

Tracce ♦ Peter Green

La fine del gioco di una generazione

Peter Green
The end of game
Reprise
1970

ELENA MONTECCHI

Il ritorno alla grande di Santana con la vittoria di non so più quanti Grammy, è stata l'occasione per alcune associazioni di idee. Vorrei parlare di una di queste. Santana è famosissimo, oltre che per l'insieme delle sue musiche, almeno per un pezzo che ne ha sempre rappresentato il biglietto da visita: «Black magic woman». Forse non tutti sanno che l'autore è Peter Green. Il nome di Green rinvia ai Fleetwood Mac, una band inglese che fu protagonista, nella seconda metà degli anni 60, di una vera e propria in-

vasione in terra americana. La scena musicale inglese di quegli anni era eccezionale e sarebbero moltissime le segnalazioni dei tanti invasori. Mi riprometto di ritornarci perché se ricordiamo i primi Pink Floyd, quando con loro lavorava ancora Syd Barret, i Soft Machine, il «british blues» (Mayall, Clapton) e Jeff Beck, siamo di fronte ad una stagione particolare, piena di talenti e di grandi premonizioni.

Il vero nome di Green è Peter Alan Greenbaum, nato in un quartiere popolare di Londra (East End) da genitori ebrei e la musica della sua comunità fu la prima traccia della sua formazione. Green è da sempre consi-

derato, e secondo me a ragione uno dei chitarristi migliori degli anni 60 e 70, uno di quelli che riusciva ad evitare la ripetitività delle formule e a far vivere i riff più semplici del blues con sfumature sempre nuove. La sua vita testimonia un intenso modo di sentire l'esperienza musicale. Green trovò nel blues e nella sua distorsione un veicolo per esprimere le proprie inquietudini e ansie che lo portarono al disastro personale. Una forte identificazione tra esperienza musicale e vita, alla ricerca di una coerenza impossibile che gli fece rinunciare anche a molti proventi della sua attività dedicando a società caritatevoli i

guadagni. Dal 1970 circa scomparve completamente dalla scena a causa dell'uso delle droghe. Da qualche anno è tornato ad offrire una versione rasserenata del blues di un tempo. Cosa che fa piacere, anche se, francamente, lo ricordiamo per un altro tipo di suoni. Quando si parla di lui si citano immediatamente «Black magic woman», «Albatros», «Green Manilishi». Non si cita mai, se non aggiungendo una nota negativa, il suo primo e unico album da solista: «The end of the game». Un titolo profetico: fu dopo la fine del gioco che Green scomparve. In questo senso Green incarna, insieme ad un altro personaggio,

ancora più radicalmente outsider, Syd Barret, che fu la vera anima dei primi e più autentici Pink Floyd, gli effetti devastanti di una fase storica di passaggio, nella quale furono aperte dal protagonismo giovanile dei baby-boomers molte piste e tante, troppe portarono del deserto. «The end of the game» fu pubblicato nel 1970 da Reprise. È stato ristampato di recente. Se non lo trovate potete far ricorso ai venditori di cd on line (<http://www.cdnow.com>). Non è un album riuscito: è il frutto del messaggio di materiali prodotti in una notte di improvvisazioni musicali da una band composita e raffinata, messa insieme dallo stesso Green. Nella Band spicca il bassista Alex Dmochowski che fu uno dei grandi bassisti di Frank Zappa. In quell'occasione suonò con Green anche Zoot Money (George Bruno) che di-

venne poi uno dei protagonisti degli Animals e dell'era psichedelica. I vari pezzi sono molto diseguali e manca un filo conduttore, nel senso che anche il messaggio successivo non ha saputo ricomporre un'unitarietà della session. Tuttavia diverse sequenze musicali e alcuni brani letterari caratterizzano un'epoca. «The end of the game» sta alla pari, nel suo significato simbolico, con altre musiche come «Star spangled banner» di Hendrix, i colpi di tromba di «Bitches brew» di Davis e soci o i colpi di fucile finali del film «Easy Rider». Nonostante i suoi difetti «La fine del gioco» rimane la testimonianza affascinante di uno sforzo creativo che non sa darsi misura. Quella stessa misura che mancò nell'esperienza esistenziale di larga parte della generazione di Peter Green.

