

PROG MUSIC

STONEMUSIC.IT

UFO
HARD &
HEAVY 70

ALAN DAVEY

SPACE ROCK LIFE

MEER NORWEGIAN PROG?

OSANNATA

L'UOMO COMPIE 50 ANNI

1961 - 2021: L'UOMO COMPIE 50 ANNI

PARICENTRO
OCK MEDITERRANEO

MAGE
TRENT

IL BARICENTRO

JAZZ ROCK MEDITERRANEO

MAGELLAN
TRENT GARDNER

E INOLTRE: FUFLUNS KARMAMOI EGOBAND PHIL MILLER FROST* KAYAK OPUS AVANTRA JAKKO JAKSZYK DENNIS DEYOUNG ANTICHE PESCHERIE NEL BORGO BANCO: SPECIALE CANTO DI PRIMAVERA SKE



TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - AUT. MBPA/LO - NO/149/A/P/2016 ART.3 COMMA 1 - S/NA.

September 2021 Veruno

13th year

2 DAYS PROG+1



ORGANIZATION BY
Associazione
Culturale Verunese

www.ver1musica.it

VerunoProgRockFestival

3

Friday

RÖSENKREÜTZ

Goblin Rebirth

METAMORFOSI

Le Orme

4

Saturday



ROVESCIO DELLA MEDAGLIA

THE WINSTONS



BANCO DEL MUTUO
SOCCORSO

5

Sunday

IL PORTO DI VENERE

NOSOUND

ALBERTO
FORTIS

Anna 50
+ OMAGGIO A BACALOV

WITH

ORCHESTRA SETTEMBRE MUSICALE VERUNESE

Meet & Greet
surprise

3 Fri+4 Sat

feat. Esserelà

4 Sat



5 Sun



EVERYDAY from 16.30
(SAT from 16.00)
c/o AUDITORIUM FORUM 19
PIAZZA ROMA

Piazzetta della Musica (Via Marconi) - Veruno (NO)

INGRESSO GRATUITO

ristorazione all'interno dell'area

concerti a partire dalle ore 18.00

SPONSORED BY



MEDIA PARTNER



WELCOME



E. DESMALLE

Questo numero inaugura il settimo anno della nostra vita in edicola. Si dice che molte crisi, lavorative o affettive, esplodano in questa critica settimana stagionale. Noi, pur non disdegnando di effettuare alcuni caratteristici gesti apotropaici, andiamo avanti, forti del riscontro e dell'affetto che ci dimostrano continuamente, non solo ogni due mesi in edicola.

Picchio dal Pozzo è stato l'ultimo concerto a cui ho assistito prima del lockdown (Casa di Alex, Milano, 15 febbraio 2020)... **Jumbo/Gianni No-**

cenzi la prima serata live dopo il lockdown (Boffalora sopra Ticino, 27 giugno 2021). E io abito a Roma! Significa che per la musica dal vivo, vero motore trainante delle nostre emozioni, bisogna muoversi, certo compatibilmente con le proprie cose... almeno nella nostra città cerchiamo di dare la giusta attenzione ai concerti che meritano.

Si riparte quindi con la nostra musica e con i festival, oltre i grandi eventi: **Porto Antico Prog Fest** (17/18 luglio, Genova), **Trieste Summer Rock Festival** (5/8 agosto, Trieste), **Porretta Prog Festival** (6/8 agosto, Porretta), **Trasimeno Prog** (19/22 agosto), **2Days Prog + 1 Festival** (3/6 settembre, Veruno, dove saremo presenti con uno stand), **Progressivamente Free Festival** (22/26 settembre, Roma). Da segnalare anche la programmazione del club **Il Giardino di Lugagnano**, che ha sempre un occhio di riguardo per le cose che piacciono a noi, oltre a tante altre situazioni in divenire.

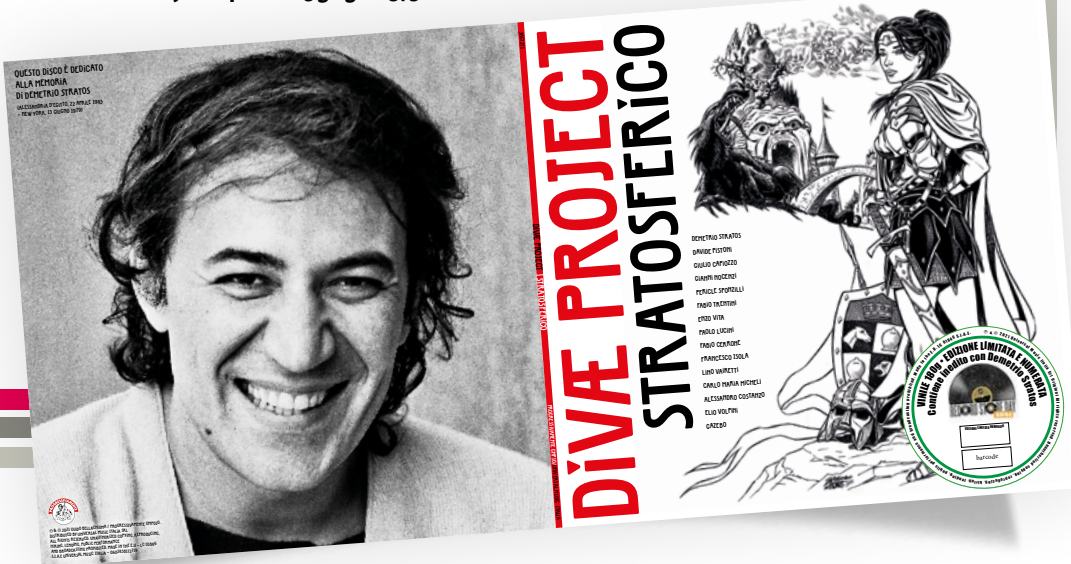
Il 12 giugno è uscito **STRATOSFERICO**, mini album dei **Divae Project** (23 minuti), 500 copie numerate solo in vinile, edito da Progressivamente/Universal. Il progetto, a cui tengo moltissimo, visto che ci sono coinvolto in prima persona, ha avuto un gradimento inaspettato e le copie sono state bruciate in pochi giorni. Per motivi non derivanti dalla nostra volontà, visto che non gestiamo la distribuzione, **STRATOSFERICO** è andato a finire su Amazon, iniziando ad ottenere tante prenotazioni (Amazon diceva che sarebbe stato spedito dal 25 giugno) e finendo in tutte le loro classifiche. Ovviamente tali richieste non potevano essere soddisfatte perché le copie stampate erano limitate. Mi dispiace molto, anche se non è dipeso da me, non aver potuto accontentare tutti quelli che l'avevano ordinato. Come vedete i problemi distributivi non sono limitati al circuito delle edicole ma investono tutti i settori. Vedremo se la Universal lo ristamperà in una nuova edizione, graficamente diversa dalla precedente.

In questo numero non c'è l'articolo promesso sui **Patto**, uno dei miei gruppi preferiti, perché non avevo le foto adatte per illustrarlo, ma, promesso, ci sarà in «**Prog Italia**» 38 a settembre, visto che ora le ho trovate. Nel prossimo numero anche altri due speciali, il primo sui 50 anni di **AQUALUNG** dei **Jethro Tull** e il secondo su **GLADIUM CAELI** dei **Deus ex Machina**.

Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul nostro canale Spotify. Questo numero di «**Prog Italia**» è dedicato alla memoria di Marcella Michetti, nostra amica della musica, che è andata a raggiungere Sergio. Entrambi hanno educato i figli, Valerio e Maria Viviana, all'amore per la musica. Leggendaria i loro giri in Italia al seguito dei concerti delle Orme, rigorosamente in pulmino stile anni 70. Vi ho voluto davvero bene e mi piange il cuore. Arrivederci...

Buon ascolto
Guido Bellachioma
bellak@alice.it

**Copertina di STRATOSFERICO
dei Divae Project, mini album edito
il 12 giugno 2021 in memoria
di Demetrio Stratos, scomparso il 13 giugno 1979.**



STONEMUSIC.IT

**TROVI I SUONI
DI PROG
ANCHE SUL WEB**

OGNI GIORNO
SU STONEMUSIC TANTI
CONTENUTI ESCLUSIVI
E UNA COMMUNITY
DI 1 MILIONE
DI APPASSIONATI
DI ROCK COME TE!
TI ASPETTIAMO!

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL



STONEMUSIC.IT

STREAMING & SHARING



STONEMUSIC.IT

RECORDS NEWS

EZRA WINSTON - TERTIUM NON DATUR (GATEFOLD INTERNO)
(PROGRESSIVAMENTE GMP 009)



Disegno di
Giuliano Piccininno

Il 19 luglio uscirà, per ora solo in vinile e distribuito in edicola, un inedito terzo album degli Ezra Winston. Sarà il numero 99 della collana "Prog Rock Italiano" della De Agostini, che si concluderà il due agosto con il numero 100: DETERMINAZIONE dei Divae.

SOMMARIO

#37 • PROG ITALIA 2021

6 COVERSTORY: OSANNA 1971-2021
L'UOMO COMPIE 50 ANNI

24 MEER
NORWEGIAN PROG?

16 PHIL MILLER
ABOVE AND BELOW 2

36 FROST*
NON SOLO MUSICA

40 ALAN DAVEY
SPACE ROCK LIFE

44 MARS VOLTA
LA STORIA IN UN BOX

52 MAGELLAN
TRENT GARDEN

58 KAYAK
TRA ROCK E MELODIA

62 SKE
ROMPICAPI PROGRESSIVI

65 UFO
1970-1979

74 EGOBAND
ITALIA 90

78 FUFLUNS
NUOVO ALBUM

80 OPUS AVANTRA
UNO STRANO NOME?

86 ANTICHE PESCHERIE
NEL BORGO
TEMPO DI MAGIA, SOGNI E VIAGGI

88 IL BARICENTRO
JAZZ ROCK MEDITERRANEO

94 JAKKO JAKSZYK
IL VAGABONDO DELL'ART ROCK

98 DENNIS DEYOUNG
THE END PER L'EX STYX?

102 BANCO
CANTO DI PRIMAVERA

109 KARMAMOI
QUINTO ALBUM

Prova la tua rivista anche in digitale



**ABBONATI ALLA
VERSIONE
DIGITALE**

SOLO PER PC E MAC
A SOLI **14,90 €** DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.spreea.it/digital



**IL N° 38 SARÀ IN EDICOLA
DAL 17 SETTEMBRE 2021**

ARB Antiche Pescherie nel Borgo



© Walter Miglio

CD Booklet o Vinile 33"
in edizione speciale e limitata



PROG ITALIA
MEDIA PARTNER

Disponibili su Amazon Store



QUESTO SPECIALE SUL PRIMO ALBUM
DEGLI **OSANNA** È DEDICATO ALLA MEMORIA
DI **DANILO RUSTICI** (NAPOLI, 23 GIUGNO
1949 – NAPOLI, 26 FEBBRAIO 2021). DI SEGUITO
UN LUNGO RACCONTO ATTRAVERSO LE STORIE
CHE **LINO VAIRETTI** MI HA RACCONTATO
IN TANTI ANNI DI AMICIZIA.

1971

50 ANNI

2021

L'UOMO

COMPIE 50 ANNI

Testo: **Guido Bellachion**

Il 10 agosto 1971 usciva **L'UOMO**, album di esordio degli **Osanna**, che nel corso del tempo hanno lasciato altre testimonianze artistiche importanti. Oggi **Lino Vairetti**, irriducibile anima del gruppo napoletano, testimonia la sua intatta voglia di musica con un libro per la Iacobelli Editore (*L'uomo, sulle note di un veliero* – Vita e opere di Lino Vairetti degli Osanna, a cura di Franco Vassia, un nuovo disco (IL DIEDRO DEL MEDITERRANEO) e un film (*Osannaples*, realizzato da Deborah Farina, incluso in una confezione unica con il nuovo Cd). Il libro è uscito a luglio, mentre Cd e Dvd saranno nei negozi il 10 agosto, giusto a cinquant'anni dalla pubblicazione del primo album.



Copertina del libro *L'uomo. Sulle note di un veliero*, scritto da Franco Vassia e in uscita in questi giorni per Iacobelli Editore.

«L'ESORDIO DEGLI OSANNA È TRA LE PRIME PIETRE SU CUI SI EDIFICA LA SCENA ROCK ITALIANA, ANTICIPANDO LA PIENA ESPLOSIONE DEL BIENNIO 1972-1973»



PRIMA DI TUTTO

Nel 1965 **The Shades** sono il mio primo gruppo (Carlo Fagiani alla batteria, Antonio Massa alla chitarra solista e Giuseppe Rispoli al basso). Eseguiamo principalmente brani dell'Equipe 84, dato che Maurizio Vandelli è il mio idolo adolescenziale. Poi formo il **Samuel Bad Group**, tra beat e rhythm & blues, ma la svolta più incisiva avviene nel 1967 con i **Volti di Pietra**. La formazione è composta da Fagiani, Enzo Petrone al basso (poi negli Osanna di SUDDANCE) e Lino Ajello alla chitarra solista (poi con il Balletto di Bronzo). Repertorio: Kinks, Rolling Stones, Beatles, Deep Purple, Doors. Nel 1968 io e Fagiani con un grup-

po di americani della vicina base Nato formiamo i **What Four?**, ma la cosa dura giusto un paio di mesi, perché preferisco accettare la proposta di Tony Di Mauro (chitarra elettrica e voce bassa) per fondare i nuovi **Collegiali** (un po' il gruppo antagonista dei Volti di Pietra). La formazione, tra beat e rock, ha un notevole impasto vocale, e mi vede alla voce solista e chitarra acustica, poi Tony, Luciano Scolavino al basso e voce altissima, e il quindicenne Adriano Assanti alla batteria (Di Mauro e Assanti, insieme a Petrone, daranno vita ai **Moby Dick**). I Collegiali intraprendono un nuovo percorso musicale, legato alle cover di Jimi Hendrix, con l'ingresso del nuovo bassista Ugo Cirino, ottenendo, sempre nel 1968, il secondo posto a Livorno nel torneo EuroDavoli, una grande soddisfazione prima dello scioglimento definitivo. Nel 1969 rimetto

in pista i Volti di Pietra con Enzo Petrone, Massimo Guarino alla batteria, Sandro Coppola alla chitarra e Andrea Arcella all'organo, poi nel **Giardino dei Semplici**; questi ultimi due vengono sostituiti da Peppe Sanniola alla chitarra e Gianni Leone all'organo. La musica è legata al rock dei **Deep Purple** e dei **Traffic** di **Steve Winwood**, mio nuovo idolo insieme a **Frank Zappa**. Frequentavo l'accademia e Gianni il liceo artistico quando lo scopro bambino prodigo. Vado a casa sua e ascolto un grande organista: un vero mostro, così, inevitabilmente, inizia a suonare anche lui con noi. Agli inizi del 1970 la svolta epocale nella mia vita è l'incontro con **Danilo Rustici**, proveniente dal gruppo **Le mille e una notte**. Io e lui abbiamo l'esigenza di proporre un nostro repertorio e sperimentare inediti percorsi artistici, così fondiamo **Città Frontale** (Massimo Guarino, Gianni Leone e Lello Brandi). Costruiamo un repertorio originale e iniziamo ad avere grandi riscontri di pubblico nella nostra città.

LA NASCITA DI UN UOMO DIVERSO...

L'UOMO è l'album che rappresenta davvero l'inizio del rock a Napoli, almeno a livello discografico con una compagnia importante, altre produzioni del periodo non avevano una impronta così rock. Le radici mediterranee sono ben evidenti ma gli Osanna non dimenticano che le origini di questa musica sono nei suoni anglo-americani.

L'UOMO fu pubblicato il 10 agosto del 1971 dalla Fonit Cetra (anche se sull'etichetta dell'album era riportata solo la sigla Fonit). Tuttavia la gran parte dei brani erano già stati composti dal chitarrista **Danilo Rustici** e dal cantante **Lino Vairetti**, a partire dall'inizio del 1970, quando militavano nel gruppo **Città Frontale** con **Massimo Guarino** alla batteria, **Lello Brandi** al basso e **Gianni Leone** alle tastiere, che di lì a poco – dicembre 1970 – lasciava il suo posto a **Elio D'Anna**, appena fuoriuscito dagli **Showmen**, per entrare nel **Balletto di Bronzo**.

“L'ingresso di Elio rivoluzionò il nostro sound e portò al cambio del nome, **Città Frontale** diventò **Osanna**. Elio lo trovava troppo intellettuale e suggerì di trovare un'altra denominazione, più semplice e immediata. Agli inizi del 1971 a casa di mia madre (quartier generale del gruppo) Massimo Guarino, sfogliando le pa-





Da sinistra
Sasà Priore,
Pako Capobianco,
Lino Vairetti,
Gennaro Barba,
Nello D'Anna,
Irvin Vairetti.



I Volti di Pietra.
Da sinistra Enzo Petrone
al basso, Carlo Fagiani
alla batteria, Lino Vairetti
alla chitarra acustica 12 corde/
voce e Lino Ajello
alla chitarra elettrica.

gine di un vocabolario di italiano, dopo interminabili discussioni e numerosissime proposte, tutte regolarmente bocciate dall'uno o dall'altro componente, s'imbatté in questo nome. Pur senza far impazzire nessuno piaceva almeno un po' a tutti e, quindi, fu scelto senza un motivo preciso... forse eravamo solo troppo stanchi per discutere ancora. Accettai comunque di buon grado il nuovo e benaugurante nome di Osanna, recuperando Città Frontale nel 1975 per l'album EL TOR.

Io, studente di liceo artistico e folgorato dall'opera scultorea e letteraria di **Pietro Consagra**, continuavo ad avere una passione particolare per Città Frontale. Il libro *La città frontale* raccoglie tutti i suoi progetti e le teorie riguardanti l'ipotesi della costruzione della città ideale e democratica, progettata in modo diverso rispetto ai canoni architettonico-urbanistici tradizionali, immaginata per andare incontro alle esigenze personali e per esaltare in maniera creativa le capacità di ogni singolo individuo. Era una fonte d'ispirazione anche per i miei testi, come le opere dello scultore Alberto Giacometti. Della formazione con Gianni

STADIO
COMUNALE
DI ARCO FELICE
**GRANDE
CONCERTO
POP**

13 APRILE 1971 - ORE 15

RENZO ARBORE

PRESENTA:

I Nomadi - Il Balletto di Bronzo - Moby Dick - Nuova Idea - Osanna - Gianni e i Lord's - Lord Thomas - La Fine del Mondo - Faget - Gino e i Cugini - Top's - The Provos Group - Paycon 2001 - I cristalli Fragili - The Golden Boys - Il Delirio Bianco - Top Sensation - The Revolution - The Street Boys - Cappuccetto Rosso - Il Crollo dell'Anima - I Figli della Notte - New Jet - The Flashing - La Primula Rossa - Terza Dimensione - Masters - The Sound 2000.

Per informazioni e biglietto di invito:
Segreteria Organizzativa Comunità Giovanile:
S. ANTONIO - Pozzuoli - Tel. 874943 - 872158

**Festival pop
di Arcofelice, appena
finito di registrare
L'UOMO per Bideri,
versione ancora
inedita.**

Leone esiste la registrazione amatoriale di un concerto, tenuto al Quick, club underground napoletano, situato in via Cilea al Vomero. C'era *Joseph*, un blues con le tastiere, e Gianni cantava due brani dei Grand Funk Railroad. È nascosta da qualche parte, prima o poi verrà fuori! Le differenze di sonorità erano forti con la perdita delle tastiere e l'acquisto del sax e del flauto. Con Gianni il suono era armonico e ricco, mentre con Elio diventava più crudo e scarno. Per noi era una novità inserire gli strumenti a fiato in una formazione rock, anche se in quel periodo **Ian Anderson** dei **Jethro Tull** con il suo flauto aveva catturato l'attenzione di tutti i roccettari amanti delle chitarre elettriche. Di lì a poco, tuttavia, avendo l'esigenza di esplorare sonorità più ampie e sinfoniche (come era nello spirito del prog), io stesso mi cimentai a suonare Mellotron e synth, ampliando le dimensioni sonore di cui il gruppo aveva bisogno nella ricerca di una propria dimensione, maturata successivamente con PALEPOLI.

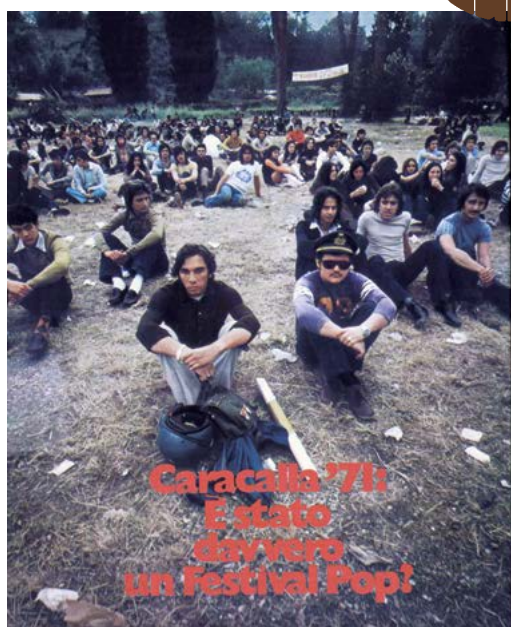
Dopo un periodo intenso di prove, tra febbraio e marzo del 1971 entrammo in sala per incidere il nostro nuovo repertorio. Elio, che aveva conoscenze e

una grande esperienza rispetto a noi, riuscì a convincere la ABC Records di Bideri (famoso editore musicale napoletano e, allora, anche discografico) a credere nella nostra produzione. Nei loro studi di Napoli, con il fonico residente Angelo Dalla Fiori, fu registrato il primo Lp degli Osanna, *L'UOMO*, titolo deciso mesi prima. Ma, ahimè, il tempo passava e Bideri non faceva un passo per pubblicarlo, forse pensando che il prodotto fosse invendibile. Un lavoro straordinario stava lì a marcire. Ma noi con grande determinazione e voglia di esplodere, presa di nascosto una lacca di primo ascolto, ci recammo a Milano, portandola a varie case discografiche, trovando finalmente interlocutori attenti e sensibili. I consensi erano ottimi, ma, in attesa di eventuali risposte, si aprirono parallelamente altri spiragli attraverso la conoscenza di **Pino Tuccimei** (Roma, 15 marzo 1939 - Roma, 1 febbraio 2020. Manager di tanti artisti della scena italiana, tra cui **Pooh**, quelli del periodo Vedette, **Metamorfosi**, **Raccomandata con Ricevuta di Ritorno**, **Banco del Mutuo Soccorso**, **Panna Fredda**, **TRIP**) e **Renzo Arbore**. I due, dopo averci ascoltati dal vivo in un festival a Roma verso fine aprile, ci indirizzarono al secondo Caracalla Pop Festival, di cui Tuccimei era direttore artistico (7 maggio), e al neonato

FESTIVAL D'AVANGUARDIA
E
NUOVE TENDENZE

A large photograph showing a band performing on the tiled roof of a building. A guitarist in a black dress stands on the left, a saxophonist in a black dress stands in the center, and a bassist in a white dress stands on the right. A group of people watches from a balcony above.





che era un fonico straordinario [nato a Milano il 27 luglio 1941 e scomparso a Milano il 6 febbraio 2016. Lui, oltre a collaborare con gli Osanna sino a LANDSCAPE OF LIFE del 1974 e con Lino per EL TOR di Città Frontale nel 1975, ha partecipato alle registrazioni di album storici come SENZA ORARIO SENZA BANDIERA, CONCERTO GROSSO e UT dei New Trolls, LA BUONA NOVELLA di Fabrizio De André, ASTROLABIO dei Garybaldi, FIORE DI METALLO dei Califfi, KATCHARPARI di Enrico Rava, INTORNO ALLA MIA CATTIVA EDUCAZIONE degli Alusa Fallax, ALLA FIERA DELL'EST di Angelo Branduardi, IL GRANDE MARE CHE AVREMMO ATTRAVERSATO di Ivano Fossati, *nda*].

In quella sala, dove avevano registrato i più famosi artisti di quegli anni, c'erano tanti strumenti a disposizione e noi li sfruttammo adeguatamente e con gioia: Hammond, organo a canne, vibrafono, marimba, gong e persino un piano gran coda e un clavicembalo. Non erano ancora presenti i sintetizzatori e il Mellotron, che avremmo inserito nei dischi successivi. Il nostro sintetizzatore all'epoca era un prodotto artigianale, costruito da Danilo Rustici che aveva un'ottima competenza in elettronica. In effetti era una scatola di legno del brandy Stock 84, con all'interno dei circuiti elettronici e tre oscillatori che modulavano attraverso i relativi potenziometri posti all'esterno. Muovendoli producevano un suggestivo effetto, simile a quello di un sintetizzatore ma senza tastiera. Il suono passava in una camera Echo Binson creando atmosfere molto psichedeliche. Questo aggeggio

Sopra: l'apertura di un articolo dedicato al festival pop di Caracalla a Roma («Ciao 2001», 7 aprile 1971). A destra, la pubblicità dell'album per le riviste musicali.



«NEL 1971 ERAVAMO PROPRIO DEI RAGAZZINI, DUE ANNI DOPO ERA TUTTO CAMBIATO E IL PROG SCOPPIAVA DI SALUTE, ALTRI DUE E GLI OSANNA ERANO GIÀ SCIOLTI»



fu chiamato da noi Probelectronic audio-oscillator. Tempi eroici in cui la fantasia suppliva persino alle carenze tecniche. L'album contiene nove brani, legati tra loro da altre parti strumentali di raccordo, di cui quattro sul lato A e cinque sul lato B. Alcune volte ho pensato a come sarebbe stato L'UOMO senza le limitazioni di spazio del vinile. Impossibile rispondere, perciò sono soddisfatto di questo primo nostro album. Se potessi cambierei solo alcune mie parti vocali, che risultano incredibilmente ingenui. D'altronde io non sono mai soddisfatto fino in fondo. Allora ero intimidito proprio dalla storia di quel grande studio, enorme per noi Osanna. Ci avevano registrato giganti come Mina e Lucio Battisti. Era inevitabile stare davanti al microfono con le gambe che tremavano. Oggi quando ascolto la mia voce nei brani che compongono L'UOMO avverto ancora i brividi e l'emozione di quei momenti... avverto ancora quella timidezza incredibile e quella leggera insicurezza che mi assaliva durante le registrazioni... di quando entri per la prima volta in

un mondo nuovo, desiderato, agognato da sempre... di quando assapori l'aria di quella sala di incisione dove avevano registrato tutti i grandi cantanti e musicisti dell'epoca e non hai ancora l'esperienza per poterti porre in termini adeguati a quella professionalità... esperienza acquisita successivamente dopo anni di concerti e nuove registrazioni. La dimensione live e il palco erano decisamente i luoghi migliori per esprimere la mia/nostra teatralità e rendere la mia vocalità più sicura, aggressiva e convincente. Nei dischi successivi la mia voce è decisamente più matura e navigata, adoperata anche come strumento con l'uso di aggeggi elettronici e tecnologie del tempo... ma quella timidezza primordiale mi commuove e mi emoziona ancora oggi più di ogni altro album. Allora eravamo proprio dei ragazzini, tra i primi in Italia a incidere un album del genere. La PFM, il Banco e molti della nascente scena prog dovevano ancora nascere o incidere un disco, persino i festival pop dovevano esplodere. Due anni dopo era tutto cambiato e il prog scoppiava di salute, altri due e gli Osanna erano già sciolti. Oggi siamo ancora vivi e incidiamo dischi che ci danno grande soddisfazione e, spero, degni eredi di un lavoro apprezzato in tutto il mondo come L'UOMO".

DOMANDE IN LIBERTÀ

Grafica e foto dell'album a cura di Giorgio Lari. Chi era? Come è nata la copertina?

"Giorgio Lari era un fotografo molto rinomato, chiamato dalla stessa Fonit Cetra a realizzare il servizio fotografico e la copertina del disco. Scattò le foto in un locale di Venaria (Torino) e fu lui ad avere l'idea di sviluppare la copertina come un punto esclamativo. Accogliamo questo spunto con entusiasmo".



TRACK BY TRACK

“Introduzione è uno strumentale di apertura, nato come presentazione del gruppo. C'è un inizio dall'atmosfera psichedelica, dove su un arpeggio di chitarra (in Re maggiore), si poggiano suoni di organo a canne e Hammond, che si miscelano e si intrecciano con le sonorità del nostro Probelectronic. Poi il brano incalza con un ritmo decisamente rock (in Do minore), dove sull'ostinata base ritmica si intrecciano assoli e fraseggi di chitarra, flauto e armonica (con una modulazione in Sol minore). Una parte ritmica finale in crescendo, crea l'atmosfera di preparazione al brano successivo con uno stop improvviso.

L'UOMO intitola l'intero album. È una poesia cantata su un arpeggio di chitarra 12 corde (in La minore), anticipato da una introduzione in stile classico di flauto e chitarra; un fraseggio che è decisamente caratterizzante e identificativo del brano stesso, già nella fase iniziale. La parte cantata, molto dolce, racconta simbolicamente la storia e le gesta dell'uomo, che con la sua sete di potere, di cattiveria e di supremazia, ha modificato, distrutto e cancellato la meravigliosa natura. In questo modo, attraverso le guerre, ha generato odio sempre crescente che sta portando l'uomo stesso e la terra verso la distruzione. Il brano, dopo uno struggente e intrecciato assolo di chitarra elettrica e sax, si conclude con una grande esplosione (preciso riferimento alla bomba di Hiroshima) e un drammatico (*Osanna... Osanna*), invocando al Cielo e a un possibile Dio di condurre il mondo verso la salvezza.

MIRROR TRAIN è stata la prima composizione della coppia Rustici-Vairetti. Partito con musica sperimentale, il brano si è man mano concretizzato pensando a un ritmo ostinato e incalzante (in Sol minore). Simbologgia un treno in corsa che attraversa le varie fasi esistenziali, espresse nei mutamenti di stile e negli stacchi improvvisi al suo interno, spaziando tra il rock, il jazz e il prog; quest'ultimo evidente nell'intreccio strumentale finale che porta un assolo di chitarra, dove è chiara la citazione di *Bandiera rossa*, in cui Danilo manifesta la sua ammirazione per Hendrix, oltre alla sua e alla nostra fede politica di quegli anni (tranne Elio D'Anna). Nella parte centrale è evidente l'uso degli oscillatori elettronici. Il testo in inglese si avvale della collaborazione dell'artista Sergio Williams, all'epoca nostro interprete e traduttore e fantastico tecnico delle luci.

NON SEI VISSUTO MAI chiude la prima facciata. Un fantastico riff di chitarra (in Re minore) apre e identifica il brano, che si sviluppa in tre parti, di cui due (strofa e ritornello, cantate e intervallate dall'assolo di chitarra e che si ripetono più volte) decisamente scarse, crude e rock. La sezione centrale strumentale, che si apre con tastiere e suoni elettronici, bagnati di echo e delay, diventa magica e psichedelica in un contrasto sonoro che è da sempre una nostra caratteristica. Il testo, che parla di un suicidio annunciato, stimola una riflessione prima di commettere un atto così estremo. Qui il tema esistenziale è presente nella sua forma più drammatica. Dopo *Non sei vissuto mai* la prima facciata si chiude con un rimando a *L'Uomo*, infatti l'ultimo minuto vede una citazione al solo iniziale del flauto e poi la chitarra acustica a sfumare lentamente.

VADO VERSO UNA META apre la seconda facciata. Una piccola introduzione strumentale, dove emerge il flauto, porta alla parte principale del brano che si poggia su un riff rockeggiante di chitarra e basso decisamente da power trio (in Mi). Il testo, legato all'esistenzialismo e piuttosto pessimistico, esprime il desiderio dell'uomo di andare oltre e raggiungere la propria meta, avendo, tuttavia, la consapevolezza di non riuscirci mai per colpa dei retaggi culturali, oltre agli ostacoli, sia fisici che morali, imposti da una società ipocrita e disarmante, che mette a dura prova la propria autostima.



IN UN VECCHIO CIECO è una ballad (in Mi minore), cantata a due voci nell'importante parte centrale, supportate solo dalle chitarre acustiche e dal tamburello, con assoli di chitarra elettrica (nastro reverse) e di flauto. L'introduzione e la chiusura sono più articolate con la sezione ritmica ben presente e i fraseggi iniziali del flauto e del sax struggente nel finale. Il testo racconta di un mendicante, vecchio e cieco, che, nonostante la sua povertà, riesce a dare con saggezza le risposte ai tanti interrogativi esistenziali di un giovane. Decisamente incisivo nella sua poetica e nella drammaticità della vita.

L'AMORE VINCERÀ DI NUOVO è ancora una ballata (in La minore), che, come nello stile Osanna, alle dolci parti cantate alterna fraseggi ritmici e incastri di flauto e chitarra elettrica di stile progressivo. Il brano è anticipato da una sequenza di accordi e voce che è parte integrante del brano successivo, *Everybody's Gonna See You Die*. Nel testo c'è uno spiraglio positivo e una reazione al tema dell'angoscia esistenziale, destinando all'amore il ruolo principale di apertura verso la vita.

EVERYBODY'S GONNA SEE YOU DIE è decisamente rock (in Sol) dalla struttura classica, un riff di chitarra con strofa e ritornello corale. Il suono si poggia sulle voci, sull'armonica

e sugli assoli di chitarra elettrica e di sax. Il testo in inglese scritto con la collaborazione di Sergio Williams, è un grido di guerra contro il potere, contro un ipotetico dittatore messo alla gogna dal popolo esasperato, che auspica il suo rovesciamento dal trono e la sua morte.

LADY POWER chiude con un sapore ancora più duro e grintoso. È il pezzo più vicino all'hard rock, quindi meno progressivo. Propone di nuovo un suono da power trio. Il riff (in Mi minore) di apertura ha una stesura omogenea e ossessiva, dove il canto si alterna al riff e agli assoli di chitarra elettrica e flauto, il secondo suonato in modo molto gutturale. Il finale è affidato alla ritmica sempre più incalzante, con un coro iterativo e ossessivo. In chiusura riprende il tema psichedelico iniziale di *Introduzione*, che sfuma pian piano. Il testo, ancora in inglese, sempre con la collaborazione di Williams, identifica il potere in una donna, auspicando che sia una interlocutrice più attenta e decisionista.

Dalle session del primo album avanzò qualche idea, utilizzata in parte su *PRELUDIO TEMA VARIAZIONI CANZONA* (1972, parte della colonna sonora del film *Milano Calibro 9*) come sperimentazione leggera. In realtà ci divertimmo in quell'album perché in effetti il lavoro maggiore fu del M° Luis Enriquez Bacalov, che firmò le musiche della colonna sonora, anche di quelle parti che non apparirono nel nostro disco”.



Sco-
prire qualcosa
di nuovo nel mondo
della pop music oggi è un
giusto, ma estremamente difficile da
togliere. Così quanto nasce un nuovo
complesso italiano si è subito portati a
sospettare che si tratti di giovani amanti di
chitarre e mostruosi impianti elettronici al solo
scopo di riprodurre un'ennesima, mischiata
versione della musica dei Led Zeppelin o dei Jethro
Tull. Poi, con l'esperienza di *Osanna*, si è visto che
i Funk Railroad, perché da noi i gruppi capaci di evitare la
trappola dell'imitazione, di creare uno stile autonomo e
personale, si fanno venire, insomma, un po' di idee, sono
rari come le mosche bianche. Tempo fa a Viareggio c'è stato
il primo "Festival di musica d'avanguardia e nuove tendenze",
quattro giorni di spettacoli all'aperto secondo le regole di Wright
e Woodstock, durante i quali abbiamo potuto constatare come la
nostra avanguardia sia volenterosa, si, ma ancora poco
all'avanguardia, e come le "nuove tendenze" si riducono a un più
diversificato modo di seguire la vecchia tendenza a imitare i soli
stranieri. Su una trentina di
complessi solo tre o quattro si
sono fatti notare, e tra questi uno
in particolare ci ha colpito: cinque
ragazzi napoletani che, quando
sono stati in galassia per la
prima volta, ci hanno fatto pensare di
trovarci di fronte a un "pazzariello",
una di quelle compagnie di suonatori di
triche ballate, sciolte, vagasse e
pulpiti, vestiti da Paganini e con la
face dipinta di nerofumo, che suonano
per le strade in cambio di una moneta
lanciatagli dalla finestra. Poi i cinque si
sono messi a suonare, e il "pazzariello"
è scomparso per lasciare il posto a
un gruppo di rock italiano moderno e aggressivo,
una formazione che si ispira, sì, alle sonorità
dell'ultima pop music americana e inglese, ma
per trarne un discorso italiano, anzi, italico
nazionalista: un misto di hard rock e commedia
dell'arte, di suoni elettronici e di smorfie da sceneggiata, di
swing e di dramma. A Los Angeles e di Forcella. Perché gli
OSANNA, osanna davvero, è il caso di dire a questo punto
sono uno dei pochi gruppi nati negli ultimi tempi che prima
di suonare si siano mossi a pensare al modo di rinnovare
una musica pop italiana che di italiano ormai non ha più
niente, a parte una sbiadita etichetta. E per
rinnovarla hanno scelto, per ora, un discorso
teatrale e visivo oltre che musicale: una
commedia dell'arte agiata, in chiave rock,
elettronizzata, proiettata in una dimen-
sione attuale, ma sempre
fondamentalmente legata al
tragico e solenne modo di
pensare partenopeo.

Fabrizio
Zampa

Fu in
uno dei tanti
festival pop che si tengono
da un po' di tempo in Italia. Io ero
stato invitato a presentare e avevo fino
ad allora introdotto gruppi di tutti i tipi ma che
suonavano purtroppo una musica dispera-
tamente uguale. Ad un certo punto dovetti parlarne
mentre ancora era in corso la manifestazione e
chiedevo agli organizzatori osanna di lasciarmi andare,
quando si avviarono gli Osanna. Conoscevo bene solo
Elio, il sassofonista e flautista, mi pregò di presentarmi a
eccezioni. Era tutta un'altra musica da quella che avevo ascoltato
fino ad allora. Questi facevano sul serio, suonavano. Cercai di
trovare qualche difetto in almeno qualcuno di loro, così, tanto per
confermare a me stesso che i gruppi pop italiani fanno non tanto bene
quello che fanno bene i loro modelli di altre nazioni e altre scene. No,
questi non avevano da invidiare
nessuno, avevano un loro linguaggio,
un loro modo di sentire lo spirito del
gruppo, non ricorrevano ai soliti effetti
di cattivo gusto per colpire il pubblico
più sprovvisto, avevano grinta,
inventiva, padronanza dei propri
strumenti. E, naturalmente, erano
entusiasti del loro gruppo e modesti allo
stesso tempo. Ho rivisto gli Osanna al
Festival d'avanguardia di Viareggio, dove
si sono allineati brillantemente. La loro
musica è ulteriormente progredita: è ormai
tempo che facciano un disco che parli non sia
un singolo, deve essere un long playing. E il long
playing esodo. Dovrei forse etichettare la loro musica,
dire a quale altro gruppo si ispirano, definire il loro suono. Ma
sinceramente non mi riesce. Gli Osanna come i pochi altri gruppi
che fanno musica viva e vera non "copiano" nessuno. In loro
c'è naturalmente tutta la musica che hanno ascoltato da
quando sono nati, la classica e il jazz, il folk, il pop inglese e
americano, e perché no, un pizzico di Napoli. Ma c'è
soprattutto volontà di ricerca di un proprio linguaggio
autonomo e voglia di suonare e migliorare
sempre più. Insomma, prima o poi, qualche
cosa doveva maturare pure in Italia nel
campo del pop. È successo. Sono
nati gli Osanna.
Renzo
Arbore

Errori in copertina?

“Nelle note della copertina originale ci sono alcuni errori. L'organo a canne l'ho suonato io sia in *Introduzione* che in *Non sei vissuto mai*, come anche il Probelectronic audio-oscillator (solo in *Introduzione* l'ho usato a quattro mani con Danilo Rustici). Non ho utilizzato, invece, altri sintetizzatori”.

Le tre canzoni più belle degli Osanna storici?

“Difficile rispondere, visto che cambierei idea ogni volta che mi ponesse questa domanda. Sicuramente *L'Uomo*, che è stato per noi una specie di inno e che ci ha dato il primo successo discografico. Inserirei *Chiuso qui* dall'album *SUD-DANCE* (1978) e *Oro caldo* da *PALEOLI* (1973). Seguite a ruota da *Landscape Of Life* e da *Il Castello dell'Es*, entrambe da *LANDSCAPE OF LIFE* (1974)”.

Sinceramente come erano i giornalisti di quell'epoca? Ho detto sinceramente...

“Forse i giornalisti di quell'epoca erano un po' come noi musicisti. Appassionati, vivaci e amanti di tutto il movimento. C'era in loro lo stesso nostro entusiasmo, forse ingenuo ma tutti cercavamo di capire in quale direzione andare. Prima in Italia non c'era nulla. I vari Enzo Caffarelli, Maurizio Baiata e tanti altri (non ricordo tutti i nomi) seguivano con interesse ogni fermento musicale, avendo chiaramente le loro preferenze e i loro gusti che non sempre si conciliavano con le aspettative di noi gruppi. Ma faceva parte del gioco e quindi si accettavano le opinioni con il dovuto rispetto. C'erano tante riviste musicali, alcune nate in quel periodo, seguitissime dal pubblico ma anche da noi musicisti, in primis «Ciao 2001»”.

Una stranezza di quel periodo riguardante gli Osanna?

“Mi faceva molto ridere che nei referendum di «Ciao 2001» venissi votato tra i migliori tastieristi. In realtà facevo solo qualche nota al Mellotron... però ne avevo uno bianco bellissimo. D'altronde negli anni Settanta poteva capitare anche questo”.

Per quale motivo ti piacerebbe che gli Osanna venissero ricordati. C'è qualcosa che non è stato capito e ti sarebbe piaciuto fosse stato apprezzato in modo più totale?

“È una domanda difficilissima. Ti rispondo in modo disordinato. Vorrei che gli Osanna venissero ricordati non solo come immagine musicale ma come una fusione di vari elementi, forse

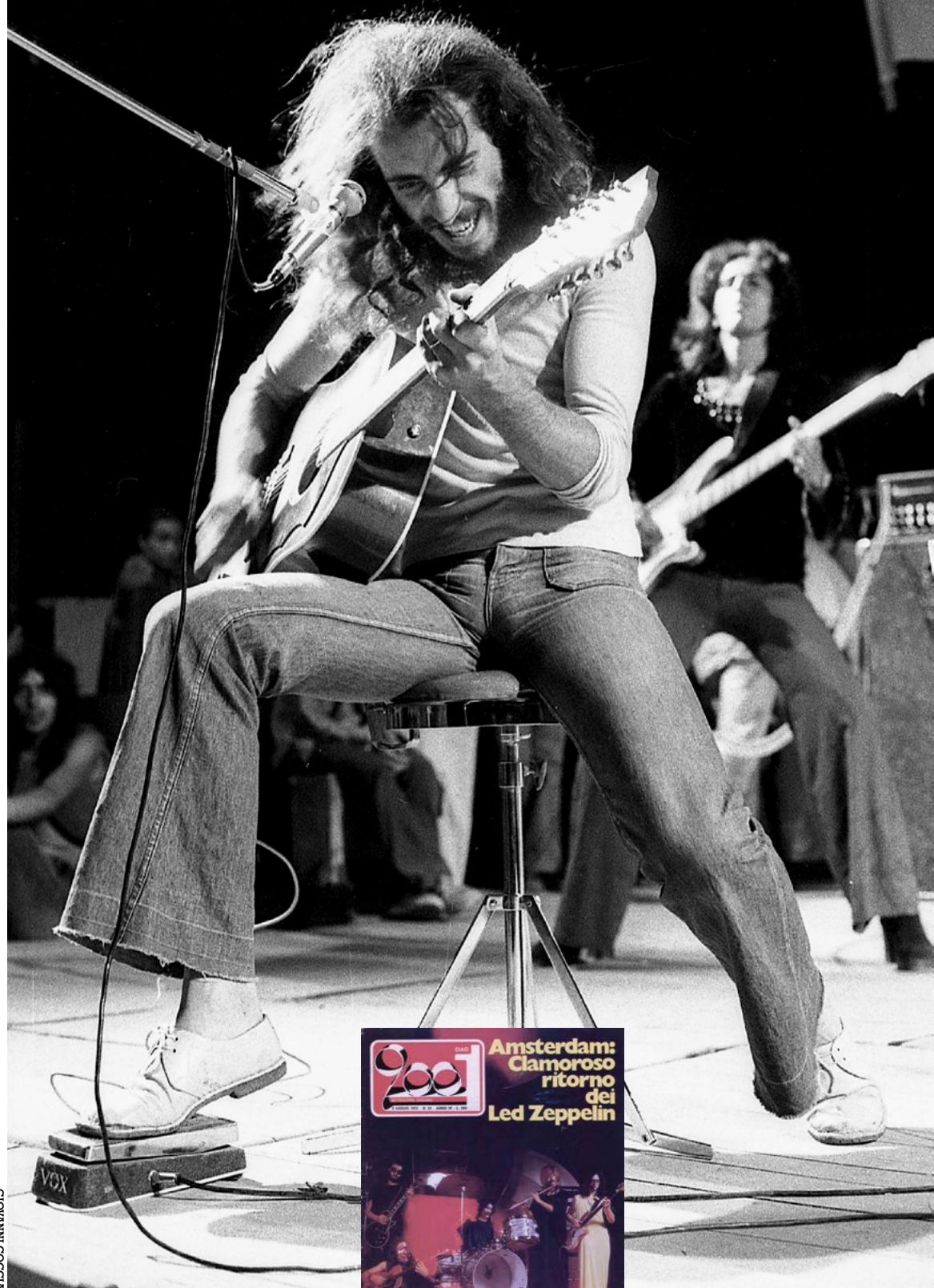
GIOVANNI COCCIA

Lino Vairetti con gli Osanna al primo festival di Nettuno (11/13 agosto 1973).

perché sono preso anche da altre cose, vedi l'arte figurativa...

come l'inizio di una visione totale dello spettacolo, qualcosa di diverso. Io e Danilo, che dal vivo non avevamo punti di riferimento per proiettare immagini in movimento, facevamo quasi dei videoclip durante i concerti. Avevamo voglia di realizzare le visioni della musica. Mi piacerebbe che l'ascoltatore odierno recuperasse questa visione comples-

siva degli Osanna, dove ogni cosa (musica, testi, immagine) ha un valore paritario, nessuna è secondaria. In questa fusione la dinamica del nostro umore mediterraneo era sicuramente importante, però utilizzando il linguaggio aperto dell'arte. Ascoltare musica inglese o americana ti forma con un linguaggio universale, però poi il tuo umore è quello delle proprie radici. Legare il tuo carattere popolare ad



un segno internazionale ti contraddistingue”.

QUEL CHITARRISTA DALLE MILLE IDEE

È vero che gli Osanna sarebbero scomparsi senza Lino Vairetti, che ne vive e ne ha vissuto ogni respiro musicale, ma è altrettanto chiaro che i loro album sarebbero stati molto diversi senza un compositore e chitarrista creativo come **Danilo Rustici**. Hendrixiano convinto, per quello le citazioni dell'artista di Seattle erano presenti su disco e dal vivo, non basava tutto sulla tecnica, mentre ne aveva da vendere il fratello **Corrado** (chitarrista del **Cervello**, un solo album nel 1973 di grande fascino, **MELOS**, in alcuni punti debitore proprio degli Osanna). Erano legendarie le pedalieri di Danilo, spesso autocostruite, che, quando funzionavano, producevano effetti incredibili per l'epoca. Sul palco aveva un aspetto selvaggio e inquietante, visivamente era l'elemento più trasgressivo degli Osanna anche se Elio era il più appariscente. Lui e Elio D'Anna, nonostante i caratteri poco compatibili, quando gli Osanna entrarono in crisi, fondarono gli Uno (1973) e i Nova (1975), ma non era destinata a durare.

RECENSIONE «CIAO 2001»

Enzo Caffarelli così scriveva nel 1971: “Vorrei spendere anch'io qualche parola sugli Osanna, che molti hanno indicato come l'autentica rivelazione dell'anno nel campo della musica italiana. Cinque ragazzi, uno con esperienze ricche alle spalle (il flautista Elio D'Anna suonava con gli Showmen), rivelatisi al festival di Viareggio come band dalle idee chiare. I ragazzi hanno un discorso unitario da svolgere in maniera personale, anche se l'uso del flauto nella sua dimensione drammatica ricorda inevitabilmente il maestro di tutti i flautisti degli ultimi due anni, ovvero Ian Anderson dei Jethro Tull. Cinque musicisti che hanno voluto, un po' per sapore scenico e coreografico, un po' per inserirsi in quel clima di totalità che l'arte oggi impone, cercare un'ampiezza teatrale, cioè visiva oltre che sonora nelle loro esibizioni, escogitando una specie di mascherata in antichi costumi napoletani. Dal punto di vista musicale **L'UOMO** mostra le buone idee degli autori (i brani sono firmati Osanna) e degli esecutori: piace soprattutto il flauto e la chitarra acustica, mentre l'elettrica è usata con



Il settimanale «Ciao 2001» supportò molto gli Osanna nelle varie fasi della loro esistenza.

Elio D'Anna
(**Nettuno**, 11/13
agosto 1973).

L'UOMO

10 Agosto 1971 - Fonit LPX 10
· Produzione:
Massimo Bernardi
· Tecnico del suono e missaggio:
Plinio Chiesa
· Supervisore:
Mario Magenta
· Recordista:
Gian Carlo Jametti
· Collaboratore effetti speciali:
Toto Calabrese
· Collaboratore testi inglesi:
Sergio Williams
· Studio di registrazione: Fonit
Cetra Studios, Via Meda 42,
Milano
· Grafica e foto: Studio Giorgio
Lari

Lato A
Introduzione - 3:26
L'uomo - 3:34
Mirror Train - 4:56
Non sei vissuto mai - 6:00

Lato B
Vado verso una meta - 3:15
In un vecchio cieco - 3:31
L'amore vincerà di nuovo - 6:13
Everybody's Gonna See You
Die - 3:04
Lady Power - 3:56

· Lino Vairetti: voce, chitarra
12 corde, armonica, organo
a canne, Hammond,
Proelectronic audio-oscillator
· Danilo Rustici: chitarra solista
e 12 corde
· Elio D'Anna: flauto, ottavino,
sax tenore e baritono
· Lello Brandi: basso
· Massimo Guarino: batteria,
percussioni

parsimonia e gusto, e piacciono i pochi spunti jazzistici del sax. Si nota una certa frammentarietà non superata, stacchi e passaggi mediocri. Per i testi, brevi ma significativi, il tema fondamentale è l'uomo nel suo viaggio terreno, combattuto fra l'odio e l'amore. Angoscia esistenziale (*E vado verso una meta*) e intuizione della morte (*Non sei vissuto mai*, *Mirror Train*) si alternano alla coscienza dei problemi sociali (*In un vecchio cieco*), e alla denuncia della pesante condizione dell'uomo oggi (*L'uomo*). Ma in ogni brano oltre all'angoscia si avverte il bisogno di riscatto e di speranza, che porta, infine, alla scoperta di una certezza, dell'unica forza dell'uomo, che da secoli si chiama amore (*L'amore vincerà di nuovo*). Fondamentale sarà vedere gli Osanna al loro secondo appuntamento. Questo primo album, certo il migliore italiano dell'anno dopo **L'ISOLA NON TROVATA** di Francesco

Guccini e **COLLAGE** delle Orme, ha tutto sommato un valore sperimentale”.

PRESENTAZIONE ROMANA

Il settimanale musicale romano «Ciao 2001» il 13 ottobre 1971 pubblica un articolo sul gruppo napoletano, firmato da Giuseppe Resta, che aveva già parlato degli Osanna nel resoconto del festival di Viareggio. Negli anni 70 il tempo, compreso quello musicale, scorreva più lentamente e gli album non bruciavano in un nanosecondo come oggi: “Costituitosi soltanto da un anno, il complesso degli Osanna si è già imposto come una delle formazioni più qualificate nel settore italiano, sia per l'originalità delle esecuzioni, allineate con le tendenze più avanzate della musica pop internazionale (vedi l'impiego sapiente del flauto) sia per la profondi-



GIOVANNI COCCIA

tà dei testi. L'UOMO è il titolo del loro primo album, dedicato appunto alla condizione umana, eroica e meschina ad un tempo".

Ve la sentireste di pubblicare un 45 giri più commerciale del vostro primo 33? Gli Osanna, resi più aggressivi dal trucco che trasforma il loro volto in una maschera, quasi mi linciano... Noi non vendiamo saponette, sintetizza Elio. È una risposta precisa ad una domanda evidentemente provocatoria.

E gli altri gruppi non lo fanno? Chi siete voi per non comportarvi diversamente?

La nostra forza, che ci ha sostenuto fin qui nell'affrontare notevoli sacrifici, deriva dalla sicurezza di esprimere qualcosa di costruttivo, sia come musica sia come testi. Per nessuna cosa al mondo, quindi, abbiamo intenzione di cambiare. Chiaro?

Il colloquio si svolge in un locale romano dove gli Osanna hanno dato appuntamento ai giornalisti specializzati e agli amici per presentare la loro prima incisione discografica, L'UOMO (un club in via Ferdinando di Savoia, accanto Piazza del Popolo. In prima fila c'era pure Mal dei Primitives; ndr). Non è facile seguire il loro discorso, perché nello spiegare la nascita e l'evoluzione ci si accorge che non si tratta delle solite cose di un qualsiasi nuovo gruppo. Io direi, parafrasando un termine jazzistico, che le loro esibizioni in pubblico rappresentano un esempio (il primo?) di pop-session: anche se la definizione non è tecnicamente precisa, ritengo che, delle famose jam session, i loro spettacoli hanno diverse caratteristiche, soprattutto quella di un tema da sviluppare e di svolgerlo ogni volta in maniera diversa, alternando gli insieme agli assolo in una fusione perfetta...

Lo spirito degli Osanna?

Portiamo avanti un vero e proprio colloquio con il pubblico, al quale vogliamo esporre, al di là di una più o meno apprezzata esecuzione musicale, una problematica di carattere sociale, ecologico, umano. I mezzi di comunicazione sono diversi. Noi cerchiamo di sfruttarli tutti, inserendo nelle nostre esibizioni elementi extramusicali, quali costumi, maschere, effetti ottici e sonori, che possono rendere ancora di più le atmosfere che i testi richiedono e che le musiche creano.

Perché adottate il trucco?

Ogni uomo ha la sua maschera ma nessuno la conosce. Quando suoniamo e cantiamo non siamo più noi ma l'u-



Lino Vairretti fa uno sguardo complice con il fotografo sotto palco (Nettuno, 11/13 agosto 1973).

