

# Absolutely free: l'avanguardia

## Punk e avanguardia

*It's only rock and roll [Rolling Stones]*

L'urlo punk è tutto inglese, ma non è detto che come al solito la preparazione non sia americana. New York, del resto, continua a esercitare il suo ruolo di capitale "acida" e metropolitana di una certa cultura rock. Sempre di più sembra l'occhio, o meglio l'orecchio del mondo e quasi tutti i musicisti rock, da John Lennon a Brian Eno, ne sono prima o poi affascinati. Perfino Robert Fripp ha bisogno, a un certo punto, di un bagno newyorchese e a fine anni settanta si stabilisce a New York, ai tempi del suo manifesto futurista *Exposure*, dove propone "corporalità e meditazione", nuova sintesi in cui vengono rilanciate caratteristiche basiche del rock. Lo stesso Malcom McLaren passato alla storia come "l'inventore" del punk, era stato a New York e aveva vissuto la scena off, al CBGB's e al Max Kansas City, vedendo quello che facevano New York Dolls e altri gruppi prepunk.

New York ospita, accoglie, affascina, porta a maturazione idee e sensazioni latenti, e molto spesso diventa protagonista, suggerendo paragoni tra paesaggio urbano e musica, anche fuori dall'ambito rock, come nel sublime nesso stabilito da Woody Allen tra le immagini in bianco e nero di Manhattan e la musica di Gershwin.

La città non perde mai del tutto una certa vocazione underground e già nel 1974 Patti Smith aveva iniziato le sue performance al CBGB's, dove più tardi si affiancarono Televisione poi Ramones e Talking Heads. Patti Smith in particolare, ha il grande merito di rinverdire la poesia rock, con le sue pose tormentate e suburbane, la sua femminilità provocatoria e disordinata, traghettando il lessico del rock fino al 1977.

Fu la prima volta da svariati anni, almeno in America, che qualcuno riusciva a ritrovare la giusta parola per il presente, una sensazione di contemporaneità che si era dispersa in una sostanziale nostalgia per gli anni passati, in tanti anni di riscoperte e di ritorno alle radici. La nuova musica nasce dalle macerie dell'underground, con un senso di continuità che mancava all'Inghilterra, dove il punk fu sentito come uno schiaffo arrivato dal nulla. I Velvet erano ancora presenti nell'immaginario cittadino e Lou Reed, anche da solo, continuava a ergersi come grande maestro della cerimonia alternativa del rock. Il suo invito a camminare sulla *wide side* della strada aleggiava come una potente fascinazione sulle nuove leve del rock. New York, del resto, stava sempre più definendo una sua propria musica, in un certo senso tipica, seguendo un affilato filo sonoro che dai Velvet porta direttamente a Patti Smith, ai Talking Heads, a Lidia Lunch.

Ma lo strappo vero e proprio arriva col vezzo manifesto di Richard Hdl Blank generation, inno alla generazione vuota, perfetta fotografia del sentimento di negazione che si respirava in quegli anni, uno di quegli slogan che servono a definire con esattezza il senti-

mento del tempo.

New York non è solo la culla elettiva del rock underground, ma anche l'ambiente ideale per un contatto tra rock e cultura accademica d'avanguardia che arriva attraverso la filosofia minimalista praticata a Manhattan già agli albori degli anni sessanta da La Monte Young, primo importante guru alla cui corte era già cresciuto John Cale, che aveva suonato la viola elettrica nel Theatre of Eternai Music.

La Monte Young prima, e poi il californiano Terry Riley (e la sua folgorante suite *Rainbow in a curved air*; che fu a un certo punto confusa con la musica psichedelica del tempo), poi ancora Steve Reich e Philip Glass stabiliranno una specie di sponda filosofica, un richiamo all'essenzialità, al grado zero della musica, di cui il rock subirà sempre il fascino (fino ad adesioni dirette come quella dei Liquid Liquid).

La musica di Phipip Glass in particolare, dalla mirabile opera *Einstein on the beach* fino alle canzoni d'avanguardia di *Song for liquid eyes*, è stata considerata dal rock come una via parallela, come un'estremizzazione rigorosa e non commerciale, e talvolta su toni accademici, del medesimo senso della trance e del primitivismo che era alla base della cultura rock.

C'era anche una forte fascinazio- ne, derivata dalla capa-



«Informazione non è conoscenza, conoscenza non è saggezza, saggezza non è verità, verità non è bellezza, bellezza non è amore, amore non è musica. La musica è il meglio»

Frank Zappa Joe's Garage, 1979



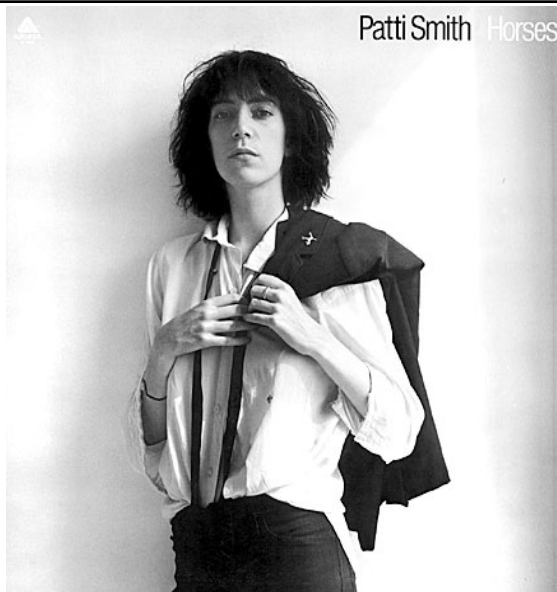
## Le dispense dell' Isola che non c'è ~ Rock

città di indicare una possibile e modernissima via alla costruzione di un'opera, su basi esterne alla tradizione del melodramma. Con Laurie Anderson questa possibilità arriva a vette impensabili.

La Anderson, capace di guardare con estrema disinvoltura sia al rock che alla sperimentazione colta, ha realizzato una musica di confine che recupera lo spirito della frontiera della cultura americana proiettandolo in uno spazio-tempo alterato dalle leggi di Einstein così come da quelle dada.

