

"There is no avant-garde: only some people a bit behind" (Edgard Varèse, 1883-1965)

INDICE

- **ALLA FINE DELLA STRADA: JAMES CARR, THE DARK END OF THE STREET**
/ di Filippo Tagliaferri
- **MISTERY TRAIN, GREIL MARCUS E L'AMERICA DI ROBERT JOHNSON**
/ di Antonello Cacciotto
- **L'ONDA ELETTRICA E NUOVA DEL SIG. GARBO**
(**GARBO & FLUO LIVE, PRATO, 22 OTTOBRE 2005**) / di Cesare Candela
- **IDIAVOLIE LA POLVERE DEL BOSS (BRUCE SPRINGSTEEN LIVE,**
ROMA, PALALOTTOMATICA, 6 GIUGNO 2005) / di Antonello Cacciotto
- **A GIULIA E AI SUOI DUE ARTICOLI** / di Antonella Bontae
- **PER ANTONELLA E LA SUA LETTERA** / di Giulia Visintin
- **RECENSIONI IN BRANDELLI 34** / di Riccardo Ridi

- **ALLA FINE DELLA STRADA: JAMES CARR, THE DARK END OF THE STREET** /
di Filippo Tagliaferri

Memphis, metà anni 60. Soul music.

Vengono subito alla mente Sam&Dave, Rufus Thomas, Booker T e decine di altri artisti. Tutti gravitanti intorno alla Stax, storica etichetta dall'inconfondibile logo con lo schiocco delle dita di una mano. Tra le tante altre etichette indipendenti che fiorirono in città in quel periodo, si fece luce la Goldwax, nata per iniziativa di un farmacista, certo Doc Russell (che forniva i capitali) ed un rappresentante, tal Quinton Claunch, che a differenza del primo, qualche esperienza nel settore discografico l'aveva pur avuta, avendo curiosato e 'maneggiato' nelle stanze della Sun dell'amico Sam Phillips.

Il modello che i due tipi - bianchissimi, sia ben chiaro - avevano in mente, sin dal nome, era la vicina Stax. Anche quest'ultima etichetta, curiosamente, era sorta grazie all'intuizione di due bianchi - fratello e sorella - e si dirigeva, almeno inizialmente, ad un mercato di musica di colore per un pubblico di colore. A ben vedere, neppure i musicisti erano poi tanto 'black', dato che qualche formazione (gli MG's di Booker T o i Memphis Horns), evitava di comparire sulle copertine dei propri dischi per rivelare al pubblico il pallore del proprio carnato.

Una breve parentesi: l'esatto contrario accadeva qualche anno prima, quando tanto per fare un esempio, artisti di colore come le Chantels, usavano per la copertina del loro omonimo album la rassicurante foto di una coppia di giovani bianchi davanti ad un juke box (ma solo per le copie destinate agli stati del sud...), o a Little Willie John, che per "Fever" viene indotto ad adottare una cover raffigurante un'infermiera (bianca) alle prese con una cartella clinica. O addirittura l'allora già noto James Brown, 'costretto' ad utilizzare, per l'album «Please Please Please», l'immagine di una coppia, inquadrata dalla vita in giù, che rivela carnagioni piuttosto chiare.

A Detroit invece, l'accesso alla Motown, casa discografica fondata e guidata dall'imprenditore 'coloured' Berry Gordy jr., era riservato rigorosamente a soli musicisti di colore. Bisogna attendere la metà degli anni '80 per vedere un cantante bianco - il Carneade Simon Harris, interprete dell'innocua "Sugar Don't Bite", qualcuno forse lo ricorderà anche ospite ad un Sanremo - firmare

per l'etichetta che, secondo un vecchio luogo comune, si dirigeva ad un mercato radiofonico ed essenzialmente bianco. La vera soul music si produceva alla Stax.

Torniamo ai due tipi della Goldwax, che per il salto di qualità, dopo le prime incoraggianti produzioni, ingaggiano due giovani cantanti - neri - su cui decidono di investire. O.V. Wright e James Carr.

Del primo ci limitiamo qui a ricordare il fatto che bussò le porte della Goldwax solo dopo essersi visto bocciare dalla Stax un provino contenente una 'bazzecola' come "That's How Strong My Love Is" (poi un classico per Otis Redding).

James Carr veniva, come O.V. Wright, dal gospel. Cantante dalla personalità assai fragile, riuscì a spuntare un contratto con la Goldwax grazie non solo alle proprie straordinarie capacità vocali, ma anche all'ausilio del primo manager, certo Roosevelt Jamison, quasi un secondo padre per l'artista. Il precario equilibrio mentale non impedì però a James Carr di interpretare uno dei più grandi capolavori di tutta la musica soul: "The Dark End Of The Street".

