

TERZO CAPITOLO

Inghilterra ed Italia: i primi esempi di concept album

Premessa

Sebbene la tendenza a creare lavori di ispirazione *concept* sia riconducibile soprattutto alla prima metà degli anni settanta, come per l'intero genere progressivo le origini vanno individuate nei tardi sessanta. All'Inghilterra spetta il primato, a conferma della sua congenita apertura alla novità: nel 1967 i Beatles di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* producono un album capace contemporaneamente di piantare il seme progressivo nel mondo musicale europeo e di sconvolgere il pubblico con la novità rappresentata dal *concept* album.¹

Un anno dopo i New Trolls, band genovese con all'attivo tre singoli datati 1967-1968², si lanciano nel mercato discografico con uno dei loro più famosi 33 giri: *Senza Orario Senza Bandiera*. La forma *concept* utilizzata dai New Trolls è assolutamente nuova per lo scenario italiano dell'epoca, e sembra risentire proprio delle influenze d'oltremarina.

Pur considerando la diversa statura a livello mondiale dei due gruppi presi in considerazione, possiamo certamente ritenere questi due lavori degli importantissimi apripista per la successiva fortuna del *concept* album. Sono due produzioni che vivono proprio questa loro posizione a metà tra il "vecchio" e il "nuovo": non sono propriamente album di rock progressivo, non sono dei *concept* frutto di un progetto mirato a un'unica direzione. Come spesso accade ai

¹ BEPPE BONAZZOLI recensisce l'album sul numero della rivista *Giovani* del 13 luglio 1967: «Il "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band", cioè il nuovo long-playing dei Beatles, è finalmente entrato in circolazione nel nostro paese. Questo microscolco è certamente un fuoriclasse, destinato a un grande successo. [...] Hanno voluto fare qualcosa di meno commerciale del solito ma più classico, più ricercato, offrendo indubbiamente uno spunto e tracciando una nuova strada per i loro seguaci, come già fecero agli inizi. Quello che meraviglia, in loro, è proprio la costante e progressiva evoluzione.» Significativo l'uso, probabilmente ancora incosciente per l'epoca, della formula "progressiva evoluzione".

² *Sensazioni / Prima c'era luce* (Cetra, 1967), *Visioni / Io ti fermerò* (Cetra, 1968), *Cristalli Fragili / Ehi tu ritorna* (Cetra, 1968).

capolavori, sono stati quindi prodotti senza avere piena coscienza della novità che avrebbero rappresentato.

Osserveremo uno per volta questi due album, senza tralasciare l'individuazione dei molti punti di tangenza che emergono a un'attenta analisi.

3.1 The Beatles - Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Parlophone, 1967)

1. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*
2. *With a Little Help from My Friends*
3. *Lucy in the Sky with Diamonds*
4. *Getting Better*
5. *Fixing a Hole*
6. *She's Leaving Home*
7. *Being for the Benefit of Mr. Kite!*
8. *Within You Without You*
9. *When I'm Sixty-Four*
10. *Lovely Rita*
11. *Good Morning Good Morning*
12. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)*
13. *A Day in the Life*

Ottavo album dei Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*³ esce sul mercato discografico venerdì 1 giugno 1967. Qualche mese prima, il 17 febbraio, il gruppo si era proposto con un singolo, *Penny Lane/Strawberry Fields Forever*⁴, il cui secondo posto nella classifiche delle vendite in Gran Bretagna aveva fatto gridare a una crisi dei cosiddetti *fab four*. In effetti il lavoro si colloca in un periodo molto delicato per il quartetto inglese, il primo album dopo l'annunciato addio del gruppo ai palcoscenici mondiali in seguito al loro ultimo concerto, il 29 agosto 1966 al Candlestick Park di San Francisco. Il gruppo aveva dunque deciso di dire addio alle estenuanti tournée che avevano spersonalizzato i quattro componenti, come conferma John Lennon nella primavera del 1966: «Credo che

³ Da qui in poi *Sgt. Pepper*.

⁴Operazione discografica voluta dai dirigenti della Parlophone. In realtà i due brani furono inizialmente composti e pensati per entrare nella scaletta del *Sgt. Pepper's*.

se mandassimo in giro quattro manichini di cera, la gente sarebbe egualmente soddisfatta. I concerti dei Beatles non hanno più nulla a che fare con la musica, sono riti tribali.»⁵ E' quindi un lavoro frutto della a lungo attesa decisione di dedicarsi con metodo al lavoro in studio, prendendosi tutto il tempo necessario e ricercando le ispirazioni giuste per un album in cui avrebbero dovuto concentrarsi anni di esperienza e di maturazione artistica.

Il panorama musicale e culturale di quel periodo era in fermento, nell'aria si percepiva che qualcosa stava cambiando. Tutto era novità, frutto della «voracità intellettuale di una generazione istruita (quella dei *baby-boomers*) che si affacciava al mondo con un potere nuovo rispetto ai genitori – il potere d'acquisto» e della contemporanea «vivacità di una generazione di musicisti autodidatti, che [...] si guardava attorno per incorporare altre musiche.»⁶

Sgt. Pepper è un *concept* album? Apparentemente no, almeno a giudicare da quanto affermato da John Lennon in proposito: «Sgt. Pepper viene sempre definito come il primo *concept* album ma è una cosa che non sta in piedi [...] Ho letto che Pete Townshend ha detto che aveva solo un mazzo di canzoni che in studio sono diventate *Tommy*. E' come per Sgt. Pepper: un mazzo di canzoni, ci metti due pizzichi di *pepper* e viene fuori un *concept* album.»⁷ In effetti inizialmente i Beatles predisponavano di un gruppo di canzoni eterogenee a cui stavano lavorando e non avevano intenzione di comporle in un *concept* album, fino a quando Paul McCartney, «preso da un vortice di nostalgia per le *brass band* che avevano occasionalmente ravvivato la sua infanzia»⁸, compone la canzone omonima che poi aprirà l'album. Nelle intenzioni di Paul c'era solamente quella di creare un piccolo teatrino, in cui il Sergente Pepe e la sua banda di musicisti dai cuori solitari avrebbero rappresentato quei vecchi maestri che avevano spinto qualche anno prima i quattro compagni a dedicarsi alla musica. Tuttavia, su suggerimento di Neil Aspinall (amico e collaboratore del gruppo), presto il quadro

⁵ RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI, *Sgt. Pepper la vera storia*, Milano, Giunti Editore, 2007, pp. 32-33.

⁶ FRANCO FABBRI, *A chi piaceva Lovely Rita?*, in RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI *Sgt. Pepper la vera storia*, Milano, Giunti Editore, 2007, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸ *Ibid.*, p. 74.

cambiò: il Sergente avrebbe aperto l'album presentando i personaggi della sua band, e l'avrebbe chiuso congedandosi come a fine di uno spettacolo. Il nome del sergente fu idea dell'amico Mal Evans, un gioco di parole sullo stilema "salt'n'pepper" oltre che a un chiaro riferimento a una popolare bibita americana di quegli anni che portava il nome di *Dr. Pepper*. Infine McCartney aggiunse la sigla "Lonely Hearts Club Band", in parte perché la trovava semplicemente musicale («Stavo semplicemente pensando a delle parole che avessero un bel suono [...] e tutto a un tratto decisi, senza una precisa ragione, di metterle insieme.»⁹) in parte ispirandosi ai bizzarri nomi dei nuovi complessi psichedelici in voga all'epoca.¹⁰

In effetti il testo della canzone di apertura è indispensabile per capire il quadro che si era delineato:

It was twenty years ago today
Sgt. Pepper taught the band to play
They've been going in and out of style
But they're guaranteed to raise a smile
So may I introduce to you
The act you've known for all these years
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band
We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band
We hope you will enjoy the show
We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band
Sit back and let the evening go.

Nella finzione che si viene a creare è come se a suonare non siano i Beatles ma la Banda dei Cuori solitari, anche se è evidente come nei primi versi ("They've been going in and out of style, but they're guaranteed to raise a smile") i quattro musicisti facciano riferimento a loro stessi, ai cambiamenti che stavano avvenendo nel loro percorso musicale, alle critiche degli ultimi tempi. Affidandosi ai personaggi della loro storia sembra quasi che i Beatles, ora che avevano definitivamente posto fine alle loro esibizioni dal vivo, vogliano presentare al pubblico qualcun altro in loro rappresentanza (e a tal fine gli effetti sonori che precedono l'attacco del brano vogliono proprio ricreare l'atmosfera di un teatro poco prima che lo spettacolo inizi).

⁹ ALAN ALDRIDGE (a cura di), *Le canzoni dei Beatles*, Milano, Mondadori, 1972, p.101.

¹⁰ Come "Quicksilver Messenger Service", "Big Brother And The Holding Company" e altri.

Sul finire del brano (uno dei più semplici e diretti dell'album) ecco presentato il personaggio protagonista della prima storia narrata, Billy Shears:

So may I introduce to you
The one and only Billy Shears
And Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

Ecco che il *concept* prende forma: il secondo pezzo dunque, *With a Little Help From My Friends*, è anticipato dagli ultimi versi del brano che lo precede, aiutando da subito l'ascoltatore ad avere una percezione unitaria e continua dell'opera. Dal punto di vista musicale il medesimo intento è raggiunto da quella che risultò essere una grande novità per l'epoca: l'incisione è realizzata in traccia continua, senza interruzione tra i brani (questo permetterà numerosi giochi sonori a inizio e fine di molte canzoni dell'album).