Crea un precedente insuperabile arrivando al primo posto della classifica americana con *O superman*, caso finora impettito di avanguardia al potere (quasi la realizzazione futuristica del sogno sessantottino) e poi con l'opera *United States* descrive il più penetrante e visionario ritratto del villaggio globale. E' definitivamente l'opera dei nostri tempi. Una Terra Promessa del linguaggio, dove il pianeta sembra parlare in prima persona con i suoi effetti temporali, i suoi multilinguaggi, le sue pulsazioni biotecnologiche. Se la Terra Promessa si è spostata nell'universo del linguaggio, New York è decisamente la capitale di questa frontiera virtuale, anche se talvolta a opera di illustri emigrati dal Vecchio Mondo [...].

da: Gino Castaldo, *La terra Promessa. Quarantanni di cultura rock (1954-1994)*, Feltrinelli 1994



### Newyorkese, geniale e un poco snob

**Frizzante, acuta, intelligente, simpatica, coltissima:** questi gli aggettivi che vengono subito in mente per descrivere Laurie Anderson, una delle menti più geniali e creative della musica del Novecento; anche se lei preferisce definirsi una snob, perché secondo Laurie "l'arte non deve necessariamente piacere a tutti". Nata a Chicago ma newyorkese a tutti gli effetti, la Anderson pubblica oggi *Life On A String*, il suo primo album di canzoni dai tempi di *Bright Red* (1994). L'abbiamo incontrata per una conversazione piacevolissima e ricca di spunti interessanti.

[...] Parlando di Lou Reed (come Laurie, icona artistica newyorkese) viene spontaneo verificare con Laurie se la Big Apple è ancora per lei un luogo di ispirazione e stimoli.

"Certamente. Anche se negli ultimi anni la città è cambiata: il sindaco Giuliani l'ha migliorata esteticamente, ma ha reso la vita molto dura. C'è una rigidità sociale e comportamentale incredibile: censura e tagli alle spese culturali non aiutano certo gli artisti. Eppure, ogni sera si rinnova la magia: New York è incredibile, è il posto più vitale e stimolante del pianeta. Recentemente mi è stato chiesto di scrivere un'introduzione alla voce New York dell'Enciclopedia Britannica. E così ho voluto raccontare la città attraverso due situazioni, la notte e i rumori. Questi ultimi in particolare mi hanno colpito; il frastuono delle auto e, soprattutto, dei taxi sono le caratteristiche principali di New York."

"Dalle finestre del mio studio vedo la Statua della Libertà: mi sembra una bambolina appoggiata nel mezzo della baia. Eppure, come dico in una delle canzoni del disco, è pronta ad accogliere tutti, soprattutto gli artisti. Per gli artisti newyorkesi forse ci sono meno possibilità di una volta, ma la città è sempre apertissima ai personaggi eccentrici e creativi. Fa parte del dna di New York: pensa che alla fine del 700 il governatore coloniale della città era solito travestirsi da donna..."

"Lo dicevo qualche giorno fa ad un gruppo di studenti newyorkesi ai quali stavo facendo un seminario sull'arte: qualcuno di loro mi ha chiesto che cosa la gente poteva pensare delle sue creazioni. Niente, gli ho detto io. L'arte non deve essere fatta per piacere agli altri; anche perché gli altri in genere se ne fregano delle tue emozioni. Tu devi esprimere quello che hai dentro e cercare di farlo nel migliore dei modi." Questo discorso di Laurie mi fa venire in mente che più o meno vent'anni fa (era il 1982) usciva il suo primo album *Big Science* che conteneva *O Superman*, il suo più grande hit. E mi chiedo quanto quel disco gli abbia cambiato la vita.

"Beh, sarei una bugiarda se ti dicessi che non lo ha fatto. Ma non certo dal punto di vista artistico. Sia prima che durante e soprattutto dopo quel successo, non ho mai mutato la mia condizione spirituale e creativa. Non sono una persona ambiziosa e non ho alcuna esigenza di piacere al più vasto numero di persone possibili. A me è sufficiente realizzare le cose in cui credo e vedere che qualcuno le apprezza. Questa è l'arte per me. Mi rendo conto di avere un approccio un poco snob, ma tant'è: sono fatta così. Il bello è che più vado avanti e più mi convinco della bontà della mia teoria." [...]





## Franco Battiato, l'alchimista

**C**inquantasei anni portati più che bene, e vita parecchio avventurosa a dispetto di un'indole posata e meditativa, Franco Battiato è uno dei personaggi più singolari e carismatici degli ultimi sei lustri di storia della musica italiana: lo dimostra senza timore di smentita una carriera incredibilmente ricca di colpi di scena - eppure, al di là di ciò che sarebbe logico ritenere, niente affatto caotica o dispersiva - che ha toccato e attraversato l'avanguardia pura e il rock, l'opera lirica e le ricerche etniche, la canzone leggera e le sperimentazioni dissonanti, il pop elettronico e le interpretazioni di brani altrui, fino alla musica classica e sacra. Un itinerario tortuoso e affascinante che ha avuto per fili conduttori la curiosità, la tendenza ad assecondare gli istinti, il coraggio e l'ispirazione, il tutto alla luce di un approccio culturale che va ben oltre la semplice espressione attraverso le partiture, gli strumenti, le parole. Per due ore, nella quiete dell'appartamento milanese che lo ospita quando il lavoro lo costringe ad allontanarsi dalla sua Sicilia, lo stesso alchimista di suoni ha ripercorso con noi le varie tappe della sua vicenda artistica, muovendosi con naturalezza tra ricordi personali e acute osservazioni di carattere generale, razionalità da studioso e pronunciato *sense of humor*. E alla fine, sulla nostra metaforica tela, è rimasta impressa l'immagine vivace e nel contempo austera di un uomo complesso, geniale e naturalmente portato a mettersi in discussione. Che cammina a testa alta e mente apertissima verso un domani che ovviamente non conosce ma che, per fortuna, non gli fa mai paura.

