

GIOVANNI ROSSI - KYT WALKEN

SILENCE IS SEXY

L'AVANGUARDIA DEGLI
EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN



tsunami
edizioni



Web Tsunami



Facebook

Copyright © 2014 A.SE.FI. Editoriale Srl - Via dell'Aprica, 8 - Milano
www.tsunamiedizioni.com - twitter: @tsunamiedizioni

Prima edizione Tsunami Edizioni, marzo 2014 - Gli Uragani 15
Tsunami Edizioni è un marchio registrato di A.SE.FI. Editoriale Srl

In copertina: Andrea Chiesi - Ucronie 26, 2013, olio su lino, cm 35x50
Grafica e copertina: Eugenio Monti

Editing: Massimo Baroni
Parte delle traduzioni in italiano dei testi è a cura di Daniela Ceglie (Traduttrice e Copywriter)
dceglie@gmail.com - www.danielaceglie.com/neubauten

I dipinti di Andrea Chiesi della serie "Perpetuum" sono realizzati in collaborazione con Paola Verde

Stampato nel mese di marzo 2014 da Arti Grafiche La Moderna - Roma

ISBN: 978-88-96131-61-9

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, in qualsiasi formato senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

La presente opera di saggistica è pubblicata con lo scopo di rappresentare un'analisi critica, rivolta alla promozione di autori ed opere di ingegno, che si avvale del diritto di citazione. Pertanto tutte le immagini e i testi sono riprodotti con finalità scientifiche, ovvero di illustrazione, argomentazione e supporto delle tesi sostenute dall'autore.

Nell'impossibilità di risalire agli aventi diritto delle fotografie pubblicate, l'Editore si dichiara disponibile a sanare ogni eventuale controversia.

GIOVANNI ROSSI - KYT WALKEN

SILENCE IS SEXY

**L'AVANGUARDIA DEGLI
EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN**

tsunami
edizioni

INDICE

INTRODUZIONE	7
PRELUDIO	
CANTIERI APERTI, LAVORI IN CORSO	13
UN PASSO NELLA STORIA.....	27
LA RINASCITA DALLE MACERIE: BERLINO OVEST.....	35
PARTE 1 - MUSICA E ACCIAIO	
LE FONDAMENTA DELLA RABBIA.....	49
STAHLMUSIK	61
KOLLAPS	73
ZEICHNUNGEN DES PATIENTEN O.T.....	89
HALBER MENSCH.....	105
FUNF AUF DER NACH OBEN OFFENEN RICHTERSKALA	117
HAUS DER LÜGE	131
DIE HAMLETMASCHINE.....	145
TABULA RASA	155
PARTE 2 - L'INIZIO DELLA NUOVA FINE	
ENDE NEU.....	173
SILENCE IS SEXY	189
SUPPORTERS' ALBUM #1.....	201
PERPETUUM MOBILE	211
SUPPORTER PROJECT FASE II.....	223
THE JEWELS	233
ALLES WIEDER OFFEN.....	247
NUOVI EDIFICI.....	259
FUTURO PROSSIMO.....	279
APPENDICI	
UN BREVE SGUARDO SU NICK CAVE AND THE BAD SEEDS.....	289
I QUADRI DI ANDREA CHIESI.....	301
RINGRAZIAMENTI	304

INTRODUZIONE

DAL PUNTO DI VISTA PRETTAMENTE MUSICALE, GLI EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN INCARNANO UNA DELLE PRIMISIME emanazioni di quel non-genere che viene definito *musica industriale*, la sovversione di tutti i canoni della forma popolare a favore di una destrutturazione cannibale e acefala. Un'etichettatura della ribellione nei confronti della società che si fa beffe di tutto ciò che assomiglia anche solo lontanamente al concetto di "regola". La formazione originaria di Berlino Ovest attinge al dada, al concretismo, alla cultura teatrale tedesca e ad altre numerose forme di derivazione avanguardistica, per proporre qualcosa di unico, disturbante e decisamente fuori contesto rispetto sia al punk che al rock.

Ciò che i berlinesi mettono in scena è la risposta sanguigna e violenta agli stimoli che una società in evoluzione incontrollata sta proponendo ai giovani, dando voce ad una generazione sfrattata dai propri sogni e a cui la modernità sbatte in faccia più disagi che opportunità. Gli Einstürzende Neubauten passano velocemente alla storia, ed ancor prima alla cronaca (anche se le due dimensioni temporali si fondono quasi immediatamente), per performance in cui al posto degli strumenti tradizionali trovano posto attrezzi di uso comune, apparecchiature assemblate con taniche, fusti di metallo, catene, bidoni dell'immondizia, barre di metallo. Al posto dei negozi di strumenti musicali, gli Einstürzende Neubauten saccheggiano i depositi dei rifiuti e le discariche, in una straordinaria ridondanza in cui forma e sostanza si fondono. Letteralmente.

È normale che da tutto questo la musica intraprenda una nuova ed inedita direzione, talmente originale ed inattesa da dover costringere i critici dell'epoca a scomodare parenti lontani come Test Dept. e soprattutto Throbbing Gristle.

Ma gli Einstürzende Neubauten sono qualcosa di diverso.

La loro germanicità trasuda ad ogni angolo delle proprie scomode partiture, le ferite di una società così martoriata come quella tedesca sono uno stigma unico. Lo stigma di chi è stato annichilito, ma senza aver l'opportunità di potersene dolere, poiché gran parte di ciò che costituisce le rovine della Germania ne ha rappresentato per un lungo ventennio la sua stessa volontà di potenza. Ma gli Einstürzende Neubauten possiedono anche qualcosa di più rispetto a tanti altri loro coetanei, in particolare la propria appartenenza ad una delle città più inafferrabili e culturalmente stimolanti del periodo: Berlino.