Fabrizio Zampa nella redazione del quotidiano «Il Messaggero» (1975).



mo in generale. Dapprima ci siamo imposti un organico abbastanza consueto: chitarra, basso, batteria e voce solista, mediante il quale abbiamo potuto sperimentare i nostri pezzi. In seguito, con la creazione di brani più complessi l'uso sia pure smaltizzato di questi strumenti si rivelò insufficiente. Così il complesso, che già si era liberato del vincolo autore-esecutore (eseguire pezzi composti da altri), tendeva ad uscire dalla concezione di realizzare musica in virtù degli strumenti a disposizione.

Una caratteristica del gruppo è l'uso del flauto, strumento che nei complessi anglosassoni ha fatto la sua comparsa già da alcuni anni. In Italia è stato accolto di recente da alcuni gruppi in via di affermazione (Delirium) ed è quasi diventato indispensabile all'ondata di rinnovamento della nuova musica d'avanguardia.

Noi abbiamo cercato di capire a fondo la

sua funzione, così lo abbiamo accostato agli strumenti che lo fanno risaltare maggiormente, dandogli uno sfondo molto pieno e delicato, come l'arpeggio dalle chitarre acustiche, oppure usandolo in duetti di effetto con la chitarra elettrica; il tutto sostenuto dalla sezione ritmica.

Dopo anni che la chitarra elettrica nei gruppi italiani ha avuto un ruolo di secondo piano, ridotto a puro accompagnamento salvo rare eccezioni, gli Osanna ridanno importanza alla chitarra solista, usata con gli accorgimenti che ne fanno un elemento basilare sia per la ritmica sia per gli effetti speciali, sia per riempire gli immancabili vuoti di una canzone. Gli interventi della chitarra, ad esempio, risaltano egregiamente nel penultimo motivo del disco, schematicamente assai semplice. Significativo, l'inserimento di brani cantati in inglese, magari con strofe alternate in italiano: brani che la lingua adottata arricchisce di effetti. Il testo dei brani, inoltre, non è mai casuale, ma sviluppa un vero e proprio discorso, come ho accennato prima, sulla situazione umana odierna; la non comune carica espressiva raggiunge momenti di sincera ispirazione. Nonostante un viaggio ricco di angoscia esistenziale, intuizione della morte, coscienza dei problemi sociali, denuncia della pesante condizione dell'uomo, alla fine il bisogno di riscatto e di speranza porta alla scoperta di una certezza, dell'unica forza dell'uomo che da secoli si chiama amore.

50 ANNI DOPO

Fabrizio Zampa, storico giornalista musicale e figlio del regista Luigi, insieme a Renzo Arbore, scrisse le note di copertina e oggi ha accettato il gioco di ragionarci sopra dopo 50 anni.

“Scoprire qualcosa di nuovo nel mondo della pop music oggi è un gusto maledettamente difficile da togliersi. Così quando nasce un nuovo complesso italiano si è subito portati a sospettare che si tratti di giovanotti armati di chitarre e mostruosi impianti elettrici al solo scopo di riproporre l'ennesima mediocre versione della musica dei Led Zeppelin o dei Jethro Tull, dei Creedence Clearwater Revival o dei Grand Funk Railroad. Perché da noi i gruppi capaci di evitare la trappola dell'imitazione, di crearsi uno stile autonomo e personale, di farsi venire insomma un po' di idee, sono rari come le mosche bianche. Così scrivevamo nel lontano 1971, anno in cui a Viareggio si tenne il primo Festival di musica d'avanguardia e nuove tendenze, una sorta di Woodstock “made in Italy” che vedeva in



Massimo Bernardi, ormai manager degli Osanna, dopo il primo festival a Viareggio (1971) porta il gruppo, ormai lanciato, anche alla seconda edizione.

Osanna al teatro Brancaccio di Roma (1972).

scena una trentina di band. L'unica in grado di suscitare una notevole attenzione e una vera curiosità era quella degli Osanna. Li definimmo così: cinque ragazzi napoletani che quando sono saliti in palcoscenico hanno fatto pensare di trovarci di fronte a un pazzariello, una di quelle compagnie di suonatori di tricheballacche, scetavajasse e pupitipi, vestiti da Pulcinella e con le facce dipinte di nerofumo, che suonano per le strade in cambio di una moneta lanciata dalla sinistra. Poi i cinque si sono messi a suonare e il pazzariello è scomparso per lasciare il posto a un gruppo di rock italiano moderno e aggressivo, che s'ispira alle ultime sonorità americane e inglesi, sì, ma per tirarne fuori un discorso italiano, anzi italo-napoletano, un misto di hard rock e commedia dell'arte, di suoni elettronici e di smorfie da sceneggiata, di swing e di dramma, di Los Angeles e di Forcella.

È passato mezzo secolo ma fortunatamente per gli Osanna le cose non sono cambiate: anche se le tecnologie so-

no cresciute a dismisura, gli strumenti si sono evoluti oltre ogni immaginazione e il sound grazie al progresso è di gran lunga migliorato, lo spirito dei vecchi ma giovanissimi Osanna è rimasto lo stesso e la band ancora oggi frequenta il progressive rock con inventiva, con fedeltà alle origini, con un discorso teatrale e musicale al tempo stesso partenopeo ma anche internazionale... insomma possiede una dote più unica che rara, la napoletanità, quella di Eduardo e di Pino Daniele, quella sempre al passo coi tempi, che nel 2016 ha visto il gruppo insieme alla Nuova Compagnia di Canto Popolare. Oggi, dopo le *reunion* del 1999 e del 2008, dopo tanti concerti in mezzo mondo e dopo tanti altri album, Lino Vairetti ha al suo fianco un vecchio compagno di palco, il batterista **Gennaro Barba**, e altri musicisti che fanno parte della band da diverso tempo, per continuare a offrire un rock ancora pieno di idee e di prim'ordine. Non è da molti, lasciatelo sottolineare, ed è il segno che le buone intuizioni e le buone intenzioni riescono ancora a farla franca”.



IO E LA VOCE

LINO VAIRETTI HA UN RAPPORTO MAGICO CON IL PIANETA VOCE, FATTO DI RICERCA DEL SUONO GIUSTO E DI RISCOPERTA DELLA TRADIZIONE SENZA PERDERE L'ANIMA ROCK.

Testo: **Guido Bellachioma**

Nonostante sia in pista da metà degli anni 60, e nella decade successiva abbia raggiunto successi notevoli, Vairetti non ha mai perso la voglia di suscitare emozioni attraverso la musica, in cui la voce è uno degli strumenti principali.

CHE TIPO DI STRUMENTO È LA VOCE? COME HAI CAPITO CHE LO AVEVI CON TE?

“La voce e le percussioni sono i nostri strumenti primordiali, usati dagli esseri umani per comunicare, esprimere le proprie emozioni. Dall'emissione del primo vagito, poi i suoni gutturali non ben definiti, fino ad arrivare all'uso della parola, del linguaggio verbale, si arriva anche al canto. Io da piccolo ho capito che era la mia passione, la mia strada, il mio mezzo e la mia arma creativa per comunicare. Mia madre cantava sempre; lavorava e cantava con intonazione straordinaria e mi ha aperto la strada, facendomi superare qualsiasi inibizione. A dieci anni ero un fan di **Claudio Villa** e cantavo *Granada*, *Binario* o *Serenata per sedici bionde*, ma di lì a poco rimasi catturato dalla voce di **Arturo Testa** (famoso per la canzone *Io sono il vento*), il cui timbro baritonale e caldo mi affascinava più di quello da tenore di Villa. Mi piaceva istintivamente il bel canto e rompevo le palle a tutti gli abitanti del mio palazzo, cantando a squarciagola in casa e in cortile. Poi col tempo, attraverso **Gianni Morandi** e qualche artista dell'epoca, ho seguito altre strade, diventando un figlio dei fiori. Sono approdato al beat, folgorato dalla voce di Maurizio Vandelli dell'Equipe 84. A quindici anni ho comprato la mia prima chitarra e, strimpellando alla meno peggio, ho formato il mio primo gruppo, capendo subito che la mia vocazione, più di suonare, era quella di canta-

re. Di lì a poco formai i Volti di Pietra aprendo le braccia a quel nuovo fermento musicale chiamato rock, diventato poi progressive rock”.

HAI STUDIATO CANTO?

“A 17 anni ho studiato quello lirico a Napoli. Ma è durata più o meno dodici mesi. Intanto mi ero avvicinato al rock, al blues, al soul e avevo nuovi riferimenti musicali: **Rolling Stones**, **Beatles**, **Kinks** e tutta la scena del rock inglese, ma anche il R&B di **Wilson Pickett** o di **Otis Redding**. Il mio idolo era diventato **Steve Winwood**, che militava, già ragazzino, con lo **Spencer Davis Group**. Amavo cantare la sua *Gimme Some Lovin'* e tutti i brani del loro primo e splendido album (*THEIR FIRST LP*, 1965). Il mio maestro di canto, scoprendo i miei gusti musicali, mi proibì categoricamente di cantare quella *robaccia*, che lui giudicava negativa e dannosa per lo studio vocale d'impostazione classica. Così mi trovai a un bivio e, spinto dalla mia passione per la musica rock, abbandonai le lezioni di canto”.

CHE DIFFERENZA C'È TRA UTILIZZARE LA VOCE, ANCHE IN MUSICA, E CANTARE?

“Utilizzare la voce entra in una sfera più ampia che riguarda non solo la comunicazione verbale, ma anche la sperimentazione e la ricerca sonora e vocale. L'impostazione si diversifica nelle sue varie rappresentazioni. Si usa la voce per comunicare, per parlare, per recitare, per fare conferenze, per gridare o per sussurrare, utilizzando la parola o il linguaggio verbale per descrivere e comunicare un testo, una poesia, una canzone, una lettera d'amore. Le sue intonazioni e/o alterazioni esprimono e mettono in evidenza la sensibilità, il carattere, anche la posizione sociale e professionale di una persona... ne affermano la forza comunicativa, la debolezza o la timidezza. Nella ricerca sonora, oltre i confini della musica, la voce come strumento, come emissione di suoni, è invece legata alla sperimentazione dei linguaggi non verbali e alla capacità di trovare, come nel caso della ricerca di **Demetrio Stratos**, una possibile polifonia in un mezzo che notoriamente è definito monofonico. Il suono vo-



«OGGI PREFERISCO USARE UN TIMBRO PIÙ CALDO, DOVE LA MIA VOCE SI ESPRIME DECISAMENTE MEGLIO. PREFERISCO CANTARE PIÙ IN CONCERTO CHE IN STUDIO»





cale diventa qualcosa di non codificato e non identificato con ciò che attiene alla comunicazione tradizionale. In questo caso specifico, ancor più che nel canto (che prevede uno studio accurato dell'impostazione, della corretta articolazione dei muscoli facciali, dell'estensione, dell'intonazione, del ritmo, dell'emissione dei fiati e quant'altro necessario per utilizzare al meglio la propria emissione sonora), concorrono studi, metodologie e ricerche che prevedono altri strumenti, sia elettronici che fisici, alterando e dissacrando spesso le tradizionali impostazioni, ben conosciute e codificate nello studio classico della voce e del canto. È decisamente un fenomeno legato alle avanguardie, sempre presenti in tutte le discipline e in tutte le poliedriche espressioni artistiche, avvenute dalla preistoria ai giorni nostri e che continueranno fino alla fine dell'umanità. Il cantare (avendo consapevolezza dei propri mezzi e dei requisiti naturali legati, appunto, all'intonazione, al ritmo, all'impostazione nell'uso delle corde vocali e nell'utilizzo del diaframma per l'emissione del fiato) è più semplicemente seguire una linea melodi-

Lino Vairetti ripreso in studio a Napoli da Riccardo Piccirillo, fotografo dalla spiccata sensibilità artistica.

ca, sia essa semplice o complessa, ma comunque ben definita nelle sue altezze e nel ritmo.

Qui concorrono, per caratterizzare un artista, elementi importanti come il timbro, la dinamica, l'interpretazione e la capacità di saper gestire questo mezzo meraviglioso per comunicare emo-

zioni, siano esse gradevoli o volutamente sgradevoli. Insomma siamo di fronte a un mezzo che è fonte di studio perenne e principale veicolo di comunicazione".

DIECI VOCI CHE TI EMOZIONANO E PERCHÉ?

"Escludo, per una scelta personale, alcune di quelle più famose, sia nella musica che nel teatro: Enrico Caruso, Maria Callas, Robert Plant, Freddie Mercury, Stevie Wonder, Michael Jackson, Mina, Barbra Streisand, Carmelo Bene, Vittorio Gassman. Inserisco, invece, le voci che mi hanno lasciato un segno e da cui ho attinto grandi insegnamenti per lo studio della mia vocalità.

STEVE WINWOOD: Senza dubbio una delle mie voci preferite, che unisce il rock, il blues e il soul. Ha un timbro meraviglioso, una vocalità straordinaria e una grande estensione. Davvero bravissimo ed emozionante.

MICK JAGGER: Semplicemente il simbolo assoluto dell'universo rock. Nessuno più di lui in questo genere.

CHRIS FARLOWE (Colosseum, Atomic Rooster): Straordinario per le sue



capriole e improvvisazioni vocali. Un grandissimo cantante e interprete, capace di spaziare tra il rock, il blues e il jazz.

ROGER CHAPMAN (Family): Famoso per la voce roca che metteva i brividi, provocando sensazioni erotiche e dissacranti.

DEMETRIO STRATOS: Un vero mito, sia per la magnifica voce, potente e affascinante dai tempi dei Ribelli con *Pugni chiusi* fino agli Area, che per la sua sperimentazione e ricerca sulla vocalità.

JEFF BUCKLEY: Per la voce soave, dolce, ricca di emozioni, al contempo drammatica e struggente. Una vocalità ereditata da Tim Buckley, suo padre.

AL JARREAU: Un vero mago della voce in bilico tra jazz (sua reale provenienza stilistica e peculiarità), soul e pop. Dotato di grande ironia, capacità d'improvvisazione e di un particolare uso della voce come strumento. Davvero un cantante eccellente.

BOBBY MCFERRIN: Come Al Jarreau viene dal jazz, non lo definirei neanche un cantante ma uno strumento vivente. Possiede una vocalità impressionante che sfiora le quattro ottave, un orecchio assoluto e una gestione della voce e del corpo che lo rendono un *one man band* senza alcun bisogno di accessori o strumenti. Un vero acrobata della voce.

STING: Splendido cantante, carismati-

GLI ALBUM DEGLI ANNI 70 PREFERITI DI LINO VAIRETTI

Internazionali

· LIZARD: King Crimson
· NURSERY CRIME: Genesis
· PAWN HEARTS: Van der Graaf Generator
· GENTLE GIANT: Gentle Giant
· ROXY MUSIC: Roxy Music
· THE DARK SIDE OF THE MOON: Pink Floyd
· AQUALUNG: Jethro Tull
· TARKUS: ELP
· FRAGILE: Yes
· FANTASIA LINDUM: Amazing Blondel

Italiani

· STORIA DI UN MINUTO: PFM
· ARBEIT MACHT FREI: Area
· DARWIN: Banco del Mutuo Soccorso
· CONCERTO DELLE MENTI: Pholax Dactylus
· CONCERTO GROSSO: New Trolls
· FELONA E SORONA: Le Orme
· CARONTE: The Trip
· POLLUTION: Franco Battiato
· ORFEO 9: Tito Schipa Jr
· IL MIO CANTO LIBERO: Lucio Battisti

Gli Osanna in splendida compagnia per lo straordinario programma del Piper 2000 di Viareggio.

co e moderno. Un mix di rock storico e vocalità contemporanea. Timbro ed estensione vocale di grande fascino.

ANNIE LENNOX: Signora della voce in assoluto per la sua classe smisurata, per il timbro caldo e grintoso e per la gestione delle dinamiche timbriche. Aggiunge alla voce una mimica facciale straordinaria.

CHI POTREBBE PRESTARE LA PROPRIA VOCE AI BRANI DEGLI OSANNA?

"Non so rispondere a questa domanda perché sono troppo coinvolto; tuttavia credo che la mia vocalità non sia difficile o così particolare da creare difficoltà a nessuno. Sicuramente mi piacerebbe

Questa è una delle più conosciute foto storiche degli Osanna.



LO STRAORDINARIO PROGRAMMA ESTIVO DEL PIPER 2000 DI VIAREGGIO

29 giugno
11 luglio
6 luglio
29 agosto
14 luglio
8 agosto
16 luglio
6 agosto
19 luglio
22 agosto
21 luglio
25 agosto
23 luglio
25 luglio
10 agosto
26 luglio
28 luglio
30 luglio
1 agosto
4 agosto
20 agosto

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO
OSANNA
ADRIANO PAPPALARDO E LA SUA GRANDE ORCHESTRA
NEW TROLLS
TRIP
PREMIATA FORNERIA MARCONI
RORY GALLAGHER
BRIAN AUGER
AUDIENCE
AMAZING BLONDEL
MIKE PATTO
ATOMIC ROOSTER
VAN DER GRAAF GENERATOR
GENESIS

TUTTE LE SERE
DISCOTECA con il favoloso disc-jockey HERBIE GOINS

un cantante che sappia essere in sintonia con la mia musica, con la mia poetica e con la mia interpretazione”.

COME È CAMBIATO NEL TEMPO IL MODO DI REGISTRARE LA TUA VOCE?

“Non è cambiato molto. Da sempre in

studio di registrazione, a parte i microfoni, ho utilizzato e utilizzo ancora oggi un compressore/limitatore, tipo Fairchild, Avalon e Tube-Tech, un equalizzatore per meglio evidenziare il mio timbro... naturalmente echo, riverbero o delay secondo le esigenze del brano. Ho iniziato a registrare agli inizi degli anni 70, con un classico Neumann

U 87. Oggi, pur sperimentando altri microfoni professionali da studio della Rode, dell'AKG o dell'Audio Technica, spesso e volentieri ritorno al vecchio Neumann, che è sempre pronto e disponibile. Ma in fondo preferisco cantare con i microfoni live come gli Shu-



Costituitosi soltanto da un anno, il complesso degli Osanna si è già imposto come una delle formazioni più qualificate nel settore italiano, sia per l'originalità delle esecuzioni, allineate con le tendenze più avanzate della musica pop internazionale (vedi l'impiego sapiente del flauto) sia per la profondità dei testi. «L'uomo» è il titolo del loro primo album, dedicato appunto alla condizione umana, eroica e meschina ad un tempo.

Ve la sentite di fare un 45 giri, di minore respiro di questo vostro primo 33, e un po' più commerciale?

Gli «Osanna» — resi più aggressivi dal trucco che trasforma il loro volto in una maschera — quasi mi linciano: «Noi non vendiamo saponette...».

Pazientemente, Elio mi spiega (precisandoci che non sono parole sue e che, quindi, non si tratta di immedesimazione) che le caratteristiche strumentali degli «Osanna» costituiscono una netta linea di demarcazione tra questo e gli altri: «La forza che ci ha sostenuto fin qui nell'affrontare notevoli sacrifici personali, deriva proprio dal fatto che siamo sicuri di dire qualcosa di costruttivo, sia come musica sia come testi. Per nessuna cosa al mondo, quindi, abbiamo intenzione di cambiare». Chiaro?

Il colloquio si svolge in un locale romano dove gli «Osanna» hanno dato appuntamento ai giornalisti specializzati e agli amici proprio per presentare la loro prima incisione discografica, «L'uomo». Non è facile seguire il loro discorso, perché — nello spiegare come sono nati, musicalmente, e come si sono formati ed evoluti — ci si accorge che non si tratta delle solite cose con le quali si motiva l'avanzare alla ribalta di un qualsiasi nuovo gruppo. Forse, un giorno, questi ragazzi napoletani faranno anche il loro 45 giri: ma — ci sarebbe da scommettere — si tratterà, al massimo, di un «brano isolato» (e non sarà facile isolarlo) di una loro composizione che ha tutte le caratteristiche di un vero e proprio concerto, lo direi, parafrasando un termine jazzistico, che le loro esibizioni in pubblico rappresentano un esempio (il primo?) di pop-session: anche se la definizione non è tecnicamente precisa, ritengo che, delle famose jam session, i loro «spettacoli» hanno diverse caratteristiche: soprattutto quella di un tema da svi-

luppato, e quella di svolgere questo tema ogni volta in maniera diversa, alternando gli insieme agli «a solo», in una fusione perfetta.

Dicono non facile, dunque, quello degli «Osanna»: perché, essi dicono, «portiamo avanti un vero e proprio colloquio con il pubblico, al quale vogliamo esporre, al di là di una più o meno apprezzata esecuzione musicale, una problematica di carattere sociale, ecologico, umano. I mezzi di comunicazione sono diversi: quelli dei ragazzi e noi cerchiamo di sfruttare tutti, inserendo nelle nostre esibizioni elementi extramusicali: quelli costumi, maschere, effetti ottici e sonori, che possano rendere ancora di più le atmosfere che i testi richiedono e che le musiche creano».

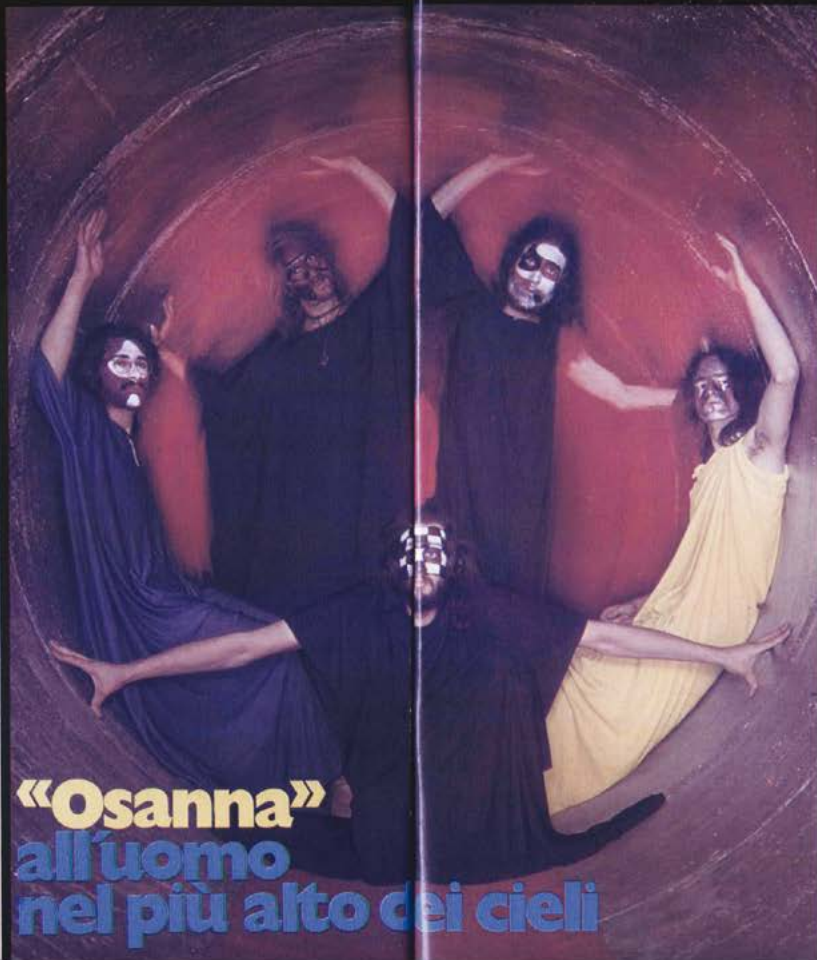
A proposito: perché adottate il trucco che vi rende il volto una maschera?

«Ogni uomo», spiega Elio, «ha una sua maschera, non reale, ma nessuno la conosce. Noi vogliamo significare proprio questo: quando suoniamo e cantiamo, non siamo più noi, ma l'uomo».

Una cosa che fa una certa impressione — visto il successo che stanno avendo gli «Osanna» — è che il complesso si è formato, a Napoli, soltanto l'anno scorso. «Dapprima ci siamo imposti un organico abbastanza consueto: chitarra, basso, batteria e voce solista, mediante il quale abbiamo potuto sperimentare pezzi composti sempre da noi. In seguito, però, con la creazione di brani che richiedevano atmosfere particolari, l'uso sia pure smaltito di questi strumenti si rivelò insufficiente; ed il complesso, che già si era liberato del vincolo autore-esecutore — l'eseguire, cioè, pezzi composti da altri — tendeva ad uscire dalla concezione classica per un gruppo, di fare della musica in vista degli strumenti a disposizione».

Massima alla batteria, Lello al basso, Lino [voce], Danilo alla chitarra: ecco il primo nucleo degli «Osanna», che divenne poi l'attuale formazione di Elio, flauto e sassofoni, il quale si unì ai quattro, lasciando un complesso già famoso.

«Il nostro gruppo» dice an-



cara Elio, parlando a nome di tutti, così come musica e parole sono «firmati» da tutti e cinque «assume una dimensione completamente diversa sia da un punto di vista musicale sia da un punto di vista professionale. Gli esperimenti

gli uno sfondo molto pieno e del tutto, quale l'arpeggio delle chitarre acustiche, è scandito, addirittura, in duetti di effetto con la chitarra elettrica; il tutto sostenuto dalla sezione ritmica».

A proposito della chitarra,



dei primi quattro componenti, contenuti per ragioni di inserimento professionale nel Napoletano, è diventato un profondo convincimento di tutto il complesso».

Se è piacevole il suono dei sassofoni, non dimentichiamo che una caratteristica del gruppo è la presenza del flauto, strumento che nei complessi anglosassoni ha fatto la sua comparsa già da alcuni anni. In Italia, il flauto è stato accolto di recente da alcuni gruppi ormai in via di affermazione (come i «Delirium»), ed è quindi diventato «indispensabile» all'onda di rinnovamento che ha investito tutto il fronte della nuova musica d'avanguardia. «Noi abbiamo cercato di capire a fondo la funzione e lo abbiamo accostato soprattutto a quegli strumenti» dicono gli «Osanna», «che lo fanno risaltare maggiormente, dando»

c'è da notare, inoltre, che dopo anni in cui, nelle incisioni dei gruppi italiani, questo strumento ha avuto un ruolo di secondo piano (perché ridotto al puro accompagnamento) — salvo rare eccezioni — gli «Osanna» ridanno importanza alla chitarra solista, usata con tutti quegli accorgimenti che ne fanno un elemento basilare sia per la ritmica sia per gli effetti speciali, sia per riempire gli immancabili vuoti di una canzone. Gli interventi individuali della chitarra, ad esempio, risaltano egregiamente nel peraltro motivato del disco, schematicamente assai semplice. Significativo, l'inserimento di brani cantati in inglese, magari con strofe alternate in italiano: brani che la lingua adottata arricchisce di effetti. Il testo dei brani, inoltre, non è mai casuale, ma sviluppa un vero e proprio discorso, come ho accennato prima, sulla situazione umana, oggi, con una carica espressiva non comune, raggiungendo momenti di sincera ispirazione, angoscia esistenziale, intuizione della morte, coscienza di problemi sociali, denuncia della pesante condizione dell'uomo; e, alla fine, un bisogno di riscatto e di speranza che porta alla scoperta di una certezza, dell'unica forza dell'uomo che «da secoli si chiama amore».

G. R.

re SM58/Beta58, l'Audix OM7 o anche l'Audio Technica AE5400. In realtà sono cambiato più io con l'acquisizione di una maggiore consapevolezza dei miei mezzi vocali, con l'esperienza, con la ricerca e lo studio personale. Oggi, rispetto a ieri, preferisco usare un timbro più caldo, dove la mia voce si esprime decisamente meglio, principalmente legata all'interpretazione dei testi che scrivo; poi, francamente, ri- affermo che preferisco cantare più in concerto che in studio. La musica per me si fa dal vivo, la testimonianza di una registrazione è legata a un solo momento, che riascoltando cambieresti continuamente».

USI ACCORGIMENTI E MICROFONI PARTICOLARI

«Sì. Ho usato e uso accorgimenti vari. Alla fine degli anni 60 e nei primi Osanna cantavo con un doppio microfono, di cui uno passava attraverso un vecchio Echo Binson ed entrava poi in alcuni pedali per chitarra elettrica, come un distorsore, un Wah-wah e un flanger, creando atmosfere legate a

Elio D'Anna (teatro Brancaccio, Roma, 1972).



FABIO D'ENTILIO

momenti più psichedelici. Solo alla fine degli anni 70 (periodo dell'album SUDDANCE), iniziai a usare, sia dal vivo sia in registrazione, l'Harmonizer Eventide H949, creando armonizzazioni in sintonia con la nostra musica. Avendo una discreta predisposizione all'improvvisazione, negli anni 80 e 90, per una ricerca personale, ho sperimentato vari *aggeggi* e strumenti elettronici per creare sonorità che mi aiutassero a usare la voce come uno strumento. Ho provato vari microfoni midi per pilotare campionatori e moduli di sintesi strumentale digitali (trovando sempre una grande difficoltà per la forte latenza, ovvero un certo ritardo nella trasmissione e la conversione del segnale fino alla fonte sonora), poi altri strumenti e pedali per la voce, che ho ancora nel mio studio: DigiTech Studio Vocalist, TC Helicon voiceless, DigiTech Vocal 300, Boss VE-20 e Loop Station Boss RC50. Ma oggi, grazie alla miriade di plug-in inseriti nelle librerie del computer, si può sperimentare di tutto. Tuttavia, proprio in questo momento storico, preferisco utilizzare la voce lavorando più sulla interpreta-



GIOVANNI COCCIA

«ALLA FINE IL BISOGNO DI RISCATTO E DI SPERANZA PORTA ALLA SCOPERTA DI UNA CERTEZZA, DELL'UNICA FORZA DELL'UOMO CHE DA SECOLI SI CHIAMA AMORE»



Lello Brandi
(Nettuno, 11/13 agosto 1973).

Massimo Guarino
(Nettuno, 11/13 agosto 1973).

L'interpretazione mi piace molto e avverto già una maturità acquisita. Con PALEPOLI, nel 1973, la voce è inserita come strumento. LANDSCAPE OF LIFE del 1974 è decisamente più cantato. La voce è messa in evidenza dalla stessa scrittura dei brani. In *Fog In My Mind*, *Fiume*, *Landscape Of Life* e *Il castello dell'Es*, credo di aver espresso una buona vocalità, sicuramente sempre più matura e sicura. Sono soddisfatto. EL TOR di Città Frontale del 1975, decisamente una mia creatura in tutti i suoi aspetti. La storia, i testi, le musiche e il canto sono l'esatta espressione della mia creatività e maturità artistica di quegli anni. Francamente sono molto orgoglioso di quel lavoro, registrato con i giovanissimi Enzo Avitabile e Rino Zurzolo oltre a Massimo Guarino, Gianni Guarracino e Paolo

Raffone. Nel 1978, i rinati Osanna (con me, Danilo Rustici, Massimo Guarino e i nuovi Enzo Petrone e Fabrizio D'Angelo) pubblicavano SUDDANCE.

L'album abbandona gli stilemi propri del prog e si avvicina al jazz-rock. Ed è proprio qui che inizio a sperimentare e usare l'harmonizer per la voce, distreggiandomi in particolari vocalizzi con testi in dialetto. La mia vocalità diventa più sicura e aggressiva, utilizzando spesso, grazie a un nuovo entusiasmo, la voglia di osare e una discreta forza fisica, l'estensione che non è naturalmente nelle mie corde e nel mio range vocale. Il risultato mi piace molto e sicuramente andrebbe rivalutato anche per le parti vocali".

IL PARTNER IDEALE PER LINO VAIRETTI A LIVELLO VOCALE?

"Non ho un partner ideale, e se dovessi proprio scegliere preferirei una voce femminile per dialogare meglio su estensioni diverse. Ho cantato con Brunella Selo, Sophya Baccini, Jenny Sorrenti, Donella Del Monaco, Antonella Morea, Fausta Vetere e Fiorenza Calogero, tutte bravissime. Per esplorare una nuova vocalità a due voci mi piacerebbe cantare con Antonella Ruggiero o Annie Lennox. ©

zione dei testi, non solo cantando ma anche recitando".

SEI SODDISFATTO DELLA TUA VOCE NEGLI ALBUM DEGLI OSANNA?

"Non sono mai soddisfatto fino in fondo. Ribadisco che nel nostro primo disco la mia voce era intimidita da quello studio storico, dove avevano registrato giganti come Mina e Lucio Battisti. Era inevitabile stare davanti al microfono con le gambe che tremavano, e io (rispetto a chi mi fa ancora oggi i complimenti per quel dolce modo di cantare di allora), ripenso sempre a quella mia timidezza e insicurezza. Poi il tempo passa, fai esperienza e diventi più sicuro.

E POI?

Dopo L'UOMO registrammo nel 1972 PRELUDIO TEMA VARIAZIONI E CANZONA per il film *Milano Calibro 9*, ma in quell'album le parti vocali sono pochissime, tranne la splendida *Canzona*, che Luis Bacalov scrisse per me. Anche qui noto una leggera timidezza ma



SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

DOPO DIECI ANNI INSIEME I **MEER** SONO PRONTI AD ESSERE CONOSCIUTI
ANCHE AL DI FUORI DELLA LORO NATIA NORVEGIA.

Testo: **Lorenzo Barbagli**



Non è detto che dalla Scandinavia giunga sempre ed esclusivamente musica malinconica, oppure del prog strumentale il cui impressionismo richiama paesaggi nebulosi e cupi. Quella dei norvegesi MEER, ad esempio, lascia spazio a luminosi raggi di sole che filtrano attraverso i toni chiaroscuri di una musica per lo più acustica ed elegante, grazie alla sinergia di un ensemble formato da otto elementi, i quali portano in dote inevitabilmente arrangiamenti fastosi. In effetti sarebbe riduttivo descrivere o accorpare i MEER all'interno del progressive rock, poiché il loro stile sinfonico si rivolge più al lato art pop e loro stessi si descrivono come una "alternative pop orchestra". Con il secondo album *PLAYING HOUSE*, pubblicato lo scorso gennaio, i MEER sono entrati nella scuderia della Ka-

La "pop orchestra" dei MEER al completo.

risma Records, un'etichetta ormai divenuta un punto di riferimento per il prog rock proveniente dalla Scandinavia. I MEER però si presentano come una band singolare che non rientra prettamente nei parametri del prog sinfonico, né tantomeno nella veste più massicciamente metal. Grazie anche all'aiuto della label, la band ha iniziato a farsi notare ultimamente e il passaparola, abbinato ad una proposta di qualità con influenze che vanno dalla musica classica al jazz, con polifonie vocali e delicati arrangiamenti per archi, ha fatto in modo che il nome dei MEER circolasse anche al di fuori dei confini norvegesi.

Il gruppo è infatti insieme da circa dieci anni e ha già alle spalle un ottimo album di debutto. La numerosa formazione, che non è mai variata nel corso degli anni, si articola in un classico nu-

cleo "rock" formato dalla chitarra di **Eivind Strømstad**, dal basso di **Morten Strypet** e dalla batteria di **Mats Lillehaug**, attorno al quale troviamo le due voci di **Johanne Kippersund Nesdal** e **Knut Kippersund Nesdal**, che si dividono equamente le parti, e infine quella che potremmo ricondurre alla sezione di impianto classico con **Åsa Ree** al violino, **Ingvild Nordstoga Eide** alla viola e **Ole Gjølset** al piano. Johanne: "Io e Eivind abbiamo iniziato come duo, nel 2008, suonando insieme fin dalle scuole superiori. Col passare degli anni si sono aggiunti altri amici, dato che la nostra musica sempre più "folle" richiedeva un maggior numero di strumentisti e siamo diventati una vera e propria band intorno al 2011".

Come una famiglia

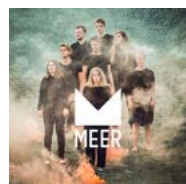
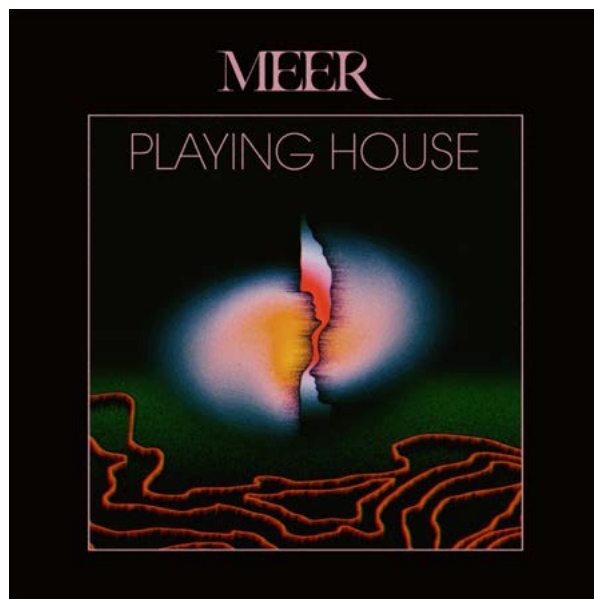
Fino al 2015 i MEER sono stati cono-



sciuti con il nome di **Ted Glen Extended** realizzando un omonimo Ep di cinque tracce pubblicato nel 2012 che ha ottenuto ottimi consensi dalla stampa locale. Knut: “A partire dal nostro primo Ep, da quando si è consolidata la line-up, non abbiamo mai avuto cambiamenti o defezioni e per me, dopo otto anni insieme, questa cosa ha un significato speciale. Praticamente è come essere una famiglia per i legami che abbiamo: Eivind è il marito di mia sorella Johanne, Åsa e Mats erano nella loro stessa classe, mentre Ingild era in quella accanto. Infine Ole è stato il mio insegnante di pianoforte alle superiori, mentre Morten è un nostro vicino di casa. Quindi come band ci sentiamo molto uniti ed essere così vicini ha molti vantaggi per lavorare assieme”.

Il cambio di nome in MEER ha coinciso con una evoluzione nel sound, anticipato nel settembre del 2015 dal suggestivo singolo *Night By Day*, scelto poi per aprire l'omonimo album d'esordio pubblicato nel gennaio 2016. Johanne: “Volevamo un nome più facile da ricordare e abbiamo optato per una parola breve. MEER in norvegese significa ‘ancora – di più’ e, dato che siamo massimalisti nel nostro modo di presentare la musica, ci è sembrata un'ottima scelta”. Anche per come è organizzata la formazione dei MEER è ovvio che il gruppo punta su una prospettiva di musica d'insieme da camera e polifonica, senza rinunciare allo slancio propulsivo del rock. Ed è proprio da queste premesse stilistiche che si sviluppa tutto l'album. *Night By Day* riassume le caratteristiche migliori del gruppo, a partire dalla perizia degli arrangiamenti e della gestione magistrale delle dinamiche: tappeti di violini che accompagnano chitarra e piano acustici, con voci maschili e femminili che si rincorrono, si sovrastano e si accarezzano, mentre la canzone cresce e si trasforma da ballata da camera a sinfonia orchestrale. Eivind: “Quando siamo diventati una vera e propria band stavo studiando orchestrazione all'università, quindi è stata una conseguenza naturale coinvolgere Åsa e Ingild”. Continua Johanne: “Eivind infatti è colui che scrive tutte le parti per gli strumenti a corda, anche se ultimamente il nostro lavoro di composizione è più collettivo”.

Per quanto possano partire con impostazioni da chamber pop acustico, pezzi come *Solveig*, *I Surrender*, *Ghost*, oppure soul pop come *Shortcut To A Masterpiece*, durante il loro sviluppo si dipanano assumendo contorni e prospettive da suite in grande scala, a prescindere dalla durata, usufruendo di trucchi strumen-



Le copertine di **PLAYING HOUSE (2021)** e **MEER (2016)**.

tali mutuati dal progressive rock. Anche la conclusiva *Valentina In The Sky*, nelle sue fantasie strumentali pilotate come fossero un pezzo classico, si muove su ambiti da suite prog. *Dover Beach* invece rappresenta il culmine di quel connubio tra malinconia e gioiosità di cui si parlava all'inizio, arrivando nel finale ad esplodere anche in un canto corale liberatorio. Un espediente simile a quello usato su *Grains Of Sand*, inquadrato tra tradizione folk e modernità con un pulsare di basso electro-fusion contrapposto ad un crescendo sincopato che esplode in tutta la sua potenza polifonica e sinfonica.

Forti legami

PLAYING HOUSE è stato registrato presso gli studi Ocean Sound Recordings nella suggestiva cornice marittima dell'isolotto di Giske, non molto distante dalla città di Ålesund. Il primo singolo *Across The Ocean* è stato realizzato addirittura tre anni fa con un video che ritrae la band nel contesto bucolico ed estivo del Finnstadfest, un piccolo festival musicale dove praticamente i MEER sono di casa, dato che si svolge vicino all'abitazione della madre di Jo-

hanne e Knut, nella loro città natale di Tangen. Knut: “Quello è anche il posto dove abbiamo buttato giù la maggior parte delle idee per **PLAYING HOUSE**, è stata la casa della nostra infanzia, ci alzavamo la mattina e andavamo a suonare tra i boschi!”. Anche *Beehive* e *Where Do We Go From Here* avevano fatto la loro apparizione in precedenza, circa due anni fa, nella veste di doppio singolo, ma sono stati registrati nuovamente e inclusi nell'album. “*Beehive* è stata la prima canzone che abbiamo scritto per **PLAYING HOUSE** e risale al 2016, immediatamente dopo la realizzazione del primo album”.

In questo secondo lavoro i MEER spiegano la propria competenza nel coniugare art pop e prog orchestrale, raffinandone e modellandone la materia fino a farla divenire una sofisticata visione sinfonica. In pratica è ciò che si prefigge il brano di apertura *Picking Up The Pieces* che, come ricorda Knut, è stata scritta appena il giorno prima di entrare in studio, la cui linea di partenza si fonda su melodie ben inserite nella sfera pop, ma che vengono allargate e arricchite da una più ampia cornice che comprende al suo interno altri piccoli tasselli di ouverture prog e chamber rock. In particolare l'alleanza tra piano e archi trasmette quel senso di musica ad ampio respiro che si alterna a momenti più prettamente electro-rock, come accade su *Beehive* e *Lay It Down*, e permette ai MEER di spaziare tra una duplice varietà di arrangiamenti.

Ma il piccolo ensemble non serve solo per ricreare l'ariosità della musica classica, *You Were A Drum* richiama il folk prog tradizionale degli **Iona**, *Honey* invece riconduce a suggestioni di synth rock, mentre *All At Sea* si attiene più prettamente ad atmosfere da ballad adulta. I MEER naturalmente non sono i primi a tentare tale connubio per mettere al servizio del pop rock una strumentazione di impianto classico, ma la band norvegese crea un ibrido in cui il contrappunto delle armonie e le progressioni di accordi lavorano in funzione e in sinergia tra loro, quasi a creare delle piccole-grandi sinfonie pop.

La pandemia ha dato l'occasione al gruppo di realizzare in appendice anche la cover della hit dei **Whitesnake**, *Here I Go Again*, con un arrangiamento orchestral pop che l'ha resa quasi irriconoscibile nell'interpretazione dei MEER, una sorta di bonus track che può essere rintracciata su YouTube e realizzata con l'ormai consueto video a finestre separate, dove ogni membro suona dalla propria abitazione, nella speranza di tornare al più presto alla normalità. **©**

«**PLAYING HOUSE** coniuga
art pop e prog orchestrale,
ne raffina e modella
la materia fino a farla divenire
una sofisticata visione
sinfonica»

SPECIALE

IN EDICOLA

DAL 24 GIUGNO



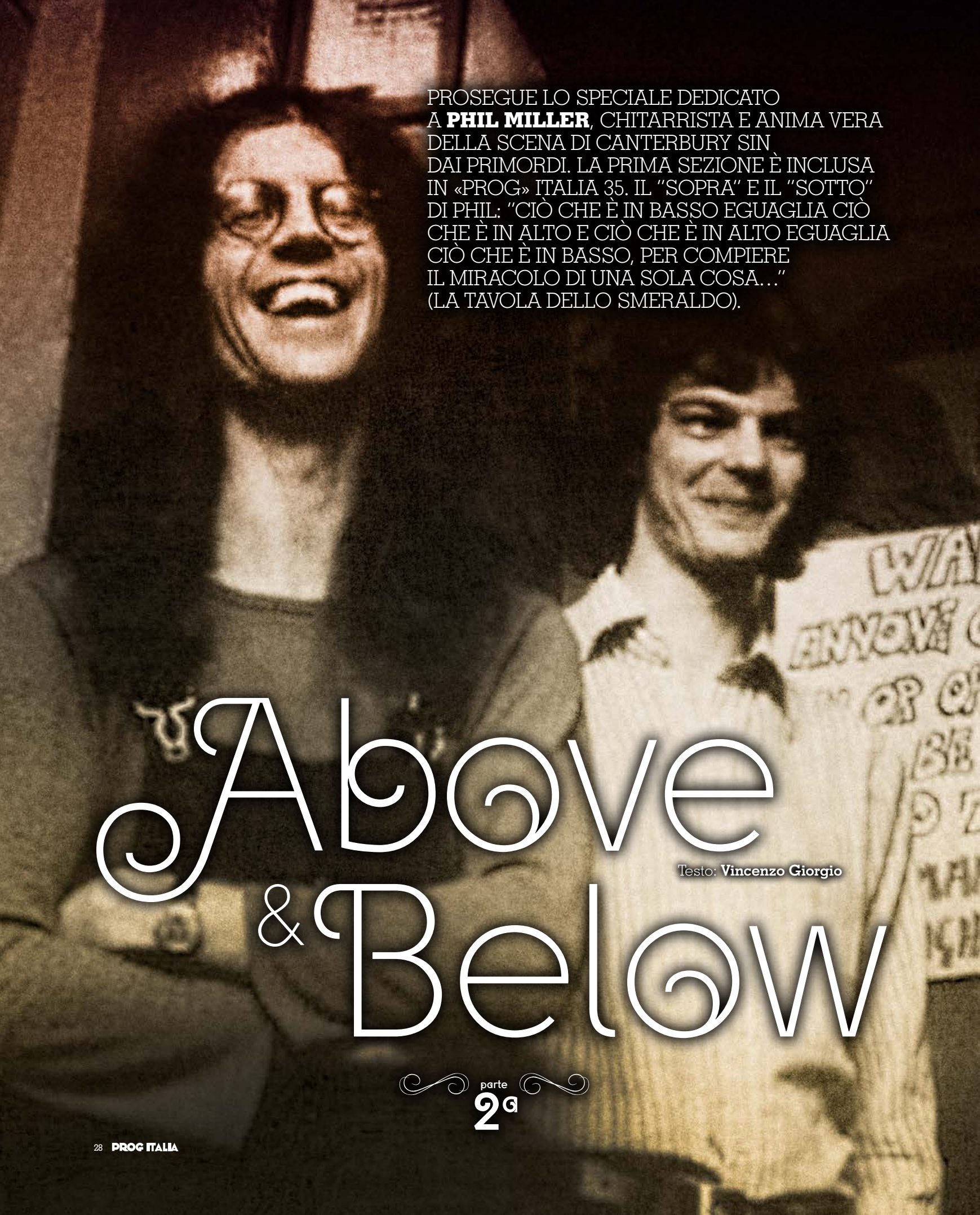
**75 ANNI DI FENDER, LE MITICHE CHITARRE
ELETTRICHE AMERICANE CHE HANNO
CAMBIATO IL ROCK**

Scansiona il QR Code



**Acquistala su www.sprea.it/fender
versione digitale disponibile dal 21 giugno**





PROSEGUE LO SPECIALE DEDICATO
A **PHIL MILLER**, CHITARRISTA E ANIMA VERA
DELLA SCENA DI CANTERBURY SIN
DAI PRIMORDI. LA PRIMA SEZIONE È INCLUSA
IN «PROG» ITALIA 35. IL "SOPRA" E IL "SOTTO"
DI PHIL: "CIÒ CHE È IN BASSO EGUAGLIA CIÒ
CHE È IN ALTO E CIÒ CHE È IN ALTO EGUAGLIA
CIÒ CHE È IN BASSO, PER COMPIERE
IL MIRACOLO DI UNA SOLA COSA..."
(LA TAVOLA DELLO SMERALDO).

Above & Below

Testo: Vincenzo Giorgio

parte
2^a

Un Calice dalle molte rifrangenze

Restando sulla magia esercitata da *Calyx*, capolavoro melodico di Miller incluso nell'omonimo esordio degli Hatfield and the North (aprile 1974), va dato conto delle molte rifrangenze che conoscerà, anche se, purtroppo, il più delle volte si trovano in versioni live non documentate ufficialmente.

Robert Wyatt la canterà per la prima volta (con le sue parole) al Theatre Royal Drury l'8 settembre 1974, proprio nel concerto che ne segnò il ritorno sulle scene dopo l'incidente



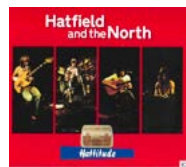
National Health.
Da sinistra Dave Stewart,
Neil Murray, Phil Miller
e Pip Pyle.

del 1° giugno 1973, in cui perse l'uso delle gambe. Una versione sofferta, non scevra da qualche stonatura che a Robert comunque non solo si perdona ma che, addirittura, le permette di rivestirsi di ulteriore fascino. A parte la sua pubblicazione in LAS VEGAS FANDANGO, bootleg del medesimo concerto, la versione col testo di Wyatt verrà documentata ufficialmente solo nel 2005, quando la Hannibal/RykoDisc darà alle stampe THEATRE ROYAL DRURY LANE 8TH SEPTEMBER 1974, attribuito a Robert Wyatt & Friends.

Per quanto riguarda gli Hatfields, oltre alla versione presente nell'antologia AFTERS (Virgin, 1980), la stessa del primo album, va segnalata quella inserita con l'ingannevole titolo di *K Links* in HATWISE CHOICE, con i caldi vocalizzi di Richard Sinclair. Nel successivo HATTITUDE seguirà *K Links* (long), dapprima vocalizzata e poi cantata col testo di Robert da un sempre ottimo **Richard Sinclair**: la prima è un demo datato 23 agosto 1973, mentre la seconda 21 novembre 1974.

A queste va aggiunta una versione live, assai scarna e suggestiva, per organo (**David Rees-Williams**) e voce che, nel 2002, Richard Sinclair inserì nel suo WHAT IN THE WORLD (Sinclair-songs, 2002), così come, riandando indietro nel tempo, quella molto free che il quartetto **Hugh Hopper, Elton Dean, Keith Tippett, Joe Gollivan** inserì in MERCY DASH (Culture Press 1985, Cd '95). Nemmeno va dimenticata l'eleganza jazzy con cui lo stesso Miller, in duo con **Fred Baker**, la rivestì in DOUBLE UP (Crescent Disc, 1992), così come quella lettura ben più tortuosa e ispida che, il 29 agosto 2007 ad Amsterdam, il chitarrista ne diede assieme a Hugh Hopper (VOLUME 5 HEART TO HEARTH - Gonzomedia, 2014). Infine è di recentissima pubblicazione l'intensa interpretazione che, di que-

«PHIL MILLER È STATO UN CHITARRISTA STRAORDINARIO PER LA SENSIBILITÀ E LA CREATIVITÀ NELL'ESPLORARE LA MUSICA IN OGNI DIREZIONE»



Sopra HATTITUDE degli Hatfield and the North (2015). Sotto l'interno del loro primo album omonimo e a sinistra AFTERS (1980) degli Hatfield and the North.

sto classico milleriano, diedero i Soft Works l'11 agosto 2003 a Osaka (cfr. Soft Works ABRA-CADABRA IN OSAKA, doppio Cd Moonjune, 2020). Versione vagamente onirica, sospesa nell'aria, danzante sui sontuosi tappeti disegnati dalle sinuose sonorità della chitarra di Allan Holdsworth, con il sax di Elton Dean in grandissima evidenza e magnificamente sorretta dalla sezione ritmica di Hugh Hopper e John Marshall.

Ma, al di là di tutto, la versione Hatfield di *Calyx* di fatto sancisce la conclusione del rapporto artistico tra Miller e Wyatt, che, dopo quella collaborazione, non avrà seguito.

Altre perle nel "primo tesoro Hatfield"

Continuando a tenere d'occhio il Nostro, non possiamo non segnalare altre sue due perle splendide contenute nel primo album del quartetto, entrambe pervase da quel delizioso e sfuggente afflato melodico, caratteristica, del resto, anche di *Calyx*.

Innanzitutto la frizzante *Aigrette*, sesta traccia dell'LP, dove il suo tema zigza-

gante viene doppiato in una fusione armonica davvero avvincente tra la voce di Richard e la nitida chitarra di Phil. A questa fa seguito *Fol De Rol*, dolcissima litania a cadenza circolare vocalizzata dal solito Richard e dall'inaspettata **Cyrille Ayers** (allora moglie di Kevin), soffice tappeto armonico che, grazie anche all'accompagnamento molto pulito di Phil, accoglie il sontuoso assolo di basso di Sinclair. Tra l'altro, di *Fol De Rol* esiste una curiosa versione giocata in una rifrangenza di echi, che, accoppiandola a *God Song* a mo' di dittico milleriano, Wyatt ha inserito in FLOTSAM & JETSAM. Si tratta di un'esecuzione in duo con **Francis Monkman** (Curved Air) del dicembre 1972, testimonianza non solo del periodo wyattiano "post Matching Mole" ma anche di come la composizione di Miller fosse precedente al periodo Hatfield.

La Banda dei Brocchi¹

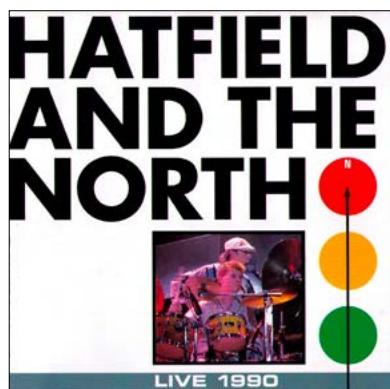
L'intensa attività live della band, purtroppo solo (molto) parzialmente documentata negli album HATWISE CHOICE e HATTITUDE, frutto di una certissima selezione delle registrazioni in possesso di Pyle, conosce un secondo approdo discografico venerdì 10 gennaio 1975, quando al Saturn Studio di Worthing inizia la registrazione di quello che sarà il canto del cigno della band: THE ROTTER'S CLUB. Meno frammentate rispetto alle prime, le sedute si completeranno circa un mese dopo (per la precisione, il 3 febbraio 1975)

1. Cfr. la traduzione italiana del romanzo *The Rotter's Club* di Jonathan Coe (Feltrinelli, Milano 2004).



Phil Miller live in Francia (2001).





Hatfield and the North LIVE 1990,
edito nel 1993.

consegnandoci un'opera certamente più matura della precedente, ma dotata di minor "impatto dadaista". È il risultato, forse, della crescente leadership artistica esercitata da **Dave Stewart**: il tastierista firma infatti tre tracce, compresa la bellissima *Mumps*, suite di oltre venti minuti che, senza dubbio, costituisce uno dei vertici creativi della band. Una versione alternativa di *Your Majesty Is Like A Cream Donut* – forse addirittura più bella dell'originale – si era potuta assaggiare nel doppio antologico/promozionale V, pubblicato originariamente dalla Virgin come doppio Lp nel 1975 e a oggi mai ristampato in Cd.

