

Interzone ♦ Steve Vai

Zitti. Parla il Grande Imperatore delle Chitarre

Steve Vai
The Ultra Zone
Sony/Epic

GIORDANO MONTECCHI

Steve Vai non si sa bene da che parte prenderlo. Per i chitarristi rock (e non solo quelli) è una specie di mostro sacro, per gli amanti della rock music rappresenta forse un'eminenza grigia, un artista di cui si è sentito dire più di quanto in realtà si sia ascoltato. Per la platea oceanica del pop è forse poco più che un Carneade, in quanto nonostante i riconoscimenti e i superlativi indirizzati da parte degli addetti ai lavori, questo giovanotto ormai quarantenne di Long Island non appartiene alla categoria delle rock star propriamente dette. Diciamo che Steve Vai assomiglia in sé due destini: quello del

l'orfano che deve misurarsi con l'ombra di un grande padre (un padre forse troppo grande per chiunque) e quello del «musicista per musicisti», ossia di colui il cui pubblico più affezionato è quello dei colleghi, ammirati dalla sua ineguagliabile maestria, ben attenti a fare tesoro della sua inesauribile inventiva strumentale e dei suoi ritrovati tecnici. In concreto, il nostro Steve appartiene alla categoria dei «guitar heroes» del rock, in compagnia di gente come Joe Satriani, Eddie Van Halen, lungo i rami di un albero genealogico che partendo da Hendrix si allarga fino a McLaughlin o a Metheny, senza contare gli innumerevoli manovali, anche illustri, della chitarra blues. Steve Vai, pur dall'alto di una tec-

nica chitarristica forse inarrivabile, sarebbe dunque uno fra i tanti protagonisti dell'età d'oro della chitarra, se non avesse avuto quel «padre» che risponde al nome di Frank Zappa. Prima ancora che in qualità di chitarrista, Steve Vai si è guadagnato un posticino nella storia della musica di questi anni per le sue trascrizioni in partitura degli assoli del Duke of Prunes, raccolte in quello «Zappa Guitar Book» che fissa nero su bianco i modi di una metamorfosi del rock da lingua popular in arte esoterica. Zappa, che andava in cerca di partners dotati in egual misura di tecnica trascendentale e istinto primigenio come un cercatore d'oro in cerca di pepite, non si lasciò sfuggire quel ventenne stuntman superdota-

to della chitarra e gli affidò il compito di rendere possibile l'impossibile. Ebbene: dopo anni trascorsi nel ceno-bio zappiano, cosa succede a un chitarrista che, salvo qualche sbandata, non rinuncia alla sua fede nell'heavy rock inteso nella sua accezione più pura e dura? Succede come a Steve Vai da quindici anni a questa parte, in album come «Passion and Warfare», «Alien Love Secrets», fino a questo recentissimo «The Ultra Zone»: il rock trasformato in raffinato esercizio formale e stilistico, sortito da una prassi virtuosistica di altissima scuola. Non posso dirmi un conoscitore dell'attuale scena rock, ma dubito fortemente che su questo terreno abbondino esempi così ricchi, articolati e complessi dal punto di vi-

sta compositivo, così debordanti di invenzioni e, al tempo stesso, così saldamente ancorati agli stilemi tipici del proprio idioma, rielaborato e riletto in una galleria sonora che ha un'impronta inconfondibile e però ne conserva la retorica e anzi ne esalta i tratti caratteristici, senza alcuna paura di misurarsi con il cliché, fino al punto di sconfinare nel kitsch. Il che, in pratica, equivale a dire che cisi tuffa a capofitto e senza rossori nella metallurgia più spudorata (vedi la stilizzazione di «Jibboom», uno dei non frequenti saggi di blues in 12 misure offerti da Vai); ci si lancia a cuor leggero in certe impennate enfatiche, su su fino a mettersi a cavalcioni del mondo, impugnandone saldamente le briglie («Windows to the soul», «Fever Dream») e smancando senza posa il proprio organo a sei corde (o a sette per chi, come lui, può permetterselo).

Zappa, aleggia un po' ovunque, vuoi per la ricerca del perfezionismo,

vui per la sonorità e per il conio di impianti ritmico-armonici studiati e anticonvenzionali, il gusto della sorpresa, la clownerie acrobatica, la ritmica infallibilmente incollata all'asfalto nelle curve e nelle manovre più azzardate. Un pezzo come «Frank» dichiara l'omaggio esplicito, ma «Oooo» oppure «Lucky Charms» potrebbero a tratti passare per lavori dello Zappa primari anni Ottanta.