La città di Berlino è sotto tanti punti di vista un membro effettivo degli Einstürzende Neubauten. Forse il componente più silente e pervasivo di tutti, quello che nonostante i cambi e gli avvicendamenti di direzione, membri e sonorità, continua a fungere da inestinguibile collante. Nell'arco di poco tempo, la capitale storica della Germania è stata percorsa da violenti scossoni che ne hanno toccato nel profondo le fondamenta. Weimar, la Seconda Guerra Mondiale e le sciagure del Terzo Reich, le macerie della ricostruzione e il delicato periodo della Guerra Fredda, il Muro di Berlino con i suoi caduti e il suo crollo finale, la riunificazione. Tutto questo in poco più di sessant'anni di storia. Anche per questo motivo Berlino rappresenta un caso unico tra le capitali europee: le sue vicende sono un susseguirsi di ascese e cadute politiche che si riflettono sulle persone, ma anche sulle strade, negli edifici, tra gli angoli dei quartieri. La forma stessa della città muta in ragione della sua essenza, e con essa i berlinesi. Fasto e decadenza si sono intrecciati lungo il drammatico evolversi della storia ed il percorso della città è un susseguirsi di cerchi concentrici che raccontano le ere di questo secolare crocevia di uomini.

Gli Einstürzende Neubauten non sono immuni a tutto ciò. Anzi. Nati a Berlino Ovest, Blixa Bargeld e compagni sono i figli del periodo travagliato che percorre la città nel momento storico del dualismo tra le due Germanie e le due Berlino. Ed è anche qui che risiede la formidabile importanza storica di un gruppo come questo: non solo testimoni di un'epoca, ma protagonisti di primissimo piano di una società che va rapidamente evolvendosi, gli Einstürzende Neubauten sono perfette guide alla scoperta di una città e di una nazione. Grazie al loro spirito di osservazione ed alla volontà di crescita che hanno sempre messo in campo, i giovanissimi berlinesi tracciano la propria disagiata e personale via alla modernità, utilizzando la musica per esprimere tutto il loro disagio, il loro risentimento e la loro rabbia nei confronti di un mondo difficile da leggere ed ancor più impossibile da comprendere.

Addentrarsi a Berlino con gli Einstürzende Neubauten è un'esperienza unica che consente di comprendere al meglio anche l'importanza che questa magica città ebbe per tanti altri importantissimi protagonisti del panorama musicale mondiale. Non va dimenticata infatti la fascinazione più unica che rara che la capitale tedesca sarà in grado di esercitare su figure della levatura di Brian Eno, David Bowie, U2, Iggy Pop. Per non parlare dei registi cinematografici, dei pittori, dei narratori e romanzieri che si sono soffermati anche per breve tempo da queste parti. O di Andrea Chiesi, autore della copertina di questo libro e artista di fama internazionale, eccezionale osservatore di una città che per essere scoperta richiede attenzione, pazienza e curiosità, ma che al momento giusto sa restituire visioni emozionanti nella loro semplicità.

Proprio per questo, per poter comprendere al meglio la storia di Blixa e soci, occorre prima addentrarsi con attenzione e circospezione in un viaggio che con-

senta di cogliere più sfumature possibili di questa straordinaria città e della nazione che la ospita. Raccontare l'epopea degli Einstürzende Neubauten significa ripercorrere non solo la storia di uno spaccato di musica contemporanea, ma anche il cammino della Germania e dell'Europa nel delicatissimo periodo che va tra l'infuriare della Guerra Fredda e la rinascita vissuta dopo la caduta del Muro di Berlino.

“Silence Is Sexy – L'avanguardia degli Einstürzende Neubauten” è la visita guidata in un mondo unico ed irripetibile. Unico come è stata la crescita e lo sviluppo della proposta della band. Irripetibile come lo sono state le circostanze che hanno dato corpo a questa esperienza, e come la capacità dei tedeschi di rialzarsi e ricostruire da macerie che ormai appartenevano all'oblio e al caos. Gli Einstürzende Neubauten raccolgono queste macerie sociali e musicali e le trasformano in una nuova, incredibile, forma di rappresentazione in musica. Ripercorre la storia degli Einstürzende Neubauten significa quindi anche ripercorrere uno spaccato fondamentale dell'evoluzione musicale che ha interessato l'Europa tra gli anni Ottanta e gli anni Duemila, in cui il mito ed il racconto si sono molto spesso fusi grazie alle fenomenali capacità dei suoi protagonisti.

PRELUDIO



CANTIERI APERTI, LAVORI IN CORSO

L TUMULTO MUSICALE CHE COLPISCE IL CONTINENTE EUROPEO SUL FINIRE DEGLI ANNI SETTANTA NON DERIVA SOLO dalla sedimentazione della nube punk, che tutto aveva coperto e oscurato. La fitta coltre di rabbia e ribellione che si era posata un po' ovunque aveva cambiato per sempre il modo di guardare la musica, proponendo ad un'intera generazione disperata e disillusa un canale espressivo tracimante di caliginosa catarsi. Ma anche prima che Clash e Sex Pistols si abbattessero come un purulento flagello da una parte all'altra dell'Atlantico, qualcosa si stava muovendo in forte discontinuità con i canoni classici del rock, contrapponendosi con decisione alle regole scritte della composizione musicale. La sintassi del pentagramma stava per essere cambiata da un manipolo di artisti che rifiutava qualsiasi intromissione di convenzioni, schemi, tradizioni.

