

CAPTAIN BEEFHEART

Per anni una leggenda ha circondato i componenti della Magic Band che accompagna Captain Beefheart nel doppio LP *Trout Mask Replica*: che quei misteriosi Mascara Snake, Antennae Jimmy Semens, Zoot Horn Rollo e Rockette Morton (più un batterista così misterioso da non venir nemmeno nominato nei credits!) fossero poi diventati, una volta lasciato Beefheart, nientemeno che i Residents.

Le date, a ben vedere, coincidevano: il Mascara Snake (un cugino di Beefheart) partecipò a quell'unico disco del '69, Antennae Jimmy Semens lasciò la band a fine '70, e Zoot Horn Rollo e Rockette Morton restarono fino al '74.

Le prime registrazioni casalinghe dei futuri Residents risalgono al '69 e il loro primo LP è proprio del '74. In realtà, tre di loro ricomparvero in dischi di altri gruppi, ma con i loro veri nomi: Antennae (Jeff Cotton) con i Mu, e Zoot e Rockette (Bill Harkleroad e Mark Boston) con i Mallard; e, soprattutto, la musica dei Residents poco aveva in comune con quella della Magic Band - ma qualcosa in effetti sì, nel suo apparire come un oggetto totalmente alieno dal contesto che lo circondava.

Un suono, quello di *Trout Mask* infatti, che praticamente non ha avuto antecedenti né epigoni: per quanto legioni di musicisti, da Pere Ubu a Fred Frith a Fall, Birthday Party, Tom Waits, P.J. Harvey e Deerhoof abbiano pubblicamente espresso la loro ammirazione per Beefheart, e molti si siano spinti anche a inciderne delle cover (tra questi Henry Kaiser, Eugene Chadbourne, Jad Fair, XTC, Mercury Rev, Sonic Youth, White Stripes, The King of Luxembourg e gli Everything but the Girl!) "il suo marchio", notava il biografo Mike Barnes, "è rinvenibile solitamente solo in tracce superficiali nella musica dei suoi ammiratori. I sentieri da lui tracciati verso l'esplorazione di un nuovo linguaggio musicale sono raramente stati esplorati, e rimangono in buona parte negletti."

Certo, riguardo agli antecedenti musicali, se ne possono rintracciare *in vitro* le fonti: Marcello Lorrain, in un recente articolo per il blog del Giornale della Musica, riportava che, com'è noto, Lou Reed era partito negli anni Cinquanta dall'ascolto di rhythm'n'blues e doo-wop. Poi, pur continuando a coltivare questi generi, nel suo periodo universitario, rimase affascinato da "musiche rivoluzionarie" come quelle di Coleman e Taylor (*Excursion On A Wobbly Rail* di Taylor era nel '61 la sigla del suo show per la radio universitaria). Lorrain sostiene non tanto che l'esempio del free jazz abbia avuto riflessi "stilistici" sulla radicalità della musica dei Velvet Underground, quanto che, grazie a esempi del genere (così come per il James Joyce scoperto tramite Delmore Schwartz), Reed già agli inizi dei '60 fissa "l'asticella delle sue esigenze estetiche, dell'altezza a cui vuole dare forma alle sue urgenze".

Similmente, Zappa e Beefheart partirono dal blues (e il primo come si sa amò sempre anche il doo-wop), idolatrando l'uno in particolare Johnny "Guitar" Watson, l'altro Howlin' Wolf: sommare al primo la scoperta di Varèse e Stravinsky e al secondo quella di Ornette Coleman, et voilà la ricetta è pronta?

Non è così facile, ovviamente - Beefheart sui suoi idoli: "Ornette è il primo della classe, nessuno è meglio di lui. Ma non è un musicista jazz, è un pittore. La maggior parte dei musicisti ha paura di suonare con lui - molti hanno paura a entrare nell'area di un genio. Pensano di non farcela perchè credono di dover dosare le cose. Non si può dosare il genio. Stare attenti alle misure è semplicemente ridicolo per un genio. Per questo uno come Cecil Taylor non è un genio. Taylor continua a cercare di essere all'altezza di quel pianoforte - che senso ha? Robert Johnson e Son House sono i veri geni. Sono i pittori primitivi."

