

=== ELEPHANT TALK ===

rivista musicale elettronica

<<http://www.burioni.it/forum/ridi/et/ethome.htm>>

diretta da Riccardo Ridi <<mailto:ridi@aib.it>>

Anno XI Numero 70 (26 Ottobre 2006)

INDICE

-
- **THE BEATLES, *IF* (APPLE MUSIC, 1971)** / di Marco Muzzi
 - **FIGLI DI TRANSISTORS E COMPUTER** / di Filippo Tagliaferri
 - **ULTIMI SVILUPPI DELLA MUSICA ELETTRONICA** / di Francesco Giannico
 - **MUSIK ZEITGEIST OVVERO LO SPIRITO DEL TEMPO (CHE FU)**
/ di Michele Santoro
 - **MORRISSEY LIVE A VILLA MANIN (CODROIPO)** / di Juliana Mazzocchi
 - **CLAUDIO FAVA, UN UOMO (TROPPO) FLESSIBILE** / di Claudio Gnoli

-
- **THE BEATLES, *IF* (APPLE MUSIC, 1971)** / di Marco Muzzi

I Beatles ritornano con un doppio album (sembrano averci preso gusto) e come regalo del nuovo decennio, e per questo 1971 pieno di novità, l'album *If* è sicuramente il dono più atteso per ognuno di noi. Il corto titolo, ispirato anche al film che ebbe come protagonista nel '69 Malcom McDowell, (l'Alex del recentissimo *Arancia Meccanica*), evoca molte suggestioni: dal destino, la simbologia della cabala, il paradosso delle probabilità. Un concept album che ama meno gli accostamenti surreali e più i simbolismi di certi temi cari al *Rashomon* di Kurosawa (che Lennon ha conosciuto a fondo grazie a Yoko), dove le varie possibilità e destini incrociati possono attraversare una vita.

E' forse il lavoro più "intellettuale" dei quattro, dove emergono in forma meno esplicita le tensioni di Lennon e McCartney ed anzi riaprono le ipotesi di future collaborazioni a quattro mani dei due.

Il gioco si apre subito con "Again", falso strumentale che solo nel bridge prende la forma e la parola, sembrerebbe un meccanismo che si apre, come quei piccoli giochi del settecento, in una girandola di richiami di cori e organo, con la batteria di Ringo che pare aver gustato l'affondo di *The End*, l'ormai falso "grande finale" del bellissimo *Abbey Road*; e proprio da quest'ultimo si ispira la nuova produzione dell'onnipresente George Martin, dove se in quello erano appena accennati, in quest'ultimo album tutti i vantaggi dell'elettronica si esprimono al meglio.

Il sintetizzatore, fra l'altro già usato in abbondanza dagli Who in Who's next, di prossima uscita, emerge con prepotenza, lasciandoci magari spiazzati in varie occasioni. La chitarra di George, che è la vera sorpresa dell'album, ci regala fraseggi inediti, che paiono superare le intenzioni di inseguire l'uno o l'altro dei componenti, per assumere propria forma, e nel secondo brano

“**Point the finger**”, oltre alla condanna delle false retoriche del nuovo decennio, incanta per gli incisi solistici del bel tenebroso, con qualche aiuto, forse, nelle sovraincisioni di Paul.

Di McCartney è il terzo brano, dal titolo incomprensibile “**Arre HY**”, introdotto dal fulminante grido di John, “noo...” quasi a giocare sulla, mai dissipata, rivalità tra i due. E’ un rock convenzionale, un passo indietro rispetto al resto dell’album, forse di una rozzezza voluta, atta ad introdurre il pezzo successivo, dove ascoltiamo un Lennon toccare ancora gli apici di *I’m the Walrus*, se non quelli di *A day in the life*. “**Joke out**” è una di quelle canzoni che spereresti non finisca mai (*God only knows*), dove il controcanto di Paul (stavolta nei toni più bassi), eccelle tanto quanto certi fraseggi di basso, e dove la batteria di Ringo ricorda nel battere, *Getting better*.

“**Have you a joint**” è forse il pezzo più esplicito sulle droghe mai composto dai quattro, le frequentazioni dei discepoli Jagger & company sembrano aver influenzato i maestri, che con il coevo *Sticky Fingers* inneggiano agli stupefacenti senza alcuna malizia. La ritmica, quasi calipso, strizza l’occhio alle sonorità giamaicane, e non per nulla Peter Tosh (nuova futura stella in odore di contratto con la Island), contribuisce ai cori ed alla chitarra.

Le collaborazioni non finiscono qui, il brano successivo “**The youngers**”, ritorna al simbolico con l’intro al sintetizzatore, e vede l’ex Velvet John Cale al violino per offrirci la magia dell’irrealizzabile, la fusione tra gli sperimentalismi d’oltremania e d’oltreoceano, Abbey Road contro la Factory.

Il gioco mostra un po’ le corde con la collaborazione successiva, l’ulteriore presenza di Clapton nel pezzo di George “**And now...**” non eccelle in novità e il suo fraseggio pare impallidire rispetto alla magistrale presenza di *While my guitar*. Peccato, perché il brano è sicuramente uno dei migliori del repertorio firmato dal solo Harrison, soprattutto per le liriche, meno trascendentali e più intime, introspettive.

Ringo si cimenta, con l’ultima presenza autorevole nel disco, quella dell’Allmann Brother Duane Allmann, nell’unica cover fatta dai Beatles dall’ormai lontano *Beatles for sale* (se si escludono i giochi di *Let it be*): una versione sorprendente di “**Don’t take your gun to town**” di Johnny Cash.

Album eclettico quindi, dove neanche l’hard rock passa indenne, in “**State in Union**” John e Paul dicono la loro sulla politica americana in un brano talmente duro da lasciare sconvolti, nella musica e nei testi. Forse potrebbe partire un nuovo genere anche da questa canzone.

“**Youth**” è indecifrabile: tanto il suo testo quanto i cambi di melodia sono criptici. Pause di oltre venti secondi tra un incedere e l’altro e tutto si fa

nebuloso, quasi a dirci che hanno sbagliato coloro che si sono accomodati già ad un giudizio già scontato, e ci fanno di nuovo perdere la rotta.

La ritroviamo nel corale “**Love humid**”, sensuale, vagamente orgiastico. Lato b del 45 giri "State in Union", che ha anticipato *If*. si è già beccato una censura alla BBC, e mai fino ad ora i baronetti, hanno oltrepassato il varco come adesso.

Lennon pone fine al travagliato amore con Yoko con un brano scritto ed eseguito dai Beatles totalmente in un'altra lingua (se si escludono *Sie liebt dich* e *Komme gib mir deine hand*): il giapponese. Paul e gli altri pare abbiano accettato di buon grado purché il tricheco lasciasse la foca. In “**Arigato surf**” lancia un dolce, quanto ironico, commiato alla cara Yoko, con un caustico finale, con gridi stridenti, quasi a canzonare lo sperimentalismo (?) canoro della ex metà.; pastiche etnico per metà e per il resto presa in giro di tutti i gruppi che hanno fatto (sull'onda di *Norwegian Wood*) le loro brave incursioni etniche, e anche dello stesso George, per l'uso dello shasimen (variante giapponese del sitar) suonato da John ad imitazione di Harrison.