Ma se per Zappa il rock era una piattaforma di lancio, per Steve Vai esso sembra piuttosto un mondo a sé nel quale rifugiarsi e crogiolarsi impugnando lo scettro da Grande Imperatore delle Chitarre. La lezione di Uncle Frank gli ha svelato come trattare il rock da compositore, zittendo i dilettanti. Steve ha imparato, ma come succede talvolta, ecco che dalla finestra sembra rientrare un odore che si credeva lontano; quello di un accademismo che più si compiace, più invecchia.

Il fascino della terra antica e favolosa che circonda Varsavia stregò completamente il compositore polacco
Al punto che alla sua cultura musicale, e ai suoi balli, consacrò molte opere straordinarie tenute invece in disparte dagli interpreti

Un particolare filo azzurro avvolge la vicenda di Chopin - la sua vita, la sua musica - dall'inizio alla fine legata alla terra natia. E il filo che si accende quando, nei suoni, entra la presenza di Mazur: l'antica, favolosa terra che circonda Varsavia (conosciuta anche come Mosovia), abitata una volta dai fedelissimi mazurici o masurici. Chopin visse in continuo contatto con Mazur che ha in sé l'azzurro e potrebbe richiamare - chissà - il Mazos dei Greci, il seno materno.

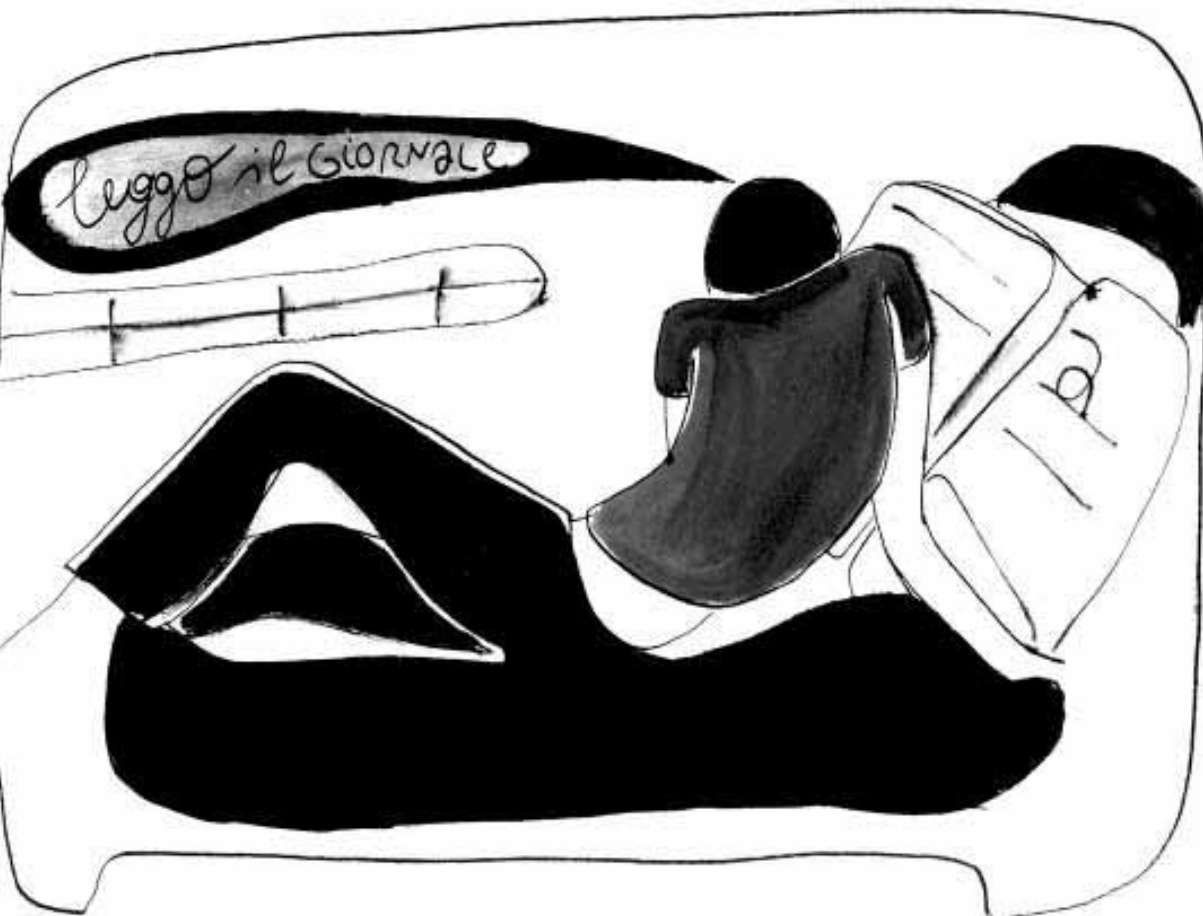
Una delle prime composizioni di Chopin fu un Rondò alla Mazur. Aveva sedici anni, ma già da quando ne aveva la metà c'era chi puntava su di lui come su un nuovo Mozart. Poco prima di morire, aggiunse a tre Mazurke scritte in passato, la dernière che conclude l'Op. 68.

