



MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA
ANNO 4° N.10
OTTOBRE 1977
LIRE 1500

**PUNK: intervista "politica"
con i sex-pistols**



Premendo
questo pulsante...

ACCUTRON QUARTZ

sincronizza automaticamente
l'ora campione

BULOVA ACCUTRON QUARTZ possiede la memoria elettronica "Accuset", un dispositivo brevettato, che gli permette di sincronizzarsi automaticamente al secondo con qualsiasi orologio-pilota (per esempio il segnale orario radio o tv).



Basta premere il bottone "Accuset" nell'istante in cui il segnale orario indica il 60° secondo e la lancetta del vostro BULOVA ACCUTRON QUARTZ si regolerà automaticamente, rallentando se anticipa o accelerando se ritarda.

È, s'intende, una questione di qualche secondo al mese, perché BULOVA ACCUTRON QUARTZ è **garantito a non ritardare o anticipare più di un minuto l'anno.**

**BULOVA
ACCUTRON**
l'orologio dell'era spaziale

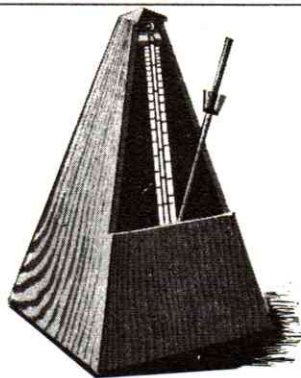
Posta

Caro amico, riassumiamo la tua ironica e divertente lettera a Fabio Carlini per la solita ragione: lo spazio. In sostanza tu non accetti le osservazioni di Carlini sul numero di agosto a proposito di cantautori di destra sostenendo che non è vero che c'è una certa inquietante somiglianza di stile, forma e contenuto con i loro colleghi di sinistra, e ritorci l'accusa a Carlini citando una frase di un editoriale di « Gong » come esempio, quello sì, di ambiguità di scrittura e concludi: « Forse il problema non è questo: cos'è destra e cos'è sinistra dipende se uno è di faccia o di spalle rispetto alla realtà. « Vi lascio ai vostri volanti supereroi, ecc... ».

Gianfranco Manfredi,
Viareggio

Caro Gianfranco, la solfa è vecchia: datemi una frase di un gentiluomo ed io lo trascinerò sulla forca, si diceva nel '700 attribuendo la paternità dell'apofrosma a Voltaire, prendendo così due piccioni con una fava: quello di mettere Voltaire sulla gogna del ridicolo per una frase che non ha mai pronunciato in questo modo, e di tutelare in nostro personale e sordido desiderio di delazione. Ma vediamo il problema. Carlini, intanto, non ha voluto definire o stabilire nulla, anzi, ha posto alcune domande dopo aver sollevato un problema nel tentativo di inaugurare, se possibile, una discussione sull'argomento. Quale? Che cos'è la

cultura giovanile musicale di destra. E' chiaro che ci sono, oggi, molti modi di essere reazionari, alcuni stupidamente evidenti, come quelli della destra classica e fascista, altri, più sottili e « sinistresi ». Finzione facile da realizzare perché - questo è il nodo del problema - essere comunisti non vuol dire accettare solo qualcuna delle posizioni progressiste e rivoluzionarie del comunismo (per esempio, un generico antifascismo) e separandole dal contesto generale della vita quotidiana e dalla lotta, ma agire radicalmente in ogni momento e in tutte le occasioni tenendo costantemente di vista la questione più generale della trasformazione totale della società e dei rapporti fra gli uomini, pur vivendoli ancora nella loro complessità e nelle loro contraddizioni. Dunque, non basta accodarsi dietro qualche facile soluzione musicale, o variazione di testo e di contenuti, ma occorre battersi per cambiare la realtà nella sua interezza, perché il comunismo, appunto, non è un ideale politico, nè uno stato di cose da imporre al prossimo, ma quel movimento reale che abolisce lo stato di cose presenti... e per carità, lasciamo stare le chitarre che sputano note o strimpellano sentenze.



Caro Miro, riassumo la tua lettera vuoi?

Tu ci chiedi: Quanto date a Simonetti per farlo scrivere su « Gong ». Perché Bertoncelli scrive di meno o comunque non è, secondo te, in grande forma. Perché non scrivete sui giovani e la questione giovanile nella Svizzera italiana.

Miro Bernasconi
e alcuni compagni anarchici,
Lugano.

Bene. Paghiamo Simonetti come un qualsiasi collaboratore. Dunque non si tratta di soldi. Probabilmente è altro. Noi pensiamo sia perché, nonostante la sua natura commerciale, « Gong » non esercita censure di sorta sulle opinioni dei suoi collaboratori, a differenza di molte altre testate « liberate ». Bertoncelli - come i suoi fans sanno - sta facendo la naia. Forse non sarà più faticosa come una volta, ma è sempre una rottura di coglioni che porta via tempo e voglia di dedicarsi alle proprie attività.

Dalla Svizzera italiana riceviamo poco materiale, fatevi vivi e noi lo useremo. L'idea di un inviato speciale a Lugano è stata scartata perché ci è parsa una idea troppo buffa, o no?

Cari amici, è la terza volta (sic!) che scrivo per avere informazioni su Tiny Tim. Se non volete darmele pubblicamente mandatele in busta chiusa al mio indirizzo, fate qualcosa, in-

somma! Parlatene con Bertoncelli, imploratelo per me. E non dimenticatevi di: DR. JOHN, WILD MAN FISHER, BONZO DOG MEN, GIRLS TOGETHER OUTRAGEOUSLY,... Saluti.

Giuseppe Casini,
Viareggio.

Una cosa alla volta. Tiny Tim è uno dei personaggi più curiosi e « diversi » della galassia pop. Celebre per le sue stravaganze volere essere pagato per la sua esibizione a Wight, nel 1970, con un assegno compilato direttamente sulla pelle di un elefante dipinto di bianco che poi portò alla banca per l'incasso. (Sfruttando una legge inglese che non prescrive moduli fissi per la compilazione degli assegni). La sua voce è infantile, legnosa, lagnosa... e molto calcolata, piena di giochi di parole e rime che nessuna traduzione permetterebbe di ricostruire, molto « anglosax » nello spirito. La sua « struttura » musicale è piatta o imita volutamente lo Zappa intellettuale. Un tempo aveva capelli color carota, come i punks di oggi e non faceva mistero della sua versatilità sessuale. Ha riletto, spesso, il folklore a suo modo, le filastrocche infantili e quelle degli ubriachi, come i nostrani cantautori. Ha collaborato a qualcuna delle riviste underground inglesi della prima generazione con articoli molto chiassosi. Sapeva fare il buffone ma non era credibile, adesso riposa nell'effimero e probabilmente gioca a Whist con i Mamas & Papas ascoltando l'ennesima versione di California Dream. Se devi spiegare a qualcuno chi è puoi dire benissimo che assomiglia ad una via di mezzo fra Paolo Poli e Jannacci travestito da pop singer.

Località terrestre non identificata, inesistente nei normali circuiti di distribuzione geografica. Notte di luna piena.

Rock

Caro Direttore,

ti scriviamo sotto gli influssi di nostro padre, il potentissimo ed onnipresente Lucifero. Siamo una setta di convinti punkisti-indemoniati che, sotto la protezione del nostro sommo kapo e dei suoi adepti, vuole a tutti i costi diffondere il « punk-rock » nella nostra disastrosa e squallida penisola; non abbiamo certo bisogno del suo aiuto, esimio direttore (nel qual caso le converrebbe stipulare un definitivo patto di sangue con il nostro padre proclamato da più parti) e nemmeno, ci scusi il tono un po' sgarbato, dei suoi « inutili » collaboratori che non dedicano nemmeno una delle loro vuote parole alla proclamazione della « Nuova Era del Punk », un novello « Ordine Nuovo » che entro breve tempo verrà applicato alla legislazione musicale di tutti i paesi a regime disco-capitalista.

Ultimamente abbiamo apprezzato quell'articolo a senso unico di Bertonecelli sui « Rolling Stones »: tutti gli uomini di Belzebù; in effetti Jagger & Co. sono stati invitati sulla Terra (quale onore per voi comuni mortali) come i supremi rappresentanti della « razza diabolica » composta di esseri apparentemente « normali », ma con corna taurine ai lati della fronte, la pelle di color blu pro-

fondo, le zampe artigliate al posto delle membra, lo sguardo satanico e penetrante (vedi Adolf Hitler, il « vero » punk degli anni ruggenti che stanno a cavallo tra le due guerre mondiali) che agghiaccia ed ipnotizza; tutta questa iconografia provocatoria ed oltraggiosa si è tramandata attraverso Lou Reed; impregnata di cultura mitteleuropea e vampiresca, ed Iggy Pop, l'iguana satanico che ha dato una svolta decisiva allo sviluppo del punk; senza dimenticare la diabolica stravaganza delle « New York Dolls », un misto di sangue e di polvere urbana; scomparse troppo in fretta dalla faccia della terra ed ora relegate, le Dolls s'intende, nella più profonda bolgia dell'imbuto infernale a fare da guardia ai lussuosi e agli ipocriti. Poi arrivano i concegni satanici dei « Kiss », la voluttà del sacrificio umano, ed i « Blue Oyster Cult », con veste grafica tipicamente luciferina mentre Eric Bloom sbandiera ai quattro venti la sua discendenza infernale (nelle sue vene scorre il sangue nobile ed austero di nostro padre Lucifero).

« Sparks » e ritorno alle sette segrete della Germania nazista; « Ron & Russel Mael » sono le trasposizioni perfette in pieni anni '70 degli aggregati alle mitiche assemblee di Norimberga, nello stadio della Vittoria dove « Satana Adolf » celebrava la sua alienazione ed i suoi sogni repressi, in un'atmosfera da « Messa Nera ».

Ora le nostre lacrime di disperazione si mescolano al sangue dei « Sex Pistols » di Johnny Rotten, figlio bastardo di Jagger & Reed (prolifica ed entusiasmante unione) e di Joe Strummer dei « Cash », gli unici che hanno idee chiare in fatto di punk-satanismo insieme ai « Damned » di Dave Vanian & Rat Scabies (il Topo Scabbioso), sì, ora il segno del punk è il topo

(« Rattus Norvegicus » ed insieme ad esso usciremo allo scoperto dalle nostre fogne di rabbia e disperazione; la « New Ware » è appena cominciata e non avrà mai fine; i settari del punk-rock sono immortali, nero e rosso si mischiano tra di loro come il sangue con la notte, la notte del punk rivivrà in eterno.

Questa lettera non merita condanne morali, ma solo alcune osservazioni, del resto, come documento di una certa area culturale si condanna politicamente da sola. La lettera non viene da una località sconosciuta, o inesistente, ma più concretamente, come indica il bollo postale, da Buonconvento (sic!) in quel di Siena. Tutte le doppie « esse » sono scritte nella grafia, tanto per intenderci, della parola Ko'ss'iga. Naturalmente è anonima e un po' bruciata ai bordi, contiene, ancora, una enorme svastica che campeggia nell'ultima pagina e una sigla mal disegnata che ricorda una runa, o meglio, è a cavallo fra una runa, una croce « grammata » e una croce « globulata », come ci ha spiegato un esperto fascistologo dell'Università Statale di Milano. Quanto alla diffusione del punk-rock, esso avverrà grazie ai poteri « evidenti » dell'industria culturale e non a quelli « occulti » di Satana e dei suoi impotenti e anonimi discepoli.



(Alla fine, perché pubblicarla? Magari per far vedere ai lettori, che non si firmano e che ci accusano di essere settari, come un tal Camy di Brindisi, che non abbiamo paura del lupo nero e cattivo).



In data 19 Settembre si sono aperte le iscrizioni ai corsi di mimo della cooperativa teatrale « Quelli di Grock » frequentati in passato da oltre cinquecento allievi. La struttura dei corsi di quest'anno prevede tre seminari propedeutici di mimo nei mesi di ottobre, novembre e dicembre e un corso più generale sulla teatralità della durata di cinque mesi (gennaio-maggio) con specializzazioni per attori, animatori e operatori culturali. Altre informazioni saranno a disposizione presso la segreteria della cooperativa in via Panzacchi n. 1 a Milano - Tel. 8690780.



DIRETTORE: Antonino Antonucci Ferrara
 Caposervizi: Peppo Delconte - Coordinamento: Massimo Piccaluga - Collaboratori: Riccardo Bertonecelli, 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. Aldo Campanozzi.

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

DIREZIONE/REDAZIONE via Besana 2 - 20122 Milano; telefono 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 Ospedaletto 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 - **Tipi e veline:** Deltatype, Via Rivoltana, 33 Novegro di Segrate (MILANO) - Tel. 714269-713282 - **Stampa:** S.P.V. S. Giuliano Milanese (MILANO).

ABBONAMENTI: Editoriale Bielle viale Montenero 62 - Milano, telef. 5462007 - Annuale: lire 15.000 - Semestrale: lire 8.000 - Copia arretrata: lire 3.000 (Versamento a mezzo assegno postale o circolare bancario) - Direttore responsabile A. Sebastiani - Reg. Tribunale di Milano il 7.10.1974 numero 308.



Direttore



Caposervizi



Coordinamento

10



Foto



Foto



Foto



Foto



Foto



Cinema



Cinema



Cinema



Impaginazione
e illustrazioni

3 Posta

7 Oliver Lake:
Midwest Blues
(Franco Bolelli)

10 Nuovi bisogni e vecchie
solfe:
L'equivoco della storia
(Carlo M. Cella)

14 Claudio Lolli:
Sulle strade e nei sogni
(Troglodytes Niger)

17 La critica musicale
in Italia:
I sacerdoti dell'artificio
(Franco Bolelli)

20 I pensieri di Livio Cerri:
A costo di passare per
reazionario
(Roberto Gatti)

22 Intervista « politica »
a Johnny Rotten:
Marcio trionfale
(Carlo Tunio)

25 Teatro di base a
Bergamo:
Tutti i figli di Barbapapà
(Silvia Lelli Masotti)

32 Intervista a Mengelberg:
Antichi splendori
e sottocultura
(Noé D. Varzi)

36 Sugli strumenti musicali:
Dire fare suonare
protesta o divertimento
(Gianni E. Simonetti)

39 Nel caos dell'elettronica:
Incidenti stellari
(Carlo Cella)

42 Intervista ai Kraftwerk:
Malattia elettromeccanica
(Maurizio Baiata)

44 Gong Gazette

48 Cineclubs:
Il testamento di Orfeo
(Fabio Carlini)

51 Altri viaggi - la Grecia:
Un folklore in buona
salute
(Daniele Caroli)

54 Il movimento a Bologna:
Scenari di una kermesse
(Gianni E. Simonetti)

56 Omosessuali:
Il maschio e la norma
(Emina C. Vukovic)

60 Musica contro:
Rossetti e chitarre
invertite
(Roberto Polce)

63 Recensioni

69 Musica e candelotti

71 Cinema - Conversazione
con P. Baudry
Il cinema è morto.
Viva il cinema!
(Enzo Ungari)

78 Libri
Calci, pugni e colpi
di pistola
(Gutenberg)

CENTENARI E CADAVERI SQUISITI



Con i colori dell'autunno ritorna ovviamente l'antico impulso a riflettere su un'altra annata che si avvia a conclusione; si rispolverano i rituali consuntivi di una stagione 1977 che pur non manifestandosi avara di novità ha lasciato forse in sospenso troppe questioni... E in musica non meno che altrove, seppure ai primi mesi — con trionfali squilli di tromba — si annunciava da più parti un anno obbligatoriamente « storico » e segnato dal sigillo grandioso dell'ufficialità.

Stando ai profeti meglio pagati dello Show Business non sarebbe potuto essere diversamente per l'Anno del Centenario. E' infatti passato ormai un secolo esatto da quando la vecchia macchina a cilindri di cera di Mr. Edison ha inaugurato l'avvento del Suono nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Sono stati quei lontani giorni del 1877 l'alba di una nuova era di civiltà o di sventure? Non esiste ad una simile domanda una risposta univoca, come non esiste nuova civiltà che non comporti anche nuove sventure. Inutile perciò negare che l'industria della riproduzione sonora ha contribuito in modo essenziale alla diffusione di massa della cultura musicale e perciò stesso ha provocato insieme un processo di deculturazione e di messa in crisi di valori tradizionali e tradizionalmente classisti che avevano nidificato a fondo nel sistema musicale occidentale. Ma è altrettanto inutile far finta di ignorare le nuove forme di alienazione consumistica e i meccanismi sempre più sofisticati di mercificazione di massa che il neocapitalismo ha introdotto nei cervelli e nei mercati di ogni parte del mondo...

Sui fronti opposti di questo coacervo di contraddizioni, che rappresenta ormai il nostro modo di vivere la musica, l'Anno del Centenario non ha certo mancato di offrire numerosi segni (in positivo come in negativo) che confermano ed esasperano la dinamica di una condizione umana che tale non è soltanto in rapporto alla musica.

Il fatto di cui forse non si è ancora preso sufficientemente coscienza è la deformazione che l'avvento dei supporti fonografici (dischi e nastri) ha determinato nella mentalità dei fruitori: la musica troppo spesso si è venuta identificando con gli stessi strumenti di riproduzione, il rituale egocentrico dell'ascolto hi-fi ha finito con il rimpiazzare forme ben più autentiche di partecipazione. Infine l'industria dello spettacolo — affiancandosi a quella fonografica nella mera funzione di sostegno promozionale — ha proposto il più delle volte non un rimedio ma un'ulteriore alienazione, a dispetto dei nuovi bisogni di vivere la musica espressi dalle masse giovanili. Così, da una parte tendendo l'orecchio ai tamburi lontani del punk rock e dall'altra continuando a spremere il misero limone della disco-music, l'industria sembra confermare la sua strategia.

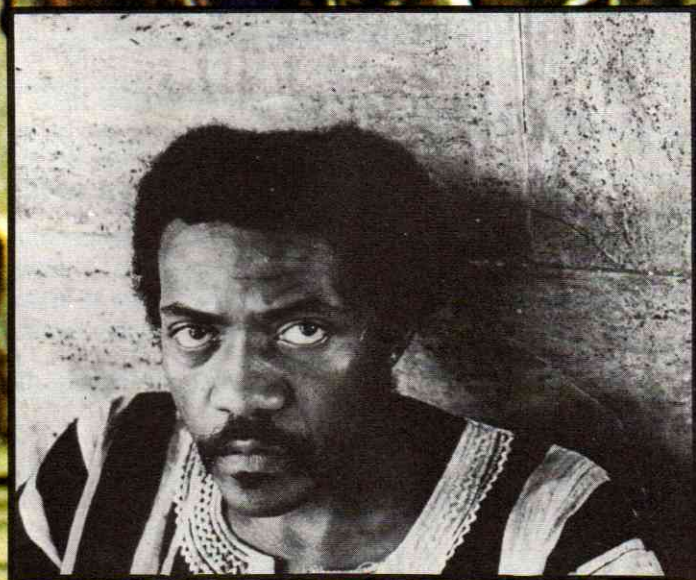
E persino l'allucinante tramonto di una superstar (Elvis Presley) e il relativo faraonico funerale diventa l'occasione per un en-plein mercantile senza precedenti, a dimostrazione (se ce n'era bisogno) di un'intatta « vitalità economica ».

Sul fronte opposto comunque non sono mancati quest'anno i segni di un'« altra » vitalità che, specialmente in un paese disorientato ma ricettivo come il nostro, possono assumere un peso determinante e aprire più a fondo e positivamente le contraddizioni di sempre. Così il bisogno di appropriarsi di nuovi spazi, di vivere più direttamente e creativamente la musica (e la cultura in genere) si è manifestato nel moltiplicarsi di iniziative associazionistiche (cooperative, consorzi, gruppi di ricerca) magari stentate ma significative e, più a livello di massa, in un costante spostamento della domanda che tende sempre meno ad identificarsi con gli atteggiamenti passivi del consumo. Sintomi vaghi di un risveglio di cui gli ultimi anni ('77 compreso) sono forse solo un'anteprima incerta e problematica.



ALLA SCOPERTA DI OLIVER LAKE

MIDWEST BLUES



« Quel che non è leggermente difforme ha un'aria insensibile; ne consegue che l'irregolarità, cioè l'inatteso, la sorpresa, lo stupore, sono l'elemento essenziale e la caratteristica della bellezza » (Charles Baudelaire). Giù le mani subito: a nessuno è consentito di dirottare la bellezza nella fissità dell'estetica, perchè appartiene organicamente al movimento della vita. La forma, nella nuova musica creativa, è un corpo, non più puro spirito metafisico. Non è oggetto decorativo, bensì soggetto che esprime emozioni e

problematiche. La bellezza è il divenire della possibilità. E' questa la scoperta naturale di Anthony Braxton, Leo Smith, Roscoe Mitchell, ed è anche quella di Oliver Lake.

L'uomo di St. Louis ha maturato la convinzione in questa pratica disinibita dopo un lungo viaggio, durante il quale è venuto progressivamente dilatando quella che già agli inizi esisteva come intuizione timida. Il suo apprendistato ha seguito percorsi tortuosi ma disseminati di quella superba follia che pare essere il segno poetico di tutto quanto il St. Louis ensemble. Le radici del Black Artists Group stanno ben piantate nelle viscere calde della tradizione, e di qui si distendono in giochi proibiti che vanno ad espugnare le roccaforti della normalità dimessa. E' musica di perturbante semplicità. Gli ingredienti sono alla portata di tutte le mani, ma i denti della banda creativa li sottopongono a un crudele trattamento: le regole dell'identificazione abitudinaria ne escono scompaginate, e il materiale si riappropria della purezza originaria. Così il ritmo è chiaramente la molla propulsiva ed è tornato ad essere, dopo che la corsa a perdersi del free si era inceppata, un ritmo assolutamente facile. Ma il suo scorrere elastico e flessuoso, (sui diabolici guizzi di Bobo Shaw e Philip Wilson) nelle zone dove mani e piedi schioccano e battono su tempi fissi, rimanda a una naturalezza sciolta che disintossica dagli artifici dell'abitudine « facile ».

Perché abbandonare la semplicità spontanea allo sterminio dei canoni codificati?: l'ipotesi è affascinante, anche quando la realizzazione si crogiola nell'ingenuità. E' il canto gioioso dello Human Arts Ensemble (cui dà fiato anche Lake), dei *Dogon A. D.* e *Coon Bid'Ness* di Julius Hemphill, del *Concere Ntasiah* di Charles Shaw, che troveranno proiezione profonda nell'inquietante splendore della *Banana Whistle* di Lester Bowie.

Su questa lingua collettiva Oliver Lake coniuga *Ntu*, epitaffio alle separazioni artificiali che dice « porta tutto il mio cibo in una sola volta nello stesso piatto: dixieland, bebop, soul, rhythm and blues, cool, swing, avantgarde, jazz, free jazz, rock, jazz rock. Una sola musica-diversi sentimenti ed esperienze, ma la stessa cosa... suono totale-suono di massa-ascolta tutti i musicisti come uno solo ». Nell'espressione africana *Ntu* è l'essere, il principio della vita, e di qui Lake fa scaturire la propria proposta sonora. Che per il momento è comunque ancora esile e frammentaria. Per un Africa dalle candenze trascinate, c'è *Tse' Lane* carina ma discretamente insulsa; e soltanto *Zip* anticipa quelle nervose picchiate a zig-zag tipiche del Lake successivo. Di attraente c'è soprattutto la mobilità con cui è risolto l'impasto fra la sezione dei fiati e il ponderoso dispiego dei ritmi, sorretti dai tocchi pulsanti di Shaw e Don Moye.

Poi l'avventura parigina. I flics sono ripugnanti padroni delle strade, ma i loro strumenti di morte non possono impedire che i suoni solchino l'aria. Così per la musica creativa l'atmosfera è se non altro disponibile, e tanto basta a Braxton, Lacy, Art Ensemble, per mettersi su casa per qualche tempo. Oliver Lake sbarca a Parigi pilotando un gruppo che ha mutato la propria denominazione da quella del grande collettivo autogestito lasciato a St. Louis. Black Artists Group si modella su suggestiva geometria « diversa »: l'inseparabile Bobo Shaw è solo a dar fuoco alle polveri ritmiche, circondato da quattro fiati: le trombe di Baikida Carrol e Floyd LeFlore, il trombone crepitante del giovanissimo Joe Bowie, i sassofoni di un Lake che comincia ad afferrare la vena sottile della sintesi. Con questo assetto fantasioso BAG decolla, come documentato da un'incisione praticamente estinta, verso un linguaggio ugualmente aperto e maggiormente impre-

vedibile. (Qualche spanna più sotto rimane invece la recita imbastita da Carrol (*Orange Fish Tears*), che i fraseggi sospesi di Lake non bastano ad emendare di troppe superficialità di maniera).

Oltre l'impressionante feeling del BAG, mi sembra che sia soprattutto il contatto con un ambiente quanto mai stimolante a vitaminizzare la crescita di Lake. Nell'interscambio di opinioni e sensazioni, nella fitta trama di concerti e jam, la spirale delle esperienze ha modo di scavare molti giri del proprio interminabile percorso. Così nasce anche *Passing Thru'*, dove Lake sceglie di star da solo con se stesso, dando forma sonora alle proprie luci e ombre, combinando consapevolezza e inconscio. L'azzardo è soppesato con occhi ben aperti: Lake plasma qui con estrema sensibilità la massa di materiale sonoro e umano che ha accumulato dentro di sé. Intreccia bellezza della sorpresa e sorpresa della bellezza. Sullo sfondo nudo del solo la personalità della sua sonorità riesce final-



mente a risaltare appieno. La costruzione interna di Lake, le sue strutture organiche, si distendono con una profondità che è solo di chi attinge risorse poetiche da un pozzo senza fondo. Le assortite armonie di *France Dance*, la tensione lirica di *Improv I*, sono infatti fra le storie più intense raccontate nel libro magico dei monologhi interiori.

Allorché fa ritorno negli USA, Lake porta addosso tante cose micidiali per l'ordine dell'artificio, ma i segnalatori aeroportuali non possono rilevarle. La possibilità è un cielo spalancato: Lake se ne è accorto e non intende precludersene neppure uno spicchio. Gli manca ancora il tocco prefiguratore di un Braxton, la serenità interiore di uno Smith; ma il viaggio si orienta su una rotta ineccepibile. Il quartetto di sassofoni (in *N. Y. Fall '74*, con Hemphill e Bluiett) cui Braxton lo chiama a dar respiro, lo carica di nuova folgorante energia inventiva. E quando la sontuosa corte Arista gli schiude i battenti, Lake non

può esimersi dal mostrar tutta la propria stoffa in un campionario di esercizi multicolori: *Heavy Spirits* paga così inevitabile pegno a una certa disomogeneità: il quintetto con Olu Dara trova la perla morbida di *Heavy Spirits* dopo aver girato intorno a qualche stucchevolezza; l'incontro fra Lake e un raccolto trio di violini non esce dalle stanze dell'incertezza; ed è soprattutto negli ultimi solchi che Lake ritrova concentrazione e intensità, prima animando con l'angoloso fraseggio dell'alto un solo di splendida misura, poi scatenando una danza a nervi scoperti (*Rocket*) in un trio stracolmo di feeling con Joe Bowie e Bobo Shaw.

Pur contraddittori, sono dunque espliciti i segni di una transizione, nel progetto di Lake: le sue qualità soggettive si sono estese dallo strumento alla musica nel suo complesso e nelle sue infinite forme; la spregiudicatezza delle origini, senza disperdersi, è sussunta così in un sistema espressivo arioso nei fini oltreché negli intenti. E' storia recente: il duo con Joseph Bowie, *Holding Together*, le apparizioni sui petali di *Wildflowers*. Lake non si risparmia in ciascuna di queste uscite i nodi duri nel far musica, e ne scioglie brillantemente più d'uno. Sull'indelebile matrice blues innesta squarci e introspezioni, proiezioni e ripiegamenti, tirando i fili di una lucida pratica del movimento. Costruisce ogni brano dentro un impianto strutturale calibrato e aperto. Innaffia il tutto con spiccatissimo senso della melodia, in successioni tematiche intrise di bellezza. Scopre funzionalità anche nel multistrumentismo, prima esposto a frequenti cali di tensioni, sposando alle virtù di altista un fraseggio di personalissima poetica al flauto. Così *Zaki*, *Trailway Shake*, *After Assistance*, sciogliono trame di grande seduzione, su varietà e sincronie di scambi nei quali Lake rivela magnifiche affinità con i compagni d'avventura. L'impressione è comunque che ancora qualcosa rimanga implicito, non trovi punto di sbocco attraverso cui estroiettarsi compiutamente. Lake nuota a proprio agio nei grandi spazi, ma ancora non li colma non li piega a sé.

Che anche le ipotesi ambiziose di queste incisioni vadano strette a Lake lo si capisce chiaramente una notte di luna piena, a Pisa, poche settimane fa. Un solo di gioioso stupore materializza quegli echi che annunciavano i frutti della nuova semina. Già insieme a Leo Smith, in quella *Song of Humanity* che è fra le emozioni più incantevoli della nuova musica creativa, il respiro di Lake era sembrato meno contratto, più disteso. La contagiosa, magnetica, serenità creativa di Smith spostava Lake in acque più profonde, sospingendolo a misurarsi con se stesso in controllo, ad allungare il flusso delle proprie onde. E nel *N. Y. Saxophone Quartet*, in compagnia di Hemphill, Bluiett e David Murray, Lake era parso cercare fra le pieghe del proprio fraseggio sonorità meno angosciate.

Nessun mutamento sostanziale è sopravvenuto: quello di Lake è più che altro un lungo quanto nitido processo di successive maturazioni, su trame nodi fili presenti fin dal principio. All'uomo del Midwest non è mai venuta meno la consapevolezza che anche in musica non esistono certezze buone per tutte le stagioni. Metterle in discussione e ricrearle giorno per giorno è l'unico possibile movimento positivo dell'espressione umana. E' una depurazione continua della propria identità: ed è sintomatico che proprio in questa dinamica tormentata Lake abbia trovato tranquillità ed equilibrio. Strutture e ritmi dentro Lake e fuori, nella sua musica, si stanno identificando. La bellezza è diventata incanto.

Foto Roberto Masotti

FRANCO BOLELLI



L'EQUIVOCO DELLA "STORIA"

« I giovani hanno bisogno di storia ». Un fulmine a ciel sereno. Il sospetto, come la calunnia, corre sulle ali di un perfido venticello, gli occhi corrono da un viso all'altro con curiosità ammonitrice alla ricerca del colpevole: qualcuno ha tradito, qualcuno si è dimenticato della Storia. Forse Troglodytes Niger, disgustoso iconoclasta avvezzo a maneggiare con rudezza inaccettabile i sacri nomi di una critica musicale (meglio: jazzistica; che è altra cosa) rea soltanto d'aver monopolizzato da anni i caposaldi giornalistici nazionali e che ora vorrebbe apparire come la vittima povera e bella di una campagna denigratoria dissennata e poco corretta. I termini ed i valori vengono arditamente sovvertiti. Coloro che da anni detengono i punti chiave dell'editoria periodica e quotidiana, da anni infingardati con l'ovvietà, con la disputa pseudoaccademica su temi vuoti di attualità, che ancor oggi stenta a comprendere non solo

il presente, ma anche un abbondantemente trascorso passato, vorrebbe spacciarsi per vittima innocente della Scorrettezza, d'una campagna scoordinata che colpisce sotto la cintura.

Dunque « i giovani hanno bisogno di storia ». Pensando sulle prime ad una esplicita ed insopportabile richiesta proveniente dalla base d'una nuova classe sociale, qualcuno giungeva in redazione col vecchio sessantottesco tascapane (nel quale veniva scoperto con qualche lacrima un superstito cubetto di porfido) e dopo aver calzato il simbolico ed insostituibile casco, era pronto a dare una lezione a questi « Giovani » che avevamo sempre conosciuto come un'entità troppo diversificata per venire concepita come una classe sociale astratta. (I « Giovani » sono entrati non solo nella lessicologia, ma anche nella concettualistica pseudosociologica di chi ama ricorrere alle facili quanto indebite generalizzazioni). Ma fu proprio l'ambiguità del-

la frase a chiarirci le idee, delazionando con improntitudine la sua paternità: i « Giovani » sono sulla bocca non solo di chi alla categoria dei « Giovani » non appartiene, ma anche di chi i « Giovani » non è in grado di capirli razionalmente oltre che generazionalmente. Si trattava infatti dello ammonimento d'una corrente critica tardo-romantica tutt'oggi in vita.

Eccone alcuni motti.

« Oggi i Giovani applaudono freneticamente solo un certo tipo di jazz, ovvero il free. » « Sembra che chi non faccia il free sia uno stupido ». « Le masse giovanili che provengono dal pop (una vera iattura) e che non possono soddisfare la propria fame di musica (o meglio di *star insieme*), non solo sono impreparate, ma sono anche maleducate ». « Fischierebbero Oscar Peterson » dice scandalizzato l'uno. « Se Armstrong fosse vivo e suonasse come ai bei tempi, non mi arrischiere a farlo suonare davanti a un tale pubblico, lo fi-

schierebbero ». « E forse fischierebbero anche Charlie Parker » urla inorridito un altro. « Questi Giovani non conoscono il passato ». Ed infine il Verbo: « Questi Giovani cominciano dal tetto invece che dalle fondamenta ». (Le colpe, inutile dirlo, sono di Gong, della sinistra e di tutti quelli che ammanniscono i Giovani e le loro più viete pecche).

Ora basta.

Alla geniale intuizione secondo la quale le « case si costruiscono dalle fondamenta e non dal tetto », basata sul risibile parallelismo fra tecniche costruttive edilizie e procedimenti gnoseologici spacciati per termini omogenei di un'equazione, si può rispondere con una parabola direttamente tratta dalla realtà. Nei programmi di storia delle scuole medie (e superiori, non cambia nulla), i numerosi manuali percorrevano con encomiabile buona volontà tutti i periodi storici, fino ai nostri giorni. (Il terzo volume del celeberrimo Spini arrivava fi-



NUOVI BISOGNI E
VECCHIE SOLFE



no alla Baia dei Porci, alla Conferenza di Belgrado, al trattato di Mosca). Ebbene, con sconvolgente puntualità alla fine dei tre anni inferiori e dei cinque anni superiori nessun insegnante a memoria d'uomo concludeva l'intero programma. In un paio di raffazzonate lezioni estive poco prima dell'esame si *faceva passare* l'intera seconda Guerra Mondiale (« tanto non ve la chiederanno »), e nei casi più scandalosi, ma non per questo meno frequenti, ci si fermava alla Prima Guerra Mondiale. « Mancava tempo » per completare i programmi ministeriali che pure giungevano fin quasi all'assassinio di Kennedy. Le ore settimanali erano « insufficienti », anche se alla Guerra delle due Rose e la Rivoluzione Francese veniva dedicato un grande dispendio di tempo. Risultato: in attesa d'essere condotti per mano fino alle soglie del Presente, i nostri giovani e *colti* studenti non sapevano chi fosse Ngo Dim Dien, quando e come fosse nato il focolaio della guerra nel Viet-Nam, che cosa rappresentasse nella storia del socialismo e del marxismo il primo piano quinquennale cinese; ignoravano che alla Cina nazionalista del dittatore Ch'ang Kai-shek (sono parole dello Spini) oltre a Stati Uniti, Unione Sovietica, Francia e Gran Bretagna spettava il « diritto di veto » nel democratico consesso delle Nazioni Unite in qualità di « vincitrice della guerra »; e ancora ignoravano che cosa significasse per l'Europa post-bellica il piano Marshall, perché la Quarta Repubblica Francese si fosse suicidata nella Guerra di Algeria, donde uscisse il fantasma palestinese, in che rapporti stesse Ciombé con l'Union Minière. Insomma i nostri « Giovani » bisognosi di storia ed educati storicamente secondo i *canoni edili* che impongono di partire dalle fondamenta per costruire anche la cul-

tura, potevano anche individuare con facilità i discendenti per ramo diretto della famiglia dei Plantageneti, ma non erano in grado di leggere i quotidiani.

Ancora una volta la logica idealistica, l'astrattizzazione a tavolino del procedere teoreticamente nello stesso senso del fenomeno che si vuole capire, si scontrava con la realtà: non teneva conto del « mezzo » e giungeva a risultati contraddittori. Esatto il tragitto (forse), la linea da percorrere; ma sbagliato il verso. Su cento « Giovani » presi per mano dal paleolitico, condotti attraverso gli Assiro-Babilonesi e Carlo Magno, su su verso la meta agognata dell'Attuale (premio troppo lontano e illogicamente ambito per vedere tutti i partenti all'arrivo), ottanta se ne perdevano e se ne perdono tutt'oggi lungo la strada. (Ulteriore motivo di rabbia e di tristezza vedere ancora in cattedra non solo la stessa fallimentare ideologia, ma anche gli stessi scheletri rivestiti di carne contro i quali un'intera generazione s'è scontrata quasi dieci anni fa. Il genetliaco dell'ormai più che mitico sessantotto è motivo di ancora maggio-

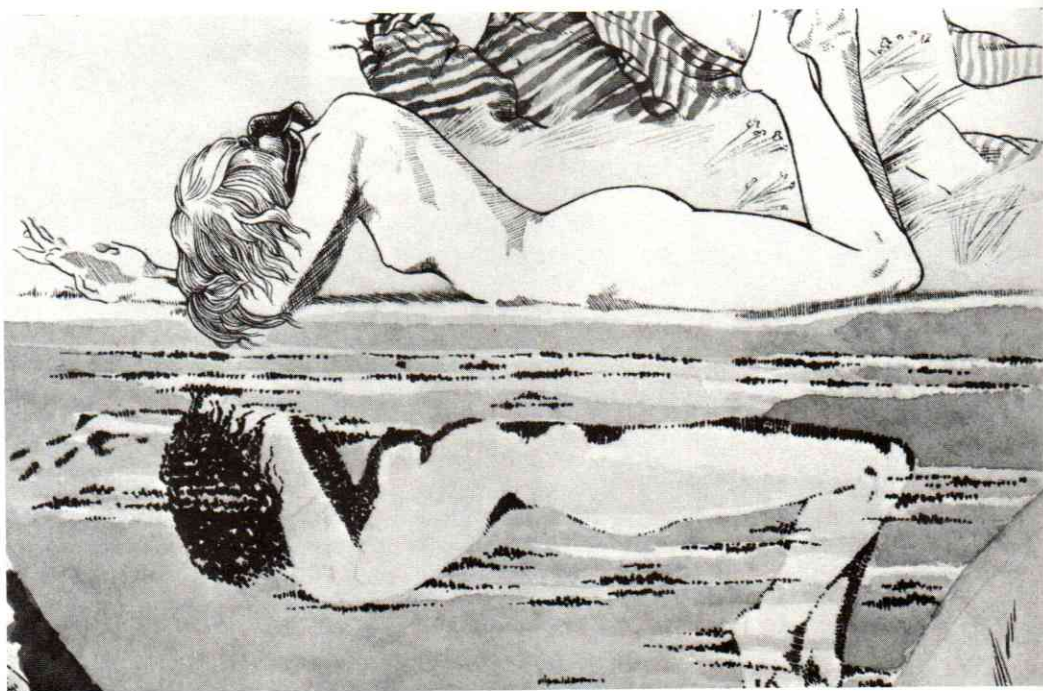
ri riflessioni.)

Scendendo sempre più nel merito.

Nel Castello del Buon Consiglio di Trento dove era stata allestita una mostra di sculture di Fausto Melotti, i visitatori si aggiravano nelle sale del castello ammirando i soffitti a cassettoni, sporgendosi dalle bifore, incapaci di attribuire alcun significato alle forme che teoricamente dovevano e dovrebbero parlare il loro stesso linguaggio, o almeno un linguaggio più comprensibile d'un affresco di Cimabue. I più onesti fra quelli che si accorgevano degli oggetti intrusi, allargavano le braccia: « la arte moderna proprio non la capisco ».

Una Storia che non si concluda con un giudizio rischioso e pur sbilanciato sul presente è un corpo acefalo e senza vita. Parlare di Fletcher Henderson sprecando facili certezze sull'assodato per non capire Sun Ra è vuota idiotaggine, insulsa ed acritica agiografia, storicismo malinteso, inconcludente « cultura » per quiz enigmistici. Ascoltare e riascoltare Parker o Coltrane o Mingus (nei casi migliori) per rimanere freddi o disgustati di fronte a Cecil Taylor, al

Revolutionary Ensemble, ad Han Bennink è pura demenzialità, in tutto (e in peggio) uguale a chi per anni riascolti le sette sinfonie di Beethoven concependo come un punto d'arrivo. (Quasi una nuova categoria adorniana che il vecchio Theodor dovrebbe reinventarsi con più cattiveria di quanta ne usò concependo il suo « consumatore di cultura », tagliato su misura addosso allo scipito jazz-fan che uscirebbe dalle mani di questa critica « storicistica »). E che una simile concezione della storia regga le fila mentali di tale critica non è solo arguibile per sospette illazioni dalla ambiguità del concetto esposto, ma anche dalla pratica e dal tenore della sua pubblicistica (libri di storia del jazz, agiografie, mitizzazione delle vecchie glorie: sempre incommensurabilmente « più grandi » delle nuove, spaccati biografici, coltivazione del solo orto « jazzistico », ripubblicazione in diversi veicoli e sotto diverse forme di concetti statici, « descrizione » dei fenomeni, al posto di analisi dei fenomeni etc.: una critica acritica solita a spacciare cultura sulle certezze del passato invece che rischiare di sbagliare sulla





ambigua decifrazione del presente, ammesso che il presente la interessi. Dunque se la Storia proposta è quella delle monadi, dove i più onesti allargano le braccia di fronte a Giuseppe Chiari, George Brecht o addirittura Stockhausen, Ligeti e magari Satie e Webern, ebbene tutti noi abbiamo il dovere critico di rifiutarla concettualmente dopo averla già ampiamente rifiutata per fatti concludenti. Di una cultura storica dove Pisanello, Orlando di Lasso, Paolo Uccello, Heinrich Schütz, Turner, Schubert convivano dentro cervelli incapaci di leggere le loro stesse voci e i linguaggi del loro secolo, non solo i « Giovani », ma anche i vecchi ed i bambini (soprattutto loro) non devono farsene niente.

Se ancora non fosse chiaro.

1) Non è Storia la conoscenza del passato non finalizzata alla comprensione del presente. A chi ritiene che per comprendere Lester Bowie, Anthony Braxton, Steve Lacy, Cecil Taylor, Sun Ra, la Globe Unity, etc. sia assolutamente necessario conoscere Bunk Johnson, Nick La Rocca, Oscar Pettiford, Jack Teagarden o Frank Trumbauer, noi rispondiamo che ciò è

vero a patto di ribaltare il « verso » comunemente seguito. A chi sostiene che occorra e basti una perfetta conoscenza di Charlie Parker, di Duke Ellington, di Dizzie Gillespie e (bontà sua) di John Coltrane per conoscere il « meglio » del jazz di tutti i tempi, noi opponiamo una inflessibile difesa dell'ignoranza. A chi sostiene che non si può solo parlare del presente perché il sacro Jazz è anche passato, noi rispondiamo che del passato ne ha già parlato abbastanza non solo ma anche quella stessa critica che oggi ci ricorda come esista « anche la storia » quasi non fosse essa stessa la tesi alla quale opporre una vitale e ineluttabile antitesi.

2) Se Gong insiste nella testarda proposizione di nomi « nuovi » della scena jazzistica, sfidando il « senso unico », la bilancia a suo favore è incommensurabilmente squilibrata da decine e centinaia di inutili faragini pseudostoriche che gli garantiscono (sorte editoriale permettendo) almeno dieci anni di sondaggi nelle cantine afroamericane (ed europee) prima di bilanciare il conto.

3) Compito d'una critica problematica è quello di interpretare il presente stru-

mentalizzando le indicazioni del passato, di riflettere e far riflettere sul presente catalizzando tutte le problematiche che è possibile estrarre dalle evoluzioni formali del « suo » momento storico, informando ed « avendo opinioni » su quel che avviene attorno a lei.

Compito della agiografia e della storiografia è quello di rimasticare aneddoti e descrizioni per manuali di consultazione. Ad ognuno il compito e lo spazio che si è voluto ritagliare.

4) Chi poi scambia il passato per « fine » e non per « mezzo » tradisce perfino la più elementare ripartizione di ruoli che la società capitalistica, affermata di ferre ripartizioni dei compiti (tu scrivi, tu suoni, tu pensi, tu controlli il tornio) gli ha affidato.

5) Siamo contrari per principio a quelle leghe per la protezione delle marmotte che si disinteressano della caccia allo stambecco. Il Jazz è la parte di un trucco inscindibile. Mentre già da anni la critica più profon-

da ed avveduta tende alla saldatura cercando visioni comparate tra differenti forme di espressione « artistica », il concentrarsi all'interno della musica sul solo jazz è anacronismo. Non essere interdisciplinari oggi non è un limite, è una colpa.

6) Least non last. Le lezioni di storia le ricacciamo volentieri in gola a chi nel lontano 1963 non ritenne un avvenimento significativo il concerto italiano del quartetto di John Coltrane (musicista dal suono « sporco »), e che qualche anno dopo fischiò inviperito le intenzionali dissacrazioni free dell'allora lucido Archie Shepp.

E' opportuno che non impartisca lezioni chi a suo tempo, quando l'aveva sotto mano, non comprese la Storia e non la comprende tutt'ora nel dinamismo della sua spirale dialettica. L'*ever in motion* non si cristallizza impunemente.

CARLO CELLA





CLAUDIO LOLLI:
UN'INTERVISTA
DIFFICILE

SULLE STRADE E NEI SOGNI

L'imputato non è un cacciatore di draghi e balene, l'imputato abita nei pressi dello stadio, prima periferia, e riceve in un cucinino pieno di piatti da lavare. Non ama le situazioni sul genere intervista. Anzi è decisamente reticente. Si sente responsabile (colpevole) di essere Claudio Lolli. Poi si salva scindendo il soggetto: « io come persona... io come musicista ». Non mi piace come partenza, ma non c'è verso, debbo rassegnarmi, non si lascia andare, eppoi gli piace il silenzio. E' la prima cosa che fa capire al giornalista: un'intervista in negativo, dove parlano più i silenzi dei discorsi. Lolli saggiamente insegna: il non detto... leggere tra le righe... testimonianza inespugnabile... non ho nulla da dichiarare. Inutile chiedergli di essere estroverso, è contratto per principio. Cosciente di non potere sfuggire alle regole del gioco dello spettacolo, fa la parte di colui che nulla concede, difende i suoi segreti dagli occhi ingordi di chi lo vuole ingabbiare (definire) e consumare. L'intervista è una partita a scacchi. Lolli è di quelli che impostano la partita sulla difesa, sanno vincere ma amano la patta. « Il cantautore? Un

buon lavoro, si guadagna bene e si lavora poco ». Nella stagione dei messaggi e dei guru canterini mi pare dignitoso. Sulla piazza le reazioni al suo ultimo disco *Disoccupate le strade dai sogni* non sono molto benevole: « E' paranoico... noioso... un misto di neorealismo ed ermetismo... ». In effetti le ragazzine non scappano di casa.

