoli qualità stimolanti.

Più scarso è invece il grasso (e quindi il valore calorico); ma il grasso (circa il 3,2%) è a parte, e lo si può, a volontà, consumare o no. Aggiungendo il grasso alla carne in scatola e alla gelatina, il valore calorico sale a 108 calorie.

La possibilità, inesistente negli altri alimenti, di eliminare il grasso o di aggiungerlo, a piacimento, rappresenta un notevole vantaggio che, di là dalle questioni di gusto personale, consente interessanti applicazioni dietetiche del prodotto, come già si è detto.

Si noterà che il contenuto vitaminico della carne in scatola appare essere inferiore a quello degli altri alimenti: in realtà, gli altri alimenti (a parte i formaggini e la lingua in scatola) sono crudi, mentre la carne in scatola è cotta: e se si tiene presente che il contenuto in vitamina B₁ può diminuire a seconda del tipo di cottura dal 20 al 60% e quello delle vitamine B₂ e PP dal 25 al 50%, il contenuto vitaminico reale dei cibi summenzionati, dopo le cotture può ridursi entro questi limiti (tabella 2):

Tabella 2

Alimento	B1	B2 (mgr x 100 gr)	PP
Carne in scatola	0,025	0,14	2
Carne di maiale	0,3-0,15	0,08-0,05	2-1,3
Cervello di vitello	0,14-0,08	0,13-0,09	2,8-1,8
Pesci (valori medi)	0,07-0,05	0,19-0,12	2,6-1,7
Prosciutto crudo	0,74	0,18	4
Uova (gr. 100)	0,10-0,05	0,09-0,05	0,07-0,05
Formaggini	0,03	0,38	0,07

Dott. Mario Uccellini
Specialista in Igiene
e Batteriologia

RIPRENDIAMOCI LA CLAZZICA

ecce wagner



Ogni notevole democristiano ha fatto la sua Resistenza « nel solco dei valori » della quale sentirsi rassicurato per i tradimenti del presente. Ogni socialdemocratico ha avuto la sua sbandata giovanile per Carlo Marx. Ogni figlio ha contestato il padre prima di prendere in mano le redini della « ditta ». Ogni Cavaliere del Lavoro ha fatto il suo sciopero quando non aveva da perdere che le sue catene. Ogni valigetta ha avuto il suo tascapane. Ogni onesto cittadino ha avuto il suo '68 ed ogni reazionario il suo angolo di Rivoluzione. Così Richard Wagner.

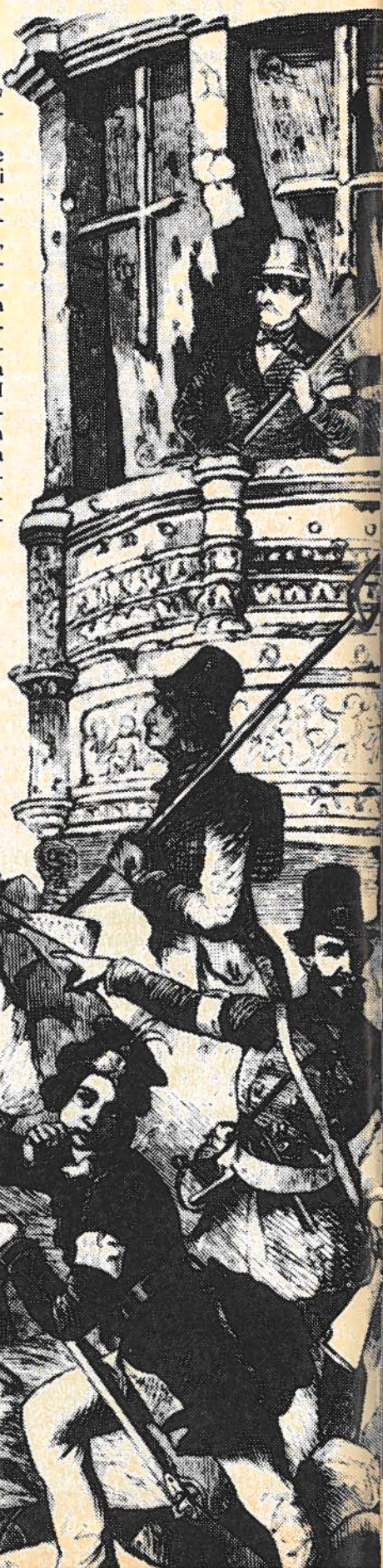
Nel 1848 su tutta l'Europa soffia il vento della Rivoluzione. La Francia, da sempre incorreg-

gibile patria di gauchistes, dà il via. Il 22 febbraio il popolo parigino costringe alla fuga Luigi Filippo; tre giorni dopo viene proclamata la repubblica. Gli stessi funebri rintocchi sembrano suonare anche in Austria e Germania. La rivoluzione è borghese, ma il popolo e i contadini sono costretti a *provare* la loro forza destinata a rivelarsi non ancora matura per la Storia.

Nelle strade di Vienna studenti e popolo sono a fianco sulle barricate; il principe di Metternich, primo artefice della restaurazione post-napoleonica, è costretto a fuggire. Sulla Allgemeine Österreichische Zeitung il 13 marzo del '48 viene pubblicata una poesia indirizzata ai rivoltu-

si dal titolo *Gruss aus Sachsen an die Wiener*, c'è anche la firma: Richard Wagner.

In Germania i contadini nelle campagne si rivoltano contro i grandi proprietari terrieri, rifiutano il pagamento delle imposte, mentre nelle maggiori città, compresa Berlino, si alzano barricate. Viene formata una Assemblea Nazionale, ma la sua composizione a base eminentemente borghese e nobil-illuminata la fa presto schierare dalla parte della controrivoluzione. I troppo evidenti e sfacciati tentativi di patteggiare col nemico già parzialmente sconfitto per paura della vera rivoluzione costringono il popolo a scendere in campo aperto. Ma la controrivoluzione



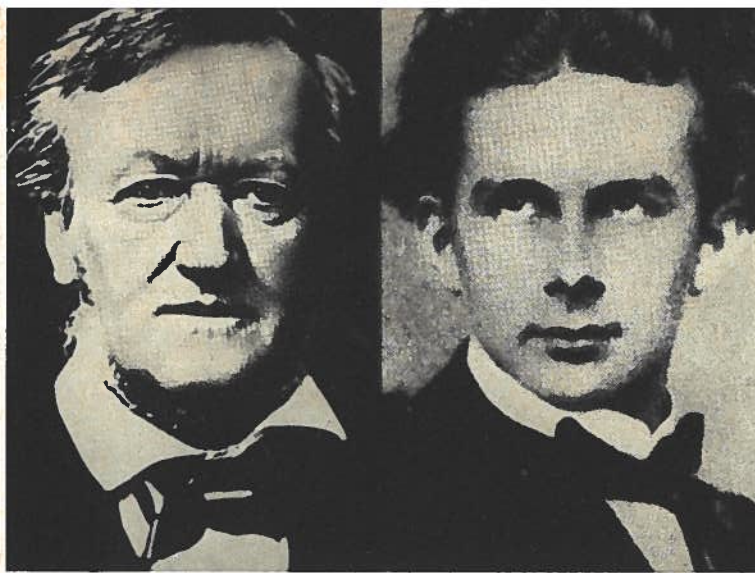
zione è destinata a vincere, il militarismo prussiano è ancora troppo forte.

Dopo un breve soggiorno a Weimar presso Liszt, Wagner torna a Dresda dove con l'alimento delle teorie socialiste dell'amico Röckel, viene elaborando fra l'altro il suo concetto di teatro « totale », quel Gesamtkunstwerk alla realizzazione del quale egli ritiene assolutamente necessario il sovvertimento dell'ordine costituito (« Il problema è di abbattere un argine, ed il solo mezzo è la rivoluzione »).

Nei primi mesi del '49 Wagner scrive accesi articoli rivoluzionari sui Volksblätter di Röckel, direttore musicale del teatro di corte di Dresda e fervente intellettuale rivoluzionario. Wagner frequenta cattive amicizie fra cui quella veramente disdicevole di un ex ufficiale dell'esercito zarista, un certo Mikhail Bakunin.

Federico Augusto, re di Sassonia, si spazientisce. I Volksblätter vengono messi al bando, Röckel fugge a Praga, le truppe regolari marciano contro Dresda; si erigono barricate in città. Wagner distribuisce volantini fra le truppe del re istigandole alla diserzione. Sfugge miracolosamente alla fucilazione. L'architetto Semper sovrintende alla costruzione delle barricate. Bakunin dirige le operazioni. Wagner attraversa le linee nemiche facendo da portanotizie da un capo all'altro della città. Fa anche da vedetta sulla Kreuzkirche per annunciare l'arrivo delle truppe regolari. Le barricate « firmate » da Semper si dimostrano robuste, ma nulla può contro lo strapotere della controrivoluzione che ha ormai preso in mano le redini della situazione. Il 9 maggio Wagner e Bakunin lasciano la città dopo che quest'ultimo, strenuo propugnatore della rovina totale in vista della creazione di una nuova società, avrà prudentemente invitato i compagni a deporre le armi per evitare inutili spargimenti di sangue. Röckel, rientrato da Praga per partecipare ai moti di Dresda, viene catturato; la sua condanna a morte verrà poi commutata in ergastolo.

Bakunin viene anch'egli catturato e consegnato alle truppe governative. Il 13 maggio Wagner riesce a riparare a Weimar, ancora presso Liszt. Viene spiccato sulla sua testa un mandato di cattura quale attivo partecipante ai moti rivoluzionari di Dresda. Unica via d'uscita è l'esilio: Francia (Parigi), poi Svizzera (Zurigo). Qui le meditazioni sul fallimento della rivoluzione, insieme al bilancio sulle sue esperienze artistico-politiche danno vita ai due scritti teorici: *L'arte e la rivoluzione*; *L'opera d'arte*



Wagner (giovane e non)

dell'avvenire.

« Guarda là, a schiere escono dalle fabbriche: col loro lavoro hanno prodotto le più belle stoffe, ma essi stessi ed i loro figli sono nudi, hanno freddo e fame perché non a loro appartiene il frutto del loro lavoro, ma al ricco ed al potente, a colui che considera gli uomini e la terra di sua proprietà. Guarda, quelli provengono dai paesi e dalle fattorie: hanno coltivato la terra e l'hanno trasformata in un ridente giardino, e una gran copia di frutti, sufficienti a sfamare tutti quelli che vivono, hanno ripagato le loro fatiche; e tuttavia son poveri, nudi e affamati, poiché non a loro e a quelli che ne han bisogno appartiene tutta quella grazia di Dio ma solo al ricco ed al potente, a colui che considera gli uomini e la terra di sua proprietà ». (8 aprile 1848)

Ma non c'è solo lo spontaneo e passionale ritratto della realtà (premonizione del *plusvalore* marxiano?), c'è anche la dichiarazione di fede, la volontà della prassi rivoluzionaria. « Voglio rovesciare l'ordine costituito delle cose che divide l'umanità, che è unica, in popoli nemici, in potenti e deboli, in chi ha diritti e in chi non ne ha, in ricchi e in poveri, perché questo ordine rende tutti infelici. Voglio rovesciare l'ordine di cose che rende milioni schiavi di pochi e questi pochi schiavi del loro stesso potere, della loro stessa ricchezza. Voglio rovesciare questo ordine di cose che separa il godimento dal lavoro, che fa del lavoro un peso, del godimento un vizio, che rende l'uomo misero nell'indigenza come nell'abbondanza ». (8 aprile 1848).

Le intuizioni salde convivono a fianco di sorelline più ingenuamente tendenziose. Ad esempio a chi affidare la funzione coordinatrice delle spinte rivoluzionarie; in che modo raccogliere appieno i frutti di un'auspicata rivoluzione; da dove deve venire la garanzia dell'unicità del fine temperando le esigenze popolari della rivoluzione con la

realtà di fatto preesistente?

« Chi è più direttamente qualificato del principe per essere il repubblicano più vero, più fedele? » (Non crediamo alle nostre orecchie ed ai nostri occhi ma Wagner, dopo averci illuso a momenti sulla sua lucidità e sulla sua fede politicamente e non fantasticamente rivoluzionaria procede sulla strada impossibile della contraddizione che non consente). « Res publica significa cosa del popolo. Quale individuo può essere chiamato a più giusto titolo del principe ad appartenere esclusivamente, con tutti i suoi sentimenti, con le sue idee, con i suoi atti alla cosa del popolo? Una volta acquistata la convinzione della sua altissima posizione che cosa dovrebbe spingerlo ad abbassarsi e a voler appartenere solo ad una minima parte del popolo? Per quanto ciascuno di noi possa provare un eguale entusiasmo per il bene generale non potrebbe mai diventare un repubblicano tanto puro quanto il principe... ». Difficile far collimare questa singolare teoria monarchico-costituzionale del principe-repubblicano (chissà forse, un giorno quella del nazista-rabbino o qualcosa di simile) con altre lapalissiane ma fondamentali affermazioni. (« Ciò che è irrimediabilmente negato al singolo finché resta tale viene raggiunto dagli uomini associati... mentre la forza, l'abilità del singolo restan confinate nella loro fragilità, giacché i suoi bisogni son sempre gli stessi, la forza che scaturisce dall'unione degli uomini cresce all'infinito col crescere dei loro bisogni »).

E poi, quali forze popolari?

« Ora vogliamo prendere il mare con le nostre navi, qui e là fondare una giovane Germania e fecondarla con i frutti delle nostre lotte e dei nostri sforzi... vogliamo realizzare ciò meglio degli spagnoli che fecero del nuovo mondo un macello ad uso della pretaglia, e diversamente dagli inglesi che ne fecero un ricettacolo di cose vecchie. Noi lo vogliamo rendere tedesco e

splendido: dall'alba al tramonto il sole deve illuminare una Germania libera e bella... i raggi della libertà e della bontà tedesca devono riscaldare e illuminare il cosacco come il francese, il bosciniano come il cinese ».

Le masse popolari che interessano Wagner sono dunque quelle tedesche (avevamo per un attimo sospettato che Wagner avesse potuto premonire perfino l'internazionalismo proletario) e la repubblica, la democrazia popolare non è certo il fine, ma il mezzo per una Germania « faro di civiltà ». Ma non basta: nel suo saggio *L'arte e la rivoluzione* Wagner mostra tutta la natura artistica della sua adesione alla rivoluzione intesa come strumento non solo della Germania, ma anche del Wagner-musicista. In quella lettera del '47 indirizzata ad Ernst Kossak dove Wagner dichiarava con apparente definitività: « Il problema è di abbattere un argine ed il mezzo si chiama rivoluzione »; poche righe più avanti troviamo un'affermazione illuminante: « Una sola decisione ragionevole del re di Prussia per il suo teatro dell'opera e tutto sarebbe a posto in un attimo ». Dunque la rivoluzione è l'ultima spiaggia: la gentile grazia del re andrebbe ugualmente bene, sarebbe ugualmente efficace, ma tant'è, il signore è stupido e non capisce Wagner, costringendolo all'azione rivoluzionaria per realizzare il suo sognato teatro totale. Così quando nel 1872 il principe Luigi II di Baviera gli consentirà di lavorare senza il consueto assillo economico, coronando il sogno più che ventennale della costruzione del teatro di Bayreuth, ecco completarsi nella prassi la parabola della ritrattazione iniziata già quattro anni dopo l'esperienza rivoluzionaria con la lettura di Schopenhauer.

Ed in ultima analisi: quale concetto Wagner s'era fatto della Rivoluzione?

« Sì non c'è dubbio, il vecchio mondo va in rovina, e dalle sue macerie ne sorgerà un nuovo, giacché la gran dea Rivoluzione, eccola avanzare impetuosa sulle ali degli uragani, l'augusta testa circondata di lampi, la spada nella destra, la fiaccola nella sinistra, lo sguardo cupo, risentito e freddo... Eccola avanzare impetuosa questa madre eternamente rinnovellante l'umanità: apporta distruzione e felicità mentre passa sulla terra preceduta dal fragore dell'uragano e scuote con tanta violenza tutto ciò che l'uomo ha predisposto, che fitte nubi di polvere si levano nell'aria e l'oscurano... ».

Dunque Rivoluzione come deus ex machina: un protagonista quasi corporeo per la recita d'un dramma musicale: una don-

na però, e fortemente idealizzata; una donna audace, una giunonica bellezza altera, dispensatrice di distruzione e di felicità: un personaggio wagneriano insomma. Ma in una lettera del 1878 quando Wagner concepisce già i mali dell'epoca non più come frutto della tirannia del denaro, bensì come un complotto franco-ebraico-democratico, il commento alle leggi repressive contro i leader socialisti lascia per un attimo dubbiosi. « I capi saranno forse gente dalle idee confuse e forse anche turbolente, ma al movimento stesso (il socialismo) appartiene l'avvenire ». (Avvisaglia di un'adesione ideologica mai completamente sopita pur nei suoi connotati viscerali ed artistici, oppure conscio relitto d'una rimembranza giovanile?).

Il germanesimo fu la sua rovina. Nietzsche vide chiaro ancora una volta con quella sua fastidiosa ed inquietante inclinazione alle premonizioni cosmiche, da primo della classe; e la sua attuale completa denazificazione aggiunge forza risolutiva al suo pugno.

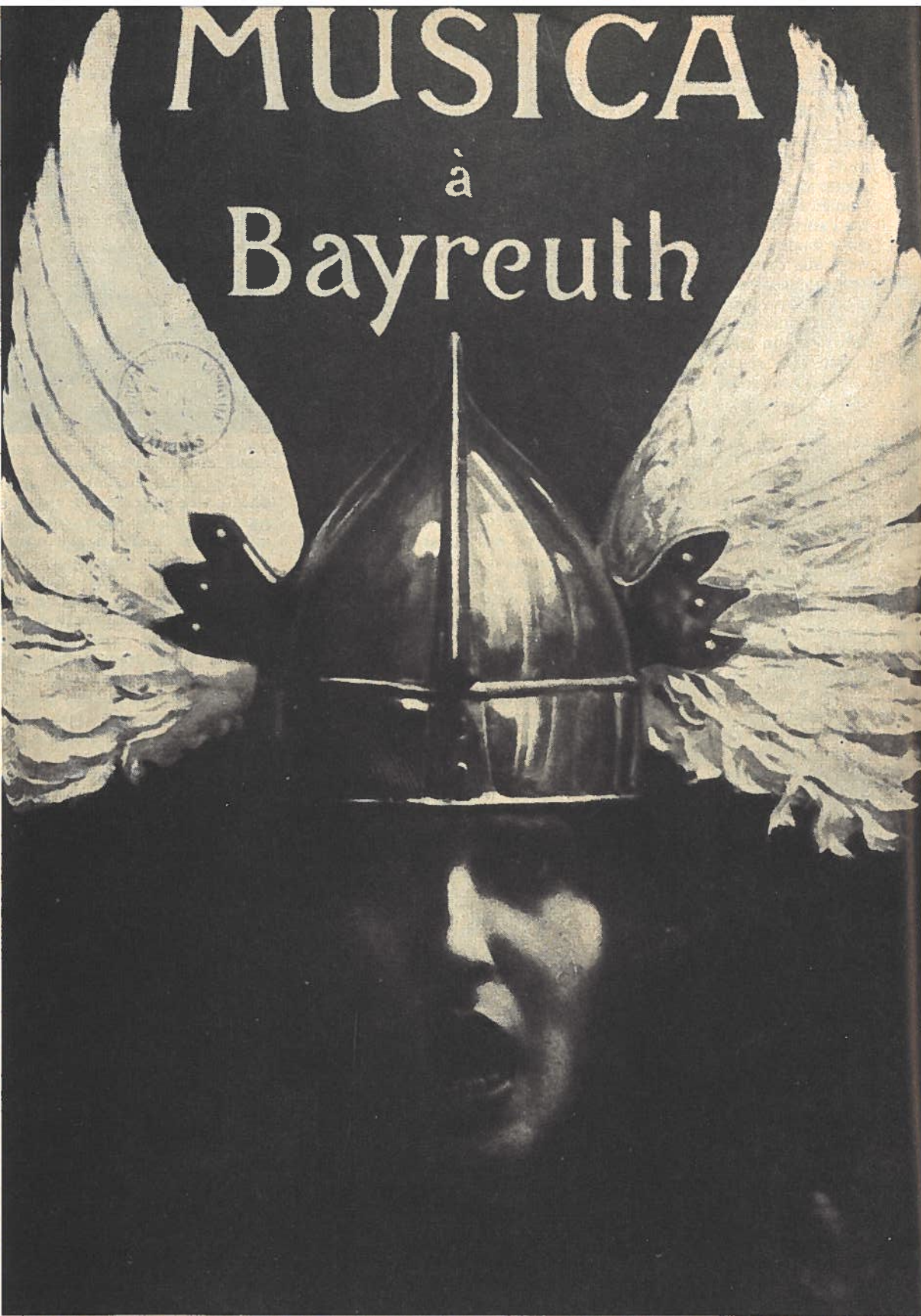
« Come io, nei miei istinti più profondi, sono estraneo a tutto ciò che è tedesco, talché la vicinanza di un tedesco basta a rallentarmi la digestione, così il primo contatto con Wagner fu anche il primo respiro di sollievo nella mia vita: io sentivo, io veneravo ciò che in lui vi è di straniero, opposto e protesta vivente contro tutte le 'virtù tedesche'. Noi, che siamo stati necessariamente pessimisti sul concetto di 'tedesco'; non possiamo esser altro che rivoluzionari; non tolleremo mai uno stato di cose in cui comandino i bigotti. ... Orbene! Wagner fu un rivoluzionario: egli sfuggì i tedeschi... Per un artista in Europa non vi è altra patria che Parigi ». (Da *Ecce Homo*, 1888).

Ma nell'eretico ed antiariano libello *Nietzsche contra Wagner* il deciso Friedrich è definitivo, mostrando le ragioni di una ventennale amicizia retta sull'equivoco e ineluttabilmente troncata per « dissonanze ».

« Già nell'estate 1876, in pieno svolgimento delle prime rappresentazioni, presi congedo da Wagner. Io non sopporto le ambiguità; da quando si trovava in Germania, Wagner passo passo aveva accondisceso a tutto ciò che io disprezzo... Perfino l'antisemitismo... Era davvero tempo di prender congedo: subito dopo ne ebbi la prova. Richard Wagner, apparentemente il vittorioso, in verità un disperato decadent putrefatto, piombò improvvisamente come un derelitto, affranto ai piedi della croce cristiana... » (vedi *Parsifal*).

Ogni ... Così Wagner.

MUSICA à Bayreuth



carlo cello



MENSILE DI MUSICA E CULTURA PROGRESSIVA

travestite o liberate dalla subalternità

« Nel campo della musica, come negli altri, non dovremmo aspirare a impossessarci dei valori ufficiali, ma cercare di promuovere quelli che ci sono peculiarmente propri e che le svolte culturali e politiche ci hanno costretto ad abbandonare. Chissà che il nostro udito sappia mettersi all'ascolto e la nostra voce, le nostre mani, i nostri gesti, non possano recuperare la dimensione perduta ». Queste frasi sono la conclusione di un libro di Meri Franco-Lao, **MUSICA STREGA** (Edizioni delle Donne, lire 2000), scritto per contribuire alla ricerca di una dimensione femminile nella musica. E fanno da specchio alla principale contraddizione nella quale si dibattono oggi le donne che vogliono far musica a partire da sé, dalla propria identità femminile. Perché da un lato c'è la voglia di scoprire una creatività originale, che non può nascere se non dal coraggio di sperimentare il nuovo, di dire e suonare il mai detto.

Dall'altro c'è la necessità di cercare nel passato i frammenti di quell'espressività femminile negata e dispersa da ogni potere. Ma questa relazione fra storia e scoperta è stata finora prevalentemente vissuta in modi quantomai squilibrati.

Oggi, in particolare in Italia, donne che facciano musica in modo veramente autonomo e originale non è proprio che se ne trovino ad ogni passo. Che la causa risieda in una storia fatta di suoni imposti, di silenzi separati, di modelli non scelti, è fin troppo chiaro. Ma a ciò s'intreccia la scelta, che è di molte donne che fanno musica, di muoversi unicamente in direzione del recupero di tracce smarrite, piuttosto che di dar fondo alle proprie potenzialità ancora latenti. Ora, ciò che le donne hanno cantato e suonato in passato è certo testimonianza preziosa, ma non può diventare reliquia da venerare; che le ninne-nanne siano venute a configurarsi come l'esempio più spiccato di creatività femminile può anche esser vero (ma perché non, allora, il suono dello sbattere dei panni nei mastelli o sul greto del fiume durante i bucati collettivi?) ma non può essere sufficiente qui e ora. Perché questa è una storia prevalentemente contadina, in ogni caso già passata e codificata e che porta indelebilmente impresso il segno di una colonizzazione e di una subalternità. Scordarsi di questo significa



espropriare la stessa indagine storica delle sue proprietà più progressive: perché il passato non è più strumento essenziale per individuare le origini delle proprie risorse originali, non è più stimolo alla voglia di dilatarle scoprendone nuove dimensioni espressive, ma si atrofizza in se stesso. Il recupero, cioè, invece di accelerare una ricerca nuova e originale, viene a sostituirla. La musica femminile, invece di spaziare oltre ogni classificazione che non le è propria, finisce così per rimanere imprigionata dentro a un genere limitato come è quello della musica popolare.

A ciò s'aggiunge un altro equivoco, diffuso abbondantemente fra le donne. Quello di ritenere che la specificità femminile passi fuori dalla musica nel suo complesso (suoni, strutture...), e che perciò solo nel parlato, nel racconto, possa esprimersi il proprio vissuto. Tipica, in questo senso, è la proliferazione delle donne cantautrici, della canzone nella quale parole di donne si innestano su suoni e strutture di uomini. E' quello che in Musica Strega, Meri Franco-Lao chiama significativamente « travestimento ». Ed è qui che il libro può essere assai più che una esauriente analisi del rapporto fra donne e musica attraverso il tempo (ci sono capitoli di estremo interesse sulla relazione delle donne con gli strumenti, con la voce, con la danza). Perché da esso viene l'indicazione di impadronirsi dei modi della specificità femminile nelle stesse strutture, nei suoni, negli strumenti, nella voce. Perché soltanto in questo senso può esistere un'espressività autonoma delle donne, non più subalterna, non più costretta a ricorrere alle forme sovente elaborate da altri.

Donne che si muovono su queste coordinate ce ne sono, anche se quasi sconosciute, anche se spesso sganciate da pratiche collettive: Jeanne Lee, Meredith Monk, Joan LaBarbara, Zusaan Fasteau, Julie Tippetts. Confrontarsi con le loro scoperte, analizzarle, socializzarle, è il solo modo per far sì che queste « donne creative » non rimangano fiore all'occhiello, ma diventino stimolo profondo perché finalmente tante donne liberino la propria espressività ancora nascosta dentro di sé.



INCONTRO CON FRANCOISE

Francoise è una donna che fa musica: ha 23 anni, viene da Ginevra (di cognome si chiama Goddard) ma vive da qualche tempo a Milano. Canta, compone, suona la chitarra, ma soprattutto le interessa esprimersi musicalmente con la voce. Ha lavorato come corista, ora esce anche in disco (« Gran Disordine sotto il Cielo », per l'Ultima Spiaggia, con un gruppo chiamato Gramigna). Parlo con lei della relazione fra donne e musica, proprio perché Francoise ne vive a fondo tutti gli aspetti e le contraddizioni.

GONG. Partiamo dal disco, dal significato che ha per te, dai problemi che incontri cantando in un gruppo dove sei l'unica donna...

FRANCOISE. Questo disco per me è una verifica, che mi è necessaria e che non avevo ancora realizzato, delle mie possibilità. E' la prima volta che canto come solista, « ufficialmente », ed è anche la prima volta che suono insieme ad altri in modo creativo, confrontando le intuizioni e cercando di costruire qualcosa di più della somma delle esperienze personali di ognuno. In Gramigna c'è lo spazio per questo, e anch'io, che sono l'unica donna, ho uno spazio personale autentico, non elargito come contentino. Di positivo c'è anche la scelta di non costringersi dentro ad un genere musicale prestabilito. Le strutture dei pezzi sono molto varie, proprio perché si cerca di usare tutti gli stimoli positivi. Piuttosto, fare musica con la preoccupazione di aderire a certi contenuti del movimento, nel quale ci riconosciamo, ci condiziona ancora perché può anche significare la caduta in altri stereotipi, perché certe esigenze di immediatezza soffocano un po' l'autonomia della ricerca.

GONG. Come vivi il rapporto fra il gruppo e le tue voglie soggettive di esprimerti?

FRANCOISE. Cerco di non chiudermi in questa esperienza, che è molto valida ma che non è certo la sola, per me in quanto donna. L'alternativa alla subalternità è però ancora lontana. Sto cercando di formare un gruppo con altre due donne che, come me, desiderano fare di tutto con la musica, ma non è facile. In Italia si trovano molte donne bravissime nell'eseguire pezzi di altri, ma donne che provino a creare da sole sono rare. Le poche che compongono sono codificate in generi delimitati, come le cantautrici.

GONG. Nei tre pezzi del disco composti da te (le tre Alice) mi sembra ci sia un modo di concepire la canzone abbastanza diverso dal solito...