[...] con il compositore tedesco Karlheinz Stockhausen esistono da un paio d'anni rapporti di cordiale frequentazione e reciproca stima. "Mi aveva chiamato per interpretare una sua opera che poi non è andata in porto, della quale avrei dovuto essere la figura principale. Ero andato a trovarlo nella sua casa presso Colonia, tra l'altro progettata da lui stesso, e mentre discutevamo lui prese in mano la partitura e iniziò a spiegarmi... e io non capivo, perchè non sapevo leggere la musica. Lui ne fu molto stupito, e con una determinazione molto tedesca mi ha dedicato un mucchio di tempo convincendomi che avrei dovuto mettermi a studiare, perchè un domani mi sarebbe servito. E io, appena ritornato a casa, ho cominciato a dedicarmi al solfeggio. Lui mi diceva che a quarant'anni non avrei più potuto fare rock e in questo si è sbagliato; oggi ne ho cinquantasei e suono più rock di prima, ma mi ha insegnato lo studio della musica classica e tante altre cose. Mi ha dato la spinta ad aprire i miei orizzonti, anche se poi io ho approfondito solo quel che ritenevo potesse servirmi, capire le cose essenziali; ho fatto due anni di armonia e composizione, due giorni di direzione d'orchestra... e poi orchestrazione, i vari strumenti e le loro gamme migliori... tutto quello che faccio oggi lo devo a questo studio. L'armonizzazione degli archi, il piacere di usare il contrappunto... insomma, sono un musicista pop che però ha una formazione d'acquisto di tipo classico. E di ciò devo essere molto grato a Stockhausen."

La tetralogia composta da *Fetus*, *Pollution*, *Sulle corde di Aries* e *Clic* rappresenta una solida base di partenza, della quale Franco Battiato non mancherà nel prosieguo di attività di rielaborare alcune delle più felici intuizioni. Però, almeno al momento, la curiosità dell'artista - ormai, una celebrata figura di culto - è protesa verso altri orizzonti. "Quei dischi sono stati molto importanti per me, ma non mi riesce bene di valutarli così come molti, dall'esterno, li considerano. All'epoca io e altri del mio stesso mondo vedevamo la musica come qualcosa di superiore; ciò che avviene sopra di te e che ti condiziona è qualcosa che appartiene ad altre sfere, non sei realmente tu. Dopo *Clic* si aprì quella che a mio avviso è la parte più interessante della mia carriera, cioè quella dello studio acustico dell'avanguardia. Avanguardia come stato dell'anima, non come qualcosa di tecnico; ricerca di diversi livelli di percezione e non semplicemente di suoni nuovi. È lo stato interiore che dev'essere all'avanguardia." Con *M.elle le "Gladiator"*, atto finale della stagione *Bla Bla*, Battiato si spinge ancor più in là: un lato contiene *Goutez et comparez*, folle alchimia di cut-up (l'effetto è simile a quello che si potrebbe ottenere giocando con la manopola della sintonia di uno o più apparecchi radio) che si prolunga per oltre tredici minuti, l'altro è il frutto di una seduta di improvvisazione per organo a canne tenutasi nella Cattedrale di Monreale, vicino Palermo. "Ero come posseduto dalla musica e il vescovo mi toccò anche una spalla come a darmi una benedizione, un imprimatur. Fu una splendida esperienza, anche se immagino che chiunque, sentendo da fuori quei suoni strambi, avrebbe pensato ma che caccio sta succedendo in questa chiesa?."

[...] "La vittoria delle 500.000 lire in palio al Premio Stockhausen mi fece pensare che forse era il caso di provare a guadagnare un po' di soldi. Perchè non avrei dovuto farlo? E poi, dopo dieci anni di sperimentazione, volevo anche mettermi alla prova e capire se con le conoscenze fin lì accumulate sarei stato in grado di realizzare musica di successo." La formula, elaborata a tavolino con la complicità di Giusto Pio, è nello stesso tempo semplice e rivoluzionaria: un leggiadro e godibile incontro fra pop onirico e rock d'atmosfera, sospeso fra tradizioni acustiche e modernità elettroniche, caratterizzato da liriche poeticamente surreali scandite con vellutata autorevolezza. "Quando mi presentai alla EMI con il progetto de *L'era del cinghiale bianco* mi presero un po' per matto. Però il presidente Bruno Tibaldi, persona lungimirante, mostrò grande disponibilità, pur ammettendo che il mio disco gli non piaceva affatto."

Ricco di efficacissime trame melodiche - molte tastiere, ma anche le chitarre di Alberto Radius, la batteria e le percussioni di Tullio De Piscopo, il violino di Giusto Pio - e di atmosfere dal respiro esotico, *L'era del cinghiale bianco* stupisce e conquista: con testi astrusi e d'effetto - come *C'è chi parte con il raga della sera e finisce per cantare*

(Segue a pag 7)



# Zapsodia Zapsodia Zapsodia Zapsodia Zapsodia



**A**nche per Zappa l'accostamento irriverente diventa un metodo. Il metodo è chiaro: accumulare, accatastare, pigiare luna sull'altra diverse idee musicali, pratica rischiosa e sempre fonte di vertigine, il cui rovescio è una certa verbosità, che con gli anni diventerà una vera e propria mania dell'accumulazione, non sempre all'altezza delle sue opere migliori, ma anche qui, quando la produzione discografica di Zappa si è fatta pratica-

mente sterminata, è lecito supporre una subdola intenzione destabilizzante. Ma fin dall'inizio è chiara l'intenzione di uscire dai confini fino allora segnati dal rock.

Lui stesso racconta: "Siccome non avevo avuto alcuna istruzione formale, per me tra Lightnin' Slim, il gruppo vocale dei Jewels, Webern, Varese o Stravinskij non c'era differenza. Per le mie orecchie ERA TUTTA BUONA MUSICA". Tipica battuta alla Zappa, ma anche una grande verità. È la chiave per capire il suo progetto. E di nuovo torna questa strana capacità della cultura americana di annullare barriere e gerarchie. Come accadeva molti anni prima per Gershwin, in tutt'altra situazione anche Zappa non trova ragionevoli distinzioni gerarchiche tra musica colta e popolare, e pratica di fatto questa convinzione. E lo fa con molta accuratezza e coscienza globale dall'oggetto musicale perché per primo si comporta da "compositore" più che da performer. Le prime comparse di Zappa sulla scena europea lasciarono un segno indelebile. Chi lo vide allora non dimenticherà certo quella beffarda anomalia, quella posa da vero e proprio direttore d'orchestra, con bacchetta in mano a tenere il tempo per quelle dissacranti follie in musica. Ma per quanto anche quel rigore da direttore d'orchestra, così insolito sui palcoscenici del rock, fosse parte della teatralità zappiana, corrispondeva al vero. In realtà la diversità di Zappa fu fin dall'inizio proprio nel pensare la musica, fosse anche il più caotico e rumoroso frullato rock, in termini di partitura, mantenendo un controllo da "compositore" sull'oggetto musicale, il che implicava un discreto mutamento nella mentalità tipica del rock. Tendenza che Zappa ha perseguito fino a episodi provocatoriamente espliciti, anche in tempi recenti, come quando eseguiva, su partitura e con grande ensemble, in modo assolutamente calligrafico (perfino per gli assoli) un pezzo icona del rock come *Stairway to heaven*. Del resto su questo punto Zappa ha insistito fino alla nausea. E del resto, uscito dalla prima fase, quella più caustica e destabilizzante, Zappa emerge con più determinazione come nuovo prototipo di compositore, ottenendo l'attenzione del pubblico giovanile su lunghe composizioni strumentali, in cui per la prima volta il rock si dimostra il contrario di se stesso, ovvero un punto di vista molto ampio, onnivoro, capace di negarsi in continuazione, sfuggendo anarchicamente ai suoi stessi cliché.