"Penso che la mia musica sia intrinsecamente corporea. I miei strumenti sono forme nello spazio, e per poterli suonare bisogna diventare tutt'uno con essi", affermava Harry Partch, e una combinazione di concezioni/intuizioni avanguardiste e afflato arcaicizzante e primitivista informa ancor di più la musica di Beefheart (come la sua pittura: non a caso la galleria che lo trattava è la stessa di A.R. Penck, neo-espressionista tedesco divenuto via via sempre più primordiale come segni).

Sicuramente unico fu il suo modo di forgiare *Trout Mask Replica*: segregando i musicisti e tiranneggiandoli per settimane in una casa-comune, facendo loro ascoltare frammenti improvvisati al

piano (leggenda vuole che non avesse mai suonato lo strumento prima) o canticchiandogli delle frasi e chiedendo ai musicisti di trascriverle per i loro strumenti e conducendo poi le prove con indicazioni come "suonate una nota alta come se fosse bassa" o "voglio un giallo sporco, con più zolfo". Giustamente in un suo scritto, Bertonecelli ha paragonato la situazione dei musicisti a quella dell'Arkestra di Sun Ra, anch'essi quasi-segregati e con il leader che – pur essendo perfettamente in grado di fornire spartiti – li costringeva a trovare delle proprie interpretazioni ai concetti "cosmici" con i quali li guidava.

Un interessante paragone col Capitano ci giunge anche dal compositore Giovanni Venosta, che suggerisce un accostamento a Giacinto Scelsi: anch'esso come noto, traeva le sue composizioni da improvvisazioni al pianoforte o all'ondiola, chiedendo poi di trascriverne frammenti a intermediari (come Tosatti che lo accusò poi di plagio).

Come che sia, il risultato come detto fu unico: Lester Bangs nella sua recensione del disco del luglio '69, nominò Beefheart "*l'unico autentico dadaista del rock*" e passò a descrivere l'esempio di *Hair Pie: Bake One*, come "una musica che irretisce, scorre ed eccita in un modo in cui quasi nessuno di quelli del jazz-rock supercontrollato e meticolosamente costruito dell'anno passato è riuscito a fare. E la ragione di ciò è che, mentre molti altri gruppi hanno raccolto solo le bardature del nuovo jazz, il Cap e la Magic Band ne cercano l'essenza, il flusso incandescente di energia "non acculturata", per di più arrivandoci con un minimo sforzo. Questa è la chiave di tutto il loro approccio strumentale, dai vorticosi modelli poli- e perfino a- ritmici del batterista (confrontarli con quelli di Sonny Murray su *Spiritual Unity* di Ayler o di Ed Blackwell in *Symphony for Improvisers* di Don Cherry), alle diffuse, esplosive linee di chitarra che (come quelle di Lou Reed per i Velvet Underground o quelle di basso di Gary Peacock in *Spiritual Unity*) forzano, strappano e distendono il vocabolario ordinario della chitarra elettrica con l'obiettivo di estenderlo oltre le sue limitazioni attuali, che sono così tirannicamente mortificanti per un musicista rock quanto l'influenza di Charlie Parker lo è stata per i jazzisti della fine degli anni Cinquanta".

Fred Frith, in un articolo scritto probabilmente nel '74 (quando gli Henry Cow andarono in tour con Beefheart), pur stigmatizzando la "grossolanità" del contemporaneo repertorio del Capitano, fece notare invece, a proposito di *Trout* e di *Lick My Decals* "lo stupefacente livello di 'retraining' che Beefheart doveva aver imposto ai musicisti perchè ottenessero il livello di coesione che aveva in mente di raggiungere". "E i musicisti erano sbalorditi. Proprio come adesso è diventato chiaro quanto fossero importanti le Mothers originali per Zappa, possiamo capire le straordinarie qualità della "vera" Magic Band. E' particolarmente interessante pensare a come Art Tripp/Ed Marimba sia dovuto passare da una rigorosa formazione classica, all'intensa accuratezza richiesta dal lavoro di Zappa, alle totalmente differenti indiscipline del materiale di Beefheart." (...) "E' sempre inquietante sentire delle persone suonare completamente assieme eppure non seguendo nessun schema ritmico riconoscibile. Questa non è musica free: è completamente controllata in ogni istante, il che è una delle ragioni per cui è così rimarchevole: forze che usualmente emergono dall'improvvisazione sono state imbrigliate e rese costanti, ripetibili. Ciò ha avuto l'effetto di confondere i confini della realtà, abbattere la distinzione tra normale e anormale, possibile e impossibile."

