

Francesco Cataldo Verrina

Italo Disco

STORY



IL DOMINIO ITALIANO SULLA DANCE CULTURE DEGLI ANNI '80

nuova edizione

EDIZIONI
KRITERIUS

ITALO DISCO STORY
Il dominio italiano sulla dance culture degli anni '80

AUTORE
Francesco Cataldo Verrina

Copyright © KRITERIUS EDIZIONI 2014
www.italodiscostory.it
www.advnews.com/edizioni
info@advnews.com

PRIMA EDIZIONE: Febbraio 2014
ISBN 978-1-326-02743-8
SECONDA EDIZIONE: Ottobre 2014
Stampato presso *CROMOGRAFICA ROMA srl*

Tutti i diritti sono riservati a norma di legge. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta con sistemi elettronici, meccanici o altro senza l'autorizzazione scritta dell'Autore.

Progetto divulgativo sostenuto da
«L'UNIVERSITA' DELLE IDEE»

Un grazie dal team creativo di ADV-NEWS a tutti gli Artisti che hanno contribuito con interviste, dichiarazioni, foto e materiale vario. Un ringraziamento particolare Luca Giommini (per aver messo a disposizione l'archivio discografico di Primantenna FM), Raffaele Fiume, Joey Mauro, Paul Mazzolini (Gazebo), Roberto Turatti, George Aaron, Savage (Roberto Zanetti), Albert One, P.Lion, Aldo Martinelli, Simona Zanini, Ago Presta, Ryan Paris, Pippo Landro, Ronnie Jones, Gary Low, Dario Dell'Aere e Linda Jo Rizzo.
<http://www.advnews.com>

COVER DESIGN
«Irma Sander per Kriterius Edizioni»

INDICE

- 9 *Premessa*
- 15 [Alla ricerca di una definizione](#)
- 31 The Blank Generation: il vuoto creativo
- 39 [L'arrivo della Disco Music in Italia](#)
- 45 1, 2, 3, 4 Gimme Some More, la Tigre e la Banana
- 73 Albert One: The Big One
- 81 [Discoring, quando la TV ballava](#)
- 85 [Easy Going, Easy Funk a presa rapida](#)
- 89 La Bionda, Fratelli d'Italia nel Mondo
- 95 Gepy & Gepy, il Barry White italiano
- 99 P.Lion, l'Antidivo dell'italo disco
- 109 Peter Jaques e i suoi fratelli
- 113 Goody Music e Full Time: destini incrociati
- 119 Ago, l'italo dance con i capelli al vento
- 127 [Raffaele Fiume, il cantautore dell'italo disco](#)
- 133 La prima metamorfosi
- 141 Roberto Turatti, l'altro genio dell'italo disco
- 151 La premiata ditta Martinelli & Co.
- 159 [Tutti pazzi per l'Italo Dance](#)
- 171 [Simona Zanini, the voice of italo disco](#)

- 177 Lo strano caso di Stefano Zandri
- 185 Baby Records, il Libanese Gazebo e Den l'Americano
- 193 [Gazebo, il soave cantore dell'italo disco wave](#)
- 199 Linda Jo Rizzo, ambasciatrice dell'italo disco nel mondo
- 205 Gary Low, italo disco dal «sangre caliente»
- 209 [Dance Generation, tra look e lacca](#)
- 217 George Aaron, il più «british» dell'italo disco
- 225 Pierluigi Giombini, il Re Mida dell'Italo Disco
- 229 Ryan Paris, il fascino felliniano dell'italo disco
- 235 Disco Magic, l'impero di Severo Lombardoni
- 243 Ronnie Jones, il più americano dell'italo dance
- 253 Roberto Zanetti, in arte Savage...Dance World Attack!
- 261 Joey Mauro: ritorno al futuro
- 271 Pippo Landro, l'uomo che reinventò Gloria Gaynor
- 279 Il sogno italiano continua
- 283 Anni '80, The Plastic Age, ma non troppo...
- 289 Italo Disco Collection
- 305 Bibliografia Essenziale
- 307 *Note sull'Autore*

PREMESSA

Quando ho pensato di scrivere questo libro dedicato all'Italo-Disco avevo già commesso anch'io, come tanti, l'errore di guardare il fenomeno con distacco, dall'alto verso il basso e con il sussiego di chi ancora pensa che sia stato solo un prodotto liofilizzato con data di scadenza, ricavato per essiccazione dalla più nobile e genuina disco music di marca statunitense, legata al sudore e alla sofferenza degli Afro-Americani, che in prima istanza aveva portato i «neri» fuori dal ghetto, facendoli partecipare a pieno titolo al lauto banchetto del sogno americano, affrancandoli dalla languosa autocommiserazione del Soul e dalla schiavitù separatista delle race records. Nel mio precedente saggio, DISCO MUSIC – THE WHOLE WORLD'S DANCING, mi ero sprecato solo in qualche riferimento ai grandi produttori, antesignani della dance italiana, come Malavasi, Simonetti e i La Bionda e dedicato un breve capitolo ad alcune rappresentative etichette indipendenti come la Goody Music, la Banana e la Full Time. Dopo aver dato alle stampe il libro, ho iniziato ad avere i primi ripensamenti: senza l'italo-disco, trattata in maniera dettagliata, quello scritto mi sembrava incompleto. Che fare, dunque? Le strade percorribili erano due: o pubblicarne una seconda edizione con una sezione dedicata alla dance italiana, o riordinare i dati, gli appunti e le idee e farne una pubblicazione specifica e a sé stante, forse con la presunzione di conferire all'Italo-disco uno status di genere, almeno di stile, musicale vero e proprio, autonomo rispetto ad altre moduli espressivi dell'Eurodisco, più di maniera e meno distinguibili, poco originali e caratterizzati. Più semplicemente, con ITALO DISCO STORY, ho solo deciso di fare outing, una specie di pentimento, non sulla «Via di Damasco», ma su Via Mecenate, pensando alle tante volte che sono capitato alla Disco Magic. In fondo non è stato difficile ritornare sui miei passi e, magari rimangiarmi qualche precedente affermazione non molto ortodossa sull'italica fucina della dance. In fondo, ho avuto la fortuna di vivere l'epopea delle discoteche degli anni '80 e di fruire del fenomeno in

fica sulla base dei fenomeni trattati. Alcune di esse non hanno saputo reggere la sfida dei tempi in perenne mutazione ed hanno finito per sparire dalle edicole; altre, rimanendo fedeli alla loro idea primigenia, pur approfittando dell'evoluzione tecnologica riescono a sopravvivere conciliando il vecchio ed il nuovo con estrema disinvoltura.

E' anche vero che la tecnologia e, soprattutto, la pressante concorrenza di internet, sono una forte istigazione a mantenersi in linea con i tempi sia nella grafica che nell'esiguità dei contenuti, ma soprattutto nel mancato innesco di un approccio più problematico o controcorrente. Dopo un largo giro d'orizzonte ed una nutrita consultazione, (circa un migliaio di pubblicazioni) tra spartane ed antiche edizioni o di moderni e variopinti album di figurine musicali mi sono reso conto che c'era un «vulnus», almeno un vuoto editoriale in merito a quella che, in maniera assai riduttiva, amiamo definire «italo-disco-dance», o più prosaicamente «spaghetti-dance». Gli Americani, come ricorda Mauro Malavasi, quando si recava al Power Studio di New York per la rifinitura dei suoi pezzi, la chiamavano «Fellini-Music», epiteto di certo più nobile, ma sicuramente fuorviante, anche perché, alla fine degli anni '70, gli Americani conoscevano dell'antico idioma italiano solo le parole: Fellini, pizza, spaghetti, Mastroianni, mandolino, mafia, Cinecittà, gondola e poche altre, così come in buona parte dei paesi europei. Non oso pensare, se a qualcuno fosse venuto in mente di chiamarla «disco-mafia». In fondo, perfino il calorico appellativo di «maccheroni-dance», quando non usato da cervellotici critici nostrani, in maniera mirata e discriminatoria, per sminuire il fenomeno tout-court, ma utilizzato all'estero per dare una precisa collocazione geografica al fenomeno, senza che vi sia la minima intenzione di sminuirne il contenuto artistico, potrebbe essere tranquillamente accettato. Del resto, buona parte di una certa produzione musicale germanica, a metà strada tra dance sperimentale e rock d'avanguardia, viene comunemente additata come «krauti-kock» o «krauti-music», senza che i tedeschi abbiano fatto scoppiare la terza guerra mondiale. Nessuno

può contestare il fatto che gli Italiani siano mangiatori di pasta asciutta, mentre i tedeschi passino per essere dei divoratori di crauti e patate. Da qui, il desiderio di produrre un «personalissimo distillato» del mio pensiero debole, attraverso una spremitura dei concetti: come un torchio farebbe con le vinacce per arrivare al cuore del vino, o di ciò che ne sarà. Il tutto passato al setaccio, a cui ha fatto da filtro la mia trentennale attività di DJ, conduttore radiofonico, scrittore di saggi e articoli, anche legati alla musica, nonché di protervo collezionista di dischi in vinile e di disimpegnato autore di canzonette.

Sono convinto che, generalmente, le persone più avvedute e preparate, ma anche in grado di affrontare con decisione la vita e le sue molteplici asperità, non solo le canzonette, siano quelle che leggono di più. A tal proposito, mi auguro che questa frammentaria storia della dance italiana degli anni Settanta-Ottanta, possa almeno aprire un dibattito sull'importanza o meno di un fenomeno che dal punto di vista commerciale ha espresso un notevole grado di penetrazione sul mercato italiano, europeo ed internazionale per quasi un decennio. L'esiguità delle fonti e le varie problematiche esposte in questa premessa, avrebbero potuto farmi desistere dall'impresa, ma ho preferito fare un viaggio nella memoria e scrivere di tutto ciò che, nel mio piccolo, ho spesso vissuto direttamente ed a volte toccato con mano, in particolare i programmi radiofonici e le interviste fatte ai personaggi di quegli anni, le mie serate o le stagioni estive come DJ nelle discoteche degli anni '80, che non potevano mai prescindere da una discreta dose di vinile made in Italy. Come accade in filosofia, tentando uno studio ed un'analisi dell'italo disco, nella fase iniziale, si comincia con il vedere «niente». Il primo passo è stato quello di rimuovere la «tenebra» che l'avvolgeva. Il filosofi dicevano «clarum per obscurius», ossia «la chiarezza tramite il massimo dell'oscurità», con l'intento di fornire una visuale più nitida, particolarmente a quanti, nei confronti della dance italica, hanno avuto i paraocchi per lunghi decenni. Sono convinto che, in questa nostra epoca del click'n'touch, si possa continuare a scaricare «la

musica volatile» fatta di migliaia di MP3, magari con una maggiore consapevolezza nei confronti di un fenomeno «dominante» come la Disco Music italiana.

Rispetto alla prima edizione, la struttura del libro è rimasta invariata, a parte qualche piccola modifica in ordine sparso. E' stata completamente eliminata la parte inerente le testimonianze di alcuni Djs, mentre vengono riportate, ex-novo, le più recenti interviste ad Albert One, ai Fratelli La Bionda, P.Lion, Raffaele Fiume e Joey Mauro. A titolo puramente didascalico, per rendere più scorrevole la lettura, sono state inserite altre foto relative alle Italo Disco Stars e riferibili ad avvenimenti più recenti.

ALLA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE

Abbiamo vissuto, stiamo vivendo e continueremo a vivere all'interno di un perenne «mutatis mutandis», determinato ed alimentato dalla «tecnologia a basso costo», che come un fiume in piena ha travolto la musica senza affogarla: lo tiene a galla, ma la corrente la sta trascinando lontano. Dunque, scrivere di musica diventa un mero esercizio filosofico, quindi cerchiamo attraverso l'uso delle parole, ma senza sofismi, di offrire un giusta collocazione, se non altro una definizione a quella che per comodità continueremo a chiamare ITALO DISCO.



Bernhard Mikulski

Con questo termine, viene indicato universalmente non un genere musicale, ma un insieme di sottosistemi musicali, i quali costituiscono uno stile specifico, univoco ed inequivocabile di fare musica finalizzata al ballo. Diciamo «costituiscono» e non costituivano, poiché a tutt'oggi le produzioni nostrane destinate alle discoteche vengono etichettate come «italo dance», soprattutto nei paesi germanici e scandinavi. In verità, la paternità della defi-

nizione «italo disco» è attribuita proprio ad un tedesco, tale Bernhard Mikulski, o meglio un estroso polacco emigrato in Germania, dance producer e discografico che, quando era a capo della ZYX, decise di attribuire tale appellativo ai tanti prodotti che dall'Italia arrivavano nel suo enorme magazzino di distribuzione. Usualmente, quelle che Mikulski amava indicare con l'aggettivo «Italo» erano varie produzioni «disco music» provenienti dal nostro paese, senza però distinzioni di sorta tra gli stili, ma accomunate solo dalla medesima provenienza geografica. Il che ha inizialmente generato una lieve confusione. Nonostante la veniale superficialità del «Polacco», in tutto ciò non ci fu nulla di «dispreziativo», anzi il prematuramente scomparso Mikulski fu un agguerrito sostenitore, nonché divulgatore dell'italo-disco-pensiero, tanto da immettere sul mercato la prima compilation ufficiale con tale denominazione, «The Best Of Italo Disco», inoltre nel momento in cui il «mitico Severo Lombardoni» decise di smantellare baracca e burattini, il nostro Bernhard acquisì per una notevole cifra l'intero catalogo della Disco Magic. Se provassimo a chiedere che cosa sia l'italo-disco a un DJ olandese o tedesco, egli menzionerebbe subito una determinata tipologia di brani dance, capaci di coniugare una melodia facile, un cantato orecchiabile e ripetitivo, un suono futuristico, talvolta spaziale e arioso ed un ritmo regolare con forte propensione al ballabile, ricamato da semplici effetti creati con sintetizzatori, drum-machines e vocoder di prima generazione.

Questa fu la vera intuizione degli artefici dell'italo disco, una svolta rispetto ai Tedeschi che si lambiccavano le meningi con il capo ed il cervello protesi verso l'iperspazio di una musica algida e pseudo-futurista. Così, mentre i Francesi si disperdevano nei mille rivoli di una noiosa avanguardia e di un ostentato sperimentalismo, gli Italiani distillavano dei veri dance-floor-filler, adattissimi alle nascenti tecniche di djing e mixing, nonché propedeutici al cambio indolore e millimetrato, nel tradizionale rispetto del «bel canto» e del romanticismo «piacimento» e vagamente dandy. E' fondamentale, se non propedeutico alla com-

In ogni caso, la definizione «italo-disco-music» descrive meglio le produzioni italiane degli anni Settanta, mentre «italo-disco-dance» quelle del decennio successivo. Esiste pure qualche lieve differenza dal punto di vista stilistico e rappresentativo.