Sarebbe però sbagliato pensare a Zappa solo come a un destabilizzatore. Soprattutto con la maturità, ovvero col passaggio alle pietre miliari *Uncle Meat*, *Burnt weeny sandwich*, *Hoy Rats*, *Waka Jawaka*, *Grand Wazoo*, Zappa si dimostra anche un autore "in positivo" ben intenzionato a fornire l'idea di un nuovo linguaggio solo a fatica definibile come rock. Solo il suo spirito inguaribilmente laico ha impedito che la

sua musica divenisse spunto di esaltazioni visionarie, eppure Zappa, pur ancorando strettamente a terra le sue elucubrazioni sonore, è quello che si avvicina di più alla Grande Utopia.

Di sicuro, fin dal primo momento la musica di Zappa fu percepita come una specie di beffarda e provocatoria sinfonia del Nuovo Mondo. Ma nell'euforia innovativa che coinvolse tutti gli under venti negli anni sessanta questa naturalezza zappiana ingenerò una convinzione che si rivelò del tutto errata, o quantomeno prematura. In molti credettero davvero che le cose fossero cambiate al punto che un pensiero di totalità antigerarchica nei riguardi della musica fosse cosa fatta. Gli stessi gruppi pop da alta classifica, del resto, smuovevano a sufficienza stili e codici delle musiche da ritenere tutto ciò completamente naturale, quasi ineluttabile. Il momento era arrivato, punto e basta. Sembrava che un tassello della Grande Utopia del Nuovo Mondo, almeno sul piano del linguaggio musicale, fosse stata conquistata. Ancora negli anni sessanta c'era una intera generazione di musicisti, dai King Crimson all'Art Ensemble of Chicago, tanto per dare conto dell'ampiezza dell'arco, disposti a battersi per questo e proclamare una rivoltosa e irridente musica senza confini. Ma non era così. Appena spenta l'onda ruggente di quegli anni si è scoperto che le divisioni, le presunzioni di verità accademiche, erano ancora saldamente al loro posto. Ancora oggi ci sono autorevoli tromboni disposti a giurare che la musica rock è un prodotto barbarico, sottoculturale, ignorante e degenerato. Eppure quella promessa era irresistibile e densa di conseguenze. Al di là di certe difese di antichi privilegi, è vero che la musica ha fatto passi da gigante per annullare queste barriere, e oggi accadono tante di quelle cose da far sperare davvero in questo, solo che i passi sono stati e sono molto più lenti di quanto si potesse supporre allora. Ma ciò non toglie che per Frank Zappa questa visione delle cose fosse davvero naturale, ovvia, e in questo c'è buona parte della sua grandezza, accoppiata a un temperamento determinato ed estremamente battagliero. Zappa è sempre stato in guerra. Contro tutti. Contro le majors, contro Reagan, contro le mamme rock, contro i perbenismi annidati dovunque, ma curiosamente, contro gli stessi luoghi comuni del rock contro le mode, le droghe, le groupies, la disarmante ingenuità dei movimenti di allora. Ma questo essere "contro" gli ha anche fornito una naturale e anticipatoria vocazione alla più assoluta autonomia organizzativa in seguito a una evidente, ma fondamentale intuizione, e cioè che l'autonomia di linguaggio non poteva non tradursi anche in autonomia organizzativa. Intuizione dovuta ai primi sgradevoli impatti tra la sua musica e il mercato della musica. Zappa è stato in un certo senso il primo "indi", gestore di se stesso e della propria personale impresa.

Per questo e per tanti altri motivi Zappa è stato un caposcuola, eppure è molto difficile rintracciarne l'influenza scolastica" sul rock successivo (se non per assurdo in molti esempi di hip hop contemporaneo o in certo jazz dell'ultim'ora, dove la logica del pastiche è tornata in auge). Da una parte, per molti anni, tutti quelli che facevano qualcosa di eccentrico erano ritenuti zappiani, ma poi nessuno lo era fino in fondo, così che forse se proprio dovessimo pensare a una influenza del suo progetto, dovremmo scegliere chiavi più sottili. Pensare piuttosto alla dimostrazione di illimitate possibilità che il rock ha guadagnato con Zappa diventando bruscamente adulto, sogghignante, veritiero e sapiente[...].





# Zapsodia Zapsodia Zapsodia Zapsodia Zapsodia

**[...] Quando vai nello studio, hai già le idee chiare su tutto ciò che vuoi fare?**

No.

**Davvero?**

Io lo faccio in due modi. Compro un pezzo di tempo ed entro con una certa somma di materiale preparato. Poi prevedo il tempo per gli incidenti, per le idee, la stupidità, la spontaneità, e altro. Sono preparato a pagare il tempo in più per registrare tutte quelle cose. Come un dialogo improvvisato nello studio per esempio, una sera Aynsley Dunbar e Phyllis Althouse, dove lui provava a farsi bastonare da lei con qualche cosa. Stavano discutendo e siccome ho preso il tempo di registrarlo ho fatto avere l'idea per uno degli elementi del film. È venuto un nastro molto divertente.

Ci sono voluti dieci minuti per farlo, così vale dieci minuti di tempo dello studio per mettere un microfono e farlo. E così che Lumpy Graw — il dialogo nel Lumpy Gravy — ha cominciato. Mi ero stancato con il progetto su cui lavoravo momentaneamente e ho cominciato a mettere delle persone dentro al pianoforte a vedere quello che succedeva ed è diventato molto bello. L'ho fatto in tre giorni.