FRANCOISE. Le parole, il testo in generale, per me sono un duplice problema: le considero importanti per le storie che raccontano, perché mi piacerebbe raccontar me stessa. Nello stesso tempo non credo possano essere

il centro della musica, riducendo i suoni di accompagnamento. Piuttosto le considero una base da cui partire con i miei giochi vocali, le mie esplorazioni. Non rifiuto la canzone, ma certo non è l'unico modo di esprimermi.

GONG. Tu usi la voce anche in senso chiaramente sperimentale; mi hai fatto sentire un nastro dove cerchi con la voce suoni di origine animale e naturale. Qual'è il tuo rapporto con la sperimentazione vocale più conseguente e radicale?

FRANCOISE. Fare queste sperimentazioni significa rischiare molto, se non si è più che ferrate sulla propria impostazione vocale. Io sono una mezzosoprano, secondo le definizioni classiche d'insegnamento del canto. La mia estensione vocale va dunque da una certa nota ad un'altra: ciò significa che petto, gola e testa vanno usate a partire da questa premessa. Uscire dalla propria estensione vocale senza rovinarla richiede un'abilità di cui non sono ancora del tutto certa.

GONG. Da dove nasce in te l'

esigenza di far musica insieme ad altre donne?

FRANCOISE. Voglio fare una ricerca sulla mia voce, sulle sue potenzialità. Voglio usarla in tutti i modi possibili, mi interessa sapere fare sia i cori del '500 sia il canto lirico che le sperimentazioni ottali. Penso che la voce sia strumento originario soprattutto per le donne. Penso anche che possa esistere una musica femminile e non solo un modo femminile di suonare altra musica. Per questo vorrei muovermi insieme con altre donne, per partire dal nostro essere donna e dal rapporto con il nostro corpo. Ma per la poca esperienza nei gruppi di donne si tende a riformare i ruoli, ancora una volta discriminati dall'abilità tecnica. E poi sono diversi anche i tempi d'investimento, in questa ricerca: perché per molte far musica è desiderio che si risolve nel privato, mentre io intendo farne terreno privilegiato di comunicazione, scelta di vita, e dunque anche scelta di lavoro, di professionalità.

Gloria Mattioli



Francoise

Altri viaggi

marocco al di lá dei miti

*Pour tes roses
J'aurais fait
Un voyage plus long encore*
(G. Apollinaire)

Una strana sensazione. il caldo. il profumo di the alla menta, un muazzin che invita alla preghiera, occhi che ti scrutano, minareti e mercati colorati, bambini che ti rincorrono, scherzano e ti chiedono « l'argent », parole incomprensibili e antichi arabeschi dorati, teiere sulla strada e vecchi seduti a guardare il tempo che scorre. musica berbera e ragazze nascoste da veli. *kashah* e mercati gorgoglianti, tappeti come affreschi e vicoli tortuosi, kief e gioielli lavorati. Si vorrebbe conoscere meglio. parlare con la

gente, capire, ma si ha una sensazione di incertezza. ci si sente responsabili, ci si sente diversi: si è diversi...

Arrivare in Marocco, se non si ha il cervello completamente annebbiato dai dollari, fa nascere non poche contraddizioni. Il ruolo di bianco, di turista, di ricco (anche se avete pochissimi soldi sono sempre tanti), vi accompagnerà sempre e spesso sarà una barriera tra voi e la gente; e solo essendo disponibili e cercando di capire prima di giudicare si scopre un mondo diverso. ma non per questo meno prezioso e interessante.

Paese affascinante, come tutti quelli dell'Islam, con una sua cultura millenaria. i riti. le tra-



dizioni, le credenze, i ritmi, può diventare un facile mito, specie per taluni critici estetizzanti della civiltà occidentale; il Marocco è anche un paese con grosse difficoltà economiche e sociali dove la gente soffre ancora la fame. Paga infatti il prezzo della colonizzazione francese prima e del neocolonialismo delle multinazionali poi; le poche industrie sono tutte concentrate nella zona di Casablanca, l'agricoltura e l'allevamento sono spesso praticati con mezzi medioevali; a questo si aggiungono le scelte del governo che preferisce usare l'acqua per riempire le pi-

scine dei grandi alberghi che per irrigare le campagne; anche il sottosuolo, che pure è ricco di fosfati, ferro e manganese, non è sfruttato a dovere.

Ma forse uno dei problemi maggiori è la carenza di trasporti e di mezzi di comunicazione che impedisce lo scambio di prodotti costringendo migliaia di *kusbah* e di piccole comunità ad un regime quasi autarchico. L'unico settore sviluppato è quello dell'artigianato e del commercio ad esso connesso, un po' per l'esigenza interna e molto di più per i turisti, sempre alla ricerca di ninnoli prodotti dal « buon sel-

vaggio ». Ma questo non è sufficiente e molti, troppi uomini sono costretti ad emigrare, ed interi paesi sono ormai abitati quasi esclusivamente da vecchi, donne e bambini.

In Marocco arriva ancora troppa gente che pretende di trovare la Coca Cola ghiacciata dappertutto, che guarda le cose attraverso la filigrana dei propri soldi o attraverso i vetri del pullman ad aria condizionata senza spartire coi marocchini neanche il caldo.

C'è anche chi arriva inseguendo vecchi miti di improbabili *freak* sicuri di se stessi passano le giornate cercando hashisc (Milano o Marrakech

non fa differenza).

Souvenir per gli amici, foto ricordo di « petits marocains », fumo; del Marocco si prende quello che serve e non ci si guarda attorno, si calpestano le tradizioni ed i sentimenti della gente, che in questa terra ci vive ogni suo giorno.

Riuscendo ad essere un po' diversi, lasciando a casa pregiudizi, schemi a priori e fantasie demodè, si possono vivere esperienze difficilmente dimenticabili e si può scoprire la bellezza ed il fascino vero e profondo di questa gente e di questa cultura.

Il Marocco è tutto da gira-





re e da scoprire, a parte alcuni luoghi deturpati dalla grande industria turistica ovunque c'è qualcosa da vivere e da conoscere.

Fès, maestosa, bianca coi tetti verdi delle moschee, si adagia su colline al centro di importanti vie di comunicazione. E' la capitale culturale, artistica e religiosa del Marocco.

E' stata per lungo tempo la capitale dove stavano imperatori e sultani ed ancora oggi conserva segni e fasti del suo splendente passato; nella *medina*, carica di suoni e di colori, si trovano quasi sommerse tantissime case e palazzi, stupendi.

Da vedere le *mederse* Bou Inania e Attarine, per rendersi conto delle condizioni di lavoro girare per le *tanneries* e per gli *ateliers* dove si fanno i tappeti cercando di chiaccherare con chi ci lavora. Marrakech è, non solo geograficamente, il punto d'incontro delle vie sud; centro commerciale e luogo di feste, circondata da vasti palmeti, è aggressiva ed inquieta, guizzante e superba come gli occhi dei bambini che vi attorniano sulla piazza Jemaa el Fna.

E' bello girare senza meta per la medina lasciandosi trasportare dai suoni e dai profumi, perdendosi senza timore nell'intrico di stradine e vicoli, tanto chiunque potrà indicarvi come tornare alla Jemaa el Fna. Questa è il punto di partenza e di arrivo per chi giri Marrakech, quasi un'anticamera alla medina; specie verso sera acquista tutto il suo fascino quando si riempie di vita con saltimbanchi, scrivani, dentisti improvvisati, venditori di tutto e ricorda molto il foro o l'agora della città antica.

Non dimenticate di andare a vedere *les tombeaux* Saadiens e Palais de la Bahia.

Da Marrakech verso sud-est si snoda la valle del Draa, uno degli itinerari più interessanti di tutto il Marocco. Da Quarzazate una sottile striscia di terra coltivata grazie all'acqua del fiume segna il limite tra la vita ed il deserto roccioso.

Costellato da Ksar (piccole comunità di agricoltori abitanti

in case fortificate con alte mura) il fiume si perde dopo Zagora nelle sabbie del Sahara.

Con una pista si può arrivare fino a Mahmid, ultimo villaggio prima del deserto, dove al lunedì c'è il mercato dei cammelli.

Ma ancora molte sarebbero le mete interessanti del Marocco, come Tinerhir con le impressionanti gole di Todra; Chechaouen, paesino tutto azzurro arroccato sulle montagne della regione del Riff; Tiznit e Goulimine nel profondo Sud, terra degli uomini blu.

Musica e Danze

La musica in Marocco si ascolta dappertutto, nelle strade, nelle piazze, nelle case, durante le feste e le celebrazioni religiose; la musica è uno degli elementi fondamentali del complesso mondo culturale arabo; tutti fanno musica, magari solo poche persone intorno ad un fuoco che battendo le mani cantano la vita, il dolore, la notte, le stelle; il deserto; da sempre la musica scandisce il ritmo della vita, la nascita di un bambino, un matrimonio, la preparazione del couscous, il lavoro nei campi, il ramadam, il moussem, le fresche nottate, tutto è occasione per stare assieme, suonare, cantare e comunicare; proprio per queste sue caratteristiche così radicate nella vita e nelle tradizioni della gente la musica acquista significati esimboli a noi molto spesso incomprensibili; ma questo non vuol dire che sia musica del passato, pur restando fedele ad antiche forme d'espressione si arricchisce continuamente di contenuti nuovi della vita marocchina.

La musica marocchina, che derivando dal grande ceppo della musica araba ignora la polifonia ed individua nel ritmo una caratteristica essenziale, si divide in due grossi filoni: la musica andalusa e la musica berbera.

La musica andalusa è di origine persiana e si è fusa, quando i Mori conquistarono la Spagna, con elementi molto ricercati della musica di corte di Granada e Siviglia. Nel XII secolo divenne la musica ufficiale delle corti di Meknes, Fès, Tetouan e Rabat, e d'alora ha conservato il carattere di musica estremamente raffinata i cui testi, che trattano temi religiosi, sono in un arabo letterario molto puro.

Questa musica, che a differenza del sistema tonale occidentale conserva undici modi diversi, è estremamente difficile e complessa e viene suonata con violini, liuti, rebab (specie di viole medioevali a due corde che si suonano con un archetto ricurvo), tar (sorta di tamburo basco) e le derbouka (tamburo in pelle e legno).

Molto più diffusa di quella andalusa è la musica berbera che, proprio perché racchiude in sé le caratteristiche cui abbiamo accennato prima, è strettamente colle-

gata alla danza e tratta molto realisticamente temi della vita di tutti i giorni.

Questa musica, che generalmente si basa su di un complesso tessuto di percussioni e sull'uso della voce caricata nei toni espressivi ed emotivi, viene suonata con strumenti molto semplici, l'awada (flauto di canna), il ghita (fiato tipico degli incantatori di serpenti), il guembri (piccola chitarra a cassa e manico rotondi generalmente a due o tre corde), il bendir (largo tamburello) e la guedra (tamburello in terra cotta a forma di vaso con l'apertura coperta da una pelle tesa).

Le danze sono moltissime, ogni regione ne ha una. Ricordiamo solo l'ahouach che si esegue di notte nelle kasbah dell'Alto Atlante, uomini e donne si riuniscono intorno al fuoco, un uomo conduce la danza e canta le strofe, gli altri uomini suonano e le donne fanno il coro danzando. La guedra (il nome deriva dalle percussioni con cui viene accompagnata) viene eseguita dalle donne blue del deserto, uomini e donne seduti in cerchio cantano e suonano, una donna entra nel cerchio ed in ginocchio si mette a danzare con movimenti complicati del busto, della testa e delle mani, quando è stanca viene sostituita da un'altra e la danza può durare molte ore.

A questo punto non si può fare a meno di parlare del Festival del Folklore di Marrakech che si svolge ogni anno all'inizio di Giugno: in quella occasione si può avere un panorama ampio e dettagliato di tutto il patrimonio culturale popolare del Marocco, e si possono ascoltare i più famosi gruppi di musica popolare.

Come viaggiare

Per andare in Marocco ci sono diversi modi, ma se i soldi scarseggiano (cosa quanto mai probabile di questi tempi) il metodo più economico è senz'altro l'autostop; con un po' di fortuna da Milano in quattro giorni si può raggiungere Algesiras da dove si prendono i traghetti per Ceuta e Tangeri (scegliete la prima soluzione perché più economica, circa 3000 lire e perché del fascino di Tangeri è rimasto solo il mito).

In aereo si può partire da Milano e Roma per Casablanca e Marrakech (A/R 230.000 lire con partenza a date fisse) o da Parigi per le stesse destinazioni (A/R 1250 e 850 franchi).

Si può anche prendere la nave, partendo da Marsiglia (con 1300 franchi) si arriva sino a Casablanca; per i viaggi in treno si può usufruire dei biglietti scontati BIGE.

Una volta arrivati in Marocco con molta pazienza e un po' di fortuna ci si può muovere in autostop ma non sempre è conveniente, specie al Sud, per il caldo e la scarsità di traffico.

Il mezzo migliore per girare il Marocco in lungo e in largo sono i pullman che, anche se un po' scomodi, arrivano in ogni luogo e non sono molto cari: comunque fino a Fès e Marrakech e lungo la costa c'è una linea ferroviaria (chiedete sempre gli sconti per studenti, qualche volta li fanno).

Per chi va in macchina, alla frontiera e presso ogni filiale della Banca Commerciale per il Commercio Estero si possono ottenere i buoni-benzina coi quali risparmierete il 30% sul prezzo normale.

La vita in Marocco non è sempre molto cara; per mangiare è conveniente andare nei piccoli ristoranti dove si possono trovare a buon prezzo i piatti locali (couscous, tajine, harrira, pastilla, etc.); Per dormire troverete ovunque alberghi e camere a poco prezzo e in quasi tutte le città ci sono campings ed ostelli della gioventù; il campeggio libero è consentito non presenta particolari problemi. Per andare in Marocco occorre il passaporto in regola. Lingua nazionale è il francese e la moneta il Dirham (circa 200 lire).



La polemica sull'energia nucleare
tra teologi e municipi

INCHIESTA



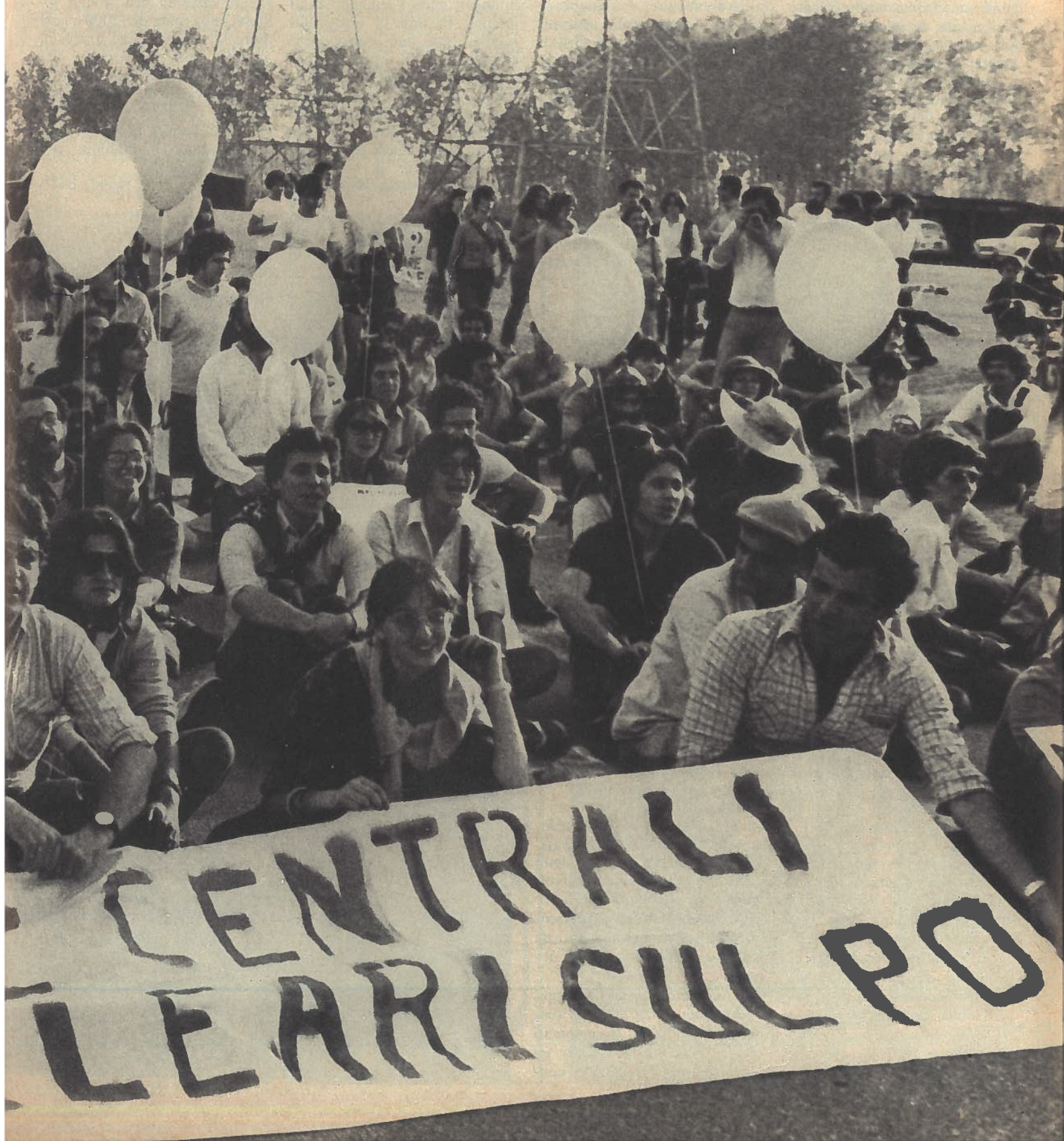
« E stato così possibile rendersi conto che, in generale, lo sviluppo del movimento ha avuto luogo in Europa e in Giappone, e in modo particolare in Spagna e in Italia dove la contestazione al nucleare ha preso un avvio a dire il vero folgorante, completamente integrata nella lotta politica contro lo stato e le sue articolazio-

ni ». Così si è espresso un redattore di *La Guele Ouverte*, settimanale francese di « ecologia politica » (n. 157, 11 maggio), in una nota scritta a proposito della Conferenza organizzata a Salisburgo (29 aprile - 2 maggio) dall'« Ufficio Europeo dell'Ambiente » (B.E.E.) sul tema: « Per un futuro non nucleare ». Ma come con-

dividere questa immagine ottimistica indotta, con molta probabilità, dalla relazione sul « Dissenso anti-nucleare in Italia » presentata da Giorgio Nebbia alla Conferenza, quando la realtà è ben diversa?

La polemica sull'energia si trascina ormai qui da noi dal 1973 e precisamente da quelle « dieci settimane » che sconvol-

sero il mondo (ottobre 1973 - gennaio 1974) e modificarono le condizioni di vita di ciascuno, prima messa in scena (e uso questo termine proprio per evidenziare la natura « spettacolare » degli avvenimenti allora in corso) di quel *discorso della crisi* che annunciò l'inizio dell'era della « penuria » generalizzata. Fu proprio partendo



da qui che la « penuria » e la più immediata delle sue conseguenze, l'austerità, presero a giocare nel mondo un ruolo strategico: produrre « penuria » per riattivare il principio dell'economia, una nuova *età dell'oro* dello sviluppo delle forze produttive. E' solo una bizzarria del caso, un accidente, se il libro più letto oggi tra gli « ecologi » francesi impegnati sul fronte anti-nucleare è *Age de la pierre, âge de l'abondance* dell'antropologo americano Marshall Sahlins per il quale la vera *età dell'oro* è sempre stata alle nostre spalle?

Quando nel luglio del 1975 il governo presentò il suo « piano energetico », un tipico colpo di mano estivo, non si registrarono grosse reazioni negative, anzi si poté leggere sul *Corriere della Sera* del 30 agosto dello stesso anno un articolo a firma di Felice Ippolito in cui si affermava che « gli aspetti positivi del piano » erano « molteplici ». Solo la casa editrice Mazzotta tentò di avviare un dibattito sui contenuti del « piano » facendo uscire con grande tempismo, agli inizi del 1976, una raccolta a cura di Marco Martorelli (*Chi ha paura del sole?*) in cui vari autori affrontavano « con diverse angolature la questione energetica, con particolare riferimento all'energia nucleare » cercando di « mostrare... tutta la complessità e gli intrecci dei problemi connessi alle scelte energetiche e allo sviluppo delle centrali nucleari, in special modo ».

Le uniche discussioni sul « piano » sono successivamente avvenute o all'interno della Commissione Industria della Camera o in quegli Istituti (pubblici e privati) che si occupano di economia delle fonti di energia. I giornali si sono limitati a registrare soltanto la curva della « febbre ».

Per avere un'idea del tipo di « piano » che abbiamo di fronte e toccare con mano la confusione che regna all'interno della stessa area degli addetti ai lavori (numero delle centrali da costruire, norme di sicurezza, costi, localizzazioni, problema delle scorie, etc.) è estremamente istruttiva la lettura delle deposizioni raccolte dalla Commissione per l'Inchiesta Conoscitiva sui Problemi dell'Energia. Le stime del fab-

bisogno energetico per il periodo '75-80 sono contraddittorie.

L'unico punto fermo è che l'aumento dei consumi tende al raddoppio ogni dieci anni. Lo stesso discorso vale per il calcolo dei costi. Anche qui non esistono stime precise. Durante i lavori della Commissione la cifra presa in considerazione si aggirava intorno a 20 mila miliardi di lire e riguardava soltanto il costo delle centrali. Più vicina alla realtà la cifra di 40 mila miliardi avanzata da G.B. Zorzoli nel 1975. In quest'ultimo caso, in dieci anni, l'entità degli investimenti si avvicinerebbe al 40% del prodotto nazionale lordo italiano per l'anno 1974. Come potrà essere finanziato un « piano » di queste proporzioni è per il momento un mistero; come si può leggere nell'ultimo rapporto economico annuale (marzo 1977) dell'O.C.D.E. (*Organisation de Coopération et de Développement Economique*), « la situazione dell'economia italiana resta precaria ».

Perché il problema nucleare è diventato visibile in Italia solo in questi ultimi mesi? La lotta al nucleare ha fatto il suo ingresso pubblico qui da noi lo scorso marzo quando a Montaldo di Castro indiani, contadini, qualche principe, tomba-rol, nonostante le paure del presidente comunista della regione Lazio, Maurizio Ferrara, il quale già vedeva migliaia di bellicosi indiani mettere a ferro e a fuoco la zona, si è svolta la prima grande manifestazione contro le centrali nucleari e questo solo a pochi mesi dalla discussione del piano energetico alla Camera (che con molta probabilità avrà luogo a settembre). E cosa resta, dopo marce (Caorso) e convegni (Vicenza), del dibattito di quei giorni?

Marzo e aprile sono stati i mesi della « drammatizzazione » della questione nucleare. Seveso proiettava (e proietta ancora, è il rumore delle rivolte a ricordarcelo) il suo cono d'ombra sul nostro presente, ma i 630 bambini affetti da cloracne non facevano più notizia.

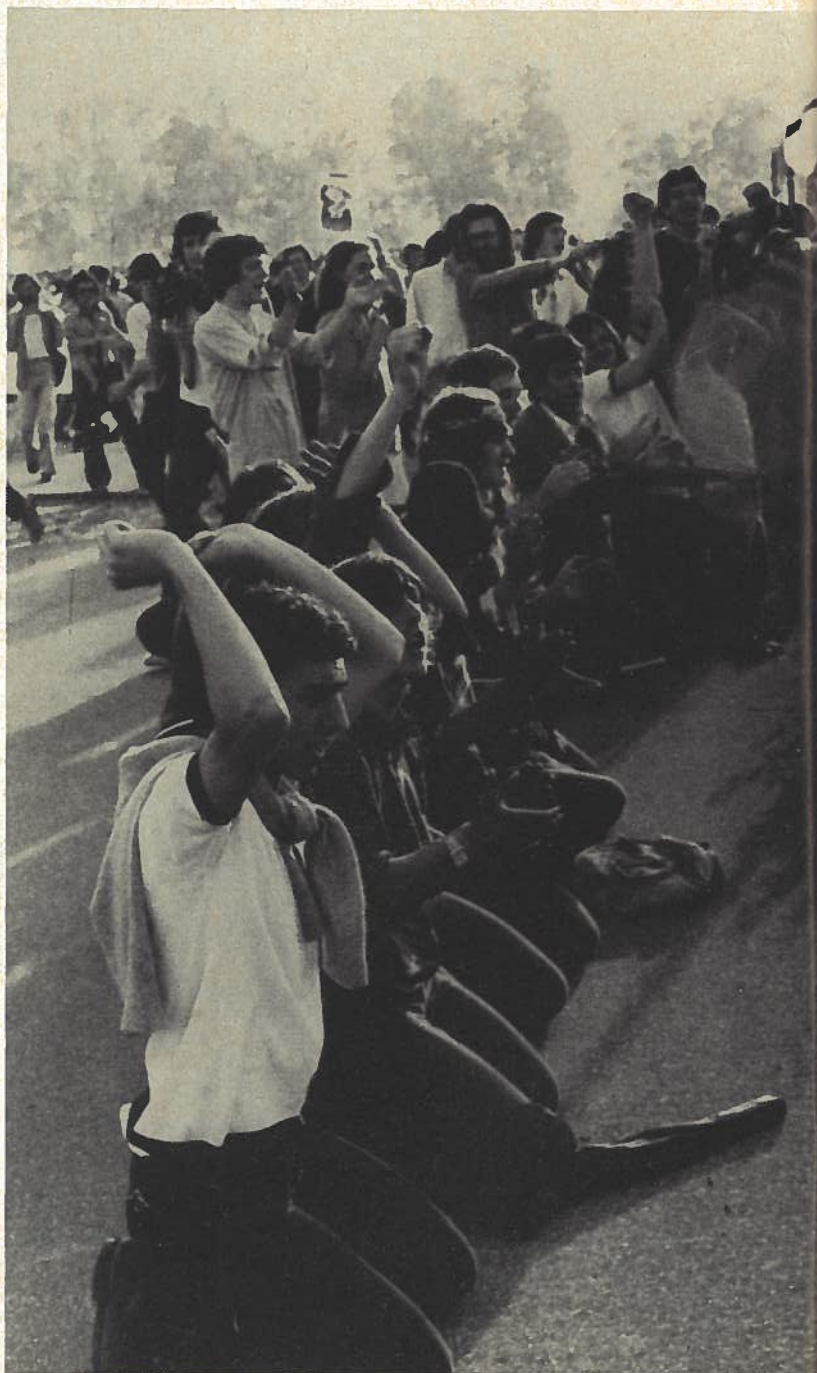
Drammatizzazione intesa qui come dipendenza assoluta dalla cronaca, dagli avvenimenti che si presentavano sotto gli occhi, senza tirare delle con-

clusioni e senza cogliere il significato preciso di quanto accadeva.

Questa dispersione del presente conduce o alla « pace », un passare ad altro, oppure porta a prendersi una rivincita marginale nei confronti di un insieme su cui ci si può vendicare: qui l'ecologia politica diventa « armata » (gli esempi non mancano: da Seveso agli stabilimenti della Liquichimica di Saline). In tutto il nostro discorso, non può essere però sottovalutato il ruolo svolto dalla stampa quotidiana nella lettura incrociata del problema energetico italiano e delle posizioni di Carter. La « sequenza » americana può essere così ricostruita: il 21 marzo una commissione di esperti

composta da ricercatori di Harvard, Princeton, Stanford e del M.I.T. rendono pubbliche le conclusioni raggiunte dopo due anni di lavoro. A loro avviso il carbone e l'energia solare possono prendere il posto del petrolio (anche la Fiat nella deposizione fatta alla Commissione d'Indagine giudica positivamente l'« enfasi del carbone »). Il ricorso all'energia nucleare viene da loro rinviato alla seconda metà del 2000 e così pure la soluzione dei problemi relativi alla costruzione dei « reattori autofertilizzanti » e alle fabbriche di ritrattamento (la cui funzione principale è quella di fornire ai reattori autofertilizzanti il plutonio che essi « bruciano »).

I risultati della ricerca colli-



mano perfettamente con il punto di vista di Carter e con i cambiamenti connessi alla politica energetica che di lì a poco annuncerà: mettere fuorilegge il plutonio e neutralizzare i programmi nucleari franco-tedeschi, molto avanzati nel campo dei reattori veloci autofertilizzanti, per affermare il controllo delle transnazionali sull'intero settore e saggiare così le reazioni degli altri stati in vista della fase conclusiva della Conferenza Nord-Sud che di lì a qualche mese avrebbe avuto luogo a Parigi. Che il discorso sul « nuovo ordine sociale ed economico » da instaurare, iniziato nel 1973, stia per giungere ad una fase operativa, oppure si sta mettendo a punto l'ennesima « filosofia » dell'oltre la crisi?

Il discorso sul nucleare qui da noi si colloca dentro questo scenario.