L'esecuzione carica di un'intensità - che Peter Guralnick nel fondamentale libro "Sweet Soul Music" (a cui questo articolo deve molte notizie) definisce "quasi insopportabile" - di James Carr rende unico un brano già perfetto, che univa la genuina passionalità nera della soul music ad influenze country.

La canzone era il primo frutto di una coppia di due giovani autori, Dan Penn e Chips Moman, entrambi bianchi. La leggenda narra che i due, invitati ad una festa per dj a Michingam, colti improvvisamente dall'ispirazione, abbiano domandato urgentemente a Clunch, boss della Goldwax, la chiave della sua stanza d'albergo, per trovare un po' di tranquillità e prendere qualche appunto sulla canzone che prepotentemente stava nascendo. Nel giro di mezz'ora «Dark End Of The Street», la storia di due amanti clandestini che cercano un angolo nascosto dove incontrarsi (il buio della fine di una strada), era pronta.

Uscì nella sua versione originale a fine '66 e divenne il singolo di maggior successo della breve e discontinua carriera di James Carr. Le sessioni di registrazione non furono così fulminanti come la composizione: James Carr era personaggio del tutto ingestibile e i musicisti ed i tecnici erano frequentemente portati all'exasperazione a causa della quantità di tempo che erano costretti a perdere a causa del cantante. Eppure sembra che James Carr fosse capace, nei frangenti in cui riusciva a concentrarsi ed era in vena, di trovare la giusta interpretazione in brevissimo tempo.

Forse anche a causa della mancanza di una figura che lo guidasse costantemente come quella del primo manager, da cui si allontanò presto, la carriera di James Carr non decollò mai veramente. Quando nel '69 la Goldwax chiuse i battenti la sua carriera era già ad un punto morto e negli anni successivi scomparve letteralmente dalle scene. Ritornò per un tour in Giappone nel '79, ma l'occasione fu rovinata dall'abuso di antidepressivi.

Qualche fortunato ebbe l'occasione di ascoltarlo in concerto dalle nostre parti al Porretta Soul Festival del '92, in uno dei suoi rari momenti di lucidità. «Take Me To The Limit» (1991) è l'ultimo album di spessore. Venne a mancare nel 2001.

La prima reincarnazione di «Dark End Of The Street», è quella ad opera dei Flying Burrito Brothers, che ne esalta la matrice country. E' curioso come il leader della band, Gram Parsons, pochi mesi prima, avesse già inserito un brano soul (You Don't Miss Your Water di William Bell, edito dalla Stax), seppur riarrangiato, nella scaletta di "Sweetheart Of The Rodeo", unico album dei Byrds al quale aveva partecipato e senz'altro il più tradizionalista dei dischi della band americana. Quello della commistione tra elementi gospel - neri - e country - bianchi, è uno dei temi costanti della storia della musica soul.

Anche dall'altra parte dell'oceano, pochi anni dopo, la canzone entra nel repertorio live di Richard

Thompson, musicista la cui storia, prima con i Fairport Convention, poi con la moglie Linda, ben poco aveva mostrato di condividere con la soul music. Non solo, la registrazione del pezzo (dal vivo, uscita solo nel 2003 sulla riedizione di "Pour Down Like Silver", in coppia con Linda), appartiene addirittura al cosiddetto 'periodo islamico'.

Negli anni '80 il folk britannico incrocerà nuovamente «Dark End Of The Street» per merito dei Moving Hearts, band guidata da una vecchia volpe della scena come Christy Moore. Il loro secondo album prende addirittura il titolo dalla canzone ed anche la copertina ne trae spunto. L'amore furtivo da consumarsi nel buio di un vicolo diviene stavolta bandiera della libertà omosessuale: i due protagonisti dell'immagine sono infatti due uomini.

Altre versioni significative da ricordare sono quella di Aretha Franklin, la migliore tra quelle più vicine allo spirito dell'originale o quella di Ry Cooder: preferibile la versione contenuta nel live «Showtime» (1976, con le voci dei neri Bobby King e Terry Evans, quest'ultimo in concerto in Italia proprio in questo periodo), che quella strumentale presente in "Boomer Story" (1972).

Non mancano riletture più ardite: Barbara Dickson, ex collaboratrice del Dave Stewart degli Hartfield & The North, nel '97 ne offre un'ottima versione con il significativo cameo di Robert Wyatt. Nel live del 2002, "La Serpenta Canta", Diamanda Galas ne fornisce - accanto ad altri classici del pari stravolti - una versione allucinante. Già nell'album "Sportin' Life", in collaborazione con l'ex dirigibile John Paul Jones, compariva una cover, assai meno ardita, della canzone. Interessante anche la cover offertaci dagli Afghan Whigs di un altor nero-bianco, Greg Dulli. La loro versione compare sulla poco nota raccolta di inediti «What Jail Is Like», 1994.