La presenza di Phil continua ad avere il solito peso rilevante. Dal punto di vista esecutivo è notevole il "digrignante", magnifico assolo in *The Yes/No Interlude*, mentre del suo intervento in *Fitter Stroke Has A Bath* Aymeric scrive: "Il solo di chitarra di Miller, su uno sfondo ritmico asimmetrico, costituisce un esempio particolarmente convincente di 'jazz-rock' all'inglese: allo stesso tempo particolarmente sofisticato e formidabilmente efficace"².

Sul versante compositivo (anche se i due aspetti tendono a nutrirsi a vicenda) sono due le tracce a sua firma: la delicata *Lounging There Trying*, dove la sua chitarra, con quel suo solismo così elegante e "jazzy" continua ad abitare le "altezze" del pentagramma; e la svolazzante *Underdub*,³ magistralmente giocata sul Fender Rhodes Piano di Stewart e sul flauto del talentuoso **Jimmy Hastings** – fratello di Pye dei Caravan – che si incrociano con soave e impalpabi-

le leggerezza, mentre Phil, giocando nei bassifondi armonici, disegna un raffinato arazzo gonfio di afrosi jazz e spruzzatine di Sudamerica.

In secondo luogo va sottolineato come – almeno nella sua struttura di base costituita com'è da un tema iniziale che, dopo aver lasciato spazio ai vari assolo, viene ripreso a conclusione del brano – la musica di Phil si sposti sempre più verso il jazz. Caratteristica, questa, ancora più marcata nelle due successive registrazioni di *Underdub*: quella, in duo con Baker, di *DOUBLE UP* (Crescent Disc, 1992) e, ancor più nella versione presente in *Hatfield & the North LIVE 1990* (Code 90, 1993), prima pallida *reunion* del gruppo, nella quale **Sophia Domancich**, tastierista proveniente dalla raffinata scena jazz francese e subentrata al transfugo Stewart, si immerge in un avventuroso assolo di piano elettrico.

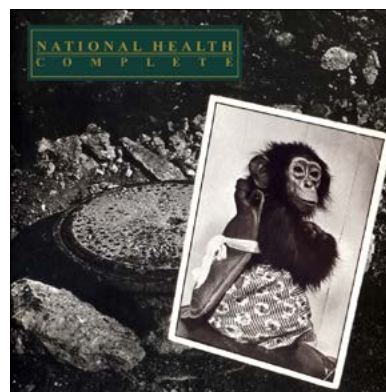
Ma, al di là di questo, va ancor più sottolineata la qualità e originalità della scrittura di Phil, mai banale, sempre elaborata ma non cervellotica. Insomma Miller, pur evitando situazioni free ed eccessivamente sperimentali, sa quantomeno evocare "terre" se non inesplorate almeno non convenzionali e "oblique". Prova ne furono anche le sue due esecuzioni live a cui ebbi l'opportunità di assistere in quell'oramai lontano aprile 2006: interventi che, saltabecando sopra e sotto le consueta-

dini armoniche, si collocavano sempre ai bordi della tonalità, giocando con grande maestria sui registri dell'Aspro e del Dolce. Phil Miller era un chitarrista troppo rock per essere apprezzato dai jazzofili puristi e troppo jazz per essere idolatrato dai roccettari... già, un abitante di quella "terra di mezzo" che, come ci suggeriscono queste sue parole del 1973, Wyatt ha sempre sentito propria: "Era il solito problema: non riuscivo a intendermi con i jazzisti puri né con i veri e propri musicisti rock, ma solo con quegli strani tipi che si insinuano tra gli anfratti dei generi"⁴. Chissà, magari sarà proprio per questo che, quando negli anni successivi della sua carriera Phil con i suoi **In Cahoots** intraprenderà un percorso forse meno *borderline* e più jazz-rock oriented (...e Wyatt in alcune sue dichiarazioni non ha mai nascosto di detestare questa etichetta), la loro collaborazione si interromperà definitivamente.

Sei anni di Servizio Pubblico Nazionale

Probabilmente la fine degli H&T era già scritta fin dai loro primordi, dentro a un mese che, simbolicamente, porta in se stesso il germe della dissoluzione e della fine: novembre. Infatti furono due le date che, in quel lontano 1973, videro i neonati Hatfields suonare assieme ai **Gilgamesh** di **Alan Gowen**⁵: dapprima al Politecnico di Leeds (4 novembre) e poi alla Notre Dame Hall di Londra (23 novembre). I due concerti prevedevano lo stesso schema: dapprima set separati e poi una composizione, per otte, scritta appositamente per l'occasione da Alan Gowen. Va anche detto che grazie a quella collaborazione Phil farà la conoscenza anche dell'altro Phil (Lee), chitarrista a vocazione eminentemente jazz, assieme al quale Miller nell'80-81 formerà il **Phil Miller/Phil Lee Duo**, del quale, purtroppo, non abbiamo testimonianze discografiche.

Non solo, ma, probabilmente, fu sempre da quell'esperienza che scoccò quella scintilla che, due anni dopo, anche a seguito dei montanti dissapori sorti all'interno degli H&T, fece scattare a Dave Stewart – considerato da Aymeric Leroy "il principale fautore dello scio-



A destra COMPLETE dei National Health (1990). Sotto Hatfield and the North.



2. A. Leroy, *op. cit.*, p. 484.

3. Overdub significa "sovraincisione/sovraincidere". Il titolo, ironicamente, allude al fatto che, a differenza del resto dell'album, "non è stato registrato con 4000 sovraincisioni". Cfr. Dave Stewart, note interne al libretto di *In Cahoots*, RECENT DISCOVERIES (Crescent Disc, 1993).

4. King, *op. cit.*, p. 103.

5. È curioso come nel primo album della band di Gowen, l'omonimo *GILGAMESH*, appaia una traccia dal titolo *Phil's Little Dance (For Phil Miller's Trousers)*...

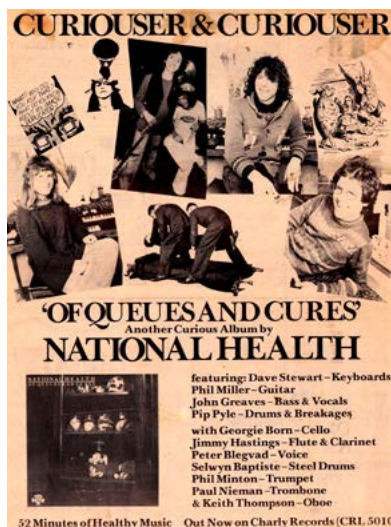


A sinistra MISSING PIECES (1996) e il debutto omonimo (1978).



glimento degli Hatfield & the North”⁶ – l’idea di ritornare a quel progetto che, come ha scritto lo stesso Stewart, in origine “avrebbe dovuto riguardare un organico di nove elementi: due tastiere, due chitarre, tre voci femminili, basso e batteria” e nel quale “Alan avrebbe dovuto suonare il piano elettrico e il sintetizzatore e io l’organo Hammond, il piano elettrico e il Pianet Hohner. Avremmo dovuto comporre entrambi e il gruppo avrebbe cercato di miscelare la mia musica pesantemente arrangiata e scritta con i pezzi più improvvisativi di Alan”⁷. La formazione, il cui nome poi derivò dagli occhiali di Stewart forniti, appunto, dalla “Sanità Nazionale”, avrebbe dovuto comprendere anche Phil, visto che l’idea dei due potenziali leader era di “includere entrambi i chitarristi dei nostri gruppi precedenti”⁸ affiancando al chitarrista degli Hatfields, quello dei Gilmesh: Phil Lee. Com’è noto tale progetto, per una serie di innumerevoli vicissitudini che Stewart racconta con minuzia di particolari nell’articolo sopracitato, non ebbe mai corso anche se un’idea (seppur vaga) è possibile farcela attraverso le due uniche documentazioni ufficiali: *Paracelsus* (a firma Mont Campbell) registrata in settembre il 17 febbraio 1976 (Miller qui è affiancato nientemeno che da Steve Hillage), prima traccia di COMPLETE (East Side Digital, 1990 – antologia con due bonus) e, soprattutto, il postumo MISSING PIECES (East

Pubblicità per le promozioni di OF QUEUES AND CURES (1978) dei National Health.



Side Digital/Voiceprint, 1996) prezioso Cd antologico curato direttamente dallo stesso Stewart nel quale spiccano le meravigliose *Bourée*, *Paracelsus* (includes *Bourée reprise*), *Agrippa*, *Zabaglione*, *Croquette For Elettronic Beataing Group*, tutte testimoni della scrittura originale nonché estremamente complessa di **Mont Campbell** (già bassista nonché fiatista al corno francese degli **Egg**, prima band professionale di Stewart) che abbandonò il gruppo prima della pubblicazione dell’omonimo album di esordio dei **National Health**, registrato tra marzo e aprile 1977 ma venuto alla luce solo nel 1978. Accanto alle composizioni di Campbell, non si può non parlare della bellissima *Clock And Clouds*, fulgido saggio di scrittura post-canterburyana (o post-Hatfield che dir si voglia) a firma di Stewart.

Ancora più interessante sarebbe poter ascoltare il bootleg *National Health THE VIRGIN DEMOS*, la cui registrazione (peraltro non certo memorabile) ci consegna otto tracce che documentano in modo più preciso quel periodo in cui Stewart & Co. tentarono (invano) di convincere il manager della Virgin alla loro pubblicazione. Ben dieci musicisti appaiono nei credits, tra cui il batterista che, originariamente, avrebbe dovuto far parte del progetto (**Bill Bruford**), la sequenza storica dei bassisti (dapprima Campbell, poi **Neil Murray** e infine **John Greaves**) e Amanda Parsons alla voce. Nomi che, quando fu tempo di dare alle stampe il primo lavoro, si ridussero a un quartetto. Da queste informazioni è facile dedurre come la

tormentata storia dei National Health – la cui luminosa parabola creativa iniziata nel 1975 e conclusa con il tragico epitaffio ad Alan Gowen nel 1982 con la pubblicazione di D.S. AL CODA (Europa 1982) – per certi versi assomigliò

a una sorta di “laboratorio sonoro”, attorno al quale gravitò una vorticosità di nomi. Il risultato finale fu che, a parte Dave Stewart (che, anche dopo anni, ne rivendica il ruolo di leader: “a ragione o a torto percepiamo i NH come il mio gruppo e volevo un sacco di controllo sul rumore che faceva”⁹), fu proprio “Phil l’unico membro originario del gruppo che non se n’era mai andato”¹⁰. Anche se, a dire il vero, nemmeno ciò che scrive Dave corrisponde fino in fondo a verità, visto che anche lui, come molti che lo avevano preceduto, entrò a far parte del numeroso drappello dei transfughi: nel settembre 1978, infatti, abbandonò il suo progetto provocandone, così, lo scioglimento. Ciò avvenne a seguito dell’ingresso (dagli Henry Cow) di **Georgie Born** (violoncello) e **Lindsay Cooper** (che aveva suonato in THE ROTTER’S CLUB degli Hatfields al fagotto) con il risultato che i NH (temporaneamente divenuti un sestetto) stavano prendendo una direzione musicale che l’ex leader giudicava eccessivamente improvvisativa. Di fatto – se si eccettua una *reunion* della quale daremo conto più avanti – l’esperienza di Dave con i “suoi” National Health termina esattamente qui. E questo è davvero un peccato, così come lo è il fatto che Stewart – a differenza di quanto Pip Pyle fece con i suoi Hatfield & the North – non si sia mai preso la briga di mettere ordine e, magari, pubblicare almeno una selezione dell’abbondante materiale live che, negli anni della sua attività, la band produsse. Ma tant’è... Da quel che ci risulta sembra proprio che il grande tastierista/musicista abbia voluto dare un taglio netto al suo periodo canterburyano iniziando (a partire dal 1985 e in compagnia di **Barbara Gaskin**) un percorso solista che, pur estremamente raffinato, presenta comunque un taglio eminentemente “eletto-pop”.

Tuttavia, come anticipato, vi sono due ultimi capitoli dei quali, a voler essere precisi, la storia della band si arricchì, ed entrambi con un protagonista: **Alan Gowen**. Fu su sua iniziativa, infatti, che nel 1979 la band, sebbene temporaneamente, si riformò per un numero ristretto di date e, come tali, documentate nel live PLAYTIME. La Cuneiform lo pubblicherà solo nel 2001, assemblando spezzoni di due concerti tenuti dal quartetto (Gowen, Greaves, Miller e Pyle affiancati in tre tracce dal chitar-

6. A. Leroy, *op. cit.*, p. 512.

7. Dave Stewart, “La storia segreta dei National Health” in «Musiche» 10/91, pp. 12-19.

8. Ibid.

9. Cfr. *op. cit.*, p. 18.

10. Cfr. *op. cit.*, p. 19.

rista degli Art Zoyd, **Alain Eckert**) tra l'aprile e il novembre 1979 in Francia e USA. Di tutt'altro segno sarà, invece, l'ultimo capitolo, che riguarderà un'ultima *reunion* della band (prettamente discografica) che si consumò tra l'ottobre e il novembre 1981 per la registrazione di **D.S. AL CODA**: l'album esce nel 1982 ed è dedicato alla memoria di Alan (morto di leucemia il 17 maggio 1981), contenendo nove tracce tutte a firma del grande musicista scomparso. Da tutte queste traversie non solo possiamo ricostruire il percorso del travagliato progetto National Health ma, riferendoci più specificatamente al Nostro, ne ricaviamo una morale: fu solo Miller che, sebbene non sia mai stato il leader dei NH, non abbandonò mai la band!

Il che, se ancora ce ne fosse bisogno, conferma la sua personalità, tutt'altro che autoreferenziale e completamente al servizio della musica. Infatti non va dimenticato come il suo ruolo nei NH fu assai più defilato rispetto a quello giocato negli H&N, visto che, considerando l'accentramento compositivo operato da Stewart, "si limitò" (il verbo è qui da intendersi come velatamente ironico...) (quasi) alla sola "parte esecutiva" (*idem*...). Proviamo allora a entrare in queste due dimensioni.

Tenemos Roads & Altre Storie

Rispetto all'epopea hatfieldiana va detto che nell'era National Health, contrassegnata come fu da brani molto più "scritti" e da arrangiamenti altamente strutturati e complessi, naturale prosecuzione della leadership che Dave in THE ROTTER'S CLUB aveva già iniziato a esercitare, il "Phil chitarrista" generalmente mostra meno versatilità timbrica. Tuttavia, dal primo solo sfoderato nel cuore di *Tenemos Roads* (brano inaugurale del primo album, che la mia copia della ristampa



«**Calyx è il capolavoro melodico di Miller, incluso nell'omonimo esordio degli Hatfield and the North (aprile 1974)**»

rimasterizzata Esoteric 2009 si intestardisce nel chiamare *Thermos Roads*) ci regala un suono divenuto ancor più personale e, per certi versi, persino "tastieristico". Più sanguigno e con vaghe reminiscenze "bluesy", invece, quello che sfodera nel solo che conclude *Borogoves* (*Excerpt From Part Two*); con indimenticati echi jazz, ciò che insuffla in *Borogoves* (*Part One*), così come molto compatto e tortuoso risulta il suo intervento nella conclusiva *Elephants*. Il ruolo "esecutivo" di Phil (conseguen-

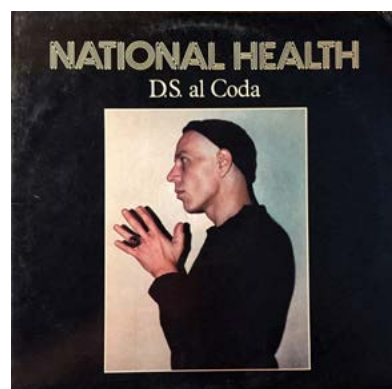
za anche dell'assenza delle tastiere di Alan Gowen che – sebbene da membro esterno – nel primo album aveva assicurato al gruppo il suo prezioso apporto) si intensifica ancor più nel secondo album della band, *QUEUES AND CURES* (Charly, 1978). Miller diviene, per certi versi, centrale, visto lo spazio che la sua chitarra occupa fin dall'inaugurale *The Bryden 2-Step* (*For Amphibians – Part 1*), addirittura lanciandone vigoro-

samente il tema, per poi spandere parte della sua tavolozza sonora lungo tutte le sette tracce del disco: di grande rilevanza le sue dense coloriture in *Squarer For Maud* così come il suo suggestivo supporto alla voce di John Greaves in *Binoculars*.

Prendendo in considerazione *D.S. AL CODA* (album, a mio avviso, spesso sottovalutato, forse perché considerato "apocrifo" dai puristi), grazie anche alla scrittura di Gowen, accanto a quelle sue tipiche sonorità nel contempo aspre e calde (vedi *T.N.T.F.X.*, *Tales Of A Damson Knight*, *Toad Of Toad Hall*) va segnalato il riemergere della sua attitudine più jazz (preludio al percorso dei suoi futuri *In Cahoots*), componente, questa, ben rappresentata sia nell'eterea (e bellissima) *Black Hat*, impreziosita dai vocalizzi di Richard Sinclair, che nella magia vagamente minimalista di *Arriving Twice*,¹¹ traccia che sembra preludere alle pacate atmosfere "simil unplugged" di *DOUBLE UP*, pubblicato nel 1992 in coppia col fido Fred. T. Baker.

Sogni ad occhi aperti

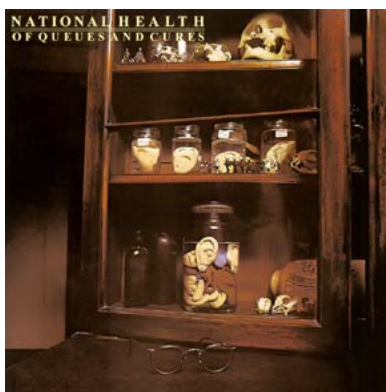
Durante il periodo NH, il Miller compositore non si assopisce del tutto ma,



A sinistra e al centro fronte e retro di **D.S. AL CODA** (1982). A destra **PLAYTIME** (2001).



11. Della quale, detto tra parentesi, oltre a quella di Fernando Farad con la sua Artchipel Orchestra (in *NEVER ODD OR EVEN*, Music Center, 2011) consiglio caldamente l'ascolto della delicatissima versione per vibrafono e voce di Clara Zucchetti (<https://www.youtube.com/watch?v=5Zp8nbvgqJQ>).



OF QUEUES AND CURES dei National Health (1978).

sebbene defilato, il suo sogno – già iniziato fin dai primordi Delivery – continua, anche se in tutti i lavori pubblicati ufficialmente dalla band sono solo due i brani a sua firma. Soprattutto *Dreams Wide Awake*, che – come quarta traccia di OF QUEUES AND CURES – nei suoi 8:47 minuti si sviluppa con tortuosa “progressione”. Con tale termine qui non si intende solo rappresentarne i suoi mutevoli paesaggi sonori – da quelli più irsuti, persino vagamente “hard rock” nella parte iniziale che, in quella centrale, progrediscono verso situazioni armonicamente assai più complesse (à la Dave Stewart tanto per intenderci) per poi risolversi in una soffice atmosfera tipicamente canterburyana nel finale – ma anche alludere, per quella sua insistita mutazione ritmico-armonica, alla ben nota “retorica prog”. Della sua seconda composizione, *Nowadays A Silhouette*, in verità, abbiamo due versioni che, come tali, sono oramai ascrivibili al periodo “post National Health”: si tratta di un tema umbratile che, per la prima volta (anche se pubblicato tardivamente), appare nel 1979 come seconda traccia di PLAYTIME e che, come tale, risulta molto omogeneo a certa grammatica jazz (non va dimenticato che, in quel periodo, era proprio Gowen il leader della band) secondo il classico schema: tema / assolo (qui, ad esempio, è il sontuoso synt di Alan ad occupare la scena) / ripresa del tema finale. In realtà, ciò che già si può sentire in PLAYTIME ebbe un seguito discografico che è ben documentato in BEFORE A WORD IS SAID di Alan Gowen, Phil Miller, Richard Sinclair e Trevor Tomkins (Europa, 1982). Quello che Aymeric Leroy definisce un “supergruppo canterburyano” (il solo Tomkins, già batterista dei Turning Point, interessante quartetto jazz-rock più gravitante in zona Nucleus, è in qualche modo

«PHIL MILLER
ERA UN CHITARRISTA
TROPPO ROCK PER
ESSERE APPREZZATO
DAI JAZZOFILI PURISTI
E TROPPO JAZZ
PER ESSERE IDOLATRATO
DAI ROCKETTARI»

esterno alla nostra scena) dà alle stampe un lavoro più che discreto, dove la dimensione improvvisativa (la resa live del disco pare fosse il loro obiettivo preponderante) sviluppa tutte le potenzialità insite nei temi che, a volte proposti in una sorta di “contrasto armonico”, rivelano una indubbia efficacia. In questo progetto (probabilmente anche per le sempre più precarie condizioni di salute di Alan) l’apporto di Phil sembra assumere un ruolo determinante visto che, delle otto tracce complessive, ben quattro sono a sua firma.

Oltre alla già citata *Nowadays A Silhouette*, il cui tema viene esposto in contrasto con il basso gutturale di Sinclair, nonché testimone di un delicatissimo interplay tra il synt di Gowen e la chitarra (qui molto jazzy) di Miller, appare in tutto il suo splendore come traccia inaugurale quella *Above And Below* che, oltre a essere lo “spirito guida” di questo nostro viaggio, costituisce uno degli approdi più sicuri di quel percorso che, dopo i fasti di Matching Mole,

Hatfield & the North e National Health, d’ora in poi Phil intraprenderà da solo. In effetti Miller ne pubblicherà altre due versioni: quella live (a vocazione più jazz-rock), contenuta in LIVE 86-89 degli In Cahoots (Mantra, 1991), e l’altra in DOUBLE UP, giocata sui colori molto suggestivi e intimisti dalle chitarre di Phil e Fred. Non vanno nemmeno dimenticate le due riletture più recenti e non solo per la loro intrinseca bellezza, ma anche in quanto testimoni del seguito di cui Phil tuttora gode. La prima (datata 2019) è un tributo alla sua opera intitolato GRAZIE MILLER (NO AIGRETTES)¹² a opera di Billy Bottle, eclettico polistrumentista inglese già collaboratore di Dave Sinclair, nonché autore di due opere assai convincenti: MESSAGE FROM... come Billy Bottle, autoprodotta nel 2010, e DUNRECORDED BEAM come Billy Bottle & the Multiple (Leo Records, 2014). Bottle lavora sul primo tema della composizione milleriana rendendolo in forma di ballata (con liriche composte da lui) dotandola, tra l’altro, di un delicatissimo intro dove il suo flauto evoca due temi dei Soft Machine (precisamente *Facelift* e *All White*). La seconda, a firma della Artchipel Orchestra (TRULY YOURS – MUSICHE DI PHIL MILLER, Jazz, 2020), si focalizza anch’essa sulla prima parte regalandocene una scintillante lettura. A proposito di questo lavoro, va detto che si tratta di un disco davvero notevole (sul quale, in futuro, mi riprometto di ritornare) e che, finalmente, riserva alla musica di Phil quel posto che da tempo meritava e che, forse, spiega l’utilizzo della lingua italiana da parte di Bottle nell’intitolare, con un gusto gioco di parole, una delle sue riletture milleriane, appunto, *Grazie Miller*. In effetti, ciò che colpisce in *Above & Below* è – in perfetta sintonia con i due elementi presenti nel titolo – quel suo dipanarsi (esattamente al minuto 2:24) di due situazioni tematico-armoniche del tutto contrastanti: la prima, che sembra descrivere l’incerta vertigine contenuta nelle altezze, è giocata su di un tema piuttosto tormentato, esposto all’unisono dalla chitarra di Phil e dai vocalizzi di Sinclair che nella seconda parte – forse fondata sulle certezze che dà il radicamento nel basso della terra – si risolve in un’atmosfera più aperta e rassicurante, anche se poi nella coda finale riemerge in tutta la



Richard Sinclair a Rockin' Umbria (Perugia, 1990).

GUIDO BELICHIOMA

12. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=UTenJJTG1wo>.

sua inquietudine il tema aereo iniziale. Forse sarà una coincidenza, oppure il mood che allora si respirava, ma trovo una curiosa vicinanza tra questa composizione e *Au Lait* che il **Pat Metheny Group**, proprio in quegli anni (1982), pubblicò in OFFRAMP: stessa struttura bifrante, stessa tensione melodica e armonica tra i due temi accostati e frapposti da una brusca cesura... Ritornando a BEFORE A WORD IS SAID, va notato come l'incipit chitarristico (ammiccante a certo funky non convenzionale) di *Fourfold*, terza traccia firmata da Phil, non possa che ricordare i fasti hatfieldiani di *Underdub*, così come il suo sviluppo, in nitida chiave jazz-rock, veda in bella evidenza gli assolo di Phil e dell'inconfondibile sintetizzatore di Alan. Quasi simbolicamente il disco è chiuso da un'altra composizione del chitarrista, l'elegante tema di *A Fleeting Glance*, che costituisce l'ennesimo trampolino di lancio per le capacità solistiche dei nostri: dal lirismo bassistico di Richard, alle pirotecniche tastiere di Alan fino alla chitarra di Phil che, sebbene a tratti, si carica di antiche coloriture bluesy.



Ritratto di Phil Miller, opera della moglie Herm.

Malgrado il giudizio che Phil all'epoca diede di questo lavoro fu piuttosto critico, sia per quanto riguarda la forma ("considerando che l'abbiamo registrato a casa di Alan, il suono non è perfetto, c'è distorsione...") che per il contenuto ("musicalmente, poi, i pezzi più ritmici non sempre funzionano. Trevor è più a suo agio dentro a un registro più delicato") tuttavia ammette che "nonostante ciò, trovo che certi brani siano molto riusciti. Uno è il mio *Above & Below* (!!!) e due di Alan: *Reflexes In The Margin* e *Before A Word Is Said*¹³. Non a caso avevo definito "simbolico" il fatto che l'album si concludesse con una composizione di Phil: infatti rimane mia convinzione che, sebbene con i punti deboli che lo stesso Miller ha evidenziato, BEFORE A WORD IS SAID avrebbe costituito il punto di partenza dell'ultima (lunga) fase del percorso creativo di questo musicista che, di lì a poco, evolverà in un progetto tutto suo: gli *In Cahoots*. ©

13. A. Leroy, *op. cit.*, p. 675.



Hatfield and the North a Roma (24 marzo 2006).

SIMONE CECCHETTI

NON SOLO MUSICA

Il quarto album dei **Frost***, DAY AND AGE, si destreggia come di consueto tra innovazione e melodia, con qualche incursione nel post punk e più di una riflessione sull'esperienza devastante della pandemia nel Regno Unito...

Testo: **Antonio De Sarno**

«Quando si arriva
a una certa età,
si inizia a comprendere
che i nostri sogni sono
diventati una merda
e forse lo sono
sempre stati»

JEM GODFREY

Il nuovo disco dei Frost*, ora ridotti a un trio dopo la defezione del batterista **Craig Blundell**, prosegue nel tentativo di innestare le architetture complesse e non banali del prog in altri contesti musicali, dando vita a un prodotto originale e al tempo stesso godibile.

Certo, da quando **John Mitchell** e **Jem Godfrey** hanno formato il gruppo sono passati ben diciassette anni e non sono sempre riusciti a coniugare innovazione e tradizione. Forse anche per questo **DAY AND AGE** stenta un po' a decollare, ma quando nella seconda metà i vari elementi si incastrano tra loro, il risultato è indubbiamente piacevole. Ne abbiamo parlato con Jem (JG) e John (JM).

I testi di DAY AND AGE sono piuttosto aggressivi. Non ricordo molti dischi che si aprono con la frase: "Divertitevi, feccia!"

JG: Ovviamente si tratta di un punto di vista provocatorio. Perlomeno in Inghilterra, c'è un'aggressività quasi palese da parte delle istituzioni verso la popolazione. Abbiamo cercato di incanalare in qualche modo. È come una versione moderna degli spettacoli dei gladiatori: "Ecco un po' di televisione, andate ad annullare il vostro pensiero!". Sembra di essere all'interno di una gigantesca riserva. E allora: "Godetevi un po' di musica pop!"

Immagino, però, che i pezzi dell'album siano stati composti appena prima della pandemia...

JG: Sì, ma non è solo quello. È Boris Johnson che appare in televisione con il suo stupido cappello per augurarci buon Natale e... ehi, a proposito, siamo usciti dall'Europa! Ci trattano come dei bambini e questa cosa mi fa incazzare all'ennesima potenza!

La musica è nata prima o dopo i testi?

JM: Ci stavo pensando proprio poco fa. Nel mondo del prog è quasi normale considerare i testi come qualcosa da aggiungere alla fine, senza pensarci troppo. Anche molti arrangiamenti sembrano spesso un po' casuali, a essere sinceri. Non è che io mi diletto ad andare a cercare la musica fatta male, ma non puoi non ascoltarla, quando ti capita. A volte ho come l'impressione che abbiano assemblato insieme delle parti completamente diverse tra loro e poi ci abbiano aggiunto delle parole senza badare al fatto che avessero un senso o meno... comunque, per tornare a noi, non appena avevamo un'idea per il testo, uno dei due si metteva a scrivere la musica, in

DISCOGRAFIA FROST*

- Milliontown (2006)
- Experiments in Mass Appeal (2008)
- Falling Satellites (2016)
- Day and Age (2021)

modo da garantire uno sviluppo omogeneo del pezzo. Il testo crea il *mood* che il pezzo dovrebbe avere: per quanto creare dei collage musicali possa essere bello, secondo me è sempre meglio mantenere una visione artistica unitaria. In pratica l'idea era quella di fare tutto contemporaneamente.

L'album contiene un bel po' di varietà dal punto di vista narrativo... per esempio Skywards...

JG: Ci siamo divertiti con l'aspetto duplice del tutto. Il pezzo riguarda sia la perdita che la religione. È aperto all'interpretazione. L'intero album riguarda la delusione e la frustrazione che ne deriva. *Skywards* forse rappresenta meglio questo aspetto. Sì, le cose potrebbero andare meglio, in effetti. Quando inviavamo i demo ai nostri amici, ricevevamo sempre delle interpretazioni completamente diverse del testo. E questo è un bene, tutto sommato.

Il che ci porta al testo piuttosto esplicito di Kill The Orchestra...

JG: Quando si arriva a una certa età, si inizia a comprendere che i nostri sogni sono diventati una merda e forse lo sono sempre stati, chissà. Come sai, vengo dal mondo del pop, in cui ho avuto la fortuna di avere anche un certo successo. Entri in quella macchina con l'illusione che sia un mondo pieno di creatività e poi capisci che si tratta solo di soldi. La creatività c'entra molto poco. Per esempio, quando nel 2017 ho prodotto *Kiss Kiss* di Holly Valance, avevo a disposizione un budget di 10.000 sterline, e a me sembrava una bella cifra. Il video invece è costato 1.000.000 di sterline! Ti accorgi che

avresti potuto fare un video con delle riprese di pecore, ma a qualcuno interessava vestirla in modo che apparisse nuda e avere tutti quegli effetti luminosi attorno. Era importante digitalizzare le tette, non la creatività. La delusione è stata fortissima a quel punto.

Un'altra frase che mi ha colpito è: "Apri la finestra e buttati!"

JG: Questa l'ho scritta io! Chiaramente non sto suggerendo che il suicidio possa rappresentare una risposta ai problemi, ma è il tipo di pensiero che ti attraversa la testa ogni tanto. Chi è che alla fine della propria vita non trova qualche cosa che avrebbe voluto fosse andata diversamente?

JM: Diciamocela tutta. In questo momento cantare: "Buon giorno, che bella mattina", farebbe solo incazzare la maggior parte della gente. Nessuno vuole sentire quelle cose, nemmeno in radio. Vogliono le parolacce e gli accordi in minore!

JG: Pensa a John Lennon e alla sua *How Can You Sleep*. L'onestà dell'autore emerge proprio in quei momenti in cui non giri attorno al problema. Sì, difendendo a spada tratta i testi del disco.

Che mi dite di Island Life?

JM: Ha preso vita a partire da un argomento molto specifico, un'isola che esiste davvero a nord della Russia dove vengono spediti i dissidenti e che venne utilizzata per i test nucleari. Qualcuno leggendo il testo ha pensato che si trattasse della storia di una vacanza! Ok, se volete pensarlo liberissimi di farlo!

JG: Qualcun altro invece ci ha detto che parla della Brexit!

Be', l'Inghilterra è un'isola, in effetti...

JG: Diciamo che c'è molta ambiguità nell'interpretazione di quel pezzo, ma non è affatto un problema.

La title-track invece ha un testo che passa dalla prima persona singolare al plurale...

JG: Hai visto il video? Parla di una storia vera, avvenuta in un paese che non diremo, in cui c'è questa abitudine che quando si viene licenziati si fa finta di niente, continuando ad andare regolarmente al lavoro. Così, per mantenere le apparenze. C'è tanto umorismo dietro a quell'immagine dell'uomo con la bombetta, che va al lavoro ecc. È una forma di suicidio. Dovremmo essere più liberi di così. Sono queste cose che provocano tutta la violenza che di tanto in tanto emerge. Forse tenere tutto dentro non è un bene, alla fine.

DAY AND AGE
è stato pubblicato
il 14 maggio del 2021
dalla Inside Out.



In *The Boy Who Stood Still* invece una parte del testo è narrata da Jason Isaacs, il Lucius Malfoy dei film di *Harry Potter*...

JG: Questo brano rappresenta una breve incursione nel post punk di gente come Talking Heads, ma anche Eno e Gabriel, un approccio sperimentale alla musica pop, un po' inquietante. Penso per esempio al terzo album di Peter Gabriel... ma in particolare a *Seen And Not Seen* da REMAIN IN LIGHT dei Talking Heads, dove c'era questo strano monologo su come cambiare la propria faccia semplicemente con la forza del pensiero. Un brano che mi affascinava e allo stesso tempo mi faceva paura. Un po' alla Stephen King. Molta della produzione prog si fonda sull'utilizzo massiccio del Mellotron e del Minimoog, *bypassando* completamente le sonorità più inquietanti esplorate da gente come Adrian Belew. È un sottogenere del prog poco considerato. La versione iniziale di *The Boy Who Stood Still* conteneva una narrazione, un po' di prosa che è piaciuta molto a John. È un pezzo che si è sviluppato tantissimo nel corso della fase di registrazione. È stato un piccolo esperimento, anche perché abbiamo coinvolto un elemento esterno, l'attore Jason Isaacs, per interpretare la narrazione, ed è proprio questo genere di libertà che mi piace dei Frost*. Il protagoni-

sta della storia è ispirato alle storie dello scrittore britannico Roald Dahl [*The Gremlins*, *La fabbrica di cioccolato*, *Matilde*, ndr] di cui sono sempre stato un grande appassionato.

A proposito di concerti (speriamo) in arrivo, avete preso parte alla *Cruise to the Edge* nel febbraio del 2019 con Nick D'Virgilio alla batteria...

JM: Aveva già suonato con noi al Rosfest nel 2008. È una cosa strana da spiegare, ma in realtà Nick fa parte dei Frost* da oltre dieci anni, anche se non in veste ufficiale. Gli vogliamo un mondo di bene. È un ottimo batterista e quando viene a provare con noi porta con sé una quantità di energia che gli altri possono solo sognarsi!

Quand'è che Craig Blundell ha lasciato il gruppo ufficialmente?

JM: Dopo le date in Canada del marzo 2019. Aveva troppi impegni e non riusciva più a gestire tutto. Credo che avesse anche voglia di stare un po' da solo e alla fine abbiamo dovuto parlarne, perché ci toccava rinviare continuamente le date a causa della sua indisponibilità. Credo che a lui sia dispiaciuto, ma non ci era rimasta scelta se volevamo continuare ad andare avanti. Con questa scusa abbiamo potuto sperimentare con tre batteristi diversi.

...che, però, hanno dato il loro contributo dopo che i pezzi erano già belli scritti e finiti...

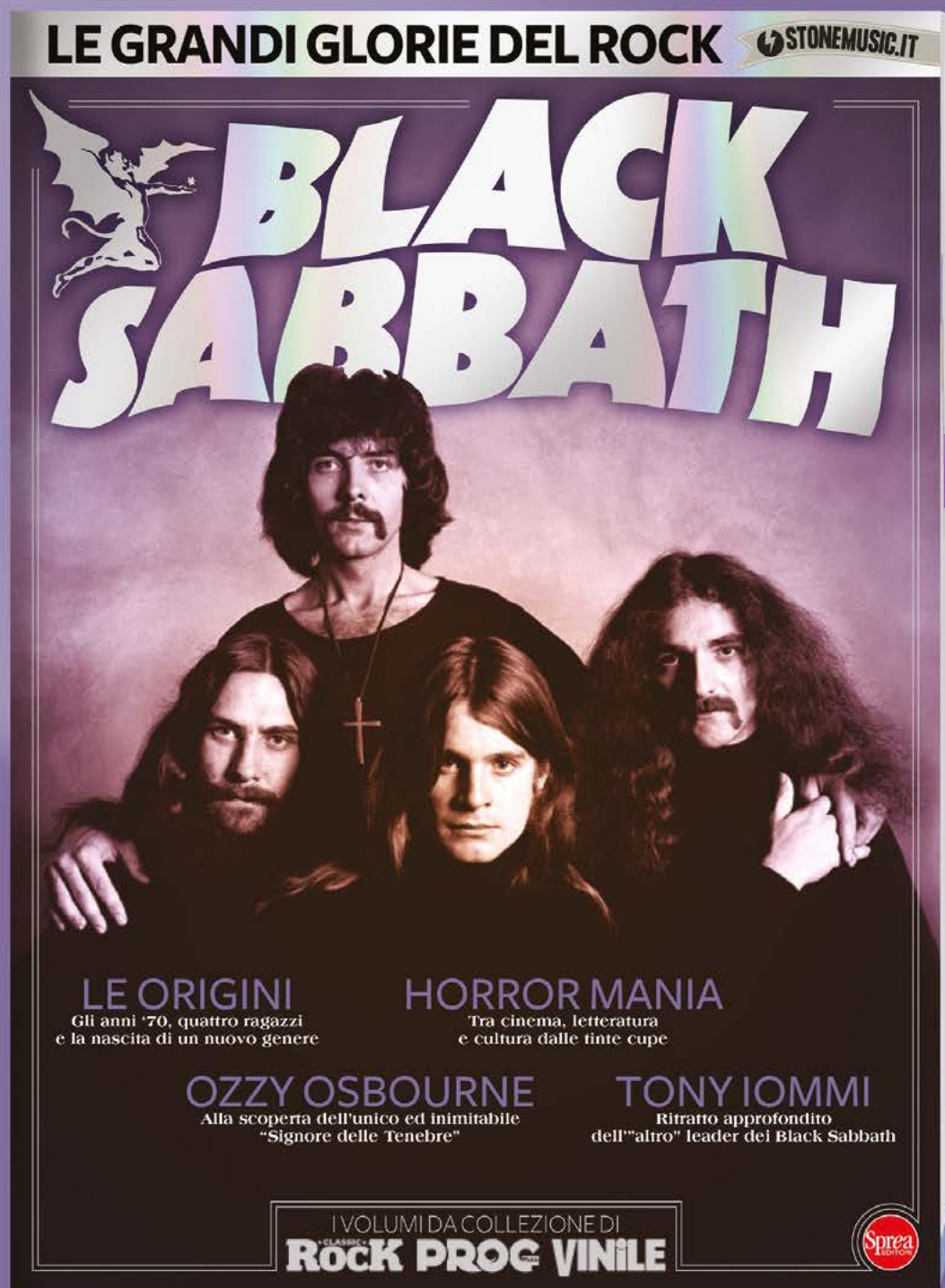
JG: ...ma mentre componevamo pensavamo a come avrebbero suonato. Pat Mastelotto, per esempio, è un nostro mito e abbiamo scritto *Skywards* e *Repeat To Fade* pensando proprio al suo stile. Alcuni pezzi richiedono un certo tipo di sound e una cosa con cui discuto spesso con John è che molti batteristi moderni sono troppo tecnici, cercano sempre di strafare: se pensi ai brani dei Rolling Stones o alla stessa *In The Air Tonight*, le parti di batteria non sono assolutamente complicate. Pat suona quello che serve, come Manny Elias in *Shout* dei Tears for Fears [non a caso la ritmica e la struttura della conclusiva *Repeat To Fade* ricordano molto la *hit* del TFF, ndr]. Sia io che John non sentiamo l'urgenza di strafare ogni due battute, ed è qualcosa che mi manca in molta musica moderna, soprattutto per quanto riguarda la batteria. Nessuno sembra ricercare la potenza comunicativa dello strumento, come faceva Phil, e si concentrano tutti esclusivamente sulla tecnica. Per quanto riguarda gli altri due batteristi presenti in *DAY AND AGE*: Tod Derby [Martin Barre, *The Darkness*] è un nostro vicino di casa e per pura coincidenza era alla *Cruise to the Edge*, ma non lo sapevamo; Kaz Rodriguez è il batterista per eccellenza. 📀

And then there were three.
Da sinistra:
Nathan King,
Jem Godfrey
e John Mitchell.



IN EDICOLA

DAL 29 GIUGNO



Scansiona il QR Code



Acquistala su www.sprea.it/glorierock
versione digitale disponibile dal 26 giugno



Alan Davey ha suonato il basso negli Hawkwind una prima volta dal 1984 al 1996 e poi dal 2001 al 2007. **Hawklords, Gunslinger, Ace of Spades, The Psychedelic Warlords, Bedouin**, più molti altri album, a suo nome e non, ne fanno l'alfiere odierno dello space-rock più credibile.

Dato che sei coinvolto in molti progetti, perché Hawkstrel? In cosa questo si differenzia dagli altri?

Il nome Hawkstrel è un gioco di parole: il falco (hawk) e il gheppio (kestrel) sono entrambi

altri, visto che qui oltre a non comparire ex Hawkwind, c'è una formazione più definita.

Hawkstrel ormai è diventato un marchio conosciuto negli Stati Uniti, dove vivo, e poiché io negli album dei Pre-Med suono il basso, oltre a mixare e produrre, **HAWKESTREL PRESENTA PRE-MED** è la migliore scelta per spingere un po' i Pre-Med, dato che fuori del Regno Unito il gruppo è una novità. Come per un film "Universal presents... 😊".

Il suono degli Hawkstrel, come hai detto, è molto Hawkwind anni 70. Io lo

è basato sull'improvvisazione e sull'audacia; premere pulsanti e lasciare che un computer faccia il tuo lavoro non è suonare. L'intero set sul palco era gestito da un computer, quindi ogni canzone aveva la stessa quantità di battute ogni sera e alla fine ho trovato la cosa noiosa. Il computer era forse una buona idea per tre-quattro canzoni, ma per la maggior parte del tempo non era necessario e mi faceva sentire la band asciutta, rigida e poco stimolante per suonare. È vero, i loro album recenti non hanno un suono Hawkwind, sembrano più dei demo incompiuti e diversi fan dicono la stessa cosa, quindi non è solo una mia opinione.

Il bassista **Alan Davey**, il cui nome è indissolubilmente legato agli **Hawkwind**, si è trasferito a vivere nel deserto della California con la moglie e i suoi cani. Gli **Hawkstrel** grazie a lui esprimono il suono glorioso degli Hawkwind anni 70. Alan ce ne parla in questa intervista.

IL FALCO NEL DESERTO

Testo: **Carlo Camilloni**

uccelli rapaci. I due nomi insieme suonano più o meno come *Orchestral*, se pronunciato con un accento del sud-est di Londra. Il piano per il primo album degli Hawkstrel era di riunire gli ex membri degli Hawkwind per riprodurre il classico suono del gruppo negli anni 70, che penso abbiamo elaborato. Era lunga la lista degli ex membri, così simile a un'orchestra... quindi questo nome per la band era adeguato. Inizialmente ho usato il nome Hawkstrel per un brano musicale sperimentale nel mio primo album solista, *CAPTURED ROTATION*, pubblicato nel 1996. Tanti ex? **Ginger Baker, Lemmy, Nik Turner, Simon House, Huw Lloyd-Langton, Paul Rudolph, Del Dettmar, Mick Slattery, Steve Swindells** e me. È il più ex Hawks di qualsiasi progetto di sempre con un approccio diverso dalle mie altre "cose" che hai menzionato. Finora abbiamo realizzato tre lavori, *THE FUTURE IS US* (2019), *PIONEERS OF SPACE* (2020) e *SPACEXMAS* (2020). Gli album quattro, cinque e sei sono già in programma...

A maggio 2020 è uscito anche HAWKESTREL PRESENTS: PRE-MED. Per cui, anche se compare il nome Hawkstrel, desumo che sia diverso dagli

trovo anche più coinvolgente rispetto agli ultimi album degli Hawkwind stessi. Se te la senti di rispondere, è questo uno dei motivi per cui hai lasciato la band? Non ti piaceva la direzione in cui si stava andando?

È uno dei motivi per cui me ne sono andato, c'erano troppi pulsanti e non abbastanza libertà di espressione, per me il suono Hawkwind



THE ELF EP, doppio 7" di Alan Davey con cinque brani, edito nel 1987.

THE FUTURE IS US, come hai detto, vede molti ex Hawkwind: Simon House, Paul Rudolph, Nik Turner, Ginger Baker, Huw Lloyd-Langton, Bridget Wishart, Mick Slattery, tuo cugino Nigel Potter e la voce di William Shatner. Huw Lloyd-Langton è scomparso il 6 dicembre 2012, per cui penso che 12 String Shuffle, almeno per la chitarra, sia frutto di una vecchia registrazione. Invece per quanto riguarda Ginger Baker, scomparso il 6 ottobre 2019, penso sia la sua ultima registrazione...

Sì, la Cleopatra, l'etichetta discografica dei miei dischi degli Hawkstrel, ha i diritti di tante incisioni acquistate da Huw e da altri musicisti, incluso Ginger che ha suonato la batteria per un'intera giornata in studio, forse è davvero una delle sue ultime sessioni. Userò altre sezioni di questa registrazione per il prossimo album degli Hawkstrel. È una grande sfida adattare la chitarra di Huw o il violino di Simon e la batteria di Ginger per una nuova canzone che ho scritto. Far funzionare il tempo e l'accordatura è divertente e soddisfacente, ovviamente quando funziona bene. Come con la canzone cantata da Lemmy (*Bad Boys For Life*), la Cleopatra mi ha dato la sua voce e io ho scritto la musica per adattarla. Mi sembra

Alan Davey in concerto (2010).



NORTH AMERICAN SPACE RITUAL 2019
SATURDAY, MARCH 30th
MOONHANKS
ALAN DAVEY, MICHAEL MOORCOCK, NIK TURNER
CELEBRATING 50 YEARS OF THE MUSIC OF HAWKWIND

WITH SPACESEED
HEADCAT 13 / DEVIL'S
DAUGHTERS
3rd EAR EXPERIENCE
FRAKTAL PHANTOM
ST 37
...AND MORE

FRIDAY, MARCH 29th
ALAN DAVEY'S ACE OF SPADES


"The Only Motorhead Tribute Band Endorsed By Lemmy"

COME AND TAKE IT LIVE - AUSTIN, TX
2015 E. Riverside Dr., Bldg. 4, Austin, TX PH: (512) 665-2312
More info: www.comeandtakeitlive.com

di avere un'abilità unica per questo modo di fare musica, ma ad ascoltarlo sembra una ripresa dal vivo in studio! Le uniche altre persone che usano questa tecnica di scrittura di canzoni sono nella scena rap, ma il mio modo di lavorare è più complesso da raggiungere. Dammi cinque file di strumenti individuali da canzoni completamente diverse e li farò combaciare! Questa è una vera sfida per me e mi piace farlo.

Ti stai trasformando in un dottor Frankenstein della musica 😊

(ride) Sì... questo è un buon modo per descrivermi! Oppure uno chef a cui vengono dati ingredienti casuali per creare un nuovo piatto...

Su PIONEERS OF SPACE hai usato lo stesso procedimento? Qui sono presenti il flauto di Joel Vandroogenbroeck (Brainticket), la chitarra di Mick Taylor (John Mayall/Rolling Stones), le voci di Gilly Smith (Gong), di Robert Calvert (Hawkwind), di Arthur Brown e di Michael Moorcock, la chitarra di Todd Rundgren, il violino di Lakshminarayana Shankar, la chitarra di Wayne Kramer (MC5), il violino di David Cross (King Crimson). Se no, chi ha partecipato fisicamente?

Ho usato lo stesso metodo, tranne che con Michael Moorcock, Todd Rundgren, L. Shankar e Arthur Brown i quali hanno registrato sulla musica che gli ho spedito.

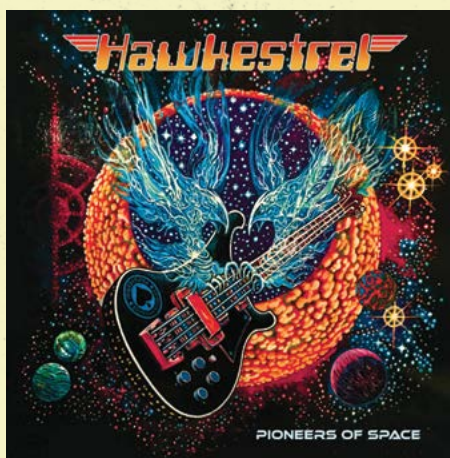
Ho conosciuto Huw Lloyd-Langton in occasione di un concerto in cui lui suonava con i Doctor Brown e io con il gruppo in cui ero all'epoca. Parlandoci, venne fuori il suo rancore verso gli Hawkwind, per cui rimasi sorpreso quando mi giunse la notizia del suo rientro nel gruppo. Sai dirmi qualcosa in proposito?

Prima di tutto devo dire che Huw è stato uno dei migliori chitarristi di sempre. Era unico per stile e suono, così inusuale e difficile, mentre troppi chitarristi suonano tutti nello stesso modo. Non ho idea del perché Huw sia tornato con gli Hawkwind, ma nella nostra prima vera conversazione, avuta nel 1985, mi avvertì di stare sempre attento e di prepararmi a rimanere deluso della vera essenza del gruppo Hawkwind, diversa da quella che tutti i fan pensavano fosse. Parole sagge e a cui ho prestato attenzione...

Praticamente hai confermato quanto lui mi disse. Sono d'accordo con te, Huw era veramente un gran bel chitarrista. Con il termine Hawkwind, penso che ti riferisci a Dave Brock, o sbaglio?

(ride nuovamente) Sì o, come direbbe Huw, "una certa persona"...

A proposito di bravi chitarristi, tuo nipote Louis, che è con te nei Gunslinger, mi ha veramente stupito. Sviluppa un muro di suono notevole e ha una bella tecnica sugli assoli.



...anche lui ha un po' di funky nel suo stile. Fa parte di un'altra generazione ma ha la sensibilità giusta.

Come ti è venuta l'idea di realizzare un album natalizio come SPACEXMAS? Tu ora vivi in California, e lì immaginare il Natale con la neve, le renne, il freddo è impresa ardua 😊

L'idea è stata di Brian, il CEO dell'etichetta Cleopatra. All'inizio non ero entusiasta, ma poi, visto che tutti a un certo punto della loro carriera "devono" farlo... per esempio anche Lemmy ha inciso dei singoli natalizi. Dopo averci pensato un po' su, ho chiesto lo status di prodotto-

re esecutivo per l'album e ho deciso di renderlo il meno prevedibile possibile. Non volevo per correre la strada seguita da dischi simili, troppo commerciali. Io volevo che vendesse per merito della sua originalità. Leggendo le recensioni che ha avuto, penso di aver raggiunto lo scopo. La cosa divertente è il fatto che tu abbia menzionato la neve, le renne e il freddo. Qui con le montagne californiane come sfondo è stato l'esatto contrario. Ho lavorato nella mia casa nel deserto, tra luglio e agosto... a più di 100 gradi Fahrenheit. È stato divertente ascoltare melodie di Natale sotto il torrido sole del deserto! Ci sono cinque brani originali, tra cui *Ein Weihnachtliches Lustobjekt*, tributo a **Florian Schneider** dei **Kraftwerk**, morto mentre registravo questo lavoro. Mi è sembrato doveroso perché lui e il suo gruppo hanno avuto una grande influenza sui miei pezzi più elettronici. Il mio amico e compagno alla Cleopatra **Jürgen Engler** (Die Krupps) ha scritto il testo e ha cantato la canzone in tedesco in modo da renderla più autentica. Penso che sia un rispettabile tributo a un musicista e una band davvero unici.

In *Oh Holy Night* c'è la voce di Glenn Hughes (Trapeze, Deep Purple, Black Sabbath). Reale o è un'altra opera di ingegneria musicale?

La Cleopatra ha chiesto a Glenn di registrare la voce e io ci ho adattato la musica, ma con il mio tocco sull'originale come al solito. Glenn ha una voce eccezionale ed è stato un piacere lavorarci.

Un brano emozionante è *It's A Wonderful (Funny Old) Life*, che hai adattato su una composizione di Huw Lloyd-Langton. Il brano che non ti aspetti da Huw, delicato e soave, sembra un madrigale.

Grazie, lieto che ti piaccia. Il titolo è un altro gioco di parole, combina un film di Natale molto famoso, *A Wonderful Life*, con una delle frasi preferite di Huw: "It's a funny old life"! Quindi ho mescolato i due insieme, un bel tributo a Huw, credo.

Che mi dici invece delle apparizioni di Robbie Krieger (Doors) al sitar e di Rick Wakeman?

La Cleopatra ha organizzato tutto, molti album oggi sono realizzati a distanza negli studi domestici degli artisti. Rick aveva già suonato il pianoforte e gli archi per questa canzone, ma ho ottenuto il permesso di utilizzarli e ho messo di nuovo la mia musica per adattarla ai suoi file. È incredibile. Cinque persone in altrettanti Paesi diversi possono produrre un album insieme senza nemmeno incontrarsi. I vecchi professionisti come noi possono farlo con facilità e mantenere la sensazione di essere insieme in studio...

Lasciamo da parte gli Hawkstrel. Quali sono i tuoi musicisti e gruppi di riferimento?