L'ultimo brano è quello più intenso, per durata, melodie e sperimentazioni. Si tratta di una lunga suite di venti minuti scritta a due mani, ed è questa la novità dato che fino ad oggi la coppia ci aveva abituato a composizioni firmate da entrambi ma di fatto composte individualmente, e la cosa lascia ben presagire.

Stanchi di inseguire il consenso i Beatles si affacciano ai '70 con una libertà creativa immane, ogni canzone dell'album è un magazzino di suoni e idee tali da creare, ognuna, l'ispirazione di un album e forse di un gruppo a se stante.

La copertina è, come al solito, un marchio del tragitto dei fab four: centinaia di fotografie in collage degli amici e collaboratori, compreso un George Martin in costume da bagno, Yoko vestita da suora, Keith Moon in saio monacale con evidente erezione, Jagger pellirossa, e sul retro i quattro in bicicletta in smoking, tutti neri, salvo Paul vestito di bianco con una fascia nera al braccio, tanto per ribadire...

- FIGLI DI TRANSISTORS E COMPUTER / di Filippo Tagliaferri

Domanda oziosa: c'è stato un riconoscibile concreto contributo dell'Italia alla musica elettronica pop & rock? Per liquidare la questione dovremmo forse rispondere sbrigativamente di no. Troppo limitati gli esempi nostrani, per giunta collocabili in un periodo storico non proprio felicissimo per l'ispirazione media dei nostri autori.

Stiamo parlando della prima metà degli anni '80, quando i cantautori erano belle che bolliti, con poche eccezioni e i protagonisti del rock italiano (quello cosiddetto 'nuovo', su quelli di estrazione 'progressive' lasciamo stare) frequentavano ancora le scuole elementari. Troppo diretta, in fondo, era la derivazione dai canoni di riferimento stranieri.

E però. Sarà la nostalgia degli anni in cui, ancora coi calzoncini corti, ogni nuova scoperta musicale lasciava un segno indelebile? Chissà. I ricordi di gioventù non sono solitamente un metro di giudizio molto obiettivo. Fatto sta che rovistando tra vecchie cassette miagolanti, o magari magari da mp3 in basso bitrate, le escursioni nostrane nei territori dell'elettronica si rivelano oggi più convincenti di quanto avremmo creduto.

Intendiamoci. Rimane pur sempre musica mediamente derivativa e a tratti involontariamente comica. Proprio il fatto che se ne intuisca subito la grossolanità, la 'nostranità', la rende forse un po' speciale. Non accadeva in fondo così anche per il beat italiano?

Ebbene, un excursus sui capotitipiti del genere non può prescindere dalla figura di **Franco Battiato**. Seppur difficilmente collocabile in un 'genere', è vero anche che certe sue soluzioni musicali, alla fine degli anni 70, rappresentarono una decisa rottura con gli schemi tipici della canzonetta.

I sintetizzatori emergono prepotentemente sin dall'album della svolta-pop, 'L'Era del Cinghiale Bianco', attraversano il successo clamoroso de 'La Voce del Padrone' e dominano le sonorità perlomeno sino a 'Mondi Lontanissimi'. Con quel disco il cantautore siciliano chiude, temporaneamente, il cerchio di un percorso musicale più vicino al pop ed al rock, anche se per descrivere il lavoro di Battiato, lo ribadiamo, questi termini sono sicuramente riduttivi.

Sarebbe però un errore pensare che la stralunata canzonetta forgiata da Battiato con 'L'era del Cinghiale Bianco' non abbia precedenti. Ed anche piuttosto risalenti indietro nel tempo. Si tratta del brano 'La Convenzione', vera e propria bolla temporale nella discografia di Battiato, incastrata sul lato A di un dimenticato 45 giri uscito nel 1971 (!), tra i bizzarri suoni sperimentali dei primi due album ('Fetus' e 'Pollution'). Ne 'La Convenzione' si trovano, in nuce, tutti i germi del Battiato-pensiero. La canzone, su di una trama di tastiere pseudo-casalinghe, parla di un sinistro accordo tra i terrestri e una razza aliena. Il tema non semprerà forse, oggi, tra i più originali, ma... questa sorta di 'convenzione' non era anche un leit-motiv della serie 'X-files'?

Circa 10 anni dopo i mangianastri degli italiani tutti suoneranno, pressoché all'unisono, canzoni 'nuove' che parlano di centri di gravità permanente, di bandiere bianche e di sentimenti 'nuevi'. E i suoni? Tutto potremmo dire, tranne che considerarli alla stregua di blande copie dei vari Human League o Gary Numan. Semmai, vi potremmo rintracciare qualche residuo di kraut-rock, aggiornato con un'attenzione verso l'oriente del tutto inedito per la musica italiana. Rischio scongiurato anche per i numerosi personaggi usciti

dalla scuderia del nostro, fra i quali svetta **Giusto Pio**, braccio destro, ed a lungo colto alter-ego di Battiato, capace di piazzare nella topten un album strumentale - quasi - per sintetizzatore e violino ('Legione Straniera').

E poi c'era **Giuni Russo** e la sua 'Un'Estate Al Mare'. Purtroppo la cantante non riuscirà a fornire canzoni sempre all'altezza delle proprie indubbe qualità vocali. Lei di 'armonhizer con trucchi che sdoppiano la voce', come cantava nel suo più noto successo, non aveva certo bisogno. Il suo miglior disco rimane 'Energie' (1981!) con una notevole 'Una Vipera Sarò', impreziosita da un cameo del suo mentore. Per il resto, la carriera della Russo ondeggerà sino alla prematura scomparsa, tra tentazioni mistiche e sbandate thrash-pop (qualcuno ricorderà la tremenda 'Alghero').

La voce femminile più significativa tra quelle vicine all'universo Battiato è stata senza dubbio **Alice**. Più che attenta ai suoni elettronici, Alice dimostrerà negli anni un attento interesse verso la canzone d'autore più raffinata ed eterea, di stampo britannico, ricorrendo spesso anche ai servizi di musicisti come Dave Gregory (XTC), Phil Manzanera, Tony Levin. La Kate Bush italiana? Un certo interesse, però, lo susciterà solo ricorrendo a più riprese al repertorio di Battiato, nonostante i - talvolta - coraggiosi e/o lodevoli tentativi di allontanarsene.

Non possiamo concludere il breve accenno ai musicisti gravitanti nell'area di Franco Battiato dimenticando **Sibilla**. Vera e propria meteora durata l'arco di un'apparizione sanremese (tragica, a causa di un malinteso sul fatto che dovesse cantare in palyback o dal vivo). Nel fedele solco de 'La Voce del Padrone', la cantante si esibisce in una quasi-legendaria 'Oppio', con tanto di ritornello in lingua orientale (chi non ricorda il coro 'uru-belev-sammeauru?'). Eliminazione diretta. Non le verrà data una seconda chance.