Concludiamo rammentando la discreta resa proposta dall'ex (o attuale, non è ben chiaro) Pixies Frank Black nel recente album «Honeycomb». I musicisti che gravitano intorno al titolare sono però tutte vecchie glorie di estrazione country e soul (su tutti spicca la presenza del redivivo Spooner Oldham, a lungo collaboratore dello stesso Dan Penn) e la scelta di inserire «Dark End» in scaletta non appare allora affatto bizzarra.

Consigli per gli acquisti: i primi due album (entrambi con il brano in questione) di James Carr sono stati recentemente ristampati in versioni estese: «You Got My Mind Messed Up» e «A Man Needs A Woman». Rimane però più consigliabile la raccolta dei singoli del periodo Goldwax, "The Complete Goldwax Singles" (2001 e quindi decentemente rintracciabile).

Dei Flying Burrito Bros., così come di Gram Parsons, esistono varie raccolte, quasi sempre comprendenti "Dark End", ma il primo album "The Gilded Palace Of Sin" (1969) rimane il disco della band da avere. Meglio ancora la versione in unico cd che raccoglie i due album della formazione originale. Di Ry Cooder abbiamo già accennato.

Dell'autore Dan Penn esistono invece purtroppo poche testimonianze su disco. E' stato l'oscuro autore, spesso in coppia con Spooner Oldham, di vari hit per Box Tops, Aretha Franklin, Solomon Burke, tra gli altri. La sua discografia presenta solo pochi album a nome proprio e tutti usciti nel corso dell'ultimo decennio. E' un peccato perché sembra che i demo delle proprie canzoni, considerati uno dei tesori nascosti della musica soul, fossero spesso superiori alle versioni ufficiali. Purtroppo quelle registrazioni non sono, ad oggi, mai state pubblicate.

Quanto ai Moving Hearts bisogna tener presente che l'album di debutto, omonimo, è generalmente considerato migliore del secondo ("Dark End Of The Street", appunto, 1982) e che dal terzo album in poi la band non vedrà più in formazione Christy Moore. I dischi più interessanti, ovverosia i primi due, sono facilmente recuperabili per pochi euro alle bancarelle dei mercati dell'usato.

Al cinema e nella relativa colonna sonora, "Dark End Of The Street" fa bella mostra di sé anche in mano ai Commitments, sorta di Blues Brothers irlandesi che Alan Parker portò sullo schermo nel 1991.

- MISTERY TRAIN, GREIL MARCUS E L'AMERICA DI ROBERT JOHNSON / di Antonello Cacciotto

“La musica di Robert Johnson è la prova che la bellezza può essere ricavata dal terrore stesso. Quando Johnson cantava le sue più oscure canzoni, il terrore era un fatto, la bellezza solo un luccichio; ma quel luccichio, e il suo lento scomparire, giace sotto ogni altra cosa, sotto a tutte le immagini che si dirigono a casa e che fanno una casa”.

Greil Marcus, nel 1975 parlava così sulle pagine di *Mystery Train*, il suo libro-viaggio alla ricerca dei semi e dei germogli della musica rock americana. C'è un punto al quale il critico americano ancora il carattere fondante della figura di Johnson, ed è un punto di distacco. E' come se tutta la tradizione rock successiva fosse un tentativo di fuggire dall'America di Robert Johnson. La sua visione era infatti quella di un mondo disperato, senza speranza e quindi senza redenzione, un mondo dal quale cercava di scappare, al quale non riuscì a resistere, ma fondamentalmente un mondo che andò costantemente cercando. Qui si può rintracciare il primo punto del “distacco”, a cui si accennava. Secondo Marcus infatti la più grande battaglia americana può essere intesa come il tentativo di “*liberare sé stessi dalle limitazioni con cui una persona nasce, per poi imparare qualcosa circa il valore di quelle limitazioni*”.

Nelle vita di Robert Johnson è come se ci fosse il racconto di queste umane limitazioni, nelle sue canzoni l'immagine beffata della promessa americana coscientemente rifiutata (perché non mantenuta), mentre la coscienza di questi limiti e il tentativo di andarne oltre, arriveranno con prepotenza solo con il rock successivo. E la musica rock e pop americana dei decenni che seguiranno cercherà disperatamente la liberazione da questi limiti.

La consapevolezza del limite umano, se non addirittura la sua inevitabile tendenza al peccato, è un carattere che i neri del Sud degli anni '20 e '30 avevano ereditato dai “veri” puritani dei quali erano stati ed erano ancora schiavi. E' una consapevolezza che ha a che fare col concetto molto terreno di sopravvivenza, e che Greil Marcus differenzia dalla fuga “trascendentale” verso la salvezza propria della musica gospel, poiché l'equivalente della “*grazia di Dio*” per il blues erano sesso e amore.