Il primo musicista che mi ha aperto le orecchie è stato Lemmy con il suo assolo di basso in *Ti-*

me *We Left* (DOREMI FASOL LATIDO degli Hawkwind) quando avevo 15 anni. Poi ho iniziato ad ascoltare altri dischi del gruppo. Quando ho sentito i **Motörhead** ho abbandonato gli Hawkwind! (ride)

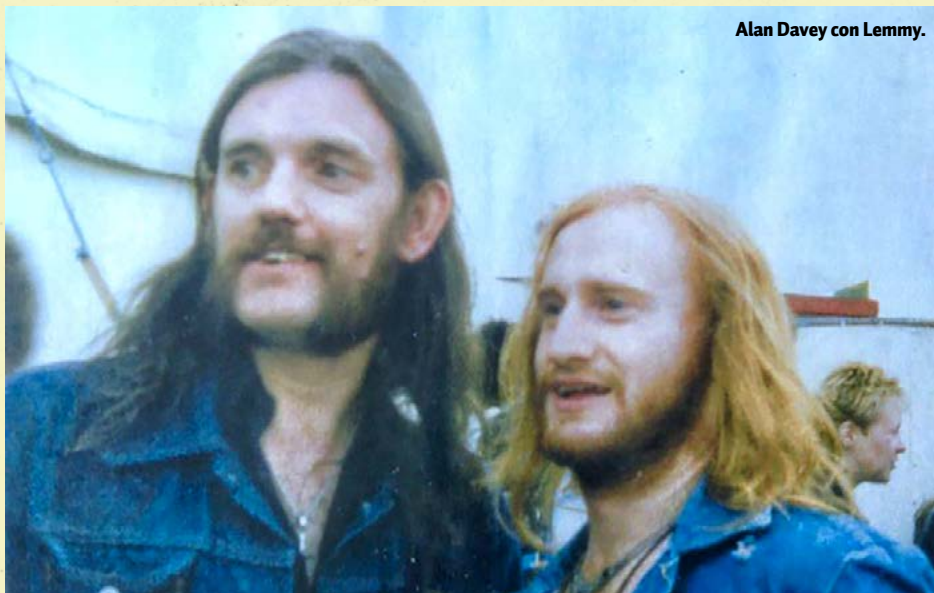
Altri bassisti che mi hanno influenzato sono stati **Stanley Clarke**, **Chris Squire**, **Del Palmer** (Kate Bush) e **Danny Thompson** (Pentangle). Se ampliamo il discorso ai gruppi/artisti dico **Kraftwerk**, **Kate Bush** (ha sempre avuto ottimi bassisti), **Natasha Atlas** e **Can**. Più tardi ho scoperto **Charlie "Bird" Parker**. La sua era ottima musica. Normalmente, quando ascolto musica, la mia mente capisce come va e non posso spegnerla... ma con lui non potevo seguirla in anticipo, così finalmente potevo semplicemente ascoltare. Uno dei suoi bassisti, **Ray Brown**, è un altro grande musicista che mi piace ascoltare. Con gli album di Parker è arrivata poi una miriade di altri grandi jazzisti, tra cui **Dizzy Gillespie** e **Buddy Rich**.

Con le tue parole su Lemmy e i Motörhead, hai confermato una mia idea, ovvero che i tuoi Gunslinger siano un omaggio ai Motörhead e la ripresa di un discorso interrotto.

Esatto, dopo aver lasciato gli Hawkwind nel 2007 è stato bello tornare alle mie radici con Gunslinger. Allora avevamo una pagina su MySpace e **Nigel Potter** (Gunslinger) ha deciso di registrare per la pagina una canzone intitolata *Warhorse*. Poiché entrambi avevamo il computer in studio ma vivevamo a sei ore di macchina l'uno dall'altro, l'abbiamo incisa da remoto. Dopo una settimana di permanenza su MySpace il brano aveva avuto oltre 11.000 riproduzioni! Questo ci ha confermato che era tempo di ripulire le pistole, cerare le fondine di pelle, alzare il volume e portare i Gunslinger in viaggio. Abbiamo fatto molti tour nel Regno Unito e in Europa e abbiamo avuto un grande successo.

Il tuo disco preferito tra quelli realizzati con gli Hawkwind? E quale tra i tuoi numerosi progetti?

ELECTRIC TEPEE perché era audace, con la formazione ridotta a un trio diventava un ennesimo inizio, grazie alle nuove tecnologie e ai sintetizzatori con cui divertirsi. Dei miei scel-



Alan Davey con Lemmy.

go **SPUTNIK STAN VOL.1 – A FISTFUL OF JUNK** (2015) perché è stata la cosa più divertente e anche la più creativa; ho completato metà del secondo volume, forse sarà pronto per la fine del 2022.

Citi ELECTRIC TEPEE tra i migliori album degli Hawkwind, però la sua svolta tecnologia ti porterà a lasciare il gruppo...

Non esattamente. I nuovi sintetizzatori, come il Korg Wavestation, ci hanno permesso di essere un trio ma suonare come una band di sei elementi. In seguito usare un computer per guidare e dettare la band sul palco, ha portato via tutte le improvvisazioni; per questo è diventato tutto pesante e noioso, costituendo uno dei motivi per andare via.

Tempi per le prossime uscite Hawkestell? Con il lento ritorno alla normalità hai concerti in programma?

Ho due album in attesa di stampa qui negli Stati Uniti, gli stabilimenti di stampa hanno enormi domande da evadere, quindi è difficile avere date per le uscite. Il primo è un album dal vivo del mio ultimo tour nel Regno Unito con Ace of Spades. Quando la gente ha saputo che stavo andando a vivere negli Stati Uniti ho ricevuto centinaia di messaggi, specialmente dai fan dei Motörhead che mi chiedevano di fare qualche concerto in modo da poter sentire quel suono di basso e le vecchie canzoni classiche dell'era Fast Eddie Clarke un'ultima volta. È un grande album, con tutte le canzoni che gli altri tributanti non fanno o non possono fare, perché molte delle prime linee di basso con i Motörhead di Lemmy sono veloci e difficili da suonare, quindi devi essere davvero un bravo esecutore per farlo e molti non sono all'altezza... al 100% è una dichiarazione lusinghiera per Lemmy. Titolo? **BORN TO BOOZE, LIVE TO SIN** (Cleopatra). L'intero concerto uscirà in Cd, mentre il meglio sarà incluso in un vinile da 12" in edizione limitata. Il secondo l'ho suonato, mixato e

prodotto con Arthur Brown. Abbiamo composto quattro brani insieme, mentre gli altri otto/nove sono classici horror degli anni 50 quando quei B movie erano popolari. È stato un album divertente da realizzare perché è un vero piacere lavorare con Arthur e una gioia lavorare con la sua voce; ho fatto alcune produzioni audaci su alcune delle canzoni, cose di cui Arthur è rimasto sbalordito. Il nuovo album degli Hawkestell l'ho preparato al 70%, ma prima devo concludere i lavori per una uscita dei **Pink Fairies** con **Paul Rudolph**. Poi anche qualcosa di nuovo dei Gunslinger e un paio di progetti solisti in viaggio. Sto lottando per tenere il passo con me stesso ad essere onesto, però meglio che non avere nuove idee! ☺



In concerto con Lemmy.



**COLLEZIONISTA
ANTIQUARIO**

**ACQUISTA DISCHI IN VINILE LP 45 GIRI
POSTER e RIVISTE MUSICALI ANNI '60-'70**

**ANCHE INTERE COLLEZIONI
MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220**

Il box retrospettivo LA REALIDAD DE LOS SUEÑOS, edito in vinile il 23 aprile, ci offre l'occasione per riscoprire la discografia di una delle band più influenti della musica moderna: i **Mars Volta**.

LA REALTÀ DEI SOGNI

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Non è facile spiegare l'importanza seminale dei Mars Volta senza avere un'idea di come si è evoluta la scena alternativa progressive degli ultimi venti anni. In pratica, la band fondata da **Omar Rodriguez-Lopez** e **Cedric Bixler Zavala** dopo la dissoluzione degli **At the Drive-In**, ha posto le fondamenta e influenzato una nuova tipologia di progressive rock. Provenienti da un retaggio post hardcore, i due compagni hanno lasciato il loro gruppo nel momento in cui era lanciato verso il successo, poiché desiderosi di sperimentare nuove e più avventurose strade musicali. Sebbene con **RELATIONSHIP OF COMMAND** (2000) gli **At the Drive-In** si fossero spinti oltre i canoni del post hardcore tradizionale, a Rodriguez-Lopez e Bixler Zavala non bastava più. All'interno della band si era creata una spaccatura insanabile a causa di due visioni completamente divergenti che li vedeva proiettati verso la ricerca, l'innovazione e la sperimentazione, mentre gli altri tre compagni erano più conservatori. Nel marzo 2001 la band non esisteva più e i due ripiegarono inizialmente nel progetto dub **De Facto**, che avevano già avviato nel 1998 con **Isaiah "Ikey" Owens** alle tastiere e **Jeremy Ward** alla manipolazione dei suoni. Con l'arrivo della bassista **Eva Gardner** e del batterista **Blake Flaming**, sostituito dopo pochi mesi da **Jon Theodore**, il gruppo mutò nei Mars Volta.

Durante il suo percorso, dal 2002 al 2012, la line-up ha visto svariate trasfor-

«*Ho preso il titolo da un frammento del testo di Concertina. Mi è sempre rimasto impresso perché i sogni che produci continuano ad avere la loro vita, la loro realtà, che tu come creatore non puoi controllare*»

Omar Rodriguez-Lopez

mazioni, agevolando un costante sviluppo che, nell'arco di sei album, ha permesso alla band di sondare ogni aspetto del proprio sound, rimettendosi in gioco in ogni lavoro con risultati alterni. Il loro modo di concepire il progressive rock partendo da premesse post hardcore, per sposarle poi con generi apparentemente lontani come psichedelia, jazz e musica latino-americana, non assomiglia a nessun altro. Per questo i Mars Volta hanno lasciato una profonda influenza soprattutto nel rock alternativo statunitense del nuovo millennio, fornendo un inedito impulso per aprire la strada a commistioni tra stilemi fino a quel momento impensabili.

Ripartire ordine nel caos

Dopo quasi dieci anni di silenzio su tutto ciò che riguarda i Mars Volta è arrivata una notizia che, pur non interessando una (improbabile) *reunion*, ha fatto la felicità di molti fan in attesa da tempo di una ristampa ufficiale in vinile della discografia del gruppo. Per l'occasione, come c'era da aspettarsi, Rodriguez-Lopez ha fatto le cose in grande e con l'aiuto della **Clouds Hill**, etichetta tedesca con sede ad Amburgo, è riuscito ad archiviare in un box set quasi tutto il materiale prodotto della band, rimasterizzato dai nastri originali. E così il 23 aprile 2021 è stato pubblicato **LA REALIDAD DE LOS SUEÑOS**, contenente la bellezza di diciotto vinili, in cui trovano spazio i sei album in studio della band con l'aggiunta dell'esordio **TREMULANT Ep** (2002) e **LANDSCAPE TANTRUMS**, ovvero l'inedito primo abbozzo di registrazione ri-

Il design di **LA REALIDAD DE LOS SUEÑOS** ha incontrato diversi consensi per la sua eleganza.





Le due menti dietro
ai Mars Volta:
Cedric Bixler Zavala
e Omar Rodríguez-López.

salente al 2002 dell'opera fondamentale DE-LOUSED IN THE COMATORIUM. Nonostante il costo elevato, il box set è andato esaurito in pochi giorni, ma per chi non fosse stato in grado di acquistarlo la Clouds Hill pubblicherà separatamente ogni album con cadenza mensile (da giugno fino a gennaio).

Arrivare a questo traguardo non è stato affatto facile: nel momento in cui Rodriguez-Lopez si è rivolto ai piani alti della Universal per ottenere i master originali, si è aperto un vaso di Pandora che ha fatto scoprire al chitarrista la condotta fraudolenta della casa discografica nei confronti del gruppo.

In pratica, fin dal primo album, DE-LOUSED IN THE COMATORIUM (2003), la band era riuscita ad ottenere pieno controllo sui diritti in vinile grazie a un accordo nel contratto con la Universal. Una volta esaurite le prime copie in edizione limitata non erano previste ristampe ma, con il passare degli anni e l'aumento della richiesta da parte del pubblico, la casa discografica ha pensato bene di immettere nel mercato copie non autorizzate dei primi quattro album, da tempo andate esaurite. E non è finita: in piena coerenza con la filosofia delle grandi corporazioni, l'operazione venne portata avanti con il classico disinteresse nei confronti dell'artista e con il solo scopo di capitalizzare, in quanto l'audio utilizzato venne ricavato dal master delle stampe in Cd, così come l'artwork, dando vita a un prodotto di bassa qualità. In pratica dei veri e propri bootleg non autorizzati. "Ciò che ha fatto la Universal è assolutamente illegale e una palese violazione del contratto. Se le strutture di potere fossero state in qualche modo ritenute responsabili, avrebbero dovuto pagarci i danni, perché hanno continuato a stampare i primi quattro dischi. Abbiamo intimato loro di desistere una prima volta quando si ostinavano a ristampare BEDLAM IN GOLIATH (2008), ma dato che mi hanno ignorato sono dovuto diventare molto aggressivo. Ho detto ai nostri avvocati che volevo far loro causa per violazione del contratto. E il consiglio è stato: 'Sarà molto difficile riuscirci... Puoi provare a fargli causa, ma questa cosa consumerà solo il tuo tempo e il tuo denaro e alla fine non otterrai alcun risultato'".

Come consolazione, dopo una iniziale irrimediabilità della Universal, Rodriguez-Lopez è riuscito a ottenere i master per realizzare le nuove versioni del box set. "Fa ancora male quello che ha fatto la Universal. Ci è voluto un anno e mezzo per realizzare DE-LOUSED ed è stato un incubo mixarlo, mentre per FRANCES THE MUTE tecnicamente ci sono volu-



Dall'alto verso il basso: l'album degli At the Drive-In RELATIONSHIP OF COMMAND, TREMULANT Ep e DE-LOUSED IN THE COMATORIUM.

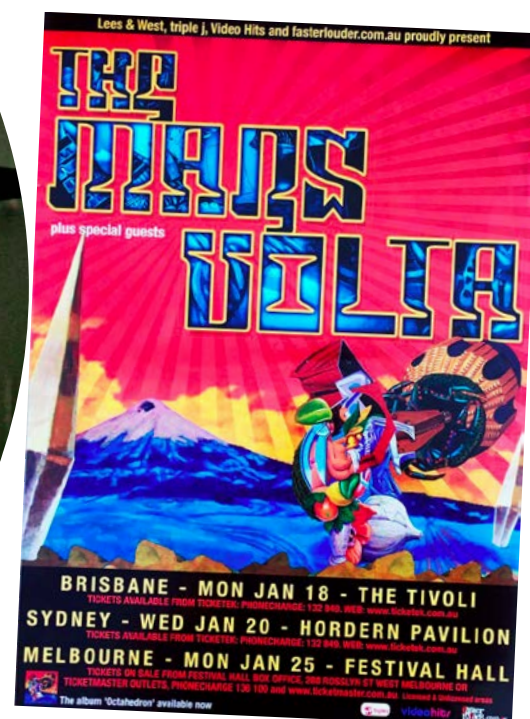
ti otto mesi per mixare il tutto. Quindi si parla dell'attenzione ai dettagli. Nelle versioni della Universal, dinamiche e sfumature sono andate completamente perse. Tutto il duro lavoro svolto dalla squadra che avevo messo insieme nel corso degli anni – Rich Costey, Howie Weinberg, Vlado Meller – è stato vanificato".

L'intero processo per realizzare LA REALIDAD DE LOS SUEÑOS si è protratto per un anno, con Omar e il team tecnico/artistico della Clouds Hill in stretto contatto nell'analizzare ogni minimo dettaglio, per ottenere il miglior risultato degno di un catalogo così rilevante. Come accennato, il progetto ha permesso di riesumare dagli archivi e includere la prima sessione di registrazione di DE-LOUSED IN THE COMATORIUM nel volume intitolato LANDSCAPE TANTRUMS, una versione più abrasiva e spontanea dell'opera prima. Per i fan più affezionati questo materiale che ora vede ufficialmente la luce non è però una novità, poiché già nel 2003 è trapelata online una versione bootleg, col generico titolo SUMMER DEMOS, trafugata da qualcuno vicino alla band. L'altro tassello di rilievo è rappresentato dalla presenza del brano *A Plague Upon Your Hissing Children*, anch'esso risalente a quel primo periodo della band, ma non incluso nel primo album e naturalmente piratato in rete. Con LA REALIDAD DE

LOS SUEÑOS si è cercato quindi di creare una raccolta esaustiva della produzione dei Mars Volta, andando a ripescare qualche rarità per accontentare i completisti, ma lasciando fuori alcune b-side. A ogni modo, l'indicazione che arriva dal box set è quella di dare giustamente spazio al periodo iniziale della band, che a posteriori corrisponde a quello più deflagrante e innovativo in termini di idee e creatività.

Un inizio rivoluzionario

DE-LOUSED IN THE COMATORIUM, pubblicato nel giugno 2003, era già definito un anno prima e strettamente connesso a TREMULANT Ep, sia musicalmente che concettualmente. Nella prima fase infatti il concept dei Mars Volta ruota attorno alla figura di **Julio Venegas**, un artista di El Paso molto amico di Bixler e Rodriguez-Lopez, morto suicida e alla cui storia si ispira il primo album del gruppo. La sua tragica parabola viene trasfigurata in un racconto fantastico trasportato in un mondo onirico indotto dal coma, dove l'*alter ego* di Venegas, Cerpín Taxt, dovrà affrontare un'avventura simile a quella del Rael gabrielliano per raggiungere la propria pace. Per realizzare la veste definitiva dei brani viene chiamato il produttore **Rick Rubin** e l'artwork viene affidato agli studi grafici di **Storm Thorgerson**. A questo proposito c'è da sottolineare come LA REALIDAD DE



DE LOS SUEÑOS apporti una modifica essenziale alla cover, posizionando nella parte frontale la figura dell'“uomo medusa”, originariamente inserita sul retro, che fin dall'inizio era stata pensata dai Mars Volta come la copertina ufficiale, ma che per un errore fu scambiata con quella della “testa dorata” poi passata alla storia.

La potenza seminale di DE-LOUSED IN THE COMATORIUM risiede nell'aver fondato e alla stesso tempo definito un nuovo genere, dando vita a un mix di progressive hardcore futurista che non aveva niente a che vedere con i virtuosismi e i riff del prog metal, fornendo la sensazione di un lavoro definitivo e irripetibile nella sua unicità. Le peculiarità che lasciarono il segno furono la batteria indomabile di Theodore abbinata al basso elastico di **Flea** dei **Red Hot Chili Peppers**, in sostituzione della dimissionaria Gardner, la voce acuta e mai più così matura di Bixler e la chitarra schizoida di Rodriguez-Lopez, che rappresentava un'evoluzione prog dell'emocore. I fraseggi robotici di *Cicatriz ESP* e *Take The Vail Cerpin Taxt*, le influenze dub negli intermezzi di *Eriatarka*, le cadenzate arie latino-americane alla **Santana** che raggiungono l'apice della frenesia negli schianti apocalittici di *Drunkship Of Lanterns*, insieme a ritmiche marziali e irrazionali, disegnano nuove geometrie math prog. In sessanta convulsi minuti

i Mars Volta reinventarono nuove coordinate per il rock progressivo, fondendo spregiudicatamente hardcore punk, psichedelia e avant-garde con risultati inaspettati. Senza esagerazioni, DE-LOUSED IN THE COMATORIUM suonava tanto innovativo nel 2003 quanto IN THE COURT OF THE CRIMSON KING nel 1969.

Il tour dell'album servì anche come base per alcune idee strumentali che poi andarono a finire nel successivo **FRANCES THE MUTE** (marzo 2005). Infatti, tra le numerose jam improvvisate in concerto, il gruppo estrapolò i frammenti più definiti per inserirli nel materiale che stava componendo, come si può anche ascoltare nel live **SCABDATES** (2005). Proprio il gran numero di concerti influi anche sul processo di produzione del secondo album, del quale Rodriguez-Lopez si assunse tutta la responsabilità. **FRANCES THE MUTE** fu registrato tra gennaio e



Il live **SCABDATES** e, **FRANCES THE MUTE** e sotto il gatefold di **AMPUTECTURE**.



ottobre 2004 in otto studi sparsi tra Australia, Porto Rico e Stati Uniti; inoltre ogni strumentista provò e registrò le proprie parti isolato dagli altri membri del gruppo, ascoltando il risultato completo solo a prodotto finito. Questa metodologia di lavoro, che in un certo modo si ispirava a quella utilizzata da **Miles Davis**, non fu presa in considerazione invece per la lunga traccia strumentale *Cassandra Gemini*, che era essenzialmente una jam editata in studio. Nell'album comparivano come ospiti **Lenny Castro**, **Flea** e **John Frusciante**, con l'aggiunta di **Adrián Terrazas-González** (ai fiati), questi ultimi due poi reclutati come membri effettivi del gruppo insieme al bassista **Juan Alderete**. Rodriguez-Lopez riuscì a coinvolgere persino il pianista salsero **Larry Harlow**, da lui molto ammirato, che suonò su *L'Via L'Viaquez* e *Cassandra Gemini*. L'immagine della copertina è di nuovo opera di Storm Thorgerson e prende vagamente spunto dal dipinto *Gli amanti* di **René Magritte**.

In **FRANCES THE MUTE** alcune idee musicali erano ricalcate dal primo album, ma tutto era portato a livelli estetici smisurati: nei suoi settantasette minuti di durata si espandevano cinque tracce di rock ipercinetico, ambient abissale, jazz-core, sperimentazione psichedelica, musiche latine, mariachi e western. In particolare, la dolente ballata dall'impronta floydiana *Miranda That Ghost Just Isn't Holy Anymore* e *The Widow* erano le dirette interessate per quel che riguarda l'influenza latino americana, mentre l'a-

MARS VOLTA

poteosi veniva raggiunta su *L' Via L' Via-quez*, un potente rock-salsa che marcava ancora di più il proprio esotismo grazie al cantato in spagnolo di Bixler. La furia punk hardcore dei Mars Volta si attaccava questa volta ai groove space rock di *Cygnus... Vismund Cygnus* e alle dilatazioni da caos primigenio di *Cassandra Gemini*, dove in mezz'ora di epica drammaticità il gruppo utilizzava per la prima volta anche una sezione di fiati e archi.

L'epopea jazz-core

Per il terzo album *AMPUTECTURE* (2006) l'approccio alla registrazione fu simile a quello adottato su *FRANCES THE MUTE*, utilizzando molta improvvisazione in studio, tanto che Frusciantte, responsabile per la maggioranza delle parti di chitarra nell'album, era costretto a imparare cinque minuti prima quello che avrebbe dovuto registrare in seguito, permettendo così a Rodriguez-Lopez di concentrarsi sulla produzione. Questa volta però i Mars Volta espansero la propria visione verso nuovi territori, allargando anche la line-up a un totale di nove elementi, con l'arrivo dell'ex At the Drive-In **Paul Hinojos** e **Marcel Rodríguez-López**, fratello di Omar. *AMPUTECTURE* è il primo vero punto di distacco dai Mars Volta degli esordi, abbracciando un sound per certi versi più propriamente prog rock, nel quale si potevano distinguere lontani richiami agli *Yes* più esuberanti di *RELAYER* e ai *King Crimson* più sperimentali. In particolare il disco apriva il proprio spettro sonoro verso il jazz spaziale di **Sun Ra** grazie all'utilizzo sempre più consistente di fiati e sintetizzatori. In sostanza era una declinazione delle possibilità soniche offerte dalla cornucopia di *Cassandra Gemini*, ovvero la chiave di volta che aprì Rodriguez-Lopez a innesti di jazz rock spigoloso, ad esempio grazie a un uso più presente del sax tenore di Terrazas-González nella maestosa *Day Of The Baphomets*, oppure improvvisando con cacofonie free form su *El Ciervo Vulnerado* e nell'ouverture per chitarra elettrica di *Vicarious Atonement*. È comunque la suite *Tetragrammaton* a sublimare questa nuova concezione musicale, con improvvisazioni equamente distribuite tra jazz rock e psichedelia. Se *FRANCES THE MUTE* aveva fatto emergere lo spettro dell'autoidulgenza, *AMPUTECTURE* e il suo conseguente tour non fecero che confermarlo, corredato da esibizioni-fiume che più di una volta non mancavano di indispettare il pubblico. I peculiari impasti tra sax e chitarra di *Viscera Eyes* e *Meccamputecture*, fondamentalmente dei blues gospel che facevano riaffiorare influssi di dub con il pretesto di



THE BEDLAM IN GOLIATH e **OCTAHEDRON**.

dilungarsi in ampie jam cosmiche, erano da considerarsi parte di un lavoro che segnava un nuovo punto di vista nel panorama del jazz progressivo, modellandolo in modo orchestrale e punk allo stesso tempo.

Ma è nel successivo *THE BEDLAM IN GOLIATH* (2008) che il fervore jazz-core prende il sopravvento, portando all'eccesso tutto ciò che i Mars Volta avevano sperimentato fino a quel momento. Il post hardcore degli esordi è diventato definitivamente progressive rock che amalgamava funk e ritmiche latine (*Goliath*, *Ilyena*, *Agadez* e *Ouroborous*), blues psichedelico (*Conjugual Burns*) e fusion trasfigurata in una versione punk del

jazz (*Askepios*, *Cavalettas*). Molti dei vezzi da improvvisazione degli album precedenti vengono alleggeriti in favore di composizioni a loro modo strutturalmente più contenute, ma talmente dense e saturate a livello sonico da accumulare un bombardamento incessante per l'intera durata dell'album. Mutato appare pure l'approccio ai propri strumenti: Bixler eccede in falsetti e vocalità nasali, le chitarre e le tastiere confluiscono in un massiccio flusso space rock, le frullate frenetiche del nuovo batterista **Thomas Pridgen** sono una versione più fredda del drumming di Theodore, i fiati di Terrazas-González traboccano di note torrenziali e spigolose. Il carico masto-



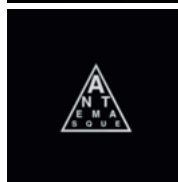
dontico di *THE BEDLAM IN GOLIATH* è già riassunto nei due brani di apertura, *Aberinkula* e *Metatron*, uniti come un'unica suite, caratterizzati da influssi medio-orientali e jam chitarristiche compresse in un'abbondanza orchestrale multistratificata. Il caos primigenio scatenato da *THE BEDLAM IN GOLIATH* ribolliva di tutto il caotico lavoro dal quale era stato generato. Un album "maledetto", che la band imputò all'uso improprio di una tavola Ouija, funestato da eventi sfortunati durante la sua realizzazione: lo studio di registrazione di Rodriguez-Lopez si allagò mettendo a rischio l'incolumità dell'attrezzatura, l'ingegnere del suono fu colto da un esaurimento nervoso

e lasciò il gruppo a produzione già avviata; le tracce audio sparivano misteriosamente dagli hard drives del computer e Bixler-Zavala dovette operarsi per la ferita a un piede con una conseguente lunga riabilitazione. Come nota positiva però arrivarono i primi riconoscimenti ufficiali: nel luglio 2008 la rivista «Rolling Stone» nominò i Mars Volta "Best Prog-Rock Band" e nel 2009 il gruppo vinse il Grammy Award per la categoria "Best Hard Rock Performance" con il pezzo *Wax Simulacra*.

La calma dopo la tempesta

Da vero stacanovista, Rodriguez-Lopez in parallelo ai Mars Volta stava portan-

do avanti svariati progetti e, come se non bastasse, aveva iniziato a lavorare al seguito del quarto disco ancor prima che questo fosse concluso. La direzione musicale però aveva preso una piega differente rispetto alla frenesia straripante di *THE BEDLAM*. *OCTAHEDRON* venne pubblicato nel giugno 2009 e nel presentarlo Omar Rodriguez-Lopez parlò di brani più tranquilli che andavano a creare un lavoro dalle atmosfere rilassate. Alla fine risultò un compromesso tra quanto affermato dal chitarrista e il classico spirito della band. Da questo punto di vista appare un'opera più moderata ed eterogenea se paragonata al passato, nella quale prende piede un binomio tra psichedelia e prog hardcore. Il primo aspetto delineato dalle ballate elegiache come *Since We've Been Wrong*, *With Twilight As My Guide* e *Copernicus*, che fanno emergere ancora la malinconia latina della band, ma allo stesso tempo il lisergico serpeggiare acustico dei **Pink Floyd**. Dall'altra parte, pezzi come *Teflon*, il singolo *Catopaxi*, *Desperate Graves* e *Halo Of Nembutsu*, riportano a galla lo spirito impetuoso dei Mars Volta, anche se con soluzioni meno elaborate del solito, che andavano a sostituire le sfuriate jazz-core e le interminabili jam, come una momentanea pausa di riflessione. Una pausa forzata fece slittare l'uscita del sesto album in studio *NOCTOURNIQUET* al 2012, anche se la maggioranza delle parti strumentali era stata registrata nel 2009, subito dopo *OCTAHEDRON*, ma Bixler espresse la volontà di prendersi del tempo per scrivere i testi. Rodriguez-Lopez si mostrò inizialmente



NOCTOURNIQUET
e l'album omonimo
degli Antemasque.

comprendivo, ma il fatto che il cantante prolungò di molto l'attesa innescò le prime tensioni tra i due, che poi porteranno alla rottura definitiva e alla fine della band. Per NOCTOURNIQUET la lineup venne pesantemente rimaneggiata: se già OCTAHEDRON vedeva l'assenza di Hinojos e Terrazas-González, ora venivano a mancare Owens, Frusciante e Marcel Rodriguez-Lopez che, seppur accreditato, non suonava nell'album.

L'abbondanza di materiale rende l'album il più eterogeneo della carriera dei Mars Volta, riuscendo a suonare allo stesso tempo simile e diverso da tutto ciò che il gruppo ha prodotto in passato. È un lavoro di equilibri contrastanti che si compensano e annullano a vicenda. Se da una parte si crogiola in sperimentazioni sonore inusuali, dall'altra l'apparato formale è più tradizionale del solito. Le folli invenzioni percussive di **Deanton Parks**, quasi sgraziate, e l'arsenale di sintetizzatori usati da Rodriguez-Lopez sono probabilmente la vera novità di NOCTOURNIQUET. I Mars Volta avevano da sempre dato un ruolo prominente a ritmiche sature e virtuose e questa volta riescono a donare un rinnovato impulso a tale aspetto. Su *Dyslexicon*,

«Questo box mi ha fatto
ripercorrere la storia della nostra
musica, mi sono emozionato
ripensando ai sacrifici e al duro
lavoro che ha richiesto»

Cedric Bixler Zavala

Lapochca e la title-track, Parks modella i suoi battiti irregolari in funzione dell'elettronica profusa dal chitarrista, facendone un tutt'uno incredibilmente omogeneo. *Aegis* può essere considerata la canzone che imposta il tono dell'album, misteriosa e seducente come un ibrido tra una soundtrack di **Angelo Badalamenti** e l'hard rock dei **Led Zeppelin**. È proprio lo spirito di questi ultimi, piuttosto che il progressive rock, ad aleggia-

re su alcune composizioni, come l'india-volato blues di *Molochwalker*, o la luciferina *Trinkets Pale Of Moon*. All'estremità opposta, a segnare il carattere sperimentale dell'album, c'è *In Absentia* – un trip psichedelico quasi astratto al quale viene incollata una coda electro-rock – e alcune immancabili ballad suggestive come *Empty Vessels Make The Loudest Sound*, *Imago* col suo sfumato sapore gitano e *Vademalady*, la canzone più orecchiabile e cantabile mai scritta dal gruppo.

Nonostante il dissidio che ha messo fine alla storia dei Mars Volta, Rodriguez-Lopez e Bixler Zavala hanno ripreso a collaborare insieme nel 2014, prima dando vita agli **Antemasque** (durati lo spazio di un solo album omonimo, sempre nel 2014) e poi tornando alla proprie origini rimettendo insieme gli *At the Drive-In* nel 2015. Per ciò che riguarda i Mars Volta, invece, pare proprio che LA REALIDAD DE LOS SUEÑOS rappresenti il suggello alla loro carriera e alle tante illazioni di *reunion* che si sono rincorse negli anni, come ha chiarito il chitarrista a «Rolling Stone»: «In quanto opera d'arte a sé stante, questo box set deve anche essere visto come la fine di una storia». 

I Mars Volta
in concerto (2008).

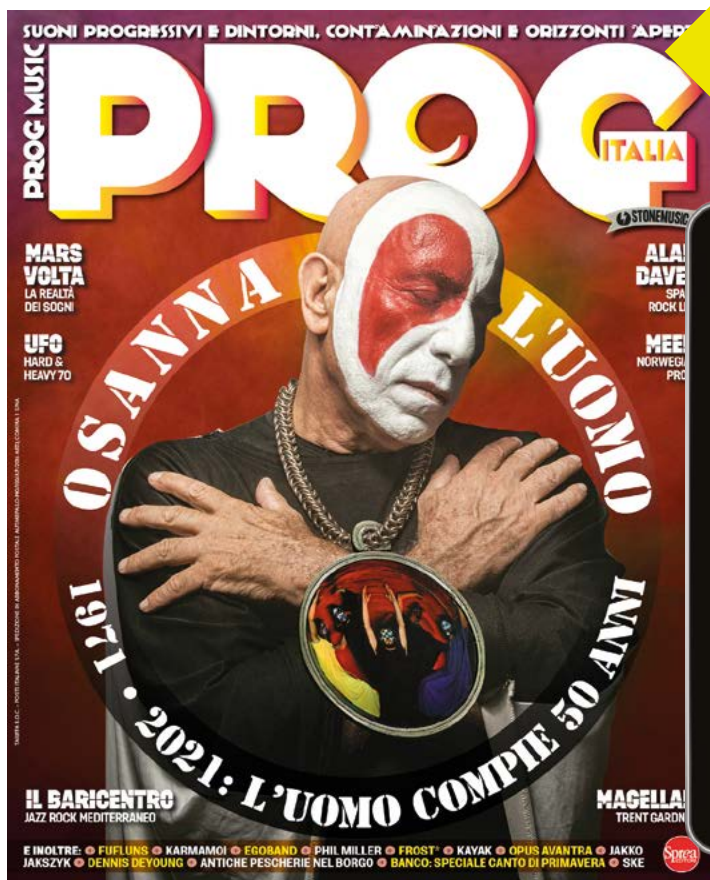


ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA
LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H

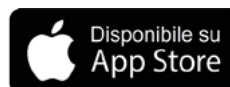
Posteitaliane **Posta**
PremiumPress



Con l'abbonamento
cartaceo la versione
digitale è in **OMAGGIO!**

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€
invece di ~~59,40€~~



Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci



Telefono
02 87168197



online
www.sprea.it/prog



email
abbonamenti@sprea.it



WhatsApp
329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. Titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre, previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 - e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento - scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).



«Dopo la morte di Keith Emerson e Trent Gardner,
il progressive rock non sarà mai più lo stesso»

Robert Berry

Quella di **Trent Gardner**, tastierista, compositore e cantante con la band statunitense **Magellan**, è stata una figura controversa nella scena progressiva di inizio anni 90. Eppure anche grazie a lui il prog rock ha trovato nuove sponde per rilanciarsi all'interno del mercato discografico e dell'immaginario collettivo.

Il grande conduttore

Testo: **Paolo Carnelli**

Due date. 24 settembre 1991 e 11 giugno 2016. Nel 2021 ricorre infatti il trentennale del debutto discografico della band statunitense **Magellan**, **HOOR OF RESTORATION**, che ha visto la luce nel 1991. Ma purtroppo sono anche trascorsi cinque anni dalla scomparsa di Trent Gardner, fondatore, cantante, tastierista e compositore del gruppo, avvenuta improvvisamente nel 2016. Impossibile esimersi dal ricordare entrambi: la musica e l'uomo, uniti in maniera indissolubile. Un'avventura partita quasi per caso all'inizio degli anni Novanta, quando il progetto che Trent stava portando avanti insieme al fratello Wayne sembrava giunto a un punto morto. "Avevo quasi deciso di trovarmi un altro lavoro quando mi arrivò la telefonata di **Peter Morticelli** e **Mike Varney**, freschi fondatori di una nuova casa discografica", racconta Trent sulla sua pagina Bandcamp. "Avevano ascoltato il demo di un nostro brano, *Union Jack*, ed erano interessati. Due mesi dopo, il primo album dei **Magellan**, **HOOR OF RESTORATION**, era pronto". Da quel momento, la vita dei fratelli Gardner cambiò. Con **WHEN DAY AND DREAM UNITED**, i **Dream Theater** avevano (ri)aperto una strada parallela

e alternativa al neo prog made in UK degli anni 80. In America, nuovi musicisti e nuove band prog cominciarono a emergere, con la neonata etichetta di Morticelli e Varney, la **Magna Carta**, pronta a metterli sotto contratto. Non era proprio un revival, ma qualcosa di differente. Nonostante le radici di Trent fossero ben piantate negli anni 70 e nella sua passione per capolavori come **THICK AS A BRICK** e **CLOSE TO THE EDGE**, un nuovo *modus operandi* era emerso dal lavoro in team con il fratello Wayne, alimentato da midi files, drum machine, nastri ADAT e tanto entusiasmo.

Nel corso della sua carriera musicale, Trent Gardner ha pubblicato sette album con i **Magellan**, condotto schiere di musicisti di alto livello nell'ambito di progetti paralleli come **Explorers Club** e concept come **LEONARDO THE ABSOLUTE MAN**, preso parte ad album tributo dedicati a tutti i più gran-

Trent Gardner
(1961-2016).



di gruppi prog degli anni 70. Sembra ancora di vederlo, trent'anni dopo l'esordio discografico, chiuso nel suo studio personale a comporre e sviluppare nuove idee. "Ho avuto il privilegio di seguire da vicino l'attività di mio padre e porterò con me molti ricordi indelebili", ha scritto il figlio Trent nel comunicato con cui annunciava la scomparsa del *mastermind* dei Magellan. "Il suo studio di registrazione casalingo aveva una parete in comune con la mia camera da letto e anche se di notte utilizzava le cuffie, potevo capire che stava lavorando dal battito del suo piede sul pavimento per tenere il tempo. Oppure quando gli veniva in mente un'idea per un testo o per una parte musicale mentre stavamo guardando insieme le vecchie puntate di *Star Trek* e correva al piano di sopra per fissarla su nastro prima che se la scordasse".

Il minimo che potessimo fare, a cinque anni dalla sua scomparsa e a trent'anni dal suo brillante debutto discografico, era ricordare Trent attraverso una guida al suo mondo musicale. Per vivere o rivivere un'avventura che merita, in ogni caso, di essere ricordata.

Magellan

Hour of Restoration

(Magna Carta, 1991)

Trent Gardner:

Lead Vocals, Keyboards

Wayne Gardner:

Guitars, Backing Vocals

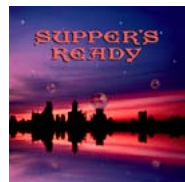
Hal Springfellow:

Bass, Backing Vocals

Drums and Percussion:

Magellan

La cover di **Shawn Lux**, con la suggestiva caravella spaziale che si libra in volo tra Rigel, Polaris e Alpha Centauri, ricorda da vicino quella realizzata nel 1971 da Roger Dean per *FRAGILE* degli Yes. Allacciamo le cinture e decolliamo grazie alla pirotecnica suite iniziale, *Magna Carta*, praticamente il miglior biglietto da visita possibile per la nuova omonima – etichetta fondata da Peter Morticelli e Mike Varney. Quindici minuti di prog epico e sinfonico in stile Kansas, caratterizzato dalle orchestrazioni di tastiera di Trent Gardner, da continui cambi di tempo e di atmosfera, polifonie vocali, generose aperture melodiche e una spruzzata di metal,



I Magellan hanno preso parte a quasi tutti gli album tributo della Magna Carta. Dall'alto: **ENCORES, LEGENDS & PARADOX** (1999), **SUPPER'S READY** (1995), **TO CRY YOU A SONG** (1996).

grazie alle chitarre di Wayne Gardner; il tutto, è bene ricordarlo, qualche mese prima dell'uscita di *IMAGES AND WORDS* dei Dream Theater. L'album prosegue con altre sei tracce dalla durata più contenuta e dal taglio più AOR (*The Winner, Friends Of America*) con riferimenti agli *Asia* o alla produzione più orecchiabile di *Marillion* e *IQ*, ma Trent assesta un'altra poderosa zampata con *Union Jack*, che unisce una chiara citazione *tulliana* (sarà per questo che **Ian Anderson** viene ringraziato nei credits?) a lampi che anticipano il percorso musicale che verrà portato avanti tra gli altri anche dagli *Echolyn*. Domanda: chi suona la batteria nel disco? Risposta: nessuno. Le parti di batteria sono infatti realizzate attraverso l'utilizzo di una batteria elettronica, programmata in maniera eccellente dal solito Trent. Quello che si perde inevitabilmente in dinamica e feeling, viene recuperato in termini di metronomica precisione nella gestione degli innumerevoli cambi di tempo disseminati all'interno dei brani, vero e proprio marchio di fabbrica dei Magellan.

«Componevo talmente tanto materiale che la casa discografica non sapeva più come gestirlo. Non potevano far uscire un album dei Magellan ogni tre settimane!»

TRENT GARDNER



Impeding Ascension

(Magna Carta, 1993)

Trent Gardner:

Lead Vocals, Keyboards

Wayne Gardner:

Electric and Acoustic Guitars, Backing Vocals

Hal Springfellow Imbrie:

Bass, Backing Vocals

Doane Perry:

Drums on *Waterfront Weiridos*

Drums and Percussion:

Magellan

A due anni dal sorprendente debutto, il secondo capitolo nella discografia dei Magellan prosegue lungo il cammino già tracciato, irrobustendo il sound e aumentando il carico sinfonico e l'epicità delle composizioni. Rispetto a *HOURLY OF RESTORATION*, stavolta le otto tracce presenti si riallacciano maggiormente ai corpi arrangiamenti tastieristici pre-

senti negli album di **Emerson Lake & Powell** e **Three**, caratterizzati dal tentativo di declinare la lezione di ELP attraverso l'utilizzo di timbriche più moderne. Al tempo stesso guadagna spazio anche la componente neo prog: ascoltare l'inizio di *Waterfront Weiridos* per credere. In ogni caso, Trent Gardner continua a concentrarsi sulle mutevoli strutture delle sue composizioni, evitando di lasciarsi prendere la mano dalla componente virtuosistica. Tre dei sette brani superano i dieci minuti di durata: *Estadium Nacional*, *Storms And Mutiny* e *Waterfront Weiridos*. Quest'ultima in particolare regala all'ascoltatore una sorpresa particolarmente gradita: la presenza di un batterista in carne e ossa, ovvero l'ottimo **Doane Perry** (Jethro Tull). Copertina ancora affidata all'arte di Shaw Lux.



Test of Wills

(Magna Carta, 1997)

Trent Gardner:

Lead Vocals, Keyboards, Trombone
Wayne Gardner:



Negli ultimi anni di attività, Gardner ha pubblicato una serie di singoli in versione digitale.

Trent con la moglie Rochelle.

Guitars, Basses, Backing Vocals
Brad Kaiser:
Drums and Percussion

Stavolta passano ben quattro anni prima del nuovo album dei Magellan. Nel frattempo la Magna Carta ha ampliato notevolmente il suo roster, dando alle stampe i lavori di **Cairo**, **Shadow Gallery**, **Altura** e **Enchant**, più una pletora di album tributo ai grandi gruppi prog rock degli anni Settanta, di cui parleremo in dettaglio più avanti. Ma soprattutto, il prog metal è diventato un nuovo genere musicale a tutti gli effetti, principalmente grazie al successo di *IMAGES AND WORDS* e *AWAKE* dei Dream Theater. Morticelli e Varney decidono che anche i Magellan debbano inserirsi nel filone con maggiore convinzione e che per questo motivo sia fondamentale sostituire le parti di batteria elettronica con quelle suonate da un batterista in carne e ossa. Dopo diversi provini la scelta ricade su **Brad Kaiser**, turnista attivo in California e da poco trasferitosi a San Francisco in cerca di una band di cui far parte a tutti gli effetti. Purtroppo Kaiser viene coinvolto quando mancano appena un paio di settimane all'inizio delle session di registrazione del nuovo album dei Magellan e dunque non può fare altro che limitarsi a incidere le parti di batteria sulle basi strumentali già definite da Gardner. Ciò nonostante, il batterista di San Diego svolge un ottimo lavoro, ritagliandosi anche lo spazio per un breve assolo all'inizio della seconda traccia, *Social Marginal*. Complessivamente, *TEST OF WILLS* può essere definito un album di transizione, in cui i Magellan raggiungono un buon

compromesso tra il vecchio *modus operandi*, caratterizzato da arrangiamenti ricchi di tastiere e di cambi di tempo, e una dimensione più di gruppo, in cui le composizioni risultano più lineari e le chitarre guadagnano importanza nell'economia sonora della band. *Walk Fast Look Worried* è la prima ballata di Gardner: anche se chiaramente debitrice a *Thick As A Brick* dei Jethro Tull, convince per l'utilizzo efficace delle chitarre acustiche e la potenza del ritornello.



Hundred year flood

(Magna Carta, 2002)

Trent Gardner:

Lead Vocals, Keyboards, Trombone

Wayne Gardner:

Guitars, Basses, Backing Vocals

Joe Franco:

Drums, Orchestral Percussion

Special Guests

Robert Berry:

Guitar, Bass on track 1

George Bellas:

Guitar on track 1

Ian Anderson:

Flute on track 2

Tony Levin:

Bass on track 3

Il progetto parallelo **Explorers Club** e il concept album su Leonardo da Vinci (che pure Gardner avrebbe voluto pubblicare a nome Magellan) allungano ulteriormente l'intervallo temporale che trascorre tra il terzo e il quarto album del gruppo. Anche per questo motivo, oltre che per il fatto che i Magellan non si esibiscono mai dal vivo, Brad Kaiser lascia la band e viene sostituito da un altro turnista, **Joe Franco** (The Good Rats, Vinnie Moore, Steve Walsh). L'esperienza accumulata negli ultimi anni ci restituisce però un Trent Gardner più maturo soprattutto vocal-



mente, ormai perfettamente a suo agio come songwriter prog metal, senza però rinunciare al peculiare taglio epico della sua scrittura. Lo dimostra ampiamente la prima traccia dell'album, la lunghissima (trentaquattro minuti) ed emotivamente probante *The Great Goodnight*, in cui Trent canta la storia del fratello Jack, caduto durante la guerra del Vietnam il 20 maggio del 1966, confezionando un paio di temi pregevoli. Le altre due tracce del disco, la strumentale *Family Jewels* e la conclusiva *Brother's Keeper*, pur potendo contare sulla presenza di due "mostri sacri" come Ian Anderson e **Tony Levin**, non raggiungono il livello della suite iniziale.



Impossible Figures

(InsideOut, 2003)

Trent Gardner:
Lead Vocals, Keyboards, Trombone
Wayne Gardner:
Guitars, Bass, Backing Vocals



Molti album dei Magellan sono disponibili sulla pagina <https://store.magellansongs.com/>.

Special Guests
Stephen Imbler:
Grand Piano
Jason Gianni:
Drums

Il quinto album dei Magellan segna la separazione del gruppo dall'etichetta Magna Carta e l'approdo alla **InsideOut**. Trent Gardner avrà modo di commentare in modo molto aspro il cambio di label: "Non ne potevo più di lavorare con loro, sono la peggiore etichetta discografica con cui ti può capitare di avere a che fare. Non trattano bene gli artisti, fanno poca promozione e soprattutto non ti pagano adeguatamente. E poi con il passare del tempo la Magna Carta è diventata un'etichetta sempre meno progressiva, non gli interessava più la nostra musica. Volevo portare la musica dei Magellan a un altro livello ma non erano disposti a supportarmi. Quando ho deciso di andarmene non mi permettevano di farlo, così ho iniziato una vera e propria battaglia che è durata tre anni. Ho anche dovuto pagare un avvocato e spendere un sacco di soldi. Ora sono rimasto senza niente". In realtà con IMPOSSIBLE FIGURES inizia la fase discendente dei Magellan: le nove tracce (a cui va

aggiunta una bonus track) scorrono via senza grandi sussulti o momenti particolarmente memorabili, solo *A World Groove* si distacca dal resto dei brani per la presenza di alcuni elementi etnici ed elettronici e per un approccio più AOR che sembrerebbe segnare un altro momento di transizione per il progetto.



Symphony for a Misanthrope

(InsideOut, 2005)

Trent Gardner:
Lead Vocals, Keyboards, Trombone
Wayne Gardner:
Guitars, Bass, Backing Vocals

Special Guests
Steve Walsh:
Keyboards on track 1
Dave Mannion:
Keyboards on track 1
Joe Franco:
Drums, Orchestral Percussion
Robert Berry:
Drums, Bass on track 2

«La mia musica?
Un onesto e sincero
progressive rock.
Tutto qui»
TRENT GARDNER



Musicians Institute (Los Angeles), 1998. Trent alle prese con un assolo di John Petrucci su AGE OF IMPACT degli Explorers Club.

A due anni di distanza dal precedente *AIMPOSSIBLE FIGURES*, i Magellan pubblicano il loro secondo album con l'etichetta InsideOut. L'impressione è che Trent Gardner sia ancora in cerca di una nuova destinazione verso cui far puntare la prua della sua caravella: la piacevole apertura sinfonica di *Symphonette*, con **Steve Walsh** dei Kansas ospite alle tastiere, è da considerarsi un episodio a parte, mentre il ritorno alla suite con i diciotto minuti di *Cranium Reef Suite* appare velleitario e purtroppo privo di uno sviluppo armonico e melodico convincente. Di positivo c'è sicuramente la presenza di Joe Franco alla batteria e il cementarsi del rapporto tra Trent e l'ex collaboratore di Keith Emerson, **Robert Berry**, che si concretizzerà appieno nel lavoro seguente.



Innocent God

(Musea Records, 2008)

Trent Gardner:

Lead Vocals, Keyboards

Robert Berry:

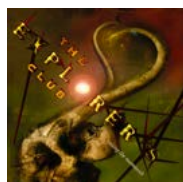
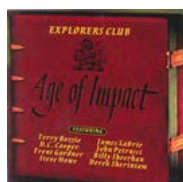
All Instruments

L'ultimo capitolo del viaggio dei Magellan segna un nuovo cambio di etichetta, con il passaggio alla storica label francese Musea Records. INNOCENT GOD suggella l'amicizia sviluppata negli anni con il polistrumentista Robert Berry, che assiste Trent in ogni aspetto della realizzazione dell'album, supplendo anche all'assenza di Wayne, affetto da un male incurabile che lo spingerà a compiere un gesto estremo sei anni dopo, il 10 febbraio del 2014. Dopo le turbolenze dei due dischi precedenti, il settimo album dei Magellan sancisce finalmente l'approdo in un porto sicuro. Berry guida infatti Gardner alla realizzazione di un lavoro che accoglie in sé suggestioni prog, rock, hard e AOR, avvolgendole in una produzione moderna e di alto livello qualitativo, dove le idee melodiche e armoniche vengono assemblate e valorizzate adeguatamente.

Purtroppo a INNOCENT GOD non seguiranno altri album in studio, ma solo una serie di brani singoli pubblicati attraverso la pagina Bandcamp del gruppo. L'ultimo, *Icons*, è datato 15 marzo 2015. Nella parte finale della sua carriera, Trent Gardner inizia anche una proficua collaborazione con il chitarrista dei Chicago, **Robert Lamm**, concretizzatasi inizialmente nell'album solista di Lamm LIVING PROOF (2012) e poi estesa anche al gruppo madre: in CHICAGO XXXVI: NOW, Gardner si prende infatti carico degli arrangiamenti delle parti di fiati di quattro brani, realizzando uno dei più grandi sogni della sua vita. L'altro sogno, quello di suonare dal vivo



Dopo la morte di Gardner la famiglia ha lanciato una raccolta fondi a cui hanno preso parte anche Robert Berry e Doane Perry.



Side projects, dall'alto: Explorers Club – AGE OF IMPACT (1998), Explorers Club – RAISING THE MAMMOTH (2002), A.A.VV. – LEONARDO THE ABSOLUTE MAN (2001).

con i Magellan, rimarrà purtroppo irrealizzato: "Vorrei proprio filmare una performance live dei Magellan a New York City, magari insieme a qualche ospite speciale", confessava il tastierista nel settembre del 2015. "Pensare di suonare regolarmente dal vivo o di andare in tour è impossibile senza avere qualche pezzo di successo, ma mi piacerebbe poter offrire ai fan le riprese di un concerto in Blu-ray, magari in un piccolo locale. 'Magellan Live in New York City'... suona bene, non è vero?".

Side projects

Dopo aver pubblicato i primi due album dei Magellan, Trent Gardner è un fiume in piena: "Componevo talmente tanto materiale che la casa discografica non sapeva più come gestirlo. Giustamente mi dicevano che non potevano far uscire un nuovo album dei Magellan ogni tre settimane! Così ho iniziato a dedicarmi a dei progetti paralleli, come la rock opera LEONARDO THE ABSOLUTE MAN, ispira-

ta dalla vita di Leonardo da Vinci, oppure ho creato gli Explorers Club, in cui sono confluiti una serie di musicisti pazzeschi in ambito progressive rock. Avevo trovato il mio posto nel mondo della musica: potevo scrivere anche con e per altri musicisti. Per questo sarò sempre grato alla Magna Carta: perché mi ha dato la possibilità di collaborare con artisti con i quali da solo non sarei mai riuscito a entrare in contatto". Ecco quindi che tra il terzo e il quarto album dei Magellan vedono la luce Explorers Club – AGE OF IMPACT (1998) con **Terry Bozzio, Billy Sheehan, James LaBrie, John Petrucci, Steve Howe e Derek Sherinian**; LEONARDO THE ABSOLUTE MAN (2001) con James LaBrie, Robert Berry e Steve Walsh; Explorers Club – RAISING THE MAMMOTH (2002) con Terry Bozzio, **John Myung, Kerry Livgren, Marty Friedman**, Steve Walsh e James LaBrie. Lavori che inevitabilmente pagano dazio alla necessità di consentire agli ospiti di mettersi in mostra e giustificare la loro presenza: la scrittura di Gardner, nonostante la presenza di un batterista straordinario come Terry Bozzio, diventa quindi più prevedibile, le sezioni musicali si susseguono in modo tale da ospitare assoli a ripetizione, ma resta comunque la suggestione di un cast scintillante.

Tribute albums

Tra il 1995 e il 1999, la Magna Carta decide di pubblicare una serie di controversi album tributo ai grandi gruppi prog degli anni 70: Pink Floyd, Yes, Genesis, Jethro Tull, Rush ed ELP. La partecipazione dei Magellan è in un certo senso inevitabile. Trent e Wayne Gardner si cimentano quindi con *Money* in THE MOON REVISITED (1995), rileggendola in chiave space rock; *Don't Kill The Whale* in TALES FROM YESTERDAY (1995), offrendo un'interpretazione che unisce il synth pop dei Buggles con il metal sinfonico e una sorprendente sezione a cappella; *Mama* in SUPPER'S READY (1995), dove la leggendaria risata di Collins viene rallentata e trasformata in una sorta di grugnito infernale; *Aqualung* in TO CRY YOU A SONG (1996) e *Bitches Crystal, A Time And A Place, The Sheriff, The Endless Enigma* in ENCORES LEGENDS & PARADOX (1999). Nessuno di questi album è imprescindibile, ma ancora una volta è il cast dei musicisti coinvolti ad accendere l'appetito dell'ascoltatore, tra riproposizioni più o meno interessanti e coerenti. **Ⓛ**

A blue-toned photograph of the three members of the Dutch band Kayak. From left to right: a man with dark hair and a serious expression, a man with long, light-colored hair looking slightly to the side, and a man with short dark hair and a slight smile. They are positioned against a dark, starry background. In the bottom right corner, a large, detailed image of the Earth's horizon is visible.

