

la rivista di **en**gramma
luglio-agosto **2019**

167

**Architetture e spazi
a tempo di rock.**
Pink Floyd e dintorni

La Rivista di Engramma
167

La Rivista di
Engramma

167

luglio-agosto 2019

Architetture
e spazi a tempo
di rock.
Pink Floyd
e dintorni

a cura di
Michela Maguolo e Alessandra Pedersoli

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

167 luglio-agosto 2019

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-84-1

ISBN digitale 978-88-94840-62-9

finito di stampare settembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Architettura e spazi a tempo di rock*
Editoriale
Michela Maguolo e Alessandra Pedersoli
- 13 *The Last Great Event. Isle of Wight Festival, August 26th-30th, 1970*
Redazione di Engramma
- 37 *Effimero veneziano*
Sara Marini
- 47 *"Persi par persi, 'ndemo a consolarse"*
Giacomo Maria Salerno
- 63 *A Momentary Lapse of Reason. I Pink Floyd a Venezia, tra Modena e Berlino*
Patrizio Cherubini e Michela Maguolo
- 71 *Roger Waters. The Wall in Berlin*
Cesare Molinari
- 79 *Visioni in technicolor*
Alessandra Pedersoli
- 83 *Variazioni sul Rock. Le Orme fra Venezia e il mondo*
Tony Pagliuca e Michela Maguolo
- 97 *Getting close to the Moon*
Boris Savoldelli e Alessandra Pedersoli

Variazioni sul Rock. Le Orme fra Venezia e il mondo

Intervista a Tony Pagliuca

a cura di Michela Maguolo

La gioia di cantare, la voglia di sognare
il senso di raggiungere quello che non hai
Le Orme, *Uno sguardo verso il cielo*

Antonio (Tony) Pagliuca, tastierista, autore e compositore insieme a Aldo Tagliapietra, dei brani de Le Orme, fra i primi e i maggiori gruppi di progressive rock italiano, è nato a Pescara, ma ha sempre vissuto a Venezia, dove ancora oggi produce e fa musica. Ci parla proprio di musica, di sperimentazione, degli imprescindibili incontri live, dove la voglia di fare musica incontra il bisogno di ascoltarla: una generazione in fermento tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta che – come cantano in Felona – “si ritrova”, “si corre incontro/per un’altra festa mentre muore il giorno”.

[Michela Maguolo] Trent’anni fa, si tenne a Venezia lo storico concerto dei Pink Floyd. Eri presente? Cosa hai pensato di quell’evento che ha portato nella città lagunare duecentomila persone?

Io non ero a Venezia in quel periodo, ma ho vissuto il concerto attraverso la canzone dei Pitura Freska, *Pin Floi* [già in *Ossigeno*, 1990; poi in *’Na bruta banda*, 1991]. Sono certo che quella descritta fosse esattamente la sensazione di molti. Straniamento, assurdità, follia.

Ore sei e cinque in diligenza/ ’ndando casa vardo el sol e rido par no
pianser/ la gente scaturia dise queo cosa el ga?/ e no ti lo vedi che el se
uno de quei s’ciopai che se ’ndai a veder i Pin Floi/ el se uno de cuei s’ciopai
che se ’ndai veder i Pin Floi. (Pitura Freska, *Pin Floi*, *’Na bruta banda*, 1991)

[MM] In una recente intervista sullo spettacolo teatrale *Giù dal palco* [di Pagliuca Trio, per la prima volta in scena a Pianiga, Venezia, nel 2018] racconti dell'esigenza di un diverso rapporto con i luoghi, il pubblico.

Giù dal palco rappresenta molte cose, ma soprattutto un bilancio della mia vita professionale, una riflessione sul mio rapporto con la musica, perché, dopo tanti anni di ricerca, ho sentito l'esigenza di fermarmi e capire in quale direzione mi stavo muovendo e avrei voluto muovermi. Mi sono reso conto che si sta bene 'giù' dal palco, occuparsi di dimensioni più riflessive, meditative. *Giù dal palco* rappresenta sia i cambiamenti che sono intervenuti intorno a noi, sia una dimensione più raccolta, di rapporto diretto con gli altri, con il pubblico. E il palco da cui ho voluto scendere è comunque quello più limitato, a scala più umana, del teatro, non certo quello dello stadio.