Proprio i bluesman che schernivano i predicatori erano quelli che credevano realmente nel diavolo, perché esorcizzandone le tentazioni e i peccati, ne concretizzavano le paure. Le canzoni di Robert Johnson sono popolate di diavoli che camminano come uomini, demoni vestiti da blues, donne maledette o da maledire, “grammofoni” con un'anima, e soprattutto da mille metafore a sfondo sessuale, immagini di sesso e di sensualità della carne, che rimandano all'idea puritana di peccato carnale e della inevitabile punizione. Nel migliore dei casi è una passeggiata col demonio (“*Me and the devil blues*”), ma può anche essere un minaccioso *Caronte* sulla strada (“*Hellhound on my trail*”), oppure un demone dalle fattezze femminee seducente e sensuale (“*Kind hearted oman blues*”).

Se partiamo dal presupposto che il senso della “promessa” (la terra promessa, la promessa della salvezza, la promessa del Grande Sogno Americano) per gli americani è talmente forte che quando la promessa svanisce è sempre una forma di tradimento di una “miriade di speranze condivise”, non è difficile capire perché la musica di Robert Johnson possa essere considerata la negazione di quelle promesse e di quelle speranze. E ancora possiamo domandarci se le sue canzoni, il suo talento e i suoi racconti siano un tentativo quasi illecito (ma solo perché in odor di magia nera...) di fuggire da quella promessa non mantenuta, o siano invece la conseguenza di quella sconfitta. Nelle sue storie e nella sua storia c'è infatti l'America desolata e fuori posto, un'idea opposta a quella del sogno americano.

La storia racconta che quando Johnson apparì per la prima volta non era “*in grado di suonare per salvarsi la vita*” e andava importunando i bluesman più vecchi perché gli dessero una possibilità, la possibilità di imparare. Poi, vistasi negata questa possibilità, la leggenda narra che sparì per qualche tempo e che quando tornò non aveva più bisogno di maestri: non c’era più nulla che loro gli potessero insegnare. A dar credito alla leggenda dovremmo dire che Robert Johnson vendette l’anima al diavolo e che in cambio ne ebbe la magia della sua chitarra, ma andando oltre la leggenda, abbiamo bisogno ancora di capire quali siano gli estremi che tocca la sua musica, nella sua discesa agli inferi. Se da un lato la metafora sessuale, costante nelle sue liriche, metafora del peccato e della punizione, può arrivare fino a quella che Greil Marcus definisce “*ispirata fonografia*” come in *Terraplane Blues* (“...quando mi sarò spiacciato contro il tuo piccolo motorino d’avviamento/Allora la tua scintilla mi darà fuoco”), dall’altro deve fare i conti con i demoni di *Phonograph Blues* e del suo “giradischi” rotto (“*Che diavolo ho fatto / che cosa cattiva ha udito la povera ragazza*”). Il patto col diavolo svela già i suoi inaspettati retroscena.

Agli altri due estremi del demoniaco “crossroads” il desiderio “faustiano” di onnipotenza (“*Se avessi il possesso del Giorno del Giudizio / Allora la donna che amo non avrebbe diritto di pregare*”) si scontra col debito contratto, e con il doppio gioco del demonio. E’ un potere incredibile quello che si arroga il protagonista di “*If I had possession over Judgement day*”, togliere alla sua donna la speranza della salvezza, e costringerla quindi a venire a patti col demonio. Signori, è un potere demoniaco!

Ma sull’ultimo estremo del quadrilatero, il protagonista perde il potere su sé stesso: è “*Stones in my passway*”. E il passaggio, “passway”, è proprio il corpo dell’io narrante che carico di pietre aride e dure, pesanti, non può più essere controllato. E’ un’altra metafora sessuale, perché è il corpo che non riesce più a soddisfare la sua donna, reso sterile dai sassi lungo il passaggio, e prelude alla perdita della sua anima. Dunque l’uomo che aspirava al potere sulle anime degli altri, ha perso il controllo sulla propria.

Non è facile cogliere tutta la magia di Robert Johnson senza ascoltare il suono della sua chitarra che alterna i riff blues sugli acuti, alle corde basse suonate in “walking”, ma prima di rimettermi ad ascoltare la sua inconfondibile voce, rileggo una frase scritta di Marcus che dice più di tutto sull’immagine di molte canzoni del bluesman del Mississippi: “*un’immagine da due minuti di un destino che ha il potere di rendere il destino realtà*”.