I partiti, in Italia, sono tutti pro-nucleari, scelta che viene vista ormai come « inevitabile ». « O il nucleare o la morte! » è il ricatto su cui, in nome dello sviluppo e del progresso, il « pensiero scientifico » odierno fa leva. Ora, la prima cosa da fare è sottrarsi a questo ricatto. E' di ieri la notizia che le Confederazioni sindacali hanno ribadito il loro sì alla « nascita di un'industria nucleare nazionale ». Conosciamo le ragioni dell'« imbarazzo » della sinistra di fronte a questi problemi! Negli anni '60, infatti, l'energia nucleare per scopi civili, l'« atomo pulito », non era il bel sogno dei giovani anti-nucleari, i quali già vedevano una umanità pacificata e che, affrancata finalmente dal ricatto nucleare, avrebbe piegato alle sue esigenze, ai suoi bisogni questa « favolosa » fonte di energia? La realtà si è impegnata a correggere quanto di illusorio c'era alla base del loro bel sogno e a mettere in luce quanto di non criticamente approfondito c'era nel loro discorso scientifico. La scienza, oltre a non essere mai stata « neutra », non può essere considerata in base a norme atemporali.

Quando si dice che il capitale (che non è una cosa ma un rapporto sociale) perviene a realizzare sull'intero pianeta il suo dominio, perviene cioè alla totalità, diciamo una cosa semplicissima, diciamo cioè che

in questo processo subordina a sé tutti gli elementi della società e assume all'interno del suo processo di valorizzazione anche l'aria e l'acqua (inquinata o no). Non si tratta di rivendicare un'astratta « qualità della vita » ma di affermare la « qualità del cambiamento ». Qui sta la differenza. Altrimenti nessuna opposizione ma solo il suo simulacro: da una parte l'ecologia come « teologia politica » dei tempi moderni, forma in cui l'attuale sistema sociale vuole di trasformare i rapporti di produzione, dall'altra l'« ecologia municipale » alla francese che recupera tutta l'esperienza comunalista della tradizione socialista. E nient'al-

tro? Una terza via, che radicalizzando le contraddizioni le porti al superamento?

Lo scambio organico fra la natura e la società umana è ormai così alterato che sarà ancora possibile realizzare il sogno « boreale » di Fourier, domare l'aurora boreale per utilizzare la sua proprietà « di distribuire il calore assieme con la luce » e « prevenire tutti gli eccessi atmosferici » lasciando che il clima della terra vari « da cinque a sei gradi, ed anche dodici nelle latitudini ancora incolte, come la Siberia e l'Alto Canada »?

Non ci sono ricette per l'avvenire, ma la « Città del Sole »

della nostra epoca richiederà una modifica radicale di tutte le case e le città in funzione della messa in comune dei mezzi di produzione che permetterà di sostituire alle classi sociali abolite una ridistribuzione della società in classi affettive. Qui la produzione industriale, una volta affrancata, al posto di asservire l'affettività ne soddisferà le forme e ne organizzerà gli scambi; in questo senso il lavoro non più salariato si farà complice degli incontri e cesserà di essere una compensazione punitiva (Benjamin).

Emina Cevro
-VuKovic

Sicuramente incontrerete la persona ideale per un matrimonio felice

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

LA FAMIGLIA
Via Stradivari, 1 - 20131 Milano
Allegare L. 800 in francobollo per spese postali

CERCATE LAVORO? AVETE TEMPO LIBERO? DESIDERATE GUADAGNARE?

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

Assicuriamo invio immediato



Guida alla recente editoria di fantascienza

incubi d'annata

L'annata '76 è stata, oltremodo ricca di novità nel campo dell'editoria fantascientifica: c'è stata una vera inflazione di titoli, ma il risultato è stato un disorientamento totale da parte del pubblico, posto di fronte ad infinite possibilità d'acquisto, la maggior parte delle quali, dobbiamo dire, perfettamente inutili.

Per fornire una guida all'appassionato, al lettore saltuario o anche a chi per la prima volta si avvicini al genere, si deve necessariamente spulciare a lungo alla ricerca del testo che soddisfi le normali esigenze del lettore; il volume leggibile a più livelli, denso nel contenuto e godibile dal punto di vista stilistico, che, soprattutto, possieda le qualità di fornire spunti ed idee, a scapito, magari, del *sense of wonder* che sembra essere la caratteristica più ricercata dal lettore italiano; in realtà le barriere della fantascienza sembrano diventare col tempo maggiormente instabili, e non è molto lontano il momento in cui, come è stato detto, la SF diventerà il genere letterario del futuro, a dispetto dei revivals anglo-americani.

Così il viaggio nell'editoria specializzata, dall'inizio del '76 ad ora diventa necessariamente una lunga cernita di buoni lavori con il conseguente affossamento dei minori, tenendo però conto del fatto che a parte alcune collane propriamente dedite ad operazioni di tipo commerciale od evasivo o falsamente progressista, la maggior parte delle pubblicazioni si mantengono su livelli dignitosi.

Iniziamo quindi col citare gli editori che si sono posti maggiormente in luce e che detengono, per così dire, il « potere » da lunghi anni. La prima novità ci viene dalla Libria, ed è anche la più importante: dopo anni di politica conservatrice ed elitaria, la Libria ha rinunciato alla vendita per corrispondenza scendendo finalmente nelle librerie a contatto con la gente. Il suo catalogo,

ricchissimo di vecchi classici e di opere più recenti ed impegnate, ora a disposizione del grosso pubblico, offre sia tra le novità sia tra le ristampe una serie di volumi molto interessanti: diciamo tra le nuove cose, nella collana « Slan » l'ottimo *Il sistema riproduttivo* di Jon T. Sladek, impegnato come al solito in una critica corrosiva e feroce al sistema, condita dalla vena ironica classica di quest'autore; *I possessori* di John Christopher, una rivisitazione del tema classico dell'invasione aliena, vista in chiave psicologica; tra le ristampe l'indispensabile *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, di Philip K. Dick, un testo inquietante e sinistro svolto in un futuro dittatoriale a cavallo tra la droga e la paranoia, e *Novilunio*, di Fritz Leiber, vincitore dell'Hugo 1964, un romanzo avvincente strutturato a mosaico sulla comparsa di un misterio-

so corpo celeste che semina il panico e la distruzione sulla Terra.

Anche la editrice Nord ha tenuto bene con una vasta gamma di titoli, distribuiti nelle sue collane; nella « Narrativa d'anticipazione », la più recente ma senza dubbio la migliore, ha presentato *I reietti dell'altro pianeta* di Ursula Le Guinn, vincitore dell'Hugo e del Nebula 1975. Il romanzo è imperniato sulla storia dei due pianeti Urras e Anarres, socialista ed anarchiceggiante l'uno, capitalista e reazionario l'altro, e sui problemi delle due ideologie, agganciati abilmente ai tempi nostri.

Sempre nella stessa collana, *Connessione computer* di Alfred Bester, che riprende il tema della società degli immortali in seno ad un'umanità composta di gente mortale, svolge in un'altra direzione il tema do-

minante della serie.

Un solo titolo nella « Cosmo Oro », che continua ad offrire lavori dei tempi andati, ci pare degno di segnalazione; *La guerra contro i Rull*, di A.E. Van Vogt. Nella « Cosmo Argento » notiamo *Sonda mentale* di D.A. Koontz, una buona variazione sul tema dei « poteri esp » e degli uomini artificiali; il protagonista, costretto dal governo ad indicare nella mente degli uomini, si trova a dover scendere nella psiche di un « fratello in vitro », ed emergere senza essere contaminato dalla sua pazzia. Ancora, *La guerra eterna*, durissima opera antimilitarista di Joe Haldeman, che trasferisce sul piano SF le sue esperienze vietnamite, l'odio per la guerra ed il progressivo indebolirsi di quest'odio di fronte all'alienazione della macchina militare (Haldeman, anagrammato dà all'incirca Mandella, il protagonista del romanzo, vincitore dell'Hugo e del Nebula 1976 ha suscitato polemiche a non finire in USA); ed infine *La compagnia della gloria* di Edgar Pangborn, ultimo lavoro prima della morte di quest'autore che descrive un'America post-atomica e feudale.

Altrettanto buoni i titoli della editrice Fanucci che ha presentato ottimi titoli nella serie « Futuro »; tra gli altri segnaliamo un buon lavoro di Jack Vance, notevole sotto il profilo stilistico e umano, *Pianeta d'acqua* 334 di Thomas Disch, disperato ed inquietante, sinistro quanto mai anche in questa anti-utopia, apparentemente alla migliore New Wave; ed, infine un'antologia di racconti di Philip K. Dick, *Le voci di dopo*, che copre un'arco di tempo che va dal '52 al '64, ed è la prima parte di una raccolta interamente dedicata a quest'incredibile figura di scrittore che, perseguitato dalla CIA, distrutto dalle droghe, ricoverato in cliniche psichiatriche, si è riuscito sempre a mantenere come artista fedele ai suoi principi ed

alle sue idee; un tributo doveroso ad uno dei massimi autori di fantascienza.

Importanti per gli amanti di H.P. Lovecraft ed in generale per gli appassionati di fantasy *Nelle spire di Medusa e Sfida dall'infinito*, che contengono una serie di inediti ed un vasto apparato critico; ma la novità più importante è (sempre nella stessa collana, « Orizzonti ») uno dei migliori lavori finora editi di J.G. Ballard *I segreti di Vermilion Sands*.

Il volume contiene nove racconti che vertono sulla località di Vermilion Sands, una sorta di luogo di villeggiatura del futuro dove artisti e miliardi si ritrovano ad ogni stagione; il caposcuola della New Wave dipinge un quadro ossessivo, decadente di quest'umanità del dopobomba, completamente intriso di surrealismo e bohème, disegnato e scavato nello spazio delle costruzioni in rovina; in questo panorama desolato si

muovono i suoi personaggi, spinti da forze che non conoscono, nevrotici e schizoidi, carichi di paure e di pazzia. Un libro che non deve assolutamente mancare, riuscitissimo, pregno di simboli e di significati nascosti.

Passiamo alle nuove case editrici, che da poco hanno aperto la via alla fantascienza: sia la Moizzi, sia la MEB stanno edificando due collane veramente notevoli; ma mentre la prima si muove verso la fantascienza vera e propria, la seconda sembra voglia spostarsi maggiormente nel terreno della fantasy.

Della Moizzi c'è in particolare il primo volume, *Il mondo alla rovescia*, dell'inglese Christopher Priest; è la storia della città di Terra, in continuo movimento per raggiungere un punto, « l'optimum »; stratificata in corporazioni, Terra si muove su lunghi binari che ven-

gono di volta in volta montati di fronte a lei, e quando si esce dalla sua zona d'influenza, la percezione delle cose viene alterata, le figure si deformano, rimpiccioliscono o s'allungano, il tempo varia da soggettivo ad oggettivo, e la marcia continua... Un'altro volume molto valido è *L'ultima astronave per l'inferno* di John Boyd, amarissima denuncia di un futuro fin troppo riconoscibile nella società odierna, ricamata nella storia d'amore nata tra un matematico ed una poetessa; ed anche *Simulacron 3*, di D. Galouye, che ritorna al vecchio tema del computer dominatore/creatore rimane un libro d'interesse notevole.

Stesso discorso per la collana « Saga » della MEB: c'è stato un inizio incredibile, con il capolavoro assoluto di R. Zelazny, *Creature della luce e delle tenebre*, che, approdato nella sua opera di rielaborazione mitologica alla religione egizia,

ha creato un'opera di taglio intenso e drammatico, dalla struttura teatrale e dallo stilismo raffinatissimo; poi c'è stato il futuro alternativo di *Tutti i tempi possibili* di G. Eklund, un testo di fantapolitica interessante ma piuttosto tendente alla conservazione dello « status quo », se così si può dire; ed infine un'altro lavoro New Wave, *I.N.R.I.* di Michael Moorcock, vincitore del Nebula 1968, romanzo intagliato nella figura dell'ossessionato Karl Glogauer che, ritornato nel passato, si trova a diventare il Cristo per finire poi crocefisso, perché la storia si possa evolvere, come si è evoluta fino ad ora.

Apparentemente allo stesso genere rivoluzionario è l'ottimo *Signore della svastica*, edito da Longanesi (che in questo periodo si è molto avvicinata alla sf); scritto da Norman Spinrad, il romanzo risulta in-



vece creato da Adolf Hitler, scrittore tedesco emigrato in USA prima del golpe, riuscito, dell'estrema sinistra. Negli ultimi giorni della sua vita, in piena espansione comunista, con la Germania assogettata all'URSS, lo spettro del pericolo rosso in tutto il mondo, Hitler scrive il suo capolavoro; la storia di Feric Jaggar, il superuomo nazista che distrugge le « orde rosse » del futuro, guida il suo partito al potere ed infine stermina i diversi, conquista il mondo e poi le stelle.

Corredano il volume la bibliografia di Hitler, la sua bibliografia ed un saggio in chiave psicoanalitica sia dell'autore sia del romanzo; detto per inciso, l'autore di questo incubo carico di violenza, massacri, genocidi è uno degli autori più rivoluzionari della New Wave; un modo come un'altro, si vede, per esorcizzare i malesseri della nostra « Fantapocket » sono usciti una serie di buoni testi; vorremmo citare tra tutti *Morire a Italbar*, di R. Zelazny, un poco al di sotto del suo standard abituale ma vario e gustoso.

La Ciscato ha rilanciato le vecchie opere della De Carlo, immettendo sul mercato una buona scelta di testi, tra i quali i più importanti possono essere *I vampiri* di R. Matheson un tentativo di razionalizzare il mito del vampiro — dal libro è stato tratto il film 1975: *Occhi bianchi sul pianeta Terra* —

ed un P.K. Dick minore, quello di A. Lincoln, androide.

Dopo questa panoramica sulle edizioni librarie, passiamo alle riviste. Va detto comunque che abbiamo escluso la Mondadori perché rappresenta un pessimo esempio di gestione editoriale, in quanto continua la sua politica fatta di ristampe sia nella serie « Oscar fantascienza », sia nella collana « Omnibus » — che tra l'altro, non paga di non portar nulla di nuovo al lettore, elimina completamente la parte critica, col chiaro intento di eliminare così ogni possibilità di dialogo; tutti i libri presi in esame (a parte quelli della Longanesi) dedicano almeno una pagina alla biografia, alle opere, alla critica; la Mondadori sembra essersene scordata, infierendo tra l'altro con prezzi elevatissimi ed opere di poco pregio.

A riprova di questo basta esaminare « Urania », quindicinale; nello spazio di tempo esaminato ha presentato pochissime opere valide: *L'uomo stocastico*, di Robert Silverberg, in versione tagliata e piata, vale a dire pubblicata aggirando il veto dello stesso Silverberg a cui i tagli precedenti a danno delle sue opere non sono piaciuti — è la migliore, incentrata com'è sulla figura di un uomo che riesce a prevedere il futuro, in una società americana spinta sempre di più verso il fascismo ed il totalitarismo:

Venere sulla conchiglia, di Kilgore Trout (pseudonimo occasionale, del famoso J.P. Farmer) che nasconde sotto una lettura scanzonata, ironica e divertita un discorso di fondo di assoluta serietà; anche questo romanzo risulta purtroppo tagliato.

Importante (anche se già pubblicato anni fa da « Galassia ») il romanzo di Ron Hubbard *Il tenente*, agghiacciante quadro di un mondo sconvolto dalla guerra; e sempre di alto livello il Ballard di *Condominium*, dipinto a fosche tinte sulle crisi a cui va soggetto un modernissimo grattacielo autosufficiente, anche se manca del tono disperato delle sue altre opere.

Tutt'altro discorso per « Galassia », mensile ma con problemi di distribuzione; la rivista offre una sua parte critica, spesso interviste e quel che è meglio lascia spazio agli autori italiani; in particolare non sbaglia mai un colpo.

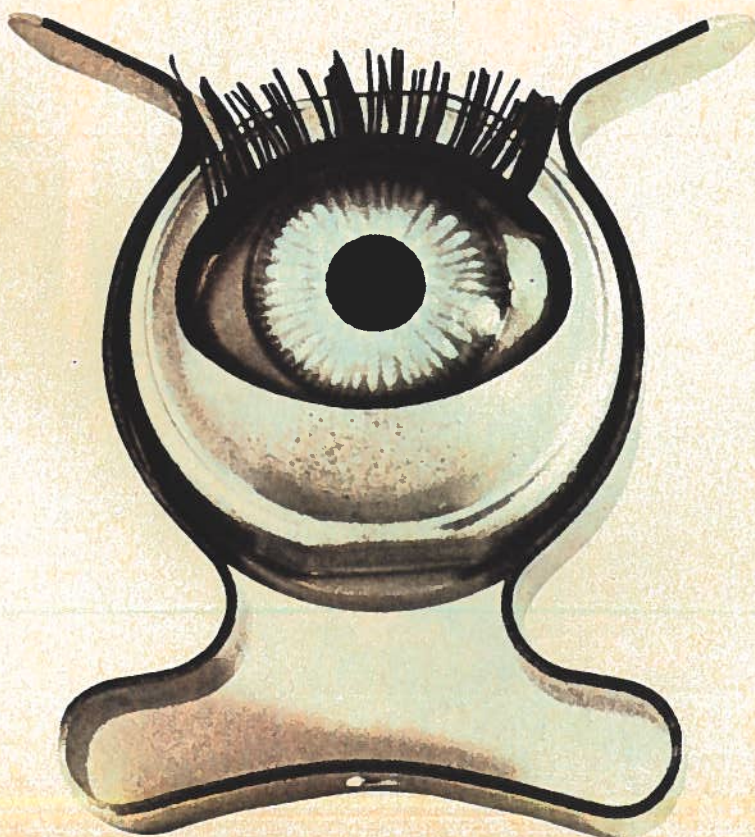
Delle ultime cose è doveroso segnalare una necessaria antologia della New Wave, curata da Norman Spinrad — che tira le somme del genere e della sua importanza in un saggio introduttivo-contenente una vasta scelta di racconti: *L'umanità al guinzaglio* di Thomas Disch, narra spigliatamente ma con profonda amarezza (appena mitigata dall'ironia del Disch giovane) della dominazione degli *aliens* sui terrestri, ridotti

ad animali domestici; *I missionari*, di David G. Compton, è un romanzo da leggersi e gustarsi pagina per pagina, imperniato sul problema religioso; mentre per gli appassionati di fantasy due antologie, che sembrano dilatare l'attività di « Galassia » in questo settore: *I mostri in soffitta* e *Oltre le tenebre*.

« Robot », altro mensile, alterna nello stesso numero critica, saggistica e narrativa, lasciando anch'esso spazio agli autori italiani, ed è la più grossa e completa rivista di sf finora sul mercato; è consigliabile l'acquisto in blocco, in particolare per i numeri 3-9-10-12, che offrono tre ottimi romanzi brevi (T. Sturgeon e George R.R. Martin in particolare) e numerosi racconti (citiamo H. Ellison, R. Zelazny, R. Silverberg); stesso discorso per « Fantascienza », purtroppo deceduta dopo tre soli numeri. Costruita con la stessa formula di « Robot » nella sua breve esistenza, nonostante le poche, ha ospitato ottimi lavori di T. Sturgeon, R. Zelazny, H. Ellison, R. Silverberg.

Silenzio sulle tre ultime uscite: « Kronos », puerile rivista di fumetti, « Perry Rhodan », interminabile serial d'avventure di W. Ernsting, « Altair », dedicata alla fantascienza avventurosa; obbiettivamente, non sappiamo che farcene: ci sono cose ben più impegnative in circolazione.

Claudio Asciuti





Non c'è bisogno di spiegare ai proprietari di barche cosa sia l'inquinamento marino.

Loro vivono a contatto con l'inquinamento nei luoghi che scelgono per i loro sports e il tempo libero.

Vedono le chiazze di petrolio, i sacchetti di plastica, i rifiuti. Quello che non vedono sono i veleni chimici come il mercurio e l'arsenico, le perdite dei cosiddetti "scarichi sicuri" di materiali radioattivi.

Distruggere il pesce equivale a distruggere il cibo.

Il mare deve vivere. Non solo per conservare un luogo bello e sicuro

dove divertirsi. Ma per proteggere la fauna marina che contribuisce a fornire alimenti ad un mondo altrimenti destinato alla morte per fame.

Il mare è il vostro campo di gioco: deve diventare soprattutto il vostro campo di battaglia.

Il Fondo Mondiale per la Natura sta lottando per salvare la vita e le risorse del mare.



Per il nostro bene e quello dei nostri figli.



**The World Wildlife Fund.
Fondo Mondiale per la Natura.
Ci serve il vostro aiuto.**

The World Wildlife Fund
Associazione Italiana per il Fondo Mondiale per la Natura
Via P. A. Micheli, 50 - 00197 Roma

Il sottoscritto _____

Abitante a _____

CAP _____ Nato il _____

chiede di far parte in qualità di socio ordinario del
W.W.F. Invia L. 3.000 (se inferiore ai 18 anni)
o L. 5.000 (se superiore ai 18 anni) per il 1977.

Inoltre invia un contributo di L. _____

A mezzo vaglia _____ o CC/P 1/931

Assegno _____ Intestato al W.W.F. - Roma

Firma _____

Intervista (illustrata) al Prof. Cesare Lombroso

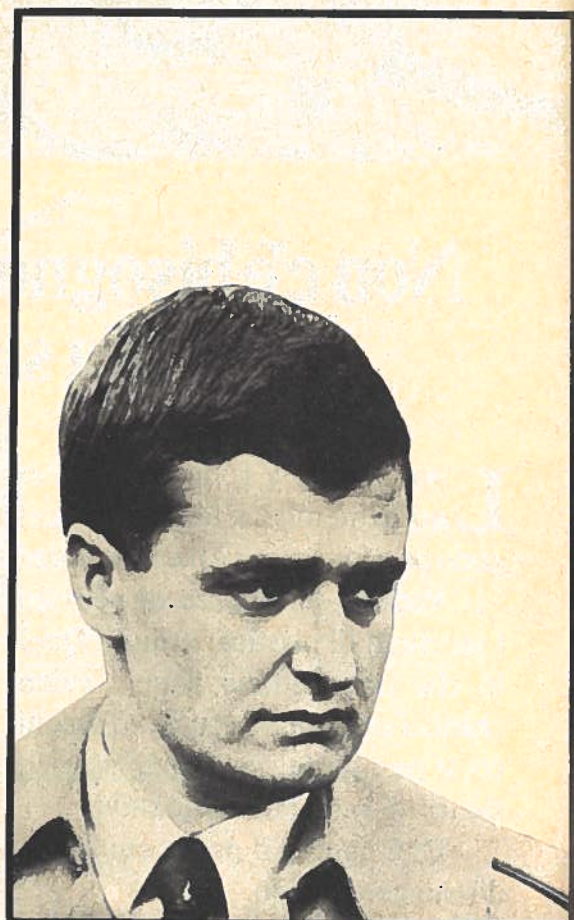
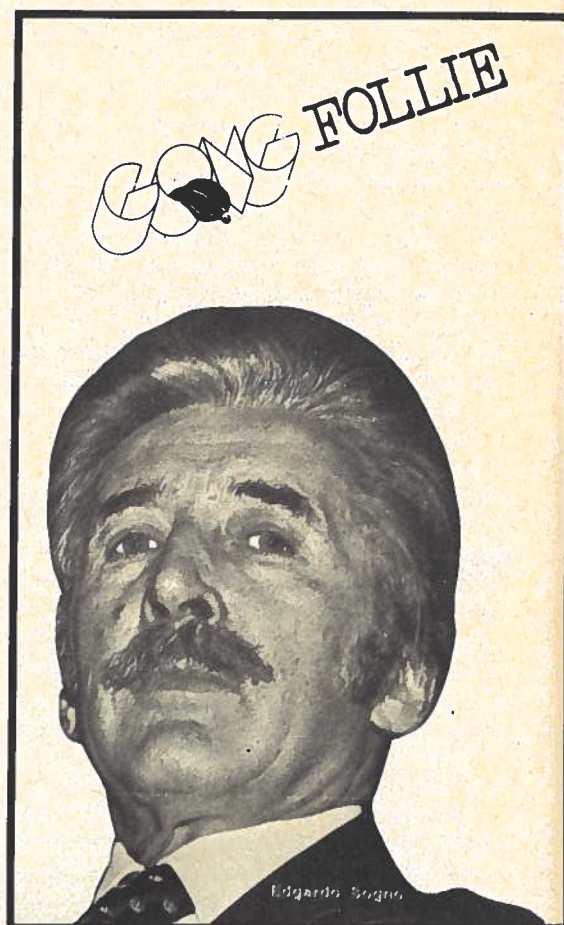
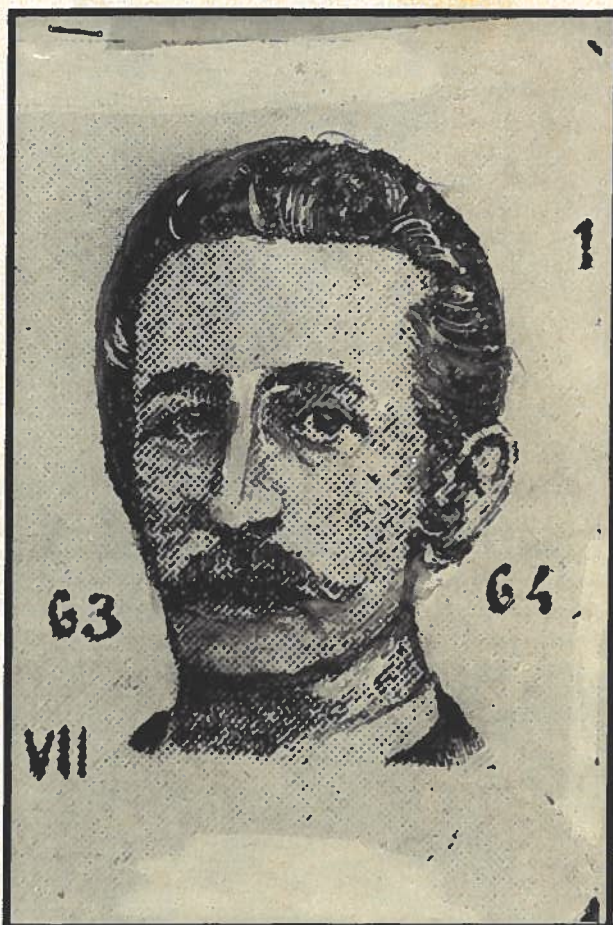
la sfortuna di esser reonato

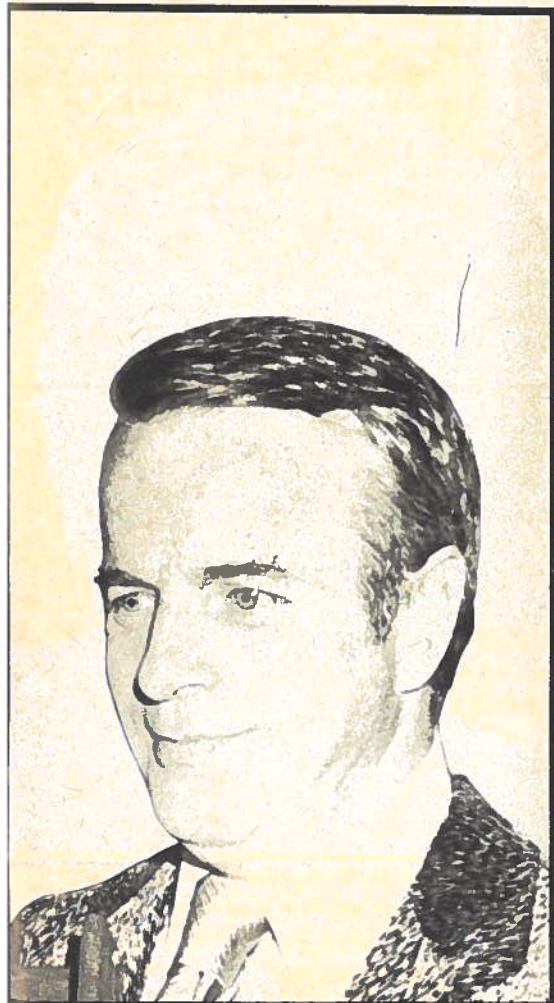
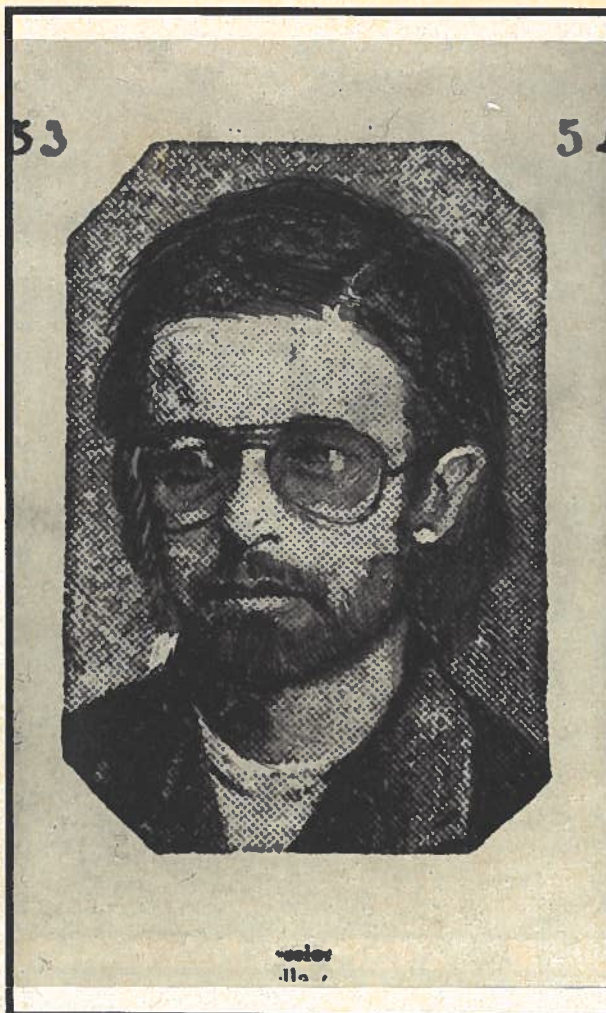
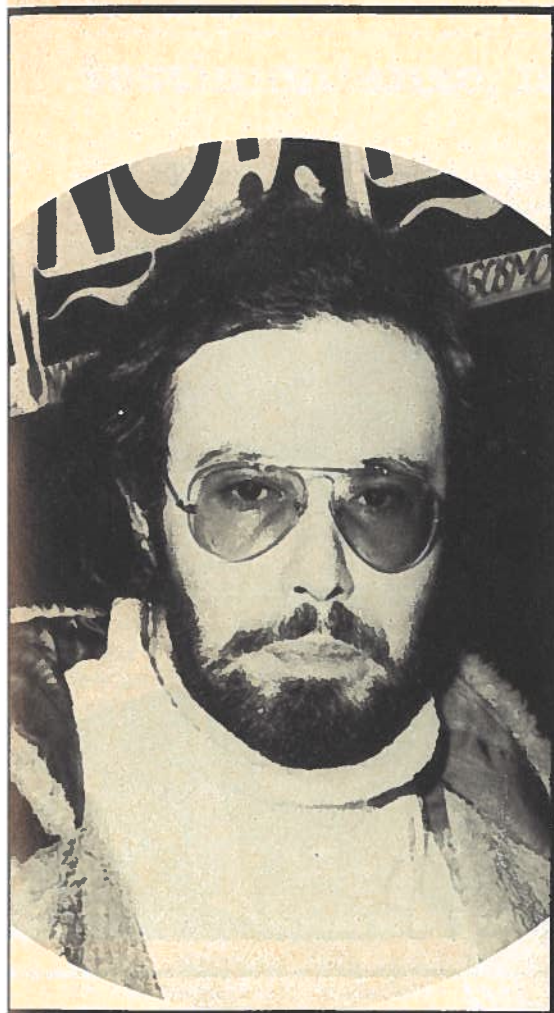


E' una giornata afosa di mezza estate. Il ciasmo insopportabile e l'afa stremante mi confondono le idee, mi appallottolano i pensieri come celluloido al fuoco. Mentre chiedo l'indirizzo dell'università di Torino il sudore mi irriga le gote dandomi un'espressione ancora più tragica di quella che già non dimostro. Finalmente, bagnato fradicio, riesco a fermare un carcollante landò: « All'università! ».

