COVER_MARINO.pdf 1 27/05/2011 15.01.29

Gabriele Marino (Cefalù, 1985) studia comunicazione e scrive di musica.
Fa parte della redazione del magazine www.sentireascoltare.com e si occupa principalmente di elettronica e hip hop.
La sua e-mail è gaber.en@libero.it.

Cos'è la critica musicale?
Che significa scrivere di musica?

Cos'è la popular music? E il pop? E il rock?
Com'è nato il giornalismo musicale?

Esistono recensioni di dischi che non esistono? Chi le ha scritte?
E perché?

Prefazione di
Vittore Baroni

ISBN 978-88-97389-01-9
9 788897 389019
€ 14,00

2

Gabriele Marino - **BRITNEY CANTA MANSON E ALTRI CAPOLAVORI...**

crac EDIZIONI

Gabriele Marino

BRITNEY CANTA MANSON E ALTRI CAPOLAVORI...

Recensioni e dischi (im)possibili nel giornalismo rock

crac EDIZIONI

Britney canta Manson approfondisce il singolare fenomeno delle recensioni di dischi immaginari all'interno del giornalismo rock. E ci mostra come sia un fenomeno "di nicchia" molto più naturale e diffuso di quanto si possa pensare (chi non ha mai immaginato il proprio disco da sogno, in cui suonino fianco a fianco i musicisti del cuore?), passando in rassegna i casi più famosi e interessanti.
Dalle super jam-session tra Beatles, Stones e Dylan, alla svolta sperimentale dei Count Five, dall'accorato requiem del sogno californiano di Crosby Stills Nash & Young, alle "cose zozze" di tale Frank Mazza, dall'attesissimo live del Boss, al noise estremo della Gioventù Massonica, dalla lolita Britney che coverizza il criminale psicopatico Charlie Manson, all'oscuro chitarrista blues che tira le fila dell'intera storia del rock. Fino all'artista toscano che compone musiche che non vanno suonate.
Un viaggio intrigante e divertente tra bufale, voli pindarici, analisi puntigliose e scommesse con la realtà, tra critica e racconto, tra impossibile e plausibile, cercando di immaginare la musica più bella di tutte: quella che non esiste ancora.

Gabriele Marino

BRITNEY CANTA MANSON E ALTRI CAPOLAVORI...

Recensioni e dischi (im)possibili nel giornalismo rock

Prefazione di Vittore Baroni

crac EDIZIONI

immagine di copertina:
Paolo Albani, *Un Filo di Voce* (1988; cm 36x35x15, filo di cotone su vinile, plastica, metallo).
Per gentile concessione dell'autore.

immagine su bandella anteriore:
il sax è una rielaborazione dell'immagine di copertina del volume *Pop Story* di Riccardo Bertoncelli (Arcana, 1973) © Tramway Milano.

© crac 2011

edizionicrac@gmail.com
www.edizionicrac.blogspot.com
www.myspace.com/edizionicrac

finito di stampare nel mese di giugno 2011
presso Digital Team - Fano (PU)

edizioni crac
è un marchio di Studio Graffa
Formazione e ricerca di Refe Marco & C. s.n.c.
Via Bixio, 120
60015 - Falconara Marittima - AN
P. IVA 02439020427

www.studiograffa.it
info@studiograffa.it

direzione editoriale:
Marco Refe

copertina:
Roberto Marinelli

grafiche e impaginazione:
Daniele Cardinali
Roberto Marinelli

distribuzione:
NdA
www.ndanet.it

Il presente volume è una rielaborazione di *«Paesaggi immaginari»: Critica ufonica e discografia potenziale - Recensioni e dischi (im)possibili nel giornalismo rock*, tesi di laurea in Discipline della Comunicazione, Facoltà di Scienze della Formazione, Università degli Studi di Palermo, A.A. 2007-2008, relatore Prof. Ivano Cavallini.

«I critici sono fondamentalmente persone frustrate. Mi domando quanto debbano essere frustrati quelli che fanno i critici dei critici»

Piero Scaruffi

PREFAZIONE

PRANK 'N' ROLL: I DISCOLI DELLA FANTA-CRITICA

Chiunque si sia occupato di musica pop-rock dalla "prima linea", ovvero bazzicando uffici di case discografiche, concerti e festival per raccogliere promo e interviste, si è prima o poi scontrato con l'avversione, da parte di molti artisti, a dar sfoggio di empatica eloquenza. E all'ennesimo abboccamento in cui, pur sforzandosi di escogitare domande intelligenti e originali, il volenteroso fanzinaro (o il malpagato cronista) si accorge di dover cavare con le tenaglie risposte monosillabiche alla non-ancora-rockstar di turno, stizza e necessità contingente inducono il tapino a incorrere nei primi peccatucci veniali: non solo la correzione di strafalcioni grammaticali e l'eliminazione di ripetizioni superflue, ma anche la sostituzione di aggettivi non molto appropriati, l'infiorettatura di un concetto per dargli quel minimo di spessore... Da lì a compiere il fatidico balzo nella prima risposta *inventata di sana pianta* ci corre poco, e quanto ne consegue è poi facilmente intuibile. Avremo da un lato tutta una stampa, anche digitale, dall'etica non proprio adamantina (ma non è di banali casi di malaprofessionalità che qui ci si vuole occupare). Dall'altra avremo invece, ed è l'oggetto del singolare saggio di Gabriele Marino, le recensioni consapevoli e mirate (nonché liberatorie) di dischi più o meno scopertamente inesistenti, la creazione di musicisti in tutto o in parte immaginari, la registrazione di stupefacenti conversazioni (perfino con cari estinti, come Elvis e Jimi) o la cronaca di collaborazioni e contaminazioni altamente improbabili (Britney canta Manson, appunto). Il giornalista musicale, diciamola pure tutta, è spesso un musicista mancato o un artista frustrato, quale miglior rivalsa dunque del collocare le proprie fantasie direttamente nella Top Ten?

Ovviamente questa non è l'unica motivazione possibile. Chi si inventa musiche e musicisti lo fa anche (non necessariamente in quest'ordine) giusto per non annoiarsi, o per regalare al mondo inusitati capolavori virtuali, per far colpo su qualcuno, per snobismo perché così-*non*-fan-tutti, per dar sfoggio d'arguta imma-

ginazione meta-critica, per suggerire ai più ardimentosi un percorso (im)possibile, per far sbocciare un nuovo genere e mutare il corso della storia musicale, per mettere in discussione la comune nozione di vero o falso. Si tratta, lo capirete, di una partita persa in partenza, un donchisciottesco scontro coi mulini a vento dell'industria (e, peggio, della consuetudine) culturale: chi potrà mai contrastare i milioni di *veri* cd, cd-r, vinili e file Mp3 ad encefalogramma semi-piatto che minacciano di insinuarsi nelle nostre orecchie? Eppure, nonostante la quasi certezza della sconfitta finale, c'è chi non può trattenersi dall'architettare beffe a regola d'arte, marachelle di cui sogghignare di nascosto o bufale, come la presunta morte di Paul McCartney, capaci di guadagnare le prime pagine dei giornali (la rivista di controcultura statunitense *ReSearch* ha dedicato nell'87 un voluminoso numero, intitolato *Pranks!*, a bricconate creative di questo tipo). Realizzare una fanta-recensione non è comunque più facile che scriverne una regolare, anzi, occorre un bel lavoro di fino per gestire al meglio la verosimiglianza dei dati e un gran controllo del linguaggio per ottimizzarne gli effetti. Per questo a nessuno è ancora venuto in mente di mettere in circolazione una rivista dedicata alle sole musiche immaginarie (o forse c'è già un blog, da qualche parte?). In ogni caso, mi prenoto per un pezzo sul temibile Tony Clifton.

Chiariamo com'è che mi trovo ad occupare la *pole position* della prefazione. Anche se non ne ho mai fatto un mestiere, mi occupo di musica da quando avevo i pantaloni corti e fin dall'inizio ho trovato naturale e preferibile mescolar bene le carte: erano narracritiche le mie prime tavole scritte e disegnate a rapidograph per *Carta Stampata*, un foglio tardo-hippie dei primi Settanta, in epoca new wave curavo invece per la fanzine *Rock Zero* un inserto di musiche bizzarre e inverosimili che poi, sotto la maschera dello pseudo-gruppo Lieutenant Murnau, ho provato anche a registrare con casalinghe tecniche "plagiariste". Un minimo di credibilità fanta-giornalistica me la sono insomma guadagnata sul campo (sulla rivista/ep *Janus Head* scrivevo nei primi Ottanta degli inquietanti e inesistenti Kibbo Kift presentandoli come gruppo folk-metal, un trend che si è "materializzato" solo vent'anni dopo) e devo dire che senza la valvola di sfogo di tante auto-pubblicazioni e articoli anomali, non sarei sopravvissuto alla routine di decenni di militanza su testate come *Rockerilla*, *Velvet*, *Rumore*.

Tanti hanno seguito o mi hanno preceduto sulla cattiva strada del "*pranksteraggio*" audio-letterario, ampliata oggi a dismisura dalle potenzialità del web. Il fenomeno ingloba o tocca tangenzialmente mondi diversi: quello dei bootleg e delle compilation fai-da-te (spesso "dischi impossibili" nati dall'intraprendenza di fan/pirati), quello dei montaggi "plunderfonici" che dan vita a gruppi fantasma tramite *mash up* e creature di Frankenstein sonore (dagli Hybrid Kids di Morgan Fisher ad Aldo Kapi, compositore del Kyrgyzstan concepito dal dj romano Okapi), quello delle carriere parallele sotto pseudonimo e dei dischi-parodia (come gli XTC mutati in Dukes of Stratosphear o le cover scollacciate di Gem Boy), quello dei meta-album sotto mentite spoglie (vedi *Helter Stupid* dei Negativland o *The Big Bubble* dei Residents) e poi i gruppi solo-immagine e le *spoof* band (dai Mind Invaders agli Spinal Tap), le *cultural forgeries* (prendendo in prestito un termine ai Can, autori di memorabili "falsificazioni etnologiche" su *Unlimited Edition*) e tutte quelle operazioni artistiche basate sul riciclo di vinili e copertine di dischi (se Duchamp ha disegnato i baffi alla Gioconda, John Oswald ha messo le tette a Michael Jackson). Tanta roba, e non ho neppur tirato in ballo i termini iconoclasta e situazionista.

Di musiche che non esistono ce ne sono insomma, per definizione e paradosso, proprio per tutti i gusti. Sono strafelice di trovarmi in compagnia dei casi celebri ideati da alcuni dei miei miti giovanili (Bangs, Bertoncelli, Marcus, Meltzer, non son degno!): guide illuminate e affidabili su cosa e come ascoltare, modelli ammirevoli di un giornalismo che è anche mimesi della carica (intellettuale) sovversiva del rock, parte integrante ed evolutiva della cultura che questa musica rappresenta. Credo che ciò che più accomuna quanti sono portati a inventare, oltre che a descrivere, le situazioni musicali sia l'ecletticità spinta di interessi e ossessioni (Meltzer, ad esempio, ha firmato una decina di libri sui più disparati argomenti, ha girato film e militato in band punk-sperimentali), oltre all'attitudine al funambolismo letterario e ad una buona dose di surreale senso dell'umorismo (penso che tutti i sopra menzionati abbiano adorato Groucho Marx e Spike Jones, The Goon Show e i Monty Python, Woody Allen e Andy Kaufman…). Un libro come quello di Marino è prezioso quanto è pericoloso. Prezioso perché per la prima volta qui

si documenta e analizza un fenomeno sotterraneo che sussiste dall'infanzia del rock, dissodando il terreno ad ulteriori ricerche che potranno infoltire una casistica già ben articolata, ma che è lecito sospettare possa rivelarsi molto più ampia. Pericoloso perché scoperchia la proverbiale "scatoletta di vermi", svelando le burle creative di qualche fanta-critico ancora impunito e soprattutto ispirando molti (ne sono certo) a seguirne le orme. Leggete a vostro rischio e diletto.

Vittore Baroni

INTRODUZIONE

PERCHÉ LA CRITICA MUSICALE

Questo libro è la rielaborazione di una tesi di laurea scritta per un corso triennale in Comunicazione, un lavoro nato dalla mia passione smodata per la critica musicale.
La critica è lo strumento che mi ha permesso di conoscere artisti e musiche che amo; è il luogo privilegiato di confronto e condivisione a distanza con tanti altri appassionati (gli 'ascoltatori professionisti'); nonché l'ambito nel quale — proprio grazie alla tesi — sono poi riuscito a cimentarmi, chiudendo così il circuito ideale del fan *ascoltatore-lettore-scrittore*. Se è vero che «il miglior modo per imparare a scrivere è leggere», questo lavoro — un lavoro non *di* critica, e quindi sulla musica, ma *sulla* critica, di lettura della critica — si è rivelato un ottimo apprendistato.
Quello che più mi interessa della critica musicale, e in generale dello scrivere di musica, sono le sue stesse condizioni di possibilità, le contraddizioni e le tensioni che costitutivamente la animano. In altri termini, i presupposti teorici sul banco di prova della prassi concreta (cfr. cap. 1). Il compito che le è proprio è di per sé un affascinante ossimoro — tradurre in parole la musica — ed è più necessario proprio laddove si fa più difficile: più la musica si fa 'astratta' e appare 'senza senso', più occorre cercare di interpretarla. Fare critica vuol dire bilanciare competenze assai diverse, oscillare tra poli estremi: musica (l'oggetto cui la critica allude) e scrittura (lo strumento di cui si serve); soggettività (esibita) e oggettività (pretesa); informazione, descrizione, giudizio e trasfigurazione (dove termina l'uno e comincia l'altro?); giornalismo, estetica, analisi musicale e racconto.

RECENSIONI *SUI GENERIS*

Tenendo ben presente che ci muoviamo nell'ambito della *popular music* e del *pop-rock* in particolare (cfr. cap. 2), mi sono concentrato su alcuni esempi di critica assai interessanti (e divertenti):

una critica 'di confine', recensioni che sono vere e proprie piccole anomalie di sistema. Esempi interessanti di per sé, perché poco noti e assolutamente peculiari, e per il loro valore euristico: proprio per la loro marginalità e paradossalità, sono forse in grado di illuminare in maniera particolarmente efficace alcuni caratteri di base dello scrivere di musica. Si tratta di una critica che si esercita su un oggetto estetico — il disco, con le musiche che esso contiene — che, molto semplicemente, *non esiste*, se non nella mente dello stesso critico che ne scrive. Una critica, per così dire, *ufonica*, 'senza suoni', o meglio, che immagina e crea da sé le musiche oggetto delle proprie analisi. In altre parole, mi sono occupato di *recensioni di dischi immaginari*.

E mi sono posto due obiettivi. Uno di carattere strettamente referenziale-informativo e uno interpretativo-argomentativo.

Innanzitutto, mi interessava rendere conto dell'esistenza di questo fenomeno — esistono recensioni di dischi che non esistono (cfr. cap. 3) — che chiameremo qui, con sfumature diverse, *discografia potenziale* (cfr. *infra*). Si tratta di un fenomeno assai circostanziato e limitato, per di più all'interno di una critica musicale che già di per sé rappresenta una nicchia non troppo frequentata: quindi, quasi certamente, un fenomeno sconosciuto ai più (e spesso, anche nei casi più celebri ed eclatanti, sconosciuto anche agli stessi addetti ai lavori). Allo stesso tempo, però, si vedrà come sia una pratica molto più diffusa di quanto si potrebbe pensare. Per consentire una migliore contestualizzazione, e gettare un po' di luce su figure solitamente appartate dietro le quinte e di cui poco si conosce, ho tracciato — ove necessario e ove possibile — un breve profilo bio-bibliografico del critico autore della recensione o delle recensioni di volta in volta prese in esame.

Mi interessava anche e soprattutto cogliere il valore specifico di operazioni solo apparentemente analoghe — appunto, recensioni di dischi che non esistono — e in realtà nate con intenzioni e in contesti assai diversi: 'bufala mediatica', forma di parodia, 'disco da sogno' ecc. (caratteristiche queste che non necessariamente si escludono a vicenda). Allo stesso tempo però, operazioni contraddistinte da tratti comuni e tutte capaci di incrementare in un modo o nell'altro la nostra conoscenza del fatto musicale (cfr. cap. 4). L'idea guida è che scrivere la recensione di un disco immaginario non sia (necessariamente soltanto) un semplice scherzo o un esercizio di solipsismo. Ma che — nonostante il ca-

rattere fittizio del referente, un disco che non si trova nei negozi di dischi — possa rappresentare una forma di critica a tutti gli effetti, cioè di interpretazione del fatto musicale. Certo una critica eterodossa, 'obliqua' se si vuole, declinata in forme che ne esasperano i caratteri di base: critica come scrittura, soggettività, narrazione, trasfigurazione (ecco il valore euristico di cui sopra). Una critica, si vedrà, intimamente *meta-critica*. E, d'altra parte, ma proprio per questo, un possibile sconfinamento dai territori del giornalismo 'puro' verso quelli della fiction. Insomma, un utile (e divertente, è il caso di ribadirlo) ibrido: «un tentativo per allargare le possibilità della scrittura sulla musica a qualcosa che possa essere 'altro' dalla semplice cronaca e/o dal racconto»[1].

Nota: Alcuni dei materiali su cui ho lavorato sono di difficilissima reperibilità e infatti sono stati rintracciati a seguito di ricerche davvero *eldoradesche*[2]. In particolare, l'articolo di Greil Marcus, da cui comincerà il nostro excursus, vecchio di quasi quarant'anni, non è mai stato tradotto in italiano, non è mai apparso in Italia neppure in lingua originale, né tantomeno è disponibile in alcuna forma (immagine o testo) sul web. Piccoli preziosi reperti di 'archeologia di critica rock'.
Volendo disporre di materiali di prima mano, ho raccolto, in una fase ancora esplorativa delle mie ricerche, una serie di interviste a vari giornalisti musicali[3]. Una volta definiti più puntualmente il taglio e gli obiettivi del lavoro, le interviste poi concretamente più utilizzate, e quindi citate nel testo, sono state quelle a Vittore Baroni, Riccardo Bertoncelli, Dionisio Capuano e Simon Reynolds[4].

STUDIARE LA CRITICA ROCK

Questo libro — in estrema sintesi — si occupa di un modo possibile di scrivere di musica, uno dei tanti, e si propone di mostrare come e perché esso sia valido come discorso intorno alla musica, e quali affinità e quali divergenze esistano tra i diversi casi presi in esame. Propongo qui di seguito un breve 'punto della

1 Bianchi 2007.
2 Cfr. Appendice 2.
3 Cfr. Personalia.
4 Cfr. Riferimenti.

situazione' degli studi sulla critica rock, studi che — va subito precisato — si sono occupati della materia essenzialmente sotto il profilo storico e sociologico. Più vicini allora ai nostri interessi — semplificando, *critica come forma di scrittura* — sono invece i contributi interni allo stesso giornalismo musicale, cui farò cenno immediatamente dopo.

Nonostante il giornalismo e la critica rock (i due termini sono *imperfettamente* interscambiabili)[5] esistano ormai già da più di quarant'anni (in Stati Uniti e in Inghilterra, trenta in Italia)[6], si tratta di un settore per il quale solo di recente e solo nei paesi anglosassoni si è intrapresa una seria opera di studio e di analisi, tanto da un punto di vista storico (contributi per una storia della critica rock), quanto teorico. Le motivazioni di questo ritardo sono da rintracciare probabilmente nella difficoltà di inquadrare il fenomeno e di valutarne l'importanza a seconda della prospettiva adottata: difficile reperire e monitorare con completezza le fonti (oltre a riviste e libri, oggi anche interventi sul web); difficile stabilire quanto e in che modo, ad esempio, una recensione possa influire sulla percezione del fatto musicale, sul lettore-ascoltatore, sul mercato discografico, sugli stessi artisti; difficile e rischioso valutare la dignità letteraria di questi testi. Soprattutto, non va dimenticato che uno studio del genere si pone come 'studio di secondo grado': forma di riflessione (lo studio sulla critica rock) su qualcosa (la critica rock) che già di per sé è una forma di riflessione (sulla musica rock). E la stessa musica rock è divenuta oggetto di attenzione da parte di studiosi e accademici con forte ritardo rispetto alla sua nascita e affermazione: se come data di riferimento prendiamo per buono il 1981, anno di fondazione della IASPM (*International Associaton for the Study of Popular Music*), si vedrà come studi sistematici e integrati — interdisciplinari, capaci di coniugare analisi musicale e interpretazione socioculturale — sul rock siano relativamente recenti[7].

Un primo isolato esempio di studio sulla critica rock si può rintracciare già nel pionieristico *Sociology of Rock* (1978)[8] del sociolo-

5 Cfr. par. 1.1.
6 Cfr. par. 2.4 e par. 2.5.
7 La 'musica leggera' o 'di consumo' comincia a ricevere attenzione da parte di uomini di cultura e studiosi già dal secondo dopoguerra, soprattutto in quanto oggetto sociologico e fenomeno di costume: i contributi sono però sporadici e occasionali, spesso a carattere saggistico, quasi mai musicologico. La fondazione della IASPM rappresenta allo stesso tempo un punto di arrivo e un punto di partenza. Per una veloce rassegna dei precedenti dei popular music studies propriamente detti, cfr. Fabbri 2001 e Middleton 2001b.
8 Cfr. bibl. Frith 1982.

go inglese, e per lungo tempo giornalista musicale, Simon Frith[9]. Il capitolo dedicato alla stampa e alla critica musicale traccia un profilo delle origini del fenomeno in Stati Uniti e Inghilterra (catalizzante fu il boom planetario dei Beatles), lo identifica come uno dei fattori chiave nella definizione dell'ideologia rock e ne rintraccia il legame iniziale con l'*underground* e la controcultura, fino al compromesso con il business musicale negli anni Settanta[10]. Studi sistematici sul settore però, per quanto auspicati da più parti, hanno tardato ad arrivare. *Pop Music & the Press* (2002)[11], curato dallo studioso di comunicazione americano Steve Jones, si pone in tal senso come vero e proprio prototipo, animato dalla volontà di tracciare possibili prospettive metodologiche per gli studi di là da venire. Il volume presenta un patchwork molto differenziato di saggi e *case studies* di taglio storico e sociologico. Vari gli argomenti: il contesto della *underground* e *free press* americana e del *New Journalism* tra gli anni Sessanta e Settanta (contesto in cui nacque la primissima critica rock)[12]; le diverse tipologie di scrittura della critica rock; le strategie di promozione di una *popstar* veicolate dalla stampa musicale; il modo in cui vengono proiettate nelle recensioni le tensioni sociali di carattere razziale e i contrasti di genere (uomo-donna); l'analisi della costruzione del proprio pubblico di riferimento da parte di una rivista; l'uso ideologico del concetto di *autenticità* (uno degli stereotipi della critica militante); l'individuazione dei legami della critica musicale con le due industrie cui essa fa capo (quella editoriale e quella discografica) ecc. L'idea di fondo è che studiare la critica rock voglia dire studiare una forma di *critica della cultura*: critica come uno dei principali luoghi di attribuzione e diffusione del significato della musica rock (il critico come *gatekeeper*); studiarla permette di leggere in una prospettiva nuova la stessa storia del rock. Critica come punto di osservazione privilegiato sulla società che quella forma di cultura, il rock appunto, ha prodotto[13].
In Italia finora il riferimento bibliografico unico è rappresentato da *I Linguaggi della Musica Pop* (2003)[14] dello studioso di comunicazione e giornalista musicale Gianni Sibilla. L'autore individua

9 Fratello del chitarrista Fred Frith, fondatore del gruppo avant/prog Henry Cow.
10 Cfr. par. 2.4.
11 Cfr. bibl. Jones 2002.
12 Cfr. par. 2.4.
13 Considerazioni molto vicine a quelle di Cavallini 2000 e 2005 sulla necessità di affrontare uno studio sistematico della storiografia musicale dell'Ottocento.
14 Cfr. bibl. Sibilla 2003.

sei 'luoghi', tra loro interrelati (canzone registrata, performance, radio, media visivi, new media, stampa musicale), in cui si svolge il *racconto mediale* della musica pop; ciascuno di essi produce testi leggibili attraverso sei diversi livelli narrativi (contesto, singoli testi, paratesto, intertestualità, intermedialità, macro-narrazione). La critica è appunto uno di questi luoghi. Nel capitolo ad essa dedicato, viene presentato un breve profilo storico dell'evoluzione della stampa musicale americana, inglese ed italiana dalle origini a internet e un'analisi — molto vicina al senso comune, ma sicuramente efficace — che individua le principali strategie comunicative della critica (formati editoriali e testuali, linguaggio ecc.).
Spunti di riflessione e approfondimento — assai più cospicui rispetto a quelli provenienti dal mondo accademico — e un grosso contributo al processo di storicizzazione del rock e dei discorsi sul rock provengono dallo stesso giornalismo musicale: «i critici musicali sono dannatamente auto-riflessivi e adorano i discorsi *meta*-»[15]. Nei paesi anglosassoni, forti di un mercato di riferimento assai più ampio di quello italiano, da anni si pubblicano antologie di scritti (articoli, saggi, interviste, interventi di vario genere e non solo di giornalisti) sulla musica e la cultura pop-rock. Operazioni del genere sono leggibili come segnali di un processo volto alla creazione di un vero e proprio canone, un repertorio di classici, e rendono testimonianza di come, in alcuni contesti, sia ormai accettata l'idea di una *scrittura* e di una *letteratura* che, per modi oltre che per temi, si può definire 'rock'.
Ecco un elenco orientativo degli esempi più importanti. Di autori vari, di ampio respiro, coprono un vasto arco temporale: *The Faber Book of Pop* (1995)[16], 'mostro' di quasi novecento pagine a cura degli inglesi Hanif Kureishi, scrittore, e Jon Savage, giornalista; *The Penguin Book of Rock & Roll Writing* (1992), settecento pagine, a cura del giornalista inglese Clinton Heylin; *Da Capo Best Music Writing*, curato di anno in anno da giornalisti e scrittori diversi, serie inaugurata nel 2000 e ancora in corso[17]. Antologie dedicate a singoli autori: Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor*

15 Reynolds 2008a.
16 Cfr. bibl. Kureishi 1995.
17 In Italia l'unico volume tradotto è quello relativo al 2001, dotato di appeal anche sul mercato nostrano perché curato dallo scrittore Nick Hornby, autore del fortunatissimo romanzo - fortemente connotato in senso musicale - *High Fidelity* (Penguin Books, 1995; ed. it. *Alta Fedeltà*, Guanda, 1996).

Dung (1987) e *Main Lines, Blood Feasts and Bad Taste* (2003)[18]; Richard Meltzer, *A Whore Just Like the Rest* (2000); Simon Reynolds, *Blissed Out* (1990) e *Bring the Noise* (2007)[19]. Bisogna registrare anche il caso del giornalista Robert Christgau, l'auto-dichiarato «decano dei critici rock americani», che è stato addirittura omaggiato di una raccolta di scritti in suo onore, *Don't Stop 'til You Get Enough* (2002)[20], alla maniera di come si usa fare dalla nostre parti per gli studiosi e gli accademici più influenti. Questi volumi, non semplici antologie, ma preziosi spazi di riflessione meta-critica, si pongono — con sfumature diverse, ma è esemplare il caso del volume di Kureishi e Savage — come testimonianze della varietà della scrittura rock, come storie della critica, come storie del rock, come storie del costume dal dopoguerra ad oggi.
Non mancano pure spazi di grande interesse sul web: siti di riflessione, approfondimento e confronto dedicati esclusivamente alla critica rock, con articoli, interviste e tavole rotonde di-con-tra critici. Per la quantità e la qualità dei materiali pubblicati, il più ricco e interessante è senza dubbio http://rockcriticsarchives.com, l'enorme archivio del portale *Rockcritics.com*.

DISCOGRAFIA POTENZIALE

Discografia vuol dire 'scrittura di dischi' e indica almeno tre cose distinte: [1] un elenco di dischi («quel libro contiene una accurata discografia dei Beatles», una lista con tutti i dischi pubblicati dai Beatles); [2] il sistema di produzione dei dischi (il modo in cui vengono registrati, stampati, distribuiti ecc.; discografia come *industria discografica*); e, per estensione dalla prima accezione, [3] i dischi concretamente intesi, in quanto oggetti fisici («tengo la discografia dei Beatles accanto allo stereo»). Per quel che ci interessa qui, intendiamo discografia come *insieme di dischi*: oggetti concreti, oggetti di cui si scrive, su cui si pensa, su cui si fantastica. E che ci si può anche inventare.
Discografia *potenziale* allora — in una ipotetica aristotelica contrapposizione a una discografia *attuale* — come insieme dei dischi *possibili*, quindi non esistenti, immaginari. La scelta di questo ter-

18 Cfr. bibl. Bangs 2005 e 2006.
19 ed. it. *Hip-hop-Rock – 1985-2008*, Isbn, 2008.
20 Cfr. bibl. Frith 2002.

mine, a fronte di un altrettanto valido *discografia immaginaria*, da un lato, vuole sottolineare come molti dei dischi immaginari di cui tratteremo siano assolutamente plausibili (particolarmente le 'missioni possibili' di Dionisio Capuano)[21], dall'altro, tradisce le suggestioni di una già esistente *letteratura potenziale*. In tal caso, occorre però precisare che si tratta di un calco consapevolmente imperfetto.
La *letteratura potenziale* è il parto delle menti dell'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), fondato a Parigi nel 1960, nell'ambito del locale Collegio di Patafisica[22], da François Le Lionnais e Raymond Queneau: «una singolare consorteria di letterati, dediti a escogitare bizzarre invenzioni partendo da regole formali severamente costrittive, improntate a uno spiccato gusto matematizzante»[23].

> Il carattere 'potenziale' della letteratura praticata dall'OuLiPo risiede nel fatto che si tratta di una letteratura ancora inesistente, ancora da farsi, da scoprire in opere già esistenti o da inventare attraverso l'uso di nuove procedure linguistiche, una letteratura mossa dall'idea che la creatività, la fantasia trovano uno stimolo nel rispetto di regole, di vincoli, di costrizioni (*contraintes*) esplicite, come ad esempio quella di scrivere un testo senza mai usare una determinata lettera (lipogramma) [Albani 2004].

Letteratura potenziale non indica quindi il novero dei libri possibili e immaginari ma un modo possibile e immaginifico di scrivere, di fare letteratura: una avanguardia ludica che si propone di saggiare possibilità non ancora pienamente esplorate della lingua e della narrazione. Altri sono i termini che nel tempo sono stati coniati per indicare i libri immaginari: *pseudobiblia*, *abiblia*, *mirabiblia*[24]. Ma, come è facile capire, mal si prestavano ad un adattamento in termini discografici: *pseudodischia*? Un fedele corrispettivo del nostro discografia potenziale dovrebbe essere a rigore *bibliografia potenziale*; così come un calco meno imperfetto di letteratura potenziale dovrebbe essere *musica potenziale*. Ma, va da sé,

21 Cfr. par. 3.7.
22 La «scienza delle soluzioni immaginarie e delle leggi che governano le eccezioni» inventata da Alfred Jarry nel suo *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico* (postumo, 1911).
23 Mario Barenghi cit. in Albani 2004.
24 Albani 2005*.

parlare di dischi possibili vuol dire anche e soprattutto parlare di *musiche possibili*[25].

Nota: La prima parte del lavoro prevede il consueto inquadramento teorico e storico: una definizione di critica musicale e di critica rock nelle loro caratteristiche principali (cap. 1) e un profilo storico delle origini della critica rock nel panorama della pubblicistica anglosassone e italiana (cap. 2). La seconda parte presenta i casi scelti di *discografia potenziale* (nove casi-studio; cap. 3) con relative analisi, confronti e profili interpretativi (cap. 4).

Gli esempi di discografia potenziale presi in esame non intendono costituire un repertorio esaustivo ma, se possibile, un piccolo canone dei casi più importanti e rappresentativi, secondo una prospettiva che — salvo necessari riferimenti a casi americani e inglesi — è per forze di cose tutta italiana. Gli autori delle recensioni prese in esame sono, in ordine di trattazione: Greil Marcus (par. 3.1), Lester Bangs (par. 3.2), Riccardo Bertoncelli (par. 3.3), Maurizio Bianchini (par. 3.4), Massimo Cotto (par. 3.5), Vittore Baroni (par. 3.6), Dionisio Capuano (par. 3.7), Simon Reynolds (par. 3.8) e Richard Meltzer (par. 3.9).

25 Cfr. par. 4.1.1.

1 CARATTERI DELLA CRITICA MUSICALE

1. 1. CRITICA E INFORMAZIONE: CRITICA COME INTERPRETAZIONE

Data una definizione di massima, non lontana da quella che è possibile leggere su un comune dizionario, ci preoccuperemo di inquadrare la critica musicale attraverso le sue caratteristiche principali, operando — inevitabilmente — una sintesi tra contributi prescrittivi e descrittivi[1].

Con *critica musicale* intendiamo l'attività che si occupa di interpretare e giudicare un'opera o un evento musicale. Cerchiamo subito di individuare una serie di opposizioni operative di base: informazione musicale vs. critica musicale; critica 'spontanea' vs. critica professionale; critica analitica vs. critica 'poetica'.

Critica deriva dal greco *kritiké* (sottinteso *téchne*), cioè 'arte o scienza del giudicare' (dal verbo *krínô*, 'distinguo, scelgo') e ha una duplice accezione. Indica tanto la teoria, quanto la pratica del criticare: il porre cioè dei criteri (stessa radice da *krínô*) che orientino il giudizio, criteri espressione di una concezione estetica, e la conseguente applicazione concreta su un oggetto — per noi la musica — di questi criteri. Qui ci concentreremo sulla critica intesa come prassi. Critica è esprimere un giudizio, ma questo da solo non fa la critica. Il giudizio è l'esito del processo che vi sta dietro e lo rende significante: l'interpretazione. Un giudizio senza *perché*, senza argomentazione, diremmo 'oracolare', non ci dice nulla, si pone come arbitrario: «la critica è interpretazione»[2]. Interpretare e cioè 'capire', 'tradurre', 'impersonare': per quel che ci riguarda, comprendere una musica o un evento musicale e farlo proprio, tradurlo verbalmente, spiegarlo, darne una lettura. È chiaro allora perché la principale preoccupazione di chi si trovi a definire la critica sia distinguere ciò che è interpretazione da ciò che non lo è, *scremare* il concetto di critica. Non tutti i possibili discorsi sulla musica infatti rientrano in questa categoria: la dicotomia che è possibile individuare la oppone a *informazione*

1 Principali riferimenti teorici per questo capitolo: Adorno 1971, Baricco 2000, Bent e Pople 2001, Della Corte 1961, Dorfles 1976, Duckles e Psler 2001, Fubini 1987 e 2005*, Gaita 2000, Graziosi 1999, Griffiths 2002, Maus 2001, Montecchi 1998, Papuzzi 2003, Pestelli 2001, Rigolli (ed.) 2005, Rigolli 2006, Rothstein 2001, Sibilla 2003: 197-225, Stefani 1999, Walker 2008, Wards e Woods 2002.

2 Griffiths 2002: 997.

[figura 1]. Informazione e interpretazione — e quindi informazione musicale e critica musicale — vanno intesi come poli estremi di un *continuum* che prevede tutte le possibili gradualità: da un massimo di *focus* referenziale-informativo a un massimo di *focus* interpretativo-argomentativo. È plausibile infatti che ogni discorso sulla musica contenga spunti critici e che viceversa ogni discorso critico non sia 'puro'. Insomma, ad esempio, che una notizia (semplificando, *focus* sull'informazione) contenga già, per quanto implicito, il suo commento (interpretazione) e che una critica, anche implicitamente, dia una notizia: banalmente, nel caso di una recensione, anche il semplice fatto che il disco in questione 'è uscito'[3].
Autori anche lontanissimi tra loro, tanto da un punto di vista cronologico che per formazione culturale, operano esplicitamente il distinguo informazione vs. critica[4]. Non bisogna però identificare *informazione* con *giornalismo*: si rischierebbe di confondere *forme* e *funzioni*. L'esercizio critico è infatti una delle possibili funzioni della prassi giornalistica; e quest'ultima è uno dei generi in cui è possibile articolare il giudizio critico, anzi, nel nostro caso, il più comune.

	FOCUS SU INFORMAZIONE	FOCUS SU INTERPRETAZIONE
PRATICA SPONTANEA	informazione musicale "spontanea"	critica musicale "spontanea"
PRATICA PROFESSIONALE	informazione musicale professionale	critica musicale professionale

[figura 1]: matrice con i parametri «focus su interpretazione» vs. «focus su informazione» e «pratica professionale» vs. «pratica spontanea».

3 La semiotica contemporanea ci insegna che non esistono testi 'neutri': persino in quelli di carattere scientifico, generalmente percepiti come strettamente referenziali e massimamente oggettivi, affiorano — fin dalla presenza delle marche dell'enunciazione — i caratteri di base della narratività, espedienti retorici e argomentazioni sottese; cfr. Fabbri e Latour 2000.
4 Cfr. Nota 1.

1. 2. CRITICA 'SPONTANEA' E CRITICA PROFESSIONALE

Abbiamo fin qui definito la critica in base al parametro fondamentale — perché consente una distinzione qualitativa — di 'focus sull'interpretazione'. Serviamoci adesso di un parametro, per così dire, quantitativo [figura 1].
Intesa genericamente come 'capacità di discernere', la critica è una facoltà intellettuale propria dell'uomo, applicabile in ogni contesto (il bambino che sceglie la pallina con cui giocare, preferendola alle altre, compie già un gesto critico), riscontrabile ad ogni livello di specializzazione e consapevolezza: per quel che ci riguarda, l'istanza critica informa tanto la discussione disimpegnata tra amici su pezzo da classifica, quanto la redazione da parte di un accademico di una monumentale storia della musica.
In una accezione di base, al 'grado zero' della critica musicale, ci riferiamo ad una pratica spontanea: il pensiero che procede naturalmente dall'ascolto, «il mezzo mediante il quale ognuno spiega la musica a se stesso»[5]. Comunicare agli altri questo pensiero vuol dire fare critica, consapevolmente (le indicazioni del direttore d'orchestra agli esecutori) o meno (il titolo di un brano o il nome del suo compositore sono già piccoli 'indizi' che ci consentono di inserirlo in una fitta rete di connessioni e pertinenze).
Qui intenderemo, *strictu sensu*, critica come 'attività professionale di scrittura'. E occorre subito precisare quanto sia incerto e ambiguo lo *status professionale* di critico musicale: generalmente sono il giornalista, il musicologo o lo scrittore-amatore a *fare* il critico[6].

1. 3. NASCITA DELLA CRITICA

Critica come scrittura professionale che si occupa di interpretare la musica: ma quando nasce questa pratica e, soprattutto, perché? Testimonianze di riflessione sulla musica risalgono almeno al pitagorismo (VI sec. a.C.), ma fino al Settecento il loro carattere resta sostanzialmente sporadico e occasionale. È solo con la fine del Barocco che la musica — e in generale tutte le arti — si vede

5 Griffiths 2002: 997; cfr. anche Maus 2001, Stefani 1999, Roland Barthes cit. in Sibilla 2003: 197-198.
6 Cfr. Stefani 1999: 734, Rigolli (ed.) 2005. Per riprendere una opposizione della linguistica sintattica contemporanea, 'critico musicale' lo si fa, ma generalmente non lo si è; cfr. La Fauci e Mirto 2003.

lentamente riconosciuta una propria autonomia: trova giustificazione non più nell'assolvere ad una particolare funzione sociale (musica liturgica, musica da ballo, per uno spettacolo ecc.), ma come pratica *a sé*. Nasce, per così dire, una musica 'da ascolto'. E non esaurendosi più nella mera fruizione, non essendo più soltanto *mezzo* ma *fine*, la musica diventa un'attività suscettibile di riflessione, che ha bisogno di essere spiegata.
Scrivere di musica diventa una pratica con una propria identità quando nascono un adeguato supporto di riflessione teorica (una disciplina da cui mutuare idee e principi: l'estetica musicale)[7] e i mezzi con cui esprimerla (il giornalismo). La critica si afferma definitivamente nell'Ottocento, con l'esplosione della pubblicistica borghese e in parallelo con la concezione romantica e più precisamente post-beethoveniana della musica: un'arte linguisticamente complessa (da intenditori, da ascoltatori dedicati), pensata non più per intrattenere ma per elevare lo spirito[8].

1. 4. NECESSITÀ DELLA CRITICA

Sbaglia dunque chi afferma che l'arte potrebbe benissimo fare a meno della critica[9]. L'atto critico (la critica 'spontanea', lo abbiamo visto) è proprio dell'uomo e dell'uomo che si relaziona con le arti e con la musica; la critica professionale poi è il mezzo attraverso cui l'arte, la musica, si dà voce e si esplicita, dicendo quello che da sola non può dire, facendosi discorso e integrandosi nel patrimonio di una cultura. La critica è una forma di mediazione culturale, la chiusura del circuito *autore-opera-fruitore*: suo onore ed onere consiste nel porsi come filtro tra il mondo della produzione e quello della ricezione. In tal senso la critica è una forma di divulgazione: più l'arte si fa 'difficile', più appare intraducibile, più necessita di un tentativo di traduzione, di familiarizzazione.
L'idea di un'opera d'arte, e più in generale di un qualsiasi prodotto della cultura, che esista *di per sé*, e che i discorsi intorno

7 Tra il 1750 e il 1758 viene pubblicata, incompiuta, l'*Estetica* di Alexander Gottlieb Baumgarten, opera fondativa della disciplina in senso moderno. Estetica è la 'scienza della conoscenza sensibile' e ha per oggetto la bellezza, intesa come perfezione della conoscenza sensibile. L'estetica musicale sarà allora la riflessione filosofica sull'arte e il bello specificamente musicali.
8 Baricco 1992: 31: «Buona parte della produzione mozartiana, per non fare che un esempio, nacque con finalità in tutto analoghe a quelle di un 45 giri».
9 Cfr. George Steiner cit. in Sibilla 2003: 198-199, che immagina una 'repubblica utopica' dove è bandito ogni discorso sulle arti.

ad essa appartengano ad un momento crono-logico successivo è da rigettare: la critica «è immanente alla musica stessa»[10]. L'opera d'arte non è tale in virtù di sue particolari caratteristiche, 'ontologicamente', è tale perché così la considera una data cultura, perché per essa assume un senso attraverso un discorso e alla luce di certi parametri: «Le opere d'arte […] attendono la loro interpretazione. Se in esse non ci fosse niente da interpretare, se esse ci fossero e basta, la linea di demarcazione dell'arte sarebbe cancellata»[11]. L'interpretazione *fa* l'arte: il bisogno stesso di crearle in seno un discorso strappa la musica all'ambito del mero suono o del mero prodotto.
La riflessione critica rinnova il senso della musica, di una musica, nel corso del tempo, cercando di svelare valori e significati sempre nuovi dell'opera. La musica non è data una volta e per tutte, è il risultato del processo che cerca di leggerla e capirla: «L'evoluzione storica delle opere e del loro contenuto di verità si verifica nel mezzo critico. Una storia della critica beethoveniana potrebbe rivelare come ad ogni stadio della coscienza critica nei suoi riguardi si schiudono anche nuovi strati della sua opera, e anzi in un certo senso si determinano solo attraverso tale processo»[12].

1. 5. CRITICA ANALITICA E CRITICA 'POETICA': CRITICA COME SOGGETTIVITÀ

> Da un lato, mi sembra che la critica debba essere più simile alla logica matematica che alla poesia. Altre volte, invece, mi sembra che, non essendo possibile tradurre la musica in parole, una recensione abbia senso soltanto se si utilizza un approccio 'poetico', senza cercare di razionalizzare troppo o essere troppo analitici [Scaruffi 2007].

Ovviamente esistono tipi diversi di critica e modi diversi di fare critica. Operando una drastica semplificazione — e rifacendoci ad una dicotomia classica — possiamo distinguere due grandi aree: una critica analitica e una critica 'poetica'[13]. Inutile precisare

10 Adorno 1971: 186, cfr. anche Barthes cit. in Sibilla 2003: 197-198.
11 Adorno cit. in Baricco 1992: 29.
12 Adorno 1971: 182; cfr. anche Baricco 2000: 34-35. Adorno 1971: 182; cfr. anche Baricco 2000: 34-35.
13 Fubini 2005*; Della Corte 1961 parla di «critica positivistica» e di «critica spirituale».

che anche qui si tratta di una opposizione che radicalizza in due poli estremi tutte le possibili sfumature di un continuum.
La *critica analitica*, influenzata dalle discipline musicologiche e in particolare dall'analisi musicale (con cui tende ad identificarsi), mostra un interesse per la musica fortemente sbilanciato sul dato tecnico. In linea con la tradizione positivista, si pone come oggettiva e scientifica, richiede competenze specifiche, prima fra tutte, la conoscenza della teoria musicale (notazione, tecniche compositive ecc.), e costruisce la propria interpretazione sulla base di analisi formali e comparative: «dire che l'analisi è fatta di operazioni tecniche e la critica di reazioni personali è più che una semplificazione, ma rende bene il contrasto tra i due ambiti»[14].
La critica '*poetica*' è invece la critica propriamente detta, vicina al libero discorso, dotata di un proprio statuto linguistico ma non scientifico. È quella cui finora abbiamo implicitamente fatto riferimento e quella cui continueremo a fare riferimento. Ci occuperemo infatti di una critica di taglio giornalistico che trova espressione principalmente sulla stampa periodica; e cercheremo di mostrare come quella che abbiamo definito *discografia potenziale* costituisca un possibile approdo della critica poetica[15].
La soggettività del giudizio critico è un argomento utilizzato magari dall''uomo della strada' per sottolineare l'inaffidabilità della critica o per cercare di smontarne le argomentazioni. Ma nella letteratura dedicata è considerata come un elemento necessario, *inevitabile*, punto di partenza per ogni possibile considerazione di ordine prescrittivo. Al critico non si chiede l'oggettività ma, allo stesso tempo, molto di meno e molto di più: gli si chiede di avere un «doppio cervello»[16]. Deve essere capace di leggere il dato personale alla luce di quello storico-tecnico e viceversa, far sì che si temperino a vicenda. Anche se spesso, forse per il carattere di continua 'sfida a se stessa' che la contraddistingue, «la critica dà il meglio di sé quando sfiora i limiti dell'impudenza»[17]; e «i critici vengono stimati — dalle direzioni dei giornali nonché dai lettori — per la loro originalità e persino per le loro stravaganze»[18].
L'oggettività del critico deriva dal suo continuo esercizio di soggettività: deve essere capace di ritornare ogni volta ad una

14 Bent e Pople 2001.
15 Cfr. par. 4.2.
16 Griffiths 2002: 1002; cfr. anche Pestelli 2001.
17 ivi: 1003.
18 ivi: 998.

'verginità dell'ascolto' e a una freschezza dell'attenzione che rendano ancora possibile il miracolo dell'entusiasmo per la musica. L'autorevolezza del critico non cade dal cielo, non è assoluta: il critico non è un vate, ma un testimone del *qui* e dell'*ora*, con tutti gli inevitabili condizionamenti storici e culturali, i suoi limiti e le sue preferenze.
Che fare *interpretazione* sia una pratica assolutamente personale, quasi intima, lo si capisce guardando al suo significato teatrale di 'impersonare': critica sarà allora farsi carico della musica perché la si è in qualche modo — necessariamente parziale e imperfetto, perché soggettivo, nonostante i paletti oggettivanti della «Storia» e della «Tecnica»[19] — *sentita* e *capita*. Interpretare vuol dire anche 'eseguire una musica', ed entrambi infatti — critico ed esecutore — dopo averla studiata e averci riflettuto sopra, la *traducono*: il primo, a partire dal suono, in parole; il secondo, a partire dallo spartito, in suono[20].

1. 6. SCRIVERE DI MUSICA: CRITICA COME TRASFIGURAZIONE

Se il compito di tutte le forme di critica è *tradurre in parole*, la critica musicale è certamente la più sfortunata tra le sue 'sorelle'. Se la critica è una forma di *meta-linguaggio* (un linguaggio che parla di un altro linguaggio), la critica musicale è un meta-linguaggio 'debole', che prova imbarazzo di fronte al proprio oggetto. I suoi strumenti sono inadeguati: «tra lingua e musica c'è in comune il suono della voce umana, il che non è molto»[21]. Non è così, ad esempio, per la critica letteraria, dato che «il poeta usa lo stesso linguaggio di cui si serve il suo critico»[22]. La musica sfugge ad una facile traduzione verbale: si pone al di là del concettuale, nell'ambito dell'intuizione[23]. Comunica, ma in maniera misteriosa; non ha un contenuto immediatamente riconoscibile, eppure vi allude: e se la musica allude al significato, la critica a sua volta potrà solo *alludere alla musica*.

19 Dorfles 1976: 8-9.
20 Cfr. Graziosi 1999; anche Griffiths 2002.
21 Stefani 1999: 731.
22 Fubini 2005*.
23 Senza neppure pensare di addentrarmi nel dibattito sulla natura della musica, ho preso come riferimento le riflessioni di Adorno cit. in Fubini 2005* e Schoenberg 1988.

Si tratta di una continua 'sfida con se stessa', lo abbiamo visto: la critica deve tradurre qualcosa di intraducibile, e più il suo compito si fa difficile, più il suo ruolo di mediazione diviene necessario. La sua stessa condizione di esistenza insomma, il suo dover dar senso alla musica, è la sua condanna eterna «all'imperfezione e alla difficoltà»[24]: «conviene […] rassegnarsi a frammenti di discorso, ad approssimazioni sempre più fini»[25]. La critica dice sempre di più e di meno della musica, scontentando tutti: «scrivere di musica è come ballare di architettura: è davvero una cosa molto stupida da voler fare»[26]. Il celebre aforisma riassume efficacemente il carattere paradossale dello scrivere di musica (e la diffidenza dei musicisti verso la critica): i detrattori lo utilizzano per screditarla, gli stessi critici come ironico promemoria. In altri termini, sempre con sottile ironia: «Si dice spesso che la musica non può essere tradotta in parole: la critica musicale per un verso confuta questa notazione, per un altro la convalida»[27].

Qualsiasi discorso sulla musica non potrà far altro che girarle attorno senza afferrarla. Tanto la scrittura del critico, quanto l'analisi del musicologo: la prima cerca di evocarla a parole, la seconda di farne comprendere la struttura e il funzionamento. Entrambe sono insufficienti perché operano una riduzione: la prima riduce la musica a parole, la seconda a spartito. Concentriamoci sul discorso propriamente critico.

«Nessuna semiologia del suono […] si potrà formulare in suoni […]. Ogni semiologia di un sistema non-linguistico deve servirsi della lingua come tramite […]. La lingua sovrintende a tutte le relazioni semiotiche; la lingua è l'interpretante di tutti gli altri sistemi, linguistici e non-linguistici»[28]. Insomma, dalla lingua non si esce: è il solo modo che abbiamo per leggere e interpretare il mondo, e per intervenire su di esso[29]. Le armi della critica sono le parole della lingua, e sono poche quelle che consentono di descrivere direttamente i suoni: «Il linguaggio verbale mostra strane reticenze nei confronti della materia acustica, che pure è la sua

24 Fubini 2005*.

25 Gaita 2000: 57-58. E ancora: «la questione musicale è un fare, e non un dire, che la si suoni o la si ascolti […]. La musica è radicale: o si fa o se ne chiacchiera, giacché non c'è discorso che tenga».

26 «Writing about music is like dancing about architecture - it's a really stupid thing to want to do». Benché riportata in un'intervista ad Elvis Costello del 1983, la frase resta di dubbia attribuzione; cfr. Fabbri 2005b: 252-254, Morley 2005: 373-377, Scott 2006.

27 Griffiths 2002: 1000.

28 Benveniste 2001: 94; cfr. anche Barthes cit. in Sibilla 2003: 216-217.

29 Si pensi anche all'ipotesi della relatività linguistica di Sapir e Whorf, secondo la quale la lingua determina il nostro stesso modo di pensare e di conoscere il mondo; cfr. Paccagnella 2004: 37.

propria materia. […] Il repertorio si restringe, e soprattutto si fa meno specifico, nelle terminologie musicali»[30]. Parlare di musica sarà allora necessariamente un parlare analogico e figurato. Per esprimersi, per tentare di tradurre in parole la ricchezza della musica, il critico la *racconterà* attraverso metafore, sinestesie, un ricco sistema di aggettivazioni che rimandano ad altri campi della sensorialità e della sensibilità: la critica è, per sua stessa natura, retorica[31]. È la regola e non l'eccezione descrivere una «batteria che sembra girare come una pala di elicottero e la chitarra che graffia metallica»[32].

Agli antipodi della critica analitica cui abbiamo accennato potrebbe situarsi allora una critica poetica immaginifica e iperbolica: manipolazione consapevole del linguaggio, ricorso sistematico all'esagerazione, persino alla deformazione, che porti alle estreme conseguenze la natura intimamente figurata e 'letteraria' dello scrivere di musica[33]. Una critica che punta all'icasticità della suggestione: «Un'immagine appropriata conseguirà il risultato con maggiore sicurezza ed efficacia di qualsiasi indicazione tecnica»[34]. «Una critica che ricama e fiorisce […] le suggestioni, le sensazioni e le reazioni provate di fronte alla musica»[35], il cui linguaggio è colmo «di seduzione espressiva, di metafore genialmente sorprendenti, di parole che incidono la fantasia come una lama o che lasciano nell'aria una specie di aroma precisante e allusivo»[36].

Col suo *But Beautiful - A Book about Jazz* (1991)[37], lo scrittore inglese Geoff Dyer ha costruito un felicissimo e ormai classico esempio di *narra-critica*, presentando la vita e la musica di sette grandi jazzisti attraverso frammenti che coniugano competenza della materia musicale e gusto del racconto: letteratura che guarda alla critica musicale o critica che si fa letteratura?

> Ben presto mi accorsi di essermi allontanato da qualsiasi tipo di critica convenzionale. Le metafore e le simili-

30 Salvatore 2000. Griffiths 2002: 1001 cita, per la lingua inglese, i due soli termini *loud* e *quiet*.
31 La linguistica contemporanea ci insegna che il linguaggio tutto è intimamente retorico, che la lingua è di per sé poetica; cfr. Piazza 2004.
32 Arcagni 2001: 124.
33 Cfr. Marino e Maurizi 2008, Maurizi 2003.
34 Griffiths 2002: 1002; cfr. anche Gaita 2000: 59.
35 Sablich 2005: 90.
36 Courir cit. in Arfini 2000: 258.
37 Ed. it. *Natura morta con custodia di sax*, Instar, 1996.

> tudini, cui ricorrevo per evocare lo spirito della musica, non mi soddisfacevano più. Inoltre, dato che anche la similitudine più breve è già un accenno di narrazione, non ci volle molto prima che le metafore stesse prendessero a esprimersi in scene ed episodi. A mano a mano che inventavo dialoghi e azioni capivo di avvicinarmi sempre più al racconto, pur intendendo commentare un determinato brano musicale o le qualità di un particolare musicista [Dyer cit. in Sibilla 2003: 221].

E, senza raggiungere necessariamente i risultati eccellenti di Dyer, questa «vocazione bardica» dello scrivere di musica informa anche la più normale delle recensioni, in cui generalmente, ad esempio, «la tradizionale descrizione a parole della musica […] è inserita in un *frame* narrativo»[38].
Il critico dunque si trova a fare la spola tra quelli che, per certi versi, sono i poli opposti del suo mestiere: musica e scrittura. Anche in tal senso, deve avere due cervelli e far quadrare il cerchio: deve essere tanto competente di musica, quanto bravo a scrivere. Ma, sempre semplificando, se un critico che sa scrivere e *se ne intende poco* è un 'pessimo critico', un critico che è competente di musica ma non sa scrivere *non è un critico*, ma un semplice appassionato. Per dirla con George Bernard Shaw, «il miglior critico musicale non è il musicologo più brillante o l'anima più sensibile, ma lo scrittore più bravo»[39]. La critica come attività letteraria a tutti gli effetti, il critico come 'scrittore di musica'.

