

CHITARRE

sped. abb. post. - c. 34 art. 2 - legge 549/95 roma - anno 14 - gennaio 1999 L. 8000

**T**ralph
Towner

SEPULTURA

Al Di Meola
The infinite desire

BATTISTI

LA CHITARRA E I CHITARRISTI

TEST • PICKUP MAGNETICI PER ACOUSTICA

BATTISTI

E LE DUE ANIME DI CHITARRE



Nel campo musicale come in qualsiasi campo, vengono di tanto in tanto alla luce dei personaggi che riescono a raggiungere una quadratura del cerchio, a mettere nella fattispecie d'accordo critica e pubblico, ad avvicinare musica doc e musica commerciale: è il caso per esempio di Lucio Battisti, la cui importanza nell'ambito della musica e del costume italiani potrebbe essere accostata a quella rivestita dai Beatles in Inghilterra, con le dovute proporzioni visto che questi ultimi hanno evidentemente incarnato un fenomeno di ben più ampie proporzioni internazionali. L'inconfondibile sintesi operata da Battisti tra la canzone italiana e l'espressione rock, come la definizione di un compiuto linguaggio pop-rock da parte dei Beatles, hanno incontrato un consenso tale che le loro canzoni sono entrate a far parte – attraverso i mille canali della quotidianità – del nostro patrimonio genetico e della nostra memoria collettiva, a tal punto che ci ritroviamo a ricordarle e a canticchiarle anche quando non siamo stati dei veri e propri fan. È questa la musica "popolare" dei nostri tempi.

Ed è questo il primo motivo che spiega la scelta di dedicare a Battisti una storia di copertina su *Chitarre*, superando la circostanza che egli possa non essere un personaggio "specificamente" chitarristico. Non senza qualche dubbio però, perché scelte simili rischiano sempre di risvegliare una non ben sopita contrap-

posizione tra due anime che convivono nella nostra redazione: una prima anima che si vuole radicata nella funzione "sociale" e "socializzante" della chitarra, con un riconoscimento per il tradizionale ruolo "plebeo" di accompagnamento della forma canzone e con una sincera simpatia per i "chitarristi della domenica"; una seconda anima più "nobile", che mira ad un elevamento dei discorsi e ad una definizione sempre più precisa dello specifico chitarristico, puntando a raggiungere un pubblico di veri cultori. Questa duplice anima ha manifestato la sua presenza fin dal numero di esordio della rivista, per il quale fu bocciata un'ipotesi di copertina ai cantanti-chitarristi Francesco De Gregori e Ivano Fossati, in favore di un Little Steven alle prime esperienze solistiche.

Nel corso degli anni la corrente più avanzata e virtuosistica ha tendenzialmente prevalso, anche a partire dagli stimoli che – ci è parso – provenivano dai nostri lettori più fedeli. Tuttavia *Chitarre* ha costantemente cercato di mantenere un punto di equilibrio tra i due orientamenti, nutrendo la sensazione che il punto di vista più specialistico potesse nascondere una discendenza troppo elitaria e "colta". La chitarra è per certi versi uno strumento sfortunato, perché da una parte ha dovuto nascondere la sua tradizione "popolare" di strumento d'accompagnamento per essere accettata in ambiti classici e nelle sale da concerto, dall'altra non è stata molto riconosciuta dagli studiosi di musica folklorica, in quanto strumento troppo recente e poco "etnico". Eppure la chitarra solista del rock-blues discende direttamente dal fraseggio contrappuntistico dei vecchi *bluesmen*, così come la chitarra jazz ha costruito il suo stile in qualità di strumento ritmico nelle orchestre, e il virtuosismo dei chitarristi del flamenco nasce dall'evoluzione in senso spettacolare delle tecniche per l'accompagnamento dei cantori tradizionali. Gli esempi potrebbero continuare, ma quello che è certo è che la chitarra attinge da questa sua dimensione mediana di strumento "popolare" una forza che la contraddistingue.

Queste componenti spiegano ancora meglio la scelta di Battisti in copertina: le canzoni da lui interpretate sono diventate di fatto l'emblema delle "schitarrate da spiaggia", come una sorta di repertorio di *standard* della moderna canzone popolare italiana. Non solo, ma lui stesso – come vedrete nei servizi interni – si è rivelato un ottimo chitarrista ritmico, riconosciuto da chi se ne intende. E anche grazie a questa sua confidenza con lo strumento, è riuscito a catalizzare intorno a sé alcuni dei più importanti chitarristi del pop-rock italiano: Franco Mussida, Alberto Radius, Massimo Luca e Ivan Graziani. Con loro ha realizzato degli amalgami chitarristici che rendono vano il dualismo un po' provinciale tra chitarra ritmica e chitarra solista, in ragione del quale tutti volevano – nel bisogno di protagonismo tipico del dopoguerra italiano – rivestire il ruolo di solista insieme alla maglia di centravanti. Attenzione, perché sia nel gioco di squadra, sia nell'acquisizione dei fondamentali della tecnica individuale, la ritmica ricopre una funzione basilare.

Andrea Carpi
acarpi@chitarre.com

BATTISTI

BATTISTI
CHITARRISTA
FONDAMENTALE



A CURA DI

ANDREA
CARPI
LUCIANO
CERI
FABIO
MARCHEI
MAURO
SALVATORI
PAOLO
SOMIGLI

CON INTERVISTE A

FRANCO MUSSIDA
MAURIZIO VANDELLI
ALBERTO RADIUS

Formatosi da autodidatta, Lucio Battisti è entrato nella professione musicale proprio come chitarrista, girando all'inizio degli anni sessanta con i Campioni, il gruppo che aveva per lungo tempo accompagnato l'urlatore Tony Dallara. Nelle pagine che seguono troveremo delle conferme positive circa il suo talento chitarristico, da parte dei musicisti che hanno collaborato con lui. Il primo ricordo è di Maurizio Vandelli dell'Equipe 84: «All'epoca lui suonava ancora con i Campioni, al Casinò di Sanremo, mi fece sentire delle cose sulla chitarra e la sua creatività era davvero indescrivibile». Più dettagliato è il giudizio di Franco Mussida: «Io mi occupavo della ritmica fatta dalle chitarre acustiche, tenendo presente che le chitarre acustiche le suonava anche Lucio. [...] Il Battisti chitarrista era un chitarrista fondamentale per i suoi pezzi, perché questi nascevano con la chitarra che era lo strumento che utilizzava per comporre, e non solo componeva la canzone ma la canzone aveva già delle aperture strumentali.»

Questo nucleo originario delle composizioni di Battisti, con voce e chitarra acustica, è stato possibile gustarlo appieno durante le ultime commemorazioni televisive, in un filmato d'epoca che lo ritrae da solo alle prese con "Eppur mi son scordato di te", la canzone portata al successo nel 1971 dalla Formula Tre di Alberto Radius. La parte di chitarra è veramente sorprendente: mostra come suonare la ritmica non significhi soltanto andare su e giù con il plettro; vi troviamo il tocco preciso, la giusta selezione delle note, i chiaroscuri creati per mezzo delle note stoppate, gli accenti sincopati in anticipo e in ritardo. Per di più la parte "suona" benissimo pur essendo eseguita con una chitarrina evidentemente economica, a metà strada tra una Carmelo Catania da cantastorie e una classica da studio. Al riguardo è ancora Vandelli a raccontarci: «Lo ricordo con le sue chitarre acustiche, tremende, con lo spago al posto della cinta!»

L'immagine di Lucio con quello strumento così tipico del dilettantismo nostrano di allora - unita al suo modo di vestire rigorosamente da giovane italiano alla sua prima esperienza oltremarina, con tanto di foulard indiano e maglioncino di lana mélange - è come una toccante rappresentazione visiva del suo sforzo titanico di sintesi tra la nostra canzone leggera e l'emergere del rock. Ma è anche d'insegnamento per le nuove generazioni di chitarristi, spesso affrettate a dotarsi di chitarre elettriche superaccessoriate e di sofisticati sistemi di amplificazione e di processione del suono: la personalità del suono nasce dalla "mano" del chitarrista, e una buona gavetta con una chitarra di battaglia risulta essere quanto di più istruttivo.