Il professore mi aspettava. Mi impressionano i suoi occhi acuti e indagatori ma più ancora la sua compunzione robottesca, la sua maestosa ieraticità e l'immensa indifferenza verso la calura torinese che mi inzuppa il jabot, che mi corre lungo la schiena infradiciandomi la camicia di giallo seta orientale. Mi guarda, mi soppesa con aristocratico cipiglio dall'alto della sua cattedra di psichiatria. Non ha mai perso le maniere del militare e subito mi ricordo che la sua carriera di medico è proprio cominciata col servire la patria. Mi presento con un inchino cerimonioso. Senza sorridere e accennando minimamente a dire qualcosa mi fa un gesto indicandomi una sedia davanti alla sua cattedra. Mi accomodo e adesso che tra me e l'illustrissimo uomo di scienze si sono rabberciate le distanze vado con la mano a rovistare nella borsa da cui pesco alcuni dagherrotipi che dispongo sul bruno legno davanti a lui.

« L'infermità di ogni delinquente sempre si associa all'atavismo, compiendo la fusione fra i due concetti del delinquente nato e del pazzo morale, avverandosi così, pel problema della pazzia morale in rapporto al reo — nato, come per quelli dell'anima e della vita ». Scorre i miei dagherrotipi con occhio frenetico e finalmente il suo viso austero pare illuminarsi. I soggetti, che ho sottoposti con somma soggezione, paiono attrarre irresistibilmente il suo interesse. Paiono risvegliarlo da quell'austero dormiveglia





in cui tutti i grandi uomini cadono allorché le incombenze non coincidono con i propri interessi.

— Vorrebbe semplificare ulteriormente il contenuto di quanto ha poc'anzi detto? — gli domando sommessamente guardando il parietale destro del teschio che arride appoggiato alla cattedra, alla sua destra — Se ho ben capito lei conferisce caratteri ereditari alla follia e, se per follia si intende pure devianza dai normali canoni della vita civile...

« L'origine per lo più congenita del reo — nato » sembra redarguirmi con l'indice teso e lo sguardo infuocato dopo avermi interrotto, « la sua robustezza maggiore, le passioni e gli istinti suoi che ricordano completamente come la fisionomia l'uomo selvaggio assai più che l'alienato... ».

— Ma professore! Non le sembra di fare affermazioni pericolose o, quantomeno avventate? A questa stregua tutti, anche lei, perdoni l'ardire, potremmo essere dei criminali, dei pazzi... ».

— Innanzi al ribrezzo involontario all'idea dei danni sociali di cui parevami sulle prime fautrice questa teoria, e alla tanto pericolosa compiacenza della propria creazione, mi avevano convinto che io avevo messo in luce assai più le differenze che non le analogie fra quelle sciagurate condizioni patologiche dell'umana psiche... ».

Un silenzio pesante è caduto tra me e il mio interlocutore. Sembra che non abbia la forza di aggiungere altro. La sua mano nodosa accarezza la calotta cranica di quello che doveva essere stato un pericoloso delinquente. Gli occhi fissi, spiritati sembrano riandare a orizzonti lontani, perduti: che sia completamente pazzo? Cerco di districare la matassa in cui entrambi ci siamo aggrovigliati. Prendo uno dei dagherrotipi tra le mani e glielo pongo in bella vista. E' il ritratto numero 53. Lo guarda, lo seziona visivamente e alla fine sorride soddisfatto: « Ladro monomane con caratteri esagerati dell'imbecille e, allo stesso tempo del criminale » sentenza rapito nell'estasi lombrosiana. « In costoro il tipo criminale e quello dell'imbecillità si confondono in modo

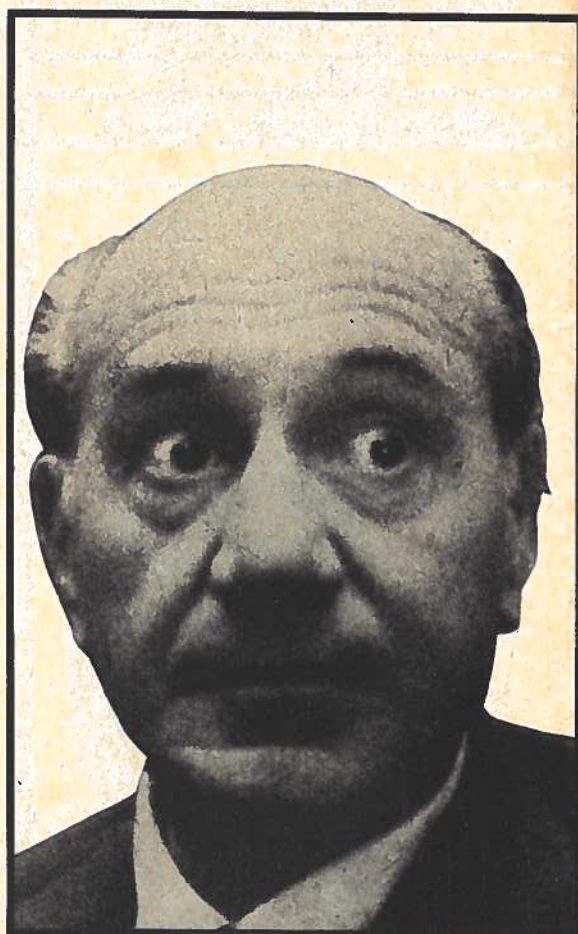
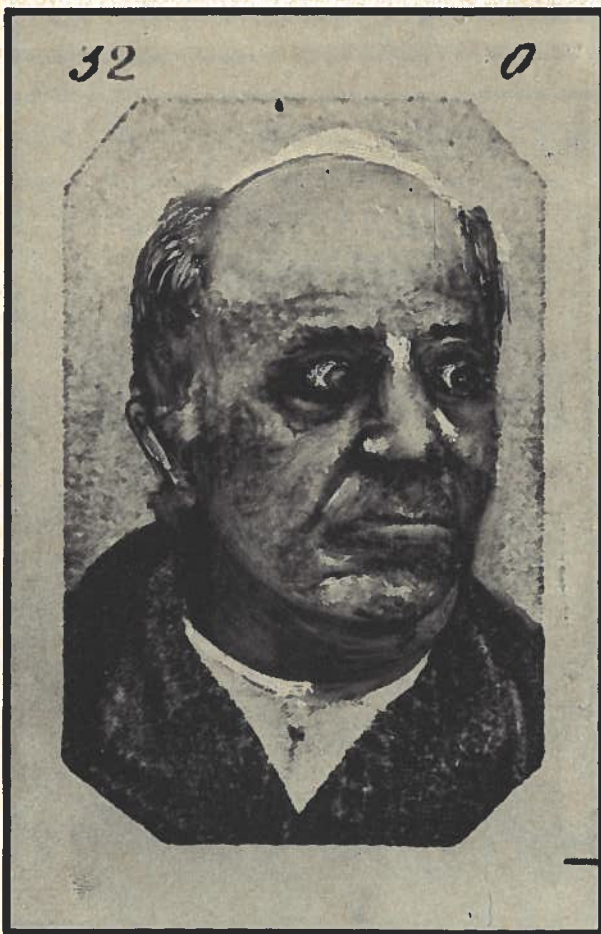
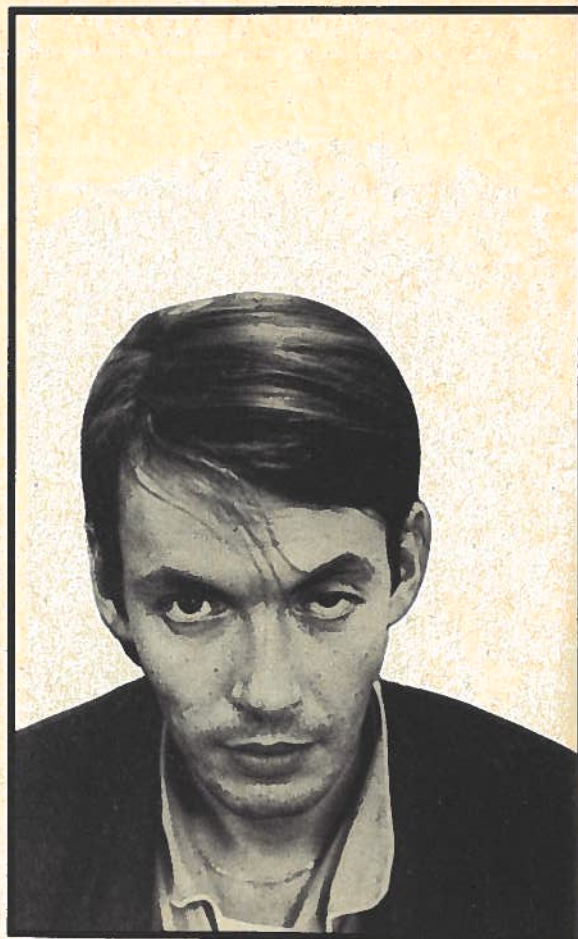
inestricabile, anzi si esagerano». La frenesia del professor Cesare aumenta. Dinnanzi al mio campionario cominciano a tremargli le mani. Afferro il ritratto numero 6. «Lo stesso vale per il n. 6, come lei ha molto opportunamente segnato sul ritratto, che è un demente epilettico. In questo caso l'imbecillità si aggiunge veramente alla pazzia morale la quale, come l'epilessia, tocca gli estremi della scala morale che va dal genio all'idiotismo». Gli pongo senza parole, allibito, la figura numero 32. «Più spiccate le caratteristiche di questo ritratto del mattoide Mangione feritore del conte Giusso, che ha completa fisionomia criminale.

«Diverso è invece l'aspetto di altri tipi di criminali che sotto tratti più nobili, rivelano comunque la loro vera natura: ad esempio il numero 53» continua d'un sol fiato visibilmente felice di potermi mettere a parte delle sue teorie «Ladro di bottega recidivo, tipo semita, ostenta una bella fisionomia mentre il numero 63 ostenta tutte le caratteristiche del delinquente d'impeto. Come quella dei capelli foltissimi, barba rada, che sono i caratteri morbosi che creano l'analogia fra i delinquenti di questo tipo abitanti nelle regioni più lontane. Succede qui, sebbene in scala minore, come nei cretini, in cui i caratteri di razza sono costituiti da quelli del morbo. Lo stesso vale per il numero 5, dichiarato ladro occasionale e per il numero 7 ladro con scasso, che entrambi presentano il tipo criminale, specialmente nell'occhio, nella mandibola e nell'orecchio ad ansa». Cerco di frenare la logorrea del professor Cesare con impazienti gesti delle mani: nulla da fare.

«...Del resto questo è facile spiegarsi se si pensa che infine i caratteri del delinquente nato provengono anch'essi, appunto, quasi tutti da degenerazione e dalla continua tensione dello spirito, e quindi anche dai muscoli facciali, e ad argomenti ed atti violenti e malvagi... Ma, ma, voi non mi ascoltate. Ehi, dove ve ne state andando con la mente nel mentre che vi parlo?». La sua voce si fa sempre più debole, la sua figura, davanti a me sfuma piano pia-



Fig. 6.



no fino a quando lì, sul tavolo, non resta che un vecchio libro gualcito: L'uomo delinquente è il titolo stampato con un antiquato, penoso Ludlow. Cesa-

re Lombroso è il nome che sta in calce alla copertina e mi accorgo di stringere tra le mani, al posto dei dagherrotipi disegnati, alcune fotografie. Avreb-

be sorriso l'ineffabile professore di queste audaci fantasie?



testimonianze, manuali, puzzles ed altro

L. Martinengo, *Gente strade scuole*, Emme ed., L. 2.300.

Luciano Martinengo, di ritorno dall'America del Nord, traccia in questo libro un ampio panorama delle free school autogestite dei quartieri neri di Harlem e delle scuole pubbliche di New York, prendendole come esempio di adattabilità alle richieste dell'ambiente. Precise le descrizioni dei programmi di studio e dei luoghi, interessantissima la raccolta di testimonianze. Il libro permette di conoscere le originali esperienze di alcune « scuole aperte » americane verificando contemporaneamente la possibilità di un rapporto positivo tra pratica scolastica e realtà socioeconomica.

G. Turrone, *Roger Corman*, La Nuova Italia, L. 1.400.

Un'ottima monografia su un regista emarginato dalla critica ma ampiamente conosciuto dal pubblico per le sue caratteristiche di « tecnico » dell'horror film. Il libro affronta in maniera precisa e puntuale la problematica del « genere » toccando però anche quegli aspetti dell'autore che non sono in alcun modo legati alla sua pratica di regista orrifico. Di rilievo la chiarezza con la quale si descrivono alcune sequenze ed i meccanismi legati all'individualità del regista. Turrone, lucido conoscitore di Corman, permette dunque di aprire una porta su un settore del cinema considerato in Italia campo di esperienze marginali e poco dignitose.

Gramsci e il suo tempo, a cura di Cesare Colombo, Longanesi, L. 3.500.

Tentativo della Longanesi di aprire una collana di « album » monografici, di libri-puzzle che accumulino testi e fotografie con lo scopo di ricostruire l'identikit storico-politico di un determinato personaggio. La collana, che vorrebbe distinguersi oltre che per una certa originalità ideativa, anche per la « popolarità » dei prezzi, affida il suo esordio ad un ritrat-

to di A. Gramsci costruito con dovizia di informazioni e di fotografie da Cesare Colombo.

Un responsabile della casa editrice ci ha detto che questo libro ha fatto venire la puzza al naso a certi intellettuali, rispondiamo che questo è tutt'altro che un limite o un difetto, visto il libro e visti i tempi che corrono.

rienze, materiale che espone nelle pagine sempre ricche e informate del volume pubblicato dal Formichiere. L'invito insomma è quello a prendere un pennello in mano ed andare in giro a vivificare le pareti oppressive di una città a misura di suicidio.

F. Melorio, *Perché ci droghia-*



Gruppo Arca, *Abbasso il grigio - Comunicazione e linguaggio di base a Milano nella pittura murale*, Il Formichiere, L. 4.000.

Riflessioni, testimonianze, interventi critici sulla pratica ormai usuale di dipingere i muri grigi delle città. Il gruppo Arca, curatore del libro, ha raccolto un amplissimo materiale riguardo a questo tipo di espe-

mo, Elle Emme ed., L. 2.200. Enzo D'Arcangelo, *La droga nella scuola*, Einaudi, L. 3.500.

Ancora sulla droga. Il libro di Melorio si propone come testo di propaganda antidroga utilizzando l'usatissima tecnica del collage di testimonianze; l'autore infatti, che si astiene dall'intervenire (almeno platealmente), accumula una do-

po l'altra le confessioni di ragazzi che hanno vissuto in prima persona il trip dei « viaggi ». Questa carrellata di « tristezze » dovrebbe essere sufficiente, secondo Melorio, ad allontanare molti giovani dalla pratica del « buco ».

Allo stesso modo il secondo volume, quello di D'Arcangelo, privilegia la voce di alcuni studenti romani interpellati attraverso un questionario sulle motivazioni che porterebbero all'uso della droga. In questo secondo caso dobbiamo riconoscere all'autore ed all'équipe che ha lavorato con lui una maggior serietà scientifica nel lavoro, « serietà » per certi versi inquinata di moralismo « inconscio » nel volume del Melorio.

F. Dostoevskij, *Povera gente*, Bompiani, L. 1.400.

Per chi ama Dostoevskij, ma soprattutto per chi non lo ama e deve imparare a farlo dimenticando le obbrobriose riduzioni televisive, l'editore Bompiani ripubblica le opere complete iniziando da questo romanzo del 1846, romanzo non famosissimo e non dei più affascinanti, ma sicuramente importante per chiunque voglia misurarsi con le parole di questo terribilissimo figlio dello Scorpione.

AAVV., *Vivere con poco*, Arcana ed., L. 3.500.

Libro strano questo, a metà tra il manuale per la sopravvivenza e il pamphlet anti-istituzionale. Diciamo che ci piace e ci interessa di più dove scende in dettaglio e affronta alcuni problemi con la concretezza di quanti sono costretti a viverli quotidianamente. Per il resto, troppo spesso ci si ferma alla cronaca delle pratiche anarcoidi degli autoriduttori o degli « indiani », senza peraltro voler scendere nella specificità dei problemi. Oppure perdendovisi eccessivamente, tanto da sfuggire al ruolo « pratico » che il libro stesso proclama come proprio.

GUTENBERG



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 cuocerli 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 stufo 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 consorte, 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





Colosseum a Milano

Scelte di pura gastronomia musicale quelle effettuate dalla FGCI milanese in occasione della *Festa della Gioventù*, celebrata al Parco Ravizza dal 17 al 26 giugno. La musica creativa, che lo scorso anno aveva fatto una fugace quanto speranzosa apparizione, in questa edizione si è vista negare qualsiasi diritto di cittadinanza, non si sa bene sulla base di quali misteriose elucubrazioni. Si sono visti invece parecchi gruppi « di cassetta » (Banco del Mutuo Soccorso, Napoli Centrale, etc.), veicolati nell'afa milanese con la riposta certezza che bastasse la loro presenza ad incrementare, al contempo, la vendita di salsicce e panzerotti e la gioia di vivere. E si sono viste soprattutto — e la loro presenza è risultata particolarmente indigesta — le facce arcigne di alcuni impresari privati, tutti tesi a fornire un'interpretazione tanto originale quanto interessata del rinnovamento dello spettacolo musicale. Grave paradosso, questo, se si pensa che un dibattito allestito nel corso della manifestazione parlava giustamente in nome di una diversa organizzazione dei concerti, e della « cosa musicale » in genere. E pesante attentato alla qualità dell'espressione musicale se si tien conto che, per parecchi gruppi giunti sulla ribalta della Festa, non si avvertiva proprio la necessità di una riproposizione. Lontani sono i tempi in cui la FGCI si affidava al « melodico-moderno » per « soddisfare » i desideri delle masse, ma troppo vicini — ahimè! — paiono quelli dei *Colosseum II* di Jon Hiseman.

Sono costoro ormai un perfido gruppo che si muove all'insegna del rockaccio più deteriore, e che lo ammansisce all'interno di un apparato scenico dove il kitsch più smodato e pacchiano elegantemente si accompagna con un uso della corporeità e della gestualità tanto macabro e cadaverico da suscitare l'invidia dello stesso conte Dracula, il signore delle tenebre.

La loro indecorosa esibizione ha fornito una illuminante chiave di volta su come sia ormai necessaria — dopo aver così a lungo dibattuto sul rapporto fra musica e vita — indirizzare un'attenzione non marginale al binomio *musica e morte*, anche se, in questo caso, sarebbe più opportuno parlare di morte e basta, se per musica si intende

qualcosa di sostanzialmente diverso da un'accozzaglia di rumori tirati al limite del wattaggio disponibile, o da una pura esibizione di tecnica fine a se stessa, quale farebbe qualsiasi discreto strumentista durante gli esercizi di riscaldamento. Da questo punto di vista, infatti, Jon Hiseman è sicuramente un « buon » batterista, che usa il suo enorme apparato di tamburi, piatti e gong come un gigantesco metronomo dell'era post-industriale, incapace com'è di sviluppare qualsiasi idea od intuizione che vada un passo più in là del macchinismo più becero e risaputo. Dal medesimo punto di vista, invece, i suoi tre degni compagni non sono neppure in grado di fare altrettanto, limitandosi a correre forsennatamente da un capo all'altro del palco al fine di vomitare sul pubblico tonnellate di droghe pesanti e di sonorità narcolettiche, come alla ricerca di un orgasmo impotente che tarda drammaticamente a venire. Per il resto si è visto di tutto, dai fari multicolori alle variegiate bombe fumogene della più pura e depravata tradizione kitsch (ridateci le Orme!!),

da un flamenco snaturato agli incitamenti al pubblico perché abbandonasse ogni ritegno e partecipasse al gran sabbia della regressione allo stadio animale, come se potesse far piacere ad alcuno, a parte i *Colosseum II*, il trasformarsi ipso facto in « homo sapiens ». Fortuna vuole che fosse ancora impressa nella mente e nelle orecchie la fresca esibizione che, la sera precedente, aveva fornito la *Treves Blues Band* in compagnia di Cooper Terry, altrimenti ci sarebbe stato ben poco di che rallegrarsi. Non che sia un complesso tra-

scendentale, quello di Fabio Treves, però è sicuramente gradevole, divertente, genuinamente inserito nel mondo dei bisogni delle masse giovanili e, oltretutto, ancora in grado di migliorare notevolmente l'impatto delle sue proposte musicali. E Cooper Terry gli ha fornito quel *quid* di negritudine di cui non è possibile fare a meno, aggregando con la voce, con l'armonica e con la chitarra una cascata di « blue notes » immaginifiche, sensuali e misteriosamente incerte.

Roberto Gatti

Esorcismi ad Arcore

Quel che non ha neppure tentato di fare la FGCI a Milano, è invece riuscito, sia pur in modo non del tutto cristallino, al Collettivo DP di Arcore. Qui, dall'8 al 10 luglio, in uno stupendo bosco attorniato da fameliche ville della borghesia compradora dell'hinterland milanese, una festa popolare dagli intendimenti tutt'altro che convenzionali ha ammannito alle masse non solo squisiti cibi organici ed erboristeria della miglior tradizione contadina, ma anche musica di sapore non sospetto.

Radu Malfatti



Tutto sembrava procedere per il meglio... quando ci ha messo lo zampino un tempo infame, certo in grado di alleviare il peso della calura dei giorni precedenti, ma indigesto per musicisti e pubblico. Fatto sta che, la prima sera, il duo Mazzon-Malfatti, si è dovuto esibire, davanti a pochi gaudenti, sotto le lamiere stese a protezione delle cucine, dopo che i tecnici avevano provveduto a smontare con fretta forsennata l'impianto di amplificazione. Ed anche il giorno successivo, probabilmente, il destino non avrebbe riservato sorte migliore agli oltre mille presenti se, memori di lontani rituali africani, non avessero intercesso presso il dio della pioggia quei due magnifici « stregoni » che rispondono ai nomi di Rafael Garrett e Zusaan Fasteau. E' stato questo, probabilmente, il momento migliore dell'intera festa, per la profonda carica evocativa che emanava, e che riusciva a coinvolgere fin alle viscere anche l'ultimo dei presenti. Ridotto il palco a puro feticcio abbandonato a se stesso, aizzato in un fantastico sabbia di percussioni perfino il loro cane turco ad ululare la giusta collera nei confronti degli dei, i nostri sono in breve riusciti ad avere la meglio nei confronti di un cielo plumbeo e minaccioso, permettendo alla musica di sgorgare liberamente. Si è così potuto esibire il *Muzic Circo* (Bellatalla, Monico, Cavallanti), in formazione aperta, con Radu Malfatti al trombone e Tristan Honsinger al violoncello, che ha animato un set vibrante pur se non del tutto convincente, anche per la scadente qualità dell'amplificazione predisposta. Soprattutto si è notato che, nei momenti di silenzio di Malfatti, ciò che ancora manca a questo grup-



po è un punto di riferimento preciso e sicuro, in grado di trainare la rilucente ma ancor esile scialuppa verso i porti delle forme e delle sonorità creativamente prefissate. Dopo di loro il *Sea Ensemble*, di Garret e della Fasteau, ancora ebbro di segni e significati propiziatori, ha intessuto dinamici equilibri fra yin e yang con le voci flebili ed aeree di dozzine di flauti, gettando alle ortiche le tentazioni di ricorrere agli strumenti « colti », al fine di instaurare un rapporto attivo col pubblico presente.

Ed infine, domenica sera, ap-

puntamento con Claudio Lolli: un po' tedioso ma ricercato, introverso eppur capace — di quando in quando — di sciornare la vena di una poetica sottile, il nostro uomo ha dimostrato di saper tenere le distanze dal qualunquismo imperante e di possedere frecce non ancor del tutto spuntate al proprio arco. Sarà una certa retorica sul passato, sarà una graziosa semplicità, sarà il fascino discreto del cantautore... fatto sta che il successo è giunto, poderoso ed immanicabile.

Trogodytes Niger

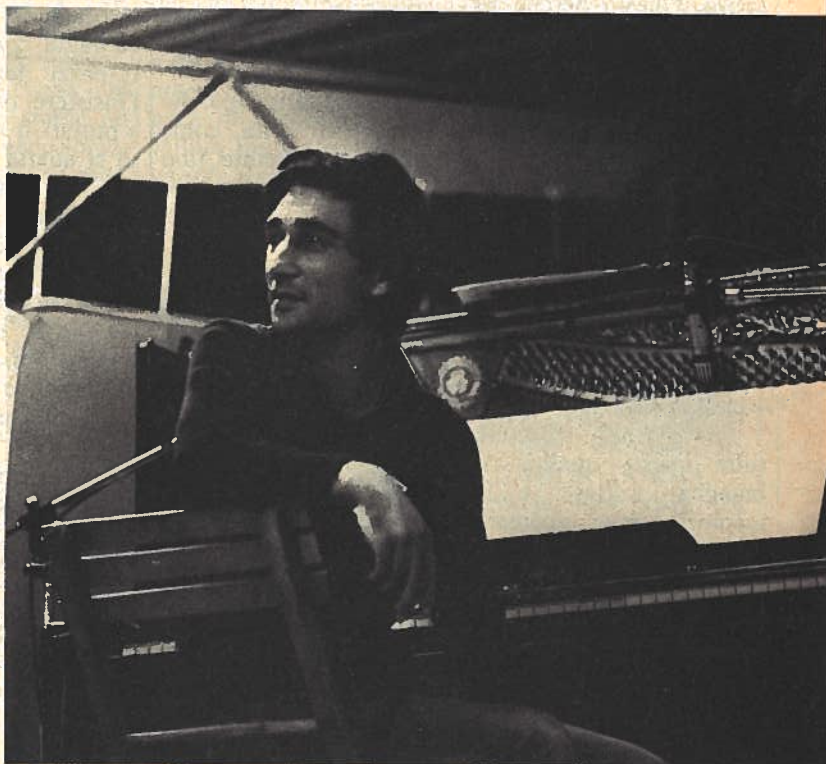
Guy dove il free jazz si sposa alle più spericolate sperimentazioni dell'avanguardia (musicale e non): con riferimento d'obbligo agli artisti del gruppo Fluxus ma con un personalissimo apporto di tecnica e di comunicativa.