38 Sibilla 2003: 221.
39 George Bernard Shaw cit. in Frith 2002.

2. 1. POPULAR MUSIC

Trattando di cosiddetta 'critica rock', sembra opportuno — anche brevemente e con le necessarie semplificazioni — dare una definizione della musica cui si fa riferimento col termine *rock*. Procediamo per gradi, cominciando dal macrogenere cui il rock afferisce, la *popular music*[1].

Il dibattito su cosa sia e su come vada definita la *popular music* è troppo complesso anche solo per farvi cenno[2]. Quello che interessa qui è dare una definizione di sintesi (consapevole dei propri limiti, ed è questo quel che conta), sufficientemente non ambigua e operativa, che renda conto dei risultati maggiormente condivisi e condivisibili. Il concetto di *popular music* non è intuitivo, si tratta di una costruzione accademica, legata in particolare al dibattito interno alla IASPM[3]; inoltre, per il parlante di lingua italiana, incombe il rischio di una facile quanto fuorviante identificazione con la cosiddetta 'musica popolare'.

Con *popular music* si intende — nelle culture occidentali e occidentalizzate — l'insieme delle musiche non catalogabili come colte, jazz o tradizionali e che sono inserite nel circuito della comunicazione massmediale (dischi, radio, tv, internet). Potremmo chiamarle anche «musiche massmediatiche»[4], «popolare contemporanea»[5] o «popolare urbana»[6].

Come si noterà, la definizione è bifronte e cerca di rendere conto di parametri diversi: da una parte, parametri di ordine strettamente musicale (*popular music* come 'galassia' di generi e stili, individuata in maniera residuale e comprendente: canzone, pop-rock, metal, reggae, disco, techno, liscio, country, muzak, colonne sonore, jingle ecc.), dall'altra, di ordine sociologico (una

1 Principali riferimenti teorici per questo paragrafo e il successivo: Agostini e Marconi (eds.) 2002, Buxton 1987, D'amato (ed.) 2002, Fabbri 2002b, 2005a e 2005d, Fabbri (ed.) 1985 e 1989, Frith 1982, 1990 e 2008, Middleton 2001a, 2001b, 2001c e 2001d, Sibilla 2003: 18-31, Spaziante 2007: 15-17, Tagg 1994, Viscardi 2004.

2 Già nella II Conferenza Internazionale IASPM (Reggio Emilia, 1983), che pure si poneva proprio questo obiettivo, emergeva la consapevolezza che cercare di definire rigidamente il campo della popular music sia un modo fuorviante di impostare il problema; cfr. Fabbri (ed.) 1985.

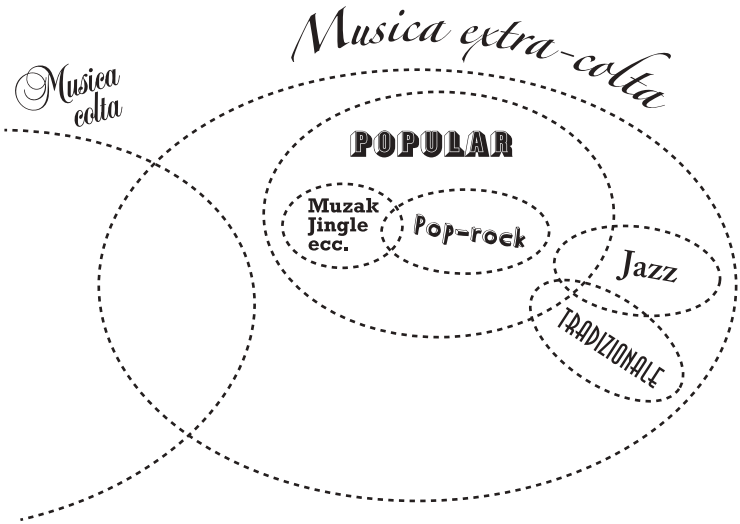
3 Cfr. Introduzione / Studiare la critica rock.

4 Fabbri 1985: 11-12.

5 Fabbri 2002a: 91.

6 Montecchi 1998: 456.

possibile modalità di fruizione con le relative implicazioni funzionali). La *popular music* è una costruzione sociale, pertanto storicamente determinata, espressione di una *popular culture* che ha subito una sua evoluzione dalla fine del Settecento ad oggi: dalle rivoluzioni borghesi, alla cultura di massa, a quella pop, all'iper-frammentazione contemporanea. Si capirà quindi come nulla vieti che musiche originariamente colte, jazz o tradizionali vengano oggi percepite come *popular* se «riciclate nel sistema dei media»[7]. La parola *popular* non va letta allora semplicisticamente come 'diffuso, di massa, di successo', ma rinvia più correttamente ad una «popolarità strutturale, tecnica, potenziale, che è tipica del nostro tempo […]; possibilità che si è aperta a tutte le musiche […] di entrare in contatto con una quantità enorme di persone»[8]. *Popular music* come insieme dai confini fluidi, in continua trasformazione [figura 2].



[figura 2]: schema 'musica colta' ed 'extra-colta' con relative sotto-articolazioni.

7 Fabbri 2007*.
8 Fiori 1985: 93.

2. 2. MUSICA ROCK E MUSICA POP

Un vasto ambito della *popular music*, di tradizione anglo-americana, derivato dalla forma-canzone del rock'n'roll anni Cinquanta. Ecco cosa intendiamo, di volta in volta, per *musica rock* e/o *musica pop*.

Impossibile infatti parlare dell'uno senza scomodare l'altro. La relazione tra questi due termini, sempre legati a doppio filo e spesso accorpati, è stata storicamente di due tipi: iponimia (il significato di uno è compreso nel significato dell'altro) e antonimia (significati opposti). Vediamo brevemente le tappe di quello che è stato un vero e proprio rapporto 'a fisarmonica', con l'obiettivo di capire perché chiamiamo 'rock' la critica di cui ci stiamo occupando.

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, negli Stati Uniti nasce e si afferma un genere ballabile che fonde stilemi della canzone commerciale bianca, il cosiddetto stile *Tin Pan Alley*, e del rhythm and blues nero. Un genere — prima volta nella storia della musica — specificamente indirizzato ad un pubblico giovanile: è l'inizio di una vera e propria rivoluzione, di portata non soltanto musicale, ma sociale e culturale in senso lato. Il *rock and roll* — questo il nome, letteralmente 'scuotiti e rotola', con tutte le allusioni sessuali del caso — viene definito '*pop music*' (contrazione da *popular*) ed etichettato cioè come prodotto di largo consumo, nello specifico destinato ai *teenager*: il rock and roll questi teenager deve farli ballare.

Il termine *rock* diviene di uso comune a metà degli anni Sessanta, a indicare quelle forme musicali che del primitivo rock'n'roll rappresentano l'evoluzione e la maturazione[9]. Cambia la parola e cambia il significato: il rock non è più la musica da ballo dei teenager, ma l'espressione più importante della nascente 'cultura giovanile'. Per tutto il decennio, sulla scorta di una spaccatura che era affiorata già a fine anni Cinquanta, pop e rock vengono ideologicamente contrapposti, incarnando due concezioni agli antipodi della 'musica giovane'. Per chi si dichiara 'rock' (il movimento studentesco, gli hippie, la cosiddetta 'controcultura'), 'pop' è il mondo della musica commerciale, disimpegnata ('leggera', appunto), emanazione dell'establishment. Si tratta di una

9 In Italia l'uso massiccio del termine *rock* si registra a partire dalla fine dei Settanta; cfr. Ala e Fabbri 1982.

vera guerra di parole e di sfumature impossibili, che vista con gli occhi di oggi fa anche sorridere: i Beatles sono rock o pop?
È proprio nella seconda metà degli anni Sessanta e in seno alla pubblicistica *underground* che nasce una prima vera critica dedicata alla 'musica giovane'[10]: una critica 'rock', che legge in certa musica (come in certo fumetto, in certo cinema e in certa letteratura) l'espressione di uno stile di vita 'alternativo'.
Negli anni Settanta, con la fine dell'utopia hippie (di cui l'ideologia rock era parte integrante) prima e l'affermarsi del *corporate rock* (il rock delle multinazionali, che riempie gli stadi) poi, emerge chiaramente il carattere mistificatorio di una visione del rock come terra non contaminata dallo show business. Il rock si scopre invece perfettamente integrato nel 'sistema', nell'industria del disco, nei meccanismi del divismo: esiste forse una differenza tra una *popstar* e una *rockstar*? «Il rock è finito», dirà chiaro e tondo Simon Frith[11], riferendosi ad una concezione di rock non come semplice forma musicale, ma come *ideologia*, *visione del mondo* e *spirito del tempo*. Emerge allora la posizione oggi comunemente accettata in letteratura[12]: il rock come fase storicamente circoscritta e stilisticamente identificabile all'interno del macrofenomeno pop. Il rock, «da termine omnicomprensivo, è divenuto sottogenere (il rock classico degli anni Sessanta-Settanta, con i suoi connotati rock-blues, progressive, contro-culturali, e dei suoi emuli contemporanei)»[13]. In altre parole, tutto il rock è musica pop, non tutta la musica pop è rock.

2. 3. CRITICA 'ROCK'

Se da un lato, quindi, l'accademia ha ormai universalmente adottato il termine *pop*, logicamente più corretto (iperonimo di rock)[14], dall'altro, appare altrettanto chiaro perché tra gli addetti ai lavori sia rimasta cristallizzata l'espressione *critica rock* (iponimo di pop): la critica musicale di cui ci occupiamo è nata nel contesto dello scontro ideologico *rock* vs. *pop*, 'facendo il tifo' per il primo dei due contendenti. Anche qui, allora, si è mantenuto l'uso

10 Cfr. infra.
11 Cfr. Frith 1990.
12 Cfr. Nota 1.
13 Spaziante 2007: 16.
14 Si vedano i titoli di bibl. Jones 2002, Sibilla 2003, Spaziante 2007.

dell'etichetta tradizionale, a fronte della possibili alternative *critica pop* (più corretta) e *critica pop-rock* (un buon compromesso). Se, quindi, da un lato, il termine *critica rock* può apparire troppo ideologicamente connotato e restrittivo, dall'altro, consente invece di allargare immensamente il proprio raggio d'interesse. Riccardo Bertoncelli spiega molto bene la 'rivoluzione del rock' dalla prospettiva dell'ascoltatore:

> Una delle imprese più belle che rivendico alla mia generazione è la rivoluzione copernicana avvenuta nel campo dell'ascolto e dei generi musicali. Da un mondo euro-centrico di stili ed esperienze ordinate verticalmente si è passati ad una rete planetaria libera, osmotica, non gerarchica, senza più i vincoli di un 'sopra' e un 'sotto' e l'ipocrisia di un 'bello difficile' opposto al 'divertimento facile' [Bertoncelli 1998: 17].

È chiaro allora perché la critica rock non si occupi solo di rock. E neppure di sola musica pop. Ma anche di tanti altri ambiti, tanto *popular* (canzone, metal, club music ecc.), quanto *non-popular* (jazz, sperimentazione ecc.)[15].
Il rock'n'roll, con tutto ciò che ne è seguito, è stata la grande rivoluzione musicale, e non solo, del Novecento: il rock è diventato «il linguaggio egemone della musica e della cultura contemporanee»[16], il «mezzo di comunicazione di massa […] più interessante e ricco di sviluppi»[17]. Nato 'bastardo' (musica bianca più musica nera), nella sua fase mitica, gli anni d'oro dell'ideologia e della controcultura rock, ha assunto i caratteri di un linguaggio *onnivoro*, capace di guardare a tutte le forme musicali: tanto al jazz, quanto alla musica colta e a quella di tradizione. È esistita ed esiste una *avanguardia popular*, una «*un-popular* popular music»[18], capace di influenzare tanto la cultura di massa, quanto le espressioni più avanzate della cultura del Novecento. E lo scambio di suggestioni e influenze, più o meno dirette, è stato in entrambi i sensi. Il rock «ci ha messo a disposizione un

15 In tal senso, in Italia, è particolarmente emblematico il caso del mensile «Blow Up», che si propone come approfondimento su «rock e altre contaminazioni» (come recita il sottotitolo della rivista).
16 Montecchi 2000: 24.
17 Frith cit. in Ala e Fabbri 1982: 5.
18 Fiori 1985; cfr. anche Cerchiari 2005: 197-213, De Luca 2003, Fabbri 1997, 2002b: 212-215, 2005d, Middleton 2001d: 170-175, Montecchi 2000, Rizzardi 2005.

potentissimo strumento di sintesi linguistica»[19]: «qualsiasi cosa può essere *fatta rock*»[20]. In quest'ottica, allora, e per di più in un panorama musicale contemporaneo, come si diceva, iper-frammentato, non appare affatto forzato cercare di «comprendere l'evoluzione e la storia del rock [alla luce] delle molte contaminazioni dalle quali ha attinto e a cui ha dato vita»[21].

2. 4. NASCITA DELLA CRITICA ROCK: STATI UNITI E INGHILTERRA

La critica di quella che chiamiamo musica classica nasce per dare senso a qualcosa che non è più auto-evidente, che non si spiega più da sé[22]. Lo stesso accade, duecento anni dopo, con la musica rock. Non interessa qui riassumere l'intricatissima storia delle riviste musicali americane, inglesi e italiane, quanto focalizzare il contesto in cui si è sviluppata l'esigenza di un esercizio critico in ambito rock[23].

Metà anni Sessanta: in poco più d'una decina d'anni dalla sua nascita, il rock'n'roll è diventato un linguaggio assai complesso e diversificato. Inizia timidamente a farsi strada un interesse di tipo estetico per quelli che, fino a poco tempo prima, venivano considerati esclusivamente prodotti di consumo. Il rock'n'roll si dichiara e comincia a essere guardato come una forma di cultura, una *forma d'arte*: si comincia a parlare di *rock*. Artisti come Bob Dylan — e Beatles e Byrds sulla scorta di Dylan — cominciano a scrivere canzoni con testi complessi, suscettibili di letture a più livelli, testi che vanno interpretati[24]. Le loro musiche cominciano ad essere considerate degne di analisi: pionieristico in tal senso (1963) l'articolo del critico di classica del «Times», William Mann, che analizza alcuni brani dei Beatles da un punto di vista armonico e melodico, e si conclude con un giudizio positivo che esalta la freschezza d'ispirazione e l'immediatezza comunicativa

19 Montecchi 2000: 24.
20 Frith 2008.
21 Bianchi (ed.) 2003: copertina.
22 Cfr. par. 1.3.
23 Riferimenti principali per questo paragrafo e il successivo: Capra 2005, Christgau 2004* e 2005, Frith 1982: 134-150, Guglielmi e Stèfani 2004, Jones 2002, Kureishi 1995, Poledrini 2006, Reynolds 2008b, Senia 2006, Sibilla 2003: 202-206.
24 La primissima critica rock si concentrerà a lungo proprio solo sull'analisi dei testi; cfr. Marcus 2002a.

del duo Lennon-McCartney[25]. Maturano insomma le condizioni perché possa nascere una critica che si occupi sistematicamente della 'nuova musica'. Per dirla con Lester Bangs: «Questa rivista è stata creata da giornalisti rock per i fan del rock e parla di musicisti rock»[26]. Occorre a questo punto operare un distinguo: tra contesti in cui è già presente una pubblicistica dedicata alla 'musica giovane', per quanto orientata a un'informazione sensazionalistica e destinata a un pubblico di soli teenager, e contesti in cui ciò non accade.

Il primo è il caso dell'Inghilterra, dove la pubblicistica dedicata alla 'musica giovane' esiste dai primi anni Cinquanta ed è un'emanazione dichiarata dell'industria musicale, una conseguenza del boom del 45 giri[27]: cuore e simbolo della sua funzione sono le classifiche dei dischi più venduti. Queste riviste non presentano alcuna delle caratteristiche base del discorso critico: prospettiva storica e analisi del dato musicale.

Il secondo è il caso degli Stati Uniti, dove una pubblicistica dedicata all'informazione pop-rock non esiste neppure. Di pop-rock si parla poco e in contesti generalisti: «Billboard» pubblica classifiche corredate da descrizioni e brevi notizie sui divi del momento; gli dedicano spazio «Datebook», rivista di puro pettegolezzo indirizzata ai teenager, e — da tutt'altra parte della barricata — giornali culturali underground come lo storico «Village Voice» (fondato da Norman Mailer e altri nel 1955). È proprio nell'ambito dell'editoria 'sommersa' che il rock acquisisce in breve lo status di caposaldo ideologico della cultura giovanile. Parallelamente a fenomeni come il *New* e *Gonzo Journalism* (il giornalismo 'in soggettiva' e 'strapazzato' nato a cavallo tra anni Sessanta e Settanta), e per iniziativa di sparuti gruppi di fan che vogliono scrivere della musica che amano, nascono così i primi esperimenti di critica rock.

La prima pubblicazione che si occupa esclusivamente di musica rock è «Crawdaddy!» — sottotitolo storico «*The Magazine of Rock'n'roll*» —, fondata da Paul Williams nel 1966. «Dedicata alla nozione di Rock come mezzo estetico cruciale attraverso cui la controcultura articola […] i propri sogni e le proprie aspirazioni»[28],

25 Cfr. Mann 1963; anche cit. in Frith 1982: 137.
26 Bangs 2005: 306.
27 La dipendenza della pubblicistica musicale dall'industria del disco (e prima ancora dagli editori musicali) ha una lunga tradizione; per il caso italiano cfr. Capra 2005.
28 Reynolds 2008b.

[figura 3]: il primo numero della *fanzine* «Crawdaddy!» (1966).

segna contemporaneamente la nascita dell'informazione musicale rock negli Stati Uniti e della critica rock *tout court*. Sulla spartana copertina del numero uno è ripreso uno stralcio d'intervista al gruppo inglese The Fortunes, in cui si lamenta proprio «la mancanza di una scena di riviste musicali» negli Stati Uniti [figura 3]. Prima scalcinata *fanzine*, poi pubblicazione regolare (per quanto dalla vita sempre assai travagliata, con continue chiusure e riaperture fino al definitivo trasferimento sul solo web), è stata oggetto di una vera mitizzazione e ha avuto il merito principale di preparare il terreno per tutte le altre storiche riviste rock. La più importante e fortunata tra queste è certamente «Rolling Stone» [figura 4], fondata nel 1967 da Jann Wenner e Ralph J. Gleason, con un approccio più professionale, ma sempre con la forma e i modi del 'foglio alternativo'. In riviste come queste, artisti quali Jim Morrison e John Lennon venivano dipinti come «simboli generazionali e vere e proprie guide spirituali, capaci di catturare lo *spirito del loro tempo*»[29].

Con un occhio ai modelli americani sopracitati, la critica rock si fa spazio anche in Inghilterra, sulle pagine delle già esistenti riviste di informazione musicale. Le più importanti, sempre in storica contrapposizione, «Melody Maker», fondato nel 1926 come settimanale jazz, e «New Musical Express», fondata nel 1952.

Nota: Il percorso fin qui tracciato è stato, per forza di cose, estremamente semplificativo. Meritano di essere almeno citate altre riviste rock storiche, importanti tanto per la loro opera informativa e critica, quanto per il contributo alla definizione dell'immaginario — a un livello anche squisitamente iconico e grafico — del mondo rock: «Creem» (fondata nel 1969 da Barry Kramer e Tony Reay) per il mercato statunitense; «Oz» (fondata nel 1967

29 ibid.

ROLLING STONE

November 9, 1967
VOL. 1, NO. 1

Recognize Private Dolgoroucd? He's actually John Lennon in Richard Lester's new film, How I Won the War. An illustrated special preview of the movie begins on page 18.

IN THIS ISSUE:

DONOVAN: An invisible Rolling Stone interview, with the matchless magic .....Page 14

GRATEFUL DEAD: A photographic look at a rock and roll group after a dope bust .....Page 8

BYRD IS FLIPPED: Jim McGuinn kicks out David Crosby .....Page 4

RALPH GLEASON: The roller bar on American television .....Page 11

Tom Rounds Quits KFRC

Tom Rounds, KFRC Program Director has resigned. His blockbuster date has been set for his departure from the station. Rounds quit to become the director of Charlatan Productions, an L.A. based film company specializing in the contemporary pop film.

Rounds spent seven years at Program Director of KFOX in Hawaii before coming to San Francisco in 1966. He successfully selected the Light Format which made KFRC the number one station in San Francisco.

Lee Turpin, former program director of KGB in San Diego will replace Tom Rounds at KFRC. Turpin has spent the last year as a consultant in the Drake-Chenault programming service.

The new appointment could mean a tightening up of programming policies. Rounds liberalization of KFRC's playlist may well become more restricted.

THE HIGH COST OF MUSIC AND LOVE: WHERE'S THE MONEY FROM MONTEREY?

BY MICHAEL LYDON

A weekend of "music, love, and flowers" can be done for a song (plus food) or can be done at a cost (plus sought). The Monterey International Pop Festival, a non-profit, charity event, was, despite its one production, of the second sort: a dame extravagant three days.

The Festival's net profit at the end of August, the last date of accounting, was $111,451. The costs of the weekend were $280,210. (And if not bad for the profit from the sale of television rights to ABC-TV of $328,843, the whole operation would have ended up a cost $77,365 in the red.

The Festival planned to have all the artists, while in Monterey, submit ideas for use of the proceeds.

In the conclusion the plan was carried and the decision on where the profits should go has still not been finally made.

So far only $50,000 has definitely been been allocated to anyone: to a unit of the New York City Youth Board which will set up classes for many ghetto children to make music on guitars donated by Fender. Paul Simon, a Festival governor, will personally wear one the program.

Plans to give more money to the Negro College Fund for college scholarships is now being discussed; another idea is a scholarship fund between two and twenty thousand for the Monterey Symphony.

However worthy these plans, they are considerably less daring and innovative than the projects mentioned in the spring: the Diggers, pop conferences, and any project which would "tend to further cultural interest in and knowledge and enjoyment of popular music." The present plans suggest that the Board of Governors, unable or unwilling to make their grandiose claimed reality, fell back on traditional charity.

The Board of Governors did decide that the money would be given out to a small number of large items. This has meant, for instance, that the John Edwards Memorial Foundation, a folk music archive at the University of California at Los Angeles, had its small request overlooked.

In inside talk, what happened at the Festival and its financial affairs looks in many ways like the traditional Charity Ball to Hippie drag.

The overhead was high and the cost was low. "For every dollar spent, there was a reason," says Derek Taylor, the Festival's PR man and one of its original officers.

Yet many of the Festival's expenses, however reasonable to Taylor, seem out of keeping with its announced spirit. The Festival management, with unabashed good will, hoisted generously on their friends.

• Producer Lou Adler was able to find a spot in the show for his own property, Johnny Rivers; Paul Simon for his friend, English folk singer Beverly; John Phillips for the Group Without a Name and Scott MacKenzie. None of them had the musical status for an international pop music festival.

It is inside that the Rivers and the rest appeared "free," but the money it cost the Festival to get them to Monterey and back, feed them, put them up (Beverly

—Continued on Page 7

Airplane high, but no new LP release

Jefferson Airplane has been taking more than a month to record their new album for RCA Victor. In a recording period of five weeks only five sides have been completed. No definite release date has been set.

Their usual recording schedule is Los Angeles begins at 11:00 p.m. in the evening and extends through six or seven in the morning. When they're not in the studios, they stay at a fabulous pink bamboo which costs the $3,000 a month. The Beatles stayed at the house on their last American tour.

The house has two swimming pools and a variety of recreational facilities. It's a small small little paradise in the hills above Hollywood. Maybe aminos and guitars don't make it together

[figura 4]: il primo numero di «Rolling Stone» (1967).

da Richard Neville dopo una prima incarnazione australiana) e «Zig Zag» (fondata nel 1969 da Pete Frame) per quello inglese[30].

2. 5. NASCITA DELLA CRITICA ROCK IN ITALIA

Nell'Italia di fine Ottocento si registra una netta frattura tra pubblicazioni di taglio giornalistico e pubblicazioni musicologiche, con queste ultime destinate ai soli 'addetti ai lavori'. Nell'ambito delle prime, agli inizi del Novecento, si manifesta l'interesse per musiche *non colte*, interesse ben rappresentato dalla rivista patinata, del tutto disinteressata a un discorso critico, «Musica e Musicisti» (1902), dedicata a quella «musica cantata, […] destinata all'intrattenimento di un pubblico ampio e indifferenziato, che poi si definirà 'musica leggera'»[31]. Nel secondo dopoguerra, il boom dell'industria discografica favorisce lo sdoganamento di generi, autori e interpreti prima ignorati (nel 1945 nasce la pionieristica «Musica Jazz») e, come nel caso inglese, lo sviluppo di un settore di pubblicistica dedicato a quelli «più agili e frazionabili, facilmente replicabili e commercializzabili»[32]: la musica di matrice anglosassone che sarà una delle costanti della cultura giovanile del secondo Novecento.

[figura 5]: il primo numero di «Muzak» (1973).

In questo contesto si inseriscono le testate della prima metà degli anni Sessanta, «Giovani», «Ciao Amici» (entrambe fondate nel 1963) e «Big» (1965); le ultime due si uniranno prima con il nome di «Ciao Big» (1967), poi di «Ciao 2001» (1969). Queste riviste vedono nella realtà musicale un polo di attrazione intorno al quale fare gravitare l'intero universo giovanile: sono miscellanee e utilizzano la musica come catalizzatrice dell'attenzione del proprio pubblico di riferimento. L'approccio è quindi cronachistico, biografico e di costume, l'interesse sbilanciato sulla figura

30 Cfr. Baroni 1997, Frith 1982, Senia 2005.
31 Capra 2005: 74.
32 ibid.

dell'interprete (a discapito dell'autore), mancano prospettiva storica e considerazioni di ordine stilistico e tecnico. La tendenza a investire la cultura musicale di significati e funzioni che vanno oltre lo specifico musicale sarà il modello più ricorrente nelle pubblicazioni di ambito *popular*, ma bisogna attendere gli anni Settanta perché acquisti le prime vere sfumature di critica. Per dirla con Bertoncelli, «in Italia gli anni Sessanta arrivano con dieci anni di ritardo»[33].

Nascono alcuni concorrenti di «Ciao 2001», come la linea «Sound Flash», «Super Sound», «Nuovo Sound» (a partire dal 1972), e riviste legate al mercato dell'ascolto in alta fedeltà, come «Suono Stereo Hi-Fi» (1971; al cui interno nasce l'inserto «Music Box», curato da un Max Stèfani ancora Massimo Stefani). Ma si tratta di esperienze effimere e di impatto ridotto.

«Muzak» (1973, primo direttore Giaime Pintor) e «Gong» (1974, nata dalla 'costola milanese' di «Muzak»; primo direttore Antoni Antonucci Ferrara) [figure 5 e 6] vengono unanimemente riconosciute come le riviste in cui «matura la prima generazione di critici musicali pop-rock e una coscienza storica e retrospettiva dei fenomeni musicali»[34]. Anche in Italia, come nelle esperienze americane, la critica rock affonda le proprie radici nel mondo del *fandom* e delle *fanzine* e della controcultura. «La musica si carica di valenze politiche e sociali in gran parte inusitate nella storia della pubblicistica musicale italiana»[35]: «Muzak» diventerà quasi «una voce ufficiale del movimento politico di quegli anni»[36]. Vale a questo punto la pena di fare una piccola ma significativa notazione: Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera, autori del romanzo-culto della generazione post-Sessantotto in Italia, *Porci con le ali* (1976), facevano entrambi parte della redazione di «Muzak». È chiara insomma la «distanza […] dalle pagine rassicuranti e patinate di «Ciao 2001» […] piene di immagini e fotografie […]: "Muzak"

[figura 6]: il primo numero di «Gong» (1974).

33 Bertoncelli 2002*, 2006b, 2008.
34 Capra 2005: 79; cfr. anche Poledrini 2006 e Sibilla 2003: 205.
35 ibid.; cfr. anche Castaldo 2006.
36 Guglielmi e Stèfani 2004: 8.

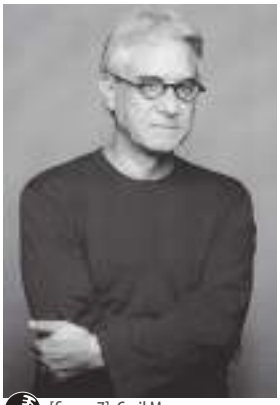
è fatto di lunghi servizi, molte recensioni, discografie complete, molto testo, poche immagini. […] Propone un accurato lavoro di approfondimento»[37].
«Muzak» e «Gong» durano lo spazio di pochi anni - la prima chiude nel 1976 per problemi economici, la seconda nel 1979 per contrasti tra redazione ed editore - ma danno il via, finalmente anche in Italia, ad un possibile discorso critico sulla musica e la cultura rock. Discorso ripreso, per primo, da «Il Mucchio Selvaggio», fondato nel 1977 da Max Stèfani e ancora oggi in edicola.

37 Poledrini 2006: 63.

3 RECENSIONI DI DISCHI IMMAGINARI: NOVE CASI-STUDIO*

3. 1. GREIL MARCUS E IL CASO MASKED MARAUDERS (1969)

3.1.1. GREIL MARCUS: UN PROFILO



[figura 7]: Greil Marcus.

Greil Marcus (San Francisco, 1945) [figura 7] è semplicemente un classico, uno dei critici rock storici, e ancora oggi uno dei più autorevoli e influenti. Appartiene a quella primissima generazione — ha esordito professionalmente nel 1969 su «Rolling Stone» — che letteralmente *si inventò* il mestiere e il cui lavoro pionieristico ha dimostrato come anche la 'musica giovane' potesse essere oggetto di attenzione estetica e di riflessione socio-culturale: e, soprattutto, non solo in quanto 'musica giovane'. L'idea forte che guida il suo approccio può essere così riassunta: «il rock'n'roll non come cultura giovanile, o controcultura, ma semplicemente come *cultura americana*»[1]. Emblematico che il musicologo inglese Richard Middleton, a sua volta pioniere dei *popular music studies*, abbia citato proprio il lavoro di Marcus, accanto a nomi di teorie sociologiche e di altri eminenti musicologi 'di frontiera', tra le molle decisive che spinsero tutta una generazione di studiosi anglosassoni ad occuparsi seriamente di rock[2].

Marcus è interessato al rock come *cultura*, al significato simbolico e alle implicazioni sociali dei fenomeni musicali. Suo quello che è stato definito «il miglior libro di critica rock mai scritto», *Mystery Train - Images of America in Rock'n'roll Music* (1975)[3], «un profondo trattato di letteratura, sociologia e antropologia che ha come

* Per uno sguardo d'insieme ai nove casi-studio, cfr. Appendice 1.
1 Marcus 2001: 24.
2 Cfr. Middleton 2001b.
3 Cfr. bibl. Marcus 2001.

tema l'America interpretata attraverso la musica rock»[4]. Nella parabola umana e artistica di un pugno di musicisti — da Robert Johnson, a Elvis, a Sly Stone, a Randy Newman — Marcus legge le ultime emblematiche espressioni, cariche di forza tragica, del 'Sogno Americano'. Tra le sue molte altre opere di interesse musicale, va citato almeno anche *Lipstick Traces - A Secret History of the 20th Century* (1989)[5], in cui traccia con spregiudicatezza il filo rosso che lega le avanguardie artistiche del Novecento, e in particolare il Dada, al movimento punk degli anni Settanta. Marcus è l'autore del primo, del più celebre e più eclatante esempio di recensione di disco inesistente nel panorama della critica rock. O meglio, del «primo caso nella storia […] di un disco che segue un commento giornalistico e non viceversa»[6].

3.1.2. UNA PARODIA DELLE SUPERSESSION

Durante un botta e risposta online con gli utenti del sito *Rockcritics.com*[7], è stato lo stesso Marcus a spiegare le origini della vicenda, rispondendo alla domanda di una fan «Cosa ti ispirò a scrivere la recensione dei Masked Marauders?».

> Era tardi, ero stanco, me ne ero stato seduto a parlare col mio amico Bruce Miroff[8] di quanto fossero stupidi tutti quegli album che allora venivano chiamati supersession. Proprio in quel periodo, Al Kooper, Mike Bloomfield e Stephen Stills erano arrivati a un vicolo cieco, ma in qualche modo la gente si era convinta che mettendo assieme questi tre pezzi da novanta aveva ottenuto chissà quale gran cosa… Oggi si chiama 'featuring', nel 1969 voleva dire semplicemente mettere assieme gente famosa per vendere spazzatura con i loro nomi. C'era questa storia che girava su diverse star dell'epoca, profughe da questa o quella band, che scendevano da un palco dopo avere — come si dice

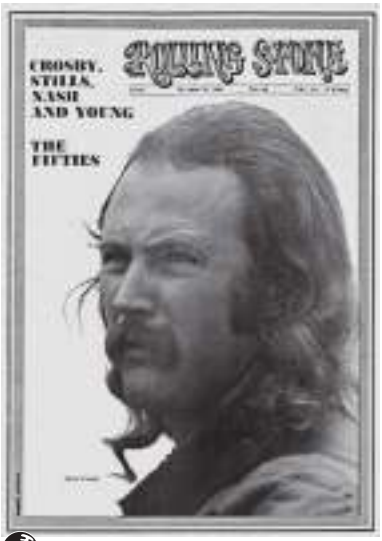
4 Vites 2001: 7.
5 Ed. it. *Tracce di rossetto - Percorsi segreti nella cultura del '900 dal Dada ai Sex Pistols*, Leonardo, 1991; rist. Odoya 2010.
6 Bertoncelli 1998: 9. Riferimenti principali sul caso Masked Marauders: Chambers 2008, Christgau 1970, Edwards, Eyries e Callahan 2004, Fraser 2008, Gleason 1969, Marcus 2002b, Mikkelson 2007.
7 Cfr. Introduzione / Studiare la critica rock.
8 Collaboratore di «Rolling Stone».

— 'jammato' assieme per ore e ore (versioni infinite di questa o quella canzone). E qualcuno avrebbe detto a una di loro "Non proprio una gran serata, eh?". E la risposta sarebbe stata: "No, ma abbiamo materiale sufficiente per farci due album".
Ecco, era molto semplice: se ci fosse stata una vera supersession, con John Lennon, Bob Dylan, Mick Jagger e chiunque altro avessero degnato di ammettere nel loro club, cosa avrebbero suonato? L'articolo venne fuori così. Vecchi classici (*Duke of Earl*, *Season of the Witch*) e alcuni indiscutibili classici moderni (*Will the Circle Be Unbroken*[9], *A Little Help from My Friends*, *Oh Happy Day*). E anche un paio di pezzi originali che, quando lo scherzo divenne un disco vero e proprio, dovetti scrivere io stesso (*I Can't Get No Nookie*, *Cow Pie*). Firmai l'articolo "T. M. Christian", come il burlone del romanzo di Terry Southern *The Magic Christian*. "Ovvio" — pensavo — e invece nessuno colse il riferimento. Ricordo quando il mattino seguente mostrai il pezzo a Jann Wenner negli uffici di "Rolling Stone". "Ottimo", disse dopo averlo letto. "Dovremmo scrivere un mucchio di finte recensioni". Se solo avessimo saputo… [Marcus 2002b]

Marcus intendeva mettere in ridicolo la nuova moda delle *supersession*, *jam* 'di lusso' in cui nomi più o meno grandi del mondo pop-rock si riunivano per suonare assieme, con un repertorio costituito principalmente da canzoni altrui — vecchi classici e standard — e ampio spazio riservato all'improvvisazione strumentale. Capostipite del genere era stato il disco di Mike Bloomfield, Al Kooper e Stephen Stills intitolato proprio *Super Session*[10]. Estensione di questo concetto erano poi i 'supergruppi', e cioè gruppi che riunivano artisti già affermati in altri contesti (Crosby Stills Nash & Young, i Blind Faith di Eric Clapton e Stevie Winwood, Emerson Lake & Palmer ecc.). Altra moda allora sul nascere, destinata ad accompagnare per sempre la storia del rock, e che Marcus intendeva parodiare, era la pratica del *bootleging*. Nel luglio 1969 era stato stampato il doppio vinile *Great White Wonder*[11],

9 È l'unico tra i brani qui citati da Marcus a non trovare posto né nella recensione di «Rolling Stone» né sul disco dei Masked Marauders prodotto dalla Warner; cfr. infra.
10 Cfr. Discografia.
11 Cfr. Discografia.

contenente alcune incisioni 'pirata' di Dylan precedenti al suo esordio discografico e altre provenienti dalle chiacchieratissime *session* con la Band (che avrebbero visto la luce ufficialmente solo anni dopo come *The Basement Tapes*, 1975). *Great White Wonder* è generalmente considerato il primo *bootleg* della storia del rock: la sua uscita aveva fatto sensazione e la stessa «Rolling Stone» se ne era occupata approfonditamente.



[figura 8]: «Rolling Stone» n. 44 (ottobre 1969), in cui venne pubblicato l'articolo sui Masked Marauders.

Marcus intendeva dare una piccola stoccata a certa gratuita ed esagerata mitologia rock, al divismo delle star, al successo acritico che stampa e pubblico spesso tributavano ad operazioni del genere: la sua voleva essere (e soprattutto voleva essere percepita come) una parodia. Le cose andarono ben diversamente.

Arrivato da poco a «Rolling Stone» (d'ora in avanti RS) in qualità di responsabile del settore recensioni, Marcus pubblicò l'articolo sul numero 44 della rivista, datato 18 ottobre 1969, con in copertina proprio un accigliato David Crosby per uno speciale sui neoformati Crosby Stills Nash & Young [figura 8]. La recensione era corredata da tanto di finta copertina del disco (sorta di «ironica risposta a quella dei Blind Faith»[12] e quasi certamente opera del grafico di fiducia di RS Robert Kingsbury) [figura 9] ed era perfettamente 'mimetizzata' tra le altre normali recensioni. Marcus la firmò con lo pseudonimo di «T. M. Christian», allusione al romanzo satirico di Terry Southern *The Magic Christian* (1959), che raccontava proprio gli elaborati e costosissimi scherzi orditi da un miliardario burlone, cinico e un po' matto[13].

12 Appendice 2, testo 1 e 1-bis.
13 Proprio nel dicembre 1969 sarebbe uscita nelle sale inglesi la versione cinematografica del romanzo per la regia di Joseph McGrath, con Peter Sellers protagonista e altri nomi di richiamo nel cast come Ringo Starr, membri dei Monthy Python e Roman Polanski.

La recensione di Marcus-Christian (cfr. Appendice 2, testo 1 e 1-bis) racconta di un disco 'mitologico', un vero e proprio «incontro tra gli dei» sicuramente auspicato da ogni fan dell'epoca. La sacra trimurti del rock anni Sessanta — Bob Dylan, Beatles (nelle persone di John Lennon, Paul McCartney e George Harrison, insomma i tre Beatles 'che contano') e Rolling Stones (nella persona del frontman Mick Jagger) — celata sotto il nome The Masked Marauders ('i predoni mascherati'), riunita per un doppio *simil-bootleg* semplicemente da sogno: i nostri che si divertono come matti rifacendo vecchi pezzi della loro gioventù (*oldies but goldies*, per lo più di marca *r'n'b* e *doo-wop*) e classici rock contemporanei, ed eseguendo perfino pezzi inediti scritti per l'occasione. Ma tanto il *cosa* quanto il *come* avrebbero dovuto far drizzare le orecchie anche al lettore-ascoltatore meno smaliziato e far intendere che di parodia si trattava. Tutto l'articolo infatti è attraversato da un garbato quanto beffardo *tongue-in-cheek humour* e infarcito di riferimenti e allusioni francamente esagerati, quando non ridicoli. L'uscita di un disco come quello dei Masked Marauders, con i massimi nomi dello *stardom* rock, viene presentata semplicemente come inevitabile: ciliegina sulla torta in un'epoca che ha visto la pubblicazione di una pletora di dischi del genere, tra jam commemorative, supergruppi e supersession, ad invadere e saturare il mercato. I Marauders — anonimi su disco per le pastoie contrattuali tipiche delle rockstar ma *smascherati* da un pluri-fotocopiato volantino capitato chissà come tra le mani del recensore — si sarebbero ritirati in una baracca sulla baia dell'Hudson in Canada, per una jam in totale libertà e segretezza. Il disco, doppio, sarebbe stato registrato e prodotto da Al Kooper: vero 'prezzemolo' dell'epoca, richiestissimo sessionman e produttore, co-intestatario del disco che aveva inaugurato e dato il nome al filone che Marcus intendeva stigmatizzare.

> L'LP si apre con una versione di diciotto minuti di *Season of the Witch* (voce principale di Dylan, che fa una superba imitazione del primo Donovan). Il pezzo ha il suo apice nell'incredibile duetto tra basso e piano, suonati entrambi da Paul McCartney.

Subito, tre 'sgomitate' in un colpo solo: [1] *Season of the Witch* è un pezzo di Donovan che era diventato in breve un classico da

jam session, grazie al suo riff semplice e ipnotico: se ne trova una versione di undici minuti proprio nel già citato *Super Session*; [2] un ancora acerbo Donovan agli esordi veniva spesso tacciato dalla critica di essere un semplice scimmiottatore di Dylan o, nel migliore dei casi, di essere il 'Dylan scozzese'; [3] McCartney suonava un po' di tutto e i prodigi delle tecniche di sovrincisione in studio (magnificati dai risultati del 'film per le orecchie' *Sgt. Pepper's*) rendevano possibile anche di duettare 'in differita' con se stessi. La recensione è tutta costruita così, giocando con gli stereotipi che accompagnavano i musicisti coinvolti (Lennon estroso, Harrison defilato, McCartney mammone, Dylan sornione, Jagger sguaiato ecc.) e sul labile confine tra eventualità remota ma plausibile e caricatura vera e propria.
I nostri cantano tutti assieme *With a Little Help from My Friends* e fanno gli scemi ridacchiando su *The Midnight Hour*. Jagger e McCartney cantano a cappella una struggente *Masters of War*, così che «dopo avere ascoltato il pezzo, vorrete davvero "stare sulle loro tombe finché non sarete sicuri che siano morti"». Lennon si sdilinquisce per dodici minuti con *Prisoner of Love*, parodiando lo stile melodrammatico di James Brown; sempre lui — il 'matto' dei Beatles — canta la stravagante *I Am the Japanese Sandman*. Dylan mette «in bella mostra la sua nuova, profonda voce bassa in *Duke of Earl*»: quella stessa voce da *crooner* country che aveva già fatto gridare allo scandalo mezzo mondo rock con l'LP *Nashville Skyline* e che farà uscire al naturale proprio Marcus, che accoglierà il successivo *Selfportrait* con una memorabile stroncatura[14]. McCartney — il mammone — si dedica appunto alla sdolcinata *Mammy*, in una versione praticamente indistinguibile da quella dell'attore televisivo Eddie Fisher. Insomma, tutto il quadro appare abbastanza sgangherato, se non ridicolo.
«Una volta che l'ascoltatore si è ripreso da questo filotto di capolavori», lo aspettano i due pezzi autografi della raccolta. *Cow Pie* di Dylan, che al recensore ricorda molto *The Interstate Is Coming Through My Outhouse* del cantante country Billy Edd Wheeler (in italiano il titolo suona qualcosa come 'La statale passerà dritta per la mia baracca del cesso'). E il nuovo *instant classic* di Jagger, *I Can't Get No Nookie*, che fin dal titolo sembra come voler esplicitare il motivo della storica insoddisfazione del cantante («*I Can't Get No Satisfaction*», lamentava nel 1965): *nookie* è infatti termine

14 L'incipit della recensione è entrato negli annali della critica al vetriolo:«What is this shit?»; cfr. Marcus 2002a.

slang per 'rapporto sessuale', qualcosa come 'sveltina'. L'album si avvia alla chiusura «con uno spartano duetto tra chitarre acustiche, solo George [Harrison] e Bob [Dylan]: una incredibilmente delicata, trasognata e melanconica esplorazione di *Kick Out The Jams*» (brano degli MC5 che è in realtà un rabbioso esempio di proto-punk/proto-hard). E si chiude con il canto corale di *Oh Happy Day*. La chiosa finale del recensore:

> È davvero valsa la pena di affrontare tutte le difficoltà del caso: creare un'etichetta discografica speciale, fare e rifare i piani di lavoro, affittare aerei, ridurre al minimo gli inevitabili conflitti di ego. Si può davvero dire che quest'album sia più di un semplice modo di interpretare la vita: è la vita stessa.

Insomma, anche senza 'senno di poi', si tratta chiaramente di un testo che ammicca da tutte le parti, cercando il consenso di quel lettore-ascoltatore capace di giudicare con occhio (e orecchio) critico supersession e affini, senza dover concludere automaticamente che «tutte sono memorabili. Tutte producono musica senza pari. Perché quando gli dei si incontrano e mettono assieme i loro talenti, anche solo per poche brevi ore, il risultato sarà di sicuro un monumento alla creatività stessa»[15].

3.1.3. DALLA RECENSIONE AL DISCO

La parodia non venne accolta come tale. In pochissimi giorni la redazione di RS venne tempestata di telefonate. Non solo da parte di fan — incredibilmente — con l'acquolina in bocca per il disco favoleggiato da Christian, ma anche — incredibilmente — dai manager degli artisti nominati: Allen Klein (Beatles e Stones) e Albert Grossmann (Dylan) chiesero lumi sulla faccenda e, in caso, una copia del disco. Intervistato a riguardo, Al Kooper, il supposto produttore, preferì non rispondere, aumentando così ulteriormente i sospetti. Le riviste concorrenti si interrogavano sulla sospetta esclusiva di RS: la recensione era stata pubblicata in sordina (un disco del genere avrebbe meritato la prima pagina) e affidata a un giornalista mai sentito prima (tale T. M. Christian).

15 Appendice 2, testo 2 e 2-bis.

La gente richiedeva il disco nei negozi e i negozianti a loro volta lo ordinavano ai distributori: in un attimo si era scatenata una vera caccia al tesoro. Un esempio di «deliziosa mitologia istantanea», per dirla con Ralph J. Gleason, critico jazz e co-fondatore di RS, il quale pubblicò un breve annuncio sul «San Francisco Chronicle» — siamo sempre nell'ottobre 1969 — in cui si diceva chiaro e tondo che la recensione di T.M. Christian era tutta uno scherzo. Ma questo non servì a calmare gli animi.
Marcus, sbalordito dal polverone involontariamente sollevato dal proprio articolo, decise di andare 'fino in fondo' e — in un certo senso — di dare al pubblico quello che chiedeva. Con la collaborazione di un altro redattore di RS, Langdon Winner, e dell'amico discografico Reg Parody (mai nome fu più azzeccato), fece registrare a un gruppo di sessionmen — la Cleanliness and Godliness Skiffle Band[16] (con Winner aggiunto al piano) — tre pezzi 'dei' Masked Marauders: la cover di *Duke of Earl* in perfetto stile-Dylan e i due originali (scritti dallo stesso Marcus), *Cow Pie*, strumentale, e *I Can't Get No Nookie*, il pezzo forte, che presentava un'imitazione dello stile-Jagger «spaventosamente accurata»[17]. Marcus portò di persona i nastri con le registrazioni ad alcune stazioni radio di San Francisco e Los Angeles, riuscendo a farli mettere in onda e confondendo così ancora di più le acque. Si mise poi alla ricerca di una casa discografica che fosse interessata a pubblicare l'intero disco dei Masked Marauders così come era stato descritto nella recensione. La Warner Brothers offrì ben quindicimila dollari per produrlo, perfettamente consapevole di pubblicare materiale registrato da semplici musicisti di studio e

[figura 9]: la copertina del disco prodotto dalla Warner Bros., ripresa da quella apparsa su «Rolling Stone».

16 Cfr. Discografia.
17 Christgau 1970.

non da star del rock, forte insomma del solo *hype* che si era andato costruendo intorno all'*affaire* Masked Marauders.
Il disco venne registrato in tempi record e pubblicato già nel novembre del 1969: nel gennaio dell'anno successivo aveva superato la quota — incredibile a dirsi — delle centomila copie vendute, posizionandosi centoquattordicesimo nella classifica di «Billboard». *I Can't Get No Nookie* toccò quota centoventitré nella classifica dei singoli, ma fu presto «attaccata da Dean Burch, allora capo della commissione Federale della Comunicazione, come esempio di 'oscenità radiofonica'»[18]. Il manufatto prodotto dalla Reprise[19], sussidiaria della Warner, ha per copertina la stessa immagine che era apparsa su RS [figura 9] e presenta il logo di un'etichetta creata *ad hoc* per rispettare il nome utilizzato nella recensione, *Deity* ('divinità') [figura 10]: il disco rappresenta l'unica uscita di questa casa discografica fantasma e anche per questo motivo è oggi considerato una vera chicca per collezionisti. In quanto oggetto fisico, differisce però sostanzialmente da quello descritto da Christian: è un vinile singolo e non doppio. E, soprattutto, presenta «ben poche delle delizie promesse dall'articolo»[20]: esecuzioni piuttosto sottotono e una qualità di registrazione non certo ottimale (altro che produzione di Al Kooper!), forse nel rispetto dello 'spirito da bootleg' dell'operazione. La traccia finale, la numero nove, *Saturday Night at the Cow Palace*, non citata nella recensione, riporta il monologo di uno degli ipotetici acquirenti del disco, che, accompagnato da un caotico sottofondo di piano, rumori e versacci vari, si lamenta rabbiosamente per essere stato preso in giro: un vero scherzo nello scher-

[figura 10]: l'etichetta del vinile col logo Deity.

18 Vites 2001: 6
19 Cfr. Discografia.
20 Christgau 1970.

zo. Sul retro del vinile, le note di copertina sono sempre a firma del burlone T.M. Christian (quasi certamente, sempre Marcus): non viene citato nessuno dei grandi nomi tirati in ballo su RS e il disco viene presentato in maniera — se possibile — ancora più romanzata, roboante e scopertamente parodistica (cfr. Appendice 2, testo 2 e 2-bis). In allegato, per fugare ogni ulteriore possibilità di equivoco, seppure soltanto ad acquisto avvenuto, due volantini con le riproduzioni dell'articolo originale di RS e di quello di Gleason sul «Chronicle». Alla fine, anche Jann Wenner, il direttore di RS, stanco delle richieste di chiarimento che continuavano a piovere da tutte le parti, vuotò definitivamente il sacco in un editoriale.

Tutta questa intricata vicenda offrì a un divertitissimo Robert Christgau, critico del «Village Voice», altro pioniere della critica rock e grande amico di Marcus, l'occasione per una riflessione di ampio respiro. Nel mondo del pop-rock — e delle arti in generale — non si vende tanto *un prodotto*, un manufatto, quanto un *concept*, l'idea artistica che sta dietro quel manufatto e lo rende significante, e che può essere vincente o meno: l'idea che stava dietro all'operazione Masked Marauders apparteneva certamente alla prima categoria. Per questa ragione — pur avendo precisato che il disco[21] era da un punto di vista squisitamente musicale ben poca cosa e che meritava di essere acquistato per la sola *I Can't Get No Nookie* (che pure plagiava un riff dei Rolling Stones)[22] — Christgau lo dichiarava «disco dell'anno 1970».

Qualcosa di molto simile a quanto raccontato nella recensione dei Masked Marauders avvenne poi sul serio nella storia del rock, quando nel 1988 «cinque attempate rockstar, Bob Dylan, George Harrison, Roy Orbison, Tom Petty e Jeff Lyne, si trovano a strimpellare e incrociando le loro voci leggendarie scoprono quanto sia salubre, divertente fare musica in compagnia»[23]. Si tratta del progetto nostalgico e *back to the roots* documentato dal disco *The Traveling Wilburys Volume One*[24].

21 L'oggetto fisico realizzato dalla Deity/Reprise (il disco 'vero' e cioè quello 'falso').
22 Cfr. Discografia.
23 Gentile 1999c: 1006.
24 Cfr. Discografia.

3. 2. LESTER BANGS E LA CARRIERA POST-PSYCHOTIC REACTION DEI COUNT FIVE (1971)

3.2.1. LESTER BANGS: UN PROFILO

[figura 11]: Lester Bangs.

Lester Bangs (Escondido, California 1948 - New York, 1982) [figura 11] rappresenta probabilmente l'unica compiuta personificazione del motto di Paul Williams «Non hai bisogno di una chitarra per essere un eroe del rock'n'roll»[25]: Bangs era *praticamente una rockstar*. L'unico critico (si è detto anche «il più grande critico rock americano») ad avere eguagliato per popolarità — certo all'interno della nicchia del fandom rock e del giornalismo musicale — i musicisti di cui scriveva. Praticamente una rockstar, tanto per le sue eccezionali doti di scrittore — Greil Marcus dirà di lui che era «il miglior scrittore americano» sebbene «sapesse scrivere quasi esclusivamente recensioni di dischi»[26] — quanto per il suo stile di vita *maudit*, che non mancava di riversare nelle proprie pagine sulla scia di numi tutelari come Kerouac, Burroughs e Bukowski. Bangs morì per una overdose di farmaci e droghe, dai quali pure stava cercando di disintossicarsi.

Cominciò a scrivere professionalmente nel 1969 per «Rolling Stone», ma fu licenziato nel 1973 dal direttore Wenner perché «offensivo nei confronti dei musicisti». Si trasferì quindi sulla rivale «Creem», assai più libertina, e scrisse per tutta la vita come freelance sulle maggiori (ma anche sulle minori) testate americane e inglesi. Negli articoli per «Creem», assieme al collega ed amico Dave Marsh, cominciò ad usare sistematicamente espressioni come *punk* e *heavy metal*, ben prima, siamo nei primi anni Settanta, che queste venissero utilizzate per indicare dei generi

25 Marcus 2002a.
26 Marcus 2005: 21.

musicali ben precisi. Divenne amico di molti musicisti, come gli MC5 (che pure inizialmente aveva attaccato) e Richard Hell (il «poeta punk»); memorabile poi il suo rapporto di amore-odio con Lou Reed. Pubblicò anche un disco con la sua band garage'n'roll, i Delinquents[27].
Figura mitizzata già in vita, Bangs ha ricevuto una incredibile serie di celebrazioni *post mortem*: due corposi *reader*[28], una accurata biografia[29], citazioni in diverse canzoni rock e una romantica 'santificazione' in *Almost Famous* (2000). Regia di Cameron Crowe, già giornalista musicale per RS, il film racconta le avventure di un giovanissimo critico che ha la fortuna di avere come mentore proprio Lester Bangs, interpretato da Philip Seymour Hoffman.