Come vedrete negli esempi musicali, la stessa cura riposta nella stesura delle parti propriamente ritmiche si ritrova anche nelle parti arpeggiate, mai rigidamente lineari, sempre dotate di qualche particolarità ritmica o di qualche spunto di arrangiamento. Queste ben definite ossature chitarristiche delle canzoni diventano così uno stimolo fertile per gli interventi degli altri musicisti. Fin dai primi dischi si va delineando in particolare un efficace modo di lavorare a tre chitarre: la caratterizzante chitarra-guida di Lucio, le tessiture e le rifiniture di Mussida e gli innesti distorti ed hendrixiani di Radius. Insomma un centrocampista instancabile portatore d'acqua, una mezza punta dal piede buono e un centravanti rapinatore d'area per un gioco di squadra irresistibile. (a.c.)

Proviamo a partire dall'inizio. "Per una lira" fa parte del primo singolo del 1966, e non è la versione che la maggior parte di voi conoscono, quella con i fiati, tanto per intenderci. Qui siamo in ambiente assolutamente acustico e la canzone si apre con una ritmica che gioca sul RE con occasionale sospensione della quarta, che ci riporta un'eco immediata della "Eve Of Destruction" di Barry McGuire. Poi la ritmica prosegue per tutta la canzone e alla fine ripropone la figura iniziale, sfumando piano piano senza un finale secco. Sul disco c'era scritto che Battisti in quell'occasione era accompagnato dai Dik Dik, ma io giurerei che quella ritmica l'ha suonata lui, anche perché Pietruccio Montalbetti (il chitarrista del gruppo) ha più volte affermato che nei loro dischi Battisti suonava sempre qualcosa, basso, percussioni, chitarra, pianoforte, e interveniva spesso (come nel caso di "Sognando la California") nella struttura degli arrangiamenti vocali. Così sin dall'inizio la musica di

BATTISTI, UNA CHITARRA E UN PO' DI GENIO

BATTISTI E MOGOL



Battisti si caratterizza con i due elementi attorno ai quali costruirà tutti i suoi capolavori: la chitarra e il ritmo. Gli esempi musicali che trovate in queste pagine illustrano ampiamente, pur nella loro limitatezza, queste caratteristiche, e ci fanno capire quanto fossero curate le parti chitarristiche, sia quelle da lui stesso ideate sia quelle sollecitate ai musicisti con i quali di volta in volta sceglieva di collaborare. E come sapeva scegliere!

Con Franco Mussida ed Alberto Radius entrò in contatto subito, quando tutti e due si trovarono a far parte dei Quelli, perché anche loro incidevano per la Ricordi, sin dal loro esordio nel 1966. In quello stesso anno alla Ricordi arrivò anche l'Equipe 84, e se Vandelli non era un eccelso chitarrista era comunque un musicista che,

come Battisti, intendeva il lavoro in sala di registrazione come un lavoro creativo in termini di elaborazione di suoni e di creazione di effetti, e non come una semplice ripresa sonora dei musicisti che suonavano. E questo è l'altro elemento fondamentale del lavoro di Battisti, il suo essere tra i primi artisti della nuova generazione, insieme a Vandelli, Shel Shapiro, Ricky Gianco, ad interpretare il ruolo del produttore di sala, che si occupa, oltre che dell'arrangiamento, anche della costruzione sonora della canzone. E Battisti lo farà non solo per i suoi dischi, ma anche per quelli di altri artisti, dimostrando sempre una ricchezza di idee decisamente invidiabile.

Ma che tipo di formazione musicale aveva avuto Battisti? L'unica e la migliore, per quei tempi, e cioè suonare, suonare, suonare, come aveva fatto lui per quattro anni dal 1961 al 1965, attraverso tanti piccoli gruppi che facevano le stagioni estive ed invernali nei locali, nelle balere, nei night, anche con puntate all'estero, e con l'obbligo dichiarato di essere in grado di suonare di tutto, dal tango alla rumba, dal valzer al rock'n'roll, dai lenti al twist. Con i Campioni, che in passato avevano accompagnato Tony Dallara, raggiunse il professionismo pieno e lasciò il gruppo soltanto nel momento in cui per lui si aprì la carriera di autore e di interprete. Tutto quel bagaglio di ritmi e di melodie lo fece entrare in contatto con la parte più tecnica del mestiere, e tutto gli tornò utile, in un modo o nell'altro, nel corso del tempo. Il resto lo fece la musica americana ed inglese che invadeva il mondo, e il primo singolo ne è lo specchio fedele, due ballate (l'altra era "Dolce di giorno") in puro stile beat.

Potendo contare su Radius e Mussida per le chitarre, su Franz Di Cioccio (anche lui nei Quelli) e Gianni Dall'Aglio dei Ribelli (anche loro in Ricordi dal 1967) per la batteria, su Giorgio Piazza dei Quelli e Angel Salvador dei Ribelli per le parti di basso (anche se su "Acqua azzurra, acqua chiara" suona Giovanni Tommaso), Battisti ha la certezza che le idee di arrangiamento che elabora per le sue canzoni potranno essere compiutamente realizzate. Ed ha anche la fortuna di lavorare con musicisti che sono in piena crescita musicale e che possono contribuire con spunti originali ad arricchire le partiture, per non parlare degli arrangiatori a cui si affida per la scrittura delle parti degli archi e dei fiati, Mariano Detto e Gian Piero Reverberi, ai quali è lui stesso in più di un'occasione a suggerire una frase o uno stacco musicale. In altre parole una situazione ideale, cercata ed inseguita, e sicuramente lasciata poco al caso. E se le sue canzoni suonavano sempre in maniera nuova ed attualissima lo si doveva proprio al fatto che a suonare era una sorta di supergruppo del rock italiano, pra-

ticamente il meglio che poteva offrire in quel momento la scena milanese.

Questa prima fase ha il culmine nel 1971, con la registrazione di "La canzone del sole", che avviene più o meno contemporaneamente a quella del singolo d'esordio della Premiata Forneria Marconi, e con il definitivo decollo della Formula 3. Battisti si trova nella necessità di trovare un altro chitarrista che sostituisca Mussida, a cui in genere venivano affidate le acustiche, e lo trova in Massimo Luca, che gravitava già nell'orbita della Numero Uno come turnista. E la sua Martin D35S colora in modo inconfondibile i due dischi del 1972, *Umanamente uomo: il sogno* e *Il mio canto libero*, e specialmente quest'ultimo ha un suono molto americano nelle chitarre, sia acustiche che elettriche, segno della dichiarata passione di Massimo Luca per la musica della West Coast e di James Taylor. A quel punto Battisti aveva ottenuto praticamente quello che voleva: successo per lui, per le sue produzioni, per le sue canzoni affidate ad altri artisti, per il team di lavoro che gravitava intorno alla Numero Uno, ed una costante consuetudine per i primi posti delle classifiche. Appare dunque logica la sua voglia di cambiamento, che nel disco successivo è totale, nel senso che per *Il nostro caro angelo* sono solo in quattro a suonare: Dall'Aglio alla batteria, Bob Callero al basso, Reverberi alle tastiere e Battisti stesso che si occupa di tutte le chitarre. È dunque un disco particolarmente interessante da ascoltare, che se da un lato conferma le doti ritmiche di Battisti dall'altro ne evidenzia anche i limiti come solista, ruolo che nel passato aveva avvocato a sé in pochissimi casi; in generale si sente la mancanza delle idee e degli stimoli che gli altri chitarristi erano stati in grado di dargli nelle precedenti produzioni, e di questo lui stesso si rese certamente conto perché da quel momento in poi cambia tutto.