Ad aprire la serata finale è stato un altro set d'eccezione condotto da Bailey in duo con un altro giovane percussionista, Terry Day. Fra i due si instaura subito una sorta di dialogo fe-

condissimo, che a tratti diventava umoristica competizione. Suoni vaganti e risonanze misteriose sospendevano l'attenzione del pubblico per poi precipitarla nell'humour improvviso, nell'uso incredibilmente sonoro di giocattoli e palloncini. In un clima di estrema libertà espressiva, lo spirito di questa esibizione di Bailey (all'altezza delle sue migliori possibilità) era degno di sintetizzare l'intera rassegna.

Enzo Bargiacchi

Martin Joseph all'Arsenale



Martin Joseph

Improvisation at Soho Poly

Nella Londra sonnolenta di mezzo luglio, lasciandosi guidare dalle preziose indicazioni di *Time Out*, si può ancora trovare occasioni musicali di tutto rispetto ed imbattersi in giovani destinati forse a diventare gli alfieri di nuovi modelli di creatività.

Così è stato per la serie di serate accomunate sotto il titolo « Improvisation » nella cantina di Soho Poly (16 Riding House Street, W 1): un ciclo di performances stimolanti e coraggiose (poche le presenze di solida fama: Derek Bailey, Evan Parker, Barry Guy, e molti gli sconosciuti). Impossibile qui elencarle tutte: limitiamoci a segnalare alcune delle più sorprendenti.

John Russel (chitarra) e Roger Turner (percussioni) hanno offerto una prestazione di altissimo livello tecnico e creativo: i suoni di Turner, tutt'altro che ingombranti, anzi delicati e talvolta appena accennati, sposavano magistralmente quelli provenienti dalle corde sfregate e strappate della chitarra di Russel. Nella stessa serata i due si sono ancora esibiti, prima in trio con Nigel Coombes (violino), poi in quartetto con Coombes e Colin Wood (violoncello).

In un'altra serata lo stesso Russel ha costituito un duo chitarristico con Roger Smith: i due (che testimoniano con molte altre promesse inglesi dello strumento quanto Bailey abbia fatto scuola) hanno saputo offrire momenti carichi di suggestione ed energia, anche se nella fase conclusiva si verificava qualche *overdose* di umorismo dissacratorio, specie da parte di Smith la cui chitarra ha concluso con metà delle corde rotte.

Tra le formazioni più numerose ha destato molta curiosità la Evan's All Weather Orchestra che comprende nomi come Mel

Davis (batteria), Paul Jolly (sax e clarino), Tim Powell (basso e tromba) — tutta gente che vanta esperienze precedenti in quotati gruppi delle aree sotterranee inglesi, come People Band, Big Chico the David, Third Ear Band — ma nel complesso i risultati sonori non sono apparsi eccezionali.

Ben più convincente è apparsa la prestazione di un altro nuovissimo gruppo, Chamberpot, dove un grosso ma ancora misconosciuto talento come il clarinetista basso Simon Mayo ha trovato un'intesa pressoché perfetta con altri ottimi musicisti: Richard Beswick (oboe e chitarra), Tony Wren (basso) e Philip Wachsmann (violino), quest'ultimo già apprezzato e sensibile partner di Tony Oxley.

Un'altra piacevole sorpresa l'ha offerta tale Dave Panton, un bizzarro e superchiamato giovanotto di Birmingham, che, usando (sia separatamente che contemporaneamente) un vecchio piano verticale, un sax e una piccola batteria, ha proposto una performance dove poesia e ironia si univano spesso con intuito magistrale. Parodie di motivi classici, jazz e pop si alternavano a scatenate « azioni » con effetti casuali al piano preparato; né miglior sorte è toccata alla minibatteria, alla fine presa a calci e semidistrutta.

Altra esibizione di rilievo quella di Roy Ashbury, giovane percussionista di grandi possibilità, che si è mosso con grande naturalezza, accovacciato tra i suoi numerosissimi strumenti, dando un saggio di freschezza inventiva sia nelle parti in « solo » che in quelle a sostegno del suo degno compagno, il sassofonista Larry Stabbins.

Storia a sè ha fatto la fantastica esibizione solistica di Barry

Nel rovello della sperimentazione musicale di questi giorni c'è chi invece di cercare, trova.

L'improvvisatore di oggi ha alle spalle fatiche decennali, spese alla ricerca di linguaggi « artificiali » o nella negazione di quelli « naturali ». Il jazz, per esempio. E chi ha più, seriamente, il diritto di « innovarlo »? I diretti continuatori di questa musica storica se ne servono a brani, da inserire in impianti che la « tradizione » possono, al più, « comprendere ».

Tra chi invece se ne è servito per crescere e non se ne è più distaccato, c'è chi ne ha accettato i parametri linguistici e magari ha rinunciato al codismo dei coinvolgimenti « esistenziali »: curiosamente, qualcosa di buono ne è sortito. Il bel concerto, unico (e forse rimarrà tale) per il Nord, dato il 2 luglio 77 da Martin Joseph, pianista, al solito Arsenale sembrava appunto sugge-

rare, che il piano jazz è un genere che, appunto, lungi dal voler essere « innovato » o imbellettato che dir si voglia, può essere intelligentemente sfruttato per innestarvi piante non usuali, di cui è interessante seguire la crescita. Accanto a miniature di pregevole fattura (come *Lorraine* di O. Coleman), si avvicinavano, con controllato eclettismo, sequenze improvvisative aperte anche nel senso di « difficili a chiudersi », svolgentisi per aggregazioni successive e rapidi accantonamenti di tutto quanto accumulato fin lì; tutto questo fino alla furiosa sezione finale.

Giusto, si parlava di piano jazz... L'Arsenale abbisognerebbe di un pianoforte nuovo. Il vecchio Pleyel non solo è un po' stonato, ma ha una sonorità spenta, da strumento decrepito. L'artigianato ha bisogno di oggetti di buona e antica fattura. ma vivaci...

Noè D. Vancini

burattino senza fili



EDOARDO BENNATO

EDOARDO BENNATO Burattino senza fili (Ricordi)

Togliere la ribalta ad Edoardo Bennato è come portargli via un buon 50% di carica interpretativa. Questo perché, al di là di tutte le giaculatorie sul ruolo del cantautore nella società contemporanea (sic!), Edoardo rimane uno splendido esempio di « animale da palcoscenico », che sa usare la sua napoletanità in senso grottescamente macchietistico, con tonalità da pazzariello capace di interpretare il suo mondo con intendimenti « quasi-radicali ».

Ovvio che, in disco, tutte queste qualità rimangono sottese, e la memoria deve ricercare fra i suoi anfratti elementi di richiamo a visioni sceniche. Ciononostante, questo *Burattino senza fili* si presenta come opera in sé abbastanza compiuta, vuoi per il tentativo di interpretare in chiave « globale » — ed anche in questo caso con spirito « quasi-radicale » — il mondo di Pinocchio di Collodi, rivisto e rivisitato alla luce di una consapevolezza figlia degli anni '70; vuoi per la trama che permea di sé tutte e otto le canzoni dell'album, poste in una sequenza logica che ne rivendica il carattere unitario ed inscindibile. Pare che Bennato sia rimasto totalmente affascinato dalle possibilità (spettacolari? concertistiche? di approccio più diretto ed uniforme col pubblico?) in grado di scaturire da una costruzione di questo tipo, e su di essa lavora con esiti tutto sommato soddisfacenti. La musica è quella che



A cura di:

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

è, rigorosamente in linea con quella dei precedenti lavori del cantautore napoletano, ma da essa, ovviamente, non ci si potevano aspettare eccessivi voli pindarici, perché la chiave di volta, come è già stato ripetuto fino alla nausea, risiede altrove.

(r. g.)



LARRY MARTIN
Early dawn flyers
and electric kids
(Isadora)

Che il punk sia cosa da vedere prima che da ascoltare è ormai noto. Ma Larry Martin non si limita ad appiccicare qualche « kill father, fuck mother » sull'intenzionale apatia strumentale del nuovo rock. Il gioco delle parole e del loro significato è troppo facile strumento per comunicare nuova perversione lasciando stare la musica com'è (o com'era). Se gli artifici dei classici Ramones escogitano nel ripetitivo drive senza variazioni la compenetrazione evidente tra sfottente noncuranza musicale ed abbondanti rimasticature vocali *déjà vu*, Larry Martin adopera i consueti artigli musicali della variazione e della differenziazione.

I ritmi cambiano senza rinunciare all'essenziale cinismo strumentale tipico del punk; la voce canta come una voce; i pezzi lenti rompono l'insistere dei tempi duri « buttati lì »; l'andamento si adatta ai testi stringati ed ermetici, e non sono questi ultimi a sovrapporsi con indifferenza sul rustico plafond. Larry Martin graffia con le parole ed anche un po' con la musica perdendo qualche colpo punk e guadagnando qualche punto rock. Qualche trovata elettronica e sardonica mostra sapori dei primissimi Roxy Music, ma con più lingua fuori dalla bocca ed alito più pesante. La musica di Larry Martin è figlia di Lou Reed e Chuck Berry; David Bowie, al contrario dell'ultimo Iggy Pop, non c'entra molto, fortunatamente. Le consuete arrabbature della emarginazione urbana fanno urlare le corde vocali del ben dotato Martin; il « fare » è poco retorico, sbrigativo ma gioca compiaciuto con la sua innegabile arguzia. Piuttosto bene le tastiere di Michee Carras (pronunciare alla francese, prego: la fabbrica di Larry Martin ha sede legale in Francia nonostante che parli inglese), soprattutto in qualche strida dissonante sul pianino acustico. Zox (basso), Paul Pecheneart (chitarra) e Yves Teslar (batteria) non sono dei maestri, ma tengono duro.

(c. m. c.)



DEREK BAILEY /
ANDREA CENTAZZO
Drops
(Ictus)

Drops è un invito disinvolto al gioco dei suoni in libertà. Qualcuno lo chiama free e strilla al bluff: ce ne dispiace per lui, che non vuol capire che qui della libertà non c'è più l'astratta affermazione del diritto ma piuttosto la pratica matura. L'apparente casualità è in realtà apertura mentale; l'improvvisazione non è caos ma filosofia; i gesti sono disponibili e mai gratuiti, perché sempre attraversati dalla vena di profonde strutture interiori. Proprio per questo *Drops* è un gioco e una verità: perché nasce dall'acquisizione di una espressività che non si esaurisce in formula, ma prosegue ben oltre il disco, potrebbe non smettere mai. Per cui che Bailey che pure qui non è *at his best* estragga suoni dalla chitarra o faccia altro di « non musicale », il metodo, le problematiche, i modi di vita, sono gli stessi e la continuità fra musica ed esistenza è assoluta. E' in questo senso pregnante che gli steccati fra nero e bianco, fra « jazz » e « non jazz », sono astrazione

cervellotica. Anche se, in tutta sincerità, mi sembra che nessun altro europeo viva tanto profondamente quanto Bailey questa naturalezza. *Drops*, dunque, è molto bello perché può rappresentare per molti l'apprendistato di un modo diverso di concepire la musica. E per Centazzo stesso mi sembra significare una svolta succosa: perché il frenetico percussionista trova quella rilassatezza che può esser solo di chi attinge a una consapevolezza interiore. E la sua ricerca sonora se ne giova indossando egregiamente abiti più ariosi. Giusta gratificazione per chi ha rischiato (e rimesso) di suo, autogestendo disco e tournée con il magnifico chitarrista matto.

(f. b.)



JIMI HENDRIX
Voodoo Chile
(Phonogram Special)

Grandi misteri dell'Industria. Perché intitolare *Voodoo Chile* quel che è in pratica una riedizione economica del fondamentale *The Jimi Hendrix Experience*? Forse che *Foxy Lady* o *Fire* non erano capaci di « tirare » con pari potenza? Comunque stiano le cose alla Phonogram è piaciuto di intitolare *Voodoo Chile* questo disco economico aggiungendo in inizio di solchi la versione *live* del famoso pezzo d'ancestrali richiami. L'album si scosta dal sessantasettesco capolavoro per alcune opinabili cancellature e per un paio di non disprezzabili ma inutili aggiunte. Al posto della stupenda *Can you see me* compare la banale *Little Miss strange* di Noel Redding;

manca *Red House*; mentre in apertura di seconda facciata c'è l'aggiunta di *Cross town traffic* della quale non si sentiva affatto la mancanza. Poco male, la sostanza rimane: nove pezzi su undici sono garanzia di qualità.

Dieci anni esatti e i brividi lungo la schiena sono gli stessi. Ma non è solo il classico volume quasi organistico della distorsione fenderiana di Hendrix a far lavorare i centri nervosi cerebrospinali: qualche ingenuo sostenitore di Ginger Baker e Jon Hiseman dovrebbe andarsi a riascoltare con disponibile attenzione quel diciannovenne batterista di nome Mitch Mitchell, completo padrone di tutte le regole del gioco, fossero le sacrosante dodici battute blues di *Red House*, il finto-banale schematico *pari di I don't live today*, il preciso drive di *Foxy Lady o Manic depression* etc.). Un approssimativo stampaggio sacrifica proprio Mitch Mitchell rispetto all'edizione originale, ma per la più bella favola del rock anni sessanta e per il miglior gruppo di Jimi Hendrix non è ancora il tempo delle commemorazioni che competono ai veri morti.

(c. m. c.)



TENNESSEE BLUES
Volume 1
(Albatros)
BLUES OGGI
(Dischi del Sole)

« Guardate laggiù, nel cimitero / Sono in piedi in diecimila a vedermi calare giù » (*Fixing to Die Blues*). Forse non saranno stati proprio in diecimila, laggiù nel Missis-

sippi, ma certo che, da noi, nessuno o quasi si è accorto della morte di *Bukkuha White*, l'ultimo dei grandi sopravvissuti del blues.

Nato nel 1909 nella comunità nera di Houston, dato per morto già una volta nel 1971, ora Bukkuha se n'è andato davvero, lasciando dietro di sé un vuoto che sarà quanto mai difficile colmare. Parlare di lui è un po' come parlare dei diseredati del ghetto, scrutare la sua vita è come districarsi fra i fumi onirici del « sogno americano », riavvicinarsi alle tematiche sociali ed esistenziali tracciate da « *Soul on Ice* », « *Solead Brothers* » o « *Seize the Time* »: la povertà strutturata nelle condizioni stesse di esistenza, i lavori più umili e massacranti, la prigione come meta ineluttabile, l'emarginazione imposta dalla società bianca. Questo il destino comune alla maggioranza delle popolazioni di colore degli Stati Uniti, questo l'universo che dà vita e vigore ai blues di Bukkuha White.

Il pubblico gentile e beneducato, disposto ad andare in visibilo per i « bianchi candeggi » sponsorizzati da John Mayall, non sa certo che farsene di bardi come lui. I suoi suoni urlano la violenza lancinante della vita quotidiana del « nigger », la sua voce reca le stimate delle bettole e dei bordelli a basso prezzo, è intrisa di whiskey e di sigarette di infima qualità... Eppure questa voce, così estranea ai canoni di bellezza elegantemente impostici dall'estetica della vecchia Europa, è capace di raggiungere una pienezza ed una possanza inimmaginabili, si impenna, gorgoglia, tocca i vertici più inverosimili della rudezza e dell'amarezza rabbiosa, prima di schiudersi a soluzioni melodiche stupefacenti, che parlano in nome di una tenerezza e di una gioia di vivere anco-

ra tutte da conquistare. I suoi versi cantano la morte e la vita, parlano di angosce lancinanti, di dolore e di gioia con il crudo linguaggio di una quotidianità sempre simile a se stessa: « Quando un uomo ha l'animo tormentato, vuole sempre dormire / Lo sa che se riesce a dormire sempre, l'angoscia non gli tormenterà l'animo » (*Sleepy Man Blues*).

Strana recensione, questa, che privilegia in modo così tendenzioso la figura di Bukkuha White rispetto a quelle di altri « blues singers » che pur compaiono nelle raccolte di cui si accenna nel titolo. E tanto simile ad un sofferto necrologio, piuttosto che ad una piattata successione di dati e di informazioni di carattere musicale. Ma, a pochi mesi di distanza dalla « seconda morte » di questo grande sopravvissuto, mi pareva giusto rendergli in qualche modo omaggio, se non altro citando un paio di LP facilmente reperibili in Italia, che lo vedono indiscusso mattatore, e che lo immortalano al fianco di Sleepy John Estes, Piano Red e Little Laura Dukes, ultimi autentici interpreti di un'epoca ormai leggendaria.

(r. g.)



CHARLIE PARKER
The Verve Years
(1950-51)
(Verve 2 LP)

Non sparate sulla storia. Ogni buon manuale di consultazione jazz può fornire chiarissime indicazioni sul terreno specifico dell'esplorazione sonora di Charlie Parker. Leggiamo: egli fu il primo grande genio dell'improvvisazione afroameri-

cana dopo Armstrong, completo padrone della *elaborazione tematica*.

Dunque la straordinaria inventiva musicale gli consentiva di allontanarsi più liberamente di chiunque altro da un microcosmo melodico e armonico.

Come a dire che « l'altosaxofonista nero, genio dell'improvvisazione bop, prematuramente scomparso nel 1955 per abuso di alcool e di stupefacenti » (notare il linguaggio « Panoramico », pieno di dati, encomiabilmente al servizio del lettore (e poi: non erano le pop-stars a morire d'overdose?) fu maestro di deduzione capace di trasformare una cellula musicale dall'universale (tema) al particolare (sviluppo improvvisativo) meglio di chiunque altro. Il « più grande solista da Louis Armstrong in poi » è un personaggio altamente raccomandabile storicamente; eppure di una buona metà della storia contenuta in questo album doppio, chiunque, ed a maggior ragione il jazzfan, può fare a meno. Otto brani (*Dancing in the dark, Laura, Easy to love, They can't take away from me, I'll remember april* etc.) più altri cinque pezzi ritraggono Parker nel classico ma consueto ruolo del solista virtuoso con sottofondo di archi, vale a dire una forma musicale premonitrice ed assai vicina all'easy listening di quel tempo. Era troppo anche per Parker. Non si venga a dire che anche qui è veramente leggibile la sua peculiare genialità. Nell'altra metà dell'album Parker è fortunatamente in buona compagnia (Coleman Hawkins, Hank Jones, Ray Brown, Bud- dy Rich nell'ottobre '50; Walter Bishop, Teddy Kotick, Roy Haynes, Jose Manguel Louis Miranda nel marzo '51; Red Rodney, John Lewis, Ray Brown, Kenny Clarke nell'agosto '51; Miles Davis, Teddy Kotick, Wal-

ter Bishop. Max Roach nel gennaio '51). Inutile negarlo: anche Charlie Parker non riesce ad essere pienamente se stesso come « primo fiato » d'un'orchestra anziché in un *combo* (oppure vogliamo mitizzare fino in fondo, in nome della Storia, la quale aborrisce per sua natura i miti in quanto tali?). In compenso un paio di cuts con Miles Davis ce lo rendono nella vera veste migliore.

Dunque come diceva il compagno Cernisevsky: *Che Fare?* Acquistare l'album doppio e sbarazzarsi del primo disco? Giudicate voi, il mio compito è finito.

(c. m. c.)



CHICK COREA
Live in New York '74
(Oxford)

Con inconsapevole astuzia, questo disco rivela il segreto, sul quale troppi si sono arrovelati invano, per affiancare « jazz » e rock senza determinare fatali crisi di rigetto. Niente innesti, dunque, niente fusioni, ma una spartizione egualitaria degli spazi: su una riva Corea nuota a fondo nelle acque limpide della creatività, con il corpo incantevole del Circle di Braxton, Holland e Altschul; sull'altra costruisce castelli sbilenchi con la sabbia inquinata del Return to Forever di Joe Farrell, Stanley Clarke e Airtio Moreira. In mezzo, naturalmente, scorre il fiume del tempo: il luogo e la data di nascita del titolo (New York '74) sono chiaramente artefatte, dal momento che Circle batte il proprio cuore agli inizi del '71, mentre quello (artificiale) del Return to Forever arrancherà almeno un anno dopo.

Considerazioni critiche non ne aggiungerei altre (anche se su Circle bisognerà rimettere gli occhi più a fondo), tanto chiara mi sembra la disparità fra un'espressione naturale e originale e un'accozzaglia di luoghi comuni. Piuttosto noterei che i due brani (*Nefertiti* e *La Fiesta*) sono ampiamente conosciuti, ma queste loro versioni inedite. Che l'incisione è scadente, ma il prezzo contenuto. E che la curiosità per questa doppia anima schizofrenica garantisce al disco un elevato potenziale di vendita.

Non è un male, in quanto il parossistico assolo di Braxton in *Nefertiti* può spiegare a molti il senso bello di un modo d'essere creativo.

(f. b.)



CLAUDIO LOLLI
Disoccupate le strade dai sogni
(Ultima Spiaggia)

Non m'intendo di cantautori, non scambio Rimmel per due Radici né partecipo delle beghe nostrane per il trionfo di questo o quell'artista; l'unica volta che ci ho messo il becco, oltretutto, n'è capitata una polpetta avvelenata che ha dato gioia grande ai miei denigratori. Vorrei comunque spendere, da perfetto inclita, un paio di parole a proposito di questo *Disoccupate le Strade dai sogni*, di Claudio Lolli, personaggio che, in base ai dati che possiedo, figura in un ipotetico Soviet Supremo dei cantautori italiani, in compagnia di «statisti» dal pelo lungo quali il Guccini e il De Gregori.

Dunque, ho trovato il disco divertente e ricco

di stimoli, un buon articolo sulle cose che ci circondano, di cui posso anche non condividere certi argomenti ma di cui apprezzo certamente il taglio e la misura. Il Lolli non ha buona voce né tempra musicale, eccezione fatta per qualche tinta suggestiva, ma si riscatta benissimo tirando di penna, coinvolgendo chi ascolta in un sottile gioco d'ironia e timidezza, con puntuali graffiature. Da quel che rammento, mi pare la prima volta che un simile, felice equilibrio viene raggiunto; altrove (e dico soprattutto le *Canzoni di Vita, Canzoni di Morte*) il *dover essere* del «cantautore impegnato» conferiva alle canzoni un che di serio, di forzatamente goffo, che disinnescava in fretta la buona dinamite delle parole. Qui l'uomo s'accorge che è possibile servire proprie idee senza che il tono si elevi a retorica, prendendo un giro più largo e più efficace; l'occhiale puntato sulla realtà (prima e dopo il «marzo di Bologna», con serrata critica al buon senso della «sinistra ufficiale») è così ben lavorato che sa infrangere anche rapidi sogni, oblique immagini, all'interno di un congegnato meccanismo dove il «verso libero» piega al proprio ritmo i suoni e le emozioni, con sorprendete facilità.

Tra i brani, *Canzone Scritta su un Muro* scrive con grafia puntigliosa ciò che la Socialdemocrazia trasfigura in farsa; i *Giornali di Marzo* suggella la festa facendo silenziosamente esplodere le contraddizioni degli «altri», con crudele collage di giudizi e banalità. Attenzione al pezzo forte, *Autobiografia Industriale*, dove si narra la vicenda del giovane Lolli alle prese con la Emi Italiana; le case discografiche son proprio così, se ne prenda nota.

(r. b.)

MARIO SCHIANO
Gruppo Romano
Free Jazz
(Vedette)
Test
(Red Record)

Dieci anni di sperimentazione a confronto, in questi due LP editi quasi contemporaneamente, entrambi condotti dietro il vessillo sostenuto dalle ancie gloriose di Mario Schiano. Tale il parametro di giudizio che permette di affiancare, in una sorta di giudizio parallelo, due lavori fra loro piuttosto dissimili.

Dirò subito che, dei due, il disco più convincente mi pare proprio il primo, e non solo per l'aura di rivolta che ancor oggi emana, e che parla in nome di una sacrosanta ribellione ai luoghi comuni dell'«estetica» musicale allora imperante. Mi pare più convincente ed anche più compiuto perché, nella sua tendenzialità e pur nella sua «negatività», abbraccia un progetto, una dimensione di dinamica storica che nel secondo si riesce a scorgere solo di quando in quando, avvolto com'è in un'atmosfera di «free mainstream» ormai notevolmente consolidata.

Mi pare più «attuale» perché rivitalizza con la sua sola presenza i tempi in cui era oltraggioso il solo affermare che la musica poteva ben sot-tendere anche problemi extramusicali e che, anche per questo, poteva non essere l'«oggetto misterioso» quale sempre era stata, monopolio esclusivo di una ristretta élite di intenditori e di appassionati, autoproclamatisi pontefici del «bello» e del «brutto», del «vero» e del «falso» jazz.

Mi pare più utile perché testimonia dei primi passi di una schiera di musicisti che ritroveremo poi in una serie di svariate incisioni, più o meno riuscite, magari, ma tutte ugualmente importanti e tutte ugualmente in grado di abbozzare la strada maestra compiuta dal jazz italiano dalla seconda metà degli anni sessanta ad oggi. Al secondo ascriverei questo merito: di essere riuscito a dare una visione compiuta dello stato attuale della giovanissima musica creativa nel nostro paese, magari non del tutto entusiasmante, ma neppure così funerea come vorrebbero alcuni. Un utile *Test*, appunto.

(r. g.)



JOHN MAYALL
Lots of People
(Abc)

Le note di copertina ammiccano con una Patty Smith alla voce, ma l'inquietante gola di strega non c'entra per nulla. Similmente sorge spontaneo il sospetto che anche il John Mayall di questi solchi sia uno spiacevole caso di omonimia, tant'è lontana la sua insulsaggine dall'asciutta energia nervosa di un tempo. Purtroppo non è così: Mayall è proprio quello di *Blues-breakers* e *Diary of a Band*, ma lo spirito carismatico che diede dignità all'english blues chissà dov'è finito. Certo che fiati sono così invecchiati da far rimpiangere quel se la vita fosse un po' meno crudele, non sarebbe consentito a nessuno di sciupare così la propria immagine. *Lots of People*, inciso in concerto a Los Angeles nel novembre '76, è una danza di scheletri le cui ossa so-

no del tutto spolpate. I cavallo da tiro di Heckstall-Smith; i ritmi rivalutano anche Jon Hiseman, che non è mai stato più di un buon maniscalco; Mick Taylor e Peter Green, poi, paiono figure dell'età dell'oro. Mayall stesso si buca addirittura con R&B da discoteca ed ebeti coretti californiani. Voce e armonica sono senza stammina, talché anche la gloriosa *Room to Move* scade a plateale trucco da saltimbanco. Soltanto *Burning Down* afferra i lembi del fantasma blues e non precipita nel baratro. Ma, con tutto l'affetto nostalgico, proprio non basta. Povero vecchio, guarda cosa si deve fare per campare.

(f. b.)



MICHAEL SMITH
Totality
(Red Record)
Austin Stream
(FMP)
STEVE LACY
MICHAEL SMITH
Sidelines
(IAI)

Quando una recensione diventa il surrogato di un intervento più puntuale e profondo, c'è sempre il rimpianto per un'occasione perduta. E in effetti anche GONG, che gli occhi sulle personalità della nuova espressività li ha sempre spalancati, è rimasto adagiato in una superficiale indolenza, riguardo a Michael Smith. Meglio cominciare e rimediare, in quanto mantenere Smith nella marginalità suona condanna solo e soltanto per noi. Perché Michael Smith, trentanovenne bianco americano, si situa dentro alla costellazione luminosa di quei musici-

sti aperti per naturale atteggiamento (non per ostentazione, dunque, né per calcolo artificioso) agli stimoli della musica nella sua compiutezza, senza generi né etichette. E perché di uno strumento come il piano, che pare immerso da diverse primavere nella stasi di un ordine antico, Smith è manovratore originale come pochi. Superbo tecnicamente, essenziale, conciso, nitido nel fraseggio. Di Michael Smith strane contingenze propongono addirittura tre dischi in una volta, di cui quelli FMP e IAI di importazione (e se ne annuncia un quarto, per la Horo). *Totality*, fatto saggiamente evadere dopo 7 anni dalla registrazione dal cassetto di qualche insabbiatore, è raccolta di poesie giovanili, gradevole benché qua e là irrimediabilmente data. E' racconto di effetti, umano e caldo, che attrae soprattutto per la dinamica di lanci ariosi e ripiegamenti interiori: dove *Tender Are Your Eyes*, *All I Need Is You* e *Angel Eyes* suscitano impressioni delicate, con quel loro ondeggiare fra inquietudine e serenità tipico del monologo sincero anche se un po' autocompiaciuto. *Sidelines* e *Austin Stream* sono invece recite recentissime, e muovono su ipotesi diverse. In duo con Steve Lacy la prima, in quartetto con Claude Bernard, Kent Carter e Laurence Cook la seconda. In *Austin Stream* Smith disegna bozzetti preziosi, ma mi sembra che lo spazio del quartetto non gli si confaccia granché: le intuizioni non lievitano, Bernard e Cook paiono diligenti ma stucchevoli, e prevale una certa irrisolutezza. *Sidelines*, al contrario, trova d'incanto l'atmosfera adatta e non l'abbandona più, spaziando da immagini esili e misurate (*Utah*, *Existence*, *Austin Stream*, *Time*) alla semplice magia

della reiterazione (*Sidelines*, *Beeline*, *Worms*). Lacy e Smith denotano affinità profonde, oltre che la disinvoltura di un lungo frequentarsi: in entrambi c'è maturità espressiva, abitudine alla introspezione, calma magnetica, e le fiabesche aperture di gioia di Lacy van dritte al cuore. Tre aspetti diversi, dunque, di un modo d'essere straboccante di motivi di interesse.