3.2.2. UNA SCRITTURA CHE SI PERDE NELLA FANTASTICHERIA

Oggi, più che critico o giornalista, Bangs viene lucidamente definito per quello che era realmente: uno *scrittore rock*. Grafomane ai limiti del patologico, pesantemente influenzato dalla letteratura Beat, entrò «nell'empireo del *New Journalism* […], nel 'sottogenere' *gonzo* (narrazioni picaresche imbottite di sostanze psicotrope), capostipite Hunter S. Thompson, e nel gonzo dentro un ulteriore sottogenere, lo *scrivere rock* (che non è semplicemente lo scrivere *di* rock)»[30]. Questo il Bangs più famoso, lo scrittore punk da 'buona la prima', «perentorio, sbruffone, eppure maledettamente convincente»[31]. Che però, negli ultimi anni, come già il collega e amico Richard Meltzer[32], si sarebbe avvicinato sempre più «al modello dello scrittore *stone cutter*, che lima, cancella, riscrive, cesella»[33]. Bangs scrittore a tutti gli effetti, con un proprio percorso e una propria evoluzione.
La recensione è per Bangs luogo di intimo dialogo con l'amico-lettore, momento di sincerità totale, quasi una confessione: «è a voi che mi abbandono, a voi che leggete questo scritto. Non c'è quasi nulla di cui mi importi, ma so che con voi sono sempre

27 Cfr. Discografia.
28 Cfr. bibl. Bangs 2005 e 2006.
29 Jim DeRogatis, *Let It Blurt*, Broadway Books, 2000; ed. it. *Firmato Lester Bangs*, Arcana, 2003.
30 Wu Ming 1 2005: 10.
31 Quario 2008.
32 Cfr. par. 3.9.
33 Wu Ming 1 2005: 12.

in buone mani»[34]. Bangs è il critico-fan e il critico-militante per antonomasia, sinonimo di una forma-scrittura che è racconto in prima persona, spesso sarcastico e sopra le righe, ma capace anche di momenti di toccante lirismo. Raramente la musica viene solo descritta, viene semmai descritto *l'ascolto della musica*, con tutti gli elementi contestuali del caso: Bangs nel negozio di dischi, a casa sul divano, che scambia opinioni con gli amici ecc. Il disco è spunto-pretesto per allargare il discorso il più possibile: alla carriera del musicista intestatario, allo 'stato delle cose' nel mercato musicale, fino ad arrivare a considerazioni di carattere squisitamente esistenziale.
È stato giustamente notato come una delle chiavi della scrittura e dell'opera bangsiana sia il gusto di perdersi nella fantasticheria[35]. Gli articoli sono dei veri racconti-saggio in cui, pur di dire la propria, Bangs non rinuncia all'arma dello sberleffo, dell'iperbole e dell'invenzione programmatica. Fin dai titoli: buffi e ingegnosi giochi di parole con titoli di canzoni, dischi ecc. o che comunque vanno a creare immagini surreali e d'impatto (*Iggy Pop: una fiamma ossidrica in versione sadomaso*[36]). Vengono descritte situazioni estreme ed improbabili, la recensione calata in un contesto fittizio: Bangs immagina di sventrare con una bottiglia rotta il cantante James Taylor[37]; immagina — ma racconta come vero — un suo viaggio in Vietnam, con tanto di colloquio con il presidente del paese, alla scoperta del segreto dei Jethro Tull, che gli suonano spaventosamente simili alla musica tradizionale del paese asiatico[38]; immagina di intervistare Jimi Hendrix, sei anni dopo la sua morte[39]. «Bangs è famoso per la sua tendenza a inventarsi dischi mai esistiti (i Count Five ne hanno inciso soltanto uno, per esempio)»[40]. Ecco, su questo caso concentreremo la nostra attenzione.

34 Bangs 2005: 245.
35 Cfr. Morthland 2006.
36 Bangs 2005: 291.
37 Bangs 2006: 100-138.
38 Bangs 2005: 195.
39 Bangs 2006: 304.
40 Mioni 2005: 16.

3.2.3. «DELIRI, DESIDERI E DISTORSIONI» PER AMORE DI UN GRUPPO DIMENTICATO: QUATTRO DISCHI IMMAGINARI

Il lungo articolo *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* (pubblicato su «Creem» nel giugno 1971)[41] è particolarmente significativo per tutta una serie di motivi. Non è soltanto il caso più evidente e famoso nel repertorio bangsiano di fanta-recensione — e qui interessa essenzialmente per questo — ma rappresenta anche uno dei testi chiave per capire il personaggio nella sua totalità di scrittore rock e critico musicale: contiene infatti una delle sue più appassionate dichiarazioni di poetica. Non per niente, il titolo è stato ripreso da Greil Marcus per il reader da lui curato[42] e l'articolo è stato posto in apertura della raccolta, nella sezione chiamata «Due testamenti» (l'altro 'testamento' è una agrodolce dichiarazione d'amore per *Astral Weeks* di Van Morrison).
Come già altrove, e come non mancherà di fare in seguito, Bangs crea un contesto fittizio e vi imbastisce sopra una vera e propria narrazione. Un dialogo — ambientato nel futuro, dato che si parla dei primi anni Settanta in maniera retrospettiva — tra un novantenne musicofilo-musicomane di colore (Bangs si definiva spesso un *white nigger*, qualcosa come 'pecora nera' o 'cane sciolto') e una piccola ciurma di biondi e scontrosi ragazzini. Lo scopo sarebbe quello di indottrinarli sui misteri della «grande vecchia musica» degli anni Sessanta: «Correte qui nipotini biondissimi, e lasciate che questo vecchiaccio vi dondoli sulle ginocchia». In particolare, si dovrebbe parlare degli Yardbirds, band che Bangs considera geniale e che, nonostante la breve carriera, di fatto fu imitatissima e influentissima. Questo il proposito iniziale; dato che, come per ogni 'vecchio bacucco' che si rispetti, il racconto si sfalda presto in mille divertentissime divagazioni: lo stupido gergo giovanile, il successo delle cover, le canzoni sulla droga coi loro testi da decriptare. E alla fine di tutto si parla tranne che degli Yardbirds. La discussione, anzi, si sposta quasi da subito sui loro emuli e l'attenzione cade in particolare su un oscuro complessino garage-rock americano chiamato Count Five: Bangs aveva una vera passione per certi complessi minori[43].
I Count Five sono per Bangs il simbolo di un'intera epoca — l'epoca d'oro del primissimo, ingenuo, freschissimo garage-rock

41 Facciamo riferimento alla versione pubblicata in Bangs 2005: 35-54.
42 Nell'edizione italiana è stato preferito il titolo del saggio *Guida ragionevole al frastuono più atroce*; cfr. bibl. Bangs 2005.
43 Si veda anche l'articolo sui Wet Willie («Wet chi?», per dirla con Bertoncelli 2006c); cfr. Bangs 2006: 43.

—, sintesi perfetta di un modo di fare musica spontaneo, naïf e persino *grezzo*. Ecco la poetica bansgiana del rumore in una delle sue più semplici ma compiute formulazioni:

> La sua [del disco dei Count Five] mediocrità era talmente aggressiva che faticavo a resistergli e al tempo stesso ero un bel po' diffidente, perché avevo un'idea abbastanza precisa di quanto sarebbe stato rozzo. […] Mentre annegavo nel kitsch di Elton John e James Taylor, ho finalmente capito che la rozzezza era il criterio più valido per il rock, che più il fragore e il rumore erano grezzi, più il disco sarebbe stato divertente e più a lungo l'avrei ascoltato.

[figura 12]: l'unico LP pubblicato dai Count Five, Psychotic Reaction (1966).

I Count Five pubblicarono un solo disco, lo *Psychotic Reaction* (1966)[44] del titolo [figura 12], che ebbe anche un discreto successo grazie all'omonimo singolo — che plagiava, guarda caso, proprio una canzone degli Yardbirds[45] — ma che fu presto dimenticato. I Count Five sono il classico gruppo che non trova spazio nelle storie del rock: la loro gloria postuma è tutta affidata all'insolita celebrazione bangsiana. *Psychotic Reaction* viene infatti recensito da Bangs fin nei minimi dettagli, tanto la musica, quanto i testi, e persino l'*artwork* e le note di copertina: il disco è trattato come un vero feticcio. Da qualsiasi punto di vista li si guardi, i Count Five sono un concentrato dei migliori stereotipi del garage-rock, come a dire che «due clichè fanno ridere, ma cento ci commuovono»[46]. «Bangs era tanto innamorato di quel gruppo che l'unico disco esistente non gli bastava, così se ne inventò addirittura altri quattro»[47]. I titoli di questi dischi immaginari sono di una fantasia sfrenata, con una chiara strizzata d'occhio a quelli surreali e chilometrici dei 'complessi' psichedelici di fine anni Sessanta. In ordine: *Carburetor Dung* ('Feccia di carburatore'), *Cartesian*

44 Cfr. Discografia.
45 Cfr. Discografia.
46 Eco 1994.
47 Dall'intervista rilasciata il 29 marzo 2008; cfr. Bertoncelli 2008.

Jetstream ('Corrente a getto cartesiana'), *Ancient Lace and Wrought-Iron Railings* ('Antichi merletti e ringhiere in ferro battuto'), *Snowflakes Falling on the International Dateline* ('Fiocchi di neve che cadono sulla linea internazionale del cambio di data'). Questi dischi sarebbero stati inspiegabilmente sottovalutati dalle stesse case discografiche produttrici e pertanto ignorati dalla stampa specializzata: per questo motivo il lettore potrebbe non averne mai sentito parlare.
Bangs non fa di questi dischi immaginari delle vere e proprie recensioni, ma ne descrive alcuni brani: una suite raga-psichedelica di diciotto minuti, una fusione tra antichi madrigali inglesi e pseudo-flamenco. Cita i testi di alcune canzoni: pieni di colte citazioni, surreali e al limite del non-sense. Immagina — apice del delirio — un Sun Ra impegnato al pianoforte in una delle *session*. Ma i Count Five non erano un gruppo garage? Riporta 'fedelmente' stralci di recensioni apparse su altre riviste: insomma, non solo dischi, ma anche *recensioni immaginarie*[48]:

> "I Count Five, partiti come tanti altri da uno stadio di rozzezza iniziale, si sono alla lunga distinti come una raffinata e sofisticata combinazione di solidi artigiani musicali in grado di creare uno dei suoni più freschi e meno sgradevoli degli ultimi tempi". È "Billboard", che parla del quarto disco dei Count Five, *Ancient Lace and Wrought-Iron Railings* (Columbia CS 9733).

Riporta anche le reazioni — agli antipodi — di alcuni amici-colleghi: Dave Marsh, suo compagno di trincea su «Creem», trova il secondo torbido *Carburetor Dung* («nella maggior parte delle canzoni non si riusciva a distinguere nulla se non un muro *indistinto* di rumore stridente intervallato qua e là da grugniti glottidali») semplicemente uno spasso. Jon Landau, di «Rolling Stone», si sarebbe invece rifiutato di pubblicarne la recensione, perché si trattava di un disco «sbagliato dalla testa ai piedi».
Bangs ha insomma immaginato una carriera dei Count Five che da semplici imitatori alla buona degli Yardbirds sono diventati degli irrefrenabili sperimentatori a tutto campo: ma egualmente incompresi e misconosciuti. Racconta ad esempio che uno dei chitarristi del complesso si sarebbe trasferito in Inghilterra per

48 Cfr. parr. 3.6. e 3.9.

formare un gruppo tutto suo, col quale avrebbe pubblicato un disco «incredibile»: *To John Coltrane in Heaven* (Coltrane era uno dei grandi amori di Bangs). Gli Stone Prodigies — questo il nome, ovviamente mai esistiti — sarebbero poi partiti per una «tournée da record, dieci mesi negli Stati Uniti, talmente estenuante che alla fine tutto il gruppo finì ricoverato in casa di riposo vita natural durante».

È chiaro che a Bangs non interessa affatto spacciare per veri i fanta-dischi dei Count Five, far credere che le sue invenzioni siano reali: gli basta perdervisi dentro. E infatti ammette, ridendo sotto i baffi, che «a volte mi invento i titoli dei dischi. Tipo quando vorrei che un certo disco esistesse, ma non c'è, e allora me lo invento». Al di là della fanta-carriera post-*Psychotic Reaction* dei Count Five, tutto l'articolo trabocca di fantasie sperticate e momenti in cui la finzione *aggredisce* la realtà: i Led Zeppelin picchiati dal pubblico; Mick Jagger che pensa di tornare all'università; nomi di oscuri complessi, improbabili eppure realmente esistiti (Question Mark and the Mysterians, Paul Revere and the Raiders), che si mescolano a nomi di complessi altrettanto oscuri e improbabili e infatti totalmente inventati: i Barky Dildo and the Bozo Huns ('il dildo che abbaia e gli unni-bozo'), che suonano «il violino a sega circolare» e urlano «dentro maschere da sub modificate con corde di budello».

Qual è il senso di una baracconata del genere? *Divertirsi*, giocando a immaginare musiche improbabili e paradossali. Divertirsi, con una scrittura che — questo Bangs lo sa benissimo — facilmente gli avrebbe preso la mano, con soluzioni assolutamente improbabili e paradossali. Ma se il critico musicale è un buon «amico che consiglia un buon disco»[49], che senso può avere parlare di un disco che non si trova nei negozi di dischi? Condividere i propri *incredibili* (non credibili) voli pindarici, le proprie fantasie senza capo né coda, i propri mondi musicali immaginari.

In un periodo musicalmente «davvero deprimente e triste che è durato per tutto l'inizio degli anni Settanta», Bangs non riusciva a trovare suoni che riuscissero a «deviarmi un po' il cervello». Nessun «disco così completo, così sconvolgente, da farti dire sinceramente che dopo averlo ascoltato non sarai mai più lo stesso». L'unica, allora, è inventarsene addirittura una intera serie.

49 Cfr. Solventi 2008.

3.3. RICCARDO BERTONCELLI: SMILES OF HEAVEN DI HENDRIX ET ALII (1972) E RED WOODS DI CROSBY STILLS NASH & YOUNG (1975)

3.3.1. RICCARDO BERTONCELLI: UN PROFILO

[figura 13]: Riccardo Bertoncelli.

Riccardo Bertoncelli (Novara, 1952) [figura 13], il «decano dei giornalisti rock italiani»[50], è stato un vero enfant prodige del settore. Bastino due soli dati: a diciassette anni ha fondato la sua prima fanzine rock, «ciclostile puro»[51], «Blues Anytime» (poi «Pop Messenger Service», poi «Freak»), e a ventuno ha scritto il suo primo libro, *Pop Story* (Arcana, 1973), che è anche il primo libro sulla musica pop-rock mai scritto in Italia[52]. Indiscusso pioniere del mestiere, fondamentale nell'aver sdoganato nomi prima sconosciuti ai più (l'avanguardia rock di Zappa, Captain Beefheart, Soft Machine, i folk-rocker della scena californiana ecc.) e interprete di una forma-scrittura assai personale e innovativa — barocca, straripante, ricercata —, si è ritagliato nel tempo uno spazio di autorevolezza e libertà che gli ha permesso di scrivere da freelance sulle maggiori testate italiane (oggi scrive contemporaneamente per «Linus», «Rolling Stone Magazine», «XL» e «Il Mucchio»). Tra i fondatori e principali animatori della storica «Gong», è stato responsabile del settore musicale prima per la casa editrice Arcana, poi per Giunti. Ha coordinato, curato e scritto più di duecento tra enciclopedie, dizionari, monografie, raccolte di testi ecc.
«Sì, è quello de *L'Avvelenata* di Guccini»[53], famigerato protagonista di un singolare episodio della storia della musica italiana. A seguito di un'aspra stroncatura del disco *Stanze di vita quotidiana* (1974) di Francesco Guccini, Bertoncelli si ritrovò — novello Beckmesser — nel testo de *L'Avvelenata*[54], celebre sfogo a tutto campo del cantautore, a rappresentare per antonomasia la critica

50 Bertoncelli 2007*; sul calco della celebre auto-definizione di Robert Christgau «Dean of American rock critics».
51 Bertoncelli 2002*.
52 Nel 1971 Mondadori aveva pubblicato una *Guida alla musica pop*, scritta però dal tedesco Ralf-Ulrich Kaiser.
53 Bertoncelli 2007*.
54 Cfr. Discografia.

'bacchettona' e la sua tendenza a voler «insegnare agli artisti cosa dovevano fare, anzi, chi dovevano essere»[55]. In seguito Bertoncelli avrebbe sconfessato i toni «da professorino»[56] della recensione e i due avrebbero «fumato il calumet della pace»[57].

3.3.2. SCONFINAMENTI NELLA FICTION ED ESERCIZI DI STILE

Ovviamente, ci interessa qui non il Bertoncelli 'personaggio', ma quello che è unanimemente considerato 'lo scrittore' del giornalismo musicale italiano: tanto per l'attenzione alla prosa (fin dai tempi in cui pure «era noto per scrivere dei testi in cui *non ci si capiva niente*»[58]), quanto per la capacità inventiva e di trasfigurazione fantastica del fatto musicale.

> Mi è sempre piaciuto lavorare con le parole e con le storie, come i musicisti lavorano con i suoni. […] "Un'ipotesi di letteratura rock"[59] vuol dire molto semplicemente che qui non si prende la materia grezza e la si riporta in mero ordine cronologico, o sistemandola in quelle griglie & tabelle che oggi vengono informaticamente facili, ma la si plasma, la si elabora, la si sviluppa, con tutti i rischi e le eccitazioni del caso. […] [Con] questo metodo […] spesso desideri e fantasie truccano pesantemente i connotati della 'storia'. Ho grande stima e ammirazione per gli storici del rock e della musica moderna come, per dire un maestro, Peter Guralnick. So però che non potrei mai essere come loro. Un misteriosa energia spikejonesiana, un gas esilarante più leggero di una stupid song zappiana mi porta non appena possibile a divagare, a cercare connessioni improbabili, a intraprendere la via della illazione e della fantasticheria quando non a seguire certe correnti di parole per il semplice fascino del loro suono. Dal profondo della mia discoteca un ban-

55 Bertoncelli 1998: 126. Il verso testimone della vendetta gucciniana recita: «Ci sarà sempre, lo sapete, un musico fallito, un pio, un teorete, un Bertoncelli o un prete a sparare cazzate».
56 Bertoncelli 2002*.
57 Berto 1998: 128.
58 Castaldo 2006: 98; allude allo stile di libri come il già citato *Pop Story* (1973) e *Un Sogno Americano* (1975), entrambi per Arcana.
59 Questo il sottotitolo originariamente pensato per Bertoncelli 1998; nonostante sia stato poi evidentemente scartato, viene comunque citato nell'introduzione. Sul concetto di *letteratura rock* anche Bertoncelli 2006a e 2008.

> doneonista borgesiano intona una frivola melodia da Don Chisciotte, e io getto via i miei appunti historically correct e lo seguo [Bertoncelli 1998: 16].

La citazione espone compiutamente la poetica bertoncelliana e il suo approccio alla critica: una critica come scrittura e una scrittura che è rielaborazione fantastica, gioco, divertimento. L'approccio di molta storica produzione bertoncelliana, quella più in linea con la ipotizzata *letteratura rock*, si può forse definire 'mitologico', dove questo termine — tanto nell'irruenza degli 'anni d'oro', quanto nella maggiore ponderatezza di quelli più recenti — non va letto come 'approccio acritico', gratuitamente celebrativo, ma come «intenzione di fantasticare su solide basi»[60], di rendere la materia-musica attraverso forme di trasfigurazione che pescano, con la giusta dose di auto-ironia, nell'immaginario del fan 'd'epoca'. Si veda, a puro titolo esemplificativo, il bignami-rock, che pure è una delle cose più controllate di Bertoncelli, *Storia leggendaria della musica rock* (1999).
Specialmente negli articoli più datati, troviamo titoli-centauro di sapore bangsiano — giochi di parole con citazioni incrociate (*Sciroppo alla Frankenstein con il Duca delle Prugne*)[61] —, riferimenti falsi che si intrecciano a riferimenti veri, divertite mistificazioni (una citazione shakespeareana sarebbe tratta da *I Am the Walrus*, una canzone dei Beatles)[62]: un gusto spiccato insomma per l'invenzione arguta e la trovata efficace. Se è vero che i critici sono apprezzati per la loro originalità e persino per le loro stravaganze[63], Bertoncelli lo è sicuramente per i suoi esperimenti di critica immaginifica, abbondantemente seminati in quarant'anni passati «nei sottoscala dello scrivere»[64] e ben rappresentati nelle due antologiche, *La musica pop*, pensata a fine anni Settanta, con focus su quel decennio, e *Paesaggi Immaginari*, vero best of di tutta la carriera[65]. Ecco come Bertoncelli presenta quest'ultimo volume:

> È un racconto, mettiamola così, in parole e suoni […], degli ultimi quarant'anni di musica: un racconto di-

60 Bertoncelli 2002*.
61 Cfr. Bertoncelli 2005: 80-89.
62 Cfr. ivi: 20.
63 Cfr. par. 1.5.
64 Bertoncelli 2005: 10.
65 Cfr. bibl. Bertoncelli 1998 e Bertoncelli 2005.

> sordinato, esagerato, magmatico, non coerente, obliquo (ubiquo), con qualche paletto storico per provare ad essere 'oggettivi' ma anche e soprattutto idee fuori scherma, divagazioni, note, starnuti, folgorazioni. […] C'è molto di personale nelle pagine che seguono, […] la postazione non è 'neutrale' né il tono 'distaccato' [Bertoncelli 1998: 18].

L'immagine e la grafica di copertina di *Paesaggi Immaginari* ben ne rappresentano i contenuti, rielaborazione di quelle dell'amato disco di Bob Dylan *Bringing It All Back Home* (1965): una di quelle «immagini mitiche che si esploravano con gli occhi, dentro le quali ci si immergeva, sulle quali si fantasticava»[66]. Il volto di Dylan è sostituito con quello di Zappa, quello della anonima ragazza in rosso con quello di Patti Smith. Sul tavolino è aggiunto il vinile di *Anarchy in the UK* dei Sex Pistols, sul camino spunta il porcellino dallo sguardo spiritato dei Pink Floyd. In quarta di copertina, una rocambolesca presentazione a firma Blind Boy Grunt (pseudonimo usato da Dylan per alcune registrazioni country-folk di inizio carriera) spiega come il nostro sia il silenzioso, quanto decisivo, *deus ex machina* del rock (molto simile al Leon Country ideato dall'Istituto Barlumen e alla cui *oral history* contribuirà poi lo stesso Bertoncelli)[67].
Sparsi tra questo e l'altro volume citato, troviamo veri e propri sconfinamenti nella fiction, veri e proprio 'racconti rock': Bob Dylan, intervistato in manicomio, dove è stato rinchiuso per avere accoltellato un assillante giornalista, dichiara di non essere più interessato al mondo della musica[68]; ancora Dylan scrive una lettera al proprio curatore spirituale: definitivamente convertitosi al cristianesimo, è ansioso di mettere la propria arte al servizio di Dio[69]; il fantastico concerto-reunion dei Beatles a Helgoland, davanti la baia di Amburgo, dove aveva avuto inizio la loro carriera, tra ritorni al rock'n'roll (suonano anche *Season of the Witch*) e nuove ipotesi per gli anni Ottanta[70]; una lettura 'cristologica' di Patti Smith da parte di Papa Albino Luciani, che vede nella cantante (che gli aveva dedicato il suo LP *Easter*) una novella reden-

66 Bertoncelli 2006a.
67 Cfr. par. 4.1.5.
68 Cfr. Bertoncelli 2005: 152-159.
69 Cfr. Bertoncelli 1998: 155-157.
70 Cfr. Bertoncelli 2005: 160-165.

ta Maria Maddalena[71]; un «encomio del premier albanese Enver Hoxha per Frederic Rzewsky, uno degli ultimi veri 'realisti socialisti' della storia»[72]. Questi gli esempi più macroscopici.
Tanti anche i veri e propri esercizi di stile, le recensioni 'a tema': una lettura aromatica, 'speziologica' dei dischi dei Pink Floyd, con tanto di esergo rabelaisiano e mini-recensione firmata da Coleridge «apparsa su "Melody Maker"»[73]; una lettura gastronomico-dolciaria — una «epopea pasticciera», per dirla con Eddy Cilìa[74] — e una 'cravattologica' (e quindi sociologica) delle canzoni dei Beatles[75]; una lettura 'disastrologica' e demonologica della musica dei Rolling Stones, con tanto di esergo di Papa Paolo VI (incredibilmente vero)[76]; una trasognata descrizione dello sperduto residuato coloniale del Penguin Cafè, la cui omonima *resident orchestra* avrebbe come direttore niente meno che il Corto Maltese di Hugo Pratt[77]; Brian Eno letto alla luce della categoria dell'*indifferenza*; un frammento di intenso lirismo ispirato dalla canzone *Wish You Were Here* dei Pink Floyd, esorcismo nei confronti della terribile esperienza della leva militare e omaggio letterario che guarda tanto al Buzzati del *Deserto dei Tartari*, quanto all'amato Tommaso Landolfi[78]; possibili argomenti di satira zappiana a cavallo tra anni Novanta e Duemila, dalla mucca pazza ai rave, dal mascellone di Bob Dole al monello Bart Simpson[79]. Quest'ultimo esempio si presenta come versione ultra-soft di *discografia potenziale*, come 'discografia potenziale in nuce': una libera congettura su musiche *che avrebbero potuto essere*. Bertoncelli è il primo in Italia ad avere scritto la recensione di un disco inesistente, e vi si è cimentato due volte.

3.3.2. «UNA POLPETTA AVVELENATA»

Ecco come lo stesso Bertoncelli presenta il suo primo esperimento di discografia potenziale:

71 Cfr. Bertoncelli 1998: 150-152.
72 Bertoncelli 1998: 10.
73 Cfr. Bertoncelli 2005: 112-117.
74 Cilìa 2002.
75 Cfr. Bertoncelli 1998 38-42 e ivi: 43-45.
76 Cfr. Bertoncelli 2005: 25-29.
77 Cfr. ivi: 173-176.
78 Cfr. Bertoncelli 1998: 161-164 e 2005: 118-123.
79 Cfr. Bertoncelli 2000.

> Nella primavera [in realtà, quasi certamente nel luglio-agosto][80] del 1972 scrissi sulla mia originale fanzine, "Freak", la recensione di un disco che non esisteva, *Smiles of Heaven*, realizzato da una stellare compagnia di rockisti tra i miei preferiti. Per metà era un sogno e per metà una polpetta avvelenata, destinata all'amico Paolo Carù. A onor suo, va detto che non ci cascò ma, in compenso, la bevvero in molti, con effetti di intossicazione generale. […] La fonte originaria dello scherzo, va detto, è una celebre recensione di «Rolling Stone» sui Masked Marauders, un supergruppo che si lasciava intendere fossero Dylan, Jagger, Lennon e altre rockstar in incognito [Bertoncelli 1998: 9].

Bertoncelli intendeva essenzialmente 'fare lo sgambetto' a Paolo Carù, personaggio molto conosciuto nell'ambiente del giornalismo musicale italiano, proprietario dello storico negozio *Carù Dischi* (uno dei primissimi a fare *import* di vinile dall'estero), tra i fondatori de «Il Mucchio Selvaggio» (1977) e poi, in rotta con la redazione, della 'rivale' «L'Ultimo Buscadero» (1981). Con Carù Bertoncelli aveva condiviso l'esperienza della seconda incarnazione della propria *fanzine*, «Pop Messenger Service», di durata effimera e conclusasi con la separazione professionale dei due, comunque rimasti amici. Bertoncelli avrebbe voluto che Carù «fiero di essere l'importatore più bravo, che aveva tutto, […] per una volta dovesse confessare che quel disco non ce l'aveva, perché appunto, non esisteva»[81].
Il disco immaginario raccoglieva alcune preziose *session* immediatamente *ante mortem* di Jimi Hendrix in compagnia di altre stelle del rock acido dei Sessanta come Jerry Garcia dei Grateful Dead. Un titolo immaginifico e celebrativo, 'Lacrime di paradiso' (Hendrix era scomparso relativamente da poco, nel 1970), per un prodotto assolutamente plausibile: è noto che a *session* del genere Hendrix si concedesse spesso e volentieri; di fatto però non ne fu mai ricavata una testimonianza discografica ufficiale[82]. Un disco del genere sarebbe stato un sogno per ogni appassionato rock dell'epoca, un altro «incontro tra dei», per dirla con Marcus-

80 Cfr. Bertoncelli 2005: 17.
81 Bertoncelli 2008.
82 Cfr. Discografia.

Christian. Carù non ci cascò, «troppo vecchio di questi boschi», ma in molti chiesero notizie sul disco tanto a lui quanto allo stesso Bertoncelli, che dopo un paio di numeri si vide costretto a fare la smentita di rito.

Nota: Non è stato possibile rintracciare in alcun modo la recensione di *Smiles of Heaven*[83], ma il fatto che non sia stata inserita in nessuna delle due antologie bertoncelliane, che pure contengono altri materiali provenienti dalla stessa *fanzine* «Freak», suggerisce forse che l'operazione soffrisse eccessivamente la derivazione dal caso Masked Marauders (dichiarata fonte di ispirazione) e soprattutto che l'esperimento sia stato in qualche modo riassorbito e perfezionato nel successivo *Red Woods*.

3.3.4. «DISCO DA CINQUE STELLETTE, CALIFORNIA-COME-DEV'ESSERE-A-TUTTI-I-COSTI»

La recensione del fantomatico *Red Woods*, pubblicata su «Gong» del novembre 1975 (anno 2, numero 11) [figura 14], è un piccolo classico della critica rock italiana ed è tanto cara al suo autore da essere uno dei pochissimi testi in cui le due antologie bertoncelliane citate si sovrappongono[84].

> Un paio d'anni dopo replicai il gioco, inventandomi il quarto album di Crosby Stills Nash & Young[85] e pubblicando lo scoop sulla gloriosa rivista in cui scrivevo allora, «Gong». I risultati furono grandi. I fans si agitarono molto, i 'completisti' si dannarono per procurarsi quel disco imperdibile e i negozianti tempestarono di richieste la casa discografica; giuro di aver visto con i miei occhi una circolare agli agenti dell'ufficio commerciale della WEA Records dove si chiariva una volta per tutte "che il disco *Red Woods* di Crosby Stills Nash & Young NON ESISTE!" (le maiuscole sono originali). […] Mi sarebbe piaciuto qualcosa del genere anche qui [un disco vero sulla scia della recensione, come nel caso

83 NB: Lo stesso Bertoncelli non ne è più in possesso.
84 Cfr. Bertoncelli 1998: 145-149 e 2005: 146-151.
85 D'ora in avanti abbreviato, secondo l'uso, in CSN&Y.

> Masked Marauders], ma niente. Credo comunque che il titolo abbia ispirato qualche bootleg italiano di CSN&Y[86] [Bertoncelli 1998: 9].

Questi i fatti. Ecco in dettaglio la genesi e in particolare il nuovo 'bersaglio' dell'operazione bertoncelliana:

> [A «Gong»] c'era sempre questa voglia di fare cose un po' eclatanti e all'avanguardia, ed avevamo questo bravissimo grafico, purtroppo morto precocemente, Mario Convertino. Con Mario pensammo di inventarci un disco, con tanto di copertina - come dire - 'classica'. Tutta l'operazione, in verità, era un gioco sui luoghi comuni. Si era nella fase crescente del mito californiano, Crosby Stills Nash & Young si erano appena riformati a Londra per un concerto che purtroppo sarebbe stato un unicum. C'era un'attesa incredibile per un loro nuovo disco, che però non arrivò mai. Insomma, andammo a titillare i desideri dei fan incontentabili. Fu ancora più efficace che su «Freak»: se quella era sì una rivista di culto ma tirò al massimo della sua espansione non più di ottocento copie, «Gong» era una vera potenza, ne tirava almeno trentamila. Avevamo la possibilità di parlare a più gente e questo era molto stimolante [Bertoncelli 2008].

Il gioco si è fatto più sottile, non più scherzo praticamente *ad personam*, ma indirizzato ad una intera categoria: i fan di uno degli *hype* più chiacchierati e 'attesi al varco' dell'epoca. Costruzione di un 'falso' che non è parodia (come in Marcus) ma ricostruzione filologica, creazione di un 'disco da sogno' con tutti i crismi: fin troppo ideale, *tipico*, per essere vero. Un sapiente condensato di quegli stereotipi che si erano andati a sedimentare nell'immaginario della band e del suo pubblico: si veda la riuscitissima copertina [figura 15].
Bertoncelli immagina di ricevere via telex la notizia dell'uscita negli Stati Uniti del nuovo attesissimo disco di CSN&Y, supergruppo che aveva fatto sognare le folle rock con due dischi in studio (in particolare il secondo, *Dèjà Vu*)[87] e uno dal vivo che

86 Anche la copertina che accompagnava la recensione venne 'riciclata' nel mercato dei bootleg.
87 Cfr. Discografia.

[figura 14]: «Gong» del novembre 1975 (in basso a destra, sotto una finta orecchietta, l'annuncio dell'uscita del «nuovo album di CSN&Y»).

erano «un ponte tra la canzone d'autore, le radici country-folk e il sogno della controcultura californiana»[88]. Dopo anni di silenzio discografico si temeva che i quattro fossero ormai «impagliati nel corridoio del pop»: insomma, con una notizia del genere, «non si può star fermi ad aspettare il primo "Melody Maker" o il pacco segretissimo-fragile del mago importatore». Bertoncelli parte alla volta degli States per intervistare i protagonisti e accaparrarsi il disco in anteprima. Dopo questa breve introduzione, l'articolo si presenta nettamente bipartito tra gli «Incontri» con gli artisti e la dettagliata descrizione delle dieci «Canzoni». Importante: nessun ammiccamento, nessun falso riferimento, nessun indizio-spia come invece in Marcus; il tutto è costruito ad arte per 'far abboccare' il lettore.

Bertoncelli incontra un Crosby pacioso e sornione, chitarra in grembo, esattamente come ce lo si aspetterebbe: «lo stesso di sempre, quello che a San Francisco, nel '65, portava il cappellaccio alla moda». La lunga conversazione, dai toni distesi («sto con lui da poco ma già si è stabilita una corrente di morbida energia»), è assolutamente plausibile: il Sessantotto e le sue derive, il dovere ecologico, il far dischi. L'incontro con Neil Young — notoriamente 'lo scontroso' del quartetto — risente invece maggiormente «il distacco dei ruoli (giornalista-personaggio), il gioco delle parti». La conversazione è solo un veloce scambio di battute («una tizia dalla buffa sciarpa rossa […] invita Neil ad affrettarsi»), giusto il tempo perché il cantautore canadese possa rivendicare la propria libertà espressiva, tanto nel pubblicare i dischi, quanto nello scrivere i testi.

Si passa così alla musica: «un titolo (*Red Wood*, 'sequoia') che promette segnali di California-come-dev'essere-a-tutti-i-costi». E

88 Gentile 1999b: 250.

il disco mantiene la promessa, «senza dubbio disco da cinque stellette, […] sogno da 'Perfetta Discoteca' e così via». Nelle parole di Crosby, «il più bel canto d'America dopo Dylan». Insomma, un capolavoro, un distillato del meglio che gli artisti coinvolti hanno da offrire, un distillato del 'Sogno Americano' foriero di una nuova stagione d'oro per la scena californiana (dopo la '*Summer of Love*' del '67). Un insieme di elementi che «più che plausibili parevano inevitabili, staremmo quasi per dire *necessari*»[89]. Bertoncelli nota come «tra il *Dèjà Vu* incoronato dal tempo e questi quaranta minuti targati 1975 c'è pochissima differenza»: il pubblico, del resto, non reclamava semplicemente che un bis.

[figura 15]: la copertina di Red Woods realizzata da Mario Convertino.

La recensione presenta citazioni dai testi delle canzoni (ovviamente inventati e ovviamente tipicissimi), elenca alla bisogna i musicisti di studio impegnati nelle *session* (elenco filologico), fa puntuali paralleli con la produzione CSN&Yana esistente. Come in Marcus, si gioca con gli stereotipi, ma senza mai neppure sfiorare l'esagerazione, la caricatura. Si tratta semmai dell'apoteosi dei quattro musicisti visti come 'eroi classici'.

Stephen Stills canta *Many Miles to Go*, «omaggio ai duecento anni dell'Indipendenza Americana con l'occhio critico di chi non è del tutto convinto di quel che sta vivendo»; *Oklahoma* «conferma lo spirito 'pionieristico' di Graham Nash»; *The Right Violence* di Young è un *pamphlet* «contro la sciocca "utopia del pacifismo"», che difficilmente — come già accaduto per altri testi scottanti del cantautore — otterrà qualche passaggio in radio. Seguono una ninnananna di Crosby per la donna amata scomparsa anni prima (*Christine's Lullaby*), una *Red Wood* di Young che ospita Joni Mitchell e una cover di Woody Goothrie, *Pastures of Plenty*, «quattro chitarre e molti ricordi di folk entusiasmante». Fino al dittico finale, affidato alla magia, «al fascino della *marijuana* spar-

89 Bertoncelli 2005: 48.

sa ovunque come una benedizione» che emana la voce di David Crosby: *Muhawka Hills*, «fiaba più leggera d'una bolla d'acqua, sogno fragile dove la musica si rapprende e va a espandersi secondo schemi ormai entrati nella mitologia del pop». E allo scherzo finale, il «divertimento beato» di *I Can't See the Clouds In the Rain, Oh My God*.

> Un pizzico di originalità in meno [rispetto a *Dèjà Vu*], forse, ma tanta gioia di vivere e una scommessa sulla 'immortalità dell'ispirazione'; qui non ci sono rughe, qui la musica corre da sé e ci tocca confessare che abbiamo preso abbagli sulla California! *Sursum corda*, arrendiamoci all'evidenza. Crosby Stills Nash and Young hanno inventato il moto perpetuo!

Come già detto, l'operazione riuscì perfettamente ed ebbe una eco tanto vasta da costringere la filiale italiana della casa discografica del gruppo, la WEA, a diffondere un comunicato in cui «si chiariva una volta per tutte "che il disco *Red Woods* di Crosby Stills Nash & Young NON ESISTE!" (le maiuscole sono originali)»[90].
Il direttore di «Gong», Antoni Antonucci Ferrara, pubblicò la smentita sul numero successivo, dicembre 1975, proponendo una lettura 'politica', in senso lato, dell'operazione: l'«ultimo disco di CSN&Y era una presa in giro rivolta a tutto l'*entourage* del consumismo: discografici, negozianti e critici musicali; certo anche a qualche ingenuo lettore […]. [Ma] "chi segue GONG dall'inizio ha capito subito che si trattava di una bufala"»[91]. E in effetti «Gong» si era sempre distinta per un approccio piuttosto estroso e incline alla fantasticheria: uno dei suoi storici manifesti (anche aspramente criticato) era stato il lungo articolo di Bertoncelli apparso sul numero uno (ottobre 1974), una *Storia fantamusicale di Frank Zappa* che mescolava fatti e informazioni vere, commenti critici e immaginifici siparietti ambientati nel Settecento e nell'Ottocento, e che si concludeva con una fanta-biografia contenente una sorprendente intuizione: uno Zappa presidente degli Stati Uniti nel 1990, quando effettivamente questi si sarebbe candidato alle elezioni presidenziali nel 1991. A proposito di *Red*

90 Bertoncelli 1998: 9.
91 Amoretti 2005.

Woods e di dischi immaginari, Bertoncelli dirà nel 1978: «Reputo igienica e istruttiva questa usanza di trattar dischi che non esistono […]. Simili sortite turbano giustamente l'ordine pubblico. […] Prometto fin d'ora altri interventi 'destabilizzanti'»[92]. Ma non ripeterà più l'operazione.
Il bis di *Dèjà Vu* non arrivò mai. Forse i tempi erano davvero cambiati e non c'era più spazio in pieni anni Settanta per un'appendice del 'sogno californiano'. Indicativo in tal senso il percorso solistico di Neil Young, che, gettatosi «alle spalle il clima bucolico di matrice folk»[93] tipico di opere cantautorali come *After the Gold Rush* (1970) e *Harvest* (1972), avrebbe dato alle stampe una serie di dischi rock cupi, polverosi, disperati (per certi versi anticipatori del grunge anni Novanta). Proprio nel giugno del 1975 Young aveva chiuso la cosiddetta 'trilogia del dolore' con il «cupo e plumbeo» *Tonight's the Night*[94], ispirato alla tragedia della tossicodipendenza di due amici, vera pietra tombale della fragrante positività dei CSN&Y: «canzoni urlate, suoni distorti, dominante il colore nero, la musica come scialuppa di salvataggio»[95].

3.4. MAURIZIO BIANCHINI E LE PARODIE DI «PLATEA» (1985)

3.4.1. UNA PICCOLA GRANDE SVOLTA PER «IL MUCCHIO SELVAGGIO»

Maurizio Bianchini viene scoperto nel 1980 da Max Stèfani, fondatore e direttore de «Il Mucchio Selvaggio», «al casello di Roma Nord in cui lavorava come bigliettaio»[96]. Vero vulcano di idee, nel 1982 viene nominato caporedattore; negli anni, matura alcune importanti collaborazioni radio-televisive che lo assorbiranno sempre più (tra le altre cose, è nel cast de *L'altra domenica* di Arbore e Boncompagni, siamo nel 1986). Nel 1988 avviene uno storico 'ammutinamento redazionale' che sconvolge l'assetto del giornale: Bianchini abbandona la rivista per fondare insieme ad altri la concorrente «Velvet» (che chiuderà però nel 1992).

92 Bertoncelli 2005: 17.
93 Gentile 1999d: 1098.
94 Cfr. Discografia.
95 ibid..
96 Guglielmi e Stéfani 2004: 17.

Nel suo lungo periodo di collaborazione con «Il Mucchio», Bianchini è stato il principale responsabile di «un *turning point* fondamentale e un canovaccio per le future linee editoriali del giornale»[97]: l'apertura a temi non strettamente musicali ma sempre afferenti a quell'idea di *cultura rock* di cui la rivista si dichiarava portabandiera. Nel 1981 ideò infatti una rivista-gemella del «Mucchio», «Platea», che si sarebbe dovuta occupare di 'cultura leggera' (diremmo oggi 'cultura pop'): cinema, letteratura, fumetti, grafica, «personaggi e assortiti (mal)costumi, con toni colti ma pungenti, non lesinando in randellate su colleghi beceri di tutti i settori»[98]. Il progetto si concretizzò solo l'anno successivo, sotto forma di rubrica interna al giornale e, nonostante il grande successo riscosso presso i lettori, venne presto abbandonato (principalmente a causa degli impegni extra-«Mucchio» di Bianchini). Una meteora dunque, ma assai significativa, e i cui effetti sono ancora visibili nell'impostazione 'musica e cultura' del giornale. Proprio di una di queste «randellate su colleghi beceri», forse la più eclatante, ci occuperemo.

3.4.2. UN PICCOLO PRONTUARIO DI ANTI-CRITICA ROCK

Dato che «tutti vogliono la possibilità di blaterare per iscritto le loro osservazioni sulle ultime uscite discografiche», nelle due puntate di «Platea» dei numeri 86 e 87 del «Mucchio», marzo e aprile 1985 (cfr. Appendice 2, testo 3), viene approntato una sorta di «piccolo prontuario portatile di stile della critica rock. Anzi, diciamo, il meglio della critica '84». In realtà, una vera e propria parodia in cui «vari esponenti della critica rock nostrana sono messi alla berlina da recensioni (di album finti, va da sé) che ne imitano lo stile»[99]. Critici che Bianchini, nell'articolo introduttivo firmato «Il giovane Holden», etichetta senza troppi giri di parole come «imbrattacarte».
Vengono storpiati e caricaturati tanto i nomi dei critici e il loro stile di scrittura, quanto i nomi e la musica degli artisti recensiti, che sono poi, per così dire, gli artisti 'di riferimento' (artisti 'preferiti' o comunque artisti *tipicamente* trattati) del critico pre-

97 ivi: 20-21.
98 ibid.
99 ibid.

so di mira. I dischi immaginari di cui si parla sono quindi delle parodie, e un puro pretesto per dare sfogo ad una *vis* polemica nei confronti di alcune frange dello stesso giornalismo musicale. Questa istanza meta-critica, che aveva già informato sottilmente gli esempi di Marcus (l'entusiasmo per i supergruppi) e Bertoncelli (un immaginario cristallizzato), qui letteralmente esplode. L'effetto è esilarante, perché vengono portati al parossismo alcuni tic della forma-recensione, ben noti ad ogni lettore di cose musicali (frasi fatte, abuso di termini inglesi, aggettivazione surreale ecc.) e, più nello specifico, i tic dei giornalisti presi di mira (gli strafalcioni grammaticali di Carù, la sentenziosità di Sorge, l'egocentrismo e il giovanilismo a tutti i costi di D'Agostino ecc.). Anche qui dunque, per quanto con modalità diverse, una forma di esercizio ludico sulla tipicità e sugli stereotipi.
Le prime tre recensioni sono apparse sul numero 86 del «Mucchio»; le altre cinque sul numero successivo. Tutti i testi sono opera di Bianchini, tranne quelli dedicati a Riva e Vigorito, opera di Eddy Cilìa (firma del «Mucchio» dall'83 e collaboratore anche di «Blow Up») e Sorge, opera di Federico Guglielmi (sul «Mucchio» dal '79).

Paolo Ragù recensisce *Louie Louie Is Coming to Garage* dei Roaring Hellbellies (ma nel testo si citano tanto anche altre 'chicche', come «l'imperdibile quadruplo di David Rompberg» e il «cofanetto dadechecuplo [sic] di Butch Stripcock»). Il bersaglio è ovviamente il solito Paolo Carù[100]. Il titolo del disco allude al classico scritto da Richard Berry e portato al successo dai Kingsmen[101]; il nome del gruppo ('ruggenti pance infernali') fa il verso ai nomi roboanti delle garage-band.
Lo stile di scrittura della recensione appare quantomeno goffo, la sintassi zoppicante («è ora la volta di questi "The Roaring Hellbellies" di confermare tutte le buoni impressioni del sottoscritto che le ha avute [sic]»), i toni sono quelli di un imbonitore-venditore da strapazzo («mitica la chiusura: "è un disco stupendo, che ne ho pieno il magazzino"»[102]), in un delirio di impacciate e ridondanti etichette musicali («neo-nuova psichedelia-beat-punk-garage-surf sound e tric & trac», «"Central Sout [sic] Eastern

100 Cfr. par. 3.3.3.
101 Cfr. Discografia.
102 ibid.

Gulf Coast Scene"»). Il disco di cui si parla è «davvero sapido e gustoso, e creativo, essendo composto di veri e propri rifacimenti che non si discostano dagli originali»: il gruppo, insomma, l'ennesimo gruppo rock *fotocopia* 'pompato' dal «Buscadero», la rivista diretta da Carù (almeno così nella prospettiva di Bianchini e del «Mucchio»).

Peppe Vira recensisce *Black Mass Up My Ass* dei Devilish Teachers. Lo sfottò è ai danni di Peppe Riva, pioniere del metal in Italia su «Rockerilla» e «Metal Shock», famoso per avere coniato l'etichetta *class metal* (detto altrimenti *hair metal*, e cioè il metal ultra-melodico in voga nei primi anni Ottanta). Il nome della band, il titolo del disco e delle canzoni pescano a piene mani nell'immaginario gotico e satanico del metal.
Il tono di tutta la recensione (pubblicata ovviamente su «Kerrangherilla») è grandiosamente apocalittico ed enfatico, come da tradizione del genere: «l'Inferno accede direttamente alle vostre case». La band intestataria del disco sarebbe formata da abitanti della città del Vaticano dai nomi piuttosto familiari (Karol Noitila, «il cantante sepolcrale», Julius Andreottus, Ciriacus e Michael Sindonas), «autorevoli esponenti di una NWOVHM (New Wave of Vatican Heavy Metal) destinata a infiammare le anime delle greggi metallare» e che fa ovviamente il verso alla NWOBHM (New Wave of British Heavy Metal) capitanata dagli Iron Maiden[103]. Si continua a fare ironia sulla vera e propria fisima per le etichette di genere, accennando anche ad un *false metal*. Testimonia Eddy Cilìa, autore del pezzo, che «un deplorevole refuso trasformò [il titolo della canzone] *Lucifer's Blow Job* in *Lucifer's Job*»[104], rendendo meno esplicita e di impatto la chiusa delle recensione.

Claudio Tramonta recensisce *Mushroom Fields Forever* degli 8.000 Miles High, pubblicato dalla LSD Records. Claudio Sorge aveva esordito sul «Mucchio» nel 1978 ed era passato a «Rockerilla» nel 1980; nel 1992 avrebbe fondato con Stèfani la fortunata «Rumore». Sorge è stato tra i primissimi grandi sostenitori del punk in Italia e lo sdoganatore, in anni più recenti, di scene alternative minori come il crossover, il grind e la neo-psichedelia. La recen-

103 Cfr. Discografia.
104 Cilìa 2008.

sione riguarda proprio un gruppo neo-psichedelico[105], il cui nome infatti 'esagera' i numeri dell'*anthem* dei Byrds *Eigh Miles High* (1966); il titolo del disco si ispira invece ai Beatles di *Strawberry Fields Forever* (1967).
Tramonta vede più in là degli stessi artisti: se questi dichiarano apertamente di essere un puro e semplice riciclo della psichedelia classica (dato che credono di vivere nel 1967), il nostro, con un giro di parole, dimostra che «il loro tipo di 'recupero' è assolutamente CREATIVO, visto che la copiatura, per il solo fatto di avere luogo, implica una sua collocazione dell'ambito dell'ATTIVITÀ (cfr. *Il Vangelo Secondo Claudio Tramonta*, edizioni Groccherilla)». Tutti sono psichedelici: gli Stooges, gli Iron Maiden, i Throbbing Gristle («il rumore prodotto dal tacco di Genesis P. Orridge che sbatte sul pavimento […]: come definirlo se non 'psichedelico'?»). Il tono di tutta la recensione è profetico, anzi messianico, come dimostra la chiusa: «Obbedite al vostro Messia, ed acquistate gli 8.000 Miles High: non ve ne pentirete. Psichedelicamente vostro».

Massimo Càzzoli scrive di Frank Mazza e del suo *Dirty Things*. Massimo Bassoli ha diretto «Rockstar» e «Tuttifrutti»; grande fan ma anche amico personale di Frank Zappa, gli ha dedicato il libro *Zappa (è più duro di tuo marito)* (1982) e ha scritto il testo e prestato la voce per un suo famigerato (ma solo in Italia) brano, la gag hard-rock *Tengo una minchia tanta*[106].
La recensione, pubblicata su «Tuttebucce», è scritta con uno stile 'sporcaccione', quando non apertamente volgare, zeppo di doppi sensi sottolineati da un uso ossessivo del punto esclamativo con valore ammiccante. Il disco è una parodia di quelli (troppi: «pensavate davvero che bastassero 17 dischi a settimana per spompare (!) il nostro Frank») pubblicati negli anni Ottanta da Zappa, tante parolacce cioè e una esplorazione ossessiva e demenziale del sesso: «Fellatio, cunnilinguo, autoerotismo, ninfomania, pioggia dorata, fustigazione, sodomia, masochismo, coprofagia, accoppiamenti bestiali, bondage, sadismo, pedofilia, stupro, cannibalismo rituale e necrofilia. […] E la musica? Ma voi vi preoccupate ancora di queste cose, coglioncini miei?».

105 Cfr. Discografia.
106 Cfr. Discografia.

Sergio V'Anesio scrive dei Byrds, *Never Ending Story: Rare and Unissued*. Il bersaglio è il 'divagatorio' giornalista Sergio D'Alesio, firma di «Rockstar»; ma anche certe uscite discografiche 'raschiabarile' e speculatrici: decine le compilazioni postume, ad esempio, dedicate proprio ai Byrds[107] (quando pure questi pubblicarono, durante la loro breve carriera, appena una manciata di album).
La recensione è tutta costruita in forma di domanda: e sono domande paradossali e quantomeno oziose, che sembrano avere ben poco a che spartire con il disco in questione, col risultato che del disco praticamente non si parla. «Donde vengono gli uccelli migratori? Dove vanno a finire i fiumi artificiali? Chi tesse le fila della variopinta tela di Penelope? […] Quanto è alto Chris Hillman? Quanto è basso David Crosby? Quanto pesa Stephen Stills? E Neil Young, che cosa fa? […] Riuscirà il suono traslucido della *Paisley New Generation* a risolvere la crisi delle idee e della Fender Spa? […] A queste ed altre variegate domande di *Never Ending Story* degli immortali Byrds non c'è che una risposta: quale?».

Pierluigi Soldatosemplice si occupa di Odoardo Malnato, *È palo!* Si tratta, rispettivamente, di Pierluigi Caporale, firma di «Ciao 2001» (che diventa «1001, 1002, 1003: via!»), e di Edoardo Bennato, col suo live *È goal!*[108] La recensione-parodia intende colpire le amicizie critico-artista («Con Odoardo Malnato, che invece è di buonissima famiglia, ci conosciamo da bambini») e in generale lo *star system* della musica italiana, dai cantautori («Odoardo è uno dei più affermati stancautori, insieme a Francesco Cruccini e ad Angelo Infingardi»), al pop e affini («[Malnato si] pone in rapido contropiede tra le punte avanzate della musica d'autore di casa nostra, accanto a Eros Montenegro, Patty Sbavo, Anna Strozza, Felice Cavallotti, Demetrio Pianelli, Tranquillo Manganese, Quintino Sella e Peppe Sbarra»). Il disco fa parte di una trilogia («sviluppa ulteriormente le tematiche di *È fuorigioco!* e di *È autogol!*») e ci mostra le «angosce esistenziali dell'artista arrivato, abituato a dibattersi tra case di lusso, macchina di grossa cilindrata, colossali conti in banca, e che ormai è costretto a tirare simbolici calci al pallone pur di mandare avanti la baracca».

107 Cfr. Discografia.
108 Cfr. Discografia.

Roberto Disgustino recensisce il suo *Io, Proprio Io* (per I dischi di Narciso). Roberto D'Agostino, discusso personaggio televisivo, impegnato proprio nel 1985 con *Quelli della notte* di Arbore, aveva collaborato per breve tempo col «Mucchio». Lo stile di scrittura rispecchia l'egocentrismo del personaggio, in un diluvio di definizioni a effetto (ma storpiate) e di aggettivi (accostati in maniera esilarante): «Influente. Accattivante. Stimolante. Al dente. Io. Proprio Io. Roberto Disgustino. La coscienza rock della moda giovane. La moda rock della coscienza giovane. La coscienza moda della rock giovane [sic]. Versatile. Fruibile. Volatile. Portatile. Col meglio del Mio Pensiero. Inventivo. Produttivo. Convulsivo. Transitivo. Digestivo». Disgustino ha realizzato un «disco che invece della musica e del suono non contiene che parole. Stampate sul vinile in Helvetica corpo 8. Si tratta naturalmente di un'aggirante manovra post-postmoderna». Perché i giovani «non sanno che farsene di 4 sciape canzonette. Vogliono 40 righe di commento. Salace. Audace. Pugnace. Versace. Il mio. Di Me. Stesso. Medesimo».

Giampiero Scolorito recensisce *Make It Pig* degli Sbam!. Bersaglio sono Giampiero Vigorito e gli Wham! di *Make It Big*[109]. Vigorito ha scritto su «Rockstar» ed è stato uno dei conduttori della celebre e fortunata trasmissione di Radio3 *Stereonotte* (andata in onda al 1982 al 1995). Il disco viene descritto attraverso un delirio di aggettivi e metafore improbabili: «quest'album è vario, pulito, mutevole, elegante, onirico, esplosivo, emozionante, onanista, ciellino. Possiede delle cose rare come: la tachicardia parossistica, l'urgenza cromatica, la gioia spedita, la serenità impalpabile, l'immaginazione appassionante». La descrizione si concentra con inutile minuzia sulla confezione del vinile: «un'etichetta appiccicata al contrario, una copertina scollata, sei errori di stampa e un graffio di tre millimetri sul quarto brano della prima facciata». Si tratta, in sintesi, di un capolavoro di assoluta vacuità: «Non c'è niente di essenziale, nessun hit storico, nessun refrain filosofico, nulla (assolutamente nulla) che valga la pena di ascoltare. […] Cosa che fa di questo disco una cosa enorme, perché non capita tutti i giorni di recensire un album come questo. E nemmeno tutte le settimane. E nemmeno tutti i mesi. E nemmeno tutti gli anni. Un capolavoro».