KAYAK

Tra rock e melodia

OUT OF THIS WORLD È IL DICIOTTESIMO ALBUM IN STUDIO DEGLI OLANDESI **KAYAK**, CAPITANATI COME SEMPRE DAL TASTIERISTA **TON SCHERPENZEEL**. QUINDICI BRANI RICCHI DI SPUNTI MELODICI. NE ABBIAMO PARLATO CON IL VECCHIO TON...

Testo: **Antonio De Sarno**

In un mondo attraversato da continui cambiamenti e stravolgimenti, il fatto che i Kayak siano arrivati a pubblicare il loro diciottesimo album in studio è in un certo senso una notizia rassicurante. Nati nel lontano 1972 a Hilversum, in Olanda, dall'incontro tra il tastierista e compositore Ton Scherpenzeel e il batterista **Pim Koopman** (purtroppo scomparso

nel 2009) i Kayak hanno debuttato nel 1973 con SEE SEE THE SUN, a cui sono seguiti altri otto episodi e un buon successo in patria. Nel 1982 è arrivato lo scioglimento, prima della *reunion* del 1999 che ha portato ad altri nove dischi in studio e tre dal vivo. OUT OF THIS WORLD vede Scherpenzeel, classe 1952, accompagnato da **Bart Schwertmann** (voce), **Marcel Singor**



Foto promozionale
per l'ultimo album
dei Kayak.

(chitarra e voce), Kristoffer Gildenlöw (basso e voce) e Hans Eijkenaar (batteria).

Ho trovato l'album vario, anche per la scelta di usare cantanti diversi. E anche lungo, senza risultare noioso. Sembra quasi di ascoltare un "greatest hits" immaginario!

TS: Speriamo! Mi sono sempre piaciuti i dischi dalle varie anime, è come ascoltare la tua stazione radio preferita: sei sempre curioso di scoprire cosa sta per arrivare. Con la formazione attuale, poi, diventa facile fare emergere i talenti dei diversi componenti, che compongono in modo egregio! Ho ben quattro cantanti e questo fa tutta la differenza in un disco da settanta minuti. I Kayak hanno già avuto delle line-up con più cantanti, penso a quella di otto anni fa, però essere eclettici non è così male, alla fine. In effetti questo è il nostro disco più diversificato, il che è sempre stato un mio obiettivo! Non so se dal punto di vista commerciale sia una buona idea. Forse qualcuno preferisce dieci variazioni su un unico pezzo! Cerco di seguire l'istinto, e dentro

questo disco c'è davvero il meglio di quello che ho scritto negli ultimi due anni. Ho dovuto tagliare tantissimi pezzi.

Diversi brani sembrano raccontare delle storie, per esempio *Under A Scar...*

TS: È la storia del mito greco di Elettra. Mi era sembrato perfetto per costruirci sopra una canzone e, invece di farci un'intera opera rock, l'ho utilizzata come punto di partenza. Come tutti i miti, sotto sotto riguarda le relazioni umane. Sono storie valide ancora oggi. Parla di vendetta e di quanto vendicarsi non sia mai una buona idea!

***Critical Mass* è più difficile da decifrare...**

TS: È difficile spiegarne il significato preciso: preferisco sempre che siano gli ascoltatori a trovare il proprio significato personale. In generale, però, riguarda la brutta abitudine che abbiamo tutti di seguire i "capi" senza mai fare troppe domande, l'istinto da mandria, diciamo. Alcuni capi in modo particolare, ma è inutile fare nomi, tanto li conosciamo tutti! Il titolo, comunque, è un gioco di parole: "massa critica", intesa sia come punto di crisi fisica che come atteggiamento che la gente dovrebbe avere! 

«Cerco di seguire l'istinto,
e dentro questo disco c'è davvero
il meglio di quello che ho scritto
negli ultimi due anni»

Ton Scherpenzeel



Sono rimasto un po' spiazzato alla fine del disco, quando dopo il pezzo più ritmato e solare, nonché breve, dell'album, *Cary*, arriva la conclusione drammatica di *Ship Of Theseus*!

TS: Devo ammettere che è stato difficile decidere l'ordine dei brani! Dato che *OUT OF THIS WORLD* è uscito anche in vinile, bisogna rispettare le lunghezze, come puoi benissimo immaginare. Bisogna bilanciare tutto, anche le tonalità dei singoli pezzi... sono ben quattro facciate. Con il Cd è più semplice. Purtroppo il vinile è diventato il supporto di riferimento in tempi di streaming e questo complica un po' le cose. Avevo ben chiaro quale sarebbero dovuti essere il primo e l'ultimo pezzo; tutto il resto era da vedere.

***Mystery* è forse il singolo più riuscito: racchiude tutte le caratteristiche migliori della band...**

TS: Molti pezzi dei Kayak sono concepiti come delle piccole sinfonie. Cerco di infarcirli il più possibile, senza perdere di vista l'insieme. *Mystery* è un buon esempio di questo approccio e devo ammettere che non è facile, anche perché ogni canzone è una nuova avventura, soprattutto oggi che la tecnologia ti permette di arrangiare le cose all'infinito... altro che una take e via come ai vecchi tempi! Il lato negativo è proprio quello. Meno male che esistono le scadenze da rispettare.

Da cosa nasce *Mystery*? Come si è evoluta rispetto al primo demo?

TS: Rispetto al demo ho eliminato una strofa, perché il pezzo era diventato troppo lungo. L'ultima parte vocale l'ho spostata e l'ho ripetuta all'inizio per creare un senso ciclico. Quelle sono le differenze principali rispetto alla prima stesura. Ogni canzone ha una storia diversa.

Tuffiamoci all'inizio della tua attività musicale...

TS: Volevo fare il musicista da quando avevo

sedici anni. Non ho ultimato neanche gli studi, e il mio amico Pim Koopman ha fatto lo stesso. Lui suonava il piano e io il basso, anzi, il contrabbasso. Mi sento ancora un bassista in realtà. Però era impossibile comporre solo con il basso! A ventitré anni siamo partiti con il primo gruppo. Nel secondo gruppo, gli *High Tide Formation*, suonavo ancora il basso e Pim la chitarra. Poi Pim è passato alla batteria, ma era in grado di suonare anche il piano!

Hai sempre espresso la tua ammirazione per Rick Wakeman...

TS: Ovviamente. Ma devo dire che ho sempre ammirato soprattutto i chitarristi. La chitarra è lo strumento più espressivo che esista. Quando ero ancora un bassista, proponevamo il repertorio di Hendrix e Cream. Sì, certo che c'era Wakeman, così come Emerson e tutti gli altri, ma ero più interessato ai chitarristi. Fondamentalmente il mio approccio al piano e alle tastiere è stato quello del compositore che scrive per un'orchestra.

Ti saresti mai aspettato di avere subito successo?

TS: No, a quell'età non ti aspetti proprio niente. Beata ingenuità. Anche dopo il contratto

con la EMI, quando riuscimmo a condensare il materiale di cinque anni nel nostro primo album, *SEE SEE THE SUN* (1973), eravamo ancora fortemente influenzati dagli Yes. Poi abbiamo sviluppato uno stile più personale, facendo anche tanti errori strada facendo, ma non ci aspettavamo di avere successo.

A vent'anni, ti saresti immaginato di avere una carriera più che quarantennale?

TS: Se me lo avessi detto ti avrei preso per pazzo! A quell'età, già il pensiero di arrivare a trent'anni ti fa sentire vecchio, figuriamoci a settanta! A dire il vero, oggi capisco quanto è importante avere dei musicisti giovani nel gruppo, che contribuiscono alla musica che facciamo. Forse cambiare spesso formazione mi ha permesso di attingere a nuove energie. A vent'anni è difficile capire cosa si farà dopo, con il passare degli anni. C'è gente che smette, anche per problemi di salute, e chi da musicista diventa produttore. I cambi di formazione dipendono sempre da troppi fattori alla fine. Non posso neanche dirti se alcune line-up dei Kayak siano state migliori di altre, perché sarebbe poco corretto.

A proposito: con tutti i cambi di formazione che hai affrontato negli anni, non hai mai pensato di dedicarti definitivamente alla tua carriera solista?

TS: Mai, non ho mai avuto ambizioni soliste. Forse perché scrivo tanto. Detto ciò, la settimana prossima sarò al lavoro su un disco solista, ma non è la stessa cosa. L'ultimo cambio di line-up dei Kayak è stato il più difficile in assoluto da gestire. Avevo lavorato per oltre due anni a un'opera rock, *CLEOPATRA - THE CROWN OF ISIS* (2014), e la defezione in contemporanea dei due cantanti, Cindy Oudshoorn e Edward Reekers, quella volta mi ha fatto male. Alla fine, dopo parecchio tempo, ho deciso che il destino del gruppo non doveva



Kayak live in Galles,
The Drill Hall di
Chepstow
(7 aprile 2019).



più dipendere da fattori esterni. L'ispirazione è tornata e ho pensato: "Fanculo, io vado avanti". Certo la perdita di Pim nel 2009 è stato un duro colpo, perché eravamo amici da sempre, era una fonte di ispirazione continua. Lui andava d'accordo con tutti e senza di lui la gerarchia nel gruppo è cambiata completamente, creando mille problemi all'interno dei Kayak. Non avremmo dovuto imbarcarci in un progetto così ambizioso in quelle circostanze. Nonostante ami quel disco, ho avuto la sensazione di avere buttato via un sacco di lavoro.

Tornando per un attimo alla tua carriera solista, ho scoperto che nel 1984 hai pubblicato un album con il compianto vocalist Chris Rainbow (The Alan Parsons Project, Camel), HEART OF THE UNIVERSE.

TS: Ci conoscemmo nel 1984, in occasione del tour di STATIONARY TRAVELLER dei Camel a cui prendemmo entrambi parte. Gli chiesi se fosse interessato a fare un album con me e credo che realizzammo il disco lo stesso anno. Lui venne in Olanda nel giro di pochi mesi e registrammo tutto lì. Aveva una voce fantastica e fu una bella esperienza. L'unico problema è che era balbuziente e lo era anche il nostro tecnico del suono quindi puoi immaginare le conversazioni tra di loro!

Quando i Camel sono tornati in scena negli anni 90, sono rimasto sorpreso di trovare anche te insieme a Andy Latimer, Colin Bass e Paul Burgess. Insomma, erano passati sette anni tra STATIONARY TRAVELLER e DUST AND DREAMS (1991)!

TS: Be', con Andy siamo sempre rimasti in contatto. Il motivo principale per cui ero stato costretto a lasciare il gruppo era dovuto al fatto che non potevo volare: sarebbe stato davvero poco pratico perdere un mese di tempo per fare magari solo un paio di date in Giappone o Sud America. Penso che abbiano cambiato al-

«Spesso le composizioni dei Kayak sono concepite come delle piccole sinfonie. Oggi la tecnologia ci permette di arrangiare le cose fino a quando sei soddisfatto realmente»

Ton Scherpenzeel

meno cinque tastieristi da allora. L'ultima volta che ho provato ad andare in tour con i Camel, avevano chiuso le rotte marittime verso il Giappone per via del ghiaccio: come puoi ben capire, contare su di me non è una buona idea!

Quindi hai registrato DUST AND DREAMS da remoto, visto che Andy e Susan (Hoover, la moglie) si erano già trasferiti negli Stati Uniti?

TS: STATIONARY TRAVELLER è stato registrato in Inghilterra, ma hai ragione, ho dovuto registrare le parti di tastiera di DUST AND DREAMS in Olanda e inviarle ad Andy per posta! Altri tempi!

Non eri presente su HARBOUR OF TEARS (1996), ma poi sei rispuntato fuori su RAJAZ (1997)... sorpresa!

TS: Anche per me! Questa volta ho utilizzato Pro Tools, e Andy ha scelto quello che funzionava meglio tra le parti che avevo registrato. Poi ha lavorato con Guy LeBlanc, fino a quando non gli è stato diagnosticato un cancro ai reni [Guy è purtroppo scomparso nel 2015, ndr] e così ha dovuto richiamare me (con pochissimo preavviso!) per il tour. Metà del tempo che avevamo a disposizione per le prove se ne è andato in fumo per via di un blackout e ricordo che si trattava di date importanti, tipo al Paradiso di Amsterdam, dove abito io! Per fortuna è andato tutto bene e andare in tournée con i Camel è sempre un piacere: Andy è un grande amico e un grande, grande chitarrista! Uno dei migliori chitarristi al mondo.

A proposito di collaborazioni storiche, nel 1998 hai anche partecipato alle registrazioni di INTO THE ELECTRIC CASTLE degli Ayreon...

TS: Anthony Lucassen mi ha semplicemente inviato il demo di un pezzo [*The Passing Of An Eagle*, ndr] e mi ha chiesto di registrare un assolo di synth. Niente di romantico, purtroppo! Poi ha scelto uno dei tre assoli che gli ho inviato e stop.

Siamo in piena pandemia e tu sei reduce da un grosso problema di salute: nel 2019 hai avuto un infarto...

TS: Vero, ma non mi sentivo così in forma da anni! Purtroppo la situazione attuale ci impedisce di fare concerti ma è anche vero che per fare i concerti c'è tanta burocrazia, che a me non piace. È un aspetto che è sempre stato problematico per me. Comunque, non penso che torneremo a suonare dal vivo prima del 2022.

Ultima domanda un po' cinica: pubblicheresti un altro disco anche senza essere riuscito prima a portare in tour OUT OF THIS WORLD?

TS: Se la InsideOut ci dà l'occasione di registrare un nuovo album e non riusciamo a portare in giro questo, penso proprio di sì. Il mio obiettivo come musicista è sempre quello di creare nuovi mondi che siano, si spera, condivisibili. Suonare dal vivo è una cosa in più, ma il bello, almeno per me, sta nel creare nuova musica. ©

Con **INSOLUBILIA**, **Paolo "SKE" Botta**, colonna portante di **Yugen e Not a Good Sign**, confeziona finalmente il seguito al suo ottimo debutto solista del 2011. L'obiettivo è rimasto lo stesso: dare filo da torcere all'ascoltatore. O forse no.

Rompicapi progressivi

Testo: **Paolo Carnelli**

Le illustrazioni e le note di copertina di **INSOLUBILIA** (AltrOck/Fading Records) spiegano tutto in maniera esaustiva: oltre a essere un grande tastierista, Paolo Botta è anche un appassionato di rompicapo tascabili; in pratica si tratta di oggetti di piccole dimensioni, caratterizzati da un design intrigante. Il gioco consiste nel separare tutti i pezzi che li costituiscono per poi riassembliarli, ricreando l'oggetto finito. "Sono catalogati in ordine di difficoltà", spiega Paolo, "penso che alcuni modelli estremi sono riuscito a risolverli solo dopo mesi di tentativi e di conseguente frustrazione! Tuttavia, la gratificazione che scaturisce dal riuscire a domarli, è impagabile". Il concetto può essere in un certo senso applicato anche agli undici brani composti e registrati da Botta insieme a una nutrita schiera di ospiti. L'obiettivo è sempre quello di provare a far convivere il prog sinfonico degli anni Settanta con il filone Avant/RIO e il Canterbury. Un percorso in cui anche l'ascoltatore è chiamato a diventare parte attiva, ri assemblando, grazie a ripetuti ascolti, le cellule sonore e i temi musicali che il tastierista ha disseminato e disassemblato lungo i cinquantacinque minuti del disco.

Sono passati dieci anni da 1000 AUTUNNI: cosa rappresenta INSOLUBILIA rispetto al tuo esordio

discografico come solista? Prosecuzione, approfondimento, deviazione, progressione...

Non essendo mai stato "fermo" musicalmente, mi piace pensare che ci sia stata una crescita rispetto al disco di esordio. Sicuramente avventure come **Yugen** o **Not a Good Sign**, ma anche le esperienze da fonico, hanno contribuito significativamente alla stesura dell'album, che rispetto al disco precedente ha una scrittura forse più omogenea e più attenta alla melodia, pur non rinunciando al mio tipico approccio "sfaccettato", all'orchestrazione tendenzialmente densa e alla fusione di linguaggi musicali difformi. Per via di queste caratteristiche, in passato la mia musica era stata descritta come un ponte tra il prog sinfonico e l'avant prog. Immagino che questa definizione sia tuttora valida. Sicuramente sono rimasto un romantico a cui piace giocare anche con le note "sbagliate". Il cuore del disco è nei cinque brani che danno il titolo all'album: variazioni e rielaborazioni di alcune cellule tematiche o di veri e propri temi che si ispirano in generale a paradossi e rompicapo. Non sono intesi come movimenti di una

Paolo Botta:
quando la musica
diventa un bel
rompicapo.
Nella pagina
seguente: 1000
AUTUNNI (2011).



suite, ma piuttosto come liberi assemblaggi di materiale che gioca coi rapporti di causa ed effetto, dove il punto di arrivo può essere anche un punto di partenza e viceversa. Nonostante l'apparente ampollosità delle premesse, ho tentato di garantire una certa accessibilità fin dal primo ascolto... confidando che non sia anche l'ultimo!

Ventiquattro musicisti ospiti sono un bel numero. Come sei riuscito a incastrare tutti i pezzi di questo gigantesco puzzle?

Quando ti imbarchi in un progetto del genere, la pianificazione è fondamentale. Le intuizioni musicali e la passione sono certamente il carburante, ma trovo sia imprescindibile avere le idee chiare e una grande disciplina organizzativa. Fortunatamente non mi pesa più di tanto il dovermi occupare di molteplici aspetti della produzione di un disco. Sono sempre stato una persona decisamente curiosa e dagli interessi variegati: questo mi permette forse di non perdere facilmente la pazienza nel dover gestire tutte le incombenze logistiche / organizzative / relazionali / tecniche / tecnologiche / economiche e non ultimo artistiche, che il fatto di scrivere, arrangiare, registrare e mixare un disco necessariamente richiede. E poi sono fortunato ad avere ancora a fianco nella figura di produttore Marcello Marinone di AltrOck/Fading a supportarmi e consigliarmi. La pandemia non ha certo aiutato, tuttavia a motori spenti posso dire che il tempo dilatato in cui abbiamo vissuto questi ultimi mesi ha probabilmente aiutato il lavoro di cesello che è stato necessario per bilanciare il tutto.

Ho particolarmente apprezzato l'utilizzo delle voci femminili di Evangelia Kozoni, Maria Denami, Mélanie Gerber e Thea Ellingsen Grant: a mio avviso aggiungono un colore importante nell'affresco sonoro di INSOLUBILIA.

Concordo e aggiungo che sono estremamente soddisfatto della resa che queste straordinarie musiciste hanno regalato ai brani in cui cantano. Maria viene dai francesi Loomings, è un soprano di coloratura con una estensione pazzesca e un approccio lirico. Molto spesso ho arrangiato la sua voce in coppia con quella di Thea, talentuosa vocalist e compositrice norvegese, che ha un timbro trasparente ed etereo. La giustapposizione delle loro voci, usate sia come lunghi vocalizzi in parallelo, sia in maniera più "puntillistica", ha largamente contribuito alle atmosfere evanescenti o stranianti che alcuni brani presentano. Evangelia è la cantante dei greci Ciccada e ha cantato infatti in un brano che presenta delle sezioni vicine a certo prog folk melodico, la cui voce trovo si sposi bene con gli strumenti acustici a cui l'ho accoppiata, quali tiorba, violino, chitarra acustica, flauto traverso e marimba. Infine Mélanie è una straordinaria performer con un timbro peculiare, che viene dai francesi Camembert (ora Oiapok), e canta nel brano forse più vicino alla forma canzone del disco.



In realtà il brano era pensato per vocalizzi, ma subito dopo i primi confronti abbiamo sentito l'urgenza di stendere un testo a quattro mani, facendone così l'unico brano del disco cantato con un testo vero e proprio. Un disequilibrio che mi si confa.

In quasi tutti i pezzi sono presenti marimba, xilofono, vibrafono e glockenspiel: cosa rappresentano nella tua economia timbrica e compositiva questi strumenti e come mai non puoi (quasi) mai farne a meno?

Nonostante nel disco siano presenti un po' tutte le grandi famiglie orchestrali, quali legni, ottoni e archi, in effetti le percussioni e in particolare gli idiofoni sono quelli rappresentati più esaurientemente per mano del fantastico Jacopo Costa, leader dei già citati Loomings (autori di due album pazzeschi che consiglio caldamente). Oltre a questi, pensa che Jacopo nel disco si produce anche al Cimbalo (una sorta di salterio),

ai timpani orchestrali e alle campane tubolari! Di fatto, oltre a me, Jacopo è il musicista che suona in più brani, quindi immagino che la tua domanda abbia un fondamento. L'aspetto che più mi piace delle percussioni a tastiera è che avendo un attacco decisamente pronunciato, rimane più facile farne sentire le note in scene sonore molto affollate come quasi sempre è il caso con le mie composizioni. Inoltre la loro naturale agilità ritmica ben si sposa con alcune mie orchestrazioni... diversamente ballabili.

Mi ha molto incuriosito anche la presenza di Fabio Pignatelli: forse sarà stata solo una suggestione, ma alcune idee in fase di arrangiamento (*Insolubilia I*) mi hanno ricordato le atmosfere delle colonne sonore dei Goblin... fanno parte anche quelle del tuo DNA?

In uno dei miei primissimi gruppetti prog suonavamo cover di Camel, Area, Arti e Mestieri, King Crimson, Museo Rosenbach e Goblin, in particolare *Profondo Rosso* e *Goblin* da ROLLER, quindi assolutamente sì! Fabio è stato un grande, ha contribuito col suo distintivo sound proprio come speravo ed è stato un vero onore potere ospitare la sua mano sul disco. Tra l'altro mi ha fatto il miglior compimento possibile, pur se involontariamente.

Dopo avergli parlato del progetto e mandato il materiale da ascoltare, mi ha infatti testualmente risposto "Ma questo non è prog!". Naturalmente non concordo per nulla, ma attenzione: chi mi conosce sa quanto io sia da sempre innamorato del rock progressivo in tutte (o quasi) le sue accezioni, non voglio quindi qui fare quello che rinnega il prog per tentare di trovare magari presa su altri mercati, o perché il prog "non fa figo" o chissà che altro. Al contrario, mi riconosco pienamente in questo filone e il fatto che uno che ha contribuito in maniera così importante a fondare le radici di questo genere, in qualche modo ne disconosca il frutto, mi dà il metro di quanta strada sia stata fatta, e mi rende perciò orgoglioso.

TUTTI GLI OSPITI DI INSOLUBILIA

Fabio Pignatelli (Goblin) – Basso
 Luca Calabrese (Isildurs Bane) – Pocket Trumpet
 Lars Fredrik Frolislie (Wobbler) – Clavicembalo
 Keith Macksoud (Present) – Basso
 Tommaso Leddi (Stormy Six) – Mandolino
 Nicolas Nikolopoulos (Ciccada) – Flauto
 Evangelia Kozoni (Ciccada) – Voce
 Vitaly Appow (Rational Diet, Five Storey Ensemble) – Fagotto
 Simen Ådnøy Ellingsen (Shamblemaths) – Sassofoni
 Alessandro Cusani (Not a Good Sign) – Basso
 Martino Malacrida (Not a Good Sign) – Batteria
 Francesco Zago (Yugen) – Chitarra
 Maurizio Fasoli (Yugen) – Pianoforte
 Valerio Cipollone (Yugen) – Clarinetto
 Elia Leon Mariani (Yugen) – Violino
 Jacopo Costa (Loomings, Yugen) – Vibrafono/Marimba/Xilofono/Glockenspiel/Cimbalo
 Maria Denami (Loomings) – Voce
 Massimo Giuntoli (Hobo) – Harmonium
 Pierre Wawrzyniak (Camembert, Oiapok) – Basso
 Mélanie Gerber (Camembert, Oiapok) – Voce
 Guillaume Gravelin (Camembert, Oiapok) – Arpa
 Pietro Bertoni (FEM) – Trombone/Eufonio
 Thea Ellingsen Grant (Juno) – Voce
 Tiziana Azzone (Il Giardino delle Muse) – Tiorba



Come al solito nell'album ci sono tanti suoni di tastiera bellissimi che faranno felici gli appassionati delle sonorità

vintage. Descrivici la tua tavolozza personale.

Be', diciamo che ho usato un po' tutto quanto in mio possesso, in una maniera o nell'altra! In particolare, oltre ai soliti sospetti - Hammond PortaB, Fender Rhodes MKII 73, Wurlitzer 200a, Mellotron (finto ma campionato personalmente da macchine originali) e Roland RS202 string machine - che si possono largamente trovare in molti dischi ormai classici del genere, ho usato vari synth monofonici/parafonici come l'ARP Odyssey (customizzato), l'OScar e il Farfisa Synthorchestra, ma anche l'italiano Elka X705 space organ o il Farfisa VIP233, spesso filtrati con i miei due splendori di Binson Echorec che dispensano magia ogni volta che li utilizzo. Da qualche anno invece di continuare ad allargare il parco macchine, mi sto concentrando sulla ricerca di pedali/effetti prevalentemente vintage. Spesso trovo infatti molto interessante sfruttare il potenziale di tastiere teoricamente anche piuttosto limitate, espandendolo tramite l'uso di effetti o inusuali emulazioni di effetti. Un chiaro esempio è rappresentato dal terzo brano del disco, *Tor Cia*, che infatti è interamente eseguito dal solo Synthorchestra, opportunamente filtrato da pedalini vari. Spiego in dettaglio queste e molte altre cose in svariati video che si possono liberamente trovare su facebook.com/skegroup per chi fosse interessato. Sempre in tema "tastieristico", ci tengo a ricordare il contributo fonda-

LUTZ DIETRICH

mentale di due grandi artisti: il Maestro Maurizio Fasoli di Yugen allo Steinway Gran Coda, e Lars Fredrik Frøislie dei Wobblers al... clavicembalo!

Da INSOLUBILIA alla musica classica: Stravinskij e...

Messiaen, assieme a Debussy, Bruckner, Mahler, Respighi ma anche Beethoven e Brahms sono tra le frequentazioni più assidue. In generale mi appassionano le grandi sinfonie o i poemi sinfonici. Spesso investigo anche volentieri la musica da camera, invece malsopporto il concerto per orchestra e in generale l'opera lirica.

Fare musica oggi, tra crollo delle vendite dei Cd, streaming e proliferazione delle autoproduzioni, è diventato molto complicato: cosa ti aspetti da INSOLUBILIA in termini di vendite e di attenzione in generale?

Fare un disco è sempre un mezzo salto nel buio, oggi forse ancora più di ieri. Con buona pace di chi crede che i musicisti prendano co-

munque bei soldi, o di chi immagina che pagando dieci euro al mese di streaming stia supportando il circuito musicale, la verità è che oggi pubblicando un disco si incrociano le dita sperando di recuperare almeno i soldi spesi per produrlo. Non ho voluto fare mezze scelte, si tratta di un Cd regolarmente stampato e non di un Cdr, tra l'altro con una bella confezione papersleeve e quindi, non volendoci perdere soldi, l'unica strada economicamente sostenibile nel mio caso è stata l'autoproduzione. Dopo aver provato sulla mia pelle come si traduce nella realtà la favola dello streaming amico dei musicisti, ho deciso di non mettere su alcuna piattaforma streaming questa musica. Francamente non ne vale davvero la pena. Come ascoltatore sono e penso proprio rimarrò ancorato al supporto fisico, nel mio caso il Cd. Per quanto riguarda la musica liquida, attualmente trovo la proposta di Bandcamp la più vicina alla ragionevolezza, pertanto INSOLUBILIA potrà essere acquistato in Cd e digitale dando il massimo del supporto alla band, proprio su skeskkeskeske.bandcamp.com.

Al di là delle problematiche che saranno presenti anche nel post pandemia, ti piacerebbe portare INSOLUBILIA dal vivo?

Mi piacerebbe tantissimo. Sarà naturalmente una strada tutta in salita, come lo è stato per la precedente esperienza di SKE live. Ci perdonerete, dunque, se finiremo per esibirci sudati.

Ultima domanda: YS è sempre il tuo disco preferito di sempre?

Certe cose sono per sempre. ☺



«La mia musica è stata descritta come un ponte tra il prog sinfonico e l'avant prog: penso sia una definizione tuttora valida»

Concerto alla Casa di Alex (Milano).





UFO

1970-1979





Nella creativa scena hard & heavy britannica degli anni 70 gli **UFO** occupano un posto di rilievo. La loro storia inizia sul finire degli anni 60 e noi ve la raccontiamo attraverso i loro album sino alla fine dei 70.

Testo: **Giovanni Loria**

Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath. La sacra trinità dell'hard rock inglese degli anni Settanta si condensa in questi venerabili nomi. C'è chi ne aggiunge un quarto, quello degli Uriah Heep, (speciale nel numero 36). Ma una scena così ricca di ispirazione non può ridursi a questo manipolo di nomi, se non nei lacunosi racconti di qualche superficiale profeta dell'ovvio. Sono tantissimi, più di quanti potete immaginarne, i piccoli grandi eroi che hanno contribuito, alcuni di loro anche solamente con un disco, a forgiare un suono glorioso, ricco al contempo di rabbia e melodia, di urgenza adrenalinica e romantica creatività. E non esito a definire tra i migliori di tutti questo facinoroso drappello di rissaioli incalliti, che ha sperperato denaro e opportunità, che è arrivato puntuale alla fermata per l'autobus diretto verso la Gloria, ma si è semplicemente dimenticato di salirci su, preferendogli probabilmente l'ennesi-



**OGGETTI
VOLANTI
NON IDENTIFICATI**



ma puntata al pub. La storia di quelli che di lì a poco diventeranno gli UFO prende forma nei primi mesi del 1968, quando **Pete Way** rivolge per la prima volta la parola a **Mick Bolton** in un pub di Bounds Green, nella grigia periferia settentrionale della Londra meno turistica che possiate immaginare. "Qualcuno mi aveva detto che quel ragazzo suonava la chitarra, ma la molla principale che mi spinse ad attaccarci discorso fu il fatto che forse era l'unica persona, almeno tra quelle del mio giro, ad avere i capelli più lunghi dei miei. Ai tempi credevo di essere un chitarrista anch'io - raccon-

«Gli UFO non hanno mai ricevuto la considerazione che meritavano, forse anche per la cattiva gestione di se stessi»

terà Pete molti anni più tardi - ma dopo averlo sentito suonare compresi immediatamente che avrei dovuto scendere a più miti consigli, accettando il suo suggerimento di provare con il basso". I due audizionano diversi batteristi, di un paio dei quali (Mick Terrazo e Colin Turner) le cronache hanno tramandato le generalità. Sono ancora di più i nomi che vengono presi in considerazione per la neonata formazione, alcuni dei quali durano lo spazio di alcune prove: i più longevi sono l'iniziale The Boyfriends, il più minaccioso The Good the Bad and the Ugly (ispirato naturalmente dall'omonimo film di Sergio Leone), e Hocus Pocus, adottato esattamente quando Bolton viene convinto che non può occuparsi anche delle parti vocali, e si opta per l'ingaggio di un cantante di ruolo. "Fu tutto molto casuale - rammenta **Phil Mogg** - condividevo l'appartamento con quei ragazzi, mi dissero che avrebbero registrato una demo presso uno studio e mi proposi come cantante, anche se in realtà non avevo nessuna esperienza. Avevo provato a strimpellare qualche strumento, ma non ero proprio portato; ma suonare in una band mi sembrava la cosa più fida del mondo, anche perché non avevo un penny in tasca, e nessuna voglia di lavorare!"

UFO 1 (Beacon, 1970)



Michael Schenker
nel 2012.

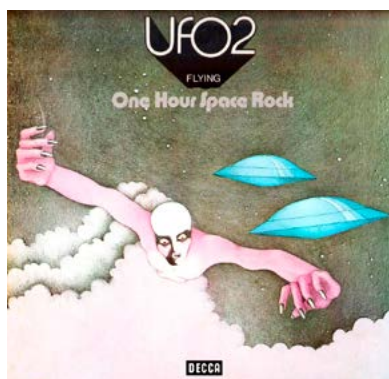
Le qualità canore di Mogg convincono rapidamente gli altri, e Londra in que-

gli anni presenta sempre nuove occasioni per musicisti il cui talento è pari all'ambizione. Il nome degli Hocus Pocus comincia a girare, anche perché i nostri suonano ovunque sia possibile, accontentandosi talvolta di pochi spiccioli: non è dato sapere se in quei primi tempi i ragazzi abbiano deciso di fare un investimento a lunga scadenza, o siano semplicemente degli inguaribili ingenui. Uno dei locali dove si esibiscono è l'UFO Club, solo omonimo della celebre location che aveva ospitato alcune delle prime esibizioni dei Pink Floyd poco tempo prima. È lì che vengono notati da uno dei tanti personaggi che si muovono nell'underground, Noel Moore, sorta di ibrido tra un manager, un appassionato ed un perdigiorno. La verità è che "ora come allora, questo mondo pullula di persone dalle dubbie competenze e dall'ancor più dubbia moralità - chiosa Mogg - che vogliono ottenere una fetta della torta in qualsiasi modo. E chi non ce la fa come musicista, ci prova come manager, critico, promoter, discografico, oppure semplicemente finisce per fare pompini su un tour bus o nel cesso di un backstage". Moore comunque ha almeno un paio di meriti: suggerisce infatti alla band di cambiare ancora una volta nome, ribattezzandosi proprio UFO, e la raccomanda presso l'influente Decca Records, quella degli Stones, presso la quale ha qualche aggancio. Nel frattempo, insoddisfatti di Turner, gli inquieti londinesi trovano la quadratura del cerchio accogliendo **Andy Parker**, che anni dopo ricorderà sarcasticamente il suo ingresso così: "Ero emozionato all'idea dell'audizione, e mi presentai dopo aver bevuto qualche bicchiere di troppo. Feci schifo, ma mi presero lo stesso, probabilmente perché avevano litigato con il vecchio batterista. Tempo dopo Phil mi disse che mi avevano scelto solamente perché avevo un drum kit tutto mio: non ho mai capito se fosse sincero o stesse cazzeggiando come al solito". La Decca li spedisce subito in studio, e il disco viene inciso di notte nell'arco



di una settimana, perché il budget è risicato e di giorno i ragazzi sbarcano il lunario con lavori saltuari. Il prodotto finale è chiaramente acerbo, dominato dal chitarrismo, spesso lisergico, di Bolton, che, emulo di **John Cipollina**, spinge la band verso territori non troppo distanti dai **Quicksilver Messenger Service**. *Treacle People* pare invece anticipare inconsapevolmente **Hawkwind** e certo Krautrock, per cui non sorprende che l'album riscuota un tiepido consenso in Germania, mentre nella natia Albione si inabissa senza lasciar traccia, anche perché mal distribuito dalla sussidiaria Beacon Records.

UFO 2: FLYING (Beacon, 1971)



“Scoprimmo che il singolo di *C'Mon Everybody* aveva venduto abbastanza bene in Germania. Io ne ero particolarmente orgoglioso, perché adoravo Eddie Cochran e avevo insistito per registrarlo. Ai tempi non mi dispiacevano



Da sinistra: Pete Way, Ozzy Osbourne e Phil Mogg.

Phil Mogg

le lunghe improvvisazioni di Mick, ma avvertivo la necessità di incidere anche qualche brano più diretto, più immediato, più rock'n'roll insomma”. In questa dichiarazione di Pete Way è facile riconoscere i semi di quanto germoglierà anni più tardi. Bolton è un freak, la band per lui è solamente un veicolo per alimentare interminabili safari psichedelici che con la forma canzone hanno poco a che vedere, e che alla lunga non avrebbero condotto da nessuna parte, se non forse nella memoria postuma di qualche appassionato di sonorità coraggiose ma inesorabilmente perdenti. Il secondo album rappresenta una mediazione fra le due anime che stanno cominciando a manifestarsi in seno al gruppo: da un lato brani più stringati e squisitamente hard (*Prince Kajuku*, *Silver Bird*), mentre l'altra faccia della medaglia sono le dilatate *Star Storm* (diciannove minuti) e *Flying*, che supera i 26! Anche Mogg comincia a spazientirsi: “Dal vivo era maledettamente frustrante, Mick partiva con tutti quegli effetti sonori, con quegli assoli interminabili, e almeno Andy e Pete potevano andargli appresso, ma io mi rompevo i coglioni, e per non starmene impalato sul palco a non fare niente me ne tornavo in camerino incazzato. Certe volte facevo in tempo a finirmi una bottiglia prima di poter ritornare a cantare una maledetta canzone”. La Decca ne ha abbastanza, anche perché il disco in patria vende, se possibile, ancora meno del precedente: se l'amichevole Germania si rivela ancora un mercato ricettivo, una sorpresa sta per manifestarsi dall'altro capo del Mondo.

UFO LANDED JAPAN (Stateside, 1971)



Nel settembre del 1971 gli UFO, dopo aver suonato un pugno di date in Germania (*Prince Kajuku* ha raggiunto un dignitoso numero 26 nelle charts locali) e aver fatto da resident band al Marquee londinese per alcune settimane, vengono spediti incredibilmente a suonare in Giappone. Ancora oggi Parlerk ricorda meravigliato: “Fu davvero indimenticabile. Ci accolsero come delle star. Avevamo gente impazzita che ci aspettava fuori dall'albergo, eppure a Londra vivevamo tutti assieme in un appartamento di due stanze, e per farci una doccia ogni tanto dovevamo contare sull'ospitalità di qualche amica”. L'apparente miracolo è reso possibile dalla sorprendente diffusione, nella terra del Sol Levante, di copie d'importazione dei primi due album, e dalla passione del pubblico giapponese verso qualunque proposta provenga da oltreoceano; non sorprende che molte top band (**Deep Purple**, **Cheap Trick** )



e **Judas Priest** su tutti) decideranno di registrare dischi dal vivo in Giappone, ma in questo caso siamo di fronte a un gruppo che nella madrepatria è praticamente sconosciuto! Il concerto all'Hibiya Park di Tokyo viene pubblicato in vinile alla fine del 1971 da una piccola label nipponica, per poi venire reso disponibile per il mercato europeo dalla Decca l'anno successivo, con copertina modificata e il poco immaginifico titolo di **UFO LIVE**. Ulteriori ristampe dei primi tre dischi verranno rilasciate dalla sconosciuta A.K.A. Records nel 1982, con copertine ancora differenti, croce e delizia dei collezionisti più compulsivi. Nel frattempo però sugli UFO pare già calare il sipario: Bolton abbandona la band all'inizio del '72, e il suo sostituto, **Larry Wallis**, dura solamente pochi mesi, lesto infatti ad accasarsi a settembre nei già affermati **Pink Fairies**. Lo avvicenda l'allora sconosciuto **Bernie Marsden**, assieme al quale la band tira a campare, barcamenandosi priva di contratto discografico nel circuito live della provincia britannica.

Michael Schenker in concerto con gli UFO.



PHENOMENON (Chrysalis, 1974)



Arrivati a questo punto, cronaca e leggenda paiono fondersi. La storiografia ufficiale racconta di un distratto Marsden che, al momento di partire per un breve tour tedesco con la band nel giugno 1973, dimentica a casa il passaporto. Gli UFO non si perdono d'animo, partono ugualmente (probabilmente al solo scopo di non incorrere in costose penali) e chiedono al gruppo spalla di prestargli il chitarrista. La band locale si chiama **Scorpions**, ed è anch'essa sprovvista di contratto dopo aver realizzato il primo album, **LONESOME CROW**, il primo in assoluto nel catalogo della Brain Records. Il suo giovanissimo chitarrista è il diciottenne **Michael Schenker**, un autentico fenomeno che in poche ore, e senza conoscere una parola di inglese, impara l'intero repertorio di una band di cui non sapeva nulla fino al giorno prima. Non è azzardato affermare che in quel momento Michael salva la carriera agli UFO e la sua. Siccome gli **Scorpions** diventeranno comunque ricchi e famosi i pianeti si sono davvero allineati per tutti. Persino per lo smemorato Marsden, che, dopo essere transitato tra le fila di **Wild Turkey**, **Babe Ruth** e degli **Hammer** di **Cozy Powell**, diventerà uno dei chitarristi originali degli **Whitesnake**, quelli più genuinamente dediti all'hard blues. In una conversazione del 2002, Marsden con una sonora risata ha definito "bullshit" questa ricostruzione, commentando laconicamente che "con gli UFO non si mangiava e la loro musica non era neppure granché. Sono stato io a lasciarli, la storia del passaporto l'hanno messa in giro loro per farmi fare la figura del coglione". Quale che sia la verità, la presenza di questo nuovo funambolo (il quarto chitarrista diverso nell'arco di un anno e mezzo) stuzzica gli appetiti delle etichette dall'orecchio fino; la più lesta a dare ai nostri eroi una seconda opportunità è la Chrysalis, quella dei **Jethro Tull**, che prima testa le acque con il singolo *Give*

Her The Gun, e poi finanzia un intero album. Gli UFO non si lasciano immediatamente alle spalle i retaggi psichedelici, che fanno qui e là capolino (*Space Child*), ma virano sostanzialmente verso un arioso rock duro, che ha i suoi punti di forza nell'intonazione sofferta di Mogg, memore a tratti del suo idolo **Steve Marriott** (**Small Faces**, **Humble Pie**), e soprattutto nell'infuocata prestazione di Schenker, che sulla piece di resistenza *Rock Bottom* getta un guanto di sfida ai più affermati eroi della sei corde. Senza dimenticare l'innegabile appeal melodico di *Doctor Doctor*, destinata a diventare uno dei brani simbolo dell'intero hard rock britannico. Per il successivo tour inglese, la band si estende a quintetto con l'innesto di un altro chitarrista, il gallese **Paul Chapman**, che aveva brevemente avvicinato **Gary Moore** negli **Skid Row**, ma dura pochi mesi e sembra destinato all'ingrato ruolo di meteora.

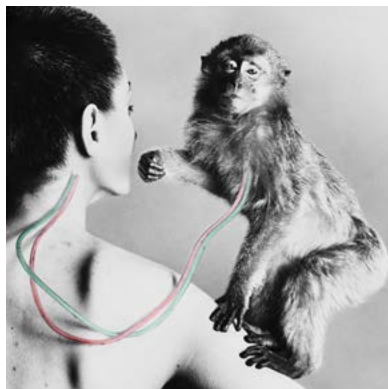
FORCE IT (Chrysalis, 1975)



Ammoniscono i saggi che il ferro va battuto caldo, e i buoni riscontri di **PHENOMENON** spingono la Chrysalis a pretendere da Way e comparir un immediato successore. "Avevamo un sacco di idee e ci sarebbe bastato un produttore di quelli cazzuti per metterle in pratica - recrimina Way - ma quelli della casa discografica per risparmiare ci mandarono nuovamente in studio con i tipi dei Ten Years After, che erano già sul loro libro paga, e il risultato fu un casino, anche se i pezzi erano davvero buoni". Pete è ingeneroso: la produzione di **Leo Lyons** (bassista della band di Alvin Lee e già alla consolle nel disco precedente) è spartana ma soddisfacente, mentre le tastiere dell'ospite **Chick Churchill** non sono affatto invasive. L'album è quasi un Greatest Hits, tanto alto è il suo livello medio: oscilla fra brani dall'impatto immediato, perfetti per la dimensione live (*Shoot Shoot, Let It Roll*) e tracce più elaborate, che esaltano l'elemento più romantico (la ballata

High Flyer) e financo progressivo (*Out In The Street*) dell'act britannico. In molti sono colpiti dalla scaltra operazione del celebre studio Hipgnosis, la suggestiva copertina mostra apparentemente due donne scambiarsi un saffico bacio, reso meno evidente nella più pudica edizione americana del disco. In realtà i due modelli immortalati altri non sono che **Cosey Fanni Tutti** e **Genesis P-Orridge**, che formeranno proprio quell'anno i **Throbbing Gristle**, pionieri della musica industriale. Nel frattempo Schenker si rivela un personaggio dalla gestione piuttosto complessa: si oppone decisamente all'idea di condividere le parti di chitarra con altri, ma il sound necessita di un quinto elemento per essere più consistente dal vivo. Dopo sfiancanti trattative, Michael accetta l'ingresso nel gruppo di un tastierista argentino, **Danny Peyronel**, che aveva pubblicato un paio di album con gli **Heavy Metal Kids**, una band che, nonostante il nome minaccioso, era dedita a un ardimentoso glam a metà strada fra i **Mott the Hoople** e la **Sensational Alex Harvey Band**.

NO HEAVY PETTING (Chrysalis, 1976)



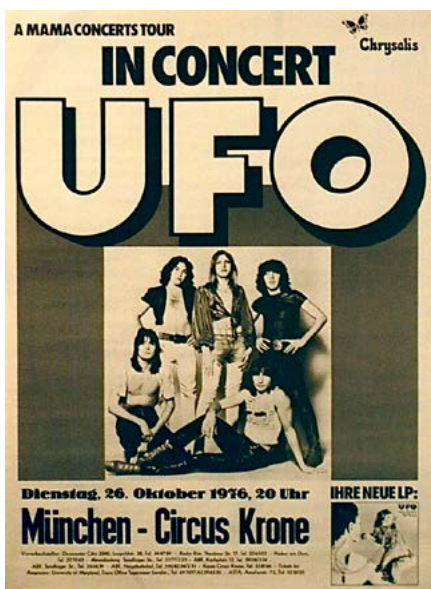
È l'album che traghetta definitivamente gli Oggetti Volanti non Identificati nell'aristocrazia del rock (duro) inglese, per mezzo di una scrittura stellare, di prestazioni individuali notevoli, e soprattutto (almeno nell'ottica dei grigi travet che infestano le sedi delle case discografiche) di vendite finalmente più che soddisfacenti. Mogg e compagni si esibiscono con una certa regolarità anche negli USA. Il carisma del cantante e dell'istrionico Way controbilanciano l'inevitabile leadership di Schenker dal punto di vista prettamente strumentale. Parker e Way



PAOLO DI PIETRO

Michael Schenker
a L'Aquila nell'agosto
2011.

Poster del tour
tedesco di NO HEAVY
PETTING.



non compongono infatti una sezione ritmica particolarmente prona verso avventurismi sonori, ma la slanciata figura e le pose sul palco del bassista ispireranno notevolmente un giovane **Steve Harris**, futuro *deus ex machina* degli **Iron Maiden**, il quale non ha mai negato la forte influenza che Pete ha esercitato su di lui. L'intensità raggiunta dal solismo dell'axeman teutonico su questo album ha quasi del soprannaturale, particolarmente nella dicotomia elettroacustica di *I'm A Loser* o nel cadenzato incendere di *On With The Action*. E finalmente qualcuno comincia a notare che, oltre ai racconti di risse e bevute tramandati dai resoconti del tour, agli strettissimi pantaloni spandex di Way e alla tracotante chitarra di Schenker, gli UFO hanno da offrire molto di più: *in primis* i testi di Mogg, mai banali, sordide storie di degrado urbano, di bulli dal coltello facile, di perdenti capaci di inattesi e fatali aneliti di eroismo, di vite vissute sul filo. Temi vicini a Springsteen che caratterizzeranno anche in tempi più recenti la notevole penna di un crooner da troppi sottovalutato, perché erroneamente paragonato a sex symbol come Plant o frontmen stentorei della schiatta di Gillan. Grazie anche al non secondario contributo degli arrangiamenti di Peyronel, gli UFO toccano con questo album lo zenit della loro espressività.

LIGHTS OUT (Chrysalis, 1977)



“Mi piaceva Michael. Era un bravo ragazzo, timido, spaesato. Non si è mai davvero ambientato negli UFO, perché Pete e soprattutto Phil erano dei bevitori instancabili, sempre pronti allo scherzo pesante e per i quali una scazzottata era un simpatico svago per distrarsi dalla noia dei trasferimenti durante i tour. Sarà che ero straniero come lui, sapevo come poteva sentirsi, anche se io avevo un altro carattere, più tosto, e poi mi ero fatto le ossa negli **Heavy Metal Kids**”. Non ha sentimenti di rivalsa Danny Peyronel, ma un affettuoso ricordo paterno nei confronti di Schenker, sempre più esuberante sul palco e fra i solchi dei dischi, ma sempre più instabile fuori. Intanto però gli UFO hanno già rimpiazzato il tastierista sudamericano con **Paul Raymond**, veterano della scena blues, già al servizio di **Chicken Shack** e **Savoy Brown**, il quale, oltre a saper comporre e cantare come il



predecessore, è anche in grado di alternarsi agilmente fra i tasti d'avorio e la chitarra, rigorosamente ritmica, tanto da non fare ombra al sempre più capriccioso tedesco. Per molti è questa la line-up più rappresentativa del combo britannico, tanto che verranno investiti parecchi soldi, a metà degli anni Novanta, per rimettere insieme esattamente questa versione... ma qui stiamo raccontando un'altra storia. Una storia sublimata da un altro lavoro notevole, e ha del miracoloso come certi gruppi, nei momenti di massima fecondità creativa, riuscissero nell'arco di appena dodici mesi, intervallati da massacranti tournées, a riproporsi con album ancora di altissimo livello. Se *Too Hot To Handle* e la title-track sono furiose staffilate hard rock, se *Alone Again Or*, cover dei **Love** di **Arthur Lee**, è un omaggio di Mogg e Way a uno dei gruppi che ne hanno ispirato la passione giovanile, un titolo come *Love To Love* è in assoluto il culmine massimo raggiunto da una delle più influenti band inglesi degli anni 70. L'atmosfera mistica, quasi di preghiera, le liriche quasi sussurra-

Da sinistra Michael Schenker, Phil Mogg e Pete Way (marzo 1976). Poster del tour di **FORCE IT**.

te da un Phil autentico maestro di cerimonie, le tastiere che disegnano melodie celestiali, fino ad arrivare al climax affidato, inevitabilmente, alla chitarra di Schenker, in un estatico turbinio dove tecnica e sentimento si fondono in un crescendo commovente. Gli UFO a quel punto sono sul tetto del mondo.

OBSESSION (Chrysalis, 1978)



Ma la masochistica attitudine autodi-

struttiva degli UFO è smisurata, come il loro talento. Un manager come Wilf Wright è stato solamente capace di spremersi, come la proverbiale gallina dalle uova d'oro, senza muovere un dito per mettere freno ad eccessi o per ricomporre spaccature. Michael se ne va una prima volta nel bel mezzo del tour americano di **LIGHTS OUT**, che con il disco nella top 20 a stelle e strisce ricopre evidentemente un ruolo nevralgico fondamentale. Le sessioni di registrazione del nuovo disco sono come ricorda Pete Way: "Una volta io e Phil ci sfidammo in una gara di velocità, io alla guida della mia Camaro e lui di una Trans-Am. Guidammo come dei pazzi lungo il Laurel Canyon, e non ci fermammo neppure al primo semaforo rosso. Scommetto che lui non se lo ricorda nemmeno". Mogg aggiunge: "C'eravamo tutti trasferiti in California, e tra un concerto e l'altro negli States spesso ritornavamo a casa, anche solamente per poche ore. Puoi soltanto immaginare i soldi che abbiamo buttato via in questo modo, per non parlare di alcol e cocaina". Nonostante la professionalità non sia la specialità della casa, anche il quinto al-



«Gli UFO hanno dimenticato di salire sull'autobus diretto verso la gloria, preferendogli probabilmente l'ennesima puntata al pub»

bum in studio con il Maestro di Sartstedt si rivela un successo, raggiungendo la top ten nel Regno Unito: qualche filler di troppo non inficia un ottimo livello medio, che raggiunge vette notevoli su *Hot'n'Ready* e *Only You Can Rock Me*. Schenker si disimpegna persino al flauto (su *Arbory Hill*), mentre i testi del cantante sono al solito sferzanti. In *Pack It Up And Go* ad esempio, l'invito a fare i bagagli e sloggiare sembra rivolto ai grandi nomi della generazione precedente quali Zeppelin e Stones, mentre su *Ain't No Baby Mogg* si scaglia contro le alte sfere della Chrysalis: il cantante rammenta vividamente che "un giorno entrammo nei loro uffici e ci rendemmo conto che i nostri poster erano stati sostituiti con quelli dei loro nuovi protetti, i Babys di John Waite". *Sic transit gloria mundi*.



STRANGERS IN THE NIGHT (Chrysalis, 1979)

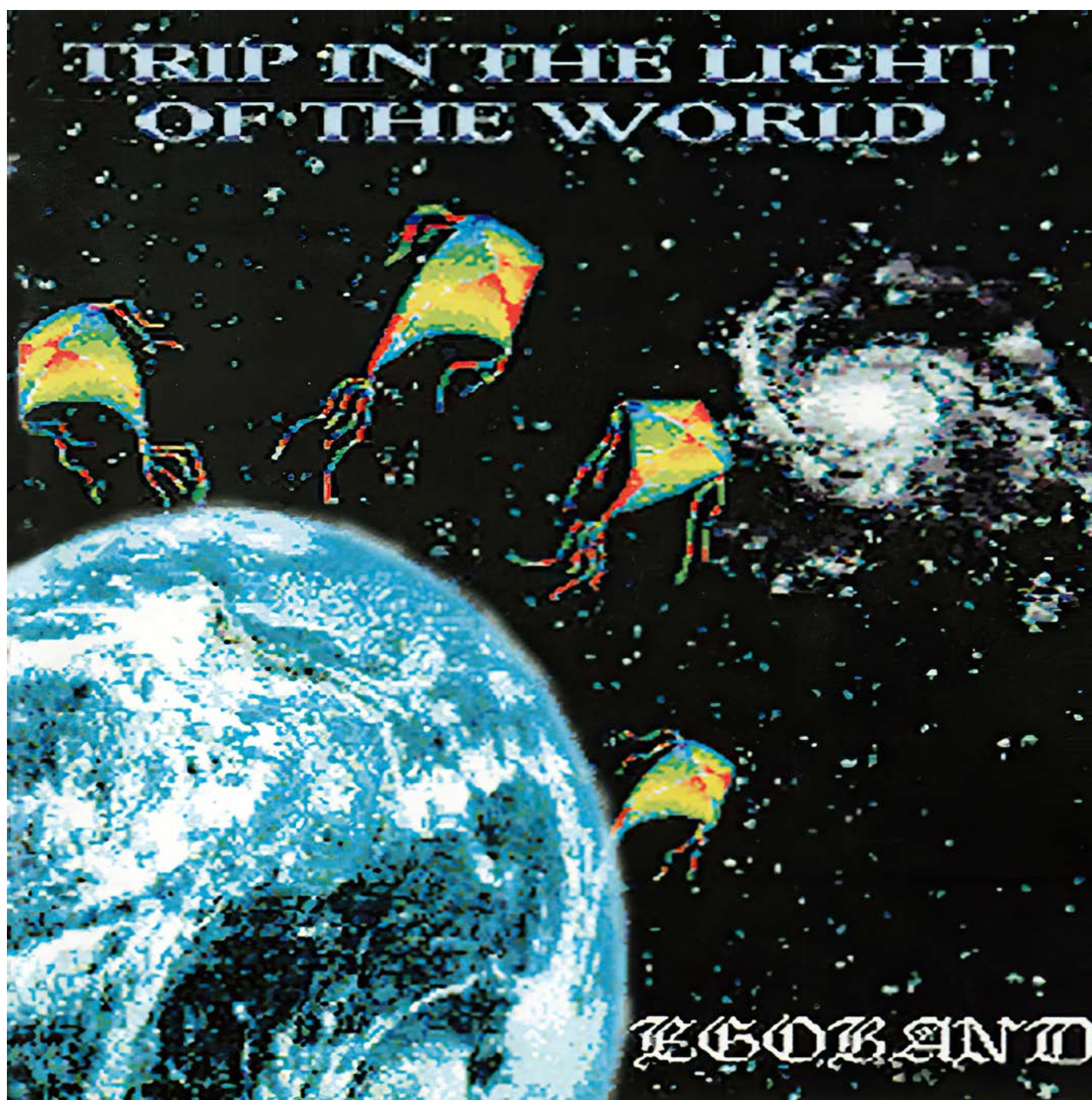


Ma il rapporto ormai definitivamente logorato era quello fra le due primedonne. "Non ne potevo più di scherzi pesanti e sberle assestate senza un perché. Dissi a Phil che se mi avesse colpito ancora avrei lasciato la band una volta per tutte. E lui puntualmente mi assestò un cazzotto alla bocca dello stomaco. Non aspettavo altro e me ne andai il giorno dopo, ero stufo di quella merda". In realtà Schenker riconosce che c'erano anche altri problemi: "Un medico mi aveva prescritto le stesse medicine che avevano ucciso Keith Moon per combattere gli attacchi di panico e l'ansia che mi assaliva ogni volta che dovevo salire sul

palco... e le mescolavo con massicce dosi di alcolici". E così, dopo infiniti tira e molla, gli UFO si ritrovano per l'ennesima volta senza un chitarrista: non uno qualunque, ma esattamente colui che li ha portati fin lì, dal furgone per gli strumenti sul quale viaggiavano tutti assieme e finivano per dormire sfatti e ubriachi dopo una data qualunque a Walsall o a Wolverhampton, alle lussuose ville intorno a Los Angeles, seppur invariabilmente sfatti e ubriachi. Ironia della sorte, la label è lesta a lucrare sull'abbandono di Michael, facendo uscire dopo pochi mesi questo doppio album dal vivo, contenente quasi tutti i migliori brani scritti dal 1974, a parere di molti uno dei live più terremotanti nella storia del rock duro, con Schenker ovviamente una spanna sopra tutti gli ormai ex colleghi. Gli UFO proseguiranno con il cavallo di ritorno Paul Chapman (proprio lui, la meteora del tour di PHENOMENON) per quattro album ancora notevoli. Ospiteranno gli infiniti ritorni e abbandoni di Schenker e, con lo shredder americano Vinnie Moore a supportare dal 2003 gli eterni Mogg e Parker, sono tuttora attivi, ormai assurti a uno status leggendario. Ma gli anni in cui hanno contribuito a scrivere le Tavole della Legge dell'hard britannico sono quelli rinchiuse tra queste pagine. **©**

Michael Schenker
e Pete Way
(maggio 1977).