(f. b.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



**Ditta
Buscemi**
C.so Magenta, 27
Tel. 896410 - MILANO



JOHN TCHICAI TRIO
Real Tchicai
(Steeple Chase)

Una voce stridula epperò piena in senso panico, memore forse più della lezione di un Jimmy Lyons che non di Ornette; geometrie semplici, ripetitive, giocate sull'inafferrabile bellezza di alcuni « temini » che solo in apparenza ricordano analoghi palinsesti lacyani, ché di questi non possiedono la poesia sottile, né il gusto per l'onomatopea, né, ovviamente, la completa impermeabilità a modelli e riferimenti afro-americani; costruzioni più mentali che fisiche, eppur vibranti di un feeling coltraniano profondamente interioriz-

zato e di quiete atmosfera nordiche, vaste, pacifiche ed incontaminate. Tutto ciò per dire che questo stupendo *Real Tchicai* si pone come prodotto meravigliosamente « ibrido » fra due culture, da cui l'altosassofonista nero danese trae, con rara intelligenza, succo e linfa vitali.

Lontani sono i tempi dei commenti sonori ai testi aggressivi di Le Roi Jones, come pure quelli, vibranti e sprezzantemente sarcastici, del New York Art Quartet, e Tchicai, dopo aver fatto ritorno nel '67 a Copenhagen, sembra prenderne atto con un « sollievo » pari soltanto alle sue capacità di preveggenza.

Da sempre « estraneo » — come partecipazione e come tendenza ad organizzare le implicazioni sovversive in forme musicali — alla lotta dei suoi confratelli di colore, egli fa della rivoluzione un motivo di riflessione ed un gioco di forze da armonizzare, un edificio i cui mattoni recano le « stimate » della rivoluzione d'ottobre, ma anche l'esorcismo di un afflato d'amore e di una serenità di sentimenti quali soltanto possono sbocciare in un universo lontano dal magma infuocato dei ghetti USA. Costruzione rilucente ed introspettivamente prefigurata e prefigurantesi, quindi; architetture ricche e scarse allo stesso tempo, iterative ma lontane da qualsiasi tentazione ipnotica, che traggono dal loro interno stesso quegli elementi di ritmo che gli vengono negati dall'assenza di qualsivoglia supporto percussivo; forme limpide e precise, che si giovano dello straordinario apporto armonico del basso di Niels-Henning Orsted Pedersen, e del tocco sagace e mirabilmente misurato del chitarrista Pierre Dorge.

(r. g.)



**JOHN GREAVES /
PETER BLEGVAD /
LISA HERMAN**
Kew Rhone
(Virgin)

Registrazione realizzata a New York, ottobre 1976 con accostamenti « arditi » fra i musicisti. Vicino ai vocali di Lisa Herman compare addirittura la batteria di Andrew Cyrille, fino a ieri compagno *fondamentale* di mastro Taylor, ed oggi sostituito da Beaver Harris (!); e ancora Peter Blegvad alle chitarre ed al sax tenore, Michael Mantler alla tromba, l'immancabile Carla Bley alla voce e perfino al sax tenore in un paio di tracks oltre a Michael Levine alla viola ed al violino. L'elemento vocale spadroneggia anche se ben integrato nel reticolo delle predisposizioni e delle (poche) improvvisazioni, recando il timbro inconfondibile dell'esperienza Henry Cow e, « a monte », della classica scuola di Robert Wyatt. Ciò dà un senso logico ai molti recuperi ritmico-vocali dove il canto scivola quasi nella recitazione, in una specie di *sprechstimme* dall'aria più melodicamente « pop », nel tentativo di riscoprire un nuovo e finto easy-listening. Più d'un momento strumentale reca stimate di raffinata sottigliezza a partire dalle mani finto-rilassate di Greaves sulla tastiera del pianoforte, così come su raffinati pizzicati del contrabbasso. Mike Mantler che non si limita a trombettare con signorile distacco e precisa tecnica, si fa sentire pesantemente nell'impianto globale, non solo nella pulizia, del missag-

gio, ma anche nel dosaggio di elementi parajazzistici - semipop - quasi colti già presenti in *Escalator over the hill*, e poi in *Tropic appetites* ed *Hapless Child*. In questa ottica l'opera è decisamente mantleriana, con alti e bassi dove le piccole e luminose invenzioni di dettaglio fanno spesso naufragare in certa insospettata banalità che rimette tutto in discussione. Ma a volte anche l'indefinitezza, quando è cosciente ed intenzionale, è una scelta musicale. Molto ritmo, sostenuto dal maestro Cyrille ne fa un quasi un collage di finte canzoni, semiserio e semicabaretistico dove le formule canoniche vengono rimescolate sul tavolo fino a negare i propri stessi moduli, sentendo ingannevole la certezza di molti riferimenti, e dove la voce viene a tratti reinventata fino a divenire nuovo strumento carico di maggior potenziale ironico (anche), ma non sempre riuscendovi.

(c. m. c.)



HERBERT JOOS
Daybreak
(Japo)
JOOS / CZELUSTA
/ KONRAD
Blow
(FMP)

A dimostrazione del fatto che anche *Gong* possiede potere di discernimento all'interno delle sue aree preferenziali, questa volta parliamo di un brutto anatrocchio. Herbert Joos è un trombettista / flicornista di scuola tipicamente europea con influenze neoviennesi e tardo-romantiche con qualche punta impressionista. I due

albums registrati per etichette fra loro molto diverse per concezione formale e sostanziale si prestano ad uno spaccato significativo delle sue due vene musicali. Già l'opposta concezione che sta alla base delle scelte Japo ed FMP può dare validi segnali per l'analisi. *Daybreak* è uno di quei classici prodotti neo-sinfonici dei quali nessuno anche all'interno del catalogo in questione, sentiva la mancanza. Le sei composizioni di Joos sembrerebbero voler rivivere sotto nuova forma lo storico rapporto fra strumento solista ed orchestra, collegando con nuovi fili il fraseggio della tromba e del flicorno (con l'aggiunta dell'oboe di Thomasz Schwarz) alla consueta partitura per archi (orchestra sinfonica della Radio di Stoccarda). La scrittura orchestrale appartiene alla categoria di quelle « buone per tutte le stagioni »: una continua sedimentazione di strati armonici, una lavagna pulita sulla quale è possibile tracciare qualunque disegno solistico o duettistico (il che preclude già da solo tutte le possibilità di intermodificazione, limitando la validità dell'esperimento). La forma è evanescente conducendo a timbri decisamente scontati ed incapaci di profonda meditazione come di ficcante concentrazione. Non solo non si aggiunge nulla a quanto abbiamo ricevuto in eredità dal sinfonismo tardo romantico nel suo momento di decadenza verso i primi del novecento, ma Joos non riesce a dimostrare d'aver predisposto per sé una parte degna d'un rilievo che non fosse quello esteriore e meccanico della contrapposizione al reparto orchestrale.

Nell'album FMP, che sulla carta dovrebbe essere il terreno ideale per la libertà d'espressione d'un musicista moderno, Herbert Joos cade, per

confronto, ancor più pesantemente nell'inconcludenza. Insieme al trombonista Wolfgang Czelusta ed al sopranista / baritonista / clarinetista Bernd Konrad, Joos è presente firmando la maggior parte dei pezzi (cinque su dieci) e mettendo la mano in tutti. Ebbene la musica quando è improvvisata sembra scritta; viceversa, quando si riesce ad individuare con certezza una scrittura, essa appare visibilmente impregnata di vecchiaia. *Blow* non ha la schiettezza e la grinta spesso caustica di un disco FMP. Molto è scritto (il che è di per sé neutro), ma là dove si potrebbe aggiungere il tocco liberatorio dell'improvvisazione, questa non si presenta con la sua consueta faccia, ma assomiglia molto più ad una scrittura, per di più fredda e calcolata, riportandoci inesorabilmente alla memoria l'esordio schoenbergiano nella « dodecafonia leggibile » del *Bläserquintett* op. 26 (pur non componendo ovviamente Joos secondo schemi dodecafonicici). *Blow* vuol veramente mettere a dormire nella stessa stanza Charlie Parker ed Arnold Schoenberg col risultato di intristire tutti e due.

(c. m. c.)



**MAX ROACH
& ARCHIE SHEPP**
Force
(Uniteledis)

Pare che di questi tempi la coppia abbia in serbo molte sorprese, checché ne pensi David Cooper. A questa aurea regola non sfuggono neppure Max Roach ed Archie Shepp che pure, a detta

dei soliti bene informati, si detestano cordialmente. E la spiegazione è tanto semplice quanto cristallina: all'infuori di schemi e formalizzazioni risaputi, rimasticati per anni in modo sostanzialmente uniforme, i due si trovano all'improvviso nella condizione di dover « rischiare » qualcosa in più, consci che non ci saranno né Greenlee, né Burrell, né Workman a salvarli dalle secche del già detto. E' una specie di bagno rigeneratore forzato, quello a cui si sottopongono Roach e Shepp, e le acque sono quelle mitiche dello Yang Tze Kiang, dove un papà grasso e giallo, dal mite sorriso di saggio buono, indica la rotta da seguire per l'unità di tutti gli oppressi del mondo.

Dopo Malcolm X e Medgar Evers, Archie Shepp trova in Mao (ed in Fred Hampton e nei fratelli Jackson, alla cui memoria il disco è dedicato) l'eroe positivo a cui ispirarsi per ridar vigore al carattere funzionale della sua musica, di cui si erano persi un po' gli echi in un recente passato. Il suo glorioso tenore riacquista le sonorità epiche di tante battaglie, la determinazione non è quella rabbiosa e sarcastica dei tempi di *Fire Music* ma la voce, a volte, sì. Ma quello che entusiasmo davvero è Max Roach: apre con frasi di una rigorosità e di una bellezza stupefacente i vari movimenti che compongono la suite, non si limita a stimolare Shepp ma gli crea dietro un'orchestra, andando a comporre un collage di suoni e di colori pieni e densi, autorevoli, tanto spietati ed incalzanti da non permettere al povero Archie il sia pur minimo attimo di tregua. Su questi presupposti l'album (è doppio!) scorre stimolante per oltre un'ora, cedendo solo di quando in quando ai bassi fondali della noia e dell'abitudine. Non è

poco, per due « vecchietti » come Roach e Shepp... E lo stupendo *Suid Afrika 76*, che ricopre l'intera quarta facciata, richiama più volte alla mente echi e sapori dell'immaginifico *Tears for Johannesburg*, della *Freedom Now Suite*.

(r. g.)



**KARL BERGER /
DAVE HOLLAND**
All Kinds of Time
(Sackville)

Per una bellissima volta, lasciarsi trasportare da una musica rilassante non significa accondiscendere a situazioni futili e separate. *All Kinds of Time* è disco così pervaso di profonda serenità, da comunicarla nel modo più immediato e semplice. Nella sua poetica di tranquilla dolcezza non c'è evasione ritagliata: la concentrazione, la sincerità, la voglia di scoprire, sono le medesime che Berger e Holland sciolgono nelle acque inquiete dei linguaggi visionari. Il progetto non ambisce qui a sintesi inedite: piuttosto disegna nell'aria immagini di ricercata suggestione, si crogiola dentro atmosfere delicate ed eleganti. Così si rincorrono gioiosamente la contagiosa vivacità di *Simplicity*, lo stupore introverso di *Perfect Love*, *Fragments* mossa e disinvolta. E ancora *The Beginning* con occhi profondi e dolcissimi, e il lungo medley che intreccia i fili nitidi di *Now Is*, *D'Accord*, *All kinds of Time* e *We Are* e che soffia fantasia in direzioni diverse.

Ed è assai sintomatico delle potenzialità della musica creativa che a muoversi in questo sen-

so siano Karl Berger e Dave Holland; ossia due europei che hanno scelto gli stimoli della nuova scena nera senza immergersi nel magma radicale scoppiato nel vecchio continente.

Una scelta non migliore né peggiore, semplicemente una scelta di espressività, nella quale Berger e Holland possono concepire gesti e suoni come questi, forse non rigorosi ma ugualmente densi di immaginazione. Sulle virtù strumentistiche dei due (Holland sul contrabbasso, Berger su piano e vibrafono) è perfino ozioso soffermarsi, tanta è la personalità di entrambi. Sulle risorse poetiche *All Kinds of Time* parla da solo, con voce tenera e raffinata.

(f. b.)



MINK DE VILLE
Cabretta
(Capitol)

I Mink De Ville ci impressionarono (Patti Smith all'inferno, i Television con stoffa piene tra le righe del *Live at CBGB's*, straziando con veleno e pastiglie la memoria del vecchio rock. Pensammo che si potesse far affidamento su di loro, per l'incombente guerra punk; il primo *long playing* dà invece ragione ai campioni dello scetticismo, per cui non c'è albo che valga e unico test credibile resta il concerto, il sacrificio pubblico.

Qui ingombra la presenza di Jack Nitzsche, già mentore dello Young di Tulsa, che ha memorie e beghe da sistemare, per cui produce con mano astuta, ben consapevole di mill'anni di trucchi in studio. Così, anziché lasciar colare il san-

gue della perfida sincerità, Nietzsche allestisce un balletto di fantasmi cercando di ricostruire il clima di certo rock bianco dei primi '60, né pallido né focoso, librato in quel cielo d'improbabilità che tanto piace ai cultori della mitologia americana. Sembra d'ascoltare lo Zappa di *Ruben and the Jets*, scontata la cambiale dell'ironia; un furbo « primitivismo » strumentale sposa un debole soul di seconda mano, all'insegna del più « magico » e depravato disimpegno. Per far catalogo preciso, accoppieremmo i Mink De Ville ai Modern Lovers di Jonathan Richman, su una strada secondaria del «nuovo colle bianco»; ben diversi, i Johnny Jewel e Patti Smith dall'occhio fisso.

Qui diciamo di *Venus in Avenue D*, di *Little Girl* (un classico della *teenage music*) e di *Spanish Stroll*, per illustrar l'avvenimento. Una serie di finenze in sede di note (così la lunga fila di dediche) conferiscono all'album il definitivo gusto *démodé*.

(r. b.)



HUGH HOPPER
Hopper Tunity Box
(Compendium)

Del ritorno di Hopper (tre anni di silenzio, dal 1984 splendido nella sua superbia) ci piace scegliere questo *Tunity Box*, che idealmente si collega al primo *solo* e a certe intense pagine dell'esperienza Soft Machine; l'altro lavoro, in quartetto con Dean e amici, è uno dei tanti incidenti *free* che caratterizzano la storia dei « nuovi jazzisti » d'Inghilterra.

L'artista ritrova qui certi segni del passato re-

moto, il progetto mirabilmente realizzato in *Out Bloody Radgeous*, lo storico « abbaglio » di 1983, rinunciando a far deflagrare la materia come nella memorabile *Miniluv*; il « jazz progressivo » che ne consegue non muove alla radice dei *perché* musicali ma si limita a graffiare ostinatamente i vetri con armi elettriche. La palese ingenuità non impedisce che s'apprezzino nervose sortite ritmiche e squarci d'indubbio lirismo, lungo la direttrice che dai più teneri Soft Machine porta ai Nucleus di *Oasis*; altrettanto raccomandabile è l'assenza di « coloranti » jazz rock, gli stessi che han decretato la fine di Mike Ratledge e dei « meccanici » sopravvissuti.

Disegnata con zelo e puntiglio, la musica trova i momenti più felici in *Tunity Box*, *Gnat Prong* e *Secret Oyster*. A dar man forte al vecchio saggio, il cenacolo di Canterbury quasi al completo, con Elton Dean, Marc Charig, Dave Stewart e compari.

(r. b.)



SEEDS
Fallin' off the Edge
(GNP Crescendo)

Rimasti sconosciuti nei dì dell'assunzione pop (quand'ancora era punto ogni *eccesso*) i Seeds si trovano da qualche al centro di una forsenata riscoperta in *nomine punk*. Giudiziosamente, la GNP Crescendo ha sempre mantenuto i loro « numeri » in catalogo, evitando qualsiasi speculazione; meglio ancora, oggi raccoglie un mazzo d'inediti e ne fa buon disco, condito dall'ennesi-

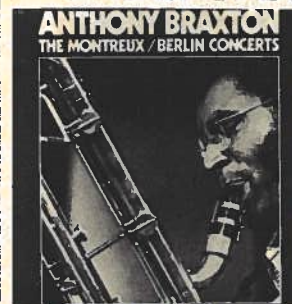
ma versione di *Pushin' Too Hard*.

Le incisioni dovrebbero riferirsi al periodo classico di Saxon e compagni, alla stagione dell'unico *hit* e di *Web of Sound*; restano ancora « scoperti », dunque, i demos del '72 e '73, epoca in cui il complesso riaffiorò per un attimo in superficie prima di scomparire definitivamente. Comunque si risolve il dubbio filologico, il suono del complesso risulta aspro e tagliente, com'è descritto nelle storie dei protopunkisti; l'aggressiva *naïveté* che un giorno relegava il gruppo nel limbo degli emarginati (troppo foga, patente infrazione alla norma beatlica) affascina oggi la « nuova generazione angosciata », che trova diabolico stimolo nella graffiante chitarra di Jan Savage e nella vitrea voce di Saxon.

Pur non risultando fondamentale (meglio parlano lo scatenato *First Album*, *Web of Sound* e

il tremendo *Raw and Alive*) il disco ha una sua vigorosa dignità. *Fallin' Off the Edge* e le due parti di *Wind Blows Your Hair* meritano di entrar nel catalogo delle « fonti primarie del punk »; bella e terribile anche la centesima versione di *Pushin' Too Hard*, una *Satisfaction* per bimbi cattivi che vogliamo includere in una ipotetica classifica delle più belle canzoni pop di sempre.

(r. b.)

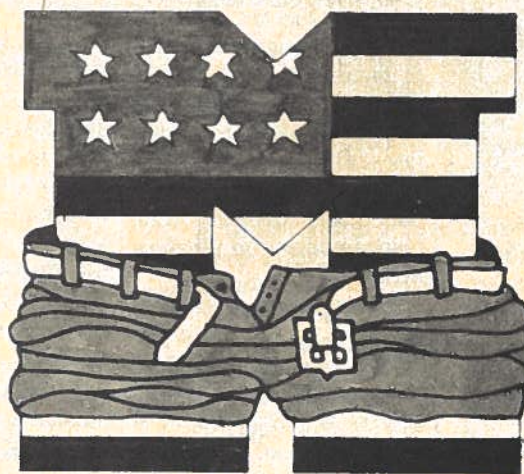


ANTHONY BRAXTON
The Montreal/
Berlin Concerts
(Arista)

Creature di bellezza così struggente nascono soltanto dalla sensibilità vi-

sionaria di Anthony Braxton. Dalla sua sonorità pulsante ed emozionale sui fiati, autentico respiro della fantasia. Dall'impressionante lucidità prefiguratrice del montaggio. Da quelle soggettivissime risorse interiori che tramutano sempre l'analisi in sintesi, la quantità in qualità, le potenzialità in progetto. Di questa utopia umana e sonora questo doppio *Montreaux-Berlin Concerts* è pietra (preziosa) miliare per la scalata al cielo. Perché con chiarezza più marcata che nelle altre apparizioni discografiche si misurano qui il senso e i modi della sedimentazione del linguaggio braxtoniano. La sua musica, recentemente, si è fatta più funzionale, più serena. In essa crescono i germogli di un modo di comunicazione originale e disinibito. Il ritmo organico di Braxton sempre più sta diventando il ritmo immaginifico della sua espressione sonora. I concerti

tridimensional jeans



MANA'S

VIA M. MACCHI 58 - MILANO
TELEFONO 202045 - 2043327

di Montreaux e Berlino lo spiegano con le raffinatissime ondate dei due *Kelvin* (72 e 84), con il movimento e le aperture del primo e del terzo lato, con l'inquietante performance insieme al gruppo classico Neue Musik di Berlino, con lo humor eccitante del gioiello che splende sulla conclusione della seconda facciata.

E da ognuna delle sue sorgenti problematiche (strutture, bop, contemporanea, unisoni, estremi, melodia,...) Braxton fa qui scaturire invenzioni e sorprese senza soluzione di continuità.

La documentazione simultanea di due concerti distanti nel tempo (Montreaux luglio '75, Berlino novembre '76) materializza poi la transizione che ha scosso l'ensemble braxtoniano con il rilevamento di Kenny Wheeler da parte di George Lewis.

Dove, fatte salve le superbe virtù del trombettista canadese, la musica di Braxton ha succhiato nuova linfa vitale dalla mostruosa intelligenza di Lewis. Talché nulla è dato di sentire in giro di più bello della simbiosi espressiva di questi due pianeti della creatività.

(f. b.)



**SAM RIVERS/
DAVE HOLLAND**
Volume 2
(IAI)

Le geometrie delle suite elaborate da Sam Rivers prevedono la programmazione/interazione di quattro blocchi, ciascuno affidato ad uno strumento differente. Esauriti i primi due blocchi — quelli eseguiti al soprano ed al tenore nel disco IAI 373843 — era facile pre-

vedere che le matrici riservate a flauto e piano non sarebbero rimaste più che tanto a marcire nel cassetto delle occasioni perdute.

Ed infatti compaiono ora, sotto forma di numero d'ordine 373484, a dissipare sul nascere i dubbi di coloro che ritenevano che la Improvising Artists Inc. si fosse data, fra i suoi principi costitutivi, anche quello di potente calmiera all'inflazione galoppante. Non della nostra svalutata liretta, evidentemente, ché sarebbe stata pura illusione il solo pretendere; ma della smisurata emissione vinilica operata di questi tempi dal quarantaseienne multistrumentista di New York, la cui effigie, in Italia, rischia ormai di fungere da « mezzo circolante » ben più di quanto non sia in grado di fare quella omologa di Cristoforo Colombo (sui biglietti da cinquemila).

Detto questo, e sollevati legittimi quanto pazienti dubbi sull'utilità mercantile dell'operazione — già si annuncia infatti, per settembre, un cofanetto di 4 LP per la Horo, contenente le registrazioni dei concerti tenuti dal nostro a Pescara ed a Terni nell'estate '76 — rimane soltanto da dire che il disco è molto bello, riuscendo quasi a raggiungere le vette inesplorate toccate dal primo. Soprattutto fremono di tranquillità bucolica e di speranzoso anelito alla pace le atmosfere visitate col flauto, dove Rivers si impegna in indagini introspettive che francamente non gli riconoscevamo.

Forse gli giova l'assenza di uno swing esplicito quale quello punteggiato dalla batteria — non ci si riferisce qui, si badi bene, ad un Barry Altschul, bensì ad alcuni perfidi percussionisti che il nostro è solito trascinarsi dietro, da qualche mese in qua — certo il dialogo instaurato dal

basso di Holland è a dir poco fantastico e profondamente propositivo; fatto sta che tutto questo porta ad un equilibrio instabile di unità e contrasti assolutamente immaginifico ed inusitato. Chi ha voglia e palanche, comperi pure!

(r. g.)



ORNETTE COLEMAN
Dancing in your Head
(Horizon)

Ornette, dove vai? Tale la domanda, che sorge spontanea all'ascolto della gran massa di suono che permea di sé questo LP, l'ultimo, in ordine di tempo, all'interno della vasta discografia colemaniana. E non è facile rispondere al quesito, perché l'unico elemento che sicuramente svetta su tutti gli altri in questa occasione è una sorta di « pessimismo iperrealistico », con cui l'altosassofonista texano decide di fare i conti in maniera assolutamente radicale, costi quel che costi.

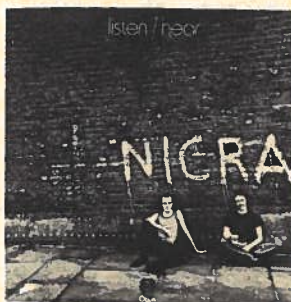
Le aspettative speranzose, colme di fiduciosa e propositiva attesa, dei tempi di *Free Jazz* si risolvono qui nel loro opposto, che parla nei termini di un'amplificazione assordante, di un incedere sgradevolmente e costantemente terzinato della batteria, di una sporcizia e di una tracotanza risolutamente « popparole » delle chitarre e del basso elettrico.

Come dire che il profeta della rivoluzione in musica accetta di integrare nel suo mondo sonoro quanto di più brutto, di più regressivo, narcolettico, mercificato e depravato ha fatto la sua comparsa in Amerikkka dai tempi del « Verbo » ai

giorni nostri. Compresa la modestia dei musicisti di cui si attornia — proprio lui, che seppe scegliere fior da fiore ai tempi della creatività al potere! — compresa una visione dell'Africa, quale quella che ci dipinge in *Midnight Sunrise*, cartolina ed al tempo stesso depauperata di ogni speranza di « progresso ».

Atteggiamento inqualificabile, a dir poco, perché privo di qualsiasi connotazione dialettica, ma colmo anche di angosce non risolte, di speranze deluse, di un pessimismo troppo spesso sconfiggante nei termini della più disperata irrazionalità. Possibile che Ornette non abbia mai avuto modo di ascoltare le « nuove utopie » inalberate dai giovani vessilliferi della creatività nera contemporanea?

(r. g.)



NICRA
Listen Hear
(Ogun)

Tagliati i rami secchi, cresciuti i semi della nuova espressività, dalla pianta del trombone piovono frutti maturi e succosi (George Lewis primo fra tutti). E *Nicra* (ovvero Nick Evans e Radu Malfatti) gioca addirittura la coppia di tromboni come carta vincente, secondo la gloriosa geometria di Jay Jay Johnson e Kai Winding tradotta nell'idioma radicale europeo. La mossa è pregevole, e la spessa tensione dinamica di *Listen* (che si srotola per oltre mezz'ora d'improvvisazione) e l'atmosfera controllata di *Hear*, meritano orecchie dritte. Evans e Malfatti si incrociano, si stimolano, si

contrastano, con consistente energia fisica e intellettuale. Le loro virtù strumentistiche mi sembrano complementari e sempre distinguibili fra loro (il diabolico Paul Rutherford, che ha redatto note di copertina di humour impagabile, suggerisce spiritosamente che Malfatti, che è svizzero, è quello con l'accento straniero...). Nick Evans è più consequenziale e solido, allorché Radu Malfatti dipana un fraseggio frammentato e percorso da continue intuizioni folgoranti. Con loro, Keith Tippett propone un saggio convincente del suo pianismo nervoso, estremamente ricco di variazioni; Buschi Niebergall spicca per un pizzicato corposo e grave sul contrabbasso; Nakaya Ntshoko stende un vorticoso tessuto percussivo. Nessuno si concede dunque cali di tensione, ma la lunghissima improvvisazione collettiva denota talvolta scarsa fluidità, e la disposizione un po' aleatoria del materiale trarrebbe vantaggio da una più accentuata variazione di situazioni. Comunque, *Nicra* non è affatto parsimonioso di buona musica, e la presenza arguta di Malfatti è, per chi l'ha sentito ultimamente in Italia, una garanzia di lusso.

(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 più 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.

XI Salone Internazionale della Musica

novità strumenti

SPECIALE
SIM

Anche quest'anno siamo arrivati al consueto appuntamento del SIM, dall'8 al 13 settembre.

Non vi sono più dubbi ormai che questa mostra sia la più grande, nel suo genere, in Europa.

E' infatti l'unica che raggruppa (a differenza della stessa Fiera di Francoforte) tutto ciò che è reperibile sul mercato sia in fatto di strumenti musicali che di alta fedeltà, apparecchiature radio TV e persino stampa specializzata.

Quest'anno poi il fronte espositivo è ulteriormente ampliato e le presenze salite a 800 espositori: tutto ciò va ad aumentare i meriti del Presidente Dammitti, alla cui attività è dovuto, in massima parte, il successo crescente di questa manifestazione giunta alla sua XI edizione.

Una novità di questa edizione sarà data da una...