[MM] I grandi palchi, i megaconcerti sono una dimensione che non è mai appartenuta a Le Orme.

Le Orme non hanno mai amato i grandi numeri, gli spettacoli smisurati. Non è un caso se la nostra storia è finita quando anche in Italia hanno cominciato a diffondersi i megaconcerti. Noi abbiamo sempre suonato in luoghi chiusi, circoscritti e relativamente piccoli. Quando suonavamo nelle discoteche facevamo in modo che il pubblico potesse stare seduto, anche per terra, sulla pista, perché avevamo l'ambizione di creare musica da ascoltare, non da ballare. E quando la nostra scelta di non seguire l'onda dei megaconcerti si è fatta più esplicita, decidendo anche di abbandonare la musica elettrica per dedicarci esclusivamente a quella acustica, sono iniziate le difficoltà con la casa discografica, gli impresari, fra noi stessi componenti, fino allo scioglimento del gruppo. La scelta è stata radicale, ma per noi giusta. L'avvento dei concerti negli stadi ha portato grandi cambiamenti nella musica italiana, ha prodotto una selezione durissima, pochi potevano e ancora possono permettersi di 'fare gli stadi', gli altri sono spariti o sono entrati nel circuito dei piccoli club.

[MM] Che spazio hanno avuto i Pink Floyd nella vostra musica? Non erano uno dei vostri riferimenti, ma in quanto una delle principali band di musica psichedelica prima e di *progressive rock* poi, li seguivate?

I Pink Floyd sono sicuramente il gruppo che più si è dedicato allo studio del suono, che ha saputo sfruttare meglio lo studio di registrazione con le tecnologie più avanzate, le soluzioni più raffinate, una qualità del suono ineguagliabile, una capacità di gestione della stereofonia, degli effetti speciali, incredibile. La ricerca di nuove sonorità, di commistione fra generi, fra musica, suoni, rumori, è straordinaria. Dei grandi maestri, senza dubbio. Meno affascinanti e convincenti per noi nelle esibizioni dal vivo. Mi spiego: sono stati fra i precursori dei megaspettacoli, dei concerti che non erano più solo tali, ma che erano spettacoli veri e propri. Ho avuto modo di sentirli a Brescia in una situazione abbastanza anomala perché privi di attrezzatura scenica, 'nudi', solo amplificatori e proiettori. I Pink Floyd 'nudi' fanno un altro effetto – abituati come si è a considerarli sempre immersi negli effetti speciali che caratterizzano i loro concerti.

Musica ineccepibile, ricerche sonore straordinarie, ma non ho mai amato il largo uso che facevano dei nastri, che secondo me vincolavano, rendevano meno spontanea l'esibizione. Questo me li rendeva poco interessanti. Per uno che crede che la musica sia improvvisazione, che cambi con il cambiare dei luoghi, della temperatura, dell'ambiente, il nastro è un vincolo, ti obbliga alla ripetizione, al sempre uguale. Certo, restano fra i più grandi del *prog rock*, ma per noi il *progressive* era un'altra cosa, era sperimentare con la musica, non con i suoni. Ciò non toglie che non apprezzassimo certi loro brani, certi album. Per l'album *Smogmagica* abbiamo realizzato un pezzo nel 1975, in omaggio ai Pink Floyd, *Laserium Floyd*, scritto da Le Orme con Tolo Marton alla chitarra, evidentemente influenzato da *Wish You Were Here* (1975) che era uscito da poco.

[MM] E forse c'era un riferimento ai Pink Floyd del *Live at Pompeii* (film-documentario-concerto diretto da Adrian Maben, 1972) anche nel videoclip realizzato al Teatro Romano di Verona per *Amico di Ieri* (*Smogmagica*, 1975)?