Billy Shears, nome di fantasia senza alcun altro riferimento (Paul McCartney dirà più tardi che gli serviva semplicemente una rima con *years*), è in realtà Ringo Starr, batterista del gruppo, che difficilmente trovava spazio come vocalist nei dischi dei Beatles, e spesso con risultati discutibili. *With a Little Help From My Friends* è un'ironica canzone su un ipotetico insuccesso canoro del protagonista:

What would you think if I sang out of tune,
Would you stand up and walk out on me¹¹.
Lend me your ears and I'll sing you a song,
And I'll try not to sing out of key.

Il testo tuttavia è di nuovo riconducibile alle polemiche sorte dopo l'abbandono delle scene da parte del gruppo. Vuole essere infatti una precisa provocazione nei confronti di un pubblico forse troppo indulgente e poco attento al fatto musicale, rendendo i concerti dei Beatles dei semplici eventi di costume.

Il *concept* si dipana poi lungo le vicende degli altri personaggi della banda: *Lucy In The Sky With Diamonds* è ispirata a un coloratissimo disegno del figlio di John Lennon, Julian. In un cielo tempestato di diamanti il bambino immagina

¹¹ Hunter Davies, biografo ufficiale del gruppo, racconta come inizialmente il verso dovesse suonare più o meno così: "Vi alzereste in piedi e mi lancereste pomodori". Il testo fu cambiato su insistenza di Ringo, timoroso che il pubblico avrebbe in qualche modo preso sul serio la proposta.

volare la sua compagna d'asilo Lucy, in un gioco di forme e colori che i Beatles trasformarono in un testo psichedelico e dai toni allucinanti.

Picture yourself in a boat on a river,
With tangerine trees and marmalade skies
Somebody calls you, you answer quite slowly,
A girl with kaleidoscope eyes¹².
Cellophane flowers of yellow and green,
Towering over your head.
Look for the girl with the sun in her eyes,
And she's gone.
Lucy in the sky with diamonds.

In un periodo di larga diffusione di droghe e acidi (gli stessi Beatles non negarono di averne più volte sperimentato il loro potere allucinogeno), molti videro nel titolo un acronimo di LSD, sigla dell'acido lisergico. Tuttavia la cosa fu più volte negata: «Questa è curiosa. Con l'aria di chi la sa lunga, la gente si fece avanti e disse: "Bene, abbiamo capito, LSD" [...] ma noi non ci avevamo pensato. (Paul McCartney)»¹³.

Sono diversi gli altri presunti riferimenti al mondo della droga nell'album, a partire dalla copertina. Tra la moltitudine di personaggi alle spalle dei quattro musicisti, trova posto anche Aldus Huxley (1894-1963), scrittore britannico assai discusso per aver più volte sperimentato sostanze stupefacenti. I suoi lavori furono molto influenzati dal misticismo e dalle sue esperienze con la mescalina. L'esperienza di Huxley con le droghe psichedeliche è descritta nei saggi *Le porte della percezione* (*The doors of perception*) - titolo preso da alcuni versi di William Blake - e *Paradiso e inferno* (*Heaven and hell*). Il titolo del primo dei due saggi fu d'ispirazione per il nome di uno dei più celebri complessi rock dell'epoca, The Doors¹⁴.

¹² Secondo quanto dichiarato da John Lennon a David Sheff per *Playboy*, il testo farebbe riferimento a Yoko Ono, sua futura compagna.

¹³ *Le canzoni dei Beatles*, a cura di ALAN ALDRIDGE, Milano, Mondadori, 1972, p.73

¹⁴ Per approfondire i legami tra gli scritti di Aldous Huxley e i primi esperimenti di rock progressivo britannico si consulti ROBERTO AGOSTINI-LUCA MARCONI, "Here, There And In Between", *parole e musica nella prima fase del progressive rock britannico*, in GIANMARIO BORIO-SERENA FACCI (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale "Composizione e Sperimentazione nel Rock Britannico 1966-1976"*, Cremona, Sala Puerari, Palazzo Cittanova, 20-22 ottobre 2005.

L'ispirazione da parte di McCartney per il brano successivo, *Getting Better*, sarebbe da ricondurre a un curioso aneddoto. Questo modo di dire infatti «gli ricordava Jimmy Nicol, il celebre intruso Fab, che nel giugno 1964 aveva pescato il jolly suonando per alcune date con i Beatles in sostituzione di Ringo Starr, operato di tonsillectomia. [...] Dopo ogni concerto John e Paul si informavano per cortesia su come si era trovato, come se l'era cavata, e lui invariabilmente rispondeva: "It's getting better". Non si riusciva a cavargli altro. Diventò un tormentone.»¹⁵ Il testo, pur nascendo da una formula così banale, è frutto di un'attenta riflessione personale, soprattutto per quanto riguarda il contributo offerto da John Lennon. All'epoca in crisi con la moglie Cynthia Powell, l'artista riflette anche sugli atti violenti a cui si era lasciato andare, in una sorta di *mea culpa* che vuole preludere a un miglioramento delle cose, un augurio per un periodo più sereno, come la primavera (che stava arrivando durante le incisioni dello stesso brano, realizzate tra il 9 e il 23 marzo 1967):

[...] I used to be cruel to my woman
I beat her and kept her apart from the things that she loved
Man I was mean but I'm changing my scene
And I'm doing the best that I can.
I have to admit it's getting better
A little better all the time.

Anche *Fixing A Hole*, brano composto da Paul McCartney, prende avvio da una situazione concreta come i lavori di ristrutturazione di una casa che aveva da poco acquistato in Scozia¹⁶, per poi dilatarsi in una riflessione filosofica più ampia. Il luogo lontano e quanto mai suggestivo è visto come isola felice lontano da ritmi di vita frenetici e dall'assedio a volte insostenibile dei fan. Significa riscoperta delle cose semplici della vita, riportandosi a una dimensione più intima capace di godere delle cose più banali. Anche in questo caso i maligni trovano nel "buco" da tappare, un velato riferimento all'assunzione di droghe.

Certamente la più delicata tra tutte le canzoni dell'LP, *She's Leaving Home* comunica un penetrante messaggio sul tema dell'incomprensione generazionale, in quegli anni molto attuale. Non era infrequente imbattersi sui

¹⁵ RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI, *Sgt. Pepper...*, cit., p. 81.

¹⁶ Più precisamente High Park, vicino a Campbeltown, sulla costa scozzese.

giornali in una delle tante storie di giovani fuggiti da casa; e fu proprio una di quelle storie, trovata sul *Daily Mail* un giorno di febbraio da Paul McCartney, a ispirare il brano in questione. La ragazza si chiamava Melanie Coe, diciassettenne di ottima famiglia, scappata da genitori troppo opprimenti. I versi sono di grande impatto emotivo e si arricchiscono di una vena amaramente sarcastica, grazie ai contrappunti del ritornello (tra parentesi nei versi riportati qui sotto), e agli accorati commenti dei genitori, opera di Lennon:

She (we gave her most of our lives)
is leaving (sacrificed most of our lives)
home (we gave her everything money could buy)
She's leaving home after living alone for
so many years (bye bye)
[...]
She (We never thought of ourselves)
is leaving (never a thought for ourselves)
home (we struggled hard all our lives to get by)
She's leaving home after living alone for
so many years (bye bye)
[...]
She (what did we do that was wrong)
is having (we didn't know it was wrong)
fun (fun is the one thing that money can't buy)
Something inside that was always denied for
so many years (bye bye)
She's leaving home (bye bye)

La prima facciata del disco si chiude con la divertente *Being For The Benefit Of Mr. Kite*, ispirata a un cartellone circense datato 1843 che presentava uno spettacolo del Pablo Fanque's Circus Royal. L'evento, come recitava il manifesto, sarebbe stato a favore del fantomatico quanto sconosciuto Mr. Kite, che si aggiunge così alla lista dei variopinti personaggi protagonisti del nostro *concept*. Il testo non avrebbe avuto lunga gestazione: ci fu infatti una semplice trascrizione dell'annuncio presente sulla locandina («Praticamente non dovetti inventare niente, misi insieme i nomi che trovavo scritti e venne fuori il pezzo»¹⁷, dichiarò Lennon). La canzone ebbe però una lunga elaborazione sonora, figlia della ricerca che i Beatles fecero nel tentativo di rendere il tessuto strumentale il più vicino possibile all'atmosfera circense. Il risultato ha anche parvenze psichedeliche, derivanti soprattutto dal trattamento riservato alle voci di Lennon e

¹⁷ RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI, *Sgt. Pepper...*, cit., p. 88.

compagni. Può risultare stimolante un collegamento tra il brano dei Beatles e *Un Ottico*, ottava traccia dell'album *Non al denaro, non all'amore, né al cielo* (Produttori Associati, 1971) di Fabrizio De André: anche qui l'utilizzo di ottoni, organetti in stile vittoriano e fisarmonica (nei Beatles troviamo quattro armoniche a bocca suonate da Ringo, Gorge, Mal Evans e Neil Aspinall) riproducono quelle colorate atmosfere comuni a entrambe le canzoni. All'ascolto esse trovano un punto di più evidente vicinanza nel passaggio in $\frac{3}{4}$ a 1'02" di *Being For The Benefit Of Mr. Kite* che richiama ritmicamente la prima parte del brano di De André. Anche gli scopi comunicativi sono gli stessi: John Lennon dichiarò al produttore Martin: «E' una canzone su un luna park. Voglio che ci sia quella percezione, che si vedano i colori, che si respiri la segatura»¹⁸; similmente l'ottico di De André fornisce lenti con cui cambiare la percezione del mondo, in un caleidoscopico e allucinogeno viaggio mentale in cui si è anche letto un riferimento alle alterazioni psichiche derivanti dall'uso di droghe. Brani certamente lontani nel tempo ma che, oltre a evidenziare tendenze stilistiche diffuse, trovano spazio in due *concept* album molto celebri e dal comune sviluppo tematico per canzoni-personaggio.