109 Cfr. Discografia.

3.5. MASSIMO COTTO E SONGS TO ORPHANS DI SPRINGSTEEN (1986)

3.5.1. L'ATTESO LIVE DI SPRINGSTEEN: UN ALTRO CASO-RED WOODS

Massimo Cotto (Asti, 1962) esordisce sul «Mucchio» nel 1985 e vi rimane fino al 1988; dirige poi diverse riviste (la più famosa e importante delle quali è «Rockstar»), lavora per radio e tv e si specializza nel genere dell'intervista biografica, pubblicando un nutrito numero di monografie dedicate ad artisti soprattutto italiani.
Nel maggio 1986 il «Mucchio» raggiunge il traguardo dei 100 numeri:

> La ricorrenza è festeggiata in modo davvero insolito: rielaborando una vecchia idea di «Gong» (che aveva avuto per involontari protagonisti Crosby Stills Nash & Young), Stèfani commissiona a Cotto una splendida e credibilissima recensione di un fantomatico, imminente triplo album live di Springsteen — titolo *Songs to Orphans* — inventandosi di averne ricevuto l'advance da Clarence Clemons per poterlo presentare in anteprima mondiale. Uno scherzo 'fantastico' al quale parecchi abboccano, complice anche il fatto che da tempo immemore si parlava della possibile uscita di un disco in concerto del rocker americano, e che in epoca pre-internet le verifiche non erano così facili e immediate come oggi [Guglielmi e Stèfani 2004: 28-29].

Springsteen era conosciuto e amato anche e soprattutto per le sue torrenziali performance dal vivo in compagnia della fidata E-Street Band ma, nonostante i dieci anni e più di carriera sui palchi, non era stato ancora pubblicato un live celebrativo di rito. Peraltro periodicamente annunciato 'a vuoto' dalla casa discografica, che intendeva contrastare il fiorente mercato parallelo e illegale di «decine, centinaia di *bootleg*, […] di qualità spesso mediocre»[110]. Anche qui dunque, come nel caso Bertoncelli-*Red Woods* (dichiarata fonte di ispirazione), un disco attesissimo dai

110 Gentile 1999a: 929.

fan, che lo percepivano addirittura come 'necessario'.
Il 'Boss', col suo robusto rock *blue-collar*, era uno degli artisti simbolo della politica musicale del «Mucchio»: Stèfani era un suo storico fan e aveva avuto il piacere di stringere amicizia col fidato sassofonista della sua band, Clarence Clemons, nel corso di una intervista del 1984; anche Cotto era uno specialista, tanto che gli avrebbe dedicato una delle prime monografie in ambito italiano, *Bruce Springsteen dalla A alla Z* (1987).

[figura 16]: «Mucchio Selvaggio» n. 100 (maggio 1986), con tanto di foto e annuncio dedicato al «nuovo triplo album dal vivo» di Springsteen.

Questa, dunque, la cornice: Clemons avrebbe passato in anteprima mondiale alla redazione del «Mucchio» un promo del triplo vinile *Songs to Orphans*. Trattandosi di promo, a commento dell'articolo non compare alcuna immagine, nessun *artwork* del disco. In compenso, lo scoop è sbandierato in copertina con tanto di foto del «sudato maestro»[111] e la scritta «Anteprima mondiale! Springsteen - Il nuovo triplo album dal vivo» [figura 16]. Inoltre, alla rivista era stato allegato anche un poster del Boss, tanto per festeggiare il numero 100, quanto per ribadire il valore epocale dell'uscita discografica.

3.5.2. TRA PARODIA E RICOSTRUZIONE FILOLOGICA

Il disco descritto da Cotto (cfr. Appendice 2, testo 4) è una summa dell'arte live di Springsteen, compilato selezionando le sue migliori performance in terra americana, «nel suo ambiente naturale, a contatto con i posti che sono scenari dei suoi miniracconti». Come *Red Woods*, è una sorta di incarnazione musicale del 'Sogno Americano', ma con più ombre in evidenza (sono passati dieci anni dal quarto capolavoro del folk-rock californiano immaginato da Bertoncelli), con tutte le sue «contraddizioni di

111 Bertoncelli 1998: 11.

libertà e impotenza». A ingolosire i fan, oltre a una nutrita selezione di *absolute classics*, anche un pugno di inediti, pezzi storici del repertorio live del Boss mai fissati su disco.
La recensione si pone, per tono e stile, a metà strada tra l'esperimento di Marcus e quello di Bertoncelli: cioè, tra parodia e ricostruzione filologica. Quelli che possono apparire come ammiccamenti ironici si contano infatti sulle dita di una mano e sono facilmente individuabili in un contesto altrimenti 'serissimo': e si tratta di piccoli colpi di gomito all'indirizzo del fan 'patologico' di Springsteen, categoria cui forse lo stesso Cotto sapeva di appartenere. Prudenze, cautele, ricognizioni maniacali nel mondo dei *bootleg*: «prima della suite (splendida, inutile ricordarlo)…»; «attenti, perché esiste un *bootleg* del *bootleg* a cui mancano le ultime canzoni dei sei lati, anche se vengono ugualmente accreditate»; «… per citare solo una minima parte dei pezzi che quel disgraziato (calma, stavo solo scherzando) non si decide a pubblicare». Gli ammiccamenti sono indirizzati ai fan nel duplice senso di 'colpiscono i fan' e 'sono pensati per essere colti dai soli fan': «*Born To Run* è tratta da un concerto […] al Big Man's West con l'appoggio di John Cafferty e della Beaver Brown Band (!)». Ecco, in appena due righe, due cripto-citazioni da intenditori: il locale citato è un club di proprietà di Clarence Clemons; il gruppo citato è invece una (misconosciuta in Italia) «*bar-band* del New Jersey che plagia il maestro»[112]. Ammiccamenti insomma non si sa quanto inseriti per far scoprire il gioco o, al contrario, quanto per renderlo maliziosamente ancora più credibile. Ultima strizzata d'occhio nella chiusa: «abbiamo tra le mani un triplo dal vivo di Bruce che aspettavamo da anni e che pensavamo non sarebbe mai arrivato. Tanto che quando andremo a comprarlo conserveremo il timore che sia stato tutto semplicemente uno scherzo».
In ogni caso, la conoscenza sviscerata sulla produzione springsteeniana, tanto a livello di musiche e testi, con un sapiente gioco di rinvii tra un brano e l'altro alla ricerca del filo rosso che li lega, quanto a livello di uscite discografiche, ufficiali e ufficiose, è semplicemente enciclopedica. Ne viene fuori un perfetto ritratto del Boss:

> Possiamo legittimamente pensare che il veterano di *Born in the USA*, che apre l'album, sia lo stesso raga-

112 Scaruffi 2002; cfr. Discografia.

> muffin gunner di *Lost in the Flood*, che chiude la prima facciata. Questi, appena tornato dal Vietnam, si era reso conto che tutti i valori patriottici, sociali e religiosi erano stati spazzati via, e la metafora finale lo vedeva intrappolato nelle sabbie mobili.
>
> Un mese dopo [numero 101] Bianchini rivelerà la burla (che aveva inflitto alla redazione centinaia di telefonate di lettori, negozianti e giornalisti), ma la cosa più straordinaria sarà l'uscita, successiva di pochi mesi, di *Live 1975-1985*. Così, a dicembre [numero 106], il "Mucchio" rimetterà Springsteen in prima pagina, titolando con ironia "Il quintuplo dal vivo del Boss è falso?" [Guglielmi e Stèfani 2004: 29].

Nel novembre 1986 uscì finalmente il disco dal vivo del Boss che la Columbia annunciava da tempo: *Live 1975-1985*[113]. Quintuplo vinile in cofanetto (le ristampe su CD sono triple) che andava a concretizzare il *Songs to Orphans* immaginato da Cotto, con alcune sovrapposizioni di scaletta forse davvero 'inevitabili', ma egualmente sorprendenti: una per tutte, l'inclusione di una cover di 'papà' Woodie Guthrie.

3.6. VITTORE BARONI, DUE ESEMPI: MASONIC YOUTH (2006) E POLPETTA E I CANI AVVELENATI (2005)

3.6.1. PICCOLI SABOTAGGI SITUAZIONISTI

La pratica della critica musicale da parte di Vittore Baroni (Forte dei Marmi (LU), 1956) [figura 17] va inquadrata nel suo percorso di «indagatore delle controculture»[114]. Celebre attivista del circuito internazionale della *mail art*[115], è stato tra gli animatori del progetto di ispirazione situazionista «Luther Blissett»[116]; ha fatto musica plagiarista[117] col nome Lieutenant Murnau (1980-84)

113 Cfr. Discografia.
114 Baroni 2004.
115 Circuito internazionale di produzione e scambio di manufatti artistici spediti per posta, nato negli anni Cinquanta.
116 Pseudonimo collettivo con cui negli anni Ottanta e Novanta, in Europa e Stati Uniti, un numero imprecisato di artisti e performer ha firmato una serie di azioni, pubblicazioni e beffe massmediatiche.
117 O plunderfonica, musica realizzata manipolando frammenti musicali già esistenti.

[figura 17]: Vittore Baroni.

e ha scritto i testi per il gruppo sperimentale Le Forbici di Manitù (dal 1991)[118]. Baroni si interessa di editoria underground (fumetti, grafica, fanzine, fogli alternativi ecc.), arte psichedelica, teorie cospirazioniste, «sperimentazione e suoni bizzarri»[119]. È considerato uno dei massimi esperti italiani di *new wave* e di musica industriale ed 'esoterica'. Scrive sul mensile «Rumore» dalla sua fondazione (1992).
È lo stesso Baroni a spiegare il suo approccio alla critica musicale: un approccio 'da fan' — ma di un fan che vuole unire alla passione innata una competenza della materia acquisita sul campo — e intelligentemente ludico e 'sabotatore', sulla scorta delle esperienze extra-giornalistiche di cui si è sempre interessato e di cui ha fatto parte.

> Se devo confessare cosa rappresenta per me nello specifico scrivere di musica, è presto detto: egoisticamente, un modo per seguire più da vicino quello che accade sulla scena musicale, per entrare maggiormente dentro a quello che ascolto (una recensione mi 'costringe' ad un ascolto più attento, un articolo mi porta a compiere ricerche e scoprire collegamenti). Ma la cosa non si esaurisce lì, scrivere è solo una delle mie attività tangenziali alla musica. Quello che più mi diverte, oltre a collezionare e studiare suoni, è progettare e realizzarne di nuovi.
> […] Le mie prime collaborazioni con riviste sono state per fogli di poesia e di 'movimento', ultime propaggini della stampa hippie, e non si trattava di interventi di critica musicale ma piuttosto di esperimenti grafico-testuali a sfondo contro-culturale, sulla falsariga di quello

118 Cfr. Discografia.
119 Baroni 2004.

> che avevo captato sulla *free press* straniera. […] Non mi sono mai sentito un critico musicale — definizione impegnativa e che tuttora non merito — ma piuttosto un creativo, un *outsider* provvisoriamente 'infiltrato' in qualche rivista in veste di pseudo-giornalista, un po' per divertimento e un po' per aver modo di far conoscere il lavoro di alcuni amici conosciuti ad esempio nel circuito della mail art (i vari Cabaret Voltaire, TG, SPK, Nocturnal Emissions, Coil ecc.), di cui al tempo quasi nessuno in Italia si occupava a fondo [Baroni 2007].
>
> Mi sono sempre rifiutato di scrivere 'su commissione' su argomenti che non fossero di mio specifico interesse. Mi piace tenere il coltello dalla parte del manico e poter dire la mia senza patemi d'animo. In fondo ho conservato sempre lo spirito dell'appassionato piuttosto che dell'addetto ai lavori [Baroni 2004].

Non è un caso che Baroni si sia cimentato negli anni con esperimenti di discografia potenziale, secondo varie gradualità: dal 'condire' un articolo con riferimenti falsi a inventare un disco o addirittura un gruppo musicale. Esito naturale, perché espressione di una precisa poetica, come già visto — con i dovuti distinguo — in Bangs e Bertoncelli.

> Sento sempre il bisogno di fare un balzo di lato per scansare l'ovvietà, la vita è così breve! Per un paio di anni «Rumore» mi ha passato una rubrica dove con lo pseudonimo di Alvise Simonazzi[120] ragionavo come un vecchio rocker ottuagenario. È stato (perlomeno per me) interessantissimo valutare la musica attraverso gli occhi di una generazione precedente[121]. Quando ho chiuso la rubrica, mi è dispiaciuto come se avessi fatto fuori un parente. Più di recente, ho proposto l'idea di una rubrica scritta da un ragazzino di dieci anni, ma mi è stata bocciata… [Baroni 2007].

120 Citato altrove (Baroni 2004) come Zio Alvise, assieme ad un altro pseudonimo utilizzato dall'autore, Mister Bizarro.
121 Operazione analoga a quella di Bangs (cfr. par. 3.2.3) e speculare a quella in Bertoncelli 1998: 158.

Su una possibile *letteratura rock* di bertoncelliana ispirazione, una critica cioè vista come forma di scrittura e rielaborazione personale e fantastica del dato musicale, Baroni dice:

> Se condotta ad un buon livello, la commistione tra critica musicale e *qualsiasi altra cosa* è da me benvenuta e appoggiata. Sento una grande necessità di rimescolare le carte e sfuggire la tirannica adulazione della recensione un tanto al chilo. Il problema è quando queste esperienze si manifestano in modo approssimativo e autocompiaciuto. Temo che se dovesse diventare un trend, ci sarebbe da farci venire il mal di pancia… Ma dovrei restarmene zitto, perché è così che ho cominciato, con pastrocchi di narracritica e fantarecensioni [Baroni 2007].

Una critica sbilanciata sull'invenzione e la simulazione può essere una valvola di sfogo per una libertà (tanto di scrittura, quanto di giudizio) del critico sempre più a rischio: un modo per la dire la propria sullo 'stato delle cose' in maniera ancora più personale ed efficace che attraverso un normale articolo.

> Se le sbarre della gabbia sono troppo fitte, si può sempre inventare una gomma per cancellarle via. In oltre trent'anni di 'militanza', mi sono tolto parecchi piccoli sfizi, senza dirlo a nessuno: recensioni di dischi inesistenti, articoli su gruppi inesistenti, interviste inventate di sana pianta, recensioni scritte intenzionalmente prima di ascoltare il disco, titoli inesistenti nelle playlist annuali ecc. ecc. Allenato dalle mie attività parallele in identità 'differenti' (Lt. Murnau, Luther Blissett ecc.) e in mondi artistici FUNtastici[122], questo era il meno che potessi fare. Il vero problema è che *non se n'è mai accorto nessuno*, quindi il gioco ha perso subito interesse. Come diceva il vecchio Freak Antoni, in Italia non c'è gusto ad essere intelligenti [Baroni 2007].

122 Il riferimento è al progetto F.U.N., sorta di stato immaginario pensato da Baroni e Piermario Ciani; cfr. Baroni 2004.

3.6.2. «GONFIARE LA MITOLOGIA DI UN GRUPPO», INVENTARNE UNO DI SANA PIANTA

È stato lo stesso Baroni a rintracciare nella propria produzione critica un articolo esemplare dello spirito con cui ha condotto i propri esperimenti di *discografia potenziale* e affini. Si tratta di un esempio di discografia potenziale, per così dire, 'a basso potenziale': Baroni non ha inventato il disco di cui parla ma ha opportunamente 'condito' a tema la storia del gruppo intestatario. L'articolo, pubblicato nella puntata della rubrica «Outsider» di «Rumore» n. 174-175, del luglio-agosto 2006 (cfr. Appendice 2, testo 5), prende a pretesto l'uscita del singolo[123] di un oscuro gruppo noise italo-olandese, i Masonic Youth ('gioventù massonica', gioco di parole con la 'gioventù sonica' dei Sonic Youth), per tracciarne il profilo e contestualizzarne l'attività.
La recensione costruisce un ritratto di scena underground contemporanea piuttosto tipizzato: «l'etichetta De Hondenkoekjesfabriek […] da anni coordina una ruspante scena sotterranea locale di fumettisti underground e gruppi trash-noise […], producendo un flusso continuo di *fanzine*, *minicomix*, CD e DVD. Regge le fila Marc 'Monobrain'». Ci mostra le attività di una band 'contro', dedita — da un punto di vista strettamente musicale — a una ostica sperimentazione elettronica («un vorticoso *drone noise* da lavabiancheria in acido») e ad attività performative e multimediali che intendono mettere alla berlina alcuni aspetti della società contemporanea. I Masonic Youth pescano «a piene mani nell'immaginario di fratellanze massoniche, sette segrete, culti deviati, teorie cospirative e complotti politico-economici su scala planetaria»; al disco in questione, è allegato un fumetto parodico-propagandistico («un misto tra i graffiti *art brut* di Gary Panter e i deliri politicamente scorretti di Mike Diana») con una sgangherata contro-storia della massoneria; il sito ufficiale della band trabocca di loghi-parodia di celebri marchi internazionali, da *McDonald's* a *MTV*, e per accedervi bisogna digitare una password.
«L'intera faccenda è coperta da una 'residentsiana' cortina di stretto riserbo»: il gruppo si esibisce infatti bardato con «grotteschi costumi che ricordano le armature medievali», a volto coperto. «Non è facile in casi come questi distinguere tra mito e realtà»: si vocifera che i Masonic Youth siano riusciti a farsi scrit-

123 Cfr. Discografia.

turare per vere riunioni massoniche e che, una volta smascherati, i loro concerti siano «stati tutti brevissimi, terminando in zuffe indescrivibili… ». Spiega Baroni:

> Non è che il gruppo proprio non esista, anzi il 7 pollici che cito me lo ha inviato di persona l'autore, un fumettista che per divertimento fa queste cose. Sono però da me inventate molte delle informazioni, come quelle sul tour in chiusura. Mi pareva appropriato gonfiare la mitologia di questo gruppo già di per sé misterioso, visto poi che il contatto me lo aveva dato Charlie Holmes della [casa discografica] Wot 4, mio alleato in progetti relativi a Luther Blissett [Baroni 2008].

Insomma, il progetto Masonic Youth esiste davvero ma non si tratta di un gruppo vero e proprio: bensì della *one man band* del fumettista olandese citato nell'articolo, Marc 'Monobrain' van Elburg. La tournée a base di sabotaggi anti-massonici è pura invenzione, così come il sito www.masonicyouth.com. Entrambi però non stonano affatto in un contesto, come sottolinea Baroni, «già di per sé misterioso», e anzi contribuiscono perfettamente a delineare il fanta-ritratto dei Masonic Youth.

> È invece inventato di sana pianta un gruppo punk che avevo chiamato mi pare Polpetta e i Cani Avvelenati, di impronta ultra-animalista. La musica e il gruppo proprio non esistono però l'amico Holmes ha prodotto t-shirt, copertina e comunicato di un disco fantasma, e io gli ho dato corda (dovrebbe essere in un «Rumore» tra il 2003 e il 2006) [Baroni 2008].

Il disco in questione si chiama, opportunamente, *Riserva di Caccia*; il comunicato (datato febbraio 2005) presenta il gruppo come un «nuovo progetto situazionista *anti-copyright* che ulula dall'Italia per mettere sotto i riflettori le pratiche di vivisezione e sperimentazione sugli animali che hanno luogo soprattutto tra Bologna e Firenze». L'album sarebbe stato «stampato in una edizione ultra-limitata, prossima all'esaurimento»[124].

124 Baroni 2005.

Il senso di operazioni del genere è sintetizzato dallo stesso autore: «i miei interventi di solito non si limitano ad inventare di sana pianta un disco solo per il gusto di farlo: c'è sempre sotto anche un qualche progetto artistico, satirico, polemico»[125]. In altre parole, si tratta di forme di promozione alternativa a favore di un gruppo, di una 'scena', di un'etichetta discografica, in perfetto stile situazionista. Alla Luther Blissett: ai cui fan, ammiccamento finale, è specificamente indirizzato il disco di Polpetta e i Cani Avvelenati.

3.7. DIONISIO CAPUANO E I DISCHI DI «MISSION: IT'S POSSIBLE» (2005 - 2008)

3.7.1. IL PROGETTO «MISSION: IT'S POSSIBLE»

[figura 18]: Dionisio Capuano.

Dionisio Capuano (Roma, 1963) [figura 18] ha cominciato a scrivere di musica negli anni Ottanta sulla fanzine «The Scream», fondata assieme a Massimiliano Busti. Collabora col mensile «Blow Up»[126] dal numero 10 (marzo 1999) e dal numero 81 (febbraio 2005) tiene la rubrica fissa «Mission: It's Possible». Si interessa di arte e sperimentazione contemporanea e fa parte del duo di improvvisazione elettronica Cardio Test[127], assieme a Carlo Fatigoni (con il quale ha curato rassegne e mini-festival dedicati a performance e arte multimediale).
Quello di Capuano e di «Mission: It's Possible» (d'ora in avanti *MIP*; «Blow Up» d'ora in avanti BU) rappresenta probabilmente il caso più 'puro' ed 'estremo' — e quindi interessante — di discografia potenziale incontrato. Per due ordini di motivi: *MIP* è, nelle intenzioni del suo autore, «un grande gioco ermeneutico

125 Baroni 2008.
126 Fondato nel 1995 da Stefano Isidoro Bianchi in forma di fanzine autoprodotta; dal 1998 pubblicazione regolare in edicola.
127 Cfr. Discografia.

ed enigmistico»[128], assolutamente sui generis rispetto agli esempi fin qui passati in rassegna; ed è l'unico caso — per quanto accertato, anche in ambito internazionale — di discografia potenziale 'serializzata', continuata nel tempo, ed offre pertanto il corpus più vasto analizzato: 36 articoli (dalla prima uscita, BU 81, febbraio 2005, all'ultima uscita consultata, BU 119, aprile 2008; per ogni riferimento ad un numero di BU, cfr. Appendice 3, elenco completo degli articoli con tanto di brevi sinossi).
Vedremo le caratteristiche principali dell'operazione *MIP* (e cercheremo di mettere in evidenza come si sia evoluta nel tempo e come abbia portato avanti un vero e proprio discorso 'secondo') e analizzeremo in dettaglio tre articoli particolarmente significativi: Bob Dylan, *Remained Lights* (BU 92, gennaio 2006); AA.VV., *Hypothetical Spiral Jazz Club: Reconstructing Buddy* (BU 97, giugno 2006); Britney Spears, *The Body EP - Spears Sings Manson* (BU 101, ottobre 2006).

IL DISCORSO 'PRIMO': I DISCHI POSSIBILI

Il nome scelto per la rubrica ne sintetizza perfettamente lo spirito: gioco di parole col titolo del film *Mission: Impossible* di Brian De Palma (1996). «*Mission: It's Possible*» intende riproporre «quel giochino di continuo rovesciamento menzogna-verità, il gusto di scoprire cosa è vero e cosa è falso, chi sono i cattivi e chi sono i buoni» che sta alla base del film. Si gioca sul labile confine realtà-finzione, vero-falso: invenzioni studiatissime e assolutamente plausibili (i dischi *possibili*) vengono calate in un contesto studiatissimo di riferimenti e referenti quasi sempre reali, per quanto spesso incredibili (le «sorprendenti connessioni» della storia della musica e dell'*oggi musicale* che stuzzicavano già programmaticamente la fantasia di Bertoncelli). Sulle pagine di *MIP* in pratica è (quasi) tutto vero, tranne il disco oggetto della recensione. Risultato: si dubita di ciò che è accaduto realmente e ci si fa suggestionare da ciò che non è realmente accaduto. Si tratta di un grande gioco sulle *possibilità* del mondo musicale, sulle sue potenzialità (ancora?) inespresse. Davvero azzeccato allora il termine *discografia potenziale* per definire l'operazione di Capuano, che

128 Tutte le citazioni di Capuano prive di riferimento e non riconducibili dal contesto ad una recensione sono tratte dall'intervista rilasciata il 1 marzo 2008; cfr. Capuano 2008.

è scommessa con l'attuale, gioco a rimpiattino con il reale, congettura sul divenire della musica. La rubrica occupa non a caso uno spazio liminare, 'di confine', l'ultima pagina della rivista che la ospita: «Siamo qua, […] (sotto la) retrocopertina […]. La fine di un percorso digestivo-culturale, il 'finalmente'. Certo fossimo un fumetto *manga*… […] Chiudiamo i giochi. Sogniamo al massimo. Oppure: sogniamo, al massimo»[129]. Come a dire: dopo le musiche reali ecco le nostre musiche ideali; date queste premesse, ecco le nostre ipotesi.
Capuano e Stefano Isidoro Bianchi, il direttore di BU («se io sono l'esecutore di *MIP*, Stefano è il mandante»), non hanno pensato la rubrica allo scopo di 'ingannare' il lettore (come ad esempio Bertoncelli e Cotto): che si possano scambiare per veri i dischi di *MIP* è ipotesi che è stata contemplata solo come possibile (e iniziale, per il lettore fidelizzato, «al massimo per tre-quattro numeri») accidente, sorta di «dolo eventuale». E se è vero che nelle righe di *MIP* non si dice mai espressamente che il disco è frutto di invenzione, poco ci manca: la posizione della rubrica e il suo stesso titolo, ma soprattutto i modi e il tono con cui è portata avanti, dovrebbero farne intendere il carattere fittizio e il valore ludico anche al lettore occasionale o distratto. Basti vedere i nomi-parodia delle case discografiche: i Dischi del Mulo di Giovanni Lindo Ferretti diventano «Dischi dell'Onagro»[130], la Warner Bros. di Tina Turner diventa, opportunamente, «Wander Bras.»[131] ecc.
Non mancano momenti, più o meno evidenti, di auto-riflessione e auto-ironia sul significato stesso di tutta l'operazione, modi indiretti per darne un'immagine icastica, una possibile definizione: *MIP* potrebbe rappresentare il corrispettivo discografico di *Second Life*, mondo virtuale 'doppione' di quello reale che è possibile visitare sul web[132]. La sua discoteca immaginaria potrebbe trovare posto accanto alla celebre biblioteca borgesiana, in una delle calviniane «città invisibili»[133].

> Che «*Mission: It's Possible*» attraversi la realtà e poi da questa si lasci attraversare e sommerge-

129 BU 105.
130 BU 102.
131 BU 95.
132 Cfr. BU 110-111.
133 Parallelo emerso durante la conversazione fatta con l'autore; cfr. Capuano 2008.

> re è abbastanza chiaro. Sono diverse cose a (di) mostrarlo. Qualche esempio: l'album di Mark E. Smith coi Mouse On Mars, la nascita del partito democratico, l'intervista a *8 e Mezzo* della Santacroce [BU 110-111].

Insomma, in un modo o nell'altro, la realtà supera l'immaginazione. E proprio su questo assunto si basano le immaginazioni di Capuano: la storia del rock ci ha abituato a tutta una serie di dischi, dai più immaginabili (George Clinton che produce i 'nipotini' Red Hot Chili Peppers) ai più spiazzanti (Gabry Ponte che remixa *Geordie* di Fabrizio De Andrè), e allo stesso tempo non ci ha concesso di goderne di altrettanti, altrettanto immaginabili o spiazzanti, ma soprattutto altrettanto possibili. Un esempio celeberrimo, su tutti: le programmate ma mai realizzate *session* 'da sogno' tra Miles Davis e Jimi Hendrix. Il disco cui Capuano allude nella citazione testimonia la collaborazione tra il duo elettronico tedesco Mouse On Mars e il cantante inglese Mark E. Smith, leader del progetto post-punk The Fall[134], e rappresenta proprio uno di quei 'dischi da sogno' — in atto, non in potenza — che rendono legittime le proiezioni fantastiche di *MIP*. Altrove, Capuano cita — equipollenti — l'incontro tra il sassofonista free Anthony Braxton e il gruppo free-noise Wolf Eyes[135], o la reunion del collettivo industrial Throbbing Gristle: «la *missione* non è ancora terminata, evidentemente»[136].
Per tutta una serie di possibilità che si sono effettivamente *date*, ce ne sono altrettante di cui si avverte l'assenza, e altrettanto plausibili, forse anzi 'necessarie' (termine che ritorna spesso in ambito di *discografia potenziale*, lo abbiamo visto); eppure inspiegabilmente negate alle orecchie degli ascoltatori: l'uscita di uno dei tanti dischi immaginati da Capuano «era, più che possibile, tanto probabile da rappresentare un'attesa scontata»[137]; oppure il disco viene pubblicato «sorprendentemente, ma non tanto»[138]. I dischi di *MIP* vanno a colmare questi 'vuoti del desiderio', proponendo ogni volta una testimonianza musicale significativa, «un'epifania», che getta luce nuova sull'artista-gli artisti coinvolti.

134 Cfr. Discografia.
135 BU 92; Wolf Eyes with Anthony Braxton, *Black Vomit*, Victo, 2006.
136 BU 89.
137 BU 102.
138 BU 98.

Come abbiamo già visto nella quasi totalità degli altri casi, anche i dischi di *MIP* sono di artisti realmente esistenti: il gusto qui sta proprio nel trarre da una serie di condizioni reali (la carriera di un dato artista, la storia della musica così come ci è stata tramandata, lo stato delle cose nell'*oggi musicale* ecc.) delle possibili e valide 'ipotesi di sviluppo', a seguito dell'inserimento di una incognita 'x'. *MIP* è così una sorta di grande affresco *what if?*, «è *lateral thinking*»[139], gioco combinatorio. I dischi immaginati da Capuano sono dei veri e propri *Gedankenexperiment* di critica rock[140]: *cosa accadrebbe se* gli Zeitkratzer decidessero di 'entrare in discoteca'[141], se i Sonic Youth 'staccassero la spina'[142], se Capossela incontrasse Elio Martusciello[143], se Mina si dedicasse al canzoniere di Nick Cave[144] ecc.? I dischi immaginati da Capuano si concentrano così su tre possibili categorie, particolarmente catalizzanti per la fantasia del fan-ascoltatore-lettore: [1] collaborazioni (ombra lunga della fascinazione per «gli incontri tra dei» di *supersession* e supergruppi?); [2] cover (storicamente, sorprendentemente rivelatrici); [3] reinvenzioni (svolte-rinascite nella carriera di un artista). Categorie che non si escludono a vicenda (come apparirà chiaro nei tre esempi analizzati in dettaglio) e anzi possono essere tutte ricondotte alla super-categoria incontri: tanto in senso letterale (Franco Battiato incontra Steven Stapleton > collaborazione[145]), quanto figurato (Giovanni Lindo Ferretti incontra i classici della musica melodica italiana > cover[146]; Grace Jones incontra l'elettronica dei giorni nostri > svolta-rinascita[147]). Il rock come crocevia, continua tensione tra contaminazione e sintesi.
È implicito come i dischi di *MIP* siano nati come 'dischi da sogno': «proiezioni libidiche, dischi che davvero vorrei esistessero, davvero vorrei poter ascoltare. Di cui vorrei poter godere: vedi il disco ballabile dei Pan Sonic o di Ryoij Ikeda assieme a Devendra Banhart[148]. […] Con Stefano ci piacerebbe davvero poterli realizzare alcuni di questi dischi possibili». Dichiarata la ricerca di un'idea forte dietro la musica, quindi di un'idea forte di mu-

139 BU 110-111.
140 Marino e Maurizi 2008.
141 BU 94.
142 BU 90.
143 BU 91.
144 BU 96.
145 Cfr. BU 86-87.
146 Cfr. BU 102.
147 Cfr. BU 106
148 Rispettivamente su BU 81 e 83.

sica, una sua astrazione purissima catturata in forma di disco: «un'essenza simbolica borgesiana, un simulacro iperrealistico del rock»[149]. Dischi da sogno che sono dischi-rifugio: «"*Mission: It's Possible*" è il (non) senso della musica a livello apicale. Andare oltre il disgusto dell'ascolto quasi coatto e trovare il sublime superfluo in quell'immaginario concretizzatosi in — non conati ma — veri e propri vomiti di creatività. Siamo oltre la bulimia dell'ascolto»[150]. Come in Bangs allora, fuga fantastica da uno scenario musicale contemporaneo giudicato sostanzialmente sterile (pur nella sua iper-produttività; cfr. *infra*): tanto come semplice ascoltatore quanto come scrittore di cose musicali. E come in Bangs, l'invenzione del disco è sostanzialmente fine a se stessa, si giustifica da sé. Si vuole condividere con il lettore una intuizione musicale, e il lettore è il giudice unico del valore e della riuscita dell'operazione:

> Se il lettore si è incuriosito, se l'invenzione musicale che ho escogitato ti ha intrigato, se sei contento di aver letto di quel disco, ma aver letto non ti basta più perché adesso vorresti davvero ascoltarlo, *MIP* ha centrato il suo piccolo obiettivo. *MIP* funziona, riesce, quando viene accettato, preso per buono. Percepito cioè non come vero, ma come possibile, non forzato nonostante tutte le sue forzature: quando il lettore dice tra sé e sé "OK, non è vero ma mi sta bene" [Capuano 2008].

Diversamente dalle bizzarrie senza capo né coda di Bangs, i dischi di *MIP* sono pensati come serie (ma non per questo *seriose*) 'congetture ermeneutiche', vere e proprie prospettive interpretative su un dato artista, e sono quindi costruiti come assolutamente plausibili (come in Marcus, Bertoncelli e Cotto):

> Non ho mai capito l'accusa mossa a *MIP* di essere 'auto-referenziale'. […] Mi sforzo sempre — ma magari a questo sforzo non corrisponde necessariamente un risultato — di fare di *questa* recensione e di *questo* disco l'anello di una catena, il nodo di una rete, di fornirgli insomma tanti contesti, tanti agganci. Più che auto-refe-

149 BU 85.
150 BU 105.

> renziale direi che *MIP* è *referenziale*: ha tanti referenti [Capuano 2008].

Il disco viene contestualizzato all'interno della carriera dell'artista intestatario — meglio ancora, viene fatto scaturire dalla carriera dell'artista — e se ne ricostruisce minuziosamente la genesi: lo spunto iniziale che ne ha determinato la nascita (dicevamo, sostanzialmente, un qualche tipo di *incontro*), per quanto marginale o oscuro, è quasi sempre calato dalla realtà e verificabile. Un esempio su tutti: lo spunto che ha fatto immaginare a Capuano la già citata collaborazione tra Franco Battiato e Steven Stapleton è stato l'aver trovato il nome dell'artista siciliano nella «Nurse With Wound List», la lista di quasi trecento tra artisti e band influenti allegata all'esordio del progetto sperimental-rumorista di Stapleton, i Nurse With Wound[151], appunto.
Tale è la volontà di giustificare l'esistenza del disco immaginato, di agganciarlo alla realtà, che molti articoli presentano, oltre alle consuete citazioni o eserghi (già in Bangs, Bertoncelli, Cotto), un vero e proprio apparato di note (nel caso del disco di Britney Spears rappresentano più di un quarto del testo totale), con precisi riferimenti bibliografici o link sul web: quasi si trattasse di un saggio scientifico in cui è necessario citare le proprie fonti. Citazioni, note, eserghi, tutti spazi ideali per confondere riferimenti incredibilmente veri (come nel caso di Buddy Bolden) con riferimenti plausibilissimi ma falsi (come nel caso di Bob Dylan; cfr. *infra*).
Dischi *possibili*: ma non mancano momenti in cui Capuano si lascia consapevolmente prendere la mano, inserendo piccoli-grandi sconfinamenti nel campo dell'esagerazione palese, della caricatura, del paradosso. Una nota a piè di pagina può recitare anche solo così: «Questa nota, apparentemente inutile, in realtà non lo è»[152]. Si sorride leggendo della improbabile versione commestibile — in marzapane — del disco di Battiato e Stapleton, o delle picaresche performance che vedono coinvolte almeno quattro Grace Jones diverse nella presentazione 'a spasso per New York' del nuovo album della cantante. E ci si inquieta un po' pensando ad una canzone voce e chitarra dell'ultranoise Whitehou-

151 *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella* (United Dairies, 1979). Piccolo inciso in tema finzione-realtà: Stapleton ha più volte dichiarato che molti dei nomi inseriti nella lista sono frutto di invenzione.
152 BU 105.

se ispirata da una poesia di Licio Gelli[153]. Nonostante inserimenti parossistici del genere, la musica non viene per così dire 'intaccata', le invenzioni musicali — anche quelle più audaci — restano incredibilmente calibrate.
Come già, in modi diversi, per Bangs, Bertoncelli e Baroni, anche per Capuano la *discografia potenziale* rappresenta un approdo naturale, naturale evoluzione del proprio modo di intendere la critica musicale e lo scrivere di musica:

> Qualcuno si è lamentato della nostra (?) scrittura, delle licenze poetiche. Ma è da tempo che ce le prendiamo, senza grossi problemi. Dai tempi del "cortello tra i denti", dell'"Archie Sheep", delle mescolanze di attribuzione (*Oleo* tra Davis e Rollins[154]), delle ridenominazioni sincretiche (De Saussurre = De Sade + Saussurre [sic]), delle storie deviate (Larry Stabbins con Young Marble Giants anziché con i Weekend[155]). Tutto ciò era già "*Mission: It's possible*" che spingeva *dentro*, in maniera scomposta, producendo effetti collaterali. Una prima ricostruzione delle sintassi del reale secondo regole non condivisibili. Altro che *errata corrige* [BU 110-111].

Confrontando le recensioni di *MIP* con le recensioni 'normali'[156] di Capuano si nota infatti una perfetta continuità-sovrapponibilità, tanto per interessi, quanto per forma di scrittura e modalità di aderire alla materia-musica. Un interesse spesso sbilanciato, ad esempio, sulla vocalità femminile, sulla ricerca elettro-acustica, sulla sperimentazione free e il rumorismo; uno stile di scrittura che pare una sorta di «corto-circuitazione post-moderna»[157] dei barocchismi del primo Bertoncelli (Capuano confessa che *MIP* rappresenta una sorta di «*refugium peccatorum*», dato che ha sempre amato la scrittura ma non è mai riuscito a concretizzare nulla in ambito propriamente narrativo); un approccio che è volentieri auto-ironico e meta-linguistico (frasi e parole decostruite da continui inserti di parentesi [cfr. cit. *passim*]; ironie su usi linguistici

153 BU 103.
154 Standard be-bop composto da Sonny Rollins nel 1954 e ripreso più volte da Miles Davis.
155 Il sassofonista jazz Larry Stabbins ha suonato coi Weekend, gruppo pop fondato da Alison Stratton dopo lo scioglimento degli Young Marble Giants.
156 Si vedano ad esempio le schede da lui curate in Bianchi (ed.) 2003.
157 Marino e Maurizi 2008.

consolidati e sviliti, dal plurale *maiestatis* [cfr. cit. *supra*] a certe frasi fatte ecc.).

I DISCORSI 'SECONDI': MUSICHE APOCALITTICHE

MIP ha la particolarità di essere un progetto *in fieri*, articolato in più 'puntate' che si anticipano e richiamano l'un l'altra. Questa caratteristica ha permesso la costruzione di un vero e proprio discorso-percorso (lo abbiamo visto, sui dischi *possibili*) che trascende lo spazio del singolo anello della catena e ha subìto una sua evoluzione interna. *MIP* è uno spazio fortemente soggettivo: i dischi possibili di Capuano sono costruiti secondo una prospettiva assolutamente personale, in linea coi suoi interessi musicali e col suo modo di vedere le cose. Numero dopo numero, sono emerse con sempre maggiore vigore le coordinate di pensiero dell'autore, la sua visione del mondo, musicale e non solo. Soprattutto, il discorso si è presto rivelato centrifugo, sempre più inglobante: non solo discorso sui dischi possibili, ma sulla musica e sull'arte in generale (tantissime e tentacolari le citazioni di e da libri, film, opere pittoriche ecc.), e in ultima analisi, discorso sulla società e la cultura che quest'arte ha prodotto. Musica come specchio dei tempi.
Il percorso *MIP* si è fatto sempre meno sognante e sempre più inquieto-inquietante: una riflessione amara sullo stato delle cose nel mondo musicale. Tanto della 'musica suonata' quanto di quella 'scritta'.

> Viviamo un tempo 'avverbiale', fatto prevalentemente di avverbi di tempo, dove è trascolorato il presente. Post rock, pre-war folk, transavanguardia. Fino a qualche tempo (sic!) fa pensavo che tutto ciò indicasse il dinamismo ondivago dell'arte, la stratificazione e la contaminazione, il meticciato diacronico delle culture. Macché. Solo il camuffarsi della ripetizione *tout court* [BU 90].

> La cosa più seria (da fare) è cominciare a odiare la musica. No, non è un fatto di quantità di cose che arrivano, non è la banale stanchezza borghese per "i troppi dischi che ci tocca ascoltare", nessuno di noi ha firmato

un contratto con alcuno, la correttezza (peraltro purtroppo mai disattesa… e siamo divenuti così ricattabili) non viene certo prima della salute (art. 32 della Costituzione). È lucido odio per la musica. Cogliere di avere raggiunto la coazione a ripetere dell'inessenziale. […] Non diversamente dalle ragioni per cui Rimbaud smise di scrivere [BU 102].

"Ormai non è più il tempo della musica di ricerca, ma della *ricerca della musica*. Ricerca tra le macerie dell'abbondanza della copro-duzione discografica, tra le 'risulte' dell'estrema facilità con la quale si può realizzare un CD. E non dico *fare musica*. Fare musica è cosa difficilissima. Pochi riescono a farla. Fare musica è come fare all'amore. Pochi sanno farlo veramente. La maggior parte praticano solo una deprimente attività masturbatoria, anche quando sono in due. Il partner, per la maggior parte è una mera estensione della loro mano" (Merzbow su "Titties and Glitches", n. 5/2007).
Francamente io non attendo più dischi da nessuno. Al contrario, comincio a temerli. John Zorn, Mazzacane Connors, Braxton sono tra i miei incubi. Altri ne saranno deliziati. Io non più. È il tempo di chiedere una moratoria ai musicisti, alle case discografiche, trovare comunque soluzioni […]. Tassare pesantemente i CD-R. Proporrò, inoltre, al buon direttore di recensire un disco per pagina, non di più. E gli chiederò di eliminare la rubrica dei dischi del mese. […]
"Noi musicisti siamo come dei ricchi *clochards* che sfruculiano tra i bidoni della spazzatura alla ricerca di qualcosa da mangiare, rivomitare, ossia suonare. E i critici musicali? Ah, che schiatta degenere. Come le peggiori (o le migliori?) donne fingono orgasmi su orgasmi e stilano *playlists*, dischi del decennio, album del millennio, propinano vagonate di ascolti per isole deserte (ma sull'isola deserta non si va alla ricerca del silenzio…?). Pensano di collezionare esperienze e mostrarle agli amichetti" (Merzbow, su "Titties and Glitches", n. 5/2007) [BU 116; NB: le citazioni di Merzbow sono inventate].

> Gran parte della musica (e il parlar di musica) scorre quale rigagnolo di favelas, bello putrido eppure indifferente a tutto, spesso fintamente politico o 'alternativo' tra una copertina *à la page*, una giacchetta sdrucita da minimo euro 400, l'appiattimento cultural ideologico della serie "in-fondo-non-mi-dispiace-che-sia-sera-perché-tutti-i-gatti-sono-bigi" (e noi aggiungiamo: non solo i gatti ma anche i lupi) […]. Mentre tutto questo accade (o meglio: non accade), c'è qualche anima che si dà ancora e ci dà pena, ma in ciò, perlomeno, mantiene desto un senso di allarme [BU 103].

Uno scenario come minimo sconfortante. Morte dell'avanguardia e della musica di ricerca, morte della musica *tout court*? Morte dei discorsi sulla musica, della critica come tramite, come forma di mediazione culturale, specchio di una più generale deriva del senso? Se di morte si deve parlare, si tratta certamente di una morte per 'affollamento', per asfissia.
Anche qui, come già visto in Marcus, Bertoncelli, Bianchini (certo, in modi assai diversi), emergono chiare istanze meta-critiche: se *MIP* non è auto-referenziale certamente è auto-riflessivo. Appare anzi, per sua stessa natura, un'operazione intimanente meta-critica: perché si pone implicitamente come unico esercizio critico possibile in un *oggi musicale* dipinto a tinte così fosche, da 'ultimi giorni'. Ad un livello più superficiale, la meta-criticità di *MIP* è data dalle continue apostrofi a colleghi critici (anche e soprattutto a colleghi di BU; e fanno capolino in qualche puntata anche tali Omer Tronco e Filippa Ic, probabili *alter ego* dello stesso Capuano), da certi passaggi in cui non si può non cogliere un intento sottilmente parodistico e, soprattutto, fortemente autoironico, nei confronti dello stesso linguaggio e degli stessi modi della critica. Anche qui, insomma, un esercizio sulla tipicità.
Lo scenario prospettato da *MIP* si fa sempre più minaccioso, ansiogeno, quasi apocalittico: la sensazione è quella di una 'fine della storia'. I dischi cessano di essere 'dischi da sogno' e diventano 'dischi da incubo', disturbanti, inquietanti (sarà ad esempio il caso di quello della Spears). Capuano sembra trattare molti dei materiali cui pure lui stesso ha dato vita con un pasoliniano misto di attrazione-repulsione. I dischi sono depositari di storie umane che si intrecciano, cessano di essere dei *capolavori* propria-

mente musicali, prevale spesso in loro il valore di *traccia*, di testimonianza necessaria: un esempio su tutti, il disco assolutamente patologico di Daniel Johnston e Genesis P. Orridge[158]. La musica che Capuano ricerca e crea deve raccontare la tragedia tutta umana di uno scenario post-umano, raccontare un mondo apocalittico non di là da venire ma già in atto, qui e ora: «agognavamo con diritto un prodotto musical-spettacolare capace di tratteggiare la tragedia ridicola di questi giorni (ultimi?)»[159]:

> Ormai è chiaro: […] la dimensione tragica della musica è l'unica cosa che ci appassiona. Tutto quanto che faremo-scriveremo d'ora innanzi (e il nostro innanzi è sia adesso sia l'infinito) non potrà essere se non qualcosa che ri-calca il palcoscenico della tragedia (umana?) [BU 95].

Per descrivere queste musiche della deriva, da «nave dei folli» (cfr. *infra*) che cola a picco, Capuano si serve di una lettura fisica, sensoriale, tattile, in ultima analisi, somatica e organica. La musica diventa così «consunta», «ridotta all'osso», «maciullata», «scarnificata», immagini e termini questi che ricorrono ossessivamente nelle puntate di *MIP*. La descrizione diventa somatica perché fortemente legate al corpo sono le musiche stesse: corpo a cui tutto allude e a cui tutto si riduce. Si vedano anche i riferimenti extra-musicali di *MIP*, dal cinema 'mutageno' di Cronenberg e Tsukamoto al teatro di 'carne e sudore' di Eugenio Barba. Capuano sembra come dirci che «il rock è corpo, il corpo è mortale, il rock è morto»: «ci pare alla fine di parlare sostanzialmente di corpi. In questo grande obitorio che è la musica del terzo millennio»[160].
«La musica che ascoltiamo (vediamo) è degna marcia funebre suonata in reverse»[161]. Musica come morte e morte della musica: molti degli artisti che meglio rappresentano l'anima di *MIP* sono immagine di questo mondo apocalittico (la «valle della Megiddo della musica»; cfr. *infra*) e agli sgoccioli, figure dilaniate da contraddizioni insanabili, alla ricerca di una prospettiva possibile di salvezza, ma mai pacificate: si pensi alla inquietante cantan-

158 Cfr. BU 89.
159 BU 109.
160 BU 106.
161 BU 112.

te Diamanda Galàs (tanto tipica, paradigmatica, da essere definita una «invenzione letteraria»[162]) o a Masami Akita-Merzbow (guru del japa-noise, al quale Capuano, lo abbiamo visto, mette in bocca una sorta di manifesto della musica contemporanea come eracliteo-nietzscheano eterno riciclo e «sfruculiamento» tra rifiuti) o ancora a Genesis P. Orridge dei Throbbing Gristle (vera icona del nostro tempo 'mutante'; lo vedremo nel caso Spears). Ma colui che sintetizza al meglio lo spirito che anima questo apocalittico discorso 'secondo' portato avanti da *MIP* è certamente il performer e sound artist John Duncan. Ossessiva presenza in molte puntate (semplice nome citato di sfuggita o protagonista del disco che ci viene raccontato), Duncan rappresenta in *MIP* il simbolo più compiuto di uno scenario e di un immaginario musicale-artistico, nel bene e nel male, sull'orlo di un baratro. L'opera d'arte è opera di concetto, ma anche estrema testimonianza del e sul corpo: opera di concetto che si realizza proprio attraverso il 'sacrificio' della carne. Insomma, sempre più esplicitamente, discorso sulla e *della* morte. Nella sua più celebre performance, *Blind Date* (1980), Duncan ha lambito il punto di non ritorno dell'arte contemporanea: ha avuto un rapporto sessuale con un cadavere e si è sottoposto a vasectomia; l'episodio è più volte rievocato da Capuano in tutta *MIP*:

> Duncan ci fa almeno capire una cosa. Che la sperimentazione e l'avanguardia è morta. Anzi è amore della morte. Tant'è che sta avvenendo un sordido riavvicinamento al folk. Ma una società che cancella le proprie radici, azzera il proprio passato, aspetta inebetita l'arrivo dei barbari, che 'popolo' può essere e che 'musica popolare' può suonarsi? [BU 94]

Una musica prossima alla paralisi: *MIP* allora, lo abbiamo detto, come unico possibile spazio interstiziale, angusta ipotesi per una «insperata via di fuga, nel sudore e nel sangue»[163]. E una possibile via di fuga è forse offerta dalla religione. Gli articoli abbondano di — rispettosi, seri, consapevoli — riferimenti, immagini, metafore e citazioni provenienti dall'immaginario cristiano-cattolico. Alcuni dei dischi immaginati da Capuano hanno fonti di diretta

162 BU 84.
163 BU 112.

ispirazione religiosa: John Zorn abbandona la sua *radical Jewish music* per mettere in scena una resa musicale dell'*Ascesa al monte Carmelo*, testo mistico-teologico di S. Giovanni della Torre[164]; i Portishead realizzano un lavoro ispirato alle confessioni di S. Teresa D'Avila[165]; i Zeitkratzer fanno dance da 'dopo-bomba' ispirati dalla scrittura carica di tensione religiosa e intimamente contraddittoria della critica d'arte di Giovanni Testori[166]. L'analisi di questo 'fattore religioso' si deve arrestare qui, per non scadere in facili tentazioni biografiche o psicologisimi: interessava rivelarne la presenza, non ricercarne l'eziologia, per dimostrare come al discorso principale di *MIP* se ne siano sovrapposti altri, interessantissimi e personalissimi.
In estrema sintesi, abbiamo visto come il discorso sulle musiche e sui dischi *possibili* (nati come 'dischi da sogno'), che era alla base dell'operazione *MIP*, sia forse diventato un tentativo di esplorare la nostra contemporaneità attraverso particolari fenomeni artistici 'di confine', alla ricerca quasi rabdomantica delle possibilità residue di fare musica oggi. E di pensare la musica e di scrivere di musica oggi.

Nota: Si è detto che in *MIP* è (quasi) tutto vero, tranne il disco che viene recensito. E sarà questo il caso dei tre dischi che analizzeremo più in dettaglio. Ma c'è una clamorosa eccezione: in pratica Capuano è riuscito a 'spacciare per immaginario' un disco realmente esistente, anche solo se in un carbonaro formato digitale.

> Antony and the Zatanos[167] esistono davvero. Le improvvisazioni di questi musicistici catanesi assieme ad Antony, il disco, con tanto di copertina *homemade* fatta con Paint, esiste davvero, anche se solo in mp3[168]. Uno dei musicisti coinvolti le ha messe a disposizione su internet: io le ho trovate su *SoulSeek* [piattaforma di filesharing-peertopeer]. Nell'articolo lo dico tra le righe. Via chat mi sono messo in contatto con lui e gli ho annunciato che quel loro 'disco' sarebbe stato oggetto

164 Cfr. BU 82.
165 Cfr. BU 100 e cfr. Discografia (molto interessanti le somiglianze del disco 'immaginato' con il disco effettivamente pubblicato dalla band due anni dopo).
166 Cfr. BU 94.
167 Cfr. BU 108.
168 Cfr. Discografia.

> della mia prossima puntata di "*Mission: It's Possible*". In questo caso si può davvero parlare di un gioco di critica dissimulata-critica simulata: una forma di cripto-promozione di un prodotto peraltro fuori dal mercato ufficiale [Capuano 2008].

3.7.2. TRE PUNTATE SCELTE DI «MISSION: IT'S POSSIBLE»

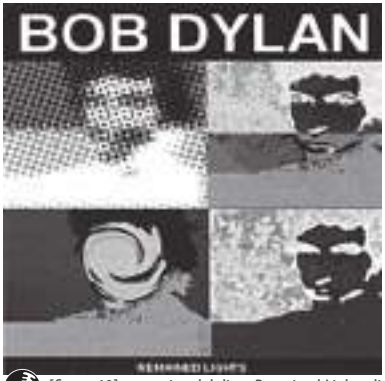
All'interno del labirintico corpus rappresentato dalle 36 puntate di *MIP* analizzate, è stato lo stesso Capuano a selezionare tre episodi particolarmente riusciti e soprattutto particolarmente rappresentativi:

> Ho un rapporto davvero conflittuale con *MIP*. Anche per motivi di tempo-fretta, la scrittura di ogni articolo si trasforma in una sorta di 'lotta con me stesso'. E in un parto: con tanto di doglie-travaglio-sensazione di liberazione finale. Ma, appunto, si tratta solo una *sensazione*: alcune puntate, se potessi, letteralmente le brucerei. Innanzitutto per questioni di refuso: ho seri problemi nel trovare e correggere gli errori di scrittura che faccio quando lavoro al pc, ho persino sospettato che si trattasse di una vera e propria patologia. E poi per questioni di contenuto: molte puntate mi sono sembrate, rileggendole qualche tempo dopo — come dire — troppo 'di circostanza', un po' forzate. In compenso, ho un buon rapporto con due-tre episodi, forse particolarmente ispirati, forse particolarmente ben scritti. Buddy Bolden (che è stata una delle recensioni più apprezzate in assoluto da lettori e colleghi), Britney Spears e — per una questione di *compostezza formale* — Bob Dylan [Capuano 2008].

BOB DYLAN: REMAINED LIGHTS

Il disco *Remained Lights* (BU 92, gennaio 2006; cfr. Appendice 2, testo 6) viene presentato come la terza rinascita artistica di Bob Dylan ad opera del produttore-mago Daniel Lanois[169]. La reinven-

169 Cfr. Discografia.



[figura 19]: copertina del disco Remained Lights di Bob Dylan, immaginato da Dionisio Capuano.

zione appare stavolta ancora più radicale, perché all'insegna dello spirito, che potremmo chiamare '*new-new wave*', di artisti 'sbriciolatori' del rock come Animal Collective, Pavlov Dolls[170] e Carla Bozulich, che Dylan ha ascoltato con grande interesse e dai cui suoni e modi *nuovi* dichiara (in un fuorionda della sua prima intervista televisiva dopo anni di ostracismo auto-imposto; l'intervista è vera, il fuorionda rivelatore è invenzione di Capuano) di essere stato folgorato: «ho visto nuovi orizzonti».

Il risultato è un folk-rock post-«11 Settembre», apocalittico, che mette a soqquadro «il folk, il rock, più di quanto Braxton possa avere fatto nel jazz suonando coi Wolf Eyes». A Dylan riesce la quadratura del cerchio, la *coincidentia oppositorum*: «si allontana nel futuro e mai è stato così vicino alle sue radici», si rinnova rimanendo se stesso. Tra cursori, switches ed «equalizzazioni in una campagna da dopobomba», la sua voce resta inconfodibilmente *sua*: «il timbro nasale è proprio quello dei '60». Tra gli artisti chiamati a collaborare alle session in studio (tra cui gli stessi Animal Collective), spicca la cantautrice freak-folk Vashti Bunyan, che con la sua presenza rende realtà il sogno di un «congiungimento alchemico vocale di Dylan con *the female Bob Dylan*»[171].