In realtà i videoclip erano progetti concepiti dai pubblicitari e dai registi; a quel tempo, noi non avevamo molta voce in capitolo e ci limitavamo a fare quello che ci veniva chiesto. Non c'era da parte nostra alcuna intenzione di richiamarci a quel film, ma non escludo che il regista avesse queste velleità.

[MM] Veniamo alle origini de Le Orme. A Mestre, negli anni Sessanta.

Mestre all'inizio degli anni Sessanta era una città molto vivace, soprattutto dal punto di vista musicale. Forse per la vicinanza a Venezia, al porto. Le città portuali sono sempre luoghi di sperimentazione musicale, pensiamo a Genova, e ovviamente a Liverpool, ma anche New York, San Francisco. I continui flussi di gente sempre diversa che arriva con le navi, lo stesso ambiente portuale, forse favoriscono gli scambi culturali, le mescolanze. Noi abbiamo avuto la fortuna di vivere vicino al porto di Venezia, di sentire questi movimenti, questi cambiamenti, di farci catturare da stimoli nuovi. E ci siamo immersi in questa musica mai sentita prima. Così lasciai la scuola, con grande dispiacere dei miei genitori, e scelsi di dedicarmi completamente alla musica, continuando tutt'ora a farlo. Con pause, interruzioni, deviazioni extra-musicali, dovute a esigenze economiche, per 'portare a casa la pagnotta', come si dice.

[MM] All'inizio era il beat... per Tony Pagliuca e Michi Dei Rossi erano gli Hopopi.

Sì, ma con influenze *rhythm and blues*, ascoltavamo e seguivamo il battito aggressivo degli Animals, Otis Redding, Wilson Pickett, James Brown, e in questo modo ci distingevamo dagli altri, con un repertorio più blues che beat. Gli Hopopi si erano formati nel 1966 con Paolo Rugolo (voce), Giorgio Gandolfo (basso), Umberto Trevisan (chitarra), oltre a Tony Pagliuca (tastiere) e Michi Dei Rossi (batteria): amici, alcuni anche compagni di scuola, giovanissimi entusiasti e talentuosi musicisti in erba. Si sciolsero presto. Rugolo continuò come solista e cantò con musicisti importanti. Ma, alla fine, nel 1968, due dei tre componenti degli Hopopi confluirono ne Le Orme, che Nino Smeraldi aveva fondato un paio di anni prima.

[MM] Dal beat al *rhythm and blues*, al *prog*. Un percorso obbligato?

Fare il musicista per me è sperimentare continuamente, non fermarsi, non accontentarsi, cercare sempre nuovi stimoli. Era una consuetudine andare ai concerti di altri musicisti, comprare dischi, ascoltare altra musica. Credo sia inevitabile. E non si poteva non avere un 'orecchio' di riguardo per il luogo da dove proveniva la nuova musica, Londra. Così, una delle prime

cose che ho fatto quando ho deciso di vivere per la musica, è stato andare a Londra. Era il 1969. Andai da solo, senza gli altri componenti del gruppo, sposati con figli che non potevano permettersi di allontanarsi per un po' di tempo.

[MM] Londra era il centro della musica rock, dell'*underground*, della controcultura europea. Nel 1969 si era ormai conclusa la *Summer of Love*, ma restava il posto dove nascevano continuamente nuovi gruppi. E il clima londinese si estendeva a tutta la Gran Bretagna. Dai club londinesi ai festival, come quelli dell'Isola di Wight. Come hai vissuto quel periodo? Che musica hai scoperto?