L'inizio del secondo lato è affidato a *Within You Without You*, unica composizione di George Harrison. Il chitarrista era da poco tornato da un viaggio in India, che avrebbe da lì in poi mutato notevolmente la sua filosofia e il suo stile di vita. Musicalmente è un brano interamente realizzato con strumenti etnici (tambura¹⁹, tabla²⁰, dilruba²¹, svarmandal²², sitar²³, bonghi...), grande novità per le orecchie dei fan abituate a un rock certamente più spericolato. Lo spiritualismo orientale in cui è intriso il brano è dovuto in parte al rapporto di Harrison con il

¹⁸ RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI, *Sgt. Pepper...*, cit., p. 88.

¹⁹ Particolare specie di liuto bordone, come forma simile al Sitar ma privo di tasti incurvati lungo il manico, da www.krishnadas.it.

²⁰ Composta da due percussioni abbinate insieme per essere suonate contemporaneamente, per offrire due tipi di suoni diversi; uno dalla timbrica alta e legnosa, l'altra dal suono basso, più cavernoso, da www.krishnadas.it.

²¹ Strumento ad arco simile al sitar.

²² Sorta di cetra.

²³ Specie di liuto antico che in origine era dotato di tre corde (Si = 3) (Tar = Corde), ed è una combinazione della Vina indiana e del Tamburo persiano, è stato inventato dal famoso musicista Amir Khusrau vissuto nel XIII sec., da www.krishnadas.it.

grande maestro di sitar Ravi Shankar: fu lui a consigliare al musicista la lettura di *Autobiografia di uno Yoghi*²⁴, testo illuminante ad opera di Paramahansa Yogananda (su cui torneremo più avanti). La canzone svolge il delicato tema dell'amore come forza prima della natura, conferendo vitale centralità all'unione armoniosa degli uomini come rappresentazione del più grande Io supremo, regolatore dell'universo:

[...] When you've seen beyond yourself
then you may find
peace of mind is waiting there
And the time will come
when you see we're all one
and life flows on within you and without you.

Passando per l'ironica e scanzonata *When I'm Sixty-Four*, in cui McCartney immagina come e quanto possa durare una storia d'amore fino all'età che allora era quella di suo padre (ma più introspektivamente riflette sul significato di una quanto mai abusata frase, tipica degli innamorati: "indicate precisely what you mean to say / yours sincerely, wasting away / give me your answer, fill in a form / mine for evermore. / Will you still need me, will you still feed me, / when I'm sixty-four?"), l'album ci presenta un altro personaggio assai curioso: la vigilessa Rita. «Qualcuno riferì a Paul che negli Stati Uniti le vigilesse che controllavano parchimetri venivano chiamate *meter maids*. Lui si divertì all'idea di un nome così malizioso e prese spunto per una canzone. [...] All'inizio pensò a uno sfogo piccato per una multa presa, poi trovò più divertente pensare a qualcuno attirato dalla vigilessa, meglio se timida e all'apparenza lontana da una *sexy girl*.»²⁵ Ecco dunque come nasce il testo di *Lovely Rita*, decima canzone dell'album²⁶. Uno sviluppo molto semplice quello del brano, centrato sul

²⁴ Scritto nel 1946. Yogananda fu il primo grande Maestro dell'India che per un lungo periodo visse in Occidente, dove iniziò più di centomila discepoli allo Yoga (una tecnica scientifica per svegliare la coscienza divina nell'uomo). In questo libro egli spiega con chiarezza scientifica le leggi sottili per mezzo delle quali gli yoghi fanno miracoli e ottengono il dominio di sé.

²⁵ RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI, *Sgt. Pepper...*, cit., p. 95.

²⁶ Tuttavia ci fu anche chi reclamò di essere la vigilessa da cui trae ispirazione il brano. E' il caso particolare di Meta Devies, londinese, che dichiarò più volte come una discussione a seguito di una multa di avesse fornito l'idea della canzone a McCartney.

corteggiamento (andato a buon fine) a questa fantomatica “ragazza-contatore” dal penetrante fascino della divisa.

Standing by a parking meter
When I caught a glimpse of Rita
Filling in a ticket in her little white book
In a cap she looked much older
And the bag across her shoulder
Made her look a little like a military man.

E’ questo forse, insieme alla canzone successiva, il brano dal contenuto tematico più vicino ai precedenti album dei Beatles, certamente più frivoli e leggeri. Di questo Lennon si lamentò, criticando il modo di scrivere di McCartney: «Paul costruisce i suoi brani come un romanziere. Alla radio si sentono parecchie canzoni [...] storie di gente noiosa che fa cose noiose: postini e segretarie che scrivono a casa. Non mi interessa scrivere canzoni che riguardano altri. Mi piace scrivere di me, perché conosco me.»²⁷

Proprio della sua “tranquilla” vita domestica scrive Lennon nella successiva canzone, *Good Morning Good Morning*, ispirata da una pubblicità televisiva²⁸. Frustrato dalla vita familiare che reprimeva la sua eccentricità e il suo desiderio di stravaganza, John dipinge la giornata-tipo di un lavoratore londinese, passando per il confronto con la città, una solitaria passeggiata e il ritorno a casa dalla moglie:

Going to work don't want to go feeling low down
Heading for home you start to roam then you're in town
Everybody knows there's nothing doing
[...]
After a while you start to smile now you feel cool
Then you decide to take a walk by the old school
[...]
It's time for tea and meet the wife.

In tutto questo una costante consapevolezza dell’incomunicabilità tra individui, come testimoniato dall’incessante ripetersi del verso “I've got nothing to say”, che spezza il periodare ma che allo stesso tempo fornisce al tutto ritmo e frenetico movimento (come in un ritornare degli squilli di una sveglia).

²⁷ RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI, *Sgt. Pepper...*, cit., p. 96.

²⁸ Lo slogan della pubblicità di una nota marca di cereali recitava in continuazione. “Good morning begins with Kellog’s!”, in onda sui programmi della BBC in quei mesi.

L'esibizione della banda dei cuori solitari viene fatta concludere da *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (reprise)*, che come nella più tipica delle *ringkomposition* chiude il vero e proprio *concept* richiamando con parole e musica il brano che lo apriva. Tuttavia, inaspettatamente, l'album non finisce a questo punto. Come ultima canzone i Beatles si affidano al loro pezzo più riuscito, vero e proprio brano di punta dell'intero lavoro.

Ancora una volta sono gli accadimenti reali a guidare la penna di Lennon e McCartney. La prima e la quarta parte di *A Day In The Life* si riferiscono infatti a due notizie prese dal giornale e rielaborate da Lennon in chiave surreale e umoristica: il 18 dicembre 1966, Tara Brown, erede dei Guinness, figlio di un membro della Camera dei Lords, perde la vita in un incidente d'auto:

I read the news today oh boy
About a lucky man who made the grade
And though the news was rather sad
Well I just had to laugh
I saw the photograph
He blew his mind out in a car
He didn't notice that the lights had changed
A crowd of people stood and stared
They'd seen his face before
Nobody was really sure
If he was from the House of Lords.

Il secondo articolo (che qualche critico riporta al *Daily Mail* del 17 gennaio 1967) parlava delle circa quattromila buche nelle strade di Blackburn, nel Lancashire. Il nonsenso voluto fu creato unendo il verso "Now they know how many holes it takes to" e un trafiletto che parlava di un'importante esibizione alla Royal Albert Hall. La liaison "fill" fu suggerita a Lennon da Terry Doran, collaboratore del gruppo:

I read the news today oh boy
Four thousand holes in Blackburn, Lancashire
And though the holes were rather small
They had to count them all
Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall
I'd love to turn you on.

Nella seconda parte è invece presente un riferimento indiretto al film *How I Won the War* di Richard Lester²⁹ (dove John recita una parte), satira antimilitarista tratta dal libro di Patrick Ryan:

I saw a film today oh boy
The English Army had just won the war
A crowd of people turned away
But I just had to look
Having read the book
I'd love to turn you on.

Ne esce un testo che nella sua astrazione riesce a colpire l'ascoltatore, quasi incantato dalla solennità (in una parte del brano musicalmente ottenuta anche dagli inserti orchestrali) di un giorno qualunque della vita, e del legame tra ciò che succede a noi e ciò che accade, nel bene e nel male, agli altri. Pur escluso dal filo conduttore dell'intera vicenda presentata nell'album, *A Day In The Life* sembra invece esserne il riassunto ideale: fatti di vita, fotografie di personaggi semplici o bizzarri, riflessioni di una filosofia schietta capace di aiutare a vivere un po' meglio. Il tutto narrato con disincanto, ironia, e a volte satira pungente. Congedati il Sergente Pepper e la sua banda, questo brano ne rappresenta il testamento spirituale, in cui tutto trova compimento. Ma, in linea con lo stile sempre provocatorio del gruppo, i Beatles scelgono di disorientare lo spettatore proprio negli ultimi istanti della composizione: un accordo in Mi maggiore, suonato contemporaneamente da Lennon, McCartney, Starr, Evans e Martin su tre pianoforti (e passato quattro volte al *multi-track*), rimane in sospensione per 45 secondi, creando un clima di incertezza e sospensione, stroncato poi dal famoso e acutissimo fischiello per cani³⁰. La canzone non trova sfogo naturale, ma lascia

²⁹ *How I Won the War*, UK, 1967, regia di Richard Lester, sceneggiatura di Charles Wood, dal romanzo di Patrick Ryan. Il film è conosciuto per essere il primo film in cui compare un Beatle da solo, in questo caso John Lennon che interpreta il soldato semplice Gripweed. Lester fu lo stesso regista che firmò i primi due film dei Beatles: *A Hard Day's Night*, UK, 1964, e *Help!*, UK, 1965 entrambi distribuiti dalla United Artists.