Ma facciamo un passo indietro, e più precisamente verso il finire della stagione del flower power, quando la Mitteleuropa è percorsa da fremiti che uniscono vagiti psichedelici a sperimentazioni avanguardiste e la Germania sembra diventare il centro nevralgico di una nuova evoluzione musicale che proprio non ne vuole sapere di legami con la rumorosa Inghilterra o con la lontana America. È con questo parallelismo tutt'altro che casuale tra macerie economiche, sociali e musicali, che uno Stato diviso, spartito ed ancora osservato con diffidenza, inizia a ricavarsi uno spazio di primo piano nel panorama musicale di quegli anni. Spuntano nomi che per l'arco di un decennio avranno una fortissima influenza su tutta la scena continentale e la Germania si ritrova al centro di un rinascimento che non si accontenta di rimanere entro gli angusti argini delle categorie classiche.

Di chiara derivazione elettronica, i Popol Vuh rasentano la sperimentazione avanguardista anticipando i temi che saranno poi cari all'ambient, dando corpo ad una proposta che inizialmente persegue le incursioni sintetiche in chiave dissonante, per poi virare in seguito su terreni maggiormente legati a strumentazioni rituali, tribalistiche e classiche. In pochi anni la sfuggente formazione guidata da Florian Fricke viene circondata da un alone a metà tra il culto ed il misterico, grazie ad uno stile che evade dalle catalogazioni di genere perché profondamente contaminato da dottrine religiose, spiritualismo, componenti etniche e slanci spaziali. La critica musicale comprende subito come ogni tentativo di riconduzione filologica sia pura utopia e si accontenta di etichettare la formazione come

“inclassificabile”. Ma i Popol Vuh non sono i soli a distaccarsi dai canoni della musica popolare occidentale.

Con una chiara matrice politica legata allo sviluppo del movimento studentesco, gli Amon Düül di Monaco non sono solamente un gruppo musicale, ma incarnano più propriamente una comune artistica in senso esteso, portando a segno messaggi radicali uniti ad una forma espressiva che miscela improvvisazione, sperimentazione ed ancora una volta influssi world e spiritualisti. Gli Amon Düül terminano la loro attività una volta esaurita la spinta propulsiva iniziale, ma sopravvivono in una veste più musicale quando alcuni membri decidono di dare vita agli Amon Düül II, formazione che si muove durante tutti gli anni settanta in un ambito più psichedelico e progressivo. Ed esattamente come era successo con i Popol Vuh, anche dalle parti degli Amon Düül si inizia a creare una fittissima coltre di imperscrutabile mistero.

Per non parlare dei Can, il cui primo nucleo si forma intorno al 1968 grazie a due allievi di Karlheinz Stockhausen: il pianista Irmin Schmidt e l'ingegnere del suono polacco Holger Czukay. Il gruppo è un coacervo di influssi che vanno



dal minimalismo alla primitiva psichedelia, passando per world music, free jazz e avanguardia. Gli influssi passano per lo stesso Stockhausen, La Monte Young, Steve Reich, Frank Zappa e Velvet Underground, ma la fortuna dei Can è legata in particolar modo alle geniali ed imprevedibili intuizioni di Czukay, personalità vulcanica ed eclettica che porta nel proprio genoma le lacerazioni postbelliche della sua Danzica e l'afflato costruttivista di un instancabile manovale del suono. I primi album dei Can, 'Monster Movie' (1969), 'Soundtracks' (1970)

e 'Tago Mago' (1971) sono qualcosa di unico, indefinibili e talmente originali da sfuggire ancora una volta a qualsiasi riconduzione. La causa di tutto questo risiede innanzitutto nell'inesauribile propulsione compositiva del polacco, artista poliedrico e traboccante di iniziative, che trova nei compagni dei Can un ottimo ambiente di laboratorio.

Ma è forse con i Kraftwerk che la Neue Deutsche Welle, la cosiddetta Nuova Ondata Tedesca, sale alla ribalta mondiale. Così viene etichettata quell'ondata di risacca che lasciandosi alle spalle punk e new wave porta alla luce una serie di formazioni tedesche provenienti da alcuni centri ben definiti come Berlino Ovest,

Amburgo, Hannover, Düsseldorf e Hagen. Testi provocatori, ironici, quasi dada, rigorosamente in tedesco, partiture elettroniche e sintetiche, sono elementi che già di per sé segnano una forte cesura con il passato recente.

I Kraftwerk, di Düsseldorf, nascono come duo e successivamente evolvono in quartetto, quando a Florian Schneider e Ralf Hütter si uniscono Michael Rother e Klaus Dinger, fuoriusciti dai Neu!. La loro matrice è geniale nella sua semplicità: musica generata elettronicamente, ripetitiva, sinteticamente melodica, robotica e fredda come solo un circuito stampato sa essere. I Kraftwerk, da abilissimi sperimentatori quali sono, lasciano che l'elettronica irrompa sulla scena senza che alcuna componente umana possa modificare la perfezione delle partiture di una musica che sembra la perfetta colonna sonora di una civiltà dove silicio e microchip hanno preso il sopravvento. Le voci vengono sostituite da software di simulazione vocale o filtrate da vocoder, mentre ritmo e melodia saranno ineluttabilmente scanditi nel corso degli anni da sintetizzatori, drum machine, sequenze e software. Grazie ai primi due album omonimi, ma soprattutto ad 'Autobahn' (1974) e 'Trans-Europe Express' (1977) i Kraftwerk diventano i nuovi paladini della musica elettronica, oltre che una delle formazioni musicali tedesche più famose al mondo. I quattro riescono a ritagliarsi un ruolo di sapiente conduzione, novelli maestri di un'orchestra robotica che guidano lasciandosi guidare, che piegano al loro volere concedendo la massima libertà; un ossimoro in carne e silicio che ipnotizza per semplicità ed innovazione.