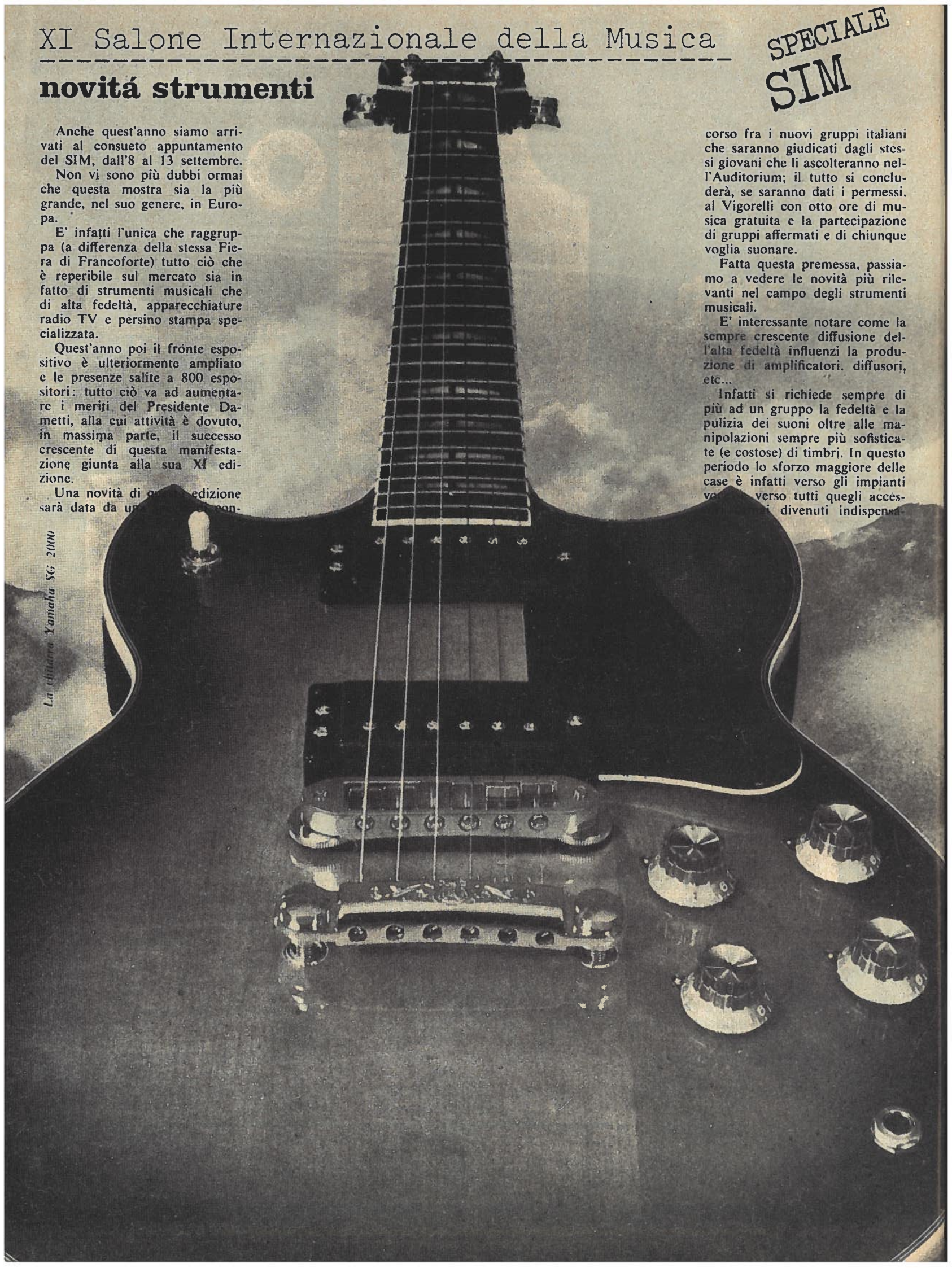
corso fra i nuovi gruppi italiani che saranno giudicati dagli stessi giovani che li ascolteranno nell'Auditorium; il tutto si concluderà, se saranno dati i permessi, al Vigorelli con otto ore di musica gratuita e la partecipazione di gruppi affermati e di chiunque voglia suonare.

Fatta questa premessa, passiamo a vedere le novità più rilevanti nel campo degli strumenti musicali.

E' interessante notare come la sempre crescente diffusione dell'alta fedeltà influenzi la produzione di amplificatori, diffusori, etc...

Infatti si richiede sempre di più ad un gruppo la fedeltà e la pulizia dei suoni oltre alle manipolazioni sempre più sofisticate (e costose) di timbri. In questo periodo lo sforzo maggiore delle case è infatti verso gli impianti verso tutti quegli accessori divenuti indispensa-

La chitarra Yamaha SG 2000



bili per ogni buon strumentista.

E' il caso della Davoli, industria leader in Italia, che presenta come novità assoluta un nuovo amplificatore per basso e chitarra: il G.E.C. 100 da 100 W di potenza.

Le caratteristiche principali di questo modello sono il mobile che è a tromba rovesciata per avere una migliore dinamica, gli altoparlanti, uno per i bassi e due per i medi-alti con un fattore di smorzamento elevato per ottenere suoni molto presenti e senza sbavature, l'equalizzatore grafico a cinque bande (50Hz, 200Hz, 800Hz, 2,8KHz e 8KHz) per una regolazione ideale dei toni rispetto all'ambiente e un compressore-limitatore che permette di rinforzare e cambiare completamente la timbrica dello strumento. Come si vede un apparecchio veramente completo e versatile.

Naturalmente sarà presente la restante gamma dei prodotti Davoli fra cui gli ottimi mixer e le casse che montano componenti Altec e Electrovoice.

Altro colosso italiano, la Meazzi, che oltre alla sua gamma di prodotti, comprendente le batte-

rie Hollywood usate da molti jazzisti, importa due fra le maggiori marche del mondo la Acoustic e la Marshall.

Gli amplificatori Acoustic, forse quanto di meglio si può avere, hanno una potenza da 100 a 360 W, due ingressi, uno « pulito » e uno « sporco » per strumentisti rock oltre a equalizzatore grafico, compressore e phasing incorporati. Sono usati da numerosi musicisti di grido (leggi Zappa, Stanley Clarke, Traffic, ecc...) e sono, ovviamente, piuttosto cari.

I Marshall non hanno bisogno di presentazioni: la loro diffusione anche in Italia è enorme; ultimamente però sono usciti alcuni nuovi modelli a transistor che vantano lo stesso suono degli amplificatori a valvole e un prezzo sensibilmente inferiore. In effetti ho avuto modo di provarli e il suono è veramente ottimo. Non c'è dubbio che il Marshall sia indubbiamente il più storico amplificatore rock (Hendrix insegna).

Lombardi sarà presente con i suoi impianti, in particolare con le nuove casse da 1000 W cad. che eliminano, essendo così po-

tenti, il problema dei cavi di collegamento fra varie casse più piccole che introducono sempre dispersioni di potenza.

Distribuita dalla Luciano Clan Strumenti sarà finalmente presente la H-H, una casa inglese che produce apparecchiature di altissimo livello.

Questi amplificatori, oltre al suono ottimo, vantano una robustezza e uno standard di costruzione molto sovradimensionato che li rende adatti all'uso professionale con qualsiasi strumento.

Montano, come molte altre case, con JBL, una casa molto attenta agli usi musicali d'alta fedeltà.

Casale Bauer presenta, come al solito, la gamma Fender e Rogers e la nuova marca di Leo Fender, che dopo aver venduto la omonima casa alla CBS, ha creato la Music Man. Esteticamente molto simili ai Fender i Music Man se ne distaccano per la costruzione artigianale in particolare la chitarra ed il basso attualmente in produzione sono dei piccoli gioielli di versatilità e presenza. Ambedue montano pick-ups Humbucking, compressore e phasing incorporati, i ma-

nici sono in acero lucido per una maggiore scorrevolezza ed esiste anche la possibilità di collegarsi, tramite un'uscita speciale CAN-NON, direttamente al banco di registrazione.

Nuove batterie per la Rogers con tutte le meccaniche rinnovate e molto più robuste, oltre a un nuovo modello trasparente con luci incorporate.

Solita produzione per la Fender con i nuovi amplificatori molto piccoli e maneggevoli completi di equalizzatore con potenza di 150 W.

La Shure presenta un nuovo microfono con caratteristiche eccezionali, il PE5EQ E - QUALIDYNE, che è l'unico microfono che ha la possibilità di eliminare il feedback agendo su un piccolissimo equalizzatore presente sul microfono stesso.

Vi è altresì la possibilità di eseguire 16 variazioni della risposta in frequenza per adattare i toni all'acustica di ogni sala; e tutto sul palco (una innovazione veramente notevole).

Siamo entrati nel campo degli accessori, parliamo perciò della Electro Harmonix, una delle case più prolifiche in fatto di pedali e modificatori del suono.

L'ultima novità è il Golden Throat che permette di miscelare i suoni con la voce creando così un effetto insolito, non è molto facile da usare perché funziona con un tubo da mettere in bocca e bisogna quindi impraticarsi per evitare epiteti ingiuriosi e grassi. Ad ogni modo un esempio di quello che si può ottenere lo dà Peter Dinklage nel suo ultimo album.

E Veniamo ad alcune marche che in Italia non sono importate, ma che appunto in virtù di contatti con il SIM dovrebbero presentare i loro prodotti.

Per esempio i Boogie, amplificatori usati dai Grateful Dead e John Mc Laughlin che assommano una potenza di 100 W in uno spazio minimo ed hanno una distorsione naturale che si può regolare per mezzo di un saturatore. Una curiosità; fra le caratteristiche è elencata anche la possibilità di avere una colorazione esotica (?).

Molto risalto è dato a una nuova chitarra, la Gretsch « Atkins Super Axe » progettata da Chet Atkins, con possibilità di cambiare completamente il modulo delle regolazioni. Il modello standard comunque comprende, incorporati, phasing, compressore, sustain, volumi e toni e scusate se è poco.

Altra « star » nascente è la Kustom con tutta una serie di mixer, casse e amplificatori tutti professionali, la pubblicità si avvale di personaggi come Chick Corea, Roy Clark, George Duke e Herbie Hancock.



Il nuovissimo piano a coda Yamaha

Bellissimi anche gli amplificatori Roland che hanno cabinet a prova di bomba e tutte le possibilità di controllo sia di tono che di volume a pedali.

Un pedale molto interessante è il MORLEY EVO-1 che è l'unico eco a pedale senza nastro, il che rende possibile la moltiplicazione di vari suoni senza limiti di volume o di tempo. Si possono ottenere, per esempio, tre chitarre, avendone una sola senza che i suoni in eco sfumino.

Molto belli anche i pedali della TYCOBRAHE con eco, compressore, phasing Delay flanger, sustain e distorsore.

Anche la Carvin produttrice di P.A. System presenta un impianto con trombe JBL e mixer a 18 canali completo di equaliz-

zatori, potenza 2000 W con finali PEAVEY, casse per i bassi con coni Magnalab da 12", estetica grintosissima a soli 3.895 dollari, il tutto qui da noi costerebbe penso almeno 10 milioni.

Per finire in gloria parliamo di Monzino, forse il più grosso importatore di strumenti in Italia.

La grossa novità è rappresentata dal Polymoog, di cui abbiamo già parlato ultimamente, che rappresenta una svolta decisiva nel campo degli strumenti elettronici. Sarà ovviamente presente anche la Gibson, altro gigante, con la nuove serie di chitarre folk Mark e gli ennesimi nuovi modelli della Les Paul.

Saranno presentate anche le riedizioni delle vecchie Explorer

e Firebird per i nostalgici.

Interessanti le batterie Tama, in particolare il modello « Superstar » che è l'unico ad avere la copertura dei tamburi sia in plastica che in legno.

In gran forze la Yamaha che ha una produzione vastissima di chitarre (tra l'altro presenterà per la prima volta in Italia l'eccezionale modello SG-2000) bassi, trombe, tromboni, piani elettrici e ben 3 modelli di sintetizzatore polifonico.

Il suo asso nella manica sta nel piano elettrico a coda CP-70, un compromesso che permette sonorità « quasi » da Steinway con potenze molto alte.

La Roland, marca abbastanza nuova in Italia, ha strabiliato al Salone di Atlanta con il sintetizzatore per chitarra azionabile

con il piede come un normale pedale.

Sempre nel campo degli effetti sonori continua a strabiliare la produzione MXR con il nuovo eco Analog Delay e il raffinato Digital Delay, generatore di ritardi.

In ultimo la Monzino rappresenterà per l'Italia i già lancia-tissimi amplificatori a valvole della Music Man.

Quindi un SIM succoso, da non perdersi, oltretutto vi sono le facilitazioni più ampie per avere sconti o biglietti omaggio. Senza contare che vale la pena venire anche solamente a trovarci allo stand di Gong, notoriamente strabiliante...

Lino Gallo



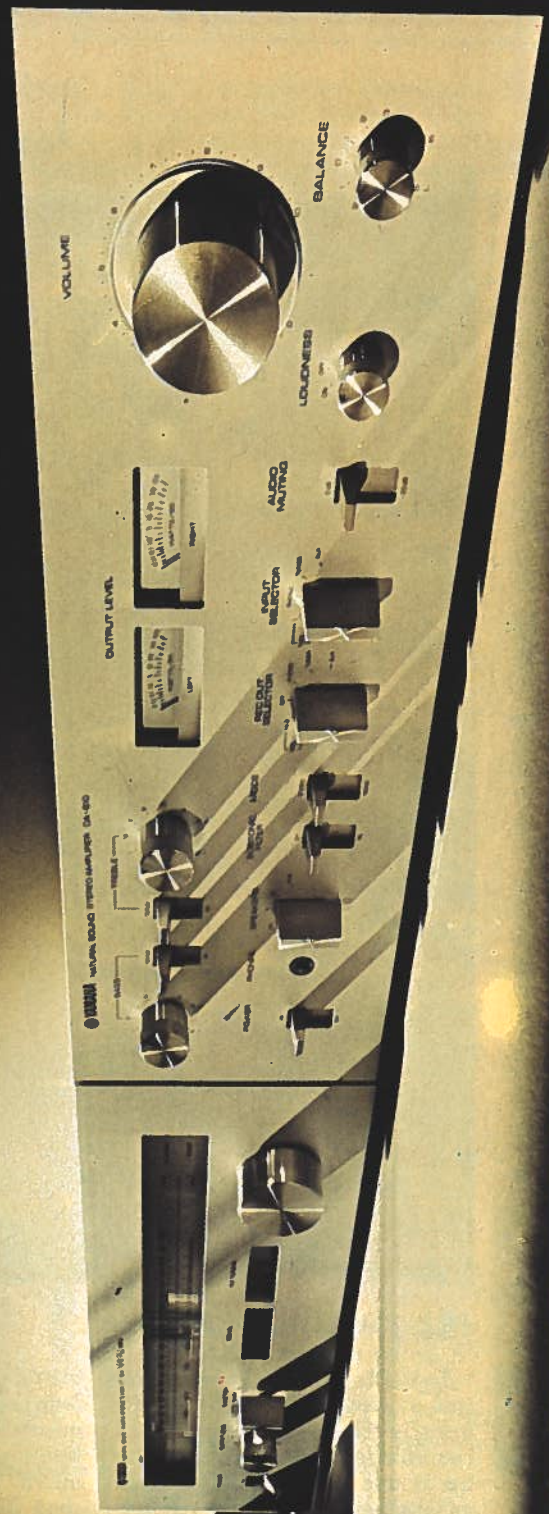
Una batteria Tama

sconto di
500 lire
per entrare
al SIM

Consegnando questo tagliando alle biglietterie del SIM pagherete L. 1000 invece di 1500.

ATTENZIONE! E' utilizzabile per un solo ingresso nei giorni 9 - 10 - 11 settembre 1977.

GONG



YAMAHA, le nuove frontiere del suono

Drastica riduzione dei valori di distorsione e conseguente purezza e trasparenza del suono sono le caratteristiche costanti di ogni Yamaha.

E sono ancora accentuate nella nuova gamma 1977, splendidi apparecchi che combinano inoltre maggiori potenze a

prezzi quanto mai invitanti.

Da sinistra:
Giradischi YP-450. Motore sincrono a 4 poli, braccio a S

a bilanciamento statico, wow e flutter meglio di 0,07%.

Sintonizzatore CT-610.
Sensibilità 1,8 μ V, selettività 75 dB. Novità importante: emette una nota musicale a 333 Hz per l'esatta

calibratura della registrazione.

Amplificatore CA-610.
Distorsione 0,05% o meno. Potenza 40+40 W. 2 strumenti per il controllo della potenza d'uscita applicata ai diffusori acustici.

Listino prezzi YAMAHA HI-FI NATURAL SOUND I.V.A. compresa.

Prezzi soggetti a variazione senza preavviso in relazione ai cambi internazionali delle valute

SINTOAMPLIFICATORI	
CR-200 E	260.000
CR-200 EL	295.000
CR-420	330.000
CR-450	365.000
CR-620	455.000
CR-820	580.000

AMPLIFICATORI	
CA-1000	770.000
CA-1020	800.000
CA-2020	970.000
CA-400	235.000
CA-410	200.000

PRE E FINALI	
B-1	1.770.000
B-2	1.150.000
C-1	2.050.000
C-2	700.000
UC-1	345.000

SINTONIZZATORI	
CA-610	285.000
CA-800 II	440.000
CA-810	450.000
CA-1000 II	535.000
CA-1010	685.000
CA-2010	900.000

GIRADISCHI	
YP-211	170.000
YP-450	170.000
YP-511	285.000
YP-701	295.000
YP-800	550.000
YP-D6	365.000

REGISTRATORI	
TC-511 S	320.000
TC800D	320.000
TC800GL	395.000

DIFFUSORI ACUSTICI	
NS-625	125.000
NS-645	160.000
NS-670	260.000

CUFFIE	
NS-690	295.000
NS-690 II	355.000
NS-500	295.000
NS-1000	765.000
NS-1000M	590.000

CUFFIE	
HP 1	55.000
HP 2	45.000
HP 3	30.000

Distributore esclusivo per l'Italia



Per catalogo e pieghevoli scrivere a: Casella postale 179, Legnano.

XI Salone Internazionale della Musica

novità hi-fi

L'alta fedeltà sta assumendo anche in Italia delle proporzioni rilevanti.

Il SIM di Milano, che quest'anno si svolge dall'8 al 12 settembre, rappresenta il punto di incontro degli operatori del settore e di tutti gli appassionati che seguono con interesse gli sviluppi tecnologici delle apparecchiature destinate alla riproduzione del suono.

Il Salone Internazionale della Musica e dell'alta fedeltà, che quest'anno è giunto alla sua XI edizione, sarà ancora più grande del precedente ed occuperà, soltanto con la parte hi-fi, ben 25.000 metri quadrati di superficie mentre altrettanti verranno riservati agli strumenti musicali, al settore video ed a quello del CB.

Come ogni anno l'affluenza dei visitatori si prevede imponente, soprattutto da parte dei giovani

che stanno scoprendo sempre in maggior numero l'affascinante mondo dell'alta fedeltà.

I giovani in particolare hanno cominciato a rifiutare gli impianti dalle caratteristiche scadenti, diffusissimi in Italia fino a pochi anni fa, indirizzandosi con precise scelte verso quei componenti dalle caratteristiche di vera alta fedeltà. Acquistare un impianto hi-fi discreto viene oggi a costare poco più di 350.000 lire, soprattutto se si prendono in considerazione le offerte speciali delle maggiori case distributrici nelle combinazioni chiamate « coordinati ». Non è poi una cifra eccezionale e spesso è quanto si spende per avere un impianto « compatto » dalle caratteristiche scadenti.

Nelle pagine che seguono troverete una breve panoramica di alcune delle novità più significative esposte al SIM.

GIRADISCHI CON COMPUTER

Tra le novità più interessanti esposte al SIM potremo ammirare il nuovo giradischi « computerizzato » della ADC americana. Si tratta di una variazione del già noto Accutrac 4000, apparso poco più di un anno fa, che fece tanto scalpore per il rivoluzionario principio di funzionamento. I giradischi ADC Accutrac sono in effetti degli apparecchi estremamente interessanti con dotazione di una « memoria » elettronica. Si può ad esempio programmare la lettura di una facciata di un 33 giri per ascoltare il brano 3, seguito dal brano 5 e dal brano 2 per ultimo. A questo punto il braccio si mette in movimento e esplora il disco attraverso uno speciale sistema ottico. Un generatore di luce, posto all'interno della speciale testina fornita insieme al giradischi, invia la luce sulla superficie del disco con una de-

terminata angolazione; un ricevitore ottico, posto sempre all'interno della testina, capta la luce solo quando la superficie del disco è riflettente e cioè in corrispondenza dello spazio vuoto presente tra un brano e l'altro. Quando il raggio di luce incontra i solchi incisi del disco non viene riflessa ed il cervello elettronico del giradischi non riceve alcuna informazione. Il nuovo Accutrac + 6 si differenzia dal precedente modello, che rimane in produzione, per il fatto che oltre a compiere le funzioni automatiche sopra descritte, è anche in grado di funzionare da cambiadischi automatico. Anche questo apparecchio è dotato di un comando a distanza per programmare le funzioni standosene comodamente seduto in poltrona o dal letto. Il prezzo di questo formidabile apparecchio è abbastanza contenuto, (almeno in America), dove costa circa 300 dollari.

Un diffusore del sistema JBL L 212



JBL IN TRE PEZZI

La JBL, una delle maggiori case americane costruttrici di diffusori, presenta il sistema L 212 che utilizza un terzo diffusore oltre ai due usati normalmente in un impianto stereofonico. Il terzo diffusore riproduce soltanto le frequenze al di sotto dei 70 Hz che, non essendo assolutamente direttive, possono essere riprodotte da un unico altoparlante che non deve necessariamente trovarsi al centro rispetto agli altri due. Il segnale proveniente dall'amplificatore passa attraverso questo diffusore, dotato internamente di un apposito amplificatore di potenza, e riparte per andare ai due diffusori laterali che riproducono le frequenze da 70 Hz fino ad oltre il limite dell'udibile. I tre diffusori si presentano con un aspetto estremamente elegante e rifinito come è tipico della JBL; le due unità laterali sono ultra-

piatte, dato che la cassa acustica, indispensabile per le basse frequenze, si trova sul terzo diffusore e sono alte poco meno di un metro. Sulle due unità identiche sono disposti tre altoparlanti che si dividono il compito di riprodurre le frequenze medio-basse, le medie e le alte. Il prezzo del sistema L 212 è abbastanza elevato (oltre 1.800.000 lire) ma si deve considerare che l'unità centrale è dotata di un amplificatore interno; in questo modo, dato che l'altoparlante delle basse frequenze è quello che assorbe la maggior parte della potenza dell'amplificatore, si può pilotare il sistema L 212 con potenze relativamente basse (anche dell'ordine dei 50 Watt per canale) con notevole risparmio nella spesa per l'amplificatore. Maggiori informazioni possono essere richieste all'importatore, la Linear via Arabe 50, Milano.

Il giradischi ADC Accutrac 4000

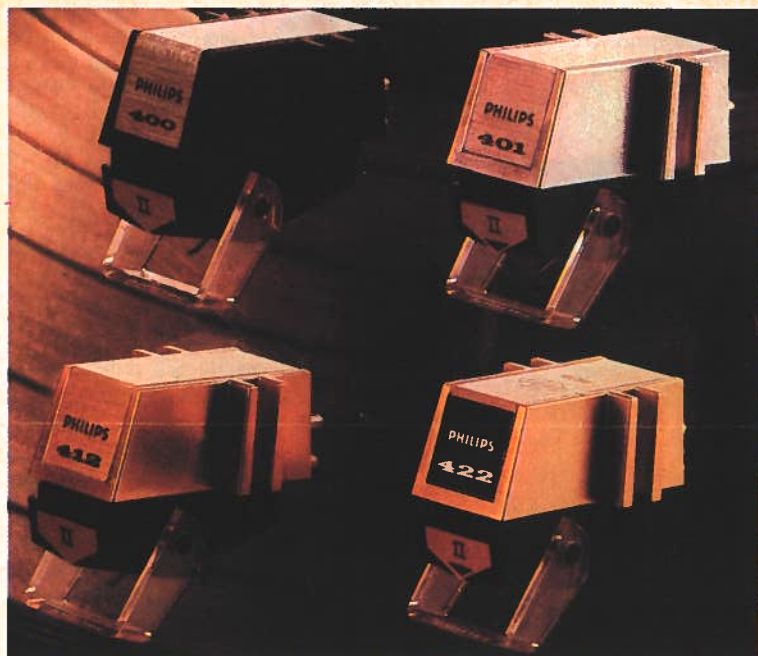


TESTINE PHILIPS NUOVA SERIE

Non si può dire che la notissima casa olandese Philips sia specializzata in qualche particolare componente dato che costruisce praticamente tutto (e non solo nell'hi-fi); nel nostro settore, anche se spesso si è legato in passato il nome Philips a componenti economici e con caratteristiche non proprio hi-fi, la casa olandese si è ora allineata con le migliori case produttrici mondiali di apparecchi di alta fedeltà. La Philips ha recentemente assorbito la casa americana Magnavox, specializzata nella costruzione di televisori, e si è messa a fabbricare negli Stati Uniti una serie di componenti « staccati » comprendente un preamplificatore, un finale di potenza ed un sintonizzatore dalle caratteristiche assai interessanti.

Oltre a questi pezzi, che avremo modo di ammirare al SIM di

Milano, e agli ormai famosi diffusori amplificati Motion Feed, la Philips si sta affermando anche nel difficile settore delle testine. Sono state ancora migliorate infatti le già buone testine serie « Super M »; in particolare è aumentata la sensibilità grazie all'impiego di un piccolissimo magnete di Ticonal dalle ottime caratteristiche magnetiche, e la risposta in frequenza che arriva fino a 50.000 Hz nel modello più prestigioso. I modelli sono 4: GP 400/II; GP 401/II; GP 412/II e GP 422/II. La prima ha la punta di forma sferica, mentre le altre sono del tipo ellittico; nella GP 422/II la puntina ha una forma particolare che permette una perfetta lettura dei segnali quadrifonici. I prezzi vanno dalle 20.000 lire per il modello più economico (GP 400) alle 90.000 lire per la GP 422/II.



Le nuove testine Philips

OTTIMI PRODOTTI ITALIANI

Tra poche ditte italiane costruttrici di prodotti hi-fi, la Revac è senza dubbio una delle più prolifiche. Oltre alla nuova versione della serie di amplificatori Classic, la casa torinese presenta due finali di potenza destinati ad un impiego semiprofessionale. Data l'affidabilità dei componenti l'apparecchio è garantito anche per un funzionamento continuato per molte ore senza danneggiamenti. Il modello PRO 250 eroga 100 Watt per canale su 8 Ohm mentre il PRO 500 eroga 160 Watt sempre per

canale e su 8 Ohm. La banda passante alla massima potenza, è compresa tra 19 e 25.000 Hz mentre le distorsioni armoniche e di intermodulazione sono praticamente immisurabili. La costruzione dei circuiti elettronici è completamente modulare con elementi facilmente estraibili ed intercambiabili. Il prezzo del 250 è di 290.000 lire mentre il 500 costa 690.000 lire. Maggiori informazioni possono essere richieste alla Revac, Piazza Campanile 23, Torino.

Il finale Revac PRO 250

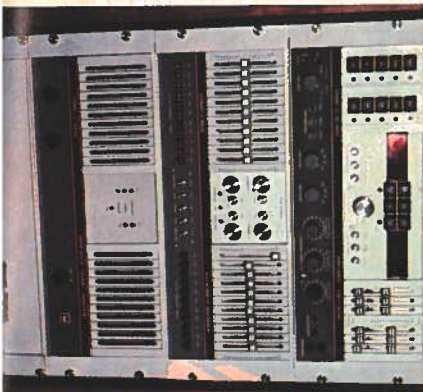


LA CROWN CAMBIA

Dopo innumerevoli anni di fedeltà alla linea dei propri apparecchi, la Crown USA (Amcron) presenta dei nuovi interessanti preamplificatori ed equalizzatori. Il pezzo più interessante è senza dubbio il preamplificatore « Digilogic » DL-400 che si differenzia da tutti i preamplificatori attualmente sul mercato.

Il preamplificatore è dotato di un regolatore fisiologico del volume di tipo variabile, di regolatori di tono a slitta, su tre differenti bande (basse, medie ed alte); gli ingressi inseribili sono ben otto selezionabili sempre elettricamente. L'apparecchio utilizza ben 60 circuiti integrati, 43 transistori e 118 diodi. Maggiori informazioni possono essere richieste all'importatore: Selectra, via Cibrario 29, Torino.

Il preamplificatore Amcron DL-400 sopra l'equalizzatore ed il finale di potenza



IL MASSIMO TRAGUARDO

Il nome Mc.Intosh è senza dubbio il più prestigioso nel campo dell'alta fedeltà non solo negli Stati Uniti ma in tutto il mondo. La Mc. Intosh è entrata nella leggenda dell'alta fedeltà grazie alla qualità ed alla durata dei propri apparecchi: mantiene sul mercato per parecchi anni gli stessi modelli senza cambiare l'estetica e il contenuto, segno evidente della qualità degli apparecchi che non risentono del tempo. Quest'anno la Mc.Intosh presenta al SIM, tra gli altri, un apparecchio eccezionale, il preamplificatore C 32, che si affianca al C 28 ormai sul mercato dal 1970

ma ancora considerato uno dei migliori pre. Il nuovo C 32 ha, per la prima volta in casa Mc.Intosh, un equalizzatore incorporato con cinque regolatori fissati alle frequenze di 30, 150, 500, 1500 e 10.000 Hz e un circuito espansore del tipo simile al dbx. Anche le altre caratteristiche sono state migliorate: ogni coman-

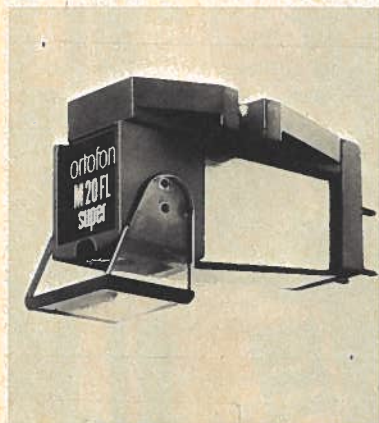
do non agisce più direttamente sul circuito elettronico ma passa attraverso dei transistori FET che funzionano come interruttori elettronici; le selezioni degli ingressi sono inoltre sdoppiate in registrazione ed in ascolto e consentono di ascoltare una sorgente mentre se ne sta registrando un'altra. Le sorgenti che il C 32 è in grado di ricevere sono sette e comprendono due ingressi fono e tre per registratori. Il regola-

tore di volume è realizzato con resistenze di alta precisione ed è variabile a scatti calibrati; il loudness è del tipo continuo per consentire una regolazione a piacere. All'interno del pre è previsto un piccolo amplificatore di potenza da 12 Watt per canale che serve per pilotare una o più cuffie; i filtri per le basse e per le alte frequenze sono del tipo attivo. Complessivamente il C 32 utilizza 32 circuiti integrati e 64 transistori, oltre ovviamente a parecchie centinaia di condensatori, in resistenza ed altri componenti elettronici e meccanici. L'apparecchio costerà intorno ai 2.200.000 lire. I prodotti Mc.Intosh sono importati dalla ditta M.P.I. via Tartini 13, Milano.