Dando per scontato che in Italia la tradizione della musica da ballo fosse legata alle balere, ai musicarelli, ai saltarelli, alle feste nell'aia o in piazza, e non alla tradizione Soul-R'n'B come negli USA, va da sé che la «disco» fabbricata sull'italico suolo nei Settanta usasse un calco tipicamente statunitense. Diversamente, nella seconda fase, lo stile cedette qualcosa ad appannaggio di alcuni modelli anglosassoni e mitteleuropei. L'elaborato creativo dei dance-makers italiani, però, rispondeva sempre a dei canoni ben precisi: andamento ritmico morbido e avvolgente, melodie incisive e a presa rapida. Particolarmente, l'arrivo dei primi campionatori, sequencer, tastiere elettroniche et similia portò anche ad uno spostamento verso taluni stilemi germanici, piuttosto che al ricalco del cosiddetto New-Romantic inglese, riferibile a quella che, più comunemente nei primi anni di quel decennio, veniva definita «british-invasion». Da una parte formazioni inglesi come i Soft Cell di Marc Almond (quelli di «Tainted Love»), I Fiction Factory (autori di «Feels Like Heaven»), gli OMD (che spopolarono con «Enola Gay») i Visage di Steve Strange (artefici di «Fade To Gray»), dall'altra l'americano Bobby Orlando e le sue produzioni pre-techno-funk, quali Divine con «Shoot Your Shot» e Flirts con «Passion», diedero degli ottimi assist all'italo dance degli anni '80.

Anche in Italia, sul calare degli anni '70, c'era stato qualche abile sperimentatore di suoni, capace di unire sonorità elettroniche ed immagine estetica: il progetto Krisma, inizialmente Chrisma dalla fusione delle sillabe iniziali dei nomi dei protagonisti, nacque da un'idea di Maurizio Arcieri che diede vita ad un singolare music-concept insieme alla compagna Christina Moser, cimentandosi sul terreno di inedite sonorità legate all'elettronica d'avanguardia, caratterizzata da ritmi marcati, scelte musicali pionieristiche e da un'evidente importanza per il look e per l'aspetto visivo. Nel

1978, il tandem diede alle stampe il primo album, «Chinese Restaurant», prodotto da Vangelis e da suo fratello Nico, di cui il singolo «Lola» riscosse un discreto successo europeo. Nel 1979 arrivò «Hibernation», sempre prodotto da Vangelis e, nel 1980, «Cathode Mama», con cui si sostanziò la loro svolta verso elettro-pop, punto di riferimento dell'italo dance degli anni '80. Ed è proprio in questo periodo che vennero baciati dal successo commerciale con «Many kisses». I Krisma furono tra gli antesignani del video-clip, intuendo, con largo anticipo, quello che sarà l'enorme potere della musica in TV degli anni a venire.

Un altro elemento distintivo, apparentemente irrilevante, riguarda la presenza delle «donne», generalmente usate come coriste o come contorno coreografico nelle apparizioni televisive. La disco music aveva privilegiato molto la figura femminile ed, in parte, anche l'italo disco degli anni '70 si era adeguata allo standard americano, dove le donne ebbero un posto di rilievo. All'epoca si parlava più di «Queen Of Disco» che non di «King Of Disco», e perfino la componente gay, in quei anni, ebbe un ruolo di notevole rispetto e forte visibilità. Con l'avvento del nuovo decennio, la dance, ma non solo italiana, ritornò allo stereotipo pop-rock con il «maschio belloccio» fortemente evidenziato. Tutte le punte di diamante dell'italo disco, fatta eccezione per quei progetti creati in laboratorio ed ancora avvolti nel mistero, vantano una rappresentanza maschile, in genere l'immagine conosciuta, vera o falsa che fosse, era quella di un giovane aitante e di bell'aspetto, in risposta alla peculiarità della stragrande maggioranza dei prodotti dance vicini neoromanticismo britannico, vessillifero dell'edonismo «reaganiano» degli anni '80.

Di base, tutte le produzioni disco dance, uscite a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta, mantengono più o meno queste caratteristiche: a parte l'introduzione di qualche rudimentale ritrovato tecnologico, il materiale armonico e melodico risulta sempre legato alle produzioni saldamente radicate nella tradizione disco-funk, così come l'uso delle chitarre elettriche e le robuste linee di basso, nonostante -come già detto- si assiste progressivamente

all'introduzione di strumenti elettronici, all'arrangiamento ridondante di sezioni d'archi e all'uso ritmiche eccessivamente dilatate. Il tempo in 4/4 e il battito in levare della coppia dei cimbali del charleston costituiscono l'elemento ritmico distintivo ed il contrassegno saliente di suddette produzioni.



E' importante, comunque, tracciare qualche strada alternativa, nel senso che bisogna percorrere differenti traiettorie, o per dirla in soldoni, bisogna prenderla alla larga per giungere alla comprensione e alla «riabilitazione» del fenomeno italo-disco che, per quanto dominante commercialmente, è stato sottovalutato, ignorato o dimenticato, eccezione fatta per i cultori del genere e gli addetti ai lavori. A volte non bastano argomentazioni chiare e suffragate da cifre o dati inconfutabili, il ridimensionamento o l'eccessiva spettacolarizzazione mediatica di eventi, generi, personaggi e dischi troppo spesso sopravvalutati, da parte dei critici e divulgatori a vario titolo, è avvenuta per pura appartenenza «ideologica» o mera identificazione «generazionale». Forse l'arcano mistero è contenuto tutto all'interno di questa parola: «commerciale», che per decenni ha spaventato chiunque scrivesse di musica. Un altro elemento critico che ha sempre determinato la riluttanza di certi critici, probabilmente, scaturisce dal fatto che la dance in genere eluda quasi del tutto il momento dell'e-

nel vedere ai primi posti delle charts di molti paesi come la Francia, la Germania, la Spagna e la stessa Inghilterra (mercato da sempre ostico agli Italiani), le proprie canzoni e quelle di altri colleghi, in posizione più avanzata rispetto a mostri sacri come Rolling Stones, Michael Jackson o Madonna. Dal racconto di molti dei protagonisti dell'epoca, si capisce che fosse un momento davvero esaltante e di contagiosa euforia anche per il mercato discografico italiano, tradizionalmente relegato al perimetro nazionale.



Musica colta, musica seria, musica impegnata, piuttosto che musica frivola, musica effimera, canzonette leggere sono le molteplici facce di un unico fenomeno proteiforme. Si pensi a quanti vendono ed hanno venduto milioni di dischi, ma si vergognano di accostarsi all'aggettivo «commerciale». Tutto ciò che non è «commerciale», quindi adatto alla libera circolazione delle merci, non è, né sarebbe stato proponibile, almeno nel nostro sistema capitalistico. Siamo stati testimoni di epoche, meno sospette, in cui intere generazioni di giovani venivano ingannate e poi tradite

(forse, sarebbe più giusto dire: volevano farsi ingannare) da chi professava, attraverso la musica, idee di cambiamento, d'impegno civile e sociale, per poi dileguarsi nell'Eden dei privilegi e del lusso con il malloppo. Nulla è avvenuto, dagli '50 in poi, che non fosse veicolato dall'industria discografica, da abili produttori e scaltri promoters; per non parlare dei tanti loschi figure o dei mercenari che hanno sempre lucrato alle spalle dello sconfinato impero musicale: niente è accaduto per caso. In questo magma caotico di generi, stili e sottoculture non esistono, dunque, Beati, Santi o Divinità intoccabili: la teoria della relatività diventa quanto mai opportuna, se applicata al mondo della musica. Non sempre, ma spesso, abbiamo assistito alla codificazione dell'ovvio ed al festival dei luoghi comuni a proposito di disco music, italo-disco o italo-dance, soprattutto in questi ultimi anni di musica senza «anima» e «corpo», fatta di elementi impalpabili chiamati «files»: MP3, MP4 et similia.

In fondo, dal giorno in cui la «dance culture» (e l'italo-disco ne fa parte di diritto) uscì dalle cantine più nascoste delle periferie, vennero alla ribalta anche tutti quei fenomeni legati alla cultura di massa, alle discoteche e al consumo di tempo libero. La disco music prima, e tutto ciò che ne è scaturito poi, fu un paradigma di riferimento per molti artisti provenienti da altre latitudini musicali, un modello ineluttabile con cui misurarsi all'interno di un mercato che, proprio a cavallo fra i Settanta e gli Ottanta, era divenuto più esigente, caotico ed indifferenziato. A quel tempo bastava che i vari generi si sfiorassero per contaminarsi o per fondersi a freddo in qualcosa di nuovo. In ambito rock avvenne con il Punk prima e la New Wave dopo. Nel mondo delle discoteche, legate alla tradizione Soul-R'N'B, con la Disco Music prima e con l'Eurodisco e l'Italo Dance in un secondo tempo. Sicuramente, la freschezza iniziale e la componente «underground» finirono presto con l'assopirsi, asservendosi alle leggi del mercato. Anche il rock, nelle sue molteplici accezioni, aveva fatto lo stesso.

Così la disco music, in particolare per la forte incidenza in termini mercantili, ma non solo, riuscì a condizionare un'epoca. Forse,

non è esagerato dire che, per lunghi anni, perfino l'italo-disco-dance condizionò le scelte dei locali, la programmazione di molte radio private ed il consumo di tempo libero, nonché il modo di vestirsi, di atteggiarsi e di ballare di milioni di giovani in Italia, in Europa e nel mondo, imponendo artisti, personaggi, inusuali look e innovativi DJs portatori di efficaci tecniche di missaggio e d'intrattenimento.

Feddy Naggiar, il boss della Baby Records, fa delle interessanti considerazioni: *«La dance italiana non era nient'altro che una melodia italiana, cantata in lingua inglese ma prodotta e registrata con tecnica completamente diversa, un po' come faceva il Munich Sound di Moroder e Bellotte. Per noi era un modo per andare in Europa velocemente. Era stata concepita anche fin dal principio per il mercato internazionale. Nulla era fatto a caso: qualsiasi cosa producevamo era pensata e doveva colpire il mercato in un certo modo. Con Gazebo sono stato in studio un mese e mezzo a missare «I like Chopin». E abbiamo venduto quello che abbiamo venduto in tutta Europa (...) Siamo stati quelli che hanno aperto il mercato, e questo è durato dieci o dodici anni. Siamo stati anche fortunati perché in quel momento, nel '77/78, non avevamo concorrenza. Le difficoltà semmai le avevamo in Italia, dove sulla musica popolare dovevamo fare testi che stessero in piedi, ma non snaturassero il nostro modo di procedere sull'estero.»*

Va detto che molti dei pezzi divenuti «cult» in ambito italo dance erano stati concepiti con diverse finalità. Emblematiche le parole di Paolo Pelandi (P.Lion), rilasciate a «MitiCult», a proposito di «Happy Children», successo planetario: *«La canzone è nata da un provino funky che poi con l'aiuto del mio produttore Davide Zambesi, che aveva anche lavorato con Scotch e tanti altri, è stata modificata in una versione dance molto differente rispetto all'originale; Il testo è stato scritto in una notte; nulla di particolare: parlava di bimbi, di soldi, di quel mondo che nel 1984 volevamo vedere un po' più pulito».*

Nel corso del programma televisivo «The Sound Of Spaghetti Dance», anche Fred Ventura si preoccupa di fare talune precisazioni: *«Ho cominciato a produrre singoli dance, che non erano proprio quello che avrei voluto. In realtà, era molto difficile, a vent'anni, imporsi su persone più grandi con una certa esperienza, che avevano come punto di partenza soprattutto il mondo della dance. Loro avevano una cultura dance, erano tutti DJs che avevano lavorato in discoteca a partire dalla disco music degli anni '70 che, fusa con la mia attitudine post-new-wave, diede vita, sotto certi aspetti, a questo tipo di italo disco un po' melanconica, che mi ha portato, comunque, molta fortuna. Al di là di non avere avuto certi exploit in classifica, i miei dischi sono usciti in molti Paesi ed io ho lavorato un po' in tutto il mondo...»*

Nel 1980, accadde qualcosa di insolito, fu dato alle stampe un disco contiene una ballata d'amore e d'avventura dal ritmo dance, proprio mentre dal Giappone arrivava il videogioco Pac-Man, conquistando i giovani ed imponendo una nuova mania, Reagan veniva eletto presidente degli USA, John Lennon cadeva per mano di un pazzo omicida e i Led Zeppelin si scioglievano.

Per l'Italia fu un anno ricco di complicazioni: problemi politici, corruzione dilagante, scandali a tutto spiano, terrorismo, mafia e misteri. Gli Italiani assistettero attoniti ad alcune delle più dolorose tragedie della storia repubblicana come le stragi di Ustica e di Bologna ed il terremoto dell'Irpinia. Ma non fu solo la terra a muoversi. Lo scandalo del calcio scommesse diede un scossone all'antico gioco del pallone, che perdeva così la propria verginità (da allora non sarà più lo stesso), mentre a Torino si svolgeva la storica «Marcia dei Quarantamila», dove impiegati, operai e cittadini, per la prima volta si stringevano tutti uniti in protesta contro la Cassa Integrazione annunciata dalla Fiat. Intanto nasceva una nuova rete televisiva privata, Canale 5, Umberto Eco pubblicava «il Nome della Rosa» e a San Siro si esibiva Bob Marley. Così, mentre il mondo era in fermento, quella strana canzone, apparentemente fuori luogo, recitava: *«un gran salotto, 23 mulatte, danzan come matte, casa di piaceri per stranieri... Mara-*

caibo, mare forza 9...». L'autrice era una certa Luisa Colombo e sembrava volersene infischiare di quell'attualità così evidente ed ingombrante. In verità, il brano scritto nel 1975 non fu inciso fino al 1980. Il testo, che narrava di un'ipotetica storia d'amore fra una trafficante d'armi (e di sesso) e Fidel (Miguel) Castro, era stato considerato troppo scomodo dalle case discografiche dell'epoca. Tra l'altro, nella sua interpretazione, la Colombo aveva spostato l'accento della parola «Maracaibo» dalla a alla i del dittongo. La pronuncia esatta sarebbe dovuta essere «Maracàibo e non Maracaìbo». Per alcuni mesi non accade nulla, con l'arrivo del nuovo anno, però, le radio iniziano a suonarla a tutta manetta. Molti DJs l'avevano già testata durante i veglioni della notte di S. Silvestro, complice l'uscita su disco-mix da 12 pollici, dal canto loro le discoteche faranno il resto, se non di più. Nel giro di qualche mese, fino all'estate 1981 ed oltre, «Maracaibo» di Lu' Colombo divenne il pezzo più ballato e richiesto in tutte le discoteche italiane, di molti paesi europei e latino-americani, quindi inserita nella colonna sonora dei film «Vacanze di Natale» dei Vanzina. Oggi, è un motivo evergreen tradotto in molte lingue. Nel 1983, la stessa Lu' Colombo vinse *Un Disco per l'Estate* con «Dance All Nite», dove a parte il titolo, il testo è ancora rigorosamente eseguito in italiano. Ed è propria questa la chiave di lettura del «casus belli (balli)» di cui trattiamo.