Postilla: a giugno di quest'anno, alcuni siti hanno pubblicato la notizia che Gail Zappa (probabilmente la più odiata vedova del rock dopo Yoko Ono) avrebbe fatto richiesta legale per registrare come marchio il nome "Captain Beefheart" e di conseguenza controllare l'uscita di ogni futuro prodotto (discografico, librario, video, giochi per computer, suonerie per telefonini, e perfino occhiali!) riportante quel nome.

Malgrado la prima registrazione conosciuta di Don Van Vliet sia *Lost In A Whirlpool*, una parodia blues incisa assieme a Zappa e suo fratello Bobby nel 1958-59 con un registratore a bobine in un aula del college di Lancaster che frequentavano all'epoca, e che la prima apparizione del suo *nom de plume* figure in *The Birth of Captain Beefheart*, frammento inciso nel 1964 e unica testimonianza (assieme a delle pagine di sceneggiatura), del film *Captain Beefheart vs. the Grunt People*, scritto da Zappa quell'anno (e da allora i due litigarono su chi avesse ideato prima il nome del personaggio, ispirato a uno zio di Van Vliet), non è chiaro cosa comporterebbe la cessione del copyright nelle mani della vedova di Zappa. Quel che è certo è che nel 2009 Gail Zappa ha provato a citare (perdendo la causa) il festival Zappanale, nato nella Germania Est nell'89, per violazione del copyright sull'immagine di suo marito, e che la Zappa Records ha fatto uscire nel 2012 la versione originale di *Bat Chain Puller*, disco che era rimasto bloccato dal 1976 per dispute legali con l'ex manager di Zappa, e quest'anno una versione rimasterizzata dai nastri originali dell'archivio UMRK di *Trout Mask Replica*.

Prima del termine per l'accettazione della domanda e quindi della possibile entrata in vigore del copyright su Beefheart, abbiamo pensato fosse dunque il caso di approfittare della possibilità di poter ancora proiettare il film *Under Review*, realizzato, come dice la fascetta del retro copertina, "in maniera assolutamente indipendente e non autorizzato da rappresentanti legali delle persone ritratte o delle case discografiche che ne detengono la musica"...

FRANK ZAPPA

"Frank Zappa regala al pop in fasce qualcosa che va oltre la furia iconoclasta, la tempesta dei sentimenti in cenere, la bocca di Satana; regala una dimensione intera, l'apertura mentale, il far musica come filo diretto dalle proprie illuminazioni bizzarre al consumatore. Quella di Zappa non è una musica: è il carnevale della vita in girotondo, è l'esistenza sonora presa per le budella. Mentre tutti si sforzano di comporre il mosaico nuovo, mentre il pop serafico muove i primi passi alla ricerca della propria "normalità differente", Zappa distrugge le conquiste effettuate: legge i libri alla rovescia, si sforza di tirar fuori cilindri dalla bocca dei conigli. Fa il prestigiatore di un mondo rivoltato."

Così Riccardo Bertone apriva il suo capitolo su Zappa nel libro *Pop Story* (Arcana 1973).