Vero techno-pop ante-litteram è invece quello offerto dai **Krisma**. Secondo uno schema che già andava delineandosi (pensiamo ai Suicide, quasi coetanei, poi tra i tanti, a Soft Cell, Yello, Blacmange, Yazoo, Eurythmics), la formazione prevedeva una cantante (Cristina, da cui il 'Kris' del nome) e un solo musicista, dedito a marchingengi essenzialmente elettronici (Maurizio, 'Ma'; ex-New Dada, una sera calcò lo stesso palco dei Beatles). Visti come Extraterrestri della canzone italiana sin da subito (il debutto è datato 1977!), lasceranno un segno già nel 1980 con il brano 'Many Kisses', che poco aveva da invidiare ai nomi sopra citati. Ma si sà, loro vivevano tra la Svizzera e Milano e registravano spesso all'estero e si sentivano già di un altro mondo.

Un altro bizzarro personaggio che può vantarsi di aver 'toccato con mano' la Londra dei 70's, tra Roxy Music (lo dice lui) e Sparks è il primo **Ivan Cattaneo**. Dopo i primissimi album usciti già alla metà degli anni 70 e registrati anche con l'ausilio di componenti della PFM, riuscirà a trovare un labile equilibrio tra pop e sperimentazione anche, non solo, elettronica. Il successo arriverà, breve ma intenso, con la rivisitazione in chiave ska di

classici italiani degli anni 60 ('Italian Graffiati', 1981). Da qui in poi Cattaneo annasperà, con modesti risultati, per il resto della carriera, cercando di ripetere quel successo. Un po' come accadde per i Krisma, di lui verrà ricordato più il personaggio sopra le righe, che la sua musica. E' però di questa fase il maggior contributo dato da Cattaneo al technopop italiano. Si tratta di 'Bandiera Gialla', nuova selezione del beat italiano, stavolta con arrangiamenti completamente elettronici.

Rimanendo nell'ambito dei personaggi più variopinti del periodo, non possiamo non accennare ad **Alberto Camerini**. Così come per Ivan Cattaneo, anche le radici di Alberto Camerini sono ben lontane dal pop disimpegnato degli anni 80. Nato artisticamente come chitarrista del giro della Cramps, una delle etichette discografiche più 'politiche' degli anni 70, Camerini intuisce prima di altri l'arrivo degli anni 80. Dopo alcuni non vendutissimi album in stile cantautorale e varie collaborazioni come chitarrista (sua è la solista nel debutto di Finardi), Camerini si inventa una maschera, un arlecchino elettronico dai capelli ultralaccati (ricordo che in quegli anni anche il cantante degli 'A Flock Of Seagulls' ex-parrucchiere, adottava un'acconciatura analoga), abbraccia le tastiere elettroniche e si lancia nelle classifiche con la paradigmatica 'Rock'n'roll robot'.

E' il 1982. Il suo è un pubblico prevalentemente composto da ragazzini appassionati dei primi videogames, come Space Invaders e dei robot protagonisti dei cartoni animati giapponesi (Mazinga o Jeeg Robot d'acciaio...). La formula funziona alla grande e l'anno successivo la metamorfosi si completa con l'album 'Rockmantico'. Un po' come succede negli stessi anni per Ivan Cattaneo, la strumentazione usata è esclusivamente elettronica e anche stavolta, nonostante il notevole successo di pubblico, gli ingranaggi cominciano a non funzionare. Forse non convintissimo della strada intrapresa, Camerini ritarda nuove uscite e quando riemerge, con un'immagine più sobria e suoni di nuovo improntati sulle chitarre, il suo tempo è irrimediabilmente passato.

La musica elettronica è stata un credo abbracciato, magari per lo spazio di poche stagioni, anche da altri importanti musicisti italiani. Abbiamo detto di Battiato, ma non possiamo neppure dimenticare il contributo dato al genere da Enrico Ruggeri, Lucio Battisti o i Matia Bazar.

Enrico Ruggeri nasce, a suo dire, punk. In realtà la musica proposta dal suo primo gruppo, i Decibel, è più assimilabile ad una new wave di stampo elettronico, sulla scia, ad esempio, degli Ultravox di John Foxx. Il secondo album della band, 'Vivo da Re' rimane tra le cose migliori di Ruggeri. Il testo del brano che dà il nome alla band è una dichiarazione d'intenti: 'siamo figli di transistors e computer ...'; e ancora: 'Premi un tasto e ti farò delle Canzoni'. Il musicista schiavo della macchina, che deve limitarsi a premere un tasto e che può solo assistere al computer che suona per lui. Il tema è lo stesso di 'Poket Calculator' dei Kraftwerk. Che però è dell'anno successivo.

E' curioso come molti dei musicisti di questo periodo, che cercavano, non sempre coerentemente (ne' sempre coscientemente forse), di emanciparsi dagli schemi più logori della canzone leggera italiana, lo facessero nel nome del 'rock'n'roll' o del punk. Quel rock'n'roll che invece, con l'uso massiccio di sintetizzatori, in realtà si cerca di superare. Già molto tempo prima di Celentano e con una notevole dose di pressapochismo, abbastanza tipico dei musicisti italiani, i termini 'rock' o 'rock'n'roll' corrispondono a 'nuovo' e magari a 'ggiovane'.

Poco importa se negli anni 80 Camerini e Cattaneo veleggiano già oltre i 30 e se Ruggeri, noto punk (sic), avesse già avuto esperienze di insegnante al liceo e fosse iscritto alla facoltà di giurisprudenza. Sarà proprio il Ruggeri solista a lamentarsi di 'come stanno trattando male il rock'n'roll', nel brano omonimo contenuto in 'Polvere', suo 2° lp solista, come il primo (l'asettico 'Champagne Molotov'), però, completamente devoto al technopop. I risultati di Ruggeri, va detto, sono però di ottimo livello e tutti i suoi primi dischi, dai Decibel sino a 'Tutto Scorre' compreso (1986) e meritano un ascolto, trascendendo il genere strettamente elettronico.

Anche Ruggeri in questi anni si spende per altri interpreti. Si deve alla sua penna, infatti, quella 'To Meet Me' che occupa il lato A del singolo di debutto di **Dan Harrow**, personaggio di punta per almeno un lustro della cosiddetta 'italo-disco'. Più significativo è l'apporto dato alla brevissima carriera di **Diana Est**, vero e propria icona degli amanti del trash anni 80. Di tre singoli incisi da questa sorta di Lizzy Mercier Descloux italiana, Ruggeri è in parte responsabile (o colpevole) dei primi due, 'Tenax' e 'Le Louvre'. Le qualità della Est sono alquanto impalpabili (non ha la più pallida idea di cosa sia l'intonazione), ma quello che colpisce di più, anche stavolta, è la bizzarra immagine, in stile 'peplum' (i film girati a Cinecittà di ambientazione greco-romana) adottata dalla cantante.

Chi invece progressivamente rifugge da ogni idea di immagine e progressivamente sposa i sintetizzatori è **Lucio Battisti**. Quello del 'Battisti-elettronico' è uno dei temi più dibattuti e controversi della musica italiana. Chi volesse farsene un'idea completa, può dirigersi direttamente a 'Il Cofanetto', recente box contenente tutto quanto prodotto dal sodalizio Battisti-Panella dalla seconda metà degli anni 80 in poi.