Dal 1981 in avanti, l'italo disco cambierà rotta, acquisendo una nuova consapevolezza e una maggiore sicurezza: si poteva fare musica da ballo, a prescindere dallo stile musicale, dall'uso coatto dell'idioma britannico e dal reclutamento di vocalist americani. Si assiste ad una sorta di un ritorno al passato. Come vedremo più avanti gli «aborigeni» dell'italo disco, da intendersi come «ab origine», avevano fatto ricorso alla lingua inglese per ritagliarsi uno spazio in discoteca. Da quel momento in poi, a parte l'uso della lingua albionica che sarà inevitabile, quale grimaldello per aprire la porta principale delle charts mondiali, i nostri dance makers acquisirono agli atti il fatto che si potesse produrre musica da discoteca «in loco», con musicisti, arrangiatori e cantanti ita-

liani, senza viaggi della speranza e pellegrinaggi, raminghi per gli studi d'Europa e d'America. Tanto che da scalcagnate ed improvvisate sale di registrazione cominciarono ad affiorare piccole perle di creatività sonora, destinate a scrivere la storia dell'italo dance. Il «genius loci» stava nuovamente per colpire, non grazie a grossi mezzi tecnici, supporti mediatici o capitali ingenti, ma sulla scorta della più spontanea genialità italiana.

Esistono due tipologie di italo-disco: da una parte dei veri e propri best sellers che hanno venduto milioni copie, come il già citato Gazebo di «I Like Chopin», vessillifero della componente più «commerciale», ma ciò non è assolutamente riduttivo, commerciale è solo sinonimo di «pop-olare»; dall'altra quella che potremmo definire italo-dance-cult, un piccolo esercito di nomi, alquanto sui generis, perlopiù sconosciuto alle masse, ma veri oggetti di culto come Cellophan Brain, Camarro, Digital Game, Mr. Flagio, Charlie, Casco, Mito, Sphinx, Dharma Alexander Robotnik, etc. Per i DJs di mezza Europa ed i collezionisti di vinile a vari livelli è un vanto avere i vinili dei nomi appena elencati.



Pochi, certamente, rammentano il nome di Walter Bassani fondatore, compositore e produttore dei Meccano. Il debutto di Walter nel mondo discografico era avvenuto agli albori degli anni

'80 con il progetto Klapto e «Mister Game», brano cult che ottenne un enorme successo in Germania, Olanda e nei paesi scandinavi. Con i successivi Meccano, i quali alternavano pezzi dance cantati sia in italiano che inglese, arriveranno perfino i riscontri delle charts americane e giapponesi. Noi Italiani, per difetto genetico, guardiamo sempre l'erba del vicino, perché ci sembra più alta e ben curata.

Così anche con l'italo disco abbiamo gettato lo sguardo oltre la staccionata, pensando che certi prodotti «estranei», inglesi o tedeschi, fossero migliori, mentre gruppi come i Pet Shop Boys non hanno mai negato il tributo ispirativo e il pedaggio che dovrebbero pagare alla dance italiana. Al contrario noi l'abbiamo occultata per lunghi decenni, nascondendola come la polvere sotto il tappeto, mentre all'estero continuava a proliferare per partenogenesi, rigenerandosi ad ogni stagione, sottomettendo adepti e seducendo estimatori a vario titolo. Al punto che, negli ultimi anni, un'autentica «italo renaissance», già da tempo, sta travolgendo come un fiume in piena le piste da ballo del Nord Europa con serate a tema, caccia ai vinili più rari, recupero di strumenti musicali e supporti audio d'epoca. Alcuni studi di registrazione sono tornati a utilizzare apparecchiature, mixer analogici, registratori multitraccia a bobine, microfoni valvolari e vetuste pianole, al fine di ottenere un suono più morbido, vellutato, ma corposo e naturale al contempo.

Pierluigi Giombini, (Gazebo, Ryan Paris, Gary Low) vero alchimista dell'italo disco, in un'intervista, ci tenne molto a fare una precisazione: *«Dietro le produzioni di inizio anni '80 c'era sempre un musicista vero e non solo il DJ produttore, basti pensare che non esistevano ancora i computers e i campionatori, dunque dovevi conoscere e saper scrivere la musica per arrangiare un brano, inoltre dovevi saper suonare molto bene ed essere in grado di programmare i synths. Con questo non voglio dire che oggi chiunque possa produrre un master di qualità, anzi è sempre difficilissimo creare qualcosa che abbia un buon sound e che funzioni, ma affermare che i successi degli anni '80 sono opera di DJs è*

davvero assurdo! All'epoca dovevi registrare in diretta sul nastro anche le varie parti dei sintetizzatori, i sequencers erano appena entrati in scena, ma io comunque non li usavo. Insomma, ripeto, dovevi saper suonare e scrivere l'arrangiamento. Se poi il disco non suonava bene, dovevi rifare tutto da capo ed una settimana di studio costava un casino di soldi.»

Musicista di vaglia e di talento fu pure Francesco Puccioni, alias Mike Francis, prematuramente scomparso nel 2009. Nato a Firenze, già a 14 anni, dopo aver studiato pianoforte e chitarra, Mike forma la sua prima band con un gruppo di compagni di scuola conosciuti all'Istituto di Studi Americano di Roma (da qui la sua naturale predisposizione per il canto in inglese).



MIKE FRANCIS

Dopo queste esperienze giovanili, Mike Francis cominciò ad avvicinarsi alla dance, componendo insieme ad Al Festa «Miss Manhattan» per il progetto Metropole, considerato un pezzo cult per gli appassionati del genere disco-funk. Una curiosità: alla stesura del testo collaborò anche Enrica Bonaccorti, non nuova a queste operazioni; proprio Enrica Bonaccorti, quella della TV, tra l'altro autrice delle parole di un classico successo di Domenico Modugno, «La lontananza».

Il primo impatto con il nascente mondo della disco music italiana non diede frutti eccellenti in termini «mercantili», ma valse al giovane Mike Francis un contratto con una piccolissima etichetta romana, la Best Records, con la quale pubblicò il primo singolo. La distribuzione è ridotta e i mezzi sono modesti, ma emerge subito la preparazione musicale dell'autore; soprattutto quel caldo avvolgente tono vocale ed il morbido incedere delle ritmiche trappuntate da un elegante tocco pianistico, portano la canzone ad essere tra le preferite in molte discoteche ed inserita nella programmazione delle radio locali. Ottimi i testi in inglesi, eccellente la pronuncia, impeccabile la produzione di Peter e Paul Micioni. L'anno successivo, siamo nel 1982, Mike realizza il primo album, di cui fa parte «Survivor», ineguagliato successo, che raggiunge i quartieri alti delle charts in quasi tutta la Zona Euro. Da segnalare la collaborazione e il duetto con Amii Stewart, per la quale compone «Friends». Degna di nota anche la successiva versione spagnola di «Survivor» interpretata sempre in duetto con Belen Thomas. L'altra gemma del suo repertorio è sicuramente «Together» che, insieme a «Survivor», rimane la punta più alta nell'ambito delle sue produzioni rivolte alle discoteche. Mike Francis è stato l'anello di congiunzione, tra l'italo disco prima maniera, quando gli Italiani andavano ancora a tastoni, cercando d'inventare un «genere» ancora non ben definito e la disco music americana con venature soul-jazz. Di certo, la caratura musicale e lo spessore artistico del personaggio lo portarono a trasformarsi in un fine intrattenitore, autore, interprete e cantautore nel senso tradizionale, più che in un rodato un dance-maker.

Il suo interesse per la composizione di colonne sonore e non solo, ma soprattutto l'idea di dover/voler cantare in italiano, collaborando con parolieri del calibro di Mogol e Pasquale Panella, lo spinsero definitivamente verso territori di caccia e di esplorazione sonora che nulla hanno da spartire con la musica dance.

Dio: tante ragazzine, tutte pulite, non come quelle che frequentavo io da rockettaro... invece in discoteca c'erano tutte quelle belle ragazze eleganti, quindi ho detto: ma questo è il mio posto! Il problema è che non sono mai stato un fotomodello, neanche ai quei tempi lo ero, per cui ho dovuto inventarmi qualcosa... quindi mi sono messo fare, dapprima il light-jockey all'American Disaster di Milano e poi, grazie a Miki Chierigato, il DJ...»

L'itinerario ideale proposto da queste pagine, pur partendo dal crepuscolo dei Settanta, occupa buona parte degli anni Ottanta, quando gli Italiani, conobbero una nuova impennata di benessere, mentre il mondo della discografia, all'epoca ancora in vinile, si arricchiva di efebiche creature variopinte ed eccentriche, apparentemente di plastica, ma che rappresentavano il trionfo del mero ottimismo: balla, fatti un look e goditi la vita! In quegli anni la musica costituiva una vera panacea per mantenere alto l'umore di una società verticale in piena scalata: non esisteva solo la «Milano da bere», ma si bevicchiava e mangiava bene in ogni dove. Gli anni Ottanta furono una sorta di quiete dopo la tempesta. Non tanto anni di disimpegno, ma di tregua rispetto all'impegno militante del decennio precedente, anni con in bocca il sapore del piombo e della benzina bruciata, nonché forieri di una violenza, talvolta ingiustificata, specie se legata alla musica che dovrebbe placare il dissenso e non alimentare tensioni.

Non dovrebbe essere proprio questa la funzione principale di ogni forma d'arte? Scriveva Ugo Foscolo, e qui parliamo di arte sotto forma di poesia: «*E mentre io guardo la tua pace, dorme quello spirito guerrier ch'entro mi rugge.*» La disco music, nelle sue molteplici sfaccettature, di arte sia pure minore, fece da tampone alle tensioni sociali, catturando e mettendo sottovuoto le rabbie e le insoddisfazioni giovanilistiche pseudo-politiche accumulate nel decennio precedente, centrifugandole e restituendole in un «package deal» energetico e altamente (pro)positivo. In effetti, alla fine degli anni Settanta, il vuoto creativo determinato dal rock, soprattutto l'incapacità del genere di svecchiarsi, aveva lasciato spazio e ceduto importanti quote di mercato, oltre

che alla disco music, all'affermarsi di altri fenomeni legati al ballo come il «reggae». Cominciarono, così, a far capolino nella programmazione delle radio, nelle classifiche e tra le scalette dei DJs da discoteca, anche i successi reggae, dove quella mistura di suoni afro-tribal-caraibici ben s'intonava con la «disco» dell'epoca, soprattutto per una comune matrice di derivazione R'n'B. Anche in Italia, nell'estate 1977, «Jammin'» di Bob Marley and The Wailers fu uno dei pezzi più ballati. Parafrasando Oscar Wilde, si potrebbe dire che la disco-funk ed il reggae fossero divisi dalla barriera, non solo di una lingua, ma anche di un'origine comune. In particolare, l'andamento ritmico si differenziava notevolmente: il reggae in levare, la disco-funk in battere. In genere, i testi degli Anglo-Giamaicani erano infarciti di contenuti mistico-politico-religiosi, mentre quelli degli artisti Afro-Americani contenevano mere invocazioni al ballo o al divertimento. Il reggae, nell'essenza e nel significato rappresentava la «danza» nella sua più immediata e fisica tribalità, quale derivazione dello ska, una versione locale del rhythm & blues statunitense.

Dal 1976 in poi, il rock in Europa, particolarmente in Inghilterra, implode. Il punk fece la sua fugace comparsa, mentre venne tracciata una linea di frattura tra il mondo (della musica) di prima e quello del tempo dell'irritazione. Furono separati, inesorabilmente e incondizionatamente, il rock degli agi e delle mollezze ideologiche e quello della maleducazione autolesionista. In realtà il Punk fu uno dei tanti sottogeneri del rock, basato su un approccio violento, ruvido e diretto, ma anche un fenomeno breve di costume che ha segnato nel profondo svariate forme di espressione artistica; un veicolo di promozione per istanze sociali e politiche, talvolta eccessivamente estremiste e, certamente, utopistiche; una forma di ribellione individuale e autodistruttiva, attraverso la quale esorcizzare le proprie frustrazioni, nonché a seconda dei casi un rigoroso stile di vita, un modo per divertirsi o diventare qualcuno e, per alcuni anni, uno scrigno prezioso a vantaggio di scaltri produttori e discografici. Il punk irruppe sulla scena, brandendo le armi della rivolta, attraverso contenuti es-

senzialmente estetici: abiti sgargianti, pettinature impossibili, spille da balie, sputi sulla folla e strumenti dilaniati da una violenza inaudita. La musica, e forse il rock nella sua vera essenza, rimasero da tutt'altra parte: molti gruppi si bruciarono nell'esiguo spazio di un 45 giri, di un solo album al massimo. Buona parte dei propugnatori non erano in grado di suonare uno strumento correttamente, cantavano male e si esibivano peggio. In fondo il punk fu solo tanto rumore, ma non per nulla, nonostante rabbia ed energia niente ebbero a che spartire con l'inventiva e la creatività. Tutto quello che ne derivò, ossia la New Wave che, pur prendendone le distanze, nel breve volgere di qualche stagione, riuscì ad assurgere al dignitoso rango di musica vera e propria. La new wave non fu proprio la quiete dopo la tempesta, ma un temporale dopo un uragano di breve intensità e durata. Ben presto la nuova onda mostrò il suo aspetto più romantico e «danzereccio», mentre la fisicità e l'aspetto estetico cominciarono a dominare sulla componente più strettamente artistica e musicale. Torme di efebici giovinetti, finti suonatori di tastiera e interpreti dalla vocalità androgina iniziarono a scandire in quattro quarti le loro paturnie sentimentali, facendo l'ingresso trionfale nelle discoteche di tutto il mondo, al contempo la disco di marca statunitense si rigenerava nel crossover-funk, mentre l'Euro Disco cedeva lo scettro del comando alla dance di stampo italico. In effetti gli Italiani seppero cogliere la palla al balzo, eccedendo e sconfinando nell'iperproduzione forzata. Sul suolo italico, dove si sono consumate le gesta eroiche di condottieri e capitani di ventura, dove sono state innalzate impendibili vestigia, dove, nei secoli, l'arte ha raggiunto la sua massima espressione, gli improvvisatori si sono sempre sprecati. Potevano noi, farci mancare quella allegra e festaiola mistura di elettronica, ritmo e melodia a presa rapida, denominata «italo-disco-music», da molti poi definita, e forse a torto, «spaghetti dance», soprattutto quando il fenomeno assunse dimensioni incontrollabili e straripanti. In questa assoluta penisola, circondata dal mare e dai misteri, nonché patria di santi, poeti e navigatori, cineasti, cantori e musicisti, i fur-

betti di quartiere ed i simpatici di mestiere, quelli con i denti rifatti, la camicia aperta fino all'ombelico e l'anello d'oro al mignolo, sono sempre esistiti. In molti, sin dalle prime avvisaglie, intuirono che il fenomeno «disco music» poteva essere italianizzato, monetizzato ed incassato, salvo poi vergognarsene o disconoscere il proprio operato. Dice Paul Mazzolini (Gazebo): «*Molti hanno vissuto di striscio questo fenomeno, conosco tanti musicisti ed arrangiatori blasonati, però, che hanno prodotto almeno un disco del genere all'epoca, ma tendono a vergognarsene un po', anche se una buona parte dei loro diritti SIAE provengono da quei dischi*».