Nato il 22 febbraio 1810, Chopin morì a Parigi, nella notte tra il 16 e il 17 ottobre 1849. Lo ricordiamo nei centocinquanta anni della scomparsa, a Parigi. Quando, a vent'anni, nel 1830, si trasferì a Vienna, gli auguri furono consacrati da una Cantata scritta dal suo maestro Joseph Elsner (1769-1854), che indugiava su queste parole: «...splenda pienamente e dovunque, il talento tuo, nato sulla nostra terra. La tua anima resta tra noi... tu celebri nella tua musica le nostre Mazurke...». E gli affidarono una coppa d'argento, piena di terra polacca, custodita poi da Chopin come quella d'un sacro Graal, da cui non si separò mai. E volle che quella terra fosse cosparsa sulla sua bara. In quella coppa fu racchiuso il suo cuore tuttora custodito a Varsavia, in un pilastro della Chiesa di Santa Croce.

Chopin ci lascia - ed è sempre virilmente eroica la sua musica - lo splendido delle Polonesi, lo slancio sublime degli Studi, il pulpito del Valzer, i Preludi, le Ballate, gli Impromptus, gli Scherzi, i Notturmi, i Rondò, le Sonate, i due Concerti per pianoforte e orchestra.

Cinquantuno mazurke per Chopin
fantasma della Masovia

ERASMO VALENTE



Ogni gruppo di queste composizioni è sufficiente a dare il segno del suo genio, ma riteniamo che siano le cinquantuno Mazurke, composte tra il 1824 e il 1849, le musiche che sanciscono la straordinaria forza vitale di Chopin. C'è in esse soprattutto quel fuoco che est animum (est da edere, bruciare) nel senso che prendiamo dal Bembo quando, nel rovescio d'una medaglia recante una fiamma, suggerì d'incidere

quell'est animum (era una fiamma d'amore) che, lì per lì, lasciò tutti in imbarazzo. Ebbene, il suono delle Mazurke ha quel fuoco che brucia l'animo. In esse c'è il «segnale» che Chopin riceve da Mazur e trasmette a Mazur attraverso una via fonica che illumina tutto l'universo sonoro. Una «via» nata da una folgorazione che avrà riverberi nelle Mazurke nel 1824 (Chopin aveva quattordici anni), rielaborate

poi nei cicli dell'Op. 7 e Op. 17.

Stranamente, tutto questo microcosmo, così ricco di vita, è stato piuttosto tenuto in disparte dagli interpreti e dagli appassionati di musica. Non ci è mai capitato di assistere ad un concerto esclusivamente puntato sulle Mazurke. Arthur Rubinstein, spavaldo e intrepido, aveva sempre un timore nell'accostarsi a Chopin (ma ha poi inciso in dischi le Ma-

zurke) e Arturo Benedetti Michelangeli non avrebbe mai potuto affrontare un programma intero di Mazurke, lui che suonandone una (un bis dopo un recital tormentato), riteneva di poter sintetizzare tutto il concerto nella tensione della Mazurka fuori programma.

In ogni Mazurka si accende quella particolare luce che sembra confermare l'ultimo ricongiungimento con qualcosa che vive lontano da noi. E questo si verifica soprattutto nei tempi lenti, incantati, sospesi in una visione estatica. Nei tempi svelti, c'è la gioia di aver realizzato il contatto con Mazur. Basti sentire le quattro Mazurke Op. 30, la quarta dell'Op. 33, una delle più ampie e piene di quei «segnali» che spalancano le porte della casa antica, o la seconda dell'Op. 41, con quei rintocchi misteriosi dei cinquantasei re diesis (28 più 28) che sembrano scandire un cammino fantastico.