³⁰ La provocazione dei Beatles avrebbe voluto andare addirittura oltre: «Immaginarono un solco senza fine, che avrebbe portato il giradischi a incantarsi: con un breve silenzio dopo la fine di *A Day In The Life* e poi uno scoppio di rumori. Il solco senza fine ("endless groove") non avrebbe mandato la puntina a fine disco se il giradischi non aveva il cambiadischi automatico; e avrebbe impedito lo scatto dell'automatismo se il giradischi invece lo aveva. Nell'un caso e nell'altro, il *groove* era *endless*, cioè bisognava per forza togliere la puntina a mano sennò sarebbe continuato all'infinito.» da RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI, *Sgt. Pepper...*, cit., pp. 104-105.

appunto qualcosa in sospeso, come un discorso che potrebbe andare avanti ancora a lungo. E' il finale ideale, quello ideato dai Beatles, capace di esplicitare la forte eterogeneità di stili, suoni e contenuti che caratterizza l'intero album.

Le novità proposte al pubblico sono diverse. Oltre a tutte quelle proposte a livello contenutistico e musicale, i Beatles vogliono stupire in tutti i modi il pubblico. Ecco una copertina (**fig. 11-12**) passata alla storia del rock, realizzata dall'artista Peter Blake e dalla moglie Jann Haworth, in cui il *concept* album trova un importante sostegno grafico: la tavolozza di colori, la molteplicità dei riferimenti (in cui non mancano dettagli enigmatici), lo stile a metà tra il retrò e il provocatorio, rappresentano la mappa indispensabile per entrare in quel mondo fantastico in cui l'ascoltatore si troverà presto catapultato. Altro dettaglio importantissimo risulta essere la presenza dei testi di tutte le canzoni sul retro della copertina stessa: il gruppo vuole che l'"operazione concettuale" si possa concludere fino in fondo, dotando il pubblico di uno strumento indispensabile per seguire la narrazione. Tra le note di copertina, a conclusione dei testi, ecco la frase "a splendid time is guaranteed for all", «quasi a ricordare che ci si trova di fronte ad un palcoscenico teatrale che accoglierà una mini-operetta³¹ da ascoltare, vedere e soprattutto leggere»³². Infine un coinvolgimento pratico assai innovativo: i gadgets presenti all'interno dell'LP sono un invito a farsi coinvolgere dalle atmosfere del disco e immedesimarsi in questi mitici personaggi. In Italia fu una grande novità, accolta con simpatia: «[la copertina] è un involucre che si apre come un dépliant gigante e rivela molti giochetti: fotografie e manifesti dei quattro, belli e divertenti, da attaccare sopra il letto, figurine in rilievo, cartoline pop, un paio di baffi finti per imitare Paul. Poi medaglie, un fibbione per pantalone ragazzo-ragazza e perfino una giacca di carta color arancio che proprio i Beatles indossarono per la prima volta durante la tournée americana. Il tutto in

³¹ La definizione di mini-operetta è del compositore Paul McCartney. Cfr. *Anthology vol. 6*, video-documentario prodotto dalla Apple-EMI Records nel 1996.

³² MICHELANGELO IOSSA, *Il trattamento dei dati testuali nell'analisi della canzone popolare del novecento: il "caso" Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band dei Beatles*, Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, anno accademico 1998-1999, tesi di laurea in Metodologia della ricerca sociale – corso di perfezionamento in Discipline Sociologiche. Su benestare dell'autore.

carta e cartone»³³, con alcune imprecisioni è il colorito resoconto in una recensione dell'epoca.

All'uscita dell'album, un clima di tensione e preoccupazione opprimeva l'ambiente intorno ai Beatles: *Sgt. Pepper* fu l'album più costoso fino ad allora, e certamente quello a cui furono dedicate più ore di lavoro. «Il gruppo era reduce da quello che era suonato come un mezzo passo falso³⁴ e Paul in particolare sfornava proposte promozionali a raffica: arrivò persino a immaginare che i Beatles, indossando le uniformi della copertina, marciassero su Buckingham Palace accompagnati da una *brass band*. Anche George Martin coltivava apprensione: “Un cinque per cento di me pensava: siamo andati troppo in là, siamo stati troppo pretenziosi, l'album è troppo complesso e poco commerciale, troppo diverso dai precedenti³⁵. Ma l'altro 95 % di me pensava: è un lavoro fantastico, piacerà moltissimo.”»³⁶ Fu così, l'album balzò in testa alle classifiche di mezza Europa e le recensioni esprimevano pareri positivi se non entusiastici. Uno su tutti quello del *New York Times*, che con William Mann titolava: “I Beatles fanno rinascere la speranza di un progresso della musica pop”. Niente poteva esprimere meglio quello che sarà il ruolo di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* nell'evoluzione musicale degli anni a seguire.

Parlare dell'influenza che i Beatles ebbero nel campo culturale, sociale, della moda e dello spettacolo significherebbe aprire uno dei capitoli più ampi della recente storia del costume. In conclusione vogliamo tuttavia fornire due spunti letterari che possono testimoniare quanto la *beatlemania* abbia contagiato anche poeti e scrittori. Il primo spunto ci giunge da un componimento di Philip Larkin (1922-1985) intitolato significativamente *Annus Mirabilis* e datato proprio 1967. Il titolo latino ci ricorda uno stilema ampiamente utilizzato nell'antichità per etichettare quegli anni caratterizzati da una serie di avvenimenti particolari (in Inghilterra, per esempio, si ricorda il 1603 come *annus mirabilis* per la morte

³³ RITA PAVONE, *Il mio diario*, “Giovani” di Giovedì 8 giugno 1967 cit. in RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI, *Sgt. Pepper...*, cit., p. 169.

³⁴ Vd. pag. 37, nota 4.

³⁵ Cfr. pag. 36, nota 1.

³⁶ RICCARDO BERTONCELLI – FRANCO ZANETTI, *Sgt. Pepper...*, cit., p. 133.

della regina Elisabetta I e per l'epidemia di peste che sconvolse Londra³⁷). L'anno eccezionale di Larkin è in questo caso il 1963, ma il componimento amplia la sua visuale agli interi anni sessanta, celebrandoli come protagonisti di una vera e propria "rivoluzione moderna" in fatto di costume e comportamenti sessuali. Le quattro strofe della poesia si segnalano per il pungente *humour* dell'autore e, nel nostro caso, per il riferimento al primo album dei Beatles, *Please Please Me* (Parlophone, 1963) che portando al successo i quattro ragazzi di Liverpool li elesse contemporaneamente a "condottieri" di questa colorata "battaglia" culturale che caratterizzò gli interi anni sessanta:

Sexual intercourse began
In nineteen sixty-three
(which was rather late for me) -
Between the end of the Chatterley ban
And the Beatles' first LP.

Up to then there'd only been
A sort of bargaining,
A wrangle for the ring,
A shame that started at sixteen
And spread to everything.

Then all at once the quarrel sank:
Everyone felt the same,
And every life became
A brilliant breaking of the bank,
A quite unlosable game.

So life was never better than
In nineteen sixty-three
(Though just too late for me) -
Between the end of the Chatterley ban
And the Beatles' first LP.³⁸

Il secondo spunto letterario ci giunge invece da un giovane autore della scena Inglese degli anni ottanta e novanta, Hanif Kureishi. Scrittore e sceneggiatore cinematografico, i suoi racconti sono spesso ricchi di riferimenti a una gioventù vissuta nella Londra degli anni sessanta e settanta. *Eight Arms to*

³⁷ *Annus Mirabilis* è anche il titolo di un poema in versi dello scrittore inglese John Dryden (1631-1700) e datato 1667. In questo caso sono gli anni 1665-1666 ad essere celebrati come eccezionali: l'Inghilterra infatti ottenne tre importanti vittorie contro gli Olandesi (1665) e Londra riuscì a salvarsi dal grande incendio che la colpì (1666).

³⁸ PHILIP LARKIN, *Collected Poems*, The Marvell Press and Faber and Faber, London, 1990, p. 167.

*Hold You*³⁹, in particolare, vede nei Beatles i protagonisti di quei cambiamenti sociali vissuti con così tanto entusiasmo da un giovane studente qual'è l'autore nel 1967: le otto braccia dei *fab four* «hanno metaforicamente accolto, o sono state punto di riferimento spirituale per un'intera generazione di giovani»⁴⁰. Dalle note di *She's Leaving Home* ascoltate in classe, Kureishi inizia un viaggio lungo le trasformazioni che la musica pop fu in grado di portare nella tradizionalista e compassata società inglese rappresentata dal prof. Hogg. «La musica dei Beatles costituisce per l'io narrante una presa di coscienza di sé proprio perché contrapposta all'arroganza dell'autorità degli adulti»⁴¹: è lo stesso Kureishi a confermarlo nel testo:

«The Beatles became heroes to the young because they were not deferential: no authority had broken their spirit; they were confident and funny; they answered back; no one put them down [...] For Hogg to approve of them wholeheartedly was like saying crime paid. But to dismiss the new world of the 1960s was to admit to being old and out of touch»⁴².