Foto Silvia Lelli Masotti

Lolli non fa promesse, non annuncia possibilità di felicità con canzonette (mi sovviene il saccente ottimismo finardiano), anzi è un po' crudele, non dà alibi, sottintende continuamente: « che merda, che merda ». Alla fine è simpatico, serio com'è e così poco divertito.

Come le sue canzoni, sull'ultimo disco. Sembrano tutte delle ouvertures, introduzioni a un canto che mai arriverà a dispiegarsi. Un accenno, poi tutto si contrae, si piega su se stesso, manca lo svolgo, il canto che basta a se stesso. C'è un controllo tutto economico dell'espressione: Lolli sceglie di non essere una tangente al cerchio sociale: nel rischio di diventare un punto di fuga non da ma verso la società-stato-capitale, si cristallizza nel prodotto (oggettivo?), nella canzone che si congela, senza troppi proclami fa capire che la sua vita è altrove. Non ha nessuna fiducia in una possibile identità tra artista e pubblico, spersonalizza e, pur di non concedere nulla più « al cuore e alla politica », computerizza la canzone: una serie di informazioni vengono raccolte, programmate e rimesse in circolazione secondo un codice che pretende di sfuggire al gioco delle finzioni, almeno a quelle di segno positivo - socialdemocratico. Eppoi sembra ignavia...

La voce è sul nastro, l'imputato dà solo le generalità, pensa che si possano fare ancora delle domande. Trascrivo.

GONG - E le strade sono state sgombrate dai sogni per mezzo dei carriarmati a marzo?

LOLLI - Ma guarda che comunque il disco era già pronto da gennaio, tranne l'ultima canzone, quindi non è che si richiami direttamente ai fatti... era già nell'aria molto prima. La parola più importante è strade, non è sogni. La differenza tra tenersi i sogni pri-



vati in casa e farne invece delle cose d'ingombro per le strade, cioè di riempirci le strade.

Già dall'anno scorso, da quando abbiamo fatto la cooperativa, parlavamo sia di esperienze musicali che di esperienze politiche, o personali, e quello che saltava fuori da queste cose, ciò che appariva sempre più chiaro, era come, soprattutto a Bologna, il comunismo, come è impostato, come è gestito, veniva ad essere un ostacolo... hai capito?... (silenzio) cioè, quando noi diciamo socialdemocrazia intendiamo soprattutto questo.

GONG - Il comunismo bolognese?

LOLLI - Eh sì, il comunismo bolognese... ma direi più in generale. E allora occupare le strade coi sogni diventa un modo simbolico per dire che questi sogni si possono tenere in casa, si possono tenere dappertutto e possono essere anche il sogno comunista, però, quando poi li porti sulla strada, cioè li vivi veramente, li fai agire veramente, niente, il meccanismo socialdemocratico questo te lo impedisce. Puoi tenerli il tuo sogno di comunismo finché è un sogno, un bisogno privato, che poi è ovvio, non è mica una scoperta, quando invece non è più un bisogno privato, niente. Il comunismo allora, questa particolare forma di comunismo che viviamo noi qui, si maschera e diventa una specie di santone, cioè un'autorità buona, che ancora più difficile da combattere dell'autorità cattiva, dell'autorità che si mostra chiaramente come autorità. E marzo non ha fatto altro che smascherare questa faccia buona del compromesso storico, che ammazza i sogni, quelli realizzati, cioè rendersi conto delle cose, stare con la gente, trovarsi con le persone diverse, con le persone nuove, cioè con dei bisogni nuovi, cioè le cose più naturali che ci possono essere. Il nuovo di tutta questa cosa, di tutto questo movimento, è proprio, al limite, non essere ricaduto, almeno per adesso, nella mediazione di una nuova ideologia, in questo senso ti porti i tuoi sogni sulla strada e li sbatti lì, senza mediazioni.

GONG - Ma tu hai partecipato al movimento, ti sei sentito dentro ai fatti di marzo?

LOLLI - Sì, abbastanza, anche se penso che questo non c'entri molto...

GONG - In che senso?

LOLLI - Nel senso che tu continui a mettere me al centro di qualche cosa.

GONG - No, sei tu che ti ci metti...

LOLLI - No, io faccio un la-

voro, capito? e ti dovrebbe interessare, penso, visto che sei qua in veste di giornalista, ti dovrebbe interessare questo lavoro, e non io...

GONG - Sì vabbé, io sono qui in veste di giornalista, ma poi ci conosciamo anche, e siccome credo nelle possibilità di attraversare le contraddizioni da qualsiasi parte tu le pigli, che le contraddizioni sono cose molto raffinate, ti chiedo anche se ti sei sentito dentro a sto movimento.

LOLLI - Io personalmente, sì, però questo mi ricorda situazioni tipo quando si richiede un attestato di fede su cui poi valutare la...

GONG - Dipende poi da te, dalla tua voglia di dire cosa ci hai messo dentro oppure di dire questi sono cazzi miei. E' inutile cercare purezza nel gioco giornalista-artista...

LOLLI - Ma non è che sono cazzi miei e che li voglio tenere per me perché sono cazzi miei, ma perché penso che sia giusto così. Capito?

GONG - Chiaro!

LOLLI - Ecco, vedi, su Gong ultimo c'era una discussione

tra alcuni rappresentanti delle radio, e c'era anche un intervento scritto di radio Alice, che non so chi l'avesse fatto, in cui si parlava tra l'altro di sciaccallaggio sul movimento. Ecco, io ero molto d'accordo su questo e non vorrei assolutamente che questo lavoro venisse preso in questo modo, per cui non ci tengo assolutamente a dire che faccio parte del movimento, che ho partecipato, che mi sono sentito dentro, eccetera, capito?

GONG - Secondo me non corri questo rischio se ti riferisci a te in quanto soggetto musicista interno a un corpo collettivo. Cioè che relazione c'è tra questo movimento che ha smascherato il compromesso storico, il carroarmato dal volto umano, e il tuo lavoro sul linguaggio? Osservatore o parte di un popolo? per scomodare una parola anche fastidiosa ma che può avere un senso nuovo...

LOLLI - Secondo me la parola popolo non ha nessun significato, è inutilizzabile oggi. Comunque usiamola pure...

GONG - E secondo te cos'era quella gente che si muoveva per le strade in quei giorni?

LOLLI - Ma, tutto meno che popolo.

GONG - Cioè?

LOLLI - Non te lo so dire... non voglio definirla...

GONG - Non pensi che avessero un modo di stare assieme mai visto e mai sentito, un modo di comunicare...

LOLLI - Appunto per questo non li chiamo popolo... Anni di sconfitte e di miseria che ha in sé la parola popolo, con tutte le mistificazioni che ha prodotto, non voglio che questa cosa, secondo me nuova, venga riassorbita...

GONG - Chiamiamolo come ti pare, comunque questa identità collettiva cosa ti ha comunicato rispetto al tuo lavoro, al tuo cantare, al tuo esprimerti. Perché è poi questa la cosa che ci porta qui, noi due.

LOLLI - Ma guarda, ecco, non saprei come risponderti. Vorrei farti capire come io piglio le cose, cioè da che parte. Per esempio in questo disco c'è una canzone sui fatti di marzo a Bologna, che è l'ultima. Per fare questa cosa ho voluto servirmi di un espediente che in letteratura è già vecchio di dieci anni, che è quello del montaggio. Proprio per non dare l'impressione di una identità emotiva, fisica. Non perché non ci sia, ma perché secondo me è sbagliato servirsene in questi contesti qui...

GONG - E dove è giusto servirsi di questa partecipazione emotiva?

LOLLI - Mah, forse da nessuna parte.

GONG - Cioè non ti butti?

LOLLI - No, vedi, questa è veramente una falsa dialettica: buttarsi o non buttarsi. Il mio non è uno starsene da parte, poi tu puoi interpretarla come vuoi, per me è proprio cercare un livello di comunicazione diverso, più profondo della partecipazione emotiva. Cioè quando vedo la gente che dice « che palle » per una mia canzone, dico che mi va bene, perché credo che bisogna uscire da questo rapporto così di reciproca gratificazione. Cioè io gratifico la gente dicendo ciò che vuole sentirsi dire, faccio una bella canzone epico-lirica sulle giornate di marzo, sono tutti contenti, mi applaudite, sono contento anch'io. Ma cosa fa crescere? Niente. Invece, siccome io in questa veste faccio musica, preferisco che la gente mi dica « no, questa canzone su marzo non mi piace, è sbagliata », come mi hanno detto tanti compagni, cioè io l'ho vissuta diversamente. Siamo pronti a chiederci come l'abbiamo vissuta, cos'è?

TROGLODYTES NIGER





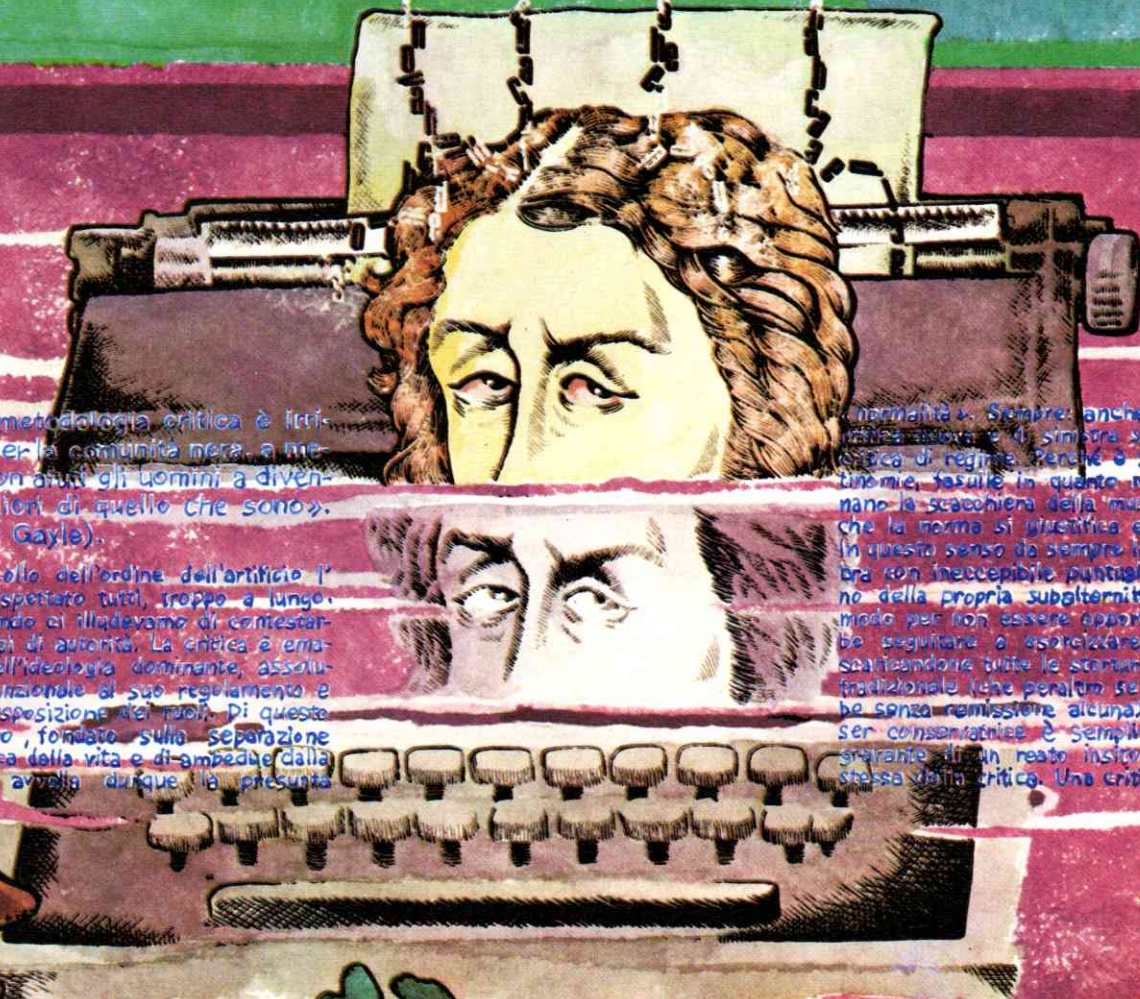
GOV

I SACERDOTI DELL'ARTIFICIO

«Una metodologia critica è irrilevante per la comunità nera, a meno che non aiuti gli uomini a diventare migliori di quello che sono». (Addison Gayle).

Il protocollo dell'ordine dell'artificio l'abbiamo rispettato tutti, troppo a lungo. Anche quando ci illudevamo di contestarne i principi di autorità. La critica è emanazione dell'ideologia dominante, assolutamente funzionale al suo regolamento e alla sua disposizione dei ruoli. Di questo meccanismo, fondato sulla separazione della musica dalla vita e di ambedue dalla creatività, avvela dunque la presunta

normalità». Sempre, anche quando una sinistra nuova e di sinistra si oppone alla tiratura di regime. Perché a su queste antinomie, fasulle in quanto non scompaiano la scacchiera della musica separata, che la norma si giustifica e si perpetua. In questo senso da sempre la sinistra timbra con ineccepibile puntualità il cartellino della propria subalternità. Troppo comodo per non essere opportunista sarebbe seguitare a esercitare il problema scaricandolo tutte le scature sulla critica tradizionale (che peraltro se lo meriterebbe senza remissione alcuna). Perché l'esser conservatrice è semplicemente l'aggravante di un reato insito nella natura stessa della critica. Una critica di sinistra



è dunque risvolto omologo della sua dirimpettaia reazionaria: si limita a cambiare di segno a un metodo e a un ruolo comunque autoritari. Ed è proprio questo ruolo che, senza tanti camuffamenti, è necessario mettere in discussione. Un critico di sinistra è l'equivalente di un banchiere o di un burocrate di sinistra. Può anche esistere, certo, ma la sua qualificazione ideologica è puro cosmetico su un volto artificiale, del tutto intrinseco ai valori, ai codici, al bisogno di autogiustificazione, del sistema che lo produce. Come scrivono Stefano Arcangeli e Roberto Terlizzi: «la critica, tutta, è per sua natura astratta, frutto di una necessità (?) storica e ideologica e non di un'esigenza intrinseca all'umano». Ed è veramente amaro il paradosso per cui, ad una musica come quella creativa che scaturisce da un bisogno funzionale e da un desiderio di espressione viva, corrisponde una critica diametralmente opposta, incresciosamente inutile. Oh certo, la critica imbastisce (raramente) dibattiti e analisi non poveri di elementi: ma può farlo in quanto e fin quando non muove nulla, rimbalza contro il muro di gomma del proprio specialismo separato. Sorretto in qualche caso da cultura, professionalità, competenza, che rimangono arredi ingannatori finché stazionano nella fissità del proprio ruolo. Finché sostengono la costellazione di cartapesta del tempo libero, e non si lasciano andare nelle acque profonde della trasformazione della vita e dell'espressività, che della musica creativa costituiscono l'alterità squisita.

Mi sembra chiaro, allora, che se non fa mai male azzannare la critica conservatrice (cui calzano a pennello le parole di R. D. Laing: «sono rottami / il vecchio stile / tutte quelle care cose...»), questa occupazione meritoria ha finito troppo spesso e ipocritamente per distogliere da noi stessi. Ed è francamente ozioso continuare a rimestarci il misero provincialismo salottiero della critica conservatrice e le nostre nobili origini democratiche e sessantottesche, per poi stagnare in un ruolo artificioso e ritagliato. Così che la funzione di stimolante orientamento espressa dalla critica di sinistra discende da semplici intuizioni illuminanti o si manifesta nel rintuzzamento quotidiano dell'industria dello spettacolo e dei suoi spacciatori, ma non scopre gli orizzonti di un progetto positivo organico. Scrive di musica creativa, la sostiene, ma non ne pratica al proprio interno problematiche e sensibilità. Può seminar sarcasmo sulla desolazione del cronachismo e svelare il carattere strisciante e autoritario della cosiddetta informazione oggettiva; di altri parametri dominanti accetta passivamente l'abbraccio mortale. Non respinge e anzi avallora la maledetta equazione musica creativa = musica difficile, dispensando così a piene mani alibi all'industria del consenso e diffidenza nella gente. E si rinchiude a tripla mandata nelle stanze fredde dell'accademismo, arrivando a compiacersene. Ma nel ri-

fugio della «cultura alta» non c'è teoria come propulsione funzionale, bensì soltanto il suo riflesso stagnante, isolato, autogratificante. E' da sempre che, da queste vette solitarie, la critica proclama la propria vocazione pedagogica e, insieme con essa, la necessità di culturalizzazione per la gente. Questa ipocrita sublimazione della propria funzione didattica è penetrata così diffusamente fra ogni sorta di operatori, che chiunque tenga in mano una penna ed emetta parole attraverso un microfono si sente invariabilmente investito di missioni pedagogiche. Sinceramente poche cose mi sembrano tanto vigliache e regressive quanto questo ammantare di populismo la difesa accanita del proprio ruolo di piccolo privilegio. In questo senso la critica ribadisce la propria autoritaria tendenza ad essere «desiderio di potenza del discorso d'ordine» senza mai trasformarsi in «potenza del desiderio contro l'ordine del discorso» (Collettivo A/traverso).

E' il distacco marcato dalla gente cui essa aspira, allorché non moralistici afflati di volontarismo ma la naturalezza della realtà qual'è mostrano che non c'è demarcazione fra la critica e la gente. L'intera pratica della critica (comunque si mascheri e ne abbia o meno consapevolezza) spinge alla perpetuazione della propria separatezza. Non altrimenti spiegherei la riluttanza con cui essa si accosta ad una delle qualità primarie della musica creativa, cioè la profonda confluenza espressiva fra mente e corpo. Troppo perturbante è, per l'immagine sociale della critica, la loro sincronia di liberazione. Troppo in continuo divenire, per la logica cristallizzatrice della critica. Troppo capace di movimento il corpo, per l'immobilità dell'accademismo, per i suoi puritani paradisi dell'astrazione. Separare la dialettica viva di mente e corpo significa così serrare la musica creativa nella nicchia del puro intelletto, che si presume accessibile a pochi, e su cui comunque la critica può vantare ipoteche implicite nel proprio ruolo.

Ed è qui che si aggrovia anche il nodo del linguaggio. Perché dietro all'uso e alle richieste di un linguaggio il più possibile misurato, freddo ed oggettivo, spunta nitida la paura di mescolare con esso la propria soggettività, le proprie impressioni, il proprio corpo. Si contrabbanda, secondo i connotati diramati dalla propria superiore mansione di esperto, un'immagine del critico come colui che, possedendo la verità, deve preoccuparsi di diffonderla nel modo più normale e comprensibile. La voce della critica è in questo senso il silenzio della gente. E qui mi ostino a credere che soltanto esprimendo, fuori da ogni velleità didattica, le proprie impressioni e sensazioni sia possibile sollecitare la gente a fare altrettanto, secondo la sensibilità di ognuno.

Con analoga unilateralità, la critica indulge invece ad analizzare come è la musica, guardandosi bene dal sintetizzare cosa è e perché. Scrive di musica in sé, oppure, nella variante di sinistra,

di musica e impegno, ma non si addentra ad intrecciare le problematiche della musica creativa e quelle della gente. Non spiega cioè, e questa sarebbe la sua unica funzione necessaria, perché mai la soggettività di chi avverte un bisogno di trasformazione radicale dovrebbe scegliere la musica creativa quale punto organico di riferimento sonoro. Tace, perché non sa e non vuole dire, la comune e profonda sensibilità. Non comunica che la lunghezza d'onda è la medesima, nei rapporti di riscoperta fra soggettività e collettivo, fra mente e corpo, fra espressività e vita. Ancora una volta, con insopprimibile e indisponente idealismo, confina il musicista in una sua dimensione particolare e non chiarisce che ciò da cui nasce la sua musica non è diverso dalle naturali contraddizioni che la gente vive. Ne discende, inevitabile, che unico interlocutore della critica è chi già si è accostato alla musica creativa per hobby eccentrico, e che tutt'al più trova nella propria soggettiva fruizione (marginale rispetto a ogni rapporto di comunicazione) un'affinità con essa.

Per tutto questo anche se la critica conservatrice ci togliesse il disturbo della propria noiosa presenza i problemi inerenti al far critica sarebbero tutt'altro che risolti. Si tratta, mi sembra, di abrogare la critica come casta separata per consegnarne le risorse a chi di essa ha bisogno per trasformar se stesso. La critica dovrebbe essere la gente, solo che disponibile. Non è chiaro, ai livelli superficiali e distorti del suo modo d'essere prevalente, ma potenzialmente, in prospettiva. Per questo lo sforzo difficile che essa ha da affrontare non è tanto quello di un'aculturazione forzata, quanto piuttosto la liberazione delle proprie facoltà critiche ed espressive, la riappropriazione del proprio essere onnilaterale.

Perché allora anche io, e in generale chi scrive su Gong, non ce ne andiamo a coltivare tuberi, invece di alimentare la nostra ambiguità? Proprio perché scrivere di musica non è diverso da qualunque altro lavoro e non possiede alcuna aura di sacralità. Credo ci sia anche un senso, in questo, se solo non si pretende di insegnare sempre qualcosa, ma si comunicano stimoli, problematiche, proposte di discussione soggettive e collettive. Non basta certo questo a salvarsi l'anima, perché ancora tante sono le lacerazioni e le doppiezze, anche quando si sceglie di frantumare il proprio ruolo. Può essere un inizio minimo. Senza affatto rinunciare alla propria diversità soggettiva, ma senza in alcun modo distaccarsi dalla gente. Troppo misero e conservatore, del resto, è imbastardirsi nel proprio spazio ritagliato, con tutta l'urgenza che c'è di socializzare la musica creativa e di trovare nuovi modi di comunicazione. Solo e soltanto qui la critica può essere viva e funzionale, in sintonia con la musica di cui scrive.

FRANCO BOLELLI

a costo di passare per reazionario

Livio Cerri e il jazz

Il jazz non è affatto una musica negra, ma una musica mista, nel senso che i negri ci hanno portato il ritmo, ma la melodia e l'armonia vengono dalla musica europea. Quindi io intendo il jazz come una cosa in cui ci deve essere una melodia, una armonia ed un ritmo. Ora, tutti questi complessi che suonano senza piano e senza chitarra in genere non mi piacciono, proprio perchè manca lo strumento armonico. Li sopporto solo se si tratta di musicisti eccezionali, come Gerry Mulligan con Chet Baker o Lee Konitz con Warne Marsh.

...e il free

Sia chiaro che tutto ciò che è free non mi piace, non l'ho mai approvato, perchè per mio conto questa è una scusa per far fare della musica a gente che musicista non è. Esaminiamo, ad esempio, la ragione per cui il free abbonda di trombettisti e di sassofonisti, mentre è carente di pianisti e di chitarristi. Il fatto è che, di solito, il pianista o il chitarrista hanno il senso dell'accordo, mentre il sassofonista o il trombettista non ce l'hanno quasi mai, vanno un po' fuori dal seminato, ed è per questo che fanno il free. Guardate che di pianisti che fanno il free c'è solo Cecil Taylor, e qualche rara volta Don Pullen; di chitarristi che lo fanno non ce n'è proprio, perchè hanno lo strumento armonico, si rendono conto di quello che è l'armonia, e quindi questa forma che io non approvo è in realtà una musica di consumo, non una musica sostanziale.

...E il pubblico

Il pubblico del jazz è no-

tevolmente aumentato in questi ultimi anni perchè, con la fine dei concerti pop, una parte di questo pubblico si è riversata sui festival del jazz. Siccome questi giovani sono arrivati al jazz tanto per incontrarsi, naturalmente hanno provato un po' di disagio nel passare dal pop al jazz d'avanguardia, perchè il salto è stato

dicono subito che è brutta, è uno schifo, non si può... Per mio conto, invece, uno dovrebbe applaudire la roba che capisce, e se una cosa non la capisce un musicista — come potrei essere io — o semplicemente uno che ascolta musica da trent'anni, allora si può ben dire che questa cosa non ha significato.



piuttosto forte. Sono convinto che dietro il successo di molti musicisti d'avanguardia ci sia essenzialmente una questione di modestia del pubblico, come pure di tanti cosiddetti colleghi della critica: la massa li osanna perchè è modesta, parecchi cosiddetti critici — più o meno valenti — li osannano perchè la massa li osanna, e contro la massa non osano andare. E' come se dicessero: « fanno delle cose talmente cerebrali che io non ci arrivo, è bello proprio perchè non ci arrivo », mentre se una cosa è appena comprensibile

...E il significato della musica

Una cosa, per piacermi, mi deve commuovere, se no non la considero. Il musicista sincero ed onesto approva i musicisti di cui sente la musica, e se dico che una cosa non mi piace è perchè non riesco a sentirla e ad apprezzarla. Io passo per reazionario, anche se ho fatto parecchi anni di prigionia per una condanna avuta da un tribunale speciale fascista, proprio perchè sono abituato ad andare contro la massa. Se una cosa non mi piace anche se altri 99 dicono che è bella, io continuo a dire

che è brutta e non mi piace.

...E Sam Rivers

Ricordo che la prima volta che ascoltai questo musicista — verso il 1970, con Cecil Taylor — non mi fece alcuna impressione. Era insignificante rispetto, che so, a Benny Golson o a tanti altri sassofonisti che erano allora sulla cresta dell'onda. Ora tecnicamente è migliorato, fa moltissime note, fa un sacco di roba, però il significato musicale di quello che fa assolutamente non lo capisco, è una cosa senza senso. Sam Rivers è il tipico caso di musicista osannato dalla massa e dalla critica perchè, nella loro modestia, non capiscono quello che fa, e quindi lo applaudono. Per me Sam Rivers è una montatura, ed il suonare tante note non vuol dire essere bravi. Sono convinto che fra vent'anni nessuno più si ricorderà di lui.

...E gli storici rimedi

Già da molti anni io insisto nel dire che bisognerebbe dare al pubblico italiano, accanto al jazz d'avanguardia ed al jazz attuale, anche qualche esponente del primo bop o anche degli ultimi epigoni dello swing, perchè questa musica è molto più comprensibile di tanto jazz attuale. A Bergamo, negli anni scorsi, Gerry Mulligan e Joe Venuti hanno avuto un successo formidabile, e questo è molto significativo.

...E John Coltrane

Inizialmente qualche cosiddetto critico ne ha detto corna, perchè sentiva che i musicisti ne dicevano corna, ma poi s'è rimangiato tutto. Ora Coltrane è morto, per mio conto era un musicista, anche se non è che mi piacesse tutto quello che ha fatto dopo Davis. Però

aveva senz'altro una base, una tecnica, suonava delle cose che potevano anche andare.

...Ed Ornette Coleman

Coleman è tutta un'altra cosa, sbagliata fin dall'inizio. Ho sempre sostenuto che la sua sonorità al contralto è quanto di più brutto e volgare io abbia ascoltato in tanti anni di militanza jazzistica, e non ho certo cambiato parere. Per conto mio, Coleman è stato pompato alla stessa maniera di Sam Rivers. Ornette non è, e non è mai stato, un grande musicista, non ha mai inventato nulla di nuovo.

...Ed Anthony Braxton

Non lo conosco, ma non è certo di mio gusto.

...E Miles Davis

Davis è un discorso particolare. Fino ad un certo punto ha suonato poi, dal '71, in avanti, s'è messo a fare la non-musica, il baccano orgiastico - ritmico, quattro versi con la tromba elettronica e via.

...E Don Pullen

L'ho ascoltato l'anno scorso in Umbria e devo dire che mi è piaciuto moltissimo. Però non capisco come uno, da solo, riesca a fare delle cose bellissime, di gusto europeo, e poi si metta a suonare con Sam Rivers, facendo tra l'altro le stesse cose di Rivers. E' un'assurdità.

...E l'Art Ensemble of Chicago

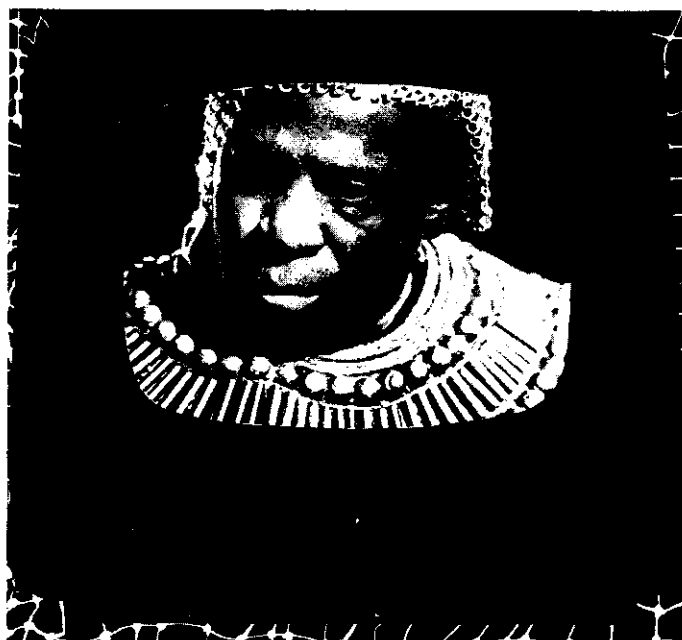
A costo di passare per reazionario, voglio dire che quando vanno sul palcoscenico, fan finta di suonare, si truccano, fanno quelle cose lì, a me vien da ridere, per me sono cose da bambini. Sono cose ridicole, io ormai non ho più l'età per goliardate di questo tipo,

non le posso più apprezzare. Dicendo le cose come stanno, mi sembra che questi ragazzi non sappiano proprio suonare. C'è però da dire che una volta, durante una jam session, ho sentito il loro trombettista suonare dell'hard-bop, e devo dire che lo suonava bene. Allora mi sono chiesto: «ma perchè tu, sul palco-

con la moglie ed i bambini è una cosa ridicola. Uno, se è un bravo musicista, suona e canta bene, senza bisogno di tante messinscena, ma Don Cherry un buon musicista non lo è mai stato, anche se in Italia l'hanno pompato molto.

...E il jazz europeo

Gli europei che conosco



scenico, fai quelle cose lì, mentre poi sai suonare bene? Perchè vuoi fare a tutti i costi una cosa così diseducativa per il pubblico? ».

...E Sun Ra

Non l'ho mai sentito dal vivo, di dischi suoi non ne ho, l'ho visto solo un paio di volte per televisione. Sì, oddio, qualcosa di buono forse l'ha fatto, però è più che altro una cosa scenica, io la chiamo il jazz-video.

...E Don Cherry

Forse dovrei parlarne bene, perchè è quasi mio omonimo, però lo considero alla stessa stregua di Sun Ra. Per me venire fuori

bene sono Martial Solal ed i due Ambrosetti, che sono molto bravi. Gli altri europei non li conosco molto, però ho l'impressione che i nordici di adesso non siano più della levatura di quelli degli anni '50, veramente formidabili. Fra i francesi considero molto Stephane Grappelli, un decano del jazz europeo. Del jazz inglese ho sentito un po' John Surman, però non mi entusiasma proprio. I tedeschi hanno quel trombonista, Mangelsdorf, che una volta era abbastanza bravo, ma ora mi pare che si sia perduto nella ricerca degli armonici, delle note



doppie e di queste cose qui. Vedete cosa succede: per la moda vanno a fare delle cose strambe, delle cose ricercate, ed il pubblico li applaude proprio perchè non ci capisce niente.

...E il jazz italiano

Stimo molto quelli che da parecchi anni sono dentro al jazz, perchè sono professionisti seri e preparati. Quindi le mie preferenze vanno a musicisti come Guido Manusardi, come Renato Sellani, Sergio Fanni, Dino Piana, Marcello Rosa, Gianni Basso, Giorgio Azzolini, Tullio De Piscopo. Fra i giovani mi piacciono molto Patrizia Scascitelli, Bruno Tommaso e Massimo Urbani, che è un sassofonista dotato di molta tecnica, anche se ha la mania di fare tante note sempre in fortissimo, mai che si fermi un momento, che faccia qualcosa di diverso, che canti qualcosa. Altri giovani non ne conosco: li sento magari ai festival, ma se non riesco ad ascoltarli in una jam-session non mi azzardo a giudicarli, perchè è solo in una jam che si sente come uno suona, è lì che ci si fa il concetto di come è il musicista.

Intervista raccolta da
R. Gatti e R. Masotti

INTERVISTA « POLITICA » A JOHNNY ROTTEN: PUNK-SUPERSTAR-PROLETARIO?

MARCIO TRIONFALE

Come ogni *new wave* che si rispetti anche il punk rock ha le sue star. Indiscutibilmente Johnny Rotten è tra quelli che riscuotono più credito presso l'ultima generazione anglosassone; eppure del divismo ne incarna una forma spuria, anomala (parlare di antistar o di antimito, sarebbe già un pericoloso luogo comune): certo si tratta di personaggi dalla cui immagine e dal cui « culto » sono banditi i risultati più scontati, le crisi isteriche, le corse agli autografi, le limousines, etc.

Questo Giovannino Marcio, ex Belardo della periferia londinese, tuttavia, non sembra inventare niente di nuovo; semplicemente rappresenta bene le giovanissime masse sottoproletarie inglesi, che stanche di virtuosismi pop e di cieli musicali da ammirare a distanze astrali attraverso le lenti deformanti della loro emarginazione, chiedono aggressivamente più comunicazione, più contatto. Infatti Johnny vive come loro, parla come loro, canta e suona come loro.

La musica, tuttora un momento privilegiato della comunicazione in terra anglosassone, si trasforma per Rotten in uno strumento di « liberazione dal ghetto », in un'elettrica terapia di « felicità » e in una nuova fase di presa di coscienza di classe... Illusioni o realtà? Di fatto il cammino della rivolta punk è cosparso di ostacoli e perplessità: manipolazione commerciale, confusione, ambiguità ideologiche... Eppure al di là di tutti gli odori sospetti, delle grossolanità o dei più risibili contorni di costume, il fenomeno ha portato anche i segni interessanti di un risveglio di energia (magari solo di ribellismo ma non di assuefazione). C'è oggi da noi forse troppa gente che guarda questa realtà con atteggiamento pieno di pregiudizi e luoghi comuni: da un lato riduce tutto a moda forzando pessimisticamente l'immagine di uno strapotere dell'industria discografica britannica (che ha poi più subito che voluto questa svolta), dall'altro fa l'ottimista ad oltranza sulla situazione italiana (i nostri giovani, più « lucidi e politicizzati » non si lasceranno incantare...). Altri invece, più realisticamente, sono pronti a scommettere che il punk sfonderà nel nostro Paese solo dopo aver perso gli ultimi residui di energia sottoproletaria, solo nei suoi aspetti più sviliti e deleteri di moda (un nuovo affare per Fiorucci). Ed allora sarà probabilmente diventato già inutile parlarne, sia dal punto di vista musicale che da quello sociologico.

Comunque, tornando al caso di questa intervista (apparsa come molte altre nella fioritura di nuove riviste sotterranee), si smentiscono le facili identificazioni tra punk e nazi: va dato atto a Rotten di possedere una sua rudimentale forma di coscienza politica (non è perlomeno il solito qualunquismo dei divetti inglesi) e persino una sorta di aggressiva ingenuità, di intatta cattività che lo rendono immune dal giocare la sua immagine a favore di una comoda poltrona da pop star. L'intervista è stata realizzata l'estate scorsa a Londra per *Rock Against Racism* (recente filiazione cartacea dell'area della giovane sinistra inglese, naturalmente non parlamentare). Ringraziamo i compagni inglesi e in particolare Mike Rossiter per averci permesso la traduzione di questo brano.

CARLO TUMIOLI

D. Che ne pensi della Sinistra?

R. E' una bella cosa parlare della rivoluzione. Ma è l'unica cosa che tendono a fare. Sono troppo separati dalla realtà. Non riescono a far capire alla gente quello che vogliono dire. Ne risulta un atteggiamento paternalistico che non viene apprezzato.

D. Che ne pensi del National Front (il partito neonazista, ndr)?

R. Li disprezzo. Nessuno dovrebbe avere il diritto di dire a nessuno che non possono vivere qui a causa del colore della pelle o della loro religione o che altro, che so, la grandezza del loro naso. Come può una persona votare per qualcosa di così ridicolmente inumano?

D. Be', perché, allora?

R. Be' a dirla francamente gli altri grossi partiti non si oppongono affatto, no? Non ce n'è uno di loro che sia serio. Non ce n'è uno di loro che abbia attaccato il comportamento del NF seriamente. Il fatto è che la gente si è abituata al fatto che i partiti non fanno ciò che dicono. La gente non si aspetta più niente. Ma io sono dannatamente sicuro che il Front farà quel che dice!

D. Quando lui scrisse « God Save the Queen »?

R. Sei mesi fa. E' stata la cosa giusta al momento giusto, ma non siamo stati noi a calcolarla. E' grazie alla A&M. Quello che è capitato al disco prova quello che volevamo dimostrare nella canzone.

D. Avete avuto molte pressioni?

R. Be', non quanto per « Anarchy ». Non vogliono fare troppa pressione adesso perché è troppo ovvio. Non avremmo che da dire Come osate fermarci? Libertà di parola e bla bla bla. Devono stare un po' attenti... ormai non è più un segreto per nessuno. La BBC e le altre stazioni non vogliono averci niente a che fare. Peel (Disc Jockey di Capital Radio — l'emittente privata di Londra) l'ha messa su due volte ed è stato avvertito di non farlo mai più.

Non è bello.

D. Che ne pensi della Regina?

R. Be', mi spiace per lei. Non ha mai conosciuto la libertà. Quella povera crista non scrive neppure i suoi discorsi. Non ha neppure diritto a un'opinione. E tutti quei soldi sprecati per niente. Tutta quella merdata di Giubileo. Lei passa di qui e solo perché lei passa di qui tutti i pub devono chiudere.

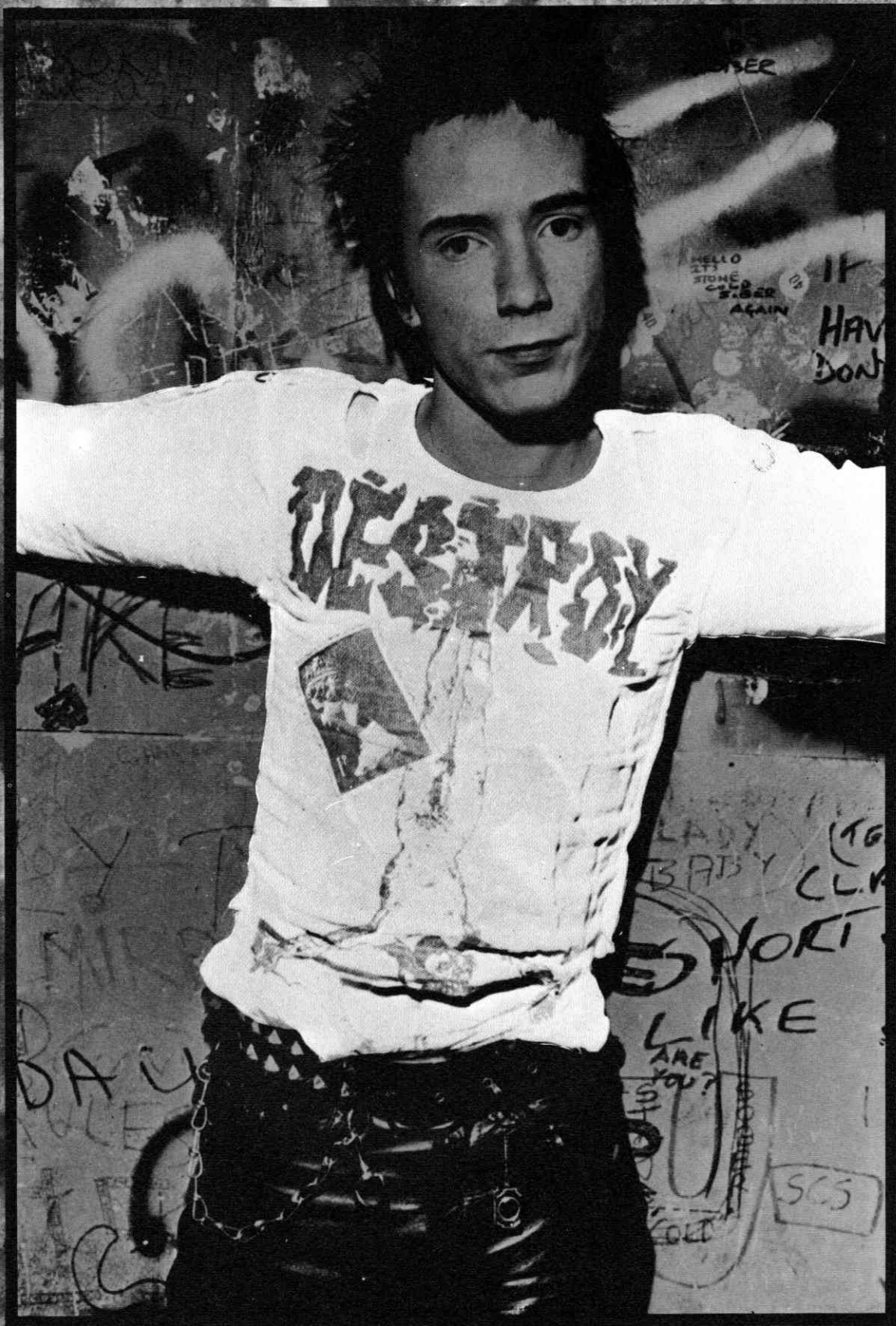
I soldi per il suo corteo che passa di qui sono presi dal National Health (Servizio Sanitario Nazionale, ndr). Che cosa è più importante, la Regina che se ne va zommando qua e là in Rolls Royce o la gente che muore in ospedale?

D. Perché il razzismo, l'attaccamento alla monarchia, eccetera, incontrano così poca resistenza?

R. Questo governo laburista ha indebolito il morale della classe operaia in questo paese. E' così, semplice. Dobbiamo tutti marciare coi padiglioni, berretto in mano. Hanno spaventato a morte la classe operaia. Per me la colpa è dei sindacalisti a tempo pieno. Ci hanno fatto ingoiare la più grossa fregatura della storia.

E poi ci sono degli studenti universitari che se ne vanno a predicare sociologia a un sacco di ragazzi giù nell'East End (l'area più proletaria di Londra). Non vogliono stare a sentire. Pensano che sia un'altra trappola, un'altra fregatura. Non fidarti di nessuno. Questo è il loro motto. Sii te stesso e sbarazzati di loro. Ecco il guaio con il « Socialist Worker » e roba del genere (il settimanale più venduto della sinistra extraparlamentare). Per come è, potresti benissimo leggere l'*Evening Standard* (giornale reazionario), è più o meno lo stesso livello.

Tutta quella roba di economia su questo e su quello. Chi non è molto bravo a scuola non ci capisce niente. Se devi avere un giornale socialista, dovrebbe essere qualcosa di più della solita predica socialista del cavolo. E' come



comprare la Bibbia. Cristo.

D. Che ne pensi dei giornalisti musicali?

R. Mi fanno incazzare. Sono convinti di essere meravigliosi. Sempre in giro con biglietti gratis e limousines. Credono di essere più importanti dei musicisti. Come quell'articolo di *Melody Maker*. Ho parlato male di tutti quelli che mi venivano in mente, così, per ridere, e loro se la sono bevuta. Felici. Bene, nessuno può dire come diavolo siamo. Che è quello che io voglio essere. Dovrebbero cercare di capirlo da sé. Non mi piace il modo in cui la stampa musicale ti dice se ti deve piacere una banda o no. « Questa banda è in gamma, andate a vederli ». Così tutte le pecore si precipitano e dicono « Sono grandi, sono grandi ». Questo mentre la banda sta accordando gli strumenti. Mi dà la nausea quella roba. Ti rovina il divertimento.

D. Ti piace Leonard Cohen?

R. Canta come se il mondo dovesse finire da un momento all'altro. Ecco cos'ha di buono. Quel genere di musica non mi deprime affatto. Hai mai visto Nico? E' magnifica. Quando l'ascolti vorresti veramente morire.

D. Che ne pensi del concerto dei Clash? (gruppo punk tra i più grossi).

Li odio. Non hanno niente a che fare con la musica. La musica è una forma di liberazione da tutto. Non è mettersi lì ed essere infelici perché vivi col sussidio di disoccupazione. So che è duro vivere col sussidio ma non è poi così male. Quando ce l'avevo io, ero pagato per non far niente. Cazzo, pensavo che fosse bellissimo. Il modo migliore di metterlo in culo al sistema. E' colpa loro. Se vogliono andare a rotolarsi nell'infelicità, facciano pure. Sono troppo seri.

D. Be', anche tu sei serio. Quest'aria spensierata la fai per finta. Tu sai quel che fai politicamente.

R. Sì, sono serio. Ma in un modo che renda la gente felice, dia loro qualcosa a cui aggrapparsi e un'idea a cui aderire.

D. Che ne pensi del razzismo?

R. Io sono bianco. Non sono nero. E' inutile pretendere che io lo sia. Loro hanno

la loro cultura, io ho la mia. Andiamo d'accordo. Vado nei club neri, ne conosco parecchi. Tutto il resto è condiscendenza. Gli piace stare per conto loro. Questo paese non gli piace. Punto e basta. Vogliono andarsene. Ma non vogliono che sia Enoch Powell o il National Front a dir loro di andarsene. Amano la



loro distanza. A me piace la mia.

D. Non sono d'accordo. I bianchi devono dimostrare che sono contro il razzismo e schierarsi coi neri. Il motivo per cui i neri stanno fra loro è per difesa e perché i bianchi non hanno dimostrato di meritare la loro fiducia.

R. Ma non c'è bisogno di pettinarsi alla loro maniera. Ti dirò che il fatto stesso che

la new wave sia cominciata ha fatto riflettere i neri su ciò. Pensavano che fossimo solo un branco di Hippies puzzolenti. Ma non puoi addebitargli niente, è un atteggiamento condiscendente. Come io non posso andare nella zona sud di Londra perché tutti i ragazzi lì mi odiano a morte. Se fossi nero sarebbe un

solito è un modo di essere irlandese. E' così che la pensiamo. I pulotti mi fermano dovunque vada. E' come per i neri. E' esattamente la stessa cosa. Ecco perché ti dico che devi lasciare che risolvano il loro problema da soli. Fagli sapere che stai dalla loro parte. Ma credo che lo sappiano già. Come al concerto di Marley. Per tutta la serata i neri se ne arrivavano dicendo « Felice di vederti ». Io non ho bisogno di andare fin laggiù e sventolare una bandiera e precipitarmi sul palco e dire « Ti sostengo, ti sostengo ». Se sei sincero, lo capiscono. E' semplice.