GAZEBO

Così, sul calare degli anni '70, mentre la corsa della disco made in USA diventava inarrestabile, alcuni iniziarono a chiedersi da dove fosse saltato fuori questo novello sound che tanta presa aveva sui giovani e le loro fragili coscienze, (da qui, analisi sociali del dilagante fenomeno, sit-in, forum et similia), altri, simpaticamente, cominciarono a farne una «versione made in Italy», destinata a

divenire, nel giro di qualche anno, una vera e propria scuola di stile e di pensiero.

Era già accaduto qualcosa di simile col genere cinematografico western: anche sul quel versante, gli Italiani, dopo aver prodotto alcuni cult-movies, si erano sprecati in una serie interminabile di «scempiaggini». I dance-makers locali capirono subito che quella «musica dall'incarnato nero», figlia illegittima dell'R&B e del soul, troppo ritmica e sincopata, andava innanzitutto addolcita con una notevole quantità di melassa millefiori di produzione nostrana. In realtà, all'inizio, anzi agli albori della disco music era il verbo del funk ad essere cantato, osannato e diffuso, poi con l'arrivo «della febbre travoltiana» e i Bee Gees si era manifestata come un confluire di suoni e stili diversi: funk, soul, influenze tropicali ed ispaniche, pop bianco ed easy listening. Gli Italiani furono subito all'altezza della situazione, producendo alcuni dischi entrati negli annali, ma per contro si sprecarono in una serie interminabile di motivetti fru-frù e di infantili filastrocche, tanto che, all'estero, cominciò immediatamente a circolare - come già detto - il pittoresco e detestabile appellativo di «maccaroni dance». Al principio, le disco tracks, a prescindere delle peculiarità sonore delle differenti scuole di pensiero, possedevano alcune caratteristiche distintive comuni: un ritmo tra le 120 e le 140 battute al minuto, una melodia sempre molto accattivante, ma ripetitiva ed essenziale ed un andamento ritmico, quasi sempre, caratterizzato dalla tipica cassa in quattro.

Gli Italiani, i Francesi e soprattutto i dance makers tedeschi cominciarono - come spiegato - a fare uso massiccio di strumenti elettronici, di sintetizzatori e campionatori, mentre quella americana era più legata ad una tradizione sonora incentrata su fiati, basso, batteria, percussioni afro-tribali e, nel caso del Philly Sound e del derivato Salsoul, addirittura, di vere orchestre con archi, legni e ottoni. L'industria discografica americana prevedeva brani tradizionalmente della durata di 3-4 minuti, diversamente non sarebbero mai stati trasmessi dalle radio, per converso, quella italiana ed europea cominciò ad esasperare l'uso dei maxi-

singles e di quelle interminabili «suite alla Cerrone» della lunghezza 15/20 minuti, 8/10 nella media. Molti degli LPs pubblicati contenevano due o tre brani al massimo. «*Melius abundare, quam deficere*», dicevano i Latini e qualcuno decise di prendere l'antico detto alla lettera. Tanta quantità, ma non sempre nel rispetto della qualità. Con ciò non si vuole gettare tutto dalla rupe o mettere ogni cosa in un calderone. L'altro elemento non trascurabile va ricercato nel fatto che i gruppi «disco» americani, come T-Connection, Ohio Players, Brass Construction, People Choice, BT-Express, Chic, Earth, Wind & Fire e gli stessi Bee Gees (pur di differente estrazione), erano costituiti da musicisti in piena regola con tanto di cartellino.

Diversamente sul versante Euro-Italo-Disco, in molte circostanze, gli artisti venivano costruiti in vitro, o se preferite in studio, talvolta l'immagine era più importante del contenuto. Addirittura, in molti casi, l'artista di facciata era un altro, rispetto a quello che cantava ed altri escamotage di tal genere. In fondo i fautori della disco italiana, pur esagerando, fecero divertire molto l'Europa e il mondo delle notti in discoteche con un «concept sonoro» che oggi potremmo definire «diversamente funk».

L'ARRIVO DELLA DISCO MUSIC IN ITALIA

L'Italia, come tutti i paesi occidentali, dominati dal capitalismo e dal consumismo, si mostrò alquanto sensibile al fenomeno «disco», riversando la maggior parte dei prodotti made in USA nelle piste da ballo. Da buoni alleati degli Americani, gli Italiani decisero di piazzare sul «patrio suolo», oltre alle basi militari, anche delle basi musicali che in qualche maniera fossero legate ad una sorta di «patto atlantico» del divertimento. L'asse della «disco» nordamericana, a parte l'Inghilterra, dove tutto fu più semplice per ovvi motivi di affinità linguistico-cultrali, si appoggiò, trovando terreno fertile, dapprima, in Francia e in Germania e in seguito in Italia. Ben presto taluni distillati dell'italico «disco-pensiero», cominciarono ad essere recepiti anche oltre le Colonne d'Ercole, come non ricordare «1,2,3,4 Gimme Some More» dei D.D.Sound, progetto dietro cui si celavano i Fratelli La Bionda, o «Baby I Love You» degli Easy Going, fenomeno breve, ma intenso, partorito dalla prolifica mente di Claudio Simonetti, già fautore dei Goblin.



CLAUDIO SIMONETTI

Ma forse, sarebbe interessante procedere per gradi. Se è vero che le discoteche degli anni '70 siano state le «fantascientifiche» eredi dei whisky-a-gogò degli anni '60, rispetto a quei primi locali

da ballo con musica registrata, esse giocarono un ruolo ben più importante per l'industria discografica. Nei whisky-a-gogò si andava a ballare e ad ascoltare i successi non solo del momento, ma di tutte le epoche, nelle discoteche venivano (e vengono ancora) presentati in anteprima i successi dei mesi a venire. L'idea di base era fondamentalmente la stessa (sebbene oggi si ricorra ad arredamenti avveniristici, a luci stratosferiche, suoni roboanti e accecanti laser), è mutato, invece, il ruolo dei DJs, che ora tracciano le linee di tendenza e dettano un «gusto», anziché rifletterlo. La disco music inglobava varie tendenze e stili, ma in genere era musica finalizzata al ballo, incisiva e priva di contenuto letterario e complicazioni intellettualoidi (il testo era sempre un incitamento al ballo), quindi di rapidissimo consumo.

Pur derivando dal soul degli anni '60, ha fatto sempre ricorso, secondo gli stili, a sperimentazioni elettroniche, a melodie ultra-orecchiabili, a ritmiche accentuate e incisive, ad arrangiamenti orchestrali che attingevano a piene mani al rhythm & blues, al rock e all'easy listening. Ogni paese ha avuto i propri divi preferiti e tipologie assortite di frequentatori delle discoteche, tuttavia qualche nome (per esempio Donna Summer, i Bee Gees, i Boney M, Barry White, Grace Jones e Roberta Kelly) poterono contare su una notorietà internazionale. In Italia le prime avvisaglie si ebbero verso il 1973 con gli hits a sorpresa di Stevie Wonder, Timmy Thomas, Deodato, Temptations e Chi-Lites. Più tardi toccò a Barry White, alle Love Unlimited, ad Ike & Tina Turner. L'industria della musica trovò nelle discoteche un nuovo ed efficace canale promozionale in alternativa ai logori programmi TV, un fatale imbuto, per il cui sottile collo passavano pochi e non sempre meritevoli «cantori di umane paturnie».

Nel 1975, si cominciò a parlare di disco music sulla stampa specializzata, grazie ai successi di personaggi fino allora completamente sconosciuti quali Carl Douglas, George McCrae, Hues Corporation, Carol Douglas, Van McCoy, KC & The Sunshine Band. Poi iniziarono ad affermarsi le dive: le prime furono Gloria Gaynor e Donna Summer, ma quest'ultima soprattutto, avvolta

da un alone di leggenda, (e secondo i detrattori) venne prodotta in vitro da quel volpone di Giorgio Moroder, abile produttore italiano trasferitosi a Monaco di Baviera. Molti ignorarono la cifra artistica di Donna Summer, considerandola solo un sex-symbol in grado di mandare in tilt torme di spettatori con le sue lubriche movenze. Nell'anno 1976, segnaliamo tra i dischi più venduti in Italia quelli di Barry White, Donna Summer, Gloria Gaynor, Roberta Kelly, Silver Convention, Ritchie Family, Esther Phillips, Van McCoy e Deodato. Già l'anno seguente portò grossi cambiamenti: a Stevie Wonder, Donna Summer, Roberta Kelly, Ritchie Family si affiancarono una torma di nuovi guerrieri della dance-floor come Cerrone, Boney M, Giorgio (proprio il produttore Moroder appena citato), Amanda Lear, Grace Jones, D.D. Sound, Santa Esmeralda, Belle Epoque, Salsoul Orchestra e così via. Il 1978 fu poi l'anno dei Bee Gees, che con le canzoni tratte dalla colonna sonora del film «Saturday Night Fever» divennero i protagonisti in assoluto della disco a livello planetario. Altri emergenti furono Sheila & B. Devotion, l'indiana Asha Puthli, Andrea True Connection, Baciotti, Bionic Boogie, Lipstique e Taste Of Honey.

Una caratteristica interessante della disco music fu che, all'interno di questo genere, la tradizionale sottomissione (nel pop-rock) del continente europeo alla produzione britannica e statunitense venne superata: nel confezionare prodotti a presa rapida i Tedeschi, i Francesi e gli Italiani (si pensi al planetario successo dei Fratelli La Bionda, si dimostrarono altrettanto, se non più abili degli Americani e dei Britannici. Su versante italiano, oltre ai La Bionda, con l'operazione D.D Sound, si distinsero alcuni validi produttori come Celso Valli e Mauro Malavasi, basti ricordare i successi dei Change, Peter Jaques Band e Macho. Musicista e produttore tra i più attivi della scena disco italiana (e non solo), tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80, per molto tempo Mauro Malavasi fu sinonimo di successo e per molti DJs il suo nome significava poter comprare i dischi sigillati. Proveniente dal conservatorio, inizialmente Mauro ebbe l'idea di cimentarsi in una jazz band, ma nel 1978, sotto la spinta dall'amico Marzio, alias

Macho, decise di produrre una cover dello Spencer Davis Group, in versione disco-dance, ossia «I'm a man», brano entrato di diritto nella storia della disco, soprattutto per le sue inusuali sonorità. Con Jacques Fred Petrus fondò l'etichetta Goody Music, che per molti anni diede alle stampe gruppi ed artisti di successo: la già citata Peter Jacques Band, B.B&Q Band, Change (con il vocalist Luther Vandross), Hypnotic Tango, Cube, Revanche, Rudy, e tanti altri.



LUTHER VANDROSS

L'Italia si mostrò subito propensa ad accettare anche tutti quegli artisti che dal Rock si gettano a capo fitto nel gorgo della «disco»: Rod Stewart con «Da Ya Think, I'm Sexy?», I Rolling Stones con «Miss You» ed «Emotional Rescue», i Kiss con «I Was Made For Lovin' You» ed i Knack con «My Sharona».

Che la disco music ebbe pochissimo da offrire a livello culturale è un dato scontato, lo conferma, infatti, la stessa volubilità degli appassionati del genere, prontissimi a spostare le loro preferenze da un artista all'altro nel giro di pochi mesi, talvolta di settimane, proprio perché ciò che veniva loro offerto era solo una sensa-

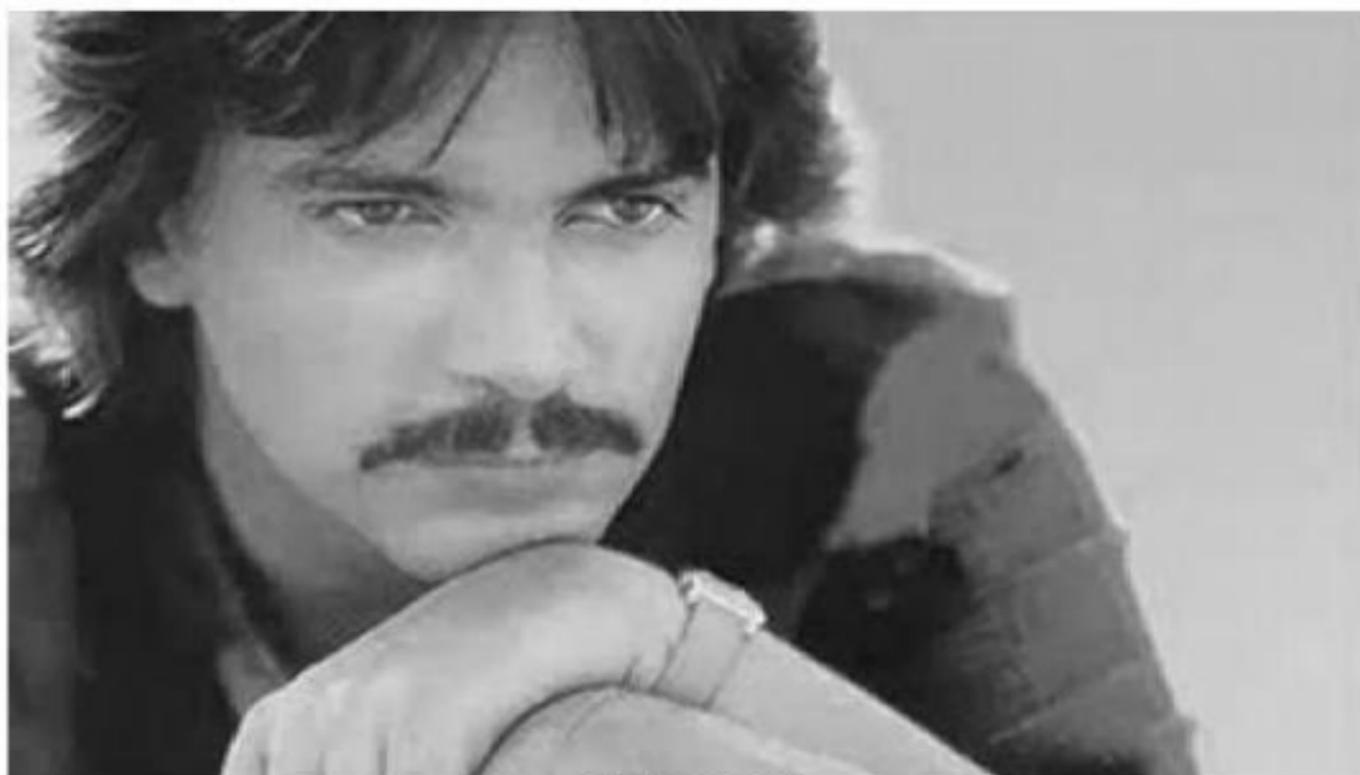
zione epidermica. Il pubblico d'altronde otteneva quanto cercava, chiedendo solo delle occasioni di evasione, senza pretendere dalla musica i messaggi, l'elevazione spirituale, al massimo il piacere estetico e deperibile, che solo i veri cultori sanno trarre dall'eccelsa e libera arte del ballo collettivo. Quindi lo smercio era rapido e i dischi duravano poco, quasi come i soldi vinti alle slot machines. Seppure il fenomeno disco servì a creare un più vasto consumo di musica (e in un paese come l'Italia salvò, addirittura, l'industria discografica da una grave crisi recessiva), non riuscì ad imprimere tra le giovani leve di consumatori di vinile ballabile forti connotati culturali ed educativi, ma come già spiegato, non era nelle prerogative degli artefici di disco music. Il disco-pensiero rimase, ma volutamente, sempre a livello epidermico, esprimendo in massima parte atteggiamenti esteriori legati al modo di vestirsi o di atteggiarsi.