L'inizio del racconto invece, oltre che a delineare quelle che sono le tematiche svolte successivamente, crea un'atmosfera sognante e delicata tipica dei ricordi di gioventù, proprio a partire da quel disco che sta risuonando in classe durante la lezione di musica. Sembra di ritornare a quella fantastica estate del 1967 in cui le note di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* riempivano stanze di adolescenti irrequieti, pub, negozi di dischi e persino alcune scuole in cui le illazioni di un vecchio professore non bastavano per rompere l'incanto della celebre *Summer of love*:

³⁹ Presente in *Best of Young British Novelist II*, Granta, n. 43, 1993, pp. 155-168 e ristampato in HANIF KUREISHI, *My Beautiful Laundrette*, Faber, London, 1996, pp. 103-119.

⁴⁰ PAOLA MARCHETTI, *Fiction and Reality, percorsi del racconto contemporaneo in lingua inglese*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2001, p. 21. Pochi inoltre sanno che *Eight Arms To Hold You* è il titolo che avrebbe dovuto avere originariamente il secondo film del quartetto di Liverpool: «Giunto quasi al termine delle riprese del secondo film dei Beatles, il regista Richard Lester suggerì di cambiare titolo al lungometraggio, denominato provvisoriamente *Eight Arms To Hold You*, in favore del più incisivo *Help!*. Il suggerimento di Lester si trasformò in un irripetibile pretesto per John Lennon che, con un minimo contributo di McCartney, riuscì a ripetere l'impresa condotta con *A Hard Day's Night*: il giorno dopo aver scelto il titolo, la title-track di *Help!* era praticamente pronta per essere registrata!» da MICHELANGELO IOSSA, *Le Canzoni dei Beatles*, Editori Riuniti, Roma, 2004, p. 125.

⁴¹ Ibid., p. 21-22.

⁴² Ibid., p. 32.

«One day at school – an all-boys comprehensive on the border between London and Kent – our music teacher told us John Lennon and Paul McCartney didn't actually write those famous Beatles songs we loved so much. [...] For the first time in music appreciation class we were to listen to the Beatles *She's Leaving Home*, with the bass turned off. The previous week, after some Brahms, we'd been allowed to hear a Frank Zappa record, again bassless. For Mr. Hogg, our music and religious instruction teacher, the bass guitar "obscured" the music. But hearing anything by the Beatles at school was uplifting, an act so unusually liberal it was confusing»⁴³.

Pochi altri artisti riuscirono negli successivi a ripetere quanto fatto dai Beatles con un solo LP. La musica scoprì che poteva cambiare il mondo con delle semplici note, ribaltare il panorama irrigidito dei valori acquisiti, inventarsi punti di riferimento diversi e prospettarsi nuovi obiettivi.

3.2 New Trolls – Senza Orario Senza Bandiera (Fonit Cetra, 1968)

1. *Ho veduto*
2. *Vorrei comprare una strada*
3. *Signore, io sono Irish*
4. *Susy Forrester*
5. *Al bar dell'angolo*
6. *Duemila*
7. *Ti ricordi, Joe?*
8. *Padre O'Brien*
9. *Tom Flaherty*
10. *Andrò ancora*

In Italia la novità non tarda ad arrivare. Molti giovani di quegli anni non rinunciano a iniziatici viaggi a Londra per aggiornarsi sulle nuove tendenze, musicali e non solo. Non c'è alcuna competizione tra modello inglese e italiano, solo un unico grande movimento giovanile ricco di idee e desideroso di costruttivo confronto. Significativa a proposito la testimonianza di uno dei protagonisti del cambiamento di costumi che si stava registrando, Ivan Cattaneo: «Ho cominciato con un gruppo blues di Bergamo, io ero il cantante, avevo 16 anni circa. Dal paesello sperduto sono partito per Londra. Per me questo ha rappresentato il cambiamento totale della mia personalità [...] L'Italia era assai

⁴³ PAOLA MARCHETTI, *Fiction and Reality...*, cit., p. 25.

diversa da Londra, oggi non si notano più queste differenze. [...] Tornato in Italia mi sono sentito carico e agguerrito, anche a livello musicale, perché avevo scoperto come portare avanti delle idee.»⁴⁴ L'Italia, travolta dal fenomeno *beat*⁴⁵, vive un continuo scambio di idee all'interno del mondo giovanile, nonostante l'assenza dei moderni mezzi di comunicazione a cui oggi siamo abituati. Riviste come "Mondo Beat", "Giovani" e "Ciao 2001" sono strumenti indispensabile per rimanere aggiornati su qualsiasi argomento, dalla musica alla moda. In tutto questo esporsi al prodotto straniero, alcuni artisti italiani riescono a far convivere la novità con un prodotto che in quegli anni si sta rafforzando sempre più: la canzone d'autore.

E' da questo panorama culturale che fiorisce il primo lavoro di un giovane gruppo genovese, i New Trolls. Guidati dalle forti personalità di Vittorio De Scalzi e Nico Di Palo⁴⁶, nel 1968 pubblicano *Senza Orario Senza Bandiera* (Fonit Cetra), la cui realizzazione è frutto della collaborazione con importanti personalità artistiche. Il progetto è quello di costruire un *concept* album sul tema del viaggio, un viaggio libero e costruttivo, sul modello del viaggio di formazione. Punto di partenza imprescindibile è la suggestiva Genova, città natale del gruppo e degli altri artisti che lavoreranno al progetto: Riccardo Mannerini, Fabrizio De André, Gian Piero Reverberi.⁴⁷ E' quest'ultimo a delineare molto bene il quadro in cui

⁴⁴ GIORDANO CASIRAGHI, *Anni 70 generazione rock*, Roma, Editori Riuniti, 2005, p. 28.

⁴⁵ «Il beat italiano è l'importazione della corrente musicale inglese denominata Mersey Beat, tutt'altro fenomeno rispetto alla Beat Generation americana [...] Beat in Italia significa canzoni spensierate e pacifiche, semplici e accattivanti nelle loro limpide armonie vocali su ritmi pulsanti e ballabili, a loro modo rivoluzionarie, ispirate a Beatles, Rolling Stones, Yardbirds, Animals e Hollies; ispirarsi significa produrre cover, oppure tradurre canzoni straniere e farne nuovi brani, secondo una tendenza esterofila ricorrente nella canzone italiana.» Da DONATO ZOPPO, *Premiata Forneria Marconi – 35 anni di rock immaginifico*, Roma, Editori Riuniti, 2006, pp. 18-19.

⁴⁶ «Non era un rapporto facile, quello con i New Trolls. C'era da gestire il dualismo Nico/Vittorio, quindi dovevo fare in modo che entrambi avessero i loro giusti spazi. Ogni tanto ero pure obbligato ad impormi un po'; poi nei mixaggi li mandavo tutti via.», Gian Piero Reverberi in RICCARDO STORTI, *Codice Zena*, Milano, Aereostella, 2005, p. 190.

⁴⁷ «I brani musicali di questo storico album – che scavano a fondo dentro la natura umana per dimostrarci che questa, sebbene all'apparenza possa sembrarci semplice, in realtà è molto complessa – furono interamente composti nella casa di Mannerini, quasi fosse uno studio di registrazione, da Vittorio De Scalzi e Nico Di Palo [...] Per questa opera Fabrizio, oltre a scrivere autonomamente i testi, scelse assieme a Riccardo le sue liriche che più erano congeniali allo spirito del lavoro che divennero brani musicalmente congiunti da intermezzi d'orchestra realizzati da Gian Piero Reverberi.» da RICCARDO MANNERINI, *Un poeta cieco di rabbia*, a cura di CLAUDIO POZZANI e MAURO MACARIO, Genova, Liberodiscrivere, 2004, p. 24.

nacque il progetto: «Stavo lavorando con Fabrizio a *Tutti morimmo a stento* e avevamo a disposizione gran parte del materiale di quel poeta navigatore che fu Riccardo Mannerini. Fabrizio, naturalmente, poté usarne una parte per il suo LP però non tutta quella materia gli era consona. Inoltre io in quel momento stavo producendo anche i New Trolls, assai apprezzati da Fabrizio, così mi disse: “Perché non usiamo alcune idee di Mannerini per fare qualcosa con il gruppo?”. Così stralciammo i testi più adatti a questa specie di viaggio immaginifico che prese il nome di *Senza Orario Senza Bandiera*.»⁴⁸

Il poeta Riccardo Mannerini è autore della maggior parte delle liriche dell'album, frutto dei suoi anni di scrittura e di affinamento poetico. A lui si affianca Fabrizio De André, giovane cantautore che sta acquisendo fama sempre maggiore in Italia, amico dello stesso Mannerini⁴⁹ (con cui collaborerà a diversi altri lavori per i suoi album, prima che l'amicizia si stronchi nella primavera del 1969): il suo compito è quello di adattare le liriche dell'amico poeta alla metrica musicale, così da poter essere utilizzate dai New Trolls. I testi di Mannerini nascono in molti casi dotati di versi molto taglienti e spigolosi, figli di esperienze contrastanti e dolorose nella vita del poeta, come l'incidente che lo fece rimanere quasi completamente cieco dopo lo scoppio di una caldaia di una motonave su cui si era imbarcato come marinaio.