In questo senso la scelta di Bob Callero, un promettente bassista che veniva dal progressive degli Osage Tribe e dei Duello Madre, è sintomatica: Battisti era molto incuriosito da quel tipo di musica, sia perché la PFM e la stessa Formula 3 (con l'album *Sognando e risognando*) si muovevano all'interno di quella tendenza, sia perché il progressive consentiva un'espansione della tradizionale forma della canzone, venendo incontro così al desiderio che Battisti in quel momento aveva, e cioè cambiare, sperimentare, esplorare un nuovo modo di scrivere canzoni, in altre parole il nuovo stimolo di cui aveva bisogno. Così *Anima latina* si configura come un album molto vicino al progressive, e non a caso vengono chiamati Bob Callero e Gianni Dall'Aglio impegnati in quel momento proprio con il supergruppo progressive del rock italiano, il Volo, del quale facevano anche parte, guarda caso, Radius e Gabriele Lorenzi (Formula 3) e Mario Lavezzi, ex Flora Fauna Cemento, un altro gruppo prodotto in passato da Battisti. È un album ricco di spunti, e Battisti e Massimo Luca disegnano intellaiature chitarristiche di grande pregio, tipicamente progressive, al punto che *La nuova America* sembra in tutto e per tutto un brano della PFM, compresa la struttura dei cori.

Anima latina è dunque l'inizio di un nuovo corso, che per Battisti

significherà cambiare le carte in tavola ad ogni nuova uscita mantenendo però sempre intatti i due punti fermi del suo modo di scrivere: grande attenzione per la melodia e grande attenzione per il ritmo. Le nuove figure ritmiche della disco-music non potevano non interessarlo, ma lo farà a suo modo, costruendo sopra quel martellante gioco di basso e batteria un gioiello come "Ancora tu", piena di originalissime idee di arrangiamento, come la frase-tormentone che contrappunta il canto. E ancora una volta cercherà con successo nuovi musicisti, fiutando il talento di Hugh Bullen (basso) e di un giovanissimo Walter Calloni (batteria), che diventeranno poi una delle più apprezzate *rhythm-machine* delle sale di incisione italiane, e l'estro chitarristico di



SE LE SUE CANZONI SUONAVANO SEMPRE IN MANIERA
NUOVA ED ATTUALISSIMA LO SI DOVEVA PROPRIO AL
FATTO CHE A SUONARE ERA UNA SORTA DI SUPERGRUPPO
DEL ROCK ITALIANO, PRATICAMENTE IL MEGLIO CHE
POTEVA OFFRIRE IN QUEL MOMENTO LA SCENA MILANESE.

UN ELEMENTO
FONDAMENTALE DEL
LAVORO DI BATTISTI È
IL SUO ESSERE TRA I
PRIMI ARTISTI DELLA
NUOVA GENERAZIONE
AD INTERPRETARE IL
RUOLO DEL PRODUTTORE
DI SALA CHE SI
OCCUPA, OLTRE CHE
DELL'ARRANGIAMENTO,
ANCHE DELLA
COSTRUZIONE SONORA
DELLA CANZONE.

Ivan Graziani, riservandosi comunque sempre uno spazio personale per le chitarre e, come tante volte era successo anche in passato, per il pianoforte. Anche per il disco registrato in America, *Io tu noi tutti*, Battisti si ritaglia spazi alle chitarre, anche se la maggior parte del lavoro lo fanno i tre chitarristi convocati in sala, Ray Parker, Dennis Bludimir e Danny Ferguson. E sarà l'ultima volta che prenderà parte attiva alle esecuzioni, se si eccettuano il frammento acustico che precede la versione-album di "Una donna per amico" e il cameo su "Il monolocale" da *Una giornata uggiosa*.

Dopo quei due raffinati album di pop-internazionale arrangiati da Geoff Westley, le chitarre tenderanno, se non a sparire, a farsi sempre meno presenti, mentre l'elettronica prenderà il sopravvento e la scrittura di Battisti sovverterà qualsiasi regola nell'ambito della composizione della canzone, pur restando fedele alla sua invidiabile capacità di creare melodie. Con la differenza che in ogni canzone ci saranno due o più spunti melodici, solamente accennati e poi montati di seguito l'uno all'altro, ognuno dei quali avrebbe potuto dare benissimo origine ad una canzone sola. E ci sarà naturalmente sempre il ritmo, nei confronti del quale la curiosità di Battisti non verrà mai meno, visto che nell'ultimo album, *Hegel* del 1994, si cimenta con il dub ("Estetica") o la dance elettronica ("Almeno l'inizio").

E le chitarre? Non sappiamo se anche in questa fase Battisti componesse sullo strumento con il quale aveva incominciato la sua attività di musicista, ma ci sono ragionevoli elementi per pensarlo. E forse la scommessa più affascinante, oggi come oggi, è proprio questa: dimostrare che dietro l'imponente apparato di *mascheramento*, sonoro e testuale, costruito intorno alle sue ultime canzoni si nascondano in realtà moltissimi elementi che ci riportano, in maniera molto più stretta di quanto non si immagini, al Battisti delle origini, al Battisti del periodo Mogol, che molti si ostinano, a torto, a considerare più valido rispetto al Battisti del periodo Panella. Prendete per esempio "La metro eccetera" da *Cosa succederà alla ragazza*: la sequenza armonica di una delle due parti in cui si articola la canzone rispetta precisamente quella di un vecchio hit, "Il paradiso", portata al successo da Patty Pravo. E se provassimo con una rock band - basso, due chitarre e batteria - a suonare le quaranta canzoni del periodo Panella? Sono sicuro che alla fine ci troveremmo di fronte a delle grandi sorprese.

Luciano Ceri
lceri@chitarre.com



LUCIO BATTISTI... RARITIES

Alcune delle canzoni di Lucio Battisti scritte insieme a Mogol hanno trovato la loro fortuna incise all'estero da altri artisti: gli Hollies di Graham Nash parteciparono al festival di Sanremo del 1967 con "Non prego per me" (Parlophon/ QMSP 16402) mentre gli Amen Corner raggiunsero i primi posti delle classifiche inglesi traducendo "Il Paradiso" con il titolo di "(If Paradise Is) Half As Nice" (Immediate IMI 512) con la produzione di Shel Talmy, già a suo tempo con i Kinks di Ray Davies. Il brano "Bella Linda" verrà ripreso in inglese dai Grassroots con il titolo "Bella Linda". Forse l'episodio più ricercato consiste in "Music Is Lethal" incisa in inglese (con testo curato da David Bowie) dal chitarrista Mick Ronson: il brano venne inciso nel 33 *Slaughter On 10th Avenue* (RCA-Victor-APL1 0353), ma venne anche distribuito come B-Side del 45 giri "Love Me Tender" (TPBO 1030).

(m.s.)



FORSE LA SCOMMESSA PIÙ
AFFASCINANTE, OGGI
COME OGGI, È PROPRIO
QUESTA: DIMOSTRARE
CHE DIETRO L'IMPONENTE
APPARATO DI
MASCHERAMENTO, SONORO
E TESTUALE, COSTRUITO
INTORNO ALLE SUE
ULTIME CANZONI SI
NASCONDANO IN REALTÀ
MOLTISSIMI ELEMENTI
CHE CI RIPORTANO,
IN MANIERA MOLTO PIÙ
STRETTA DI QUANTO NON
SI IMMAGINI, AL
BATTISTI DELLE
ORIGINI...