Al pari del gruppo di Düsseldorf, si pongono per importanza i Tangerine Dream, una delle formazioni tedesche più influenti di sempre e nel cui organico hanno militato alcune delle maggiori personalità musicali del panorama europeo, come Klaus Schulze e Conrad Schnitzler. I Tangerine Dream nascono nel 1967 per iniziativa del pianista Edgar Wilmar Froese, nativo di Tilsit, ma formatosi musicalmente nell'ambiente di Berlino Ovest. Froese è incuriosito dalle possibilità offerte dall'elettronica, ed è così che decide di lasciare sempre maggiore spazio alla sperimentazione in chiave tecnologica, seguendo un percorso che nel corso degli anni lo porta ad aderire sempre più da vicino ad ogni evoluzione legata allo sviluppo delle strumentazioni musicali. Nel 1973 i Tangerine Dream firmano con la neonata Virgin Records, suggellando così il loro peso specifico anche a livello di mainstream.

Un percorso simile era stato seguito anche dai Faust, formazione della Sassonia affascinata dall'unione tra post psichedelica, elettronica e sperimentazione. Maggiormente accessibili e meno ermetici di tanti altri contemporanei, anche per i Faust l'interesse del pubblico trascende i confini di casa, e così le porte del roster della label di Richard Branson si schiudono anche per loro.

Ormai il fenomeno tedesco è in piena espansione, caratterizzato da un approccio sperimentale e per certi versi avanguardista che non tralascia di incrociare i più recenti influssi psichedelici e classico-contemporanei con afflatti

marcatamente elettronici ed etnici. Le musiche, ma in alcuni casi sarebbe più efficace definirle “arie”, sembrano trascendere la semplice matrice popolare, per sconfinare in tessiture eteree e ondivaghe, volutamente inafferrabili ed oniriche, qualcosa di difficile da assimilare ad un solo, semplice, singolo ascolto. E difficile, se non impossibile, da catalogare secondo le definizioni correnti. Questo evidentemente rappresenta un grosso problema per la stampa britannica, da sempre attenta alle etichette, bisognosa ed avida di poter incasellare qualsiasi cosa si muova sul pentagramma. Il fatto che Tangerine Dream, Kraftwerk, Can e Faust, solo per citare i nomi più in vista ad inizio anni settanta, siano sostanzialmente distanti da ogni categoria esistente, per gli esigenti giornalisti musicali inglesi costituisce un vuoto che urge colmare in tempi rapidi. Nasce così il brutale e semplicistico, ma efficace, termine “krautrock”, che finisce per non aggiungere alcuna declinazione al contenuto della proposta, se non l'appartenenza all'area germanica dei gruppi che vi rientrano. Altrove si preferisce parlare di kosmische musik, in aperto richiamo con le atmosfere siderali evocate dai protagonisti, o (come in Italia) di corrieri cosmici, termine che ben sintetizza l'idea vagamente fantascientifica di viaggiatori spaziali in esplorazione di emozioni. Sdoganato anche dall'esigente stampa d'oltremania come commistione tra post psichedelica, progressive, elettronica e sperimentazione, il krautrock assurge così a fenomeno di rilievo su scala mondiale, gettando un importante occhio di buè sulle band tedesche.

I potenti effluvi di krautrock sono solo una parte delle influenze musicali che stanno impregnando la scena musicale in cui Blixa Bargeld e compagni muovono i primi passi. Nascosto tra le pieghe di quello che molti chiamano post punk, si agita un movimento che non è corretto definire né scena, né corrente. È un qualcosa di talmente indefinibile e sfuggente da costringere ad accantonare ancora una volta tutte le definizioni esistenti. Chi si trova per la prima volta al cospetto di queste composizioni, fatica anche solo a ricondurle al concetto di musica, poiché della musica comunemente intesa conservano ben poco.

Le tracce impresse sui primi nastri e sette pollici autoprodotti riversano sull'ascoltatore un folle ed alieno concentrato di doloroso rumore, misto a suoni che provengono essenzialmente da recuperi di oggetti comuni. Il clangore del metallo prende il sopravvento sulle pelli delle tradizionali batterie, mentre chitarra, pianoforte e basso si inabissano completamente, sopraffatte da artigianali lavori di cut up su nastri che portano impresse le registrazioni provenienti da fabbriche in funzione, rumori di strada, grida umane, elettrodomestici di impiego quotidiano. Siamo al cospetto della nascita di un nuovo fenomeno che da uno dei suoi primi artisti, il performer californiano Monte Cazazza, viene etichettato come “musica industriale”.

Cazazza ascolta esterrefatto i brani suonati da un folle e curioso gruppo guidato da un tale di Manchester che si fa chiamare Genesis P-Orridge. Gli sembra di stare al cospetto dei suoni emessi dall'alienante modernità e se ne esce

affermando *“Questa è musica industriale per gente industriale!”*. Quando Monte Cazazza coniò quella definizione sul finire degli anni '70, dopo aver ascoltato le malate composizioni di Genesis P-Orridge e del suo gruppo di anti-musicisti, i Throbbing Gristle, diede inconsapevolmente identità ad un movimento che portava le cicatrici di una generazione intera e che poco aveva da spartire con i propri padri. Siamo anche al cospetto di uno dei pochi casi in cui sono gli artisti stessi ad etichettare la propria opera, contrariamente a quanto solitamente avviene in ambito di critica musicale. E Industrial Records diviene il nome dell'etichetta con cui la formazione di P-Orridge inaugura la tradizione discografica legata alla cultura industriale.