Io penso che se lo usi bene, lo studio è un posto dove puoi essere creativo. Non è soltanto una fabbrica di dischi. Se hai abbastanza soldi da spendere e se ci sono soldi sufficienti ne, bilancio preventivo, cercherò di prolungarmi di più [...].

**[...] Quando stai facendo un album, che cosa vuoi ottenere o evitare?**

Uno impara sbagliando. In alcuni dei primi album che ho fatto, non c'era abbastanza profondità e c'erano molte cose sbagliate, ma erano fatte con le attrezzature migliori di quei tempi. Ascoltando queste cose adesso imparo da questi errori, riascoltandoli e scoprendo come cambiarli. Un'altra cosa che uno deve sapere se vuole avere controllo della sua composizione non è solo capire quello che succede nello studio e con l'attrezzatura dello studio, ma è anche sapere tagliare il disco.

Devi sapere tutto per ottenere le giuste tonalità sul registratore, quando sei sicuro che tutto sia al livello giusto, uscirai con un nastro favoloso; ma se non si sta attenti quando lo metti sul disco, sarà una cosa orrenda e non saprai cosa sia successo. Così devi andare al posto dove tagliano i dischi dove mettono la tua musica sul disco [...].

**[...] Tu ti vedi come una forza liberatrice politica degli anni '60?**

No.

**Vedevi la musica rock 'n' roll come forza politica liberatrice?**

No, la musica rock'n'roll eventualmente è stata usata dal governo [...].

**[...] Ti interessa come la tua musica influenza la gente?**

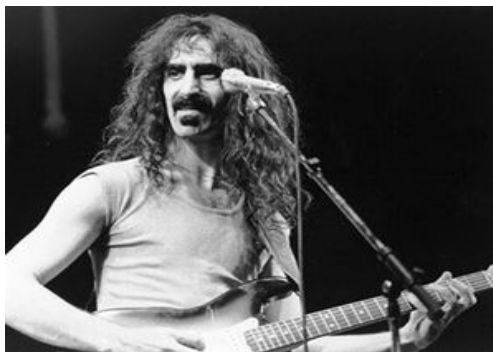
La gente influenzata dalla mia musica è fanatica, ed è già influenzata da altre cose.

**Come la droga?**

La droga, il super-stress, o una strana infanzia oppure qualche altro fattore.

**Allora forse tu agisci da catalizzatore che libera una forza che già esiste in queste persone.**

Io penso che le persone che si trovano in quelle condizioni sono catalizzate da qualsiasi tipo di stimolo sonoro [...].



**Quale direzione vuoi che prenda la musica rock?**

Vorrei vederla proseguire per dove vuole andare.

**Ma non è importante per te la musica rock 'n' roll?**

Certo che è importante.

**Allora perché non ti interessa la direzione in cui va?**

Perché mi preoccupo solamente di ciò che faccio io. Chi sono io? Un arbitro di gusti per tutta l'industria? [...].

**Quanti anni avevi quando sei entrato nella tua prima banda di rock 'n' roll?**

Dodici.

**Che cosa ti ha ispirato inizialmente, un disco?**

No, non sono stato ispirato da un disco per formare un gruppo rock; ho cominciato a dodici anni, suonando la batteria, e a quattordici anni ho cominciato a scrivere musica mia.

**Stavi facendo rock allora?**

Stavo scrivendo musica da camera e cose di quel genere. Ho cercato di farla suonare e nessuno voleva farlo. E io continuavo a scrivere. Musica orchestrale, cose di quel genere. Ho cercato di farla suonare e nessuno voleva farlo, e quindi ho preso qualche ragazzo e ho messo su un gruppo [...].

**[...] Che cosa pensi sarà il futuro della musica rock 'n' roll?**

Penso che sia tutto basato sui meccanismi del vendere. Sempre più musicisti scriveranno musica per direttori radiofonici invece di scriverlo per i ragazzi che praticamente la ascolteranno. Sembra che questa sia la moda di oggi [...].

**[...] Il fatto che suoni con una orchestra di 96 pezzi ti fa...**

Quello non funziona perché la prima cosa che la gente dice è «O stai facendo come i Deep Purple o come i Bee Gees, però voi non cantate». Mai complessi di rock & roll hanno avuto prima d'ora dei violini [...].

**Fai qualche cosa che non abbia mai avuto a che fare con la musica ?**

No. Ogni cosa su questo pianeta ha a che fare con la musica. La musica funziona nel reame dell'aria scolpita. Inquinata come può essere la nostra atmosfera, l'aria è quella cosa che fa funzionare la musica. Dato che tutte le cose che succedono nel campo della musica sono trasmesse all'orecchio attraverso quella massa turbinante, dipende da quanto tu vuoi estendere la tua definizione, puoi cogliere abbastanza esperienza umana nei termini di musica. Puoi ascoltare un ingorgo di macchine e provare ad immaginare se era una buona composizione. C'è un altro estremo. La musica scritta è come il cibo in una ricetta. Lo spartito per una sinfonia è una ricetta per una cultura sonora. Viceversa, puoi guardare ad un brano dello spartito e vedere sulla pagina un'organizzazione di note. Puoi vedere qualsiasi altro pezzo di materiale visivo e se lo guardi un po' di traverso ci puoi vedere uno spartito. Questa carta da parati potrebbe essere uno spartito, magari per un disco beat [...].

**[...] Mettendo a parte l'etichetta che è sempre una rottura — ma una rottura conveniente a volte — stai muovendo fuori dal Rock o da quello che la gente pensava fosse il rock tradizionale facendo questo.**

Bé, tu non sai se mi sto muovendo fuori dal rock perché non hai sentito la mia musica. [...].