Come nel caso dell'album dei Beatles, anche i brani di *Senza Orario Senza Bandiera* si presentano come singole storie di personaggi particolari, segnati dalle esperienze della vita o dal mondo che cambia, uniti dal comune destino di un viaggio che in qualunque modo riesce ad arricchire. Anche qui troviamo una struttura ad anello, con un brano iniziale e la sua relativa ripresa che aprono e chiudono l'album. Tuttavia al contrario del caso di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e la sua *reprise*, brani molto semplici che avevano una funzione puramente accessoria al fine di dare coerenza all'intero album, i New Trolls

⁴⁸ RICCARDO STORTI, *Codice Zena*, Milano, Aereostella, 2005, p. 189.

⁴⁹ «Riccardo Mannerini era un altro mio grande amico. Era quasi cieco perché quando navigava una caldaia gli era esplosa in faccia. E' morto suicida, molti anni dopo, senza mai ricevere alcun indennizzo...Abbiamo scritto insieme il Cantico dei drogati, che per me – che ero totalmente dipendente dall'alcool, ebbe un valore liberatorio, catartico.» da ROBERTO COTRONEO, *Come un'anomalia*, in FABRIZIO DE ANDRÉ, *Parole e Canzoni*, Torino, Einaudi, 2000.

affidano a questi due componimenti il tema centrale di tutto il lavoro. I singoli brani sono poi stati collegati con intermezzi orchestrali realizzati da Gian Piero Reverberi, per sottolineare la continuità del viaggio anche sotto il profilo formale⁵⁰.

Il punto di partenza del nostro percorso è il passato: *Ho veduto* è il titolo della prima lirica. Il poeta Mannerini ci racconta quello che ha visto nei suoi viaggi ma anche quello che gli occhi della mente, libera e aperta, gli hanno permesso di vedere. Una ricerca non fine a se stessa, ma capace di interpretare meglio la realtà e i suoi problemi:

Ho veduto nascere il sole dai ghiacci di Thule
Ho veduto i riflessi dorati delle moschee
Le onde adulte della Guascogna, gli squali bianchi
I tucul, le case dei ricchi e ho pianto.

Ho veduto mare che è mare terra che è terra
Come in me, come a Lisbona , come da noi.
Ho veduto grano che è grano, fango che è fango
Ho ascoltato il linguaggio del mondo e ho pianto.

Ho visto amare
Fremere, ansare

Ho veduto la faccia sporca di un amico
Lo stupore di una pazzia, di una morte
Ho veduto l'ironica faccia di chi mi odia
Gli occhi larghi di chi ha paura e ho pianto.

Ho perdonato
Giustificato

Ho veduto morire il sole nel golfo di Aden
Ho veduto il buio e la luce e ancora piango.

⁵⁰ «In sede di lavorazione di Senza orario prima registrammo tutta la parte rock, poi si fece in modo che “questo viaggio” avesse una continuità anche sonora, senza pause, per cui realizzai i collegamenti orchestrali.» Gian Piero Reverberi in RICCARDO STORTI, *Codice Zena*, Milano, Aereostella, 2005, p.189

L'Uomo che va alla ricerca di se stesso, della propria realtà e della propria storia. L'esperienza del viaggio capace di esplicitare al poeta la contraddittorietà del mondo, di fronte alla quale l'autore non rifiuta quel gioco emozionante di una continua scoperta della vita ("Ho veduto [...] i tucul, le case dei ricchi e ho pianto / Ho ascoltato il linguaggio del mondo e ho pianto"). La conoscenza di una realtà vera, senza filtri o preconcetti ("Ho veduto mare che è mare terra che è terra / [...] grano che è grano fango che è fango") è quella che permette al poeta di perdonare e giustificare le contraddizioni proprie di ogni uomo, senza eccezioni.

E' interessante il confronto del testo accolto nell'album con l'originale composizione di Mannerini. Essa è certamente più lunga, maggiori sono i riferimenti geografici, le immagini suscitate nella mente del lettore. Quelli che nella redazione finale sono solamente due versi ("Ho perdonato / Giustificato") nell'originale si allungano e ispirano altre considerazioni:

Ho visto.
Ho visto
e ho perdonato,
compreso,
giustificato
ignorato,
dimenticato,
ammesso.
Ho visto
eppure
continuo a piangere
rimanendo nascosto
in un buio
che ho inventato
e che nessuno
vedrà mai.⁵¹

Sorprende lo stile di Mannerini nel suo procedere molto più frammentato ma allo stesso tempo diretto ed esplicito. Quelle sfumature solamente lasciate immaginare dai pochi versi della canzone, assumono qui tratti più marcati. Suscita interesse inoltre quello che può essere visto come un riferimento alla cecità dell'autore genovese ("in un buio che ho inventato e che nessuno vedrà mai"): proprio alla luce della sua sofferenza fisica e psicologica, assume ancora più valore e

⁵¹ RICCARDO MANNERINI, *Un poeta cieco di rabbia*, a cura di CLAUDIO POZZANI e MAURO MACARIO, Genova, Liberodiscrivere, 2004, p. 45.

suggestività il ricorrere in continuazione del verso più significativo: “Ho visto”. C’è poi un’altra interessante immagine poetica dell’originale di Mannerini che il filtro di De André non ha mantenuto:

Io
che ho pianto
e piango
perché amo
una donna di pietra,
io
voglio
che sia così.
Io, che ho visto
anche
la faccia sudicia
di un amico,
di una morte,
di una pazzia,
io
voglio
che sia così.

Si evidenzia la tendenza del compositore a dare peso costante alla parola-verso, con un risultato molto evocativo. Non è da poco quella che nel testo musicato dai New Trolls risulta essere un’omissione rispetto all’originale: “io / voglio / che sia così” è un evidente messaggio di voluta partecipazione alla cruda realtà del mondo, in una completa e fisica unione con l’umanità.

Da qui in poi si dipanerà il *concept* dei New Trolls per un totale di dieci brani, attraverso una galleria di situazioni e di personaggi incontrati lungo questo viaggio-verifica. Una galleria estremamente varia, proprio come varia e complessa è la natura umana.

William, protagonista del secondo brano, *Vorrei Comprare Una Strada*, viene nominato solo nell’ultimo verso. Evidente riferimento al “sogno americano”, il breve testo narra del suo voler comprare e poi ricostruire a misura d’uomo una via nella capitale dei grattacieli, New York. Proprio all’ombra di uno di quei grattacieli egli infine attenderebbe serenamente l’estremo appuntamento della sua vita. «Con alcuni semplici tratti di penna Mannerini e De André’

disegnano alcuni bozzetti paesaggistici, vere e proprie cartoline di una metropoli restituita alla sua dimensione umana.»⁵²

Vorrei comprare una strada nel centro di Nuova York
La vorrei lunga e affollata di gente di ogni età.

E tanta luce nei buffi tubi di vetro colorato.

Una fontana con mille bambini che giocano
Un gatto grigio che scalda assonnato il suo angolo.

E voli alti contro i colori dell'arcobaleno
Ed al tramonto vorrei sedermi all'ombra di un grattacielo.

Fino a che io sentirò una voce che mi dirà:
" Scusami William, mi spiace per te ma è la fine "

Osservando il testo dell'omonima poesia di Mannerini, sorprende come sia soprattutto la seconda parte quella che si allontana maggiormente dal testo musicato:

La vorrei chiamare
"Azzurro street",
e...a sera,
poggiandomi
all'ombra
di un grattacielo,
vorrei chiedermi
perché mai
gli uomini
fanno
le guerre
e si insegnano
vicendevolmente
ad uccidersi.
E vorrei
Rimanere lì,
a commuovermi,
till the last moment,
fino all'ultimo momento,
fino a quando
qualcuno,
battendo
con le nocche
sul mio certificato
di nascita,
non verrà a dirmi:
"Irish, I'm sorry,
scusami,

⁵² Da una scheda critica dell'album in www.barock.it.

ma è la fine.”⁵³

Compare una riflessione sulle guerre e gli scontri tra uomini, tema poi ripreso in altre poesie di Mannerini e nel brano *Ti Ricordi Joe*. Ci sorprende anche l’uso della lingua inglese, in una maggiore immedesimazione nell’ambiente americano. Infine la differenza più evidente: il personaggio di Mannerini non è William, ma Irish, protagonista di una sua celebre poesia da cui nascerà proprio la terza traccia di *Senza Orario Senza Bandiera*.

Signore, Io Sono Irish può essere considerata la canzone di maggior successo commerciale del disco. Il titolo originale di Mannerini è *Signore, guardami, io sono Irish* ed è probabilmente la composizione che meno si è trasformata nel passaggio a testo musicato.

Signore, io sono Irish,
quello che non ha la bicicletta

Tu lo sai che lavoro e alla sera le mie reni non cantano
Tu mi hai dato il profumo dei fiori, le farfalle, i colori
E le labbra di Ester create da Te
Quei suoi occhi incredibili solo per me

Ma c’è una cosa, mio Signore che non va
Io che lavoro dai Lancaster a trenta miglia dalla città
Io nel Tuo giorno sono stanco, sono stanco come non mai
E trenta miglia più trenta miglia sono tante a piedi lo sai

E Irish Tu lo ricordi, Signore, non ha la bicicletta
Nel Tuo giorno le rondini cantano la Tua gloria nei cieli
Solo io sono triste, Signore, la Tua casa è lontana
Devo stare sul prato a parlarti di me
E io soffro, Signore, lontano da Te

Ma Tu sei buono e tra gli amici che tu hai
Una bicicletta per il Tuo Irish certamente la troverai
Anche se vecchia, non importa, anche se vecchia mandala a me
Purché mi porti nel tuo giorno, mio Signore, fino a Te

Signore, io sono Irish,
Quello che verrà da Te in bicicletta.