"QUELLI" CHE... BATTISTI

INTERVISTE A:
FRANCO MUSSIDA E
ALBERTO RADIUS

CHIUNQUE HA POSSEDUTO UNA CHITARRA EKO (VINTAGE) ANNI '70 NON PUÒ NON AVER SUONATO BATTISTI COSÌ COME CHI HA FATTO... CHITARRABAR SA CHE NON C'È SERA IN CUI QUALCUNO NON TI CHIEDA CANZONI COME "CON IL NASTRO ROSA", "DIECI RAGAZZE", "UN'AVVENTURA", "EMOZIONI", "IL TEMPO DI MORIRE" O "LA CANZONE DEL SOLE". SE NON INCAPPI NEL CULTORE CHE TI CHIEDE "VENTO NEL VENTO" O "ANCHE PER TE". QUALCUNO SI È MAI CHIESTO CHI SUONAVA NEI SUOI PEZZI? NOI LO ABBIAMO FATTO, E ABBIAMO COMINCIATO A CHIEDERLO IN GIRO. CHI HA SUONATO L'INTRO DI "EMOZIONI" O DI "INSIEME A TE STO BENE" (RESA NOTA DA MINA)? GIÀ QUALCHE ANNO FA ABBIAMO AVUTO L'OCCASIONE DI ASCOLTARE IN MERITO MASSIMO LUCA E ANCHE PHIL PALMER, QUEST'ULTIMO APPARTENENTE AL SECONDO PERIODO. PER INTENDERCI QUELLO DI "CON IL NASTRO ROSA". ORA FORSE È VENUTO IL MOMENTO DI FICCARE UN PO' PIÙ A FONDO IL NASO IN TUTTO QUESTO (SEMPRE CON LA DISCREZIONE TANTO CARA AL MAESTRO). NON POTEVAMO FARLO SENZA L'AUTO DEI DUE CHITARRISTI STORICI DI BATTISTI: ALBERTO RADIUS DELLA FORMULA TRE E FRANCO MUSSIDA DELLA PFM, GRUPPO MITICO CHE A QUEI TEMPI (ELEMENTI PIÙ, ELEMENTI MENO) RISPONDEVA AL NOME DI "QUELLI".

INTERVISTA A FRANCO MUSSIDA

Incontriamo Mussida a Milano nel suo ufficio del CPM (Centro Professione Musica) di cui è fondatore e presidente.

«La premessa che va fatta è cercare di contestualizzare il mio lavoro come chitarrista ma anche il mio lavoro nell'ambito di un gruppo che, come hai ricordato, era i "Quelli" e quindi il perché abbiamo lavorato con Battisti e perché Battisti ci chiese di lavorare con lui. Io avevo studiato chitarra classica da nove fino a sedici anni e in seguito ho incontrato la musica popolare di quel periodo, quella dei Rolling Stones, dei Beatles e tutta l'evoluzione di quella musica "per gruppi" di stampo inglese e americano, The Byrds, i Procol Harum, che poi diventò "progressive", i Vanilla Fudge, i Led Zeppelin, i King Crimson. In Italia la musica dominante, commerciale, era quella basata sulle grandi orchestre, sulle composizioni molto romantiche - il romanticismo dilagava se si eccettua il fenomeno Celentano e qualcun altro che faceva un po' il verso al rock'n'roll americano. Fare il chitarrista significava, prima di allora, suonare in qualche grande orchestra dove i brani venivano registrati con un sapore unico, dove i suoni erano tutti ben amalgamati. In questo contesto io, che venivo da un'impostazione classica, presi in mano la chitarra



elettrica e cominciai ad interpretare i linguaggi dell'epoca. Linguaggi per lo più sconosciuti perché non c'era nessuno che te li insegnava, non c'era un CPM, o strutture che potessero fornire informazioni, metodi o pubblicazioni. L'unica cosa che uno poteva fare era quella di prendersi i dischi, imparare la tecnica, assimilare le sonorità e quant'altro. Arrivava tutto dall'estero. C'erano varie situazioni musicali emergenti. Era un periodo in cui scarseggiavano i "singers" ma c'erano i gruppi, tipo i Mamas and Papas, i Traffic. In Italia c'erano gruppi musicali, l'Equipe '84 di Vandelli, i Dik Dik, i quali traducevano con testi in italiano le canzoni di questi gruppi, per lo più inglesi, comunque innovativi, ma che qui nessuno conosceva. Noi siamo stati tra quelli, appunto i "Quelli", che in Italia hanno cominciato a rompere questo schema dell'orchestra. Nel '67 abbiamo iniziato a suonare nei locali, così come altri gruppi, proponendo al pubblico quel nuovo tipo di musica che stavamo assorbendo. Forse nel nostro caso con un pizzico di pretesa in più riguardo alla strumentazione, che era sicuramente all'avanguardia per quei tempi, al punto che eravamo chiamati in studio a fare i session-men, come si diceva. Si era capito che bisognava trasferire questa musicalità occidentale diversa anche nella musica italiana, e allora venivamo chiamati da tutti per arricchire di sonorità nuove le composizioni anche classiche. Abbiamo lavorato per Albano, Don Backy, anche per gente che faceva canzoni d'amore. Non avevamo una parte precisa, per esempio io avevo una struttura con degli accordi e dovevo improvvisare dentro un'orchestra che invece aveva dei canoni da seguire. È così che lavoravano i Quelli, come supporto all'orchestra, come gruppo ritmico che improvvisava al momento sulla struttura del pezzo con le sonorità necessarie.»

La Numero Uno

«Tutto questo lavoro avveniva alla Ricordi, che era la

casa discografica per cui lavoravamo, e Battisti era un artista della Ricordi con la quale incise i suoi primi dischi - sono i tempi di "Per una lira" per intenderci. Fu così che ci conoscemmo, lui apprezzava molto il nostro suono, la nostra tecnica, i nostri arrangiamenti. In quel momento Battisti sentiva l'esigenza di uscire con una sonorità diversa che non fosse quella della canzone canonica, melodica all'italiana, perché le sue composizioni non erano italiane e giustamente voleva arricchirle di suoni che facessero parte di quel mondo. Questo presumo fosse il pensiero, la strategia di Battisti.»

Chi arrangiava i brani?

«Dipende. A volte era Mariano Detto, come in "Acqua azzurra acqua chiara", a volte erano Gian Piero Reverberi o Claudio Fabi. Fra l'altro se non sbaglio il primo incontro che avemmo con Battisti fu proprio grazie a Reverberi, eccezionale arrangiatore di archi, con il quale facemmo "La buona novella" di De André. Di fatto noi cominciammo a lavorare come gruppo che Gian Piero chiamava per portare avanti questi progetti molto particolari.»

Gian Piero Reverberi era un po' il George Martin italiano.

«Mi ricordo che registrammo "Mi ritorni in mente" nello studio della Ricordi di Milano in via dei Cinquecento, che era un vecchio cinema con uno spazio per il mixer ricavato tra le sedie della platea, mentre i registratori multitraccia erano riposti nella saletta proiezione. Insomma, questa era la situazione. Si entrava in sala di registrazione e i "Quelli" era il gruppo che dava le sonorità generali. Poi c'erano degli innesti. Tra gli innesti c'era per esempio Alberto Radius per quanto riguarda le chitarre elettriche, che fra l'altro con Battisti aveva un rapporto più diretto. Alberto si occupava in sostanza di distorsioni, di inserire un'atmosfera di tipo hendrixiano che era un po' la caratteristica della sua storia di musicista.»

Chi c'era quindi in sala con Battisti tra gli elementi che poi avrebbero formato la PFM e la Formula 3?

«Della PFM c'erano Franz Di Cioccio, Fico (Giorgio Piazza), qualche volta Premoli che si alternava con il tastierista della Formula 3, Gabriele Lorenzi. Poi c'è da aggiungere che Alberto è stato effettivamente il chitarrista dei Quelli nel periodo in cui io ero militare, quindi faceva parte veramente del gruppo, e non è un caso che noi si stesero lì insieme in quella situazione. Il fatto è che allora c'erano pochi musicisti in grado di interpretare, di restituire quello che musicalmente arrivava dagli USA o dall'Inghilterra. Io mi occupavo della ritmica fatta dalle chitarre acustiche, tenendo presente che le chitarre acustiche le suonava anche Lucio. Molto lavoro acustico in diretta era suo perché la traccia in diretta di chitarra e voce sulla quale si costruiva il resto spesso rimaneva lì per poi finire sul disco. Noi avevamo il ruolo di tessitori, di collegare le cose, di dare quelle aperture, quello spirito... Io in particolare avevo sempre questo ruolo di tessere e di tenere insieme il lavoro di tutti attraverso lo strumento acustico. Non era un lavoro appariscente, a parte qualche intervento, però credo molto utile, molto efficace. Una Eko 12 corde era tra gli strumenti che utilizzavo in quel periodo. Poi c'erano una Martin D 25, una Yamaha, una Monzino Ia classica di liuteria, costruita da Aldo che era il liutaio storico di Monzino, prima che la Monzino smettesse di costruire in proprio e diventasse una ditta di importazione di strumenti musicali. Insomma questo è il quadro della situazione dell'epoca. "Acqua azzurra acqua chiara" è una di quelle canzoni che rappresentano il periodo in cui siamo presenti, per intenderci quello centrale, di "Mi ritorni in mente", "Un'avventura", "Il tempo di morire" etc.»