## Teste parlanti

**C**on i Talking Heads la cultura rock arriva a un punto fatidico. Vuoi per il momento storico, vuoi per la maturazione sopravvenuta in quegli anni. Di sicuro a New York avviene qualcosa di straordinario. Come spesso accade in città, un gruppo riesce a dare nuovamente una forma lucida e perfetta di rock, essenziale e graffiante, così come dieci anni prima avevano fatto i Velvet Underground. E una stilizzazione, intellettuale, ma anche sinceramente devota alle funzioni basilari del rock. Questa è la grandezza di David Byrne, scozzese, trapiantato a New York. Aderisce al rock con una mentalità da artista smalzato e consapevole, ma sceglie il rock proprio per le sue caratteristiche fondamentali, in quanto la più rivoluzionaria arte a disposizione in quel momento. Del rock apprezza il ritmo, la corporalità, o meglio quella unica, speciale capacità di parlare un linguaggio poetico rivolto sia alla mente che al corpo. Ed è una fiducia che i Talking Heads non abbandonano mai, che rimane da guida a tutte le successive acquisizioni, dalla musica minimale al richiamo africano di *I Zimbra*, dai simboli pop della civiltà americana alle nevrosi schizoidi del nuovo prototipo umano urbanizzato, il nuovo cittadino estraniato del villaggio globale. Se l'alienazione si è ormai definitivamente estesa a ogni strato sociale, sono i Talking Heads a raccontarcelo con visionaria sincerità.

Byrne coglie perfettamente le implicazioni della dimensione del gruppo musicale che definisce "metafora di un sistema sociale". Di nuovo a dominare è la semplicità elettrica di una voce che declama su un accompagnamento di chitarra, basso e batteria. Ma la spigliata e tagliente mimica di Byrne, la sua voce nervosa e antiretorica, sobria, priva di orpelli dà al tutto una sensazione di astrattezza forbita, di lucidità intellettuale. Sebbene distante dai fragori punk, il primo album, *Talking Heads 77*, è una risposta perfettamente allineata ai tempi. Le due chitarre di Byrne e Harrison si intrecciano dando la sensazione di una elettrica poliritmicità. I testi non affermano, piuttosto alludono, evanescenti e febbrili, a una frammentazione del linguaggio che sta avvenendo nel "senso" della lingua parlata. E Byrne in effetti non canta, almeno nel senso tradizionale del termine, sembra soffrire ogni possibile convenzionalità con un senso di disagio che da stilistico diventa immediatamente esistenziale. Il gioiello di questo album è *Psycho Killer*, col suo tempo di marcetta.



David Byrne, Still from PowerPoint  
Photo by F. Scott Schafer

Compare anche un pizzico di cinismo ("La compassione è una virtù ma non ne ho il tempo" da *No compassion*) ma ben inserito ironicamente nel tipo di vita che in quegli anni si poteva immaginare a New York, smitizzando di colpo tanti anni di retorica missionaria connessa al rock.

Col progredire dell'avventura gli schemi compositivi si allontanano dalla forma-canzone, crescono da frammenti minimalisti, da libere associazioni di testo che si alimentano della propria

concatenazione. Finché non esce fuori il Byrne più sperimentale, fiancheggiato da Eno, altro inglese in esilio volontario, che fa da Virgilio alle sue voglie di crescita, sulle possibilità dello studio di registrazione fin dal secondo album *More buildings and foods*. Appare più chiara una certa devozione a elementi neri

(da *Take me to the river* presa al genio di Al Green) [...]. *I Zimbra* (dal terzo *Fear of music*) è un altro passaggio decisivo. C'è contemporaneamente l'Africa e il dadaismo (le parole sono tratte da una poesia fonetica di Hugo Bali), centrando un altro segno incalzante dei tempi, ovvero il rapporto ambiguo tra artificialità e naturalità.

Il rapporto con Eno si intensifica e produce un ennesimo disco manifesto, una pietra miliare che porta alla luce un nuovo rock multietnico e capace di diventare fino in fondo "progetto" culturale: *My life in the bush of ghosts*. Il brano *Regiment* sembra curiosamente un remake stralunato e tribale di *Tomorrow never knows*, lo sconvolgente finale di *Revolver*. Proprio in questo album, lavorato con ampia libertà "sperimentale", Eno elabora e realizza compiutamente la sua filosofia dei piani sonori, della musica come geografia multistrato di un paesaggio sonoro[...].

Con *Remain in light* i Talking Heads propongono una nuova definizione del rock. È uno dei capolavori di questi anni, un disco avveniristico, costruito su un'idea di musica orizzontale, densamente stratificata. Per poterci arrivare Byrne aveva avuto bisogno dell'avventura separata con Eno, lasciandosi andare con assoluta libertà verso direzioni ignote. *Remain in light* ha un suono davvero "nuovo" per i tempi. È una giungla tecnologica, una perfetta fusione di primitivismo (alle radici dell'anti-fonalità africana e della disposizione modale) e futuro, che alza di molto le ambizioni della cultura rock, mai così vicina alla rappresentazione globale della civiltà del tempo.

[...] L'abbagliante tour che ne consegue, con cinque musicisti neri e cinque bianchi (i quattro Talking Heads più Adrian Belew) è la traduzione in concerto di questa espansione delle possibilità del rock.

Dopo lo scetticismo dei primi tempi, Byrne si trasforma in una specie di messia laico. I suoi cambiamenti sono sempre in qualche modo fonte di ispirazione e di tendenza. Dopo che l'unità di gruppo si incrina (e nasce la costola dissidente Tom Tom Club con *Wordy rappinghood*), Byrne torna alla semplicità con nuovi proclami tipo *Naive melody*, diventa regista col gioiello di cinema new wave *True stories*, si propone sempre più come un nuovo prototipo di intellettuale del futuro, sagace manipolatore della multimedialità, visionario, ma fortemente radicato nella cultura rock.

Da *Psycho Killer* a *Road to nowhere*, emerge un percorso lucido e lineare il cui insegnamento è: imparare a vivere in nessun posto. La Terra Promessa è ormai definitivamente diventata un luogo virtuale.

da: Gino Castaldo, *La terra Promessa. Quarantanni di cultura rock (1954-1994)*, Feltrinelli 1994



Talking Heads



## New York Postmoderna

Quando il sentimento della new wave irrompe col suo rimescolamento di valori, New York è ovviamente pronta, anzi prontissima. Inventa la discoteca snob adatta a intellettuali e deviami di ogni risma, propiziata dal Vangelica e perversa Blondie, poi da Tom Tom Club, e perfino dal bombardiere postmoderno dei B52 (con un imperdonabile doppio senso tra l'omonimo aereo bellico e un'acconciatura di capelli così chiamata, che solo pochi anni prima avrebbe fatto gridare allo scandalo), provenienti dalla Georgia, ma allevati alla corte newyorchese. Il gioco del ballo si spinge fino al recupero della Funky Music, col sadico e sgarbato James Chance, autore di una esasperazione punk dei ritmi da ballo che produce una lancinante miscela nella quale chissà come James Brown riesce a convivere con Captain Beefheart.