**“a VOLTE andare avanti
Era Faticoso, ma SPINGEVAMO
tutti INSIEME in una sorta
Di tacito accordo: volevamo
a tutti i costi RENDERE tangibile
QUELLA magia CHE SENTIVAMO
nell'aria”
ALESSANDRO ACCORDINO**

NEL 1991 USCIVA PER MUSEA RECORDS IL *DEBUT ALBUM* DEI LIVORNESI **EGOBAND**: TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD. INSIEME AL TASTIERISTA E COMPOSITORE **ALESSANDRO ACCORDINO** ABBIAMO RICOSTRUITO I PRIMI PASSI DELLA BAND, DESTINATA A RICOPRIRE UN RUOLO IMPORTANTE NELLA RINASCITA DEL PROG ITALIANO.

Un "trip" lungo 30 anni

Testo: Paolo Carnelli

Quando arrivai davanti al Teatro Tenda, il sole non era ancora tramontato. Dopo pranzo ero partito insieme a mio padre e a mio fratello da Roma verso Pisa per assistere al primo concerto di Peter Hammill della mia vita. Nonostante mancassero ancora diverse ore all'apertura delle porte, c'erano già un po' di persone

che si aggiravano pigramente dalle parti dell'ingresso. A un certo punto si sentirono delle urla lancinanti provenire da dentro la tenda e tutti si fermarono come impietriti: gli occhi improvvisamente spalancati, i muscoli del collo tesi verso quella voce potente che sembrava arrampicarsi sempre più in alto, come se volesse scalare una montagna immaginaria. I ragazzi della sicurezza, che evidentemente non avevano mai sentito niente di simile, uscirono dalla tenda ridendo e commentando: "Questo qui è pazzo". Peter stava testando l'acustica del tendone e al tempo stesso riscaldando la voce per quella che sarebbe stata una performance indimenticabile. Ci ritrovammo tutti più vicini, e iniziammo inevitabilmente a condividere impressioni, aspettative, ricordi. Qualcuno mi parlò di una band di zona, costituita da grandi fan di Hammill e dei Van der Graaf Generator, che nei concerti era solita eseguire anche qualche pezzo dei Nostri. Incuriosito, qualche tempo dopo la serata pisana entrai in contatto con Alfonso Capasso e Alessan-

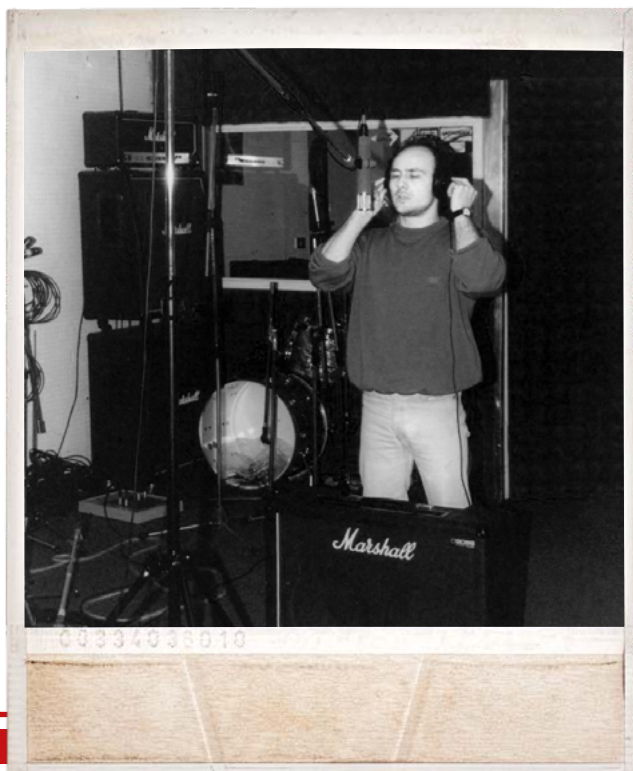
Sotto, Alessandro Accordino in studio durante la registrazione delle parti vocali dell'album, 1991.

dro Accordino, rispettivamente bassista e tastierista/cantante degli Egoband. Ci scrivevamo lettere e ci tenevamo aggiornati su come procedessero le nostre rispettive passioni: la mia, di giovane collezionista *hammilliano*, e quella della band, impegnata a realizzare il suo primo demotape, *OUT OF THE UNDERGROUND* e a cercare una casa discografica interessata alla pubblicazione di un intero album. Il giorno in cui strinsi tra le mani una copia di *TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD* provai l'emozione di una gioia condivisa: il cammino di Alfonso e Alessandro, insieme a Fabio alla batteria e a Massimo alla chitarra, era cominciato per davvero. Finalmente, come recitava anche il testo della conclusiva *Start (Reprise)*, erano "usciti dal sottosuolo" ed erano pronti a "viaggiare alla luce del mondo".

Otto brani, un'ora di musica che, quando l'ascolti "ti viene addosso", come dice Alessandro, ti conquista con la forza dell'entusiasmo, della genuinità, della passione. Nonostante il passare degli anni, nella musica degli Egoband questa componente emozionale e autentica rimarrà sempre inalterata. Ora però riavvolgiamo il nastro e, insieme ad Alessandro, torniamo al 1991...

Qual è la prima cosa che ti viene in mente ripensando a TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD?

Amore, voglia di fare, voglia di percorrere una strada che conduceva a qualcosa che sembrava lontano e irraggiungibile, ma che sentivamo in qualche modo di poter afferrare. Nell'aria c'era qualcosa di impalpabile e magico allo stesso tempo. Realizzare *TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD* ➤



È stata un'esperienza fantastica, che ci ha regalato tante soddisfazioni e ci ha fatto conoscere in tutto il mondo. È un pezzo di cuore pieno di ricordi belli e indelebili. Rimane purtroppo il rammarico per la scomparsa nel 2016 di Fabio Cioni, batterista e membro fondatore degli Egoband, ma soprattutto carissimo amico, al quale vorrei dedicare questa intervista.

Cosa voleva dire decidere di suonare prog in Italia nel 1991?

Sapevamo tutti che si trattava di una scelta difficile da portare avanti, sia a livello compositivo che anche e soprattutto a livello divulgativo: gli anni Settanta rappresentarono un po' l'eccezione, un periodo in cui le contaminazioni musicali erano incredibilmente popolari. Fortunatamente proprio in quegli anni il prog stava rivivendo un po' della sua magia. Nel 1983 SCRIPT FOR A JESTER'S TEAR dei Marillion aveva riaperto l'interesse verso questo genere musicale e dato una nuova spinta agli artisti che volevano cimentarsi con quel tipo di musica: da quel momento si sono susseguite molte altre band, alcune delle quali, come gli IQ, hanno resistito fino a oggi. Quando nel 1991 uscimmo con TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD, al progressive era stata data una sorta di seconda chance.

Raccontami la tua vita e quella degli altri componenti del gruppo all'inizio degli anni 90, tra Pisa e Livorno...

In quel periodo la formazione era quasi tutta livornese. Alfonso Capasso era l'unico pisano della band: ricordo che faceva dei turni lavorativi con degli orari pazzeschi, ma non saltava mai una prova o qualsiasi appuntamento con il gruppo. Fabio Cioni riparava container e voleva a tutti i costi essere il batterista... Sono felice di essere riuscito ad aiutarlo a realizzare uno dei suoi sogni... Nessuno di noi sentiva il peso per quello che stavamo facendo. A volte andare avanti era faticoso, ma spingevamo tutti insieme in una sorta di tacito accordo, volevamo a tutti i costi rendere tangibile quella magia che sentivamo nell'aria.

Come avete scelto il nome del gruppo?

All'inizio, parlo del 1988/89, eravamo un duo: io alle tastiere e voce, e Fabio Cioni alla batteria. Ci chiamavamo EGO, perché tutti e due amavamo Peter Hammill, che nei suoi testi parla spesso del proprio "io": ad esempio nelle note di copertina di THE SILENT CORNER AND THE EMPTY STAGE si assegnò proprio il soprannome di "ego", oppure in NADIR'S BIG CHANCE creò l'*alter ego* Rikki Nadir. Fabio, che era una persona schietta e sincera, un giorno mi disse: "Quello che suoneremo deve provenire dalla nostra anima, dobbiamo farlo con tutta la nostra sincerità, con il nostro 'Io', quello più vero". Così per qualche sporadico concerto adottammo questo nome. In seguito, volendo dare vita a una vera e propria band con l'inserimento di Alfonso Capasso al basso e testi, e Massimo Fava alle chitarre, decidemmo di aggiungere "band" a Ego. Volevamo un nome non troppo lungo né complicato da dire o da ricordare, che rimanesse fedele alla nostra idea iniziale. Ecco come è nato il nome Egoband.

Ricostruiamo insieme il vostro percorso discografico tra demotape, prove e concerti...

Provavamo nel centro storico di Livorno, nel



Gli Egoband al ristorante a Metz ospiti dello staff Musea, 11 ottobre 1991. Da sinistra, Fabio Cioni, Bernard Gueffier, Massimo Fava, Alfonso Capasso, Alessandro Accordini, Alain Robert.

**EGOBAND
TRIP IN THE
LIGHT OF THE
WORLD
Musea Records, 1991**

1. Start (7'34")
2. In The Air (7'40")
3. My Days (7'43")
4. The Man, The Rain, The Door (7'00")
5. Tree Of Life (8'00")
6. Nowadays And Fatality (8'00")
7. Trip In The Light Of The World (12'18")
8. Start (Return) (0'38")

· Alessandro Accordini: voice & keyboards
· Fabio Cioni: drums
· Massimo Fava: guitars
· Alfonso Capasso: bass

Recorded and mixed at Officina Studio K & K, Livorno 1991

· Engineer: Fabio Cappanera
· Produced by Egoband
· Executive producers: Francis Grosse, Bernard Gueffier and Alain Robert for Musea
· Cover: Egoband
· Cover design: Computer House (LI)
· Photos: Laura e Silvana
· Inner paintings: Roberto Nido

Il biglietto da visita dello studio di registrazione dove è stato realizzato TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD.



quartiere Venezia, chiamato così a causa dei canali che lo percorrono e da noi livornesi comunemente chiamati "fossi". La sala era situata nelle vecchie cantine nautiche, lungo il canale d'acqua e sotto i palazzi e la strada, un posto singolare e centenario! Le prove avvenivano sempre la sera dalle 21 in poi, e anche se la stanza aveva delle grosse mura, purtroppo non erano sufficienti per non disturbare la quiete della notte. Così dopo la pubblicazione di TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD ci siamo trasferiti a Coltano, località storica tra Livorno e Pisa. In questa stupenda zona di campagna, dove Guglielmo Marconi lanciò i suoi primi segnali radio, ci siamo fermati circa venticinque anni, tra cambi di formazione e numerosi aneddoti (negli ultimi anni un gufo ci faceva compagnia durante le prove) che sono impossibili da sintetizzare. Tanti concerti, tutti affrontati al massimo delle nostre forze con la passione che non accenna a diminuire. Ricordo con affetto il palco diviso nel 2016 a Pisa con il Banco del Mutuo Soccorso, e l'umiltà di questi stupendi musicisti. Indimenticabile anche il concerto a Vigevano nel '99 insieme a Jethro Tull, BMS, Blackmore's Night, Nomadi e molti altri. Nel 1993 abbiamo firmato un contratto per la Mellow Records (che poi nel 1994 pubblicherà in Italia ROARING FORTIES di Peter Hammill) e uscirono tre altri album: FINGERPRINT (1993), WE ARE... (1995) e EARTH (2000). Nel 2016 abbiamo pubblicato TALES FROM THE TIME per la Ma.Ra.Cash Records.

Nelle recensioni dell'epoca, parlando della vostra proposta si fa spesso riferimento ai Marillion e anche ai VdGG. Erano quelle le tue/vostre principali influenze musicali?

Credo che i riferimenti in alcuni casi siano dovuti al mio timbro vocale. Altre volte invece sono le nostre influenze musicali a emergere, ed è un fatto come sempre soggettivo sia per chi fa musica che per chi la ascolta. Personalmente i miei ascolti sono molto vari, sono sempre alla ricerca di un intenso messaggio musicale che possa provocare belle sensazioni e riesca a emozionarmi. Senza dubbio i miei amati VdGG e Peter Hammill ci stanno riuscendo da tantissimi anni.

La scelta della casa discografica: la mitica Musea Records...

Avevamo realizzato un demotape di quattro brani, intitolato OUT OF THE UNDERGROUND e pensammo di spedirlo, quasi per gioco, a una manciata di indirizzi di etichette indipendenti che si occupavano del nostro genere musicale. Non molto dopo, la Musea ci ha contattato per offrirci un contratto se avessimo completato un intero album. Così, ancora increduli, finimmo di comporre gli altri brani e partimmo verso il nord-est della Francia, per la precisione verso Metz! Un'avventura indimenticabile che ci ha regalato tante soddisfazioni e ci ha lanciato in questo "viaggio nella luce del mondo" e della musica.

Ti sarebbe piaciuto all'epoca poter pubblicare l'album anche in vinile?

Mi sarebbe piaciuto all'epoca, ma anche oggi mi piacerebbe tantissimo, essendo in primis anche un ascoltatore e collezionista di vinili. Purtroppo non ci siamo mai riusciti: ogni volta c'era qualche strano impedimento, il più delle volte per questioni eco-

nomiche o di distribuzione. Speriamo di riuscire a pubblicare il nuovo album anche in vinile!

Raccontami le sedute di registrazione dell'album all'Officina Studio K & K di Livorno...

Un sogno! Era la mia più grande aspirazione, desideravo veder premere il tasto REC e guardare le bobine girare!!! Ogni volta che vedevo uno studio in televisione e inquadravano il registratore mi domandavo se mai un giorno avrei potuto osservarlo da vicino. Mi sembrava impossibile, ma quella mattina che entrammo nello studio K & K a Livorno accadde davvero! Fabio Cappanera è stato il nostro uomo, una figura fondamentale in tutti i ruoli che andava a ricoprire. Gli aggettivi si sprecano: tecnico del suono grandioso, fantastico chitarrista e compositore con la band heavy metal livornese Strana Officina, sempre pronto a metterti a tuo agio, anche nei momenti difficili sdrammatizzando, sempre puntuale e molto ordinato, con un sorriso goliardico e contagioso. Era fiero di noi, amava i nostri brani e veniva a vedere i nostri concerti alzando in aria le mani cantando... E poi le cene e le risate insieme! Per TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD, tutto il lavoro fatto in studio è stato registrato su bobine AMPEX 456 attraverso un banco Soundcraft, con Fabio sempre pronto a catturare ogni nostra nota. Mi manca tantissimo! Stessa cosa vale per il fratello Roberto, batterista anche lui con la Strana Officina, di cui ho avuto la fortuna per un breve periodo di fare parte come tastierista live. Due anni dopo l'uscita di TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD, ogni tanto, specie la domenica mattina, ritornavamo allo studio K & K per passare un paio d'ore insieme a Fabio e Roberto, facendo delle vere e proprie jam. Chi voleva unirsi era sempre il benvenuto! Purtroppo il 23 luglio 1993 sono morti tutti e due in un incidente d'auto provocato dalla perdita di un bauletto del motociclista che li precedeva sulla superstrada. Ricordo il ghiaccio che mi pervase nel sentire la notizia al telegiornale. Fabio e Roberto, vi porto sempre nel cuore.

Quali tastiere hai utilizzato per incidere i brani dell'album?

Eravamo tutti agli inizi, anche la mia la strumentazione. Ho registrato tutto il disco con due soli sinte-



Sopra: le bobine contenenti le registrazioni dei brani di TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD. Sotto: Egoban allo Studio K & K all'inizio del 1991 con Fabio Cappanera al centro nella foto.



A lato, la copertina di TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD aggiornata nel 2011.



tizzatori più un monofonico: Roland D 50, Roland JX3P + Programmer e il Korg MS 10. Avevo già cominciato a esplorare la programmazione e la sintesi lineare aritmetica, una funzionalità presente nel D 50, per cercare di personalizzare alcuni timbri e costruire nuovi suoni. Tanta passione e tante notti insonni davanti al display!

Forse la copertina non è del tutto all'altezza del contenuto musicale del disco, mentre c'è un'illustrazione all'interno che

riprende la stessa immagine ma in modo a mio avviso più interessante...

Sono d'accordo. Il fatto è che non avevamo molto tempo a disposizione per ultimare l'album, e tra le cose da fare c'era anche la creazione e la finalizzazione della copertina del Cd. Era un lavoro di cui non pensavamo di doverci occupare quindi non sapevamo proprio come comportarci. Ci rivolgemmo a degli amici che avevano aperto da poco un negozio di informatica: a quei tempi la computer graphic non si era ancora evoluta come ai giorni nostri, ovviamente non c'era Photoshop e via dicendo. Provarono con tutti i mezzi che avevano a disposizione a realizzare qualcosa che era più grande di loro. Quando gli abbiamo chiesto di raffigurare il pianeta terra nella galassia con quattro aquiloni che si sprigionavano, sono sobbalzati dalle sedie! Fecero un po' di tentativi e questa cover fu il massimo che riuscirono a produrre... Ma sono contento lo stesso, ci misero tutto l'impegno possibile per cercare di accontentarci, li ricordo con affetto: erano coinvolti e passionali come tutti noi della band, erano felici di poter apparire con il loro lavoro per la prima volta su un Cd che veniva distribuito in tutto il mondo. Mi sento in dovere di ringraziarli ancora oggi.

Riascoltando oggi TRIP IN THE LIGHT OF THE WORLD c'è qualcosa che cambieresti?

Credo che ogni epoca descriva il suo momento, il suo colore... Deve essere intesa per quello che è. TRIP IN THE LIGHT è un lavoro pieno di impegno, che esplode di voglia di suonare, che ti viene addosso anche a livello sonoro. Ci sono alcune di quelle che io chiamo "lungaggini": qualche intro qua e là troppo lunga, come lo sono forse alcuni assoli, ma quello era ciò che dovevamo e volevamo sprigionare.

Dopo questo piacevole viaggio a ritroso, guardiamo anche avanti. Egoband 2021: cosa ci riserverà il futuro?

Se non ci fossero stati alcuni sgradevoli contrattempi, insieme a questa lunga e sofferta pandemia, il nostro nuovo album sarebbe già stato pubblicato. Dobbiamo mettere a punto alcune composizioni e contiamo di terminare il tutto per la fine di quest'anno o al massimo per l'inizio del 2022. L'album si intollererà LIFE ON A WHEEL: come dicevano le nostre madri o chi voleva metterti in guardia su come comportarti per sfruttare al meglio la tua esistenza. La metafora della ruota che girando fa scorrere la vita. Seguiteci, ne sentirete delle belle! 

Oltre il rifiuto

Il tempo (e la pandemia) hanno trasformato i **Fufluns** da progetto parallelo di alcuni tra i più validi musicisti della scena prog italiana a band a tutti gli effetti, come dimostra l'ottimo secondo album **REFUSÉS**.

Testo: Paolo Formichetti

I Fufluns (nome etrusco del dio Bacco) nascono nel 2009 dall'incontro umano, ancor prima che artistico, tra **Simone Cecchini**, eclettico frontman della band umbra **Il Bacio della Medusa**, e **Alfio Costa**, tastierista bergamasco fondatore dei **Prowlers**. Al duo si aggiungono presto il bassista romano **Guglielmo Mariotti** della Bocca della Verità e, almeno all'inizio, il batterista abruzzese **Maurizio Di Tollo**. Le distanze tra i membri del gruppo e gli impegni con le rispettive band permettono ai Fufluns di registrare solamente il brano *Andreuccio da Perugia*, inserito nel concept album dedicato al *Decamerone* pubblicato nel 2011 da Musea e coordinato dalla fanzine finlandese «Colossus». Ci vorranno ancora cinque anni e l'ingresso nella formazione di **Stefano Piazzi** e **Marco Freddi**, rispettivamente chitarrista e batterista dei **Prowlers**, per arrivare alla pubblicazione del lavoro d'esordio **SPAVENTAPASSERI** (Ma.Ra.Cash., 2016). Seguono sporadiche esibizioni dal vivo e l'ennesimo cambio di formazione con l'innesto di **Simone Coloretto**, chitarrista degli **Egoband**. Stabilizzata la formazione, iniziano finalmente i lavori per la composizione e registrazione del secondo disco, questa volta resi ancor più complicati, almeno nell'ultimo periodo, dalla pandemia e dal susseguente lockdown. La passione e la tenacia dei cinque musicisti hanno comunque la meglio e **REFUSÉS**, vede finalmente la luce per l'etichetta Ma.Ra.Cash. Ne abbiamo parlato con Simone Cecchini (S.C.) e Guglielmo Mariotti (G.M.)

Chi sono i refusés, i "rifiutati" che danno il titolo al lavoro e cosa sono le sculture rappresentate sulla copertina del disco?

S.C. Le sculture in copertina sono proprio i *Refusés* di Beppe Corna, un artista bergamasco che abbiamo avuto il piacere di conoscere durante una mostra a Calcio (BG) e con il quale abbiamo stretto amicizia. Si tratta di diciassette figure in terracotta, stoffa e acrilici. Sono maschere solita-

rie che testimoniano l'esclusione dell'uomo, esibendo le loro forme grottesche, con abiti simili a camicie di forza che la società da sempre impone loro. Sono coloro che per natura stanno fuori, muti ma ostinati, celebrando il loro sit-in di protesta. Partendo dal concetto dell'opera di Beppe Corna, anche noi Fufluns abbiamo voluto alimentare questa "protesta", dando voce a nove *refusés*, ciascuno dei quali si racconta o viene raccontato attraverso le tracce di questo album.

Ci puoi raccontare il perché delle tue scelte e come mai sei stato colpito in particolare dalle loro storie?

S.C. Ci tengo a precisare che i testi sono stati scritti tutti nel giro di una decina di giorni. Mi sono sentito particolarmente ispirato e coinvolto a livello emotivo nelle vicende narrate. Mi sono completamente immedesimato nei personaggi che ho voluto raccontare. I *refusés* dei nostri brani sono i bambini di *Sierra Leone*, sfruttati nelle miniere di diamanti e mandati a morire dalle milizie locali, oppure mutilati. In *Martirio d'un falegname* viene urlato il dramma carcerario di cui fu vittima l'ebanista Aldo Bianzino. *Canzone per Iris* è la storia di Italia Donati, una maestrina dell'Italia post-unitaria, che per essere stata diffamata si tolse la vita. C'è poi il *Desaparecido italiano*, Omar Venturini, che a seguito del Golpe di Pinochet in Cile viene arrestato e mai più rivisto dai familiari. *Il tuffatore dello Stari Most* che nasce a Mostar in Bosnia ed Erzegovina proprio nel giorno del crollo del celebre ponte ottomano durante la guerra dei Balcani, e cresce, si fa uomo, mentre la città rinasce e l'odio svanisce. In *Rosa del deserto* è lo spirito della combattente curda Asia Ramazan Antar a parlare, mentre *Blu oltremare* è una dedica al compianto Fra' Claudio Canali del Biglietto per l'Inferno. *Telefonata a Putin* è un grido di protesta contro le persecuzioni degli omosessuali in Ce-

cenia. Chiude l'album il *Canto dei bambini senza voce*. Sono i bimbi di Aleppo, nel Nord della Siria, caduti o sopravvissuti ai bombardamenti. Vittime di una strage senza fine passata al vaglio dal nostro occhio miope in un silenzio di disumana indifferenza.

Da quello che ho capito, stavolta il lavoro di scrittura è stato più collettivo rispetto al disco d'esordio...

G.M. Tutto è iniziato nell'ottobre del 2017, quando ci siamo rinchiusi tre giorni nella chiesa di San Carlo ai Morti del Foppone a Olgiate Molgora (Lecco). Qui abbiamo trascorso un week-end insieme e registrato ore di musica, che poi Alfio Costa ha selezionato, trasformandole di fatto nei brani del disco. Solo due canzoni, *Rosa del Deserto* e *Canzone per Iris* esistevano già. Rispetto a **SPAVENTAPASSERI** che era nato da un'idea di Simone, dalla cui "radice" Alfio aveva sviluppato brani di sua mano e curato gli arrangiamenti, **REFUSÉS** vede la sua genesi proprio in quei giorni di "ritiro". Ognuno di noi si è sentito libero di poter dare il proprio contributo. Ovviamente ad Alfio è toccato, oltre all'aspetto creativo delle composizioni, anche un grandissimo lavoro di "manovalanza" in quanto ha curato gran parte degli arrangiamenti, quasi tutte le registrazioni, il mixaggio e le fasi di editing e mastering del disco. Da marzo 2020 in poi, nonostante la pandemia, sono state proprio le sue capacità a permetterci di portare a termine il lavoro senza troppe difficoltà. Concordo sul fatto che siamo diventati un vero e proprio collettivo. Io mi sento libero di spaziare dal basso a tutti i miei innumerevoli strumenti a corda (che mi costruisco da solo). In questo disco ho cantato anche un brano. Simone ha il suo ruolo di cantante e autore dei testi. Alfio si divide tra tutte le sue tastiere e lo studio di registrazione ed è come se valesse per tre persone. Marco alla batteria è un motore preciso e impeccabile che non sbaglia un colpo. Infine c'è il nuovo arrivato Simone Coloretto che alla chitarra si è dimostrato davvero stellare e si è integrato alla perfezione.

Dopo due lavori di tale caratura artistica credo e spero che i Fufluns siano qui per "restare" e non per dissolversi come a volte accade ai progetti paralleli di band in attività da molto tempo. Quali sono i programmi della band per il futuro?

S.C. I Fufluns non sono un progetto, ma il tentativo di alcuni musicisti della scena progressive italiana di abbattere i propri recinti espressivi,



cercando stimoli e contaminazioni che permettano una crescita artistica in direzioni stilistiche diverse rispetto a quelle dei propri gruppi di provenienza. Dopo dieci anni, ovviamente il sodalizio artistico si è trasformato in amicizia e a volte posso dire che mi sento più con Guglielmo, Alfio o Simone che con qualche mio parente. Marco è un tipo riservato ma una piacevole compagnia nei nostri incontri. Credo che attorno a questo nucleo ci sia la volontà di collaborare anche per sviluppare le idee di ognuno. Vedi

per esempio quello che è accaduto nell'album FRAMMENTI di Alfio Costa o nei Daal, dove sia io che Guglielmo ci siamo ritrovati a partecipare. In futuro sarebbe interessante pubblicare un bel disco live. Purtroppo le occasioni di salire sul palco tutti assieme sono state rare, ma quelle poche volte abbiamo "spaccato di brutto". Poi vedere tutte le belle doppie maniche di Guglielmo e l'armamentario a tasti bianchi e neri di Alfio è già uno spettacolo di per sé. Per quanto mi riguarda ho appena finito di scrivere quello che

sarà il mio primo album da solista e sia Alfio che Guglielmo mi daranno una mano.

G.M. Ormai i Fufluns non sono più un side project. Dopo la genesi travagliata di questo lavoro e due anni di pandemia, siamo tutti d'accordo nel definirci a tutti gli effetti una band. Adesso ci aspetta un denso calendario di eventi promozionali e stiamo lavorando a due videoclip. Poi verrà il giorno in cui qualcuno di noi chiamerà gli altri e dirà: "Non è ora di lavorare a qualcosa di nuovo?". 

Fufluns,
dal basso in senso
orario: Alfio Costa,
Simone Coloretto,
Guglielmo Mariotti,
Simone Cecchini,
Marco Freddi.





«I contrasti artistici negli
Opus Avantra erano voluti
e insistentemente ricercati,
adattandoli a volte ai testi
o alla musica»

Alfredo Tisocco





UNO STRANO NOME?

Gli **Opus Avantra**, che negli anni 70 sperimentano tra avanguardia e tradizione, nascono dall'unione di Donella Del Monaco, Alfredo Tisocco, Giorgio Bisotto e Renato Marengo. L'omonimo album di esordio, edito dalla Trident nel 1974, è una vera dichiarazione di intenti.

Testo: **Guido Bellachioma**

Nel 1974 la piccola Trident Records di **Maurizio Salvadori** pubblica OPUS AVANTRA, che è conosciuto anche come INTROSPEZIONE. Alfredo Tisocco, pianista e compositore, ha risposto a qualche domanda di cui noi pubblichiamo solo le risposte per non rubare spazio. Le sue storie esprimono bene l'anima di questo progetto di confine. Entro fine 2021 uscirà un cofanetto, solo in vinile, con memorabilia varie, comprendente i cinque album degli Opus Avantra.

La nascita

I primi incontri con Donella e Giorgio sono serviti a conoscerci sulle basi della nostra formazione culturale, raccontandoci delle scuole e degli ambienti frequentati nel mondo musicale, per creare un chiaro archetipo di come comunicare l'idea che lentamente veniva a formarsi, da embrione a forza espressiva convincente. Ora pare semplice capire che in fondo non c'erano molte cose da dire, se non trasformare una melodia o una struttura armonica in qualcosa di concreto, che doveva esprimere un concetto artistico. Inizialmente gli incontri si risolvevano in un confronto di discorsi filosofici, idee da esprimere con i testi per Donella e musica per me.

Un personaggio fuori schema

Giorgio aveva già alle spalle intense esperienze di vita, come quella della Legione straniera in Algeria, dove si era rifugiato



fuggendo dall'agiata vita di ragazzo "bene". A Marsiglia aveva modificato l'età sulla sua carta d'identità, riuscendo ad arruolarsi in modo rocambolesco. Aveva 16 anni e si era messo inconsciamente in quella pericolosa situazione senza chiaramente capire ciò che gli sarebbe accaduto una volta entrato, senza certezza di uscirne. Quella esperienza gli aveva segnato la vita indelebilmente. Non voglio qui approfondire i suoi racconti, che a volta mi hanno sconvolto da quanto accaduto in quella terribile guerra civile, dove la morte era dietro l'angolo in ogni momento. Donella, architetto e studiosa di canto tradizionale e folk, sarebbe diventata sua moglie, ed io, pianista/compositore, loro testimone di nozze. Ci siamo confrontati profondamente, cercando un certo insegnamento di come trasmettere emozionalmente le nostre esperienze mescolandole con quelle di Giorgio. Lui era molto preparato sulla letteratura francese e italiana, oltre alle filosofie mitteleuropee che lo portavano a misurare il pensiero verso le più alte espressioni dell'arte. Era amante e cultore di ciò che rappresentava la musica di avanguardia (elettronica, contemporanea, aleatoria).

Entra in scena Renato

Nel rapporto della massa del pubblico nei confronti con la musica cosiddetta colta ebbe un ruolo determinante Renato Marengo, che proveniva dalla musica popolare, specialmente napoletana (Nuova Compagnia di Canto Popolare, Tony Esposito, Pino Daniele, Eugenio ed Edoardo Bennato) ma anche folk internazionale. La sua cultura spaziava dalla pop music alla scena sperimentale, che veniva dalla scena internazionale: Van der Graaf Generator, Jethro Tull, Emerson Lake & Palmer, Yes, King Crimson, Electric Light Orchestra, Gentle Giant, Soft Machine, Strawbs, Tangerine Dream, Genesis, Pink Floyd, Beatles, Rolling Stones, Frank Zappa, Bob Dylan, Joan Baez ecc. Giorgio e Renato erano stati commilitoni durante il servizio militare a Napoli e l'uno aveva influenzato culturalmente l'altro. Dall'incontro tra me, Donella, Giorgio e Renato scaturì una miscela esplosiva di stimoli da immettere sulla scena musicale dei primi anni 70.

Un primo album diverso da tutto

Dopo la definizione dell'idea fondamentale dell'intento musicale, da esprimere in quel momento di estrema incomunicabilità tra gli operatori e i fruitori dei vari generi musicali, decidemmo il nome, che venne suggerito da Giorgio, quasi subito apparso come 'filosofo' del gruppo. Eravamo partiti dal concetto di gruppo,

band o meglio ancora Ensemble, per la varietà dei partecipanti in seguito inseriti. Opus Avantra = Opus (operazione) Avan (avanguardia) e Tra (tradizione). OPUS AVANTRA aveva una struttura "a programma", ovvero la tradizionale storia di una figura femminile, che dal caos e dall'infanzia giunge alla maturità. La programmazione attraversa una serie di generi musicali, che volutamente cambiano la formazione in "Ensemble rock in opposition", alla ricerca di amalgamare i generi musicali, tenendo viva l'idea della contaminazione come salvifica per la ricerca. Il lancio del messaggio si concretizza in una produzione discografica, anche attraverso la più facile immediatezza della musica leggera/pop, figlia diretta della melodia dell'Opera e del Melodramma di ottocentesca o di folkloristica italiana memoria.

Contrasti voluti

I contrasti erano voluti e insistentemente ricercati, adattandoli a volte ai testi o alla musica. Le discussioni prendevano forma indicando il vero indirizzo del gruppo-ensemble, tanto da trasformarlo in un movimento ideologico musicale, utilizzando un manifesto redatto da noi. È proprio per questo motivo che nelle varie nostre opere cambiavamo gli organici strumentali. C'era evidentemente un colloquio iniziale per capire se lo strumentista coinvolto fosse avvezzo alle esperienze sonore più estreme o rivoluzionarie, soprattutto rivolte allo schema

pop-sinfonico sperimentale. L'impianto, vedeva la presenza costante di Donella, come cantante/creatrice dei testi, e mia, come compositore/pianista/tastierista (pianoforte classico, organo Hammond, Fender Rhodes, sintetizzatori di ultima generazione, vedi Moog, Arp Odyssey ecc.), mentre gli altri partecipanti erano inseriti in un concetto, diretto da Giorgio, di quartetto d'archi, chitarre classiche ed elettriche, basso, fiati (flauti e sassofoni), percussioni, batteria ed elettronica. Renato operava come produttore di studio, consulente e promoter. Il "movimento" si è consolidato nel tempo, dato che ad oggi gli artisti e gli strumentisti coinvolti superano i 100. Se si vuol proprio parlare di gruppo dobbiamo pensare ai quattro fondatori: Donella, Alfredo, Giorgio e Renato.

Quali cambiamenti dalla composizione allo studio di registrazione?

I cambiamenti delle composizioni avvenivano raramente, anche se era normale discutere seriamente la necessità di utilizzare degli strumenti tradizionali piuttosto che di nuova invenzione. Nonostante la complessità dell'idea di base, registrammo l'album al Regson Studio di Milano (via Lodovico il Moro 57, poi nel 1989 diventato Officine Meccaniche con Mauro Pagani) in una settimana (cinque giorni di incisione e due tra missaggio ed editing). È semplice spiegare il perché di questa rapidità: avevamo

Alfredo Tisocco
(Roma, 28 ottobre
2008).



provato tutto il lavoro più volte nell'arco di un anno, sin dal 1973, quindi ci venne semplice incidere. Entusiasmante fu l'intervento di **Tony Esposito**, presentato da Renato, che intervenne in particolare sulle parti più rock e jazz con effetti particolari delle percussioni.

Curiosa fu la registrazione di *Introspezione*, ideata ed eseguita in gran parte da Giorgio Bisotto, che utilizzò effetti elettronici e materiali di uso comune, come una bottiglia materialmente rotta in studio, per creare l'effetto più concreto del pezzo. Un'altra cosa lasciò stupefatto il tecnico di studio: un nastro magnetico da registrare a rovescio. Ci divertimmo moltissimo in quei giorni, specialmente perché nella sala grande stavano incidendo i Nomadi con cui mangiammo qualche volta insieme nella trattoria attigua, scambiando idee musicali durante grandi bevute di vino. I Nomadi in quel momento avrebbero potuto rischiare di opusavantrizzarsi!

Un po' di storie

La data del 29 marzo 1974 sulla matrice del disco corrisponde effettivamente al periodo dell'uscita. La presentazione avvenne il 20 maggio al Teatro delle Arti di Roma, organizzata alla grande da Maurizio Salvadori e Angelo Carrara della Trident Records di Milano. Fu veramente un momento emozionante in quanto la critica degli specialisti dei vari giornali e radio tv si trovò davanti uno strano spettacolo, che preludeva alla rivoluzione sotto molti aspetti:

- A) Gruppo immesso nel circuito pop-rock mentre di fatto si trattava di una formazione più complessa.
- B) Musiche di diversi generi in disinvoltata contaminazione e in continua evoluzione.
- C) La storia della vita di una donna con scorci di recitazione teatrale ed interventi estemporanei e provocatori, come il tecnico in frac, affiancato e diretto da Giorgio, avvolto in un grande mantello nero, sorta di Frankenstein resuscitato.
- D) I cambi di genere e di ritmo hanno effettivamente sconvolto i presenti, che nella sala gremita hanno profuso applausi per la stupefacente e curiosa rappresentazione.

Brano per brano

INTROPEZIONE: Il brano è stato ideato da Giorgio, amante dell'elettronica e dell'avanguardia contemporanea, pensatore, filosofo, critico nella fase di missaggio. Con *Introspezione* volle rappresentare il caos, così lui, consigliatosi con me, sod-



Gatefold del 33 giri originale.

Etichette della versione originale dell'album.

disò la sua aspirazione di introdurre l'opera. Lo seguì assieme a Mireno Tisato, nostro tecnico del suono, nelle varie fasi dell'incisione, dove saltava dal pianoforte preparato alle percussioni, fino ai materiali naturali, come bottiglie di vetro, carta, pezzi di metallo ferroso, acqua per gli effetti da elaborare elettronicamente. Tutto veniva inserito alternativamente al nastro magnetico fatto scorrere al contrario, dove si udiva vagamente un annuncio ferroviario, registrato alla sta-

zione di Monaco di Baviera. Il concetto era chiaro: creare il caos sonoro per esprimere il senso dell'Universo da dove veniamo. I suoni armonici del pianoforte, che davano il senso dell'ordine dal passato primordiale, introducevano il dolce brano seguente.

LES PLAISIRS SONT DOUX: La melodia fu scelta e rivisitata tra molte composizioni melodiche, provenienti dal nostro studio meticoloso dei canti tradizionali valdostani di autori anonimi. Operai l'arrangiamento e l'elaborazione per ensemble su di un testo in francese, molto amato da Giorgio e trattato da Donella in maniera avvincente. Dolce nel messaggio ed elegante nell'esposizione. Ricordo che dedicammo notevole tempo all'arrangiamento della struttura armonica, semplice ma altrettanto efficace per l'esposizione classica.

LA MARPELLATA: Nasce dall'esigenza di raccontare il tempo che Donella e le donne in genere tra-

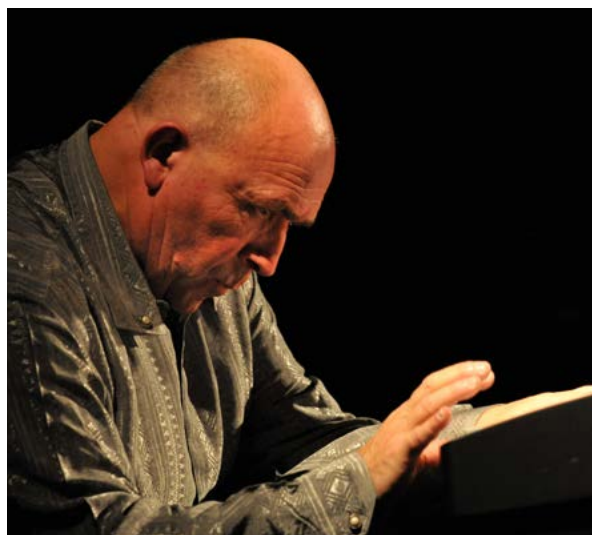


OPUS AVANTRA

scorrono all'asilo. La musica mi venne spontanea pensando alle recite dei bambini a scuola, fatte per prolungare ulteriormente i momenti di allegria dei giochi, del mangiare insieme e del disegnare. La cosa curiosa è che Donella e **Umberto Telesco**, grande artista di fotografia, presentato da Renato Marengo, decisero di usare una bellissima bambina, truccata da giovane donna quasi matura, ed un bambino che doveva sembrare più grande, proveniente dall'asilo dove registrammo le voci dei fanciulli per la filastrocca da me composta. Fra le tante foto di Donella proposte per la copertina ne fu scelta una per la carica comunicativa trasmessa... esprimeva perfettamente il concetto di *Introspezione* della infanzia, che ognuno porta con sé per tutta la vita.

L'ALTALENA: Nasce dall'esigenza figurativa della fanciullezza e del desiderio di cullarsi sulle note di una melodia in 6/8, che si trasforma da quartetto classico (due violini, una viola e un violoncello) ad uno sviluppo in 4/4, scandito alla maniera pop-rock. La variazione tra l'intermezzo ed il finale rappresentano la novità del cambiamento ritmico, consequenziale in un brano che in fondo esprimeva la semplicità figurativa di giocare dondolandosi sull'altalena. L'inizio è un piccolo tema, sviluppato in un contrappunto di archi per creare l'atmosfera giocosa di una bambina felice.

MONOLOGO: È il brano che rivoluziona la sequenza dell'album come continuità armonica. Nasce quasi dall'esigenza di accompagnare il recitativo estremamente libero di Donella, per esprimere la sua trasformazione di giovanissima che scopre la femminilità, vendendo la metamorfosi del suo corpo. Le strutture sonore hanno interventi liberi dell'intero ensemble, con inserimento di preregistrati al pianoforte a velocità accelerata in studio. Gli Opus Avantara, forti delle loro intenzioni poste nel Manifesto, usavano frequentemente e con disinvoltura i suoni sperimentali e manipolati dall'elettronica. Non ebbi particolari difficoltà a creare la base lavorando sul testo e la libera recitazione di Donella; venivo dalla scuola di **Karlheinz Stockhausen**, fresco del diploma di pianoforte, e questo mi aiutava nell'esprimermi con suoni e



Sopra: **Alfredo Tisocco** nel 2008; sotto: la foto promozionale per l'album.

Pubblicità del concerto di presentazione dell'album di esordio (Roma, 20 maggio 1974).



rumori elettronici. La scuola di **John Cage** poi mi dava la massima libertà di linguaggio, fuori dagli schemi codificati anche nel mondo della musica classica e jazz.

IL PAVONE: Nasce dalla nostra decisa volontà di intervenire in questo punto dell'Opera, di presentare una composizione che evocasse la classica canzone all'italiana. Mi divertii molto a scrivere una sequenza armonica di base per la linea melodica, sequenza di scala discendente con la parte del basso, ascendente nel canto. La curiosità è il recitativo

di Donella, che dialoga in contrappunto con un solo del violoncello. La ripresa, che porta al tema iniziale e a ripetere il brano con altre parole, è un classico crescendo con breve sviluppo del tema.

AH DOULEUP! Riprende un modello del periodo barocco veneziano (Vivaldi, Albinoni, Marcello), presentando un tema che si presta facilmente al canto lirico. Donella elabora le variazioni in perfetto contrappunto con l'ensemble, esprimendo le sensazioni contrastanti nell'evoluzione di una giovane donna. Tutto ciò è espresso dal far seguire la recitazione barocca alla sezione rock, grintosa e pressante. Nella seconda parte la struttura strumentale è quasi da rock band. Il basso viene riprodotto dal Moog e le chitarre dagli archi, stravolti e quasi distorti, sollecitati dal suono del flauto, simile allo stile di **Ian Anderson** dei Jethro Tull. La batteria e le percussioni di Tony Esposito, per la prima volta nell'album, danno la vera presenza del rock.

DELIRIO: Riprende in un certo senso la forma della canzone romantica, in particolare riferita alla *chanson française*. È un passo intimista, atto a evidenziare la fragilità dell'amore espresso nella passione più libera. La musica inizialmente si rivolge alla preparazione della liberazione della volontà emozionale, ovvero il trasporto, quasi incontrollato, della giovane verso il desiderio d'amare. Tutto culmina nella seconda parte, dove musica e canto portano all'esplosione fatale della passione, che prelude alla perdita del controllo emozionale.

ORO: A questo punto ci troviamo a dover produrre un momento di riflessione, una vera e propria introspezione a preludio della prova di maturità. Tre recitativi portano all'esposizione della giovane Donella in preparazione cerimoniale orientale della sua prova di Donna. Usai la tecnica compositiva monodica alla maniera della scala orientale, con intervallo di semitoni e di un tono e mezzo, vicina alla scala minore occidentale. Questo comporta una recitazione quale melismatica, con vibrazione vocale predominante su tutta la parte strumentale, che accompagna in forma monodica il recitativo.

RITUALE: Chiusura alquanto innovativa. Prima c'è il crescendo cromatico di Donella, che esprime la volontà di donarsi in un atto d'amore passionale sfrenato e incontrollato, quasi delirante. È un preludio al recitativo "rap", dove il concetto viene comunque espresso in una modulazione alla maniera dell'avanguardia contemporanea degli anni 70, culminante con una presa formale del ritmo incessante della batteria e delle percussioni di Tony Esposito, in netto contrappunto ritmico dei miei pianoforti compressi e dell'accentuazione del basso Moog. Il flauto gioca la sua migliore performance in una continua variazione di ritmi in risposta delle fasi ritmiche. Le sonorità sono dovute alla sovrapposizioni di Fa diesis 7a magg della mano sinistra in sintonia con il basso, contrastata dal La + 6a con un basso sul Do diesis. Una sequenza in crescendo tonale, che termina sulla 4a eccedente. La voce si trasforma in suoni e vocali distorte per dare il senso del Delirio e la perdita di controllo dei sensi. La conclusione è una delle forme più improvvisate sullo sviluppo free jazz, dove la ritmica e l'ensemble seguono spasmodicamente le evoluzioni dei pianoforti compressi. Poi riprende la parte espositiva centrale in una forma sempre più vivace, fino all'esplosione finale del grido liberatorio di Donella. ☺

HAI PERSO UN NUMERO DI PROG? NON PREOCCUPARTI, PUOI ACQUISTARE GLI ARRETRATI!



Completa la tua collezione ordinando
gli arretrati **a soli 9,90€ cad.**
su **www.sprea.it** oppure utilizzando il modulo qui sotto

SCEGLI L'ARRETRATO CHE VUOI ORDINARE

SE VUOI ORDINARE VIA POSTA O VIA FAX, COMPILA QUESTO COUPON

Ritaglia o fotocopiala il coupon, invialo in busta chiusa a: **Sprea Spa** Via Torino, 51 20063 Cernusco s/n (MI), insieme a una copia della ricevuta di versamento o a un assegno. Oppure via fax al numero 02.56561221. Per ordinare in tempo reale i manuali collegati al nostro sito **www.sprea.it/prog**. Per ulteriori informazioni puoi scrivere a **arretrati@dassicrockitalia.it** oppure telefonare allo 02/87168197 tutti i giorni dalle 9.00 alle 13.00 e dalle 14.00 alle 18.00

INSERISCI I CODICI E MESI DI RIFERIMENTO delle pubblicazioni che desideri ricevere:

	€
	€
	€
	€
Totale Ordine	€

METODO DI SPEDIZIONE:

Spedizione tramite Corriere Espresso al costo aggiuntivo di	€ 4,90
--	---------------

TOTALE COMPLESSIVO	€
---------------------------	---

Data Firma del titolare

Informazioni e Consenso in materia di trattamento dei dati personali - (Codice Privacy d.lgs. 196/03) Sprea Spa Socio unico Sprea Holding Spa con sede in via Torino 51 - 20063 Cernusco s/n (MI) è il Titolare del trattamento dei dati personali che vengono raccolti, trattati e conservati ex d.lgs. 196/03. Gli stessi potranno essere comunicati ed elaborati da Società esterne incaricate. Ai sensi degli artt. 7 e ss. si potrà richiedere la modifica, la cancellazione o la cancellazione dei dati, ovvero l'esercizio di tutti i diritti previsti per Legge. La sottoscrizione del presente modulo deve intendersi quale presa visione, nel colophon della rivista dell'informazione completa ex art. 13 d.lgs. 196/03, nonché consenso espresso al trattamento ex art. 23 d.lgs. 196/03 in favore dell'Azienda.

NOME

COGNOME

VIA

N° C.A.P. PROV.

CITTA'

TEL.

E-MAIL

SCEGLI IL SEGUENTE METODO DI PAGAMENTO (Indica con una X quello prescelto)

☐ Versamento su **CCP 99075871** intestato a **Sprea Spa ARRETRATI Via Torino 51 20063 Cernusco Sul Naviglio MI** (Allegare ricevuta nella busta o al fax)

☐ Bonifico intestato a **Sprea Spa Arretrati** sul conto **IBAN IT05 F076 0101 6000 0009 9075 871**

☐ **Carta di Credito** N.

(Per favore riportare il numero della Carta indicandone tutte le cifre)

Scad. CVV

(Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito)

Nome e Cognome del Titolare della carta (può essere diverso dall'abbonato)



TEMPO DI MAGIA, SOGNI E VIAGGI

Le **Antiche Pescherie nel Borgo** pubblicano l'album **SI NO SABIR... TAZIR!** che unisce brani oscuri di artisti da tutto il mondo, rivestiti con nuovi testi, e brani originali. Il progetto, nato sulla spinta di **Maurizio Venegoni** (Consorzio Acqua Potabile), che ha coinvolto **Alvaro Fella** (Jumbo), sembra voler intraprendere un lungo viaggio.

Testo: **Guido Bellachioma**



WALTER MIGLIO

Come nasce il gruppo? Perché Antiche Pescherie nel Borgo? Qual è lo spirito del progetto?

Da sempre immaginavo la nascita di un gruppo musicale come l'aggregazione spontanea, quanto puntuale, che precede l'aurora boreale nei cieli del Nord. Una polvere di stelle, così romanticamente definita, che in apparenza pare riunirsi per un progetto sconosciuto e misterioso. Particelle disperse che improvvisamente, però mai inspiegabilmente, in quell'attimo, si attraggono, quasi per magia, almeno così si vuol credere... Ed è luce diversa da quella che conoscevi e che ti legava, magari intensamente, a ogni altro progetto "luminoso" precedente.

Antiche Pescherie nel Borgo in concerto al festival Blackwater's Prog Night (Boffalora Ticino, 2019).

Comunque ha nuova forza, inarrestabile e a tratti travolgente. Solo chi ha vissuto la vita musicalmente d'insieme, quella in una band, sa cosa significhi questo prepotente moto di aggregazione.

Antiche Pescherie nel Borgo (APnB) nascono così, con questa voglia di mare comune (?), nonostante noi siamo tutti di origine saldamente "terrestre" e poco marina. La voglia comune di note, di terre inesplorate con **Alvaro "Jumbo" Fella** (che odia il pesce a tavola) ci tiene uniti con la sua forza silenziosa, con l'energia della sua voce, delle sue storie, quella voce e quelle storie che urlavo cantando a squarciagola sotto la doccia quando avevo 15 anni.

Il nome del progetto, che per tutti noi è

ricco di fascino arcano, posizionato con la fantasia in un immaginario e antico borgo, ci è parso subito calzare a pennello. Questo insieme di musicisti aggregati per una nuova impresa ci ha da subito ricordato, durante i primi incontri, una attività così remota e ricca di suggestione come la pesca per mare e la conseguente vendita del pesce.

Certo che trovare un brano degli angelici Mellow Candle (gruppo folk rock con artisti irlandesi e inglesi; il loro SWADDLING SONGS del 1972 è una gemma preziosa) mi ha piuttosto incuriosito...

Avevamo da subito gran voglia di fare, quindi di suonare insieme e di proporci. Una sera a cena il giornalista e ami-

co **Aldo Pedron** ci ha detto: “Pensate a quanti brani ognuno di voi ha conosciuto, ha amato e continua ad amare e quanto pochi magari sono quelli che hanno avuto l’opportunità di entrare in quella canzone con la stessa empatia. Provate a scavare nella vostra memoria e magari cantatela in italiano, come è successo a ciascuna delle 3157 canzoni tradotte dalla lingua originale negli anni 60 e 70, che altrimenti pochi avrebbero conosciuto. Certo che il canto angelico dei Mellow Candle mai avrebbe potuto pensare di essere riproposto oggi in un’altra lingua e con il canto “ringhioso” di Alvaro Fella a declamarci di tutte le streghe stanziati a Venezia nel 1700.



si in lingua Sabir, la lingua del mare. Era un primo tentativo di esperanto, un modo per conoscersi, riconoscersi, non sbagliare le operazioni di attracco e dichiarare, anche a distanza di sicurezza, le proprie intenzioni mercantili, commerciali o altro. Nelle acque dei porti (a Venezia sono sempre stati più di uno) i cartelli imponevano senza troppi indugi, compromessi o finta diplomazia “*si no sabir... tazir!*” (se non sai parlare il sabir meglio tu taccia per evitare ogni equivoco o, magari, evitare un colpo di cannone). Nasceva sul mare e per il mare, prevalentemente per le necessità mercantili di Venezia, ma questa lingua venne per comodità adottata in tutti i porti

ne curiose storie ritrovate in questa lingua molto musicale. L’abbiamo dedotta e poi trascritta parola per parola.