La quantità di concerti cui si poteva assistere ogni sera a Londra era enorme, cercavo di seguirne il più possibile. Ma fra tutti, mi colpirono quelli di Maggie Bell, Focus, Chick Corea, Keith Jarrett, e poi dei Caravan, un concerto eccezionale di musica *prog*. La cosa che più impressionava era l'organizzazione, il fatto che i teatri fossero già attrezzati con luci e amplificatori installati e pronti all'uso, così che i gruppi andavano direttamente a suonare. Da noi non esisteva nulla del genere: non c'erano i proiettori, non c'erano gli amplificatori.

Noi siamo stati dei pionieri in questo: ci siamo fatti costruire gli amplificatori da un artigiano, i proiettori ce li siamo fatti fare da un'azienda del mantovano, i mixer li abbiamo ordinati in Gran Bretagna. Non esisteva neppure il cavo che portava dal mixer al palco. E tutto questo costava tantissimo, abbiamo investito molti soldi per avere l'attrezzatura che ci serviva, che era indispensabile per fare la nostra musica. A Londra ebbi la conferma che in Italia la musica era decisamente arretrata e aveva bisogno di essere aggiornata. Dominava la canzone melodica, melensa, asfittica. Aveva bisogno di una scossa. Elettrica. E noi gliela abbiamo data – potente e distorta, con un organo Hammond, con le chitarre, ispirandoci alla musica *prog*, soprattutto ai The Nice il cui leader al tempo era Keith Emerson.

Ho sentito ancora Emerson suonare all'Isola di Wight, nel 1970. Era la prima storica apparizione di Emerson, Lake & Palmer ed è stata una esperienza memorabile. Ero riuscito a convincere anche gli altri del gruppo a partire, questa volta. Siamo stati l'intera settimana con il furgone

piazzato vicino al palco così da poter ascoltare la musica anche dal suo interno. E lì, ascoltando Hendrix ed Emerson, ho avuto netta la sensazione che la stagione della chitarra elettrica, che aveva avuto il suo apice l'anno prima, a Woodstock, stesse tramontando e stesse cominciando quella delle tastiere, dell'organo. Tornati in Italia ho cominciato a studiare i pezzi degli Emerson, Lake & Palmer, realizzando anche delle cover, ma poi abbiamo cercato la nostra strada, quella de Le Orme.

La fortuna de Le Orme, il successo che abbiamo avuto, direi che sia dipeso dalla capacità di aggiornarsi dal punto di vista del suono, con l'uso di strumenti elettrici, senza però rinunciare alla radice blues e a quella della melodia italiana, che credo sia la cifra distintiva. *Sguardo verso il cielo* (Collage, 1971) e *Canzone d'amore* (1976) sono dei pezzi melodici, pur se con forti apporti rock. E credo che questa miscela, questo equilibrio fra ingredienti diversi, ci abbia consentito di avere un successo immediato e di rimanere ai vertici delle classifiche per dieci anni.

[MM] La contaminazione è propria del rock progressivo. La vostra sperimentazione si è indirizzata subito verso la musica classica?

Per noi la ricerca era necessaria, eravamo ricercatori incontentabili e seppure partendo dal *rhythm and blues* e dalla musica psichedelica, ci siamo rivolti a quella classica, che perceivamo come struttura, base imprescindibile. Il passaggio dal beat al *prog* è stato inevitabile, per noi e per tutti quei gruppi che sperimentavano in questo senso. Per alcuni si trattava di sperimentare degli arrangiamenti, come i Procol Harum in *A Whiter Shade of Pale* (1967), o gli Aphrodite's Child con *Rain and Tears* (*End of the World*, 1968) che si ispiravano a Bach, trasformandolo. Una formula che ha funzionato. Altri hanno operato delle vere e proprie fusioni, come i Genesis, i Van der Graaf Generator, i King Crimson.

Noi invece abbiamo provato un approccio diverso, una nuova formula, quella del *collage*, da cui il titolo dell'album: un accostamento di rock e classico, una giustapposizione di generi musicali senza tentare di amalgamarli. Ci sembrava una via interessante da percorrere, quella di utilizzare una tecnica dell'arte figurativa nella composizione musicale.