La svolta decisiva è però risalente all'album 'E Già', del 1982. Lucio Battisti in questi anni medita di distruggere il proprio personaggio e conduce quindi una ricerca artistica verso un suono monotono, essenziale, allo stesso tempo primordiale e proiettato verso il futuro, non memorizzabile, non cantabile o comunque, 'diversamente cantabile'. Per rendersi conto della modernità di 'E' Già', basti pensare che il debutto dei Depeche Mode è di soli pochi mesi antecedente.

Contrariamente a quanto accadrà con i dischi successivi, i testi sono (per l'ultima volta) immediatamente comprensibili e potrebbero dirsi quasi

autobiografici. L'autrice dichiarata dei versi è la moglie Letizia Veronesi, sotto lo pseudonimo di Grazia Velezia, ma in molti hanno sempre pensato che le parole siano opera dello stesso Battisti. Che mente: in un verso ci dice che 'da Paul McCartney ho imparato a cantare, da Ray Charles ad emozionare, da Dylan a dire quello che mi pare ...', ma la mente corre piuttosto verso i Kraftwerk o ai Cabaret Voltaire.

Il solco tracciato da Battisti è seguito da uno dei suoi protetti storici, (ebbene sì, proprio lui) **Adriano Pappalardo**. L'album in questione si intitola 'Oh! Era Ora' ed è una misconosciuta pietra miliare dell'elettronica italiana. Battisti produce e suona qua e là, non compone, ma l'onda lunga di 'E Già', fin dall'assonanza cui rimanda il titolo, si fa sentire. I testi, manco a dirlo, sono di Pasquale Panella, che sta facendo apprendistato prima di debuttare, due anni dopo, come paroliere a fianco del maestro. Il disco non vende niente e rimarrà l'ultima prova sulla lunga distanza per il cantante, poi attore e giullare della tv di stato e non.

Altro mirabile e piuttosto duraturo esempio di conversione technopop è quello dei **Matia Bazar**. Dopo i successi del decennio precedente, tutti nel solco dei più deleteri schemi del pop radiofonico o, in senso dispregiativo, sanremese, la band si ritrova, alle soglie degli anni 80 in una fase di stallo. Ne esce con quella che, sino ad allora e che forse rimane, la loro miglior canzone: 'Vacanze Romane'. La rimarchevole voce di Antonella Ruggiero si distende su una musica che non rinnega la tradizione italiana, ma che si sposa con gli umori di certa new wave d'atmosfera (4AD? Cocteau Twins? Gli Ultravox di 'Vienna?').

L'album 'Tango' approfondisce la materia, con risultati eccellenti in brani come 'Elettroshock' e il 'Video Sono Io'. I testi vorrebbero essere in qualche modo futuristi, anche se oggi possono far sorridere un po'. Il nuovo corso prosegue con l'ancora più sofisticato, ma meno immediato 'Aristocratica'. Per attagliarsi ai glaciali suoni elettronici, i testi si fanno ora meno comprensibili, sfiorando come per Battisti il non-sense. Un cenno merita 'Luci al neon', traduzione letterale, ma solo nel titolo, della 'Neon Lights' dei Kraftwerk, evidenti ispiratori del gruppo.

Il ciclo si chiude con 'Melancholia', LP ancora apprezzabile che segna il passaggio irreversibile dal raffinato technopop dei dischi precedenti all'elettropop - molto 'pop' - di brani come 'Ti sento', uno dei loro maggiori successi commerciali. La Ruggiero rimarrà con la band ancora per un altro disco, 'Melò', dopodiché la storia dei Matia Bazar diventerà del tutto trascurabile.

I ricordi giovanili rimandano ad altri personaggi, come **Garbo**, **Faust'O** (entrambi più vicini, per la verità, alla new wave), o **Nada** (ma troppo fugace la sua escursione in ambito elettronico e troppo acerbi, tutto sommato, ne furono i frutti), o addirittura i **Righeira** (mamma mia!) e perché no, **Gianna Nannini**.

La Nannini dà il suo contributo alla causa con l'album 'Latin Lover' (1982). In cabina di regia siede Connie Plank, responsabile è vero di altre cose della cantautrice sense, ma anche, ricordiamolo, della 'Autobhan' dei Kraftwerk. E proprio i tedeschi vengono in qualche modo omaggiati in 'Wagon-Lits'. Il 'trenino' presente in sottofondo non può non rimandare, idealmente, alla celebre 'Trans Europe Express'. E' forse il disco della Nannini meno solare (l'anno dopo uscirà 'Fotoromanza' e ogni velleità alternative viene dimenticata per sempre); in brani come 'Volo', con un po' di fantasia, si possono intravedere anche i germi di qualcosa dei Subsonica.

Già, i **Subsonica**. Sono proprio loro che, dopo un ventennio circa, ripescano i redivi Krisma per la loro 'Nuova Ossessione' (2003). Boosta, tastierista della band, non si ferma lì e due anni dopo dà alle stampe 'Iconoclash', tributo non troppo irriverente ad alcuni amori più o meno inconfessabili di gioventù, da Garbo e Camerini scendendo giù, giù, sino all'italo-disco di P.Lion e Gazebo. Ne segue un tour che in varie serate vede la partecipazione sul palco dei vari interpreti delle versioni originali del disco.

Un altro ragazzino che nei primi anni 80 giocava a space invaders e che quasi venti anni dopo si diletta con pro-tools e simili è Morgan dei **Bluvertigo**. L'album 'Metallo non Metallo' rappresenta il primo, deciso e convincente, passo 'indietro' del rock italiano verso il recupero dei suoni elettronici. La sbornia del grunge, siamo nel 1997, è appena passata e i tempi sono maturi per una band che cita apertamente i Kraftwerk, sempre loro, nei propri video ('Altre forme di vita') e presenta un tastierista che pare un clone di Martin Gore dei Depeche Mode. Il modello da seguire è però, ancora una volta, Franco Battiato.

Nel giro di pochi anni Morgan, prima di congelare il progetto Bluvertigo e di tuffarsi negli anni 70, riuscirà a collaborare con il proprio maestro (nell'album 'Gommalacca'), a duettare con lo stesso e con Alice in una ripresa di 'Chan-son Egocentrique' e a partecipare attivamente, insieme con quasi tutti i Bluvertigo, all' 'Arcano Enigma', episodica rentrée nel mondo della discografia di **Yuri Camisasca**, che di Battiato è stato, sin dagli anni 70, uno dei più fedeli sodali. In mezzo a litanie mistico-esoteriche, ritmiche guidate da tappeti di sequencer e da chitarre che potrebbero anche rimandare ai Nine Inch Nails, accompagnano brani che parlano di 'pesci che vanno al contrario' ('Zodiaco'). Un delirio in puro Battiato-style.

Sotto l'ala protettrice del leader dei Bluvertigo proliferano in quegli anni altri progetti. Rammentiamo la meteora **Soerba** (non a caso un altro duo), e la loro sublime 'I Am Happy'. E per chiudere il cerchio, non possiamo non ricordare un altro musicista del giro Bluvertigo, il misconosciuto **Megahertz**, capace di dedicarsi, ora ad una cover - in italiano - di un brano dei Kraftwerk ('Poket Calculator'), ora ad un remix de 'Un'Estate Al Mare' (nel tributo a Giuni Russo 'Unusual' (2006).