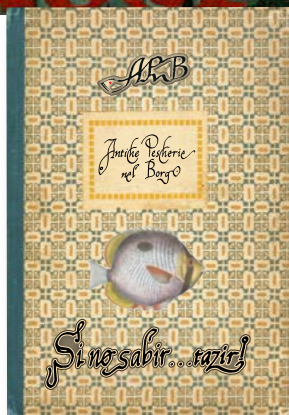
Un ponte tra passato presente

La stesura di un primo repertorio è sostanzialmente una rilettura, forse in chiave più attuale, ma con strumenti e passione vintage, di alcune, secondo noi, gemme prog-rock e non solo, tra le meno conosciute in quegli anni Settanta tanto ricchi di energia e originalità creativa: **Eloy, Minimum Vital, David Crosby, El Reloj, Mellow Candle**, oltre a *Bhairavi*, strumentale ispirato a un tema del maestro indiano **Ustad Usman Khan** e basato sull’omonimo raga. Diversi brani sono di nostra com-



Come nasce SI NO SABIR... TAZIR!

Venezia è universale, Venezia è patrimonio universale, raccontare di Venezia è argomento e terra comune, forse per tutte le galassie conosciute. E le storie che si tramandano a Venezia sono infinite, curiose e misteriose. Sono stravaganti, coinvolgenti e fantasiose, parlano d’amore, di asprezze, di fasti e a volte crudeltà in un unico respiro. Venezia era splendore, Venezia è splendore, storia, cultura, porta verso l’Oriente. Tra l’inizio del 1300 e la metà del 1700 Venezia imponeva a tutti gli equipaggi delle navi che desideravano attraccare ai suoi moli, di esprimer-



Copertina del libretto che contiene il nuovo Cd delle Antiche Pescherie nel Borgo.

importanti. Era un misto di dialetto veneziano (quasi il 70%) ma anche portoghese (ecco l’influenza di Genova), greco, turco, arabo e latino, anche qualche parola scandinava. Non esiste un vocabolario vero e proprio, tutto è stato dedotto da quanto ritrovato in diverse epoche dagli studiosi. È una lingua che in quasi 500 anni di diffusione si è evoluta progressivamente a tal punto da poter essere suddivisa in diverse ere... dal proto sabir all’antico sabir, dal sabir evoluto all’ultimo sabir. Il linguaggio fu definitivamente abbandonato nella seconda metà dell’800. E noi si è provato a cantar di Venezia, anche solo in piccoli passaggi significativi di alcu-

posizione, spesso nati spontaneamente dalle idee che ogni musicista stendeva sulla tavolozza dei diversi incontri. Servivano nuovi testi per spostare la storia a Venezia e magari anche nuove linee melodiche che potessero mettere in risalto le voci di Alvaro e Dario e i diversi personaggi, reali o fantastici, da loro interpretati in ogni brano. La ripresa delle composizioni del passato, che in molti casi ha visto l’autorizzazione, sorpresa ed entusiastica, degli artisti originali, il loro riarrangiamento nel rispetto dell’idea musicale di partenza, ha innescato una ulteriore valorizzazione nella stesura delle nuove liriche, prevalentemente in sabir e parte in italiano.

Ma... “*SI NO SABIR... TAZIR!*” che nella Serenissima per tanto tempo fu legge!



IL PERFETTO DISEQUILIBRIO



Baricentro 1973,
da sinistra
Vanni Boccuzzi,
Franco Boccuzzi
e Piero Mangini.

Il **Baricentro**, gruppo guidato dai fratelli Vanni e Franco Boccuzzi (reduci dall'esperienza con **Festa Mobile**), nel 1976 pubblica **SCONCERTO**, album d'esordio ricco di sapori jazz, rock ed mediterranei.

Testo: **Guido Bellachioma**

La Universal nella collana Prog Rock Italia, che recupera, solo in vinile, il proprio catalogo della scena italiana degli anni 70, pubblica una bellissima riedizione di **SCONCERTO**. Come tutti i 33 giri precedenti usciti in questa serie, il master è stato ricavato dai nastri originali del missaggio definitivo. Quale occasione migliore per parlare di un disco troppo sottovalutato? Per questo motivo ho telefonato a Vanni Boccuzzi, ancora innamorato della musica, che si è sottoposto volentieri alle domande di rito. E alla fine mi ha promesso anche un pranzo a base di pesce... Puglia aspettami! ☺

Cosa succede allo scioglimento di Festa Mobile subito dopo l'incisione del vostro unico album?

Io e mio fratello Franco, freschi dell'esperienza con Festa Mobile in RCA a Roma, sul finire del 1973 realizzammo un piccolo studio di re-

gistrazione al pianterreno di casa nostra a Monopoli, proprio sul mare. Insieme a **Piero Mangini** (batterista) e **Antonio Napoletano** (bassista), che abitavano a pochi passi da noi, ricominciammo a suonare, a incontrarci e sperimentare percorsi sonori anche inusuali, registrando e montando con un Revox A77 le varie performance. In realtà era sorto una specie di laboratorio musicale, dove si passavano ore anche e soprattutto ad ascoltare musica: classica, prog, jazz, contemporanea (**Luciano Berio**, **Karlheinz Stockhausen**, **Luigi Nono**, **Iannis Xenakis** ecc.). Ci appassionava la ricerca timbrica e delle nuove sonorità. Bellissimo periodo di esplorazione e incubazione. Così cominciammo a elaborare l'idea che, alla fine, non avevamo bi-

sogno di una voce e dei testi per esprimerci. Bastava il suono per dire tutto e, soprattutto, approfondimmo le possibilità timbriche dei nuovi strumenti elettronici, dell'effettistica in generale, delle varie tecniche di registrazione, più di tutti, naturalmente, il sintetizzatore. Si era aperto un

"SCONCERTO del Baricentro è un album creativo, tecnico e passionale, sospeso tra prog, jazz e profumi mediterranei"



mondo di sonorità del tutto nuovo con tanto da sperimentare.

Come e quando nasce Il Baricentro?

Ovviamente tutto il materiale registrato cominciò a delineare un prodotto che sembrava chiarirne i contorni stilistici. Era jazz-rock? Sì, ma c'era dentro anche prog rock e soprattutto emotività e sapori mediterranei. Ci sentivamo pronti, e cominciammo a preparare dei provini da far sentire alle case discografiche. Il brano principale fu *Sconcerto*. La prima casa discografica che contattammo fu la Ricordi. L'allora direttore artistico, **Gabriele Varano**, trovò interessanti i nostri brani, e ci chiese dei provini professionali, preparati in una vera sala di registrazione per testare il gruppo. Così ci affittò per tre giorni il famoso Studio Chantalain a Roma, mettendoci a disposizione tutta la strumentazione richiesta. Lì realizzammo i provini di *Sconcerto* e *Afka*.

Ebbene, Varano, sebbene trovasse interessante la nostra musica, ci riferì che in Ricordi, avendo già Napoli Centrale, non intendevano investire in un prodotto per così dire parallelo, per cui il rapporto si chiuse lì. Ritornati a Monopoli, a dire il vero un po' delusi, cominciammo comunque a cercare incontri con altre etichette discografiche. Dopo circa un paio di mesi ci arrivò la telefonata dell'ingegnere del suono con il quale avevamo registrato allo Chantalain, **Giorgio Loviscek**, il quale ci riferì che, di sua iniziativa, aveva

Il Baricentro nel 1974 vicino alla spiaggia Lido Bianco a Monopoli.

"Eravamo assetati di sonorità nuove e volevamo inserirle nelle radici popolari"

Vanni Boccuzzi

preso i nastri e li aveva fatti ascoltare alla EMI. I discografici li avevano trovati interessanti, così ci proponevano subito un contratto e la produzione del nostro primo Lp. Un bel colpo!

A questo punto serviva un nome per il gruppo. Visto che la musica includeva vari generi ed eravamo tutti pugliesi, un nostro amico ci venne in soccorso. Gino Castaldo, allora già affermato giornalista musicale, entusiasta del prodotto che stava venendo fuori, propose come nome Il Baricentro. Aveva un doppio significato: centro di gravità musicale e incontro di esperienze... Centro di Bari. Ci piacque molto!

Quali erano i vostri punti di riferimento artistici?

Ascoltavamo molta musica, ma, chiaramente, il nostro mondo era il jazz-rock: **John Coltrane, Miles Davis, Chick Corea, Frank Zappa, Jimi Hendrix**. **Berio/Stockhausen** erano i preferiti di mio fratello Franco, io amavo **Čajkovskij, Mahavishnu Orchestra, Stanley Clarke e Billy Cobham**... il tutto condiviso con Antonio e Pierino. E poi le musiche popolari in genere, brasiliane, africane, napoletane, indiane, greche ecc. Eravamo assetati di sonorità nuove e volevamo inserirle nelle radici popolari.

Il Baricentro e la dimensione live, differenza con lo studio di registrazione.

Le esecuzioni dal vivo si discostavano pochissimo dalle registrazioni discografiche, anche perché il

lavoro in studio lasciava pochi margini alle improvvisazioni e alle incisioni successive. Oltretutto i tempi a disposizione per le incisioni, dati i costi alti di affitto degli studi, erano ristretti. *SCONCERTO* fu registrato e missato allo Chantalain Studio in dieci giorni, possiamo dire tutto live, giusto una spruzzata di percussioni in sovraincisione. Nei concerti quindi il suono era pressoché identico al disco, e questo ci dava un'ottima risposta di pubblico. Eravamo rigorosi nel fare soundcheck lunghi e meticolosi, però ne valeva la pena perché il risultato era ottimo e impattante.

Come nasce *SCONCERTO*?

Il prog, il jazz e il rock sono comunque musiche di ribellione, di contestazione, di denuncia di stati sociali estremi, di ricerca della libertà vera, di lotta contro i poteri forti, contro le assurde disuguaglianze, le criminalità epocali. Per cui soprattutto nell'atto del creare si opera una scelta, combattere o adeguarsi, ribellarsi o accettare il potere dominante.

SCONCERTO voleva appunto iniziare l'opera di demolizione del concetto fondante del mainstream, la forma musicale della song (strofa e ritornello), demolire l'uso di strumenti creativi elementari, come qualsiasi giro armonico semplice di canzonette e simili, "sperimentare" era il motto. Così mentre gli studenti e gli operai contestavano nelle piazze, noi contestavamo sui palchi con la musica. *SCONCERTO* nasce dalla passione musicale come da quella umana e sociopolitica.



TRACK BY TRACK

SCONCERTO (4:54):

Il brano vuole essere appunto una negazione del *concerto* come espressione artistica classica e convenzionale. Non segue la forma canzone o quella blues, la struttura si costruisce intorno al fluire istintivo delle sezioni tematiche in funzione della rappresentazione di uno stato emotivo. Il ritmo principale è in undici ottavi, un tempo dispari, inusuale, quasi sospensivo, sul quale si inseriscono dei temi cantabili ma in divenire. È un brano di impatto, un po' tendente all'hard, ma che mette in mostra anche il virtuosismo e le capacità tecniche dei musicisti. Dimenticavo! Una cosa importante: nessuno di noi conosceva la musica accademica o veniva dai conservatori, eravamo autodidatti. Composizione ed esecuzioni erano tutte nel dominio audiotattile, nessuno spartito o notazione musicale... tutto a memoria uditiva.

LIDO BIANCO (9:56):

Lido Bianco è il nome della spiaggia che si trova proprio sotto casa nostra, il luogo dove avevamo il laboratorio musicale. Il brano evoca l'immagine di questo luogo familiare a tutti i componenti del gruppo. Qui ogni tanto scendevamo a guardare il mare, a fumare sigarette, bere qualche birra, accendere il fuoco; insomma era il momento di relax e riflessione in genere... Il momento delle conversazioni, dei confronti. E delle decisioni. Una serie di motivi importanti per dare al brano questo titolo...

MERIDIONI E PARALLELI (6:12):

Come evidenzia il titolo, con Meridioni al posto di Meridiani, è un brano che vuole evocare i meridioni del mondo, i Paesi meno "visibili", "dimenticati" ma sfruttati ai vari livelli: umani, commerciali, paesaggistici ecc. Questi meridioni sono ancora vessati da guerre inaccettabili, soprusi anacronistici, teatri di migrazioni assurde... e non voglio continuare! Ma come volevasi dimostrare nel 2021 non è cambiato nulla, i meridioni hanno ancora i problemi e i drammi di sempre.

AFKA (6:22):

In *Afka* risuona la parola Africa. Un rit-

IL BARICENTRO "SCONCERTO"

1. SCONCERTO 4'54
2. LIDO BIANCO 9'56
3. MERIDIONI E PARALLELI 6'12

Musica di Francesco e Vanni Bocuzzi

IL BARICENTRO "SCONCERTO"

1. AFKA 6'22
2. PIETRE DI LUNA 4'26
3. DELLA VENIS 4'17
4. COMUNQUE... (TODO MODO) 5'27

Musica di Francesco e Vanni Bocuzzi

Etichette 33 giri
SCONCERTO.

L'Universal
ha ristampato
SCONCERTO in vinile
nero e giallo.

mo composto 5/8+4/8. Il sapore delle percussioni si ripercuote anche sul suono martellato dell'organo Dakota, che scandisce l'obbligato melodico ritmico sul quale "canta" un synth la melodia intensa di questi popoli bellissimi quanto ingiustamente sfruttati, defraudati e oppressi... e anche qui sono passati circa 50 anni senza che sia cambiato nulla.

PIETRE DI LUNA (4:26):

Sì! Diciamo che ci siamo fatti una passeggiata sulla luna raccogliendo ciottoli e tirandoli in aria, poi questi cadevano dolcemente sul suolo lunare tintinnando una sequenza musicale argentea e gentile... che abbiamo riprodotto sul disco.

DELLA VENIS (4:17):

Questa definizione è un neologismo, quindi nella realtà comune non esiste, ma per noi era importante perché è il nome che avevamo inventato e dato al nostro primo gruppo musicale, formato tra i banchi del liceo classico e scientifico di Monopoli... i Della Venis. Anche questa è stata una rievocazione emotiva di quei giorni e di quelle atmosfere passate insieme a tanti amici, tanti ricordi, tante emozioni e naturalmente tanta musica.

COMUNQUE... (TODO MODO) (5:47):

Il brano fu deliberatamente ispirato al romanzo omonimo di Leonardo Sciascia. Una vicenda inquietante e che faceva riferimento agli accadimenti di quella Democrazia Cristiana deviata in cui "pochissime ombre decidevano le sorti del Paese", e la cui massima finale sanciva che "là dove la verità emerge in tutta la sua chiarezza, nessuno la vede (o la vuol vedere)". E anche qui, oggi, possiamo affermare che dopo tutto questo tempo nulla è cambiato. Avevamo visto anche il film di Elio Petri, e ci aveva colpito molto. Una dedica ci sembrava dovuta e queste riflessioni andavano sostenute e divulgate al massimo...

Storie in sala di registrazione.

Nell'ottobre 1975 impiegammo dieci e intensissimi giorni per chiudere le registrazioni e missare. La prima cosa che facemmo fu quella di preparare i singoli strumenti per la registrazione. La nostra era anche una ricerca timbrica creativa, il suono era parte integrante della composizione, per cui questa peculiarità doveva essere caratterizzante del disco. Perdemmo il primo giorno in sala solo per fare i suoni della batteria, mettere i microfoni, accordare i singoli pezzi e dare il giusto spazio frequenziale ad ognuno, poi fu la volta del basso, con doppio microfono, uno all'amplificatore e l'altro di fronte al bassista, sulle corde, in modo da riprendere la pennata. Anche per il Fender Rhodes doppio microfono, uno sui martelletti e sulle corde (*tine* e *diapason*) per riprendere ogni sfumatura della sua magica metallicità. E poi giù a sperimentare il clavicembalo e l'Hohner Clavinet con il distorsore, il piano Fender con il wah-wah, il timpano con il reverbero in feedback e via dicendo... Avevamo a disposizione solo un sedici piste Studer, per cui sei tracce alla batteria (dalla pulizia di questo strumento dipendeva la limpidezza di tutto il resto), ne rimanevano dieci per gli altri strumenti, quindi... pianoforte acustico e Fender Rhodes in stereofonia, clavicembalo, organo Gem Dakota e Hammond C3, basso, almeno una pista per il sintetizzatore (monofonico), un'altra per le percussioni e qualche sovraincisione di colore. Avevamo addirittura progettato una scheda per ogni brano studiando l'ottimizzazione dello spazio sulle piste registrabili, infatti su alcune si sovrapponevano più strumenti. Il banco regia era un Neve e usavamo microfoni Neumann, per cui i suoni erano stupendi, limpidi ed entusiasmanti.





Che strumentazione usavate?

Strumentazione semplicissima:

- Fender Rhodes MKII 73 tasti con una pedaliera autocostruita da mio fratello Franco, che conteneva distorsore, wah-wah, unità eco della Roland a nastro.
- Chitarra elettrica Fender Telecaster, suonata da Franco con gli stessi effetti.
- Basso Fender Precision.
- Batteria Ludwig.
- Sintetizzatore ARP Odyssey, organo Gem Dakota e un Revox A77, che usavo dal vivo per mandare alcuni effetti preregistrati (una sorta di campionatore primitivo) e anche come eco ribattuto per il synth.

Poi ognuno alternativamente suonava anche le percussioni ed altri effetti.

Il Baricentro al Festival dell'Unità di Napoli, settembre 1976.

«Ciao 2001» 20 febbraio 1977.

Un giudizio su SCONCERTO, contestualizzandolo al 2021. Questa edizione della Universal è stata realizzata prendendo il suono direttamente dai master originali...

Devo dire che musicalmente e timbricamente SCONCERTO suona ancora molto bene; anche nel 2021 è attualissimo. Il genere rimane ancora di nicchia, ma l'impatto sonoro generale credo sia tutt'oggi estremamente valido. Come ebbero a dire all'epoca vari critici musicali: "SCONCERTO era un ottimo prodotto di area jazz-rock, che in più aveva in sé qualcosa di piacevolmente acerbo e inesplorato, come accadeva per John McLaughlin o i Weather Report dei tempi andati... che conteneva il seme di un

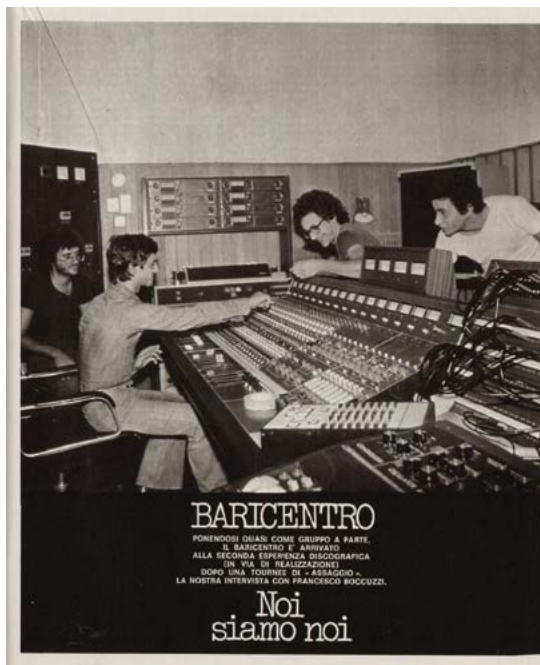
percorso diverso da tutti gli altri" (dalla recensione di **Paolo Giaccio** su «Stereoplay» di ottobre 1976 n. 37). Avrebbe sicuramente dato ottimi frutti se avessimo saputo cavalcare la tigre. Purtroppo la ricerca non ebbe continuità per tanti motivi. Non ultimo la mancanza di un sostegno pubblico reale alla creatività come ad esempio avveniva e avviene in Inghilterra, nei Paesi nordici ecc... figuriamoci in Puglia. Il Baricentro infatti è stato l'unico gruppo prog storico del Sud Italia, non calcolando Napoli per la sua unicità, a provare un cammino così tortuoso all'interno di una casa discografica multinazionale. Non ci sono state altre esperienze. E il nostro decentramento, lontano dai luoghi della musica, Roma e Milano, alla lunga l'abbiamo pagato pesantemente con l'abbandono della "diritta via" per prendere scorciatoie più immediatamente remunerative ma artisticamente meno interessanti e soddisfacenti.

La copertina come esce fuori e cosa rappresenta...

La copertina fu realizzata prendendo un mandarino vero, con gli spicchi allineati, e inserendovi dentro delle lucine per renderlo luminoso. La foto è reale, nessun fotomontaggio, non esistevano all'epoca correttori digitali. Il mandarino poi era l'emblema del sud, dei meridionali in genere, un prodotto solare, succoso, potentemente aromatico. Secondo noi rappresentava ciò che volevamo esprimere in musica: le nostre radici, la nostra terra, i sapori, il nostro universo mediterraneo, tutto filtrato, naturalmente, con l'esperienza delle nuove sonorità.

Cosa vi aspettavate succedesse con SCONCERTO?

Eravamo giovanissimi, il più anziano ero



io con 21 anni. Volevamo suonare e dire la nostra. Sì, perché alla fine SCONCERTO rappresentava la voglia di libertà d'espressione, di affrancamento dai canali di consumo e liberazione dai vincoli economici per ricercare una dimensione istintiva, un continuo divenire creativo senza argini... spaziare nel suono e non porsi problemi di forma o codici, condividere con gli altri e con il pubblico l'esperienza di totale libertà... libertà dalle scuole ottuse, dalle accademie intolleranti delle novità, dalle religioni aride e bigotte e dalle consuetudini del mainstream. E i risultati ci furono. SCONCERTO non aveva remore, era puro istinto, fu l'unico disco della EMI Italiana a essere esportato in quel periodo negli USA e in Canada. Ebbe un ottimo risultato di vendite per il genere, effettuò un discreto numero di concerti, fino ad arrivare al Festival Nazionale dell'Unità di Napoli con oltre trentamila spettatori (ricordo che ricevetti una telefonata di complimenti dalla EMI che ci informava che in quei due/tre giorni solo a Napoli erano state vendute oltre 1000 copie del nostro album e c'erano ancora richieste in corso dai distributori).

Così, dati i risultati, la EMI decise di farci registrare il secondo 33 giri, ma "suggeriva" pure che si poteva vendere di più... se avessimo pensato un po' a commercializzare la nostra musica si poteva raggiungere il successo vero, quello dei grandi numeri.

Il direttore artistico della EMI, **Bruno Tibaldi**, non era certo l'ultimo arrivato; aveva tanti successi alle spalle (Nomadi, Francesco Guccini, Alan Sorrenti, Alice, Franco Battiato, Pino Daniele). Lui era convinto che noi potevamo vendere di più, perciò ci spronava a cercare la strada "commestibile" del Baricentro. Lavoro veramente arduo per noi, che fino ad allora avevamo bazzicato gli ambienti alternativi e politicamente impegnati a sinistra ed eravamo concettualmente ed epidermicamente assolutamente allergici a quegli stimoli...

Cosa cambia con TRUSCIANT (1978)?

Con TRUSCIANT entrammo nella fase di transizione per rendere più popolare il nostro sound.

LA BAND

Tonio Napoletano:

basso, percussioni

Piero Mangini:

batteria, percussioni

Francesco Bocuzzi:

tastiere, synth, chitarra

elettrica, percussioni

Vanni Bocuzzi:

tastiere, synth, chitarra

elettrica, percussioni

Cercammo dei temi musicali più semplici ma che evocassero sempre un'emozione. La ricerca era coinvolgente e alla fine venne fuori un sound più sudista, una sorta di jazz-rock mediterraneo con una elettronica tarantella pugliese di sfondo nel brano *Trusciant*. I suoni si arricchirono del synth polifonico e inserimmo nel gruppo uno dei migliori percussionisti dell'epoca, l'argentino Luis Agudo, che colorò i brani con timbriche solari e argentate, compreso il Berimbau nella tarantella. Il secondo album, però, ha la stessa ricercatezza nei suoni e nelle esecuzioni.

TRUSCIANT replicò il successo nel suo settore e fu esportato in Europa, Brasile e Stati Uniti, ma alla EMI non bastò. I numeri erano comunque esigui e gli investimenti dovevano dare frutti più copiosi. Si decise, allora, che per capire cos'era il mainstream c'era bisogno di sperimentarlo direttamente. L'occasione arrivò nell'estate 1978, dove la EMI cercava musicisti dal suono "americano" per il tour di Alan Sorrenti, in vetta alle classifiche discografiche di mezza Europa con *Figli delle stelle*. La proposta venne naturale: il Baricentro avrebbe aperto il concerto di Alan, accompagnandolo dopo nel suo concerto. In quel modo si raggiungeva un triplo obiettivo: pubblicità per il gruppo, soldi veri, esperienza di immersione totale nel mondo della musica commerciale. In effetti capimmo veramente cos'era il mainstream. Stadi gremiti da 30-40 mila spettatori, 150 concerti con spostamenti di circa 300 km al giorno, service audio/luci mastodontici, discoteche con migliaia di fan... assistemmo al vero successo di massa.

Devo dire che comprendemmo finalmente i metalinguaggi della musica cosiddetta commerciale, non ci fu difficile infatti centrare qualche anno dopo un disco dance che fu distribuito dalla Ariola Records in tutta Europa. Quel prodotto giunse primo nelle classifiche di vendita dei dischi d'importazione in America, programmato "alla grande" nelle mega discoteche di New York, San Francisco, Filadelfia ecc. Questo risultato ci aprì

porte della professione musicale come arrangiatori e compositori per importanti artisti di livello internazionale e famose trasmissioni RAI, ma questa è un'altra storia.

Perché il gruppo si scioglie?

Il Baricentro è stato l'avverarsi di un sogno. Amo pensare che il gruppo non si scioglierà mai concettualmente, i sogni sono come le stelle, non si spengono mai...

Concretamente l'esperienza si chiuse perché, mentre eravamo in pieno successo professionale e stavamo pensando a un nuovo album del gruppo, dalla Guardia di Finanza locale ci arrivò un accertamento fiscale per presunta evasione dell'IVA... per svariate centinaia di milioni di lire. Inutile dire che l'accusa si rivelò in seguito infondata ma il colpo fu tale da farci perdere ogni fiducia nell'azione imprenditoriale che stavamo realizzando. Una rottura di coglioni innarrabile: commercialisti, avvocati, Inps, Inail, Enpals, uffici IVA, commissioni tributarie. Un delirante girone dantesco con l'incontro di vari imbecilli lungo la strada. L'esperienza ci portò alla completa demoralizzazione. Ritorsione politica? Non l'ho mai capito. Questo è l'unico regalo ricevuto dalla mia città, forse stavamo acquistando troppa visibilità e credibilità. Tutto dopo qualche anno si risolse nel nulla totale, ma il danno fu irreparabile. Eravamo giunti al 1987, avevo ormai 34 anni, famiglia e figli. Eravamo esausti, così cominciammo a pensare che forse volare basso sarebbe stato più sicuro e meno rischioso. E così io iniziai a fare il musicista accademico mentre mio fratello, molto coraggioso, se ne andò a lavorare in America, dove vive tutt'ora, e gli altri si sono inseriti nel mondo lavorativo locale. Il gruppo si sciolse per questi motivi. Io personalmente non ho mai lasciato la mia voglia di musica e continuo a sperare e a combattere perché il sogno progressivo continui a vivere, a germogliare e si avveri tutto quello che la parte sana e leale della mia generazione ha sempre desiderato. Amici miei, la musica è vita... impossibile abbandonarla... 

Il Baricentro sulla spiaggia Lido Bianco di Monopoli, luogo preferito per riflessioni e discussioni, a cui hanno dedicato l'omonimo brano su SCONCERTO.





Jakko Jakszyk
(Londra, 8 giugno 1958).

DELL'IL VAGABONDO ART ROCK

A undici anni di distanza dal suo precedente album solista, l'attuale chitarrista e cantante dei **King Crimson**, **Jakko M Jakszyk**, ha pubblicato un lavoro pieno di ospiti prestigiosi, intitolato **SECRETS & LIES...**

Testo: **Mike Barnes**

Foto: **Tina Korhonen**

“**C**onosco **Peter Hammill** da parecchio tempo. Ci siamo visti diverse volte ai Prog Awards”, racconta **Jakko Jakszyk**. “E ogni volta che ci siamo incontrati mi ha chiesto a che punto ero con il mio nuovo album solista, meravigliandosi che non avessi ancora iniziato a registrare nulla. Il fatto è che nel tempo che mi ci vuole per realizzare un disco, lui è capace di pubblicarne una quindicina”. **SECRETS & LIES**, che ha visto la luce lo scorso anno, è il nuovo lavoro solista di **Jakko**, a undici anni da **WAVES SWEEP THE SAND** (2009) e tredici da **THE BRUISED ROMANTIC GLEE CLUB** (2007). Come tutti sanno, dal 2013 **Jakszyk** è entrato a far parte dei **King Crimson** come cantante e chitarrista; non a caso diversi suoi compagni sono presenti nell'album – **Tony Levin**, **Gavin Harrison**, **Robert Fripp**, **Mel Collins** – oltre ad altri vecchi amici come **Mark King** (Level 42), il commediografo **Al Murray** e... **Peter Hammill**. A un certo punto, infatti, **Jakko** ha detto a **Peter** che non avrebbe chiuso il disco se non avesse accettato di partecipare come ospite. Così è uscita fuori *Separation*, un pezzo composto dal chitarrista insieme a **Robert Fripp**, che era stato anche preso in considerazione per i **King Crimson**, in cui **Hammill**

«Non volevo rimanere intrappolato alla ricerca del successo. Così ho deciso di concentrarmi su della musica che potesse essere interessante innanzitutto per me stesso, anche se magari era più eccentrica»

fa i cori e suona un po' di chitarra. “Con **Robert** avevamo iniziato una sorta di collaborazione: a volte prendevo delle sue idee e cercavo di combinarle insieme in qualcosa di nuovo, come *Suitable Grounds For The Blues* e *Meltdown* [che i **King Crimson** hanno anche eseguito dal vivo], mentre altre volte gli facevo ascoltare delle mie composizioni. E ogni volta **Robert** mi diceva che erano bellissime, ma sarebbero state perfette per il mio nuovo album solista”. Così, nonostante **Gavin Harrison** e **Tony Levin** avessero lavorato alle parti di batteria e di sax per *Separation*, alla fine **Fripp** ha deciso di scartarla, ed è davvero finita su **SECRETS & LIES**.

Jakko Jakszyk ne ha fatta di strada. Su Wikipedia qualcuno l'ha definito “il vagabondo dell'art rock”. Una definizione che nessuno si è sentito in dovere di modificare, neanche lo stesso **Jakko**: “Ho sentito di peggio”, commenta ridendo. **SECRETS & LIES**, con le sue canzoni tutto sommato orecchiabili e le sue sezioni strumentali intricate, è un po' la sintesi di tutte le varie influenze dell'artista londinese. La storia di **Jakszyk** inizia nel 1977, quando faceva parte della prog band **64 Spoons** e stava per esibirsi nella sala concerti dell'università di Londra. Durante il soundcheck, mentre sistemava il suo amplificatore, un punk con i capelli ossigenati che suonava con il gruppo spalla gli si è parato davanti, commentando insieme a un suo amico: “Ecco, prendi ad esempio questo tizio. Sa suonare benissimo la chitarra. Che coglione”. In pratica, in pochi mesi la musica che prima aveva successo era diventata quella più bistrattata. Non è un caso che negli anni 80 **Jakko** abbia provato a emigrare verso lidi più commerciali, ispirato in particolare dal successo di artisti prog come **Peter Gabriel**, ma senza troppa fortuna. “Non volevo rimanere intrappolato alla ricerca del successo. Così ho deciso di concentrarmi su della musica che potesse essere interessante innanzitutto per me stesso, anche se magari si trattava di qualcosa di più eccentrico. In fin dei conti la cosa più importante è riusci-

re a trovare la propria strada, a prescindere dallo stile proposto”.

Per questo motivo, nel 1987 il chitarrista ha fondato i **Dizrhythmia** insieme a Gavin Harrison, al bassista **Danny Thompson** e al percussionista **Pandit Dinesh**. Poi ha collaborato con la cantante inglese **Sam Brown** e nel 1988 ha pubblicato **SMELL OF A FRIEND** con i **Lodge** di **John Greaves** e **Peter Blegvad**. Come autore, però, era già particolarmente influenzato dai King Crimson. E nel corso degli anni ha sviluppato una maggiore attenzione per i testi: “Le parole delle mie canzoni sono decisamente molto più importanti ora rispetto a quando ero più giovane. Prima buttavo giù due righe e via, mentre ora sono la parte più difficile da realizzare. L’obiettivo è quello di dire le stesse cose già dette da milioni di altre persone, ma cercando di farlo in modo più intelligente e stimolante”. Anche se **SECRET & LIES** era pronto già a febbraio del 2020, i video promozionali per due

delle tracce contenute nel disco, la ballata *The Trouble With Angels* e la più sostenuta *Uncertain Times*, sono stati realizzati durante il lockdown dal regista **Sam Chegini**. Nonostante le inevitabili difficoltà dovute al periodo, si tratta di due video interessanti, in particolare il primo, dove Jakko sembra un personaggio di Banksy. *Uncertain Times* invece combina insieme dei clip di noti politici in maniera lievemente disturbante. “Il giorno dopo il voto sulla Brexit, il Centro Culturale Polacco a King Street, Londra, dove andavo spesso a pranzo insieme al mio padre adottivo, è stato vandalizzato con una serie di scritte razziste. E pensare che uno dei motivi per cui era stato creato era proprio quello di ricordare il contributo del popolo polacco durante la Seconda guerra mondiale. Sono rimasto talmente colpito che ho fatto una foto e l’ho pubblicata su Facebook raccontando la storia e ricevendo centinaia di messaggi di solidarietà. Dopo qualche giorno, però, sono iniziati ad ar-

rivare messaggi da altre persone che mi insultavano e mi dicevano di tornarmene a casa mia. Essendo nato a Londra da madre irlandese e padre americano e poi adottato da una famiglia polacca, non era semplice capire a quale casa si riferissero. Questo è il punto a cui siamo arrivati. Semplicemente, è una follia”.

Uno dei momenti più emozionanti dell’album è rappresentato da *The Rotters Club Is Closing Down*, un omaggio al compianto amico **Pip Pyle**, già batterista di **Gong**, **Hatfield and the North** e **National Health**, con cui Jakczyk ha suonato all’inizio degli anni 80 durante la comune militanza nei **Rapid Eye Movement**. Più in generale, si tratta di uno sguardo nostalgico verso un’epoca che non c’è più, come testimonia anche la parte cantata “alla Richard Sinclair” con cui si conclude il pezzo. “Pip era una splendida canaglia, per usare una frase fatta. Si comportava male ma lo faceva con tale eleganza che riusciva sempre a farla franca. Mi ricordo che una volta era a Tokyo per suonare con i **Soft Heap** o qualcosa del genere, e dopo aver litigato di brutto con gli altri musicisti era uscito a caccia di un bar in cui andare a ubriacarsi. In lontananza aveva visto un’insegna al neon con scritto ‘Pip’s Bar’ e aveva pensato che fosse un segno del destino. Entrò e proclamò: ‘questo è il mio bar, mi chiamo Pip!’ E il barman: ‘sei davvero il famoso batterista inglese Pip Pyle? Ho chiamato il bar così perché sono un tuo grande fan!’ E tirò fuori tutta una serie di reperti da collezione. Il buon Pip si è svegliato il pomeriggio dopo direttamente nella sua camera d’albergo!”.

Nel 2016 Jakko Jakczyk si è aggiudicato il premio come “virtuoso” ai Prog Awards [in realtà lo stesso Jakko all’epoca si è meravigliato del premio, dato che non si reputa un virtuoso dello strumento, ndr] e in **SECRETS & LIES** ha registrato dei bellissimi assoli di chitarra che nello stile ricordano un po’ il grande **Allan Holdsworth**. “Mi ricordo quando nel 1974 andai ad ascoltare i **Soft Machine** al Rainbow Theatre: fu un’esperienza mistica. Non avevo mai visto nessuno suonare come lui”. Jakko arrivò al punto di chiamare la casa discografica dei Soft Machine, facendo finta di essere un amico di Allan per poter avere il suo numero di telefono. Nonostante Holdsworth non fosse interessato a dargli delle lezioni di chitarra, lo invitò comunque a casa sua per spiegargli alcune delle sue tecniche. Paradossalmente, sarà proprio Jakczyk nel 1991 a prendere il suo posto nei Level 42.

SECRETS & LIES ha dato a Jakko la possibilità di esprimersi più liberamente rispetto a un contesto musicalmente molto rigido come quello dei King Crimson. Sarebbe bello poter ascoltare le canzoni dell’album anche dal vivo, ma accadrà mai? “Se non ci fosse stata la pandemia sarebbe sicuramente accaduto, dato che stavo mettendo su una band. Magari adesso che la situazione è migliorata potrò riprendere il discorso. Mi farebbe molto piacere”. E ovviamente farebbe molto piacere anche a noi. 📍

«Se non ci fosse stata la pandemia avrei suonato questi pezzi dal vivo, dato che stavo mettendo su una band. Magari adesso che la situazione è migliorata potrò riprendere il discorso»

Jakko vorrebbe formare una band e suonare i brani di **SECRET & LIES** dal vivo.

IN EDICOLA

OGNI 27 DEL MESE



Scansiona il QR Code



Acquistala su www.spree.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 24 del mese



Con gli americani Styx ha venduto milioni di dischi, firmando sette successi da Top Ten USA su otto ottenuti dal gruppo: *Lady* (1973), *Come Sail Away* (1977), *Babe* (1979, unica volta che gli Styx arrivano al primo posto), *The Best Of Times* (1981), *Mr. Roboto* (1983), *Don't Let It End* (1983), *Show Me the Way* (1990). L'ottavo è *Too Much Time On My Hands* (1981), composto dal

Sotto, da sinistra: Chuck Panozzo, Tommy Shaw, Dennis DeYoung, John Panozzo e James Young.

tore del loro maggiore successo, *Eye Of The Tiger*, incluso nella colonna sonora di *Rocky III*).

“Se non fosse stato per l'incoraggiamento, il talento e lo stimolo di Jim, non avrei registrato questi nuovi brani. Una volta Jim mi disse che il mondo aveva bisogno della mia musica. Io gli risposi scherzando: Chiedi al mondo di inviarmi un messaggio di verifica. Siamo due ragazzi di Chicago che han-

no collaborato in ciò che sanno fare meglio, suonare e divertirsi”.

DeYoung continua a esplorare il pianeta musica come un instancabile Indiana Jones del pentagramma. Nell'album spicciano *The Last Guitar Hero* con il chitarrista **Tom Morello** (Rage Against the Machine, Audioslave), due ballate nel classico suo stile, *Your Saving Grace* e *Made For Each Other*, il singolo *Isle Of Misanthrope*, oltre alla beatlesiana *Hello Go-*



The End?

26 EAST, VOL. 2.
È IL TITOLO DI QUELLO
CHE DOVREBBE
ESSERE L'ULTIMO
ALBUM IN STUDIO
DI **DENNIS DEYOUNG**,
MEMBRO FONDATORE,
TASTIERISTA E
CANTANTE DEGLI
STYX SINO AL 1999.
L'ARTISTA AMERICANO
HA DECISO DI
SMETTERE E CI SIAMO
FATTI RACCONTARE
UN PO' DI STORIE...

Testo: **Carmine Aymone**

chitarrista Tommy Shaw. Gli Styx sono state una delle più grandi macchine dal vivo dell'industria musicale sin dalla loro nascita, al punto che alcuni definirono “arena-rock” la loro musica. Dennis DeYoung ha pubblicato per la Frontiers Records il secondo volume del suo addio alla musica registrata (26 EAST, VOL. 2.), il suo ottavo disco da solista.

Dennis a ruota libera

“Questo è davvero il mio ultimo album e inizia dove si era interrotto il precedente e mi vede collaborare di nuovo con Jim Peterik”. 26 East era l'indirizzo in cui DeYoung è cresciuto a Roseland, Illinois, nell'estremo sud di Chicago. Qui è dove la band si è formata nella sua cantina nel 1962. Dall'altra parte della strada vivevano i gemelli di origine italiana Panozzo, il batterista John e il bassista Chuck, che insieme a DeYoung avrebbero formato il nucleo degli Styx. Il processo che ha portato alla luce i suoi ultimi due album è iniziato quando **Jim Peterik** (cofondatore dei Survivor e coau-



Dennis DeYoung
nel 2020.

«Credo che *Lucky Man*
degli EL&P
rappresenti il giusto
equilibrio di quello
che io intendo
per progressive rock»

odbye, che non ha nulla a che vedere con il singolo dei Beatles.

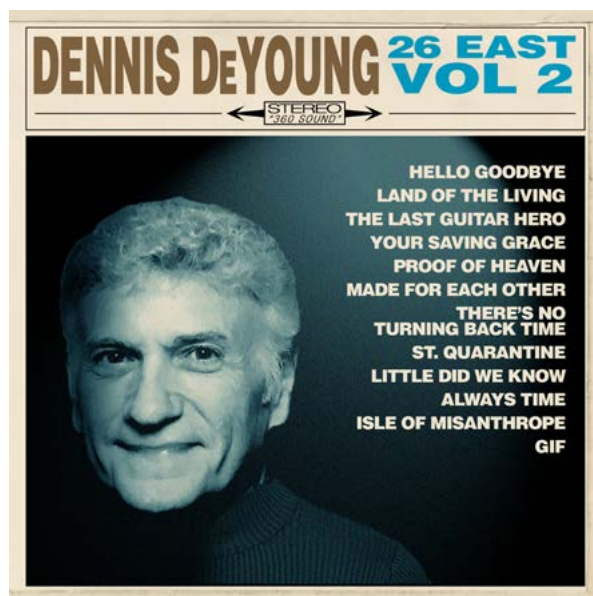
Gli inizi

Gli Styx su idea di DeYoung prendono il nome dal fiume Stige, uno dei cinque fiumi presenti negli Inferi. La band nel 1972 partì da un art-rock con venature progressive per virare poi negli anni successivi verso un suono più hard-rock.

DeYoung: "Non siamo mai stati realmente una progressive band, ma una rock band americana che ha messo nel proprio sound, dal primo momento, influenze classiche. Sin da bambino ho avuto una formazione musicale classica, materia che poi ho insegnato nelle scuole. Abbiamo avuto prima di altri delle intuizioni, come nel nostro album di debutto (STYX, 1972), dove abbiamo registrato *Movement For The Common Man*, una suite in cinque movimenti tra cui *Fanfare for the Common Man* di Aaron Copland (1942). È uno dei brani più popolari della musica americana del Novecento, in cui io utilizzo un Moog modulare, ben prima che gli EL&P la rifacessero su *WORKS Vol. 1* (1977). Però è vero che soprattutto nei nostri primi dischi ci sono a tratti atmosfere prog: STYX (1972), STYX II (1973), *THE SERPENT IS RISING* (1974), *MAN OF MIRACLES* (1974).

Hai marchiato a fuoco il sound degli Styx con le tastiere e i sintetizzatori, tra cui l'Oberheim polifonico.

Ho sempre suonato e composto in modo funzionale alla corallità del sound di una canzone. Ho sempre cercato un suono riconoscibile... forse, a pensarci bene, in ciò potrebbe risiedere la mia sperimentazione. A sette anni ho iniziato a suonare la fisarmonica, d'altronde mia madre era italiana e l'amava molto; ho preso lezioni per otto anni, e da allora ho sempre cercato un suono che mi appartenesse, pensando solo a esplorare le possibilità della creatività musicale. Sono tornato a imbracciare la fisarmonica nel 1979 in *Boat On The River* nell'album *CORNERSTONE*. È stato strano perché i tasti erano piccoli rispetto a quelli dei sintetizzatori e dei pianoforti a cui ormai ero abituato. *CORNERSTONE* contiene la mia *Babe*, il singolo di maggior successo degli Styx, che è arrivato fino al primo posto della «Billboard» Hot 100. Ricordo che la registrai nel seminterrato di un mio amico con un piano elettrico Rhodes, mai suonato fino a quel momento.



Sopra, la copertina di 26 EAST VOL. 2 e, sotto, Dennis DeYoung dal vivo con gli Styx nel 1980.

Qual è il tuo album preferito degli Styx?

THE GRAND ILLUSION del 1977, lo pensavo allora e lo penso ancora oggi, indipendentemente dal

grande successo che gli fece raggiungere la sesta posizione, rimanendo nella classifica americana per 127 settimane. Dentro, vi sono racchiusi brani che sono un po' l'esempio del mio modo di comporre: *The Grand Illusion*, *Come Sail Away*, *Castle Walls*. Anche gli altri due concept da me pensati non sono male: *PIECES OF EIGHT* (1978), con *I'm O.K.*, dove suonano l'organo a canne della cattedrale di St. James a Chicago, e *PARADISE THEATRE* (1981).

THE GRAND ILLUSION è un concept sulle illusioni della società capitalista, che spesso avvolgono l'americano medio ma non solo. Come nasce?

A ispirarmi nel titolo ma non nel tema, che era quello contro la guerra, fu il film *La grande illusione* (1937) di Jean Renoir, con Jean Gabin protagonista. Dopo averlo visto, mi sedetti a riflettere su cosa potesse rappresentare per me e per la band la "grande illusione". Pensai così alla società americana, ma anche al mondo in generale, al capitalismo, al consumismo sfrenato e ai suoi mali.

La title-track dell'album, che lo apre, è una sorta di dichiarazione d'intenti.

Esatto, cantando, invito gli ascoltatori a non fidarsi di tutto quello che i mass media dicono sulle rockstar e sulle loro vite: "Non farti ingannare da radio, tv o giornali. Ti mostrano fotografie di come la tua vita dovrebbe essere, ma sono solo le fantasie di qualcun altro. Se quindi pensi che la tua vita sia un gran disordine, perché non vinci mai la partita, ricorda che è solo una grande illusione, e nel profondo siamo tutti uguali". La Grande Illusione eravamo anche noi Styx, che creavamo illusioni con le nostre canzoni, con i nostri live: "Benvenuto nella Grande Illusione, entra e guarda cosa sta succedendo, paga il prezzo, prendi i biglietti per lo spettacolo, il palco è pronto, la band inizia a suonare. Il brano si apre con una sorta di marcetta rinascimentale, ma tutto il disco è un caleidoscopio di suoni e generi, c'è boogie rock, prog, hard rock, AOR, musica classica... ma, poiché non amo parlare di generi, dico che c'è tanta musica ispirata. L'appartenenza a un genere mi limiterebbe. La vera creatività proviene da un luogo dove non ci so-



no governanti, limitazioni ed etichette. Viene da quel posto in te che è puro, libero e senza compromessi”.

Come *Sail Away* è il secondo singolo degli Styx a raggiungere la Top 10 della «Billboard» Hot 100, dopo *Lady* nel 1975.

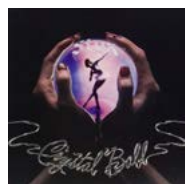
La canzone parla di me ma, visto il suo successo, moltissimi si sono identificati in essa. Esorta a intraprendere un nuovo viaggio, una nuova avventura, senza limitazioni, raggiungendo una nuova meta, un posto migliore. Parla anche degli amici d'infanzia, quelli della band e dei nostri sogni. Il nostro manager, **Derek Sutton**, e il nostro promoter, **Jim Cahill**, volevano che *Superstars* fosse il primo singolo dell'album. Fortunatamente dissi che quella invece era la canzone più debole del lavoro, mentre *Come Sail Away* aveva tutte le carte in regola per diventare un successo. Per fortuna mi hanno ascoltato”.

I tuoi album preferiti di progressive rock?

IN THE COURT OF THE CRIMSON KING dei King Crimson, il primo degli EL&P EMERSON, LAKE & PALMER, il primo degli Yes. Ho ascoltato a lungo band come gli EL&P e gli Yes, ma in generale il progressive rock, poi il genere mi ha interessato meno quando è iniziato ad autoleccarsi, ad auto compiacersi, sacrificando la composizione per inutili esercizi di stile, inserendo valanghe di note anche dove non era necessario, solo per alimentare il proprio ego. Quando si è trasformato in un puro esibizionismo mi ha perso come ascoltatore. Credo che *Lucky Man* degli EL&P rappresenti il giusto equilibrio di quello che io intendo per progressive rock. La cosa più importante per me è la scrittura e ciò che riesce a comunicare. Però devo ammettere che Keith Emerson mi ha molto influenzato agli inizi, come anche **Jimmy Smith**, uno dei grandi organisti jazz, e **Jon Lord** dei Deep Purple. Chi suona le tastiere non può non essere ammaliato dalla figura di Emerson e a lui grato. Keith ha fatto diventare noi tastieristi eroi e icone del rock proprio come i chitarristi.

Emerson ti ha influenzato per tutto ciò che concerne l'universo delle tastiere. E per il resto? Hai un artista e/o una band preferita?

I Beatles. Mi hanno influenzato sempre, prima, dopo, comunque. I Fab Four sono stati i padri fondatori del rock moderno, tutti noi gli dobbiamo tanto. Il 9 febbraio del 1964 li vidi per la pri-



Copertine di alcuni album degli Styx.

Dennis DeYoung e Tommy Shaw in concerto con gli Styx (Atlanta, 14 dicembre 1980).



ma volta in televisione all'*Ed Sullivan Show*; capii che volevo diventare un artista rock. Furono straordinari, proposero *All My Loving, Till There Was You* (cover di Meredith Willson), *She Loves You, I Saw Her Standing There* e *I Want To Hold Your Hand*, un uragano che si abbatteva sul mondo della vecchia musica. Li omaggia anche in questo nuovo e ultimo lavoro, infatti l'iniziale *Hello Goodbye* ha i colori beatlesiani. I Beatles mi hanno dato una vita, quella che ho ancora oggi.

Nel precedente Vol. 1 hai duettato con Julian Lennon in *To The Good Old Days*.

Stavo cercando qualcuno che cantasse con me un'armonia in due parti, come facevano in maniera sublime Lennon e McCartney. Stavo per inviarlo a Julian, ma ho deciso all'ultimo minuto di non farlo perché pensavo che non sarebbe stato appropriato per lui. Sono andato al pianoforte e ho pensato: "Come canteremmo Julian e io?". E ho scritto il brano *To The Good Old Days*. Così gliel'ho mandato, pur non conoscendo Julian. A lui è piaciuto e mi ha detto che sarebbe stato onorato di cantarlo, e così è avvenuto.

Tra i tuoi punti di riferimento ci sono solo i Beatles?

No, ho amato anche **CSN&Y**, **Who** e chitarristi come **George Harrison**, **Pete Townshend**, **David Gilmour**, **Stevie Ray Vaughan** e **Tom Morello**, che ha suonato *The Last Guitar Hero*. Al mondo ci sono tanti chitarristi bravi tecnicamente, ma i vero guitar hero sono quelli che danno un'impronta, un tratto unico e riconoscibile al loro strumento... Tom è uno di questi.

Quali sono stati i migliori cantanti della storia del rock?

Elvis Presley e **Paul McCartney** perché entrambi hanno una grande capacità vocale. Sono unici, completi. Possono cantare qualunque cosa. Paul, passa da *Ob-La-Di Ob-La-Da*, canzone apparentemente semplice, alle più complesse e impegnative *Come Together* e *Let It Be*, ma lo fa sempre con la stessa magia evocativa e con la stessa "forza". E di Elvis che dire? Niente. Qualsiasi parola sarebbe superflua. Mi piacciono molto anche **Greg Lake**, **Peter Gabriel** e **Jon Anderson** degli Yes, vere icone del progressive rock.

Nel 2022 gli Styx festeggeranno 50 anni di musica. Avresti mai immaginato in quell'ormai lontano 1972 che la vostra musica avrebbe resistito agli attacchi del tempo?

Assolutamente no. Non avrei mai pensato che dopo mezzo secolo ci fossero nel mondo ancora tante persone interessate alla mia/nostra musica. Sono un uomo fortunato e onorato che le mie canzoni ancora oggi vengano ascoltate, cantate e suonate anche dalle nuove generazioni. Ho sempre pensato che una volta scritte le canzoni non mi appartenessero più, perché volano nell'universo e vengono captate da chi le ama. Se guardo indietro mi fanno tenerezza quei tre ragazzini in quella cantina intenti a far musica, ispirati dai Beatles. Oggi il cerchio si è chiuso con un album, il mio ultimo, il cui titolo è proprio l'indirizzo della cantina di casa mia, dove due italiani Chuck e John Panozzo e un mezzo italiano come me forgiavano e nutrivano i propri sogni. Sono orgoglioso della musica che ho creato nell'arco della mia carriera. Sono orgoglioso di aver creato gli Styx, una band che ha rappresentato qualcosa per tantissime persone. Sono orgoglioso di aver scritto sette degli otto singoli che sono entrati in classifica in America. Sono orgoglioso delle mie origini italiane, un paese unico al mondo, ricco di storia, bellezze naturali, architettoniche, enogastronomiche e soprattutto di musica. Sono orgoglioso anche di quello che ho fatto dopo, da solo, con album come *DESERT MOON* (1984), *BACK TO THE WORLD* (1986), *BOOMCHILD* (1989), con il musical *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* (1996), il mio riadattamento del celebre romanzo di Victor Hugo (*Notre Dame de Paris*, 1831) che ha debuttato al Tennessee Performing Arts Center di Nashville... sono orgoglioso di tutto perché ogni disco l'ho realizzato con passione sincera. **©**

La primavera è inesorabile

CANTO DI PRIMAVERA (1979), non solo temporalmente, è l'ultima opera del **Banco** intrisa di anni 70, sia pure con tante novità. I brani si fanno più corti e più aperti alla forma canzone, sempre con il caratteristico marchio del gruppo. Le musiche, curate ma ricche di passione, si sposano ad alcune delle più belle liriche della loro discografia.

Testo: **Guido Bellachioni**

Gianni Nocenzi dal 2016 è tornato a proporci la sua splendida musica con **MINIATURE**, viaggio per il cuore e la mente attraverso il pianoforte acustico. Oggi ha ancora un amore sconfinato, però lucido e non appannato dalla nostalgia, per la musica vissuta con il **Banco del Mutuo Soccorso**. Le parole che seguono, "rapite" nella sua casa di Galloro ai Castelli Romani, lo dimostrano ampiamente.

Tutto chiaro

Erano molti anni che non ascoltavo per intero **CANTO DI PRIMAVERA**, ma sono bastate poche note per ricordare perfettamente tutto, con in più la maggiore lucidità garantita dalla distanza temporale. La memoria è selettiva e sicuramente dopo tanto tempo rischi

Sotto Gianni Nocenzi con il Banco al Palazzetto Tre Pini, Padova, 1976.

di perdere qualche dettaglio, in compenso la sostanza delle cose ti appare più chiara rispetto a quando, essendo all'interno del flusso, più che attore

dell'evento sei *agito* da esso. Un ascolto che mi ha emozionato e nello stesso tempo sorpreso, anche un po' inorgogliato. 