[MM] E la musica dodecafonica? A Venezia c'erano Luigi Nono e la sua scuola. Avete cercato un dialogo con queste forme di sperimentazione?

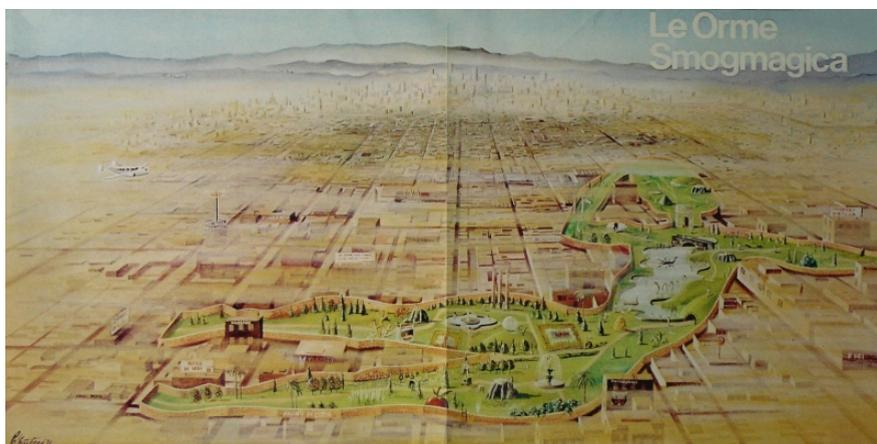
Ho seguito da vicino la musica contemporanea. Andavo ai concerti, ho assistito al *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono, ho sentito Franco Donatoni, Edgard Varèse, non ho mancato una sola Biennale musica. Ma, per quanto ne fossi affascinato, mi rendevo conto che era una musica molto colta, cerebrale, studiata nei minimi dettagli, da cui era difficile per noi trarre ispirazione. Noi eravamo tutto istinto, emozione, non potevamo trovare punti di contatto pur riconoscendo la grandezza, l'importanza di quelle sperimentazioni, che non erano però le nostre. Avevamo più affinità con la 'neoclassica', con Stravinskij, una musica che ci sembrava più comunicativa. E, a ben guardare, la musica dodecafonica non ha avuto gli sviluppi che ci si poteva aspettare, è stato un esperimento importantissimo, ma si è per certi versi concluso. Le ricerche attuali vanno verso contaminazioni con il jazz, i ritmi africani. Siamo stati ad ascoltare, non abbiamo cercato un coinvolgimento, né quei musicisti hanno cercato un contatto con il mondo musicale giovanile.

[MM] Come era recepita la vostra musica all'inizio?

Incompresa, condannata, derisa. I giornalisti, i critici musicali, ci attaccavano continuamente, rifiutavano l'idea che la nostra fosse musica da trattare al pari di quella colta. Rinfacciavano a tutti i gruppi rock, sperimentali, di non conoscere Bach o Beethoven, senza comprendere che la nostra era musica alternativa a quella, era musica di liberazione, di libertà, di protesta. La musica del nuovo corso, dell'era dell'elettricità, dell'elettronica. Rifiutavano di capire o dimenticavano che di fatto i figli degli operai non potevano accedere al conservatorio non solo per ragioni economiche, ma perché i percorsi di studio erano rigidamente definiti. Chi non faceva il ginnasio, poteva fare solo una scuola tecnica e questa non gli avrebbe permesso di entrare al conservatorio o all'università. Chitarra, basso e batteria ci permettevano di sentirci liberi, di fare musica, a dispetto di un sistema sociale classista e chiuso che ci impediva di accedere alla cultura, alla conoscenza, alla musica. Questa fu la nostra contestazione, il nostro '68: poter suonare liberamente, poter affermare il nostro pensiero, i nostri desideri, attraverso la musica.