- **ULTIMI SVILUPPI DELLA MUSICA ELETTRONICA** / di
Francesco Giannico

Nell'affastellato panorama musicale della sperimentazione sonora degli ultimi dieci anni la produzione discografica si è inerpicata affannosamente verso lidi estremi scandendo in un solo decennio, cosa mai successa nella storia della musica, generi e sottogeneri ad una velocità paragonabile soltanto a quella della continua evoluzione tecnologica che viviamo.

Non è naturalmente un caso tutto ciò se si considera che la nascita dell'ultima musica elettronica è legata strettamente al progressivo decollo sul mercato del digitale e di un *indotto* che interagisce con esso. L'informatizzazione dei fenomeni musicali a vari livelli, e in senso assoluto nella musica elettronica, ha eliminato di fatto ruoli ben radicati nella tradizione musicale contrapponendosi più o meno indirettamente alla natura accademica dell'essere musicista.

Ciò non toglie che tutt'oggi esistano musicisti di professione avvicinati alla musica elettronica com'è accaduto con una certa costanza sino ad un paio di decenni fa; il fatto socialmente importante però è che la gran parte dei musicisti di elettronica sperimentale oggi non è costituita da musicisti in senso canonico, si tratta piuttosto di ingegneri, tecnici, studiosi o semplici conoscitori di alcuni degli strumenti hardware e/o software per produrre musica.

Si capisce bene che selezionare un certo dilettantismo, tipico delle forme creative di massa, è quantomai complicato agli occhi del principiante che deve discernere la comprensione dell'opera in quanto tale dalle effettive capacità necessarie a realizzarla. In poche parole diremmo *gli addetti ai lavori ne sanno sempre qualcosa in più* ma, contrariamente ad altri generi musicali, qui il disorientamento percettivo dell'individuo è molto più ricorrente a causa della incapacità di assimilazione della nuova musica ai propri linguaggi ed ai propri livelli di conoscenza di suoni a cui di solito non si presta attenzione e che vengono dunque rifiutati dalla mente dell'ascoltatore ed anzi interpretati come un fastidio acustico, un rumore.

Agli inizi degli anni novanta una delle pratiche più diffuse nel panorama dell'elettronica sperimentale e non solo era quella del *Glitch* (trad. errore) da cui nacque la **Glitch Music**, una musica legata alla pratica dell'errore della macchina originatosi grazie naturalmente allo zampino dell'uomo. Il risultato è di una sensibilità diversa in chi ascolta, il quale, pian piano, incamera dentro la sua testa intoppi, sobbalzi e lacerazioni.

Alcuni degli artisti più importanti in questo ambito sono stati e alcuni lo sono tuttora: **Bernhard Gunter, Coil, Oval, Matmos** eccetera, ma trasmutazioni sul versante delle micropercezioni (ricavate ad esempio dai *field recordings-registrazioni*) all'interno di serie di *pads* e arpeggi di

chitarra distorti si sono avuti con **Fennesz** per l'etichetta austriaca *Mego* mentre riduzionismi e minimalismi con **Alva Noto** per la tedesca *Raster Noton*.

La trasmutazione di un sottogenere è quanto di più complicato si possa descrivere all'interno di un movimento artistico , in quanto spesso delinea la fine di un movimento presentando i prodromi del movimento successivo le cosiddette "fasi di transizione".

Nella musica elettronica sperimentale questo fenomeno è reso ancora più complicato se si considera il minuscolo lasso di tempo che consideriamo (dieci anni circa) su una storia delle arti e della musica in generale che ci ha abituati in cambi di rotta più gradualmente e movimenti artistici di più vasta portata cronologica.

La frammentazione nella sperimentazione è meno visibile perché tutto fa parte del nuovo e non c'è tradizione a cui ci si possa riferire ; si possono però cogliere alcune differenze d'impostazione. Per la *glitch music* ad esempio è valsa l'impostazione dell'idea dell'errore e dell'imprevedibilità di conoscerlo o poterlo individuare. Lo stesso ambito stilistico è stato però assorbito ed adattato ad esigenze artistiche di maggior morbidezza ed al contempo di maggior rarefazione del suono creando correnti diverse nell'ambito della stessa elettronica sperimentale. **William Basinski** ad esempio col suo disco *Disintegration Loops* oppure **Stephan Mathieu** con *Wurmloch Variationen* o ancora **Terre Thaemlitz** fondatore assieme al designer Richard Chartier dell'etichetta di musica elettronica minimale e sperimentale 12k in America.

Il panorama che si viene così delineando è quantomai intricato e l'italiano avido di informazioni su questo settore della musica fa quasi il doppio della fatica rispetto i suoi colleghi stranieri, ma è meglio lasciar perdere, questo è il già ampiamente dibattuto problema della *maleducazione musicale italiana*.

Di Certo c'è che aldilà delle battute, per chiunque , anche per gli affezionati del genere, tutto l'insieme diviene sempre più intricato e si fatica a distinguere nell'enorme mole di dischi pubblicati e dischi autoprodotti, ambiti impegnati ed ambiti commerciali o comunque più popolari soprattutto ci si chiede se esista un ambito commerciale nella musica elettronica sperimentale.

Certamente di fronte al tema in questione gli anni appena trascorsi hanno da un lato visto un crescendo al ribasso della qualità della Nuova Musica ma questo fenomeno ha una spiegazione di tipo socio-demografico, si ha cioè a che fare con una moltitudine di gente che ha i mezzi per *provare a fare l'artista*, e questo è un bene, tuttavia la matassa di artisti e pseudo-artisti che si andava creando e che tutt'ora si arricchisce di nuove personalità ha costretto, positivamente a mio avviso , ad una maggior selezione dei

contenuti musicali proprio alla radice e questo aspetto si è verificato più frequentemente nei circuiti delle *label* indipendenti.

Tale fenomeno, quasi di *selezione naturale dell'arte*, ultimamente sta caratterizzando anche le NetLabel, le popolari etichette del web, che essendo legate per vivere in quanto etichetta, ad una diffusione musicale via web dei loro artisti (oltretutto spesso gratuita grazie alle nuove licenze Creative Commons), finivano almeno in una parte iniziale della loro vita col diffondere di tutto senza prestare un'attenzione particolare ai loro contenuti.

Le cose però cambiano in fretta; le NetLabel sul web sono oramai centinaia e ne nascono sempre di nuove così la *selezione naturale dell'arte* ha ripresentato lo stesso copione valso per le label indipendenti facendo sì che ci fosse più attenzione sulla qualità dei brani arrivando in alcuni casi a livelli qualitativamente apprezzabili senza aver nulla da invidiare ai lavori editi dalle grosse label del settore che stampano dischi in carne ed ossa.

In questa baraonda di label, generi e sottogeneri, l'aspetto socialmente più rilevante si sa è sempre *il mezzo*, il computer e naturalmente la rete Internet. Nulla di nuovo sotto il sole, i computer economicamente parlando, sono oramai alla portata di tutti o comunque di una moltitudine di persone e diviene dunque facile allestire un mini studio di registrazione nella propria abitazione mentre allo stesso tempo il web si trasforma in un mezzo pubblicitario a basso costo ma di grande portata.