In "Mi ritorni in mente" le chitarre elettriche le ha fatte Alberto?

«Esatto.»

Una chicca, "Le tre verità".

«Questa me lo ricordo molto bene. Un singolo che mi colpì molto, era un pezzo anticommerciale perché aveva una struttura diversa dal normale e Battisti raccontava con inflessioni e cambi di voce repentini e diversi le tre verità. Un pezzo davvero formidabile che aveva una musicalità molto viva.»

L'intro storica di "Emozioni"?

«Quella l'ha suonata Lucio.»

Quindi alla chitarra se la cavava...

«Certamente. Ma non era una questione di arrangiamento. Le canzoni gli nascevano così. Il Battisti chitarrista era un chitarrista fondamentale per i suoi pezzi, perché questi nascevano con la chitarra che era lo strumento che utilizzava per comporre, e non solo componeva la canzone ma la canzone aveva già delle aperture strumentali. Nella sua produzione le più importanti invenzioni di arrangiamento erano sue. L'immagine che ho di Battisti e delle sue canzoni è chitarra e voce. Quindi il Battisti chitarrista è una realtà per quanto riguarda il suo lavoro nel rapporto con la melodia e l'armonia. E noi, cioè i "Quelli", Alberto e gli altri, gli abbiamo fornito l'occasione di rivestire il lavoro in forma di gruppo, e lui oltre che l'autore era il front-man, o almeno questo si voleva che apparisse nei dischi. In maniera da proporre alla gente un'immagine musicale corretta, aderente ai tempi, proprio per non andare a fare il disco con la chitarra, la voce e basta.»

**I QUELLI.
MUSSIDA È
L'ULTIMO
A DESTRA.**



I LA-MI-RE-MI de "La canzone del sole"? Anche questa l'ha arrangiata lui.

«Sì, come sempre Lucio arrivò con la chitarra e con il pezzo, poi ognuno di noi fece il proprio intervento creativo e nacque quella canzone intorno ad un accompagnamento di chitarra ed alla sua voce. Tutte le chitarre arpeggiate che ci sono, che conferiscono a quella canzone quell'atmosfera leggera, sono mie, invece le parti più rockeggianti sono di Lucio. In quel caso le chitarre erano tre, c'era anche quella di Alberto. Quella fu l'ultima nostra partecipazione, fra l'altro non partecipammo a tutto il disco perché non potevamo, stava uscendo il primo singolo della PFM. Suonammo solo in quella canzone perché c'era una richiesta specifica che prevedeva la nostra presenza e accettammo anche perché appartenevamo alla stessa casa discografica, la Numero Uno. Ricordo che venivamo dagli Stati Uniti e il disco di Lucio si registrava a Roma.»

Era nata già la PFM?

«Sì, siamo nel '71. Quindi dopo la collaborazione che riguarda quel primo periodo decidemmo come PFM di interrompere il lavoro come turnisti, per questioni anche di tempo, visto che facevamo circa duecento concerti all'anno, avevamo i dischi in classifica, insomma era cambiata la nostra vita.»

INTERVISTA A ALBERTO RADIUS

Alberto Radius, chitarrista e seconda voce (chi non ricorda i suoi falsetti) della Formula 3, trio di punta dei primi anni '70 prodotto da Lucio Battisti. Alberto è romano ma vive a Milano da una vita e oltre a occuparsi della propria musica (ha otto dischi all'attivo come solista) e di quella della Formula 3 dal '71, possiede dal '78 uno studio di registrazione di cui è molto fiero, a fianco della sede di *Guitar Club*, rivista di cui è fondatore.



«Ora non facciamo più i musicisti, facciamo i dottori, tagli, cucì, trasponi. Nel periodo di Battisti, che sicuramente era il periodo più forte della musica italiana, chi c'era era fortunato perché si viveva in un'atmosfera di grande rispetto per la musica rock e per i musicisti. In seguito c'è stato un periodo piuttosto buio. Chi ha resistito a quel periodo (gli anni '80) ora è ancora più fortunato. Parlo di quei musicisti che hanno saputo nel tempo dare una qualità sempre migliore al proprio lavoro nella musica, che è una cosa molto seria e molto affascinante – musicisti come Franco Mussida con il quale ho condiviso le prime esperienze serie proprio grazie a Lucio Battisti. Ho detto "serie" perché con Lucio c'era questa grande religiosità nel fare i dischi, ormai lui sapeva come dovevano essere fatti, seguendo anche i dettami che arrivavano dagli americani e dagli inglesi. Si ascoltava molto quello che arrivava da fuori. Io per esempio ascoltavo Jimi Hendrix, che tecnicamente parlando mi bastava e avanzava. Battisti secondo me, in Italia, era un Jimi Hendrix della voce, era geniale, eclettico. Il John Lennon della canzone italiana... è vero: decine e decine di brani, tutti successi! Un genio invidiabi-

le. Con lui ho trovato la mia strada. Io vivevo a Roma e a Roma c'era poco e niente. Il lavoro vero era a Milano. Andai a Milano e lì ho conosciuto Gian Piero Reverberi, Claudio Fabi, il gruppo originale dei Quelli con "Francone" e Franz Di Cioccio. Inizialmente suonavo con un gruppo che si chiamava "Simon e Penny", facevamo cose molto inglesi. Quando il gruppo si è sciolto sono ritornato a Roma, ma durò poco perché appena arrivato, vado in piazza ai telefoni e chiamo Franz che mi dice: "guarda che domani cominciano le prove". Insomma senza neanche andare a casa rigiro la mia 500 con tutti gli strumenti ancora dentro e ritorno a Milano e così ho cominciato a lavorare con i Quelli perché Franco Mussida era partito militare e con loro si faceva un mese qui e un mese là nei vari locali da ballo (così si chiamavano). Rientrato Mussida, uscì dai Quelli pur rimanendo in ottimi rapporti di amicizia, ma fu una fortuna perché misi su un altro gruppo: la Formula 3.»

Battisti "produttore"

«Con Lucio, che conoscevo già da circa cinque anni, si lavorava insieme alla Ricordi. Poi dalla Ricordi lui andò via, e quando cominciò la storia con la Numero Uno ci produsse. Apprezzava il nostro sound e così ci dette un pezzo, "Questo folle sentimento", e andammo subito in classifica: la Formula 3 andò alla grande per almeno due anni (con pezzi sempre di Mogol-Battisti come "Eppur mi son scordato di te").»

"Non è Francesca"?

«Noi abbiamo fatto nel 1970 una versione di "Non è Francesca" con un arrangiamento diverso...»

La versione della tua Formula 3 che abbiamo sentito una deci-

FORMULA 3



na di anni fa?

«No, quella è una versione moderna del '90... dunque... [si gira verso una libreria e tira fuori un cofanetto della Formula 3 del '90 per ricordarsi i brani]... "Nessuno nessuno"... ecco, "Il vento" l'abbiamo fatta anche noi, così come la prima versione di "Vendo casa", dove non c'era ancora il testo completo, ed è diventata poi famosa cantata dai Dik Dik. Poi c'era "Storia di un uomo e di una donna", un pezzo meraviglioso che aveva una forte atmosfera tipica da "neri", c'era "Sognando e risognando" che abbiamo suonato in dieci versioni diverse, tutto improvvisato; c'erano sei ore di nastro, poi sceglievi il pezzo di quattro minuti, le "suite" che si usavano una volta. Insomma quattro LP molto interessanti.»