La migliore descrizione del disco — un Dylan *attuale* non solo nei testi ma finalmente anche nei suoni — Capuano la lascia a due frammenti estrapolati da altrettante (finte) recensioni:

> "È *Daydream Nation*[172] a colori, *fusion folk*, canzoni per picnic mentre il fosforo illumina lontano Bagdad" («No Global Village», ottobre 2005); ed ancora: "È sempre Dylan, meglio, è nuovamente lui, è quello del *Rolling*

170 Collaborazione tra Pj Harvey, Thom Yorke e Buck 65 immaginata da Capuano; cfr. BU 85.
171 Cfr. Discografia.
172 Album dei Sonic Youth (DGC, 1988).

Thunder Revue[173], ma il muro di Berlino è caduto, sono crollate le Torri, Bill Gates in file ASCII si scrive 666, c'è il buco dell'ozono, i cinesi invaderanno le Isole Vergini… e Mr. Zimmerman, finalmente, ne trae le conseguenze" («Thai Mouth», novembre 2005).

Remained Lights appare così in assoluta «controtendenza all'immagine memorialistica che Dylan sta dando di sé: le Croniche[174], il doppio dvd di Scorsese[175]; il passato sembra non morire mai». Questa dunque la molla che ha fatto scattare in Capuano l'intuizione della *necessità* di una «nuova venuta» (in senso quasi messianico) di Dylan: un musicista maiuscolo che si guarda troppo indietro, schiavo del proprio passato, in lotta con la propria immagine cristallizzata, col proprio stesso mito.
Ovviamente, tanto il titolo, quanto la copertina del disco (opera, come tutte quelle che accompagnano gli articoli di *MIP*, dello stesso Capuano) [figura 19], quanto la musica descritta strizzano l'occhio ai Talking Heads di *Remain In Light*[176], uno dei dischi cardine della new-wave. Come a dire, forse, che la 'nuova ondata' di creatività anni Duemila, capeggiata proprio da gruppi come i succitati Animal Collective, sconta ben più di un debito con la 'nuova ondata' originale di fine Settanta-primi Ottanta. Come a dire, forse, che «la stratificazione e la contaminazione, il meticciato diacronico delle culture [… sono] solo il camuffarsi della ripetizione *tout court*»[177]. Dylan ammette infatti che con questo suo nuovo disco intendeva semplicemente coronare un proprio piccolo sogno: ottenere la stessa straordinaria resa sonora, «aspra e dissonante, quasi metallica», che gli XTC avevano regalato alla sua *All Along The Watchtower*[178], «la cosa più vicina ai miei ricordi in bianco e nero della New York sporca e fredda negli anni 60» (citazione illuminante, ma inventata da Capuano). In ogni caso, il riferimento ai Talking Heads è talmente palese che il gruppo in questione non viene citato neppure di striscio.
La chiusa dell'articolo ospita una citazione di Dylan assolutamente rappresentativa del suo atteggiamento nei confronti della

173 Leggendaria tournée 'estemporanea' organizzata da Dylan nel 1975.
174 L'autobiografia in più volumi *Chronicles*, pubblicata dal 2004.
175 Il documentario celebrativo di *No Direction Home*, 2005; cfr. Discografia.
176 Cfr. Discografia.
177 Cfr. già cit. par. 3.7.2 / I discorsi 'secondi': musiche apocalittiche.
178 Cfr. Discografia.

stampa musicale, dunque, assolutamente possibile (e Capuano stesso non ricorda se vera o inventata):

> Mi sono accorto che la stampa, i media, non sono il giudice: il giudice è Dio. Le sole persone rispetto alle quali devi pensarci due volte prima di mentirgli sono te stesso e Dio. La stampa non è né l'uno né l'altro. E, di conseguenza, è assolutamente irrilevante.

AA.VV.: HYPOTHETICAL SPIRAL JAZZ CLUB: RECONSTRUCTING BUDDY

Da un punto di vista squisitamente logico-concettuale, *Reconstructing Buddy* (BU 97, giugno 2006; cfr. Appendice 2, testo 6) rappresenta forse *il disco* da 'missione impossibile', per antonomasia, la quadratura del cerchio di una *MIP* intesa come rassegna di 'dischi da sogno'. L'unico disco possibile-immaginabile di un artista leggendario e misterioso, che non ha lasciato alcuna traccia registrata della propria musica, non può che essere ospitato in uno spazio di possibilità-immaginazione come quello creato da Capuano. Ed esso stesso non potrà che essere un tentativo di ricostruzione fantastica, una congettura, un'ipotesi.
Buddy Bolden (1877-1931) è, secondo una ben nota «esagerazione storiografica», l'uomo che inventò l'improvvisazione, o meglio, colui che per primo suonò «quella musica improvvisata che più tardi sarà conosciuta come jazz». Questo bandleader di colore, alcolizzato e tossicomane, affetto da gravi disturbi mentali (quasi certamente schizofrenico), finì i propri giorni in manicomio. Entrò da subito nella leggenda della musica popolare («*the King of New Orleans*»), non solo per la vita *maudit* e le superbe qualità di cornettista ma anche e soprattutto per il fatto di non aver mai registrato nulla: musicista capitale e influentissimo per una intera generazione di passaggio tra *marching band* e *jazz* propriamente detto, ma ascoltato e testimoniato solo da pochissimi fortunati. Uno di quei paradossi della storia della musica cari a Capuano e a tutta *MIP* (ritroveremo proprio il culto per un musicista 'inaudito' nel caso Leon Country)[179].
Reconstructing Buddy è dunque un omaggio a Bolden, un tenta-

179 Cfr. par. 4.1.5.

tivo di ricostruzione biografico-musicale, da parte di una nutrita parata di artisti di «estrazione eterogenea». Il progetto è stato curato dai *mixed media artist* Brian Marley e Mark Wastell, già assieme per il progetto *Blocks of Consciousness* (Capuano, per un refuso, lascia fuori la 's' del primo plurale)[180]. Consulente straordinario dell'operazione, lo scrittore Michael Ondaatje, «autore del *Paziente Inglese* ma anche di *Buddy Bolden's Blues*». Il DVD di cui ci parla Capuano rappresenta solo un abbozzo, la gustosa anteprima di uno spettacolo multimediale ancora da venire, diviso in due tronconi. Da una parte, le interpretazioni «di brani che, *probabilmente*, erano nel repertorio di Bolden». Parte questa a sua volta divisa tra «standard e blues ridotti a brandelli e lacerati coi denti» e riletture più tradizionaliste. Ecco alcuni dei nomi coinvolti: Daniel Johnston, la Bozulich, Metalux, Lightning Bolt, Smegma, l'onnipresente Merzbow. Dall'altra, i «capitoli teatral-multimediali», che dovrebbero cercare di rendere in immagini e suono ('ricostruire', appunto) frammenti della vita dell'artista. «Suoni di Lionel Marchetti e Machine for Making Sense; immagini di Francesco Calandrino» e dell'onnipresente John Duncan: «direttore *sui generis* del cast, pare abbia nuovamente rischiato l'arresto»[181].
Nell'introdurre la figura di Bolden, Capuano fa alcuni puntuali riferimenti (un documentario radiofonico, opera di Dave Radlauer - che i soliti refusi trasformano in «David Raudler» -, aveva già cercato «una ricostruzione indiretta e mediata del personaggio»)[182] e cita alcune fonti web. Una di queste appare davvero soprendente, letteralmente incredibile, soprattutto per il contesto da cui sarebbe estrapolata; eppure è assolutamente vera. E ha costituito anzi, proprio per la sua folgorante stranezza, lo spunto inziale di tutto l'articolo:

> "Sembra che uno tra i più famosi jazzisti, Charles 'Buddy' Bolden, avesse disturbi mentali (schizofrenia) e che la malattia avesse interessato quella parte del cervello correlata allo stile musicale; infatti Buddy Bolden non sapeva leggere la musica e perciò improvvisava. Se fosse stato curato, sicuramente non sarebbe stato ricor-

180 Pubblicato nel gennaio 2006, il libro+DVD *Blocks of Consciousness* si proponeva come 'punto della situazione' sulla scena enviromental-sound artist.
181 Il riferimento è alla già citata performance necrofila *Blind Date*.
182 Cfr. Discografia.

dato per il suo talento musicale: il suo *deficit* cognitivo lo aveva portato a sviluppare una tecnica che rimase importante e fondamentale nel jazz" (*Il segreto del talento di Buddy Bolden*, a cura di Gabriella La Rovere, "Medicina Estetica e Naturale")[183].

Ecco, se non avessi avuto questo 'indizio' spiazzante, questa piccola base — assolutamente *trovata* — su cui lavorare, non mi sarebbe mai venuto in mente di costruire tutto quell'*ambaradan* clowesco, quella baracconata felliniana di cui parlo nell'articolo, all'insegna della follia e della deformazione [Capuano 2008].

Spettacolo *definitivo*, sorta di *Aspettando Godot* nella valle della Megiddo[184] della musica, musical apocalittico su una nave dei folli alla deriva durante l'inondazione di New Orleans. […] Studio-storia sulla follia creativa e creatrice.

BRITNEY SPEARS: THE BODY EP - SPEARS SINGS MANSON

L'ultimo caso che vogliamo analizzare, *The Body EP - Spears Sings Manson* (BU 101, ottobre 2006; cfr. Appendice 2, testo 6), è forse quello che meglio si presta al ruolo di piccolo compendio, presentando, condensate, tutte le tematiche chiave dell'operazione *MIP*. Lo stesso autore ammette la natura epifanica dell'articolo:

L'ossessione del corpo: questa dimensione della fisicità, della tattilità della musica è una mia proiezione molto forte, me ne rendo conto, mi sta molto a cuore. Ma credo che sia il fatto stesso di ascoltare musica rock - o di averla ascoltata - a ricondurre tutto alla dimensione del *corpo*. […] La puntata dedicata alla Spears, ecco, quando l'ho scritta e riletta mi è parso davvero chiaro per la prima volta che il tema del corpo e, strettamente legato, quello della morte (e, diciamo, dell'apocalisse) mi accompagnavano in misura diversa in tutte le

183 Cfr. La Rovere 2006*.
184 Secondo l'Antico Testamento, il luogo dove avverrà l'Armageddon.

> "*Mission*". Un mio modo di guardare la realtà, credo [Capuano 2008].

Ancora una volta, lo spunto fondamentale alla base dell'articolo è tratto dal web, la dimostrazione della cui labirintica e assurda tentacolarità sembra essere uno dei discorsi 'secondi' sottesi a *MIP*.

> Su un sito c'era un giochino piuttosto stupido che permetteva di misurare l'affinità psicologica tra due persone. E spiccava, in bella mostra, l'abbinamento folle-ma-non-troppo Britney Spears-Charlie Manson [Capuano 2008].

Come in moltissime *MIP*, lo spazio effettivamente dedicato alla descrizione del disco in sé è poco; nello specifico, appena una manciata di righe. Molto di più se ne impiega per ricostruire il percorso che a quel disco ha condotto, percorso disseminato da una fitta serie di riferimenti con tanto di note a piè di pagina.
Britney Spears è *la popstar*, e forse *la* Lolita, degli anni Duemila[185]; Charlie Manson il simbolo della degenerazione in follia-tragedia dell'utopia hippie e del 'Sogno Americano' di fine anni Sessanta. L'abbinamento è comunque meno campato per aria di quanto possa apparire a prima vista. In entrambi i casi infatti, siamo di fronte a due vere icone amate-odiate della cultura pop, sorprendentemente messe in relazione non solo dal «giochino» di cui sopra. La 'fusione discografica' della strana coppia Britney-Manson è chiaramente un segno dei tempi. Soprattutto, l'incontro tra due fisicità inquietanti: «dalla 'modernità liquida' […] non può che derivare la liquefazione simbolica del corpo», non più oggetto fisico-biologico ma trasfigurazione, simulacro, idea di corpo. Dimostrazione di questa condizione sono alcune «sequenze mutagene significative»:

> Genesis P. Orridge che diventa la Mae West dell'industrial[186], Charlize Theron, il cui culo-tela di Penelope[187] si trasforma in un volto di lesbica (aggettivo) violenza (su-

185 Cfr. Discografia.
186 Il riferimento è alle operazioni di chirurgia plastica cui l'artista si è sottoposto.
187 Famosa pubblicità del Martini (1995).

bita) tumefatta (aggettivo, sintesi semiotica)[188]. Duncan (ci ritorniamo), che dall'atto di congiunzione necrofila passa all'atto di vasectomia. Mark Pauline, che prolunga se stesso generando macchine inutili e feroci[189], sublimando *Tetsuo*[190].

Anche Britney diviene corpo trasfigurato, simbolico, non più di carne, plasmata in forma di statua «*ginecological-kitsch*» da Daniel Edwards: «carponi, schiena arcuata, le mani ben salde sulla testa di una fiera a fauci aperte. […] 'Prona all'uso'». «Curioso (no, è conseguenziale) che in questo tempo di oblique attenzioni al corpo», Britney, uno dei simboli del femmineo oggi, incontri Manson, «escrescenza priapistica della cultura americana, […] la cui fama è prevalentemente legata all'assassinio di un donna incinta. Cortocircuito. Invasione». Evidentemente la cantante si è «fatta un'idea di come dare una svolta alla sua carriera discografica in modo da divenire un sostanzioso oggetto di culto».
Capuano rintraccia quelli che sono in qualche modo i prodromi dell'incontro, 'prove di avvicinamento' in cui Britney e Manson sembrano come rincorrersi e sfiorarsi; riferimenti tutti veri, per quanto spesso grotteschi: una predicatrice americana accosta i due personaggi, entrambi simbolo della degenerazione della cultura occidentale, «cattivo esempio da non far seguire ai nostri figli»; Manson sottoscrive su un forum una dichiarazione della cantante sulla presenza dei metal detector negli aeroporti, vista come discriminante nei confronti di chi porta piercing; uno studioso spagnolo li analizza come figure chiave della cultura pop (accanto a Tarantino e Sinead O'Connor); un video su *Youtube* mette in scena il duello ultra-trash e all'ultimo sangue tra Britney e Marilyn Manson. Eccoci arrivati al traguardo.
Per produrre il disco (quattro brani estratti dal piccolo canzoniere folk-blues che Manson ha avuto modo di comporre e registrare in carcere)[191], la Spears ha infatti chiamato Trent Reznor, padre-padrone del progetto post-industrial Nine Inch Nails[192] e pigmalione di quel Brian Warner presto ribattezzatosi proprio

188 Nel film *Monster* (Patty Jenkins, 2003).
189 Mark Pauline è l'ingegnere-scultore pioniere dell'industrial performing art.
190 Film 'cronenberghiano' di Shinya Tsukamoto (1989).
191 Cfr. Discografia.
192 Cfr. Discografia.

Marilyn Manson[193]. *Nome de plume* questo che rappresenta il più inquietante ibrido della cultura pop e sembra davvero preconizzare l'incontro testimoniato da *The Body EP*: la grande attrice e icona sexy degli anni Cinquanta e la grande icona degenerata dei Sessanta. Musicalmente, il disco di Britney suona come una marmellata «*dance-kitsch-techno*» 'di classe', riuscendo a conciliare una «*Toxic* in MDMA remix» e il «finto lo-fi del Beck di *Odelay*»: il risultato sembra qualcosa a metà strada tra gli sdilinquimenti di Pink e il *dark fuzz* del gruppo di Reznor. Si balla, di gusto («un Tuca Tuca inquietante»), ma Capuano giura di sentire come in filigrana l'inquietante *memento* di Charlie Manson: «Guardami dall'alto e vedrai in me un pazzo. Guardami dal basso e vedrai in me un dio. Guardami negli occhi e vedrai te stesso».

3.8. FANDOM E DISCOGRAFIA POTENZIALE

3.8.1. SIMON REYNOLDS E IL PROGETTO WILLIAM WILSON (1986): IL MONDO DELLE FANZINE

Simon Reynolds (Londra, 1963) è, nell'immaginario di chi 'consuma' critica musicale, «quello che ha inventato il termine *post-rock*». È considerato uno dei massimi critici contemporanei, influente anche in ambito accademico, indicato dagli addetti ai lavori come perfetto esempio di integrazione tra puntiglio metodologico e capacità narrative. Tra i suoi lavori, in cui è spesso evidente uno sfondo teorico derivato dai *cultural studies*, vanno citati almeno *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture* (1998)[194], in cui si è occupato delle culture musicali emergenti della dance, della techno e del rave (mostrando un interesse per le tematiche del timbro, del ritmo e della somaticità in linea con le frange più avanzate dei *popular music studies*), e *Rip It Up and Start Again: Post Punk 1978-1984* (2005)[195], monumentale, più di settecento pagine, e documentatissima ricostruzione storico-critica della *new wave*.
Reynolds, come molti colleghi, ha cominciato a scrivere di musica sulle pagine di una *fanzine* autoprodotta per passare poi alla

193 Cfr. Discografia.
194 ed. it. *Generazione ballo/sballo: l'avvento della dance music e il delinearsi della club culture*, Arcana, 2000; (rist. 2010 come *Energy Flash - Viaggio nella cultura rave*).
195 ed. it. *Post-Punk 1978-1984*, Isbn, 2006.

stampa regolare, nel caso specifico la prestigiosa «Melody Maker» e poi «Mojo», «Village Voice», «New York Times». La testimonianza qui ripotata è preziosa perché permette di ponderare con maggiore consapevolezza l'entità e il valore di una delle possibili declinazioni di *discografia potenziale*, finora incontrata solo di sfuggita, nel caso di Vittore Baroni: scrivere di *artisti e gruppi inesistenti*.

> È cosa piuttosto comune per le fanzine inventare un gruppo e scriverne sulle proprie pagine. Ma non si tratta di veri e propri scherzi, non interessa tanto ingannare il lettore, anche se questo è un effetto secondario che può fare anche piacere. Prevale semmai il gusto di scrivere e di divertirsi, di inventare cose nuove. Al tempo della nostra fanzine chiamata «Monitor» (io e altri che sarebbero poi finiti su «Melody Maker» come David Stubbs, Paul Oldfield e Chris Scott), avevamo un gruppo immaginario chiamato William Wilson (un gioco letterario, dato che si tratta di un personaggio di un racconto di E.A. Poe che alla fine si scopre non esistere) e realizzammo su di esso, a turno, nell'arco di tre numeri della rivista, un'intervista e due recensioni. Era un modo per immaginare una musica radicale ed estrema, *definitiva*, era una vera band da sogno, la nostra forma di protesta verso un presente (metà degli anni Ottanta!) che ci sembrava davvero noioso. Con l'ultimo numero di «Monitor» [il sesto, siamo nel 1986] allegammo un *flexi single*[196] delle Wilson Sisters: ma eravamo noi, che facevamo questa bizzarra ripresa del glam rock! Così, in un certo senso, si può dire che la band immaginaria alla fine sia diventata 'reale', sebbene non si sia mai esibita e quella canzone sia rimasta la sua unica testimonianza registrata.
> […] A proposito di Greil Marcus, Greil recensì il singolo sulla sua rubrica dell'*Artforum "Real Life Rock'n'Roll"*, dove teneva una lista delle dieci cose che gli erano piaciute di più in quel dato mese o che pensava fossero degne di attenzione. Scrisse di «Monitor» e in particolare del pezzo delle Wilson Sisters [Reynolds 2008a].

196 Il formato flexi disc indica un particolare tipo di disco in vinile, morbido, sottile e pieghevole.

Altrove Reynolds precisa che «le Wilson Sisters erano un esercizio di decostruzione *glitterbeat*, un *proto-schaffel*[197] (molto 'proto', nel 1986!) […]». E che lui non fu coinvolto materialmente nella realizzazione del disco, «perché allora mi ero già tristemente trasferito a Londra[198]»[199].
Due piccole considerazioni limitate al caso specifico. Come già visto nei casi Bangs e Capuano, il progetto William Wilson di Reynolds e compagni si profila come *imaginary shelter*, sfogo liberatorio, fuga mentale da uno scenario musicale deludente. Come già — con modalità assai diverse — nel caso Marcus-Masked Marauders, la musica descritta negli articoli ha poi, «in un certo senso», trovato un suo corrispettivo concreto sotto forma di disco[200]. E piccola doverosa nota: non è dato sapere l'esatto tasso di 'dichiarata fantomaticità' degli articoli di Reynolds, ma pare proprio che Greil Marcus sia cascato in una trappola involontaria assai simile a quella che lui stesso aveva ordito quasi vent'anni prima sulle colonne di «Rolling Stone».
Una considerazione di portata più generale. Da questa testimonianza appare chiaro come esista un difficilmente monitorabile, fittissimo sottobosco che alimenta e che si alimenta di esperimenti di *discografia potenziale*. Aggiungiamo, tanto su carta (la tradizionale fanzine ciclostilata), quanto sul web (fanzine online, blog, forum; e vedremo più avanti un esempio in tal senso significativo).
Reynolds conferma dunque la visione del critico e produttore musicale Paul Morley (1953), peraltro uno dei suoi dichiarati ispiratori. Nelle pagine del suo torrenziale *pastiche* saggistico *Words and Music - A History of Pop in the Shape of a City* (2003)[201], Morley spiega come ogni adolescente fan del rock (soprattutto se lettore di riviste rock che «raccontavano storie, creavano miti») sia portato «a immaginarsi mondi fantastici, ispirati ai mondi fantastici di musicisti alternativi». Se a ciò si dovesse unire la passione per la scrittura e magari la ventura di diventare uno scrittore di musica (le considerazioni di Morley sono dichiaratamente autobiografiche) gli sarà difficile resistere alla tentazio-

197 I termini glitterbeat e schaffel indicano una forma di revivalismo in chiave electro-dance del glam rock (o appunto glitter rock) anni Settanta, diffusasi a partire dal 2000; cfr. Discografia.
198 «Monitor» era nata ad Oxford.
199 Reynolds 2007.
200 Cfr. Discografia.
201 Cfr. bibl. Morley 2005.

ne di inventarsi «nuove storie e nuovi ordini»[202]. Inventare cioè frammenti di una propria realtà e farli intersecare con quelli della realtà *reale*: è esattamente quello che fa Morley in *Words and Music*. Si tratta peraltro di una tendenza storicamente affermata, rilevata ad esempio già da Jann Wenner nel 1967, che, nell'editoriale del primo numero di «Rolling Stone», sorta di manifesto programmatico del giornale, notava come le coeve «riviste per fans» (dalle quali pure RS discendeva, ma dalle quali intendeva distinguersi) fossero «invischiate in un modello mitologico», ai suoi occhi «privo di senso»[203].
In breve, il fan in quanto tale è di per sé portato a fantasticare sui dischi e sui musicisti che ama. Se questo fan si mette a scrivere, prima o poi cederà in qualche misura alla tentazione di un — per dirla con Baroni — «pastrocchio di narra-critica» o «fanta-recensione».

3.8.2. I DISCHI IMMAGINARI DEL FORUM DE «IL MUCCHIO SELVAGGIO» (2006)

Esempi assai meno prestigiosi di quelli forniti dalle testimonianze di Reynolds e Morley — e proprio per questo assai più indicativi di quanto quella dell'inventare dischi e musicisti sia, all'interno della comunità dei fan, una prassi ben più diffusa di quanto non si creda — li troviamo sul web.
In ambito italiano, un caso esemplare è rintracciabile sul forum che fa riferimento al sito della rivista «Il Mucchio Selvaggio». Al tema 'dischi immaginari e affini' sono dedicati addirittura quattro *thread* (spazi di discussione). *Classifica Ascolti Immaginari!* (aperto il 28-11-2005) è essenzialmente una vetrina per fantasiosi giochi di parole su nomi di artisti-gruppi e titoli di dischi, gara alla creazione degli ibridi più astrusi e divertenti e delle citazioni più ricercate. *The Perfect Album* (25-02-2007) propone una serie di 'fusioni' tra dischi già esistenti alla ricerca del *blend* che dia — appunto — l'album perfetto. *If* (07-12-2005) e *Dischi Immaginari* (03-11-2006), presentano invece vere e proprie recensioni di dischi immaginari. L'operazione appare assai vicina per intenti e modi a quella di Capuano e del suo «*Mission: It's Possible*» su «Blow

202 Le citazioni di Morley sono tratte da Morley 2003: 134-137.
203 Cit. in Frith 1982: 139.

Up». E sul forum si ammette infatti che «il gioco non è nuovo, ma giochiamo lo stesso»[204]. Si tratta di puri *divertissement*, che permettono agli utenti di condividere le proprie personali fantasticherie su questo o quell'artista, proponendo tanto la propria visione critica quanto il proprio approccio alla forma-scrittura sul tema *musica*.

Troviamo esempi più o meno riusciti, più o meno ben scritti: quello che ci interessa registrare è la presenza di alcune sovrapposizioni con alcuni esempi di *discografia potenziale* già analizzati; che vi possano essere casi di diretta ispirazione-derivazione, come pare proprio che accada con alcune 'missioni' di Capuano, prese come spunto, poco importa. Queste sovrapposizioni ci segnalano la condivisione di uno stesso 'immaginario rock', popolato da figure che, più di altre, spingono verso forme di rielaborazione fantastica. Alcuni personaggi e situazioni tornano infatti insistentemente: Beatles (sul forum si immagina il loro disco post-*Let It Be*; una loro reunion era stata immaginata già da Bertoncelli), Charles Manson (qui autore del suo disco *definitivo*; in Capuano inquietante ispirazione del disco della Spears), Giovanni Lindo Ferretti (qui come in Capuano[205] alla presa con cover quantomeno spiazzanti), i Led Zeppelin (qui protagonisti di una vera e propria *ucronia*, con un John Bonham mai scomparso; in Capuano[206] impegnati in un ritorno sulle scene con un Bonham presenza virtuale garantita dalle tecniche di sovrincisione). Interessa registrare come ci sia «proprio il desiderio che questi dischi prima o poi vedano la luce, magari non per mano di questo o quell'artista in particolare. […] Conta l'atmosfera, lo spirito, l'idea che c'è dietro»[207]. Ad esempio, Milva riceve qui un trattamento del tutto analogo (atmosfere notturne e plumbee, una certa esagerata teatralità nell'interpretazione) a quello che Mina aveva ricevuto in una puntata di MIP[208].

E anche qui, si tratta di dischi che ricercano il contatto con la realtà, che solleticano le attese dei fan: si veda il disco in cui Mike Patton rilegge-stravolge alcuni classici della canzone italiana. Operazione questa perfettamente in linea con il personaggio e col suo *modus operandi*, alla quale si è effettivamente dedicato

204 Newdawnfades 2006.
205 Cfr. BU 102.
206 Cfr. BU 117.
207 Capuano 2008.
208 Cfr. BU 96.

quando era alla guida della band Mr. Bungle[209] e che ha trovato infine una sua traduzione sotto forma di disco con il progetto *Mondo Cane*[210]: il disco possibile è diventato realtà.

3.9. LE RECENSIONI 'IMMAGINATE' DI RICHARD MELTZER: IL ROVESCIO DELLA MEDAGLIA DELLA DISCOGRAFIA POTENZIALE

Nella nostra esplorazione di quella che abbiamo chiamato discografia potenziale, abbiamo visto come sia possibile — certo in modi e con scopi anche assai differenti — scrivere la recensione di un disco che non esiste: un disco immaginario, solo *immaginato*. È possibile — e da qui questa piccola ma doverosa appendice ai nostri casi-studio — anche il rovescio della medaglia: scrivere la recensione 'immaginaria' — perché solo immaginata — di un disco realmente esistente: scrivere la recensione, insomma, senza avere ascoltato il disco[211]. Lo ha fatto, ad esempio, uno dei più grandi scrittori rock americani, Richard Meltzer[212].
Meltzer (New York, 1945) è una figura storica del giornalismo musicale, uno dei primissimi critici rock riconosciuti: ha cominciato la propria carriera nel 1967 sul pionieristico «Crawdaddy!» di Paul Williams[213] e il suo controverso *The Aesthetics of Rock* (1970) è considerato a tutti gli effetti uno degli «antesignani dello studio della *popular music* in ambito anglosassone»[214]. Ha scritto libri di narrativa, poesia e saggistica, e i suoi migliori scritti musicali sono stati raccolti nel corposo *reader* (seicento pagine) *A Whore Just Like the Rest: The Music Writing of Richard Meltzer* (2000). Caustico, armato di una forma-scrittura spesso volutamente sgrammaticata e strapazzata, in perenne polemica con altri grandi critici come Bob Christgau e Greil Marcus (presi letteralmente a parolacce), Meltzer è stato anche dall'altra parte 'della barricata': tra le altre cose, ha scritto i testi per la band hard rock Blue Öyster Cult e ha collaborato come vocalist all'interno del collettivo sperimentale Smegma. Meltzer, Bangs e Nick Tosches (altra figura storica)

209 Se ne trovano tracce sparse, non ufficiali, sul web.
210 Cfr. Discografia.
211 Cfr. già cit. in Baroni, par. 3.6.1.
212 Fonti di questo paragrafo: Intortetor 2008, Jason 2008, Reed 2008a e 2008b, Robinson 2001*.
213 Cfr. par. 2.4.
214 Cfr. Fabbri 2001: 8.

furono ribattezzati i 'Three Noise Boys', sacra trimurti della critica rock militante e 'maledetta', corrispettivo della trinità beat Burroughs-Kerouac-Ginsberg.
Sia Meltzer che Tosches già a metà anni Settanta (e come pare si stesse apprestando a fare anche Bangs nel decennio successivo, prima della scomparsa), abbandonarono il giornalismo rock per diventare — o meglio, tornare ad essere — scrittori *tout court*, e poter liberamente «scrivere di tutto, dalla musica country ai preservativi»[215]. C'è chi ha letto proprio nella pratica punk *ante litteram* di scrivere recensioni 'alla cieca', gesto polemico nei confronti dei lettori, della stessa critica musicale e dell'industria culturale tutta, il segnale più eclatante del disgusto maturato dai due scrittori nei confronti del mondo rock e dei suoi meccanismi editoriali e commerciali. Lo stesso Meltzer, in diverse interviste, tiene a sottolineare il valore 'politico' di operazioni del genere.
Meltzer dichiara di avere disseminato tutta la sua carriera anni Settanta di recensioni scritte senza avere ascoltato il disco in questione, ma non solo: avrebbe ad esempio stroncato un concerto di Neil Young cui non aveva assistito. Il caso più famoso ed eclatante non riguarda però un disco ma un libro. Meltzer recensì per «Rolling Stone» il romanzo *The Rainbow Gravity* (1973) di Thomas Pynchon, considerato oggi uno dei testi fondativi della narrativa post-moderna, senza averlo letto. Nessuno, colleghi o lettori, si accorse dell'assoluta infondatezza dell'articolo, basato esclusivamente su contorte congetture: Meltzer fu così felicissimo di poter dedurre che il romanzo non era stato letto da tutti coloro che pure dichiaravano (seguendo la 'moda') di averlo fatto, o che chi l'aveva letto non ne aveva capito nulla, tanto da avallare la sua sgangheratissima recensione.

215 Robinson 2001*.

4 RECENSIONI DI DISCHI IMMAGINARI: COME E PERCHÉ

4.1. DISCOGRAFIA POTENZIALE: UNA TIPOLOGIA PER CONCETTI-CHIAVE

Nel lungo capitolo precedente, abbiamo analizzato una serie di casi di *discografia potenziale* (abbiamo cioè affrontato una serie di analisi testuali, attente però anche al dato contestuale qualora questo si sia rivelato determinante per capire l'operazione; si pensi al clamoroso *misunderstanding* che seguì alla recensione di Greil Marcus), soddisfacendo così l'obiettivo referenziale-informativo che ci eravamo prefissi[1].
Scopo di questo breve ultimo capitolo sarà allora soddisfare il secondo obiettivo, quello argomentativo-interpretativo. Si tratterà di un 'tirare le somme', rendere esplicito e sistematizzare quanto già emerso, disorganicamente, nel corso delle analisi: [1] sulla base dei profili interpretativi e della rete essenziale di confronti già abbozzati[2], e attraverso una serie di concetti-chiave, costruiremo una tipologia di *discografia potenziale* che evidenzi affinità e divergenze tra i diversi casi; [2] alla luce delle caratteristiche di base del fare critica musicale[3], mostreremo la validità delle recensioni di dischi immaginari in quanto discorsi sulla musica, il carattere cioè propriamente critico, e anzi intimamente *meta-critico*, delle operazioni di *discografia potenziale*.

4.1.1. MUSICHE IMMAGINARIE E FANTA-MUSICHE

Finora abbiamo sempre parlato di *musiche immaginarie* come del contenuto dei nostri dischi immaginari, dando per scontato il valore di tale espressione nel contesto in cui l'abbiamo di volta in volta utilizzata. Occorre adesso esplicitarne e precisarne il senso. I casi analizzati ci hanno presentato musiche che sono immaginarie nella misura in cui si tratta di 'singole entità musicali immaginarie', e cioè singoli brani, singole composizioni, singole forme sonore inventate, inesistenti; non nel senso, assai più intrigante e

1 Cfr. Introduzione / Recensioni sui generis.
2 Cfr. cap. 3.
3 Cfr. cap. 1.

immaginifico, di interi generi o tipi di musica *nuovi*. Creare, anche solo col pensiero, un nuovo tipo di musica, un nuovo genere musicale appare infatti un'operazione praticamente impossibile, verso cui forse si può solo tendere, ma all'infinito e per approssimazione. Il senso di un'operazione come «*Mission: It's Possible*» di Capuano — che pure si pone come forma di esplorazione delle possibilità e dei confini della musica *oggi* — sta tutto nella implicita presa di coscienza dell'impossibilità di uscire dalle musiche (nel senso di generi o tipi) già esistenti: si immaginano allora le contaminazioni più spiazzanti o, al contrario, le sublimazioni più pure, le estremizzazioni più radicali, artisti impegnati nelle trasformazioni-reinvenzioni più impensabili o paradossali. *MIP*, lo abbiamo visto, è sostanzialmente un gioco combinatorio.
Il disco immaginario diventa luogo di fissazione e conservazione di musiche che cercano faticosamente, affannosamente di *essere nuove* solo in quei casi che paiono più sganciati da finalità di tipo 'pratico': tentativo disperato di fanta-musica sono gli «sfruculiamenti tra rifiuti» di Capuano; tentativo rocambolesco è la sperimentazione sincretica e barocca dei Count Five immaginata da Bangs. Fanta-musica in un certo senso è anche la «ripresa glam» di William Wilson-Wilson Sisters di Reynolds, anticipatrice di una tendenza musicale che si sarebbe affermata soltanto anni dopo. In questi casi, il disco ha valore in quanto depositario di una proiezione mentale, di un progetto musicale ben preciso. In altri casi, ha invece valore di per sé, in quanto supporto fonografico: oggetto fisico che consente la fruizione di singole entità musicali altrimenti irreperibili, ma di natura decisamente non fanta-musicale. Il disco è così testimonianza di musiche (nel senso di generi o tipi) perfettamente già rappresentate nella realtà: il punk animalista di Polpetta e i Cani Avvelenati di Baroni; il folk-rock di Crosby Stills Nash & Young e le *jam* psichedeliche di Hendrix di Bertoncelli; le *supersession* rock dei Masked Marauders di Marcus; il garage, il metal, la neo-psichedelia ecc. di Bianchini. Addirittura, il disco è testimone di musiche (nel senso specifico di singoli brani e singoli suoni) che esistono già a tutti gli effetti: le canzoni di Springsteen, riprodotte dal vivo e pure già disponibili su *bootleg*, del caso Cotto.

4.1.2. L'OGGETTO-DISCO E LA COPERTINA

Ci si deve inventare un disco per parlare di musiche immaginarie perché è in questa forma che — fino ad oggi — siamo stati abituati a fruire la musica. Le riviste di critica musicale sono riviste di musica nella misura in cui sono riviste che parlano di dischi. La storia del rock è una storia fatta anche (spesso in maniera sorprendentemente decisiva) da 'edizioni straniere', 'prime tirature', 'ristampe', 'rimasterizzazioni', dischi mai pubblicati o ritirati dal commercio ecc. Cinquant'anni di cultura di supporti fonografici (prima il vinile, poi il compact disc) e di opere grafiche entrate nell'immaginario collettivo anche indipendentemente dal loro referente musicale, come — solo per citare gli esempi più banali — la banana sbucciabile di Andy Warhol sull'esordio dei Velvet Underground e la pittoresca teoria di personaggi ideata da Peter Blake che affolla il *Sgt. Pepper's* dei Beatles, entrambi datati 1967, ci hanno abituato ad un godimento della musica che passa anche e soprattutto da un oggetto tangibile e concreto — di plastica e carta — che non è solo un mero supporto fisico ma un vero e proprio veicolo espressivo, necessario complemento per la definizione di un progetto estetico e di un immaginario. Impensabile, ad esempio, il rock psichedelico di fine anni Sessanta deprivato delle sue copertine visionarie e lisergiche, coloratissime e arzigogolate. Il binomio musica-grafica è storicizzato da casi eclatanti: Pink Floyd-Hypgnosis, Grateful Dead-Rick Griffin, Frank Zappa-Cal Schenkel, fino agli approcci 'seriali' di etichette come la *4AD* (caratterizzata da una algida essenzialità), la *Blue Note* (elegante stilizzazione), la *Cramps* di Gianni Sassi (accumuli materici neo-dadaisti).
Artwork e *packaging* del disco hanno così una loro parte non secondaria anche negli esempi di *discografia potenziale* che abbiamo analizzato. E non solo nei casi che ricercano l''effetto di realtà' per ingannare il lettore (cfr. *infra*), ma anche in quelli che, agli antipodi, si pongono come puri giochi mentali ed esercizi fantastici. Troviamo le nostre belle *copertine immaginarie* tanto in Marcus (parodia del fenomeno *supersession* dove l'immagine è «pensata come ironica risposta a quella dei Blind Faith») quanto in Capuano (abbiamo evidenziato il possibile valore *critico* della copertina 'citazionista' dell'articolo dedicato a Dylan), e soprattutto in Bertoncelli, dove la creazione di una immagine di assoluta tipicità,

vero condensato di un immaginario (quello folk-rock/western di CSN&Y), ha avuto un ruolo determinante nella genesi di tutta l'operazione.

4.1.3. 'BUFALA MEDIATICA' VS. 'GIOCO CON IL LETTORE'

Un primo distinguo, utile per la nostra tipologia di casi di *discografia potenziale*, va fatto tra dischi inventati — tanto di artisti realmente esistenti, quanto di artisti a loro volta inventati (cfr. *infra*) — che vengono presentati *come veri* e dischi inventati, al contrario, *dichiaratamente fantomatici*. Insomma, ai due estremi opposti collocheremo le due possibili etichette 'bufale mediatiche' e 'giochi con il lettore'. E bisogna tenere conto non solo delle intenzioni dell'autore, ma anche della percezione-ricezione da parte del pubblico (le due variabili possono non combaciare, lo abbiamo visto nel caso Marcus).
Due soli dei casi analizzati possono essere propriamente definiti come scherzi mediatici, le cosiddette 'bufale', essendo stati pensati cioè con lo scopo di ingannare il lettore e far credere che il disco di cui si sta parlando esista davvero: Bertoncelli e Cotto. Entrambi hanno sfruttato favorevoli condizioni contingenti, proponendo al pubblico dei fan due dischi lungamente attesi. Entrambi si basavano sulla creazione di due prodotti tipici-classici, al limite dello stereotipo, ma senza particolari accenti caricaturali o parodistici che potessero fare emergere il vero carattere dell'operazione. Entrambi hanno perfettamente colpito nel segno.
All'estremo opposto, possiamo collocare i veri e propri *esperimenti mentali* (il «grande gioco enigmistico ed ermeneutico») di Capuano, totalmente disinteressato a convincere il lettore della veridicità dei dischi recensiti (al di là del fatto che ciò possa poi incidentalmente verificarsi). Nella stessa posizione — e cioè come forma di condivisione col lettore di una invenzione musicale — anche Bangs, che addirittura inserisce i propri dischi immaginari, peraltro davvero improbabili al contrario di quelli di Capuano, in un contesto scopertamente fittizio. Gioco 'a carte scoperte', in cui il disco immaginario è dichiarata parodia e mero pretesto-strumento (e non fine ultimo), è il caso Bianchini.
A metà strada tra i due antipodi, il prototipico caso Marcus: bufala mediatica — peraltro la più clamorosa — solo suo malgrado,

in realtà operazione pensata come parodia, nella convinzione che venisse colta come tale. Nei casi Baroni e Reynolds, formalmente collocabili in ambito 'bufale mediatiche', sembra pure prevalere il carattere di gioco-intesa con il lettore, in senso del tutto opposto ai casi Bertoncelli e Cotto: il gusto dell'invenzione del disco (e qui, dell'artista) sta, più che nel 'far abboccare' il lettore, nel 'venire scoperti', dimostrando così la condivisione di uno stesso bagaglio di conoscenze ed esperienze.

4.1.4. DISCHI IMMAGINARI DI ARTISTI ESISTENTI

Nel nostro *excursus* abbiamo visto come la strada più battuta sia di gran lunga quella dell'invenzione di un disco immaginario di un artista realmente esistente.
In alcuni casi appare chiaro come questa scelta sia stata obbligata, imposta dalla natura stessa dell'operazione: Bertoncelli e Cotto si ponevano precisi obiettivi, dischi attorno ai quali si era catalizzata l'attenzione del pubblico dei fan (il nuovo album di CSN&Y, il live di Springsteen), e vi avevano imbastito sopra una vera trappola per i lettori. Marcus intendeva costruire la parodia di un fenomeno realmente esistente (supersession e bootleg) e per rendere più efficace l'operazione utilizzò i nomi in assoluto di maggior impatto: i 'giganti' Dylan, Beatles e Rolling Stones. Bianchini intendeva colpire alcuni critici musicali e il loro modo di fare critica; a tale scopo, niente di meglio che colpire le loro affezioni musicali, caricaturando quindi artisti realmente esistenti: Malnato-Bennato, Sbam!-Wham!, Mazza-Zappa ecc. (ma non tutti gli artisti citati nelle recensioni-parodia hanno dei corrispettivi reali identificabili: alcuni fanno piuttosto riferimento a un immaginario generico, comunque facilmente stereotipabile; cfr. es. i Devilish Teachers).
In Bangs la fantasia si esercita su una band realmente esistente perché amatissima dall'autore e assunta come vero e proprio simbolo di un'epoca e di un modo di intendere la musica: si immagina così l'improbabile evoluzione in chiave sperimentale di una band garage-rock. In Capuano, appare addirittura lecito un parallelo con le *contraintes*, le 'costrizioni' tipiche della letteratura potenziale dell'OuLiPo[4]: la fantasia non è sbrigliata,

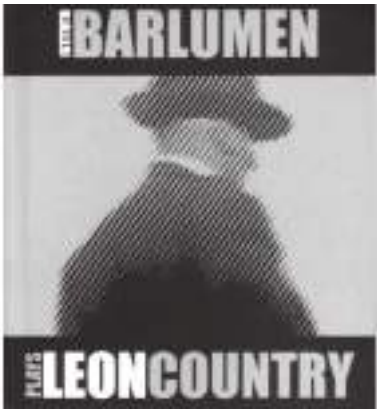
4 Cfr. Introduzione / Discografia potenziale.

ma stimolata dalla presenza di regole auto-imposte, regole che fanno da stimolo per la creatività. Le invenzioni musicali, anche quelle più audaci, devono infatti essere studiatissime, compatibili con la carriera dell'artista di volta in volta sottoposto al trattamento *MIP*. Il gusto non sta qui nella creazione *ex novo* di un microcosmo autonomo, come potrebbe essere invece nel caso del disco di un'artista inventato di sana pianta, ma sta tutto nel manipolare un materiale già esistente — la storia del rock — che già di suo ben si presta alla rielaborazione fantastica e al gioco combinatorio.

4.1.5. DISCHI IMMAGINARI DI ARTISTI IMMAGINARI: IL CASO LEON COUNTRY

Abbiamo sondato, attraverso due casi esemplari (Polpetta e i Cani Avvelenati di Baroni e il progetto William Wilson-Wilson Sisters di Reynolds), la pratica di scrivere di un disco che è immaginario perché immaginario ne è l'artista intestatario; pratica che, come si evince dalle parole dello stesso Reynolds, è ampiamente diffusa nei contesti di fandom, come fanzine cartacee e webzine.
Per la loro efficacia, tanto nei casi di bufala mediatica quanto in quelli in cui si mira semplicemente ad ottenere il consenso e la fascinazione di chi legge, operazioni del genere attingono a tutto un immaginario ben radicato nella storia della musica popolare e del rock: 'meteore', illustri sconosciuti, esoterici personaggi minori, *aka*, *moniker*, *nome de plume*, veri e propri mascheramenti, misteri e aneddoti che profumano di leggenda sparsi nelle biografie di molti artisti. Dal patto col diavolo di Robert Johnson, ai misteri biografici che avvolgono personaggi come Buddy Bolden, Sun Ra, Thelonius Monk, Buckethead. Dai mascheramenti dei Residents, ai dischi di Blind Joe Death (alias John Fahey), Blind Boy Grunt (Bob Dylan), Dukes of Stratosphear (XTC), Penguin Cafè Orchestra (Simon Jeffes), The Passengers (U2), Marvin Pontiac (John Lurie) ecc.
Attingendo a questo immaginario fatto di personaggi fantastici, eppure reali — in un mondo labirintico e centrifugo come è quello del rock, storicizzato, costantemente monitorato ma comunque pieno di soluzioni di continuità, spazi interstiziali, anel-

li mancanti, agitato da continui revisionismi —, nel 2002 la *factory* di creativi milanesi *Istituto Barlumen* (creatura di Gaetano Cappa e Marco Drago) ha dato vita al personaggio di Leon Country, oscuro chitarrista che sarebbe uno dei motori occulti della storia del rock, *deus ex machina* — sempre dietro le quinte — di carriere quali quelle di Rolling Stones, Who, Jimi Hendrix, Kinks, Cream, Led Zeppelin ecc. Country viene presentato come un centrifugato dei migliori stereotipi dell'artista misterioso e maledetto, ma soprattutto, novello Buddy Bolden, non avrebbe mai lasciato alcuna traccia registrata delle propria musica, divenendo così una sfuggente leggenda metropolitana. Un'operazione del genere rappresenta l'apoteosi, seppur al di fuori di un contesto propriamente critico (e per questo motivo è stata esclusa dalla selezione dei nostri casi-studio), delle operazioni di *discografia potenziale* analizzate, ed è perfetta dimostrazione del loro fascino, della loro riuscita, del loro senso ultimo.



[figura 20]: la copertina del disco 'di' Leon Country.

Leon Country è nato all'interno del programma radiofonico *Remix* (Radio3), di cui vale la pena riportare il piccolo esemplare manifesto situazionista:

> *Remix* nasce dalla convinzione che la sovrabbondanza di notizie e di fonti di informazione renda sempre più difficile capire dove sta il confine tra la realtà e l'invenzione. Il programma gioca su questa ambiguità, rende ancora più incerto questo confine, scegliendo il meglio e il peggio dell'attualità e trasportandolo in un mondo surreale [Cappa e Drago 2004].

Il tentativo di ricostruzione biografica e musicale di Leon Country si è opportunamente sviluppato in forma di *docudrama* (format ibrido tra informazione e fiction), e anche qui, come in Baroni e Reynolds, è parso più un gioco ammiccante e interattivo che

una vera bufala mediatica. A delineare il profilo di questa figura 'mitologica', attraverso una serie di testimonianze che giocano proprio sulla confusione tra finzione e realtà, è stata chiamata una folta schiera di musicisti, giornalisti e personaggi del mondo della cultura e dello spettacolo: «da Umberto Eco al sottoscritto [Bertoncelli], come a dire 'dal più grande al più piccolo'»[5].
Leon Country è stato pensato come modo 'obliquo' per rinnovare il racconto della storia del rock, per presentarne una sorta di storia alternativa o segreta, alla ricerca di connessioni nascoste, di possibili nuove chiavi di lettura (le stesse che hanno stimolato, lo abbiamo visto, la fantasia di Bertoncelli e Capuano). L'*Istituto Barlumen* ha poi realizzato il disco 'di' Leon Country [figura 19], con alcune delle rare tracce che il chitarrista avrebbe anonimamente sparso all'interno della storia della musica popolare; in realtà, canzoni scritte da Gaetano Cappa e Gino 'Pacifico' De Crescenzo[6].

4.2. DISCOGRAFIA POTENZIALE: CRITICA E META-CRITICA

4.2.1. UNA FORMA DI CRITICA

Abbiamo visto come il parametro fondamentale che consente di operare il discrimine di base 'critica musicale' vs. 'NON-critica musicale' sia l'interpretazione: «la critica è interpretazione»[7]. E cioè lettura personale del dato musicale, lettura che conduce alla formulazione di un giudizio. I casi analizzati presentano tutti, in maniera diversa, forme di interpretazione del dato musicale. E paradossalmente — perché facendo ricorso a singole entità musicali immaginarie — riescono a comunicarci l'opinione del critico e ad aumentare la nostra conoscenza su fatti musicali, al contrario, assolutamente reali. Recensioni di dischi immaginari insomma — e cioè critiche di musiche inesistenti — sono capaci di dirci qualcosa di valido su musiche esistenti.
Marcus stigmatizza le mode speculatrici delle supersession e dei bootleg; Bangs espone la propria 'poetica del rumore' in opposizione alla scena musicale dominante, che giudica «deprimen-

5 Bertoncelli 2008; cfr. par. 3.3.2.
6 Cfr. Discografia.
7 Cfr. par. 1.1.

te»; Bertoncelli e Cotto, ricorrendo a due dischi immaginati come *classici*, ci consegnano due ritratti esemplari degli artisti interessati; Bianchini sottolinea sarcasticamente il proprio giudizio negativo su fenomeni musicali che altri critici portano invece sul palmo della mano; Baroni amplifica i caratteri contro-culturali di una band e di una intera scena; Capuano legge l'intera carriera di un artista alla luce di un ultimo tassello, che appare di volta in volta radicale conferma o spiazzante *coup de théâtre*; Reynolds propone, come antidoto alla noiosa scena musicale di metà anni Ottanta, una sorprendente ripresa del fenomeno glam.
La *discografia potenziale* rappresenta un possibile approdo estremo di una critica 'poetica' (in opposizione ad una critica analitica)[8] intesa nel suo significato propriamente etimologico di 'creatrice': una critica che crea da sé gli oggetti musicali di cui si fa carico. 'Poeticità' questa perfettamente in linea con alcune concezioni di critica musicale sulle quali abbiamo avuto modo di soffermarci: Bangs, Bertoncelli, Baroni, Capuano, pur con tutte le diversità e specificità del caso. Si tratta di una critica che va oltre il 'primo livello', oltre la descrizione denotativa[9], oltre il semplice giudizio di valore: una critica intesa come forma di scrittura, una scrittura che è trasfigurazione fantastica. «La scrittura è un piacere di per sé, *quasi* quanto l'ascolto del disco»[10]: sembra questa la miglior descrizione del principio non scritto che anima spesso la penna dei nostri autori.
La *discografia potenziale* si pone come paradossale approdo estremo della forma-scrittura alla prova con la sfuggente materia-musica: il suo fascino, il suo valore, il suo senso ultimo stanno tutti nel suo limite congenito, l'imperfetta resa a parole dei suoni. Ma mentre la critica 'normale' ha come banco di prova l'ascolto reale di musiche reali contenute in dischi reali, la *discografia potenziale*, critica ufonica, deve bastare a se stessa.

8 Cfr. par. 1.5. L'analisi musicologica di una musica immaginaria è un'operazione impensabile ed impossibile: perché presuppone l'esistenza di uno spartito. Insomma, per analizzare la nostra musica 'immaginaria' bisognerebbe prima realmente 'comporla'.
9 Per quanto una descrizione musicale possa essere 'denotativa'; denotative, assimilabili ad una sorta di 'grado zero' del discorso musicale, sono forse — in alcuni casi — le etichette di genere.
10 Testani 2008.

4.2.2. ESERCIZI SULLA TIPICITÀ: META-CRITICA E DISCHI 'IDEALI'

I casi analizzati si presentano, con sfumature differenti, come veri e propri esercizi sulla *tipicità*. Tipicità tanto del mondo della 'musica suonata' (si parla di 'dischi da sogno', di dischi o artisti che sono veri e propri stereotipi), quanto di quella 'scritta' (da piccole strizzate d'occhio sull'uso di certi termini fino alla organica riflessione sul valore e la possibilità stessa della critica musicale, discorso quindi propriamente auto-riflessivo e meta-critico).
Nei testi analizzati, critica e *critica della critica* appaiono indissolubilmente legate, sembra quasi impossibile stabilire una priorità assiologica tra le due forme. Si può però azzardare l'ipotesi che la *discografia potenziale*, pur con le peculiarità dei singoli casi, sia una forma di auto-riflessione che prende in carico le forme della recensione di un disco immaginario, che il suo valore critico risieda tutto nel suo carattere meta-critico: si parla di certe musiche e in un certo modo perché si intende parlare innanzitutto a quel pubblico particolare costituito dalla stessa critica.
Il caso più scopertamente meta-critico è quello di Bianchini, dichiarato esercizio di parodia al quadrato. Il disco immaginario è un puro pretesto per un sarcastico attacco ad alcuni colleghi: per metterli in ridicolo, si parodiano i dischi degli artisti da questi tipicamente trattati. Le recensioni sono così una caricatura esilarante dei tic, dei grossolani difetti stilistici, della piatta ideologia musicale di alcuni giornalisti, polemicamente definiti «imbrattacarte».
La recensione di Marcus acquisisce il suo senso più compiuto se viene letta non tanto come una parodia delle *supersession* quanto più propriamente come una parodia delle recensioni entusiastiche che gli addetti ai lavori, spesso 'a prescindere', tributavano a dischi di supersession e supergruppi. Intimamente meta-critica la riflessione di fondo che anima *MIP* di Capuano, auto-dichiarata forma unica-possibile di critica in un'epoca che sembra segnare una paralisi del mondo musicale. Frequenti i momenti di riflessione — con accenti ora auto-ironici, ora più polemici — sul ruolo, i modi e il linguaggio della critica; le apostrofi a colleghi; le finte citazioni da altre fonti, soprattutto web.
Scrivere di dischi immaginari appare un'operazione intimamente meta-critica. Tanto nel caso della bufala mediatica, quanto del gioco consapevole con il lettore, vuol dire misurarsi in un esercizio di stile: si propongono il proprio approccio stilistico e la propria

ideologia musicale in maniera forse ancora più esplicita che in una recensione 'normale'; si crea un disco che, in positivo o in negativo, rappresenta un *paradigma*, un *ideale* musicale. Si tratta così di dischi ancora meno *materiali* di quanto possa sembrare a prima vista, si tratta di dischi 'ideali', nella duplice accezione di 'dischi assolutamente tipici, dischi-astrazione', e di 'dischi che vorremmo ascoltare, dischi da sogno'.
Quello dei Masked Marauders è stato consapevolmente costruito da Marcus come 'disco da sogno' e, per quanto deformato da un trattamento parodistico, così è stato accolto dai tanti fan che tempestarono di telefonate la redazione di «Rolling Stone» e causarono un corto-circuito nei negozi di dischi e nelle catene di distribuzione. Dischi da sogno quelli dei Count Five immaginati da Bangs, improbabili evoluzioni della carriera del gruppo ma, proprio per questo, *divertissement* irresistibili, fughe mentali per sdrammatizzare su una situazione musicale che lo scrittore giudicava negativamente; fuga mentale e 'rifugio' anche il disco e le musiche immaginate da Reynolds. 'Dischi da sogno' quelli di Bertoncelli e di Cotto, attesissimi dai fan, descritti come opere *classiche*, monumenti di un immaginario — per dirla con Capuano —, «simulacri iperrealistici del rock». Dischi 'ideali', forme che sublimano un'idea di musica altamente tipicizzata e stereotipabile, i dischi-parodia di Bianchini, pensati per mettere in ridicolo i tic di alcuni critici; e stereotipo musicale anche il disco di Polpetta e i Cani Avvelenati di Baroni.
Il caso Capuano, certamente perché 'in movimento', si propone come più sfaccettato: i dischi immaginari erano inizialmente pensati come veri 'dischi da sogno', dischi che «davvero vorrei poter ascoltare». Ben presto però hanno assunto addirittura il carattere di simboli della condizione umana così come filtrata dal punto di vista dell'autore, e veri e propri 'dischi da incubo', validi spesso più come testimonianze di un *percorso esistenziale* che come prodotti propriamente musicali.