I linguaggi di comunicazione della musica così, ma non solo, si standardizzano e la sperimentazione cessa, essendo diventata oramai consuetudine nell'immaginario collettivo e ciò che nasce o nascerà sarà una nuova sperimentazione.

In questo momento dell'elettronica sperimentale, **Steve Roden**, ma anche **John Duncan** o **Akira Rabelais**, ripropongono archetipi d'una classicità oramai scomparsa nei flutti dei disturbi digitali, la fase di apparente stasi artistica è sublimata dall'antico che si ripropone nella contemporaneità attraverso i mezzi digitali.

I *field recordings* ad esempio, le registrazioni effettuate in qualsiasi dove, con un *minidisc* ed un microfono per *rubare suoni* (oramai pratica diffusissima nell'elettronica sperimentale) ci fanno maturare la convinzione che esista una volontà ferrea di fissare la materia su una tela digitale, installarci sopra anche una serie di *errori* ed un pizzico d'anima attraverso qualche *drone* o qualche recondito fraseggio melodico.

Le sperimentazioni dell'ultima ora si sa, non stanno a guardare e naturalmente cosa fanno all'inizio? Se la prendono con le sperimentazioni che le hanno anticipate, ovvio ! Questo comportamento, molto ricorrente oltre che nella storia della musica anche nella storia dell'arte, ha aizzato tutta

una serie di artisti *All in One*, artisti cioè che assommassero più esperienze , dal musicista , al grafico , al montatore video eccetera ...

L'aspetto multidisciplinare della cosa trova la sua ragione d'essere nel fatto di voler sprigionare attraverso una competenza *assoluta e multistrato* un discorso pregno in ogni sua parte di un significato , senza che le allusioni e le ambiguità prendano il sopravvento sul messaggio dell'artista, per quanto etereo questo possa essere.

Uno di questi grandi artisti è ad oggi indubbiamente **Takagi Masakatsu**, un abile pianista ed al contempo un realizzatore di video di rara bellezza . L'elettronica nei suoi lavori vi entra più come senso di rarefazione che come base dell'opera , evitando i rischi di una più forte complessità gnoseologica derivante ad esempio dall'uso intensivo di loop e/o dagli stadi di processazione di un segnale sonoro particolarmente distorto.

Per concludere, la realtà della musica elettronica degli ultimi anni è multidisciplinare, il che prevede spesso il convergere di più figure professionali nella stesso artista , oppure team di persone ognuno col suo ramo specifico ma animati dal senso di unire le diverse percezioni delle arti in gioco.

Suoni e rumori (anche i silenzi a dire il vero) escono quasi stremati dopo anni di *editing*, centrifughe digitali, processazioni *real time*. La Nuova Musica dunque guarda al futuro con l'intento di trovare nella costruzione sinestetica delle nuove opere un messaggio di concretezza dopo tanta incertezza esprimendo, forse anche un po' fatalmente, ma come del resto la musica ha sempre fatto, la realtà del proprio tempo.

- MUSIK ZEITGEIST OVVERO LO SPIRITO DEL TEMPO (CHE FU) / di Michele Santoro

Il *revival*, è fuor di dubbio, può arrecare sensazioni assai piacevoli, dal momento che - sull'onda di un ricordo che vellica gradevolmente i nostri sensi - ripropone qualcosa che appartiene al passato, che fa parte di un periodo ormai trascorso, ma che è possibile rivivere in una versione per così dire aggiornata, e che dunque ci permette tornare indietro nel tempo, anche se in forme rinnovate e in linea con l'epoca odierna.

E tuttavia non sempre il *revival* funziona in questo modo. Se infatti l'operazione nostalgia non è condotta correttamente - ossia con quel giusto mix di déjà-vu e innovazione - allora essa rischia di generare noia, insofferenza o peggio ancora irritazione, in quanto il soggetto percipiente tende a non riconoscere il duplice strato (l'antico e il moderno) di cui si compone l'opera oggetto di *revival*, ed è quindi portato a rigettarla, perché non vi ritrova né lo spirito che aveva dato vita all'opera originaria, né gli elementi di novità che oggi sono in grado di caratterizzarla.

Tutto ciò risulta assai evidente in ambito musicale in cui, com'è noto, le operazioni revivalistiche sono piuttosto frequenti: difatti la riproposizione di brani o melodie del passato, se non è attentamente calibrata, dà vita a prodotti che possono apparire dei semplici involucri, contenitori privi di contenuto, meri significanti dai quali è assente ogni valore estetico, e in quanto tali incapaci di restituire le atmosfere e le sensazioni legate alle opere originarie.

Anche il mondo della musica rock non va esente da questa condizione. Per limitarci agli anni Settanta, notiamo infatti come mostri sacri quali **Crosby Stills Nash & Young**, nel tentativo di perpetuare i momenti magici di *Déjà vu* e *4 Way Street*, abbiano prodotto risultati assai deludenti, né sembrano aver centrato il bersaglio gli ultimi **Traffic**, mentre del tutto indecifrabile appare la metamorfosi dei **Colosseum**, a cui non è bastato diventare Colosseum II per rinnovarsi rimanendo se stessi. Ma ancora più malinconici appaiono gli esiti a cui sono pervenuti gruppi leggendari quali i **Grateful Dead** o i **Jefferson Airplane**, per non parlare delle conseguenze che ha provocato la diaspora dei **Pink Floyd**, o la rincorsa al proprio passato mitico/ritmico/timbrico condotta senza soste dal vecchio **Carlos Santana**.

A questo scoraggiante elenco vi sono tuttavia delle eccezioni, fra cui va annoverato senz'altro uno degli ultimi dischi degli **Allman Brothers Band** dal titolo *Hittin' the note*. Uscito nel 2003, l'album ripropone in forme fresche e vivaci il sound che fin dalle origini ha contraddistinto il gruppo della Georgia, e che è stato consegnato a dischi memorabili quali *Live at Fillmore East*, *Eat a peach* o *Brothers and sisters*.

Da allora la band si è rinnovata nella quasi totalità, se è vero che del nucleo originario sono rimasti soltanto il leader, tastierista e cantante Gregg Allman ed il batterista Butch Trucks. In particolare, dopo una lunga serie di separazioni e di ritorni, si registra il definitivo abbandono del chitarrista Dickey Betts che, specie in seguito alla tragica scomparsa di Duane Allman, ha contribuito più di ogni altro a definire le caratteristiche del gruppo, fatte non solo di aspre sonorità southern-blues, ma di straordinarie "fughe" chitarristiche, di repentine accelerazioni e subitanei rientriche segnano in maniera profonda lo sviluppo musicale dei brani.

La stessa storia degli Allman Brothers avrebbe dunque potuto condurre a un mesto e autocelebrativo presente: invece, lo spirito che fin dalle origini ha animato la band è misteriosamente riuscito a prevalere rispetto alle tragedie che l'hanno colpita (a un anno dalla morte di Duane scompare il bassista Berry Oakley, anch'egli in un incidente motociclistico), alle defezioni di molti dei suoi componenti e all'incombente necessità - propria, come si è visto, di quasi tutti i gruppi - di perpetuare se stessi consegnandosi a una continuità inespessiva e ridondante.