Ma soprattutto produce mille snobistici giochi di revisione della musica commerciale, un gioco esteso fino all'"equivoco" geniale della Lovely Music, massimo esempio di estraniamento, di svuotamento dei significati originari, dove i rifiuti, le scorie della musica di consumo, si ricreano su gradevolezze di sottofondo dall'apparenza del tutto innocua. Nel furore postmoderno di revisione completa dello scibile musicale anche il jazz ovviamente ha una grande parte da svolgere. Anche in modo calligrafico, vedi John Lunde e i Lounge Lizard, che del jazz riprendono l'icona, più che la filosofia rimanendo in questa sorta di metalinguaggio, ancora emanazione della cultura rock [...].

da: Gino Castaldo,

*La terra Promessa. Quarant'anni di cultura rock (1954-1994), Feltrinelli 1994*

(Seguito da pag.3) "La Palma" / E giorni di digiuno e di silenzio per fare i cori nelle messe tipo Amanda Lear - e con la forza persuasiva di una voce sussurrata assai lontana dalle logiche del bel canto. "Non pensavo proprio di cantare; avevo abbandonato l'idea all'inizio dei '70 e credevo che la mia strada fosse nella musica strumentale. Il mio approccio rimaneva però in qualche modo sperimentale: mi dicevo 'ci provo, tanto cantano tutti. Ero molto timido e riuscivo a tirar fuori solo un filo di voce."

[...] "La svolta pop è partita come una specie di gioco e solo dopo ho capito che il mio mezzo espressivo è la musica leggera, anche se grazie a Dio ho altri interessi artistici nei quali spero di essere più bravo. Come, ad esempio, nell'area mistica, credo che *L'ombra della luce* sia qualcosa di unico, ma i tre i pezzi pop possono essere buoni o carini ma non posseggono certo quello stesso spessore. *L'era del cinghiale bianco* piacque subito, forse perché era abbastanza atipico, e quindi fu scontato realizzarne un seguito nel medesimo stile. Lì arrivò il vero successo, che poi divenne incredibile con *La voce del padrone*; mi aspettavo duecentomila copie, e in vece se ne vendettero un milione. Tra l'altro qualcuno mi attribuì il merito di aver dato una spinta all'intera industria discografica, che in quel periodo stava attraversando una grave crisi."

[...] Erano liriche musicali e immaginifiche, ma anche dotate di un certo spirito ludico: tutte le volte che "abbasso il tiro" e scherzo, alla gente i miei dischi piacciono di più. Sta accadendo anche adesso con *Ferro battuto*: quando mi scrollo di dosso la tensione interiore e mi lascio andare, raccolgo i

maggiori consensi." [...].

"Sicuramente quando si fa musica a certi, livelli il tentativo è quello di immettere il maggior numero possibile di elementi di qualità e non di inseguire il successo estivo. Quel che conta è cercare di utilizzare lo straordinario strumento che è la canzone per trasmettere sentimenti importanti, sbandamenti, dubbi..., qualsiasi cosa che dia il senso della comunicazione tra individui che stanno compiendo lo stesso viaggio." [...].

Il copione, a questo punto, contemplerebbe qualche previsione per il domani, ma il buon senso impone di astenersi: troppe volte, con i suoi scarti repentini, Battiato ha implicitamente schernito chi pensava di averne previsto le mosse. "Credo che quella di non ripetere sempre le stesse cose sia un'ossessione esclusivamente occidentale, però se l'esigenza di cambiamento è vista come una stupenda reazione alla fissità dell'Ego, allora è più che accettabile. Bisogna cancellare le proprie miserie individualistiche: abbiamo sempre paura di perdere la vita perché siamo dentro un lo e siamo cangianti da un mese all'altro. Non ce ne accorgiamo. Accettiamo magari cataclismi su di noi come quelli provocati dagli innamoramenti, e poi non accettiamo di cambiare un lo che abbiamo idealizzato ma che muta comunque e radicalmente, dall'oggi al domani? Quindi, l'idea di cambiamento come non fissità dei propri modelli, degli stereotipi, dei propri stili di vita, è fantastica, aiuta ad acquistare altre personalità."

Mille altre di queste trasformazioni, maestro alchimista.

## Demetrio Stratos, gli Area e il Project

Ricordare DEMETRIO STRATOS significa ricordare una voce, la voce nella sua essenza più profonda; l'estensione vocale irraggiungibile, la foga esecutiva, lo studio applicato allo strumento voce fanno di Demetrio l'espressione portata alla sua apoteosi del concetto vocale applicato al canto, che non è più mera rappresentazione esecutiva, ma concertazione dell'elemento fisiologico e di quello passionale attraverso il linguaggio, e una tecnica unica al mondo [...]. E' certo che rimane la convinzione di essere stati davanti ad un genio vocale irraggiungibile. I 7.000 Htz raggiunti nella sua massima escursione lo pongono sull'olimpio degli Artisti Totali: triplofonie, quadrifonie, linguaggio corpo-corpo-macchina-voce che diventa Voci.

La storia e l'esperienza artistica di Demetrio non può certamente prescindere dagli Area, gruppo pop a cui Stratos deve sicuramente molto dal punto di vista della notorietà «musica di fusione di tipo internazionalista», la chiama Stratos in sua intervista del 1978, «che prende spunto da diverse culture possibilmente dell'area del mediterraneo con dei criteri molto popolari, e col proposito di legare questo sound prettamente sperimentale alle sonorità mediterranee e italiane per sottrarle al mondo della sottocultura in cui la critica italiana le ha relegate». Ciò nonostante la sua figura di artista ai limiti delle possibilità umane rimane ancora sconosciuta per una critica (...) musicale italiana



## Le dispense dell' Isola che non c'è ~ Rock

che ha relegato Demetrio, anche per le sue posizioni politiche, nel ghetto dei maledetti improponibili al mercato dell'omologazione.

### MUSICA D'ELITE ?

A tal proposito è bene ricordare la ferma convinzione di Demetrio, in una sua intervista del 1976, di non voler considerare assolutamente la sua una musica per pochi, bensì la chiara e semplice constatazione dei mali che affliggono a tutt'oggi l'Italia che (...) esclude qualsiasi espressione non assimilabile al mercato di massa in quanto economicamente infruttuoso.