Dopo la partecipazione alla colonna sonora di «The Million Dollar Hotel», il suo primo disco solista «Ghost Town» e la tournée il compositore americano parla del suo rapporto con il lavoro, con la musica popolare e con i grandi che lo hanno ispirato

Colonne sonore

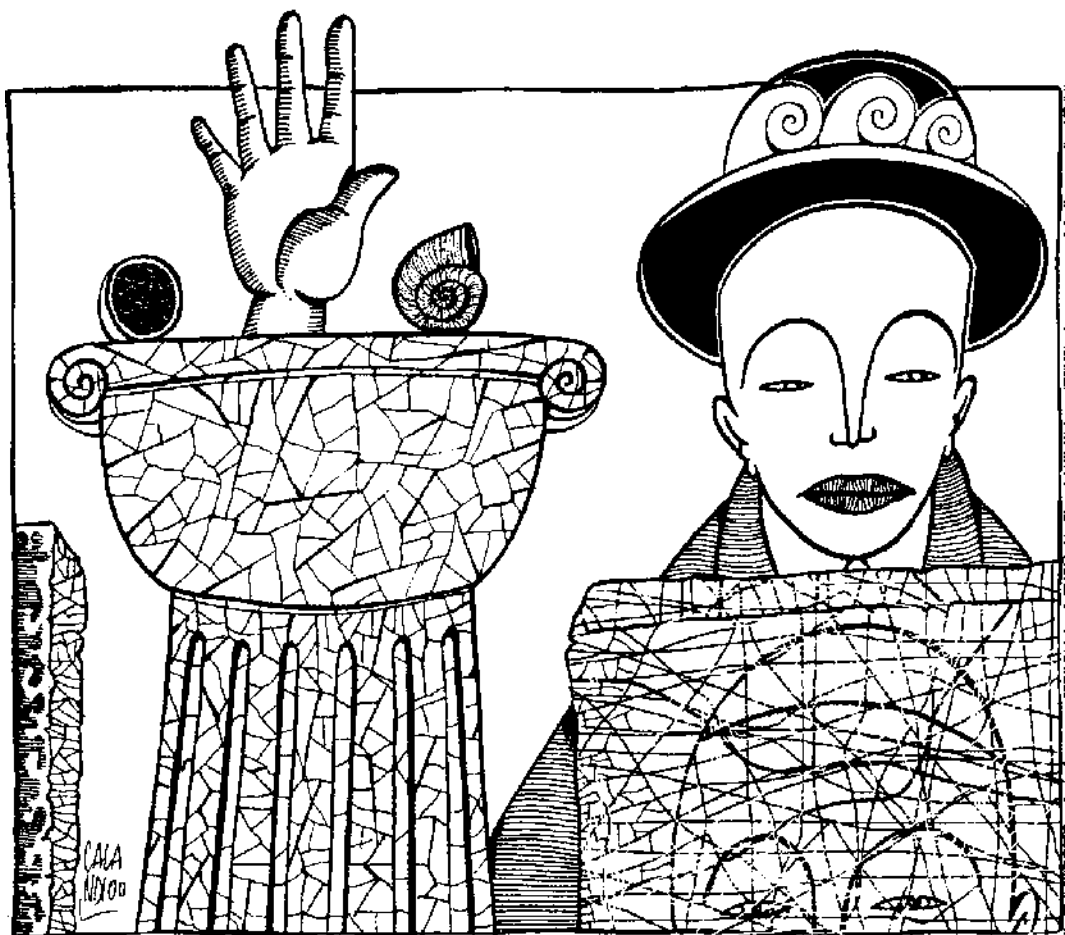
Bill Frisell si aggira per l'Europa da solo, ma gravato da un cospicuo bagaglio di chitarre e di amplificatori di vario tipo. È più o meno lo stesso corredo che ha in «Ghost Town», il suo ultimo album realizzato in solitudine per Nonesuch. Il principio vigente per il quale si fanno dischi per fare concerti (continua) viene scrupolosamente applicato.