Forse sarà stata l'anima *southern*, forse l'incapacità, da parte di una band così sanguigna e vitale, di mantenere un approccio meramente di superficie: sta di fatto che già nel 1990, dopo alcuni album non particolarmente brillanti, gli Allman Brothers ritrovano la propria vena con *Seven turns* in cui, dopo una prolungata assenza, si assiste al rientro di Dickey Betts, insieme al quale si segnala il nuovo talentuoso chitarrista Warren Haynes, oltre che il giovane bassista Allen Woody il quale, com'è stato osservato, "conosce ogni singola nota del repertorio del gruppo e realizza il sogno di una vita, sostituendo il suo idolo di sempre Berry Oakley".

Altrettanto interessante appare poi il successivo *Shades of two worlds* (1991) e soprattutto gli album dal vivo *An evening with the Allman Brothers Band* (1992), *2nd Set* (1995) e *Peakin' at the Beacon* (2000), anche se il più convincente ritorno allo *Zeitgeist* originario avviene appunto nel 2003 con *Hittin' the note*.

In esso, accanto ai padri fondatori Gregg Allman e Butch Trucks, ritroviamo un Warren Haynes quanto mai ispirato, al cui fianco milita ora Derek Trucks, nipote di Butch e assai versato nell'uso della *slide guitar*: ed è proprio la ricomposta dualità chitarristica a segnare fortemente il sound dell'album, il quale si manifesta in forme che ricordano assai da vicino l'iniziale nucleo espressivo della band, per quanto contrassegnate da una personalità e uno stile decisamente moderni.

Ritroviamo così non solo le peculiarità southern-blues (che da sempre hanno impregnato le sonorità del gruppo e che ora sono riportati ad alti livelli dalla voce di Gregg Allman), ma i duetti fra chitarre resi celebri da Duane e Betts, i grappoli di note, le riprese e le accelerazioni che, come abbiamo visto, costituiscono uno degli elementi più significativi della band georgiana. Un esempio, fra i molti possibili, si ritrova nel secondo brano, *High cost of low living* in cui, dopo una lunga e articolata esposizione del tema, questo viene raccolto da entrambe le chitarre - secondo il classico stilema delle origini - ed è poi declinato a turno dai due solisti, che danno vita ad assoli di straordinaria intensità emotiva, accompagnati da un *drumming* intenso ma lineare, e circondati da un ampio tappeto sonoro intessuto dall'organo di Gregg, fino alla dolcissima conclusione che si dispiega in una tenue, eterea melodia, che richiama le modalità espressive del passato ma ci consente allo stesso tempo di non rimpiangerle.

È comunque l'intero album che si sviluppa su una pluralità di piani, che vanno dal southern-blues incarnato dalla voce di Gregg Allman a momenti quasi psichedelici affidati ai due chitarristi, senza trascurare un'intelligente ripresa del patrimonio rock, compendiato da un classico dei **Rolling Stones** qual è *Heart of stone*. Ma il brano più denso e vibrante è probabilmente *Instrumental illness* che, dopo un incipit che ricorda i primi Santana, si dispiega con le tipiche modalità legate alla compresenza e all'alternanza delle chitarre, accompagnate da un incredibile lavoro di basso del giovane Oteil Burbridge, il quale diventa quasi un terzo solista con il suo stile alla Jaco

Pastorius; a ciò si aggiunge il corposo strato armonico disegnato dall'organo di Gregg, che avvolge la performance quanto mai vigorosa delle due chitarre le quali, ora con sonorità turbolente e sfibranti, ora con rapide variazioni ritmiche e timbriche, rievocano in maniera brillante i momenti più alti della band.

È probabile, com'è stato scritto, che “con questo album gli Allman si riprendono il loro trono di indiscussi re del southern-rock”; ciò che a noi sembra più importante è aver mostrato come, utilizzando materiali semplici e immediatamente comprensibili, sia possibile rifarsi al passato pur restando immersi nel presente, rimanere fedeli a stili e modalità classiche ma allo stesso tempo innovarle profondamente.

E proprio questo rinnovamento nella continuità pare essere la cifra espressiva di un altro protagonista degli anni Settanta, e cioè **Ian Anderson**. Per nulla esaurita la lunga stagione dei **Jethro Tull** (che continuano a vivere e a realizzare dischi e concerti grazie al sodalizio fra Anderson e lo “storico” chitarrista Martin Barre), l'ormai leggendario flautista e *band leader* ha da tempo intrapreso una propria carriera solistica, che lo ha portato a produrre una piccola ma interessante serie di album, nei quali cerca di riproporre in forme innovative i temi che lo hanno reso celebre con il gruppo inglese e che, com'è noto, consistono in un'originale e fantasmagorica miscela di sonorità rock e folk, a cui di volta in volta si aggiungono elementi jazzistici e colte variazioni classicheggianti.

Ma non sono soltanto questi gli ingredienti che Anderson utilizza per dar vita ai suoi prodotti, come dimostra la sua prima prova solistica, ossia quel *Walk into light* (1983) che ha spiazzato pubblico e critica con le sue sonorità elettroniche e le sue musiche campionate: è noto infatti che in questo periodo il musicista scozzese ha vissuto una forte tensione al cambiamento e alla sperimentazione, in cui ha coinvolto - con esiti non certo smaglianti - gli stessi Jethro Tull, e che anche in questo disco si manifesta in maniera piuttosto incerta e contraddittoria. Ma una conversione ancor più sorprendente si registra con il secondo album, uscito nel 1995 e che già nel titolo (*Divinities: twelve dance with God*) fa presentire le sue peculiarità, dal momento che propone una sorta di pastiche in cui vanno a braccetto atmosfere *new age*, influenze folk e sporadici richiami al mondo dei Jethro Tull.

Si tratta tuttavia di un appannamento momentaneo, se è vero che il successivo *The secret language of birds*, edito nel 2000, riporta la produzione di Anderson a livelli decisamente elevati. In esso infatti sono presenti un insieme di brani in cui l'ispirazione folk non attinge soltanto alla tradizione celtica ma anche a quella indiana e russa, mentre il leader conferma le sue doti di compositore e di *vocalist*, oltre che di virtuoso della chitarra acustica e del flauto, dando vita ad un sound ricco ma insieme

misurato: un disco, come è stato scritto, “che dimostra una solidità e una coerenza che gli stessi Jethro Tull raramente hanno raggiunto”.

E se più legato alla consuetudine del gruppo inglese appare poi il successivo *Rupi's dance*, l'album con cui il quasi cinquantenne artista scozzese sembra recuperare la sua storia musicale rivitalizzandola con nuove modalità espressive, è senz'altro il doppio pubblicato nel 2005 e intitolato *Ian Anderson plays the orchestral Jethro Tull*.

Il disco è stato realizzato con la Frankfurt Neue Philharmonie Orchestra, a cui si aggiungono alcuni compagni di viaggio di Anderson, e cioè il tastierista John O'Hara, il bassista David Goodier, il batterista James Duncan e l'interessante chitarrista Florian Ophale; ed è appunto il duplice strato - quello moderno e quello sinfonico - che dà vita a un tessuto armonico ampio e composito, nel quale Anderson può rievocare, in forme decisamente innovative, i brani e le melodie dei Jethro Tull.