D. Ma finché gli irlandesi e i neri sono divisi, la polizia e le autorità possono occuparsi di loro uno per volta.

R. Be', l'intera idea dello Stato è di separare la gente. Dividili e puoi governare.

D. Quali sono le tue idee in fatto di politica?

R. Odio i Tories, quelli del partito conservatore. Questo è tutto il mio punto di vista politico. Qualsiasi cosa sia Tory io la odio. La basilare idea Tory è di tenere la gente al suo posto. Irreggimentare.

Nessun figlio di puttana mi farà entrare nell'esercito. E poi c'è dell'altro. Noi viviamo nel peggior cazzo di città del mondo. Londra. Cazzo, è troppo grande. C'è troppa gente. Mettiamo che ci sia una rissa, un pestaggio fra gang. Ci sono 25 persone per parte. E' assurdo. Io andavo in giro una volta a pestare la gente senza motivo perché ero così stufo. Non c'era rimasto niente per cui vivere. Consideravo la cosa in modo molto pratico e non c'era.

Ero stufo marcio della musica che c'era in giro. Quando la banda mi prese con sé, non riuscivo neanche a parlare bene tanto ero scoppiato e stufo di tutto. Ecco perché abbiamo messo assieme il gruppo. Perché altra gente facesse lo stesso. E la gente viene e ci ascolta e se ne va e fa la stessa cosa. E si libera di un bel po' d'aggressività in quel modo. Quando balli molto sei così stanco che non vai a spaccare la testa a qualcuno. Le risse cominciano quando la gente è stufo o depressa o odia se stessa. Ecco perché Londra è un posto così violento.

caso di razzismo. Ma non lo è. Lasciamoli in pace. Si divertono.

D. Non si divertono a Hoxton. Il NF organizza marce nelle loro strade per terrorizzarli. Comunque tu capisci queste cose perché sei irlandese. Anche loro sono un popolo ribelle.

R. Sì, sono irlandese. E' così che sono cresciuto. Libertà. (sguardo sognante). Quello di

atelier internazionale di teatro a bergamo



TUTTI I FIGLI DI BARBA PAPA'

L'Atelier Internazionale Sul Teatro Di Gruppo (Bergamo, 28 agosto - 6 settembre) è stato, nella sua alienazione frenetica, il classico spettacolo nello spettacolo. Non si può quindi parlarne che in modo teatrale...

Prologo

Davanti al videotape dell'Unesco (che lo seguiva anche al cesso), Eugenio Barba dichiara aperto l'Atelier: è un'occasione — dice — per mettere a confronto le varie tendenze del teatro di base, e per sottrarlo a quell'emarginazione che ne fa un « terzo teatro ». Detta quindi il ruo-

« Inferno a Pearl Harbour »; lezioni di danza balinese, kathakali e teatro Nô si susseguono a ritmo serrato; i film (in inglese e/ma insensibile) non si contano. I partecipanti si dividono in due fazioni: i più si mettono di buzzo buono a imparare la tecnica del tamburo eskimese; gli altri, un manipolo ridottissimo, si chiedono cosa volesse dire Barba quando parlava di « emarginazione » e « teatro di base ». Al pubblico è dato assistere soltanto ad alcune dimostrazioni. Il tutto, molto appropriatamente, si svolge tra una chiesa e un convento: c'è già chi parla di « Si-



I Comedianti dicono la loro

Comuna Nucleus

lino di marcia: sveglia alle sette, ginnastica, esercitazioni, dimostrazioni, film, rapida refezione; e poi di nuovo: ginnastica, esercitazioni, eccetera eccetera.

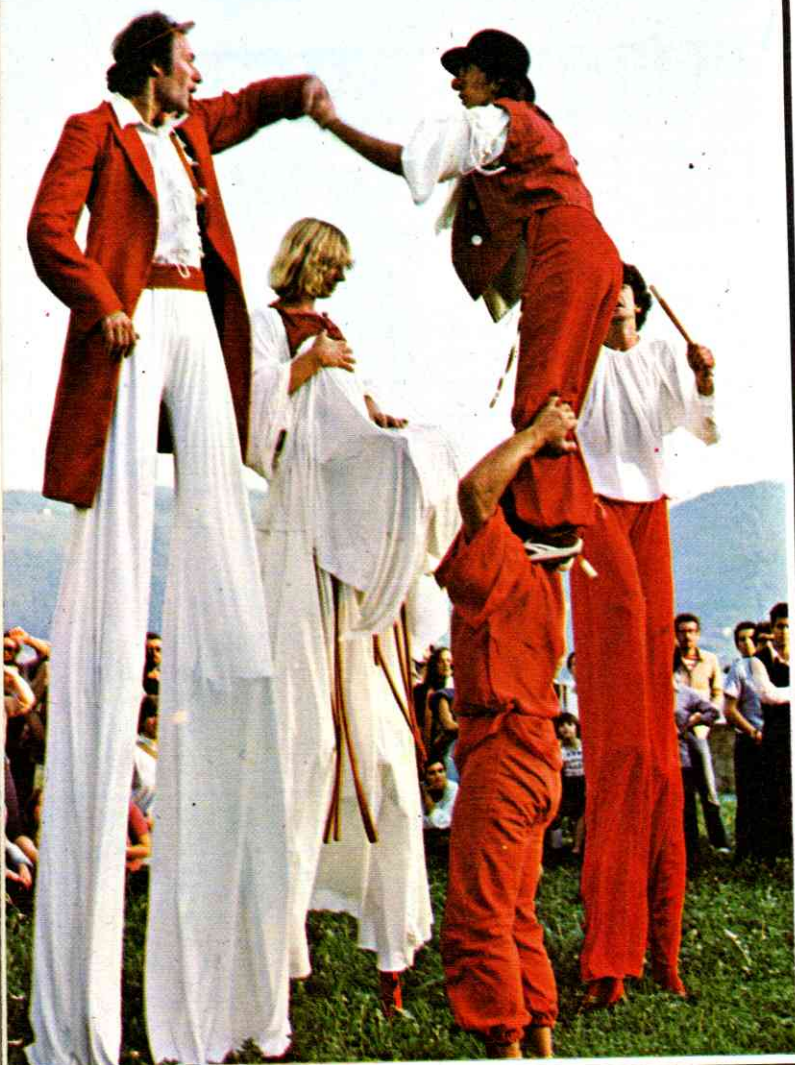
Atto primo

Le promesse del regista dell'Odin Teatret vengono puntualmente mantenute. Dirige la ginnastica un giapponese che sembra uscito da

nodo sul teatro di gruppo ».

Atto secondo

Incominciano a sfilare i gruppi invitati, e non ci vuol molto ad accorgersi che assomigliano tutti, per giunta in brutto, all'Odin Teatret: anche loro camminano a gambe larghe, sfasciano tamburi e lanciano grida selvagge. Dalla Colombia all'Italia, dall'Argentina alla Groenlandia, i gruppi hanno dimenticato cosa vuol dire crisi di identità. Sono tutti paurosamente uguali. Ce ne saranno cinque o sei, quelli in posizione critica, che non si adeguano: ma — guarda caso — di quei cinque un paio copia il Bread & Puppet, un altro paio scimmietta il Living Theatre e quando arrivi alla resa dei conti, di gruppi non allineati ce n'è uno: Els Comedians.



contatto col territorio: ma questo succede perché il contatto è permanente e, soprattutto, sincero.

Atto quinto

E la conclusione si avvicina. Per non perdere la ventata di popolarità degli ultimi giorni, Barba annuncia « prima di partire » (lui, per Modena, poi Parigi) uno spettacolo di 30 ore ininterrotte. Se doveva essere un modo per finire sul Guinness dei Primati, Bob Wilson è avanti di parecchie lunghezze con le 72 ore a Persepoli, ma in ogni caso 30 ore è già roba da amfetamina: 30 ore durante le quali si vede di tutto, dai trampoli alla body-art, dalla zinna alla chiappa al pisello, dal mascherone alla bandiera cilena, mescolati insieme alla bell'e meglio. Il pubblico cerca di resistere come può, ora impugnando il termos, ora lo spinello formato cucina economica, ora ballando la tarantella. Chiude tutto (e ci mette una pietra sopra) la Verbena, grande festa catalana, bellissima, indovinate di chi?: dei Comediants.

Epilogo

Non c'è niente di male a fare teatro di ricerca, a stu-

diare come si piega il mignolo a Bali o si girano gli occhi a Benares: Barba ha fatto tutto questo col suo gruppo, e i risultati sono stati e sono tuttora molto buoni. Perché dunque ci si arrabbia con lui? Semplice: perché invece di studiarsela a casa, sta roba, si è sentito in dovere di coinvolgere tutto il teatro di base. E' molto probabile che i vari Schahrazad, TTB e compagni avrebbero potuto essere dei buoni teatri di base, invece che dei pessimi teatri di ricerca: ma, affascinati, hanno sposato Barbablù, e la strada che hanno imboccato non è molto promettente. Anche l'Uganda si è fatto civilizzare dall'Inghilterra, a costo però di perdere per lungo tempo qualsiasi identità. La politica di Barba, in modo esplicito, quasi offensivo, è colonialista: ha invitato e presentato gruppi che erano lì lì per cedere al suo fascino, o l'avevano già ampiamente subito. Non è onesto da parte sua, e neanche fa onore a questi gruppi: in prospettiva più ampia ancora, è un disastro per il teatro.

Per ingentilire la pillola, resta il tempo di menzionare quei gruppi che più o meno si sono fatti onore. La coppa,

Atto terzo

Neanche il terzo teatro può fare a meno del pubblico, ed è proprio il pubblico (ivi compresi parecchi gruppi non invitati) che una sera pesta il pugno sul tavolo e dice che è ora di basta. Se ne incarica un gruppo di autonomi, che in un comunicato (ahimé, redatto in sinistrese etereo) fa capire a Barba quanto segue. Primo, che non può tenere tutto chiuso e impedire ai non partecipanti l'accesso alle dimostrazioni; secondo, che visto il livello delle rappresentazioni va almeno favorito il dibattito sulla baggianata come & perché; terzo, che Barba deve decidersi a tener conto del territorio — e forse, bastava dire della realtà — invece di acchiappare farfalle danesi e asiatiche. Con grande signorilità, Barba aggraziosa il dibattito.

Atto quarto

Se la leadership aveva vacillato per una sera, la mattina dopo è già di nuovo stretta nelle mani di Barbapapà: si apre il convento, si favo-

Il Teatro tascabile di Bergamo

**Kathakali
(Krishnan Nambudiri)**

risce uno zinzino il dialogo, e soprattutto Barba scende da Saturno a Bergamo per contattare il territorio. D'ora in poi l'atelier vivrà in un costante sdoppiamento: da una parte il sinodo goes on, con addirittura uno stage segretissimo di Grotowski alle 3 di notte; dall'altra feste popolari, animazioni e giullarate invadono le piazze per la gioia di grandi e piccini. Ma animatori non lo si diventa da un momento all'altro: e gli unici a farci, non una bella, ma una splendida figura sono i suddetti Comediants. Catalani al primo espatio, trascinanti, sono loro a tenere in piedi il





Eis Comedians: omaggio musicale a Donizetti, l'ultimo a fare « buona musica » a Bergamo)

come già detto in lungo e in largo, va ai Comedians; cose pregevoli sono saltate anche fuori dal Mago Povero/Collettivo Gramsci di Asti (presenti con un mimo molto promettente), dai Potlach di Fara Sabina, dal Jan Torpe Teatret, dalla Comuna Nucleus, da un'americana — il nome è stato impossibile averlo — che ogni tanto saltava fuori con dei monologhi a sorpresa. Poi c'erano, fuori concorso, i grandi maestri orientali: che col teatro di base, ripeto, non avevano niente a che vedere, ma che pure erano bravi, bravissimi, insuperabili. Comunque l'applauso principale va al pubblico, capace di una pazienza infinita: a quando l'Atelier sul pubblico intelligente?



Cardiff Laboratory Theatre: niente animazione, siamo britannici

Pierrette ci guarda (Ma il territorio guarda altrove)



Anche un allievo di Barba, convertito può far ridere (Jan Torpe)

Margherita. Sogno di una colf di fine estate

La via danese al teatro di strada (The Torpe Teatret)





**Il teatro balinese
ammicca all'avanguardia**

**Paupers Carnival:
il sadomasochismo
alla portata di tutti**

**La strega Pùtana
allatta Krishna
bambino (Krishnan
Nambudiri, Kathakali)**



Resta l'inquietante
interrogativo: il
destino del teatro di
base è appeso a un filo?
Ovvero: Herr Kappler,
le piace la fisarmonica?

FOTO DI SILVIA LELLI MASOTTI



SPUTNIK

selezione della stampa e della letteratura sovietiche pubblicata mensilmente in lingua italiana da Bertoletti editore
offre in omaggio ai suoi abbonati per il 1977 un libro preparato appositamente per i suoi lettori e abbonati in occasione del 60° anniversario della Grande rivoluzione socialista d'Ottobre e i numeri di settembre, ottobre, novembre e dicembre 1976.

ABBONATEVI A SPUTNIK



SPUTNIK
è diretto da MASSIMO MASSARA

PERCHE' ABBONARSI SIGNIFICA:

- * ricevere con puntualità, ogni mese, la rivista a casa propria
- * assicurarsi contro eventuali aumenti del prezzo nel corso dell'anno
- * sostenere la rivista nel suo sforzo di promuovere l'amicizia tra i popoli italiano e sovietico



BERTOLETTI EDITORE

Spedite la scheda di abbonamento a:

PUBBLITURIST - Via Natale Battaglia, 27 - 20127 Milano (tel. 28.53.293 - 28.56.994)



SPUTNIK

selezione mensile in lingua italiana
della stampa e della letteratura sovietiche

SCHEDA DI ABBONAMENTO

Desidero ricevere in abbonamento ogni mese, per 12 numeri consecutivi, SPUTNIK.
Speditemi la rivista a partire dal prossimo numero. Ho pagato la somma di L. 10.000 quale importo dell'abbonamento annuale tramite bollettino di conto corrente postale n. 3/6384 a favore di Pubbliturst - Via Natale Battaglia, 27 - 20127 Milano.
Appena pronto Vi prego di inviarmi il libro riservato agli abbonati di SPUTNIK.



Nome e indirizzo di un vostro amico al quale invieremo un numero saggio di SPUTNIK:

Generalità del sottoscrittore (a stampatello)

nome _____

cognome _____

via _____

città _____ provincia _____

ANTICHI SPLENDORI E SOTTOCULTURA

misha mengelberg



SOTTOCULTURA

La « rassegna » prosegue. Con Misha Mengelberg si può cominciare a mettere a fuoco una parziale sintesi (parziale nel senso di non definitiva) di motivi riscontrati o riscontrabili altrove, e questo principalmente per una ragione. Ogni qualvolta si tratta di prendere in considerazione un musicista europeo dotato di qualche rilevante originalità se ne sottolinea a ragione, qualunque sia il suo « territorio linguistico », qualunque sia il suo orizzonte di ricerca, la consapevolezza del proprio operare in quanto musicista; ma se ne parla spesso in termini di conoscenza dei mezzi tecnici impiegati, non sempre è facile poter riferire di aver trovato una consapevolezza dettagliata del proprio *milieu* culturale, al di là del positivo e mai abbastanza sottolineato riconoscimento di una incolmabile distanza dalla musica di derivazione afro-americana. E se si pensa che si sta parlando di una musica che ha scelto come centro del proprio *programma* l'improvvisazione, il che significa in pratica: il problema di ridurre a « tecnica » un apparato di tecniche e linguaggi messo a punto con completezza e perfezione nell'ambito di una musica (il Jazz) da cui il musicista europeo degli anni '60 sapeva di dover prendere a tutti i costi le distanze — se si pensa a ciò, si indovina quale può essere il passo successivo.

Il passo successivo è un bivio. Consumato il parricidio dell'esperienza jazzistica, trovarsi a non poterla oltrepassare, e quindi rassegnarsi a non poter trovare altrove un riconoscimento al proprio far musica; oppure, legittimarsi

altrimenti. L'alternativa, così delineata, nasconde un'insidia: apparentemente, infatti, la ricerca dell'« altra cultura », sembrerebbe consentire al musicista possibilità nuove. E invece no: tutto il ciarpame terzomondista, le conversioni a moduli « popular » lo dimostrano; tutto ciò è avvenuto fuori d'Europa ed è stato sostanzialmente innovazione tecnologica, investimento produttivo (per carità, nessun moralismo), ma ciò non significa che il musicista « d'avanguardia » non sia per davvero, in alcuni casi, incapace di smettere l'abito del jazzista, vale a dire incapace di sottrarsi a un certo modo di rapportare la produzione musicale alle sue motivazioni. Si parla di « legittimazione culturale », di « tradizioni »: sembra che non si possa formulare un programma operativo, senza un riferimento positivo ed esplicito a queste cose; è il frutto di una lettura poco attenta dell'esperienza afroamericana. Il jazzista ha una « tradizione viva », si dice, fruisce di una elaborazione culturale popolare che vive e non si va a osservare nei musei... Non se ne parla, qui; ci basta notare che in base a ciò si costruiscono modelli che non stanno in piedi, obiettivi irraggiungibili o campati per aria. Il problema: tratteggiare una « cultura europea » cui riferirsi. Se vogliamo ridurre gli sforzi del musicista europeo a questa banale formule, possiamo pure abbandonare la partita, non abbiamo capito niente. Eppure, nonostante ciò, le interviste, i colloqui con i personaggi più capaci, più interessanti di questo versante della musica europea non ci

fanno andare molto oltre; affiorano talora banalità che non trovano riscontro nella raffinatezza, nella genialità dell'invenzione musicale, sì da farci concludere che se il livello di consapevolezza di cui si parlava sopra è complessivamente alto in senso relativo, non lo è in assoluto.

Ma quando Mengelberg candidamente parla della sua musica come un prodotto *sottoculturale*, ci si può rendere conto di quel che è successo in Europa negli ultimi dieci anni. Mengelberg sembra offrire un punto di vista finalmente disincantato anche sulla musica afroamericana, dove, nelle sue parole, la « tradizione » diventa un « peso ». Per l'europeo, preso atto della sua dimensione « sottoculturale », sembra invece, un agile bagaglio. In effetti, non può essere che così. Giustamente, la vicenda della musica europea, concluse l'esperienza dello Schönberg-Kreis e il susseguirsi di crisi profonde dentro l'esemplare vicenda di Stravinskij, si ramifica e produce il laboratorio, la sperimentazione pura; altrove, invece distilla la forma e cerca il perfetto Mondo dell'Espressione, e porta a compimento motivi di quell'« estetica dell'inconciliabile » che ha imposto la sua *necessità* a chiunque nel nostro secolo abbia voluto *esprimere*.

Il ricorso a motivi « sottoculturali » offre al musicista il mezzo di esibire tutta la propria « incoerenza », l'eterogeneità e la confusione che presiedono ad una creazione che guardi con impietosa sincerità alle sue possibilità. Nessuna sintesi è possibile, quindi nessuna identità è concessa al musicista come creatore di

una forma: egli *non forma*, non può far altro che porre un sigillo a ciò che fortunatamente ricupera. Ed è ciò che Misha Mengelberg rigorosamente fa. E qui lo cogliamo in castagna; l'*ironia* è il midollo della sua musica. Al di là della trovata ad effetto comico, che è effettivamente solo una *componente*, non si può non rilevare come il *piacere* di suonare musiche « giamaicane » o ragtime, o bebop, non sia, sottolineando ancora questo piacere che coinvolge il musicista (il perfetto duo con Han Bennink) nel suonare il « genere », essenzialmente, inevitabilmente *ironico* nei confronti del proprio ruolo professionale di musicista. Naturalmente, e anche questo va ben sottolineato, l'*ironia* non investe la musica. Ogni episodio è preso con la massima serenità, quasi nulla di ciò che Mengelberg e Bennink improvvisano è distorto o irriso in qualche altro modo. Shepp che suona *The Shadow of Your Smile*, Mingus che suona *Cherokee*, o, per rimanere ad un « dotto » compositore europeo, B. A. Zimmerman che cita a lungo la *Walkirie* nella sua « Musica per il Re Ubu » compiono un'operazione molto diversa. Mengelberg tenta un'operazione quasi Stravinskiana, cerca di separare l'oggetto musicale dalla retorica che vi si è stratificata sopra, con la differenza che Mengelberg parla soprattutto del suo passato di studente e di musicista, e non tenta avventure nell'estraneo, se non nell'esotico.

Problematici diventano i tentativi di far affiorare un' *espressività* in mezzo a tutti i pezzi di una simile collezione di « souvenir sottoculturali »: non c'è allora che il ricorso, coerentemente, al modello espressionista classicamente elaborato, o ancora (suprema *ironia*) attingere direttamente alla musica leggera, per quel tanto di « espressivo » che quest'ultima aveva mutuato da altre musiche. Si capisce come improvvisazione, composizione, o « desunzione di motivi direttamente dalle tradizioni » diventino direzioni operative intercambiabili. Il risultato complessivo è perfettamente omogeneo. Una nota: con Mengelberg è l'improvvisazione che viene definita in rapporto alla composizione (e non viceversa), ap-

punto come « composizione istantanea ».

Quale indicazione discografica si potrà ultimamente citare, parallelamente alla produzione ICP, il famoso *Last Date* di Eric Dolphy, del 1964. *L'instant composition* funzionava già « dentro il jazz », quando Mengelberg era già oltre il suo ruolo di accompa-

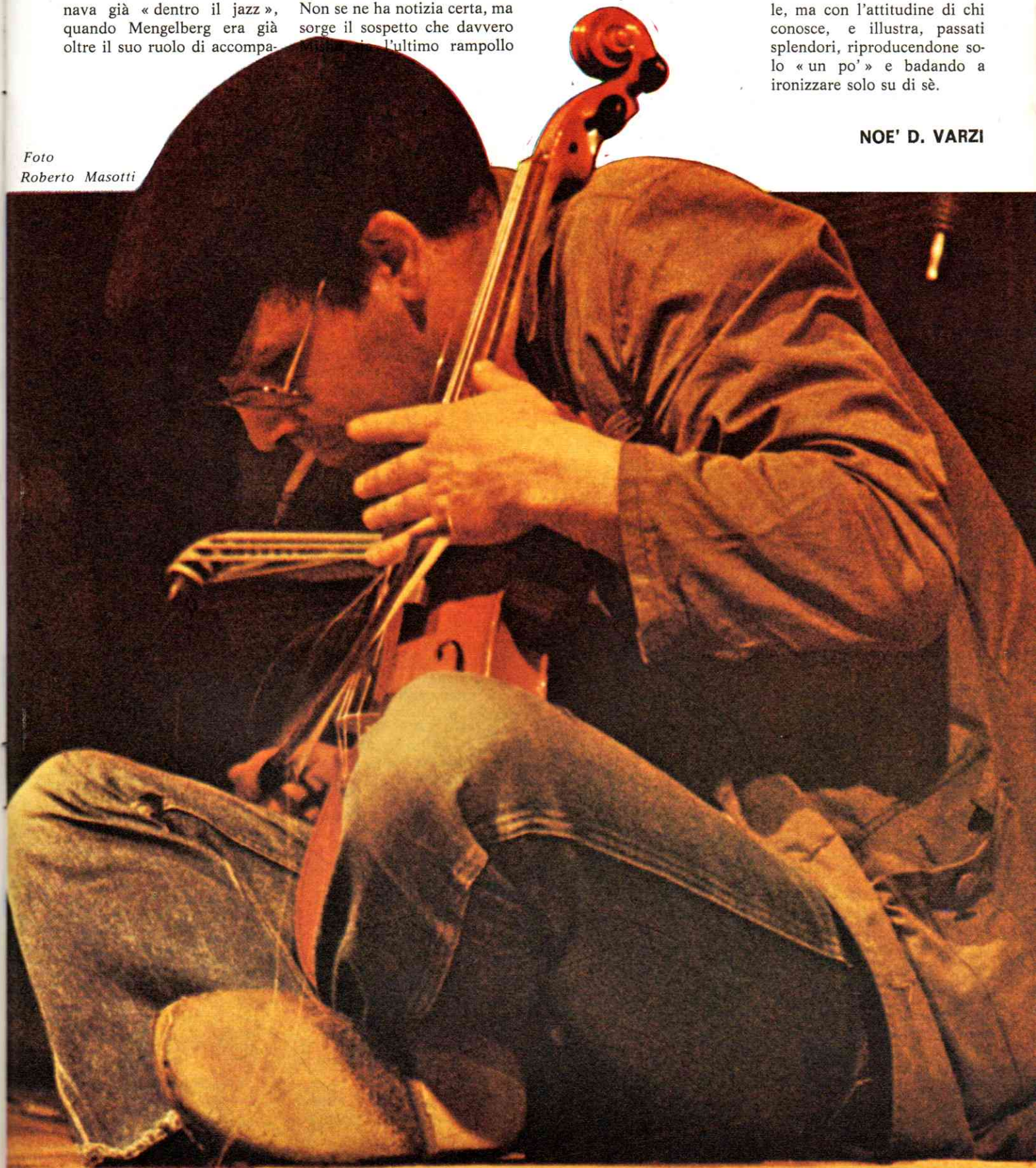
gnatore del « musicista americano ». Come capo d'opera si citerà invece *Een mirakelse tocht door het scharrebroekse* in duo con Bennink, del 1972. A Mengelberg sembra addirsi il piano verticale, e la vocazione dell'entertainer dotto. Non se ne ha notizia certa, ma sorge il sospetto che davvero Mengelberg sia l'ultimo rampollo

della famiglia da cui proveniva quel Willem Mengelberg che invitò al Concertgebouw e offrì protezione (e forme di formaggio) a Mahler e a Schönberg. Nell'attesa di una

conferma, ci piace crederlo. Votato ad una musica « sottoculturale », ce lo figuriamo mentre riordina l'album di famiglia a modo suo; più di altri, e forse meglio di tutti, Mengelberg riesce a parlare di *tutta* la musica occidentale, ma con l'attitudine di chi conosce, e illustra, passati splendori, riproducendone solo « un po' » e badando a ironizzare solo su di sé.

NOE' D. VARZI

Foto
Roberto Masotti



INTERVISTA ESCLUSIVA



Foto Roberto Masotti

A MENGELBERG

D. Cominciamo a parlare un po' delle tue origini.

R. Si può dire che mossi da solo i primi passi nel mondo musicale passando intere giornate strimpellando, o meglio improvvisando sulla tastiera motivetti di mia invenzione o che ascoltavo in giro.

Mi iscrissi dopo alcune esitazioni al conservatorio e tutto proseguì normalmente fino a quando il figlio di un mio insegnante mi fece conoscere il boogie-woogie. Questo modo di suonare, costantemente improvvisato, mi affascinò a tal punto da dedicarmi professionalmente al jazz suonando sia con gruppi miei che accompagnando musicisti americani in Europa per delle tournée.

Dopo alcuni anni di questa attività mi accorsi però che il linguaggio jazzistico limitava di molto le mie potenzialità espressive e cominciai a cercare un nuovo linguaggio più consoni alla mia personalità riscoprendo soprattutto le « cose che suonavo » da bambino.

D. Ecco, hai accennato al tuo distacco dalla musica afroamericana; vuoi spiegare quali sono state le ragioni di questo allontanamento e quali sono i legami che oggi esistono fra il jazz e la tua musica?

R. Per gli americani suonare in quel modo è estremamente originale e soprattutto autentico, dovuto a precise condizioni socio-politiche; al contrario per me e per gli altri musicisti europei suonare come gli afroamericani costituisce una forzatura. Comunque, anche se me ne distaccai per cercare una mia strada autonoma, c'è sempre l'improvvisazione ad evidenziare i legami fra la musica di noi

europei e quella degli afroamericani, ed il loro esempio non più esplicito nella nostra musica rimane pur sempre implicito in esso.

D. Nella musica che hai presentato ieri sera durante il concerto del tentetto vi era una parte scritta ed una improvvisata, qual'è l'importanza della composizione nella tua musica?

R. Ciò che conta musica è quello che tu stai dicendo, e non come lo dici... perlomeno questo è l'atteggiamento col quale mi accosto alla musica degli altri: bado soprattutto al contenuto e non al modo con cui lo esprimono.

Quando invece lavoro, penso molto a come realizzare le mie idee musicali perché esistono dei concetti che si esprimono meglio improvvisando, altri componendo, altri deducendoli direttamente dalla tradizione... oh, perdio, in fin dei conti è giusto che un musicista usi ciò che serve meglio il suo discorso.

Se facciamo il caso del tentetto, esso è composto da dieci musicisti ognuno dei quali capace di intrattenere da solo gli ascoltatori, dieci individui che però hanno deciso di collaborare fra di loro per fare qualcosa di veramente buono.

Ma, vedi nel momento stesso in cui ci siamo messi assieme, sono sorti molti problemi, ad esempio come abolire la figura del leader che esiste in tutte le « orchestre », anche in quelle di free. Una volta abolita questa divisione del lavoro fra chi compone la musica e chi la esegue, abbiamo dovuto trovare il modo di esprimerci collettivamente. Non era possibile, infatti, che un concerto del ten-

tetto fosse la somma di dieci diversi discorsi individuali; abbiamo dovuto imparare ad immaginare e presupporre anche il discorso degli altri in modo tale da contribuire a creare una musica organica e coerente.

La composizione, la scrittura musicale non fa altro che codificare questi momenti d'intesa, è uno strumento che noi utilizziamo per raggiungere quei risultati a cui accennavo sopra.

D. Con altri musicisti olandesi hai definito l'improvvisazione come composizione istantanea, definizione certo molto intelligente ma anche indice di un vostro particolare atteggiamento nei confronti di questo modo di creare. Ci vuoi parlare meglio di questo tuo atteggiamento e del suo significato per la tua sensibilità di musicista?

R. Vedi, quando un bambino prima di addormentarsi gioca, canta, parla, nella sua stanza sta certamente improvvisando, creando liberamente con gli strumenti che ha a disposizione. Continua a farlo finché la sua creatività subisce la prima e la più grande violenza: l'ordine dei suoi genitori di stare zitto e di dormire.

Questo per dire che tutti potenzialmente possiamo improvvisare, cioè comunicare con gli altri attraverso la musica e che questa nostra capacità è stata frustrata nel suo sviluppo da eventi esterni, che non dipendono dalla nostra volontà.

Il compito di un « musicista creativo » è allora quello di aiutare il pubblico a riscoprire la propria creatività, a recuperare un modo di esprimersi, un linguaggio che siamo stati costretti a dimenticare da una società in cui la parola comunicazione è stata bandita. Ecco, questo per me significa improvvisare: - recuperare ed aiutare a recuperare un modo nuovo di comunicare con le persone, più naturale e più spontaneo.

D. Prendiamo sempre come esempio i concerti del tentetto dove il pubblico ride beatamente di alcune vostre trovate musicali. Cosa pensi dell'ironia, dello humor che pervade a volte la tua musica e quella del tentetto?

R. E' vero, nella nostra musica ci sono dei momenti

divertenti, ironici, ma ti assicuro che sono solo dei momenti estremamente funzionali al nostro discorso; non voglio certo limitare me stesso, rinchiudermi dentro nessuna formula, nemmeno nell'ironia.

Ci rendiamo benissimo conto, riascoltando le registrazioni dei nostri concerti che il pubblico a volte ride della nostra musica o di particolari atteggiamenti dei musicisti ma, torno a ripetere che per me, e così per tutti gli altri componenti del tentetto, lo humor non è certo uno scopo, forse a volte è un mezzo.

D. Comunque penso che l'ironia sia una caratteristica ormai evidente nella musica creativa nordeuropea. Forse è una attitudine che nasce da un discorso musicale mutuato da una diversa sintesi culturale operata dai musicisti europei. Non così i musicisti dell'avanguardia americana, ad esempio.

R. Forse hai ragione, certo è che fra noi e gli americani c'è di mezzo l'oceano... voglio dire che noi siamo riusciti a liberarci dei vincoli che il linguaggio jazzistico ci imponeva anche se naturalmente dobbiamo ancora moltissimo ad esso, al contrario i musicisti americani sentono ancora molto il « peso » di questa tradizione sulle loro spalle.

D. Continuiamo ancora a parlare della tua musica, e quindi quella del tentetto; in essa si notano facilmente delle somiglianze con la musica delle bande di strada e delle bande da circo...

R. Certo, nella mia musica puoi trovare tutte le manifestazioni tipiche della sottocultura che sono parte di me, della mia vita, della mia formazione musicale. Se escludessi a priori tutte queste manifestazioni culturali (non dotte forse, ma molto vere) farei un grave torto al mio voler essere in stretta relazione con la vita di tutti i giorni. Del resto la divisione fra cose spirituali (belle) e cose materiali (brutte), fra cose dotte e non dotte esiste solo nella mente bacata di qualche intellettuale, non nella vita comune.

Intervista raccolta da
Roberto Masotti
e Chicco Tagliaferri



'13-'18: la grande Guerra.

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

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



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

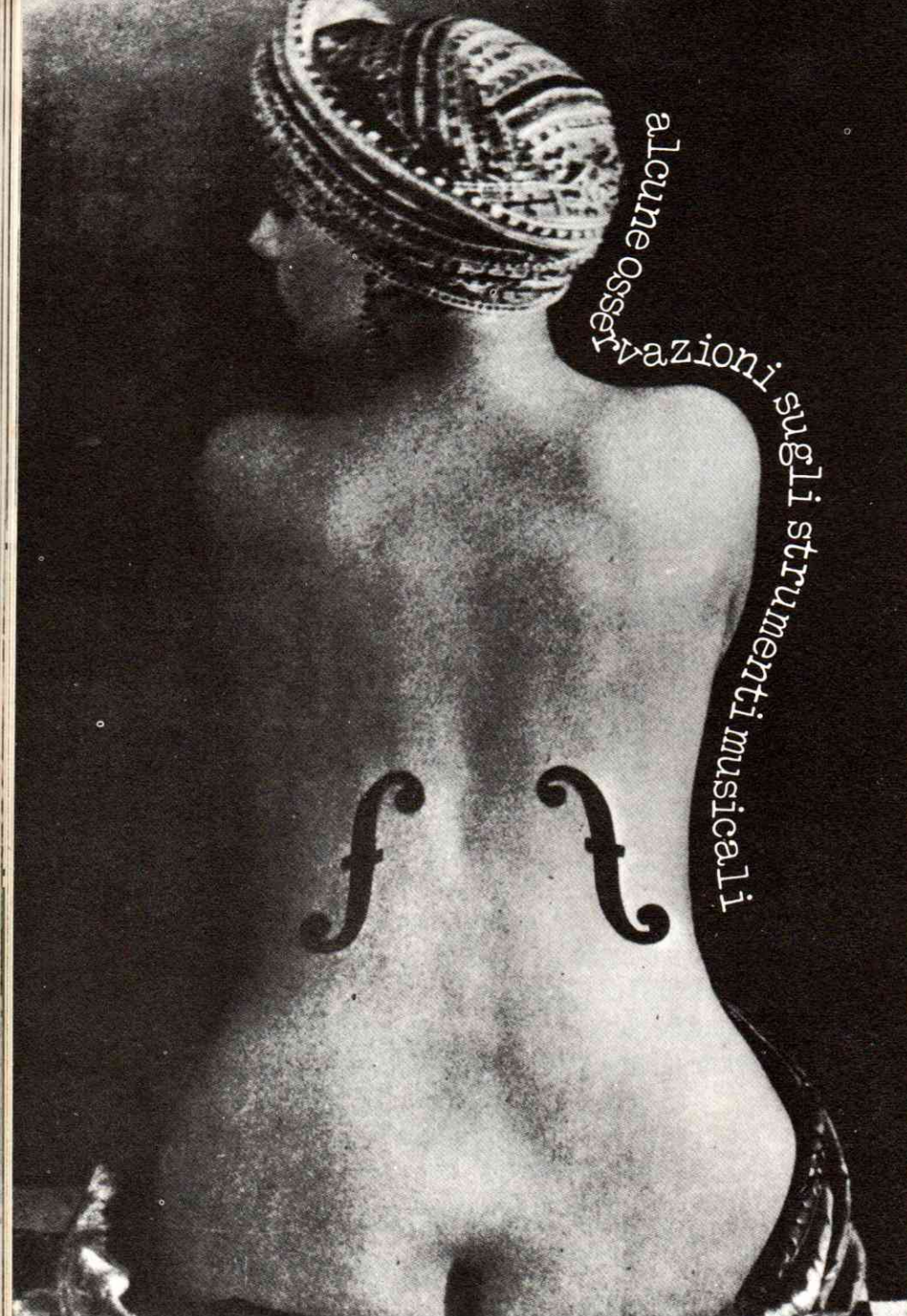
È un trattamento scientifico studiato appositamente per la pelle dei giovani. Con la sua azione antisettica, combatte i batteri, ne previene la diffusione, regola l'eccesso di sebo. **(la trovi in farmacia)**

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

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

"13-18"
la grande Guerra
è finita.





alcune osservazioni sugli strumenti musicali

bicchiere, gesto così rivoluzionario nella storia dell'umanità che le scimmie ancora adesso stentano ad imitare. E' più complicata perchè è innanzitutto politica ed è legata al tema più generale del rapporto musica/società. Essa tocca da vicino il campo dell'esperienza musicale giovanile mai come ora avvolta dal grande polverone dell'industria culturale che fa tutti i gatti bigi e — con i tempi che corrono — tutta la musica rivoluzionaria o perlomeno « sinistrese ».

Che cos'è uno strumento musicale?

Uno strumento musicale è qualcosa che ci permette di fare musica. D'accordo, ma che cos'è uno strumento? Che cosa rappresentano gli utensili che abitualmente usiamo? Siamo circondati da utensili, strumenti, macchine, ordigni, meccanismi, il nostro rapporto con il mondo è mediato da queste *protesi* (in greco, appunto, di cose che « si pongono davanti ») a un livello tale che non ce ne accorgiamo nemmeno più. Insomma, la nostra familiarità con il mondo degli oggetti costruiti dall'uomo è così grande che essi sono una nostra seconda natura, sono il nostro « vero » mondo, essi hanno sostituito (e trasformato) l'universo naturale che circondava l'uomo primitivo. Sono così numerosi e così apparentemente necessari che hanno completamente rimpiazzato la « scena originaria ». Provate ad alzare la testa da questa pagina di « Gong », non c'è nulla che non sia stato manipolato, che non sia manufatto, artificiale, che non sia uno strumento messo a disposizione delle nostre capacità manuali ed intellettuali. Ma attenzione, gli utensili, lo strumento più semplice, non compaiono per magia fra le mani dell'uomo. Non vanno visti ingenuamente come elementi che arricchiscono le sue prestazioni. Essi indicano qualcosa di più, indicano il fatto che l'uomo ora si differenzia dall'animale; che proprio per queste sue capacità egli ora può radicalmente mutare le sue condizioni di vita. Con la nascita dell'

DIRE FARE SUONARE PROTESTA O DIVERTIMENTO?

Un problema apparentemente banale

Musica e strumenti che la producono, un po' come l'uovo con la gallina e del tragicomico interrogativo della nostra infanzia di chi è nato prima, che qui possiamo tradurre con la domanda: è la musica che fa lo strumento o sono gli strumenti che fanno la musica? (Saltiamo, per carità di parte, la conclusione salomonica che le due situazioni s'influenzano reciprocamente

perchè così non si conclude niente!). A prima vista, la strumentazione elettronica divenuta indispensabile (soprattutto nel pop) a chiunque voglia suonare tenderebbe a risolvere l'interrogativo mostrando come sia lo strumento a produrre musica, a identificare lo stile, e a determinare la sua complessità tecnica e creativa. La questione è più complicata. Qui, non si tratta di scoprire che la mano tenuta a conca per bere è il primo strumento dell'uomo, in seguito sostituita dal

utensile, scrivono gli antropologi, si può paradossalmente affermare che *l'uomo non è più nudo*. Non solo, l'utensile, lo strumento, la cosa-sussidio dell'attività umana sono la prova stessa della *comunità umana*. Potremmo dire, in sostanza, che è proprio l'utensile che segna la nascita della società. Da questo momento in avanti *l'uomo non è più solo*. (Del resto, non è proprio il bisogno di stare insieme che convince moltissimi giovani a mettere in piedi un complesso per fare musi-

ca?) Non dimentichiamolo, i primi utensili dell'uomo sono stati quelli del lavoro, della guerra della festa. Fra gli strumenti della festa i più antichi sono quelli musicali.

La lunga odissea degli strumenti musicali

Non è il caso, qui, di tracciare una storia degli strumenti musicali inventati dall'uomo, dall'arciliuto, dall'aristone, dall'armonica, dall'arpa, arrivando alla tuba, alla viola, alla zampogna, allo zimbalon, per finire con il modestissimo zufolo. Quello che invece occorre comprendere è la lunga odissea di amore e odio che lega la storia dell'umanità agli oggetti da essa costruiti. Perché questi oggetti cantano la vita o danno la morte, arricchiscono o costringono alla schiavitù, liberano o alienano. In un testo degli *Area* si afferma che la chitarra è un mitra che ti spara addosso; loro malgrado gli *Area* hanno detto la verità. Non a caso nel linguaggio corrente quando ci manca uno strumento o un utensile diciamo che ci si sente disarmati, perché gli strumenti, gli utensili sono anche delle armi, anzi, sono in ogni caso un'arma nelle mani dell'uomo. Se guardate l'etimologia della parola «arma» vedrete che vuol dire strumento, arnese. Armi, utensili di lavoro e strumenti musicali: il rapporto si stringe. Tempo, regimi politici, ragione introducono fra di essi sottili metamorfosi. Gli uni possono diventare gli altri. Il comunismo vuole trasformare gli strumenti di lavoro in armi contro di esso; del resto, corse dalla pace diventano aratri; gli strumenti musicali possono cantare di gioia o predicare la sventura della guerra. Aleggiano inquietanti analogie. Gli ottoni o la batteria non indicano solamente una zona dell'orchestra, ma anche un modo di disporsi degli eserciti. Chi non ha mai minacciato gridando: te le suono? I movimenti della musica, adagio, andante, grave, mosso, vivace sono gli stessi delle forze sul campo di battaglia. Nel contrappunto c'è l'attacco e la fuga. Nell'armonia c'è la cadenza, che può essere falsa, imperfetta, autentica, maschile o femminile. Nelle operazioni musicali si parla di accelerare, battere (il tempo), pestare, stringere (i tempi). Fuga, requie, sarabanda e marcia sono nomi di composizioni musicali come canzone, concerto, canzonetta. Queste similitudini tradiscono un complesso rapporto fra l'uomo e gli strumenti musicali. Si parla molto oggi di alienazione e liberazione. Vediamo questo problema riferito alla musica e cominciamo dalla semplice constatazione che l'alienazione nasce quando non è più l'uomo ad «afferrare» lo strumento, ma è lo strumento che «afferri» l'uomo. Lo vediamo dappertutto intorno a noi, nelle fabbriche, come sui palchi elettrici delle superstar del-

lo spettacolo, nei sogni dei cibernetici o in quelli dei colonnelli golpisti. In questo caso si potrebbe dire che l'uomo è ridotto a semplice appendice della macchina, a sua protesi. Lo strumento musicale come protesi di senso riduce il musicista ad essere un suo attributo. Ringo Starr prima di essere un uomo è il batterista dei *Beatles*. Per capovolgere un proverbio molto noto si potrebbe dire che la virtù è diventata necessità, cioè, nella musica (pop) capita spesso, e spesso è la regola, che lo strumento — meglio se è elettrico — si integri profondamente al bisogno che l'aveva un tempo promosso. Quando ciò succede vuol dire che lo strumento ha concentrato su di sé il senso musicale, lo ha irrigidito e ne favorisce, per così dire, la sua pietrificazione. E' in questo senso, per anticipare una conclusione, che noi possiamo dire come i movimenti musicali che insistono sulla creatività e la spontaneità sono una sorta di confusa, quanto sentita, reazione alla dittatura degli strumenti, una sorta di «Movimento di Liberazione dall'Oppressione dell'Utensile Elettrico» (M-LOUE). Vediamo a questo proposito un'altra allegoria. C'è una profonda differenza quando nelle mani di un uomo o nelle mani di una scimmia un ramo si spezza. Per la scimmia è proprio un ramo spezzato, nulla di più, nelle mani dell'uomo, invece, diventa un *bastone*, un possibile strumento. La clava che impugnava l'uomo primitivo era questo, così come la lancia era un ramo sottile e appuntito. Questo primo strumento dell'uomo non ha perso, ancora oggi, il suo fascino. Esso è la bacchetta magica della fata, la stecca del maestro di scuola, il bastoncino dei generali, il frustino per i cavalli e, per quanto c'interessa, la bacchetta del direttore d'orchestra, lo «strumento» che ordina e impone. Cominciare con lo spezzargliela è il passo di esordio verso la liberazione musicale: per la cronaca, ciò che fece John Cage in uno dei suoi primissimi studi per concerto.

Gli strumenti musicali e la festa

C'è una parola inquietante nel nostro vocabolario, la parola *festa*, non tanto per la sua ambiguità, pensate al doppio significato di «fare la festa» a qualcuno, quanto per la magia che essa, nonostante tutte le repressioni a cui è stata sottoposta dalle religioni e dagli assolutismi, ha saputo conservare attraverso i secoli fino al settecento quando gli Illuministi sposandola con l'idea di felicità cercarono di riconsegnarla alle piazze e al popolo. Quale definizione più azzeccata, infatti, per la Rivoluzione Francese di «la grande festa del secolo dei lumi»? Ora, gli strumenti musicali sono stati fatti fino alle soglie del diciottesimo secolo fra i grandi protagonisti della festa. In essa assolvevano ad un com-

pito fondamentale: unire tutte le parti che la componevano, tutti gli uomini che vi partecipavano. Dunque, in un certo modo erano costitutivi di una esperienza. Si può dire che nella festa c'è dissoluzione del *centro*, di tutte le gerarchie, non c'è produzione di spettacolo, ma consumazione di forme di desiderio. Nel linguaggio del «nuovo spiritualismo» è come se la festa fosse in grado di produrre energie liberatorie invece di consumarle, capovolgendo, così, le leggi borghesi della termodinamica. Da questo punto di vista non ci vuole molto a comprendere l'odio di preti e poliziotti per le feste popolari, i canti, le tradizioni.