Il primo strumento che suonai fu una fisarmonica. Quando capii che la mia strada era quella della musica e il mio mezzo espressivo era la tastiera, chiesi a mio padre di prendere un pianoforte, anche a noleggio, ma tutto quello che il suo stipendio gli permetteva era una fisarmonica, acquistata a rate. Lì ho cominciato a suonare in modo assolutamente intuitivo, da autodidatta. Poi passai all'organo, anche questo senza lezioni. Prima per i costi, poi perché non c'era più il tempo per studiare. Solo a metà degli anni Settanta ho cominciato a prendere lezioni private dal maestro Aldo Casati del Conservatorio di Venezia. Avevamo già pubblicato sei dischi allora. Decisi di studiare seriamente perché volevo passare dalla musica elettrica all'acustica, dall'organo al pianoforte.

Le Orme sono state, fino alla fine degli anni Settanta, identificate come rock progressivo elettrico, incontro fra classica e pop. Volevo a quel punto imprimere una svolta che senza negare le origini, si rivolgesse alle sonorità degli strumenti classici. Vendetti organi e tastiere e comprai un pianoforte e un clavicembalo, Aldo [Tagliapietra] abbandonò il basso elettrico e si mise a suonare il violoncello, Michi [Dei Rossi] mise in soffitta la batteria e prese un vibrafono e Germano Serafin, appena entrato nel gruppo, lasciò la chitarra per il violino. Una scelta coraggiosa che fu riconosciuta nel 1979, quando il disco *Florian* (1979) ricevette il Premio della critica discografica. Ma questo non ha impedito che i timori di perdere popolarità e vendite ci portassero alla rottura, allo scioglimento.



1 | Artcover di *Smogmagica* di Paul Whitehead (1975).

[MM] Siete partiti da Mestre e dopo aver girato il mondo siete tornati a Venezia: quale rapporto avevano Le Orme con i luoghi, le città?

Mestre diventò presto piccola per noi, a seguito dei primi concerti, era già il momento di andare oltre. Ma dopo tanto girovagare, e dopo la trasferta americana per incidere *Smogmagica*, ci rendemmo conto che era ora di tornare a casa. C'è un pezzo che abbiamo scritto più tardi, *Il musicista (Storia o leggenda, 1977)*, che racconta il nostro stato d'animo in quel momento.

Un tempo giravo per strade deserte/ cantavo canzoni che/ nessuno ascoltava mai/ facevo di tutto per tirare avanti/ non posso scordare mai/ le tristi domeniche/ poi la fortuna mi ha aperto le porte/ mi ha fatto conoscere il mondo che io sognavo/ e da quel momento/ la mia vita è cambiata/ non posso scordare mai il mio primo applauso/ però non saprei dire se sto meglio ora/ o quando speravo in una vita un po' diversa. (Le Orme, *Il musicista, Storia o leggenda, 1977*)

Era il 1977, la crisi del *progressive rock* aveva cominciato a manifestarsi, in special modo con l'arrivo del punk; c'era un senso di smarrimento, confusione, sentivamo un disagio che non riuscivamo a spiegarci. Due anni prima, il testo di *L'uomo del pianino (Smogmagica, 1975)* denunciava la nostalgia di casa, la necessità di fermarsi e riflettere, infine di tornare a casa, metaforicamente e letteralmente. *Florian* del 1979 è l'esito di questo sentimento di disagio. C'era la consapevolezza di essere arrivati lontani, di avere fatto molto, ma ci chiedevamo quale significato dare a questo percorso, sarebbe durato a lungo?

Sentivamo di esser parte di un meccanismo, di una struttura molto più grande di noi, una struttura costosa, complessa, e non volevamo finire schiacciati da tutto questo. Così nacque *Florian*, un disco fatto a casa, manifesto della volontà di ricominciare da zero, non più da Mestre, a questo punto, ma da Venezia. Il sogno era di arrivare a suonare alla Scala, e avremmo anche potuto arrivarci, avevamo già preso contatti con Riccardo Muti, appena diventato direttore artistico della Scala, che era ben disposto, interessato a una nostra esibizione nel tempio della musica. Ma poi tutto precipitò: alla Scala non riuscimmo a suonare e *Florian*, dal nome

del celebre caffè in Piazza San Marco, stava a indicare che, se non alla Scala, avremmo sempre potuto diventare musicisti da caffè...