Giunto pressoché alla fine dei suoi giorni, Chopin annotava: «Non sono del tutto in me, e, come al solito, sono in mondi strani... Sono certamente spazi immaginari... Non si dice da noi che uno con l'immaginazione è andato all'incoronazione?... Perduto io sono un vero abitante della Masovia; così, senza riflettermi, ho composto tre nuove Mazurke». Erano quelle dell'Op. 59, e il manoscritto dell'ultima fu offerto da Chopin all'illustre direttore d'Orchestra, Hans von Bülow, in cambio d'una coppa di cristallo che il Bülow aveva e che si diceva essere appartenuta a Federico il Grande. Chopin riteneva che quella coppa fosse stata sottratta alla sua Mazur dai prussiani, e in essa voleva chissà che fosse conservato il suo cuore.

Fantasticherie? Chopin apparve e scomparve come una presenza misteriosa. I contemporanei ritennero di aver incontrato un fantasma, cioè, una presenza «aliena». Le Mazurke possono confermarlo.

I d i s c h i

Chopin
Mazurke
Rubinstein
2 cd
RcaChopin
Mazurke
Brailowsky
2 cd
RcaChopin
Mazurke
Uninsky
2 cd
PhilipsChopin
Mazurke
Ashkenazy
2 cd
DeccaChopin
Tutta l'opera
pianistica
Idil Ribet
2 cd
NaxosChopin
10 Mazurke
A. B.
Michelangeli
Deutsche
GrammophonLa linea russa
di un ballo

La situazione, diciamo così, di «apartheid» in cui sono rimaste le «Mazurke» di Chopin (non vogliamo il virtuosismo, ma lo scavo nel profondo, il che è sempre più difficile) ha comportato riflessi anche nel settore discografico. Illustri pianisti hanno realizzato in dischi l'integrale degli «Studi», delle «Polonesi», dei «Preludi», delle «Sonate», ma non quello delle «Mazurke». L'«apartheid» è stato però sconfitto da Arthur Rubinstein, scomparso a novantacinque anni, nel 1992. Ed è lui soprattutto che dedica a queste pagine una sua sensibilità «mazurica». Non ha mai voluto incidere gli «Studi» di Chopin, ma alle «Mazurke» (due Cd della Rca) dedica una risonante «innocenza» e felicità di amorosi sensi. Hanno una loro pur intensa luce le «Mazurke» che vengono a noi dalla sensibilità d'una «linea» musicale russa. Pensiamo ai due Cd, anch'essi della Rca, che tramandano «Mazurke» eseguite da Alexander Brailowsky (1896-1976) che si affermò a Parigi nel 1919 con un «tutto Chopin» stupefacente. Pensiamo alle «Mazurke» proposte da Alexander Uninsky (1910-1972) che nel 1932 vinse il Premio «Chopin», nonché a quelle interpretate da Vladimir Ashkenazy, nato nel 1937 e anche lui vincitore, nel 1955, del Premio «Chopin».

La «linea russa» ha un suo pathos, sopravanzato dalla profonda emozione che vibra, nel suono di Rubinstein. Arthur richiama il nostro grande Arturo, e vale la pena di indicare la sospesa vibrazione che nasce dal Cd della Deutsche Grammophon, recante dieci «Mazurke» scelte in modo da toccare i vertici di quella straordinaria, incantata visione di Chopin. C'è in giro un cofanetto di ben quindici Cd, edito dalla Naxos, comprendente tutto il pianoforte di Chopin, affidata alla pianista Idil Ribet, vincitrice anch'essa d'un Premio «Chopin». Nel terzo e quarto Cd, «Mazur» fa sentire la sua presenza. Ascoltando non è male avere sotto gli occhi i pentagrammi scritti da Chopin. E.V.

Classica ♦ Gluck

Anticonvenzionale Armida

Gluck
Armide
Les Musiciens
du Louvre
dir. Marc
Minkowski
Archiv

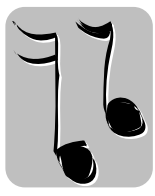
Con questa Armide Marc Minkowski e i suoi complessi iniziano una serie di registrazioni dedicate alle opere francesi di Gluck. Cominciano nel modo migliore, con un capolavoro che è ancora piuttosto raro e di cui esistono poche e non troppo soddisfacenti registrazioni. Con un'opera che segnò nel 1777 una sfida all'ambiente musicale parigino, poiché Gluck mise in musica lo stesso libretto che 90 anni prima Quinault aveva scritto per Lully. E su quel libretto Lully aveva scritto una delle sue opere di maggior successo, che era rimasta nel repertorio francese per molti decenni dopo la morte dell'autore, fino ai tempi di Gluck. Il compositore tedesco mostrò che su quello stesso libretto si poteva proporre una musica di concezione radicalmente diversa, capace di appropriarsi delle convenzioni drammaturgiche della tragédie-lyrique e di trasformarle con una nuova ricchezza d'invenzione, con una grande varietà e