Dove non sono riusciti a reificarle, o in gergo a «mandarle in paranoia», come il ferragosto diventato festività dedicata alla Madonna quando il realtà era un giorno di vacanza in onore di Augusto e all'insegna del godimento, cioè, in parole povere, della «scopata», dicevamo, dove non sono state trasformate e immiserite si è intervenuti con la repressione, con l'altra delle parole della «santa trinità» che domina gli sfruttati e che comincia per «effe»: la forca (la terza e la farina, cioè il pane). E questa repressione della festa non è stata certo leggera o superficiale, basta riflettere come delle cento e passa feste presenti nella tradizione popolare al momento della caduta dell'impero romano d'occidente, oggi non ne è rimasta che una sola, il carnevale, svuotato di significati e rimbambito dall'ideologia dei consumi cretini. Tutto questo perché, in sostanza, ciò che attrae nella festa è il continuo e sempre ripetuto desiderio (o illusione) di veder cadere tutti i divieti e tutte le separazioni, l'intera corazzatura caratteriale della paranoia. E, a questo sacrosanto desiderio assolvevano un tempo tutti gli strumenti della festa comprese le mani che applaudono o la bocca che fischia, gli strumenti di chi ascolta.

Creatività e musica

Quando il dominio e le ideologie che lo sorreggono hanno cominciato a separare gli uomini fra di loro per meglio asservirli anche gli strumenti musicali hanno smesso di unirli. Con il tempo la divisione era diventata tanto babelica e caotica da richiedere la presenza di un «duce» capace di restituire in tutta apparenza al fare musica l'antica armonia, questa volta non più popolare e liberatoria, ma gestita dall'alto e artificiale. Questo duce è il *direttore d'orchestra*, l'unico che resta in piedi durante l'esecuzione e ben illuminato, separato da chi suona e da chi in silenzio ascolta, alzato per mezzo di un palchetto sulla testa di tutti. Un duce che da ordini da eseguire al tempo giusto, senza fantasia o improvvisazione, che dà voce agli strumenti o la toglie, che coman-

da sul tempo e determina il movimento. Un duce, colui che riceve gli applausi, che volta le spalle alla sala, che dà corpo alla composizione, che come un dio dà «spirito» alla partitura. Stiamo bene attenti, il condizionamento è così forte che, oggi, non occorre più nemmeno che questo duce sia presente ogni volta. Gli è bastato spezzare per sempre la tradizione, separare chi ascolta da chi suona, separare chi suona dal suo strumento, separare la voce stessa dello strumento da sé attraverso una imposizione che la snatura, la partitura musicale, il suo «foglio di via». L'antico desiderio di festa è così perduto, la creatività umiliata, il desiderio affogato nel

pozzo nauseabondo del cretinismo professionale. «Io sono un professional hippy» diceva di sé Jimi Hendrix, ed ogni volta che lo ripeteva i suoi acquosi occhi di eroinomane diventavano un pochino più vitrei fino a spegnersi. Anche gli strumenti non sono più quelli di una volta, ora hanno un nome, un anno di produzione, un prezzo che li distingue,

delle capacità tecniche che li rendono unici e preziosi, degli specialisti che li programmano a tavolino, periti che li tarano. Essi sanno alzare la voce, sono sempre più potenti e complessi, sempre più misteriosi e inavvicinabili anche a chi li suona. Possono essere mortali. Qualcuno, fra di essi, come nei sogni folli della fantascienza, è già programmato, sa fare da solo, ha una memoria, è sempre intonato e sa correggersi, sa cercare un proprio stile ed è capace di imitarli tutti, basta chiederglielo...

Allora, con lo stile dei giacobini, è il caso di strillare: compagno ti s'inganna! Perché qui le carte sono truccate, la complessità tecnica è spacciata per bravura, la semplicità dionisiaca o orgiastica per superficialità, la musica che eccita alle parole della festa è «leggera», quella che deprime e annoia «d'avanguardia»... e tanto peggio per chi non capisce!

Che fare?

Cominciamo a sgombrare il campo da un equivoco. Nel contrapporre all'esperienza alienante dell'industria culturale le tradizioni dionisiache della cultura popolare si è voluto mostrare un'alternativa radicale, che esiste ed è presente, che il sogno di un mondo diverso è già stato fatto, occorre soltanto prenderne coscienza, e non che questa «altra» cultura esiste. Certo, ne rimangono delle tracce intorno a noi, gli etnomusicologi da anni le cercano amorosamente, le registrano, le studiano, ma non sono che residui, impronte incombuste, spesso solo metafore di altro. Sarebbe come scambiare quattro indiani spennacchiati del Messico o del Guatemala con lo sfarzo e la grandezza dell'antica civiltà Maya, oppure, per restare a casa nostra, le insulse canzonette di Casadei per la sanguigna tradizione godereccia emiliana e romagnola. Insomma, più che qualcosa da riscoprire è il caso di dire che tutto è ancora da reinventare. E che questo desiderio d'invenzione è

più reale e sentito nel bambino che ascolta il ritmo da un cucchiaino su una cancellata che nello stupido girare manopole di macchine incomprensibili. E anche qui, ancora una volta, niente equivoci, non stiamo difendendo un «arte povera» nei confronti di una cultura borghese barocca, ma l'invenzione creativa, il piacere della scoperta, per quel poco che ci è ancora dato di tentare. In questo ambito, possiamo vedere in alcune delle esperienze della cultura pop e della sua musica un tentativo caotico, incerto, minuscolo, provvisorio e spesso incompreso, ma reale di rivolta contro lo stato di cose presenti. Non possiamo vedere, come scrive Vaneigem, come dei piccoli frammenti radioattivi di critica radicale spargano energia intorno a loro e denunciano clamorosamente le illusioni totalizzanti e mortifere dell'industria culturale. E proprio in questo senso, parlando di strumenti musicali, dobbiamo parlare dello strumento musicale più bello, il più difficile, ma anche il più ricco, quello realmente alla portata di tutti, il primo e (lo speriamo sul serio!) l'ultimo, il CORPO UMANO: impariamo ad usarlo! Infine, ricordiamoci che la vera grandezza delle mani dell'uomo, come insegna l'antropologia, non sta nella forza, ma nella *pazienza*. A questa suggestiva arte dell'uomo un tempo addestravano gli strumenti musicali. Distruggiamo quelli che violano questo radicale principio, o per restare in tema impariamo a costruire con le tibie dei nostri nemici fischietti per la rivoluzione.

GIANNI E. SIMONETTI



nel caos della musica elettronica

INCIDENTI STELLARI

Sotto l'aspetto puramente materiale lo strumento è creato dall'uomo; l'uomo preesiste allo strumento. Sotto l'aspetto musicale lo strumento preesiste all'uomo, gli è « indifferente », neutro, attende istruzioni. Secondo uno stereotipo non è la quantità che costituisce la massa dello strumento a delimitare i confini della creatività del soggetto, a ridurre i margini di intervento. Secondo uno stereotipo corollario al primo, il Genio saprà facilmente controllare la montagna, il mediocre sarà incapace di far ritmare un tamburello. Oggi il Genio ed il più frequente Talento generalmente preferiscono genializzare un tamburello trascurando la montagna: questo è quel che dicono le correnti contemporanee più significative della cultura e della sperimentazione sonora internazionale (leggi: musica contemporanea). Circostanze non risolutive, ma accertate ed accertabili.

Philip Glass prima del suo pericoloso incidente stellare, lassù al nord, coltivava un piccolo orto elettronico d'una semplicità esemplare (due o più organi portatili e sax) procedendo ad incroci ritmico melodici con conseguenze armoniche di stile contrappuntistico; risultati esemplarmente semplici, consequenziali, induttivi, preziosissimi. L'acustico Steve Reich quando si dedicò all'energia elettrica usò con molta semplicità ed efficacia quattro monotastiera; gli effetti sono controllabili sotto la voce « Four Organs ».

David Behrman è solito inseguire tortuose tracce elettroniche con un sintetizzatore da bricolage costruito in due ore con pochi fili e qualche circuito. Alvin Lucier fa giocare al proprio corpo un balletto in feed back tra microfono, amplificatore e casse acustiche. La



Monte Young orchestralizza la propria voce con qualche microfono ed un registratore. Joan LaBarbara gorgoglia infinite risorse vocali in un microfono amplificato domesticamente.

Terry Riley l'organo se lo porta dietro in valigia come bagaglio appresso, il rapporto con lo strumento è di tipo simbiotico; lo spirito è quello del blues/folk singer, un aggiornato Woody Guthrie. Ma, di nuovo, non è la ridotta massa dello strumento a far democratica la musica e non è il suo gigantismo a renderne inevitabile l'aristocraticità: nell'arte dei modi il modo è sostanza.

Eppure.

A.R.P. Odyssey, A.R.P. 2600 + sequencer, 2 mini Moog, micro Moog, poli Moog, Moog CIIIS « The musical universe », E.M.S. Synthi « A », Farfisa string orchestra, Farfisa Synthorchestra, organo professionale Farfisa doppia tastiera, tre tastiere Crumar, 2 P.P.G. synthi + computer frequencer, filtro Moog a dodici ottave, filtro E.M.S., 2 registratori Revox A77 Dolby + controllo di velocità per eco, unità riverbero A.K.G. BX20, unità riverbero A.K.G. BX15, phaser appositamente costruito da K. Schulte/Berlino, specialissimo voice computer a cento modulazioni. Più: sistema di riproduzione stereo-quadrifonico capace di erogare 3000 watt R.M.S. con impedenza 8 ohm comprendente: 8 cabinet bass cabinet 1 x 15 Gauss, 2 bass cabinet 2 X 15 J.B.L., 4 DIOOO cabinet 1 X 15 Gauss, 8 H60 J.B.L. / Gauss / Electro Voice, 56 PI7 tweeter Piezzo, 2 Phase Linear 700 amp, 2 Phase Linear 400 amp.

La strumentazione più recente usata da Klaus Schulze anche in Mirage, (non molto dissimile da quella dei Tangerine Dream presi singolarmente ed in gruppo) è da sola motivo di riflessione. Concessa la caratteristica di strumento (l'oggetto preesiste ed attende istruzioni - molte) difficile se non impossibile è invece la relazione simbiotica. Ciò non è determinante: il Suono e la Musica recano sì, tracce del rapporto con lo strumento, ma non è da questo che scaturisce la sostanza del Nuovo, del Bello, della Ricerca, dell'Introspezione, dell'Effetto: la « natura sonoris » è altrove e non basta evidenziare il diaframma tra soggetto e mezzo per concludere col rifiuto e la negazione; gli indizi non possono condan-

nare. Alla ricerca della prova non sorregge nemmeno l'antidemocraticità oggettiva dello strumento, (che è elemento inconfutabile nella musica dei kosmische Kuriere): l'antidemocraticità non è concetto risolutore per la definizione od il rifiuto d'una musica, anche se legittima fonte di sospetto ideologico o di semplice curiosità analitica.

C'è qualcosa d'altro nell'elettronica pop tedesca che suona falso e già detto e che fa dell'antidemocraticità dello strumento non una causa, ma un effetto, un indizio assai esplicito del difettoso approccio di fondo: è il modo con cui l'elettronica viene fatta parlare. Nessun avveduto musicista o sperimentatore coinvolto nell'esperienza elettronica pensa di usare un pro-

dotto di infinite frequenze per riprodurre ciò che esista già in natura o nell'artificiosità dello strumentismo umano. Nella musica dei kosmische Kuriere, che all'epoca di « Zeit » avevano fatto pensare ad un « allargamento », gli strumenti elettronici imitano lo scorrere dell'acqua, il soffio del vento, il cinguettare degli uccelli, l'ululare delle sirene, il rumore dei tuoni, le file dei violini, le stratificazioni dei violoncelli, la corallità delle voci. Dunque la stessa musica potrebbe essere pensata, e forse lo è, o lo è stata inizialmente (almeno nel caso di

Klaus Schulze) per organici di suoni già da secoli esistenti nella pratica dell'uomo. Si aggiunge la « portatilità » dell'orchestra, del coro, dei suoni della natura; ma la portatilità non è concetto musicologicamente rilevante e concludente



ai fini della novità, anzi è del tutto musicalmente e non solo musicologicamente irrilevante. Dunque se la musica dei kosmiche Kuriere non è « nuova » dov'è l'equivoco e dov'è il « già detto »?

Si è sostenuto
volte che

to molte

la musica elettronica tedesca è figlia di Terry Riley (e Phil Glass) e della ricerca dotta tedesca di Darmstadt (Stockhausen). Niente di più falso. Di Terry Riley i tedeschi hanno semmai preso il dato più superficialmente fonetico. Nella musica di Terry Riley la cui ideologia musicale viene dall'Oriente e la cui concretizzazione tecnica è stampata sul modello occidentale tre-quattrocentesco del canone, la caratteristica saliente è l'orizzontalità (melodia). La musica dei kosmiche Kuriere non è melodica, non è orizzontale, non è improvvi-

sata, non è « orientale »; il solo eventuale punto di contatto con la « minimalità » americana è l'atemporalità. (Ma anche Messiaen è per lo più atemporale non legittimando per questo alcun parallelo). Nella musica di Stockhausen al « verso » musicale ovvero al senso compiuto della statuizione legalitaria è sostituita la disintegrazione del puntilismo (statuizione del tentativo di non statuire) oltre ad una abbondante ricerca sonora multidirezionale. Nella musica dei kosmiche Kuriere non c'è ricerca, non c'è « sistema », non c'è traccia compositiva unitaria, ma non c'è nemmeno multidirezionalità. La musica dei kosmiche Kuriere è fondamentalmente verticale, e il « già detto » è proprio qui: il procedimento incessante delle sovrapposizioni, dei missaggi, delle interferenze, delle stratificazioni assomiglia fin troppo da vicino all'accuratezza cesellata delle orchestrazioni tardo-romantiche. L'elettronica tedesca eredita il mitico carisma della grandiosità germanica e computerizza con la necessaria universalizzazione semplificativa richiesta dal pop la vecchia tradizione del poema sinfonico.

La traccia descrittivo-visuale della musica a programma si pennella addosso al naturalismo sensitivo della mistica cosmica. Sulle ceneri della sinfonia morta con Mahler senza speranze di risorgere mai, la solerte versatilità dell'elettronica, lungi, ed oltre ad aprire nuovi orizzonti al Suono, riesce egregiamente a mascherare di vita gli scheletri della Musica.

CARLO CELLA



malattia elettromeccanica

Crisi della nuova musica elettroacustica. Crisi o fine?

Che si potesse morire con stile, potevamo anche immaginarlo.

Che fra aguzzini torturatori e vittime si potesse instaurare un fine rapporto di... collaborazione reciproca, con un po' di fantasia potevamo immaginarlo. Sapevamo anche che la disco-industria internazionale aveva sostituito, alla presa per fame ed ai giri di vite, più sottili tecniche psico-economiche molto efficaci. Ma la velocità con cui gran parte della musica tedesca si è andata trasformando, in negativo, negli ultimi tempi, è stata tale da creare su questi gruppi disfunzioni congenite e preoccupanti aberrazioni sonore. Il risultato di precise scelte politiche che prendono in esame, prima ancora del prodotto come fatto industriale e di mercato, proprio la qualità e la quantità degli strati di pubblico cui il prodotto è destinato, secondo la logica del marketing.

Neu e Cluster, organici che in parallelo usavano il medesimo linguaggio dei Kraftwerk, nel dar vita ai nuovi Los Angeles Dusseldorf, hanno conservato una certa verginità... Tangerine Dream, Klaus Schulze, Can hanno vuotato le tasche degli ultimi spiccioli e poco ci manca che peschino tra la polvere vecchie spille da balia e lamette punk... Popol Vuh ammattiti nei villaggi acustici dell'India stentato a ritrovare la via elettroacustica. E Kraftwerk - polvere - di - stelle?

Epatite virale da iniezioni « petrodollaro », cartella clinica con entusiasmi miglioramenti sul piano vendite, gangli sonori troncati di netto con i primi tre albums, paiono proprio vittime di quella tortura... ed improvvisamente scopriamo che la macchina elettroacustica può creare anche la voce umana, metallica ed innaturale quanto si vuole, pur sempre in grado di tirare fuori delle belle « canzoni ».

Questo è morire con stile? Magari sopportare anche torture ed umiliazioni, tanto il meccanismo miracoloso delle composizioni Kraftwerk continua a funzionare, la miccia

ha preso acqua e la bomba non esplode più... ma chi se ne accorge?

Allora non sfuggono le effusioni antropomorfe degli oscillatori, il respiro isterico dei sintetizzatori, la forza persuasiva delle macchine manovrate in laboratorio, la vena caricaturale ed il gesto vezzoso degli ultimi dischi, non sfuggono alla logica di un divertissement culturale reso oggi possibile dai lunghi anni di pensoso underground visuti da Ralf & Florian.

Allora, senza stendere ulteriori rapporti personali sui fatti loro, senza girare il coltello nella piaga, che tanto la schiena è già a pezzi per altre ragioni più importanti... allora sono proprio Ralf & Florian a parlarci del loro « mutante » tecnologico con risposte gentili e metalliche, un po' di feedback in gola. A volte i transistors tedeschi ti fregano proprio sul più bello...

Roma, Hotel Parco Dei Principi,

Kraftwerk-tira-tardi al mattino è assennato, biascia un po' prima di sciogliere il suo inglese stentato, la conversazione è quasi in esperanto: manca chiarezza da entrambe le parti, eppoi c'è la « mediazione » della casa discografica i cui gentili rappresentanti conducono la cosa in modo tecnico e convenzionale. Con Ralf Hutter e Florian Schneider, si vede subito, non è il caso di parlare di musica, ma...

GONG: vediamo di inquadrare la situazione, allora musica

tedesca moderna diciamo, dal dopo Stockhausen ad oggi...

FLORIAN: non siamo coinvolti nella musica solo come musicisti, siamo attenti ad ogni cosa che vive intorno a noi. Ma, per rispondere alla tua domanda, posso dire che in passato abbiamo ascoltato alla radio la musica della Westdeutscher Rundfunk, la scuola è nei pressi di Dusseldorf, ed altra musica elettronica.

GONG: nella contrapposizione o nell'incontro tra musica concreta e musica elettronica che ruolo ha svolto Kraftwerk, tenendo presente che il suono degli ultimi anni (dal '68-'70) si è decisamente orientato verso l'elaborazione elettronica?

FLORIAN: Ralf ed io, ed altra gente, rappresentiamo la nuova generazione musicale del Dopoguerra tedesco...

RALF: ... la seconda generazione della musica elettronica partendo da Stockhausen in Germania, forse Mauricius Kagel, in Francia Shaffer, in Belgio Pierre Henry... noi siamo la generazione di musicisti giovani, nati dopo la Seconda Guerra Mondiale... Tangerine Dream, Klaus Schulze... che deve sostituire la prima.

GONG: la vostra scuola è stata l'osservazione di momenti musicali concreti registrati su nastro e poi elaborati elettronicamente, oppure la base è venuta dalla elettronica tout court?

RALF: la nostra formazione è avvenuta suonando musica classica in modo strettamente tradizionale, sullo studio di compositori tedeschi classici — nulla a che vedere con la « nuova musica » — poi è nato in noi l'amore per la sperimentazione elettronica...

GONG: ... un passaggio brusco che comunque non spiega

il successo attuale dei Kraftwerk... tutti quei solchi rimasti inosservati, tutto quel suono nell'ombra... può darsi che solo oggi si accetti la vostra mania tecnologica, oppure vi sono altre ragioni, moda, consumo...

FLORIAN: ... è stato un processo molto lungo, maturato oggi attraverso l'incontro con il pubblico: quattro o cinque anni fa la nostra musica non poteva svilupparsi con contatti così sporadici e limitati con la gente. Abbiamo sbloccato la situazione inventando l'elettronica delle voci, un passo molto importante perché abbiamo iniziato a « cantare » elettronicamente per un pubblico più vasto.

GONG: un passo indietro. E' possibile definire settoriale la ricerca presente nei primi albums, ricerca da una parte machiniste e tecnocratica, d'altra parte l'ansia di ritmi più semplici e naturali, di respiro orientale ad esempio... non in contrapposizione ma in dialettica?

RALF: No, perché non eravamo solo indirizzati verso la « concreta » ma verso tutta la musica: in realtà non abbiamo mai registrato musica concreta, vento mare infrangersi di un vetro squillo del telefono; viceversa tutti i suoni presenti nei nostri albums sono stati realizzati con sintetizzatori ed oscillatori elettronici, abbiamo cioè « immaginato » la musica. Quella che tu chiami « atmosfera orientale » è riferibile probabilmente al continuum dell'elettronica, nell'« humming » del rumore di fondo o di una determinata frequenza. Musica elettronica e musica orientale a volte sono molto vicine, ma in coscienza non abbiamo mai usato modelli orientali; preferiamo la nostra idea.

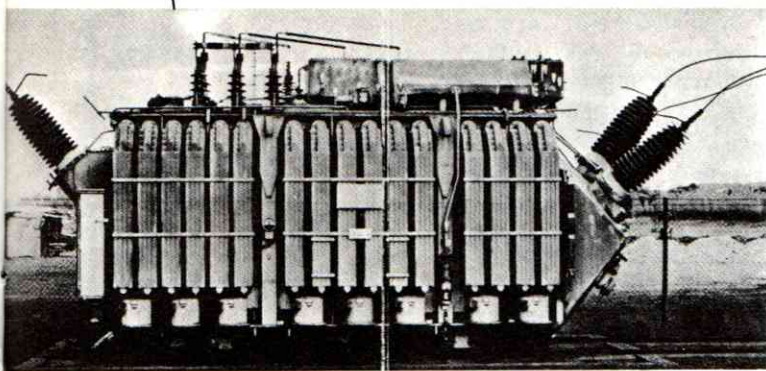
GONG: avete incontrato difficoltà ad inserirvi nel mercato della musica pop?

RALF: no, al contrario abbiamo trovato il panorama del pop aperto ad ogni influenza al di là di concezioni intellettuali, gli stimoli migliori sono venuti con l'esperienza in discoteche, clubs pop e jazz dove il pubblico non è un'élite di tipo classico — circoli culturali chiusi — e dove l'interesse è reciproco, basato sulla comunicazione.

GONG: nel vostro aprirvi, pensate di aver modificato qualcosa di voi stessi? Vi sono ad esempio notevoli differenze tra « Ralf & Florian » ed « Autobahn », non è così?

RALF: questi due albums sono stati registrati in un periodo nel quale non davamo concerti: tre anni trascorsi nello studio in laboratorio che ci hanno permesso di ottenere in « Ralf & Florian » un nuovo processo musicale basato su ricerca ed





improvvisazione. «Autobhan» è il passo successivo, dopo altri due anni di lavoro in studio durante i quali abbiamo inserito nel suono le voci e la partecipazione dei nostri corpi. Con ciò abbiamo superato il grande tabù della musica elettronica dove la scrittura era separata dall'esecuzione, e chiuso il cerchio tra composizione ed esecuzione includendovi le nostre personalità fisiche oltre che cerebrali, ecco la differenza tra i due albums.

GONG: in proposito, avete delle preferenze?

RALF: mi interessa quello che sta per accadere, quindi mi piace il prossimo «kraftwerk»... sono sicuro solo di dovere dare il cento per cento di me stesso per i progetti futuri...

FLORIAN: ... i nostri vecchi albums sono come una documentazione del passato, ma noi siamo qui — oggi — e dobbiamo creare energia per il futuro. La vita comincia adesso.

RALF: vuoi sapere qualcosa della mia vita? Sono nato in un piccolo sobborgo di Dusseldorf, in una famiglia tipicamente borghese. All'università ho fatto studi di ingegneria ed architettura, ma quando ho ottenuto i titoli di studio ho pianificato il futuro e sono uscito dal «giro» per fare qualcosa di personale. Ho conosciuto Florian mentre suonavo musica per «amateurs» in Francia: un giorno, in una specie di seminario di musica improvvisata in una galleria d'arte, ci siamo incontrati e riconosciuti entrambi frustrati dalle limitazioni di suonare musica altrui in termi-

ni classici. La reazione è stata Kraftwerk.

FLORIAN: anch'io provengo da una casa borghese ed anche mio padre voleva che diventassi un buon architetto, ma ho lottato a lungo per rompere la dipendenza dai miei genitori... un po' come tutti.

GONG: ormai è passato del tempo. Tirando le somme per i gruppi tedeschi della prima ora, da Amon Duul a Neu, il successo è giunto solo per Kraftwerk. Perché?

RALF: tutto è nato nel '68 dalla rivoluzione studentesca, quando si è cominciato a pensare col proprio cervello: molti gruppi tedeschi sono nati in quel periodo, purtroppo alcuni di essi adoravano letteralmente la musica inglese ed il loro sogno era quello di suonare con successo in Inghilterra... hanno anche assunto nomi anglosassoni come Tangerine Dream e Can... noi volevamo Kraftwerk come espressione di fantasia artistica, mai limitata ad esempio dagli strumenti tradizionali, ed abbiamo creato quella che noi chiamiamo una «loud-speakers orchestra». Kraftwerk significa «centrale elettrica»: il proposito era quello di trasformare l'energia elettrica in ripetitivi infiniti... TEE, siamo ca emessa dalla mente in onde acustiche.

Abbiamo sempre lavorato solo in Germania per concentrarci sulla nostra ricerca, a prezzo di grandi sacrifici... ma quando siamo esplosi la distanza con gli altri gruppi era enorme perché avevamo uno stile solo nostro e se nel '75 in America il successo è stato immediato, ebbene la gestazione è stata molto laboriosa. Questa è la differenza.

GONG: per quale ragione ritenete che il successo sia arrivato per voi prima in Francia che in altri paesi?

RALF: non ne siamo certi, ma pensiamo che la Francia possieda una lunga tradizione di musica elettronica, che sappiamo inventata — si può dire — alla ORTF subito dopo la guerra nel '46-'47, e poi portata in Germania alla Westfunk di Colonia: c'è una strana relazione, quasi una dualità tra città come Parigi e come Colonia e Dusseldorf, un gran nu-

mero di scienziati, musicologi, ingegneri elettronici, semplici interessati. E ci piace chiamare la nostra musica «film acustico», pitture musicali che i francesi hanno «sentito» immediatamente.

GONG: naturalmente anche Kraftwerk avrà ideato una propria immagine sul palco... ecco, il vostro è uno specchio su cui riflettete la vostra realtà «pensata» per il pubblico, o è invece il momento della comunicazione?

RALF: abbiamo realizzato manichini, bambole, robots che hanno nei confronti del pubblico un impatto meccanico... noi siamo invece quattro persone immerse nella semi-oscurezza, coperte da luci al neon, in modo che la nostra immagine sia trasparente. Con questo non vogliamo impressionare a priori lo spettatore, ma farlo partecipe di uno show trasparente. Gli strumenti elettronici — infatti — sono assai sensibili all'umore intorno, come nel caso di quelli a raggi X o fotomeccanici, la cui espressione muta quasi impercettibilmente ma con effetti molto profondi sull'occhio e sulla fantasia acustica... cose che la sola chitarra elettrica o le percussioni non hanno...

FLORIAN: ... qualcosa di simile all'arte minimale: attraverso mutazioni minimali di atmosfera, gli effetti pur millimetrici sono molto forti. E non siamo certo limitati a suonare solo con le dita, tentiamo di inserire ogni parte del nostro corpo nella musica...

RALF: ... è come un balletto elettronico, in cui il corpo elettronico danza.

GONG: da questo «canto del corpo elettrico» al vostro ultimo album, «Trans Europe Express». Vorrei fossero proprio i Kraftwerk ad analizzarne i contenuti.

RALF: l'album si apre con «Europe Endless», registrato nel Kling Klang Studio... è come una visione dell'identità europea e della qualità musicale sua caratteristica: non ha inizio e non ha sviluppo drammatico, ma è piuttosto qualcosa di statico, come le immagini viste dal finestrino di un treno, sono pensieri e melodie che volano dalla finestra.

FLORIAN: «Hall of Mirrors» è la sensazione che gli strumenti riflettano noi stessi, come in uno specchio, ci aiutano a scoprire il nostro io, non solo come immagine, ma per quello che siamo dentro. E' una canzone realizzata in soli due giorni... molto facile per tutti.

RALF: sentiamo, a volte, di essere dei manichini, dei burattini di una storia statica... ecco «Showroom Dummies». Vogliamo mostrare l'aspetto meccanico della nostra esistenza, come alzarsi al mattino,

rompere un bicchiere, camminare in città andare in una discoteca ballare ed altra gente ci guarda, come in paranoia visuale.

Quello che invece accade in «Trans Europe Express» è in parte vicino alla musica concreta. Il treno che attraversa tanti paesi è come un grande strumento di musica elettrica, un aggeggio metallico che vibra sulle rotaie creando modus seduti su un fortissimo ritmo metallico. E «Metal on Metal» è ancora questo ritmo.

FLORIAN: con «Franz Schubert» abbiamo voluto rendere omaggio alla musica che non ha mai fine ed al suo inventore... abbiamo cercato di tradurre la qualità di certe sue composizioni a modo nostro, nello spirito.

RALF: è la contrapposizione tra il realismo della musica metallica ed il romanticismo di una musica che non ha termine. «Endless Endless» è invece la voce sintetica, realizzata con il «synthetic computer», che abbiamo costruito sul principio della macchina da scrivere, su cui ci sono delle lettere, come dire... programmate? Pensa che ci capita di non suonare, fisicamente, in pubblico: sono le macchine a farlo... sono in grado di creare musiche, ma anche canzoni... con parole. Vedi, già in «Radio-Activity» cercavamo di spiegare come ci sentissimo coinvolti dai problemi di comunicazione tra le persone e nella natura... è una questione di energia... l'unica che lottiamo è quella nucleare. Abbiamo la necessità di comunicare attraverso onde elettriche, siamo felici di poterlo fare in modo libero, non come in Germania dove esiste soltanto la radio di stato. La vostra situazione è fantastica... le radio indipendenti! Anche in America si fanno programmi privi di controllo, ma qui è davvero bellissimo...

FLORIAN: ... vorremmo avere un grande trasmettitore per diffondere liberamente la musica di notte per tutti.

RALF: non ci sentiamo musicisti-entertainer, tipici del pop, riguardo al problema dell'immagine. Sentiamo piuttosto di essere scienziati mutati dalle macchine... esse modificano le attitudini mentali e la nostra musica non è solo musica ma anche immagine della nostra mente. I registratori non sono semplice memoria, ma una via di pensiero, di riflessione. Il respiro umano è il ritmo di base della musica Kraftwerk. Le nostre macchine... sono macchine umane.



La fine dell'alternativa

A Chicago si strizza l'occhio ai giovani. A quest'area di pubblico è dedicato infatti l'inserto del giovedì del quotidiano *Chicago Daily News*. L'inserto, che si chiama *Sidetracks*, è stato presentato come « un inserto alternativo dentro un giornale dell'establishment ». Una media di 48 pagine, una grafica molto moderna, *Sidetracks*, di cui è responsabile Abe Peck, ex condirettore di *Rolling Stone* presenta una serie di rubriche sul tempo libero, i dischi, la musica, interviste a cantanti, attori, strips.

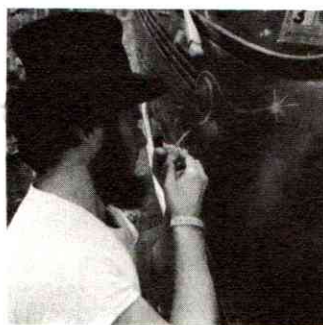


Lautreamont

L'angelo biondo spentosi il 24 Novembre 1870 a 24 anni, autore dei *Canti Di Maldoror*, ha finalmente un volto. E' la sorpresa del volume *Le visage de Lautreamont* pubblicato da Pierre



Horay, che contiene una foto inedita e sconosciuta dell'autore amato da generazioni di giovani « maledetti ».



Nomadi elettrici

Una nuova passione caratterizza il tradizionale nomadismo americano: i furgoncini dipinti addetti ad abitazione. Ne circolano già due milioni ma l'industria automobilistica è convinta che nel corso dell'anno se ne venderanno altri 570.000. Ma più impressionante del numero è lo stile dei furgoncini. Sono completamente dipinti all'esterno, vuoi con paesaggi western, vuoi pop o erotici e arredati secondo i più diversi stili: giapponese, taverna celtica, vitto-

riano. Nessuno in America riesce a spiegarsi l'estensione che ha preso il fenomeno. Il programmatore della Ford, Les Ellis, afferma: « Il furgoncino è una fuga ». Dal canto loro i nuovi nomadi dicono di sentirsi « più a casa loro sulla strada ». C'è chi suggerisce infine che tutto il fascino del *van* stia nell'individualismo e nel senso del potere che esso dà. Alla guida di un *van* ogni giovane nomade si sente il capitano di una goletta.

Contro la vivisezione

E' iniziata la raccolta delle 50.000 firme necessarie per presentare in Parlamento la proposta di legge popolare per l'abolizione della vivisezione su tutto il territorio della repubblica italiana. L'iniziativa è appoggiata da *l'Europeo*, che ospiterà, per il tempo necessario, la voce delle leghe antivivisezioniste e provvederà a comunicare i punti di raccolta delle firme e il testo di legge completo ed articolato. Chi è interessato ad entrare in contatto con le leghe antivivisezionistiche può rivolgersi oltre all'*Europeo* a:

LAI (Lega Antivivisezionistica Italiana), via Clelia 15, Roma, Tel. (06) 6091264.

LAN (Lega Antivivisezionistica Nazionale) Piazza della Libertà 36r, Firenze, Tel. (055) 571805.

LAV (Lega Antivivisezionistica), via dei Portoghesi 18, Roma, Tel. (06) 6567183.



Effe e i contraccettivi

Con il numero di luglio-agosto dedicato alla pillola *Effe* ha chiuso la serie di inserti sugli anticoncezionali. Nel n. 5 di *Effe* era stato trattato il diaframma. Nel n. 6 il dispositivo intrauterino. Gli inserti di *Effe* si distinguono per la ricchezza dell'informazione. Quello del n. 7 sulla pillola contiene, tra l'altro, una tabella sugli specifici effetti collaterali dei contraccettivi orali ed una tabella sul dosaggio delle pillole anticoncezionali in commercio in Italia.

Psichiatria

Urla e botte al congresso organizzato dal Réseau internazionale di alternativa psichiatrica a Trieste. Basaglia finisce con una costola malconcia, gli autonomi aprono la contestazione in frack e i partecipanti del gruppo *Marge*, che si definiscono «ex-delinquenti, emarginati, folli prostitute» scandiscono ad alta voce lo slogan «Dissolution». E' il primo atto. Il secondo si prevede per gli inizi di novembre al convegno internazionale di psicanalisi che si terrà a Milano sul tema della violenza organizzato dal gruppo Semiotica e Psicanalisi che fa capo alla rivista *Vel* diretta da Verdiglione. (Per informazioni: via Crivelli 15/1 - 20122 Milano).

S. Marta

Domenica 20 settembre, al seguito di una manifestazione-dibattito che è partita da piazza Vetra è stata rioccupata, con un corteo di 2.000-3.000 persone, S. Marta, il centro sociale più attivo di Milano che la polizia aveva sgombrato durante l'estate approfittando della scarsa presenza estiva. La vertenza con il Comune per l'uso di S. Marta dovrebbe essere risolta. I compagni del centro vogliono ora ottenere il riconoscimento da

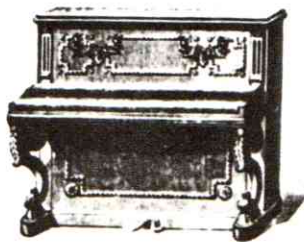
parte del Comune del lavoro svolto e ottenere dei finanziamenti. Inoltre essi esigono il rimborso dei danni provocati dalla polizia al momento dell'irruzione estiva.

Il centro sociale si trova in via S. Marta 25. Per informazioni ci si può rivolgere anche al «Circolo la Comune» in via Festa del Perdono, tel. 867550.

Largo all'autogestione

Sulle orme tracciate dalla cooperativa l'Orchestra, si è costituita ai primi di luglio a Roma la *Cooperativa Musicisti Democratici di Roma*, via di Fontanella Borghese 28, tel. 6790957.

L'iniziativa — promossa fra gli altri da «Acustica medioevale», «Compagnia della Porta», «Fungo», «Hillbilly String Band», «Phoenix», tutti gruppi molto noti nel circuito romano per aver suonato a più riprese al Folkstudio e nei vari Festival dell'Unità e di Democrazia Proletaria — ha lo scopo di eliminare drasticamente la figura dell'intermediario dalla scena musicale, e contemporaneamente si pone alcuni obiettivi programmatici molto ricchi ed articolati: 1) la promozione di spettacoli attraverso agenzie autogestite. 2) l'elaborazione di una didattica «alternativa» al fine di intervenire in tutte quelle scuole di musica di quartiere, sorte numerosissime dopo la positiva esperienza del Testaccio. 3) la produzione editoriale ed autogestita di dischi e di cassette. 4) lo sviluppo di una serie di «servizi», quali possono essere dati da tecnici del suono e riparatori di strumenti, al fine di contenere anche sotto questo aspetto la speculazione privata sull'affitto degli impianti.



Dischi ricchi

Alla «povertà» del punk, cui peraltro fa riscontro una sempre crescente affermazione commerciale in Inghilterra, si oppone in queste settimane una grossa campagna promozionale della Phonogram britannica che pubblica addirittura una confezione speciale di tre LP di *Lol Creme* e *Kevin Godley*, due ex-10 CC, al prezzo record di 11 sterline (circa 17.000 lire), sotto il titolo di «Consequences». Nell'album triplo, che comprende uno stampato con tutti i testi e un diario con il resoconto degli episodi riguardanti la nascita e la realizzazione del lavoro, figurano come ospiti Sarah Vaughan e Peter Co-

ke; il tema cabalistico s'accetra sul numero 17 e il disco verrà presentato ufficialmente ad Amsterdam, in una chiesa del 17° secolo, alle ore 17.17 del 17 ottobre. Ma questo è niente: le nuove uscite della Phonogram includono quattro album doppi dal vivo, di 10 CC, *Black Sabbath*, *Streetwalkers* e *Genesis*, e un altro doppio antologico dei *Gentle Giant*. Il doppio dei *Genesis* si chiama «Seconds Out» ed è su etichetta Charisma, come un nuovo LP dei *Brand X* (dal vivo) e il nuovo lavoro di *Bo Hansson*, il primo dopo due anni di silenzio, intitolato «Music Inspired By Watership Down» («Watership Down» è il titolo originale del libro di Richard Adams «La collina dei conigli»).

Il Rock come arte dell'immagine

Il manager dei Kiss, Bill Aucoin, ritenendo che il rock sia ormai questione di immagini come la televisione e il cinema e che l'affermazione degli artisti dipenda sempre più dagli obiettivi delle macchine da presa e sempre meno dai giudizi dei critici, ha una società di produzioni televisive e cinematografiche a New York, la quale è già al lavoro per realizzare un film sui Kiss e vari programmi TV basati sul gruppo e altri artisti rock. Che Aucoin non abbia tutti i torti, viene testimoniato dal tipo di pubblico che segue i Kiss, ragazzi tra i 12 e i 20 anni alcuni dei quali, interrogati su cosa ap-

prezzino di più negli spettacoli del complesso americano, hanno indicato (nell'ordine): il make-up che adorna i volti dei musicisti, gli effetti spettacolari («soprattutto quando comincia a sputare sangue e la chitarra si mette a fumare») e, buona ultima, la musica. I Kiss sono un gruppo hard come centinaia d'altri nel mondo, ma il loro show è fittissimo di trovate sceniche, tra cui esibizioni di mangia-fuoco, abbaglianti fiammate e spargimento di icoriandoli sugli spettatori. Attualmente hanno quattro album contemporaneamente piazzati nelle classifiche americane. Il che indica che Aucoin, dal suo punto di vista, ha perfettamente ragione; ma anche che si sta mettendo proprio male per la musica dei giovani negli USA.

Album in lavorazione negli USA

I *Moody Blues*, riuniti per la prima volta dal '74, stanno realizzando un LP agli studi Record Plant di Los Angeles... *Wayne Shorter* ha partecipato alle registrazioni di un nuovo album di *Herbie Hancock*... Gli *Hot Tuna* hanno terminato il mixaggio di un album «live»... *Stephen Stills* al lavoro presso gli studi Criteria di Miami... A New York, Genya Ravan produce i nuovi dischi di *Ramones*, *Talking*

Heads e *Deadboys*... *Steve Hillage* registra a Los Angeles... *Taj Mahal* sta completando un album doppio per la Warner Bros a San Francisco... Gli ex-Rascals *Gene Cornish* e *Dino Danelli*, con un terzo personaggio che mantiene l'anonimato, stanno finendo un LP a New York, prodotto da Ron e Howard Albert che sono quotatissimi dopo aver collaborato con Crosby Stills & Nash (nell'ultimo LP).

Via al polpettone sul sergente Pepper

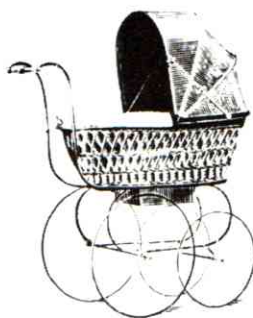
Inesorabile, la *Robert Stigwood Organisation* ha dato il via, il 3 ottobre, alle riprese del film «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», con i Bee Gees come Banda del Sergente Pepper e Peter Frampton nel ruolo di Billy Shears. Già ci sentiamo accapponare la pelle al pensiero di cosa ne verrà fuori, ma Stigwood non scherza: l'incarico di direttore musicale e arrangiatore per la pellicola, ovviamente «ispirata» alle canzoni dei Beatles, è stato affidato a George Martin, che dei Fab Four fu il produttore discografico per l'intera carriera (con la sola eccezione dell'LP «Let It Be»), e la colonna sonora realizzata per la RSO — l'etichetta di Stigwood e dei Bee Gees — ha come tecnico del suono Geoff Emerick,

che collaborò alla produzione di «Abbey Road» e che più di recente ha seguito Paul McCartney nella realizzazione dei suoi ultimi quattro album. Le registrazioni sono iniziate in settembre presso i Cherokee Studios di Hollywood; i 29 pezzi che comporranno la colonna sonora provengono da quattro LP dei Beatles, «Rubber Soul» (1965), «Abbey Road» ('69), «Let It Be» ('70) e naturalmente «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» ('67).

Nel frattempo si annunciano in lavorazione altri due film sui soliti baronetti: «Beatles 4 Ever», prodotto da Steven Spielberg e diretto da Bob Finkelstein e «Growing up with the Beatles» prodotto dalla Paramount.

Animazione nel Folk-Rock inglese

L'ambiente si sta scuotendo dal letargo durato ormai diversi anni, grazie ad alcuni avvenimenti. I Fairport Convention si sono riacquistati al repertorio tradizionale autoctono (con Dave Swarbrick che fa dei divertenti album «solo» strumentali sulle orme dei Chieftains) e stanno riscuotendo inattesi successi la Albion Dance Band e i Five Hand Reel. Ma soprattutto un indispensabile soffio d'aria nuova ha rivitalizzato gli Steeleye Span con il ritorno di Martin Carthy, figura carismatica del folk britannico, che ha portato con sé nel gruppo John Kirkpatrick, ottimo cantante e maestro di vari tipi di fisarmoniche. Bisognerà attendere qualche mese per sapere come i due si siano intesi con il resto del gruppo (da cui sono usciti Bob Johnson e Peter Knight), abituato ormai a far spettacolo di fronte a platee pop.



R & B di gruppo

Dev'essere proprio passato il tempo dei divi «soul», almeno a giudicare dalle classifiche di vendita: in settembre, negli Stati Uniti, i dieci album commercialmente più fortunati presso il pubblico di colore appartenevano ad altrettanti gruppi, ovvero Emotions, Floaters, Commodores, Brothers Johnson, Heatwave, Maze, Isley Brothers, War, Slave e Roy Ayers Ubiquity. Nei Top 30, ne figuravano a malapena otto o nove di solisti, tra cui Aretha Franklin, Johnny «Guitar» Watson, Donna Summer, Bob Marley e Marvin Gaye.

Gran raduno a Bombay

Avrà luogo tra il 12 e il 18 febbraio '78. Anche se viene presentato come una occasione unica d'incontro tra il jazz e la cultura indiana (compresa, ovviamente, la musica classica e popolare locale), viene spontaneo chiedersi in quale misura non si tratti invece d'una astuta trovata turistica, considerato il prezzo piuttosto alto per la partecipazione a tutte le iniziative della settimana (oltre ai concerti serali, lezioni di yoga, di musica indiana, di danza, gite in comitiva eccetera), cioè 100 dollari, cifra con cui a Bombay si può vivere decentemente una decina di giorni, e visto che in tutta Europa e negli USA decine di

agenzie di viaggi si sono lanciate a sfruttare il festival organizzando tour di ogni genere.

Tra i musicisti presenti, pochi i rappresentanti del jazz avanzato (un primo elenco provvisorio comprende Charles Mingus, Sonny Rollins, Don Ellis, Dexter Gordon, Billy Higgins, i Nucleus, Martial Solal, Stephanie Grappelli, Albert Mangelsdorff, Volker Kriegel, Alex Schlippenbach), ma sembra che alla fine ce ne sarà per tutti i gusti. Quanto all'auspicata fusione di culture, non si vede cosa ci si possa attendere di ottenere in una settimana, con i musicisti — ne arriveranno un bel po' anche dal Giappone, dalla Scandinavia e dai Paesi dell'Europa orientale — completamente spaesati in un mondo nuovo e pieno di contrasti quale si presenta la variopinta e brulicante capitale del Maharashtra. Gli ospiti più pigri se ne staranno in qualche elegante albergo a concedere interviste e usciranno solo per il loro concerto, ripartendo senza aver imparato niente; i più ingenui si faranno coinvolgere dall'intenso programma turistico-culturale rischiando di tornarsene a casa confondendo «raga» con «asana»; i più furbi e i più aperti gireranno tutto il tempo per la città e, terminato il «Jazz Yatra '78» («yatra» significa «pellegrinaggio» in hindi), andranno a farsi qualche escursione negli splendidi Stati del Gujarat e del Rajasthan, a nord di Bombay, o verso l'assoluta Goa, a sud (febbraio è un mese di clima e temperatura ideali per questa parte dell'India).

Saranno ovviamente questi ultimi gli unici a rientrare in patria con un'idea di cosa è l'India e con un bagaglio di conoscenze utili per l'evoluzione delle loro intuizioni musicali. Il loro esempio andrebbe seguito anche dagli appassionati che si recassero a Bombay per assistere al Jazz Yatra; purché ne abbiano il tempo e naturalmente le disponibilità finanziarie (è vero che una volta arrivati in India si campa con poco; ma pagarsi il viaggio, di questi tempi, non è uno scherzo).

Topexan lavaggio antisettico combatte a fondo i brufoli.

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



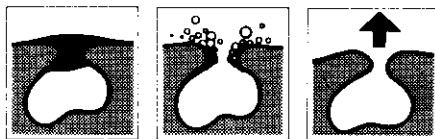
Risultato di lunghe ricerche dermatologiche, Topexan è un semplice lavaggio (si usa come un normale sapone liquido) che elimina in profondità l'eccesso di sebo, lo sporco, e soprattutto le formazioni batteriche che fanno così facilmente la loro comparsa nell'insieme grasso/sporco.