Nei fatti, la musica industrial non nasce come movimento musicale in senso stretto, bensì nell'ambito della performance art e della rappresentazione. Quando nel 1969 uno stravagante studente universitario (appunto Genesis P-Orridge) ed un'affascinante modella dell'ambiente porno conosciuta come Cosey Fanni Tutti decidono di dare vita ai COUM Transmission, aprono la storia di una delle formazioni di performance art più estreme e scomode che l'Inghilterra abbia mai avuto, a base di automutilazioni, pornografia, scarnificazioni, provocazioni estreme, installazioni ai limiti del penale: fino al 1976 è un succedersi di opere come 'Exorcism of Shit', 'Anal Coumfidence', 'Babys Coumpetition', 'Cosey Sexual Action'. Alla base dell'anti estetica del duo c'è qualcosa che punta in una direzione diversa rispetto alla rabbia punk. La ribellione contro gli schemi precostituiti non è finalizzata all'instaurazione di un nuovo ordine apolitico, né al rovesciamento violento della società dei consumi, bensì alla pura e semplice rappresentazione di un differente modello di estetica ed anti-etica. Come è stato sintetizzato più volte da Paul Lemos (mente del progetto musicale Controlled Bleeding), sia il punk che l'industrial sono state forme espressive di violenza emotiva e confusione, attuate senza alcuna restrizione o competenza tecnica. E la possibilità di stringere conoscenze preziose con cui scambiarsi consigli e idee diventa una ricchezza che il musicista riconosce fin da subito: *“Ricordo che la scena musicale tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta era un momento di vera e propria avventura, la scoperta di una comunità internazionale di sperimentatori. Non c'erano regole musicali, l'unica regola era tuffarsi di testa per primi. Così anche per me è stato un periodo di fame, spontaneità,*



vera emozione, allontanandomi dalla musica tradizionale e dalle band con cui avevo lavorato. Era la liberazione totale. Proprio perché eravamo così pochi, è stato facile fare amicizia con artisti così brillanti come Masami Akita, Steve Stapleton, Dave Tibet, William Bennett”.

La competenza in ambito musicale non è una prerogativa, come il pentagramma è un superfluo e superato retaggio di una tradizione lontana. Chiunque può fare musica, proprio perché non esistono più limitazioni o convenzioni. Anzi, quelle esistenti hanno ben poca importanza. In questi giorni si ha la netta sensazione che possa accadere qualsiasi cosa e che tutto sia permesso. *“A quel tempo a Berlino mi sembrava che tutto fosse possibile”*, ricorda Blixa Bargeld a proposito di quegli anni. *“C'erano miriadi di band che facevano ogni sorta di cose folli solo perché in quel momento non erano più limitati dallo stile in 4/4 di chitarra-basso-batteria. Tutto era possibile”.*

Anno 1976. Con la trasformazione dei COUM Transmission nei Throbbing Gristle, il suono diventa parte integrante della performance, asservita alla rappresentazione e allo scopo comunicativo. Nessuno dei componenti dei Throbbing Gristle ha esperienze o preparazioni musicali in senso accademico, ma questo non rappresenta un problema, considerato l'approccio decisamente anticonvenzionale agli strumenti, al di fuori di ogni schema classico. La prossimità all'estetica dadaista è lampante: rottura completa con il passato, rifondazione dei canoni espressivi, ricerca del paradosso e dell'estremo, provocazione e assurdo. La musica industriale nasce nell'alveo della performance art, perché Genesis, Cosey, Peter “Sleazy” Christopherson e Chris Carter, ovvero i membri del gruppo, altro non sono che performer accomunati da un'insana e chiarissima volontà di sovvertire gli schemi imposti dalle convenzioni. Terminata la spinta dei COUM Transmission, nascono dunque i Throbbing Gristle, mutuando un'espressione che in gergo significa “erezione fulminante”, ed il nome incarna in senso magistrale l'impatto che le loro composizioni hanno sulla scena britannica in quegli anni: un'improvvisa e violenta sferzata di oltraggiosa novità che dove non fa inorridire, attrae inesorabilmente.

Con i Throbbing Gristle la musica diviene il pretesto per mettere alla berlina la società contemporanea, facendo un falò unico di tutte le convenzioni e le codificazioni classiche, popolari e contemporanee. Recuperando più o meno volontariamente elementi estetici da dada, sperimentazione e concretismo, il quartetto si prefigge lo scopo esplicito di rovesciare i principi morali e sociali dell'alveo contemporaneo con tattiche di shock, sia visive che sonore. L'iconografia provocatoriamente militarista evoca in modo diretto le nefandezze dell'olocausto ed il totalitarismo dei regimi che hanno portato alla catastrofe della Seconda Guerra Mondiale, e in tutto questo la musica viene riscritta blandendo lo schema strofa ritornello a favore di improvvisazioni condotte su riverberi, rumori, cut up, strumenti di fortuna, urla.

Dopo tre album che passano alla storia, 'The Second Annual Report' (1977), 'D.o.A: The Third and Final Report of Throbbing Gristle' (1978) e '20 Jazz Funk Greats' (1979) i Throbbing Gristle decidono di dichiarare conclusa la propria missione e ciascuno dei membri prende una direzione diversa. Ma il loro lascito sarà pesantissimo. Insieme a Suicide e Velvet Underground, i Throbbing Gristle sono una delle formazioni che contribuirà maggiormente alla riscrittura delle regole della musica contemporanea, un mirabile ossimoro che riflette alla perfezione il carico provocatorio in cui è immerso l'operato del gruppo.