L’irlandese e cattolico Irish, talmente povero da non potersi permettere neppure una bicicletta, lavora nelle tenute dei ricchi Lancaster, ovviamente inglesi e protestanti. Il soggetto è fin troppo connotato per una “canzone impegnata” sul

⁵³ RICCARDO MANNERINI, *Un poeta...*, cit., p. 42.

problema della sanguinosa lotta economica fra cattolici e protestanti in Irlanda del Nord. Niente di tutto questo: con una delle sue tipiche tecniche allusive, De Andre' e Mannerini dicono e non dicono, limitandosi a sottolineare il fervore religioso del giovane che, sprovvisto - o per il momento privo - della "coscienza di classe", cioè della consapevolezza del proprio sfruttamento ("lavoro e alla sera le mie reni non cantano"), trova nelle "labbra di Esther" e nel dialogo con Dio il sollievo alle difficoltà della vita. Purtroppo, lavorando a "30 miglia dalla città" e ritrovandosi la domenica "stanco come non mai", gli è impossibile raggiungere la chiesa lontana: per questo rivolge al Signore una singolare preghiera. Egli lo implora di fargli avere in dono "una bicicletta", una bicicletta qualunque ("anche se vecchia non importa"), in modo da potergli essere veramente vicino e smettere finalmente di parlargli seduto "sul prato". Una bicicletta che nel linguaggio poetico di Mannerini rappresenta la fede, il dono più grande: «Irish gioisce di tutto ciò che lo circonda, ma la vita del lupo solitario è dura, la fede ci fornisce una stampella per i momenti "no" della giornata, della vita [...] La lirica termina con una frase emblematica: "Sono io, Irish, quello che verrà da te in bicicletta" [...] alla fine, dopo un'esistenza pragmaticamente terrena, l'unica cosa che resta all'uomo agnostico è la fede nel fatto che ritorniamo a far parte dell'universo, torniamo ad essere acqua (Irish guarda il cielo e le nuvole, seduto sul prato), sali minerali che nutriranno le piante; il nostro razicinio deve lasciare il posto ad un qualcosa a noi sconosciuto, a noi incomprensibile: il dopo.»⁵⁴ Quello del rapporto con la fede è un tema particolarmente sentito da Mannerini, trattato in altre poesie della sua raccolta, come la suggestiva *Osservazioni*:

FEDE
FEDE
che catarro sei
quando
vuoi cantare
la mia ragione

⁵⁴ UGO MANNERINI, in www.riccardomannerini.it, sezione *poesie*.

In pochi versi è riassunto uno scottante problema come quello del rapporto federa-
ragione, questione che tuttavia sembra precedere quella di Irish nel percorso di
formazione del poeta.

Una delle due canzoni scritte da De André senza rifarsi ad alcun
componimento dell'amico Mannerini è la successiva *Susy Forrester*. Il cantautore
sembra anticipare il modo di procedere che caratterizzerà la composizione del suo
album *Non al denaro, non all'amore né al cielo* (Produttori Associati, 1971),
ispirato all' *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master. E' infatti evidente
come le canzoni-personaggio del disco (*Signore, io sono Irish - Susy Forrester -
Padre O'Brian - Tom Flaherty - Ti ricordi Joe*) anticipino le canzoni-personaggio
del suo futuro capolavoro. Proprio a una lirica di Edgar Lee Master è ispirata
questa delicata canzone sul tema tipicamente letterario dello sfiorire di una
bellezza che non ha conosciuto l'amore. Il titolo della lirica è *Serepta Mason*:

Il fiore della mia vita sarebbe sbocciato d'ogni lato
se un vento crudele non avesse appassito i miei petali
dal lato che vedevate voi del villaggio.
Dalla polvere levo la mia protesta:
il mio lato in fiore voi non lo vedeste!
Voi, i vivi, siete davvero degli sciocchi
e non sapete le vie del vento
e le forze imprevedibili
che governano i processi della vita.⁵⁵

De André ne riprende il tema e la sensibilità poetica, dando vita a dei versi di rara
dolcezza:

Susy eri bella ma non ti bastava
Eri gelosa di tutte le rose
E gli amori sognati erano senza età
Cavalieri nel vento che ti portavano la luna

Troppe stagioni e troppi inverni
Cadde la neve anche sui tuoi capelli

E gli amori perduti hanno la loro età
Servitori del tempo che ti regalano i ricordi

Spenta l'estate, sfumati gli amori
Ora non sei più gelosa dei fiori

⁵⁵ EDGAR LEE MASTER, *Antologia di Spoon River*, Milano, RCS Libri, 2004. p. 13.

Spicca soprattutto un'aggiunta dell'autore genovese ("Cavalieri nel vento che ti portavano la luna"), a sottolineare la vezzosità di Susy e delle sue continue pretese impossibili da accontentare. Il brano è espressione del tipico processo compositivo del cantautore De André, costruito intorno a delicate allusioni e concetti sottointesi, che stimolano la sensibilità quanto la capacità interpretativa del lettore. Quello di un canzoniere formato da numerose canzoni-personaggio, costruite attorno alle singolari storie dei protagonisti e delle loro vicende, è un progetto a cui lavora lo stesso Mannerini per diverso tempo, rendendo evidente come la sua eredità sia incisa molto sull'ispirazione di De André per *Non al denaro, non all'amore né al cielo*. Lo evinciamo facilmente solo dai titoli di diverse sue poesie: *Billy Salerno, Isabella Eggleston, Matteo La Penna, Gionata Orsielli, Dottor Laurens* e tante altre tratte dalla raccolta *Reportage*⁵⁶.

La canzone successiva, *Al Bar dell'Angolo*, è l'unica firmata interamente dai New Trolls. Dal punto di vista dell'arrangiamento musicale, sono evidenti gli spunti "beatlesiani", quali gli inserti di tromba (utilizzata molto anche nell'altro lavoro qui considerato, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) e il fraseggio pianistico sulla falsariga del procedere tipico di Paul McCartney. Il testo invece, composto dal bassista Giorgio D'Adamo, non regge pienamente il confronto con la coppia Mannerini-De André: il tema centrale è quello del gioco d'azzardo e del potere di alienazione che esercita su molti uomini. I dadi e il fascino del rischio che portano con sé, riempiono una vita priva di obiettivi e progetti, facile a cedere alle tentazioni:

Ho qui con me i dati,
Vieni facciamo un tiro solo per divertirci un po'.
La cosa cominciò così ed è finita gioca soldi.
Ho perduto quasi tutto e gli ho detto:

Non gioco più Facciamo ancora un tiro
Non gioco più Potrebbe andarti meglio
Perché con te non vinco mai Vedrai che adesso cambierà.

⁵⁶ RICCARDO MANNERINI, *Un poeta...*, cit., pp. 93-118.

Trattato in maniera semplice e diretta, il quadro si conclude con la soluzione più semplice e più vera: l'amore per una ragazza è capace di frenare l'istinto e riportare gerarchie più solide tra i valori della propria vita:

Io fra un minuto vedo lei
E mi dimentico di te
Dei tuoi dadi e dei tuoi soldi che mi hai vinto.

Con *Duemila* si torna a testi costruiti sul precedente lavoro poetico di Mannerini. Testo breve, che si discosta non molto dall'originale, è certamente la canzone più aggressiva del disco, in cui i New Trolls cedono ai loro istinti di giovani protagonisti della scena rock di quegli anni. Tuttavia resta un punto fondamentale nell'evoluzione di questo *concept*, un viaggio all'interno dei dubbi e delle contraddizioni di un uomo del XX secolo, esaltato dalle conquiste spaziali ma inerme di fronte alle tragedie della guerra e della povertà:

Razzi intorno alla terra alla caccia di stelle
Di pianeti lontani arrampicati su antichi soli.
Lune che hanno perduto nel mistero svelato l'incantesimo antico
Sopra lo specchio di mari notturni.

Mentre in un angolo
L'ultimo figlio di un pescatore guarda stupito
La bocca aperta delle sue scarpine
Segrete amanti di vecchie calze bucate e stinte.

E' significativo come l'ascoltatore moderno, ora che il duemila è arrivato, possa verificare con certezza quanto profetizzato da Mannerini: il progresso tecnologico, la modernità assunta quale modello di miglioramento della nostra vita, ci fanno parlare di una società civile, che in realtà non è in grado ancora di evitare problemi come la povertà, la fame e la sete nel mondo, l'emarginazione e le gravi malattie che colpiscono tuttora l'umanità. Erano quelli anni significativi, in cui si guardava con trepidazione alle conquiste spaziali: un anno dopo l'uscita del disco, con la conquista della luna, si sarebbe giunti al culmine di questa "caccia di stelle" cantata dai New Trolls.

I progressi della scienza non risolvono ancora le piaghe della guerra, rivissuta nei ricordi di un altro personaggio della nostra storia. In *Ti Ricordi Joe* il

protagonista ripercorre, in una sorta di dialogo col vecchio compagno d'armi, stralci di vita al fronte:

Ti ricordi Joe era verde laggiù
Era verde il mare a Manila.
Ti ricordi Joe eran tanti laggiù
Coi fucili nascosti tra i fiori

Quante stagioni passarono là
Quanti colori inutili ormai
Per occhi già stanchi
Oppure già chiusi per sempre.