Come nascono i brufoli

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

Come agisce Topexan

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



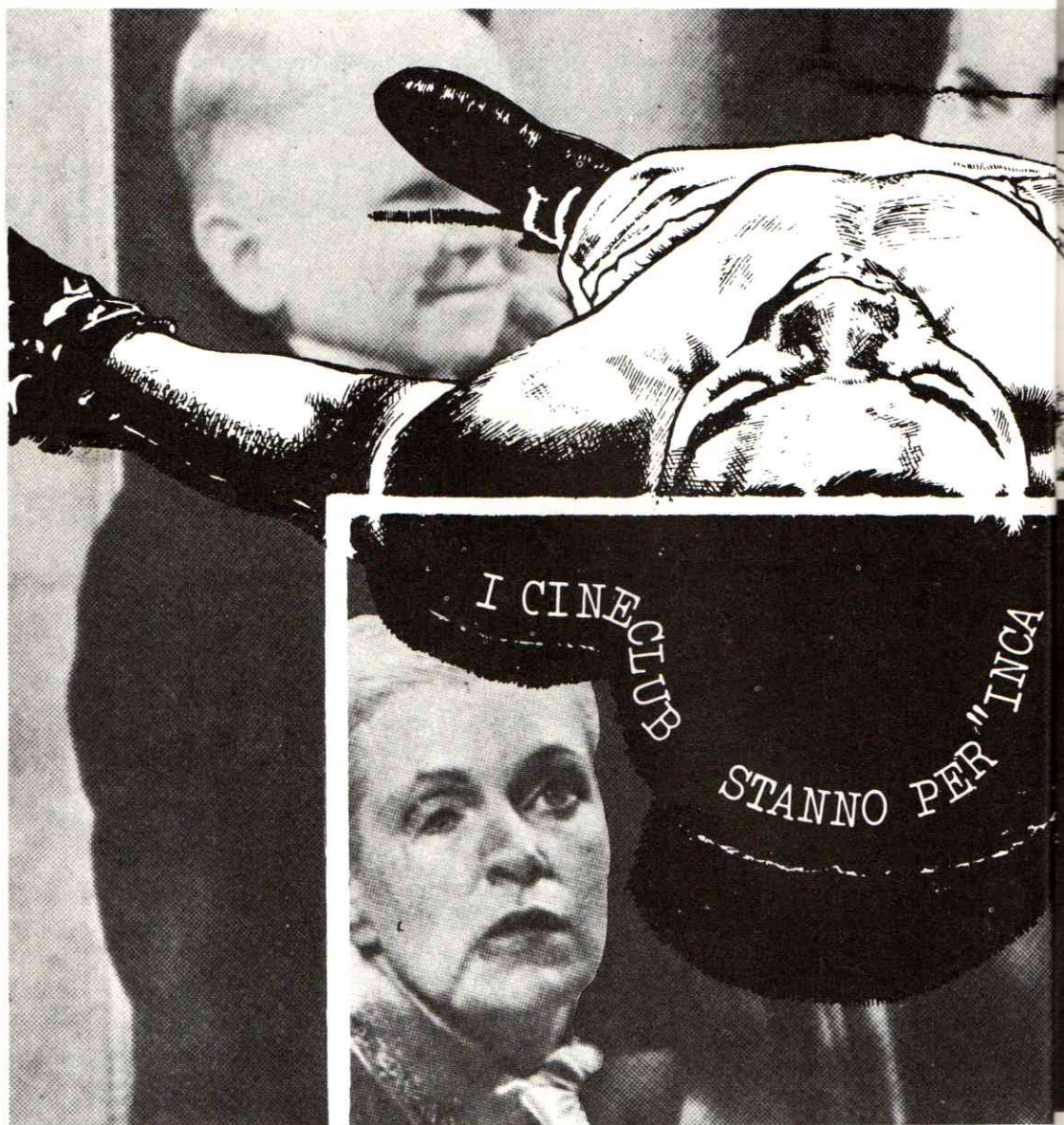
Che Topexan sia un nuovo modo di intendere l'igiene lo senti subito dopo es-

serti lavato: la sensazione di fresco, di vero pulito, il senso di liberazione dal grasso ne sono la prova. La pelle resta morbida ed elastica perchè Topexan ha un pH=6 (lo stesso grado di acidità, cioè, della pelle). L'unica cosa che Topexan ti chiede, come ogni altro prodotto serio, è un uso costante. Del resto, non si tratta che di lavarsi il viso 2 volte al giorno.



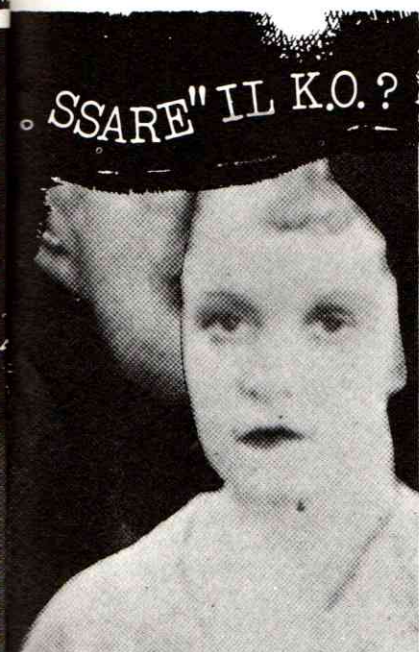
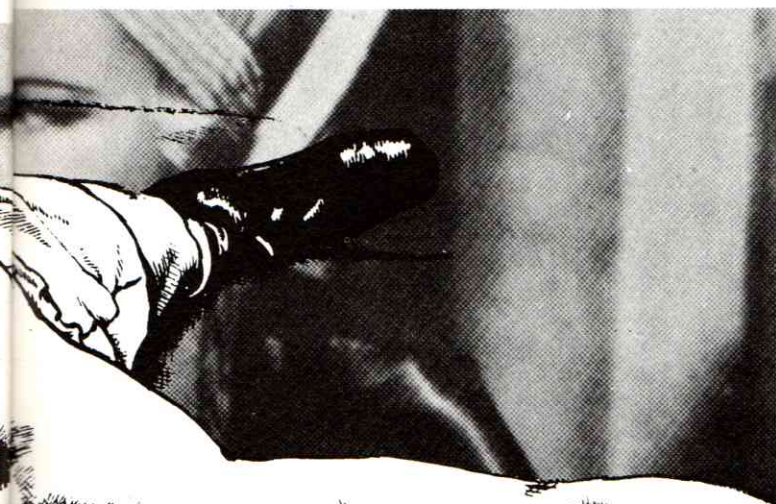
Topexan combatte i brufoli già mentre ti lavi.

IL TESTAMENTO DI ORFEO



Che cosa sta accadendo nei club cinema sparsi un po' dovunque per l'Italia? All'OBRAZ di Milano come al FILMSTUDIO di Roma, al MOVIE CLUB di Torino o alla CAPPELLA UNDERGROUND di Trieste, a L'OCCHIO L'ORECCHIO LA BOCCA di Roma ed al CINEMA 1 di Padova?

Voci allarmate parlano di crisi, di sale quasi vuote, di recessione, di ridimensionamento, di concorrenza televisiva proprio sul piano che i club cinema avevano scelto per « sfidare » la politica della grande distribuzione. Siamo a un punto morto o a un punto dalla morte? O si tratta dell'inevitabile scontro con una realtà che deve utilizzare tutti gli strumenti e tutti i mezzi per imporre il proprio dominio? Quello che è certo è che l'ottimismo che solo un paio d'anni fa riempiva i discorsi dei cinefili che si improvvisavano gestori di sale e distributori di film è oggi scemato a tal punto che non pochi parlano di incipiente agonia, di sopravvivenze dal tempo contato, di cadaveri di una moda ormai passata. Giudizi affrettati, anzi ciecamente disfattisti, come affrettato e megalomane era l'entusiasmo di chi andava predicando « dieci, cento, mille club cinema ».



Era il tempo in cui il cinema viveva dello spazio esclusivo delle sale della grande distribuzione commerciale e la televisione, non ancora riformata, centellinava i film preferendo la politica del grande varietà; di « classici » nemmeno l'ombra, il cinema americano in esilio, solo in qualche eccentrico cineclub (cineclub, non club cinema, quelli del sabato sera cioè, del dibattito e così via) attrezzato alla diversità dalle riviste francesi osava sperimentare nuovi spazi e nuovi modi di vivere il cinema — la speranza era tutta nella possibile caccia alle sopravvivenze ed alle riedizioni estive. Di luoghi « altri », che soddisfacessero le esigenze di un pubblico che veniva crescendo svincolandosi sempre più da certi canoni di gusto, neppure l'ombra.

Allora, dieci anni fa, il FILMSTUDIO di Roma, prototipo di tutti gli esperimenti successivi, apriva un « buco » a Trastevere, proprio vicino al carcere di Regina Coeli. Come si dice, non fu che l'inizio. Di anno in anno si moltiplicarono le iniziative e si iniziò a pensare ad un sistema di distribuzione « diverso », che potesse contare, per la circolazione di un film importato ad esempio, su un certo numero di sale in tutt'Italia. Avrebbe dovuto essere l'embrione di una

nuova catena, che come quella di Sant'Antonio, avrebbe dovuto portare alla proliferazione delle sale off. Contemporaneamente prendeva spazio l'idea che esistesse un nuovo pubblico, che si fosse cioè finalmente creato il tessuto cinefilistico capace di garantire almeno la sopravvivenza a circuiti estranei alle sale di prima e di seconda visione (si pensi, in questo senso, all'esperienza francese). Insomma, si montò tutto un sistema ideologico — in parte verificato e in parte solo frutto di impressioni, annusamenti, chiacchericci — per convincersi che esisteva la possibilità di realizzare un'operazione commerciale soddisfacente per chi, uscito dai cineclub, avrebbe voluto in qualche modo vivere di cinema (distribuendo i film invece di farli). Istanze soggettive si scontravano quindi con pratiche oggettivamente poco adatte a comprendere prima ancora che a trasformare la realtà che poteva stare dietro, o accanto, o prima, del club cinema.

E tutto anche perché esistevano magazzini interi dall'aspetto cimiteriale che nascondevano da anni enormi quantità di film, mentre, nello stesso tempo, molta della produzione italiana e straniera più interessante vagava abbandonata nel sottobosco tentando di scoprire qualche luogo dove darsi allo sguardo. La con-

fluenza delle varie istanze-soggettive negli organizzatori, oggettive per quanto riguardava la domanda di luoghi « altri » e la presenza di film da riciclare o far circolare per la prima volta — sembrava garantire l'immediato e duraturo successo dell'operazione, se non la sua estensione polipesca.

Questo, tempo fa.

« Io sono convinto che non esista un pubblico di cinefili, se sia un bene o un male al limite non lo so, però sono certo che per l'Italia, per Roma, non si può assolutamente parlare di analogie con la esperienza francese. Ormai sono anni che faccio questo mestiere e sono passato attraverso tutte le esperienze... Noi a Roma non abbiamo neppure un numero minimo di spettatori che ci garantisca la certezza per qualsiasi film. Sì, ci saranno trenta, quaranta persone che vengono sempre, ma questo non significa nulla, o comunque non significa che queste possano costituire la base di sopravvivenza del FILMSTUDIO. Abbiamo aperto un'altra sala, migliorato le strutture tecniche, cambiato l'arredamento pensando che uno dei motivi che tenevano lontano una parte del pubblico, fossero appunto certe carenze, ma era falso; dopo tutto questo non è successo nulla... « Chi parla è Adriano Aprà, presidente del FILMSTUDIO di Roma, e le sue parole ci aiutano intanto a capire una cosa: non esiste un nuovo tipo di pubblico diversamente legato al cinema ed al piacere del film. O meglio, se esiste, la sua esperienza ed il suo gusto passano ora attraverso altri canali ed altri luoghi (la televisione ad esempio). In pratica dunque i club cinema sono un fatto di « moda » — dando alla parola il significato più positivo possibile — svincolato da quello che si poteva pensare come bisogno imprescindibile ed oggettivo... « ... rispetto a molte sale di seconda o di terza incassiamo più noi. Anche quelli della SIAE sono stupiti. Molti cinema oggi a Milano lavorano in perdita e ci sono nell'aria prospettive disastrose... » dice Enrico Livraghi dell'OBRAZ CINESTUDIO confermando che se la crisi di affluenza è generale e coinvolge le strutture più forti della distribuzione, la relativa « salvezza » di alcuni club cinema — come l'OBRAZ appunto — è nell'essere ancora luoghi dove si gode del piacere del film. Con questo non si vuol dire, ovviamente, che il recupero del piacere schermico sia nella frequentazione del circuito off, ma che il loro successo, legato alla riscoperta della sala buia come luogo del desiderio e della finzione, è venuto meno proprio nel momento in cui c'è stato un « rifiuto » del cinema molto più vasto e generalizzato. Anzi, possiamo parlare di rifiuto del piacere, che appunto i club cinema hanno riscoperto e rivalutato senza poter però in alcun modo evitare di rimaner coinvolti nella ragnatela della crisi. Se è vero che alcuni club cinema vanno meglio di molte sale di medio calibro, è anche vero che questo andar meglio non significa « andar bene », tanto più che la struttura di tali organismi è molto più fragile e legata agli umori del momento. « ... Il fatto è » — continua Adriano Aprà — « che non siamo riusciti nemmeno a creare un minimo di struttura che legasse le varie sale l'una con l'altra. Il FILMSTUDIO, ad esempio, si è quasi rovinato



importando film dall'America o dalla Francia perché non ha trovato alcuna « organizzazione » che permettesse ai film di circolare... ».

A Torino, a Padova, a Trieste, a Firenze c'è molta preoccupazione, ma spesso si brancola nel buio per quanto riguarda le analisi; all'OBRAZ di Milano, seppur si accetta l'idea della crisi esistente, si è più ottimisti, arrivando a parlare di diverso progetto, di necessità di costruire attorno al club cinema un centro culturale polivalente legato al quartiere ed al movimento. « ... Il cinema per noi non può essere che un inizio, un inizio necessario che significa anche intervento su uno degli strumenti più efficaci del condizionamento capitalistico. Il club cinema è anche un luogo dove si studia la storia del cinema e dove si fa un certo discorso sull'ideologia e sul sistema capitalistico. Per questo non si può pensare ad una struttura limitata alla sala di proiezione... ». Come si vede il progetto per uscire dalla crisi, secondo i curatori dell'OBRAZ, passa soprattutto per l'idea di un progetto politico ben preciso, che al limite considera il cinema solo uno strumento, un mezzo necessario per arrivare ad un certo tipo di organizzazione politico-culturale. Al contrario, per Adriano Aprà, la strada è inevitabilmente diversa...

« Dobbiamo renderci conto, purtroppo, che la nostra attività sta diventando un'attività da museo, che il nostro lavoro assomiglia sempre più a quello dei conservatori di reliquie. E in questo senso l'unica soluzione può venire dallo stato, dagli enti pubblici; loro devono essere in grado di garantire un servizio pubblico come quello delle pinacoteche o dei musei archeologici ». Di fondo esiste un grosso malessere, aggravato dalla spietata concorrenza del Moloch televisivo: « ... Tra televisioni libere e televisione di stato, lo spazio si sta assottigliando sempre più. Il fatto più grave, per noi, è che la televisione « vende » oggi le nostre proposte di qualche tempo fa. Molti dei cicli visti in questi ultimi mesi sono nati appunto dall'influenza che il FILMSTUDIO di Roma ed altri club cinema hanno avuto sul gusto del pubblico e sul cervello dei funzionari televisivi... E la cosa ci fa anche piacere, ma vorremmo che il nostro lavoro fosse riconosciuto in qualche modo... » afferma Aprà.

Stretti tra la concorrenza televisiva, la crisi delle affluenze e le inevitabili contraddizioni interne, i club cinema hanno comunque mancato l'obiettivo minimo raggiungibile: la professionalizzazione degli organi di gestione — solo in pochi casi, Roma e Milano, chi lavora nel club cinema lo fa professionalmente, cioè retribuito — e la creazione di un circuito che garantisca un'effettiva forza di contrattazione e di intervento. Questo, se non significa l'inizio di una stasi inamovibile o peggio, di una regressione, apre comunque una serie di interrogativi sull'immediato futuro.

FABIO CARLINI



GRECIA: UN FOLKLORE IN BUONA SALUTE

Se è vero che il patrimonio del folklore (intendo qui il termine nell'accezione di autentica cultura popolare) rappresenta per ogni area del mondo una fonte ricchissima di informazioni sulla storia vera (non quella dei libri di testo) delle sue genti e un enorme capitale di idee artistiche e culturali, per la Grecia le tradizioni etniche hanno assunto un'importanza particolare. In questo Paese, dominato per oltre sei secoli da popolazioni straniere, esse costituiscono infatti il vincolo principale con un passato che affonda le sue radici nella preistoria e hanno perciò consentito la sopravvivenza d'un'identità nazionale. Il crollo dell'Impero di Bisanzio, che sembrò segnare la fine d'un'antica civiltà le cui concezioni filosofiche, religiose, politiche ed artistiche avevano svolto un ruolo determinante nell'evoluzione storica del bacino del Mediterraneo e quindi dell'Europa intera, fu seguito da una serie di invasioni del territorio ellenico da parte di Franchi, Bulgari, Catalani e Veneziani, fino alla pressoché totale conquista ad opera dei Turchi, dai quali i Greci sono gradualmente



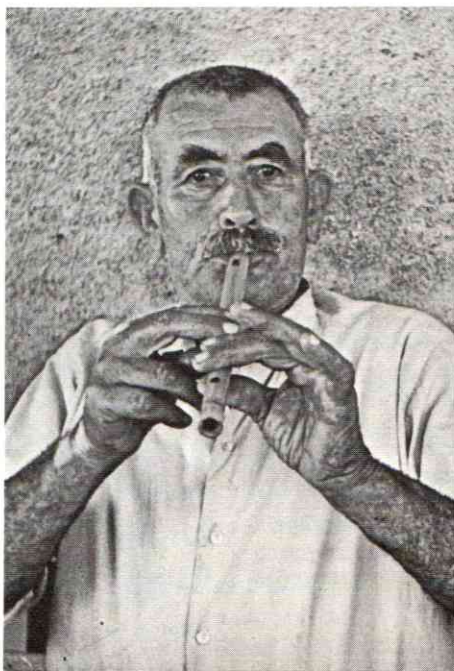
riusciti a rendersi indipendenti a partire da circa un secolo fa.

Oggi la Grecia può esistere come nazione in quanto il suo popolo ha saputo fronteggiare le diverse colonizzazioni straniere conservando nei secoli la sua lingua, la scrittura, l'artigianato, i co-

stumi; insomma un completo bagaglio di cultura di cui musica e danze tradizionali formano una cospicua porzione. La musica greca dell'antichità era di tipo modale, caratterizzata da una tonica fissa con sviluppi affidati all'improvvisazione; apparteneva dunque alla stessa fami-

glia delle musiche indù, persiane e arabe, e differiva profondamente dalla più tarda musica religiosa genericamente definita « bizantina » come pure dal successivo sviluppo contrappuntale ed armonico italo-germanico.

Tracce di questa millenaria impostazione modale si trovano tuttora nella musica etnica di varie zone del Paese, ad esempio nelle melodie dell'Epiro proposte dalla voce o dal clarinetto (il « klarino » in do che ha da tempo sostituito gli oboe tradizionali) o nei solenni canti epici di Creta. D'altronde i ritmi caratteristici (composti: 5/4, 3/8, 5/8, 7/8, 9/8) sono — non per coincidenza — gli stessi metri che si ritrovano nelle tragedie di Eschilo o Euripide, e non è difficile scoprire raffigurati nelle decorazioni di vasi ellenistici o in affreschi bizantini strumenti musicali assai simili a quelli tuttora in uso (« lyra », il piccolo violino a tre corde diffuso nelle isole dell'Egeo e tra le popolazioni provenienti dal Ponto e dalla Tracia; « gaida » e « tsambouna », tipi di zampogne; « laouto », liuto usato in tutta la Grecia, di solito a otto corde; « daouli », grosso





no numerosi anche tra le nuove generazioni i cantanti e strumentisti che si richiamano alla tradizione.

Lo straniero che viene a contatto con queste espressioni musicali, talora arcaiche, quasi sempre intensamente emotive, ne resta affascinato per la freschezza delle melodie, per la vivacità delle esecuzioni, per l'originalità dei timbri, per le manifestazioni di autentico virtuosismo di molti strumentisti (certi clarinettisti e suonatori di « lyra » sono davvero impressionanti per scioltezza e inventiva). Un italiano vi potrà anche trovare qualcosa di vagamente familiare, in specie se conosce il folklore sardo e meridionale, per quanto le modulazioni « orientali » e i ritmi « zoppi » rendano la musica greca sostanzialmente estranea alle nostre tradizioni. L'esperto di musica etnica poi sa che il patrimonio della Grecia è un fondamentale *trait d'union* tra la cultura musicale del Mediterraneo (dal Marocco alla Turchia; quest'ultima ne è stata profondamente influenzata nello sviluppo della sua musica colta) e quelle arabo-persiana e indiana.

La musica greca offre inoltre una grande varietà di forme, dagli strumentali molto mossi e aperti alle improvvisazioni (il « klarino » è lo strumento solista favorito sul continente, mentre sulle isole dell'Egeo primeg-

gia la « lyra », talora sostituita dal violino occidentale) ai suggestivi canti cleftici (quelli cioè della resistenza ai Turchi), dalle canzoni o assoli strumentali « tou trapeziou » (« per la tavola », pezzi descrittivi della vita agreste concepiti per il puro ascolto) ai commossi « mirolchi » (lamenti funebri) per strumenti o voci senza accompagnamento, in genere femminili. Nelle varie regioni dell'agrecia, poi, gli stili d'interpretazione, le melodie e le caratteristiche strutturali della musica variano considerevolmente, sicché il panorama della musica etnica è sempre ricco di sorprese.

Una menzione a parte meritano le espressioni musicali delle popolazioni di lingua greca del Ponto Eusino (Mar Nero), rimpatriate al termine della seconda guerra mondiale: oltre a influenze turche e, forse, caucasiche, vi sono state rintracciate caratteristiche arcaiche che sembrano rinviare a origini celtiche; la « lyra » del Ponto è diversa nella forma da quella dell'Egeo, e anche la tecnica differisce, poiché le dita premono le corde sul manico come per il violino, mentre lo strumento cretese viene impiegato toccando le corde con il dorso dell'unghia come per la « saranghi » indiana.

DOVE SI SENTE

Ad Atene, la dipendenza di lunga data dal turi-

tamburo; « santouri », cetra simile al « santur » turco e al « cymbalum » rumeno; più vari generi di oboe e flauti). A queste affascinanti vestigia che rimandano indietro nel tempo ad età pre-cristiane, si sono poi affiancate nella musica popolare altre tradizioni, quelle (anch'esse antichissime) della Dacia, quelle italiane portate dai Veneziani e quelle tzigane. Tranne per poche eccezioni, una peculiarità della musica etnica greca è la struttura monofonica; le scale sono in genere libere e vengono sottoposte a particolari tecniche di abbellimento. Naturalmente, quello che ci viene proposto oggi dagli esecutori del folklore è nella maggior parte dei casi il risultato della fusione degli antichi modi e della musica ecclesiastica

bizantina, con non infrequenti sovrapposizioni delle altre tradizioni non elleniche già citate.

LA MUSICA OGGI

Anche perchè resta spessissimo legata alle danze tradizionali (non certo il « sirtaki »! i balli tipici, sempre collettivi con possibilità di esibizioni acrobatiche individuali, sono numerosissimi: i più noti, quelli panellenici, sono il « kalamatianòs », il « syrtos », lo « tsamikos »), la musica popolare è a tutt'oggi molto apprezzata in Grecia, non soltanto dagli anziani — anche se i giovani si fanno incantare dalle canzonette d'amore o seguono il rock e la « disco music », alcuni iniziano a rivalutare il patrimonio autoctono, particolarmente a Creta dove so-



smo e il caotico amalgama di tradizioni diverse, livellate dalla dimensione urbana, hanno dato luogo al fenomeno deterioro delle canzoni dei « bouzoukia » (tipiche mandole sviluppatesi in questo secolo dal « laouto »), melenze serenate da consumare insieme alla « retsina » (vino locale), alle danze degeneri come il « sirtaki » e naturalmente a una irritante produzione di musica leggera, sdolcinata e superficiale, spesso simile a quella italiana. L'altra capitale discografica è Salonico. Theodorakis, megalomane con ambizioni nazional-sinfoniche, continua purtroppo a imperversare, ma stanno spuntando alcuni cantautori interessanti. Tra i cantanti di fama, spicca per la bella voce e il buon gusto Marisa Kokh, che si accosta spesso alle tradizioni etniche.

L'impatto con la musica popolare (« dimotiki ») si verifica abitualmente fuori da Atene, purché il viaggiatore segua le sue strade e non le traiettorie delle agenzie turistiche: basterà allora salire su un bus per sentirla (quasi tutti i conducenti delle linee automobilistiche interne suonano cassette in continuazione, come pure i taxisti dei centri minori). E poi sarà la radio — alcune stazioni locali, tutte statali — a proporre molto spesso il repertorio tradizionale. La televisione non fa un gran che: qualche danza, qualche rassegna di interpreti. In compenso, se

ci si trova in provincia per qualche festa importante non sfuggirà certo lo spettacolo di una « koumpania » (clarinetto, violino, « laouto » e percussioni) con relative danze. Purtroppo, la tendenza a ricorrere all'amplificazione, introducendo nell'organico chitarre elettriche e batteria, ha recentemente iniziato a incidere sulle prestazioni di

questi complessi che vanno smarrendo la tipica ricchezza di ornamentazioni, soprattutto quando — e capita spesso — nella stessa piazza suonano contemporaneamente più gruppi amplificati che gareggiano in potenza di watt creando un'insopportabile cacofonia. Da maggio a ottobre in tutto il Paese ricorrono numerose feste religiose o

legate alle attività agricole e nautiche; in queste occasioni musiche e danze sono di prammatica. Al Pireo, a Rodi e a Salonico si tengono poi per tutta l'estate spettacoli di balli popolari, spesso di elevato livello artistico.

DANIELE CAROLI

Discografia (album pubblicati in Italia)

GREECE, Traditional Music (Odeon / Musical Atlas 064-17966, distrib. EMI): raccolta di musiche strumentali e vocali dell'Epiro, Peloponneso, Tracia, Ponto e Creta, con i musicisti e cantanti della Compagnia di Dora Stratou; a cura di Alain Danielou. Selezione varia e attenta ai valori autentici della tradizione; esecuzioni un po' fredde ma quasi sempre suggestive.

NIKOS XYLOURIS / YANNIS MARKOPOULOS, I rizitika di Creta (Arion FARN 1044, distrib. Sciascia): canti « per la tavola », più due vigorosi strumentali, interpretati con sicurezza da Xylouris, giovane cantante-strumentista oggi molto popolare in tutta la Grecia, con gli arrangiamenti orchestrali (tutti strumenti tradizionali) del preparato e abile Markopoulos. Molta malinconia, che rende il disco monocorde sebbene non manchino episodi affascinanti.

MUSICA POPOLARE DEL DO-DECANESO (Albatros VPA 8295, distrib. Sciascia): registrazioni effettuate sulle isole di Kos, Simi, Nissiros, Rodi, Karpathos, da Wolf Dietrich. Musicisti semi-professionisti, per lo più anziani, dotati di notevole verve. Strumentali per danze, canti e « mirolahi ». Molto stimolante e autentico; qualche lacuna tecnica non priva la musica della sua vitalità.

MUSICA POPOLARE DELLA GRECIA DEL NORD (Albatros VPA 8298, distrib. Sciascia): registrazioni effettuate in Epiro, Tessaglia e Macedonia, da Wolf Dietrich. Selezione composta e interessante, con danze, canti cleftici e vari esempi di musica grego-tzigana. Vi sono anche tre impressionanti frammenti dai riti « anastenaria », derivati da antichissime feste del fuoco della Tracia collegate al culto di Dioniso e oggi dedicati a San Costantino e Sant'Elena: si svolgono in maggio a Langada presso Salonico

e ad Ahia Eleni presso Serre e comprendono momenti di estasi mistica, con sacrificio dell'ariete, danza sui carboni ardenti e balli per le strade.

GRUPPO STRUMENTALE DI DOMNA SAMIOU, Il flauto greco (Arion FARN 1051, distrib. Sciascia): il complesso di Dom-

na Samiou è uno dei più affermati tra quelli che ripropongono il folklore greco. Oltre a vari flauti, si possono ascoltare assoli di « gaida » (cornamusa) e di « pipiza » (oboe acuto) con diversi accompagnamenti strumentali. Scioltissimo e divertente, l'album propone brani di varie zone del Paese, senza interventi vocali.

Una serata di danze greche

Da aprile a settembre, al teatro Filopappou di Atene, la Compagnia di danze popolari di Dora Stratou presenta ogni sera balletti folklorici di tutta la Grecia (« Elliniki khori », eseguiti da professionisti e dilettanti con un accompagnamento strumentale di prim'ordine. La cornice è stupenda: in uno spazioso anfiteatro, il pittore Spiros Vassiliou ha creato con qualche rudere, pochi oggetti e molte piante una scenografia elegantissima. All'aperto, nel clima mite della notte, vi si può assistere a uno spettacolo affascinante, ricco di colori, di movimento e di suoni. La Compagnia presenta per ogni esibizione almeno due corpi di ballo che si alternano nell'esecuzione di varie danze delle isole e della terraferma; inoltre quasi ogni sera intervengono gruppi di dilettanti che spesso non hanno nulla da invidiare ai professionisti quanto ad affiatamento e scioltezza. Le danze delle diverse zone della Grecia hanno in comune la caratteristica di essere collettive: uomini e donne, allacciati in modo da formare un cerchio o un semicerchio, ondeggiano seguendo il ritmo

della musica. Le acrobazie sono riservate agli uomini: il primo della fila può improvvisare evoluzioni ma non deve perdere il contatto con il danzatore più vicino né sgarrare sul ritmo; oppure uno o più ballerini si staccano dagli altri per figurezioni particolari. L'impressione complessiva di facilità e naturalezza nasconde anni di allenamento. I costumi tradizionali, di solito molto colorati (anche quelli maschili), sono di straordinaria eleganza; la musica d'accompagnamento è eseguita in modo impeccabile da suonatori in genere anziani che usano unicamente strumenti popolari. Tra un ballo e l'altro vengono proposti dei canti abbastanza rappresentativi di vari stili vocali.

All'uscita sono in vendita dischi e cassette di ottima qualità e a un prezzo inferiore di quello dei negozi: è una serie realizzata dalla Compagnia che consta di sette volumi che ne documentano l'attività. Il materiale è vario e eccellente, nonostante l'ingannevole povertà della presentazione grafica, e copre quasi tutte le musiche etniche della Grecia.



COME "SBOLOGNARE" UN PARTITO E VIVERE FELICI NEL MOVIMENTO

Mancano dieci giorni all'appuntamento di Bologna, «Gong» deve andare in macchina e noi ci troviamo nella spiacevole condizione di scrivere a carte coperte. Avevamo pensato di cominciare questo pezzo con qualcosa di brillante, sul tipo: «Fra i due militanti il Terzo Stato gode», convinti, come siamo, che alla lunga questa falsa guerra civile fra «sinistre» e «compagni» non potrà che produrre un'usura reale delle forze comuniste a tutto vantaggio di quella socialdemocrazia dal volto canino che ci domina. Ma poi, riordinando le carte della scrivania, abbiamo ritrovato una citazione di Lacan (da *Le Séminaire*, livre XX, p. 108) che avevamo trascritto per qualche altro dimenticato motivo. E' questa:

«Parlo con il mio corpo senza saperlo; quindi dico sempre più di quel che so». Ecco, se noi diamo al «chi parla» il nome di movimento possiamo cogliere immediatamente l'arco della nuova sinistra alla già complessa trasformazione dei partiti comunisti nella più ampia crisi della politica. Crisi di tutte le crisi, perchè la politica, oggi, è il prodotto più sofisticato delle ideologie borghesi. Questo corpo che «parla» è il corpo sociale del movimento, l'espressione della sua istintiva socialità nascente, in breve, è il movimento stesso nella sua incoscienza di classe, nella sua infanzia. Questo movimento, o almeno le frange portanti di esso, hanno compreso che il «movimento comunista storico», nel suo complesso, deve liberarsi da ciò che nella lunga marcia gli è capitato di essere, per esempio, di essere stato stalinista, burocratico, revisionista o massimalista. Catturati e affascinati insieme da questo sforzo di ricomprensione del comunismo gli «autonomi»

SCENARI DI UNA KERMESSÉ



non comprendono che il movimento comunista deve, nello stesso tempo, emanciparsi anche dalla propria infanzia, infanzia che loro rappresenta. Infanzia che non è solo e visibilmente, come le cronache inducono a credere, infantile estremismo, ma più articolata infelicità, più disperata cecità, bocca chiusa di un corpo che tradisce i

sintomi di una lunga malattia mortale, frutto di un dominio che ha realizzato nei fatti, sotto lo scenario spettacolare che lo contraddistingue, i sogni più biechi del capitale.

Non sappiamo (né vogliamo fare previsioni inutili), se a Bologna altro sangue verrà versato. Se il cupo e gelido manto della paranoia

e del reciproco sospetto sarà squarciato. Di contro, poco c'importano le devastazioni, i saccheggi o i danni alle cose e ai servizi che immancabilmente avverranno in misura più o meno grande, la posta in discussione è più preziosa del patrimonio di qualche bottegaio. Infine, siamo anche scettici sugli abbracci di una notte, non importa fra chi, se autonomi, indiani, operai, omosessuali, femministe, hippies, e infine giovani comunisti. Perchè questi abbracci, i reduci del '68 lo ricordano bene, non sopravvivono alle albe tragiche che non le fucilazioni, ma la noia sciolgono ogni volta. Un giorno a Bologna — passata l'ubriacatura — non vale anni di lotta. E' vero: i giovani del movimento non sono gli eredi di nessuno, ma neppure possono illudersi che, quello che loro chiamano il «soggetto sociale», abbia una possibilità di emergere al di là della «società repressiva» senza fare prima i conti con ciò che in essa rappresentano le forze economiche e mercantili che la dominano, e che sfrutta i loro «bisogni», da quelli primitivi, caso, cibo al tempo libero. Dunque? Rinunciare a certi partiti come holding della merce politica è stato il passo di esordio di un movimento che non deve ora abdicare di fronte alla tradizione e agli stessi errori del movimento operaio, al senso della storia e agli imperativi della ragione e della felicità. Avere vent'anni — scrisse Nizan nel suo romanzo più bello — non vuol dire vivere la più bella stagione della vita.

GIANNI S. SIMONETTI

Piccolo e incompleto dizionario bolognese delle idee correnti

a

Autonomia: Ha scritto Marx: «l'autonomia è il movimento irrealista che abolisce lo stato di cose presenti».

Asfalto: Ha abolito le rivoluzioni: non c'è più materiale per erigere le barricate... e non è nemmeno comodo. (GF).

b

Bottegai: Tutti ladri. Votano per Almirante. Hanno scoperto la serrata alimentare.

Bocca, Giorgio: Che sia un padre di famiglia con prole autonoma? Spiegherebbe molte cose.

Braccio: Per governare ci vuole il braccio di ferro. Lo ha scritto Flaubert, ma Kossiga la fa passare per sua.

c

Casa: Bene di prima necessità, praticamente introvabile. Le case si prendono, si requisiscono, si occupano. Una volta si affittavano.

c

Catalanotti: «Uno scemo si aggira per l'Europa: Catalanotti». Dalla scritta su una foto pubblicata da **Panorama**.

Complotto: C'è chi li fa, chi li scopre, chi li subisce. Quando si tratta di avvenimenti particolarmente gravi, che hanno per protagonisti i movimenti giovanili, il complotto è presunto per legge. Dal complotto discende la forma paranoicomaniacale della complottomania.

Covo: abitazione adibita a luogo di ritrovo dei componenti il movimento. E' situata nelle zone periferiche delle grandi città o nei quartieri poveri. Di solito è piena di armi, proprie e improprie, siringhe appena usate, volantini delle B. R. e sacchi a pelo stesi sul pavimento. Gli operai, invece, vivono in case

«decorose», i borghesi in appartamenti al centro della città prospicienti giardini e parchi. I criminali dimorano in ville, antichi fortificati e castelli restaurati, vedi **Crociani**.

Covo saltellante: Dicesi di individuo con jeans, capelli lunghi, baffi o barba. Giovane di età. Se lo si perquisisce ha immancabilmente addosso, una copia di **Lotta Continua**, un volantino del Nap, una bottiglia incendiaria, un pezzo di «pachistano nero», e quasi sempre un rotolo di banconote di provenienza sospetta.

d

Diritto: Non si sa cosa sia. (GF).

e

Erezione: Si dice soltanto parlando di monumenti. (GF)

f

Festival: Fino a ieri li faceva solo il Pci. In ogni caso parlarne male.

g

Guattari, Felix: L'inventore della repressione italiana. Molto distratto. Qualche giorno fa a casa sua, in Francia, il governo ha ghigliottinato un giovane nordafricano e lui non se ne è accorto, così non ha potuto protestare.

Guerriglia urbana: Fa più male al nemico dell'esercito regolare. (GF) Sempre cruenta, vi sono sempre due vincitori: il vincente e lo sconfitto. (GF).

i

Incendio: CHE SPETTACOLO! (GF).

Insurrezione: Il più santo dei doveri. (Blanqui).

Isola dell'Asinara: All'Asinara chi legge!

Lotta Continua: Fiancheggiatrice degli autonomi. Gli presta sovente il servizio d'ordine e le proprie strutture logistiche. Nella sede dell'omonimo giornale, scrive **Panorama**, si fanno scherzi e si fuma spinelli.

l

L'Europeo: Avranno in esclusiva fra qualche settimana le interviste con i complottatori di Bologna e le foto dei piani segreti.

m

Manifesto: Quello di Marx ed Engels si cita senza leggerlo. Quello della Rossanda, non si legge e non si cita più. A quanto scrive il «Corriere» sta manovrando per rientrare nel «partito cattivo».

Magistratura: Bella carriera per un giovane. I magistrati sono tutti pederasti. (GF)

Movimento: E' chic dire: io milito nel movimento e tu?

o

Operaio: Sempre onesto quando non protesta. (GF)

p

Piattaforma: Le piattaforme degli altri si respingono. Le nostre sono sempre realiste. A differenza degli accordi le piattaforme sono pubbliche.

Politica: La merce più diffusa del ventesimo secolo. Essa serve a ricomporre lo scontro di classe. Dire con aria da intenditore: ... ma è una questione politica!

r

Rivoluzione: Essa è dappertutto, ma nessuno la riconosce. La rivoluzione del vicino è sempre più rossa.

Strategia: Sempre oscura. Qualche volta è anche internazionale. La si usa con la parola tensione. E' molto chic dire che è stata messa a punto in Palestina, Cecoslovacchia o Germania. I suoi fili sono retti o dal «keghebe» russo o dalla Cia.

Sindaco: Sempre ridicolo. (GF)

Scafari: Finge di comprendere il «quadro in cui il problema si colloca». Noi, invece, non capiamo — dopo aver letto i bilanci di «Repubblica» — come faccia a farla «quadrare».

Scemo: Chiunque prenda la parola in pubblico per difendere il buon senso.

Sartre J. Paul: «Tutte le volte che la polizia di uno stato spara su un giovane militante, io sto dalla parte del giovane militante». (Sartre) Colletti (Lucio) dice che Sartre gli fa un'pressione penosa. All'Università di Roma sono molti a pensare che anche Colletti debba essere compatito.

u

Università: Alma Mater! (GF)

v

Violenza: Lo Stato stesso è violenza. (Engels)

w

Weimar: Tutti i nostri mali sono cominciati con la Repubblica di Weimar. (Ronchey)

z

Zangheri: Sindaco di Bologna. Ha dichiarato al «Corriere» che se diventerà un genio si trasferirà a Parigi. E' di moda cantare: Zangheri, Zangherà, il nostro covo è la città!

OMO, ETERO, BI, TRANS-SESSUALE

IL MASCHIO E LA NORMA



« ... Comunque chi esprime il proprio desiderio, qualsiasi sia la risposta che riceve, è vincente ». Questa frase, sentita in casa di amici omosessuali, che stavano parlando di rapporti sessuali con le donne, mi stupì.

Da tempo per me, il maschio omosessuale era tabù; comprensione e distanza erano gli atteggiamenti che lo avevano creato, l'esatto risvolto, a vederlo adesso, dell'aggressività e dell'ironia del fallocratismo maschio.

Mi si spiegava, ora, che la donna può-deve esprimere il proprio desiderio nei confronti dell'uomo omosessuale, che questo desiderio anche se « difficile » è proprietà e stimolo comune nella continua ricerca della sessualità totale.

Si deve dunque parlare oggi, su tutti i fronti, di bisessualità?

« Per inciso, ricordo che qualcuno mi disse: "ma allora tu sei bisessuale"; no, non sono bisessuale, e non ci tengo proprio! Bisessuale non è nessuno, non ancora per lo meno. Bisessuale si definisce quella persona omosessuale che non si accetta come tale (o anche come tale) e che nei rapporti con una donna trova il suo cantuccio-paravento per

salvaguardarsi agli occhi della « normalità ». Detto senza fronzoli ». (1).

Quindi questo andare alla donna non è l'andare alla norma. Non è una regressione verso la ruolizzazione e gli stereotipi del comportamento maschile e femminile.

Perché non solo le donne sono stanche della stupidità violenta del tradizionale ruolo maschile, ma anche un numero crescente di uomini ha deciso di sbarazzarsene, uomini che non hanno visto con questa decisione i loro problemi risolti. Un'ideologia sembra ulteriormente sbarrare la strada: il femminismo. « La femminista si comporta in due modi: c'è la fallocratia che ti chiede di essere maschio e non ti dà altro spazio, c'è la vittimista che ti rimuove, non ti vede e siccome hai un cazzo ti considera maschio nel senso di maschilista. Il risultato è lo stesso: il mancato riconoscimento di te, uomo, come soggetto. L'ideologia femminista, rivendicatrice, funziona da schermo alla realtà, misconosce tutto quello che vede, anche l'uomo che è stanco del suo ruolo e non lo vuole giocare. Perché è comodo essere una vittima, risparmia del rapporto autentico che co-

sta sforzo. Ma con la mancanza di riconoscimento la donna si perde da sola, non vede se stessa né chi ha di fronte.

La femminista ti impedisce di esprimere una parte di te, ad esempio il narcisismo, la passività e altre ancora. Ma, negando questi tre o quattro particolari, essa in realtà nega tutta la persona che ha di fronte. Questo disequilibrio dà ad ogni cosa un senso diverso. Una volta impedita la spontaneità tutto viene falsato » (Raffaele).

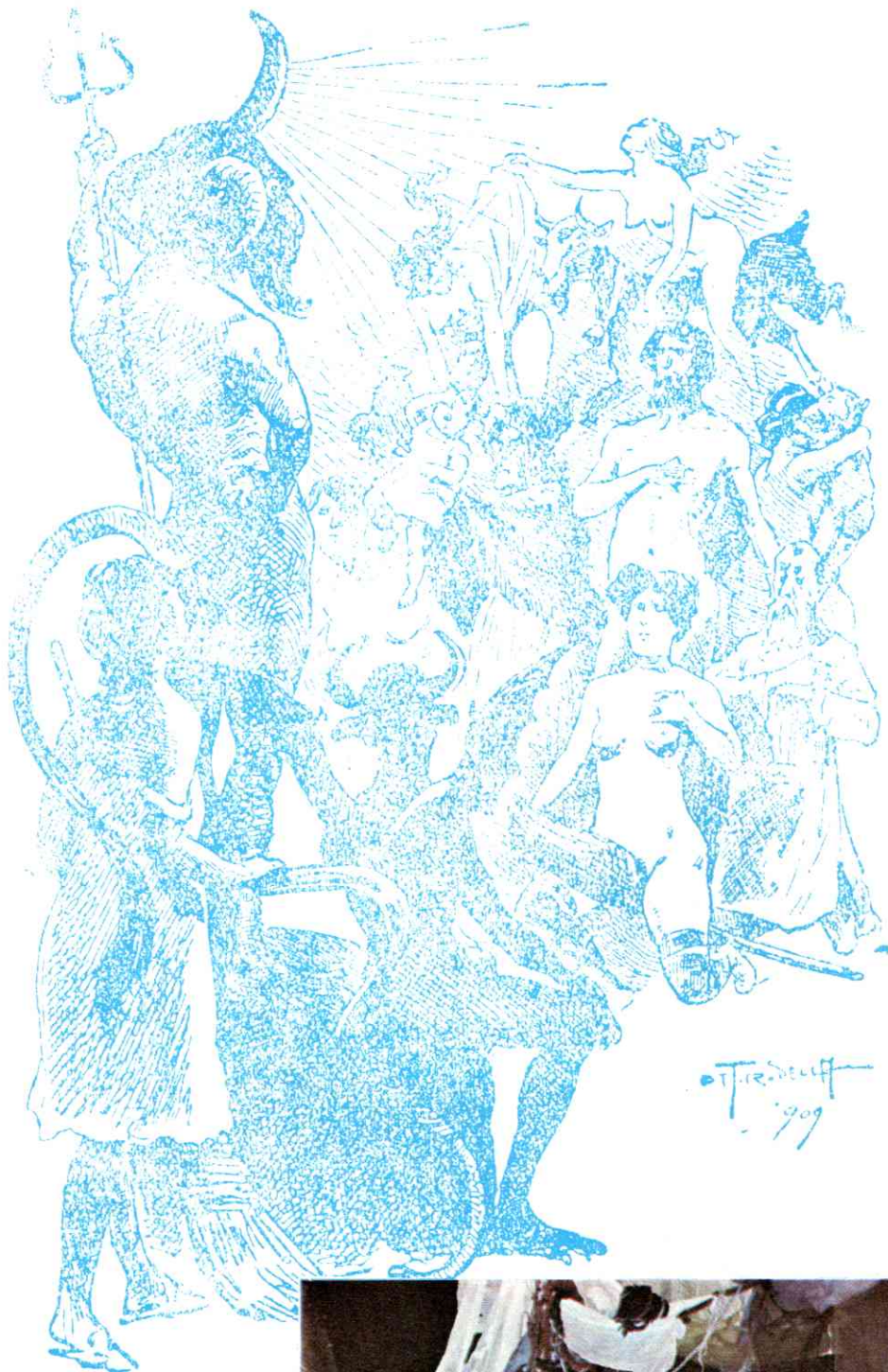
Questo è quanto alcuni amici miei, radical-checche, sintetizzavano perentoriamente così: « Il femminismo allora non è che il rovescio del fallocratismo, la donna il negativo del dominio ».