Più o meno nello stesso periodo, Sheffield dà alla luce un altro gruppo che contribuisce all'affermazione della musica industriale. Ancora più espliciti nel loro intento, i Cabaret Voltaire prendono il nome dal locale di Zurigo in cui era nato il movimento dadaista. Gli iniziatori di questo nuovo esperimento culturale sono il chitarrista Richard Harold Kirk, il percussionista Stephen Mallinder e Chris Watson, polistrumentista con il pallino della manipolazione del suono, che dopo il terzo album lascerà il gruppo. I Cabaret Voltaire hanno radici culturali molto simili a quelle dei Throbbing Gristle: a Kirk, Watson e Mallinder girano per la testa i corrieri cosmici, Kraftwerk, Tangerine Dream, la psichedelia di Pink Floyd e Syd Barret, il punk e i primi sperimentatori di sintetizzatori Theremin e Moog. Caratteristica peculiare del loro modo di approcciare la musica consiste nel riuscire ad estrarre dagli strumenti una gamma di suoni difficile da immaginare a priori. L'obiettivo, descrivere la società malata in cui vivono, è lo stesso del gruppo di P-Orridge, ma il modo in cui ci arrivano è completamente differente, anche perché i tre hanno una seppur minima base musicale, il che vuol dire che sanno avvicinare strumenti e partiture secondo il modo per cui sono stati concepiti. Pur con risultati al limite dell'amatoriale, i primi vagiti sono impressi su nastri registrati alla meno peggio in cui i tre riversano manipolazioni elettroniche, voci filtrate e ritmi meccanici.

Con i Cabaret Voltaire vengono gettate le basi di tutta la futura scena elettronica e la loro importanza per lo sviluppo della musica che verrà sarà fondamentale, anche se mai sufficientemente riconosciuta, perché purtroppo il gruppo di Sheffield varca di poco i confini del culto. La consapevolezza dei propri mezzi è forte, mentre la curiosità di spingersi fuori dagli schemi è decisamente genuina, autentica, viva, questo il grande merito dei primi Cabaret Voltaire. E proprio l'affievolirsi di questa spinta iconoclasta sarà il primo segnale di decadimento del gruppo, che a partire dagli anni Ottanta vira in una direzione quasi techno.

Da Sheffield arrivano anche i Clock DVA di Adolphus "Adi" Newton, già attivo nei The Studs insieme ad alcuni membri dei Cabaret Voltaire. Newton è una delle figure più longeve e carismatiche dell'industrial, chiarificatore nel gettare un ponte tra il movimento ed il classicismo: *"Per me non c'è dubbio che quella che viene definita come musica industriale trae le sue origini in termini di atmosfere audio*

e sonore dalle opere dei pionieri elettronici tedeschi e nei primi lavori sperimentali di luminari come Pierre Henry in brani come 'Les Insectes', tratto dal lavoro del 1967 'Messe Pour Le Temps Present'".

Il centro da cui si muove Newton sono le fatiscenti pareti del Meatwhistle, un edificio semiabbandonato piazzato in uno dei quartieri più malfamati di Sheffield e popolato da un'umanità che non si ritrovava più negli schemi della musica popolare. Il suo nome appartiene allo slang e non ha bisogno di particolari

traduzioni per farne intuire il significato, "fischiotto di carne". Tra i ragazzi che iniziano a frequentare il Meatwhistle c'è Newton, che occhieggia al punk, ma con una diversa attenzione verso sonorità classiche e popolari, rappresentazione visiva ed arti figurative. I suoi migliori amici di questo periodo sono Paul Bower, Martyn Ware e Ian Craig Marsh. Con il primo fonda una fanzine musicale che documenterà quegli straordinari giorni, mentre con gli altri due inizia la brevissima avventura dei The Future, un nome che racchiude già l'intento del terzetto.

Meatwhistle è una fucina di idee, i ragazzi che vi abitano come in una sorta di comune artistica si incontrano, oziano, fumano, si scambiano impressioni e parlano per tutto il giorno di teatro, mu-

sica, arte, scrittura. E creano. Per gli operai di Sheffield che fanno i turni nelle fumose acciaierie, sono solo dei perditempo e fannulloni. Come il Meatwhistle ci sono molti altri posti simili disseminati per l'Inghilterra, ma questo è decisamente unico, perché al centro della scena di una città da cui nasceranno gruppi "da dieci milioni di dischi", come dirà in seguito Bower.

Newton possiede una fortissima personalità che mal sottostà a lavori corali. Questo, unito alla scarsa sintonia con Ware e Marsh, lo fa propendere per una strada alternativa. E così, intorno al 1978, di comune accordo i tre decidono di sciogliersi e di intraprendere percorsi artistici diversi: Newton fonda i Clock DVA, Ware e Marsh gli Human League. Si sta scrivendo il primo capitolo di due storie fondamentali nello sviluppo della musica britannica.