In quegli anni, gli anni difficili della crisi del rock, per noi così evidente, cercavamo di unire sperimentazione e autoironia, ricerca di nuove forme musicali e dissacrazione di quanto stava accadendo, di chi si prendeva troppo sul serio da un lato, del dilagare della disco music dall'altro. Così è nato nel 1976 il tour *Rock-Spray*, costruito intorno all'album *Verità nascoste* (1976). Uno spettacolo in cui oltre a suonare, recitavamo. All'inizio, fra rombi e boati, veniva portata sul palco una bara, con me all'interno, poi, tutti seri, vestiti di nero, cominciamo a suonare, prima *Come pioveva* dei Beans, poi brani della PFM, degli Area, del Banco del Mutuo Soccorso, e ancora dei Jethro Tull, dei Led Zeppelin. Stavamo inscenando il funerale del *prog rock*. Sul fondo, dietro un velario, un finto Barry White mimava amplessi con una finta Donna Summer. Infine, iniziavamo a suonare la nostra musica.



2 | Artcover di *Felona e Sorona*, tratta da dipinti di Lanfranco Frigeri (1973).

[MM] All'inizio degli anni Settanta cominciano a diffondersi i concept album. Il vostro *Felona e Sorona* esce nel 1973, lo stesso anno di *The Dark Side of the Moon*. Una novità sia l'idea di concept album che l'uso di immagini di copertina particolari.

Felona e Sorona nasce come una sfida. Un critico radiofonico, Paolo Giaccio, che conduceva la trasmissione *Per voi giovani*, aveva criticato il

nostro album *Uomo di pezza* (1972) perché era una semplice raccolta di canzoni, per quanto ci fosse un filo che le collegava, erano tutte canzoni dedicate a donne. Giaccio era un critico piuttosto influente e i suoi giudizi pesavano; ricordo che ci definì “i Pooh con il moog”. Puntati sul vivo, decidemmo di affrontare il concept album, di creare un album a tema. Lo creammo in collaborazione con Peter Hammill dei Van der Graaf Generator ed è stato per noi un tentativo di costruire un racconto complesso attraverso la musica e le parole. La copertina rientrava nel nostro desiderio di avvicinare i diversi modi di fare arte, abbiamo perciò coinvolto l'artista Lanfranco Frigeri.

[MM] Qual è il momento più importante nel creare musica, nell'eseguire un concerto?

L'improvvisazione è ciò che dà senso a un concerto, che lo rende diverso da una esibizione meccanica. Ogni concerto non era mai uguale agli altri, c'era questa esigenza, che forse io sentivo più di Aldo [Tagliapietra] e Michi [Dei Rossi], di seguire improvvisamente una strada diversa, di cambiare tempo, tonalità. La musica non può essere sempre uguale, cambia con il cambiare dei luoghi, dei tempi, del pubblico, dello stato d'animo. Ricordo un concerto a Ferrara in cui, anziché seguire la scaletta prestabilita, ho sentito l'esigenza di provare a introdurre un tema nuovo e gli altri, dopo un attimo di sorpresa, mi hanno seguito, finché ci siamo resi conto di aver creato un pezzo nuovo.

Il problema si poneva nelle sessioni di registrazione. Non era una prassi comune quella di improvvisare, registrare in presa diretta. I discografici facevano in modo di fissare una seduta di registrazione in un orario stabilito. Quindi, solitamente, quando si arrivava allo studio di registrazione per realizzare l'album, si aveva già il pezzo preparato, e questo ovviamente faceva perdere la spontaneità dell'intuizione. Invece, casualmente, siamo riusciti un giorno a registrare un pezzo senza averlo progettato, costruito prima. Il nucleo di *Felona* e *Sorona* nasce così. Per un'ora abbiamo suonato senza sapere che direzione stavamo seguendo, lasciandoci guidare da intuizioni, dialoghi interiori, ed è stato registrato in questo modo, senza ripeterlo. Il problema è sorto poi, quando abbiamo dovuto studiarlo per poterlo suonare ai concerti.