Pensiamo all'archetipo travoltiano, il Tony Manero protagonista della «febbre» che acquista una camicia nuova da sfoggiare in discoteca. Ecco come venivano inquadrati in Italia sul calare degli anni '70 taluni frequentatori tipo delle sale da ballo, i cosiddetti i

«disco fans by night», suddivisi in cinque categorie: 1 - Frikkettoni: si riconoscevano dalle loro quasi divise e da atteggiamenti codificati ed inconfondibili e, in fondo, dai loro giri chiusi. In massima parte ricusavano le discoteche e andavano a «scoppiarsi» nei loro ritrovi, pseudo-club tutti uguali, a dire sempre le stesse cose. 2 - Fighettoni: si consideravano un'élite, erano sempre vestiti con accurato casual. Riconoscibili dai capelli, in genere acciottolati, dalle ragazze impeccabili e appariscenti parcheggiate sui motorini ad attenderli, dai discorsi scontati e improbabili, dall'occhio vitreo e l'aria vissuta. 3 - Borghesi intimisti: sempre accoppiati con donne insignificanti, cercavano le luci soffuse e i lenti, soggetti in via di estinzione. 4 - Estrosi: costituivano il giro-pilota della città notturna. Vestiti sempre in maniera non catalogabile, non si capiva cosa facessero di giorno. Sempre pronti a divertirsi, individuavano il posto più «fico», e pur dichiarando di non avere mai soldi, si permettevano tutto. Categoria invidiata dagli imitatori e da alcuni sotto-prodotti: A) *marchettari*, che si «davano» e «la davano» per sostenere un ritmo di vita troppo impegnativo e dispendioso. Venivano in genere dalla periferia; B) *commessi*, in genere si facevano il mazzo sei giorni alla settimana per poter spendere tutto in sei ore; C) *impiegati assatanati*: individui dalla doppia identità, che al sabato si trasformavano, tentando di entrare nel giro «estroso», ma venivano puntualmente smascherati perché le donne non se li filavano. 5 - Tamarri (Bori): si aggiravano in gruppi di sette, otto esemplari maschi e erano i nemici dei gestori dei locali più trendy, che li temevano accusandoli di essere attaccabrighe, grezzi, violenti e rumorosi. Venivano allontanati o tenuti alla larga con vari mezzi, come «l'entrata per accoppiati» che li escludeva a priori, o l'entrata «con tessera club».

menti del rock-progressive e pur mantenendo l'idioma italico, nel 1977 si concede al nuovo genere destinato ai figli della notte con «Figli delle stelle» e «Donna Luna», così come, già in precedenza, aveva fatto Marcella Bella che, con «Nessuno mai» del 1974, si aggiudicò il trofeo virtuale di prima canzone disco cantata in italiano.



ALAN SORRENTI

Nel 1976, «Rumore» di Raffaella Carrà, riproposta in una trascinate versione inglese, sfonda il muro della diffidenza delle classifiche britanniche, ipso facto per «A far l'amore comincia tu» sempre di Raffaella Carrà, tradotto in inglese come «Do It, Do It Again», «Sun I Lave You» di Claudia Cardinale del 1977 o «Eva Eva Eva» del trio Donna Donna Donna, prodotte dal «signor bisogna saper perdere», Shel Shapiro, ancora del 1977, «Tu» del 1978 e «Gloria» di Umberto Tozzi del 1979, quest'ultima ricantata in inglese, nel 1982, da Laura Branigan, che ne fece un tormentone presso i cultori dell'HI-NRG disco. Ci fu anche il maldestro tentativo di rifare il look a qualche cantante proveniente dalle varie manifestazioni canore della RAI come «Canzonissima»: assai paradigmatico risulta il caso di Marisa Sacchetto che tentò la carta internazionale supportata dalla produzioni di Giuseppe (Beppe) Cantarelli che, in quello stesso periodo, scriveva e componeva per Mina. Non a caso, il decollo verso l'universo dance

mondiale da parte della Sacchetto avvenne attraverso la PDU, distribuzione EMI, etichetta personale della «Tigre di Cremona». Da segnalare, per dovere di cronaca, «Golden Sunset», «What Now My Love (et maintenant)» e «Hunting For My Heart». Lo stile di riferimento della Sacchetto era la melliflua disco music spagnola modello Bacarà, di per sé modesta e già ricalcata su taluni stereotipi americani.

Ad onore del vero, anche a proposito di Alan Sorrenti, diventato, forse suo malgrado, un'icona della disco cantata in italiano, servirebbe un chiarimento, soprattutto perché l'album «Figli delle Stelle» va considerato il disco più americano mai realizzato da un italiano, almeno fino a quel momento. Non tutti sanno che l'album fu registrato tra New York e Los Angeles. Alan Sorrenti veniva già da un paio di stagioni di successo nell'ambito di un genere più «engaged», legato al mondo dei cantautori impegnanti e al rock-progressive. Ma cominciamo per gradi. Prime calde giornate del giugno 1972, siamo allo stadio del Foro Italico di Roma. L'occasione è il *Festival d'Avanguardia e Nuove Tendenze*, la cornice era costituita da un pubblico composito che attendeva i progressi della musica pop italiana, dopo aver rovistato per anni, affannosamente, tra gli archivi delle discoteche d'importazione ed aver apprezzato i primi concerti rock degli stranieri nel nostro paese. Il Banco del Mutuo Soccorso aveva registrato da poco il suo album a forma di salvadanaio, che superò in classifica la «Storia di un minuto» della PFM, e che venne presentato appunto al festival suddetto. Francesco Guccini aveva appena pubblicato il suo capolavoro «Radici», ma la timidezza e la riservatezza lo tenevano ancora prigioniero delle osterie bolognesi. Le Orme erano in testa alla classifica italiana con «Uomo di pezza». Genesis, Emerson Lake & Palmer e Van Der Graaf erano gli Inglesi più apprezzati da noi, mentre gli Osanna di «Palepoli» con lo sgargiante e clownesco trucco sul volto sfogavano tutta la genuina arroganza partenopea, lamentandosi di essere stati mescolati, in quella passerella romana, a «gruppi nati da pochi giorni». Di quella generazione di esordienti scompariranno in molti. Si salverà un cu-

rioso cantautore mezzo napoletano e mezzo inglese. Alan Sorrenti aveva trovato la sua personale West Coast sulla costa di Amalfi e Positano, assieme ad un texano emigrato, Shawn Phillips. I cultori di dischi d'importazione sapevano che aveva imparato a memoria la lezione di un introverso cantante californiano, Tim Buckley. Gli altri non accettavano i suoi esperimenti vocali, quelle note tirate, sbiacciate, sussurrate, forse stonate. A quel Festival, la prima fu serata di arance e pomodori. Al ritorno sul palco ci volle tutta l'abilità e l'istrionismo di quel presentatore, tale Eddie Ponti, per convincere il pubblico che Alan Sorrenti era un personaggio tutto da scoprire. Qualche anno dopo, infatti, sarà «on the top», e tutti i lapidatori dovettero rimangiarsi certe offese.

La EMI gli offrì un contratto. Era tempo di atti coraggiosi, di colpi di testa, di madornali errori e di tentativi alla cieca. I Pink Floyd, per esempio, in due anni, raggiunsero un successo nel nostro paese che neppure il più ottimista fra i discografici della stessa EMI avrebbe potuto prevedere. Nacque così «Aria», l'anno dopo «Come un vecchio incensiere all'alba di un villaggio deserto», mentre Sorrenti cominciò a lavorare con musicisti inglesi di prestigio, costruendosi la prima immagine e la prima reputazione.

Dopo un specie di anno sabbatico, o pausa di riflessione, forte di organizzazione discografica disposta ad investire su di lui, decise di andare negli States per realizzare, almeno nei propositi originali, quello che avrebbe dovuto essere il successore del suo precedente LP «Aria», in cui non c'era nulla di ballabile. Il fato volle che l'etereo e sussurrante Alan si trovò in studio un manipolo di turnisti e produttori che, da lì a poco, sarebbero diventati una leggenda. I nomi di Jeff Porcaro, David Paich, Steve Lukather, David Hungate, Bobby Kimball e Steve Porcaro (prematuramente scomparso nel 1992), di certo, agli sprovveduti non dicono nulla, ma il mondo intero, da lì a qualche tempo, ebbe modo di acclamarli sotto il marchio «TOTO», soprattutto la disco music di stampo funkoido aveva già conquistato importantissime quote di mercato (siamo nel 1977) e tutti i musicisti americani ne erano in

polavori letterari in merito al testo e ai contenuti, ma certamente in linea con la produzione dance mondiale del periodo.

Decisamente più esplicito e diretto nei testi fu l'album successivo, «Fear» del 1979, registrato tra Roma, New York (per il missaggio) e Philadelphia (per rifinitura delle parti orchestrali), in cui nel brano «I Strip You» un ragazzo confessa la propria omosessualità a una donna, mentre in «Fear», nel singolo che dà il titolo all'album, un ragazzo scopre la propria omosessualità mentre sta corteggiando una ragazza. Nel 1980 il ballerino Russell Russell subentra a Paolo Micioni come front man del gruppo, mentre nel 33 giri «Casanova» ed in particolare nel singolo «A Gay Time Latin Lover» si raccontava di un latin lover di un'epoca gay, ma forse in questo caso l'ambiguità è voluta o studiata a tavolino: il filone della disco gay pagava molto in termini di consensi e di gradimento.

Da quel momento cominciò una frenetica girandola di nuove produzioni: Walter Martino, David Zed, The Mask Craabs, Capricorn, Russell Spellman. Poiché Simonetti e socio immettevano sul mercato singoli e album di altalenante successo, presto compresero quanto la vita del discografico indipendente fosse dispendiosa ed irta di insidie, quindi, per sostenere i costi di certe produzioni non proprio riuscite, finirono con il realizzare canzoni anche per altre etichette e progetti per conto terzi, «Gioca Jouer» per Claudio Cecchetto e di «Walkman» per Kasso, ma siamo già negli anni '80.

Ecco come Claudio Simonetti ricorda l'epopea dell'italo-disco: *«Il periodo "dance" è stato sicuramente il più felice e creativo della mia carriera. Dopo lo scioglimento dei Goblin e l'incontro con il produttore Giancarlo Meo, mi sono dedicato completamente alla disco music, allora tutta fatta di arrangiamenti realizzati con orchestre vere. Eravamo agli inizi degli anni '80 e la gente ormai voleva divertirsi e scrollarsi di dosso i precedenti difficili e "roventi" anni 70. Il decennio ottanta è stato, musicalmente parlando, tutto dedito al divertimento e al ballo in discoteca. Allora nascevano anche nuovi generi musicali, che avevano un po' messo in*

disparte il rock degli anni 70, e nuovi gruppi, quali Duran Duran, Depeche Mode, Spandau Ballet ecc., e venivano alla ribalta grandi artisti pop del calibro di Michael Jackson e Madonna, che stravolgevano un po' la figura delle rockstar degli anni precedenti. Si mischiava l'elettronica con strumenti veri, si sperimentavano nuove sonorità, insomma, è stato un decennio di grandi cambiamenti nella musica moderna.»

Per dovere di cronaca, vanno segnalati anche alcuni artisti minori quali i Number One Ensemble di «Back to heaven» o «Gipsy» ed i Barbados Climax di Alan Taylor, autore di un successo planetario come «California U.S.A.», datato 1978, mentre una nomination speciale va alle prime etichette specializzate in italo-disco-music come la Panarecord, la F1 Team, la Radio Records, la Discotto e la Best Records. Furono innumerevole le produzioni realizzate per cavalcare l'onda inarrestabile dell'italo disco, tra le tante di modesta fattura, emersero anche quei nomi che poi si riveleranno fondamentali per l'evoluzione della musica in quattro quarti dei decenni successivi.

Molti produttori iniziarono, ad esempio, a sfornare pezzi dance, spesso registrati negli USA per avere un tocco d'internazionalità e, magari, sfruttare in loco le voci dei migliori turnisti disponibili. Tra questi Celso Valli artefice del secondo album di Macho del 1980 e del progetto Tantra, con il singolo «The Hills of Katmandu» del 1979, un autentico distillato di energia propulsiva ricavata da un marcato uso del sintetizzatori e diluita da un ipnotico misticismo sonoro, che incantò le piste di mezzo mondo, specie quelle di San Francisco e dintorni, dove divenne un disco-cult nei circuiti della comunità gay locale, particolarmente attenta alle sonorità elettroniche. «The Hills of Katmandu» divenne un classico nella programmazione della discoteca Trocadero di San Francisco, soprattutto nella versione remix realizzata dal guru dell'HI-NRG americana, Patrick Cowley.

Come non citare Kano, progetto creato intorno alla figura di un DJ-cantante anglo-caraibico, tale Glen White, da un trio di abili musicisti, che mischiava pesanti influenze fankoidi a vocoder, ru-

dimentali sintetizzatori e break penetranti. Correva l'anno di grazia 1980 e con «I'm Ready» Luciano Ninzatti, Stefano Pulga e Matteo Bonsanto si accovacciarono nella classifica black dei migliori singoli statunitensi, lasciando ai posteri un tassello importante ed un terreno fertile su cui coltivare, raccogliere e campionario, fondamentale per il futuro sviluppo dell'hip-hop e della house-music.

Nato nei Caraibi, si trasferisce con la famiglia a Londra all'età di otto anni. A sedici anni Glen inizia a cantare con la sua prima band, gli Heart'n'Soul, con la quale arriva in Italia per un paio di tournée. A diciannove anni parte per Lille, in Francia, dove per sei mesi si esibisce con i «Soul Fishers», i quali tentano anche di farsi conoscere in Italia, ma il gruppo si scioglie, mentre Glen decide di rimanere nel nostro paese, poiché ingaggiato per cast di «HAIR», il fortunato musical che per un anno e mezzo girò per i vari teatri della Penisola. Nel cast c'erano anche Teo Teocoli, Renato Zero, Loredana Berté, Ronnie Jones e molti altri.

Verso la fine degli anni '70, Glen White incontra Stefano Pulga, Luciano Ninzatti e Matteo Bonsanto, così inizia l'avventura sotto le insegne del marchio «Kano», portatore sano di una raffica di singoli successo, tra i quali «Another Life», «Queen of Witches», «It's a War» e di ben tre albums come, «New York Cake» del 1980, «Another Life» del 1982 ed il «Greatest Hits» del 1984. Per i nostri intraprendenti produttori non fu difficile svettare sulla moltitudine grazie ad un Glen White dotato di una voce potente, che rimandava alle caratteristiche espressive tipiche del Motown Sound e del più classico Soul R'n'B, forte di una notevole presenza scenica e di una formidabile capacità di intrattenitore. Per onestà va detto che Kano, come altre produzioni della Full Time, stavano strette, se relegate allo stereotipo e chiuse nel recinto della dance italiana.