Inizia a germogliare un sottobosco di gruppi accomunati dall'ideale di un'estetica in aperta contrapposizione con l'idea stessa di musica popolare. Il suolo d'Albione, già calpestato dalle disordinate scorribande punk, sembra il terreno ideale per lo sviluppo di questa scena. E quando la musica industriale incarna alla lettera le radici da cui è nata, la foggia politica diventa un tutt'uno con l'alienazione fordiana della rivoluzione progressiva delle macchine. All'inizio degli anni '80 nei sobborghi londinesi di New Cross nascono i Test Dept., collettivo di dichiarata matrice politica radical-socialista che si propone lo scopo di dare voce alle classi martoriate dall'industrializzazione, ricorrendo a strumenti presi dalle fabbriche stesse, come fusti di benzina, martelli pneumatici, magli e presse. La comune militante stabilisce il suo domicilio elettivo come luogo per le proprie rappresentazioni all'interno di stabilimenti siderurgici in disuso, stazioni ferroviarie abbandonate, capannoni in disarmo. La potenza delle loro produzioni, la straordinaria violenza ritmica, unite ad un'iconografia dichiaratamente politicizzata, li impongono come una delle formazioni più schierate e sanguigne del periodo (i Test Dept. saranno inoltre accomunati molto spesso agli Einstürzende Neubauten, proprio a causa dell'esteso ricorso a strumentazioni concrete o ricavate da oggetti del mondo industriale).

Sempre da Londra muovono i primi passi i Nurse With Wound di Steven Stapleton, che pur con composizioni di matrice noise e avanguardista, rifuggono fin dal primo momento l'assimilazione al nascente movimento industriale. Stapleton è vicino alle correnti surrealiste, al dadaismo e al krautrock, ma sente di aver poco in comune con le istanze dissacratorie dei Throbbing Gristle.

Tra coloro che possono però vantare più di una semplice connessione musicale con gli Einstürzende Neubauten, non si possono omettere gli australiani SPK di Graeme Revell e Neil Hill, fondatori di questo curioso esperimento che unisce alcune delle influenze più vicine anche al gruppo di Berlino. Revell è un infermiere psichiatrico affascinato dalle dottrine del tedesco Sozialistisches Patientenkollektiv (appunto SPK), collettivo di pazienti ispirato ad ideali radical-marxisti fondato nel 1970 all'Università di Heidelberg da Wolfgang Huber e che si prefigge, con uno slogan che non lascia dubbi, di "tramutare la malattia in un'arma": la malattia esiste in quanto derivata dal sistema capitalistico, ed è contro questo che occorre combattere, con azioni anche dirette. Il movimento di Huber, che arriva a contare oltre 500 iscritti, crea molto rumore e viene messo nel mirino dalle autorità; poco dopo l'arresto dello stesso Huber nel 1971, l'SPK si scioglie e numerosi membri vengono affrettatamente avvicinati alla pericolosa area del gruppo Baader-Meinhof. Revell è intriso di questo background ideologico, condivide con Huber una professione che lo pone in contatto quotidiano con le malattie della psiche, e da queste riprende le cause sociali dei disagi dell'uomo, pur in un'ottica meno combattiva. Le fonti musicali a cui Revell si ispira sono da una parte gli alferi del krautrock come

Kraftwerk, Can e Faust, dall'altra rumoristi d'assalto come Throbbing Gristle e Cabaret Voltaire.

Prima che gli SPK virino in una direzione commercialmente techno e che Revell intraprenda una brillante carriera come autore di colonne sonore per film, la formazione australiana rilascia alcune produzioni fondamentali per la storia della musica industriale, come 'Information Overload Unit' (1981) e 'Leichenschrei' (1982). Del nucleo fondante di questo straordinario gruppo fa parte anche Brian Williams, che si imporrà più tardi, con il nome di Lustmord, come padre fondatore della cosiddetta musica dark ambient, ed è proprio lui a fornire una chiara testimonianza di cosa stesse succedendo in quegli anni: *"L'industrial non è stata una scena, se con questo intendiamo l'essere parte di un gruppo di persone che fanno la stessa cosa o che cercano di perseguire gli stessi obiettivi. Il nome, come si sa bene, è preso dalla label che fondarono i Throbbing Gristle e si potrebbe dire che le persone che facevano parte di quell'etichetta fossero come i membri di una famiglia, ma tutto questo non deve essere confuso con il fare parte di una scena. Durante questo primo periodo c'erano un buon numero di persone che condividevano convinzioni e prospettive simili, unite semplicemente dal fatto di essere degli outsider. In queste circostanze divenne inevitabile il conoscersi l'uno con l'altro, e un vincolo comune ha fatto sì che le persone condividessero le informazioni, le esperienze ed i consigli su di chi ci si potesse fidare e chi no. Ci si prestava anche l'equipaggiamento, oltre a scambiarsi consigli e informazioni di tipo tecnico o legate al business. È stato un gruppo di persone caratterizzato da un forte spirito di sostegno reciproco, sia in senso pratico che in tanti altri modi. Era tutto incentrato sulle idee e sul cercare di provare a fare cose nuove, di creare qualcosa di proprio e di essere ascoltati. In seguito altri ne copiarono molte delle idee e dei suoni, smarrendo completamente il punto e facendo prevalere lo stile sui contenuti. L'industrial non fu mai un suono, un look o uno stile. L'industrial fu tutto ciò che queste brutte copie non erano e non potranno mai essere"*.