La contraddizione uomo-donna e quella tra eterosessualità e omosessualità si intrecciano. Ma, al di là di accuse, contraccuse e nostalgie, l'Eros si libera e le divisioni e i ruoli si frantumano attraverso la creazione di rapporti erotici nuovi tra le donne e gli uomini in cui il potere non sia funzione del piacere, ad esempio il rapporto gay-lesbica. Essendo le lesbiche le donne che, oltre ad aver messo in discussione il tradizionale modo maschile di vive-

re la sessualità, maggiormente hanno esplorato la propria: « un rapporto lesbica-frocio può essere meraviglioso: c'è in esso una più piena concezione della sessualità e se non esistessero i baluardi effettivi della condizione donna-lesbica come oppressa più di tutti, non ci sarebbe impedimento nell'assumere su/dentro di sé, da parte di entrambi, ma dell'uomo in particolare, l'essere contemporaneamente lesbica e finocchio. E il poter marcare con questa consapevolezza dà un senso liberatorio-gaio alla propria gayness, perché il marcare diventa ipso-facto un marcare da « naturale » quanto naturale non ci dissero mai che poteva esserlo ». (2).

Fermento di nuovo, dunque, nella landa dionisiaca, nella terra dei gay. Un termine questo che, se anche snaturato da frequenti usi impropri, contiene in sé il potere eversivo del suo senso più antico: il *gaius* (caius) dei romani che non era soltanto pronome gentilizio ma anche aggettivo significante « allegro », connesso poi con il provenzale *gai* (« amoroso, amabile, leggiadro ») che designa, talora, una scuola poetica del '300 avente argomenti





amorosi e delicati e, più tardi, nel 600-700 chi, uomo, in teatro avesse nel suo repertorio anche parti femminili, cioè leggiadre, allegre. Gay, amano dunque chiamarsi quegli uomini che hanno a cuore battere tutte le strade della sessualità contro la noia castrante della norma, indossando: « le piume e le cravatte, così come le guaine di leopardo e il biberon, le borchie, il cuoio e le fruste da *leather queen*, gli stracci sudati e bisunti da scaricatore di porto o l'abito di tulle Stefanacci formato premaman ».

(3).

E gli altri, quelli che oltre a non spingersi più in là del jeans, bene o male, si definiscono eterosessuali (dolci



stelle!) o per lo meno né checche, né travestiti, né gay, gli altri che fanno?

In generale e con le approssimazioni del caso: sono scoppiati. Nascono i gruppi di autoscienza maschile. Ancora una volta la sessualità è il nodo gordiano. Perché non solo il sesso non è una cosa naturale (come dice la scuola lacaniana) ma è anche un terreno dove le ideologie che allignano hanno le più funeree conseguenze. Tanto per ricordarne alcune: il principio del cumulo (più donne uno scopa più bravo e più maschio è), quello della durata (alle don-

ne piace che uno le scopi per delle ore), dell'orgasmo simultaneo (obbligatorio). Questi fantasmi con cui l'uomo si scontra, perdendo, sono il motivo della sua crisi e non le critiche della sua compagna, come vogliono gli psicologi, che si limita a svelare: «guarda che così non piace neanche a me». Ma mettersi in discussione non è facile per il maschio-maschio convinto, nonostante la situazione sia sempre più difficilmente sostenibile, perché se il potere maschile è un potere del cazzo, è pur sempre potere. Piutto-

sto, per averlo, è necessario che il cazzo funzioni. Il far l'amore soggiace così al principio di prestazione; il rapporto con l'altro è sempre banalmente esame su cui vigila la paura della misurazione (dalla lunghezza del cazzo alla durata della scopata).

Ma qual'è la strada che il maschio sceglie per uscire da questo impasse? «Ho nausea delle teorie. Il femminismo ad esempio, non mi ha aiutato, sul problema dell'orgasmo clitorideo. Mi sono chiesto, forse la mia concezione è sbagliata, l'orgasmo si prende so-

lo con un frammento e non con la totalità del corpo. Il femminismo mi ha fatto diventare più maschio. No, basta! (Carlo).

Omo, bi, etero, trans-sessuale sembrano quindi cadere ceder di fronte a quel gaio gay che si erge come una promessa. «Sicché se gay significa la capacità di rapportarsi unicamente al proprio sesso: non siamo gay. Ma se significa capacità di avere dei rapporti con qualsiasi persona noi amiamo, senza guardare al sesso, allora sì, siamo gay e orgogliosi di esserlo. Il sen-

so della liberazione gay consta nell'affermare con orgoglio il nostro diritto di amare chiunque abbiamo voglia di amare, femmina, maschio, omosessuale, etero, uno, tanti...» (4).

Note:

1) Francesco Merlini, «Gay», in **Lambda**, Marzo 77, n. 4.

2) Ibid.

3) Mario Mieli, **Elementi di critica omosessuale**, Einaudi, 1977, p. 193.

4) Carl Jay e Allen Young, **After you're out**; Ed. Links, 1975.

EMINA CEVRO-VUKOVIC

INTERVISTA A MARIO MIELI

MIELI: Non mi muovo più con alcun gruppo specifico, in quanto gruppo politico, anche se faccio ancora parte dei C.O.M. (Collettivi Omosessuali Milanesi). Ora se faccio delle cose è assieme a degli amici, delle amiche, indipendentemente dal fatto che siano più o meno vicini ai C.O.M. e non c'è nessun cappello politico sopra di noi.

GONG: Se ne può dedurre una critica ai gruppi politici e ai gruppi di autocoscienza maschile?

MIELI: In realtà la critica che io muovo ai gruppi politici non è la stessa che io faccio ai gruppi di autocoscienza maschile che semmai hanno avuto il merito di portar via la gente dai gruppi politici. La critica che io faccio loro è che sono dei gruppi in cui tra uomini ci si unisce senza tener conto del fatto che un rapporto tra uomini è omosessuale. Mi sembra assurdo che degli uomini facciano un discorso tra loro mantenendo intatte le categorie dell'eterosessualità. Che l'eterosessualità sia una cosa molto bella, questo è un dato di fatto. Però la cosa assurda è che venga assolutizzata, venga assunta come fosse una cosa di base, intrinseca alla vita e da cui non ci si può separare mai. Ora mi sembra che nei gruppi di autocoscienza fatti da dei maschi etero in crisi sia venuto fuori, in un secondo momento, il problema dell'omosessualità (nel senso che si sono resi conto che stando tra uomini il desiderio che si muove è sì riferito all'esterno alla donna, ma è anche desiderio tra uomini) ma che non sia stato veramente affrontato. Praticamente io dico che se gli uomini vogliono fare dell'autocoscienza la facciano assieme ai gruppi già esistenti, che sono omosessuali. Se si è tra uomini non vedo perché dividersi. Questo avviene perché loro hanno paura degli omosessuali. Però non si fa autocoscienza se non affrontando tutto il proprio inconscio. Ecco perché io ti dico che non faccio parte di un gruppo di autocoscienza di soli omosessuali, perché ritengo che sia giunto il tempo di affrontare la vita con tutti i desideri. Quindi sono amici e amiche le persone con cui porto avanti l'autocoscienza quotidianamente, dal mattino alla sera.

Fare un gruppo di autocoscienza è una decisione post-sessantottesca. Ci si è resi conto che il vedere tutto dal punto politico, se chiarisce alcune idee, perché ti pone a confronto con il sociale, al tempo stesso occulta i problemi che esistono sul piano personale. E' stato necessario unirsi sul piano del personale, ma qual'è la scoperta che fai? Che è assurdo limitare a determinate ore della tua vita il gioco della verità con gli altri? Penso che ci siano varie persone che hanno capito questo. Come non si può relegare la politica al momento politico, che spesso è una strumentalizzazione capitalistica dell'istanza

politica, così anche la presa di coscienza deve avvenire dal mattino alla sera. Ed anche di notte perché è importante sapere qual'è il messaggio poetico del sogno.

GONG: E il ruolo del femminismo, della donna?

MIELI: Posso rispondere sul personale. Io ho sempre fatto parte, anche se mi sentivo «incasinato», di una compagine maschile. Avevo in mente la superiorità del sesso maschile. Col femminismo ho cominciato ad accorgermi, prima ideologicamente poi a poco a poco sempre di più, che questa superiorità non era vera. Ma la cosa era acquisita teoricamente e non praticamente. E' stato invece molto importante conoscere le donne e avere dei rapporti con le donne. Io penso che le donne hanno un mistero, che il futuro della specie sia là. Ed è molto importante per un uomo avere costantemente presente questo problema. Penso che sia molto difficile per i maschi etero capirlo. Il maschio principalmente etero può cambiare molto i suoi rapporti con le donne se scopre i desideri «femminili» che ha in sé (ad es.: il desiderio sessuale per l'uomo). Finché un uomo censura questi desideri, significa che rifiuta una parte di sé «femminile» e di conseguenza proietta questi desideri su qualcuno (la donna) ruotizzando questa persona. Per quel che riguarda i gay è molto importante che affrontino la loro rimozione della eterosessualità. I gay sono spesso reazionari con le donne. Io mi rendo conto molto spesso di esserlo. Questa coscienza è assente in molti gay. Il fatto di avere dei desideri culturalmente abbinati alla femminilità porta spesso il gay, che sa di essere represso per questo tipo di desideri a disprezzare chi incarna e personifica questi desideri. Per poter risolvere le cose è necessario che tutti cambino. Che gli etero scoprano i loro desideri gay e i gay i loro desideri per la donna. Non si può continuare a coesistere nell'antitesi. Perché è una coesistenza falsamente pacifica, è una coesistenza. Io penso che le sofferenze che quasi tutti noi abbiamo dipendano da queste limitatezze. Se una persona non vede in sé alcuni desideri (ad es.: gli etero i loro desideri omosessuali) non vede metà del genere umano.

Alla base di ogni comunicazione c'è Eros, e per scoprirlo bisogna che ci si tolga le fette di salame dagli occhi. Questo significa autocoscienza. Sono piuttosto pessimista sul fatto che si possa realizzare quanto dico, perché le resistenze sono fortissime. E finché tutta la gente di sinistra pensa che questi discorsi siano interessanti ma siano teorizzazioni marginali fa uno degli errori più grossi che possa fare. Il problema della struttura economica e il problema dell'Eros sono intrinsecamente legati. Bisogna che la gente si renda conto che questi problemi sono fondamentali, basta con lo spirito di accettazione. Lo spirito di accettazione è sbagliato. E' assurdo che tantissimi, la stragrande maggioranza, si adeguino alla vita repressiva. La sinistra con il suo populismo non ha mai fatto un discorso sulla stupidità. Perché non ci confrontiamo sulla nostra stupidità.

UN DOCUMENTO SULLA POP MUSIC OMOSEX

ROSSETTI E CHITARRE INVERTITE

Il rock è un maschio

Di questa visione critica della « pop cultura » dalla parte degli omosessuali non tutto è condiviso tra i compagni di Gong. Tuttavia ci sembra utile la pubblicazione di un documento ricco di grinta polemica e di materiali da discussione.

C'è chi dice che fu per scarsa coscienza, c'è chi dice che fu perché Huey Newton non aveva ancora salutato « la giusta lotta delle donne e degli omosessuali » a nome del Black Panther Party, o ancora chi dice che fu perché nessuno aveva capito cose fosse in realtà l'establishment che bisognava abbattere (e comunque lo si immaginava sempre come qualcosa fuori di noi « che bastava una spinta per farlo cadere giù »), fatto sta che la pop music, come espressione del movimento americano degli anni che vanno dalla G.R.C.P. al 1970, nasce sotto una bruttissima stella. Una stella a forma di fallo, a dire il vero.

La « nuova coscienza » tanto sospirata non arrivò mai e quasi niente si è mosso nelle strade. Si è detto — e si continua a credere — a causa del sistema « brutto e cattivo » che calò come un falco sulla Costa Occidentale a immerdare e recuperare gli spunti rivoluzionari della generazione del postbeat.

In realtà forse perché un mutamento radicale è possibile solo con altri strumenti che non siano né il signor Zimmerman che canta « i tempi stanno cambiando », né la rabbia giovanile che si traduce in musica e linguaggio non filtrati dalla coscienza e ripropone su una diversa lunghezza d'onda temi, elementi e modi di agire identici spesso a quelli del sistema che si vuole combattere.

Così se la pop music è espressione sovrastrutturale e specchio del tentativo rivoluzionario di quella generazione, non ci vuole molto a capire che si è trattato di una ribellione giocata troppo a livello inconscio e l'inconscio — si sa — è vecchio di die-

cimila anni, perciò patriarcale, violento, sessuofobico, sadico, in una parola: maschile.

La follia di Zappa è pur sempre follia maschile, il Rock è il fallo simbolico per inculcare il potere e/o il pubblico, Ian Anderson mima pompini con il flauto, lo masturba, lo brandisce. E, dulcis in fundo, nel 1967 a Monterey, Jimi Hendrix viene consacrato Gran Sacerdote, nel momento in cui raggiunge l'orgasmo sulla scena in tre tempi: scopia la chitarra, la fa a pezzi e poi le dà fuoco.

Certo sarebbe semplicistico bollare tutto il pop (inteso in senso lato da Presley ai giorni nostri) come cultura maschile coperta da un'ideologia con intenti falsamente sovversivi e alternativi. Ovviamente ci sono al suo interno contraddizioni, momenti di rottura e fughe estremamente interessanti. E' proprio di questi momenti che qui ci interessa parlare.

Un'altra cul/tura?

Non è mai esistita una cultura « altra » da quella del potere maschile. Ogni tanto qualche sprazzo, qualche impennata immediatamente soffocata o recuperata. D'altronde non è possibile diversamente, se è vero che l'attività culturale è determinata e condizionata dalla struttura su cui si innesta.

Da che si ricordi non è mai esistita una società a carattere deviante o femminile, e se anche fosse esistita ne è stata sapientemente occultata ogni traccia, oltre a ogni forma espressiva artistica.

Gli unici tentativi validi di creare qualcosa di diverso che possa sperare di durare più a lungo, oggi, sono quelli legati a movimenti di liberazione: in questo caso la poesia, la musica, lo spettacolo, sono l'espressione di pratiche concrete (autocoscienza, analisi dell'inconscio) che cambiano davvero la gente e gettano le basi per una rivoluzione *cosciente, soggettiva, voluta*. Ma il rischio che si corre troppo spesso in questi ambiti è quello di fare un uso in senso zda-

novista della cultura. Ancora oggi, per la maggior parte delle femministe e degli omosessuali, essa è solo uno strumento di propaganda politica, e non diventa invece un mezzo per comunicare gioia, distruggere il vecchio liberando creatività e fantasia, e inventare così il nuovo.

per la prima volta nella storia della musica pop. Fanno subito scuola. La megalopoli statunitense comincerà presto a pullulare di musicisti e gruppi che del travestitismo fanno l'elemento spettacolare più importante delle loro esibizioni e sfornano dischi dove parlano di omosessualità



Le unghiate della decadenza

Così, se togliamo via tutta la produzione tardogaribadina tipica dei movimenti rivoluzionari e di liberazione, straboccante ideologia e slogans, didascalica e per nulla creativa, ad avere un ruolo dirompente e dissacratorio resta soltanto la cultura della crisi, il marciame, il negativo.

Nel caso del nostro discorso specifico, tutta quella musica definita come « Rock decadente ».

La sua nascita viene collocata agli inizi degli anni Settanta, ma — se non musicalmente, senz'altro come contenuti e significati — si aggancia ad un grosso fenomeno di cinque o sei anni prima: Velvet Underground.

Nel 1965 a New York, con V.U., è la devianza che fa concerti e incide su vinile,

come fosse pane quotidiano. Diventa una facile moda e un mezzo sicuro per far soldi.

Pochi riescono a parlare di se stessi e del proprio vissuto, e quasi nessuno riesce a fare un discorso provocatorio e distruttivo nei confronti del perbenismo e dei miti borghesi della virilità e dell'efficienzismo: a parte V.U. e Lou Reed (oggi un po' scoppiato), forse solo New York Dolls.

In Inghilterra, dal 1971 in poi, molta gente interessante: Roxy Music in testa, poi Brian Eno, David Bowie, Elton John.

Nessuno di loro ha saputo creare una nuova musica non-maschile, ma quasi tutti hanno cercato di tirare fuori dal cilindro qualcosa di diverso, e comunque tutti hanno contribuito ad approfondire la crisi del Rock e (forse) a determinarne la morte svelando-

ne i veri significati tutt'altro che progressivi.

Testi poetici, gestualità, modo di vestirsi e di truccarsi decisamente « altri » fanno il loro ingresso nel pop; è già contraddizione fra un genere musicale maschio e contenuti che maschili non sono.

Le checche: Bowie in una canzone chiama *Queen Bitch* Lou Reed, che gli risponde: « Ma bella! Ti sei mai vista allo specchio? », dopodiché attacca a suonare *Coney Island Baby* dicendo candidamente che l'ha scritta per il suo uomo. Mentre Elton John



spudoratamente si fa fotografare con, sulla giacca, una spilla riprodotte Tom Of Finland.

Ultime due battute tratte da « Il dramma del Rock »: 2° TRAVESTITO: « Ma hai visto come lo hai conciato? E' tutto graffiato, bucato, ora si sta sgonfiando... ».

1° TRAVESTITO: « Viva le unghie smaltate! Viva la Decadenza! ».

Nel sotterraneo di velluto

« In certe specie d'amore il gioco delle possibilità è infinito e prenderne una mi sembrerebbe un gioco gratuito », scrive il poeta-puttana-unghie-di-dolcezza. Velvet Underground e Lou Reed, quando ancora i Beatles devono sfornare l'ultima grande cretinata, evocano il mondo dell'osceno e dell'indicibile e lo mettono in musica. L'altra faccia dello specchio, il nega-

tivo del sistema, « trash » diventa spettacolo e voce rabbiosa, prende corpo, trascina in un nuovo viaggio attraverso l'inferno terrestre, senza Beatrice di sorta che ti guideranno fuori. E' la risposta americana alle canzonette dei baronetti di Liverpool che piacciono tanto anche a Elisabetta. E' il suono stridente, paranoico, dei ghetti di New York, è la realtà perversa e deviante dell'East Coast, contrapposta alla musica di nostalgia & speranza della Bay Area.

In *Heroin* non esistono più stagioni né concezione « normale » del tempo; dentro una stanza squallida l'orologio è un cuore che batte ora lentamente poi più veloce, forte forte, regolare, poi ancora lentamente... tra un fix e l'altro.

Il travestitismo, il sadomasochismo, l'identificazione con la *Femme Fatale*, l'omosessualità degli ambienti « leather », l'ambiguità volutamente giocata tra l'uomo dell'eroina e l'uomo del sesso, l'oppressione, le catene e la liberazione, stare bene « fino a domani, ma allora sarà un'altra cosa ».

Velvet Underground così ti dice: la realtà è questa, non c'è scampo. La prima cosa che si può fare è guardarla in faccia, la seconda è viverla per ciò che è, coscientemente. La coscienza è il primo passo del processo rivoluzionario di liberazione.

Regine dell'osceno

Da V.U. si distacca Lou Reed che comincia a imporsi come individualità, quando Elton John e David Bowie sono già delle stelle di prima grandezza.

Nessuno dei tre fa mistero della propria diversità, anche se lo esplicitano in maniere molto differenti, sia nel modo di presentarsi sulla scena, sia nel modo di fare musica.

Con loro il Rock viene stravolto, fatto precipitare dalla sua ascesa costruttiva, perde credibilità come cultura alternativa e diventa sottofondo per la « feccia » che vuole parlare di se stessa. Uno strumento espressivo, fino ad allora maschile, che viene contaminato, ripetuto fino alla noia: le checche del pop lo usano come specchio, lo piegano, lo lasciano marcire, gli fanno fare il verso a se stesso, fino a costringerlo a mostrare i suoi limiti paurosi

e a sciogliersi come neve al sole.

Elton John si fa accompagnare per le sue canzoni da un'orchestra filarmonica — Dio che bello! Fa così kitsch! —, dedica tutto al suo uomo di turno e ridicolizza Emerson Lake & Palmer e tutti quegli altri che avevano tentato agganci con la musica classica, certamente non meno megalomani ed egocentrici della dolce « Régine », con la grossa differenza che gli altri davano l'impressione di credere seriamente a ciò che facevano.

Lou Reed continua per la strada intrapresa con V.U., dice « Walk on the wild side » cioè « Vai a battere nel parco » e « Sii perverso », incide *Berlin* scandalizzando gli intellettualini cristomarxisti nostrani. Digiuni di qualunque nozione su nonno Sigmund, oltre a non aver mai digerito a fondo il materialismo storico, non riescono a capire che non è certo facendo gli scongiuri o comportandosi come struzzi che si rende innocuo il nazismo presente in ognuno di noi, ma è proprio esternandolo, vivendolo come spettacolo, proiettandolo nell'universo simbolico: consumo quotidiano attraverso un rito feticistico.

David Bowie ama invece prendere in giro tutti, giocando sull'ambiguo, viso carico di fondotinta lunare, fard e lustrini. Nelle sue canzoni parla di amore per donne (riscoperta del lesbismo?) oltreché naturalmente per uomini, e i suoi sogni notturni sono popolati di blasfemi amplessi incestuosi con dio-padre (*The width of a circle*). La sua diversità prende forma in un essere che viene da un altro pianeta. Un essere che affascina e che, proprio in virtù del desiderio represso di tutti i maschi-padri-di-famiglia nei suoi confronti, viene aggredito, scacciato, relegato in un'altra dimensione: l'alieno, l'inconscio. Come una « cosa » che non si può dire né vedere. Solo i bambini, cioè i non condizionati, possono ballare e avere un buon rapporto con lui.

« Se riusciamo a fare luce può atterrare questa notte, non ditelo a papà o ci rinchiuderà spaventato » (*Starman*).

Decostruire Giocando

Politicamente molto più in-

teressanti, musicalmente molto più validi, sempre nel biennio 1971-1972 escono fuori i Roxy Music. Musica Rock+Sexy, come dice il nome che si sono dati.

Vedi il Rock riportato alle origini, vedi Bryan Ferry vestire come i primi rock-mans (anzi, è Elvis Presley sputato), lo senti cantare con voce profonda e maschia, vedi Brian Eno truccatissimo con la gambina alzata e piume di uccelli esotici mandar eall'aria tutto: vedi tutti i contenuti della cultura Rock smontati pezzo per pezzo e ridicolizzati.

La genialità di Roxy Music sta proprio qui: nella capacità di decostruzione dell'universo culturale maschile servendosi non di critiche intellettualistiche ma solo del gioco che corrode miti e valori.

Cinque checche che si vestono, cantano, fanno musica come maschi e che, al tempo stesso, mostrano quanto sia ridicolo e vuoto quel ruolo. Nella vita quotidiana come ad ogni altro livello.

Gli estremi del discorso dei R. M. vengono toccati da quel fenomeno, chiamato Punk Rock, che dalla East Coast si va diffondendo anche a Londra. E' lo stravolgimento totale del Rock, oltre il cui limite difficilmente si potrà andare, è la lirica sostituita da un linguaggio osceno, è il rito della violenza mimato e recitato. La musica è bruttissima, a dir poco.

La sua importanza sta solo nella volontà demolitoria, tentativo di scuotere se stessi e gli altri, istigazione ad una rivolta non meglio identificata.

Si sa solo che i punk-rockers sono quasi tutti gay, anche se il loro discorso non lo è nello specifico, e che danno abbastanza fastidio alle autorità (il disco *Anarchy in the U. K.* delle Sex Pistols è stato sequestrato in Gran Bretagna). Gli agganci più evidenti col mondo omosessuale di questi musicisti e dei loro fans sono dati dal modo di vestire, tipico delle « leather queens »: cuoio, occhialoni e pettinature anni Cinquanta, orecchini, spille da balia, buttons di Marilyn Monroe e Marlène Dietrich in quantità, svastiche e falci e martello, teschi, ecc. Senza dubbio un fenomeno difficilmente decifrabile, ma dire che è solo una moda forse è troppo riduttivo.

ROBERTO POLCE

LA CANZONE OMOSESSUALE IN ITALIA

Nell'Italia vaticana, dove non è mai stata facile (e non lo è tuttora) l'esistenza per i diversi, è quasi drammatico affrontare un discorso sulla musica omosessuale.

Per due o tre motivi.

Il più importante è la mancanza di materiale discreto su cui lavorare; poi, perché la buona metà delle cose che ci sono in giro non hanno niente a che vedere con la musica pop; infine perché, esclusi tre o quattro casi, il discorso è stato toccato solo in qualche canzone, in passant, da cantanti o cantautori che omosessuali non sono.

Partiamo da quest'ultimo caso. Non moltissimi ma vari (pop, « impegnati » e leggeri) hanno tentato di cimentarsi con il « problema ». Guccini butta là, ne *L'avvelenata*, con molta nonchalance, un « lo frocio, io tutto », dice che vende il suo didietro per poco (perché non darlo via gratis?), e poi usa un'espressione come « un cazzo in culo » in un senso che è ancora eterofascista, cioè: prendere un cazzo nel sedere è brutto. Io trovo che sia bellissimo. E non mi si venga a ripetere che tanto è solo un modo di dire. Il linguaggio ha un significato ben preciso, sempre, e riconduce direttamente all'inconscio collettivo.

Comunque c'è chi ha fatto di peggio. I vari Milva (Nell'LP *Sono matta da legare*), Juri Camisasca (con la canzone *John*), Claudio Lolli (*Michel*), i Pooh, Vecchioni (*Arthur Rimbaud*), vedono ancora l'omosessuale come un essere infelice che piange dalla mattina alla sera e viceversa, che è sempre disprezzato ma che in fondo in fondo è migliore di tante altre persone. Il tono con cui ne parlano sembra estrapolato da certi romanzacci tardo-romantici. Per bene che vada, la vita di queste esili figure malaticce e tristi si trascina nella sofferenza e nello scherno. Altrimenti la cosa migliore è una bella morte strappalacrime. Cancro ai polmoni o sotto una fiat attraversando la strada. No, la tisi no! E' così démodé, mio dio...

Inserito in questo filone, nel 1973 esce un intero LP sul tema, fatto da una vecchia conoscenza, un cantautore del « bitt » di casa nostra: Gian Pieretti (con musiche di Ricky Gianco). Si intitola: *Il vestito rosa del mio amico Piero*, e come genere musicale si può benissimo inserire nel melodico italiano più sdolcinato.

Il travestitismo, non suo ma di un amico — ci tiene a precisare l'autore —, è visto attraverso gli occhi di un borghese neanche troppo illuminato. E' il discorso del « Poverino », è nato così, non ci può fare niente, smettiamola di deriderlo e accettiamolo per ciò che è: in fondo non fa del male a nessuno ». Peccato davvero: il coraggio e le intenzioni erano buone, il risultato è stato pessimo.

Un accenno a Renato Zero, che hanno tentato di plasmare a immagine e somiglianza di David Bowie senza riuscirci. Salvabile qualche canzone dove gli spunti tratti dal vissuto danno vita a situazioni che molti omosessuali si sono trovati a gestire prima o poi: in *No, mamma no!* parla del rapporto con la madre ma partendo da un'analisi sbagliata, superficiale e con forti punte misogine e maschiliste; in *Metrò* parla invece di uno dei tanti incontri occasionali, frequenti negli ambienti gay; infine *Un uomo da bruciare*, dove canta il desiderio nei confronti di un ragazzo con cui forse ha avuto dei rapporti e che però continua a inseguire una normalità che gli dà sicurezza: lavoro, casa, automobile, moglie e figli. Trovo che sia il più graffiante dei suoi pezzi, senz'altro il migliore.

Infine il poco, purtroppo, materiale uscito in questi ultimi due anni dall'ambiente del movimento gay italiano.

Alfredo Cohen, del FUORII di Torino, ha inciso giusto quest'anno un LP intitolato « Come barchette dentro un tram » dove vengono affrontate diverse questioni relative all'omosessualità: i froci di paese, i vecchi, la virilità, ecc. Come genere musicale è vicino al cabaret, mentre le liriche ricordano molto lo stile di Palazzeschi. I pezzi più dirompenti sono: *Edipuccio e li briganti psicanalisti*, scritta in un linguaggio a metà fra italiano e dialetto abruzzese, con cui si prende gioco della psicanalisi come ultimo ritrovato del sistema per il controllo sociale della devianza; e *Tremilalire*, sul rapporto tra i marchettari e quegli omosessuali che sono costretti a pagare per soddisfare il proprio desiderio.

C'è ancora troppo pietismo in questo disco, e soprattutto un discorso troppo tendente all'accettazione, lo stesso che da qualche anno a questa parte sta portando avanti il FUORII!

Un lavoro veramente interessante viene invece portato avanti da Ivan Cattaneo. Già militante nel FUORII autonomo di Mi-

lano e ora nell'area dei Collettivi Omosessuali Milanesi, immette nelle sue canzoni una carica non indifferente di coscienza gay rivoluzionaria, rabbia, voglia di cambiare, ironia sottilissima contro la normalità, e, non ultima, una forte dose di provocazione. La voce molto personale usata come strumento, il suo Rock piacevole da ascoltare ma mai facile e commerciale, la capacità poetica notevole, ne fanno uno dei personaggi più promettenti della scena pop italiana. Ha inciso nel 1975 un LP per l'Ultima Spiaggia, *UOAEI*, mentre è riuscito proprio in questi giorni il suo secondo, intitolato *Primo secondo e frutta*, *Ivan compreso*. In quest'ultimo, la demistificazione dell'universo mitico maschile raggiunge vette inimmaginabili, trascinando nel suo vortice tutto, dalle canzoni dell'Italia « ufficiale » (che in *Dadadidattico* vengono stravolte, smontate e rimesse insieme in un collage divertente e provocatorio) all'Amore.

In *L'Amore è una scossa meravigliosa* dice: « Lascia stare vecchie idee / sulla coppia a due o a tre / il vero Amore siamo io / te ed altri trentatré (...) Ma chi ha detto che l'Amore / spezza i limiti del mare / e su isole isolate / fa capanna con due vite / è un formicolio e languisce / lui ti avvolge, ti stordisce / e dà origine a una scossa / beh! un po' meravigliosa... ». Molto bella anche *Salve O Divina*, dove il travestitismo non è visto più come dramma ma come scelta fatta con gayezza e coscienza, attraverso la riscoperta della femminilità negata dal sistema a chi donna biologica non è: « Tu sei la regina dell'autostrada / tu sei più donna di ogni puttana / tu sei una Divina! ».

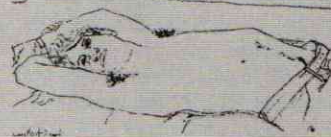
Un caso completamente a parte è dato dal gruppo che fa capo a Jimmy Onano, che da qualche mese gira l'Italia con il proprio spettacolo musicale, *Al maschio non far sapere...*, e sta pubblicando il primo LP, *Caramella al Mughetto*.

Politicamente legati al C.O.M. e ora fuoriusciti con un discorso fra i più duri e provocatori dell'intero movimento italiano, nello spettacolo ripercorrono quelli che, secondo loro, sono gli stadi della presa di coscienza di un omosessuale: omosessualità generica, fase della checca che desidera omosessuali maschi, fino ad arrivare al travestitismo e identificazione con la donna, con conseguente desiderio per il maschio etero che usano come oggetto sessuale e poi distruggono. « Oh, che uomo stupido sei / il tuo gioco è troppo ambiguo / Scandalo! / Ambiguo come uno specchio / Stai rischiando sul filo / di questo magico circo / Se questa notte mi cercherai al parco / con un coltello ti spaccherò il cuore / mentre le checche mi applaudiranno / nel camerino andrò veloce a struccarmi » (*Spettacolo di mezzanotte*).

« Caramella al Mughetto » non ha solo momenti distruttivi ma anche fortemente gay, come quando invita tutti a disegnare la propria omosessualità: « Non puoi più stare a guardare / il tuo cervello sta scoppiando / e dentro di te c'è una donna / che non vuole più giocare a morire / sù indossa di nuovo le calze della mamma / col rimmel le ciglia sono molto più belle / quando il tuo piedistallo sarà andato in frantumi / verrò lì a truccarti come Marilyn Monroe / Appena un'ombra di fard / ombretto e vestiti di seta / sulle unghie lo smalto et voilà... » (*Disegna la tua omosessualità*).

Affrontano il rapporto con i compagni della Nuova Sinistra (« Giocare è lottare ») e leggono in maniera diversa il mito di Narciso, parlano del travestimento in occasione del Carnevale, dei travestiti operati a Casablanca, ipotizzano la fine de l'machio (« La razza estinta ») in una società futura a carattere femminile. La musica di Caramella al Mughetto, è un Rock molto anomalo e originale. Se vogliamo andare alla ricerca delle matrici, potrebbe essere definito come un incontro tra Pop dolce italiano, Rock decadente angloamericano (Lou Reed e David Bowie) e Weather Report, con qualche sfumatura Country e Blues... Ma forse è meglio dire che è « Caramella al Mughetto » e basta.

Per finire, due parole su « Dirty Lovers Band » di Cremona, un gruppo gay che sforna Rock pesante & testi in inglese, un po' troppo la copia provincialpunk delle « New York Dolls » e degli « Skyhooks ». E direi che il discorso sulla musica gay in Italia si può chiudere qui.



ROBERTO POLCE



THE ROLLING STONES 30 Greatest Hits (Abkco)

Dubbio e sospetto per prima cosa. Come siano finiti in casa Abkco questi nastri « inediti » (cita la copertina) dal momento che anche i sassi conoscono bene il vecchio e proverbiale sodalizio Rolling Stones - Decca, è cosa poco chiara. Qualcuno meglio informato di noi, abituato a muoversi con disinvoltura ed interesse fra i cunicoli dell'Industria ha certamente in mano la chiave del disco; rimandiamo alla sua lettura per delucidazioni. Non trattandosi certo di storia musicale bensì di complicati interessi economici, le ragioni estrinseche di questo disco non ci interessano molto. Una cosa è certa: Andrew Loog Oldham che fu per lungo tempo produttore dei Rolling Stones e che risulta produttore di questo album per la « propria » Abkco, doveva avere qualche cospicuo credito di royalties da esigere se gli è stato concesso di stilare una antologia di cui non si sentiva la mancanza. A parte ciò l'album non è una pirateria musicale (era questo il dubbio). Anzi la compilazione è assennata, la cronologia che presiede alla stesura è impeccabile e la scelta dei pezzi, dove non figurano le sole produzioni di Oldham non si può certo definire come un carente riciclaggio. Si va da *Tell Me*, *Heart of stone* e *Get off of my cloud* a *Satisfaction*, *Paint it Black*, *Ruby Tuesday*, *She's a rainbow*, *Jumpin' Jack flash*, *Street Fighting man*, per finire con *Brown sugar*. « Cento minuti di musica » cita allestando la copertina dell'album doppio ed economico (Lineatre RCA). Il contenuto c'è, la qualità pure: tutto sembra in perfetta regola.

(c. m. c.)



A cura di:

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

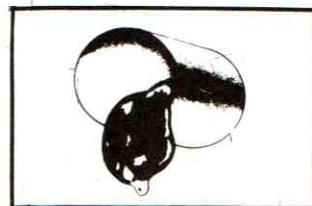


THELONIOUS MONK In Person (Milestone)

Quando diceva che « il lavoro onirico non pensa e non calcola; in modo più generale, non giudica; si contenta di trasformare » Freud doveva avere Thelonious Monk sul suo divano. Credo che nessun altro, infatti, abbia configurato la pratica del linguaggio come ricerca all'interno dell'inconscio quanto Monk. Non sto a dire che si sia trattato di un atto consapevolmente perseguito, ma non è su questa falsa apparenza che ci si può soffermare. Tutte le interpretazioni ufficiali di Monk sono contemplazione esteriore, guardano la sua « stranezza », la sua « diversità », magari ne rimangono affascinati, ma rifuggono da ogni correlazione fra le problematiche di vita, propria e della gente, e quelle che si esprimono nella poetica del fantastico pianista nero. Proprio l'umanizzazione di Monk oltre ogni stereotipo imballamatore ha da essere invece tentata. Perché è stucchevole insistere sulla sua follia, sui suoi umori stralunati, senza coglierne la necessità, la funzionalità, nel processo di scoperta delle forme musicali. Questo *In Person* può servire alla riappropriazione di Monk, come del resto ognuna delle tante ristampe operate dalla Milestone e opportuna-

mente immesse sul mercato italiano. Originariamente pubblicato come *T. M. Orchestra at Town Hall e T. M. Quartet plus two at the Blackhawk*, questo album rappresenta Monk in compagnie non molto stimolanti (con le eccezioni del tenorista Charlie Rouse, del drummer Billy Higgins, e pochi altri). Ma non è circostanza che pesi più di tanto. Da una parte temi e atmosfere affascinano da soli, con l'introspezione profonda di *Round Midnight*, la straordinaria dolcezza di *Monk's Mood*, le dinamiche zigzaganti di *Off Minor e Little Rootie Tootie*, il semplice richiamo di *Epistrophy*. Poi c'è il pianismo di Monk, la sua incredibile pulsionalità, intrecciata su giochi di variazioni e sorprese. Dove il fraseggio può anche mantenere fedeltà alla funzione strutturale del « jazz », tanto chiara, insopprimibile, perturbante, è la presenza della struttura interiore di Monk. Oggi giungono notizie che danno Monk per totalmente « squilibrato », e può anche essere, se si accetta la nozione di normalità che il potere diffonde. Proprio per questo sarebbe bello, in un momento in cui la polemica sulla storia è contraffatta, avere Monk *In Person* non soltanto in disco bensì dal vivo. Moers '77 stava per realizzare il colpo, e chissà che qualcuno non ci riesca presto. Fra troppi commemoratori di se stessi, una personalità imprevedibile alzerebbe finalmente la qualità delle emozioni.

(f. b.)



CHICO BUARQUE DE HOLLANDA Meus Caros Amigos (Philips)

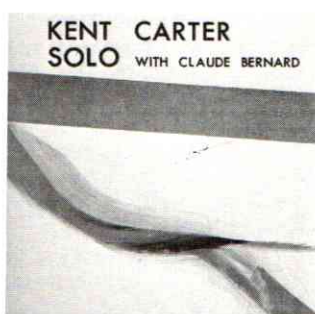
Visto che è ormai giunto il momento delle pubbliche confessioni, devo anch'io render noto ai miei scarsi lettori che non m'intendo di musica latino-americana, che riesco a malapena a distinguere un *samba* da una *bossa nova*, mentre mi sfuggono completamente le differenze intercorrenti fra una *milonga*, una *chacarera* ed una *vidala*. Il Gato degli ultimi LP non lo riesco a giudicare compiutamente non tanto per il gran gala di commercializzazione al cui servizio si è posto (uffa...), o per la sciatta ripetitività di certi temi (ariuffa...), quanto piuttosto perché le sue composizioni riecheggiano quella *salsa* di cui ignoro origini, vita, morte e miracoli.

Ciò premesso, devo tuttavia aggiungere che questo Chico Buarque mi piace in modo sottilmente perverso. E se pur mi rendo conto che la « teoria del piacere » è sempre riuscita a spiegare ben poco, almeno in musica, se non forse la logica interna di parecchi comportamenti collettivi, devo però ammettere che questo approccio « fricchettono » è pur anche quello che mi permette di cavarmi dagli impicci senza ulteriormente perdere la faccia.

E allora dirò che questo baffuto carioca mi trasmette molte più « buone vibrazioni » di quante sia in grado di elargirmene una camionata intera dell'ultimo Shakti, con i suoi triti messaggi di pace, amore e... royalties. E dirò anche che apprezzo l'aura popolare che ammantava tante delle canzoni di questo album, così lontane dal perfetto ma decadente formalismo tanto caro al « gran borghese » Joao Gilberto. E dirò infine che non

mi deprime eccessivamente, pur coi tempi che corrono, quel pizzico di *saudade* che è lecito rinvenire in ogni opera di cantante brasiliano che si rispetti: meglio la *saudade*, intesa come sentimento generale, che non la vasta e cadaverica « vitalità » intrinseca alle visioni musicali di Billy Cobham. Ma non fateci caso. Fra i tanti *forse* che infestano questa maligna recensione, devo confessare che sono forse anche pronto ad abbracciare le teorie del sordoboniano professor Lefebvre...

(r. g.)



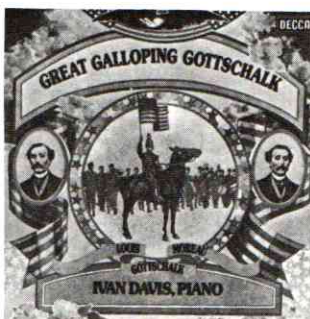
KENT CARTER
Solo
(Ictus)

Mi pare proprio che il solo sia, per l'apertura della problematica e della forma, una delle scoperte più visionarie della musica creativa. Fiati e voce hanno subito trovato naturale sintonia con le potenzialità di questo spazio, mentre assai più tortuoso e incerto mi sembra l'itinerario espressivo di chitarre, contrabbassi e violoncelli. Trovo infatti che la maggior parte delle mani che si sono provate ad annodare il solo intorno alle loro corde, indulga di frequente ad acrobazie tecniche, esercizi grammaticali pregevoli per quanto freddini. Kent Carter mi aveva confermato in questa impressione con *Beauvais Cathedral*, *defilé* che la classe non salvava da una dispersiva frammentarietà. Questo *Solo* attinge invece ad una omogeneità poetica squisita, che valorizza le tante virtù strumentistiche sulla catena luminosa delle atmosfere. Talché anche il ricorso all'espedito tecnologico della sovraincisione riesce per una volta assolutamente funzionale e calibrato.

Carter dipinge e dispone

novi quadri che attingono a infiniti colori e sfumature, e assumono forma soprattutto intorno a uno squisito, raffinatissimo, senso melodico. Così, *Ballad for Michela* e *Song for Cannonball* sono piccoli gioielli di poesia delicata e incantatoria. *Beginning* e *Dance for Cello and Bass* si muovono sciolte sul pulsare combinato dei due strumenti. *Round N1* è cadenzata dall'incedere incalzante di quattro violoncelli in prodigiosa geometria. E anche le situazioni cui concorrono più fonti sonore (e nelle quali Claude Bernard inietta un fraseggio e una sonorità, all'alto, di qualità limpide) trovano nella trasparenza compositiva la misuratezza necessaria. Spazio, tempo, suono e silenzio, sono dunque per Kent Carter il terreno naturale su cui far crescere fiori a profusione. E la gioia e la serenità di questo *Solo* mostrano inequivocabilmente che proprio non si tratta di crisantemi

(f. b.)

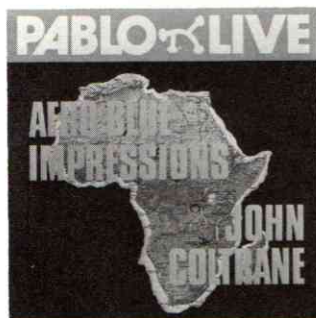


LOUIS MOREAU
GOTTSCHALK
Great galloping
Gottschalk
(Decca)

L'abitudine a combinare fra loro generi tanto diversi da non poter essere neppure lontanamente pensati come accostabili da mente europea, in America comincia molto presto. Il collage più o meno ovvio, dissacrante, lucido, divertito, serio o divertente è da sempre congenito al pensar musicale dell'America. Già nell'Ottocento la pratica del fondere insieme serietà e divertimento, rigoglio strumentale e concisione, esibizionismo e coesione meditativa ha nel nome di Louis Moreau Gottschalk (1829-1969) una bandiera eclettica e geniale. Dopo aver tesaurizzato l'Acca-

demia al Conservatorio di Parigi, Gottschalk se ne andò in giro per l'Europa e per l'America inondando le sale da concerto della sua tecnica pianistica strepitosa al servizio di gran voli à la Chopin (*Grand Scherzo*), di meditazioni à la Brahms (*The Dying Poet*), stemperati da furbi ripescaggi folkloristici (*Souvenir d'Andalousie*, *Souvenir de Porto Rico*), dispendiose onomatopée (*The Banjo*), accorati e vitalistici inni al nuovo Mondo (marce, cadenze, andanti e melodie della Nuova Frontiera). Gottschalk divenne un estroso ma inattaccabile parafulmine dove si condensavano scariche romantiche ed esotiche, dotte e folkloriche tutte rapprese con la sbrigliata noncuranza d'un virtuosismo al di là delle barriere del gusto e dell'operazione culturale. Nel pianoforte di Gottschalk, alla cui facilità d'incedere pescarono Scott Joplin e tutti i virtuosi semiseri della tastiera statunitense agli inizi del secolo, il divertimento, la riflessione, la danza, l'easy listening, la classicità della mitteleuropa e la solarità delle Antille celebravano le prime felici nozze sotto il cielo del Nuovo Mondo, dove la musica perdeva il collo inamidato e ritrovava la sua fantasia. Si era attorno al 1850.

(c. m. c.)



JOHN COLTRANE
Afro Blue Impressions
(Pablo)

Nel decennale della morte, l'etichetta di Norman Granz decide di commemorare a modo suo la figura e l'opera del grande John, pubblicando questo doppio « live » che contiene alcune delle più rilucenti perle dell'età coltraneiana di mezzo.

E del Coltrane di mezzo — quello, per intenderci,

che ha già deciso di divorziare da Miles, ma non si è ancora risolto ad amare Ornette — è qui presente ogni più minuta sfaccettatura, ogni più riposta particella. Il solista furioso ed aggressivo di *Chasin' the Trane* o di *Afro Blue*, l'arpeggiante, melodico ed incantatorio dipanatore di suoni di *My Favorite Things* e di *Spiritual*, lo struggente visionario di *Naima* e di *I Want to Talk about You*. In essi il sassofonista di Hamlet si immerge con un'ansia da moderno erede di Beckett, convinto com'è che in ogni più piccolo particolare sia contenuta tutta la verità; ad ogni frase faticosamente risorge, per poi precipitare di nuovo, in fin della frase, nell'oscuro magma dell'informale e dell'inesplorato, da cui imperiosamente risalire con un iter che ricorda da vicino quello del supplizio di Tantalò, perché Trane è conscio che ogni barriera superata, descritta ed acquisita propone dietro di sé un'altra barriera, in una sorta di successione senza termine. E' questo il lato più impressionante del Coltrane maturo. La sua visione della musica, in quegli anni, non ha nulla della razionalità « fredda » e demistificante, attentissima alla condizione terrena, soprattutto nella fisicità del suono, così simile all'urlo dei primi shouters.