Amato follemente da molti, Zappa è stato in egual misura detestato, e comunque sempre un personaggio divisivo e controverso. Sicuramente un primo ostacolo per una lettura obiettiva del suo operato è rappresentato oggi dalla distanza temporale, come notava Beppe Colli su "*musiche*" (primavera 1992):

"Difficilmente la carica innovativa dello Zappa del periodo iniziale potrà essere apprezzata in pieno da chi lo ascolti oggi per la prima volta, e questo perchè tante delle novità da lui introdotte sono a tal punto entrate nel lessico comune da essere ormai considerate qualità esistenti "da sempre". Un ascolto comparato tra la sua produzione di quel periodo (pubblicata tra il '66 e il '70, ma registrata per lo più nel biennio '66/'68) ed il materiale ad essa contemporaneo, sarà senza dubbio illuminante. In breve, Zappa introduce tra l'altro: la pariteticità dei generi; stilemi propri della musica classica del '900; un uso spregiudicato dello studio (e del nastro); un commentario sociale abbinato (non sovrapposto) alla musica; la concezione del disco come un tutto unitario e non come raccolta di canzoni; un enorme ampliamento della strumentazione tipica di un gruppo rock.

La sua influenza sulla musica successiva viene in genere sottostimata perchè il modo corrente di misurare il concetto di influenza fa riferimento per lo più a stilemi come accordi, scale ecc, e in questo senso la sua caratteristica più appariscente, cioè l'uso umoristico della citazione, non ha – a nostro avviso – avuto praticamente seguaci. Inoltre la lettura del primo Zappa fatta dalla critica di allora, raramente messa in discussione, ha schiacciato il contenuto più propriamente musicale su quello verbale-polemico."

Massimo Mila scrisse di come dagli anni '30 in poi la "parodia" divenne la categoria fondamentale dell'arte di Stravinsky, non necessariamente intesa nel senso di caricatura burlesca, ma di "travestimento a scopo di appropriazione"; e se l'avanguardia contemporanea ha potuto grosso modo dividersi tra eredi del puntillismo di Webern (compresi i seguaci dell'improvvisazione non-idiomatica di Bailey) ed eredi della forma-a-blocchi di Stravinsky, Zappa (come Zorn dopo di lui) va annoverato sicuramente tra i secondi – una posizione però "passatista" negli anni '70, che si inizierà ad apprezzare solo con la categoria del postmoderno emersa negli anni '80.

Nell'attitudine demistificante di Zappa si può certamente trovare un punto di contatto con Mauricio Kagel (il cui nome figura tra la "lista di influenze" pubblicata sul primo Lp *Freak Out*): in esso, opere musicalmente serissime potevano avere titoli come *Unguis Incarnatus Est* ("l'unghia si è incarnata"); analogamente, in Zappa, scrisse Vittore Baroni, "il linguaggio basso e scurrile serviva da effetto di straniamento rispetto ai tradizionali canoni della pop music, rovesciando le convenzioni della canzone d'amore; ma anche, con tale idioma, si collocava su un piano antitetico rispetto a quanti cercavano una nobilitazione della lingua rock ricorrendo a grandi tematiche umanistiche e filosofiche.."

Con in mente la volontà di "irritare" l'ascoltatore che informava Kagel, si può leggere anche questa dichiarazione di Zappa: "Alcune persone amano il cibo normale, altri invece preferiscono riempirlo di peperoncino. Io cerco di ottenere la massima quantità di irritazione possibile all'interno di una linea

melodica: è come aggiungere un bel po' d'aglio. Ecco perché alcune persone trovano difficile digerire le mie cose, mentre ad altre piacciono. Qualcosa di simile accade in una certa parte del repertorio di Stravinsky, il modo in cui alcuni suoi piccoli temi pentatonici sono accompagnati da accordi complessi che cambiano il carattere pentatonico della melodia e la fanno diventare qualcosa di diverso, e anche quelle piccole frasi melodiche ripetute, riarrangiate e ricomposte in un quadro musicalmente molto colorato. E Varèse è ancora più economico perché a questo fine usa solamente note ripetute, ed è il numero delle ripetizioni a determinare un certo tipo di tensione: i suoi stessi accordi sono molto tesi."

Sicuramente una delle difficoltà che si trova davanti l'ascoltatore sono le fasi alterne che ha attraversato nella sua lunga carriera: molti i fan che ancora lamentano il "tradimento" dello scioglimento delle prime Mothers, pronti a sostenere che Zappa dopo il 1970 non abbia fatto più nulla di così originale. E indubbiamente Zappa ha avuto una produzione strabordante, eccessiva, nella quale molto degli anni '80 è criticabile; ma più che la qualità delle singole composizioni e dei singoli lavori, che pure conta, probabilmente è la natura stessa della sua visione musicale ed extra-musicale, della Gesamtkunstwerk che ha voluto costruire, a mostrarsi come irriducibile, non "digeribile" da un singolo ascoltatore che non ne condivida lo spirito e gli orizzonti culturali ancor più che le onnivore passioni musicali.