Ma se volessimo indicare una formazione che al tempo stesso racchiuda i primigeni impulsi industriali assommata a chiare influenze avanguardiste e krautrock, nessun nome probabilmente sarebbe più centrato di quello dei Kluster. Il gruppo di Berlino Ovest nasce e muore nel corso di tre anni, dal 1969 al 1971, ma rimane centrale la sua importanza per lo sviluppo della scena elettronica ed industriale. Il terzetto è composto da Conrad Schnitzler, Hans-Joachim Roedelius e Dieter Moebius. Schnitzler e Moebius si sono formati nel corso degli anni Sessanta alla Düsseldorf Fine Arts Academy sotto la guida di Joseph Beuys, e il primo ha partecipato insieme a Roedelius alla fondazione del Zodiak Free Arts Lab di Berlino proprio nel periodo in cui infuriava la lotta studentesca. In quegli stessi anni Schnitzler lega il suo nome a quello dei Tangerine Dream, oltre che a numerose altre collaborazioni, ma è proprio nei Kluster che la sua vena sperimentale raggiunge le più alte vette. Non per nulla viene indicato come germe iniziale all'origine della proliferazione industrial anche da un decano della musica

sperimentale italiana, il criptico Maurizio Bianchi: *“Che cosa ha rappresentato la coinvolgente rivoluzione della musica industriale per l’arguto panorama internazionale? Posso affermare, con fremente cognizione di causa, che è stata come una emolliente valvola di sfogo dalle tremende pressioni esercitate da questo iniquo sistema di cose sulle scelte di tutta una frequentata generazione alla ricerca dell’imponderabile. I primordi sperimentali si possono far risalire agli agglomerati elettroacustici degli emostatici Kluster, i reali antesignani del movimento”*.

I tre Kluster si avvicinano tra di loro nel suonare strumentazioni tradizionali come batteria, violini, flauti e tastiere che, come faranno gli Einstürzende Neubauten, uniscono ai suoni prodotti da arnesi recuperati dalla vita di tutti i giorni come utensili da cucina, sveglie, generatori elettrici. I confini della musica elettronica vengono spinti ancora oltre, i Kluster e Schnitzler diventano un’oscura ma imprescindibile pietra di paragone per krautrock, industrial e sperimentazione.

Se queste sono le premesse, si può ben comprendere come sia difficile affermare che gli Einstürzende Neubauten si innestino in una tradizione. I primi membri dell’ensemble possiedono identità artistiche ben definite ed un retroterra culturale e sociale denso di stimoli ed influssi, ma che non si possono ascrivere completamente a un movimento già esistente. Proprio la pluralità di modelli a cui gli Einstürzende Neubauten guardano farà sì che la loro proposta iniziale risulterà disordinatamente originale, chiassosa e rumorosa, ma al tempo stesso in distonica sintonia con gli iconoclasti vagiti che si vanno levando dalle propaggini addominali dell’Europa. Ciò che sta per accadere con la formazione dei berlinesi, non è solo una via continentale alla rivoluzione industriale musicalmente intesa, perché Blixa e compagni vanno ben oltre: teatro, letteratura classica, filosofia, modernità e molto altro sono le tessere di un mosaico ricco e composito, talmente pregno di sfumature da rendere virtualmente impossibile l’iscrizione in una qualsivoglia lista di progenitori o modelli.

“Penso che probabilmente non siamo sulla stessa lunghezza d’onda”, sottolinea Blixa rimarcando la distinzione tra il suo gruppo e gli artisti etichettati come appartenenti alla scena industrial. *“Industrial era il nome della casa discografica fondata dai Throbbing Gristle per pubblicare i loro album. La musica industriale rappresenta le cose che hanno pubblicato e l’ethos generale che era collegato con esse. Questo termine era quasi sconosciuto e probabilmente era utile per qualche giornalista musicale per etichettare le cose particolari che non potevano etichettare diversamente. Ci siamo trovati molto presto tra i piedi il termine industrial, quindi dopo un po’ ho semplicemente iniziato a dire, ‘dateci pure qualunque definizione desideriate, per noi non fa alcuna differenza’. E così è stato”*.

Fin dai loro primi passi, gli Einstürzende Neubauten raffigurano uno spaccato significativo della società tedesca. La Germania divisa in due, Berlino Ovest, l’industrializzazione in rovina e la spazzatura dei quartieri di periferia, il locali con il soffitto basso e le birre d’importazione a fianco di quelle nazionali. E ancora il

paragone con la vicina Inghilterra, gli stranieri che passano da queste parti, David Bowie, Brian Eno, Iggy Pop, quella cortina di ferro che segna la città, la Germania, il mondo, come una frattura scomposta che non ne vuole sapere di ricomporsi.

Non ci sono premesse estetiche o manifesti, gli Einstürzende Neubauten sono semplicemente il rumore di tutto questo, il clangore di un quotidiano pervaso dai magli metallici e dal verso di qualche gabbiano che si è perso spingendosi troppo in là. La possibilità di fare a meno delle strutture e di abbandonare il rigore della classica impostazione della musica popolare, apre un universo di possibilità ai berlinesi. Ed il loro primo strumento diviene proprio Berlino Ovest, con la sua cangiante varietà di grigi, di suoni, di culture che si incrociano negli angoli delle strade, una città che gli Einstürzende Neubauten divengono capaci di rendere con una potenza descrittiva che pochi altri possiedono.

Nel riversare in canzoni le sfaccettature del loro mondo, Blixa e compagni sublimano la capacità di lettura e sintesi della realtà in una varietà di atmosfere che attingono sia al loro sostrato culturale che agli innumerevoli e ripetuti stimoli che la città fornisce ogni giorno. Parlare degli Einstürzende Neubauten significa pertanto raccontare da un osservatorio privilegiato sia la storia di una città, che la cronaca di un radicale periodo di cambiamento.

E alla fine di tutto, come per i Throbbing Gristle, come per i Velvet Underground, come per i Suicide, ciò che i berlinesi vogliono presentare è semplicemente loro stessi. La loro società, la loro città, le loro paure ed i loro sogni, ma infine loro.

**DOPOTUTTO SIAMO TEDESCHI,
NON DOVREMMO ESSERE DIVERTENTI**
- BLIXA BARGELD -



tsunami
edizioni

ISSN-03: 978-88-96331-61-9



9 788896 131619