E se rispetto alle esecuzioni originarie il fuoco sembra essersi spento, si ha tuttavia la sensazione che esso continui a covare sotto le ceneri, riscaldando piano, un poco per volta, ma creando alla fine un contesto particolarmente caloroso e avvincente. Ciò è possibile proprio grazie alla pluralità di strati sonori realizzati dagli strumenti moderni e dall'orchestra sinfonica: difatti, se i primi permettono di conservare i timbri e i colori delle origini, gli arrangiamenti orchestrali danno vita a momenti musicali decisamente articolati e complessi, consegnandoci un prodotto finale raffinato e brillante.

In questa peculiare struttura sonora vengono dunque proposte composizioni poco note dei Jethro Tull, insieme a storiche *songs* quali *Bourée*, *Living in the past*, *My God* e *Locomotive breath*. Ma l'esempio forse più esplicito di questa peculiare maniera espressiva si ritrova in una delle composizioni più celebri del gruppo, e cioè *Aqualung*: in essa, dopo un incipit orchestrale teso e vibrante (e che ricorda, per alcuni versi, le “ouverture” di celebri musical), si inserisce il flauto di Anderson, che disegna brevi fraseggi volti a introdurre il tema dominante, mentre un po' per volta s'incunea la batteria, sviluppando un *drumming* essenziale e ritmato, quasi a passo di marcia, con l'orchestra che fa da controcanto e delinea eleganti spunti armonici. Di seguito si innesta la voce di Anderson, che ha riposto i modi grintosi e sbeffegianti di un tempo a vantaggio di un'intensità contenuta e pacata. Ma è ancora il flauto che continua a dipanare note su note, finché ad esso non si sovrappone la chitarra, prima distorta e accompagnata dall'orchestra, poi sempre più chiara ed evidente, in un incessante dialogo con il flauto fitto di sonorità dinamiche e coinvolgenti. Da questo prolungato iter si diparte poi un lancinante assolo di chitarra, accompagnato dalle note del pianoforte: ma ecco che il flauto si riprende la scena per lasciarla subito dopo al pianoforte, mentre l'orchestra torna a disegnare trame assai elaborate, fino al riepilogo finale, affidato da un lato al canto - non più drammatico ma triste e malinconico - di Anderson, dall'altro all'orchestra che, insieme al flauto,

porta alle estreme conseguenze un tema che per oltre dieci minuti ha ammaliato e avvinto l'ascoltatore.

Ma, come si è visto, è l'intero album ad essere impregnato di questa singolare miscela sonora, in cui consolidati stilemi espressivi si fondono con modalità innovative e inedite. Ed è così che lo *Zeitgeist*, l'originario spirito dei tempi, non viene stravolto né è riproposto in termini piatti e scontati, ma riemerge in forme convincenti e dialettiche: una caratteristica che solo pochi, nell'odierno panorama musicale, sembrano in grado di realizzare.

- MORRISSEY LIVE A VILLA MANIN (CODROIPO)

/ di Juliana Mazzocchi

Era partita davvero male la tournée italiana di Morrissey per l'estate 2006: dopo la pubblicazione delle sei date previste per luglio, i fan se ne sono viste annullare la metà (tutte nel centro e sud) e molti si sono dovuti organizzare per poter assistere alle tre date superstiti, che per altro sono state modificate (Codroipo, 14/07; Ostia, 16/07; Bollate, 17/07). Per la prima data (Codroipo, Udine) è stata scelta la cornice di Villa Manin (tanto splendida quanto mal servita dai mezzi pubblici).



A sorpresa sul palco, sul cui sfondo sventola leggermente un Oscar Wilde giovane e malinconico, sale Kristeen Young che si esibisce accompagnata dal suo batterista e da alcuni fulmini che si vedono in lontananza. Poi qualche goccia ma il temporale, per fortuna, non arriverà.

Alle 22 arriva invece, pantaloni neri e camicia gialla, Steven Patrick Morrissey. Il pubblico lo accoglie calorosamente; molti (all'apparenza ultratrentenni) aspettano di vederlo dal vivo da un paio di decenni e poco importa se alle soglie dei 50 anni l'ex leader degli Smiths appare un po' più appesantito e con qualche capello bianco: è ancora un personaggio

assolutamente carismatico, per molti/e un vero e proprio sex-symbol. E questo lui lo sa bene.

Rende un omaggio all'Italia vestendo i suoi musicisti con le maglie della nazionale calcistica neocampione del mondo e presentandoli con nomi italiani (di calciatori e non). In più qualche tricolore qua e là sugli strumenti. Neanche, però, una parola in italiano (tranne un finale "ciao ciao"), nonostante i suoi prolungati e ormai famosi soggiorni a Roma.

Il repertorio proposto non sorprende nessuno, visto che le tracklist dei recentissimi concerti europei si trovano in Internet, ma avendo ascoltato e riascoltato il suo *Live at Earls Court* (registrato nel dicembre 2004) la speranza è che ci ripensi e che qui come allora inserisca nella scaletta un bel po' di canzoni degli Smiths. Invece la scaletta attinge prevalentemente al suo repertorio da solista ("Irish blood, English heart", "Let me kiss you" e "First of the gang to die" da *You are the quarry*, e - la metà esatta dei brani cantati - da *Ringleaders of the tormentors*: "The youngest was the most loved", "I will see you in far-off places", "In the future when all's well", "You have killed me", "I'll never be anybody's hero now", "At last I am born", "To me you are a work of art", "I just want to see the boy happy", "Life is a pigsty" più la b-side "Ganglord"), mentre le canzoni degli Smiths sono poche e alcune neanche tra le più amate dai fans ("Panic", "Reader meet author", "Girlfriend in a coma", "How soon is now?", "Still Ill").



Per il resto ci pensa lui ad animare il concerto: come un vero sex-symbol si strappa la camicia e la lancia al pubblico sulle note di "Let me kiss you", come un guerriero impugna il microfono come se fosse un fucile, come una star si lascia coccolare dai fan più accaniti (uno riesce addirittura ad allungargli un regalo impacchettato) e concede, alle 23:20, un unico bis sul quale saluta il pubblico, sedotto e troppo presto abbandonato sul prato di Villa Manin, dopo un'ora e mezzo scarsa di concerto.

- CLAUDIO FAVA, UN UOMO (TROPPO) FLESSIBILE / di Claudio Gnoli

Molto ben fatto "L'uomo flessibile" di Claudio Fava che sto ascoltando volentieri. Ha chiare (forse fin troppo) influenze da vari cantautori, anche nel modo di cantare, spesso alla De Andre' e a un certo punto alla De Gregori, e la seconda canzone e` un vero e proprio Gaber apocrifo. Notevole poi "di solito il giorno comincia sporco, come l'inchiostro del nostro giornale", che chiude un testo citando l'inizio di un altro di Claudio Lolli <http://www.sem.gte.it/claudiololli/nove_p.htm#Incubo%20numero%20zero>. Per un'altra recensione, vedi <http://www.bielle.org/Recensioni/rece_FavaFlessibile.htm>.

<----ELEPHANT-----TALK-----fine del numero 70---->