Così Bertonecchi concludeva il suo discorso allo Zappa Memorial Barbecue di Torino da lui diretto: "Quel che ho capito di sicuro è che Zappa va preso nella sua complessità, e va seguito per le sue strade, non le nostre - anche incoerenti, anche fuori pista, anche all'apparenza contraddittorie. Non c'è uno Zappa buono e uno cattivo, ecco, uno progressista e uno conservatore, uno colto e uno ridanciano, come ci sembrava di capire quando *Uncle Meat* e *Hot Rats* sì, *200 Motels* e *Overnite Sensation* no. C'è uno Zappa solo, «universale» come abbiamo detto, la cui grandezza sta anche proprio nell'aver mescolato linguaggi diversissimi e nell'aver praticato, senza soluzione di continuità, e senza alto o basso, la ricerca musicale e l'umorismo da cabaret, il rock heavy e la nostalgia doo-wop, accostando Stravinskij con le Supremes, le Ionisations di Edgar Varèse e Stairway To Heaven degli Zeppelin. Questo Zappa è quello vero e ha passato la vita, con la cocciutaggine del suo sangue misto siculo-anglosassone, a tirare avanti nonostante tutto, perché sapeva benissimo, lui lo sapeva fin dall'inizio, dove voleva arrivare. E in questa sua «lunga marcia» è stato inflessibile e ci ha sempre detto: prendere o lasciare. Tutto insieme. Gli album storici e le esagerazioni chitarristiche, le battaglie contro le case discografiche e i pasticci da indipendente, le campagne per la libertà di manifestazione del pensiero e certe proteste sociali da Uomo Qualunque. Prendere o lasciare. Per carità, chi può permettersi di lasciare un tipo così? Così ho imparato a prendere anche i lati di Zappa che proprio all'inizio non digerivo, come una paradossale medicina. I suoi musical, per esempio, per cui ho nutrito per anni un'avversione paragonabile a quella che provo per le uova sode: ma che poi, alla fine, rivelano comunque un aspetto importante e peculiare del personaggio. O il suo amore accanito, ma forse sarebbe meglio dire «la fissazione», per quello che lui definiva «antropologia sociale» - decine e decine di pagine, e canzoni, dedicate all'infinita tipologia degli stupidi o dei fuori zucca di questi anni e di questa America: cosa che mi è sempre parsa una curiosa e monumentale perdita di tempo ma poi, vista nel suo complesso, è una galleria che ha un suo fascino e una sua imponenza, una sorta di Louvre della minchioneria umana che l'Unesco potrebbe anche patrocinare. E ancora: la musica orchestrale. Zappa era un musicista coltissimo, anche senza darlo a vedere, ma per anni fu equivocado come un parvenu che dal rock emigrava, con la bacchetta in mano, verso musiche più «alte» alla ricerca di un riconoscimento e di una giustificazione. Che errore colossale, e stupido. Anche qui aveva ragione lui: ed è bellissimo, io lo trovo un risarcimento del destino, che abbia chiuso la sua carriera con una splendida opera orchestrale finalmente come voleva, con un complesso degno di lui, l'Ensemble Modern, concludendo un inseguimento durato quarant'anni - era poco più di un ragazzo quando aveva scritto la sua prima partitura orchestrale, e sembrava una stranezza mentre era molto semplicemente la sua musica ideale. Ecco, Zappa è questo nodo intricato e colorato, e non vale scioglierlo. Prendere o lasciare. E nel «prendere» ci sono cose straordinarie: la sua indipendenza di giudizio, fuori da ogni convenzione o moda, la sua cocciuta autonomia, l'originalità che lo accomuna ad altri isolati visionari del Novecento americano - Harry Partch, John Cage, Sun Ra, Ornette Coleman".

Walter Rovere