4.2.3. IL CASO CAPUANO-«MISSION: IT'S POSSIBLE»

Per gli obiettivi che ci eravamo prefissi, gli interessi che hanno animato il nostro lavoro e il modo in cui abbiamo condotto le analisi, il caso di Capuano e *MIP* si presenta — come già chiarito — come

quello di gran lunga più interessante. *MIP* incarna quanto di più vicino ad un ideal-tipo di *discografia potenziale* si possa immaginare: totalmente disinteressato ad ingannare il lettore, istaura semmai con questo un rapporto basato sulla condivisione di un'invenzione, un'idea, un'ipotesi, una *possibilità musicale*. L'esplorazione di queste musiche e dischi possibili appare, al di là di episodici scantonamenti nell'esagerazione, rigorosissima (*MIP* si distingue così dall'unico altro caso ad esso assimilabile, l'articolo di Bangs). *MIP* appare l'esempio più completo e omnicomprensivo: allo stesso tempo, il più critico (dà un preciso taglio prospettico alle carriere degli artisti presi di mira), meta-critico (per assurdo, si propone come unica forma di critica possibile), e narrativo (per il suo sviluppo diacronico, il filo rosso che lega le singole puntate, i discorsi secondi che porta avanti). Appare inoltre l'operazione meta-temporalmente più valida:

> In un'epoca pre-internet, in cui le riviste musicali contavano davvero qualcosa, era ancora possibile puntare sull'effetto sorpresa di operazioni eclatanti come quella di Marcus o la mia: oggi non avrebbero senso, se non — ma davvero non saprei in che modo — in televisione. Il rischio sarebbe quello di avere delle smentite-lampo o, al contrario e caso assai più probabile, di non ricevere alcun feedback: totale indifferenza in questo *mare magnum* in cui tutto e quindi niente è in sovra-esposizione [Bertoncelli 2008].

L'operazione di Capuano è quella che certamente più di tutte ha fatto *esplodere* i caratteri e, opportunamente, le potenzialità della *discografia potenziale* così come l'abbiamo intesa. Appare però, per gli stessi motivi, anche quella più rischiosa, più difficile da portare avanti. Lo stesso Capuano ha sottolineato, lo abbiamo visto, il proprio rapporto conflittuale con *MIP*, la difficoltà di costruire un articolo che non sembri forzato e sforzato. E Bertoncelli fa notare come:

> Non comprerei mai un libro tutto fatto così, da recensioni immaginarie, mi sembrerebbe pretestuoso e in fondo non avrebbe senso. Penso che operazioni del genere — questi esperimenti — vadano centellinati e alternati a

> 'tutto il resto'. Soprattutto, dato che la loro riuscita poggia tutta sulle spalle della bravura del singolo, penso vadano condotte *cum grano salis*, senza lasciarsi prendere troppo la mano […]. Fantasticando troppo, uno dei rischi che si corrono — e io stesso lo so bene — è di trasformare l'artista in una figurina mitologica, che tanto appartiene a te quanto non appartiene più a se stesso [Bertoncelli 2008].

4.2.4. IL CARATTERE CREATIVO DI «MISSION: IT'S POSSIBLE»: DISCHI IMMAGINARI E MUSICHE INESISTENTI?

Per concludere, alcune considerazioni, opportunamente 'di confine' relative al caso Capuano-*MIP*.
Se Jorge Luis Borges (citato non a caso sia da Bertoncelli che da Capuano), ha postulato, nel suo celebre racconto *La Biblioteca di Babele* (1944), che «perché un libro esista, basta che sia possibile. Solo l'impossibile è escluso»[11], e visto il carattere di 'regno del possibile' della *discografia potenziale* e di *MIP* in particolare, allora:

> *[…] Scrivere di musica immaginaria non è forse addirittura scriverla, comporla?*
>
> […] Mi viene anche in mente un nobile precedente di tutto questo. Thomas Mann, nel *Doktor Faustus* descrive le opere immaginarie di un compositore contemporaneo (una sorta di trasfigurazione di Arnold Schoenberg). Le opere erano state immaginate e descritte fin nei minimi particolari da Theodor Adorno — compositore anch'egli oltre che critico — il quale durante l'esilio americano collaborò con Mann all'ideazione e alla stesura del romanzo. Quando leggi le parti del romanzo in cui sono descritte le opere ti pare di sentirle e ti vien voglia di correre in un negozio di dischi a comprartele! Poi ti rendi conto che non esistono.
> Ma si può dire veramente che quelle opere non esistono? Il suono e la parola che si rincorrono in una descrizione in cui immaginazione produttiva (creazione) e riprodutti-

11 Cit. in Belpoliti 2003.

va (critica) sono talmente intrecciate da non poter essere divise non costituiscono forse una forma di esperienza estetica sui generis che ci mostra, come esperienza limite, che creazione e critica sono solo due facce della stessa medaglia? [Marino e Maurizi 2008]

Nel mio caso specifico è innegabile una certa *ansia creatrice*, che potrebbe essere riflesso condizionato della classica frustrazione del 'critico che vorrebbe essere musicista'.
[…] Si può anche tentare un parallelo con quanto sta accadendo con le tendenze contemporanee del riduzionismo nella *free* e nell'improvvisazione. Tempo fa ero in contatto con un artista toscano [Gian Paolo Guerini] che componeva musiche che *non andavano suonate*. Ne scriveva lo spartito ma poi la loro esecuzione si limitava ad una resa mimica o al solo allestimento scenico. Musiche da guardare in silenzio, per così dire[12]. Come se l'ascoltatore-spettatore dovesse estrarre da sé il loro contenuto sonoro. […] Si tratta chiaramente di operazioni 'al limite', concettuali, aperte, che necessitano dell'interazione protagonista del fruitore nella ricostruzione del progetto sonoro che c'è dietro, altrimenti la cosa rimane lì, inerte.

[figura 21]: Gian Paolo Guerini.

[…] Se il lettore si è incuriosito, se l'invenzione musicale che ho escogitato ti ha intrigato, se sei contento di aver letto di quel disco, ma aver letto non ti basta più perché adesso vorresti davvero ascoltarlo, *MIP* ha centrato il suo piccolo obiettivo. *MIP* funziona, riesce, quando viene accettato, preso per buono. Percepito cioè non come vero, ma come possibile, non forzato nonostante tutte le sue forzature: quando il lettore dice tra sé e sé "OK, non è vero ma mi sta bene" [Capuano 2008].

Discografia potenziale, lo abbiamo visto, come critica *sé-creatrice*, possibile forma di fruizione 'altra' della musica, trasfigurazione tutta mentale.

12 Cfr. Discografia.

APPENDICE 1: SINOSSI DEI NOVE CASI-STUDIO

[1] Greil Marcus, firmandosi «T.M. Christian», pubblica su «Rolling Stone» n. 44 (ottobre 1969) la recensione del disco dei **Masked Marauders**, e cioè Bob Dylan, Mick Jagger, John Lennon, Paul McCartney e George Harrison, prodotti da Al Kooper, impegnati nella tipica jam a base di vecchi e nuovi classici. Sebbene il tono dell'articolo sia scopertamente parodistico — Marcus intendeva mettere in ridicolo la moda delle *supersession* e dei *bootleg* — e nonostante la smentita presto pubblicata su un quotidiano, i fan danno il via ad una vera e propria 'caccia al tesoro' *fantasma*. Sbalordito dal clamoroso *misunderstanding*, Marcus convince la Warner Bros. a realizzare un ambiguo LP, suonato da semplici sessionmen, che presenta stesso titolo, copertina e alcune delle stesse canzoni (tra cui la jaggeriana *I Can't Get No Nookie*, scritta dallo stesso Marcus) citate nella recensione, sorta di beffarda punizione per le orde dei fan più acritici.

[2] Lester Bangs pubblica su «Creem» del luglio 1971 un lungo articolo — scritto in forma di dialogo tra un vecchio musicofilo di colore e un gruppetto di ragazzini, e ambientato nel futuro — in cui parla della carriera post-*Psychotic Reaction* dei **Count Five**: quattro dischi (*Carburetor Dung*, *Cartesian Jetstram*, *Ancient Lace and Wrought-Iron Railings*, *Snowflakes Falling on the International Dateline*) con i quali il gruppo si sarebbe allontanato dall'originario garage-rock per approdare ad una forma di libera sperimentazione, barocca e sincretica. L'articolo è un dichiarato *divertissement*, pretesto per esporre la propria **poetica del rumore** in opposizione agli standard soft-rock dominanti a inizio anni Settanta.

[3] Riccardo Bertoncelli, ispirato dal caso Marcus, pubblica sulla sua *fanzine* «Freak» dell'estate 1972 la recensione di *Smiles of Heaven*, disco che conterrebbe alcune jam session di **Jimi Hendrix** con altre star del rock psichedelico come Jerry Garcia. Si tratta di uno scherzo indirizzato principalmente ai danni dell'amico-nemico Paolo Carù, rinomato venditore e importatore di dischi.

La vittima designata 'non ci casca', al contrario di moltissimi lettori, che rimangono suggestionati dall'idea di poter finalmente avere su vinile alcune delle tanto favoleggiate jam del chitarrista. Bertoncelli perfeziona lo scherzo su «Gong» n. 11 (novembre 1975), recensendo *Red Woods*, il **seguito lungamente atteso dai fan** di *Dèjà Vu* di **Crosby Stills Nash & Young**, descritto come un **classico** *definitivo*. L'operazione si dimostra tanto efficace che la filiale italiana della casa discografica è costretta a diramare un bollettino ufficiale per comunicare che il disco «NON ESISTE».

[4] Maurizio Bianchini pubblica sulla sua rubrica «Platea», nei numeri 86 and 87 de «Il Mucchio Selvaggio» (marzo e aprile 1985), otto recensioni che sono **dichiarate parodie dello stile**, **dell'approccio e dei tic di altrettanti giornalisti rock** (Paolo Carù, Peppe Riva, Claudio Sorge, Massimo Bassoli, Sergio D'Alesio, Pierluigi Caporale, Roberto D'Agostino e Giampiero Vigorito; i cui nomi vengono storpiati, es. Paolo Ragù). Gli album recensiti sono parodie di artisti realmente esistenti (Frank Zappa, Byrds, Edoardo Bennato, lo stesso Roberto D'Agostino, Wham!; anche qui i nomi vengono storpiati, es. Frank Mazza) o di artisti immaginati come tipici stereotipi *di genere* (Roaring Hellbellies, Devilish Teachers, 8.000 Miles High).

[5] Massimo Cotto, rifacendosi al Bertoncelli di *Red Woods*, pubblica su «Il Mucchio Selvaggio» n. 100 (maggio 1986) la recensione di *Songs to Orphans*, triplo disco dal vivo di **Bruce Springsteen** lungamente **atteso dai fan**. Anche in questo caso lo scherzo riesce alla perfezione.

[6] Vittore Baroni ha seminato lungo la sua carriera di critico musicale tutta una serie di casi di *discografia potenziale*, visti come **piccoli esperimenti situazionisti**, secondo diverse gradualità. Due esempi: sulla sua rubrica «Outsider», in «Rumore» n. 174-175 (estate 2006), ha inserito alcuni fatti inventati in un articolo su una misteriosa band noise olandese chiamata **Masonic Youth**; nel 2005 ha recensito il disco, *Riserva di Caccia*, di una band punk-animalista completamente inventata, **Polpetta e i Cani Avvelenati**.

[7] Dionisio Capuano scrive di dischi immaginari, di artisti re-

almente esistenti, sulla sua rubrica «*Mission: It's Possible*» dal numero 81 di «Blow Up» (febbraio 2005). Tra i 36 articoli presi in esame (fino al numero 119 di «Blow Up», aprile 2008), ne ho analizzati in dettaglio 3, definiti dallo stesso autore come alcuni dei più rappresentativi e meglio riusciti: *Remained Lights*, terza rinascita artistica di **Bob Dylan** ad opera di Daniel Lanois, ispirato all'estetica della '*new-new wave*' di band come gli Animal Collective (BU n. 92, gennaio 2006); *Hypothetical Spiral Jazz Club: Reconstructing Buddy*, un omaggio al misterioso jazzista **Buddy Bolden** — 'l'inventore dell'improvvisazione' — da parte di una eterogenea compagine di artisti coordinati da Mark Wastell, Brian Marley e John Duncan (BU n. 97, giugno 2006); *The Body EP - Spears Sings Manson*, Britney Spears, prodotta da Trent Reznor, che rilegge in chiave 'dance-kitsch-techno' quattro canzoni di Charlie Manson (BU n. 101, ottobre 2006). Quello di Capuano rappresenta probabilmente **il caso più complesso e interessante** di discografia potenziale, allo stesso tempo, il più critico, metacritico e narrativo: non si tratta solo di un discorso su dischi e **musiche possibili** — quasi un affresco *what if?* — che dà una precisa **lettura prospettica delle carriere degli artisti coinvolti**, ma anche una vera e propria **narrazione** in più puntate dove l'autore comunica la propria pessimistica, si direbbe **apocalittica**, visione della musica e della società contemporanee. Paradossalmente, «*Mission: It's Possible*», critica di dischi immaginari assolutamente possibili, si pone come ultima possibile forma residua di critica musicale.

[8] Attraverso le testimonianze di Simon Reynolds (con William Wilson-Wilson Sisters, band immaginaria inventata sulle pagine della sua fanzine «Monitor» nel 1986) e di Paul Morley (con le considerazioni autobiografiche contenute nel suo saggio *Words and Music*, 2003), si è accertato come creare artisti immaginari e scrivere di dischi immaginari sia una **pratica piuttosto diffusa nella comunità dei fan**. Come esempio rappresentativo, ho scelto alcuni thread dal forum web della rivista «Il Mucchio Selvaggio» (novembre 2006), che presentano interessanti affinità con le recensioni di Capuano.

[9] È possibile non solo scrivere la recensione di un disco immaginario, ma anche la **recensione 'immaginaria'** di un disco

realmente esistente, scrivere cioè la recensione di un disco *senza averlo ascoltato*: è **il rovescio della medaglia** della discografia potenziale così come l'abbiamo intesa finora, una forma di polemica contro l'establishment e lo show business del rock e dell'industria culturale. Il caso più famoso di 'recensione immaginata' non riguarda però un disco ma un libro: la recensione che lo scrittore rock Richard Meltzer scrisse per «Rolling Stone» sul romanzo *The Rainbow Gravity* (1973) di Thomas Pynchon.

APPENDICE 2: LE RECENSIONI

[TESTO 1] GREIL MARCUS: THE MASKED MARAUDERS (1969)

T.M. Christian (alias Greil Marcus), recensione di *The Masked Marauders*, Deity DKS 9001/2; in «Rolling Stone» n.44, October 18, 1969.

Ristampata in allegato al disco The Masked Marauders, *s/t* (Deity/Reprise 6378; USA, November 1969).

Immagine gentilmente fornita da Alan Fraser; fonte: Olav Langum.

October 18, 1969

ROLLING STONE

The Masked Marauders (Deity DKS 9001/2).

They began months ago, the rumours of an event that is few seemed hardly believable but which in the end was accepted as all too inevitable. After all, with Cream Jam, Supersessions, The Live Adventures of . . . Bird, Faith, Joe Cocker's LP, Crosby Stills Nash & Young, Jerome Together and Fathers & Sons, it had to happen. Yet for release late this month, the "Masked Marauders" recovered us may trouble as something. Up-to-the-minute, blow-of-the-mind recognition in some, an open of "Me, me, I can't be real" in others. But yes, yes it is—a treasured, oft-rumoured show of credible talents, for obvious contractual reasons, will not be reproduced on the album; and the unmistakable result make it clear that this is indeed what it appears to be: John Lennon, Mick Jagger, Paul McCartney and Bob Dylan, backed by George Harrison and a drummer as yet unnamed—the "Masked Marauders."

Produced by Al Kooper, the album was recorded with impeccable secrecy in a small town near the site of the original Woodstock Bay Colony in Canada. Cut in late April, only three days were required to complete the sessions, though mixing and editing involved months of intense consultation on both sides of the Atlantic. Word has it that the cover art was intended as a "sendup" of Blind Faith, but some of the principals were willing to contribute on the selection.

The LP opens with an eighteen-minute version of "Season of the Witch" (best viewed by Dylan, on which he does a superb imitation of early Donovan). The cut is highlighted by an amazing jam between bass and piano, both played by Paul McCartney. Then, the tone of the album is set by the next track, "With a Little Help from My Friends" (still, followed by a very brief "In the Midnight Hour," which collapses in giggles and is the "joke" of the set.

Side Two begins with a excruciatingly moving a cappella version of "Matrix of Will," sung by Mick and Paul. You'll truly wish, after hearing this cut, that you "could stand over their graves until you're sure that they're dead." This is followed by an indescribable twelve-minute John Lennon extravaganza, Yoko Ono's "Prisoner of Love," complete with a full twenty-piece Julius Wechter "Dwell let me be a prisoner . . . ooo, ah, ooo, ah . . . please don't let me be a prisoner . . . ah, ooo, unspeakable, ooo."

The oldies crop is not slighted. Dylan shines on Side Three, displaying his new-found voice, with "Dusty of Eve." Jagger with "The Book of Love," and John, of course, with "I'm the Lonesome Sundown." Paul showcases his talents on songs "Maxwell," and with his performance is virtually indistinguishable from Eddie Fisher's version, it is still very powerful, evocative, and indeed, stunning. And they say a white boy can't sing the blues!

After the humour has recovered from this string of masterpieces, Side Four opens with a special treat, two songs written especially for this session. Dylan's "Cow Pie," which is very reminiscent of Billy Ed Wheeler's "The Lonesome is Coming Through My Cockroach," and Mick Jagger's new instant classic, "I Can't Get No Smoke."

In line with the present trend toward "simplicity," the album ends on and with a very simple duet on acoustic guitars—George and Ringo—a marvelous, moving, indefinitely elaborate of "Kick Out the Jams." The final cut, a group vocal, is, what else, "Oh Happy Day." This track will probably be released as a single.

All the hassles of creating a special time, of rearranging schedules, shuffling plans, and minimizing the inevitable "ego-conflicts" were worth it. It can truly be said that this album is more than a way of life it is life. — T. M. Christian

©1969 by Straight Arrow Publishers, Inc.
All rights reserved.
Reprinted by permission.
Made in U.S.A.

[TESTO 1-BIS] TRADUZIONE DELL'ARTICOLO DI MARCUS

Cfr. [TESTO 1]; con note discografiche.

The Masked Marauders (Deity DKS 9001/2)

Mesi fa è iniziata a circolare la voce di un evento sulle prime ben poco credibile, ma che alla fine è stato accettato come praticamente inevitabile. In fondo, dopo *Grape Jam*[1], *Super Session*[2], *The Live Adventures of…*[3], i Blind Faith[4], l'LP di Joe Cocker[5], Crosby Stills Nash & Young[6], *Jammed Together*[7] e *Fathers and Sons*[8], doveva succedere. Pronto per essere pubblicato a fine mese, il doppio album dei Masked Marauders potrebbe provocare in qualcuno l'angosciante sensazione del "Ce l'ho sulla punta della lingua…"[9] e potrebbe far esclamare ad altri "Ma no, non è possibile!". E invece sì, è proprio così: un prezioso, stra-fotocopiato fogliettino con i *credit* dell'album (che, per ovvie ragioni contrattuali, non sarà allegato al disco) e le inconfondibili voci dei cantanti non lasciano dubbi, è davvero come sembra: John Lennon, Mick Jagger, Paul McCartney e Bob Dylan, accompagnati da George Harrison e da un batterista ancora senza nome. Ecco i Masked Marauders. Prodotto da Al Kooper, l'album è stato registrato in totale segretezza in un paesino vicino al sito originario della Hudson Bay Colony, in Canada. Inciso a fine aprile, sono stati necessari solo tre giorni per completare le registrazioni, sebbene il missaggio e

---

1 Inizia qui un lungo elenco di dischi, tra jam, supersession e supergruppi, tutti bersagli degli strali parodistici di Marcus. *Grape Jam* è il secondo dei due dischi che costituivano il secondo album (Wow/Grape Jam, Columbia, 1968) del gruppo psichedelico di S. Francisco Moby Grape. Si tratta di cinque lunghe improvvisazioni di stampo blues, con la partecipazione di Al Kooper, Mike Bloomfield e Nicky Hopkins.

2 Disco (Columbia, 1968) che lanciò - e diede il nome a - la moda dei supergruppi e delle super jam; si tratta di improvvisazioni blues-jazz ed esercizi su cover e standard. Intestatari sono Al Kooper, Mike Bloomfield e Stephen Stills.

3 Seconda uscita discografica (Columbia, 1969) della coppia Bloomfield-Kooper (senza Stills), registrato dal vivo.

4 Supergruppo formato da Eric Clapton e Ginger Baker dei Cream, Stevie Winwood dei Traffic e Rick Grech dei Family. Un solo album, omonimo (Polydor, 1969).

5 *With a Little Help from My Friends* (Regal Zonophone, 1969); il titolo, ripreso dall'omonimo brano dei Beatles, dà la cifra dell'album, costituito per lo più da cover e registrato con l'apporto di sessionmen di lusso quali Jimmy Page, Stevie Winwood e Matthew Fischer.

6 Supergruppo formato da cinque stelle del folk-rock, David Crosby (ex Byrds), Stephen Stills e Neil Young (ex Buffalo Springfield), Graham Nash (unico inglese, ex Hollies), che aveva esordito - in formazione completa - a Woodstock. Quando Marcus scrive, il gruppo ha già dato alle stampe Crosby Stills & Nash (Atlantic, 1969; senza Young) e si prepara a pubblicare *Déjà Vu* (Atlantic, 1970; con Young).

7 Album (Stax, 1969) cointestato ai tre chitarristi Steve Cropper, Albert King e Pops Staples, con turnisti di casa Stax del calibro di Booker T. e Isaac Hayes. Il disco alterna jam strumentali e cover cantate.

8 Disco del bluesman Muddy Waters (Chess, 1969) registrato, parte in studio, parte dal vivo, con ospiti quali (l'onnipresente) Mike Bloomfield, Paul Butterfield, Buddy Miles, Otis Spann e Elvin Bishop.

9 Ho volutamente tralasciato l'intraducibile espressione «lobe-of-the-ear», qualcosa come 'ce l'ho sulla punta dell'orecchio', come a dire 'mi suonano, mi ricordano qualcosa'.

l'editing abbiano richiesto mesi di impegnative consultazioni su entrambe le sponde dell'Atlantico[10]. Si dice che la copertina sia nata come ironica risposta a quella dei Blind Faith, ma nessuno degli interessati ha voluto commentare[11].
L'LP si apre con una versione di diciotto minuti di *Season of the Witch* (voce principale di Dylan, che fa una superba imitazione del primo Donovan)[12]. Il pezzo ha il suo apice nell'incredibile duetto tra basso e piano, suonati entrambi da Paul McCartney[13]. Il tono dell'album è fissato dalla traccia successiva, *With a Little Help from My Friends*[14] (cantato da tutti), seguita da una breve *In the Midnight Hour*[15], che degenera in risatine varie e rappresenta lo 'scherzo' di tutto il programma.
Il secondo lato comincia con una versione a cappella, davvero commovente, di *Masters of War*, cantata da Mick e Paul. Dopo avere ascoltato il pezzo, vorrete davvero "stare sulle loro tombe finché non sarete sicuri che siano morti"[16]. Segue una indescrivibile bizzarria di dodici minuti ad opera di John Lennon, una *Prisoner of Love*[17] di James Brown con tanto di finale ritardato lungo dieci minuti buoni. "Non farmi essere un prigioniero… ooo… ah, eee, uh… ti prego, non farmi essere un prigioniero… aw, ow, arrrggghhh, ooo".
Ma la passione per i vecchi classici non si esaurisce qui. Dylan brilla sulla terza facciata, mettendo in bella mostra la sua nuova,

---

10 Marcus suggerisce maliziosamente che registrazioni eccessivamente raffazzonate venivano poi di norma 'aggiustate' in fase di post-produzione con trucchi di missaggio e taglia-e-cuci.
11 La copertina dell'album dei Blind Faith fece scandalo — negli Stati Uniti venne censurata — perché presentava la foto di una ragazzina di undici anni a seno nudo e con in mano un modellino 'fallico' di aeroplano. Il nome del gruppo deriva proprio dal titolo della foto, opera di un amico di Clapton, Bob Seidemann. L'immagine di copertina di *The Masked Marauders* è assai più pudica: una foto in bianco e nero di una donna a petto nudo, ma come velata da quella che sembra un'ombra o un aderente corpetto; una mano maschile, anello al mignolo, ne copre il seno destro.
12 Canzone di Donovan, dal suo LP *Sunshine Superman* (Epic, 1966). Tipico pezzo da jam, se ne trova infatti una versione di undici minuti proprio nel già citato *Super Session*. Nella realtà dei fatti, era stato invece il 'primo' Donovan ad essere spesso considerato dalla critica come un semplice emulo di Dylan.
13 Ironica allusione alle possibilità offerte dalle tecniche di sovrincisione.
14 Cfr. nota 5.
15 Canzone di Wilson Pickett del 1965 (scritta con Steve Cropper), pubblicata su *The Exciting Wilson Pickett* (Atlantic, 1966).
16 Canzone di Bob Dylan dal suo LP *The Freewheelin'* Bob Dylan (Columbia, 1963). La citazione è una ripresa degli ultimi due versi del testo.
17 Canzone scritta nel 1931 da Russ Columbo e Clarence Gaskill col testo di Leo Robin. Fu riportata in auge da Perry Como prima (1945) e James Brown poi (1963). Il finale ritardato, condito da versacci e moine varie, era un classico dello stile eccessivo di Brown.

profonda voce bassa in *Duke of Earl*[18]; Jagger con *The Book of Love*[19] e John, ed era ovvio, con *I'm the Japanese Sandman*[20]. Paul si dedica alla sua canzone preferita, *Mammy*[21], e sebbene la sua performance sia praticamente indistinguibile da quella di Eddie Fisher, risulta ancora potente, evocativa, semplicemente sorprendente. E poi dicono che un ragazzo bianco non possa cantare il blues!
Una volta che l'ascoltatore si è ripreso da questo filotto di capolavori, il quarto lato si apre con una sorpresa davvero speciale, due canzoni scritte appositamente per questa *session*: *Cow Pie* di Dylan, che ricorda molto *The Interstate is Coming Through My Outhouse*[22] di Billy Ed Wheeler, e il nuovo classico istantaneo di Mick Jagger, *I Can't Get No Nookie*.
In linea con l'attuale tendenza alla semplicità, l'album si avvia alla conclusione con uno spartano duetto tra chitarre acustiche, solo George e Bob: una incredibilmente delicata, trasognata e melanconica esplorazione di *Kick Out the Jams*[23]. Il pezzo finale, un canto corale, è, manco a dirlo, *Oh Happy Day*[24]. Questo brano sarà probabilmente stampato come singolo.
È davvero valsa la pena di affrontare tutte le difficoltà: creare un'etichetta speciale, fare e rifare i piani di lavoro, affittare aerei, ridurre al minimo gli inevitabili conflitti di ego. Si può davvero dire che quest'album sia più di un semplice modo di interpretare la vita: *è* la vita stessa. - T.M. Christian

---

18 Canzone in stile 'confidenziale' di Gene Chandler (Vee-Jay, 1962). Dopo la rivoluzione elettrica di metà Sessanta (da *Bringing It All Back Home* a *Blonde on Blonde*, biennio '65-'66) e un ritorno a un clima più acustico e spartano (John Wesley Harding, 1968) Dylan aveva nuovamente spiazzato tutti registrando nel 1969 il suo disco country, *Nashville Skyline*, in cui sfoggiava una voce da cantante confidenziale. Stesso approccio sul successivo *Self Portrait* (1970), che proprio Marcus accoglierà con uno storico «What is this shit?».
19 Canzone del gruppo doo-wop The Monotones (Mascot, 1958).
20 Titolo completo *Rang Tang Ding Dong (I Am the Japanese Sandman)*; estrosa canzone del gruppo doo-wop The Cellos (Goofin, 1957).
21 Il titolo completo è *My Mammy*; canzone scritta da Walter Donaldson con testo di Joe Young e Sam M. Lewis; portata in teatro da William Frawley nel 1918, resa celebre da Al Jolson (già nello stesso anno, e poi con la definitiva consacrazione nel primo film sonoro, *Il cantante di Jazz*, 1927). Il pezzo fu ripreso da molti artisti tra cui il cantante e showman Eddie Fisher (1968).
22 Canzone scritta nel 1967 da Leroy Pullins, uscita come singolo, rifatta da vari artisti country tra cui Billy Edd Wheeler (questo il nome esatto) sul suo album *Nashville Zodiac* (United Artists, 1969). Il testo del brano era (involontariamente?) demenziale: basti dire che in italiano il titolo suona qualcosa come 'la strada statale passerà dritta per la mia baracca del cesso'.
23 Canzone del gruppo di rock duro MC5, dal disco d'esordio cui dà il titolo (Elektra, 1968). Difficile immaginare una delicata versione acustica di questo rabbioso proto-punk/proto-hard.
24 Arrangiamento gospel di un inno tradizionale risalente al XVIII secolo. Realizzato nel 1967 dal complesso vocale Edwin Hawkins Singers, divenne ben presto un successo planetario.

[TESTO 2] NOTE DI COPERTINA DEL DISCO THE MASKED MARAUDERS (1969)

T.M. Christian (alias Greil Marcus?), note di copertina del disco *The Masked Marauders*, *s/t* (Deity/Reprise 6378, USA, November 1969); dal *vinyl rip* disponibile sulla piattaforma peertopeer-filesharing *Emule*.

Only once in a lifetime does an album like this appear. Only once in a millenium does it become possible at all. But like the return of Hegel's Comet every 750 years or the coming of fresh leaves in the icy breath of spring, it was inevitable. It had to happen. In a world shrouded in the pitch darkness of war and political strife. The Masked Marauders stand as a luminescent flashbulb of truth exploding before our eyes.

Super sessions come and super sessions go. Ever since Socrates jammed with Alcibiades and Anthony played with Cleopatra, they have been a mainstay of Western Civilization. All of them are memorable. All of them produce music beyond precedent. For when the gods meet and pool their talents, even if only for a few brief hours, the result is certain to be a monument to creativity itself.

Sly critics, of course, will continue to scoff. From their flimsy tin thrones of journalistic cynicism they will continue to exclaim "It's all a shtick" and "What can you expect from prima donnas who've never even rehearsed together?" But truly devout rock listeners will not be swayed by such bitterness. They know a super session when they hear one.

When I was asked to record The Masked Marauders' recording date several months ago, I couldn't believe it was true. A humble man like myself listening to the spontaneous creations of . . . of all those great performers! It was only as I rushed my dog sled that last two miles from the Hudson Bay Air Terminal to the basement studio of Igloo Productions that I was able to convince myself that a fantastic dream would become a reality. A meeting of the gods at last!

The session went quickly. After brief troubles with the magnificent 80 track tape machine and some minor adjustments to the microphones, we were off and rolling. Inspired by the peaceful glow of the aurora borealis overhead, the musicians seemed to merge into a single body. Seldom was more than one take needed to finish a given cut. Often it required less than than.

There is an unforgettable story behind each song on this epoch-making album. "I Can't Get No Nookie," for example, was recorded at 4:00 in the morning after an all night party on the tundra with the local Eskimos. "Boy, those Eskimo women sure are something," the lead guitarist said to me as he shook the snow from his parka. He was right. The title of the song actually refers to one of them—"Nookie," the lovely girl friend of Nanook of the North who attended the session. Rumors that the title and lyrics contain an obscene reference are nothing more than a vile ethnic slur cooked up by some demented mind.

Looking back on it now, I am certain that the magical element which held it altogether was the incredibly solid rhythm section. We have all heard the great Memphis sidemen and their compelling beat. In recent months the Nashville rhythm sections have achieved a long-deserved acclaim. But compared to the distinctive groove of the Hudson Bay group, all of these seem weak and uninteresting. These men produce a rhythm which literally jolts the listener with the spirit of that simple, joyous early rock and roll. It is, unmistakably, the sound of the future—the Hudson Bay Sound.

Unfortunately, the musicians on this record must remain anonymous. The web of entangling legal commitments in which they have become enmeshed over the last few years prevents them from revealing their true identities. But here they are, nonetheless. As strong as ever. That distinctive lead guitar. The haunting tramp-tramp-tramp of the drums. The rippling chords of the piano. The mourning of the harp and dobro. The familiar voices which shook the foundations of two continents. Yes, they are all here.

None of them is dead.

Leading experts now estimate that the music business is currently 90% hype and 10% bullshit. The Masked Marauders, bless their hearts, have gone far beyond that. Their music needs no hype. It transcends the very essence of the bullshit for which the public pays millions each year. Do not be fooled by gossip and idle rumors. In a world of sham. The Masked Marauders are truly the genuine article.

—T. M. Christian

[TESTO 2-BIS] TRADUZIONE DELLE NOTE DI COPERTINA DEL DISCO THE MASKED MARAUDERS

Cfr. [TESTO 2].

Un album come questo capita una sola volta nella vita. E diviene possibile una sola volta in un millennio. Ma come il ritorno della cometa di Hegel ogni 738 anni o delle foglie verdi nel soffio ancora gelido della primavera, era inevitabile. Doveva succedere. In un mondo completamente avvolto dalle tenebre della guerra e dei conflitti politici, i Masked Marauders si ergono come una fiaccola di verità che si accende dinnanzi ai nostri occhi.
Le *supersession* vanno e vengono. Da quando Socrate jammò con Alcibiade e Antonio suonò con Cleopatra, sono sempre state uno dei fondamenti della civiltà occidentale. Tutte sono memorabili. Tutte producono musica senza pari. Perché quando gli dei si incontrano e mettono assieme i loro talenti, anche solo per poche brevi ore, il risultato sarà di sicuro un monumento alla creatività stessa.
I critici maliziosi, di certo, continueranno a dileggiarli. Dai loro esili troni di cinismo giornalistico continueranno a esclamare "È tutta una fregatura" e "Cosa puoi aspettarti da delle prime donne che non hanno mai provato assieme?". Ma i veri devoti del rock non si faranno influenzare da tale acredine. Sanno riconoscere una *supersession* quando ne sentono una.
Quando sono stato invitato ad assistere alle sedute di registrazione dei Masked Marauders mesi fa, non potevo credere che fosse vero. Un omino come me che ascolta le creazioni spontanee di... di quei grandi artisti! Fu solo quando percorsi con la mia slitta le ultime due miglia tra l'aerostazione della Hudson Bay e lo studio interrato della Igloo Productions che realizzai davvero che un fantastico sogno stava per divenire realtà. Finalmente: un incontro tra dei!
La *session* si svolse rapidamente. Dopo qualche seccatura col magnifico registratore a 80 tracce e un'aggiustatina ai microfoni, avevamo già ingranato alla grande. Ispirati dai pacifici bagliori aerei dell'aurora boreale, i musicisti sembravano fondersi in un sol corpo. Raramente serviva più di una *take* per completare un dato pezzo. Spesso ne serviva anche meno.

C'è una storia indimenticabile dietro ogni canzone di questo album epocale. *I Can't Get No Nookie*, ad esempio, è stata registrata alle quattro del mattino dopo una festa durata tutta la notte nella tundra assieme agli eschimesi del luogo. "Ragazzo, quelle eschimesi sono proprio qualcosa…", mi disse il primo chitarrista mentre si scrollava la neve dal parka[25]. Aveva ragione. Il titolo della canzone si riferisce in effetti ad una di esse: Nookie, la deliziosa compagna di Nanook del Nord, presente alle *session*. Le voci che il titolo e il testo contengano riferimenti osceni non sono altro che un pessimo insulto razzista inventato da qualche demente.

Ripensandoci adesso, sono certo che l'elemento magico che ha tenuto insieme il tutto era la sezione ritmica, incredibilmente solida. Abbiamo tutti sentito i grandi *sidemen* di Memphis e i loro beat trascinanti. In mesi recenti le sezioni ritmiche di Nashville hanno ottenuto un consenso largamente meritato. Ma paragonati al caratteristico *groove* del gruppo della Hudson Bay, sembrano tutti deboli e piatti. Questi uomini producono un ritmo che dà letteralmente una scossa all'ascoltatore con lo spirito essenziale e gioioso del primo rock and roll. È, senza dubbio, il suono del futuro: l'Hudson Bay Sound.

Sfortunatamente, i musicisti di questo disco devono restare anonimi. L'intricata ragnatela di obblighi contrattuali in cui si sono inviluppati negli ultimi anni impedisce loro di rivelare le loro vere identità. Ma, nonostante ciò, sono proprio loro. Forti come al solito. Quell'inconfondibile chitarra solista. Quell'ossessivo *tum-tum-tum* della batteria. Quei gorgoglianti accordi di pianoforte. Il lamento dell'armonica e del dobro[26]. Quelle voci così familiari che hanno scosso le fondamenta di due continenti. Sì, sono tutti qui. Nessuno di loro è morto.

I maggiori esperti stimano che attualmente il business musicale sia costituito al 90% da montature e al 10% da stronzate. I Masked Marauders, dio li benedica!, sono andati ben oltre. La loro musica non ha bisogno di alcun lancio promozionale. Trascende l'essenza più pura delle stronzate per le quali il pubblico paga milioni ogni anno. Non fatevi ingannare dal gossip e dalle chiacchiere oziose. In un mondo di falsità, i Masked Marauders sono davvero un articolo genuino. - T.M. Christian

---

25 Tipo di giaccone imbottito.
26 Particolare tipo di chitarra acustica.

[TESTO 3] MAURIZIO BIANCHINI: LE PARODIE DI «PLATEA» (1985)

Maurizio Bianchini, recensioni-parodia apparse sulle puntate della rubrica «Platea» dei numeri 86 e 87 (marzo e aprile 1985) de «Il Mucchio Selvaggio». Le recensioni 'di' Vira e Scolorito sono state scritte da Eddy Cilìa; quella 'di' Tramonta da Federico Guglielmi. Immagini gentilmente fornite da Eddy Cilìa.

Tra le tante distinzioni (buoni e cattivi, benestanti e no, innocenti e colpevoli) che da sempre affliggono l'umanità, s'è fatta largo ultimamente anche quella tra critici musicali e semplici terrestri (categoria 'lettori', per lo più). Al pari di altre, anche questa suscita malumori e diffidenze. Perché — si chiedono gli esclusi — non sono critico *io?* E perché mai dovreste esserlo? — ribattono piccati gli eletti.

È vero che, in teoria, nulla osta a che il comune lettore diventi a sua volta un critico, magari anche 'influente': siamo in una società democratica, no? E niente esclude che sia il critico a retrocedere a semplice lettore.

In realtà le cose vanno diversamente: se è molto difficile per l'onesto mortale promuoversi ad una rispettabile militanza critica, è quasi impossibile riportare all'origine un imbrattaccarte che abbia assaggiato la droga dell'inchiostro e della carta stampata.

Visto che Platea (a proposito: è tornata per non lasciarvi mai più) è una rubrichetta molto democratica, nessuna meraviglia che si sia fatta carico dello spinoso problema. Ha tentato, come ogni quinta colonna che rispetti, di aprire le porte del fortino agli assedianti. rispondendo alla fatidica domanda «cos'è critico musicale e come si può diventarlo?»

Qui di seguito troverete allora un po' di rudimenti del mestiere, facciamo un piccolo prontuario portatile di stile della critica rock. Anzi, diciamo pure il meglio della critica '84. Non dovete far altro che sceglierne uno ed esercitarvi. Usate magari il metodo Alfieri (ci si fa legare ad una sedia e si ascoltano i dischi cantilenando i nomi di Minà e di Luzzatto Fegiz). Poi passate alle esercitazioni pratiche e spedite i vostri elaborati ad una qualunque testata musicale (non a tutte: vi costerebbe una fortuna in francobolli) e se è vero che Ivan Graziani ha inventato il rock'n'roll (e Alberto Camerini Boy George) aspettatevi una richiesta a domicilio di collaborazione continua e remunerata.

P.S. Gli 'stili' sono naturalmente frutto di fantasia. Ma siccome la realtà supera a volte l'immaginazione (chi avrebbe scommesso un copeco su Ronald Reagan ,vedendo i suoi film?) non mi sorprenderebbe se alcuni di essi fossero curiosamente simili a qualche stile 'reale'. Prendetela, se potete, come una pura e semplice coincidenza. Mi renderebbe le cose terribilmente più semplici. Altrimenti tenete per voi i nomi.

Il giovane Holden

State a sentire. Qualche giorno fa entro al solito bar per la solita colazione (sì, insomma, quella sfigata del mattino, con cappuccino e brioche, non l'abbuffata 'di lavoro' dei riccastri sofisticati) e il barista mi fa: «vorrebbe diventà un critico lo pure. Che devo fa'?» Io (a proposito, son sempre l'inconcludente giovane Holden) gli allungo scricchiolando (giunture fredde, non erano ancora le dieci...) la mia copia d'emergenza del 'Mucchio' (ne porto sempre una con me, non si sa mai mi chiamassero a dirigere la Prima Rete della RAI) e gli sibilo uno scostante «c'è tutto qui».

Ebbene, voi non ci crederete, ma due giorni dopo (dico, gente, due giorni!) chi ti vedo ad incontrare a uno stage di formazione per rockettari creativi? Proprio il barista, ma sì, il Cecè. E non basta. Pensate, lui era in cattedra ed io in sala, seduto in mezzo a un centinaio e più di altre originali nullità. Capito? Ecco quel che capita a sottovalutare l'influenza delle stampa, a pensare che i critici nascono sugli alberi come le pere in bottiglia.

Ma c'è di peggio (ed essendone il responsabile, come curatore di questa rubrica, ne chiedo pubblicamente perdono). È successo infatti che a seguito della campagna di Platea per una critica rock popolare e diffusa, un'ondata senza precedenti di poeti, usurai, becchini, monaci, frollatori, bracconieri, frati, secondini, terzini, latitanti, replicanti, missionari, mastatori, candatori, buttafuori ha deciso di abbracciare in massa la macchina da scrivere. La situazione peggiora di giorno in giorno, ma che dico?: di ora in ora. Cinquantamila nuove riviste si sono rovesciate su un pubblico di 4-500 critici. Renzo Arbore, travolto da un Tir di copie omaggio, ha riportato contusioni guaribili in pochi giorni, mentre si cerca ancora l'insopportabile Bianchini sepolto sotto una pila alta tre metri di tozzissime 'fanzines' metallare.

Ma ormai 'il dado è tratto', la sfida è lanciata, eccetera, eccetera. E noi (che poi sarei io) di Platea continuiamo, come direbbe un noto filosofo del Varesotto, 'dritti per la nostra strada'.

Il Paese è piccolo, la gente si agita e tutti vogliono una possibilità di blaterare per iscritto le loro osservazioni sulle ultime uscite discografiche. Ragion per cui noi vi forniamo altri esempi di critica preclara. Esercitatevi, gente, esercitatevi. E non dimenticate l'esortazione di Leonardo: «tristo è lo discepolo che non supera lo maestro». È difficile, lo so, ma lavorando sodo...

Il giovane Holden

THE ROARING HELLBELLIES

«Louie Louie Is Coming to Garage»

(HIT and RUN RECORDS 0017)

Il rock americano si rinfresca! Ne avevamo avuto il sentore con 'Stepping from Fathers' dei 'rinati' **Byrds** (Roger McGuinn Jr., Chris Hillman 2°, Gene 'Grandson' Parsons, Gene 'the Little' Clark), quattro 'illustri' quindicenni che non hanno perso nulla delle indimenticabile bravura dei padri.

È ora la volta di questi 'The Roaring Hellbellies' di confermare tutte le buone impressioni del sottoscritto che le aveva avute. Essi infatti vengono da Portland! (che non si trova nell'Oregon, che è vicino allo stato del Washington, che confina col Canada che non ha niente a vedere con il Texas che invece confina col Messico che però non ci interessa in questo discorso che stiamo facendo con Caldo Bischeron sulla neo-nuova psichedelia/beat/punk/garage/surf sound e tric & trac).

Ascoltando il loro 'Louie Louie Is Coming to Garage' (3 mezze canzoni sulla 'Side one' più 1/4 di song e 3/5 di uno strumentale sulla 'second') ho avuto la stessa sensazione che ebbi io stesso un'altra volta soltanto nella mia vita di accanito scopritore di vinili, quando ebbi la fortuna di ascoltare per primo l'imperdibile quadruplo di David Rompberg, 'Torturing You at Your Home', con le sue incredibili 36 versioni acustiche di 'When the Freaks Co Marching In'.

Un disco davvero sapido e gustoso, e creativo, essendo composto di veri e propri rifacimenti che non si discostano dagli originali. Soltanto l'animo malvagio e l'ignoranza grassa di chi è a sud di Lagnano (e magari a Roma!) può scambiare questa sconvolgente versione di 'Dirty Water' con quella perfettamente identica degli Stondelle: ciò che il nostro Johnny Cover vuol dire è infatti completamente diversoll

Un discorso assolutamente similare si può fare per gli 'ABSOLUTE VYNILS' di 'Sell It At Maximum Price', un titolo veramente molto invitante. Chi è corso a comprare il cofanetto dadechecupio di Butch Stripcock (ben 47 versioni mute di 'I'll Shut My Mouth' e 16 identiche di 'Repeat It until You Die'), troverà qui del pane (e non solo!!) per i propri denti.

Un bel gruppo davvero della 'Central Sout Eastern Gulf Coast Scene' versione Port Arthur. E non date retta a quelli che sfogano la loro invidia parlandone male: noi continuiamo infatti per la nostra strada coi gruppi che sono nostro appannaggio perché Caldo ci ha parlato insieme e si è fatto fotografare con la maglietta de 'La Prima Mosca Cocchiera'. Il rock americano si rinfresca e 'Sell It At Maximum Price' è un disco stupendo, che ne ho pieno il magazzino!

Paolo Ragò

THE DEVILISH TEACHERS

«Black Mass Up My Ass»

(FLM — 301 161)

Dopo tedeschi, belgi, olandesi, danesi, scandinavi vari, spagnoli, francesi, italiani, svizzeri, austriaci, polacchi, rumeni, bulgari, russi, afghani, pakistani, cinesi, marocchini, libici e congolesi, ora anche gli abitanti della Città del Vaticano si gettano all'arma bianca nel tentativo di intaccare lo strapotere di Albione nel campo del black metal più truculento e blasfemo.

Fra rintocchi di funebri campane, voci che salgono dall'oltretomba, mistiche sonorità di un organo a canne, l'inferno accede direttamente alle vostre case con «Black Mass Up My Ass», straordinario album d'esordio dei Devilish Teachers, autorevoli esponenti di una NWOVHM (New Wave Of Vatican Heavy Metal) destinata a infiammare gli animi delle greggi metallare dell'intero pianeta.

Oscuri gorgogli, echi di uno sciacquone aperto, un riff di basso strappato ai più profondi abissi degli Inferi... «Sucking Death From An Obstructed Lavatory» è un'ouverture stupenda per un LP che merita senz'altro d'essere acclamato MOPADTM (Monster Of Power Album Of The Month). Come non rimanere colpiti, infatti, dalla voce oscura e sepolcrale del cantante Karol Nottila, dal basso ottuso e rimbombante del temibilissimo Julius Andreottus, dalla chitarra infiammata e assassina del misterioso Ciriacus e dall'organo chiesastico

suonato con incomparabile maestria da un losco figuro che si fa chiamare Michael Sindonis?

Dopo gli spasmi atroci di «SUFADL» («Sucking Death From An Obstructed Lavatory») ai fa cupamente strada l'incedere, scandito con esasperante lentezza, di «Digging My Grave». Seguono le danze mefistofeliche di «Black Is Black» e le atmosfere da brividi di «Satanic Whispers». Infine giunge (*APOCALYTTICA!!!*) «Call Of The Devil», che chiude nel migliore dei modi il primo lato di questo affascinante platter.

La seconda facciata vede un susseguirsi di brani eccezionali («See You In Hell», «A Procession Of Sinners», «Bloody Mass», «For Whom The Mighty Dog Barks») che, tuttavia, altro non sono che un antipasto per il miglior anthem metal-meccanico che mi sia capitato di ascoltare dai tempi di «SPLHCB» («Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band»). Uno strano rumore (come la cerniera di un jeans che si abbassa), dei bisbigli, delle voci sempre più eccitate, dei gemiti letteralmente **AGGHIACCIANTI**... ecco arrivare «Lucifer's Job», e a questo punto — credetemi, amici di «Kerrangherilla» — non ho davvero più parole.

Anche se «BMUMA» («Black Mass Up My Ass») non catturerà alcun fan del False Metal, non esistono dubbi: questa non è la caduta di Satana, ma la sua **CHIAVATA**. Vediamoci all'Inferno.

Peppe Vira

FRANK MAZZA
'Dirty Things'
*(F *** You 0069)*

E allora, cari stronzetti di 'Tuttebucce', pensavate davvero che bastassero 17 dischi a settimana per spompare (!) il nostro Frank? Ma lui ce l'ha più duro di tutti voi messi insieme (il cervello, cosa avevate capito, rognoncini miei?) e non ha potuto trattenersi (!) dal venire (!!) ancora una volta a noi.

Il disco si chiama 'Dirty Things' (se non sapete che vuol dire fatevi aiutare da quell'arrapatona di vostra sorella...). È eccitante, arrazzantissimo e tira (!) più di un pelo di... focal. Un vero concentrato del meglio della produzione di Frank Mazza, ancora eretto (!) al disopra della mediocrità dei critici segaioli di tutto il mondo. C'è tutto quel che potete immaginare di più artisticamente travolgente: fellatio, cunnilinguo, autoerotismo, ninfomania, pioggia dorata, fustigazione, sodomia, masochismo, coprofagia, accoppiamenti bestiali, bondane, sadismo, pedofilia, stupro, cannibalismo rituale e necrofilia. Tutto spiegato per filo e per segno, con tanto di libretto fotografico illustrativo e, tenetevi forte, un manifesto 3×2 di Frank in posizione oscena. Wow!

E la musica? Ma voi vi preoccupate ancora di queste cose, coglioncini miei?

Massimo Càzzoli

8.000 Miles High
«Mushroom Fields Forever»
(LSD Records 003)

Nonostante le loro dichiarazioni in merito («noi crediamo fermamente di vivere nel 1967, e ci comportiamo, anche musicalmente, di conseguenza»), gli 8.000 Miles High Non sono una revival-band: sebbene essi asseriscano il contrario, infatti, le mie estese conoscenze sull'argomento «psichedelia» mi portano ad affermare che il loro tipo di «recupero» è assolutamente CREATIVO, visto che la copiatura, per il solo fatto di avere luogo, implica una sua collocazione nell'ambito della ATTIVITÀ (cfr. «Il Vangelo secondo Claudio Tramonta», edizioni Crocherilla).

Fidatevi, dunque, soltanto di Me e della Mia competenza: non sono stato io, del resto, a dedicare agli 8.000 Miles High un articolo nell'aprile del 213 a.C., rivelando per primo (...modestamente, io sono sempre il primo...) la loro perizia in campo rock?

Agli 8.000 Miles High, alle loro melodie cristalline ed alle visioni liserghe evocate dal loro sound, devo il più bel «trip» della mia vita: quello in cui ero Dio (e non, come è purtroppo nella realtà, solo colui che siede alla Sua destra); il gruppo, con i suoi frequenti richiami ai primi Stooges (quelli psichedelici!!!), al periodo psichedelico degli Iron Maiden, alla fase psichedelica dei Throbbing Cristle (ascoltate, vi ne prego, il rumore prodotto dal tacco di Genesis P. Orridge che sbatte sul pavimento in «Hearthen Earth»: come definirlo se non «psichedelico»?) ed ai riti psichedelici delle tribù indigene dell'Alto Volta, mi ha letteralmente conquistato, ed il suo album entra di diritto nell'elenco dei 192.637 migliori dischi della storia della musica rock.

Obbedite al vostro Messia, ed acquistate gli 8.000 Miles High: non ve ne pentirete. Psichedelicamente vostro...

Claudio Tramonta

49

THE BYRDS
'Never Ending Story: Rare and Unissued'
(Trips 023-1)

Donde vengono gli uccelli migratori? Dove vanno a finire i fiumi artificiali? Chi tesse le file della variopinta tela di Penelope? Chi gira il caleidoscopio dei sogni lunghi un giorno? Per chi suona la campana dell'ultima ora? Chi può districare il libro dei destini incrociati? Quante sono le miglia nautiche tra il Giardino dell'Eden e il Deserto dei Tartari? A chi giova la prima notte di quiete? Per chi brilla il terzo occhio della mente?

Quanti sono i gruppi nella 'Nuova Psichedelia congolese'? Qual'era la temperatura di fusione dell'acciaio il giorno che è nato Roger (Jim) McGuinn? Quanti sono gli abitanti di San Antonio nel Texas? Qual'era il prezzo di mercato del LSD il giorno che i Nostri Eroi hanno scritto '5th Dimension'? Quanto è alto Chris Hillman? Quanto è basso David Crosby? Quanto pesa Stephen Stills? E Neil Young, che cosa fa? S'è deciso a passare al 'jangle jungle'? E come trascorrono il tempo i giovani eroi della cosmica scena californiana? Vedranno mai la pioggia dorata bagnare il selciato delle loro candide spiagge? Potrà la sua musica rinascere i sentimenti delle tenui Rickenbacker affilate nel vento? E ricreare la magia di un tempo solare, catturata dagli assoli imponderabili di mille obsolete chitarre?

Riuscirà il suono traslucido della 'Paisley New Generation' a risolvere la crisi delle idee e della Fender Spa? E quella dell'identità? E quella dei perduti paesaggi spirituali? A queste ed altre variegate domande di 'Never Ending Story' degli immortali Byrds non c'è che una risposta: quale?

Sergio V'Anesio

ODOARDO MALNATO
'È palo!'
(Autogol Records 0 a 1)

Con Odoardo Malnato, che invece è di buonissima famiglia, ci conosciamo praticamente da bambini, quando sognavamo insieme catene di giornali, edizioni musicali, introiti radiotelevisivi. Le solite ingenue fantasie di chi ama il mondo della musica al di sopra di ogni altra cosa.

Devo dire che qualcosa è cambiato da allora, anche se io sono il direttore di '1001, 1002, 1003: Via!' e Odoardo è uno dei più affermati stancautori, insieme a Francesco Cruccini e ad Angelo Infingardi. È che non siamo più giovani come una volta, ecco, anche se portiamo ancora impresso in volto il sorriso candido e disinteressato di un tempo. Ma andiamo al dunque.

Come ad ogni inizio di campionato, Malnato non è mancato all'appuntamento col disco. Il suo ultimo 33 si chiama 'È Palo' e sviluppa ulteriormente le tematiche di 'È' fuorigiocol' e di 'È autogol!'. Le angoscie esistenziali dell'artista arrivato, abituato a dibattersi tra case di lusso, macchina di grossa cilindrata, colossali conti in banca, e che ormai è costretto a tirare simbolici calci al pallone pur di mandare avanti la baracca (appartamenti, tenute, negozi, ecc.).