Azzardando un paragone, si potrebbe affermare che Kano sta all'italo disco, come il canadese Gino Soccio sta alla disco music americana. Forse potrebbero venirci in aiuto le parole di Freddy Naggiar, demiurgo della Baby Records, che per le sue produzioni

vedere Albert One, ancora attivo come DJ e performer, in varie clip su YouTube, mentre intrattiene schiere di appassionati fans dell'italo disco in tutti i paesi del Nord Europa.

D. Ciao Alberto, intanto una domanda inevitabile: che ricordo hai di quegli anni '80, quando l'italo disco dominava le classifiche europee e mondiali. Che atmosfera si respirava? E' vero che vi ricevevano, dovunque, al pari se non di più delle pop stars inglesi o americane?

R. *I ricordi sono fra i più belli della mia vita, insieme al giorno del mio matrimonio. Sono stati momenti importanti, sia per tutti noi che per la gente. Anche se devo ammettere che anche oggi, quando noi andiamo all'estero riceviamo delle accoglienze calorosissime. Sono appena tornato dalla Svezia dove sia io che Fred Ventura e Brian Ice abbiamo cantato in un festival che si è tenuto al Palazzo Nazionale di Stoccolma. Per esempio Fred Ventura, qualche giorno fa era con Diana Est ad Amsterdam, io sono in partenza per Londra, inoltre io e Fred andremo in Ungheria, poi torneremo in Finlandia. Siamo sempre in giro per il mondo. Purtroppo, con estremo dispiacere, devo dire che uno dei pochi posti dove l'italo dance non funziona più, è proprio l'Italia. Ti ripeto, riceviamo calde accoglienze in tutto il mondo. Io sono stato di recente in Messico, Fred Ventura, Gazebo e Ken Laslo addirittura negli USA, dove io andrò il prossimo anno. Quindi solo in Italia non succede nulla, ma perché noi Italiani siamo estero-fili.*

D. Cominciamo, però, dall'inizio, come sei arrivato alla discografia? Magari da piccolo non pensavi di fare il cantante, so che hai iniziato a lavorare come DJ e conduttore radiofonico. Soprattutto, sarebbe bello raccontare i tuoi esordi nel mondo musica, e da chi sei stato introdotto nell'allora nascente universo dell'italo disco?

R. *Io ho iniziato, innanzitutto, come orchestrale, suonando con un gruppo musicale, poi nel 1975 ho cominciato a fare il DJ in discoteca, quindi sono entrato nel giro delle radio private, dove ho continuato fino ai primi anni ottanta, credo il 1982 approdando ad un paio di radio importanti che poi sarebbero diventate i net-*

work di oggi e là è nata l'idea di fare i primi dischi. Siccome il successo arrivò subito, ho continuato senza mai fermarmi. Ovviamente ho interrotto il discorso radiofonico, perché non c'era il tempo materiale per conciliare le due cose. Da un paio d'anni a questa parte mi sono preso la soddisfazione di suonare dal vivo con un gruppo, con cui ripropongo tutti i pezzi anni 80 rigorosamente live senza sequencer o computer, quindi questo è per me un doppio godimento.



ALBERT ONE NEGLI ANNI '80

D. C'era un certo pionierismo, si registrava in piccoli studi per piccole etichette indipendenti, magari con un certo ostracismo, se non diffidenza da parte delle majors. Probabilmente, al principio non c'era, da parte vostra, neppure la consapevolezza di fare qualcosa che sarebbe poi diventato importante? Quando sei entrato per la prima volta in uno studio di registrazione e dove?

R. *In uno studio di registrazione di Milano chiamato GRS Studio, sì, nel 1983, e per fare il primo lavoro serio. E poi, dopo «Turbo Diesel», successo mondiale, il contratto con una delle case discografiche più importanti d'Europa, la Baby Records, che decise di prendere Gazebo, Den Harrow e, ovviamente, Albert One, perché la dance italiana cominciava a funzionare in ogni parte del mon-*

do. Vorrei aggiungere che «Turbo Diesel» fu un successo nazional-popolare, uno di quelli che la gente poteva cantare andando a fare la spesa al supermercato oltre che ballare.

D. Che sensazione si provava a vedere il proprio nome nelle zone calde delle classifiche di mezzo mondo, magari superare i mostri sacri della musica internazionale?

R. *Era una grande soddisfazione. Anche perché, come ti dicevo prima, alla notorietà corrispondevano degli ottimi guadagni. Allora era tutto rapportato. Oggi essere ai primi posti delle charts, non significa necessariamente guadagnare molti soldi. A quel tempo il successo e la fama corrispondevano anche ad un benessere economico interessante. La musica non è un divertimento, ma un lavoro serio, quindi va vissuta con tutti i criteri di un lavoro vero e proprio.*

D. Tu, oltretutto, sei un musicista-autore, un cantante vero, pensi che la tua durata nel tempo sia dovuta al fatto di non essere stato solo un uomo-immagine, come accadeva per artisti che rappresentavano molti dei prodotti discografici di quegli anni?

R. *Penso proprio di sì, penso che il momento fu favorevole a me ed altri come me. Qualcuno era finto, come, del resto, esistono anche adesso molti gruppi che fanno finta di suonare. Ovviamente, essere se stessi giova molto, perché se racconti le bugie, prima o poi vieni scoperto.*

D. Mentre in quei primi anni '80, l'italo disco conquistava le discoteche ed i giovani di mezzo mondo, acquisendo importanti quote di mercato, in Italia il «genere» veniva un po' snobbato, particolarmente dalla critica. Soprattutto, come già accennato, le grandi organizzazioni discografiche, a torto, non c'hanno mai creduto. Ti sei mai domandato il perché?

R. *Perché erano dei «coglioni»! Uno dei pochi discografici illuminati è stato Freddy Naggiar della Baby Records, che non era una multinazionale, ma la più grande etichetta discografica privata del mondo. Freddy ha creduto, prima, in Albano e Romina, Toto Cutugno, Ricchi e Poveri, Rondò Veneziano e poi -come ti dicevo- quando ha capito l'importanza della dance, ha preso Gazebo,*

Den Harrow ed Albert One. Naggiar capì subito che la dance stava assumendo dei numeri importanti da sfruttare e da cavalcare. Poi sono arrivate anche le multinazionali, ma con molto ritardo sulla tabella di marcia. Allora le majors ci snobbarono, ma credo che sia stato un loro grosso errore.



ALBERT ONE E P.LION

D. A parte le tante discoteche, so che ti sei esibito davanti a migliaia di persone in enormi spazi che, solitamente, sono riservati a generi musicali più blasonati. Dove e quando è accaduto, soprattutto qual è il Paese dove sei ancora maggiormente popolare?

R. *I posti sono davvero tanti, ma non soltanto io, ma tutti coloro che sono riusciti a mantenere viva la loro immagine, quindi Gazebo, Savage, Sandy Marton, P.Lion e pochi altri. Io ho uno zoccolo duro in America Latina, grazie ad alcuni primi posti in classifica con «Turbo Diesel», «For Your Love» e «Sing a song», poi in tutta l'Europa continentale, I Paesi dell'Est. Onestamente, non mi posso lamentare. Tranne che in Italia, ma in Italia se guardiamo bene non c'è più nulla per chiunque, perché Festivalbar, Superclassifica Show o Discoring non esistono più per nessuno, non solo per quelli che fanno o che facevano musica dance.*

D. Qualcuno dice che, in quegli anni, l'ambiente dell'italo disco non fosse omogeneo, un po' sfilacciato, soprattutto si racconta che tra gli addetti ai lavori serpeggiasse una certa invidia, e che i rapporti s'interrompevano rapidamente per motivi di royalties o per gelosia da parte dei produttori nei confronti del front man del progetto. Questo fu certamente uno di limiti, non trovi?

D. *In Italia non esistono settori in cui non vi siano rancori o invidie. Pensiamo alle situazioni politiche che si vedono in circolazione che sono davvero una vergogna e rispecchiano quella che è una mentalità tipicamente italiana.*



GAZEBO E ALBERT ONE

D. Adesso una domanda difficile, che prevede una risposta anche non politically correct. Che cosa ne pensi degli attuali produttori dance: molti di essi sono improvvisati, approssimativi e, in massima parte, completamente digiuni di musica, ma abili nei campionamenti e nell'uso delle nuove tecnologie?

R. *Hai detto produttori? Ho capito bene? Perché esistono ancora? In Italia non ce ne sono più, infatti nelle classifiche mondiali non sono più presenti produzioni italiane, tranne qualche rara eccezione. Come dicevi tu, è tutto un copia e incolla, un campionamento di questo e di quello. Io sono di un'altra scuola di pensiero, vengo da un'epoca in cui le cose si facevano con un criterio differente. E poi, oggi, non esistono più gli autori, perché*

fare questo mestiere non ti consentirebbe di vivere. Come dicevano gli antichi: «Homo sine pecunia est imago mortis!». Oggi tutto si scarica gratuitamente, nessuno compra più niente e poi i supporti come il vinile ed il CD sono quasi spariti. Nei pezzi degli anni '80 c'era una cura maniacale nei suoni, nelle stesure, nelle melodie che oggi sarebbe impensabile.

D. Il tempo è passato, ma tu sei sempre sul piede di guerra. Che c'è nel futuro di Albert One? Raccontaci che cosa stai facendo di bello in questi ultimi tempi.

R. *A parte le serate, secondo il format «STYLE 80», che faccio regolarmente con alcuni DJs che mettono musica ed io canto le mie canzoni, poi abbiamo un super gruppo chiamato Jay factor Band o Jay Factor Cafè con sede in Perugia. Il gruppo è formato da vecchi DJs che fanno serate in tutto il mondo, anche con i miei vecchi successi, usando solo vinile. Infine sta per uscire un mio nuovo disco con tanto di video-clip. Il nuovo progetto dovrebbe uscire prima dell'estate 2014, ma, per il momento, è top-secret.*

DISCORING, QUANDO LA TV BALLAVA

Oggi è facile, basta qualche click e la musica invade il nostro computer, il tablet o lo smartphone. Le TV che mettono in onda musica a getto continuo non si contano, e poi web radio e TV a raffica. Nell'era del download facile e delle piattaforme digitali, la musica si scarica, talvolta anche illegalmente. Ma proviamo a fare un viaggetto a ritroso nel tempo, senza nostalgia alcuna, quando molti di noi, ancora adolescenti, vestivano pantaloni a zampa d'elefante e camicie con colli a falde larghe.

Negli anni '70, non è che vi fossero particolari momenti di sfogo musicale per i giovanissimi, soprattutto in TV, per alcuni anni ancora in bianco e nero in molte case italiane, nulla a che vedere con i futuristici schermi a cristalli liquidi o al plasma che campeggiano oggi in ogni soggiorno. Il primo programma destinato ai giovani, in cui si presentavano le novità discografiche pop e dance e le classifiche di gradimento fu DISCORING, un format peraltro ancora attuale e riproposto con altre varianti sotto differenti marchi e denominazioni, una sorta di «Top Of The Pops» ante-litteram.

Ideato da Gianni Boncompagni, come segmento musicale di circa 40 minuti all'interno di «Domenica in», Discoring divenne in breve tempo un programma di enorme successo, in grado di influenzare le scelte musicali dei giovanissimi a cui era destinato. Momento centrale della trasmissione erano le classifiche settimanali dei dieci 45 giri e dei dieci LPs più venduti, con i mitici tabelloni che si illuminavano per mostrare e sottolineare meglio il nome del fortunato protagonista in classifica. Furono molti i protagonisti della nascente disco music italiana passati in rassegna da Gianni Boncompagni, perfino la sigla del programma «Superdance» delle Bus Connection, uscito nel 1977, e la successiva «Guaipa» del 1978, in cui c'era lo zampino dello stesso Boncompagni, furono due riusciti esempi di primigenia disco italiana, che rimandavano molto allo stile delle Silver Convention, prodotto internazionale, ma di lavorazione tedesca, dove i fiati erano stati sostituiti

tuiti da sdolcinate sezioni di archi. I produttori italiani che non avevano molte sovrastrutture mentali in merito o condizionamenti di sorta, elaboravano subito i vari moduli espressivi della disco, adattandoli alle esigenze del momento, se non altro li plasmavano a propria immagine e somiglianza, attingendo al bagaglio di esperienze personali e conoscenze legate ad un certo tipo formazione musicale, piuttosto che un altro. Fu questa la vera forza dell'italo-disco, il non avere legami o vincoli stretti con un'ingombrante tradizione.

Moltissimi furono gli ospiti in studio, felici di promuovere i propri dischi in quella che veniva considerata la trasmissione musicale più seguita d'Italia. In quel piccolo contenitore di tendenze e gusti giovanili iniziarono a passare sullo schermo i primi video (fece scalpore quello di Rod Stewart con «Da Ya Think I'm Sexy?»). Alla conduzione si alternano nelle varie edizioni «mitraglietta» Claudio Cecchetto, il «desaparecido» Mauro Micheloni, il «raffinato» Gianni De Berardinis, i mitici Jocelyn e Awana Ghana, e poi il trio femminile Falcetti-Pettinelli-Russinova, infine Kay Sandvik.

Jocelyn, noto DJ di formazione radiofonica, divenuto poi regista e produttore televisivo, condusse due fortunate edizioni, ossia quelle del 1980/81 e 1981/82, forse le migliori in assoluto, ma in realtà la trasmissione partì il 20 febbraio 1977 all'interno di «Domenica in» come spazio dedicato alla musica giovanile, ideato da Gianni Boncompagni. In quella TV in bianco e nero, l'ex socio di Renzo Arbore, già mitico conduttore radiofonico di «Bandiera Gialla» ed «Alto Gradimento» si comportava proprio come un DJ con il compito di presentare i dischi più venduti settimana dopo settimana, le ultime uscite sul mercato discografico mondiale, all'epoca in grande fermento, e fornire informazioni su autori, cantanti italiani e stranieri. Un caso di video-jay ante-litteram. Pensate che all'epoca, in un regime di quasi monopolio della RAI, Discoring aveva una media di quindici milioni di telespettatori, anche perché inserito all'interno del primo vero contenitore televisivo nazional-popolare della storia, «Domenica In». E dire che Gianni Boncompagni ha più volte provocatoriamente dichiarato

di odiare le discoteche. In una vecchia intervista sosteneva che, «...in futuro, le discoteche saranno ricordate come luoghi di tortura». Più avanti, nella medesima intervista, afferma di essere stato anche allo Studio 54 di New York insieme ad Isabella Ferrari, sua fidanzata dell'epoca, di aver fatto il DJ allo storico Piper di Roma e di essere stato uno dei primi in Italia a mixare con due giradischi. Ad onor del vero, la scenografia di Discoring rimandava all'idea di una pista da ballo stracolma di teen-agers di età compresa tra i quindici e i vent'anni. Il format del programma, grazie alla sua formula, venne acquistato e riproposto anche in altri paesi europei. In pieno boom di «febbre travoltina», l'edizione più riuscita fu quella condotta da Claudio Cecchetto e la sigla di apertura affidata a Gepy & Gepy con «Body To Body». Ecco il ricordo di Claudio Cecchetto, destinato, grazie a quella trasmissione, a diventare il DJ più ammirato e pagato d'Italia: «*Mi telefonò Antonello Caprino, funzionario RAI. Stavano chiamando i DJs radiofonici segnalati dalle varie Case Discografiche per i provini di Discoring. Devo ringraziare Freddy Naggiar della Baby Records per aver fatto il mio nome in quell'occasione.*»

In realtà, prima di Discoring, la Rai aveva tentato un altri esperimenti, che però, non ebbero la stessa fortuna: PICCOLO SLAM, andato in onda nel 1977, vedeva la conduzione di Sammy Barbot e Stefania Rotolo che lanciavano dischi e personaggi del momento e 10 HERZ, del 1978, un doppio infrasettimanale tardo-pomeridiano della durata di 20 minuti, condotto, pensate un po', da Gianni Morandi con la stessa miscela di classifiche, ospiti e novità discografiche. Discoring et similia contribuirono non poco svecchiare il concetto di «presentare musica in TV», in quegli anni, particolarmente nei '70, fu qualcosa di fortemente innovativo, contribuendo non poco ad avvicinare il giovanissimi alla musica «disco».