### MERCATO, MASSA, POPOLO, POPOLARE

Temi che Demetrio ha enunciato nelle sue posizioni fortemente classiste ed operaiste di cui ha respinto le perversioni accusando il regime di un certo signor Ceausescu (l'ex dittatore rumeno [ndr]) in tempi non sospetti «aveva attaccato gli Area per la personale rielaborazione dell'Internazionale»; il regime sovietico per la mancanza di espressione degli artisti e degli intellettuali; tutto il sistema politico e sociale italiano asserragliato nelle sue nicchie di potere, figlie di quel fascismo corporativo di cui erano, sono (?) intrise le sovrastrutture depositarie della cultura [...].

[...] «*musica da laboratorio*» la chiama Demetrio, inconcepibile in Italia. Problema di comunicabilità per una musica difficile ?

«No, io mi offro come cavia per fornire tecniche sul mio strumento, la voce, senza chiedermi se devo vendere 20.000 dischi o prendere tre milioni a sera andando in giro a cantare. Le cose che faccio da solo sono cose molto particolari che si chiudono all'interno di un circuito di persone molto specializzate».

Ma ciò non è chiudersi «i concerti che ho fatto da solo in Olanda. Germania e negli Stati Uniti sono per un tipo di pubblico che viene per sentire quel particolare tipo di musica composto principalmente da [...] musicisti che studiano al conservatorio. Tu sai fare una cosa e fornisci il materiale e le tecniche anche queste tecniche; diventeranno merce all'estero sono già merce, viene pagata molto e ha già un pubblico».

Demetrio ha lavorato con il centro di studio per le ricerche di fonetica del CNR di Padova per una ricerca sul linguaggio, un lavoro sull'uso della voce [...].

L'opera di Demetrio si sviluppa secondo un approccio scientifico con la scomposizione strutturale dello strumento-voce necessaria per capire il suo funzionamento e lavorare di conseguenza per ottenere delle acrobazie interne; psicanalitico perché lo scienziato può spiegare da dove viene la voce e la sua struttura fisiologica, lo psicanalista interpreta [...].

La complessità di questo lavoro è capire l'interiorità delle proprie espressioni vocali, è un lavoro di curiosità interiore etnomusicologico per capire come cantano tutti gli altri popoli, come utilizzano il linguaggio, la voce ed il corpo. Quando hai acquisito tutto questo materiale puoi rischiare e inventare tecniche nuove.

*"Tutto era sospeso tutto era calma e silenzio*

*tutto era immobile quieto*

*e la distesa del cielo era vuota*

*non c'era nulla*

*solo l'acqua calma, il mare placido solitario e tranquillo,*

*ed ecco venne la parola"*

così giunge il verbo nella creazione dei Maya Quiché dal loro libro della genesi il Popol Vuh in modo non molto dissimile dal libro della genesi [...], non uno strumento ma qualcosa di più interno un organo flessibile affascinante e pericoloso: la voce.

Demetrio Stratos Nasce ad Alessandria d'Egitto il 22 aprile del 1945.

Di origine greca si trasferisce in Italia nel 1962 per studiare architettura e dedicarsi a questa musica esclusivamente sua. L'esordio con i Ribelli nel 1967 in qualità di pianista lo impone al pubblico per la sua foga esecutiva.

Abbandonerà ben presto il gruppo per dedicarsi interamente alla ricer-

ca vocale.

Dal '72 in poi con la fondazione degli AREA avviene la sua consacrazione. *Luglio, agosto settembre nero, La mela di Odesa, Gioia e rivoluzione* sono alcune delle pietre miliari dell'opera di Stratos.

Muore per una leucemia a New York il 12 giugno 1979 a trentaquattro anni.

da: <http://www.thanitar.com/demetrio/area.htm> feb. 2002

### PATRIZIO FARISELLI PROJECT

L'ex tastierista degli Area presenta il suo nuovo progetto musicale. Il Project traccia percorsi tra materiali sonori originali o ramazzando nei supermercati del prefabbricato senza remore morali o timori reverenziali di sorta. La musica ne guadagna e si risolve in suggestioni naturalmente imprevedibili. La costruzione ai strutture ordinate equivale alla dissoluzione delle forme ed alla casualità.

La cura quasi maniacale nel rifiuto dei luoghi comuni o delle facili soluzioni produce nei musicisti coinvolti nel Project uno stato d'inquietudine controllata che è lo stimolo principale all'alcoolismo o alla saggezza interiore. L'impossibilità di stabilire a priori ciò con cui si verrà a contatto, rende estremamente qualitativo il rapporto tra produttori e fruitori di suoni.

La curiosità che questo modo di procedere ingenera, costantemente alimentata dai musicisti e dalle loro mogli, gioca un ruolo chiave nella comunicazione del Project.

Lo spettatore non assiste solo ad un concerto tout-court, ma viene blandito fino a seguire i musicisti nell'esplorazione di territori

dove la ricerca dell'inaudito è l'unica costante rilevabile.

*"Siamo sicuri di null'altro che la precarietà e la transitorietà, oltre che dell'ora di cena!"* Diceva sempre non ricordo più chi.

Risultato di una scrittura alacre, attenta e piena di considerazione per le capacità e le prerogative di ogni singolo strumentista, il patrimonio dei brani in repertorio al Project si arricchisce di giorno in giorno di nuova letteratura musicale.

Montagne di musica scritta o raccontata che costituiranno sicuramente cruccio o sollazzo per le generazioni future.

[...] Il confine tra entertainment e impegno culturale è talmente sfumato nella musica giovanile da essere facilmente confuso.

Per questo i membri del Project, artisti che fanno della maturità la loro moneta, sapranno evocare sensazioni profonde trasformando ogni concerto in UN EVENTO UNICO ED IRRIPETIBILE.

Chiedete pure in giro. E' assolutamente vero. Ogni concerto conserva la sua aura di singolarità anche a settimane di distanza. E senza puzzare. Date retta, andate ad ascoltarli se ne avete l'occasione; non ve ne pentirete e in più avrete ottimi argomenti di conversazione con i vostri nipotini quando, in futuro, vi chiederanno cosa c'era di interessante "...ai vostri tempi". Non perdetevi l'occasione di essere partecipi della storia.



da: <http://www.fariselliproject.com/index.html> feb 2002