Ma Odoardo non si fa, come, al solito, soltanto i casi suoi. In tempi così difficili ed oscuri (può ancora emergere in un campionato così livellato verso il basso? dove possono arrivare le provinciali di lusso?) egli fa una risposta alle domande di tutti ('Ce la farà il Verona?' 'Sarà ancora Platini a vincere la classifica dei cannonieri?' Eccetera, eccetera). E come non bastasse egli regala, ai suoi fans, affinché gli siano più vicini, che comprano il disco, una copia a grandezza naturale dell'alluce sinistro di Dal Fiume e un riccioio di Maradona. Un gesto che lo pone in rapido contropiede tra le punte avanzate della musica d'autore di casa nostra, accanto a Eros Montenegro, Patty Sbavo, Anna Strozzo, Felice Cavallotti, Demetrio Fiorelli, Tranquillo Manganeve, Quintino Sella e Pasquale Sharra.

Se non ve la sentite di spendercì i soldi dal prefetto, potete sempre investire in questo disco quelli delle medicine. Dico, ragazzi: siamo uomini o caporali?

Pier Luigi Solidartowanplice

ROBERTO DISGUSTINO
'Io. Proprio Io'
(I dischi di Narciso 113)

Influente. Accattivante. Stimolante. Al dente. Io. Proprio Io. Roberto Disgustino. La coscienza rock della moda giovane. La moda rock della coscienza giovane. La coscienza moda della rock giovane. Versatile. Fruibile. Volatile. Portatile. Col meglio del Mio Pensiero. Inventivo. Produttivo. Convulsivo. Transitivo. Digestivo.

Molti stilisti obsoleti si chiederanno a cosa può servire un disco che invece della musica e del suono non contiene che parole. Stampate sul vinile in Helvetica corpo 8. Si tratta, naturalmente, di un'aggiornata manovra post-postmoderna. E poi, se l'umanità mi chiama 'Occhio alla Penna' (in provincia) o 'Tuttotasto' (in città) un motivo ci dovrà pur essere. La gente che conta e viene contata, inspira, aspira e traspira il mio giudizio. Ruvido. Lucido. Truciolo. Fetido. Rancido. Innato. Defluito. Moltiplicato. Riciclato. Riesumato.

Siamo ormai a un tiro di schioppo dal Duemila, a un colpo di obice dall'Ottocento, a uno sparo di 280mm dalla Rivoluzione Francese. I giovani sono nuovi, i nuovi sono giovani. I sono giovani nuovi. Vanno all'essenziale. Al totale. Al capitale. All'istonale. Non sanno che farsene di 4 sciape canzonette. Vogliono 40 righe di commento. Selace. Audace. Pugnace. Versace. Il mio. Di Me. Stesso. Medesimo.

Roberto Disgustino

SBAM!
'Make it Pig'
Vaseline

Ecco un disco passe-partout, capace di entrare in ogni luogo, con stile, con un poster di Julio Iglesias in una mano e una copia di «Cente Money» nell'altra. Un disco che non ha bisogno di modalità d'uso, di posologie necessarie, di istruzioni raccomandate, che non va agitato prima dell'uso e nemmeno dopo e che potete ascoltare in ogni ambiente e a qualsiasi ora, mentre vi tingete le ascelle e mentre vi depilate i capelli, mentre vi limate le unghie, mentre vi stirate lo smoking, mentre vi fate le banane flambées, mentre spedite un telegramma alla fanciulla del vostro cuore.

Non c'è che una possibilità su un milione che questo disco non diventi di platino in tutto il mondo nel giro di tre giorni. Gli Sbam! hanno superato agevolmente la cosiddetta «sindrome del secondo album» e hanno creato un pastiche di otto brani pronti a soddisfare le esigenze più elementari e a investirne immediatamente delle altre. Da «Everything She Enjoys» a «Credit Card Children», passando per le già note «Shake Me Up Before You Go-Go», «Boredom» e «Careless Whisper», tutte le canzoni di «Make It Pig» sono come un muscolo (non preciso quale) che si tende e che si rilassa, come dei vuoti d'aria fatti apposta per correggere l'assetto d'ascolto e per ristabilire continuamente quello che i vostri cugini maggiori chiamano zoomorfismo.

Quest'album è vario, pulito, mutevole, elegante, onirico, esplosivo, emozionante, ossessivo, cielino. Possiede delle cose rare come: la tecnicanità parossistica, l'urgenza cromatica, la gioia spedita, la serenità impalpabile, l'immaginazione appassionante. Ed altre cose rare come: dei suoni ispirati, un senso costante della bellezza, una continua tensione in profondità, una magia che si spiegione naturalmente. Ed altre cose ancora più rare come: un'etichetta appiccicata al contrario, una copertina scollata, sei errori di stampa e un graffio di tre millimetri sul quarto brano della prima facciata.

In «Make It Pig» non c'è niente di essenziale, nessun hit storico, nessun refrain filosofale, nulla (assolutamente nulla) che valga la pena di ascoltare. Siamo all'antitesi della pretenziosità. Cosa che fa di questo disco una cosa enorme, perché non capita tutti i giorni di recensire un album come questo. E nemmeno tutte le settimane. E nemmeno tutti i mesi. E nemmeno tutti gli anni. Un capolavoro.

Gianpiero Scolorito

[TESTO 4] MASSIMO COTTO: SONGS TO ORPHANS DI SPRINGSTEEN (1986)

Massimo Cotto, recensione di Bruce Springsteen, *Songs to Orphans*; in «Il Mucchio Selvaggio» n. 100, maggio 1986. Immagini gentilmente fornite da Eddy Cilìa.

«Penso a quando il grande silenzio scenderà su tutto e dappertutto: allora infine trionferà la musica»
Henry Miller

Che il noioso autore del «Tropico del Cancro» fosse un fan di Bruce, e avesse previsto dopo il successo mondiale del Boss un disco dal vivo in cui a parlare rimanevano soltanto le sue canzoni e non gli idioti saccenti che sono sbucati come funghi dopo «Born In The U.S.A.»? Sia come sia, grazie ad una vecchia promessa di Clarence Clemons, intimo amico del Direttore Supremo, abbiamo in anteprima mondiale il promo del disco della storia del rock: **«Songs To Orphans»**, triplo legale dal vivo di Bruce.

Trovo giusto, non me ne vogliano coloro che erano presenti ad uno show europeo, che la grande maggioranza dei concerti scelti siano avvenuti negli States, nel suo ambiente naturale, a contatto con i posti che sono scenari dei suoi microracconti: il New Jersey dove è nato, cresciuto e ha cominciato a fortificare il suo mito; tutti i Northeast States e le Fire Roads battute dal costruttore della già Chevy e dal suo partner Sonny; la Big Apple e le sue Backstreets in Harlem, dove i Rangers si danno appuntamento e dove Magic Rat imbastisce le sue storie d'amore scomparendo in Flamingo Lane, primo tratto della Thunder Road verso una Promised Land sempre più improbabile; la California, dove gli Steel Mill hanno suonato (Fillmore West ed Esalen per la precisione) nell'estate del '69, o Philadelphia, dove per primi hanno riempito i club colpiti dalla forza delle sue storie.

Là dove diventa sempre più difficile, come ha sottolineato Robert Christgau sul Village Voice, articolare le contraddizioni di libertà e impotenza per teenagers che credono ancora di essere nati per correre e adulti che sanno dove prima o poi si andrà a finire. E il disco è splendido, anche perché sono state inserite songs recenti che riprendono 'topics' già appartenuti al passato, visti magari da una differente prospettiva.

Possiamo legittimamente pensare che il veterano di **«Born In The U.S.A.»**, che apre l'album, sia lo stesso ragamuffin gunner di **«Lost In The Flood»**, che chiude la prima facciata. Questi, appena tornato dal Vietnam, si era reso conto che tutti i valori patriottici, sociali e religiosi erano stati spazzati via, e la metafora finale lo vedeva intrappolato nelle sabbie mobili. L'immagine cambia nell'ultimo inno, ma trova il suo equivalente nella «città dei morti». Solo che qui il racconto non è più descrittivo, quasi impassionale. Sono passati undici anni e il lamento del veterano ci giunge quasi strozzato, senza

di Massimo Cotto

Segue a pag. 14

speranza, con la tetra disperazione di chi sa di non avere più molte chances per venire fuori. Peccato manchi la tuttora inedita «Hey, Santa Ana» in cui si poteva scorgere un'anticipazione del «nowhere to go».

Sintomaticamente, **«The River»** e **«Downbound Train»** sono eseguite una in fila all'altra. I due brani combaciano perfettamente e si viene a creare il bassoto per un'unica grande suite: Mary e Joe si incontrano al lago, fuggono spesso nottetempo dalla loro valle (la «dead's man town» di «Born In The U.S.A.»?) per correre verso il fiume. Poi Mary rimane incinta ed il regalo per i 19 anni di Joe è una union card ed un abito da cerimonia, ma dopo qualche anno tutte quelle cose che sembrano importanti svaniscono nel nulla. Joe si comporta come se non ricordasse, Mary come non le importasse più di niente. Fin qui «The River». La seconda parte riprende dallo stesso punto: il loro amore continua a diminuire e tutto comincia ad andare storto: Joe viene licenziato e trova posto in un lavaggio-auto dove non fa altro che piovere (strana coincidenza, in un video di Clarence è presente Bruce proprio come car-wash attendant). Mary decide di andarsene e via fino al finale che conoscete tutti.

Prima della suite (splendida, inutile ricordarlo), a introdurre queste storie di cuori spezzati ci sono **«Because The Night»** e **«Point Blank»**, a quel tempo inedite e trattate perché se non sono indicate le fonti) dal concerto del 14 dicembre 1978 al Winterland di San Francisco è cui immortalata sul bootleg «Live In The Promised Land» (a proposito, attenti, perché c'è in circolazione un bootleg del bootleg a cui mancano le ultime canzoni dell'elenco, ti anche se vengono egualmente ascoltate). Dallo stesso show, per me ancora oggi insuperabile, è stata estratta **«Backstreets»**, che conclude la facciata a ribadire che la notte appartiene agli amanti. Nel cuore del brano l'improvvisazione splendida di quella che poi diventerà «Drive All Night».

La terza side è un condensato del viaggio verso quella Terra Promessa che riaffiora in molte interpretazioni di Bruce: **«Promised Land»**, **«Thunder Road»**, **«Racing In The Street»**, **«The Price You Pay»**, **«From Small Things...»**, **«Bye Bye Johnny»**... Qui sono presenti soltanto le prime tre, cui fa seguito il ritorno a casa, sulla via principale tra vetrine imbiancate, negozi chiusi in cerca di un proprietario e fabbriche in via di fallimento, quelle stesse per cui Bruce ha più volte suonato benefits per scongiurarne la chiusura. Si termina con **«Growin' Up»**, giusta conclusione al decennale viaggio che possiamo anche leggere *à rebourse*. Ancora due parole su «Thunder Road» per la quale Bruce ha rinunciato alla tentazione di presentare una versione alternativa acustica (splendida, comunque, quella del tour di «Born To Run») che avrebbe però parzialmente privato il brano della sua incredibile carica positiva.

Ma un concerto di Springsteen non si compone di sola musica, è anche fatto di momenti: lui che si butta con le ginocchia a terra e inizia a rimbalzare all'indietro à la James Brown, le smorfie con Big Man, i salti mortali di Nils, gli E-streeters che scivolano in perfetta sincronia da una parte all'altra del palco appoggiando ognuno la testa sulle spalle dell'altro. Ed esistono momenti in cui ti rendi conto che non stai presenziando soltanto ad una celebrazione, al monumento del rock'n'roll: appaiono quando Bruce, accompagnato solo da chitarra e armonica ed illuminato da un solitario spot, rende lirico e acustico un messaggio a Steve, incendia una Terra di Zucchero o evoca le strade buie e tormentate di quel capolavoro assoluto che è **«Nebraska»**; o allora, sulla quarta facciata, la title-track registrata a Lincoln il 18/11/84, **«Atlantic City»** completamente diversa da qualsiasi versione che abbia mai ascoltato dalle decine di illegali che conosco, in versione rallentata e senza strumenti, come la prima strofa di «Sugarland». La voce di Bruce si alza nel silenzio più totale, solo prima dell'ultima parte c'è un intervento d'armonica. Poi di nuovo la voce del cantore di questo American Drama. Stupendo e registrato chissà dove. Poi **«Johnny 99»**, **«Highway Patrolman»**, la bellissima **«Sugarland»** e l'esplosione rabbiosa di **«Darkness On The Edge Of Town»**, cantata come nel tour del '78.

Ma sono il quinto lato a far impazzire con i suoi quattro inediti e una versione sofferta di **«Independence Day»**, con il tresso a coloratura la parte iniziale ed il canto di Bruce che è quasi un talkin'. La registrazione credo risalga allo show del Saratoga Performing Arts Center di Saratoga Springs, e fortunatamente non è stata tagliata l'introduzione, simile a quella di Zurigo, in cui parla dei difficili rapporti con il padre.

Signori, tenetevi forte: Bruce si è deciso a dare ufficialmente alla luce il sigillo più fulgido della discendenza da padre Woody: «*I figli ritornano dai padri/ma i padri se ne sono andati/e le anime perdute si mettono in cerca di redentori/ma i redentori/non durano a lungo/quella stirpe di rinnegati senza una meta/che vide la propria vita nelle canzoni/breve come quella di una candela/in un sussurro di mezzanotte si dileguano*. Da qualche parte, in qualche modo, intorno al 1972, una prima aderenza ad un ramo dell'albero genealogico folk al quale si ritorna ora (ancora backwards) dopo i fasti commerciali. Non si sono ancora placati i brividi lungo la schiena per questi nove minuti, che nasce ufficialmente anche **«The Promise»**, leggendaria outtake di «Darkness» e, per quanto mi riguarda, il più grande brano mai scritto da Bruce. Le beghe derivategli dal contratto-capestro con Appel servono solo da spunto al viaggio metaforico su una Challenger attraverso i vicoli ciechi e i tristi scenari. E davvero, in

tutti questi anni, è riuscito a portare con sé e dentro di sé i broken spirits di tutti gli altri che lo hanno preceduto è che sono stati sconfitti.

E ricompare nel ritornello il verso «Thunder Road», per qualcosa che muore ogni notte sull'autostrada, per ogni amante perduto e per i giochi prestabiliti, ma soprattutto per le ruote che scorrono nella pioggia. È l'idea di riunire sulla stessa strada i sentimenti di speranza di chi è convinto che quelle due corsie ti porteranno lontano da una città che ti spezza le ossa della schiena e di chi ha scoperto l'inutilità dei propri sforzi, fa pensare ad una strada dove si trovano e smarriscono i sogni come sulla collina di margini della città e come sulla Flamingo Road di David Johansen. «C'era quel film di Mitchum — ricorda Bruce — su alcuni contrabbandieri di whisky diretti a sud. Ho preso il titolo e scritto quella canzone. Tempo dopo ci trovavamo nel deserto e guidavamo attraverso il Nevada. Arrivammo ad una casa ai bordi della strada. C'era una grande scritta che diceva «Questa è terra di pace, amore, giustizia e nessuna misericordia» e indicava quella strada polverosa, chiamandola Thunder Road».

Chiude la facciata la nota **«Can't Help Falling In Love»** e **«Southern Sun»**, che faceva parte degli Audition Tapes presentati a John Hammond nel 1972, un brano eccezionalmente bello dal testo dolcissimo.

L'ultima lama si snoda attraverso 36 minuti e riesce a catturare tutta l'eccitazione ed il coinvolgimento di un encore springsteeniano. **«Born To Run»** è tratta da un concerto, finora distribuito illegalmente solo sul nastro, al Big Man's West con l'appoggio di John Cafferty e della Beaver Brown Band (!) ben prima del successo di «Eddie and the Cruisers»; poi, tutte d'un fiato, **«Rosalita»**, **«Jungleland»** e l'immancabile Detroit Medley con **«Twist And Shout»** e **«Do You Love Me»**. E se ne vorreste ancora, basta rimettere il disco e la festa continua.

Certo sarebbe stato carino ascoltare anche un altro paio di inediti: «Roulette», «Cindy», «Restless Nights», «Fire», «Fever», «Frankie», «Cowboy Of The Sea», «Spanish Eyes», «Wings For Wheels», «And The Band Played», «Action In The Streets» e la covers di «Follow That Dream», «Jersey Girl», «Come On Over To My Place», «Run Through The Jungle», «Who'll Stop The Rain» o l'insuperabile «Spanish Harlem» per citare solo una minima parte dei pezzi che quel disgraziato (calma, stavo solo scherzando) non si decide a pubblicare.

Ma per il momento accontentiamoci. Abbiamo tra le mani un triplo dal vivo di Bruce che aspettavamo da anni e che pensavamo non sarebbe mai arrivato. Tanto che quando andremo a comprarlo conserveremo il timore che sia stato tutto semplicemente uno scherzo.

Massimo Cotto

[TESTO 5] VITTORE BARONI: MASONIC YOUTH (2006)

Vittore Baroni, articolo *Masonic Youth,* pubblicato nella rubrica «Outsider» di «Rumore» n. 174-175, luglio-agosto 2006. Immagine gentilmente fornita da Vittore Baroni.

Masonic Youth

Per chi è al di fuori del grande gioco e non ha alcun interesse a esserne parte, è uno spettacolo sublime e istruttivo assistere al lento processo di implosione dell'industria del disco e di ciò che le ruota attorno. E' bello vedere le grandi etichette affannarsi per proteggere dal divenire selvaggio le proprie galline dalle uova d'oro, ma è altresì divertente

aumentare il caos rampante fomentando ad arte diffidenze e sospetti fra i devoti della Chiesa del Rock... Questo è pertanto quanto passa per la testa agli adepti di una singolare "loggia" musicale che prende il nome di Masonic Youth. I primi segnali di vita del misterioso progetto, di cui pare siano responsabili cinque ignoti artisti/ruminanti di cui uno (non confermato) italiano, provengono da una sperduta località nel far east dei Paesi Bassi, Dedemevaart, provincia campagnola abitata perlopiù da ruci redneck dai modi spicci. Qui ha sede l'etichetta De Hondenkoekjesfabriek, che da anni coordina una rusparte scena sotterranea locale di fumetisti underground e gruppi trash-noise (Folm' Bstrds, Vulvas, Odal, ecc.), producendo un flusso continuo di fanzine, minicomix, CD e DVD. Reggie la fila Marc "Manolonsen", designatore dello stile scalzo e aggressivo - un misto tra i graffiti art brut di Gary Panter e i deliri policromatici stoneffi di Mike Diana - che ha le mani in pasta in più di un progetto: sua ad esempio il CD 3" Judas in Nekkakkeland a firma Monsmen, con montaggi di ectoplasmici loops'n'noise, rapidi e sgnorati quanto i mostriciattoli stratti nel booklet. Marc potrebbe essere il condizionale è di rigore, dato che l'intera faccenda è coperta da una "residenziaria" cortina di sfratta riserbo; anche il motore propulsivo dietro l'operazione Masonic Youth, il cui nome da un lato tira in ballo sevlamente la Gioventù Sonica (la copertina del primo album ma-sonico Dedo ab Sud, uscito per la microlabel statunitense Rosipisoent, è una parodia di Dirty di Thurston Moore e soci) e dall'altro pesca a piene mani nell'immaginario di fratellanze massoniche, sette segrete, culti deviati, teorie cospirative e complotti politico-economici su scala planetaria. Un logo del gruppo, una "M" e una "Y" unite al centro, utilizza l'iniziale della più nota multinazionale del fast food, mentre le pagine del sito www.masonicyouth.com (per entrare serve un codice segreto, ma non è difficile azzeccarlo al primo tentativo) straripano di simbologia occulta e allusioni di altri celebri marchi. Mov diventa Masonic Television e le Nazioni Unite si trasformano in United Masons. Cripticamente, il sito è linkato a www.wo69.net dell'etichetta italo-olandese Wo69 (responsabile tra l'altro di un Cd tributo e di un imminente DVD sull'"individualità multipla" Luther Blisset), dove risultano in vendita svariate t-shirt di sull'area satira politica della collezione "Toscana Massonica"... In foto e dal vivo, i Masonic Youth celano il loro volto dietro grotteschi costumi che ricordano armature medioevali o maschere rituali per druidici culti pagani. Un primo elementare video di questi novelli vichinghi è visionabile su www.youtube.com/watch?v=ckKwZm pinqs e altri sono in preparazione, fondendo le teatrali e buffonesche apparizioni dal vivo con un ipnotico cut-up di propaganda mediatica, alla maniera dei rallies della Chiesa del Subgenio o del film di culto Les Religions Sauvages del collettivo artistico parigino Le Dernier Cri. Sulla falsariga dei Folm' Bstrds e compiaciuti band contigue, il sound combina invece dissacrante ultramonismo di scuola power electronics (Whitehouse ha di recente suonato in Olanda su invito di De Hondenkoekjesfabriek) e audiodocumenti storici di stampo cospirazionista. Fresco di stampa su Smittelide (www.smittelide.dk) è il 7" in vinile Going Down, che ben compendia l'attitudine dei ma-sonici: il lato A è un vertiginoso drone noise da lavatrinchiera in acido, il retro Mind Control usa invece melliflui campionamenti di Erik Satie (autore massonico?) su un tappeto di voci filtrate e glitch da intercettazioni di microfoni spia, prima di degenerare in sensoriale sabba industrial-trash. Al singolo è allegato un poster, con foto della band in azione e un fumetto di propaganda religiosa sul tipo Testimoni di Geova sfigurato da inserimenti satanici, biscottando una breve contrastoria della Massoneria. Non è facile in questi casi distinguere tra mito e realtà, si sacrifica comunque che per il loro primo tour i Masonic Youth siano riusciti, avvalendosi di credenziali fasulle, a farsi centellinare da sere sezioni massoniche per convegni e party esclusivi in diverse città. Qui si sono cimentati di fronte ad alibi pezzi grossi in doppio petto: "Appena ci hanno visti arrivare con le nostre maschere e sono partite le prime basi sonore - racconta un membro in incognito - abbiamo visto l'espressione del loro volto mutare in una smorfia di disgusto: 'Ma voi non siete veri Massoni!' Naturalmente, i concerti sono stati tutti brevissimi, terminando in ruffe indescrivibili...".

[TESTO 6] DIONISIO CAPUANO:
TRE PUNTATE SCELTE DI «MISSION: IT'S POSSIBLE» (2006)

Bob Dylan, *Remained Lights*; in «Blow Up» n. 92, gennaio 2006.
AA.VV., *Hypothetical Spiral Jazz Club: Reconstructing Buddy*; in BU n. 97, giugno 2006.
Britney Spears, *The Body EP - Spears Sings Manson*; in BU n. 101, ottobre 2006.

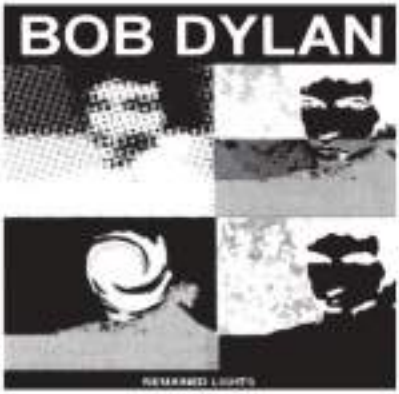
Bob Dylan

Remained Lights • CD Colombia Rec. • 12t-56:25

"E' *Daydream Nation a colori, fusion folk, canzoni per picnic mentre il fosforo illumina lontano Baghdad* (No Global Village, ottobre 2005), ed ancora: E' *sempre Dylan, meglio, è nuovamente lui, è quello del Rolling Thunder Revue, era il muro di Berlino è caduto, sono crollate le Torri, Bill Gates ce fila ASCII a scrivere 666, c'è il buco dell'ozono, i cowci invadevano le Isole Vergini ...e Mr. Zimmerman, finalmente, se ne fa conseguente.*" (That Mouth, novembre 2005). Una nuova 'epoca', in controtendenza all'immagine memorialistica che Dylan sta dando di sè: le Cronache, il doppio dvd di Scorsese, il passato sembra non morire mai.
Molte cose ha detto alla CBS, nella sua prima intervista in televisione dopo venti anni. Molto più – oltre alle considerazioni di prammatica, lo sguardo sempre disincantato e lucido – è nei fuori onda: spodisi e indicazioni, in parte rimaste appiccicate alle pareti, alcune rubate da digital recorders. Questo *trovatore degli anni 60*, questo *reliquo folk-rock*, che lamentava di essere *nel pozzo senza fondo del dimenticatoio culturale* si è messo a profetizzare. Con un cappuccino elevato stretto nelle mani, per i corridoi della rete televisiva, mentre se ne andava buttava là come fosse niente pezzetti di futuro prossimo. "*Mi è tornata la curiosità per il suono. Ho sentito Carla Bonalich, mi piacerebbe fare qualcosa con lei. Mi piace il suono dei Pretty Dolls, non la loro musica, dico, il suono come viene fuori. Mi è capitato tra le mani un promo di Vashti Bunyan insieme a quella strana band, gli Animal Collective, ed è scattato qualcosa in me. Ne ho parlato con Daniel Lanois e lui mi ha fatto ascoltare Michael Moore con Jewels & Binoculars che suonano le mie canzoni. Mi sono detto: i tempi sono di nuovo cambiati. Ho visto nuovi orizzonti.*"
L'ascolto di quel materiale, - divagazioni jazz e oltre su canzoni-icone della storia musicale del nostro secolo -, ha fatto rabbrocare il calice mettendo in moto una macchina organizzativa tra il vaudeville e lo psichedelico. Uno studio attrezzato al volo nel New Jersey (location rigorosamente senza paludi e pipistrelli). Qualche telefonata – a Nels Cline, a Rebecca Moore, al contrabbassista Kere Kestler, a Vashti Bunyan. E, amarena sul cheese cake, una visita ad Avery Tare con relativo rapimento della band, segregata per tre settimane in una prigione di prati, radure, tra alberi e uccellini cinguettanti, un ruscello d'argento e la skyline menomata di New York sempre là.
Dylan ha sorpassato tutti a destra (ossia a sinistra). Rimette in discussione il folk, il rock, più di quanto Beaston possa aver fatto nel jazz suonando con i Wolf Eyes. Trascina tutti dentro il pozzo senza fondo, la sua testa, il buco di Ground Zero nel calzino rovesciato d'un giullare attraverso il quale s'infila un genio-folletto folk psichedelico per esaudire i desideri.
In verità il filo rosso è trafilato da lontano: la malattia, forse; un'immagine spettacolare vita-morte di "Time Out of Mind" ora diventata cartina tornasole escatologica. D'altra parte, nulla si crea e nulla si distrugge. Tutto si trasforma. Con Lanois, capace di reinventare Dylan – è la terza volta. Profondità 'ambientale'

ai tempi di ballata e scintillio armonico ai suoni parassiti degli Animal Collective che attraversano le melodie come apparizioni di anime dell'altro mondo. A sentir bene, poi, tutto il patchwork di generi di "Love and Theft" sembra aver fermentato in una vinaccia lisergica, impregnando la console del missaggio. È anche vero questo: la deriva melodica dell'album sgorga dalle risorgive di *Lay, Lady, Lay*. Per sfaldarsi, però, tra i cursori, gli switches e le equalizzazioni in una campagna da dopo-bomba.

"Remained Lights" si apre con uno squarcio nel buio. *Some Place Completely Different*, subconscio di *Master of War*, folk song aliena per Dylan oltretombale e Cline semi-acustico. Un'ugola affumicata si lascia lenire dai riverberi sparsi dal pizzicato della chitarra e si specchia nella voce di Rebecca Moore... *"I had thought / I'd just put it away / for a while / But then I started thinking / 'That's enough, you know?'"*.



Since My Children Came Along e *Something Out There I Need To Get To*, due canzoni gemelle negli arrangiamenti - le diremmo 'sperimentali' - vivono di infestazioni. Armonie che non toccano terra, stile *Knockin' on Heaven's Door*, prime strofe di chitarra distintamente traditional – mi sovviene in sogno *Song To Woody*. Però, se il timbro nasale è proprio quello dei '60, attorno ad esso giocano elfi sonici che lo immergono in un equoreo drone luminescente; tutto diviene luce e poi, in un attimo, silenzio.

Sparkling Silence, *No Stars*, *Destiny Looks at Me* sono registrate en plain air. Cline al banjo, Kessler al contrabbasso, Josh Dibbs a rumoreggiare intorno con percussioni, tinozze e registratori. E Vashti Bunyan s'unisce a Dylan. L'immagine solarizzata dei duetti con Joan Baez nell'era neo-nucleare. Soprattutto il congiungimento alchemico vocale di Dylan con *the female Bob Dylan*. Il suono dell'aria tutt'intorno.

Ma pure, ancora, la traiettoria della nuova creatività gioca a flipper con la mitologia discografica. La struttura ritmica recupera sovente cadenze primitive, cosmogonia prewar. *Remained Lights*, la canzone, è un pezzo di volta celeste che si stacca lasciando una fessura, in alto. Dylan si allontana nel futuro e mai è stato così vicino alle sue radici. Aspra e dissonante, quasi metallica, per soddisfare un desiderio represso. *"Tra le mie cose preferite c'è la versione degli XTC di All Along the Watchtower, la cosa più vicina ai miei ricordi in bianco e nero della New York sporca e fredda negli anni 60"*. Su un battere terminale di tomtom, si srotola in tredici minuti di cling-clang di chitarra, giro blues di contrabbasso, sonagli hippy e field recordings fluviali. In elisse un loop, plagio alla cassetta di "A New Form of Beauty" dei Virgin Prunes. *The End* da inizio millennio senza Edipo e altre menate. Macchina strana che procede verso il gospel, verso altre highlands.

"Mi sono accorto che la stampa, i media, non sono il giudice – il giudice è Dio. Le sole persone rispetto alle quali devi pensarci due volte prima di mentirgli sono te stesso e Dio. La stampa non è né l'uno né l'altro. E, di conseguenza, è assolutamente irrilevante." (Bob Dylan)

AA.VV.

Hypothetical Spiral Jazz Club: Reconstructing Buddy • DVD mixed media
Autoreferential Prurients • 21t-63:04

Spettacolo 'definitivo', sorta di "Aspettando Godot" nella valle della Megiddo della musica, musical apocalittico su una nave dei folli alla deriva durante l'inondazione di New Orleans, **Hypothetical Spiral Jazz Club**, arriva, per l'intanto, come prova non-generale in DVD mixed media, ossia con formati sonori e video sullo stesso supporto, per una fruizione o da pc o da televisione multimedia. Diversi sono gli elementi di interesse del lavoro, che è, al contempo opera *prevalentemente* situazionista, omaggio ad una figura mitologica ed 'inaudita' del jazz, Buddy Bolden, studio-storia sulla follia creativa e creatrice.

"Sembra che uno tra i più famosi jazzisti, Charles "Buddy" Bolden, avesse disturbi mentali (schizofrenia) e che la malattia avesse interrotto quella parte del cervello correlata allo stile musicale, infatti Buddy Bolden non sapeva leggere la musica e perciò improvvisava. Se fosse stato curato, sicuramente non sarebbe stato ricordato per il suo talento musicale: il suo deficit cognitivo lo aveva portato a sviluppare una tecnica che rimase importante e fondamentale nel jazz" (Il segreto del talento di Buddy Bolden, a cura di Gabriella La Rovere, Medicina Estetica e Naturale).

Non è la prima volta che si prova ad affrontare l'immaginario Bolden: *"considerato il primo bandleader a suonare quella musica improvvisata che più tardi sarà conosciuta come jazz"* (www.redhotjazz.com/buddy). David Raudler, ad esempio, si è impegnato nella realizzazione di un documentario radiofonico, una ricostruzione mediata e indiretta del personaggio, della sua musica – di cui non esiste alcuna traccia registrata -, della sua tecnica, della sua malattia. *"Charles "Buddy" Bolden suonava la cornetta. Suonava le note forti e chiare come le campane a Jackson Square. E quando suonava, era il re di New Orleans. Creolo, bianco, nero, non faceva differenza. Tutti amavano sentirlo"* (Remembering Buddy Bolden - Barbara White, www.allaboutjazz.com).

Visti i tempi – Debord ubiquitario, il pre-war folk che impazza, le inversioni ad U dell'improvvisazione, l'assoluta perdita di valori e punti di riferimento esistenziali, il fatto che quasi sicuramente non ci sarà Mission Impossible IV -, sono risultati presenti tutti gli elementi e i fattori perché un nugolo di musicisti disturbati e/o disturbanti potessero essere interconnessi (non parliamo di organizzazione e coordinamento) nella realizzazione d'un virtual drama su quest'icona, sì 'immaginata', no immaginaria.

Ideato da Brian Marley e Mark Wassell con la consulenza di Michael Ondaatje (autore del Paziente Inglese ma anche di Buddy Bolden's Blues) e scaturito dalle pieghe-note di 'Block of Consciousness', **"Hypothetical Spiral Jazz Club"** è ricreaciuto deforme, di contatto in contatto, col passare di e-mail in e-mail, telefono in VoIP, lettera in incontro vis-a-vis. Una serie di appunti e schizzi sono divenuti una sceneggiatura multimediale stocastica, con una introduzione provvisoria e l'intenzione di farne addirittura un'operetta. La parte a sostanza musicale vede artisti d'estrazione eterogenea coinvolti nell'interpretazione di brani che, 'probabilmente', erano nel repertorio di Bolden. Daniel Johnston canta *Amanda* e suona una tromba giocat-

tolo; Carla Bonilich interpreta, con psicotica sedata dolcezza, *Hilarity Rag*. le Metalus fanno schizofonia su *Just a Little While to Stay*, i Lightning Bolt esasperano i toni di *Bolden Medley*; gli Smegma secernono *Make Me a Bellet on Your Floor*; le Brides of No No si perdono nei meandri di una clinica per malattie mentali lobotomizzando *Movin' Around*; la Los Angeles Free Music Society Legacy - una marching band avventizia d'occasione, in sostanza i Doo-Doorettes più qualche amico cornettista - trasforma *B-Flat Society Blues* in una di Ascension da Temple Kazoo Orchestra. Più serie (seriose), le letture-scritture del Rod Poole Trio (*Careless Love*), di Tetuzi Akiyama (*Dump Wheatie*) e degli Nimperign (*Adam Apple*). Tutti a svolgere il tema del fantasma-missing link, dando una forma d'ascolto al senso storico della mancanza. Sembrano cogliere nel segno, e stupiscono, Kelley e Rainey: note staccate e solide quali mai avevano suonato, non suffi ma, scariche, flashes nel buio, come frammenti d'ectoplasma in apparizione.

Ad altri il compito di rappresentarlo come una frattura nella storia, dando credito all'esagerazione storiografica secondo la quale *l'improvvisazione fu l'invenzione di un uomo: Buddy Bolden*. Dovrebbero diventare le parti orchestral-psicopatologiche dello spettacolo, in cui si narra della malattia, della violenza alla madre, della reclusione in manicomio e del musicista ospedalizzato che forma, con altri malati, una piccola orchestra jazz. Standard e blues ridotti a brandelli e lacerati con i denti (*RLW Funky Butt*; Liars *If You Don't Shake, Don't Get No Cake/Bunk Remember*), oppure trasformati nelle sirene che risuonano come erinni nella testa (*Lasse Marabug, My Bucket's Got a Hole in It*; Meridrew *All the Whores Love the Way I Ride*).

I capitoli teatral-multimedia, di cui compaiono soltanto alcuni 'saggi' nel dvd, da un lato costituiscono la sezione del lavoro che più delira e s'allontana dalla storia bibliograficamente verificabile, dall'altro liberano Bolden da se stesso e sono più in sintonia con il nonsenso del personaggio. Il quale può essere considerato uno squarcio da ricucire nella cronologia del blues e del jazz (siete quindi dei completisti positivisti, colti e noiosi), o una figura pre-storica e simbolica, gene dei destini ineluttabili e insensati (...), da Parker ad Ayler (siete degli illusi post romantici, autoreferenziali, braccia rubate alla raccolta del cotone). Il pretesto sono sempre composizioni blues, ma il trattamento è pura devastazione, annichilimento.

In questa parte del plot l'inondazione di New Orleans restituisce il cadavere che stringe una cornetta e alcuni cilindri fonografici, perfettamente conservati, con suoni e immagini. Suoni di Lionel Marchetti e Machine for Making Sense; immagini di Francesco Calandrino - scenografo dello spettacolo - e John Duncan, il quale, direttore sui generis del cast, pare abbia nuovamente rischiato l'arresto.

"...Una serie di discorsi incoerenti. Sentiva voci che lo infastidivano prima che venisse qui... non lavora, passa il suo tempo agitando le mani in aria e parlando con presenze immaginarie...".

Ma quanti di noi, quanti.

Britney Spears

The Body EP • 12" Alternative Pentangles • 4t-30:40

Why are you here? Well, I'm glad you're reading my article right now, but in the big picture, what's your purpose? (...)
To make sure your children don't grow up to be like ***Charles Manson*** *or* ***Britney Spears****?*
Or is it to be patient with inept drivers and go through one whole day without flipping someone off?
Angela Gillaspie © January 2004, All Rights Reserved *[1]*

Dalla modernità liquida *[2]* non può che derivare la liquefazione simbolica del corpo *[3]*, che, ad ogni modo, non è (più) oggetto fisico-biologico (non è flesh, appunto). È un'idea di corpo (quindi di desiderio, di proiezione libidica, ecc.) che si plasma secondo le circostanze (le esigenze del mercato) e diviene sequenza di feticci che cancellano il significante organico originario. C'è uno spostamento di senso e di sensualità non più dal corpo al suo simulacro, alla sua rappresentazione, ma da una rappresentazione all'altra.
Vi sono molte sequenze mutagene significative (sic!): Genesis P. Orridge che diventa la Mae West dell'industrial, Charlize Theron, il cui culo-tela di Penelope si trasforma in un volto di lesbica (aggettivo) violenza (subita) tumefatta (aggettivo, sintesi semiotica). Duncan (ci ritorniamo), che dall'atto di congiunzione necrofila passa all'atto di vasectomia. Mark Pauline, che prolunga se stesso generando macchine inutili e feroci, sublimando Tetsuo.
C'è, e veniamo a noi, Britney Spear che viene plasmata da Daniel Edwards, carponi, schiena arcuata, le mani ben salde sulla testa di una fiera a fauci aperte. La didascalia su Exib-art parla di *ginecological-kitsch*.
Ed è curioso (no, è consequenziale) che in questo tempo di oblique attenzioni al corpo *[4]*, un'artista (sic!) la quale si fa raffigurare "prona all'uso" con una testa d'animale troncata (metafora dell'Impero dei Sensi in piena temperie 11 settembre?), - proprio la voce del pop più estremo, (simile, per senso di fastidio alle ceramiche, di Jeff Koons)-, decida di interpretare quattro canzoni dell'escrescenza priapistica della cultura americana: Charles Manson, la cui fama è prevalentemente legata all'assassinio di una donna incinta. Cortocircuito. Invasione. *[5]*
Una primo contatto tra Britney e Charles si è avuto, indirettamente, su di un forum, l'anno scorso attraverso un post di Manson il quale affermava di concordare con le dichiarazioni della Spears a proposito dei metal detectors *[6]*. C'è poi l'importante passaggio concettual-mediale del video trash Macylin (Manson) vs. Britney *[7]*.
Ed altamente metaforica e profetica è stata l'apparizione nella puntata dei Simpsons intitolata *Mansion's Family*. Britney Spears baciava il tal Cornelius Chapman, un più che centenario premiato per la sua longevità. Dopo il bacio costui moriva, (anche qui la storia di Biancaneve al contrario ci pare evidente). Il titolo dell'episodio è, di tutta evidenza, un wit linguistico in omaggio alla Manson Family. *[8]*
Nel frattempo Britney ha avuto modo di digerire i dischi di Manson, compreso "The Charles Manson Collection" CD *[9]*, e si è fatta un'idea di come dare una svolta alla sua carriera discografica in modo da divenire un sostanzioso oggetto di culto. Hanno contribuito a questa decisione altri raffronti e approfondimenti critici, i più notevoli forse sono quelli che

figurano nel libro di Aleman Diedrich Diederichsen, il cui titolo non lascia ombre di dubbio: "Personas en loop". *[10]* In realtà la starlet è rimasta scocciata dall'inquadramento neocon. Non c'ha pensato due volte, ha chiamato Trent Reznor ed insieme hanno scelto quattro pezzi per questo extended play ad uso e consumo del dancefloor pelnôsante. Delle quattro tracce, tre (*Ego, Home is Where You're Happy, Cease To Exist*) provengono da "Lie" (1971), l'album più famoso di Manson *[11]* ed una, *Eternal Wind*, da "Way of The Wolf" (1980).

Se G.P.Orridge dichiara, parlando dell'originale, "*I was really amazed at how much he sounds like Van Morrison in Them, and there's some songs that reminded me of Arthur Lee*" *[12]*, noi non possiamo che rimanere basiti di come dalle versioni dance-kitsch-techno dell'improbabile duo fumighino vapori tra Toxic in MDMA remix e finto low fi del Beck di "Odelay"!, tra il dark fuzz dei NIN e l'electro fluff di Pink.

Fino ad oggi dovevamo accontentarci di *Cease To Exist* nella versione dei Red Kross e di *Look at Your Game, Girl* cantata da Axl Rose. Oggi possiamo finalmente ballare. Il beat si presta ad un Tuca Tuca inquietante: in sottofondo, quasi subliminale, quel che sembra un "I feel love" trasla in "Guardami dall'alto e vedrai in me un pazzo, Guardami dal basso e vedrai in me un dio, Guardami negli occhi e vedrai te stesso".

[1] (http://www.southernangel.com/insp/willowort.html)
[2] Zygmunt Barman, "Modernità Liquida", Laterza
[3] Leggetevi, ne vale la pena: *Francesco Barale*, "Normale caos dell'amore: corpo, Edipo e Sexualtheorie all'epoca della modernità liquida"
[4] L'elemento caratterizzante questi decenni è stato, da un lato il progressivo rigonfiarsi dei maschile, guarda caso con estrogeni, e dall'altro un progressivo svuotamento – anoressia, abulimia – del femminile.
[5] Ma è Britney che invade Manson, lo colonizza e lo in semina e questo a prescindere da The Body, a prescindere dalla Missione.
[6] "I want to second Britney Spears' observation that airport metal detectors discriminate against people with clavicle piercings. It's not like they can take them off, like their shoes, or FedEx them in advance, like you can with your bowies or your boot knives or your pigstickers. What, you're gonna yank a bloody barbell out right there? I don't think so!"
(http://img.slate.com/media/86/huffington.html)
[7] Su youtube.com fino a quando l'uploader vorrà
(http://www.youtube.com/watch?v=W65NenZyY8)
[8] (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Manson_Family)
[9] sulla reperibilità e sulle vie per evitare dissanguamenti vedi
(http://www.ruthlessreviews.com/reviews.cfm/id/186/page/_____herpes_html)
[10] "En su libro "Personas en loop", el teórico y ensayista plantea diversos puntos de vista sobre la cultura pop. El análisis de figuras como Britney Spears, Quentin Tarantino, Charles Manson y Sinead O'Conner, entre otros, dispara en Diederichsen lúcidas reflexiones sobre la vida contemporánea."
(http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=264)
[11] Per quanto non aggiornatissimo un buon sito per uno sguardo di sintesi alla discografia mansoniana è
(http://web.archive.org/web/20010405064831/www.atwa.com/discog.html)
[12] (http://www.thewire.co.uk/web/unpublished/genesis_p-orridge.html)

APPENDICE 3: ELENCO «MISSION: IT'S POSSIBLE»

Elenco completo, con brevi sinossi, degli articoli della rubrica «*Mission: It's Possible*» di Dionisio Capuano, ospitata sul mensile «Blow Up». Dalla prima puntata pubblicata, su BU n. 81 (febbraio 2005), all'ultima puntata consultata, su BU n. 119 (aprile 2008).

1. [«Blow Up» n. 81, febbraio 2005] **Pan Sonic: Hengittää** (Toopin Rec., 10 tracce - durata 47:57) > Il duo finlandese licenzia finalmente il suo esercizio su «materiali leggeri», il suo disco dance: «volevamo essere i Pet Shop Boys della Scandinavia». Ne vengono fuori un «punk-funk alla carta vetrata», una «retro-techno analogica» cosparsi di «brillantina detroitiana» e sbollentamenti dub: «il più bel pop elettronico dai tempi […] degli Erasure». Tra le incredibili cover, un medley di *Let Me Go* [Heaven 17] e *Ancient and Justified* [KLF].

2. [BU n. 82, marzo 2005] **John Zorn's Cost of Discipleship: Ascent to Mount Carmel** (Ultimate Doxology, 9t - 58:12) > Nuovo progetto simil-Masada («un rosario musicale ispirato ai (dai) grandi mistici delle religioni monoteiste») inaugurato dalla trasposizione in musica del testo *L'Ascesa al Monte Carmelo* di S. Giovanni della Croce. La musica di Zorn, «guitto colto» e «cartoonist alternativo del pentagramma», torna finalmente a farsi 'carne' come ai tempi di *Kristallnacht* e *Absinthe* [Naked City].

3. [BU n. 83, aprile 2005] **Devendra Banhart / Ryoji Ikeda: Coldstorage for My Memories** (Kokeshi Doll, 10t - 47:22) > Ikeda spennella appena le nenie acustiche di Banhart con le sue minimali manipolazioni electro. Ne viene fuori un folk riduzionista-isolazionista, folk alla «stessa maniera in cui Mondrian ha amato la paesaggistica»: «ustioni prodotte dal ghiaccio».

4. [BU n. 84, maggio 2005] **Diamanda Galàs / Elliott Sharp: Lightning Abyss** (Heartaxe, 15t - 45:08) > Blues sepolcrali piano-chitarra-voce su testi di Emily Dickinson. Una lettura anti-classica, attenta a non seppellire la sensibilità della poetessa sotto la musica. «Con graffi della voce, piccoli colpi, scatti delle corde, si

ipostatizzano in suono i piccoli segni grafici — quei trattini — che nei manoscritti scandiscono il ritmo del testo. È vertiginoso equilibrio della stasi».

5. [BU n. 85, giugno 2005] **Pavlov Dolls: NPU (New Power of Untruth)** (Ashtrax ltd, 21t - 42:04) > PJ Harvey e Thom Yorke, con la collaborazione di Buck 65, per un «disco-romanzo di formazione», poetico-crudo racconto metropolitano incentrato sulle vicende di due orfanelli, fratello e sorella. Un rock iperrealistico, strasecco e bluesy, a tratti imbevuto nel mood trip-hop.

6. [BU n. 86-87, luglio-agosto 2005] **Franco Battiato / Steven Stepleton: Vento Cancella Mostri** (CD+DVD, T.L.T. Prod., 6t/6video - 60:00) > Incontro/non-incontro («rimangono sfuggentemente lontani») tra il «revancismo elettro-fluxus-pop» del siciliano e «l'ironia de-compositiva dell'inglese» ex-Nurse With Wound. Confezione bellissima, e se ne annuncia addirittura una imminente «edibile versione in marzapane».

7. [BU n. 88, settembre 2005] **Afterhours: L'impostura d'Abele** (Mescal/Sony, 14t - 61:33) > Il «disco estivo» degli Afterhours. E del ritorno di Xabier Iriondo. Da pezzi voce e archi a «staffilate improvvise di rumore», memori delle esperienze soliste del chitarrista. Tre cover: *Le tre verità* (Bertè-Leali-Lavezzi), *Ritornerai* (Lauzi), *Aida* (Geatano). Ospiti Rosalinda Celentano e Nada.

8. [BU n. 89, ottobre 2005] **Daniel Johnston / Genesis P. Orridge: Humble and Pure** (Everyone's Records, 23t - 66:06) > «Johnston ha sviluppato […] una curiosa forma ossessiva-compulsiva con oggetto d'attenzione gli album degli Psychic TV. […] Orridge è rimasto realmente impressionato da quel comportamento patologico». Pezzi chitarra e pianola registrati per strada stile *buskers*, altri manipolati fino a una resa quasi techno.

9. [BU n. 90, novembre 2005] **Sonic Youth: SY Unplugged** (Sonic Youth Records, 15t - 45:00) > La gioventù sonica stacca la spina: «15 anni di spazio-tempo raccontati con pietre acustiche, raccolte-registrate nelle condizioni più varie. […] Branca è sepolto. Siamo tra Pete Seeger e Gottfried Benn». Perfetto contraltare del monumentale *Daydream Nation*, degna «chiusura d'una carriera».

10. [BU n. 91, dicembre 2005] **Vinicio Capossela / Elio Martusciello: Pierino l'Eritematoso** (Peyotle, 13t - 52:24) > La sbilenca musica di Capossela («il popolare viene stretto da arrangiamenti rognosi e la musica si crepa») ha attirato «un anomalo elettroacustico come l'Elio». Risultato: un «concept album d'impianto espressionista-kurtweilliano», tra *Pierino e il Lupo*, *il Flauto Magico*, un Mad Max-Zampanò, *Rugantino* e la manzoniana *Colonna Infame*. Ospiti: Patrizia Oliva, Fabrizio Spera e Luca Venitucci.

11. [BU n. 92, gennaio 2006] **Bob Dylan: Remained Lights** (Colombia Rec., 12t - 56:25) > La terza rinascita musicale di Dylan — in spirito '*new-new wave*' — ad opera di Lanois. Un Dylan finalmente attuale anche nei suoni: una musica apocalittica, post-«11 Settembre», che mette a soqquadro il folk e il rock. Tra gli altri, ospiti gli Animal Collective e Vashti Bunyan («*the female Bob Dylan*») [cfr. par. 3.7.2].

12. [BU n. 93, febbraio 2006] **Enzo Jannacci: Balle da biliardo** (2CD, Ricordi!?, 12t - 42:20 + 11t - 45:34) > La verve maliconico-apocalittico-demenziale di Jannacci prende un corpo «più giovane, ferito, pieno di cicatrici e ciò nondimeno tosto». Nuovi brani, suonati, tra gli altri, con Ardecore, Patrizia Oliva e i fratelli Sciajno: «un'altra bella corte dei miracoli». In attesa del relativo show teatrale.

13. [BU n. 94, marzo 2006] **Zeitkratzer: Errata Corrige** (No Questions, 4t - 63:21) > L'ensemble tedesco 'entra in discoteca' e rilegge *Something Is Goin' On* di Frida, *Frozen* di Madonna, *Slow* di Kilye Minogue, *Fernando* degli Abba. Fonte di ispirazione, le insanabili-poetiche contraddizioni degli scritti di Giovanni Testori, «più contraddittorio di un Gide, un Foucault, un Bataille». «Molto oltre la vanguard disco. […] Napalm al miele d'acacia». Con un piccolo decisivo contributo di John Oswald.

14. [BU n. 95, aprile 2006] **Tina Turner: Touching the X-Streams** (Wander Bras., 12t - 57:12) > Prodotta da Robert Martin Ellis, con i suoni di Alan Vega, DJ Hell, LCD Soundsystem e DJ Shadow, la Turner «è pronta per un tour con i Ministry, in dance-hall per gladiatori o in luoghi da medioevo tecnologico. […] Fa del soul

una saliva mondan-corrosiva come quella di Alien». Originali e cover come una stravolta *Don't Let Me Be Misunderstood*.

15. [BU n. 96, maggio 2006] **Mina: MinaCantaCave** (Durum, 13t - 52:37) > «La matrona della canzone italiana […] ha voluto prepararci un polpettone di nervetti blues e *murder ballads* che ha ruminato con arrangiamenti ultra-gastrici, a volte discutibili», nondimeno capaci di liberare il tono genuinamente apocalittico dei pezzi di Nick Cave. La musica sale verso il sublime per «ricadere rovinosamente con le ossa rotte». Cuore (o meglio, «ombelico purulento») del disco, una *The Mercy Seat* con «arrangiamento da basso impero — piano martellante e sezione d'archi quasi statica —» e *climax* vocale da brividi.

16. [BU n. 97, giugno 2006] AA.VV.: **Hypothetical Spiral Jazz Club: Reconstructing Buddy** (DVD, Autoreferential Prurients, 21t - 63:04) > Una eterogenea-clownesca parata di artisti (Lightning Bolt, Daniel Johnston, la Bozulich, Merzbow ecc. coordinati da Brian Marley e Mark Wastell) rende omaggio al mito Buddy Bolden rileggendo-stravolgendo alcuni pezzi che *probilmente* figuravano nel suo repertorio. La sezione immagini-suoni, ipotesi di squarci della vita del jazzista, è supervisionata da John Duncan. [v. 3.7.2]

17. [BU n. 98-99, luglio-agosto 2006] **Cosey Fanny Tutti: Classic Ballads Vol. II** (LP, Burro Records, 16t - 58:23) > La donna dei Throbbing Gristle, accompagnata «da alcuni collaboratori improvvisati», coverizza alcuni classici della canzone americana da Brenda Lee a Otis Redding. «Sedizioso e ciclotimico low fi folk country. […] Canzoni incrinate, scheggiate, nonostante ciò di linearità melodica disarmante».

18. [BU n. 100, settembre 2006] **Portishead: The Ecstacy of Saint Therese** (Her Mistress' Voice, 11t - 57:43) > Disco attesissimo, da quasi un decennio. Mistico, «ruota attorno all figura di Santa Teresa D'Avila. […] Sterza verso l'acustico claustrale (molto uso del pianoforte), poca coloritura elettronica […]. Musica povera, […] lunare». Canzoni che sono dissolvenze, sfuggono persino «all'operazione mentale del ricordo». Ospiti: Scott Walker, Bjork, Nels Cline e la Bozulich.

19. [BU n. 101, ottobre 2006] **Britney Spears: The Body EP - Spears Sings Manson** (12'', Alternative Pentagles, 4t - 30:40) > Prodotta da Trent Reznor, la Spears rilegge in salsa «dance-kitsch-techno» quattro pezzi del canzoniere folk-blues di Charlie Manson. Tra una «*Toxic* in MDMA remix» e il «finto lo-fi del Beck di *Odelay*», tra gli sdilinquimenti di Pink e il dark fuzz dei NIN. Un «Tuca Tuca inquietante» su cui aleggia lo spettro sinistro del delirante manipolatore. [cfr. par. 3.7.2]

20. [BU n. 102, novembre 2006] **Lindo Giovanni Ferretti: Il Canzoniere di Giovanni Vol. 1**, (2 LP, Dischi dell'Onagro, 26t -115:30) > «Un *excursus* nella canzone 'storica' italiana con cenni alle prime edizioni di Sanremo e agli *evergreen* del dopoguerra. […] Lo spirito è lo stesso di Bene che legge De Amicis». Duetti con Orietta Berti (una *Lamette* che è «roba da Hostel»), Gianni Morandi (*Hanno Ucciso l'Uomo Ragno*) e Antonio Albanese (tra le altre, *Maledetta Primavera*).

21. [BU n. 103, dicembre 2006] **Whitehouse: Penetration Acustica** (Anguilla LP, 7t - 35: 12) > Influenzato dal suo soggiorno spagnolo, l'ultranoise William Bennet, «spiazzando tutti», realizza un album «(prevalentemente) voce e chitarra, (sinteticamente) a metà strada tra Gipsy Kings al botulino, David Tibet e l'effetto lavastoviglie dei DNA di *A Taste Of…* Né più né meno che esilarante». Un pezzo si ispira ad una poesia di Licio Gelli. Ospiti lo stesso Tibet e Steve Albini.