E, qualche riga dopo, mi sembra di trovare il senso di 50 anni di rock successivo: è la fede nelle promesse che scorre nelle vene del popolo americano a far sì che il vero terrore del destino sia nella inabilità naturale degli americani di credere che il destino sia reale, anche quando si accorgono che ha preso le loro vite. Robert Johnson resta un punto di non ritorno. Il resto è una fuga in avanti che a lui, e al suo demoniaco compromesso col proprio anomalo *non-sogno americano*, deve tanto, tantissimo.

- L'ONDA ELETTRICA E NUOVA DEL SIG. GARBO (GARBO & FLUO LIVE, PRATO, 22 OTTOBRE 2005) / di Cesare Candela

No, il revival anni '80 non c'entra molto. E' pur vero che dopo svariati anni di oblio più o meno totale (il suo ultimo album risale al 2002, “Blu”, qualcuno se ne era accorto?) il nome di Garbo aveva ricominciato a circolare, non prepotentemente, grazie alla comparsata nel carrozzone “Iconoclash” (cd e relativo tour di vecchie glorie, di vario livello trash) trainato da Boosta, tastierista in libera uscita dei Subsonica, ma questa ultima rentrée rappresenta solo (?) l’ultimo passaggio di un coerente percorso personale. No, oggi Garbo non indugia (ne’ ne avrebbe bisogno) all’ironia trash in stile “Cocktail d’amore” o alla moda elettroclash (per altro già un po’ passata), cavalcando l’onda del retrò-gusto anni '80.

Dobbiamo infatti considerare che, quello che un tempo era considerato l'alfiere della new-wave italiana, non si è mai concesso forzate "pause di riflessione": la sua discografia, che dopo i trascorsi dei primi anni '80 nei ranghi di Emi e Polygram, si è sviluppata all'ombra di etichette indipendenti ed autoproduzioni, conta ben 14 album, usciti a cadenze più o meno regolari.

L'occasione del live pratese è data dalla recente uscita di "Gialloelettrico", album che punta a riaffermare le qualità di Garbo - va detto, non sempre elevate e non sempre originalissime, seppur oneste - , che si presenta all'appuntamento accompagnato da un trio (ma sul suo sito la foto della band, i Fluo, mostra quattro elementi, che nel concerto di Prato mancasse il tastierista?) che garantisce al sound venature più rock ed essenziali.

La platea non è delle più numerose: alle 23:00, orario previsto per l'inizio del concerto (ma il nostro si farà attendere ancora un'ora, forse nell'attesa di improbabili "ritardatari"), si contano all'interno del locale poco più di 50 anime.

La partecipazione del pubblico però è sentita e ne giova senz'altro l'esibizione di Garbo, particolarmente a suo agio con un'audience che mostra di apprezzare non solo "A Berlino...va bene" - vera e propria dichiarazione di intenti sia del musicista che della trilogia di dischi presi come punto di riferimento - ma anche le pagine meno note (perlomeno ai non-fans, quelli ricordano a memoria anche le parole di "Radioclima!"), come l'ottima "Vorrei regnare", incalzante cavalcata à la Cure, accompagnata ad un testo che sembra quasi la traduzione della "Changes" del suo principale nume tutelare ("vorrei regnare sulle cose che cambiano"), o la ballata "Quanti anni hai".

Alla fine, nella dozzina abbondante di brani che compongono la scaletta, trovano spazio solo tre tracce dell'ultimo cd, tra le quali spicca la vibrante "Onda Elettrica", intesa dall'autore come manifesto dell'attuale Garbo-pensiero ("Io vorrei appartenere ad un'onda elettrica e nuova, e riuscire a spostare le mie idee e la moda"). Il repertorio scorre fluido senza troppi sbalzi di qualità e stile. Semmai si avverte la mancanza di un tastierista 'di ruolo' (le tracce elettroniche sono furtivamente attivate via pc dal batterista): per accontentare le insistite richieste di bis, la band deve riproporre nuovamente "Berlino", "Il Fiume" e "Quanti anni hai", non disponendo di altre basi oltre a quelle dei brani già eseguiti.

Garbo gigioneggia simpaticamente col pubblico con atteggiamento un po' dandy, un po' disincantato: chiede scusa se deve usare gli occhiali per leggere il testo di una canzone (d'altra parte, come dice lui, i brani nuovi li avrà incisi un anno fa, come può ricordarseli!); dà la colpa al tastierista (che, appunto, non c'è!) se una base parte male tanto da costringerlo ad interrompere l'esecuzione di un pezzo e fa spallucce in risposta alle occhiate del bassista ricevute per la presentazione del brano più famoso, in cui Berlino vien confusa con Dublino (sic!), o quando infine, dopo aver dato l'attacco a "Per Me", precisa che un tempo quel brano gli piaceva di più, ma che comunque, anche oggi non gli sembra male.