Come già riferito, la stessa ambientazione scenografica, proponeva una sorta di effetto discoteca simulato o, come si farebbe adesso, «virtuale», stimolando il desiderio al ballo ed al consumo di musica da discoteca. Nel frattempo, anche le radio private cre-

scevano, mentre le TV locali cominciavano a proporre format simili: conduttore, classifiche, musica ed ospiti. Una su tutte, POP CORN, dell'allora astro nascente Canale 5. Intanto, mentre l'italo-disco si espandeva, arrivarono Videomusic e poi MTV e la musica divenne davvero un qualcosa da «guardare», oltre che da ascoltare e ballare. Sull'onda lunga della british-invasion, molti artisti dance nostrani cominciarono a proporsi attraverso accattivanti video-clip, i quali finirono in pasto alle fameliche TV di tutto il mondo, desiderose di misurarsi con questa nuova tipologia di consumo musicale, in formato immagine, assai gradita ai giovanissimi.

EASY GOING, EASY FUNK A PRESA RAPIDA

Correva l'anno di grazia 1978, quando venne dato alle stampe il primo l'album degli Easy Going, progetto nato per volere di Claudio Simonetti con l'apporto non indifferente del DJ Paul Micioni che, insieme al fratello Peter, diventerà uno dei principali artefici della disco prodotta in Italia in quegli anni. Da lì a poco, i due tracceranno una linea guida verso le classifiche di tutto il mondo, per l'armata italo-disco con Gazebo, Ryan Parys, Martinelli, Savage, Ago, Carrara, George Aaron, Den Harrow, Albert One ed altri.



EASY GOING

Il gruppo prende il nome dal locale romano di maggior tendenza in quel periodo, la cui pista era assai frequentata da vip, starlette e personaggi della jet-society. Un ambiente sgargiante e all'insegna degli eccessi che cercava di rifare il verso alla trasgressiva «Studio 54» di New York. L'idea degli Easy Going è giocata sull'ambiguità: la copertina dell'album non lascia spazio a dubbi, ma non solo la copertina. Il vinile uscì su etichetta «Banana» con la produzione discografica di Giancarlo Meo e, secondo una consuetudine che andava allora diffondendosi a macchia d'olio, con-

teneva soltanto quattro lunghi brani. L'esplorazione e la conquista della charts venne affidata al singolo «Baby I Love You» che entrò in classifica anche negli USA e in molti altri paesi di lingua inglese, dove, però, non venne passato per radio: non piacevano la pronuncia, il testo e neppure il contenuto dello stesso. La stessa sorte era capitata ad «I'm A Man» di Macho, ma in quel caso il problema fu davvero la pronuncia e, forse, l'accostamento da parte dei vecchi DJs radiofonici all'interprete originale, il leggendario Steve Winwood (cantante dello Spencer Davis Group e dei Traffic). In realtà, «Baby I love You», è un funkettone ben costruito, con una ritmica trascinate e gli horns che fanno da contrappunto ai cori e alle voci filtrate da un rudimentale vocoder, infittendosi sempre di più fino al momento culminante del brano, quando un refrain incisivo s'impiana nelle meningi dell'ascoltatore per non andare più via. Non è un caso se «Baby I Love You», a distanza di qualche decennio, viene ancora riproposto in discoteca e ha avuto, nel corso della sua lunga vita, una miriade di covers e remixes. Lo stesso album contiene anche la splendida «Little Fairy», una morbida ballata stile Lionel Richie, uscita sul 45 giri come B-side di «Baby I Love You». Particolarmente interessanti sia la cover in versione dance di «Suzie Q» e «Do It Again» un elegante esempio di disco-italo-funk. Sulla falsa riga degli Easy Going, sempre da un'idea di Claudio Simonetti, come già descritto, nel 1979 venne pubblicato dalla Banana Records «Give Me A Break» ad appannaggio della cantante triestina Vivien Vee, la stessa vocalist che compare in «Baby I Love You», dove la voce era stata alterata dallo stesso Simonetti tramite un vocoder. La particolarità del disco, musicalmente di ottima fattura, è costituita dal vinile rosso, una vera novità per quegli anni. La produzione fu affidata alle cure di Giancarlo Meo, che ne scrive anche i testi. Tra i background vocals, da segnalare la presenza di Charlie Cannon e Orlando Johnson. Intanto, dopo il successo internazionale del primo album, gli Easy Gong entrarono nuovamente in studio: stessa squadra, stesso stile, stesso risultato. L'anno seguente, alla fine del 1979, «Fear» riuscì a bissare senza fatica il successo

all'estero.

D. Da che cosa nasce l'idea di cantare o magari l'esigenza di cantare in inglese?

R. E' stato un primo esperimento che ha funzionato benissimo, per non fare la solita canzonetta di Sanremo o di tipo tradizionale. Come dicevo prima, avevano già iniziato i fratelli La Bionda. Io ho sempre scritto in Inglese, per cui fu una coincidenza naturale che anche altri in periodo usassero la stessa metodologia o la stessa tattica per uscire dal mercato italiano. All'epoca all'estero funzionavano solo cantanti come Toto Cutugno, Albano e Romina, I Ricchi e Poveri, i classici cantanti melodici, mentre il nostro fu un esperimento veramente internazionale e ben riuscito, purtroppo durato solo pochi anni. Non fu, comunque, solo importante cantare in Inglese, ma fu determinante l'impatto emozionale che quella musica dance produceva.



PIETRO PAOLO PELANDI (P.LION)

D. Probabilmente, al principio non c'era, da parte vostra, neppure la consapevolezza di fare qualcosa che sarebbe poi diventato importante?

R. E' verissimo, assolutamente! Infatti, ai tanti giovani che mi chiedono come hai fatto, come non hai fatto, come si fa... rispon-

do che nella musica, a parte un minimo di talento nel cantare o nel suonare uno strumento, occorrono due cose: cuore e passione. Se parti con l'idea di fare un successo a tavolino, non vai da nessuna parte, perché non realizzerai nulla di originale. I pezzi e i fenomeni che attualmente «spaccano» sono quelli che producono un'emozione particolare. Oggi poi che non si vende un disco, la situazione è diventata ancora più difficile. Ci sono in giro migliaia di prodotti, ma con Internet la distribuzione dei supporti è diventata qualcosa di inutile. Chiunque può pubblicare sulle varie piattaforme digitali, ma con il risultato che non si vende più nulla o quasi.



P.LION / KEN LASZLO / ROBERTO TURATTI

D. Gli anni ottanta imposero anche la cultura dell'immagine e della cosiddetta musica da vedere. L'italo disco, nonostante il successo planetario, fu un po' carente da questo punto di vista, forse perché le piccole etiche avevano poche possibilità economiche?

R. Per esempio, Gazebo, Albert One, Den Harrow erano con un'etichetta più innovativa, la Baby Records di Freddy Naggiar, il

quale aveva anticipato e capito bene l'entità del fenomeno e fu il primo a comprendere l'importanza dei video-clip. Se tu vai a vedere i filmati di Den Harrow o di Gazebo, ti rendi conto che erano all'altezza delle produzioni internazionali. Mentre noi della Disco Magic e tutti gli altri facevamo video-clip piuttosto artigianali... mi ci metto anch'io, anche se poi ho avuto la fortuna di essere gestito meglio all'estero dalla Carrère, la stessa etichetta di Raf ai tempi di «Self Control».

D. Una domanda a cui teniamo moltissimo, riguarda Severo Lombardoni, da molti all'epoca assai criticato per certe scelte azzardate... però come discografico aveva un fiuto che poi pochi altri hanno dimostrato di avere. Come l'hai conosciuto e qual è stato il tuo primo approccio con lui e con la Disco Magic?

R. *Severo Lombardoni è stata un'altra delle felici coincidenze, anche lui, come il produttore Zambelli, era mio compaesano. Eravamo tutti e tre della provincia di Bergamo, quindi fu del tutto naturale affidare la distribuzione di «Happy Children» alla Disco Magic. Severo, secondo me, ebbe il grande fiuto nel comprendere che l'italo disco in quel momento stava diventando un fenomeno commerciale e molto conveniente. Il suo errore fu quello di produrre troppo e di saturare il mercato, facendo abbassare la qualità ed il livello di iniziale ricercatezza dei vari pezzi. La Disco Magic, come altre etichette, si dimostrarono molto impreparate. Pensa che Lombardoni si ritrovò a gestire brani come «Dolce Vita» di Ryan Paris ed, a parte Happy Children, anche tutti i successi di Savage, Styloo...e nei primi anni novanta i Black Box... quindi parliamo di fatturati stellari, il tutto gestito in modo approssimativo. La Disco Magic, per esempio, all'inizio non aveva neppure le edizioni musicali, quindi senza un minimo rapporto di interscambio con altre etichette o editori stranieri, un ufficio stampa o uno studio grafico per la progettazione delle copertine dei dischi... era tutto molto veloce, ama anche tutto improvvisato. Questo fu l'unico neo di quel periodo riferibile a quasi tutte altre piccole etichette.*

D. A parte le tante discoteche, so che ti sei esibito davanti a mi-

prattutto la mancanza del canto.

D. Ago, tu sei sempre in fermento, ed, oggi, ti esibisci ancora nella duplice forma di DJ o di cantante-performer, a seconda delle richieste. Che cosa bolle in pentola in casa Presta?

R. Intanto lo spettacolo che porto oggi in giro è spesso l'unione tra le mie due caratteristiche di cantante e DJ, quindi uno show completo dove si rivivono «quegli anni» sia attraverso il vinile, che attraverso le mie canzoni dal vivo. Poi, siccome sono già usciti due nuovi brani, il remake di «For You» nel 2012 e «The Power of Disco» nell'estate 2013, non mi fermo qui e ti anticipo che è in produzione il nuovo pezzo, e spero nella conferma di una mia presenza a San Francisco, anche questo anno.

RAFFAELE FIUME: IL CANTAUTORE DELL'ITALO DISCO

Raffaele Fiume è stato uno dei più prolifici autori di italo disco. Cresciuto alla grande scuola dei cantautori italiani, durante la magica epopea della dance italiana degli anni ottanta, è stato compositore, arrangiatore e produttore di una miriade di disco-song divenute, negli corso anni, dei piccoli oggetti di culto presso un folta schiera di appassionati. Il suo nome è legato a progetti come Cock On 5, Helicon, The Managers, Radiators, Ralph River Band, Moy, Giusy Ravizza, Lady O' con Albert One, Malcom And The Bad Girls, Foster (con la voce di Albert One), Marx & Spencer, Liza Mancini, Raf Coney e tanti altri. In quegli anni, molte delle sue produzioni finivano puntualmente nelle più accreditate compilation come Mixage, Masterpiece, Discotto e Magic Dee Jay Driver.



RAFFAELE FIUME

D. Raffaele, tu hai cominciato come DJ radiofonico e subito dopo come DJ in discoteca. La domanda mi sembra di rito: che ricordo ai di quegli anni «formidabili», quando ci s'inventava un mestiere giorno per giorno?

R. *Ecco in effetti hai detto bene un mestiere...lasciata la scuola, trovai da subito lavoro in una delle prime radio private dell'epoca, Radio Emilia Uno di Parma e poi un concatenarsi di eventi mi*

Den Harrow che arrivò primo davanti a Michael Jackson e George Michael...e la voce non era la sua.

D. Insomma «To Meet Me», chi l'aveva cantata. Chiariamo questa faccenda dei ghost-singers. Ce lo vuoi dire?

R. *Per quanto riguarda «To Meet me» l'interprete vero fu Chuck Rolando dei Passengers. Tom Hooker ha cominciato da «Future Brain», tutti i successi internazionali, essendo lui di madrelingua, era facilitato, mentre «Mad Desire» l'avava cantata Silver Pozzoli, poi Tom la incise per l'album di Den Harrow, ma tutti preferiscono quella originale.*

D. Che sensazione si provava a vedere le vostre produzioni nei quartieri alti delle charts di mezzo mondo, magari superare certi intoccabili della musica inglese o americana?

R. *Io non voglio fare il figo, la gente che mi conosce lo sa, sono uno alla portata di chiunque. Conta il valore umano non il valore economico. Per me è stato un gioco. Ti rendi conto che io mi sono divertito, senza mai più lavorare. Anche adesso che metto i dischi. Capisci ti porti a casa i soldi facendo divertire le persone. Ogni tanto trovo qualcuno che mi dice: ti ricordi quel disco? Io, veramente, ne ho fatto talmente tanti...e mi piacciono tutti. Sono convinto che quando uno fa una canzone, almeno a lui deve piacere...sono legato a tutte le cose che ho fatto. Non c'è un disco, per cui ti dico: no, quello non l'avrei mai fatto...mi sono sempre divertito tanto. Questo è il lavoro più bello del mondo!*

D. Tua hai scoperto una sorta di segreto, una specie di pietra filosofale. Ce ne vuoi parlare?

R. *Ho trovato la chiave per fare un successo. Se voglio schiocco le dita ed ecco che il successo arriva...ahhhhahhhh... Adesso ti spiego: ho la fortuna di avere un gusto simile a quello delle persone normali...solo questa è la chiave del successo, quindi quando un pezzo piace a me, in genere piace alla gente comune. Un successo deve essere sempre pop, cioè popolare. So che molti hanno paura della parola «commerciale», quindi io dico «commerciabile», una disco deve essere venduto, deve piacere alla gente, altrimenti non funziona.*

D. Del caso Den Harrow si è parlato abbastanza, la polemica in Rete con Tom Hooker è stata quasi una telenovela brasiliana, più che un melodramma italiano. Comunque Den fu una tua scoperta, e sembra che sia stato proprio tu a decidere le mosse del personaggio, come, ad esempio, dire che era di Boston. Pare che l'idea ti sia venuta vedendo la copertina di un disco dei Boston, durante l'intervista in una radio? E comunque a parte, la precarietà vocale, Den Harrow è stato un personaggio vincente e di forte impatto sul mercato. La sua fisicità ha giocato un ruolo determinante?