Questo disco — probabilmente registrato nel corso del tour europeo del 1963 — ci ripropone il quartetto coltraneiano dei tempi eroici, con McCoy Tyner chiaro centro di riferimento tonale del gruppo, e col gruppo stesso inteso come « orchestra », come entità capace di dare alla musica un senso assoluto, unitario, definitivo. Difficile resistere al « senso di onnipotenza » che, pur a tanti lustri di distanza, prorompe da ogni solco. Arduo rimanere indifferenti di fronte alla continua schermaglia che fra loro ingaggiano sassofono e pianoforte, muto quando Trane si immerge nella ricerca sugli accordi, e pronto a riprendere la sua funzione dialettica non appena tale ricerca mostra di risolversi. Impossibile ignorare l'apporto dato dalla poliritmia di Elvin Jones all'immagine

di quello che è forse stato il miglior combo degli anni '60. Album straordinariamente rilucente, quindi, questo *Afro Blue Impressions*, forse ancor più coerente e compatto del già tanto (e giustamente) lodato *The Other Village Vanguard Tapes*, pubblicato dalla Impulse qualche mese fa.

(r. g.)



AREA
Anto/logicamente
(Cramps)

Anti-logicamente, si dovrebbe dire, se le regole convenzionali del commercio fossero universalmente tenute per valide. Ma la Cramps, se non altro per onorare il marchio di etichetta maledetta, preferisce qui il rischio alla certezza, e dunque la prima antologia Area lascia in scuderia i cavalli vincenti e punta gli occhi sulle zone marginali della propria pratica. Il tono polemico con cui si vuol accreditare l'operazione (« per riportare alla luce i brani nascosti, ignorati dai critici... e da molti altri ») mi sembra piuttosto vittimista e forzoso: in fondo a passare l'*Internazionale* nei juke-box e *Settembre Nero* in televisione mica siam stati Bertoncelli o io... Al di là delle sparate promozionali, comunque, la scelta di giocare duro non è priva di acume e può anche non riuscire azzardata: se non si indulge al gioco dei rimpianti (chiunque fosse chiamato a compilare un'antologia la proporrebbe diversa da chiunque altro), la implacabile macchina del tempo tritura piuttosto poco dei brani allineati qui. Lo *Zeppelein*, *Arbeit Macht Frei*, *Zyg*, *George Jackson*, *Nervi Scoperti*, *Area 5*, nonché *Geronocrazia* che è opera recente, snodano un po' tutte il filo più teso, più radicale, degli Area, e scorrono dunque via con una certa continuità o-

mogenea. Né mi pare proprio che si senta la mancanza di uno di quei progetti con cui il gruppo ama ammantare ogni propria azione: ad ognuno, per una volta, trovar da solo affinità e contraddizioni. Forse di una antologia Area non c'era proprio necessità urgente: ma se misurassimo sul metro della necessità profonda, almeno nove decimi della produzione discografica andrebbero sterminati senza remissione. E qui, almeno, di buona musica ce n'è.

(f. b.)



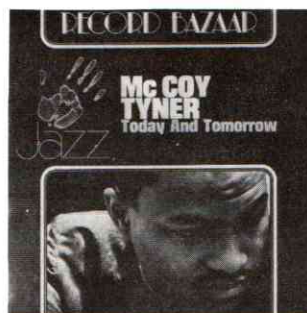
JACK DEJOHNETTE
DIRECTIONS
New rags
(ECM)

Non tutti i passi che si muovono lungo le direzioni di Jack DeJohnette sono certi dell'originalità della loro meta. Questo *New Rags* non vanta molte « specialità » anche se il suo pregio maggiore è proprio quello della varietà di spunti. Rispetto alla intensità del suo discorso solistico (*Pictures*), il quartetto (Abercrombie, chitarra e mandolino elettrico; Alex Foster, sax tenore e soprano; Mike Richmond, basso acustico ed elettrico) costringe DeJohnette ad un'autolimitazione poco produttiva sul piano personale. Quel che nel confronto con se stesso induce DeJohnette a dare il meglio di sé, manca nel collettivo del quartetto facendone soltanto un « bravo » batterista. L'ex davisiano ha il buon senso di non cadere nel saggio ginnico con la frequenza disgustosa di molti suoi famosi colleghi nonostante che: in *New Rags*, lungo brano d'apertura della seconda facciata sia proprio la batteria del leader a cucire con puntualità ritmica un felice montaggio di momenti eterogenei (rock, melodismo sud-americano, finto boppismo etc.). Lo stesso si può dire di *Steppin'*

Thru di Alex Foster; ma in *Minya's the Mooch* e *Lydia* la penna lascia macchie vistose: la musica non va molto al di là dell'atmosfera e dell'esercizio, e non basta l'energia percussiva o la raffinatezza sui piatti a dare un senso a ciò che non sa con precisione dove andare. Questo nuovo album del quartetto Directions mostra invece qualcos'altro, ovvero la debolezza di Alex Foster e di Mike Richmond precedentemente mascherata.

Quel che DeJohnette ed Abercrombie riescono a cucire con la maestria delle mani l'elaborazione della mente, non solo non viene arricchito dal fraseggio scontato e scolastico di Alex Foster e dal poco vario *drive* di Richmond, ma ne viene irrimediabilmente impoverito se non addirittura banalizzato. Ai già citati *New Rags* e *Steppin' Thru* il merito di riequilibrare con un fifty/fifty l'incolore prima facciata.

(c. m. c.)



MCCOY TYNER
Today and Tomorrow
(Record Bazaar)

Un puntiglioso lavorino del primo McCoy Tyner — pubblicato a suo tempo dalla Impulse col numero di catalogo AS 63 — viene ora ripresentato dalla Record Bazaar in veste economica.

Economiche anche le note di copertina che, pur disertando abbondantemente sulla vita e sull'arte del pianista, e sulla sua costante dedizione al « bello », imprevedibilmente si « dimenticano » di informare sulla data della seduta di incisione e sulla formazione del combo. Come dire che il pubblico dei grandi magazzini, e in generale quello degli acquirenti del prezzo ridotto, non è degno di simili « curiosità » da specialista, riuscendogli perfino difficile discernere fra l'alto

di Fausto Papetti ed il tenore di Coleman Hawkins.

Per chi è più avvezzo a simili distinguo, sarà allora il caso di riferire che questo LP è frutto di due separate sedute di incisione, quella di un trio — formato da Tyner (p), Jimmy Garrison (cb) ed Albert Heath (batt.), e realizzata a New York il 4 giugno 1963 — e quella di un sestetto — formato dallo stesso Tyner, da Thad Jones (tr), Frank Strozier (alto), John Gilmore (ten), Butch Warren (cb) ed Elvin Jones (batt), riunitosi ancora a New York il 4 febbraio 1964.

Ciò detto, va subito aggiunto che la musica è in generale di non infima qualità, anche se non di rado sorge legittimo il dubbio che tutto ciò sia stato prodotto col gradevole pretesto di far incidere un album, sotto suo nome, ad un coequipier di un gruppo di vasta fama. A quei tempi, sicuramente, il giovane Tyner orbatò di Coltrane era solo un esserino di gracile costituzione e di debole personalità, in grado di trattare la concezione coltraniana della musica solo come formula scheletrica depauperata di ogni tessuto connettivo.

E mi pare che il *domani* della musica afro-americana, cui si accenna nel titolo, possa qui essere degnamente rappresentato solo da qualche avventurosa impennata del grande John Gilmore, sulle cui spalle già gravano in modo magnifico ed immaginoso gli anni di militanza nell'Arkestra di Sun Ra. Tutti gli altri sono fermi all'oggi, sia pur con diversa coerenza e dignità.

(r. g.)





**JOHN CAGE /
WITOLD LUTOSLAWSKY
String Quartets
(Deutsche
Grammophon)**

E' vero. La distanza fra queste due composizioni non consiste nella differente cronologia della genesi, ovvero nei quindici anni che le separano (1949 il quartetto di Cage; 1964 il quartetto di Lutoslawsky), che già potrebbe parlare da sola. E nemmeno nella pretestuosa ma storica consequenzialità « pre »-« post seriale », (Cage si pose al di fuori ed oltre la problematica seriale, dunque l'ipotesi non potrebbe nemmeno porsi). E neppure nel terreno culturale dove ebbero nascita ed humus del tutto differenti l'americano Cage ed il polacco Lutoslawsky, musicisti a loro modo dediti alla speculazione sonora e pressoché coetanei (1912 il primo, 1913 il secondo). (Nella compilazione di questo album le coincidenze estrinseche sono del tutto devianti). La distanza consiste invece nella naturale, cosmica, aprioristica ed aristocratica inconciliabilità fra Genio e Talento.

Comunque, morta la Sinfonia, il Quartetto per archi ha sempre stimolato o per lo meno incuriosito anche i più accaniti ed anticonformisti sperimentatori, a cominciare da Charles Ives nel 1896 (*String Quartet n. 1*) e nel 1907 (*String Quartet n. 2*). Nei ventun minuti del quartetto cageano è sviluppato il tema « classico » delle quattro stagioni, e non certo negli idilliaci termini vivaldiani, bensì secondo la filosofica quadripartizione della Natura e del suo avvicinarsi attraverso le forze causali del suo uso inarrestabile mutamento, riflessa ciascuna di esse nei rispettivi quattro movimenti: *Quietly flowing along* (sussistenza-estate), *Slowly rock-*

ing (distruzione-autunno), *Nearly stationary* (calma-inverno), *Quodlibet* (creazione-primavera).

Coi suoi ventitré minuti bipartiti e senza « programma », il quartetto di Lutoslawsky ricalca, quindici anni dopo, orme già percorse, non escluse quelle ben segnate sulla sabbia musicale contemporanea dallo stesso *String Quartet* cageano. La intenzione in ambedue è quella di riappropriarsi della calibratissima e sottilissima analisi che la combinazione violini-violoncello riesce a realizzare con straniata astrattezza. Lutoslawsky, « positivo » ed accademico credente nella religiosità rispettabile della Musica, spende ingenuamente tutte le risorse tecniche (pizzicati, vibrati in abbondanza, poliritmi, densa armonizzazione) alla ricerca della sorpresa e della vertigine riuscendovi solo in rari momenti, (l'arditezza della scrittura non sorprende nel 1964, figuriamoci oggi).

Cage, quindici anni prima, intuisce e « va più in là » senza l'aiuto del virtuosismo, anzi rifiutandolo in blocco: elabora un diagramma ritmico da eseguirsi senza ausilio del vibrato (togliendo dunque anima ed orpello al quartetto classico), ottenendo rallentamenti, stasi, ritmo, accordi e perfino una figura melodica di base. Una programmazione rigidamente ritmico-matematica applicata ad una insistente omofonia timbrica riporta il Tempo ed il Non Tempo al ruolo di protagonisti. Impeccabile come sempre il quartetto LaSalle. Disco non recentissimo, ma attuale.

(c. m. c.)



**GARY PEACOCK
Tales of another
(ECM)**

Verso la fine degli anni sessanta Gary Peacock, gran maestro del basso acustico già proficuamente messosi al servizio di quasi tutta la scena jazzistica di Los Angeles (« tranne Red Norvo ») e della crema newyorkese (Archie Shepp, Paul Bley, Bill Dixon, Jimmy Juffre, Don Cherry, Albert Ayler, Roswell Rudd) scompariva improvvisamente dalla scena musicale. Studi di medicina, biologia e filosofia orientale lo hanno tenuto occupato fino ad oggi prima di accorgersi (in Giappone) che la sua fama underground non era del tutto scomparsa, ed anzi trovando alimento nel silenzio che ingigantisce gli oggetti deformati nella lente del ricordo, era cresciuta. La celebrazione di tale strano decennale è oggi l'album della rentrée, immagine riflessa, adattata o deformata (come si vuole) dei famosi trii di vecchia e gloriosa militanza (Bill Evans e Paul Bley). Jack DeJohnette che proprio allora suonava nel trio con Bill Evans è ancora dietro la batteria, mentre l'erede di quei pianoforti è oggi Keith Jarrett. Destino dei tempi.

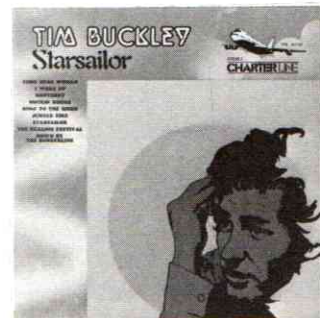
Ancora una volta il titolo illumina: i racconti di *Tales of another* sono veramente quelli di un « altro » Gary Peacock, non solo diverso da quel che egli è stato, ma anche da quel che egli è oggi.

Autoritario Peacock non lo è mai stato, ma in questo *Tales of another* il suo basso non parla quasi: stentiamo a rintracciarlo sperduto nella prolissità di Jarrett (che vuol proprio farci rimpiangere l'asciuttezza di Evans e l'essenzialità del Bley di *Ballads*), mentre il cauto DeJohnette se ne sta in disparte. Ma non solo *Tales of another* sembra un album jarrettiano nello spirito e nella forma; Keith Jarrett si permette di indulgere a lungo in quegli striduli vocalizzi che nell'acme dei suoi assoli riesce opportunamente a frenare e contenere, ingombrando ancor più spazio di quanto il suo pianismo di per sé lussureggiante non riesca da solo ad e-

rodere nei confronti della misurata raffinatezza di Peacock.

Uno strano equilibrio per una strana rentrée, dove Gary Peacock sembra aver preso soltanto un primo timido contatto col palcoscenico; la recita deve ancora aver luogo, e questa volta il protagonista non potrà non essere Gary Peacock.

(c. m. c.)



**TIM BUCKLEY
Starsailor
(Charter Line)
Look at the Fool
(Charter Line)**

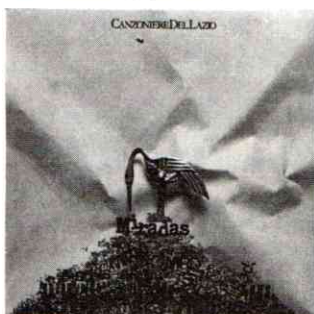
Ancora Buckley a distanza di anni, e ancora, intatta, la medesima capacità di esorcizzare dolori, angosce, ansie sottili. Sorprendente. O forse no, perché nessuno meglio di chi sia riuscito a ritagliare serafiche particelle sonore nella gran coltre di disperante ovatta che ammantava l'America degli anni '70, può opporre efficaci antidoti contro questi mali antichi e moderni.

Voce mai doma, ossessiva quasi, singhiozzante e tambureggiante, sibilo capace di indagare fra le pieghe più riposte dell'Io e voragine aperta verso danze le più accecanti e liberatorie, stupisce che di Tim Buckley si ascolti così poco, e si viva così poco, qui da noi.

Eppure il primo Alan Sorrenti seppe pur cogliere qualcosa di essenziale di lui, prima di sprofondare in rimembranze di « napolitudine » involontariamente grottesche. Eppure le case discografiche — che a volte sanno abilmente sondare tra gli anfratti più tenebrosi della psichicità sociale — già da tempo vanno preparando il gran lancio della disperata rivolta contro la disperazione sociale, ammantandola di punk edulcorato e manieristico. Come dire, quindi, che ormai esistono anche da noi le con-

dizioni reali per una comprensione del fenomeno, vissuta in modo cosciente e non trasposto.

Basterebbe questo per giustificare una riscoperta — tardiva quanto basta, ma non consolatoria — delle virtù di questo « navigatore delle stelle » dolcemente misterioso. Beefheart meno cupo, Cohen dalla voce chiara e pulita, Donovan denudato di orpelli e di fastidiose cadenze, Tim Buckley ci perseguita con la straordinaria capacità di presentarsi decadente in maniera giusta, perverso eppur coerentemente visionario, *prévertiano* quel che basta ad ammutolire e, al tempo stesso, a scardinare quel tanto di rimosso che sta dentro di noi. Inutile dire che, dei due album, di gran lunga preferibile è il primo, che contiene alcune delle più luminose pagine dell'intera pop story.



CANZONIERE DEL LAZIO Miradas (Cramps)

In tempi di latente riconversione produttiva, la decisa sterzata impressa dal Canzoniere del Lazio per trasformarsi da gruppo « folk » in gruppo pop non mi entusiasma eccessivamente. Non che sia un maniaco della campagna (e tanto meno di quella declamata con voce aspra da James Senese), ma mi pare che questa brusca rettificata di tiro abbia un po' compromesso quell'equilibrio interno che in modo quasi magico, nel bene e nel male, il CdL era pur riuscito a costruire. Ed anche la funzionalità sociale della loro prima proposta musicale, quel tentativo di recuperare gli emarginati ad una socialità diversa attraverso l'uso rituale della musica e del ballo, mi sembra che vada qui un po' perduta.

Mancandomi elementi di confronto diretto con i protagonisti di questo nuovo corso, non mi riesce di immaginare quanto tale tentativo sia coerentemente e coscientemente voluto, o quanto dipenda, invece, da un possibile esaurimento del filone precedente. O anche — perché no? — dal bagaglio di esperienze raccolte nel corso del loro recente « african tour », o semplicemente da criteri di logica coerenza con l'impostazione della produzione Cramps.

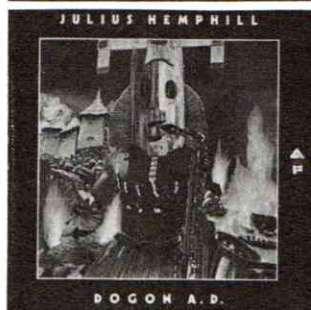
Certo è, tuttavia, che la dipartita di alcuni elementi « storici » del gruppo si nota parecchio, soprattutto dal punto di vista della coesione e della precisione delle architetture interne, e che il lavoro da compiere al fine di degnamente sistematizzare i caratteri della nuova proposta si preannuncia lungo ed impegnativo.

Opera prettamente di transizione, quindi, questo *Miradas*, e da tale punto di vista è sicuramente preferibile la prima facciata del microscolco, assai più compiuta, coerente ed equilibrata della seconda.

(r. g.)

**DISCHI
D'IMPORTAZIONE**

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

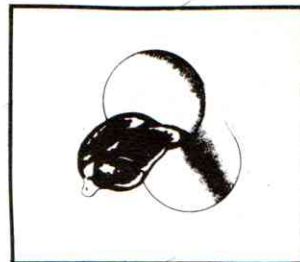


JULIUS HEMPHILL Dogon A. D. (Arista)

Vengo a sapere da Arrigo Polillo e Giorgio Gaslini che « come e meglio di Hemphill ce ne sono forse

mille », e a me, che stavo divertendomi un mucchio con questo *Dogon A.D.* sul piatto, non rimane che imprecare contro questi gran sacerdoti del sapere che custodiscono per sé i nomi di quei mille mostriciattoli, senza mai svelarli a nessuno. In attesa che qualcosa trapeli, continuo a pensare che Julius Hemphill sia un eccellente dispensatore di fiati, e che soprattutto conosca il mistero di suscitare dalle proprie mani il fuoco di composizioni e arrangiamenti di grande intensità poetica. Forse sotto questa angolazione, lucidata a puntino negli ultimi tempi, *Dogon* è disco piuttosto elusivo. Inciso cinque anni or sono per la irreperibile *Mbari* autogestita e ristampato oggi dall'*Arista*, raffigura forme e problematiche che Hemphill ha ormai introiettato in una sintesi più matura. Delle due, diversissime, facce che facevano bella mostra di sé un *Coon Bid' Ness*, *Dogon* si riallaccia dunque scopertamente all'esplosiva miscela di feeling e ritmo dell'*Hard Blues*. Parla cioè il dialetto facile e contagioso che fu della scena di St. Louis ai suoi spregiudicati inizi. *Dogon* e *Rites* corrono così sul drumming guizzante e ipnotico dello splendido Philip Wilson, sui duri segmenti del cello ostinato di Abdul Wadud, tessuto spesso su cui la tromba di Baikida Carroll e l'alto di Hemphill scatenano fino all'ossessione segnali di blues ed energia. Mentre *The Painter* è un lungo e variegato percorso impressionistico recitato dal flauto con accenti personalissimi. Piccolo mito dell'underground collezionistico, *Dogon* si rivela dunque significativo più per la rottura dichiarata di tutti i sensi vietati dai generi che per il linguaggio con cui la esplicita. Anche stazionando su all'epidermide, comunque, trasmette una carica comunicativa che non può non prendere.

(f. b.)



RICHARD TEITELBAUM Time Zones (Arista)

Fra le my favorite things, *Time Zones* vive molto, molto in alto. Sprigiona emozioni e vibrazioni come poca, incantevole, musica sa fare. Comunica sensazioni che un elenco anche lunghissimo di motivi razionali non potrebbe mai spiegare da solo, perché è di quelle espressioni che fanno innamorare a fondo. Entra dentro, tenera e corposa, fin dai primi palpiti di *Crossing*, e non abbandona più fino alla fine, lasciando all'interno qualcosa di bello e consistente che invita a vivere più positivamente. Da' forma alle emozioni ed emozioni alla forma. A darle respiro sono Richard Teitelbaum ed Anthony Braxton, due uomini-sintesi, capaci di sbizzarrirsi con ogni forma, di bere ad ogni sorgente sonora per orientarne a sé il flusso. Fra loro c'è una chiarissima, palpabile, affinità, che si manifesta compiutamente nella creazione di raffinatissime strutture aperte e nella totale identificazione di composizione ed improvvisazione. In occasione di altri incontri (la flessuosa immagine sul N. Y. Fall' 74, il nervoso trio con Leo Smith su *Trio and Duet*) Teitelbaum e Braxton si erano sbarazzati di ogni ritegno andando ad affrontare i nodi più duri ed enigmatici della costruzione sonora. *Time Zones* li cattura invece in trasparenza, disposti al respiro lungo. Le voci si distendono negli spazi più tersi che la musica possa colmare. Il sintetizzatore di Teitelbaum si muove per piccoli ma profondi spostamenti, con riflessi fulminei ma insieme con serenità, e maneggia i suoni con estatica delicatezza. Braxton arrotonda un po' i toni gutturali del clarinetto contrabbasso, e trova all'alto fremiti pieni di

stupore e un suono di incantevole purezza. Tanto *Behemoth Dreams* quanto *Crossing* (incise entrambe un anno fa) scorrono così in acque limpide mutando situazioni e innestando sorprese, e soprattutto la seconda spalanca gli occhi ben oltre la riva delle palpebre con un'atmosfera sospesa e trasognata. Chi desidera sentire la bellezza non ha che da porsi in sintonia.

(f. b.)



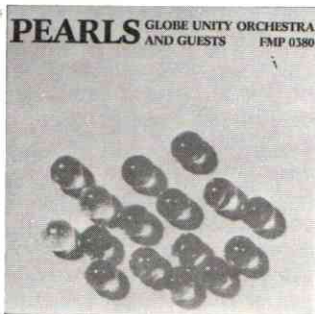
**Company 1
(Incus)
Company 2
(Incus)**

Non si può far altro che prendere atto quando piove sul bagnato. La grande confraternita dell'Improvvisazione continua a rifornire il mercato (nient'affatto rigoglioso) del disco « d'avanguardia » parajazzistica, aggiungendo altri due « numeri » con diverse combinazioni di Follia. Si tratta praticamente di due nuovi momenti d'un lungo, interminabile ed intensivo workshop dove nulla rimane intatto. Dopo aver precisato che per Company al momento della registrazione di questi albums live (maggio '76) si intendeva Maarten van Regteren Altena, Han Bennink, Steve Beresford, Anthony Braxton, Lol Coxhill, Tristan Honsinger, Steve Lacy, Evan Parker, Paul Rutherford e Derek Bailey, va detto che il primo dei due è il risultato d'una accurata selezione fra ben più lunghe suite inventate per strada dalle quattro diverse combinazioni di trio possibili fra Altena, Tristan, Parker e Bailey. Onestà impone di rilevare il fin troppo pesante marchio del *tentativo* dove non tutto riesce con bellezza e fortuna pari alle buone intenzioni ed alle lucide premesse. L'improvvisazione è fatta così: i

rischi sono molti e tutti in proporzione all'imprevedibilità (relativa) dei risultati. L'alea è grossa e la mediocrità è compresa nel prezzo. Nel *Company 1* di cose ben riuscite non ce ne sono molte, e quelle poche escono dalle mani di Evan Parker e Derek Bailey (*No West*). Piatte ed incolore (*No South, No North, No East*) sono le altre improvvisazioni che sgambettano per lo più nella colla d'una farraginosità inconcludente e statica perché ipersensitivizzata senza scopi precisi. Molta concentrazione, poca liberazione; nessuno si assume l'onere della guida, ma nessuno si amalgama in maniera concludente. Certo, l'imperfezione rende più umana la relatività dell'Improvvisazione, ma forse non era il caso di riversare su disco la proficuità dattilica di questi quattro tentativi.

Molto meglio vanno le cose in *Company 2*, non fosse altro che per la insindacabile coesione delle tre teste di serie. Dove c'è Braxton tutto è spasmodicamente razionalizzato lasciando da parte esattamente il gratuito vitalismo di *Company 1*. Lo scopo c'è, le idee escono a getto continuo con una lucidità che si pone al servizio della leggibilità: qui, all'opposto, il coito è *in vitro*.

(c. m. c.)



**GLOBE UNITY
Pearls
(FMP)**

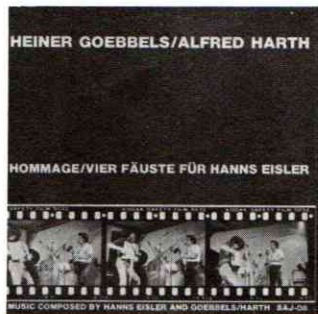
« Ognuno di noi è una perla » si compiace Evan Parker, e non vedo come sia possibile dargli torto, anche se preziosità pesi e lucidezze dei musicisti in scena sono chiaramente diverse. Per il decimo compleanno della comune creativa internazionale chiamata Globe Unity, queste *Pearls* sono regalo di gran classe: a metterle in vetrina è un personale rinvigorito dalle pre-

senze, accanto al nocciolo di sempre, di Anthony Braxton, Gunter Christmann ed Enrico Rava.

La dinamica dell'orchestra è quella ormai collaudata: molta improvvisazione, molte sortite individuali e dialoghi serrati, su linee orientative piuttosto elastiche. *Pearls* non possiede gli accenti aspri e la pimpante follia che furono di *Live in Wuppertal*, ma si riscatta ampiamente con una lingua collettiva che appare più calibrata, e che si distende perciò con modalità più scorrevoli. Il mazzo delle immagini, poi, è assortito e colorato. *Every Single One of us is a Pearl* tiene senza affanno tutta la prima facciata lasciando le redini piuttosto lunghe: i ritmi sono tanto solidi da sostenere disinvoltamente i dodici fiati che soffiano insieme, e questi si scatenano a turno focalizzando soprattutto il crepitante trio dei tromboni (Christman, Mangelsdorff, Rutherford).

Kunstmusik risalta degli arrangiamenti nervosi e preziosi di Schlippenbach, il quale nella successiva *The Onliest-The Loneliest* fa il regista di se stesso, con una inquadratura di solo-piano dalle movenze serrate. *Ruby My Dear*, incantevole meraviglia mondana, legittimerebbe da sola la ragion d'essere del disco, con Braxton struggente ad accarezzare un tema che commuove tanto palpitando di dolcezza. Mi sembra dunque che non manchi proprio nulla, perché *Pearls* assurga a piccolo classico della scena radicale.

(f. b.)

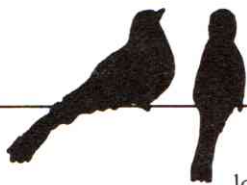


**HEINER GOEBBELS /
ALFRED HARTH
Hommage / Vier Fäuste
für Hanns Eisler
(FMP)**

La chiave della musica improvvisata europea è pro-

prio qui, resa esplicita in questo album quasi « minore ». Quel che rende così « diversa » l'improvvisazione europea soprattutto tedesca dalla serietà afroamericana è proprio la sua storia, e non solo quella *inevitabile* bensì quella cercata. Per la « nuova musica » tedesca improvvisata, la dissacrazione così come la « seria proposta » non bastano: è necessario riallacciare rapporti con quelle scelte che in un più o meno recente passato muovevano i loro passi in direzioni diverse nel modo, ma affini nell'ideologia. Dato dunque per acquisito che il suo linguaggio succhi linfa principalmente dalla atonalità e dalla politonalità, la melodia non può essere che Storia, o meglio il mezzo e l'oggetto insieme per far affiorare sul tessuto della atonalità quella storia di cui Hans Eisler e Kurt Weill furono geni portatori. Ai negri il recupero ritmico e melodico del blues rimangiato in anni di elaborazione; ai bianchi europei finalmente dejazzisticizzati il *dotto*, *finto-popolare* di Weill Brecht ed Eisler, ovvero la lezione dell'Ironia, e del Cinismo. Questo è quel che Heiner Goebbels ed Alfred Hart tentano con qualche giovanile incertezza di concretizzare in suoni, pestando sulla tastiera d'un pianoforte ed abbracciando un acordeon il primo; sputando dentro sax e clarinetti in abbondanza il secondo. La libera ricerca della citazione viene quasi vanificata dalla caoticità intenzionale (e non) dell'emissione strumentale, mescolando il divertimento (addirittura *I clown* di Nino Rota) col rispetto riconoscente (*Vorwärts* di Eisler). Il cabaret berlinese si disintegra nella violenza free, mentre il sarcasmo si stempera nella citazione struggente per riesplodere subito in ritmo e viceversa. Tutto anche qui è « live » (3 ottobre 1976 al « Floz » di Berlino) e si sente: le incertezze si contano, la limpidezza non è nemmeno voluta, le intenzioni sono giuste e chiare, la simpatia fa perdonare tutto.

(c. m. c.)



Balletti rosa a Verona



Fra Umberto Tozzi ed i *Chicago* corrono ormai molte più analogie di quante ne possa spuntare la più velenosa iconografia ufficiale della pop music, dai tempi dei baronetti ai giorni nostri. E sempre fra i summenzionati *Chicago* e l'orchestra da ballo di Luciano Fineschi — sì, proprio quella della RAI-TV, che l'autore di questo agile scritto ha avuto la fortuna (sic!) di ascoltare in quel di Monreale solo qualche giorno prima — non è neppure possibile instaurare alcun metro di paragone, non fosse altro per il fatto che la seconda è in grado di eseguire con buona professionalità, e con soave gioia degli astanti, anche una polka o una gavotta, mentre i primi no.

Non v'è chi non veda, quindi, quali ragioni abbia avuto Vittorio Salvetti nel portare al suo Festival bar tali ruderi di un'età ormai decomposta; e soffrono certamente di diffusa ingenuità gli autori di quel tal volantino — distribuito nel tardo pomeriggio del 31 agosto — che sembrano accusare i *Chicago* di aver tradito la causa dei « contenuti alternativi », chissà quando mai sostenuta. A

meno che anche Gianni Bella sia da considerare cantante alternativo, del che ho serie ragioni di dubitare.

Tutt'altra musica la sera successiva. Di scena sono i *Santana*, forse la più grande orchestra di musica da ballo dell'intero pianeta, ed anche in questo caso parlare di ragioni dell'organizzazione mi pare quasi ovvio e scontato, tanto centrata è risultata la scelta di portare a Verona questo gruppo. E mentre mi paro la testa dai sampietrini che già vedo arrivarli addosso — lo giuro, non mi sono venduto al team di Salvetti — cerco di spiegare le mie ragioni, a costo di contraddire quelle dei Circoli Giovannili.

Il fatto sostanziale, su cui mi sento di ingaggiare duello perfino con ...Bertoncelli, è che i *Santana* si devono ormai considerare una band di musica leggera — nell'accezione contemporanea di questo termine — con tutte le conseguenze del caso. Accuratamente riposte nel cassetto le reminiscenze di una neppure troppo lontana epopea spiritualista e contemplativa (lo stesso Devadip « ama » vestirsi di bianco solo in occasione del concerto) Car-

los ed i suoi prodi hanno una volta di più dato conferma che il parallelo con Tito Puente non è certo l'invenzione peregrina di menti indenni da qualsiasi afflato con la mitologia del pop, ma solido bagaglio culturale e ritmico su cui costruire una proposta musicale piena di aromi e di energia vitalistica, di tensioni catartiche e di sapienti rilassamenti, capace di sfuggire alle secche del professionismo « ad libitum » proprio in virtù di un mantello edonistico che permea di sé la superficie e l'anima di tutte le songs, o quasi. Non per nulla i brani più magistralmente eseguiti sono stati quelli interni ad

una « linea musicale secondaria » del gruppo, come *Evil Ways* o *Para los Rumberos*, mentre « capolavori primari » come *Samba Pati*, *Oyo como va* o *Soul Sacrifice* hanno visto stemperarsi il discorso in una ridda di articolazioni narcicistiche, portate al parossismo da Carlos Santana in primo, ed ultimo, luogo.

« Datemi una nota lunga e vi solleverò il mondo », sembrava ammiccare il nostro, e c'è da dire che i suoi calcoli li aveva fatti per bene: un re è re perché così lo vogliono gli dei, o è tale per il semplice fatto che i sudditi si rapportano a lui come sudditi?

Roberto Gatti

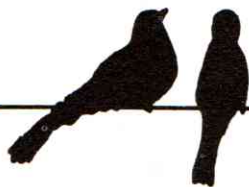
San Remo: Crapula d'autore

Emarginati nel lussuoso hotel degli Stranieri del centro cittadino, una pattuglia di giornalisti, addetti ai lavori, esponenti del mondo musicale italiano si danno appuntamento per l'annuale Rassegna della canzone d'autore. Una manifestazione giunta alla sua quarta edizione alla quale è stato affiancato da tre anni il Congresso di quest'anno: « Dove va la canzone d'autore » meriterebbe come risposta « A catafascio », se dovessimo stare allo svolgimento ed ai risultati ottenuti dai dibattiti di questa edizione e alle proposte musicali presentate.

I dibattiti del pomeriggio non hanno infatti altro che riproposto in termini chiari, (ma ce n'era bisogno?) la confusione e il possibilismo organizzativo di una manifestazione che vive su palafitte di paternalismo e sull'isolamento totale dalla realtà della città più consumistica d'Italia sotto il profilo della musica.

Se da una parte ci si può compiacere che uno sparuto ma volenteroso gruppo di organizzatori « al di fuori di ogni sospetto » riesca ad ottenere da una giunta democristiana in crisi una dozzina circa di milioni come sovvenzionamento alla rassegna, dall'altra non possiamo fare a meno di rilevare che soltanto una ristrutturazione della stessa può dare quei risultati che un incontro di proposte culturali (o che tali dovrebbero essere) merita.

Eppure questa manifestazione tutta italiana una sua storia ce l'ha. L'anno scorso ha visto la nascita del Consorzio di Comunicazione Sonora (dopo la fondazione del CIDCA), ha portato per la prima volta alla conoscenza di un pubblico vasto un personaggio come Roberto Benigni, ha cercato di porsi in alternativa ad altre manifestazioni. Ma l'operato, anche se lodevole, non ha sortito grandi effetti. E' infatti impensabile che

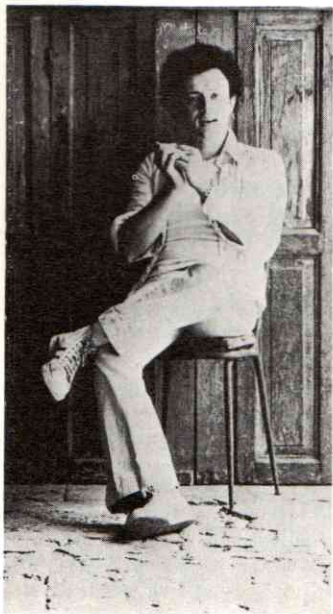


un club privato sia il promotore o addirittura il gestore in prima persona di un « controfestival » che cerca agganci con la realtà politica, sociale e culturale della città dove la manifestazione ha luogo.

La naturale anche se non voluta gara fra le etichette discografiche di peso commerciale si fa sentire immancabilmente con i risultati che ne conseguono.

La cronaca non offre granché anche se i quotidiani della zona e no si sono affrettati ad ingigantire una schermaglia fra uno sparuto gruppo d'autoriduttori ed un ancora più sparuta rappresentanza delle forze dell'ordine, a tal punto da farla apparire quasi come una guerriglia urbana.

Totalmente ignorata dalla Rai negli anni passati, quest'anno la Rassegna della Canzone d'autore ha visto la presenza in forza della mamma di Stato: un direttore di rete, un funzionario, un'agguerritissima troupe sempre all'erta anche a riprendere le cene notturne e le libagioni di Guccini e Co.



I dibattiti, a parte l'ultima giornata, hanno visto una presenza minima ed un coinvolgimento del tutto inesistente del pubblico anche se alcune relazioni sono state di interesse notevole. Vedi ad esempio quella di Gianni Sassi che ha fatto un bilancio del lavoro del Consorzio o di Mario de Luigi che ha tratteggiato in maniera efficiente i rapporti fra la canzone d'autore e l'industria fonografica, o gli interventi di Giorgio Lo Cascio o Francesco Guccini sempre tesi a chiarire, smitizzare e demistificare le false sovrastrutture di un mondo che è in crisi come quello del « cantautore italico » (l'espressione è di Guccini) e che nonostante ciò continua a sfornare nuovi nomi ed ahimè proposte del tutto discutibili.

Decisamente intensa l'ultima giornata di incontri. Alla presenza di una platea scaldata da numerosi esponenti dei circoli proletari giovanili, hanno parlato l'immane Michele Straniero sulla programmazione radiofonica della musica leggera ed il Direttore della Rete 1 della radio Baldari con un'accesa autocritica sull'infrastruttura del suo ente.

Sul fronte degli spettacoli da segnalare le rappresentazioni della Assemblée Musicale e Teatrale di Genova, un gruppo di giovani provenienti dall'entourage dei teatri di quartiere e simpateticamente impegnato in una dinamica scenica densa di gags e di trovate intelligenti e i Tarantolati di Tricarico di Antonio Infantino.

L'immagine delle danze liberatorie del pubblico giovane nella elegante sala dell'Ariston rimane il ricordo più vivo del tutto. Ma è troppo poco...

Fabio Santini.

Da Agrigento ad Alassio

Nota è ormai la tesi secondo cui i festival funzionano solo come toppe e risarcimenti per manifestazioni che mancano nel corso dell'anno. Meno nota, ma non per questo meno veritiera, è la considerazione per cui i festival baraccone, i bazaar turistico-musicali che non di rado infestano le nostre località di villeggiatura più rinomate, non rispondono degnamente neppure a tale funzione, anche solo parzialmente sanatoria.

Loro scopo eminente, e neppure troppo dissimulato, è l'afflusso di preziose royalties: nelle casse esangui delle varie Aziende di Soggiorno; loro linea direttiva è la gastronomia ammannita in chiave musicale utile espediente con cui soddisfare l'appetito artistico di tanti bagnanti di bocca buona. Questa la ragione per cui, con una punta di malcelato sadismo abbiamo gioito per la morte di Pescara Jazz e di alcune altre manifestazioni consimili.

Il medesimo punto di vista, anche se con logica apparentemente rovesciata, può servire ad affrontare l'impostazione di un paio di festival che hanno chiuso la stagione estiva 1977, quelli di Agrigento e di Alassio. Diciamo subito che ci piace questa proliferazione di manifestazioni periferiche, che denota il fermento di un « humus culturale » capace di proporsi all'attenzione di un pubblico più vasto e capillare. Ma diciamo anche che ci spiace che, ancora una volta, tale naturale ebollizione di intenti e di energie continui a percorrere strade tortuose e non sempre cristalline per il suo affermarsi, e porti con sé scorie di un passato

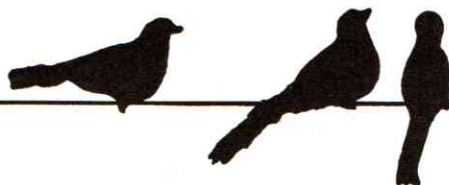
non brillante né coerente. Che l'Azienda di Soggiorno di Alassio proponga ai jazz fans due serate gratuite, ci può andare bene. Che quella di Agrigento pretenda di imporre biglietti da Lit. 3000 il colpo, no.

Che poi entrambe cerchino di barcamenarsi fra « avanguardia » (che brutta parola!) e « tradizione », beh... il minimo che possiamo dire è che questo è un modo poco coraggioso di affrontare una questione centrale della musica odierna, su cui tante parole sono state ormai spese, ma che necessita, evidentemente, di tanti altri confronti.

Che un festival — stanti le attuali condizioni — abbia oggi un senso solo come *rassegna di tendenza*, ci pare chiaro. Che questa sia una linea magari un po' ostica ad affermarsi, è tutto un altro discorso. E che, nonostante tutto, i due festival summenzionati abbiano almeno dato prova di una certa originalità di intenti e di programmazione, è un fatto non secondario, su cui lavorare in futuro per una loro migliore riuscita.

AGRIGENTO

Ad Agrigento, per la seconda volta, in tre anni, si propone un festival jazz che, geograficamente, si colloca come l'unico del sud (infatti, come unico riferimento abbiamo l'attività continua e decentrata del Brass Club di Palermo, che, non a caso, ha collaborato alla realizzazione di questo festival), sforzandosi di diventare appuntamento tradizionale e qualificato. Ora però, la sconclusionata e criminale speculazione edilizia, che serra Agrigento come in una morsa e che



ALASSIO

Due serate piuttosto dense, sia pur in maniera affatto diversa, di cui diamo un tambureggiante resoconto stenografico.

Marvin « Hannibal » Peterson, con la Sunrise Orchestra ridotta a due soli e non abituali elementi — il bassista Handy McCloud ed il batterista Makaya N' tskoko — apre la rassegna in maniera tanto pirotecnica quanto superficiale. Di Hannibal sorprende la capacità di piegare una tecnica strumentale prodigiosa a finalità meschinamente effettistiche, tutte giocate su estenuanti sovracuti. E sorprende che questo moderno giullare del re, latore di un messaggio musicale vecchio almeno quanto il mondo dello spettacolo, possa trovare credito presso qualcuno.

Solo poche righe su Archie Shepp, presentatosi, come è ormai sua inveterata abitudine da almeno un anno, con una perfida formazione al seguito. Che a Shepp, in Italia, sia ormai permesso tutto, o quasi, è un fatto; che però non sia più sufficiente il suo commovente prodigarsi attorno a temi ed atmosfere di gloriosa memoria, per dissipare palesi dubbi di una sua autentica truffa ai danni del pubblico (sia pur non pagante), è un altro fatto da considerare con le-

gittima attenzione.

Ben più interessante la seconda serata. Il trio di Paul Motian, con Charles Brackeen (sax tenore e soprano) e David Izenzon (contrabbasso), ha dipinto con tavolozze lievi ed aeree il quadro immaginifico della creatività al potere. Di Motian, percussionista sottovalutato fino ai limiti dell'autolesionismo, capace di dare senso compiuto ed assolutamente originale alle dimensioni sfuggenti dello spazio e del colore, piace riferire il giudizio che di lui seppe esprimere, a suo tempo, Charles Mingus: « Paul suona metà bianco e metà nero, proprio come Charlie Parker ». Non è poco per un uomo da sempre considerato comprimario, sia pur di tutto rispetto, di artisti del calibro di Bill Evans, Keith Jarrett e Charlie Haden. Ed i suoi scudieri non sono stati certo da meno, con Izenzon, in particolare, disponibile a cavare sonorità organistiche da un basso quasi sempre affrontato con l'ausilio dell'archetto. Infine, a chiusura della rassegna, l'indimenticabile impatto — di gioia, di serenità, di riflessione storica, di consapevolezza sociale e politica — offerto dalla « musica patriottica » della Band di Carla Bley. Troppo angusto lo spazio per parlarne ora.

Roberto Gatti -
Roberto Masotti

riduce la splendida valle dei templi ad un presepe da parrocchia, deve avere avuto riflessi anche sulla organizzazione di questo festival, che si è svolto a pochi passi dalla casa natale di Pirandello, sul piazzale Caos (ah, che grottesca coincidenza!). Questo riferito a vari problemi organizzativi e alla sostanziale disomogeneità del programma. Questo prevedeva, in un primo tempo, Archie Shepp e Chet Baker con i rispettivi gruppi; fortuna vuole che siano poi stati sostituiti con il Revolutionary Ensemble e con Lester Bowie accompagnato dai Cadmo. Entrambe i gruppi hanno dato concerti interessanti; il primo fornendo un set abbastanza insolito che accostava parti del loro repertorio (*Sequential* di Jenkins, 22 di Cooper, *Visions* di Sirone), spigolose e ben strutturate, a parti addirittura boppeggianti, che non indulgevano però ad una mera rivisitazione.

Lester Bowie con i Cadmo hanno riempito l'aria di una musica densa, vigorosissima, prodotta da un sostanziale affiatamento dei quattro, in cui nessuno ha fatto da gregario, e anzi mettendo in risalto (e mi riferisco a Salis, Paliano e Lai) qualità e maturità che non si erano imposte in mol-

te altre occasioni. Direi anzi che soprattutto il pianista Antonello Salis è emerso con una tecnica e una inventiva che lo pongono come uno dei musicisti più interessanti del momento, nell'area jazzistica. Bowie è stato incredibile, come al solito, sparando note, imitando, in un solo, i motorini all'italiana con scappamento aperto, e trascinando il gruppo in divertente e ormai classico « Hello Dolly ».

Come era prevedibile la musica di Michael Urbaniak con Ursula Dudziak si è limitata a ricalcare schemi rock-jazzistici consunti aggravati da un continuo andare all'unisono della voce della Dudziak con il violino di Urbaniak. Della National Youth Jazz Orchestra diremo che come di solito è stato affidato ad essa il compito spettacolare; e in effetti solo di questo si è trattato, e neanche l'intervento della sassofonista Barbara Thompson, nelle vesti di guest artist, è riuscito a ravvivare la cosa. L'impressione è quella di assistere ad un ordinato saggio di fine di anno in un austero college inglese; e viene qui di pensare alla big band della scuola del Testaccio di Roma, rimpiangendola naturalmente.

Un po' di gioia a Milano

Liquidato Carlos « Money » Santana come si addice a tutti gli agenti del potere, Milano ha subito indossato la veste più colorata e gioiosa per una magnifica festa con Henry Cow e Mike Westbrook Brass

Band. Rimpio fino all'orlo il Teatro Uomo (per la Orchestra e Canale 96), la gente è scoppiata di pazzia, trascinata nella vertigine di una musica calda, contagiosa, straripante di fantasia. Sarà che nessuno l'aveva



ammonita che questa è « avanguardia » e che è « difficile ed intellettualistica », fatto sta che la gente ha espresso una partecipazione sorprendente, totale, e soltanto a tratti ingenua.