Che chitarre usavi?

«Una Gibson Les Paul del '58 che posseggo ancora. Poi ho trovato la mia chitarra da battaglia, che è una Hamer...»

Quella con l'adesivo di Guitar Club?

«Esatto, ne ho due identiche. Amplifico con un Flexitone che è tipo un Vox AC 30, ma hai possibilità di selezionare dieci suoni già pronti di amplificatori anni '60/'70 diversi: Roland, Marshall, Fender e così via, ai quali puoi aggiungere a piacimento distorsione, effetti e infine memorizzare il tutto. Ai tempi di Lucio invece possedevo un Fender Super Reverb che ho ancora a cui in seguito ho affiancato un Marshall, ma il Fender era migliore. Ricordo quando scoprii il "feedback", se non avessi avuto quegli strumenti non l'avrei mai scoperto: improvvisamente sentivi uscire dal tua ampli questo uhuhuhuh... "e che è sta robba?" Poi una volta perfezionato...»

L'ultimo lavoro con Battisti?

«Nel periodo della Numero Uno spesso andavamo a fare i provini delle canzoni al Mulino, ad Anzano del Parco vicino a Como; era una specie di comune, un casale dove c'era una sala di registrazione con un sedici piste, che per quei tempi era il massimo. In quel posto lavorammo bene insieme per diversi anni fino ai provini di *Una donna per amico*, che Battisti volle però andare a registrare in Inghilterra. Io nel frattempo avevo messo su un gruppo che non è diventato molto famoso ma che per me era fantastico, Il Volo, un gruppo di cui Lucio ha amato molto le sonorità, che hanno influenzato molto *Anima Latina*.»

Massimo Luca?

«Il chitarrista acustico storico di Lucio era, come sai, Franco Mussida, Massimo Luca arrivò in seguito. Per quel che mi riguarda, al novantanove per cento dei casi suonavo l'elettrica, ricordo che sono apparso in tutti i dischi di Lucio, anche solo per fare due note, nel periodo che va da dopo "29 settembre" al '78, cioè fino ai provini di *Una donna per amico*, che secondo me era l'ultimo dei suoi dischi con un sapore ancora italiano. Infatti finiti quei provini Lucio andò a fare il disco in Inghilterra e devo dire che ha fatto pure bene perché si è tolto tutte le libidini che voleva, musicalmente parlando.»

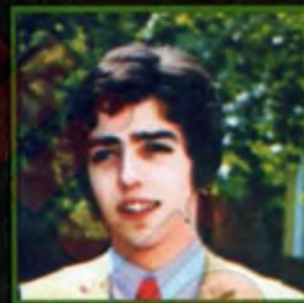
Tornando un po' indietro, ci risulta che l'intro di "Insieme a te sto bene" è opera tua, confermi?

«Mi sembra di sì, ma in quella canzone ricordo soprattutto di aver usato il leslie con l'elettrica [e comincia a imitare il suono con la bocca - Leslie è il cognome di un ingegnere del suono che brevettò un effetto usato nei "sixties" fondamentalmente per organo elettronico costituito da un amplificatore il cui suono usciva dai quattro lati della cassa "tagliato" da una ventola che girava con intervalli più o meno veloci grazie ad un pedale slow-fast, creando appunto il famoso effetto "leslie" ormai considerato "vintage"]. Sì, ricordo quei passaggi, con quell'effetto erano piuttosto innovativi, sai, la chitarra con il leslie la usava Jimi e basta. Che poi tutto nasce dal fatto che in sala di registrazione non andava mai bene un cazzo. Allora, prova la chitarra con l'effetto leslie, insomma era sempre una lotta però... bello, bello.»

Ricordi qualche frase di chitarra particolarmente interessante che hai inciso sui dischi di Lucio?

«Ricordo con immenso piacere la grande disponibilità di Lucio e di tutti i musicisti che ho conosciuto all'epoca, ed era veramente gratificante lavorare insieme. Lucio Battisti aveva

I QUELLI.
RADIUS È
L'ULTIMO
IN BASSO.



quella cosa particolare per cui se cantava e suonava un pezzo tu sentivi che il pezzo funzionava, era bello, poi lo rifacevi tu e sentivi che era un po' meno bello perché lui aveva questa voce originale particolarmente musicale con cui ha dato una nuova impronta vocale alla musica italiana, impronta che nel cinquanta per cento dei casi è stata copiata, anche da Zucchero. A parte gli Audio 2 che non fanno testo.»

Fabio Marchei

MAURIZIO VANDELLI

Mi pare fosse Nietzsche che sentenziava "La vita senza la musica sarebbe un errore": chissà, forse il panorama italiano musicale a cavallo dell'ultimo trentennio, senza la musica di Lucio Battisti sarebbe stato una sequela interminabile di errori! Per nostra fortuna giunsero per deliziarci, con una memorabile interpretazione vocale (a tutt'oggi considerata storica per abilità e professionismo strumentale), Maurizio Vandelli e l'Equipe 84, e per tutti coloro che sul finire degli anni sessanta ascoltarono le prime note di Re maggiore con cui iniziava "29 Settembre" un nuovo pianeta sonoro cominciò a roteare... Battisti-Mogol in collaborazione con uno dei più innovativi complessi italiani dell'epoca costituirono l'apice della produzione musicale beat, made in Italy; gli amanti del collezionismo più sfrenato troveranno in *StereoEquipe* (Ricordi/SMRL 6060), 33 giri dell'Equipe 84, il documento ideale per ripercorrere le tappe di una parte di storia musicale: sonorità pseudo-sinfoniche ("Nel cuore nell'anima"), orientaleggianti ("Ladro"), psichedeliche ("Hey ragazzo") e l'intuizione brillante con tanto di sigla telegiornale ("29 settembre") per testimoniare l'estro compositivo di un grande talento in piena ascesa: Lucio Battisti appunto! Maurizio Vandelli gentilmente ci ha raccontato in una breve conversazione telefonica quanto segue...



Maurizio qualche tuo ricordo e delle brevi considerazioni dal punto di vista strettamente musicale su Lucio...

«Mah, la cosa che ti posso dire è che Lucio era spessissimo di una semplicità incredibile, ma al tempo stesso si impegnava in una ricerca abbastanza fuori dal comune per trovare delle progressioni di accordi tutte sue - un esempio potrebbe essere il brano "Umanamente uomo: il sogno", con quel continuo crescendo di armonizzazioni, cose apparentemente semplici eppure insolite, molto personali ed efficaci; e poi se pensi ad un brano come "Emozioni", queste ricerche sempre diverse dal solito tran-tran... E poi lo ricordo con le sue chitarre acustiche, tremende, con lo spago al posto della cinta!»

Come andavano le audizioni quando ti proponeva i suoi brani?

«Ricordo il primo impatto quando lo incontrai molto tempo prima che lui arrivasse a Milano, alla Ricordi, fu davvero incredibile, all'epoca lui suonava ancora con i Campioni, al casinò di Sanremo, mi fece sentire delle cose sulla chitarra e la sua creatività era davvero indescrivibile. Invece brani come "29 settembre", "Nel cuore nell'anima", li eseguì le prime volte al piano.»

Ma ti è capitato mai di incidere qualcosa insieme a lui?

«C'è stata un'occasione molto particolare, si trattava dell'epoca in cui io e Lucio abbiamo prodotto un pezzo per i Dik-Dik, "Vendo casa", lo abbiamo registrato sul mio Revox, a casa mia - è un nastro che conservo ancora oggi, ovviamente non lo darò mai a nessuno, nonostante le numerose richieste: io e Lucio cantiamo insieme, poi siamo andati in studio, insieme a Ellade Bandini alla batteria, io ho aggiunto il Mellotron, la chitarra acustica, il basso,

Lucio poi la chitarra elettrica ed altre cose; in seguito è arrivato Lallo a cantare e poi io e Lucio abbiamo fatto anche il coro finale.»