Meno distacco traspare nelle parole del cantautore milanese quando, con poca modestia, si proclama ambasciatore dei suoi più giovani e fortunati collaboratori/epigoni (il riferimento è a Subsonica e Bluvertigo, a vario titolo coinvolti in "Gialloelettrico") o quando punzecchia Vasco Rossi o Ligabue (quest'ultimo reo, a suo dire, di aver preso spunto da un suo brano) o quando ancora se la prende con L'Isola Dei Famosi ("andateci voi se volete, io no!").

La vecchia storia della volpe e dell'uva? Va be', Garbo sembra sincero e gli crediamo, ma anche Johnny Rotten, in fondo, ha partecipato all'Isola dei Famosi inglese. Dovremmo attendere forse Music Farm?

- IDIAVOLI E LA POLVERE DEL BOSS (BRUCE SPRINGSTEEN LIVE, ROMA, PALALOTTOMATICA, 6 GIUGNO 2005) / di Antonello Cacciotto

La sagoma spunta dalla penombra quasi a sorpresa, mentre dagli amplificatori del Palalottomatica di Roma si diffondono le note inconfondibili di *C'era una volta in America*, suggestivo capolavoro di Ennio Morricone.

“Buonasera Roma”. Bruce Springsteen è lì un po' come te lo aspetti, che soffia sull'armonica a bocca un tema quasi da “spaghetti western” per l'appunto, e un po' a sorpresa invece imbraccia un banjo elettrico col quale attacca una versione spudoratamente folk di *I'm on fire*, irriconoscibile rispetto a quella ufficiale pubblicata su *Born in the Usa* più di vent'anni fa.

Lo scorso 6 Giugno il Boss ha vestito i panni del folk singer, armato solo della sua voce, delle immancabili armoniche, delle sue chitarre con accordatura aperta 6 e 12 corde, ma anche di pianoforte e perfino di un “organo a pedali” per lo splendido finale. E soprattutto si è portato appresso le sue storie, quelle del suo ultimo lavoro *Devils and Dust* dall'impronta fortemente acustica, ma anche molte sue vecchie storie. Senza la sua fedele E Street band, Bruce ha bisogno che i suoi “pazzi fans” italiani gli diano una grossa mano: “Ho bisogno di molto silenzio questa sera...per darvi il meglio di me”, detto in un Italiano stentato che fa quasi tenerezza.

Ma i suoi racconti questa sera sono spesso tutt'altro che teneri. C'è il dramma del soldato che ha “il dito sul grilletto” ma non sa di chi fidarsi, lucida e disincantata fotografia dal fronte nella canzone *Devils and Dust*, il cielo vuoto e minaccioso di *Empty sky*, che rimanda inevitabilmente all'11 Settembre, l'America disperata e tenuta ai margini di *State trooper* e *Nebraska*, o quella solo sognata come la terra promessa oltre il fiume dai messicani che lasciano la vita attraversando il confine sul fiume Matamoros in *Matamoros banks*.

Ci sono anche i drammi più quotidiani: un orfano che sente in un cavallo che scende dalle montagne lo spirito della madre morta in *Silver palomino*, le vite polverose sulle automobili in corsa di *Racing in the street*, oppure gli amori bruciati su strade secondarie in *Incident on 57th street* o *Reno*. E ancora gli amori maturi che chiedono strada e speranza in *Brilliant Disguise* o *Long time coming*.

Non mancano i momenti più svagati, e sono quasi tutti tirati sulla chitarra, come *All the way home* durante la quale un problema tecnico forse sulle corde o su un cavo, costringe Springsteen ad un cambio “volante” dello strumento proprio nel bel mezzo del pezzo. Ogni tanto prova a sdrammatizzare, scherza col pubblico e col suo italiano imperfetto, ma c'è qualcosa in fondo alla sua voce non più giovanissima ma forse per questo ancora più ricca e calda, che ha ancora voglia di “cercare” in fondo alla voce delle sue canzoni, voce che sembra infinita.

E' la voce che durante *Long time coming* si allontana un po' dal microfono, canta quasi a voce viva nel silenzio irreal del palazzetto, apre gli occhi verso le platee, si guarda intorno e cerca gli occhi sugli spalti, cerca i suoi “tifosi” uno ad uno, quasi a volerli chiamare in causa tutti, nessuno escluso. Eppure è la stessa voce che in apertura sputava su un microfono di quelli da radio anni '50, e sull'armonica a bocca, entrambi distorti quasi a fare il verso al Tom Waits di *Bone Machine*, accompagnati solo dallo stivale che batte il tempo sul palco, senza chitarra a tracolla, a svelare il blues di *Reason to believe* in una folle versione per “armonica e stivali” (bella definizione che ho “rubato” su un forum in rete).