Comunque, è un bel disco ed è un bel concerto. L'uno e l'altro, fin dal primo annuncio e quindi prima di essere ascoltati, avevano messo in allarme gli ammiratori di Frisell che non si erano dimenticati di alcune esibizioni *en solo* (una all'Umbria Jazz Winter un paio di anni fa) durante le quali il chitarrista si era avvitato in tecnicismi tortuosi da far impallidire il Pat Metheny di *Zero Tolerance for Silence*. Invece, in *Ghost Town* e nella filiazione concertistica non c'è nulla di simile. L'album, in particolare, contiene sedici pezzi tutti scritti da lui, nei quali Frisell torna a ricordarsi del Colorado e del sommo chitarrista acustico Jim Hall, che restano i suoi maggiori punti di riferimento, e offre suoni dispersi in vasti orizzonti e dolcezze estreme. Un altro cd recentissimo e importante al quale Frisell ha partecipato su invito del produttore Hal Willner, è quello edito dalla Island che contiene la bella colonna sonora del film *The Million Dollar Hotel* di Wim Wenders. Qui, oltre che con Brad Mehldau e Greg Cohen, Frisell lavora come compositore e solista con Bono e gli U2, Jon Hassell, Daniel Lanois, Brian Eno ed altri, proponendosi indirettamente anche al pubblico del rock.

Chiacchiere a quattro occhi con lui non è difficile, basta che ne abbia il tempo e la voglia. Parla con voce tranquilla e gentile; se una domanda non gli va si limita a sorridere con lo sguardo attraverso le lenti da miope, e a glissare. A giudicare dalle ultime imprese, sembra che a lei piaccia sempre di più

La terra e i maestri di Frisell una chitarra dai mille progetti

EMILIO DORÉ



comporre, non è vero? «Sì, perché ritengo che la composizione sia fondamentale per rinnovare i miei progetti. Ma la chitarra è la mia voce, quella che mi sono formata un po' alla volta - al di là degli studi severi che ho fatto - ascoltando gli altri, accumulando esperienza e metabolizzando la musica popolare che sentivo alla radio e intorno a me durante la mia adolescenza nel Colorado. Non l'ho mai suonata da professionista, ma mi ha in-

fluenziato molto».

Conferma di considerare Jim Hall il suo principale maestro? «Senza dubbio. Molti mi hanno detto che, quando ho suonato in duo con lui all'Umbria Jazz 95, ho mostrato ammirazione ed emozione come un ragazzino. Ci credo. A quasi settant'anni Jim è ancora in pieno sviluppo come chitarrista, compositore, arrangiatore e direttore di gruppi orchestrali grandi e piccoli. Cerca sempre soluzioni nuove e

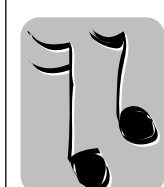
riesce più che mai a sfiorare la perfezione; basta ascoltare i suoi ultimi album. Però tengo a dire che nel mio stile credo si riconoscano anche certi procedimenti di autori come Charles Ives e Aaron Copland, che amo molto per il loro modo di usare i materiali folclorici e di trasformarli. Nello stesso tempo ascolto altri compositori americani e alcuni grandi maestri europei come Bach, Beethoven e Stravinsky».