Ad aprir varchi all'immaginazione, frantumando con le etichette anche i barattoli, l'Occasional Orchestra pare votata per investimento naturale. A Milano, tristemente assente Dagmar, si sono schierati Paul Rutherford, Phil Minton, Lindsay Cooper, Kate Barnard, Dave Chambers, ai fiati e ai vocali, Mike Westbrook al piano e all'euphonium, Georgie Born al basso e al violoncello, Chris Cutler alla batteria, Tim Hodgkinson alle tastiere e all'alto, Fred Frith con chitarra, violino e percussioni. Della loro musica, corsa per due ore e mezza in fresca scioltezza, stupisce e coinvolge la spregiudicatezza dell'uso di infiniti materiali diversi e dell'approccio con essi. E' una successione incontenibile di songs e di improvvisazioni, di cori vocali e di arie popolaristiche, di sintesi strutturali « avanzate » e di geometrie bandistiche, di richiami che evocano Weill come Monk. Nessuno di questi percorsi sonori è ricalcato filologicamente, ma nemmeno è trasfigurato. Non di un inseguirsi di citazioni dunque si tratta, ma piuttosto di una proposta di atmosfere, di ispirazioni e vibrazioni vissute

secondo la propria sensibilità. Il connubio fra essenzialità e fantasia ne risulta idilliaco. Blocchi tematici mossi e aperti vengono esposti collettivamente su splendide combinazioni ed impasti cromatici. E la sincronia degli ensemble si apre immancabilmente a sequenze più raccolte, assoli imbastiti su un canovaccio relativamente tradizionale, come a giochi di ricerca acutissimi (avvincenti soprattutto il duetto fra la voce duttile di Phil Minton e il violoncello della Georgie Born, e quello, su trovate timbriche raffinatissime, fra l'euphonium di Rutherford e il fagotto della magnifica Lindsay Cooper). E poi, ancora, un consistente gusto scenico, e un'armonia piena fra tutti i musicisti. Non potevano mancare le reinvenzioni di cose celebri, segno tipico della banda di Westbrook. Così si è ascoltata una *Naima* da aprire il cuore, superbamente introdotta dal trombone di Rutherford (sentirlo suonare in tonalità è una sorpresa entusiasmante). E la collana dei bis ha fatto risplendere prima un'*Alabama Song* in zuppa in una ironia dolce, poi due soli impagabili, con Rutherford in *Oh mein Papa* e Frith in *Over the Rainbow*. Una notte di suoni così gioiosi non me la ricordavo da un pezzo.

Franco Bolelli

diffusione non delle problematiche, non dei modi d'essere profondi della musica creativa, bensì delle apparenze esteriori e distorte. Così si orecchia che in giro gente magnifica infrange le coazioni dei cerimoniali abituarini, scegliendo ed esplorando i propri desideri espressivi in infinite combinazioni e forme, e si pensa di importare il modello. Peccato che, dentro la bottiglia con la sua brava etichetta, il succo sia assai meno dolce. Alla gente cui vien detto che questo è il « laboratorio aperto », il « grande salto mortale », si dà invece un'immagine offuscata e grigia di esso. Lo « spazio jazz », itinerante a settembre per i festival dell'Unità ed ascoltato a Milano, si è mestamente allineato a questa pratica di contrabbando, scegliendo come titolo di testa un misero « tutti insieme, raffazzonatamente ». Sul palco Lester Bowie, Guido Mazzoni ed Enrico Rava alle trombe, Steve Lacy, Evan Parker e Massimo Urbani ai sassofoni, Paul Rutherford e Danilo Terenzi ai tromboni, Renato Geremia un po' a tutto, Gaetano Liguori al piano, Roberto Bellatalla e Kent Carter ai contrabbassi, Filippo Monico, Tony Oxley e Tony Rusconi alle batterie. Troppi e male assortiti. Questa scintillante collana di nomi si è infatti infranta perché troppo tenue è il filo che la percorre. Non è ammucchiando musicisti alla rinfusa, per quanto splendidi essi possano anche essere, che si imbastisce un progetto organico. Non è dalla loro semplice somma che può scaturire un tessuto omogeneo. Fra questi musicisti, poi, esistono non soltanto naturali diversità umane e poetiche, ma spesso incompatibilità, dispari-

tà troppo consistenti, pratiche e problematiche in chiarissima collisione. E infatti le sequenze collettive, per quanto orientate da Lacy e Rava con testi stimolanti, si sono trascinate piuttosto penosamente in un assembramento impermeabile ad ogni dialettica interna un minimo profonda. Nelle combinazioni più ristrette i musicisti si sono districati con più agio, potendosi un po' più liberamente scegliere la propria compagnia: Lacy ha tracciato semplici e assortite atmosfere in incantevoli duetti con Rutherford e Terenzi; Bowie, Urbani, Lacy, Carter, Rusconi e Liguori si sono magnificamente mossi sulla struggente *Song for Cannonball* di Carter stesso. Ma per quanto le qualità individuali siano filtrate attraverso queste zone più aperte, non c'è stata né poteva esserci ricomposizione linguistica, e i flashes si sono susseguiti senza concatenazione alcuna. Certo, l'aria è stata spalancata dai segnali lancinanti di Lester Bowie, riempita dalle fiabe di Lacy, scossa dalle ance taglienti di Evan Parker, ma sono acrobazie che questi musicisti compiono ogni giorno e con maggior respiro. Così di ognuno dei musicisti si è afferrata poco più dell'ombra, in quanto le risorse più profonde sono rimaste invischiare e compresse nella struttura soffocante dell'insieme. Per di più, il rapporto con la gente, già ghettizzato dal clima del festival, non si è discostato di un palmo da quello autoritario che l'ordine costituito pretende e tramanda.

Proprio perché l'idea di liberare la musica in spazi aperti è fondamentale e stracolma di potenzialità, non è dunque il caso di sciuparla così sciattamente.

Franco Bolelli

"Spazio Jazz" al festival dell'Unità

Dove si ribadisce la diversità irriducibile che passa fra la sostanza espressiva della musica creativa e la sua immobilizzazione in formula. Mi sembra infatti

che da queste parti tanto chi suona la nuova musica quanto chi la gestisce, stia beatamente avallando una idea superficiale e caricaturale di essa: ne discende la

IL CINEMA E' MORTO. VIVA IL CINEMA!

Pierre Baudry è oggi una delle poche voci originali che parlano di cinema senza ricorrere in modo pedante e inflazionistico alla psicanalisi, vizio che avvolge ormai quasi tutta la produzione teorica italiana e francese.

Ex-redattore dei *Cahiers du Cinema* (da cui si è allontanato durante la fase « dogmatica » attraversata dalla rivista due anni fa), Baudry ha cominciato a pubblicarvi, a puntate, un testo che si chiama *Economiques sur les Media*, dove cerca di porre i fondamenti di una teoria economica dell'immaginario cinematografico. Que-

sta intervista, avvenuta a Roma ai primi di settembre, è stata sollecitata da un fenomeno di quei giorni, a cui Baudry fa, durante il suo discorso, più di un riferimento, e che è comunque sempre presente dietro la nostra conversazione. L'assessorato alla cultura del Comune di Roma aveva organizzato insieme ai tre club di cinema più importanti della città (*Filmstudio*, *L'occhio*, *l'orecchio e la bocca*, *Politecnico*) una rassegna, *Cinema Epico*, che si è svolta nella Basilica di Massenzio e che è stata seguita da almeno sessantamila spettatori, in una sorpren-

dente e straordinaria rigenerazione del « rito cinematografico », in molti, per molte ore di seguito (come le 5 ore e mezzo della versione integrale di *Novecento* allungato di tre sequenze tagliate nell'edizione commerciale), a un prezzo popolare. Questo fenomeno è stato un'occasione per porsi nuove domande, ad alcune delle quali Pierre Baudry cerca di dare una risposta.

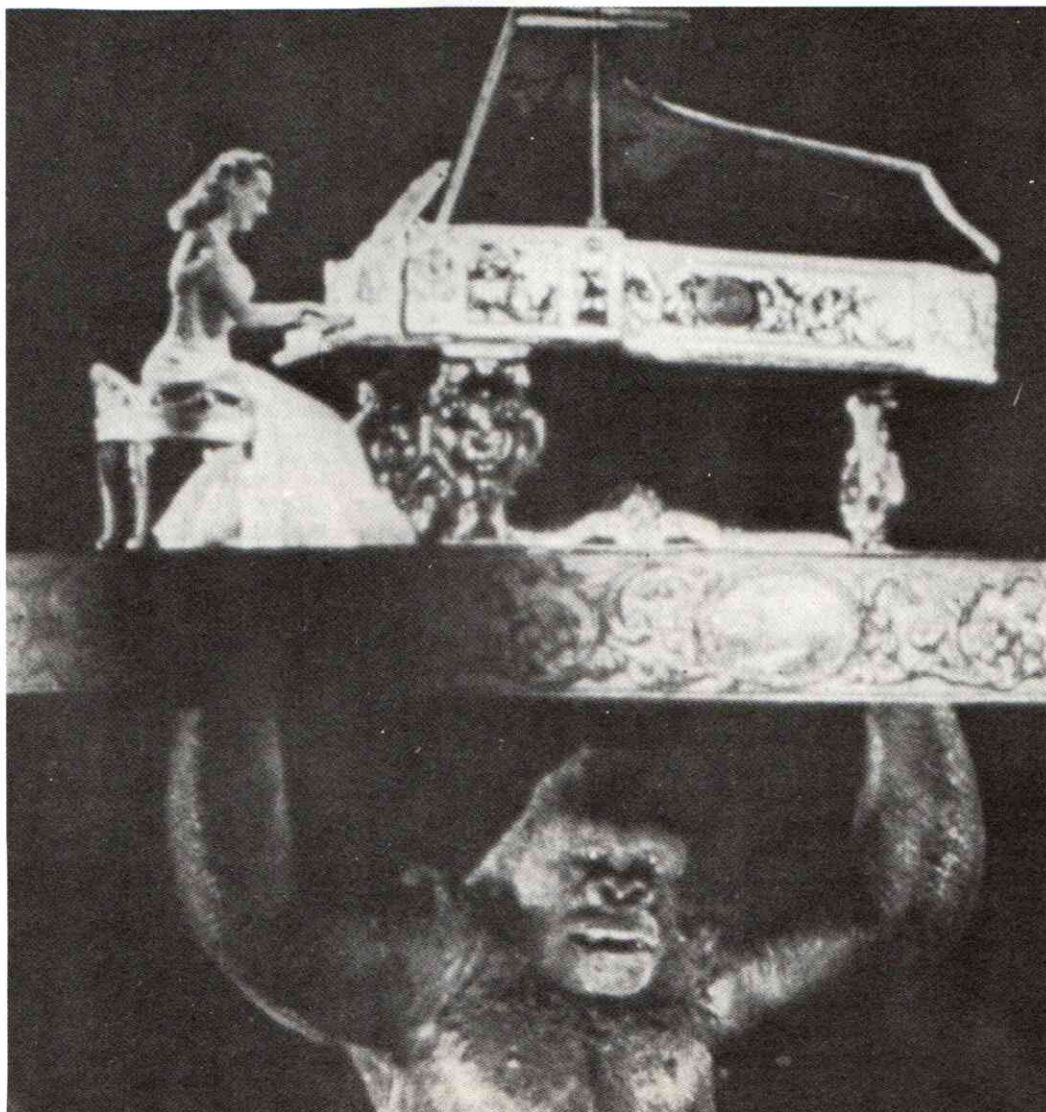
UNGARI. Il cinema attraversa una trasformazione, piena di aspetti critici, che non è stata ancora capita. Se ne intuisce la profondità, ma ne sfugge la dinamica. Par-

tiamo da lontano, dall'idea di ozio. Dall'ipotesi che il senso del cinema è in una civiltà dell'ozio, dove è praticabile la pura spesa di energia. Forse oggi lo spazio dell'ozio, l'idea di tempo libero, non hanno lo spessore di ieri.

BAUDRY. Se si vuole parlare dell'ozio, bisogna metterlo nello spazio delle attività produttive e di consumo. Tradizionalmente si pensa l'ozio come il tempo di un far niente, ma anche un'osservazione sociologica superficiale mostra chiaramente che l'ozio è lo spazio di attività specifiche, come lo sport o il giardinaggio, per esempio. Attività che possiamo interpretare come finzioni, simulazioni di una vera attività produttiva. Curare l'orto o il giardino, un'abitudine ritornata di moda fra chi possiede anche solo un fazzoletto di terra o una terrazza, è simulare l'attività produttiva dell'agricoltore con un lavoro dove non ci sarebbe profitto. E' l'illusione di un lavoro non alienato. Un libro importante, *The Theory of Leisure Class*, scritto da un americano, abbonda di esempi di questo tipo ed analizza bene le leggi e l'ideologia dell'ozio e degli hobbies.

UNGARI. Coltivare il proprio orticello come parodia involontaria del lavoro produttivo, come illusione di lavoro 'liberato', come presunta sparizione del plus-valore.

BAUDRY. E' la stessa cosa per lo sport. Qualcuno si produce in quanto, diciamo, corpo sano e vigoroso. C'è una spesa di energia e c'è una produzione. Per realizzare lo 'standing' di un giardino o un primato sportivo si produce dunque qualcosa spendendo qualche altra cosa integralmente. Ciò vuol dire che il mondo della produzione non è soltanto quello che il discorso economico classico riconosce in



quanto tale, e cioè quello del lavoro produttivo, così come viene descritto dall'economia marxista. Cosa c'è in più, di nuovo, allargando i confini del concetto di produzione? La scoperta che al di fuori del lavoro c'è l'idea ossessiva del lavoro stesso. Il soggetto politico, anche quando non lavora, mima ossessivamente il lavoro, ne riempie il proprio tempo libero. Mi sembra verosimile che sia a partire dall'Ottocento che viene fuori l'idea — di cui Marx è una causa e un sintomo — che il soggetto politico si deve pensare in quanto soggetto produttivo. Siamo a tal punto ossessionati dall'idea di lavoro che non possiamo riconoscerci come soggetti se non in quanto lavoratori. Così la libera spesa di energia, l'ozio, vengono trasformati in un'attività che simula la produzione.

UNGARI. Quando dici che lo spazio dell'ozio non è più contrapposto a quello del lavoro, ma che è riempito dal fantasma e dall'ossessione di quest'ultimo, mi sembra che istituisca un'opposizione idealistica. Non dico che l'ozio sia sempre stato un lavoro, ma non sono sicuro che sia mai stato l'assenza di ogni lavoro. Per te, che cos'è l'ozio?

BAUDRY. Ci sarebbero due definizioni, o se preferisci due modi diversi dell'ozio. C'è l'ozio assoluto, l'assenza di ogni attività, il non far niente letterale: il nirvana. E' la spesa assoluta di cui parla Georges Bataille, soprattutto ne *La part maudite*. E' l'energia interamente spesa in nome della distruzione del valore: l'orgia, la festa, il gioco d'azzardo. Ma accanto a questo ozio assoluto ce n'è sempre uno relativo, perché in ogni società c'è sempre un'istituzione della spesa, un apparato di produzione dei modi di eseguire questa spesa. Questo vuol dire, per esempio, che esiste l'industria del cinema.

UNGARI. Non siamo abituati a pensare il cinema come una spesa, ma piuttosto come un investimento, quello proprio delle attività culturali. Si spende credendo di arricchirsi?

BAUDRY. Questo è un punto interessante. Sul cinema e sulla sua storia si è

prodotta tutta una teoria che scherma, nasconde, cancella questa spesa, e trasforma il consumo del cinema in un'attività produttiva. Andare al cinema è invece le due cose insieme: si spende e si produce. Però si mette l'accento solo sul lavoro dello spettatore, sul valore di cui si appropriava vedendo un film. Il cinéphile, vedendo un film in più, aumenta la sua conoscenza della storia del cinema, ingrandisce l'immenso tesoro della sua memoria. Ma anche il comune spettatore di cinema, quello che si reca a vedere i film del pantheon culturale creato dalla pubblicità e dalla critica, segue un dovere sociale, subisce l'imperativo di vedere un certo film senza la cui visione il proprio 'standing' culturale risulterebbe compromesso. Ci si appropriava di 'valori' trovando in questa appropriazione la conferma di sé come soggetto culturale e sociale.

UNGARI. Questo vale per tutta la cultura borghese, da quando esiste la borghesia.

BAUDRY. Già a partire dal Quattrocento i borghesi compravano quadri da esporre all'interno della propria casa. Ma la « rivoluzione » è successa a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento, ed è un nuovo modo di produrre le opere d'arte, gli oggetti di consumo artistico, tale da renderne l'acquisto e il consumo molto vasti, circolari. E' fondamentale, e niente affatto superata, l'analisi di cui Walter Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Questa estensione gigantesca del consumo di opere d'arte investe la loro stessa produzione. In fondo è questa l'unica differenza fra un film di Jerry Lewis e un quadro di Ambrogio Lorenzetti. Quest'ultimo poteva essere ricopiato da un altro pittore, ma era pensato come oggetto unico. Prima della « rivoluzione » di cui parliamo, che è tecnica ed economica, la storia dell'arte è la storia dell'importanza dell'unicità dell'opera. In fondo è la storia di una firma, quella con cui l'artista certifica il valore dell'oggetto. Se nel medioevo non c'erano firme, oggi si arriva al paradosso di quadri dove non c'è nulla se non la firma del-

l'artista. Invece i nuovi 'media' (fotografia, cinema, televisione), che seguono il libro e il giornale, moltiplicano vertiginosamente l'oggetto, ne fanno un numero di copie sterminato. Nuovi gruppi sociali possono adesso accedere a quel rapporto con l'oggetto artistico che era una volta riservato soltanto alla grande borghesia. Un modo terroristico di porre il problema sarebbe quello di dire che c'è un'industria che permette alle nuove classi, in particolare alla piccola-borghesia (che ha assunto negli ultimi decenni una importanza storica e un peso enormi), di assumere i comportamenti di appropriazione immaginaria del valore attraverso la produzione di oggetti che permettono di scimmiettare il rapporto borghese classico con l'arte. Si va a vedere un film in prima visione come si andava a vedere l'opera nell'Ottocento. Si può anche dire che storicamente, a causa dell'apparizione e dello sviluppo della televisione, produttori e distributori sembrano aver rinunciato a fare del cinema l'uso che questo ha avuto fino agli anni '50, e tendono ad assegnargli lo statuto di oggetto di consumo di lusso.

UNGARI. Insomma, non è il pubblico che è morto, e nemmeno il suo tradizionale bisogno di cinema. Sta morendo quest'ultimo, inteso come oggetto di svago popolare.

BAUDRY. Le sale di seconda visione spariscono. In Francia non esistono più e in Italia, da quello che vedo, comincia a succedere la stessa cosa. Un altro sintomo molto chiaro di questa trasformazione mi sembra il fenomeno delle piccole sale. La grande sala popolare viene smembrata e suddivisa in tante piccole sale, qualche volta cinque o sei, che non hanno mai più di cento posti e che proiettano soltanto film di prima visione. Ma gli effetti sono molteplici. La piccola sala impone al pubblico una percezione del cinema diversa da quella tradizionale. Non ci si va più come folla, non ci si ritrova più tutti insieme (come sta succedendo in questi giorni a Roma alla Basilica di Massenzio). Si diventa piuttosto un'estensione del pubblico te-

levisivo. Lo schermo è molto piccolo e il pubblico è una specie di famiglia numerosa.

UNGARI. Perché questo passaggio dalla folla alla famiglia? Da un cinema di massa, caldo, a un cinema da camera, freddo?

BAUDRY. Perché, a causa della crisi, c'è stato un cambiamento nei modi di produzione del cinema. Dalla fine degli anni '60 mi sembra evidente che i produttori non pensano più il pubblico cinematografico come massa, come folla indifferenziata. E' finita la ricerca del pubblico universale, così come era praticata soprattutto a Hollywood, dove si cercava un prodotto che andasse bene per tutte le età, tutte le classi, tutti i paesi. Oggi c'è una ricerca di pubblici specifici, e dunque produzioni di oggetti differenziati per gruppi culturali diversi.

UNGARI. Questa razionalizzazione del mercato cinematografico si manifesta già con delle forme estetiche, o per il momento si tratta soltanto di una nuova organizzazione del 'territorio'?

BAUDRY. Ci sono nuove metamorfosi del cinema di genere, e una standardizzazione dei prodotti che confluiscono in alcuni filoni che senza essere dei generi veri e propri, come lo sono per esempio il western o il musical, si fanno riconoscere in modo immediato. Per esempio il cosiddetto film politico che si rivolge a un pubblico genericamente di sinistra più o meno intellettuale. Da sempre i produttori hanno differenziato i film secondo delle immagini attraenti e specifiche. Ma nell'età del cinema classico hollywoodiano, la ripartizione in generi non aveva la funzione di ricercare e preparare pubblici specifici. Oggi invece i « nuovi generi » sono pensati proprio per questo scopo. Riprendiamo l'esempio del cosiddetto film politico. Che cosa succede al pubblico di questi film? Viene riconfortato, gli è data assicurazione di essere effettivamente un pubblico di sinistra per il fatto stesso che consuma dei prodotti di sinistra. I *Cahiers* hanno cominciato a fare questo discorso verso la fine degli anni '60, quando vedevano nel successo di film come *Z* la volontà di rispec-

chiare le buone intenzioni del pubblico, dandogli l'impressione di compiere, vedendo un film, un atto politico coraggioso.

UNGARI. La stessa cosa mi pare succeda anche con la versione non consumista, non piccolo-borghese, del cinema politico, e cioè con il cinema militante, salvo rare eccezioni.

BAUDRY. Quando a un militante politico si fa vedere un film militante, quello che si produce e si riproduce non è altro che il suo statuto di militante. Consumando le immagini di una lotta giusta, si mimano le idee

lo si vede bene osservando le proiezioni per professionisti del cinema, o per critici. C'è più attenzione, ma meno piacere. L'atteggiamento è completamente diverso da quando si paga. Questo piacere legato a una spesa economica può far pensare alla terapia analitica, cioè a un contratto che obbliga lo spettatore a godere, perché se non gode perde il suo denaro. La proiezione militante e quella privata si assomigliano perché sono gratuite. E il grande errore del cinema militante è stato proprio quello di ridurre il piacere dello spettatore a que-

lo schermo illuminato, *fron-
teggendolo*, noi spettatori occupiamo un posto che simula quello del produttore delle immagini, del regista. La composizione delle immagini, la loro prospettiva, il punto di vista sono proprio quelli dell'autore. Produttore e consumatore occupano lo stesso posto.

UNGARI. E' questa la differenza fra lo spettatore di cinema e quello di teatro.

BAUDRY. Sì. Al cinema, se non si è nella poltrona più laterale della prima fila, qualunque sia il posto che abbiamo occupato, le immagini non cambiano. A teatro

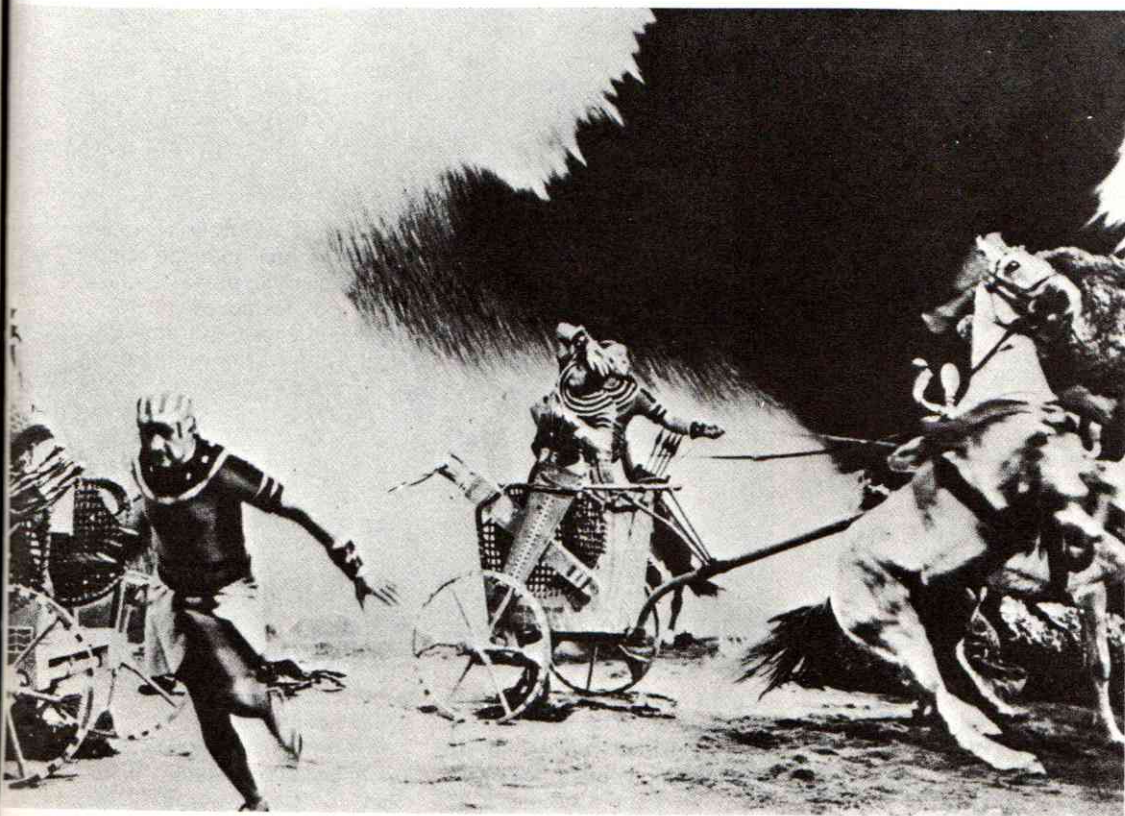
spettatore deve sentirsi solo per poter godere, ciò non significa che non ci siano dei movimenti, dei rapporti fra il pubblico. Fatta eccezione per il cinema comico, un film non si rivolge mai a una sala, ma ad ogni singolo spettatore. Ma evidentemente la sala risponde con delle reazioni, che diventano particolarmente clamorose con i film comici, quando un solo spettatore riesce, qualche volta, a contagiare la sala col suo riso.

UNGARI. La condizione dello spettatore è come quella del sognatore. Brusche reazioni della sala possono risvegliarlo, interrompere il suo piacere. D'altra parte senza il conforto della sala, non riuscirebbe a sognare.

BAUDRY. Posso dire, anche se la psicoanalisi del cinema non è il mio campo di lavoro, che lo spettatore si trova davanti a qualcosa che rappresenta il fantasma in una maniera molto più dura e più terrorista che non, per esempio, a teatro. L'assenza di profondità reale delle immagini, il buio profondo da cui esse emergono, la loro natura illusoria fanno sì che al cinema, alla lettera, si sogni ad occhi aperti. Ciò significa che non c'è piacere al di fuori di una profonda *intimità* fra lo spettatore e lo spettacolo.

UNGARI. Produttività, creatività, arricchimento dello spettatore vengono ricordati con tale insistenza da fare di quest'ultimo un soggetto profondamente *attivo*, mentre abbiamo visto fino a che punto egli spenda, consumi, riceva. Jacques Rivette ha detto una volta che il cinema è sempre fascinazione e violenza e quello che Renoir definiva l'atteggiamento ideale del regista, il sonnambulismo controllato, descrive bene anche lo spettatore ideale. La produzione ha censurato e rimosso la spesa e il consumo fino a un punto...

BAUDRY. ...fino a un punto che è diventato evidente quanto le immagini del cinema e della televisione siano esplicitamente soltanto dei segni offerti ad un consumo. Oggi, per esempio, non si gode più delle super-produzioni come una volta. Due-mila comparse che sfilano davanti ai nostri occhi offrono ancora il piacere di ve-



giuste. Forse per questo, secondo me, i film militanti sono stati i più noiosi di tutta la storia del cinema. Infatti nulla, come un film militante, nega con tutte le proprie forze le nozioni di spesa e di consumo.

UNGARI. In altre parole, la negazione del piacere.

BAUDRY. Sì. La negazione di quel piacere specifico che consiste nel liberare le energie del proprio immaginario. Bisogna dire però che il piacere nel cinema c'è sempre, anche in un film noioso. Si può tentare forse di classificarlo. C'è prima di tutto il piacere di spendere denaro. Che sia un piacere

sto piacere consumista, mentre ce ne sono altri. C'è quello di godere di uno spazio immaginario, costituito dalle immagini e dai suoni e dai loro rapporti, così come sono offerti dall'apparato produttivo del film. Si gode di occupare un posto davanti al quale la costruzione di uno spazio immaginario ha senso.

UNGARI. Forse questa è quasi una definizione generale del piacere cinematografico. E' un piacere di identificazione.

BAUDRY. Entrando in qualunque sala di cinema, sedendoci in un posto qualunque, alzando gli occhi verso

la realtà dello spazio della rappresentazione fa sì che ogni spettatore vede uno spettacolo diverso perché vede lo stesso spettacolo da punti di vista diversi.

UNGARI. A teatro non c'è un rapporto frontale ma soprattutto non c'è un rapporto solitario: il pubblico, i palchi, la sala fanno parte dello spettacolo, sono una estensione del palcoscenico. Al cinema, al di fuori dello schermo, non c'è niente.

BAUDRY. Al cinema lo spettatore è sempre solo. L'ideale per il consumatore di cinema è una sala occupata soltanto da lui. Ma bisogna aggiungere subito che se lo

dere una spesa particolarmente ostentata, ma non più quello di incantarci davanti a loro. La folla che ci viene mostrata oggi è soltanto un segno, quando ieri il nostro piacere era quello di immaginarla reale. Si vanno a vedere le nuove superproduzioni con spirito nostalgico, alla ricerca di un piacere perduto. C'è un disagio nuovo, che si è manifestato negli ultimi anni, un venire meno dell'effetto di realtà, una sospensione della credulità, ma anche una riluttanza a spendere la propria energia immaginaria. I film sono oggi sogni continuamente disturbati.

UNGARI. Qual'è la differenza fra le comparse di Cecil B. De Mille e quelle di Dino De Laurentiis? La superproduzione nasce negli anni '10 — basta pensare a Griffith — e ha sempre accompagnato la storia del cinema, come sua *propaganda* industriale, come « genere » deputato a fare il punto su quanto l'industria poteva spendere, a illustrare la sua buona salute. In che cosa le superproduzioni degli anni '70 sono diverse da quelle di ieri?

BAUDRY. In quelle classiche la folla delle comparse che sfilano alle spalle dell'eroe ha due effetti. Esibisce il costo del film e ne giustifica il nome di superproduzione, ma soprattutto produce un effetto di realtà, assomiglia il più possibile alla realtà perché ha la stessa pienezza di quest'ultima. In un dramma elisabettiano un attore incarna la folla; in una superproduzione c'è la folla stessa. C'è la ricerca del realismo assoluto, quasi la sua isteria. Invece, in una superproduzione contemporanea, mi sembra che l'unico effetto ricercato sia il primo, quello della spesa. Quando il King Kong di De Laurentiis precipita dalle torri gemelle del World Trade Center ci viene mostrato soltanto la distruzione di ciò che simbolizza nel film la spesa enorme della produzione. Il « prossimamente » del film non a caso lo presenta come « il sogno più caro della storia del cinema ». Di questo sogno vediamo soltanto la spesa. Facciamo ora un'equazione fra questa spesa produttiva e la realtà. Ciò

che si consuma non è più un'immagine costosa della realtà ma un'immagine della realtà del costo.

UNGARI. Liberati il consumo e la spesa dalla censura a cui la critica e la teoria del cinema li sottomettono, possiamo approfondirli? E' già possibile parlare di un'economia dell'immaginario cinematografico?

BAUDRY. Si può tentare, anzi si deve, ma non potrà che essere, allo stato attuale, un discorso confuso. Riprendiamo l'esempio del remake di *King Kong*, l'identificazione fra il piacere dello spettatore e la tesi economica del film (la distruzione integrale dei soldi spesi per la gioia dello spettatore). E' un esempio di come oggi le immagini proposte vengano percepite chiaramente come segni, e come tali soggetti alla stanchezza propria del segno consumato. Per quante siano le cause esterne dello sviluppo e della morte di un genere come il western, c'è anche una storia interna del western, che non risente della diminuzione o della crescita dell'uso (sociale, ideologico, spettacolare) che se ne può fare. Il western, in quanto genere, dispone di una batteria di segni, di oggetti, di retoriche che, col tempo, si è esaurita. I generi si stancano e si stanca la percezione, il godimento che abbiamo di essi.

UNGARI. Abbiamo visto tanti western che possiamo anche pensare di averli visti tutti, compreso quelli che non sono stati ancora realizzati. Ci dà piacere rivederne alcuni, ci annoia l'idea di vederne di nuovi.

BAUDRY. E' proprio così. Dopo questo esaurimento, un'immagine ne vale un'altra. Il cerchio è chiuso. Il western, che era un genere molto prolifico, sopravvive nei serials televisivi, e con qualche inutile tentativo di rinverdirlo.

UNGARI. Dopo *C'era una volta il West* si può dire che c'era una volta il western.

BAUDRY. Il film di Leone infatti mostrava già il western in quanto pura retorica e il godimento del pubblico davanti a *C'era una volta il West* deriva da questa retorica. Ma non ci siamo interrogati abbastanza su questa stanchezza, su questo

esaurimento del segno, di cui il western non è che un esempio. Forse contro la produzione delle immagini c'è una difesa del pubblico, che riconosce più o meno coscientemente la loro natura di segni, la loro ideologia, e non le assorbe più con innocenza. Oggi una parte sempre più grande del pubblico *diffida* delle immagini.

UNGARI. Non credo che sia una sfiducia verso le immagini in sé, verso i film, ma piuttosto verso il modo con cui i film si vedono. E' significativo che la diffidenza verso un western, per e-

ballante e meno sentito.

UNGARI. Andare al cinema come è costume andarci oggi è faticoso, ma tu dicevi che anche la pellicola è stanca, e non a caso oggi anche i film di autore hanno sempre l'inconscia preoccupazione di non *affaticare* lo spettatore, oltre a quella cosciente e certamente nobile di non annoiarlo. Dopo aver esaurito il pubblico di segni, se ne propongono di nuovi dove la necessità della decifrazione costa il minimo di sforzo, quando non è addirittura superflua. L'economia dell'immaginario cinematografico



sempio, che non riesce più a trovare un pubblico, scompare se viene passato in televisione. Improvvisamente trova un pubblico enorme e, quel che più conta, enormemente fiducioso. La stessa cosa si può dire per le 4.000 persone che vanno a vedere il western di Leone alla Basilica di Massenzio. Non mi sembra che siano i segni ad essere in agonia, ma il modo di percepirli. In altri termini il pubblico ha ancora bisogno di cinema, ma si rifiuta di consumarlo nel modo che oggi l'industria prescrive.

BAUDRY. Questo non lo so. La storia del cinema è la storia di una dittatura sul pubblico, la storia delle norme attraverso le quali è possibile consumare i film. Il rito sociale di andare al cinema è oggi certamente tra-

co attraverso forse anch'essa una sua « crisi »?

BAUDRY. Stiamo appena cominciando a pensare il cinema da questo punto di vista ma approfondirlo dà la possibilità di istituire una relazione fra il discorso economico sul cinema e la lettura interna di un film a partire dal consumo e dalla spesa di immaginario dello spettatore. Possiamo analizzare un film come un mercato dell'energia dell'immaginario.

UNGARI. Allora si può cominciare a parlare di una economia dello stile.

BAUDRY. Il perché di una inquadratura invece di un'altra, la scelta di un campo e di un obbiettivo, un attacco di montaggio, l'uso del fuori-campo sono tutte cose che possono essere descritte e analizzate da un punto di vista economico, quello che

regola il lavoro dell'immaginario dello spettatore durante la proiezione. Ci sono molti film, quelli di Griffith e di John Ford, e in generale di una scuola del cinema americano, in cui se un personaggio viene relegato fuori campo ciò significa per lui un pericolo di morte. Per questa ragione tutti i film di Griffith, per esempio, hanno una trama che coincide con il movimento che i personaggi fanno per ritrovarsi tutti in una stessa inquadratura, cioè per mettersi in salvo. Ma in generale la messa fuori campo di qualcosa o



di qualcuno, la sua esclusione dalla scena, modifica l'economia di quest'ultima perché è evidente che ogni inquadratura, la più vuota come la più gremita, mostra una realtà finita, storicamente misurabile.

UNGARI. Il film come sequenza di acquisti, vendite, scambi, perdite e profitti.

BAUDRY. E lo strumento di ciò non è soltanto il fuori-campo, perché all'interno di ogni immagine avviene lo stesso processo, di continuo. Un oggetto viene distrutto, qualche volta perché è di troppo, comunque sempre perché la finzione per andare avanti sente la necessità di liberarsene, di sostituirlo con qualche altra cosa, spesso proprio con lo spettacolo di questa distruzione. Ogni film può essere letto a partire da questa economia che non è quella classica, evidentemente, ma una molto più

larga, sviluppata, oltre che da Marx, da gente come Georges Bataille e Freud. Per concludere, si può osservare che oggi, non solo al cinema ma anche in altri 'media' come la radio, c'è un'analogia fra questa economia immaginaria e il tema che viene raccontato. Mi servirò ancora una volta del remake di *King Kong*. Ciò che regola il discorso del film non è altro che la sua economia interna, assunta come sistema di rappresentazione della spesa. Quanto allo spettatore viene mostrata, facendo precipitare King



Kong, la distruzione dei soldi spesi per realizzarlo, qual'è l'impegno assunto nei suoi confronti? Quello di farlo godere di un profitto immaginario. Ha speso 2.500 lire per vedere il film, una spesa relativamente modesta, e in cambio gli viene mostrata una spesa gigantesca, fatta per lui. Nella differenza fra la sua spesa e quella mostrata dal film si esprime un profitto. L'ideologia dominante nel cinema di oggi, e tu lo hai mostrato bene nel tuo libro sul cinema catastrofico, è quella di celebrare questo profitto immaginario. L'unico tema rimasto al cinema, in questo periodo di crisi che è anche crisi di soggetti, è quello di raccontare in forme diverse l'epiia del proprio costo e della propria spesa.

ENZO UNGARI

SCHEDA

TRIESTE: AGONIA DELLA FANTASCIENZA E MERAVIGLIE DEL FANTASTICO

Diciamo subito una cosa: Trieste, come festival del cinema capace di dar conto della situazione attuale dei film di fantascienza, non esiste più. Perché non è ammissibile raccattare qua e là pellicole mediocri, e spesso decisamente brutte, spacciandole poi per il meglio della produzione mondiale. Ci rifiutiamo di credere che quello che si produce oggi a livello di fantastique o di SF possa essere dignitosamente esemplato da questi abominevoli figli del disadattamento e dell'ignoranza cinematografica. Solo a salvarsi, tra i film presentati nella rassegna, un divertentissimo ed intelligente delirio francese, *Dora e la lanterna magica* di Pascal-Kanè, irresistibile viaggio attraverso la finzione ed i poteri della macchina da presa peraltro fischiatto ed irriso senza risparmio da un pubblico incapace di godere della pazzia delle favole.

Tutto qui? Il vero « festival » è stato a lato, fuori, oltre la rassegna ufficiale: nel convegno sul fantastico, e soprattutto nelle proiezioni dedicate a due grandi protagonisti del fantastique americano: Tod Browning e Lon Chaney.

Di Browning si conosceva il capolavoro, *Freaks*, e poco d'altro; la retrospettiva organizzata dalla Cappella Underground di Trieste è giunta così a colmare un grossissimo vuoto, ad aprire il sipario su un meraviglioso universo celato per anni anche agli occhi dei più attenti cinephile. Browning, autore dimenticato dalla storia del cinema, ignorato dalla critica, può considerarsi a pieno tito-

lo un regista maledetto, un « mostro » dall'occhio dolce che il conformismo della normalità ha prima accantonato e poi ucciso temendone le sovversioni fantastiche. Appassionato frequentatore del circo, ex-giocoliere, esperto di magia e di occultismo, Browning, che ha firmato trentanove pellicole mute e solo nove film sonori, ha avuto la sua prima vendetta solo alcuni anni fa, quando una sala di Parigi ha aperto le porte a quello splendido capolavoro dell'intelligenza e dell'amore che è *Freaks*, uscito per la prima volta dopo anni dagli archivi della Metro. Qui, ricorderemo solo alcuni titoli della serie fortunatamente scoperta a Trieste il famosissimo e misteriosissimo *Dracula* (1931) con Bela Lugosi, l'assolutamente geniale e affascinante *Bambola del diavolo*, (1936, il delirio de *La tigre bianca* (1923), il gusto melodrammatico di *Vendetta d'Oriente* (1929). Browning, un regista discreto che come scrive J. C. Romer « ...giocò la carta del realismo. Risultato: un fantastico derivante dall'incontro del quotidiano con dei personaggi forse inconsueti, ma tuttavia tangibili e collocati in scenari famigliari. Di fronte a questo mondo che egli riconosce, lo spettatore si sente veramente coinvolto da un fantastico che ben presto si trasforma in inquietudine per diventare poi riflessione ».

Accanto a Browning, nella retrospettiva, Lon Chaney, sicuramente uno dei più grandi attori che siano mai passati attraverso le luci dei teatri di posa. Splendido sempre, e sempre perché fuori misura, Chaney ha dato vita ad una galleria di « mostri » di inestimabile grandezza. Adattando il proprio corpo alla sofferenza di ruoli che prevedevano mutilazioni e storpiaggini, Chaney ha spesso superato i confini che di solito si tracciano tra identificazione/finzione e ruolo, giungendo a fare della sua stessa interpretazione uno spettacolo interno, e separato, dalla story che si andava svolgendo accanto a lui.

Fabio Carlini

LIBRI calci, pugni e colpi di pistola

Maurizio Naldini, *Calcio oggi - una repubblica di destra?*, Vallecchi ed., Lire 3.500.

Identikit dell'universo calcistico « smontato » impietosamente in tutte le strutture più perverse. Il libro di un giornalista che ama il calcio, ma che appunto per questo odia l'imbecillità e la corruzione che lo attraversano. Lucido e spietato, Naldini non risparmia nessuno: dai compratori di cosce e stinchi ai ragazzi « d'oro » che per scherzo cadono dalla finestra facendo gavettoni, ai medici opportunisti, ai manovratori di claque pubblicitarie che vendono il calcio felici di vivere appunto in «una repubblica di destra». Il mondo del calcio appare infatti come una grande repubblica sudamericana «con l'inflazione galoppante, le grandi manifestazioni di piazza, il culto dell'individuo e titoli a nove colonne che annunciano ogni giorno l'avvento di un campione ». Un libro da non perdere, dunque, soprattutto da parte di chi pratica il calcio ed a qualche titolo spera di farne la propria professione.

Bruno Bernardi, *Rombo di tuono*, Oscar Mondadori, Lire 1.500

Ed ecco l'altra faccia del calcio, quella che il libro di Naldini distrugge. Bruno Bernardi, giornalista sportivo ed ex calciatore, scrive la biografia di Gigi Riva come se scrivesse un romanzo rosa alla Dely, con i buoni premiati, l'eroe positivo, una bella storia d'amore e così via. Tutto en-

tusiasmo e sorrisi, questo libro di Bernardi percorre il calcio facendone una mitologia e rischiando, alla fine, la cecità dell'innamorato. Più che di biografia si può tranquillamente parlare di agiografia, di incensamento, di viaggio apologetico. Gigi Riva in ventiquattro stazioni, dalla povertà al successo, dalle disgrazie in campionato al ruolo di uomo e di padre..., dalle compromissioni politiche al più che mastodontico conto

in banca, dall'autoritarismo alla piagnoneria sentimentale. Gigi Riva, « un eroe del nostro tempo ».

Oreste De Fornari, *Sergio Leone*, Moizzi ed., Lire 2.000

Nella collana *Contemporanea cinema* il sesto volume porta il nome di Sergio Leone, uno degli autori « commerciali » più intelligenti del cinema italiano. Il libro, che affronta il

« problema » Leone tenendo conto della realtà cinematografica degli ultimi vent'anni, traccia un'immagine lucidamente « aperta » del regista dedicando un'analisi precisa e documentata sia alla pratica registica leoniana che alle tecniche di montaggio e di costruzione del decor.

Quello che giustamente emerge è la figura di un regista che si è inventato un « modo » di fare cinema astutamente ruffiano senza per questo rinunciare all'uso del cervello e dell'intelligenza. Valgano per tutti. *C'era una volta il West e Giù la testa*.

Anonimo, *Sarà un risotto che vi seppellirà* - Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano, Squilibri ed., Lire 2.000

Un anonimo dei circoli proletari giovanili racconta dei primi « storici » meeting nel centro di Milano, quando dalla periferia gruppi di giovani calavano in corso Vittorio Emanuele per riappropriarsi del cinema di prima visione e del companatico. Le polemiche contro le istituzioni ma anche contro i gruppi che volevano incasellare la protesta, l'ideologia dell'assenza di ideologia, la negazione del lavoro, il mito della felicità. Questa storia-cronaca-riflessione, ora che gli « indiani » stanno di nuovo scendendo dalle riserve, può apparire di buona utilità per comprendere almeno alcuni aspetti del fenomeno, che pur nella sua apparente brevità e scompostezza, rimane un sintomo altamente significativo di certo malessere.

GUTENBERG

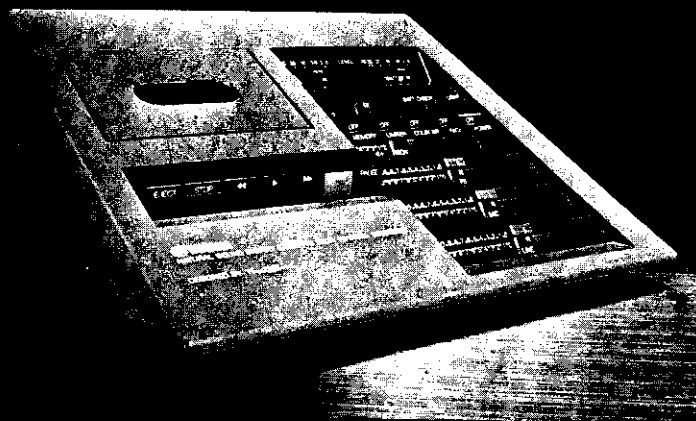




YAMAHA

HI-FI NATURAL SOUND

Il design



TC800GL: tecnologia giapponese, design italiano. Mario Bellini ha ideato una forma inedita e splendida per questo registratore a cassette con prestazioni e controlli di livello professionale.
Funziona a corrente alternata, a corrente continua (12 V), a pile. Potete usarlo a casa, in auto o in barca, a passeggio per registrare dal vivo in HI-FI. Permette anche l'ascolto in cuffia.

LE NUOVE FRONTIERE DEL SUONO

Distributore esclusivo per l'Italia



ITAL-AUDIO

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

VI CONCEDIAMO CINQUE SECONDI
PER INDOVINARE CHI DI QUESTI
SIGNORI NON HA MAI VOLUTO
ABBONARSI A GONG.



ABBONAMENTO ANNUALE L. 15.000
SEMESTRALE L. 8.000

VERSAMENTO A MEZZO ASSEGNO POSTALE O CIRCOLARE BANCARIO
INTESTATO A GONG-BIELLE EDITORE VIA MONTENERO 62 MILANO 20135