L'improvvisazione è anche al centro di *Re-Collage* (2004), l'album che ho prodotto nei primi anni della mia carriera da solista, con una iniziativa di *crowdfunding*, una forma allora poco nota di autofinanziamento, ma che ebbe successo. *Re-collage* è la registrazione live della rilettura in chiave jazz del primo album de Le Orme, realizzata con il Massimo Donà Quintet e David Jackson, fiatista dei Van Der Graaf Generator; una sperimentazione di sonorità che Le Orme non avevano esplorato e che le modalità tipiche del jazz hanno portato alla luce.

[MM] Quale direzione ha preso oggi la tua ricerca musicale?

Continuo a sperimentare forme musicali per me inedite. Dopo aver realizzato *Après Midi* (2010), un album in cui ancora ripercorro la storia de Le Orme ma abbandonando la componente elettronica (il "midi", appunto: *Musical Instrument Digital Interface*) e avvalendomi del solo pianoforte. Una riscrittura di pezzi storici, come *Canzone d'amore*, che cerca di recuperare l'essenza di quelle composizioni, la melodia di fondo, liberandola dalle complessità sonore che avevamo costruito intorno ad essa. E, a questa ricerca di essenzialità, appartiene anche il progetto di cui mi sto occupando ora, che si inserisce nel solco di un avvicinamento alla spiritualità attraverso la musica, anche quella rock progressiva.

Nel 2015 sono stato coinvolto nella creazione di brani per accompagnare le parole di papa Bergoglio (*Pope Francis - Wake up!*, 2015), ora sto lavorando alla scrittura di musica per il rosario e le litanie. Questa idea, che ho cominciato a mettere a fuoco con Vittore Ussardi, può apparire lontana dal *mainstream* ma, interrogandomi sui modi di raggiungere l'essenza delle cose, mi sono reso conto che l'iterazione, la ripetitività dei versi delle *decine* diventa astrazione, dematerializzazione, una forma di meditazione molto vicina a quella orientale.

Quando cala il sole il vento si riposa
Si fermano le sfere e formano un villaggio
La gente si ritrova e si corre incontro
Per un'altra festa mentre muore il giorno.
(Le Orme, *Felona*, da *Felona e Sorona*, 1973)

English abstract

Antonio (Tony) Pagliuca, historic keyboardist of Le Orme, and one of the most famous Italian prog rock groups tells about the relationship between music and places, and the influence of Venice and her port on his approach to Rhythm and Blues and to Rock music, and of the stage as a space from which to seek a link with people, their soul and their spirit, and to reflect on the sense of making music. It is also the space of improvisation, as each concert belongs to a place and a time. Pagliuca also talks about his need for experimentation, which at one time led him to abandon electric music and turn to acoustic sounds. A research which is still underway.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

luglio-agosto **2019**

167 • Architetture e spazi a tempo di rock. Pink Floyd e dintorni

Editoriale

Michela Maguolo, Alessandra Pedersoli

The Last Great Event. Isle of Wight Festival, August 26th-30th, 1970

Redazione di Engramma

Effimero veneziano

Sara Marini

“Persi par persi, 'ndemo a consolarse”

Giacomo Maria Salerno

A Momentary Lapse of Reason: i Pink Floyd a Venezia fra Modena e Berlino

Patrizio Cherubini, Michela Maguolo

Roger Waters. The Wall in Berlin

Cesare Molinari

Visioni in technicolor

Alessandra Pedersoli

Variazioni sul Rock: Le Orme fra Venezia e il mondo

Tony Pagliuca, Michela Maguolo

Getting close to the Moon

Boris Savoldelli, Alessandra Pedersoli