R. *Si eravamo in una radio di Como, mi sembra, lui già parlava poco di suo, quindi gli ho detto, tu stai zitto, parla poco e diciamo che sei americano, di Boston. Poi lui ha esagerato cambiandosi il nome in Manuel Carry. Un delirio: Manuel Carry nato a Boston, poi quando andavamo a prendere l'aereo, sul passaporto c'era scritto Stefano Zandri, nato a Milano. Poi Tom Hooker ha visto che Den Harrow era diventato un fenomeno, ne soffriva molto... Soprattutto quando «Looking For love», che avevamo prodotto per lui, fu quasi bloccata in Germania per non andare in conflitto con Den Harrow: si capiva che la voce era la stessa...e poi, quando la mamma gli diceva: ma perché devi prestare la voce ad un altro, non sei mica brutto tu? Comunque, ha avuto la sua bella convenienza, ha guadagnato molto anche lui, tra SIAE, perché scriveva i testi, e diritti sulle vendite dei dischi. Alla fine prendeva più di me e Miki...*

D. Forse in quegli anni certe operazioni si potevano fare...la gente era più ingenua non c'era il web...

R. *Però, quando tu ascolti un disco di David Guetta, tu dici David Guetta, ma non lo canta David Guetta. E allora! Solo che lui è un DJ, fa le serate, mette i suoi dischi, ma non canta. Noi avevamo uno che ci credeva e portava avanti il progetto...e poi non pensavamo che Den Harrow sarebbe diventato Den Harrow nel mondo! Io divido il successo in tre parti uguali: una parte alla produzione, una a Den e l'altra alla spinta promozionale della Baby Records. Il merito va distribuito equamente fra tutti quelli che lavo-*

rarono a questo progetto. Perché, Den Harrow è stato un progetto! Fu portato avanti in maniera quasi perfetta, almeno per quegli anni lì...

D. Certo, un ragazzo biondo, bello, aitante, una musica accattivante. Avevate creato il vero divo dell'italo disco...

R. *Erano, però, tutte cose nate per caso, non è che noi ci siamo messi a tavolino come i produttori della Spice Girls!*

D. Naggiar, invece, aveva una visione molto internazionale del mercato, a 360 gradi, tant'è vero che utilizzò subito il supporto dei video come facevano gli Inglesi e gli Americani...

R. *Avevamo dei video eccezionali, era David Rossi il regista che faceva tutti i nostri video, c'era un accordo con questa casa di produzione e furono uno più bello dell'altro: «Bad Boy», «Charleston», che era un piccolo film, «Looking for Love» di Tom Hooker, un capolavoro!*

D. Mi racconti della grande intuizione di Freddy Naggiar?

R. *Gli portiamo «Future Brain», in due versioni, la facciata B era stata stesa in maniera diversa e lui ci dice: bene bravi questo è buon disco che può funzionare, soprattutto in Francia. Quindi uscimmo e, mentre eravamo per le scale, ci sentiamo chiamare: venite qua, voi non capite un cazzo!!! Rientriamo e chiediamo spiegazioni. Voi avete fatto un piccolo capolavoro! E noi: lo sappiamo, te l'abbiamo portato apposta! No, non avete capito, ribatte lui, facciata B! Come la facciata B, dice Miki, ma inizia in maniera lenta? Sì, questa è la vera forza, perché avete unito il pop alla dance! E dato che lui voleva il pezzo radiofonico, andò in brodo di giuggiole e spinse per quella versione... come «Catch The Fox» che nacque per diventare il classico disco da inizio serata. Come ti dicevo, l'aveva suonata Fio Zanotti senza sequencer, soprattutto il suono di carillon all'inizio fece la sua parte... Era il mio sogno fare un pezzo che i DJs mettessero all'apertura... e quando cominciò a funzionare, quasi tutte le discoteche aprivano le danze con «Catch The Fox».*

D. E' possibile, in futuro, rivedere, anzi risentire insieme l'accoppiata Turatti-Chierogato, o no?

TUTTI PAZZI PER L'ITALO DANCE

Nel 1984 mi trovavo in Calabria, dove fui ingaggiato, in maniera del tutto fortuita, per una stagione estiva in una discoteca. Lungo la Costa Jonica, erano disseminati da tanti piccoli locali da ballo non era la «riviera riminensis», ma il racconto potrebbe avere il suo valore storico. I locali da ballo erano quasi tutti stagionali ed ubicati a qualche centinaio di metri dal mare. All'epoca, però, non era sempre facile reperire un DJ disponibile.



Trovandomi lì per caso, un mio amico, mi segnalò al titolare. Il mio nome era abbastanza noto, in quei paraggi, per i trascorsi in una radio locale, tant'è che il patron della discoteca volle includere nel nostro accordo anche il fatto che io dovessi registrare gli spot radiofonici degli eventi ed i promo audio della pubblicità dinamica da mandare in giro con tanto di spider cabriolet super-sponsorizzata, in lungo e largo per le varie spiagge, nel raggio di una cinquantina di chilometri. Inoltre mi chiese di parlare al microfono per intrattenere il pubblico (attività, ovunque già del tutto desueta) e di presentare le serate-evento (gare di ballo, concorsi del tipo miss abbronzatura o mister muscolo et similia) che

si svolgevano nel locale due volte alla settimana: il martedì ed il venerdì. All'epoca si ballava tutte le sere e la discoteca era sempre piena, non esisteva differenza fra il sabato e gli altri giorni. La sola differenza era il prezzo del biglietto d'ingresso: cinquemila lire nel fine settimana e nei festivi e tremila lire nei feriali. Non esistevano PR, ingressi omaggio o free-drinks. Eravamo intorno al dieci luglio e la stagione stava andando male. Quel facile ingaggio non sembrava presagire nulla di buono: a me l'arduo compito di risollevarle le sorti del locale.

Il titolare aveva già licenziato due DJs. Il primo perché troppo «anziano» ed incapace di cogliere gli ultimi segnali del mercato discografico, il secondo troppo eccentrico e di tendenza, tra l'altro di nazionalità tedesca, quindi indirizzato verso sonorità elettroniche, eccessivamente pesanti per avventori spensierati e «turistiche fai da te» che intendevano solo divertirsi, in base ai dettami dell'epoca. Il locale disponeva di una ricca discografia, aggiornatissima con le ultime novità che il mercato esprimeva in quel periodo. Come regola, il proprietario pretendeva che si usassero i dischi del locale o quasi. I due precedenti DJs avevano trasgredito questo diktat, usando i loro vinili, ma con scarsi risultati. E qui la storia si fa interessante. A parte alcuni classici della disco music o pochi recenti successi ska, che portavo ogni sera con me, mi limitai ad usare solo il materiale discografico del locale, decidendo di impostare le serate esclusivamente sull'italo dance, diluita con una percentuale di new romantic e, solo dopo le due di notte, qualche pezzo funk, afro e reggae.

Si tenga presente che il DJ iniziava il suo show alle 22.30 e che a mezzanotte si doveva raggiungere il climax del divertimento. L'idea di dare ampio spazio all'italo disco risultò vincente, tanto che, dopo qualche giorno ed un rapido passaparola, il locale divenne sempre più affollato di vacanzieri decisi a farsi trasportare dalle facili ed avvolgenti melodie della dance italiana. Riuscimmo a creare delle serate coinvolgenti, quasi dei piccoli happening. Peccato non aver conteggiato il numero delle cassette registrate che uscirono quell'estate dalla consolle (pratica assai diffusa in quegli

anni). La notte facevo il master e poi il pomeriggio seguente ne duplicavo a decine in radio, ma andavano tutte via come il pane, segno che l'italo disco piaceva e che quasi tutti volevano continuare ad ascoltarla anche in macchina dopo la serata in discoteca o con il walkman sulla spiaggia. Molti di quei ragazzi, che calpestavano la pista, e che, probabilmente non distinguevano un pezzo italiano da uno inglese o americano, oggi sono cinquantenni e genitori alle prese con i tanti problemi determinati da questa paludosa e irrimediabile crisi, ma sicuramente testimoni di un'epoca, dove andare in discoteca costituiva un momento di leggerezza assoluta.



FRANCESCO VERRINA E TONY FREAK, DISCOTECA PEOPLE'S INN, 1984

Infatti, come già accennato, l'italo disco nacque anche sulla scorta di una nuova consapevolezza rispetto all'idea di tempo libero, o meglio al «consumo» di tempo libero. Diversamente dalla generazione dei loro padri o quella dei fratelli maggiori, l'idea di tempo libero per la rampante gioventù degli anni '80 costituiva un'acquisizione abbastanza recente e non del tutto definita, con un mercato ancora in fase di assestamento, soprattutto se tale idea doveva essere intesa come possibilità di «spendere» a proprio piacimento una parte della giornata, a prescindere dal lavoro, dal riposo o da impegni di studio. Il concetto di «tempo libe-

al genio Felliniano, ma soprattutto ad una «italian sweet life» che all'estero ci avevano sempre invidiato ed interpretata magnificamente dal personaggio Ryan Paris: «*I'm living like in a Dolce Vita*» («sto vivendo come in una Dolce Vita»). Fu, decisamente, questa la forza attrattiva dell'italo disco. Quel suo essere ambasciatrice nel mondo, alla medesima stregua della moda, del design o dell'enogastronomia, ossia quel saper veicolare un concetto di «buon vivere», fatto di eleganza, raffinatezza e, in qualche misura di «lentezza», rispetto a quelli che erano i ritmi più incalzanti e marcianti di certi paesi Mitteleuropei.

L'Italia degli anni '80 stava attraversando una stagione di ritrovato benessere economico, la politica come il cinema, la moda come la TV si erano liberati del grigiore del decennio precedente. Nello specifico, la musica di consumo si era purificata, dapprima, nell'abbagliante bianco dell'iperspazio di Mr. Fantasy, per poi estetizzarsi attraverso i colori dei video-clips. L'Inghilterra stava raccogliendo le macerie lasciate dal punk, esprimendo qualcosa di simile attraverso il filone dei «nuovi romantici», mentre sotto il profilo sociale, viveva una situazione assai più complessa rispetto a quella italiana.

La Germania era ancora un paese ricco, ma infelice, diviso in due da un muro e presidiato come se dovesse scoppiare una terza guerra mondiale da un momento all'altro. Il clima e la diffusa mentalità iperproduttiva, seconda solo a quella dei Giapponesi, non deponevano di certo a favore di uno stile di vita «leggero» ed improntato all'insegna della spensieratezza e del godimento indiscriminato. La situazione non era dissimile nei paesi scandinavi. Ecco perché in Europa nell'immediato ed in parte negli USA, in un secondo tempo, la dance italica ruppe il muro della diffidenza con estrema facilità. Quel tipo di musica, apparentemente frivolo, rappresentava la quintessenza del divertimento allo stato puro e l'accettazione totale dell'ottimismo «craxiano», senza implicazioni, forzature, complicazioni di sorta o sovrastrutture mentali e culturali. Per intenderci, un genere musicale ed i prototipi ad esso legati trovano maggiore accoglienza sul mercato, non

mismo nazionale. Per verità storica, va detto che per la prima volta la musica di fabbricazione nostrana, da sempre confinata al patrio suolo, riuscì ad imporsi sul mercato europeo e mondiale, senza che quei prodotti fossero necessariamente destinati agli emigrati italiani all'estero.

Tutta la precedente discografia esportata dal nostro paese, particolarmente negli anni '60, aveva come referenti o cittadini residenti all'estero o figli di Italiani espatriati in varie epoche. In precedenza, ciò era accaduto anche con la canzone napoletana e, prima ancora, con il bel canto lirico. Per la prima volta, però, l'industria della canzone italiana, grazie alla dance, incontrò i favori del mercato internazionale, a prescindere da referenti di sangue italico, da sempre raminghi o stanziali in ogni dove sul globo terraqueo. Peccato che le majors del disco se ne accorsero con netto ritardo sulla tabella di marcia.

SIMONA ZANINI, THE VOICE OF ITALO DISCO

Il nome di Simona Zanini, l'altra metà della luna del progetto Martinelli, è legato ad alcune delle più felici intuizioni dell'italo dance. La sua voce compare in moltissimi progetti creati in vitro e rappresentati all'esterno da ragazze e ragazzi immagine. Italo-americana, nasce negli Stati Uniti, per poi trasferirsi in Italia a seguito della famiglia negli anni '70. Appena diciottenne, dopo essere stata selezionata dai Fratelli La Bionda in occasione di un provino su scala nazionale, fu messa sotto contratto con la CBS Dischi, lavorando al fianco di alcuni dei musicisti italiani più importanti dell'epoca.



ALDO MARTINELLI / SIMONA ZANINI

Nel 1983, Aldo Martinelli, alla ricerca di un artista di madrelingua inglese per il canto ed i testi dei suoi pezzi, conosce Simona. Il feeling è immediato e i due lavorano subito insieme per «Feel the Drive» di Doctor's Cat, pietra miliare dell'italo disco, dove il talento vocale di Simona, unitamente alla pronuncia madrelingua e alle desuete traiettorie musicali di Aldo, più complesse e

DANCE GENERATION, TRA LOOK E LACCA

L'italo dance degli anni '80 sconvolse il paesaggio urbano della musica, come se un tempesta avesse spazzato via, dopo averli polverizzati, tutti gli stili e i costumi precedenti, non solo musicali e non soltanto in Italia, complice la forte spinta del movimento neo-romantico inglese con cui aveva molte analogie. Come abbiamo già spiegato, molti artisti italiani fecero riferimento ai nuovi romantici, ma non pochi gruppi o interpreti britannici, tedeschi e scandinavi ebbero come paradigma ispirativo l'italo disco.

Da un certo momento in poi, «la civiltà dell'immagine» prese il sopravvento e per avere successo non era più sufficiente cantare bene e basta, bisognava essere proteiformi, riuscendo ad essere tante cose al contempo: artisti, artefici di se stessi, simboli, modelli, ballerini, creativi, intrattenitori.

La nuova frontiera del look richiedeva un melange di tanti ingredienti ed ogni disco uno stile da comunicare attraverso i gesti, i vestiti, la voce, il contenuto del testo, il taglio dei capelli, un tic e un refrain. Sempre più imprevedibile, più «lookevole» ed autoreferenziale (potremmo dire narcisista), il performer degli anni '80 cominciò a contagiare anche i fans, i quali si trasformarono in autentici metabolizzatori di tendenze, di mode e di modi, provetti assemblatori di intercambiabili edonismi pop-dance in scatola di montaggio, fatti di look, essenze sintetiche e lacca.

Un status symbol più che uno stato d'anima, fortemente esteriorizzato attraverso un variopinto guardaroba, dove le idee si sovrapponevano per coesistere in una sorta di Babele di voci suoni e colori. Una filo di Arianna che, come in un labirinto, (col)legava un numero incalcolabile di adolescenti sparsi in ogni angolo del mondo. Tutti insieme appassionatamente, perfettamente uguali, o quasi: benestanti, proletari, borghesi, studenti, lavoratori, maschi, femmine, omosessuali, bianchi e neri. Una sorta di ecumenismo estetico, dove la musica diventava il solo ed unico collante di una perfetta «look generation», spiazzando le mode da passerella, che presto dovranno piegarsi a talune esigenze, bypassan-