Ti ricordi qualcuno dei suoi chitarristi preferiti?

«Alberto Radius e Francone Mussida: con Francone ha fatto "Emozioni"...»

Citavi mai qualche modello come forma di ispirazione?

«No, anzi lui mi diceva sempre, almeno a me, che non ascoltava musica proprio per non essere influenzato da altri, e in effetti ancora oggi la cosa straordinaria ascoltando Lucio è che la sua musica, a differenza di altri, è "unica", non è mai copiata, è musica nata solo dal suo cervello, credo non si sia mai ispirato a nessuno, forse aveva qualche simpatia per un certo tipo di rhythm & blues, ma nulla più.»

Quanto ha contribuito Lucio al successo dell'Equipe 84?

«Mah, io credo che in qualche modo lo abbiamo scoperto, e poi da lì in seguito ci siamo messi a lavorare; lui mi fece ascoltare tantissime canzoni, e noi abbiamo inciso "29 settembre", "Nel cuore nell'anima", "Ladro", e "Hey ragazzo"! Comunque ancora oggi, quando suono dal vivo, mi piace riproporre altri suoi brani come "Mi ritorni in mente", "Il mio canto libero", "Emozioni". Tra l'altro ci sono delle foto in giro di Lucio con una mia Fender Shenando 12 corde che gli avevo prestato per qualche tempo, le ho viste recentemente: sono molto belle.»



Mauro Salvatori
msalvatori@chitarre.com

Ci sentiamo di consigliare a tutti, grandi e piccini, metallari e acustici, un ascolto riassuntivo della sconfinata produzione di Battisti: crediamo che possa risultare stimolante e sorprendente, oltre che istruttivo. Stiamo parlando del Battisti chitarrista, ovviamente, tralasciando le consuete discussioni sul personaggio canta-autore.

Chitarrista, quindi, e chitarrista prevalentemente ritmico. Difficile rintracciare la paternità di ogni singolo intervento, data la scarsità delle note ufficiali di copertina; ma tanti di noi devono sicuramente moltissimo a lui, probabilmente senza nemmeno saperlo. Quello che si corre il rischio di scoprire, riascoltando criticamente i suoi dischi (e non solo i suoi) è la tecnica notevole, l'approccio immediato e straordinario della sua ritmica, sciolta, potente, sicurissima. Abbiamo tentato un ascolto il più largo possibile, ripescando pezzi ovvi e altri meno conosciuti; abbiamo riportato anche i contributi dei tanti altri chitarristi che facevano parte del suo entourage, convinti come siamo che dietro ogni singola frase di questo o quel chitarrista ci fosse sempre, immancabilmente, una indicazione lucida e precisa dello stesso Battisti.

Grande catalizzatore, la sua abilità risiede soprattutto nell'aver saputo raccogliere e sposare le eredità più lontane fra loro: il beat, la musica nera, il funky, la tradizione popolare, il soft-listening di alto livello. La sua tecnica non ha niente di virtuosistico, nel senso che intendiamo oggi. Ma ascoltarlo suonare da solo in televisione un pezzo come "Eppur mi son scordato di te", con una chitarretta da quattro soldi, all'epoca fu un'esperienza fuori del comune. Oggi l'impressione è ancora più forte.



Anima latina

Anima latina - 1974

Più che Massimo Luca a noi qui pare di sentire Lucio alla ritmica acustica: è sanguigno e irruento, sporco, essenziale, una ritmica esuberante.

La settima del Mi minore è un optional, e viene largamente inserita secondo l'estro del momento, al posto del Mi minore puro e semplice.

Un'avventura

singolo - 1969

Tripudio di chitarre introduttive. C'è una dodici elettrica che sgrana gli accordi uno per uno (non trascritta), poi un'elettrica che esegue la ritmica su accordi di sus2 (tipicamente anni sessanta); e un'altra acustica (qui riportata), che esegue infine la melodia.



Amarsi un po' Io tu noi tutti - 1977

Bello l'arrangiamento, efficacissimo e moderno per l'epoca; Lucio ci ha sicuramente messo lo zampino. Lui suona probabilmente la ritmica acustica, e qualche americano di passaggio l'elettrica. La prima sorpresa all'ascolto riguarda gli storici sedicesimi iniziali del riff: si tratta di una frase di elettrica pulita, un po' funky, all'unisono con il basso. Ebbene, tutti quanti eravamo pronti a giurare sul fatto che sul primo movimento di ogni battuta partisse una sequenza di tre-sedicesimi-tre. Macché: in battere c'è una pausa, i sedicesimi sono quindi solo due. Geniale...

Am7

Elettrica e basso

Gmaj7

The musical score for 'Amarsi un po' Io tu noi tutti' is presented in two systems. The first system is for the Am7 chord and the second for the Gmaj7 chord. Each system shows a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part features a series of eighth notes, and the bass part features a series of eighth notes. The score includes a guitar diagram for the Am7 chord and a guitar diagram for the Gmaj7 chord. The bass part includes a series of numbers (5 5 7 7 4 4) indicating the fret positions for the bass notes.

Eppur mi son scordato di te Formula 3 - singolo - 1971

Questa è un'introduzione che è entrata di prepotenza nella storia del chitarrismo rock (anzi 'pop', come si diceva allora) italiano primi anni '70. Come "Questo folle sentimento", l'influenza su Radius di Hendrix è indiscutibile. Tutta la frase può essere ricondotta ad un piccolo modulo di un paio di battute, qui riportato, che poi subisce una serie di variazioni ritmiche e armoniche. Di questa canzone Lucio eseguì, da solo, una splendida versione per la televisione, dalla quale si capisce di quale pasta fosse fatta la sua abilità ritmica.

Confrontate la frase introduttiva, distorta, con quella pulita di Massimo Luca su "Il mio canto libero". Sono meno lontane di quanto si crederrebbe.

Modulo iniziale (elettrica)

F#m

B R pull off

hammer on

The musical score for 'Eppur mi son scordato di te' shows the initial module for the electric guitar. It is in F#m and 4/4 time. The score includes a guitar diagram for the F#m chord and a guitar diagram for the B R pull off. The bass part includes a series of numbers (6 5 7 (9) 7 5) indicating the fret positions for the bass notes. The guitar part includes a series of numbers (2 4 2 4) indicating the fret positions for the guitar notes.

Non è Francesca singolo - 1969

L'arpeggio iniziale è proprio di Lucio, ricorda un po' quello di "I giardini di marzo", che invece viene attribuito a Massimo Luca. Chissà. Grande attenzione dev'essere rivolta agli anticipi dei bassi.

Am G C E7 Am

The musical score for 'Non è Francesca' is presented in a single system. It shows a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part features a series of eighth notes, and the bass part features a series of eighth notes. The score includes guitar diagrams for the Am, G, C, E7, and Am chords. The bass part includes a series of numbers (2 2 1 3 2 0 0 3 2 0 0 2 2 1 0 0 3 0 2 2 1 2 2) indicating the fret positions for the bass notes.



I giardini di marzo

Umanamente uomo: il sogno - 1972

L'introduzione è di Massimo Luca, che arpeggia su un bel giro di accordi; c'è anche una dodici (non trascritta) che armonizza la melodia a mo' di mandolino. Fate attenzione ai bassi che anticipano spesso l'inizio della battuta. La parte migliore, tutta battistiana, è il break pesantissimo a cura di un mix esplosivo di dodici corde, acustica sei corde, ed elettrica. Curioso tuttavia che nelle note di copertina non si menzioni Radius all'elettrica: giureremmo che la mano sia proprio la sua.

Intro

Am Em7 Am

Break

Am Em7 Fmaj7

Il mio canto libero

Il mio canto libero - 1972

Massimo Luca, raffinato esecutore. Questa è l'introduzione che lo vede protagonista: lui e la sua acustica. Bending strascicati, lunghi strisciati a morire. Sotto, una dodici che sgrana le armonie.