E' ancora la voce di Gesù che con le dita sul pianoforte racconta in *Jesus was an only son*, la storia soltanto del figlio di Maria e della sua preghiera sul Monte degli ulivi per una vita che non avrebbe mai vissuto. E infine è la voce che saluta Roma alla fine del concerto quando seduto all'organo a pedali regala una versione ipnotica e grandiosa di un vecchio brano dei Suicide, *Dream baby dream*: mentre l'organo continua a suonare da dietro le quinte, il Boss lancia il suo ultimo canto disperato ma anche di speranza "sogna, piccola, sogna...apri le tue braccia...voglio solo vederti sorridere...continua a sognare". Allora c'è ancora una speranza da cercare alla fine di ogni storia, "una ragione per credere", alla fine di una notte di racconti e di canzoni.

- A GIULIA E AI SUOI DUE ARTICOLI / di Antonella Bontae

Interessante il discorso di genere, l'eterno dilemma maschile/femminile, che poi si riscontra anche nella scrittura. Bambino o bambina/o? Questo maschile imperante, onnivoro, onnicomprensivo anche del genere femminile nella grammatica della lingua italiana. Personalmente propendo ed uso la seconda versione (anche se non basta per cambiare la società).

Alla domanda "Qualunque storia si racconti funziona allo stesso modo pronunciata da una voce femminile o da una maschile?" risponderai che il problema si pone perché si tratta di parole, con un valore semantico, e non solo di suoni.

L'universalità del linguaggio musicale coniuga il femminile e il maschile, o meglio non ne fa più una distinzione, e accomuna donne ed uomini, transessuali, gay e lesbiche, insomma riunisce il genere "umano" (ahimè, c'è la radice "uomo", di nuovo il maschile imperante).

Riguardo a Chopin, mi spiace dirtelo, ma è tipico penso per la cultura musicale italiana non acquisita a scuola (alle superiori si smette di insegnare musica! Guardiamo gli inglesi o i tedeschi, che la coltivano sin da piccoli e la proseguono) parlare genericamente di un suo notturno senza specificarlo, sarebbe bello sapere quale ti ha ispirato, anche per indurre altri ad ascoltarlo o comunque tanto per estenderne l'informazione. (Anche se so che musica non è sinonimo di classica).

Ritengo che seguire la sua melodia non sia poi così difficile, non credo che esiga solo concentrazione, i suoi momenti misteriosi e sconvolgenti ti penetrano ugualmente: la sua dolcezza, armonia, purezza. Lui, che suonava solo per pochi intimi, è stato un innovatore, insieme a Listz e Beethoven ha inventato il pianoforte moderno.

Ogni tanto mi chiedo invece, da mera fruitrice, se non sia difficile essere musicista, impegnarsi a produrre suoni che cessano un secondo dopo la loro esistenza e doverli riprodurre bene nuovamente, inseguire la loro volatilità nella continua tensione della perfezione.

A te, con simpatia, da un'abbonata.

- PER ANTONELLA E LA SUA LETTERA / di Giulia Visintin

Leggere e scrivere su Elephant talk è un piacere per me, come credo per altri, per vari motivi. Fra questi, ce n'è uno che probabilmente ha a che fare col mio mestiere: dovendo trattare ogni giorno dati che devono essere il più precisi possibile, trovo in ET uno spazio di ricreazione, dove i riferimenti, per quanto accurati, anzi proprio perché curati con dedizione, non hanno bisogno di citare minuziosamente le proprie fonti.

Sono contenta di avere avuto anch'io una specie di "giovane Holden" in Antonella Bontae, che ha voluto commentare quello che ho scritto. E per lei farò un'eccezione a questo stile senza note a piè di pagina, per spiegare alcuni particolari, anche se (preferisco) non tutti.

I pensieri che ho sommariamente tracciato in "Quella persona non sei tu" sono riflessioni che accompagnano sovente i miei ascolti. La spinta a scriverle è venuta dalla lettura dei libri del musicologo e musicista Franco Fabbri – e lui l'F. della dedica. Fabbri studia da tempo i generi musicali: tipi, stili, usi legati a specifici generi; a me è sembrato conseguente estendere la riflessione alla componente "genere sessuale", che vedo inevitabile, sia nell'esecuzione sia nell'ascolto, soprattutto della musica vocale.

Per quanto possa essere d'accordo sulla definizione di musica come linguaggio universale, mi interessano molto di più le sue differenze – di qualunque genere – che le sue costanti. Per questo credo che valga la pena di pensare ai generi musicali, come li esamina Fabbri (insieme ad altri studiosi), e anche ai generi sessuali in musica, come ho brevemente iniziato a fare su ET.