Non crede di fare troppi di-

schì? Ride: «Ma no, vedo che il pubblico me li chiede e che si vendono bene. Finché va così... Naturalmente, ripeto, cerco di proporre composizioni nuove e di differenziare i progetti, anche cambiando formazioni e collaboratori. Per quanto riguarda l'album da solo, mi dia atto che *Ghost Town* è il primo in assoluto. Ci provai un'altra volta quasi vent'anni fa, ma poi mi venne un accesso di panico e piazzai Arild Andersen al contrabbasso».

Mi azzardo a dirgli che non approvo i tentativi, un po' troppo di moda, di provvedere i migliori film muti di un commento sonoro, di solito improvvisato dal vivo e poi riportato in cd. Quindi non faccio eccezione nemmeno per la sua musica di supporto a Buster Keaton: durante la performance il pubblico viene distratto dalle immagini stupende e non segue più la musica. La quale, d'altra parte, nel cd si regge benissimo da sola. Mi accorgo con sorpresa che il mio interlocutore è quasi d'accordo: «È stato un esperimento - spiega - con il quale abbiamo cercato di arrivare a una fusione ottimale di immagini e suoni. Ma a volte il film era troppo forte, ma soltanto di musiche per il teatro o per il balletto, che sono un'altra cosa».

Chiediamo con una precisazione storica. Varie enciclopedie e discografie, alla voce Frisell, informano che i suoi primi lp, pubblicati dall'Ecm, sono *Fluid Rustle* a nome di Eberhard Weber (1979), *Psalm* con Paul Motian, *Lather than Evening* ancora con Weber e *In Line* a suo nome (che è l'album con Andersen), tutti del 1982. Allora Frisell era intorno ai trent'anni, essendo nato a Baltimora, Maryland, il 18 marzo 1951. Possibile che siano davvero i primi? «No, infatti. Ce ne sono due precedenti per una piccola etichetta belga incisi durante un mio soggiorno da quelle parti. Ma il primo ancora disponibile è proprio *Fluid Rustle*».

Aa.Vv.
Man on the moon
Warner Bros

SILVIA BOSCHERO

Sulla luna con i Rem

Ammiratore da decenni della grottesca e drammatica figura di Andy Kaufman, Michael Stipe dei Rem descrisse quell'«uomo sulla luna» già nel 1992, in quella pietra miliare del rock che era *Automatic for the people*. Non poteva esistere dunque gruppo migliore della band di Athens per accompagnare le immagini dell'ultimo film di Milos Forman dedicato al comico americano scomparso nel 1984.

Con l'uscita nelle sale cinematografiche di *Man on the moon*, l'omonima colonna sonora, data alle stampe alla fine dello scorso anno, torna dunque a far parlare di sé. Il disco comprende sia la versione originale di quella splendida ballata, che una riedizione strumentale per solo piano e archi. Eccezione fatta per l'unica nuova canzone, *The great beyond*, una piccola cavalcata space rock, e per le due versioni di *Man on the moon*, è difficile però trovare il senso di un disco molto discontinuo. Le altre tracce firmate Rem (*Miracle*, *Andy fired* e *Milk and cookies*), sono improvvisi frammenti strumentali troppo brevi per dare corpo all'intero album. Un disco che i fan del gruppo non mancheranno comunque di acquistare nel momento in cui una delle tracce è rappresentata da un duetto tra Stipe e Jim Carrey. Il resto sono piccoli frammenti isolati, come quello estratto dalla colonna sonora del cartoon «Mighty mouse» (mimato da Kaufman negli spettacoli più recenti) o il tema della sitcom *Taxi* (dove Kaufman veniva accompagnato da Danny De Vito), e ancora vari dialoghi dove capita di incontrare un assurdo Carrey-Kaufman con insopportabile voce nasale alle prese con uno standard della disco music come *I will survive* di Gloria Gaynor e vere e proprie performance d'archivio realizzate dalla maschera americana durante i suoi show dal vivo.

Martedì

Lavoro.it

COME TROVARLO, COME DIFENDERLO

Quotidiano di politica, economia e cultura l'Unità