Il pre Mc.Intosh C 32

PRIMATO PER LE TESTINE



La testina Ortofon M20FL.

La Ortofon danese ha una grande tradizione nel campo delle testine magnetiche; la SL 15 a bobina mobile è stata per moltissimi anni il punto di riferimento per tutte le altre testine. La Ortofon ha recentemente potenziato e migliorato le caratteristi-

che del modello a bobina mobile che ora si chiama SL 20; esistono tre versioni, la SL 20 E che succede direttamente alla SL 15 E, la MC 20 raccomandata per un uso professionale grazie allo speciale stilo e la SL 20 Q adatta per impieghi in quadrifonia grazie alla sua estesa risposta in frequenza.

Ma la novità più recente della casa danese riguarda la serie di testine più economiche che usano il principio VMS brevettato dalla stessa Ortofon. Le nuove testine hanno una cedevolezza elevata e uno stilo alleggerito con puntine ellittiche lavorate con estrema cura. Le nuove testine sono 5: M 20 FL; M 20 E; VMS 20 E; F 15 E MkII; FF 15 E MkII. Maggiori informazioni possono essere richieste alla Linear, via Arbe 50, Milano.

ANCHE PIONEER AL QUARZO

Il giradischi rappresenta l'elemento meno importante nella catena dei componenti che compongono l'impianto non è difficile avere giradischi dalle ottime caratteristiche per meno di 200.000 lire.

Da questo punto di vista il Pioneer PLC 590 non è senz'altro inferiore a nessuno; è ovviamente un giradischi a trazione diretta, secondo le tendenze attuali e ha il motore controllato elettronicamente per mezzo di un circuito al quarzo, come raccomanda l'ultima tecnologia. Il controllo della velocità, regola-

bile entro più o meno il 6%, è leggibile non attraverso un comune stroboscopio, come avviene nei giradischi tradizionali, ma si può leggere attraverso uno strumento che appare nella finestrella illuminata posta sopra i comandi. L'apparecchio può essere fornito con il suo braccio o sprovvisto di questo per dar modo all'appassionato di inserirvi quello preferito. Il PLC 590 costa in America 550 dollari. Maggiori informazioni possono essere richieste all'importatore: Audel, via Ximenes 3 Milano.



Il giradischi Pioneer PLC-590

RITORNO DELLA MARANTZ

La Marantz è stata una delle prime ditte americane ad occuparsi dell'alta fedeltà, quando ancora gli apparecchi erano a valvole e l'alta fedeltà era riservata a pochi eletti. In questi ultimi anni la Marantz, da quando è stata assorbita dal gruppo Superscope, aveva visto calare il prestigio accumulato negli anni passati specie per le apparecchiature più costose come i pre ed i finali. Ora la casa americana sembra voler rimontare il terreno perduto con la presentazione sul mercato di una nuova serie di apparecchi di buona fattura. Il pezzo più prestigioso è senza dubbio il sintoamplificatore 2500 che dovremo poter ammirare al SIM, che è in grado di erogare oltre 200 Watt per canale su 8 Ohm; l'apparecchio è dotato, come già visto in passato, di un tubo oscilloscopico per il controllo delle frequenze e per altre tarature della sezione radio. Insieme a questo pezzo grosso la Marantz presenta anche una vasta serie di nuove apparecchiature che vanno dagli amplificatori ai gi-

radischi e ai registratori a cassette. Per quanto riguarda questi ultimi è solo dallo scorso anno che la casa americana si dedica al settore della registrazione. I tre nuovi modelli che vi presentiamo sono tutti del tipo a caricamento frontale della cassetta secondo le nuove tendenze del mercato. Il modello top 5030 utilizza il sistema di trasmissione con motore in corrente continua, tre testine compresa quella per il monitor durante la registrazione e il circuito Dolby. E' possibile miscelare un microfono ed un ingresso ad alto livello grazie dei controlli separati; l'apparecchio è anche dotato di memoria per la ricerca immediata di un brano registrato. Il modello intermedio 5025 ha all'incirca le stesse caratteristiche del 5030 tranne due testine invece di tre; il modello più piccolo 5010 è invece più semplice ma è sempre dotato di Dolby. Maggiori informazioni e prezzi possono essere richiesti alla Electronica Lombarda via Statuto 13 Milano.

EQUALIZZATORE CON POCO

La casa americana ADC, recentemente assorbita dalla BSR inglese, è stata fino a pochi anni fa specializzata esclusivamente nella costruzione di testine magnetiche di alto livello. Ora la ADC-BSR presenta parecchie novità; oltre al giradischi « computerizzato » "Accutrac 4000 e al modello Accutrac + 6, versione automatica del primo", potremo ammirare la nuova serie di bracci, le testine ed un interessante equalizzatore. Quest'ultimo, chiamato Sound Shaper One, agisce su cinque bande di frequenze da 60 Hz a 10.000 Hz con potenziometri lineari separati per ogni canale, che hanno

una regolazione di 12 dB in esaltazione ed altrettanti in attenuazione, sulla frequenza prescelta. Con questo equalizzatore dall'impiego assai semplice, è possibile registrare dei programmi « trattati » a piacimento per potere essere ascoltate nelle migliori condizioni, ad esempio in auto dove sappiamo che si perdono in particolare le frequenze più alte. E' inoltre possibile esaltare o addirittura togliere alcuni strumenti presenti nella sorgente originaria. Il prezzo negli Stati Uniti è veramente accattivante (solo 100 dollari) e speriamo che l'importatore italiano, la Arcona di Milano, via F. Lippi 19, mantenga un basso prezzo anche in Italia.



L'equalizzatore ADC Sound Shaper One

ITALIANO IN KIT

La Zeta Elettronica è una ditta italiana che i lettori conosceranno per il fatto che oltre a vendere le apparecchiature montate, fornisce anche tutti i componenti per consentirne il montaggio da soli. Le scatole di montaggio sono particolarmente convenienti

per coloro che sono in grado di destreggiarsi con il saldatore in quanto consentono un risparmio del 20% sul costo dell'apparecchio montato. Tra i nuovi apparecchi presentati dalla Zeta Elettronica vi segnaliamo l'amplificatore Orion 505 che è il più

piccolo della serie, in grado di erogare 15 Watt per canale su 8 Ohm. L'apparecchio ha tre ingressi compreso quello per fono magnetico, i controlli di tono separati per i due canali, i filtri ed un selettore per due sistemi di diffusori. L'Orion 505 costa 84.000 lire montato e 68.000 lire in kit. Maggiori informazioni ed

i punti di vendita in Italia possono essere richiesti alla Zeta Elettronica, via L. Lotto 1, Bergamo.



L'Amplificatore Zeta Elettronica Orion 505

NOVE A CASSETTE FRONTALI

La Akai è una casa giapponese specializzata nella costruzione di registratori, anche se fabbrica amplificatori, giradischi ecc. Nel settore dei registratori, particolarmente in quello a cassette, la Akai detiene sicuramente il primato come quantità di apparecchi in catalogo. Al SIM verranno presentati i due nuovi modelli apparsi al recente CES, la massi-

ma mostra americana dell'alta fedeltà che si svolge annualmente a Chicago. I registratori a cassette GXC-709D e GXC-725D completano la gamma di registratori della Akai del tipo ad inserimento frontale della cassetta, secondo le nuove tendenze del mercato; con questi due modelli sale a ben nove il numero di apparecchi a cassette « tutto

frontale » della casa giapponese. Il GXC-709D è un modello a due testine (del tipo a cristallo differito esclusivo della Akai). Oltre al Dolby l'apparecchio ha anche il sistema di riduzione del fruscio A.D.R.S. brevettato dalla stessa casa ed un dispositivo di memoria; un selettore consente di regolare l'equalizzazione per ottimizzare la risposta in frequenza a seconda del tipo di nastro usato. Il modello GXC-725D si differenzia dal modello 709 per

avere una terza testina per il monitor in registrazione e per il doppio circuito Dolby regolabile anche in registrazione. Il prezzo dei due modelli è rispettivamente di 350 e 425 dollari negli Stati Uniti. Maggiori chiarimenti possono essere richiesti alla Polycolor, via dei Gracchi 6/10 Milano.



Registratore a cassette Akai GXC-709D

ROTEL ALL'ATTACCO



Il sintonizzatore Rotel RT-324

La Rotel è una casa giapponese relativamente giovane che si sta affermando prepotentemente sul mercato, nonostante la spietata concorrenza degli agguerriti concorrenti, sempre giapponesi, dal nome più prestigioso. L'RT-324 è il secondo sintonizzatore, partendo dal più economico, della serie di cinque tuners della Rotel. L'aspetto esterno è particolarmente semplice ed allo stesso tempo piacevole; un commutatore consente di se-

lezionare i programmi a Onde Medie (AM) e quelli a Modulazione di frequenza (FM) sia monofonici che stereo. Le caratteristiche elettroniche sono particolarmente buone; la sensibilità in antenna FM è di 1,9 micro Volt massima, le distorsioni armoniche in stereofonia non superano lo 0,6% mentre il rapporto di cattura è di 50 dB. Maggiori informazioni vanno richieste alla Eurosound, via Paracelso 6, Milano.

Marcello
Braca

Cinema

rossellini in excelsis



Ho dimenticato addirittura chi sia, la persona che mi ha annunciato la morte di Rossellini. Ricordo però che ne aveva sentito la notizia al telegiornale del pomeriggio, in coda. Su due piedi non ci ho creduto. Ero rimasto attaccato al televisore fino a quegli annunci corrispondenti ai vuoti che i quotidiani riempiono con commenti e osservazioni di nessun interesse. Più tardi, ho chiamato un amico, un rosselliniano puro, uno di quelli che ritengono *Anno Uno* un film geniale che è stato frainteso, *Vanina Vanini* un film mitico e soave come *La donna che visse due volte*, e *Socrate* uno Straub completamente riuscito. Mentre gli annunciavo, senza emozione, ma sadicamente desideroso di quella che mi avrebbe dato il suo stupito dolore, la morte di Rossellini, ho ripensato a un'inquadratura memorabile di *Alice nella città di Wim Wenders*, quella in cui Rudi Vogler, in treno, aprendo un quotidiano tedesco, si sofferma sul necrologio di John Ford, sovrastato da un primo piano di quest'ultimo, fotografato hawksianamente ad altezza d'uomo. Il mio amico era già informato, non tradiva alcuna angoscia, e con voce calma cominciò ben presto a parlare d'altro. E' stato in quel momento, davanti al suo pudore che avrebbe potuto così facilmente essere scambiato per indifferenza, che mi sono accorto che la mia non era tale, che il suo sereno parlare d'altro e la mia tranquillità colpevole esprimevano, più di qualunque mestizia teatrale, la enormità del vuoto che si era aperto sotto i nostri piedi, quello costituito dalla sparizione lancinante e incalcolabile che Roberto Rossellini, morendo, lascia in tutti noi e nel cinema.

C'è una scena ne *Il disprezzo* di Jean-Luc Godard che non si può dimenticare, quella in cui il protagonista, uno sceneggiatore sciupato dalla sua modernità, abbandona il film che si sta girando e, accomiatandosi da Fritz Lang (che ne è il regista e interpreta se stesso), nel chiedergli cosa conti di fare, si sente rispondere, con serenità superiore, che il film deve essere terminato, che bisogna sempre finire quel che si comincia. Roberto Rossel-

lini purtroppo non aveva finito e questo è il rimpianto maggiore. Quel che aveva iniziato girando *Paisà* e *Roma città aperta*, la nascita del cinema moderno, non era stato ancora concluso. Molti avevano provato a seguire la sua strada, e possiamo dire che tutti i registi che abbiamo amato (e qui fare dei nomi sarebbe soltanto una civetteria), che lo sapessero o no, non avevano fatto altro che assimilare la sua lezione, sviluppare le sue indicazioni, portare avanti con l'insicurezza e l'irruenza indomita proprie dei più giovani, la tensione morale, la profondità di sguardo e la visione panoramica che riverbera con forza da ogni fotogramma di *Viaggio in Italia*, abbagliante indicazione dell'unica strada possibile per il cinema di oggi.

Bisogna negare il padre per crescere, ma riconciliarsi con lui per maturare. Il cinema italiano contemporaneo è cresciuto regredendo nell'immaturità. L'assenza di dogmatismo della lezione rosselliniana è diventata sospensione del giudizio, quando non si è rovesciata in rigidità ideologica. Rossellini era molto odiato, più di tutti da quelli che oggi lo piangono pubblicamente e che lo ricordano ancora una volta come il padre del neorealismo, come l'autore di quella trilogia della guerra che è stata prima di tutto la fotografia del passaggio dell'Italia dalle ferite della distruzione alle cicatrici della ricostruzione. Ma senza dimenticare la grandezza di quell'inizio (e spesso, per ragioni tattiche, per dare una risposta ad Aristarco e a tutti gli altri stalinisti di allora, puntando tutto sul seguito, qualche volta ciecamente, quell'inizio lo abbiamo dato per scontato se non diminuito per amore della provocazione) bisogna dire che Rossellini è anche, se non soprattutto, l'errore sublime di *India*, che non si ha il diritto di farlo proprio se non si ha capito, anche politicamente, *Europa '51*, se non si ha pianto vedendo *Stromboli*, se non si ha deciso di diventare cineasti davanti alla poesia inesplicabile e solare di *Francesco, giullare di Dio*. Nessuno come Rossellini ha imparato sbagliando, e i suoi errori, da *Anima Nera* a *Il generale Della Rovere*, hanno

fatto storia, ma del cinema. Il personaggio pubblico, l'uomo sempre capace di trovare un dialogo col potere, il protagonista di manovre, calcoli e operazioni, era quasi riuscito, alla fine, ad oscurare, addirittura ad eclissare, la figura del cineasta. Non è facile arrivare a non fare confusione fra la vita e il cinema, fra la morale di una biografia e quella di un film. Eppure Rossellini, come Chaplin, come Ford, come alcuni domani, obbliga anche a questa chiarezza, quella che ci fa rifiutare con fastidio il cittadino Goethe ma ci permette di essere conquistati da *Le affinità elettive* e dal *Faust*. Di più, l'opera di Rossellini ci obbliga a buttare a mare un ormezzio che ci ha salvato dall'essere travolti in passato da parecchie piene, ma di cui bisogna imparare oggi a fare meno, e cioè l'immediata qualità ribellistica del cinema.

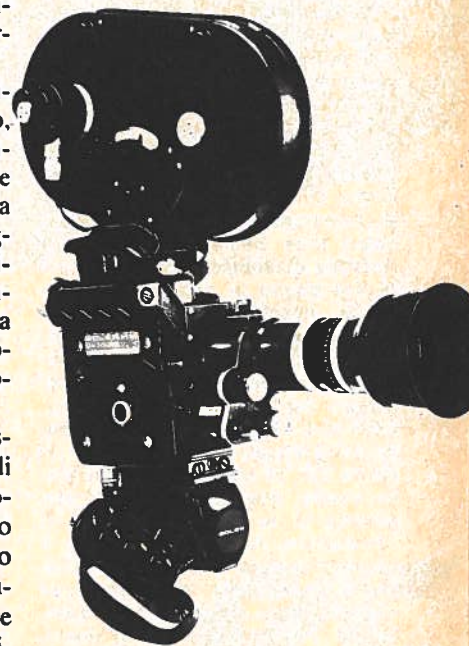
Rossellini era un artista profondamente riconciliato, e non postumamente. Ancora una volta è arrivato forse troppo in anticipo. In qualche modo, egli era parziale, nel senso di partecipare, *da una parte*, alla storia, e al tempo stesso era imparziale, nel suo modo di giudicarla. La famosa libertà di giudizio che Rossellini lascia allo spettatore di *L'amore* o di *La prise de pouvoir par Louis XIV* (la stessa che ritroviamo oggi in *Providence*, in *La Marquise Von O* o in *Barry Lyndon*) è anche, per il cineasta, un impegno a prendere partito. E' un luogo comune e una sciocchezza vedere nel cinema di Rossellini uno sguardo pre-politico.

Oggi chi si ricorda di Visconti? Molti, senza dubbio, ma nessuno di quelli che pensano al futuro del cinema e che osservano, con angoscia politica, quel che succede oggi, nel bene e nel male, nel cinema italiano, chiuso fra Nanni Moretti da una parte e Lina Wertmüller dall'altra, col dubbio che non siano in fondo proprio la stessa cosa.

Alla fine della sua vita Rossellini lavorava, dopo quella di Cristo e di Cartesio, a una biografia di Marx. Era destinato ad avvicinarsi, se già non lo stava facendo, al partito comunista. In realtà è stato autore del primo compromesso storico girando *Paisà*, destinandolo

a un mercato americano e reallizzando al tempo stesso il più grande film nazional-popolare, in senso gramsciano, della storia del cinema italiano. Ma di Rossellini, su cui non si ha ancora avuto il coraggio di cominciare un discorso, non si finirebbe mai di parlare. Qualche giorno dopo la sua morte, correndo davanti all'Anagrafe, nella piazza dove è stato commemorato, si aveva l'impressione di assistere al funerale del cinema italiano.

Fabio Carlini guardava *Europa '51* imprigionato nel cinema della guerra fredda. Si può aggiungere che, in questa fredda guerra della rappresentazione, Rossellini sembra essere stato l'unico cineasta caldo ed è grazie a lui, o contro di lui, in ogni caso in rapporto a lui, che stiamo guardando, o guarderemo, alla rinascita del cinema italiano.



SCHEDE

TRE DONNE, film americano di Robert Altman, con Shelley Duvall, Sissy Spacek, Janice Rule.

Robert Altman, partito tardi, è arrivato in soli sette anni al suo decimo film, che ne consolida la fama definitivamente.

Dopo l'incidente di *Buffalo Bill*, quasi per risarcire il suo orgoglio di *auteur* gravemente ferito, Altman si è abbandonato senza riserve al proprio solipsismo, si è affidato fiduciosamente alla parte di sé più profonda e feconda realizzando con *Tre donne* «il suo film più personale» (come dice la critica), europeo come non è più possibile farne neppure in Europa, se non a Fellini, a Antonioni e a Bergman. Per dargli forma l'anziano regista si è rivolto addirittura al proprio inconscio e, come il suo ufficio stampa ha ribadito più volte, questo film nasce da un sogno del Regista. Trattandosi, non importa se a torto, del più rappresentativo cineasta americano contemporaneo, pare veramente di sognare, o di entrare in un incubo. Se la morbida macchina di Hollywood è stata a tal punto travolta dalle pretese dell'io, se oggi l'autore ha la possibilità di esercitare un totale dominio sui meccanismi con cui fino a ieri (per fortuna sua e nostra) era realisticamente obbligato a confrontarsi, ho paura che più nulla ci salverà dall'idealismo americano, destinato a spezzare la diga che lo confinava nell'underground più postumo e narcisista (*Tre donne*, se non fosse tanto brutto da vedere, farebbe pensare proprio a Markopoulos).

Senso di colpa imperialista, simbolismo a vagoni, rivincita dell'anima, apocalisse profumata al chewing-gum, incolore e lugubre visione del mondo stanno per colarci addosso, dopo la prova generale di *Zardoz* di John Boorman e la grande prima di *Tre donne*, sotto forma di orrende salse sintetiche, di invasione degli ultracorpi. Se, come dice Beniamino Placido, l'America è fantascienza, niente più di *Tre donne* la riassume e insieme la maschera, rappresentandola già come Disneyland degradata, Città Morta, Deserto, Cimitero degli Elefanti, Incubo e altre immagini del disastro tutte riconducibili alla fine dell'Uomo e al trionfo del Kleenex. Ma Altman non si ferma qui, in un campo simbolico. In quella 'guerra dei mondi' che cinema e televisione fingono di combattere, Altman ha assunto il ruolo di astuto e segreto mediatore, cinicamente cosciente che questa guerra è solo un altro spettacolo. *Tre donne* cerca di riuscire dove, parzialmente, è fallito perfino *Zabriskie Point*; e cioè nel

tentativo di dare, dell'America, una metafora globale. Si era detto che Antonioni non era abbastanza americano per riuscirci, ma Altman è molto più europeo di Antonioni, al punto da non capire che qualunque discorso sull'America di oggi discorso sui modi con cui quest'ultima si è rappresentata. Il dato più vistoso di *Tre donne* è la rinuncia a una rappresentazione coerente, ad un principio di messa in scena, ad una scrittura, e dunque a un punto di vista. Il sogno, più che mai, qui funziona da copertura per uno stile povero e inerte, che pretende di far scambiare per miraggi dei poveri lenocini modernisti, dalle zoomate avvolgenti su riflessi e rifrazioni sperimentate fino all'esaurimento in *Images* ai piani-sequenza neutri e vuoti di *Nashville*, per finire nel peggiore

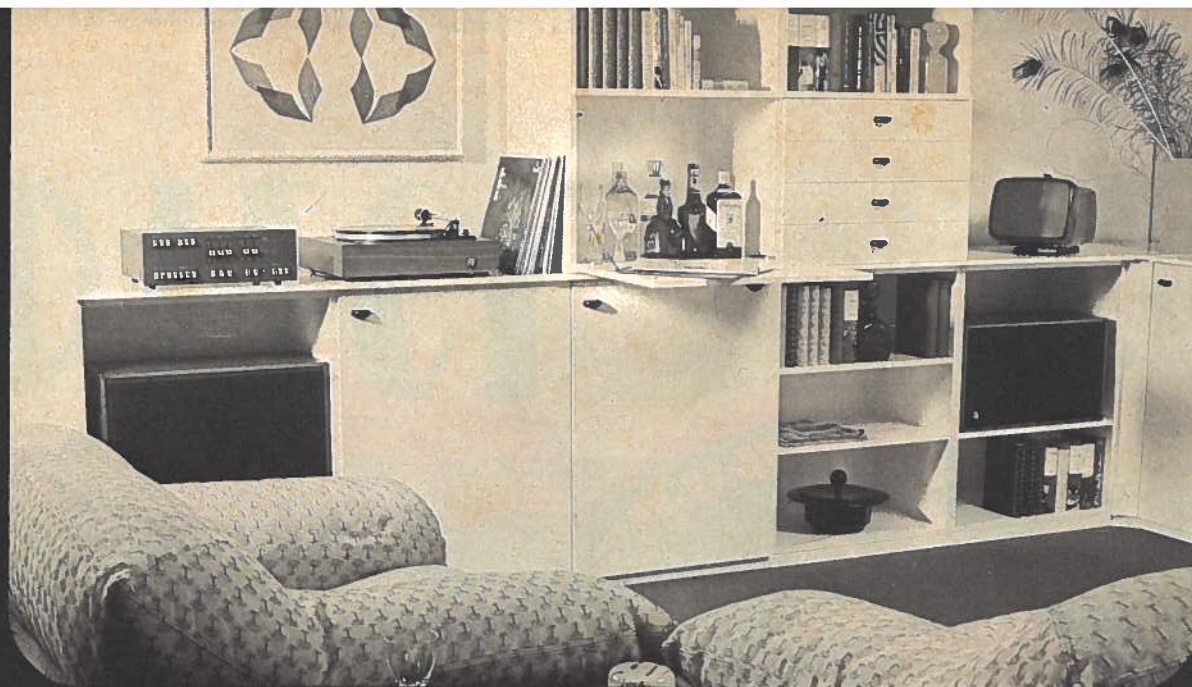
underground su grande schermo, non può passare che attraverso un quello, per intenderci, del *Chap-paqua* di Conrad Rooks. Lo sguardo di Altman, vischioso e trasparente come una ragnatela, imprigiona nel corso del film un certo numero di insetti agonizzanti, di cui registra gli spasmi con l'indifferente superiorità di un ragno già sazio. Ma non si deve pensare a un esercizio crudele e antiumanistico. *Tre donne* non ha nulla di perverso perché non vi è nessun istinto, e neppure la sua mitologia, nessuna attrazione e nessun disgusto. Così come Edgar, l'unico 'maschio' del film, è una *controfigura*, e Millie, Pinky e Willie tre maschere vuote della regressione, *Tre donne* fa pensare alla parodia di una parodia, all'oggetto più ingombrante di quel cam-

pionario di feticci consumistici che immette al proprio interno. *Tre donne* sembra sempre tutto (una tragedia greca senza destino, un film di fantascienza senza storia, un film dell'orrore senza film) senza essere mai nulla di più, o di diverso, di una *controfigura* del cinema moderno.

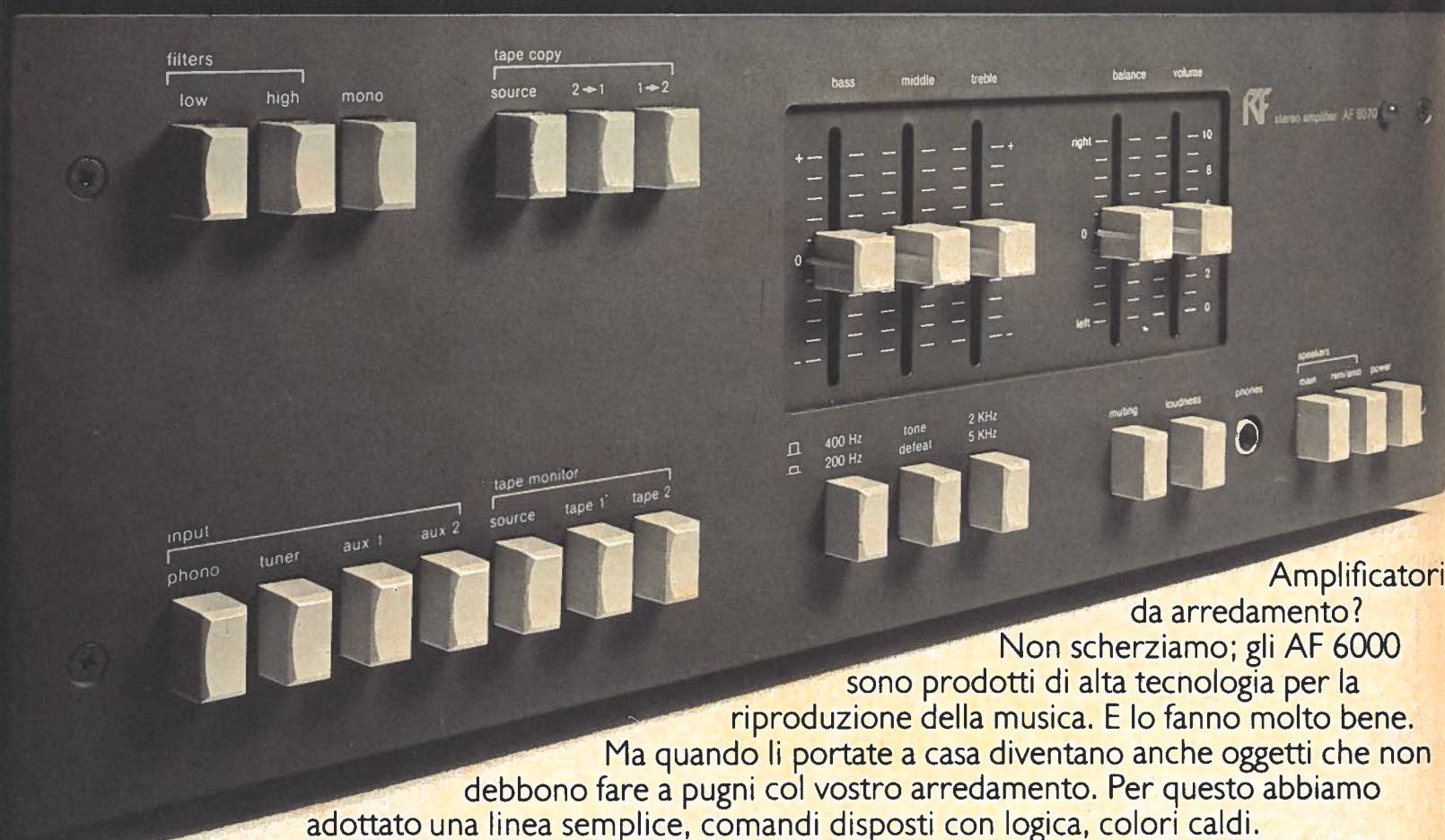
Le tre donne che si aggirano fra l'universo della Clinica e quello della Città Morta, hanno in comune la caratteristica di non suscitare, in chi lo vede, nessun interesse, nessun sentimento, nessuna emozione. Si scambiano le parti, slittano dalle rispettive aree simboliche, si congiungono nel parto infecundo del pre-finale, come le vittime senza volto di un volgare film dell'orrore dove la donna è soltanto un urlante attrezzo scenico da sevizare.



Sissy Spacek



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!