mobilità di situazioni. Dalla voluttuosa dolcezza dell'idillio pastorale alla cupa tensione della scena che ha come protagonista la Haine (l'Odio), alla disperata desolazione di Armida abbandonata, Gluck ripercorre la storia di Armida e Rinaldo (raccontata con molta libertà rispetto alla fonte letteraria, la Gerusalemme liberata) prodigando una straordinaria ricchezza di invenzioni. Minkowski con il suo gruppo di musicisti che usa strumenti d'epoca e ha grande confidenza con il repertorio barocco esalta la vitalità e la varietà delle invenzioni gluckiane in una interpretazione tesa, nervosa, ricca di frammentari contrasti. Nella compagnia di cantato complessivamente assai ben calibrata emergono Mireille Delunsch, una Armida di mezzi limitati, ma usato con grande intensità e intelligenza, con un esito pienamente persuasivo, e Charles Workman (Rinaldo); delude un poco Ewa Podles (la Haine).

Paolo Petazzi

Compilation ♦ Da Piccioni a Trovajoli

Lounge erotico a Cinecittà

Aa.Vv.
Beat at Cinecittà
volume 3
Crippled Dick Hot
Wax! Records

Quando Hollywood si specchiava nel Tevere, Via Veneto splendeva di stelle e Cinecittà sembrava essere l'ombelico del mondo, a crescere e prosperare era anche l'industria delle colonne sonore, un mondo di compositori e musicisti avventurosi, innovativi, spesso con studi classici alle spalle, grandi passioni per il jazz e i ritmi moderni, capacità artigianali e tempi di lavoro da catena di montaggio. Un mondo dimenticato, e ora riscoperto da una generazione di giovanissimi dj, intossicati di «lounge music» e adepti della «cocktail generation», grazie ai quali i nomi di Piero Piccioni o Armando Trovajoli sono diventati vero e proprio oggetto di culto internazionale. Su quest'onda è nata la collana «Beat at Cinecittà», buona per gli aficionados come per una festa tra amici, con copertine ad hoc (Sixties design che rifa il verso ai vecchi 45 giri) e ricchissime selezioni di temi noti, registrazioni scovate nei polverosi cassette delle case cinematografiche, brani reinclusi per la prima volta su cd. Il terzo volume della serie contiene sedici bra-

ni di film pseudo erotici e commedie all'italiana di fine anni '60 e primi anni '70, come il tema «sex-a-delico» scritto da Roberto Pregadio per le avventure di una tribù di bellezze primitive nella giungla trash di «Eva la Venere selvaggia», o contagiosi ritmi da «party music» composti da Piccioni per «Playgirl '70». Trovajoli e Piccioni fanno la parte del leone in questo volume: del primo segnaliamo il tema da «Il profeta» cantato da Carmen Villani (!), la riedizione di «Quando ero un bebè» dal film «Don Giovanni in Sicilia», e l'inedito «Vittorio Gassman Shake» dalla colonna sonora di «Dove vai tutta nuda?». Molte chicche anche da Piero Piccioni, come il brano-cult «Amore amore amore» scritto insieme ad Alberto Sordi e cantato da Christy (dal film «Un italiano in America»), o il tema «Right or wrong» interpretato dalla splendida voce di Shawn Robinson e tratto dalla colonna sonora di un oscuro film giallo del '71 dall'inopinabile titolo: «Dopodiché uccide il maschio e lo divorza (stato civile: Marta)».

Alba Solaro

R o c k

Perry Farrell
Rev
Wea RecordsFarrell
Anthology

Definitivamente archiviato il file Jane's Addiction, Perry Farrell, ormai quarantenne icona culto del rock alternativo di fine secolo, prosegue la strada da solo e manda nei negozi un classico disco da «fine contratto», un album che è poco più di un'antologia e che gli serve essenzialmente a chiudere il contratto con la Warner, in attesa di giocare il suo primo album solista con la sua nuova scuderia, la Virgin (assogligliatutto del momento). Però «Rev», a fianco di una dozzina di brani noti, inediti o rari che ricostruiscono il suo viaggio con Jane's Addiction e Porno For Pyros, si apre su due brani nuovi, presaggio di quel che verrà: «Rev», la potente title-track, ha ospiti significativi come Tom Morello dei Rage Against the Machine e John Frusciante dei Red Hot Chili Peppers, e la cover di «Whole Lotta Love» dei Led Zeppelin porta addirittura la voce metallica di Farrell nei territori ossessivi e ipnotici del «drum n' bass». Al.S.