Intro

A C#m Dmaj7 A

4fr.

B R B R B R B R

11 (12) 11 9 11 11 (13) 11 9 11 11 (12) 11 9 11 11 (12) 11 9 11

Ancora tu

Lucio Battisti, la batteria, il contrabbasso eccetera... - 1976

Periodo disco di Battisti. Elettrica pulita, rilassata, che tira un po' indietro. È lui o è Ivan Graziani? Lo scheletro sottinteso è tutto in sedicesimi, e da questa intelaiatura emergono accenti e abbellimenti (la nona alla voce alta). Qua e là tutto deve essere stoppato col palmo della destra (vedi le 'x' sul pentagramma). Occhio al movimento veloce sul La maggiore, non è facile.

VII Bm VII Bm(9) VII Bm V A V A(9) V A V A6 V A(9) V A V A6

II Gmaj7 II G Gmaj7 V A VI A#m



Il tempo di morire singolo - 1970

Qui siamo di fronte ad un'altra delle grandi esecuzioni di Battisti. Apparentemente, tutto è semplice e scontato, ma chiunque provi a suonare questo pezzo così come si sente sul disco, è destinato a figure imbarazzanti. Questa introduzione di Lucio ha dell'inverosimile: la chitarra, probabilmente con le corde di nylon e il manico stretto, è sicuramente un modello da battaglia, da poco. Ma Battisti compie il miracolo: il tocco è quanto di più aggressivo si possa immaginare, il muting sulle corde è ai limiti dell'impossibile, la saturazione è da vera elettrica, lui suona da raffinatissimo autodidatta. Un capolavoro. Attenzione ai cambi velocissimi, appena accennati, i chiaroscuri qui sono tutto. Non è un blues da quattro soldi.

Chord progression for 'Il tempo di morire':

Line 1: C, C, F/C, C, C, C, F/C, C

Line 2: F, F, F#sus4, F, F, F, F#sus4, F

Line 3: G, G, G#sus4, G, G, G, G#sus4, G

Additional notation: (palmo sulle corde)

Emozioni singolo - 1970

Sembra finalmente assodato: è proprio di Lucio la chitarra d'apertura. L'arpeggio di Battisti è eseguito su una classica con le corde di nylon, a cui si contrappone un'acustica con corde di metallo (certamente di Franco Mussida) leggermente più sotto, a contrappuntare. La parte iniziale deve essere eseguita al settimo tasto e non in prima posizione, come molti credono.

Acustica 1

First system of 'Emozioni' (Acustica 1):

Staff 1: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half). Fingering: 3, 2, 1, 3, 2, 1.

Staff 2: Bass clef. Notes: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), A2-G2 (beamed eighth notes), F#2 (quarter), E2 (half). Fingering: 3, 2, 1, 3, 2, 1.

Acustica 2

Second system of 'Emozioni' (Acustica 2):

Staff 1: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half). Fingering: 3, 2, 1, 3, 2, 1.

Staff 2: Bass clef. Notes: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), A2-G2 (beamed eighth notes), F#2 (quarter), E2 (half). Fingering: 3, 2, 1, 3, 2, 1.



La canzone del sole singolo - 1971

Eccolo, il capolavoro. Tutti giurano di non poterla sentire più, che è un pezzo ovvio, banale e indecente, ma si sbagliano di grosso. Nel migliore dei casi non l'hanno mai sentita *davvero* su disco. E allora fatelo, questo esperimento: ascoltatela in cuffia a manetta, e vediamo che ne pensate. La ritmica di Lucio è una forza della natura: non è soltanto la grande accuratezza degli ingegneri del suono quello che colpisce, quanto la straordinaria forza espressiva di Battisti, l'assoluta perentorietà del suo strumming irripetibile: è un chitarrista ritmico grandioso. Sotto la strofa c'è Mussida, che arpeggia leggero e con grande gusto, con il Mi cantino che risuona libero su ogni accordo.

Il clou viene raggiunto dall'entrata di Franz Di Cioccio che inaspettatamente usa il charleston semiaperto in quarti (e non in ottavi...), sgranando un groove potentissimo, assolutamente hard-core. Questa è la chiave di volta del pezzo, e siamo pronti a scommettere che sia stata suggerita da Lucio in persona.

Ritmica

Arpeggio

Seduto sotto un platano... Amore e non amore - 1971

Dietro un titolo chilometrico, si nasconde uno splendido strumentale, pur sempre firmato Battisti/Mogol. Praticamente è un disco in puro *progressive* della PFM, con un pizzico di Radius all'elettrica e di Dario Baldan Bembo all'hammond. Il titolo esatto è "Seduto sotto un platano con una margherita in bocca guardando il fiume nero macchiato dalla schiuma bianca dei detersivi". Le parti di Mussida, magistrali, ricordano un po' il movimento introduttivo di "Emozioni"; in realtà le acustiche sono due, armonizzate, come riportato nella partitura. La direzione di Battisti è palpabile dall'inizio alla fine.

Acustica 1

Acustica 2



Vendo casa

Dik Dik - singolo - 1971

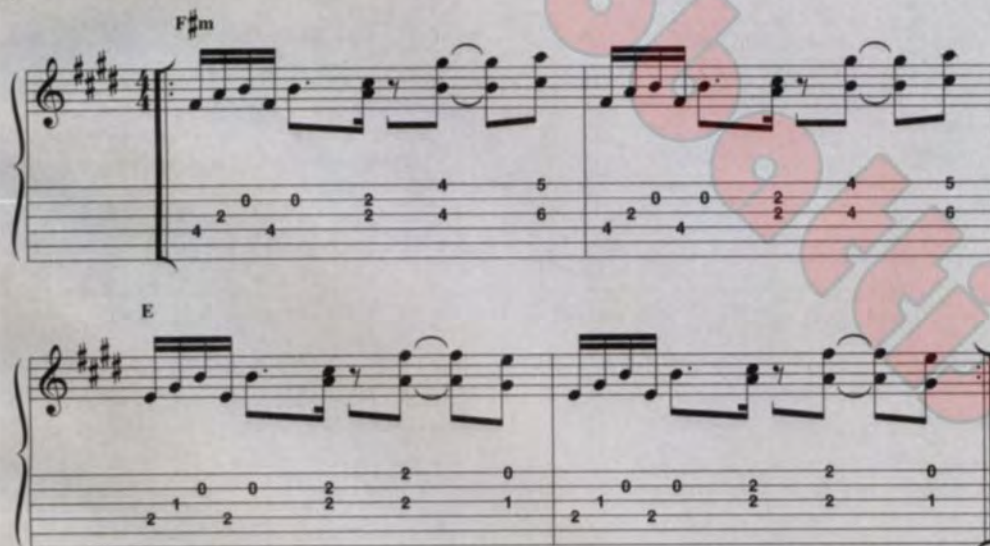
Di Battisti sono i due assoli con l'elettrica. Semplici e lineari, si muovono tuttavia su armonie diverse dal resto della canzone. I due assoli sembrano praticamente identici, in realtà il secondo (qui trascritto) è leggermente più lungo dell'altro.



Gli uomini celesti

Anima latina - 1974

Qui le chitarre, acustiche, sono almeno due, una sei corde (Lucio?) e una dodici (Massimo Luca?); qui abbiamo trascritto la dodici. La chitarra di Battisti sembra doppiare, semplificandola, la parte della dodici. Sono frasi ritmicamente complesse, sincopate e staccate.



Sognando e risognando

Umanamente uomo: il sogno - 1972

Anche per questa straordinaria schitarrata introduttiva così impertinente vale quello che è stato detto per "Innocenti evasioni". È per questo che tendiamo ad attribuirlo a Battisti piuttosto che a Massimo Luca o Eugenio Guarraia. Mi minore settima, con il mignolo rigorosamente al terzo tasto del cantino, e il Mi basso tutto anticipato.



BATTISTI
CHITARRISTA
FONDAMENTALE