E' poi il finale a regalare l'immagine più cruda e allo stesso tempo coinvolgente della composizione:

Ti ricordi Joe ti ricordi di Sam
Con il cuore coperto di mosche
E c'è ancora chi va dicendo che noi
Noi marines non avevamo un cuore.

Notevole il contrasto fra l'immagine straziante del soldato "con il cuore coperto di mosche" e l'amara constatazione che "c'è ancora chi va dicendo che noi / noi marines non avevamo un cuore". E' qui esplicito un altro riferimento ad Edgar Lee Master: in *Harry Wilmans* troviamo un racconto fatto di immagini molto simili.

[...] Così andai alla guerra a dispetto di mio padre,
e seguì la bandiera finché la vidi issata
sul nostro campo nella risaia vicino a Manila.

[...]

Ma c'erano mosche e cose velenose.
E c'era l'acqua pestifera,
e il caldo crudele
e il cibo nauseante e putrido,
e il tanfo della trincea proprio dietro le tende.⁵⁷

Il testo presente nel brano dei New Trolls è ancora ripreso da una lirica di Mannerini, *Walter Mac Kire*. Qui i versi si fanno più numerosi, Joe è sostituito da Walter, il dato geografico è fornito in più dettagliatamente (a Manila è sostituita Corregidor, piccola isola nel golfo della capitale filippina), le immagini sicuramente più crude. Il poeta aggiunge informazioni così da rendere più

⁵⁷ EDGAR LEE MASTER, *Antologia...*, cit., p. 291.

delineato il quadro, soprattutto nell'esplicitare la finzione di questo stesso dialogo: anche Walter è infatti tra i caduti della battaglia:

Poi
venne
la fine.
Si arresero.
Ti arrendesti
anche tu.
L'ultimo giorno,
l'ultima ora.
Forse,
l'ultima pallottola.
Ti arrendesti
anche tu
alla smania
di morire.⁵⁸

Gli ultimi versi infine, con un'immagine anche più cruenta di quella presentata nella canzone:

nel blocco
di carne
che ricuperammo
c'era
un pezzo di cuore
ancora tiepido
e zeppo
di mosche blu.
E tanta
gente stupida che dice
che noi Marines
il cuore non l'abbiamo.⁵⁹

Il tessuto musicale è provocatoriamente assai lontano da quello che ci si aspetterebbe per una canzone su queste tematiche. I New Trolls e Reverberi elaborano una melodia tranquilla e rilassante, in cui trovano posto i cori elaborati (tipici del gruppo) che scandiscono i pochi versi del testo.

Il brano seguente presenta un testo ad opera di De André con la collaborazione di Rosario Leva. Altro personaggio, *Padre O'Brian*, e altra polemica anti-militaristica: gli sprechi di denaro per i conflitti privano i sofferenti di un aiuto indispensabile. Ecco quindi un'altra tematica di forte attualità: come

⁵⁸ RICCARDO MANNERINI, *Un poeta...*, cit., p. 50.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

reperire cioè le risorse per realizzare concreti interventi di solidarietà in favore dei paesi del terzo mondo.

Ho chiesto e non mi hai dato un quinto del tesoro
sprecato in una lunga guerra
Un quinto mi bastava per togliere il dolore
dai lebbrosari della terra.

Un ritorno al materiale proposto da Mannerini offre a De André l'opportunità di confezionare la lirica successiva. *Tom Flaherty, garzone di fattoria*, diventa infatti semplicemente *Tom Flaherty* tra i testi dell'album dei New Trolls. Tema dolcissimo quello dell'inesprimibilità del sentimento amoroso, nella vicenda del timido garzone che non oserà mai confessare il proprio amore alla ragazza dei suoi sogni. Ennesima poesia/canzone-personaggio molto vicina alle atmosfere del successivo De André, *Tom Flaherty* ripropone la parola-verso come elemento ritmico capace di scandire il procedere della composizione (tratto ancora più marcato nella poesia di Mannerini):

Ti amo lo svelerò alle viole
Ti amo lo abbaierò alla luna

Lo scriverò sui vetri sui muri e gli alberi
Lo scriverò anche a Dio
Solo a te amore non lo dirò mai

Ti amo lo griderò ai boschi
Ti amo lo scriverò sull'acqua

Te lo diranno le viole i platani
Te lo dirà la luna
Da me solo amore non lo saprai mai

«Alle prese con un tale testo, il sodalizio compositivo De Scalzi-Di Palo, cimentandosi con accordi di settima maggiore, sembra aver raggiunto uno dei risultati più interessanti per quanto concerne il rapporto melodia-testo.»⁶⁰

Ed eccoci infine all'ultima traccia del disco. *Andrò Ancora*, replica musicale di *Ho Veduto*, si propone come canzone programmatica alla fine di

⁶⁰ Da www.barock.it.

quello che è un vero e proprio “romanzo in musica”⁶¹. Uno sguardo al futuro, come dimensione temporale in cui far fruttare i semi dell’esperienza, era già presente nella *Ho veduto* di Mannerini. Pochi versi, ma significativi:

Ho visto:
ho visto
e rivedrò ancora
e vedrò ancora
terra che è terra,
mare che è mare,
cielo che è cielo.

Da questo spunto De André costruisce la lirica conclusiva, che porta con sé il significato dell’intero lavoro. Un diario di viaggio, quello presente nei dieci brani, che non guarda al porto come meta finale, ma come trampolino verso altre strade e altri mari, seguendo il vento del vagabondare liberi, senza schemi fissi, senza preconcetti. Ecco allora uscire in rilievo il titolo del disco: “Senza orario senza bandiera” è la parola d’ordine di un percorso battuto senza costrizioni ma solo cercando “ovunque il dolore la gioia dell’uomo”, contando “le lacrime amare di chi soffre / i sorrisi di chi attende con mani protese in avanti”. E’ una conclusione ricca di certezze per il poeta, quasi vedesse nella sincerità dei sentimenti e nella trasparenza della vita la garanzia per la libertà:

Non sarò mai triste né stanco.
Andrò ancora e se tornerò sarò senz’altro migliore
Andrò ancora per le strade del mondo potete contarci.

3.3 Conclusioni

I due lavori di cui abbiamo seguito l’evolversi si collocano in momenti diversi della carriera artistica delle band prese in considerazione. Per i Beatles *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* segna evidentemente una svolta musicale nell’evoluzione del loro stile (già anticipata l’anno precedente con *Revolver*), che

⁶¹ Proprio l’elaborazione dell’album concettuale nella sua tipica struttura ad anello risulterà essere cara allo stesso De André, tanto da influenzare non poco le produzioni *concept* successive. Ne è testimonianza l’album *La Buona Novella* (Produttori Associati, 1970), dedicato a una rivisitazione dei cosiddetti vangeli apocrifi: il brano iniziale (*Laudate Dominum*) e quello finale (*Laudate Hominem*) forniscono all’intero lavoro una struttura circolare e definita.

proseguirà tra alti e bassi da *Magical Mystery Tour* (sempre del 1967, i cui contenuti sono per certi versi figli delle *session* di lavoro all'album precedente), fino a *Let It Be* (Apple Records, 1970) passando per un lavoro fondamentale come *Abbey Road* (EMI, 1969)⁶². Una carriera lunga e prolifica quella del gruppo di Liverpool, in cui certamente le avventure del *Sgt. Pepper's* e della sua banda rappresentano il punto di maggiore ispirazione.

I New Trolls invece è con *Senza Orario Senza Bandiera* che si lanciano sul mercato discografico e si presentano al grande pubblico. Protagonisti di un lavoro da subito riconosciuto per la sua innovazione contenutistica e l'accuratezza stilistica, il gruppo genovese aderirà poi pienamente al filone del rock progressivo, allontanandosi pertanto dallo stile presentato nel disco d'esordio. Il culmine della carriera arriverà con *Concerto Grosso Per I New Trolls* (Cetra – 1971, primo esempio di fusione tra musica rock e concerto barocco, con composizioni del maestro Luis Bacalov), *Searching for a land* (Cetra, 1972) e *UT* (Cetra, 1972). Tra scioglimenti e cambi di formazione, si presentano ancora attivi dal 2007, anno in cui con *Concerto Grosso: The Seven Seasons* (Edel, 2007) segnano il ritorno a una contaminazione con la musica colta.

In conclusione, i lavori che abbiamo seguito, pur in fasi diverse dell'evoluzione di due band tanto lontane, rappresentano quindi snodi centrali della musica pop-rock in Inghilterra ed Italia, oltre che apripista nella poi diffusa adesione al *concept* album come forma di espressione artistico-musicale.

⁶² Proprio con questo album i Beatles ripropongono quello sviluppo *concept* che trova le proprie radici nello stesso *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. La seconda facciata di *Abbey Road* infatti è quasi interamente occupata da una *suite/medley* di nove brani accomunati tra loro e posti in soluzione di continuità, anticipando una tendenza assai diffusa negli anni settanta. Eccone la *track list*: *You Never Give Me Your Money / Sun King / Mean Mr. Mustard / Polythene Pam / She Came in Through the Bathroom Window / Golden Slumbers / Carry That Weight / The End / Her Majesty*.

Illustrazioni



Figura 11 THE BEATLES - *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*



Figura 12 THE BEATLES - *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, interno copertina



Figura 13 NEW TROLLS - Senza Orario Senza Bandiera



Figura 14 NEW TROLLS - Senza Orario Senza Bandiera, disco