Le circostanze che hanno visto nascere lo scritto su Chopin si sono combinate abbastanza casualmente. L'incontro con un gruppetto di poesie, le "Variazioni Chopin", di un autore italiano contemporaneo e la presenza in edicola di una integrale dei Notturmi, eseguiti da Arthur Rubinstein. La frase del titolo, al singolare, non indica dunque un brano preciso: in realtà si tratta di un frammento tratto da un'altra composizione dello stesso poeta.

Si è creata l'occasione di un ascolto concentrato, di più notturni uno dopo l'altro, col sostentamento dei versi letti poco prima e il basso continuo del desiderio di capire, di afferrare un possibile bandolo. So bene che Chopin accettava di suonare i propri brani in salotti nei quali l'attenzione era rara se non assente: lui aveva tutti i diritti, ovviamente, di nutrire fiducia nelle proprie musiche. Un'analoga fiducia nell'ascolto me la sono conquistata con pazienza, scrostando pregiudizi e usando con soddisfazione la lente della musica *ambient* per guardare ad una crazione apparentemente tanto lontana.

- RECENSIONI IN BRANDELLI 34 / di Riccardo Ridi

Paul Anka, ROCK SWINGS, 2005. Se i giovani Michael Bublè e Robbie Williams arrancano swingando i classici, il classicissimo Paul Anka inverte i fattori, dribbla l'insidia del kitsch e mette a segno una ispiratissima rassegna di "nuovi classici" '80 e '90 (Bon Jovi, Van Halen, Billy Idol, Pet Shop Boys, Spandau Ballet, Rem, Oasis, Nirvana, Soundgarden, Cure, Michael Jackson, Lionel Richie, Eric Clapton) arrangiati fra swing (non paia una bestemmia aver reso divertente "Smells Like Teen Spirit") e crooning (la melodia di "It's A Sin", spogliata degli orpelli techno-pop, rende giustizia al troppo spesso sottovalutato songwriting di Tennant & Lowe). Ma la vera sorpresa è "The Lovecats", la cui versione originale suonerà d'ora in poi come un demo.

Cowboy Junkies, EARLY 21ST CENTURY BLUES, 2005. Tutte cover anche per i Cowboy Junkies, veterani del genere, che però si concentrano su brani minori di autori più affini al loro stile (Dylan, Springsteen, Havens, Harrison, Lennon), senza dimenticare due traditional ("Two Soldier" e "No More") e due brani originali. Come sempre esangui, e bravi senza scalpore, senza sbagliare neppure il botto finale di "One" degli U2, così terribilmente difficile da rifare dopo la lezione di Johnny Cash. Però il rap su "I Don't Want To Be A Soldier" ce lo potevano risparmiare.

Perry Blake, SONGS FOR SOMEONE, 2004. Mai una volta che riesca a entrare nelle classifiche di fine anno, il pop raffinato e dolcissimo (fra Prefab Sprout e My Friend The Chocolate Cake) dell'irlandese Perry Blake, regolarmente (mal)distribuito con almeno 12 mesi di ritardo. Peccato soprattutto per questo album, il migliore dopo l'esordio del 1998.

Simple Minds, BLACK AND WHITE 050505, 2005. Revival per revival, non potevano clonare EMPIRES AND DANCE o NEW GOLD DREAM, invece di ONCE UPON A TIME?

Depeche Mode, PLAYING THE ANGEL, 2005. Paragonarlo a VIOLATOR o SONGS OF FAITH AND DEVOTION e' un'eresia, ma rispetto a ULTRA e EXCITER il livello medio dei brani è notevolmente maggiore e l'orecchiabilità parecchio spinta. Per un bilancio prospettico attendiamo le playlist di fine decennio.

Editors, THE BACK ROOM, 2005. L'appassionante dilemma sta tutto qui: si rifanno più ai Joy Division oppure ai loro epigoni Interpol?

dEUS, POCKET REVOLUTION, 2005. Stavolta asperità e bizzarrie sono state completamente abbandonate, in favore di un pop sofisticato che veleggia morbido fra melodia ed epica. Mi si noterà di più se me ne lamento o se me lo godo?

Piano Magic, DISAFFECTED, 2005. Il capolavoro che si aveva paura di aspettarsi dopo il già eccelso THE TROUBLED SLEEP di fine 2003 è arrivato. Sonorità 4AD accessibili ma senza concessioni alla banalità. Da abbinare all'OPENCAST HEART EP. E ci sono pure due ballabili "alla Piano Magic".

Garbo, GIALLOELETTRICO, 2005. A me mi garba.

<----ELEPHANT-----TALK-----fine del numero 67---->