Il Banco all'ingresso
dello studio
di registrazione CAP
insieme a due amiche.

Da sinistra:
Gianni Nocenzi,
Vittorio Nocenzi,
Gianni Colaiacono,
Rodolfo Maltese,
Francesco Di Giacomo,
Pierluigi Calderoni.



Mondi che si cercano

Cerco di spiegarmi. Negli ultimi anni mi è capitato di vedere due mostre di pittura, una su **Caravaggio** (1571-1610) e una su **Utagawa Hiroshige** (1797-1858), mondi lontanissimi dal punto di vista della tecnica espressiva e del contesto culturale, che mi hanno emozionato entrambe. Una olio su tela, con la drammaticità delle luci che ben conosciamo, l'altra tenui tinte pastello in delicate stesure bidimensionali, sovrapposte nell'incisione. Ecco, passare da ...DI TERRA a CANTO DI PRIMAVERA in un solo anno, è stata un po' la stessa cosa; la sorpresa e l'orgoglio di cui parlavo riguarda la grande flessibilità di scrittura dimostrata nell'occasione, che ho riscoperto con questo ascolto. Non che sia stato facile, tutt'altro.

The Turning Point

C'è sempre da tenere presente il contesto storico di un'opera. Il 1979 aveva già visto trionfare nella società la voglia di lasciarsi frettolosamente alle spalle i complicati e a volte drammatici anni 70.

"...basta arrovellarsi sui massimi fattori / divertiamoci / un po' di sano edonismo / vabbè, le ingiustizie e le guerre ci sono sempre state e sempre ci saranno / basta continuare a rovinarci la vita / la musica deve servire a distrarci / perché complicare i ritmi o le armonie? la cassa in quattro va benissimo / balliamo / non pensiamo".

Un bel cambio di prospettiva, un vero e proprio capovolgimento dei riferimenti, ideali e culturali, che avevano ispirato fino ad allora il nostro fare musica. Neanche il graffio iconoclasta del punk riusciva a frenare il fatale ritorno alla musica come puro intrattenimento, corredata obbligatoriamente da testi dozzinali, che non dovevano interrogare e creare turbamenti. Ovviamente questo era contronatura per noi ma, seppur a modo nostro, ci dovevamo comunque confrontare con quello che girava intorno e accettare la sfida come avevamo sempre fatto.

Un gruppo aperto

Apriamo la band agli amici che ci conoscevano da sempre. **Luigi Mantovani**, discografico intelligente e carissimo amico fin dai primi tempi alla Ricordi, prese in mano le redini della produzione, mentre **Dory Zard**, da par suo, si fece carico del coordinamento generale. Allargammo la tavolozza timbrica chiedendo a **Luigi Cinque** e al suo sax soprano di essere nel progetto; in studio ci avvallemmo delle percussioni di **George Aghedo** (l'esperienza delle congas la portammo avanti, infatti dopo entrò sta-

bilmente nella band live il grande e compianto **Karl Potter**). Si navigava in un mare incognito, un po' come quando, abituato a cercare la direzione chiedendo aiuto alla stella polare, ti accorgi che per uno strano sortilegio sei nell'altro emisfero, dove le stelle sono completamente diverse. Proposi CANTO DI PRIMAVERA come titolo del brano, piano piano divenne l'idea guida di tutto il lavoro.

L'immagine giusta

La copertina di **Angelo Lodi**, suggerita da Mantovani, che trovo bellissima, ne esprime compiutamente l'umore. A volte, parlando di un gruppo rock progressivo, il nostro masochistico provincialismo imponeva di ritenere necessarie copertine alla Roger Dean e simili, ma questo non ha mai riguardato il Banco. Basti pensare alla cover del grande **Cesare Monti** per COME IN UN'ULTIMA CENA. Un pugno allo stomaco!

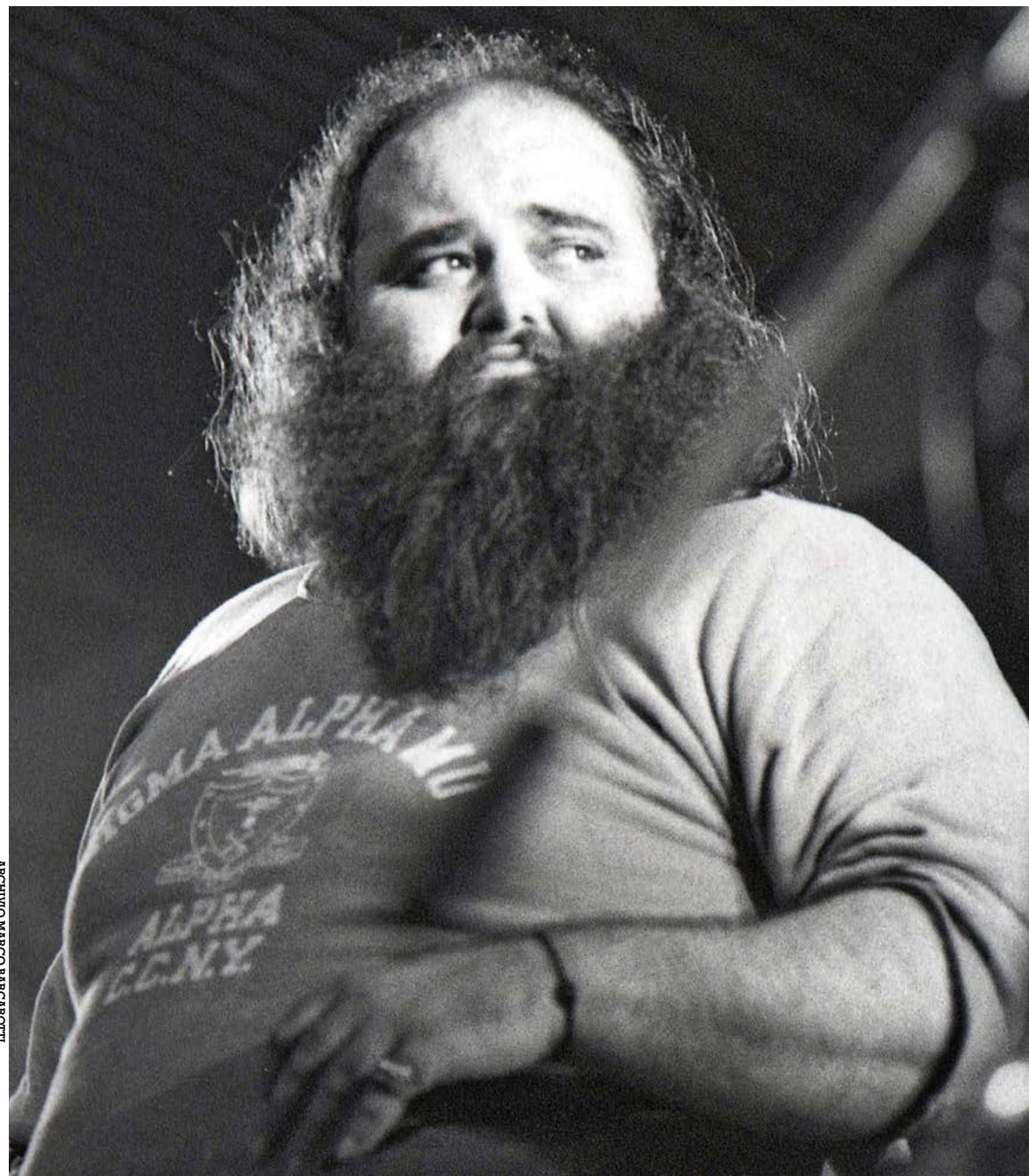
La musica aiuta sempre

Musicalmente ci venne in aiuto una delle fonti di ispirazione che la scrittura del Banco ha sempre avuto, quella della musica etnica (non uso il termine 'popolare' per non cadere nell'equivoco del 'pop'). Ecco il riff *contadino* che dal primo brano, *Ciclo*, tracima nella title-track per la quale **Rodolfo Maltese** lascia la chitarra elettrica e usa la 12 corde acustica e il charango (in altri brani suona il bouzouki). Io rispolvero il clarinetto in *Mi bemolle*, da associare in alcuni interventi al soprano di Cinque (la sua partecipazione non era casuale, dato che veniva dall'esperienza nel Canzoniere del Lazio, in sintonia con alcune idee del nostro album); Luigi suonò anche lo scacciapensieri mongolo e l'armonico, ancora oggi è musicista sempre attento al mondo etnico.

Cambio di visione

Dal punto di vista formale asciugammo

Francesco Di Giacomo
con il Banco alla Festa
dell'Unità di Terni
(11 settembre 1979).



ARCHIVO MARCO BARCAROTTI

molto le stesure compositive per quanto riguardava le durate, pur senza rinunciare alla scrittura dove poliritmia e contrappunto continuavano ad avere piena cittadinanza quando necessario, seppur in modo più semplice e misurato. Anche l'amore per il ritorno dei temi rimane, è testimoniato dalla condivisione del tema tra i due strumentali che aprono e chiudono il lavoro; nei testi l'idea di primavera appare in più di un brano. E poi il ritrovare la forma canzone, a volte da noi guardata con sospetto però mai pregiudizialmente rifiutata. Guardata con sospetto perché ci sembrava che mediamente, perfino nella canzone d'autore, si avessero testi interessanti ma scarso fascino compositivo o viceversa. Ovviamente al netto delle eccezioni. Noi però avevamo in Francesco Di Giacomo il jolly. Una volta trovate melodie, armonie e temi interessanti potevamo contare su liriche di spessore, che integravamo con la scrittura musicale, orchestrazioni e ricerca timbrica, sempre articolate per evitare quanto più possibile stilemi di genere. Credo che in questo lavoro ci siano alcuni dei testi più emozionanti dell'intera produzione del Banco.

Non è un concept ma...

CANTO DI PRIMAVERA non è un disco concept, però possiede l'unità di scrittura e di timbro emotivo che lo rende lavoro omogeneo, chiaramente figlio della sua epoca come l'abbiamo vissuta noi. Forse è una specie di "stele di Roset-



Vittorio Nocenzi e Rodolfo Maltese alla Festa dell'Unità di Terni (11 settembre 1979).

ta", utile a decifrare il passaggio tra quelli che erano stati gli anni 70 e ciò che avverrà in seguito nel percorso artistico del Banco. Non a caso, dopo, prima di tuffarci negli anni 80, prendemmo una pausa dalle composizioni inedite, realizzando il nostro primo album live, CAPOLINEA (nello storico jazz club attiguo all'omonimo studio di registrazione, dove abbiamo realizzato CANTO DI PRIMAVERA). Un lavoro che con un po' di rabbia e un po' di nostalgia per i tempi in cui *l'impossibile era normale*, cerca nelle tinte pastello e in una certa intimità la resistenza possibile nei confronti del clima sociale e artistico prevalente in quel momento. L'ipotesi e la speranza di una nuova primavera.

A volte è per sempre

Non ricordo se eravamo alla Stalla (la leggendaria sala del Banco ai Castelli Romani) durante le prove o già in studio a Milano. Ricordo che io stavo sbattendo la testa su una modulazione (non sono mai state il mio forte ☺), Francesco con i suoi consueti, improbabili foglietti di appunti, fatti di tovaglioli e pezzi di carta di ogni genere, stava rifinendo un testo, litigando con sinonimi e aggettivazioni che potessero incontrare sillabicamente al meglio la melodia. Mi apostrofa così: "A Già, com'è pe'tte a primavera?". Gli risposi distrattamente, preso dal mio lavoro: "Francé, a primavera nu a fermi... è inesorabile". Rimase, divenne un verso di *E mi viene da pensare*.

Credo sia un buon augurio anche oggi.

All'improvviso arrivarono gli anni 80

Luigi Mantovani, che oggi vive in Bretagna e fa lo scrittore, è stato produttore del Banco, proprio nel periodo di CANTO DI PRIMAVERA e direttore generale di Virgin Italia; ha prodotto i tre splendidi album di Gianni Nocenzi: ENPUSA (1988), SOFT SONGS (1993) e MINATURE (2016). Mantovani ci racconta il



ARCHIVIO MARCO BANCAROTTI

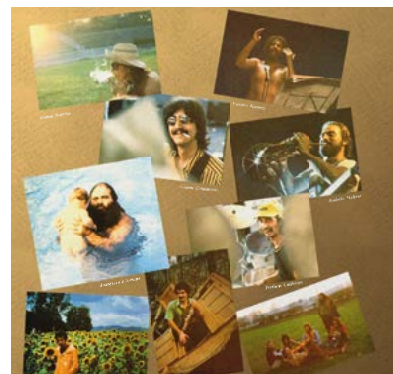
momento di trapasso tra i '70 e gli '80. Con tutta la forza di un finto neo-modernismo in cui l'estetica doveva primeggiare sui contenuti, la "Milano da bere" si installava saldamente. Tutti pensarono che si era di fronte a una nuova era di facile felicità, generalizzata in un'euforia post-guerresca. Si era certo passati per un greve lungo periodo di "anni di piombo", che si pensava oramai alle nostre spalle. Quindi ben venga la superficialità, i paninari, Craxi e "la nuova politica", Silvio Berlusconi con Canale 5 e Milano 2. "Sai non sto in me dalla gioia, dopo due anni e qualche raccomandazione sono entrata nella lista d'attesa per l'appartamento a Milano 2!". Insomma, il paradigma aveva nettamente cambiato rotta; al diavolo l'impegno sociale e andiamo per pochi o tanti, maledetti e subito. Ovviamente questa nuova società dettava le regole, anche in campo culturale; in un batter di ciglia tutto quello che poteva essere visto come impegno sociale, qualità di proposta letteraria o musicale venne inserito nella categoria: "che noia, vogliamo ballare e ridere, non certo pensare". La musica vide l'arrivo di truppe di parrucconi sbrilluccanti che urlavano con più o meno talento *Wild boys always shine*, o la finto pudica Ciccone che ci descriveva le emozioni di sentirsi *Like a Virgin*. Di conseguenza gli inarrestabili anni 80 spazzarono via senza patemi d'animo ciò che musicalmente era stato costruito e proposto nei due decen-



Retro e busta interna di CANTO DI PRIMAVERA, copertina e foto di Mario Convertino.

TANTI CONCERTI

Nel 1979 il Banco fa molti concerti, dividendoli in due sezioni: primavera/estate ed autunno/inverno. In primavera presenta CANTO DI PRIMAVERA in modo più completo, in estate apre ai suoi classici, in autunno/inverno mischia i due approcci. Tocca l'Italia dal Nord al Sud: Roma, Venezia, Terni, Torino, Milano, Treviso, Belluno, Viareggio, Acireale, Siracusa, Palermo, Pordenone, Brescia, Varese, Ravenna. In repertorio: *Ciclo*, *Canto di primavera*, *Sono la bestia*, *Si dice che i delfini parlano*, *La conquista della posizione eretta*, *Lungo il margine*, *Interno città*, *Di terra*, *E mi viene da pensare*, *Fino alla mia porta*, *Il ragno*, *Non mi rompete, 750.000 anni fa... l'amore?*, *Capolinea*, *R.I.P.*, *Garofano rosso*.



«La musica
che abbiamo suonato
era spontanea,
rappresentava ciò che
volevamo esprimere:
mai registrato un disco
con tanto entusiasmo
e così velocemente»

Francesco Di Giacomo

anteprima/BANCO

«CANTO DI PRIMAVERA» È IL NUOVO ALBUM
DEL BANCO CHE RIPROPONE,
DOPO LA PARENTESI DELL'ORCHESTRA,
LA VOCE DI FRANCESCO DI GIACOMO.
IL DISCO CAMBIA MOLTE COSE
RISPETTO AL PASSATO, RIVELANDO UN
DISCORSO PIÙ CONCISO
E PIÙ ATTUALE PER LA FORMAZIONE
DEI FRATELLI NOCENZI.

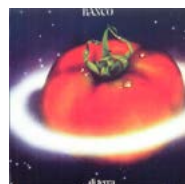
Accadde
di primavera

ni precedenti, dove la musica era divenuta un'arma potente di responsabilizzazione di massa. Inoltre avevano messo in chiaro che se la musica era disponibile per tutti non era *fattibile* da tutti, e avere studiato al conservatorio poteva non essere un peccato mortale. Era quindi in questo scenario che il Banco si trovò a dover decidere della propria coerenza musicale e perfino della propria esistenza di fronte a tale violenta ondata assolutista: o fai musica facile o sei post-giurassico. La banda di Marino era particolarmente colpevole in questo senso, dato che veniva dall'orchestrale... DI TERRA (1978), preceduto dai due "macigni" del 1976, GAROFANO ROSSO e COME IN UN'ULTIMA CENA (1976). Allora come proporsi e riproporsi in questo mondo nuovo con una tale eredità musicale? Come poter rinunciare alle lunghe, elaborate, virtuose suite strumentali, agli stilemi tipici del progressive rock, che avevano fatto del gruppo un affliere in campo internazionale? E soprattutto valeva la pena di abiurare il proprio DNA musicale e cercare di crearsi un'isola in questa grande laguna piena di atolli musico-artificiali?

Si era in qualche modo al capolinea... E proprio questo luogo di fine corsa, il

«Ciao 2001» a marzo
1979 presenta CANTO
DI PRIMAVERA.

... DI TERRA,
copertina di Mario
Convertino,
e il gatefold di
COME IN
UN'ULTIMA CENA,
opera di Cesare
Monti.



Capolinea, storico jazz club sui Navigli milanesi, ospitava un piccolo studio di registrazione. Lo gestiva Gianni Prudente, fratello di Oscar, eccellente tecnico e partner (uno dei tanti "uomini ombra" che sono spesso dimenticati ma importanti nella buona riuscita dei dischi). Decidemmo che avremmo raccolto il guanto della sfida musicale e registrato al CAP, dove i tram non vanno più in là, ma ripartono sempre, la risposta del Banco agli incombenti anni 80. Non fu certo facile ripensare una nuova sintetica forma compositiva, così lontana dalla matrice musicale ma anche dalla personalità dei fratelli Nocenzi. Il processo fu lungo ma, una volta trovata la chiave di lettura, grazie alla loro grande conoscenza e capacità musicale, unite alla no-

ta "tigna" caratteriale, tutto si svolse con semplicità e naturalezza. Il progetto fu aiutato dalla penna particolarmente ispirata di Francesco Di Giacomo, che scrisse *Niente*, una delle più belle poesie in musica di sempre. CANTO DI PRIMAVERA, impacchettato nella bella soluzione grafica di Angelo Lodi, ci apre prima uno spiraglio e poi una finestra su un mondo che timidamente riscopre la luce, un messaggio quindi di grande attualità e speranza in questi strani tempi di "primavera negata".

La primavera che non ti aspetti dal Banco

Marco Ferranti il 22 aprile 1979 parla di questo album nel settimanale «Ciao 2001», il titolo dell'articolo è «Accadde di primavera».

Ricorda Gianni Nocenzi

«Penso che ancora una volta il nostro pubblico finirà col rimanere sconcertato da questa nuova opera. Dopo COME IN UN'ULTIMA CENA forse l'ultima cosa che dovevamo fare era... DI TERRA. Al limite, se vuoi, si è trattato di un errore di cui siamo orgogliosi, perché ci ha permesso di espandere le nostre esperienze anche nel campo orchestrale. E oggi, quando

il nostro pubblico si aspetta probabilmente qualcosa sulla falsariga di quella esperienza, ecco che il Banco decide di realizzare un album essenzialmente composto di canzoni”.

La prima volta di Ferranti

“Sono qui, in una saletta di registrazione, con davanti agli occhi il nastro del nuovo album del Banco: con me i due fratelli Nocenzi. Due giorni prima, in un bar, ho incontrato Francesco Di Giacomo e ho parlato a lungo con lui del disco, dell'energia e del lavoro spesi, delle novità che l'opera racchiude. Ecco – mi ha spiegato Big – siamo entrati in sala liberi da ogni preoccupazione e sovrastruttura. La musica che abbiamo suonato era spontanea, rappresentava ciò che volevamo esprimere: mai registrato un disco con tanto entusiasmo e così velocemente. Quello che ho avuto con Francesco è stato un prologo quasi obbligatorio, un piacevole debito da pagare a chi di questo nuovo lavoro è il protagonista indiscusso”.

Big su tutto

“Anche se ci sono due strumentali su otto brani – dice Gianni Nocenzi – questo è l'album del grande ritorno di Francesco. La principale novità infatti è questo ruotare gli strumenti intorno allo strumento-voce di Francesco. *Canto di primavera* è anche il titolo del 45 giri estratto. La formazione storica è completata dal nuovo bassista **Gianni Colaiacomo**, dal sassofonista **Luigi Cinque**, già **Canzoniere del Lazio**, e dal percussionista **George Aghedo**, musicista del giro milanese. La produzione è condivisa con Luigi Mantovani, ex discografico e produttore degli Astra, mentre la preparazione è durata un mese nella celebre stalla di Marino, e poi venti giorni in sala al CAP, lo studio di registrazione adiacente al Capolinea”.

Viaggio nella primavera

“Sostanzialmente – precisa Vittorio Nocenzi – il disco si distingue dagli altri per non essere un concept, anche se poi i brani sono omogenei, tenuti insieme dalla stessa atmosfera, dallo stesso umore e dal concetto della primavera. Quale concetto di primavera? Risponde Gianni: “Oggi la primavera ha un significato quasi anacronistico, ma inevitabilmente, ogni anno eccola che ritorna, che ti prende all'improvviso in contropiede. L'abbiamo intesa come ritorno, come inevitabile ciclo di rinnovamento nell'essere degli uomini e del-

le cose. La primavera del Banco, dunque, non si ferma a questi simboli; anzi confesso che al primo ascolto i testi, semplici e intimi, non mi avevano suggerito questa chiave di lettura. Ho invece notato come l'opera segni per il Banco un passo fondamentale. La novità stilistica non riguarda soltanto il ritorno della voce, quanto anche la capacità degli altri strumentisti nello stringersi intorno a lui.

L'opera è concisa, essenziale, si è lavorato molto a livello compositivo, sfruttando fino in fondo la frase, strutturando la geometria di ogni singolo brano in una forma compiuta, finita, senza fare di ogni episodio una minisuite stile Banco, come detto da Vittorio. Questo lavoro di sintesi si rispecchia non poco sugli arrangiamenti, che curano più la sonorità e la profondità spaziale che l'arricchimento fine a se stesso”.

Mutamenti

“Sotto questo punto di vista – dice Vittorio – l'album è un deciso mutamento, certo la voglia di aggiungere un sintetizzatore qua o là ogni tanto veniva, ma siamo riusciti a contenerla bene. Inizialmente abbiamo registrato un brano solo voce e pianoforte, ci è piaciuto tanto che praticamente l'abbiamo lasciato intatto. E l'opera ne guadagna in eleganza e in espressione: non a caso, alcuni degli episodi rivelano una carica di drammaticità, di pathos riconducibile solo alle primissime opere del gruppo. Ma questo non vuol dire d'altra parte un impoverimento di motivi tecnici; anche qui si è lavorato in una direzione nuova; non a caso ho parlato di profondità spaziale e di sonorità. Molto curate, quest'ultime, con risultati decisamente ben inseriti nella grande dinamica generale, ma è soprattutto la spazialità che ha impegnato i musicisti”.

Un lavoro profondo

“Dice Gianni: ‘Abbiamo lavorato tanto con gli echi, effetti flanger e phasing, studiando per gli strumenti una posizione non solo volumetrica ma anche specificatamente spaziale. Il risultato è stato di una tale profondità, che ha stupito noi per primi’. Non esibizionismo tecnologico, ma semplicemente uso intelligente della tecnica. Questo è il primo disco in cui Gianni ha rinunciato al piano acustico, merito pure dello Yamaha con cui ha sostituito il suo abituale strumento; anche Rodolfo Maltese ha lasciato in disparte la chitarra, quasi sempre occupato in un eccezionale lavoro con la tromba. Le sorprese timbriche, improvvise e calibrate, sono spesso affidate all'impasto dei fiati, al Polymoog e alle percussioni. Ma sono momenti che è praticamente impossibile astrarre dal resto, tanto è compatta, solida e lineare la costruzione dei brani. Ogni episodio, infatti, ha forte carica interiore ed equilibrio tra l'immediatezza con cui è posto e la sostanza mai scontata, sempre originale e intelligente. Il nastro che scorre per una seconda volta me ne dà la conferma”.

Da Ciclo a Niente

“L'album si apre con lo strumentale *Ciclo* dove a un giro di pianoforte viene lentamente sovrapposto il gioco incisivo e ritmato dei fiati, che poi si sciolgono nel finale in un tema elegante. Nonostante sia facile scorgervi il gusto musicale del Banco, è uno dei momenti più atipici. Segue *Canto di primavera*, ballata che si sviluppa progressivamente e con grande energia intorno al canto, per divampare in un gran finale. Per strutturare la strofa Vittorio ha confessato di essersi ispirato a una melodia savoiarda del Mille, mentre l'inciso è liberamente tratto da un canto ebraico; il suono graffiante di plectro che si sviluppa all'inizio è un charango, tipico strumento peruviano fatto con la corazza dell'armadillo.

Sono la bestia ripropone la struttura ritmi-



Etichette del 33 giri CANTO DI PRIMAVERA.

Pubblicità di CANTO DI PRIMAVERA. Pubblico numeroso per il Banco alla Festa dell'Unità di Terni (11 settembre 1979); il biglietto costava 1500 lire.



ARCHIVIO MARCO BARCAROTTI

ca classica di altri momenti della formazione, ma qui portata avanti fino in fondo in un nervoso serrare ritmico, spezzato solo momentaneamente da un breve inciso strumentale; particolarmente efficace l'unione della voce con gli attivissimi fiati. *Niente* è, a mio avviso, uno dei momenti più suggestivi di tutto il repertorio del Banco. Vittorio l'ha composta al pianoforte anni fa, in un momento di pausa durante la preparazione di alcuni esami universitari. È una canzone d'amore, ha detto, e in effetti è così, ma è anche un episodio estremamente denso, che Francesco, sorretto da un arrangiamento maestoso e drammatico, rende superbamente".

Da E mi viene da pensare a Circobanda

"E mi viene da pensare apre meravigliosamente la seconda facciata; epigramma delicato ed elegante, con un bellissimo testo autobiografico, che nella sua semplicità strutturale spiega meglio di qualsiasi altra parola lo sviluppo del Banco attuale. *Interno città* nasce come immagine blues, con un riferimento specifico più all'umore che alla sostanza musicale. Lo sviluppo ritmico si libera via via dal canto jazzato, poi segue il complesso intermezzo strumentale, ricco di pieni e di vuoti; poi ritorna all'atmosfera iniziale, riaprendosi definitivamente nel finale, agitato dalle percussioni di Aghedo e dai fiati. L'episodio più ambizioso è il seguente *Lungo il margine*, intriso di un'atmosfera inquietante, carico di sonorità lontane e mosso da una dinamica interiore di non immediata comunicativa. Lo stile compositivo è di Gianni, il testo è liberamente tratto da un testo dei pel-lerossa Papago; il background strumentale è reso con un armonaco, sorta di violoncello teso tra un tubo catodico e delle lamiere che vibrano, diavoleria escogitata da Cinque e da un suo amico. In definitiva è l'episodio più duro, ma anche tra i più interessanti e capace di fornire alla formazione lo spunto per sviluppi live. Chiude *Circobanda*, introdotta da un breve inserto vocale che i ragazzi hanno ottenuto con il sistema dello scacciapensieri mongolo, utilizzando le vibrazioni delle corde vocali e la bocca come una vera e propria cassa armonica. Si libera poi lo strumentale, generato da un tema di *Ciclo*, ma completamente diverso dal brano d'apertura: una specie di allegro tourbillon finale, con la tromba di

CANTO DI PRIMAVERA

· Aprile 1979 - Ricordi
SMRL 6247
· Registrazione e missaggio:
C.A.P. Studio, marzo 1979,
Milano
· Tecnico del suono:
Gianni Prudente
· Assistente fonico:
Augusto Brivio
· Produzione:
Luigi Mantovano,
Banco del Mutuo Soccorso
· Grafica e illustrazione
di copertina: Angelo Lodi
· Foto Banco: Guido Harari

· Francesco Di Giacomo: voce
· Gianni Nocenzi: piano
elettrico Yamaha, clarinetto
in M1b
· Vittorio Nocenzi:
sintetizzatori, tastiere
elettroniche
· Rodolfo Maltese: chitarra
elettrica ed acustica,
charango, bouzouki, tromba,
corno
· Pierluigi Calderoni: batteria,
percussioni
· Gianni Colaiacomo: basso
elettrico, basso senza tasti,
basso sei corde
· Luigi Cinque: sax soprano,
armonaco, scacciapensieri
mongolo
· George Aghedo: percussioni

LATO A
Ciclo 4:20
Canto di primavera ... 5:30
Sono la bestia 4:35
Niente 4:00

LATO B
E mi viene da pensare 3:20
Interno città 6:30
Lungo il margine 4:50
Circobanda 5:30

Rodolfo in cattedra. Il nastro si ferma. Guardo Vittorio e chiedo: Come lo intolleresti tu l'articolo?

Semplice, risponde: *il Banco è morto, viva il Banco*".

Stranezze anni 70

Michele Anselmi, poi noto come critico cinematografico, sul quotidiano «l'Unità», organo del Partito Comunista Italiano, il 19 maggio 1979 parla in modo alquanto opinabile dei quattro concerti del Banco al Teatro Olimpico di Roma, iniziati il 17.

"Perché questo ci va di fare, ammesso e non concesso che l'istinto non sia cultura. Ma tant'è."

A metà tra la battuta polemica e la dichiarazione di intenti, il monumentale Di Giacomo ha presentato così, l'altra sera, il concerto del redivivo Banco. Un ritorno in pompa magna, costruito senza badare a spese e con l'ambizioso disegno di riportare il mitico gruppo ai fasti - ahimè lontani - di una volta. Ma gli anni, si sa, passano per tutti e lasciano intatti soltanto i ricordi. Del Banco di una volta non c'è più traccia; al suo posto c'è il marchio, che ancora resiste, e una scuderia di bravi musicisti, che hanno scoperto la professionalità e le tecniche più raffinate di composizione. Ma che, purtroppo, non restituiscono più le emozioni di allora. CANTO DI PRIMAVERA, presentato addirittura alla Discoteca di Stato, è un gioiello di dosaggi, di armonie e di citazioni colte, dove però l'istinto - in

antitesi alla ragione - è una parola magica presa in prestito e appiccicata ai testi con qualche audacia. Paul Éluard [poeta francese esponente del surrealismo, ndr] fa capolino qua e là, si mischia di volta in volta allo spiritualismo d'accasto e alla metafora facile: il tutto celebrando una primavera allegoricamente legata alla nascita dell'Uomo Nuovo. Fari di tutti i tipi, effettacci da circo equestre, cespugli di fiori e piogge di petali rosa completano, a mo' di suggestiva scenografia, un recital freddino, giocato sui modelli più classici del concerto rock. Gli applausi di un pubblico affezionato non sono però mancati, ripagando ampiamente gli sforzi dei tecnici e la tensione dei sette musicisti. Ma i dubbi restano e dovrebbero trovare qualche accoglienza anche tra le file del Banco. Impeccabile sul piano formale, il nuovo album risulta una scommessa persa. È la crisi di un gruppo storico che continua a credere di dover raccontare qualcosa, e lo fa rarefacendo sempre più le atmosfere musicali e percorrendo i sentieri di ambiziosi testi, che dovrebbero dare corpo alla nuova identità. La quale resta nelle intenzioni, appesa nell'armadio come un vestito mai indossato perché troppo grande o troppo stretto. Intendiamoci, i fratelli Nocenzi, Di Giacomo e gli altri sono musicisti di vaglia che non vendono fracasso nobile; ma forse è il modello di spettacolo che non regge più, affossato dai tempi, dai rituali e costretto a mille acrobazie pur di restare in piedi. E questo il Banco lo sa, se non altro perché è da anni che vive di musica. Più o meno buona".

Francesco Di Giacomo
e Luigi Mantovani
cucinano per tutti
(CAP, marzo 1979).



Il nuovo album dei **Karmamoi**, ROOM 101, si confronta ancora una volta con 1984, il capolavoro distopico di **George Orwell**. Un romanzo che l'esperienza pandemica ha in qualche modo reso nuovamente attuale. Botta e risposta con **Daniele Giovannoni**, batterista e compositore della band.

Il quinto sigillo

Testo: **Antonio De Sarno**

Cosa è successo tra il precedente THE DAY IS DONE e il nuovo album?

Dopo l'uscita di THE DAY IS DONE, avvenuta alla fine del 2018, abbiamo portato l'album sui palchi e, anche grazie alla grande accoglienza di pubblico e critica che l'album ha ricevuto, abbiamo avuto l'opportunità di suonare in mezza Europa arrivando fino al Rosfest negli

Stati Uniti. Alla fine del 2019 ho cominciato a scrivere materiale per il nuovo album influenzato dalla rilettura di 1984 di George Orwell che già da ragazzo mi aveva colpito. Da qui la decisione di realizzare un concept ispirato e basato sul romanzo di Orwell. Poi c'è stato il 2020, il Covid che ha cambiato la vita di tutti noi. Personalmente ha cambiato il mio modo di percepire le cose, probabilmente perché, impegnato nella scrittura del nuovo album, ho usato questa come auto terapia. Ho messo in musi-



Karmamoi. Da sinistra: Alex Massari, Daniele Giovannoni, Alessandro Cefali



ca e nei testi le mie paure e verbalizzandole credo di averle esorcizzate un po'. A livello pratico è stato molto complesso, abitando noi in città diverse, organizzare le registrazioni e trovarsi nello stesso momento nella stessa stanza. Ci siamo districati tra decreti e restrizioni dovute alla pandemia e finalmente a fine agosto 2020 ci siamo trovati in studio tutti insieme a registrare. Da lì il lavoro è stato quello di scegliere il meglio di quello che avevamo fatto, arrangiare e andare avanti. Siamo a metà del 2021 e ROOM 101 è una realtà. Ora speriamo di poter tornare presto sui palchi.

Mi ha colpito il testo di *Memory Holes* perché la storia narrata non sembra parte di un futuro distopico, potrebbe tranquillamente descrivere il tempo presente... dei vuoti di memoria strumentali allo status quo.

Esattamente. Uno dei miei obiettivi era quello di rendere ROOM 101 un album musicalmente e liricamente contemporaneo, attuale nelle tematiche trattate. *Memory Holes* è il presente, il futuro distopico è già qui e la cosa interessante è che non ne siamo consapevoli, almeno profondamente, perché è un distopismo "light" fatto di piccoli passi, fatto di piccole e costanti privazioni di libertà. Ci creano i bisogni per "tracciare" sempre più le nostre personalità e renderle omologate. L'omologazione non mette paura, mette paura la personalità dell'individuo.

Musicalmente, invece, è un brano vario che riesce anche a introdurre momenti moderni all'interno della forma suite. Qual è la storia dietro alla sua scrittura? Come vi è venuta l'idea di introdurre il violino nella sezione finale?

I Karmamoi sono noti per creare atmosfere diverse all'interno dei brani, seguendo una sorta di onda, un flusso, che essendo dinamico, porta necessariamente a soluzioni impreviste e imprevedibili. In ROOM 101, parlando fondamentalmente di psiche umana, se possibile, questa peculiarità si è ampliata e le "onde" musicali all'interno dei brani sono, se viste nell'insieme, una sorta di acquerello. Ma allo stesso tempo sono una serie di istantanee che fermano i singoli momenti dell'evoluzione o regressione del pensiero. La musica e i testi seguono questi momenti, descrivendoli. Mi fa piacere che consideri *Memory Holes* una suite moderna, quello era il mio scopo. Un brano di



ROOM 101 è disponibile sul sito <https://www.karmamoi.it/> anche in vinile.

prog classico nella durata e nella forma, ma moderno nei suoni e nella scrittura. La storia dietro la scrittura è piuttosto semplice. Mi sono messo al pianoforte e partendo da un'idea armonica, ho sviluppato il brano in modo "orizzontale" pensando a temi diversi ma consequenziali che potessero rappresentare perfettamente l'idea del brano che avevo in mente. Ho avuto l'idea del violino dopo aver arrangiato il pezzo. Ho mandato la traccia a Steve Unruh, gli ho spiegato cosa avevo in mente e lui ha fatto il resto. Il violino, riallacciandomi alla domanda precedente, è la "voce" non omologata, è il suono che con le sue frequenze ha una sua spiccata personalità, sempre udibile, anche se circondato da voci omologate. Questo è il senso della scelta del violino. Il violino è la speranza che ci sia sempre voce anche per chi è fuori dal coro.

È la prima volta che usate archi veri in un vostro disco?

No, avevamo usato il violoncello su SILENCE BETWEEN SOUNDS in un paio di brani: *Nashira* e *Plato's Cave*. È comunque la prima volta che facciamo un

uso così massiccio e mirato di uno strumento ad arco vero.

Come mai Sara Rinaldi viene ancora considerata ospite?

È indubbiamente una situazione anomala. Nel 2014, dopo la registrazione del nostro secondo album, ODD TRIP, la cantante di allora ci lasciò, creando nella band un momento di smarrimento. Fu allora che decidemmo di continuare senza una cantante fissa e infatti il successivo SILENCE BETWEEN SOUNDS vede la partecipazione di ben quattro cantanti, tra le quali Sara Rinaldi che nel frattempo avevo conosciuto durante una sessione in studio a Londra. Da lì la proposta di collaborare più assiduamente con noi pur nel rispetto delle reciproche libertà artistiche. Definirei i Karmamoi un "trio+1" ed è al momento una soluzione che calza bene alla nostre rispettive esigenze artistiche. In futuro si vedrà. Sara è la voce principale in ROOM 101 come lo è stata in THE DAY IS DONE ed è sempre con noi in concerto. A livello di credits nei dischi, scrivere "guest musician" è la cosa più semplice da fare.

Il brano che parla della lingua voluta per eliminare ogni forma di pensiero, *Newspeak*, è strumentale! È un piccolo scherzo all'interno di un disco altrimenti cupo per le tematiche?

In effetti potrebbe sembrare un controsenso o quantomeno particolare che l'unico brano strumentale si intitoli *Newspeak*. Come hai detto *Newspeak* è la lingua voluta dal partito che, composta da un numero sempre minore di parole, tende a eliminare ogni forma di pensiero. Senza parole non c'è pensiero. La nostra *Newspeak* sembra il momento culminante e riuscito da parte del partito di azzerare il linguaggio, il brano è strumentale, rendendoci muti. Ma in realtà non è così perché al Grande Fratello è sfuggita la capacità di creare nuovi linguaggi da parte di chi è ancora in grado di pensare. Nel nostro caso il linguaggio è la musica. *Newspeak* quindi ha una doppia lettura, ed è proprio questo il punto che volevo raggiungere unendo il titolo al brano strumentale. Da una parte c'è il Grande Fratello e il tentativo riuscito di annientare il linguaggio e di conseguenza il pensiero. Dall'altra parte c'è chi è ancora in grado di pensare e che crea a sua volta nuovi linguaggi, appunto *Newspeak*, in grado di far comunicare le persone attraverso le emozioni. Direi che *Newspeak* è un brano pieno di speranza per chi non si lascerà omo-

«Il futuro distopico
è già qui, è fatto di piccole
e costanti privazioni di libertà
di cui non siamo
sempre consapevoli»

logare e sarà sempre alla ricerca di nuove forme di comunicazione. Il finale del brano, con pianoforte e violino, sancisce l'unione tra musica, nuovo linguaggio e la speranza.

Per collegarmi all'ultima domanda, secondo te è necessario che la musica, per essere "seria", debba affrontare argomenti e atmosfere di un certo tipo?

Non necessariamente. La musica "seria" può e deve anche essere leggera. L'importante è che sia fatta sempre seguendo l'ispirazione e mai il calcolo tecnico o commerciale.

Come avete coinvolto il tastierista Adam Holzman (Steven Wilson, Steps Ahead, Wayne Shorter) in ROOM 101?

È stato piuttosto semplice. Avevo appena terminato di scrivere *Newspeak* e ho immediatamente sentito che l'uomo giusto per il brano era Adam, sia per il suo modo di suonare, sia per il suono. Con Adam abbiamo, sembra strano ma è così, lo stesso manager olandese, Arne. Il passo successivo è stato facile. Ho

chiesto ad Arne se poteva mettermi in contatto con lui ed ho ricevuto indietro il suo indirizzo email. Ho scritto ad Adam e, dopo aver ascoltato i nostri lavori precedenti, ha deciso di collaborare con noi. Ho mandato la demo del brano e nel giro di qualche giorno ho ricevuto i file con le sue performance. È stato grandioso. Ho sentito qualche giorno fa Adam perché gli ho inviato il Cd e mi ha fatto i complimenti per il lavoro, per i suoni e la produzione. Sono piccole ma grandi soddisfazioni!

1984 è stato già sfruttato da altri musicisti in passato, più o meno illustri.

Sapevo dell'esistenza di altri musicisti che si erano imbattuti in 1984, uno di questi è il grande **Rick Wakeman**, ma non ho ascoltato nulla dei lavori ispirati a Orwell. Non ascolto mai musica quando scrivo o arrangio, mi isolo, entro nel mio mondo e mi concentro su quello che faccio, cercando me stesso. Spero che la nostra interpretazione di 1984 sia originale e personale.

Per voi il disco ha bisogno dell'esibizione live o dobbiamo

disabituarci a questo aspetto della musica, vista la situazione attuale? In che modo si sta evolvendo la musica anche grazie allo streaming ecc.?

Assolutamente live. Il contatto con il pubblico è il momento migliore e più emozionante di questo lavoro. Il live streaming è stata un'obbligata necessità di questo ultimo anno passato in quarantena e lontano dai palchi. Spero non diventi un'abitudine, una moda, anche se vedo tanti musicisti in pigiama che fanno video su video dalla propria camera da letto. Spero che il live streaming non stravolga la voglia di musica dal vivo ma che sia solo un'opportunità in più per la musica e i musicisti per diffondere l'arte e le emozioni. Se poi ti riferisci allo streaming dei brani da piattaforme digitali, direi che oggi è difficile farne a meno. Noi siamo presenti su tutte le principali piattaforme digitali e usiamo il mezzo come veicolo per far conoscere la nostra musica. L'appassionato poi visita il sito della band e acquista l'album. Siamo orgogliosamente indipendenti. Non a caso, per la prima volta per noi, ROOM 101 è stato stampato anche in doppio vinile. Tradizione e modernità. 

I Karmamoi sono nati nel 2008 da un'idea del batterista e compositore Daniele Giovannoni. Finora hanno pubblicato cinque album in studio.



STONE MUSIC

LA COMMUNITY CON UN MILIONE DI APPASSIONATI DI MUSICA!

CLASSIC ROCK

VINILE

PROG

POPULAR

STONE GUIDE

STONE ADVISOR

EVENTI

SHOP

ARTICOLI

NEWS

NOVITÀ!

Da oggi nella sezione SHOP di Stonemusic.it potrai acquistare tutti i nostri prodotti: abbonamenti, arretrati, speciali, dischi e gadget!

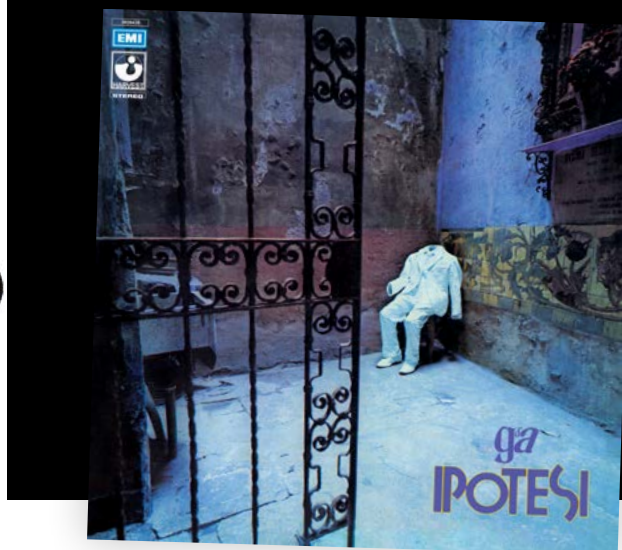
Uriah Heep boxset

La BMG il 24 settembre pubblicherà EVERY DAY ROCKS, cofanetto con i primi sette album degli inglesi **Uriah Heep**, un calendario per "pianificarne l'ascolto" e delle cartoline artistiche con i testi dei brani. Questi Cd saranno per la prima volta disponibili in formato picture; DEMONS AND WIZARDS e THE MAGICIAN'S BIRTHDAY avranno l'artwork rinnovato ad opera di **Roger Dean**, che aveva disegnato anche le copertine originali. Il commento di **Mick Box**, anima degli UH: "Insieme alla BMG abbiamo voluto realizzare qualcosa di speciale per i nostri fan. I nostri primi sette album in picture disc, ognuno con una t-shirt abbinata". Gli Uriah Heep hanno dimostrato a tutti di meritare il proprio status di leggende, evocando l'era in cui il progressive, l'hard rock e l'heavy metal coesistevano nella musica senza confini. EVERY DAY ROCKS è disponibile esclusivamente tramite lo store ufficiale della band (<https://uriahheep.tmstor.es>).



Una ipotesi alternativa?

La Universal Music nella collana Prog Rock Italia, che pubblica 33 giri dal loro notevole catalogo rimasterizzandoli in modo non forzato e compreso, rimette in circolazione IPOTESI, unico album del **Gruppo d'alternativa**, uscito nel 1972 per l'etichetta Harvest. La band nasce a Milano all'inizio degli anni 70 con **Tino Guasconi** (voce), **Gianfranco Fumagalli** (flauto), **Leonardo Dosso** (fagotto, chitarra acustica), **Rodolfo Pace** (chitarra), **Roberto Romano** (tastiere), **Paolo Rizzi** (basso) e **Nino Flenda** (batteria, percussioni). La parte strumentale è piuttosto articolata e risulta artisticamente interessante, alternando influenze classiche, jazz e prog, chiaroscuri inquieti e scatti nervosi, quasi da RIO primordiale. Diverso è il discorso riguardante la voce, che non è all'altezza della musica, e in alcuni punti sembra fregarsene di stonare a tal punto che sembra una scelta. Le musiche sono nate come concept per una rappresentazione teatrale, incentrata sulla scomparsa di un amico del cantante. Se fosse stato un album strumentale farebbe una impressione decisamente migliore. **Leonardo Dosso** è l'unico a proseguire nella musica, diventando un artista classico e collaborando con gli **Stormy Six** (CLICHÉ del 1976 e L'APPRENDISTA del 1977) e **Luciano Basso** (COGLI IL GIORNO del 1978 e FRAMMENTI TONALI del 1979).



SEGUI IL CANALE SPOTIFY DI STONEMUSIC

(e inviaci la tua playlist rock! Le migliori verranno pubblicate tra le pagine di «Classic Rock»!)

Steve Hackett



Surrender of Silence

L'instancabile Steve

SURRENDER OF SILENCE è il titolo del disco che **Steve Ha-**

ckett pubblicherà il 10 settembre su Inside Out Music. L'album conterrà 11 nuovi brani a cui ha lavorato durante il lockdown. Sulla scia del suo viaggio classico-acustico, UNDER A MEDITERRANEAN SKY, uscito a gennaio, è un'ulteriore conferma del suo amore per la world music, scoprendo diversi suoni, mood e strutture per realizzare un lavoro rock di notevole varietà. Ancora una volta Hackett si è circondato di amici musicisti, oltre alla sua touring band, formata da **Roger King** (tastiere, programming e arrangiamenti orchestrali), **Rob Townsend** (sax, clarinetto), **Jonas Reingold** (basso), **Nad Sylvan** (voce) e **Craig Blundell** (batteria). Partecipano le batterie di **Phil Ehart** e **Nick D'Virgilio**, le voci di **Amanda Lehmann**, **Durga** e **Lorelei McBroom**, **Christine Townsend** (violino, viola), **Malik Mansurov** (tar) e **Sodirkhon Ubaidulloev** (dutar). Steve Hackett: "Le ragnatele del lockdown sono state spazzate via in un colpo solo!". Ribadisce l'ex Genesis: "Tutti insieme, ci immergiamo completamente in un selvaggio vortice di energia. Il nostro viaggio ci porta dalle orchestrazioni classiche della Russia (*Natalia*) alle pianure dell'Africa (*Wingbeats*), fino alle misteriose coste orientali (*Shanghai To Samarkand*) e attraverso le profondità dell'oceano (*Relaxation Music For Sharks*)". *The Devil's Cathedral* unisce i talenti dell'intera band, facendo risaltare l'organo di King e l'incredibile sezione ritmica di Blundell e Reingold. La voce di Hackett duetta con Amanda Lehmann in *Scorched Earth*, un lamento per gli orrori ambientali che il nostro pianeta sta affrontando.



Faust, tra ristampe e inediti

FAUST 1971-1974 (otto Cd / sette Lp e due singoli). Questo cofanetto è la prima raccolta virtualmente completa delle pubblicazioni ufficiali a nome del gruppo tedesco dal 1971 al 1974. Comprende FAUST, SO FAR, THE FAUST TAPES, FAUST IV e, per la prima volta in assoluto, il mitico PUNKT, che i Faust hanno registrato ai Musicland Studios di Giorgio Moroder nel 1974. Per un motivo o per l'altro, quest'ultimo lavoro non aveva mai visto la luce del giorno fino ad ora. MOMENTAUFNAHME I e MOMEN-



JÜRGEN D. ENSTHALER

Faust 1971.

Faust

1971-1974



TAUFNAHME II contengono anche materiale inedito in studio, offrendoci contemporaneamente uno sguardo affascinante sulla creatività del gruppo in sala di registrazione nella fase iniziale a Wümme, villaggio dove il gruppo nasce. Il primo singolo contiene sul lato A *Lieber Herr Deutschland*, demo che inviarono alla Polydor nel 1971, e *Baby* su quello B. Il secondo è la ristampa di *So Far*, unico 45 giri dei Faust. La versione del box in vinile è limitata a 2000 copie, quella Cd a 1000 copie.



RENZO CHIESA

**JETHRO
TULL
1971-2021**

**AQUALUNG 50TH
ANNIVERSARY**

CORRADO RUSTICI

INTERVISTA

DEUS EX MACHINA

GLADIUM CAELI

IL N° 38 SARÀ IN EDICOLA DAL 17 SETTEMBRE 2021

PROG ITALIA

Prezzo di copertina 9.90€
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it
Project Leader: Fabio Cormio

La Divisione Musica di Sprea edita anche:

ROCK VINILE

Realizzazione Editoriale della versione italiana a cura di:
Contents s.r.l. diretta da Francesco Coniglio
A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione: Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Traduzioni: Simone Morelli
Collaboratori: Carmine Aymone, Lorenzo Barbagli, Mike Barnes, Carlo Camilloni, Diego Coniglio, Antonio De Sarno, Paolo Formichetti, Giovanni Loria, Vincenzo Giorgio, Claudio Lodi
Foto: Archivio Marco Barcarotti, Archivio Vanni Bocuzzi, Archivio Alan Davey, Archivio Lino Vairetti, Guido Bellachioma, Simone Cecchetti, Giovanni Coccia, Francesco Desmaele, Fabio D'Emilio, Tina Korhonen, Walter Miglio, Riccardo Piccirillo

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) - Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149
Per informazioni, potete contattarci allo 02 924321

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato),
Maverick Greissing (Consigliere Delegato)

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing: Fabiano Magnani - fabianomagnani@sprea.it

Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. +39 0292432244 - emanuelamapelli@sprea.it
Events Production: Giulia Sprea (MInd Srl) - giulia@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Virgilio Cofano: tel. 02 92432295 - distribuzione@sprea.it
WhatsApp: 329 3922420

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
Mail: abbonamenti@sprea.it
Fax: 02 56561221 - Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.classicrockitalia.it/prog
Mail: store@sprea.it
Fax: 02 56561221 - Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
WhatsApp: 329 3922420
www.sprea.it

FOREIGN RIGHTS
Gabriella Re: tel. 02 92432262 - gabriellare@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Marcella Gavinelli, Alessandro Bisquola, Nicolò Digiuni, Tamara Bombelli, Luca Patrian, Nicole Bombelli
Coordinamento: Gabriella Re, Silvia Vitali, Roberta Tempesta, Chiara Civilla, Laura Galimberti, Michela Lampronti, Francesca Sigismondi, Tiziana Rosato, Milena Sacchi
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Sara Palestra, Désirée Conti - amministrazione@sprea.it

Prog. testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia: Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. - 20090 Segrate

Distributore per l'Estero: So.Di.P.S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI) Tel +39 02 66030 400 - Fax +39 02 66030 269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Bocca S.p.A. - Via Tiberio Claudio Felice, 7 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.

Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e di diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare - e se del caso regolare - le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali (Codice Privacy d.lgs. 196/03). Nel vigore del D.Lgs. 196/03 il Titolare del trattamento dei dati personali, ex art. 28 D.Lgs. 196/03, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Per informazioni potete contattarci allo 02924321. La stessa La informa che i Suoi dati, eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea, verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato anche per attività connesse all'azienda. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea. In ogni momento Lei potrà chiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 7 e ss. del D.Lgs. 196/03 mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale incaricato preposto al trattamento dei dati. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.



SECONDA EDIZIONE

PORRETTA PROG

2021

6
AGOSTO

OSANNA

OPENING: ALTARE THOTEMICO
FEAT. JENNY SORRENTI (SAINT JUST)
GIANNI LEONE (BALLETO DI BRONZO)

7
AGOSTO

MAN (GALLES)

ARTI E MESTIERI

8
AGOSTO

GURU GURU (GERMANIA)

CLAUDIO SIMONETTI'S **GOBLIN**

6 - 7 - 8 AGOSTO 2021 H.21

RUFUS THOMAS PARK PORRETTA TERME BO

POSTI LIMITATI - INFO & PRENOTAZIONI IAT@COMUNE.ALTORENOTERME.BO.IT +39 0534 521103

DIREZIONE ARTISTICA : GUGLIELMO BERNARDI // MARCO COPPI

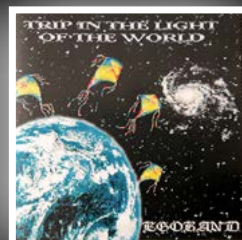


PROG

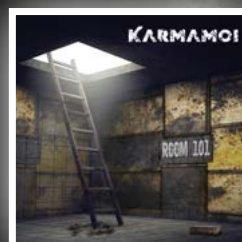
ITALIA



FUFLUNS
REFUSÉS



EGOBAND
ITALIA 90



KARMAMOI
ROOM 101

UFO

1970-1979

BIMESTRALE • #37 • € 9,90



9 772039 649365 10037
P.L. 20-07-21 • AGOSTO-SETTEMBRE 2021