22. [BU n. 104, gennaio 2007] **AA.VV. / Brian Eno: New Alliances Vol. 1** (E.G.G. Records, 16t - 77:21) > Compilation in stile *No New York*, ma con un quartetto di etichette italiane «del panorama creativo laterale»: Afe, Palustre, Transponsonic, Radical Matters. «Per ciascuna di esse vengono proposte, in una versione remixata, tre composizioni di tre artisti diversi, mentre il quarto pezzo è scritto ed interpretato da un altro artista congiuntamente allo stesso Brian Eno». Esperimenti jazz, ambient, nu-elettronica, ethnic.

23. [BU n. 105, febbraio 2007] **Vasco Rossi: Balla / Balla / Balla** (P.I.G./Arista, 14t - 77:68) > Dopo i flirt con la dance di vari remix 'a

palla', l'album techno di Vasco, prodotto da Peter Christopherson e David Morales. «Una specie di ritorno dei Ministry+Righeira sotto mentite spoglie. […] Tracce anthemiche dal taglio gaglioffo e finto becero-volgare, […] inni da rave al lambrusco». Duetto con Donatella Rettore in *Il Suo Nome è Malcom*, che «sembra *Lamette* parte seconda».

24. [BU n. 106, marzo 2007] **Grace Jones: Black Factory** (Werner, 18t - 63:21) > Il disco del ritorno, prodotto da Carl Craig, viene «(rap)presentato in *location* differenti, in modalità differenti con l'intenzione di con-fondere musica ed il flusso-*scum* metropolitano». Ci sono almeno quattro Grace Jones diverse a zonzo per New York: una di queste, ad esempio, passerà con alcuni (s)fortunati 48 ore in una *panic room* completamente al buio e disseminata di trappole. La musica è un aggiornamento del suo *retro-nuevo* tango elettronico alla luce dello stile acido di gente come DJ Hell. Tra le cover, una *Sex Machine* remixata dai Sunn O))).

25. [BU n. 107, aprile 2007] **Caterina Caselli: Giorni Senza Inizio** (Alternative Sugar, 10t - 39:50) > Il ritorno dopo 17 anni di 'casco d'oro', con la collaborazione del ritrovato Faust'O, per «un albo ispirato a *Madre Notte* di Vonnegut, ma senza seguirne la trama, solo cogliendo la carpiatura della vicenda». Nuove canzoni, in una è ospite Elisa, che «hanno fatto straccetti» di tutto il 'rock intelligente' italiano. Una ballata «mittel-europea», una «*torch song* per un teatro ai confini della realtà» coi piedi ben piantati nel beat Sessanta. La Caselli libera tutto il potenziale tragico della propria arte: «niente di meglio poteva darci la musica italiana».

26. [BU n. 108, maggio 2007] **Antony: Antony and the Zanatos** [sic] (Vain Rec., 13t - 65:13) > Collaborazione estemporanea del «Rasputin androgino» con un gruppo di musicisti catanesi, per un disco «quasi interamente strumentale»: «Antony sta virando verso un neo-dark industrial di tutto rispetto e, in forme diverse, manifesta la stessa passione ed emotività delle sue prove vocali». Uno dei brani: «una serie di loops asimmetrici, chitarra in delay, tastiere e percussioni che disegnano uno scenario post-wagneriano». [cfr. par. 3.7.1]

27. [BU n. 109, giugno 2007] **Paolo Poli Ensemble: John Cage Aux Folles** (Via Agra, 10t - 39:45) > «Un teatro, (di) nuovo, veramente totale e […] una musica in grado di tirare i fili al velo di Maya con l'*aplomb* d'un gatto che incespica in un filo d'una tenda di lino». Omaggio a John Cage e alla *scatola* come «simbolo del desiderio e come archetipo dell'arte contemporanea». Lo spettacolo multimediale ne prevede tre, con stampigliati sopra i nomi «Cage», «Beuys» e «Christo»: da ciascuna di queste emerge Poli, di volta in volta calato nei panni di Salomè, la Callas, Giovanna d'Arco e altri. La musica vede pagine di Cage alternarsi a classici della canzone italiana anni Sessanta. Musicisti: Patrizia Oliva alla voce, Antonio Ballista al piano, John Duncan ai CD players, Markus Stockhausen alla tromba e Jacopo Andreini alle percussioni e microfoni a contatto.

28. [BU n. 110-111, luglio-agosto 2007] **White Stripes: Avatares** (12'' LP, Raff Trade, 9t - 29:12) > Il duo si apre a «collaborazioni contaminanti […] incrementando il parco musicisti & strumenti», per un disco dal «sapore dance-ispanico». Un trascinante «sgorbio flamenco-house» insieme a Ricky Martin, orge tropical-funk-soul dal piglio assolutamente rockettaro col sassofonista Luis Felipe Lamoglia. Altro che *po po po po po poo pooo*.

29. [BU n. 112, settembre 2007] **Autechre / Sainkho Namtchylak: Wrestyling Medea** (Wasp, 11t - 50:01) > «La *texture* sonora degli Autechre in fusione-fissione con la poetica vocale, tra tradizione e sperimentazione, della Namtchylak potevano far immaginare lacerazioni timbriche, una germinazione digital-umana di flussi laringeo-silicei. E così è stato: forse il miglior albo dei due, tra le migliori performance della cantante». *Field recording* di incontri di lotta catturati in Mongolia, patria della cantante, si alternano a improvvisazioni vocali registrate in studio: il tutto è processato con grande discrezione. Si attendono i concerti al teatro greco di Siracusa: gli Autechre nel ruolo di Giasone, Sainkho di Medea.

30. [BU n. 113, ottobre 2007] **The Pop Group: They Came From Nowhere** (Muta, 15t - 61:45) > Grande ritorno con un disco registrato in presa diretta, da 'buona la prima'. Il menù offre l'ormai classica frizione di generi propria delle prove storiche del gruppo, «funk rituale», «melodie affrante» e «*ballad* impro» servite

con bruciante urgenza punk. La novità sono le cover stravolte: una versione free-jazz dell'*Internazionale*, una «Buckley-*Lorca*» di *We Shall Overcome*, una «punk *apocalitticolatino*» di *Guantanemera*. E l'apporto decisivo di Charles Hayward dei This Heat, «collaborazione tra le due forze davvero rivoluzionarie […] dell'esperienza *phunk*».

31. [BU n. 114, novembre 2007] **Radiohead: In Rainbox** (Boxset: 2xCD + 2x12'' + DVD + Dinner Date card, Wea Rec., 58t - 240:00 ca.) > Box non si sa quanto ufficiale e quanto 'corsaro', proliferazione dell'ultimo disco del gruppo (che «sta alla cultura rock come l'*Educazione Sentimentale* sta ai giovani dell'Ottocento»). Il primo CD presenta la versione pre-release/da sgrezzare dell'album; il secondo è «frutto di una collaborazione di Yorke con l'artista multimediale Janet Cardiff […], lunga lettera audio d'una donna inseguita», che restituisce indizi e indicazioni per ricostruirne il percorso. I due vinili presentano una *alternate version* dell'album, «qualcosa manca, qualcosa è in più», come due cover da un oscuro bootleg che circola in rete variamente attribuito a Pink Floyd-Beatles e Lennon-Wyatt. Il DVD non stupisce, «a metà strada […] fra un *Blair Witch Project*, il famigerato vhs di *The Ring* e *Meeting People Is Easy*». La vera 'chicca' sono le *dinner date card*, sistema per incontri a distanza da pianificare via mail, allegato alle prime 300 copie del box.

32. [BU n. 115, dicembre 2007] **Mick Jagger / DJ Hell: L-hoOVE** (Beggar's Bank, 13t - 63:04) > La «Silvana Pampanini […] del rock'n'roll» incontra il suono acido del crauto DJ Hell, per un *restyling* come già annunciato da alcune occasionali collaborazioni «per alcune sfilate di moda nella *downtown*». «Jagger canta spesso vocoderizzato», tra strizzate d'occhio ai Duran Duran e una rilettura di *Start Me Up* «in salsa Detroit garage»: una resa teatrale acconcia potrebbe essere una sorta di «*Rocky Horror* vent'anni dopo».

33. [BU n. 116, gennaio 2008] **Jim O'Rourke: PopUp Vol.II** (Drag Queen, 13t - 48:04) > Il *factotum* di Chicago torna al pop con un album di cover: e «si rivela davvero geniale nel trasformare motivi per adulti-adolescenti imperituri in astrazioni pop, veri archetipi musicali». Un trattamento che riserva tanto alla bigiotteria Ot-

tanta di Mike Francis e Aztec Camera quanto all'AOR di Bruce Hornsby e — vera sorpresa — ad una *Andrea* di Fabrizio De Andrè, esaltata nei propri elementi country-billy, versione «banjo e pianoforte verticale». C'è spazio anche per una sperimentale *I Believe* dei Tears for Fears, in versione 'fantasma', «solo eco e armonici di chitarra». Piccoli tocchi di Nels Cline.

34. [BU n. 117, febbraio 2008] **Led Zeppelin: Pre-Seance** (Swann Road, 8t - 42:69) > Gli Zep tornano a registrare con John 'Bonzo' Bonham. Non si sa se grazie a sapienti ricicli di vecchio materiale oppure a sinistre operazioni di «spiritismo compositivo». Il risultato sono «tre quarti d'ora scarsi belli e freddi come l'amore-morte. Il disco sa di *sabbah* e tuttavia è anche molto solare. L'album gioca su due colori emotivi: l'intimismo e la sontuosità tribale». *Only Way to Come Again to You* è forse la nuova *Stairway to Heaven* (e sa tanto dei nuovi Radiohead); Bonzo dà il meglio del suo repertorio a mani nude sulla cover *Running Up The Hill* [Kate Bush].

35. [BU n. 118, marzo 2008] **Loredana Bertè: Arco/** (F.M.I., 10t - 49:35) > Tra Anna Magnani e Carla Bozulich, le «corde vocali tese e bruciate» tanto nel soffio roco che nell'invettiva più sguaiata. Scrivono per lei - pezzi asciutti, plumbei, fieramente disperati - Maurizio Arcieri, Ivano Fossati, Bugo, Daniele Brusaschetto, Cesare Basile e Giovanni Lindo Ferretti. Apice altamente tragico di un «percorso umano e artistico assolutamente esemplare».

36. [BU n. 119, aprile 2008] **Negativland / John Oswald / Christian Marclay / Wolf Eyes: La Nova Hon Project Soundtrack: Tusin Amala Femm Ina** (2xLP, NoMore Records, 2t - 50:00 ca. + 2t - 50:00 ca) > «La bella *intellighenzia* della scena radical-chic multimediale» si incontra ad un party newyorkese che celebra il cinema italiano al femminile. La visione di *Totò, Peppino e la Malafemmina* convince il *combo* di artisti a rileggere il classico di Antonio De Curtis *Tu Si Na Mala Femmina*. Negativland partorisce un audio-video/smontaggio-montaggio; Oswald trasforma il brano in un'ode funebre; Marclay registra una serie di performance di strada in cui passanti pestano dischi contenenti il pezzo e lo intonano alla meno peggio; i Wolf Eyes lo hanno fatto cantare da «voci di prostitute raccolte in giro per il mondo». I quattro

brani fungono da ambiente sonoro per il progetto-azione della scultrice Niki De Saint-Phalle, la *Nova Hon*, sorta di gigantesca potnia abitabile, simbolo stesso della musica, come 'lei' «sempre incinta».

DISCOGRAFIA

Parlando di dischi *immaginari* sembrerebbe impossibile fornire dei riferimenti discografici *reali*. Ma si è visto come, negli articoli analizzati, siano tantissimi i dischi realmente esistenti chiamati in causa (in un modo o nell'altro, più o meno direttamente) e come parlare di musiche che *non esistono* sia in fondo un modo per parlare di musiche che *esistono*. Ecco allora i riferimenti essenziali, paragrafo per paragrafo.

3.1. GREIL MARCUS E IL CASO MASKED MARAUDERS (1969):

- **The Masked Marauders: s/t** (Deity/Reprise, 1969) > il disco prodotto dalla Warner Bros., costruito sul calco di quello descritto nell'articolo di T.M. Christian-Marcus.
- **Mike Bloomfield / Al Kooper / Stephen Stills: Super Session** (Columbia, 1968) > il *big bang* del fenomeno *supersession*.
- **Bob Dylan: Great White Wonder** (2 LP, TMQ, 1969) > il primo *bootleg* della storia.
- **Rolling Stones: Five by Five** (EP, Decca, 1964) > contiene lo strumentale *2120 South Michigan Avenue*, il cui riff — come suggerisce Bob Christgau — venne 'rubato' da Marcus per *I Can't Get No Nookie*.
- **Cleanliness and Godliness Skiffle Band: Greatest Hits** (Vanguard, 1968) > la band che vestì i panni dei Masked Marauders sul disco della Warner Bros.
- **Traveling Wilburys: Traveling Wilburys Volume One** (Warner Bros., 1988) > la cosa più vicina all'operazione Masked Marauders (con le stelle Dylan, Harrison, Orbison, Petty e Lyne impegnate in scanzonate *jam*), ma senza i risvolti ridicoli, mai partorita dalla storia del rock.

3.2. LESTER BANGS E LA CARRIERA POST-PSYCHOTIC REACTION DEI COUNT FIVE (1971):

- **Count Five: Psychotic Reaction** (Double Shot Records, 1966) > l'unico LP pubblicato dal gruppo.

- **Yardbirds: Having a Rave Up** (Epic, 1965) > gli Yardbyrds sono il modello insuperato di gruppi come i Count Five; questa antologia americana contiene la cover da Bo Diddley *I'm a Man*, che Bangs identifica come la fonte del riff di *Psychotic Reaction*.
- **Question Mark and the Mysterians: 96 Tears** (Cameo Parkway, 1966) > altro disco amato alla follia da Bangs e assunto come simbolo dello stile proto-punk.
- **Charles Mingus: The Black Saint and the Sinner Lady** (Imupulse, 1963)
- **Captain Beefheart and His Magic Band: Trout Mask Replica** (2 LP, Straight, 1969) > Bangs cita questi due dischi come esempio di quei rari ascolti capaci addirittura di 'cambiare una vita'.
- **Lester Bangs & The Delinquents: Juke Savages and the Brazos** (Live Wire, 1981) > il disco garage'n'roll registrato da Bangs.

3.3. RICCARDO BERTONCELLI: SMILES OF HEAVEN DI HENDRIX ET ALII (1972), RED WOODS DI CROSBY STILLS NASH & YOUNG (1975):

- **Jimi Hendrix: Electric Ladyland** (2 LP, Track, 1968) **>** contiene il classico *Voodoo Chile*, jam in studio (con infinite sovrincisioni di chitarra) con Jack Bruce al basso e Stevie Winwood all'organo; si hanno notizie confuse e contraddittorie di tante jam hendrixiane, non sempre all'altezza dei nomi coinvolti: tracce di una di queste (descritta da Bertoncelli come «imbarazzante»), assieme a Johnny Winter e Jim Morrison, sono reperibili sul CD *Woke Up This Morning And Found Myself Dead* (Red Lightning, 1980).
- **Crosby Stills Nash & Young: Déjà Vu** (Atlantic, 1970) > l'apoteosi folk-rock del quartetto, di cui si attendeva ansiosamente il seguito, mai arrivato.
- **Neil Young: Tonight's the Night** (Reprise, 1975) > agli antipodi del 'sogno californiano' del supergruppo, l'atto finale della 'trilogia del dolore'.
- **Francesco Guccini: Via Paolo Fabbri 43** (EMI, 1976) > contiene la celeberrima *L'Avvelenata*, col verso-vendetta che cita Bertoncelli.

3.4. MAURIZIO BIANCHINI E LE PARODIE DI «PLATEA» (1985)

- **Kingsmen: The Kingsmen in Person (featuring Louie Louie)** (Wand, 1963) > contiene la versione più celebre del classico scritto da Richard Berry, uno degli standard del rock'n'roll.
- **Iron Maiden: The Number of the Beast** (EMI, 1982) > il *classico* del secondo periodo del gruppo e uno dei suoi più grandi successi.
- **Dukes Of Stratosphear: Chips From The Chocolate Fireball** (Virgin, 1989) > in pieno fermento neo-psichedelico, gli XTC, sotto fantasiosi pseudonimi, producono due mini album (nel 1986 e nel 1987, il CD qui indicato li raccoglie entrambi) che omaggiano-parodiano in maniera deliziosa i modi e i suoni di Pink Floyd, Byrds, Kinks, Beatles e Beach Boys.
- **Frank Zappa: Uncle Meat** (2 CD, Rykodisc, 1987) > ristampa del disco prodotto nel 1969 per la Reprise; tra i *bonus* del secondo disco, la famigerata *Tengo una minchia tanta*, testo e voce di Massimo Bassoli (registrata nel 1982), perfetto esempio delle liriche zappiane più sboccate-demenziali.
- **Byrds: In the Beginning** (Rhino, 1988) > una delle tante antologie postume 'raschiabarile' del catalogo Byrds; raccoglie una serie di *demo* in studio di inizio carriera.
- **Edoardo Bennato: Edoardo Bennato Live! È Gol!** (Ricordi, 1984) > il disco direttamente chiamato in causa dalla parodia di Bianchini.
- **Wham!: Make It Big** (Epic, 1984) > il disco direttamente chiamato in causa dalla parodia di Cilìa.

3.5. MASSIMO COTTO E SONGS TO ORPHANS DI SPRINGSTEEN (1986):

- **Bruce Springsteen: Live 1975-1985** (5 LP, Columbia, 1986) > l'attesissimo live che uscì pochi mesi dopo la recensione-burla di Cotto.
- **John Cafferty: Eddie and the Cruisers Soundtrack** (Volcano 3, 1983) > l'album più rappresentativo dell'emulo *blue-collar* del Boss.

3.6. VITTORE BARONI, DUE ESEMPI: MASONIC YOUTH (2006) E POLPETTA E I CANI AVVELENATI (2005):

- **Masonic Youth: Going Down** (7'', De Hondenkoekjesfabriek, 2006) > il singolo su vinile prodotto dal fumettista olandese Marc 'Monobrain' van Elburg.
- **Lieutenant Murnau: Meet Lieutenant Murnau** (VEC, 1980) > la prima cassetta, per una tape label olandese, di questo "gruppo fantasma" contiene un'ora di collage sonori realizzati con frammenti da dischi dei Beatles e dei Residents.
- **Le Forbici di Manitù: Luther Blissett The Original Soundtracks** (Alchemax/Vox Pop, 1995) > colonne sonore immaginarie di quattro film inesistenti di Luther Blissett, la cui sinossi è riportatata nelle note di copertina.

3.7. DIONISIO CAPUANO E I DISCHI DI «MISSION: IT'S POSSIBLE» (2005 - OGGI) / 3.7.1. IL PROGETTO «MISSION: IT'S POSSIBLE»

- **Von Südenfend: Tromatic Reflexxions** (Domino, 2007) > il disco che testimonia la collaborazione Mouse On Mars-Mark E. Smith citato da Capuano come tipico disco da *MIP realmente esistente*.
- **Portishead: Third** (Island, 2008) > il terzo attesissimo album della band di Bristol; non è sbagliato attribuirgli alcuni degli aggettivi usati da Capuano per descrivere il disco di 'taglio religioso' che aveva immaginato due anni prima: acustico, claustrale, pauperistico, lunare, ectoplasmico.
- **Anthony [sic] and the Zatanos: I Have a Big Bird Now** > la collaborazione tra Antony e un ensemble di musicisti catanesi disponibile in mp3 sulla piattaforma di filesharing-peertopeer *SoulSeek*.
- **Cardiotest live at «Sguardi Sonori»** (Venice, June 27th 2007) > performance live del duo elettronico formato da Dionisio Capuano e Carlo Fatigoni; disponibile in mp3 all'indirizzo http://www.blowupmagazine.com/prod/cardiotest-live.asp.

3.7 / 3.7.2. TRE PUNTATE SCELTE DI «MISSION: IT'S POSSIBLE» / BOB DYLAN: REMAINED LIGHTS:

- **Talking Heads: Remain In Light** (Sire, 1980) > prodotto da Brian Eno, uno degli apici della *new wave*; presenza innominata che aleggia in tutto l'articolo di Capuano.
- **Animal Collective: Prospect Hummer EP** (Fat Cat, 2005) > è il «promo» cui allude Dylan-Capuano e che testimonia la collaborazione tra il gruppo e la «*female Bob Dylan*» Vashti Bunyan, al suo ritorno su disco dopo 35 anni.
- **Jewels and Binoculars: s/t** (Ramboy, 2001) **>** il trio del sassofonista Michael Moore, citato nell'articolo, rilegge alcuni brani di Dylan in sofisticate versioni jazz.
- **XTC: White Music** (Virgin, 1978) > esordio del gruppo inglese, contiene la spiritata versione di *All Along the Watchtower* cui allude Dylan-Capuano.
- **Bob Dylan: Oh Mercy** (Columbia, 1989) > il primo *restyling* dylaniano ad opera di Lanois; il secondo sarà *Time Out of Mind* (Columbia, 1997).
- **Bob Dylan: No Direction Home - The Soundtrack / The Bootleg Series Vol. 7** (2 CD, Columbia, 2005) > colonna sonora del documentario celebrativo opera di Martin Scorsese.

3.7 / 3.7.2 / AA.VV.: HYPOTHETICAL SPIRAL JAZZ CLUB: RECONSTRUCTING BUDDY:

- **Dave Radlauer: Imagining Buddy Bolden** (radio broadcast di circa 2 ore, prodotto per la KALW-FM di San Francisco nel settembre 1997) > il più compiuto tentativo di ricostruzione biografico-musicale sul misterioso jazzista; commento critico dello stesso Radlauer e ampi estratti in mp3 disponibili su http://jazzhotbigstep.com/.

3.7 / 3.7.2 / BRITNEY SPEARS: THE BODY EP - SPEARS SINGS MANSON:

- **Britney Spears: Greatest Hits: My Prerogative** (Jive, 2004) > la prima antologica dell'icona pop.
- **Charles Manson: Lie: The Love and Terror Cult** (Performance, 1970) > il primo e più compiuto disco realizzato da Manson, registrato in carcere. Contiene tre delle quattro canzoni 'coverizzate' dalla Spears.
- **Nine Inch Nails: The Downward Spiral** (Island, 1994) > il capolavoro del progetto post-industrial guidato da Trent Reznor; il disco venne registrato (a detta di Reznor, senza saperlo) nella casa dove avvenne il massacro di Bel-Air.
- **Marylin Manson: Portrait of an American Family** (Interscope, 1994) > esordio della band di Brian Warner; nel brano *My Monkey* vengono ripresi alcuni versi di Charlie Manson.

3.8. FANDOM E DISCOGRAFIA POTENZIALE / 3.8.1. SIMON REYNOLDS E IL PROGETTO WILLIAM WILSON (1986): IL MONDO DELLE FANZINE:

- **Wilson Sisters: [?]** > *flexi-single* realizzato dallo staff della fanzine «Monitor», allegato all'ultimo numero pubblicato, il 6 (1986). Reynolds lo descrive come una «decostruzione *glitterbeat*», un «*proto-schaffel*».
- **Grace Jones: Nightclubbing** (Island, 1981) > il brano omonimo è una cover da *The Idiot* (RCA, 1977) di Iggy Pop e David Bowie; la versione della Jones è il ponte ideale tra l'originale stile *glam* dei Settanta e le sue riprese *heavy-electro* dei Duemila.
- **Mike Patton: Mondo Cane** (Ipecac, 2010) > il disco dà libero sfogo alla passione del vocalist americano per la musica italiana, passione nota già ai tempi dei Mr. Bungle; contiene undici cover (Gino Paoli, Buscaglione, Bongusto, Murolo, Arigliano, Morricone, Morandi, ma anche i Blackmen), estratte da un repertorio più ampio portato in scena in Italia con un fortunato tour teatrale.

4.1. DISCOGRAFIA POTENZIALE: UNA TIPOLOGIA PER CONCETTI-CHIAVE / 4.1.5. DISCHI IMMAGINARI DI ARTISTI IMMAGINARI:

- **Istituto Barlumen: Plays Leon Country** (Barlumen Records/ Ponderosa Music & Art, 2005) > brani 'di' Leon Country (scritti in realtà da Gaetano Cappa e Gino 'Pacifico' De Crescenzo) si alternano a interventi di vari personaggi della cultura e dello spettacolo che raccontano il misterioso chitarrista dal loro punto di vista.

4.2. DISCOGRAFIA POTENZIALE: CRITICA E META-CRITICA / 4.2.4. IL CARATTERE CREATIVO DI «MISSION: IT'S POSSIBLE»: DISCHI IMMAGINARI E MUSICHE INESISTENTI?

- **Gian Paolo Guerini: The Entire Musical Work** > estratti in mp3 dei lavori ultra-concettuali di Guerini sono disponibili sul sito ufficiale dell'artista: http://www.gianpaologuerini.it/.

RIFERIMENTI

Nota: L'asterisco [*] dopo l'anno di citazione indica che il testo, preso dal web, non riporta alcuna data. Qualora sia stato impossibile ricostruirla, si è presa per buona la data di creazione della pagina web o, peggio ancora, quella di prima consultazione. Le pagine web sono state consultate nel periodo dicembre 2007 - aprile 2008. Ultimo accesso: 16 giugno 2008.

NB: Ovviamente, quella qui di seguito non è una bibliografia esaustiva della materia *critica rock*, ma soltanto l'elenco dei libri concretamente consultati per realizzare questo lavoro e da cui sono state tratte le citazioni nel testo.

FONTI DELLE FIGURE

[figura 3]: http://crawdaddy.wolfgangsvault.com/Static.aspx?id =1022#archive

[figura 4]: scansione da «Speciale Rolling Stone Magazine n. 2 - 1000: La storia delle copertine di Rolling Stone», Milano, Quadratum, p. 14

[figura 5]: bibl. Poledrini 2006, p. 64

[figura 6]: http://www.angeloamoretti.net/portfolio/gong/settequattro.html

[figura 7]: http://farm3.static.flickr.com/2332/2089046840_4d7d36e106.jpg

[figura 8]: http://imagecache2.allposters.com/images/pic/RSPOD/RS044~David-Crosby-Rolling-Stone-no-44-October-1969-Posters.jpg

[figura 9]: The Masked Marauders: *s/t* (Deity/Reprise, 1969); *vinyl rip* disponibile sulla piattaforma filesharing-peertopeer *Emule*

[figura 10]: http://i2.ebayimg.com/01/i/07/ba/43/f3_0.JPG

[figura 11]: http://www.radiobombay.it/bombay/wp-content/uploads/2011/03/Lester_Bangs01.jpg

[figura 12]: http://farm1.static.flickr.com/102/266291386_ffe0379af1.jpg?v= 1188791076

[figura 13]: http://www.afka.net/images/Authors/Riccardo_Bertoncelli.jpg

[figura 14]: scansione di Angelo Amoretti da una copia di *Gong* (anno 2, numero 11, novembre 1975)

[figura 16]: scansione da Guglielmi e Stèfani 2004, p. 28

[figura 17]: Vittore Baroni, autoritratto

[figura 18]: http://www.myspace.com/marcobenda/photos/6640046#{%22ImageId%22%3A6640046}

[figura 19]: scansione da «Blow Up» n. 92, gennaio 2006, Camucia, Tuttle Edizioni, p. 146

[figura 20]: *Istituto Barlumen plays Leon Country*, cd

[figura 21]: http://www.facebook.com/photo.php?fbid=1584245136818&set=a.1134504253577.21822.1556445858

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E SITOGRAFICI

Adorno, Theodor L.W.

1971 *L'opinione pubblica e la critica*, in Id., *Introduzione alla sociologia della musica*, tr. Giacomo Manzoni e Carlo Vitali, Torino, Einaudi, pp.169-187 [ed. or. 1962]

Agostini, Roberto e Marconi, Luca (eds.)

2002 *Analisi della popular music*, numero monografico di «Rivista di analisi e teoria musicale» n. 2, Lucca, Lim

Ala, Nemesio e Fabbri, Franco

1982 *Prefazione*, in Frith 1982, pp. 5-14

Albani, Paolo

2004 *Letteratura potenziale - Alcune note sparse*, estratto dall'intervento al seminario «Linguaggio figurato, immaginazione e creatività», http://www. paoloalbani.it/Letteraturapotenziale.html

2005* *Gli Pseudobiblia*, http://www.paoloalbani.it/Pseudobiblia.html

Amoretti, Angelo

2005 *Gong*: 1975 - pagina 4, http://www.angeloamoretti.net/portfolio/gong/sette quattro.html

Arcagni, Simone

2001 *New Wave*, Firenze, Giunti

Arfini, Maria Teresa

2000 *La sinestesia nella critica musicale del novecento: il caso Vigolo*, in Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato (eds.), *Le parole della musica Vol. 3*, Firenze, Olschki, pp. 255-276

Bangs, Lester

2005 *Guida ragionevole al frastuono più atroce*, a cura di Greil Marcus, tr. Anna Mioni, Roma, Minimum Fax [ed. or. 1987]

2006 *Deliri, desideri e distorsioni*, a cura di John Morthland, tr. Anna Mioni, Roma, Minimum Fax [ed. or. 2003]

Baricco, Alessandro
2000 *L'anima di Hegel e le mucche del Winsconsin - Una riflessione su musica colta e modernità*, IV ed. agg., Milano, Garzanti [I ed. 1992]

Baroni, Vittore
1997 *Esperienze di controinformazione: dal ciclostile al network eterno*, intervento alla conferenza «Arte, Media e Comunicazione» curata da Tommaso Tozzi, http://www.hackerart.org/media/amc/baroni.htm
2004 Intervista di Federico Gennari a Vittore Baroni, http://www.zeromagazine.it/ Intervista/Vittore_Baroni/Vittore_Baroni_Dicembre_04.htm
2005 Comunicato stampa «Polpetta e i Cani Avvelenati, Riserva di Caccia», http://www.chaindlk.com/reviews/index.php?type=music&category=0&sheet=3&search=clark [firmato «Marc Urselli-Schaerer», attribuibile a Vittore Baroni e Charlie Holmes] [trad. mia]
2007 Intervista di Gabriele Marino a Vittore Baroni (27-12-2007, via mail)
2008 Comunicazione personale (13-03-2008, via mail)

Belpoliti, Marco
2003 *Trova il libro che non c'è*, in «tuttoLibri-tempoLibero», 14 giugno, http://www. paoloalbani.it/Belpoliti.html

Bent, Ian D. e Pople Anthony
2001 *Analysis*, in Stanley Sadie, John Tyrell, Laura Macy (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *second edition*, London, MacMillan Publishers-Grove Music Online [trad. mia]

Benveniste, Emile
2001 *Semiologia della lingua*, in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (eds.), *Semiotica in nuce - Volume II: teoria del discorso*, Roma, Meltemi, pp. 86-98 [il brano risale al 1966]

Bertoncelli, Riccardo
1998 *Paesaggi immaginari: trent'anni di rock e oltre - Bonus di 5 CD più bonus disc*, Firenze, Giunti
2000 *Zappa nel Duemila*, in Gianfranco Salvatore, *Frank Zappa Domani - Sussidiario per le scuole (meno) elementari. Saggi e testimonianze* di M. Bassoli, R. Bertoncelli, F. Fabbri, R. Giagni, E. Martusciel-

lo, G. Montecchi, V. Nocenzi, G. Salvatore, Roma, Castelvecchi, pp. 97-108
2002* *Acrobazie geniali di un nobile critico*, int. di Andrea Scanzi a Riccardo Bertoncelli, http://web.tiscalinet.it/Bruce_Springsteen/bertoncelli2.html
2005 *La musica pop - Istruzioni per l'uso e guida ai suoi segreti*, nuova edizione 2005, Milano, Lampi di stampa [I ed. 1978]
2006a Int. di Massimo Villa a Riccardo Bertoncelli, 11 settembre, file audio su http://www.radioalt.it/radioalt/news.asp?id=351
2006b Int. di Silvia Poledrini a Riccardo Bertoncelli, in Poledrini 2006, pp. 85-92
2006c Recensione di «Lester Bangs, Deliri, desideri, distorsioni», in Delrock.it, 26 agosto, http://www. minimumfax.com/recensione.asp?personaID=379& libroID=300#1226
2007* «Scheda autore - Riccardo Bertoncelli», http://www.bcdeditore.it/Catalogo/ Scheda_autore.aspx?idp=2088 [il testo è anonimo]
2008 Int. di Gabriele Marino a Riccardo Bertoncelli (29-03-2008, via telefono)

Bianchi, Stefano Isidoro
2007 Intervista di Gabriele Marino a Stefano Isidoro Bianchi (17-12-2007, via mail)

Bianchi, Stefano Isidoro (ed.)
2003 *Rock e altre contaminazioni - 600 album fondamentali per comprendere l'evoluzione e la storia del rock e delle molte contaminazioni dalle quali ha attinto e a cui ha dato vita*, Camucia, Tuttle Edizioni

Buxton, David
1987 *Il Rock: Star-system e società dei consumi*, Roma, Lakota [ed. or. 1975]

Cappa, Gaetano e Drago, Marco
2004 «Istituto Barlumen - Remix», http://www.barlumen.com/attivita/radio/remix.htm [il testo è anonimo]

Capra, Marco
2005 *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in Rigolli (ed.) 2005, pp. 63-86; disponibile anche su http://cirpem.lacasadellamusica.it/..% 5C.. %5CLadimus2004.pdf

Capuano, Dionisio
2008 Intervista di Gabriele Marino a Dionisio Capuano (01-03-2008, via telefono)

Castaldo, Gino
2006 Intervista di Silvia Poledrini a Gino Castaldo, in Poledrini 2006, pp.93-103

Cavallini, Ivano
2000 *Oscar Chilesotti a 150 anni dalla nascita*, in Id. (ed.), *Oscar Chilesotti - La musica antica e la musicologia storica*, Venezia, Fondazione Levi, pp. 1-24
2005 *Introduzione* e *Per uno studio della storiografia musicale in Italia nel XIX secolo*, in «Musica e Storia» XIII/2, agosto, Bologna, Il Mulino, pp. 191-229

Cerchiari, Luca
2005 *Il Jazz - Una civiltà musicale afro-americana ed europea*, III ed. agg., Milano, Bompiani [I ed. 1997]

Chambers, Geoffrey
2008 Comunicazione personale (28-03-2008, via mail)

Christgau, Robert
1970 *Album of the Year*, in «Village Voice», Jan. 8, http://www.robertchristgau.com/ xg/rock/album-70.php [trad. mia]
2004* *A History of Rock Criticism*, http://www.columbia.edu/cu/najp/publications/ researchreports/140-167criticalpers.pdf
2005 *The «Voice» invents rock criticism*, Oct. 18, http://www.villagevoice.com/ specials/0543,50thexgau,69321,31.html

Cilìa, Eddy
2002 Recensione di «Riccardo Bertoncelli, Paesaggi Immaginari», in «Il Mucchio Selvaggio Extra» n. 3 (autunno), Roma, Stemax, p. 141
2008 Comunicazione personale (04-04-2008, via mail)

D'amato, Francesco (ed.)
2002 *Sound Tracks - Tracce, convergenze e scenari degli studi musicali*, Roma, Meltemi

Della Corte, Andrea
1961 *La critica musicale e i critici*, Torino, Utet

Dorfles, Gillo
1976 *Il divenire della critica*, Torino, Einaudi

Duckles, Vincent e Psler, Jann
2001 *Musicology - I. The nature of musicology*, in Stanley Sadie, John Tyrell, Laura Macy (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, MacMillan Publishers-Grove Music Online

Eco, Umberto
1994 *Casablanca, or The Clichès are Having a Ball*, in Sonia Maasik e Jack Solomon (eds.), *Signs of Life in the U.S.A.: Readings on Popular Culture for Writers*, Boston, Bedford Books, pp.260-264, http://www.Themodernword.com/eco_ casablanca.html [trad. mia]

Edwards, David; Eyries, Patrice and Callahan, Mike
2004 *Deity Album Discography*, http://www.bsnpubs.com/warner/distributed/deity. html

Fabbri, Franco
1985 *Nota di cura*, in Fabbri (ed.) 1985, pp. 11-14
1997 *Il compositore e il rock - La musica d'oggi tra valore estetico e mercato*, intervento al convegno omonimo, pubblicato in «Musica/Realtà» n. 53, Lucca, Lim, pagg. 30-36, http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ Compositore_Rock.pdf
2001 *Introduzione*, in Middleton 2001d, pp. 7-11
2002a *Appunti sui generi: da Aristotele a Yahoo!*, in D'amato (ed.) 2002, pp. 89-96
2002b *Il suono in cui viviamo - Saggi sulla popular music*, II ed. agg., Roma, Arcana [I ed. 1996]
2005a *L'ascolto tabù - Le musiche nello scontro globale*, Milano, Il Saggiatore
2005b *Musiche del XXI secolo*, in Pietro Fedele (ed.), *Grande Dizionario Enciclopedico*, Appendice 2005 - Scenari del XXI Secolo, Torino, Utet, http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/MusicheXXI secolo.pdf
2005c *Non al primo ascolto - Complessità progressiva nella musica dei gruppi angloamericani 1960-1967*, intervento al convegno «Composizione

e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976», http://www.unipv.it/ britishrock1966-1976/pdf/fabbri.pdf
2005d *Ricostruire una storia della popular music e dei suoi generi: problemi epistemologici e valutazione delle fonti*, in Rigolli (ed.) 2005, pp. 41-50; disp. anche su http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Ricostruire_ storia.pdf
2007* *Cos'è la IASPM?*, http://www.iaspmitalia.net/pages/iaspm.html [il testo è anonimo]

Fabbri, Franco (ed.)
1985 *What is popular music? 41 saggi, ricerche, interventi sulla musica di ogni giorno - II Conferenza Internazionale Iasmp*, Reggio Emilia, IASPM e Musica/Realtà, 19-24 settembre 1983, Milano, Unicopli
1989 *Musiche/realtà: generi musicali/media/popular music*, Milano, Unicopli

Fabbri, Paolo e Latour, Bruno
2000 *La retorica della scienza*, in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (eds.), *Semiotica in nuce - Volume primo: i fondamenti e l'epistemologia della scienza*, Roma, Meltemi, pp. 260-279 [il testo risale al 1977]

Fiori, Umberto
1985 *Popular music: teoria, pratica, valore*, in Fabbri (ed.) 1985, pp. 92-103

Fraser, Alan
2008 Audio: *Red Herrings - These are records that have been wrongly associated with Bob but which definitely have no connection with* him!, http://www.Searching foragem.com/Misc/RedHerrings.htm

Frith, Simon
1982 *Sociologia del rock*, tr. Nemesio Ala, Milano, Feltrinelli [ed. or. 1978]
1990 *Il rock è finito - Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, tr. Nemesio Ala, Torino, EDT [ed. or. 1988]
2002 *An essay on criticism*, in Tom Carson, Kit Rachlis e Jeff Salamon (eds.), *Don't Stop 'til You Get Enough - Essays in Honor of Robert Christgau*, Austin TX, Nortex Press, http://www.tomhull.com/dontstop/frith.php [trad. mia]
2008 *Rock, in Encyclopædia Britannica - Ultimate Reference Suite*, Chicago, Encyclopædia Britannica [trad. mia]

Fubini, Enrico

1987 *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi [I ed. 1964]

2005* *Musica e Critica Musicale: Due Linguaggi Incompatibili?*, http://www.claudio ferrarini.it/immagini/Fubini.html

Gaita, Denis

2000 *Il pensiero del cuore - Musica, simbolo, inconscio*, a cura di Aldo Carotenuto, ed. agg., Milano, Bompiani [I ed. 1991]

Gentile, Enzo

1999a *Bruce Springsteen*, in Enzo Gentile e Alberto Tonti (eds.), *Dizionario del Pop-Rock - Guida critica ai dischi degli ultimi cinquant'anni*, Milano, Baldini & Castoldi, pp. 928-930

1999b *Crosby Stills Nash & Young*, in Enzo Gentile e Alberto Tonti (eds.), *Dizionario del Pop-Rock - Guida critica ai dischi degli ultimi cinquant'anni*, Milano, Baldini & Castoldi, p. 250

1999c *Traveling Wilburys*, in Enzo Gentile e Alberto Tonti (eds.), *Dizionario del Pop-Rock - Guida critica ai dischi degli ultimi cinquant'anni*, Milano, Baldini & Castoldi, p. 1006

1999d *Neil Young*, in Enzo Gentile e Alberto Tonti (eds.), *Dizionario del Pop-Rock - Guida critica ai dischi degli ultimi cinquant'anni*, Milano, Baldini & Castoldi, pp. 1098-1100

Gleason, Ralph J.

1969 *The Masked Marauders' Album*, in «San Francisco Chonicle», Oct. 18, http://www.stones.at/stones/vinyl/lpdiv/masked.htm [trad. mia]

Graziosi, Giorgio

1999 *Interpretazione*, in Alberto Basso (ed.), *DEUMM - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il Lessico Vol. II, Torino, Utet, pp. 540-544

Griffiths, Paul

2002 *Finalità ed effetti della critica*, in Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica Einaudi, Vol. 2*, Il sapere musicale, Torino, Einaudi, pp. 997-1010

Guglielmi, Federico e Stèfani, Max
2004 *Due metri di scaffali: la storia del Mucchio Selvaggio*, 1977-2004, in «Il Mucchio Selvaggio», n. 604, 14-20 dicembre, Roma, Stemax, pp. 8-65

Intortetor [alias Giulio ?]
2008 Comunicazione personale (10-03-2008, via mail)

Jason [?; ed. di http://www.angelfire.com/ny4/ungodlyvision/rants/article7.htm]
2008 Comunicazione personale (14-03-2008, via mail)

Jones, Steve
2002 *The Intro: Popular Music, the Media and the Written Word*, in Id., (ed.) Pop Music and the Press, Philadelphia, Temple University Press, pp. 1-15, http://www.temple.edu/tempress/chapters_1400/1511_ch1.pdf

Kureishi, Hanif
1995 *That's how good it was*, in Hanif Kureishi e Jon Savage (eds.), *The Faber Book of Pop*, London, Faber & Faber, pp. XXVII-XX

La Fauci, Nunzio e Mirto, Ignazio M.
2003 *Fare - Elementi di sintassi*, Pisa, Edizioni ETS

La Rovere, Gabriella
2006* *Il segreto del talento di Buddy Bolden*, http://www2.xagena.it/xagena/7462_ ebenessereit.htm

Mann, William
1963 *What song the Beatles sang*, in «The Times», 23 december, http://jolomo.net/ music/william_mann.html

Marcus, Greil
2001 *Mistery Train - Visioni d'America nel Rock*, tr. Paolo Vites, Roma, Editori Riuniti; [ed. or. 1975]
2002a *La repubblica invisibile di Bob Dylan* - Intervista a Greil Marcus, int. di Paolo Vites a Greil Marcus, http://www.interferenza.com/bcs/itgrail.htm
2002b *Online Exchange with Greil Marcus*, http://rockcriticsarchives.com/

interviews/ greilmarcus/01.html [trad. mia]
2005 Introduzione, in Bangs 2005, pp. 19-30

Marino, Gabriele e Maurizi, Marco
2008 *Dialogo sulla critica musicale - Intervista a Marco Maurizi*, in «Amnesia Vivace Online» n. 25, marzo, http://www.amnesiavivace.it/ sommario/rivista/brani/ pezzo.asp?id=378

Maurizi, Marco
2003 *The great rock'n'roll Zeitgeist: per la critica della critica musicale*, in «Amnesia Vivace Online» n. 7, luglio, http://www.amnesiavivace.it/sommario/rivista/brani/ pezzo.asp?id=56

Maus, Fred Everett
2001 *Criticism - I. General issues*, in Stanley Sadie, John Tyrell, Laura Macy (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London, MacMillan Publishers-Grove Music Online

Middleton, Richard
2001a *Pop - I. Introduction*, in Stanley Sadie, John Tyrell, Laura Macy (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, London, MacMillan Publishers-Grove Music Online
2001b *Popular Music - I. Popular music in the West*, in Stanley Sadie, John Tyrell, Laura Macy (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, London, MacMillan Publishers-Grove Music Online
2001c *Rock*, in Stanley Sadie, John Tyrell, Laura Macy (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, London, MacMillan Publishers-Grove Music Online
2001d *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli [ed. or. 1990; I ed. it. 1994]

Mikkelson, Barbara e David P.
2007 *Unmasked Marauders*, http://www.snopes.com/music/artists/masked.asp

Mioni, Anna
2005 *Nota della traduttrice*, in Bangs 2005, pp. 16-17

Montecchi, Giordano
1998 *Una storia della musica - Artisti e pubblico in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri, Volume primo: dal canto cristiano alla fine del XIX secolo*, Milano, Rizzoli, 1998
2000 *L'invenzione di un linguaggio - I primi album di Frank Zappa (1966-'67)*, in Gianfranco Salvatore, *Frank Zappa Domani - Sussidiario per le scuole (meno) elementari*. Saggi e testimonianze di M. Bassoli, R. Bertoncelli, F. Fabbri, R. Giagni, E. Martusciello, G. Montecchi, V. Nocenzi, G. Salvatore, Roma, Castelvecchi, pp. 23-40

Morley, Paul
2005 *Metapop - Storia del pop dal big bang a Kylie Minogue*, Milano, Isbn [ed. or. 2003]

Morthland, John
2006 *Introduzione*, in Bangs 2006, pp. 7-12

Newdawnfades [?]
2006 Thread *Dischi Immaginari*, http://forum.ilmucchio.it/showthread.php?t= 29717

Paccagnella, Luciano
2004 *Sociologia della comunicazione*, Bologna, Il Mulino

Papuzzi, Alberto
2003 *L'informazione culturale*, in Id., *Professione giornalista - Tecniche e regole di un mestiere*, II ed. agg., con la collaborazione di Annalisa Magone, Roma, Donzelli, pp. 199-204 [I ed. 1998]

Pestelli, Giorgio
2001 *La morte del critico*, in «La Stampa», 9 agosto, estratto da *Introduzione*, in Id., *La pulce nell'orecchio*, Venezia, Marsilio, http://www.rodoni.ch/busoni/dibattiti/ mortecritico.html

Piazza, Francesca
2004 *Linguaggio, persuasione e verità - La retorica nel Novecento*, Roma, Carocci

Poledrini, Silvia
2006 *Origini del giornalismo musicale italiano nelle riviste specializzate de-*

gli anni '70, tesi di laurea in Scienze della Comunicazione, corso di laurea in Scienze della Comunicazione, facoltà di Scienze della Comunicazione e Scienze Politiche (interfacoltà), Università degli Studi di Perugia, A.A. 2005/2006, relatore Prof. Paolo Mancini

Quario, Stefano
2008 Recensione di «Lester Bangs, Impubblicabile», in «Blow Up» n. 118, marzo, Camucia, Tuttle Edizioni, p. 119

Reed, Jimmy
2008a Comunicazione personale (14-03-2008, via mail)
2008b *Richard Meltzer still gets no respect*, http://www.savannahunderground.com/ phpBB2/viewtopic.php?t=5419&highlight=&sid=e37f1eaaefce9b360c8308bc8fa6aa8d

Reynolds, Simon
2007 Intervento datato «Sunday, June 24», http://blissout.blogspot.com/2007_06_01_archive.html [trad. mia]
2008a Comunicazione personale (13-03-2008, via mail) [trad. mia]
2008b *Rock Criticism, in Encyclopædia Britannica - Ultimate Reference Suite, CD-DVD edition*, Chicago, Encyclopædia Britannica; disp. anche su http://www.britannica.com/eb/article-9118426/Rock-criticism [trad. mia]

Rigolli, Alessandro
2006 *Critica musicale, giornalismo musicale*, in Maria Luisi e Alessandro Rigolli (eds.), *L'impresa musicale tra comunicazione e legislazione - Elementi per una gestione manageriale*, Milano, Franco Angeli, pp. 168-189

Rigolli, Alessandro (ed.)
2005 *La divulgazione musicale in Italia oggi* - Atti del convegno, Parma, 5 e 6 novembre 2004, Torino, EDT

Rizzardi, Veniero
2005 *Composizione sperimentale e popular music: un'indagine storica*, intervento al convegno «Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976», http://www-1.unipv.it/britishrock1966-1976/pdf/rizzardi.pdf

Robinson, Chris J.
2001* *The Not Entirely Unbearable Writings of Richard Meltzer*, int. a Richard Meltzer, http://12gauge.com/books_2001_meltzer.html [trad. mia]

Rothstein, Edward
2001 *Criticism - III. Since 1945: (3) 1965-1980, (4) Since 1980*, in Stanley Sadie, John Tyrell, Laura Macy (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, London, MacMillan Publishers-Grove Music Online

Sablich, Sergio
2005 *Ascesa e caduta della critica musicale*, in Rigolli (ed.) 2005, pp.87-92

Salvatore, Gianfranco
2000 *Le sinestesie nel lessico musicale e la coscienza del mondo*, in Gino Stefani e Stefania Guerra Luisi (eds.), *Le sinestesie*, Bologna, Clueb, http://www. gianfrancosalvatore.it/libri/sinestesie.html

Scaruffi, Piero
2002 *Blue-collar rock*, http://www.scaruffi.com/vol3/cpt12.html
2007 Intervista di Gabriele Marino a Piero Scaruffi (23-12-2007, via mail)

Schoenberg, Arnold
1988 *Il rapporto con il testo*, in Vasilij Vasilevic Kandinskij e Franz Marc (eds.), *Il Cavaliere Azzurro*, Milano, SE, pp. 57-65 [ed. or. 1912]

Scott, Alan P.
2006 *Talking about music is like dancing about architecture*, http://www.pacifier.com/ ~ascott/they/tamildaa.htm

Senia, Salvatore
2005 *Modi alternativi e produzione culturale: il caso delle fanzine musicali*, tesi di laurea in Sociologia della Comunicazione, corso di laurea in Scienze della Comunicazione, facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, A.A. 2004/2005, relatore Prof.ssa Roberta Sassatelli, correlatore Prof. Marco Santoro

Sibilla, Gianni
2003 *La musica scritta: stampa, critica e informazione*, in Id., I linguaggi della musica pop, Milano, Bompiani, pp.197-225

Solventi, Stefano
2008 Int. di Gabriele Marino a Stefano Solventi (03-01-2008, via mail)

Spaziante, Lucio
2007 *Sociosemiotica del Pop - Identità*, testi e pratiche musicali, Roma, Carocci

Stefani, Gino
1999 *Critica Musicale*, in Alberto Basso (ed.), *DEUMM - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il Lessico Vol. I, Torino, Utet, pp. 730-735

Tagg, Philip
1994 *Popular music: Da Kojak al Rave - Analisi e interpretazioni*, a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi, Bologna, Clueb [antologica di brani 1979-1993]

Testani, Gianluca
2008 Intervista di Gabriele Marino a Gianluca Testani (15-01-2008, via mail)

Viscardi, Rosa
2004 *Popular Music - Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, Napoli, Ellissi

Vites, Paolo
2001 *L'autore e Nota del traduttore*, in Marcus 2001a, pp. 6-9

Walker, Alan
2008 *Musical criticism, in Encyclopædia Britannica - Ultimate Reference Suite, CD-DVD edition*, Chicago, Encyclopædia Britannica

Wards, Steven e Woods, Scott
2002 *Pizzicato Reactions - The rockcritics.com Classical Critics Survey*, http://rockcriticsarchives.com/features/classicalcritics/classicalcritics.html

Wu Ming 1 [alias Roberto Bui]
2005 *Prefazione all'edizione italiana*, in Bangs 2005, pp. 9-15

PERSONALIA

Ho sempre trovato ridicoli gli elenconi cerchiobottisti in cui si dedica il proprio lavoro alle persone care, si ringraziano mille tra familiari, amici, colleghi, parenti e conoscenti, giù fino al panettiere sotto casa, si fanno criptici riferimenti che solo gli interessati possono cogliere e varie altre amenità. Ma ci tenevo a dire il mio piccolo «grazie» alle tante persone cui ho rotto le scatole per realizzare e nel realizzare questo lavoro. Quindi, ecco qua *il mio* elencone: consapevole di peccare dello stesso peccato, sperando di essermi mantenuto «nei limiti della umana decenza»

Ad Antonella. A tutte le persone gentili. A tutti i bravi critici musicali che non sono stati nominati in questo lavoro.

Un mio pensiero gentile va a: Enrico Frattaroli, Roberto Matarazzo, Sandro Volpe e Oce Otrebmu; Ivano Cavallini; Simone Arcagni; Alberto Trobia; Pietro Misuraca; Antonio Serra e Luca Marconi; Daniela Quartararo e Germana Mulè; Alessandro Besselva Averame, Enrico Bettinello, Carlo Bordone, Damir Ivic, Aurelio Pasini, Stefano 'bizarre' Quario, Piero Scaruffi, Gianluca Testani, Enrico 'enver' Veronese e Paolo Vites; Vittore Baroni; Riccardo Bertoncelli; Stefano Isidoro 'sib' Bianchi; Dionisio Capuano; Eddy Cilìa; Beppe Colli; Giovanni Mancuso; Marco Maurizi; Simon Reynolds; John Vignola; Max Stèfani; Christian Zingales; Alan Fraser e Olav Langum; Angelo Amoretti; Paolo Albani; Geoffrey Chambers, Jimmy Reed, Jason-js3619 e Giulio-Intortetor; Michele Murino; Giulia Caterina Trucano; Cesare 'pizzettone' Succo e Silvia Poledrini; Giampaolo 'testani' Alessi, Pierpaolo 'santibailor' Cordone e Gisella 'gizeu' Fava; Enza Di Francesca; Antonino Giordano e Luca Sarrica; Lorenzo Barbieri e Mario Vanni; Stefano Solventi, Edoardo Bridda e tutti gli amici-colleghi di *www.sentireascoltare.com*; Marco Refe, Roberto Marinelli e Daniele Cardinali; isa; marcowolf; master; riccardomiobassista; arianna; deblanko, egi, simmi e inno; mazzo; nonnadora, franky & lezie.

ila: iea!

Tutto è cominciato per colpa di Marco Drago (ma io non lo sapevo) e di Riccardo Bertoncelli: prendetevela con loro. Soprattutto con Bertoncelli, che tanto c'è abituato.

Ciao Nico …

«Nella lotta tra te e il mondo, stai dalla parte del mondo» *FZ*

SOMMARIO

PREFAZIONE
PRANK 'N' ROLL: I DISCOLI DELLA FANTA-CRITICA 5

0 INTRODUZIONE
PERCHÉ LA CRITICA MUSICALE 9
RECENSIONI *SUI GENERIS* 9
STUDIARE LA CRITICA ROCK 11
DISCOGRAFIA POTENZIALE 15

1 CARATTERI DELLA CRITICA MUSICALE
1. 1. CRITICA E INFORMAZIONE:
CRITICA COME INTERPRETAZIONE 19
1. 2. CRITICA 'SPONTANEA' E CRITICA PROFESSIONALE 21
1. 3. NASCITA DELLA CRITICA 21
1. 4. NECESSITÀ DELLA CRITICA 22
1. 5. CRITICA ANALITICA E CRITICA 'POETICA':
CRITICA COME SOGGETTIVITÀ 23
1. 6. SCRIVERE DI MUSICA:
CRITICA COME TRASFIGURAZIONE 25

2 MUSICA E CRITICA ROCK
2. 1. POPULAR MUSIC 29
2. 2. MUSICA ROCK E MUSICA POP 31
2. 3. CRITICA 'ROCK' 32
2. 4. NASCITA DELLA CRITICA ROCK:
STATI UNITI E INGHILTERRA 34
2. 5. NASCITA DELLA CRITICA ROCK IN ITALIA 38

3 RECENSIONI DI DISCHI IMMAGINARI: NOVE CASI-STUDIO
3. 1. GREIL MARCUS E IL CASO MASKED MARAUDERS (1969) 41
3.1.1. GREIL MARCUS: UN PROFILO 41
3.1.2. UNA PARODIA DELLE SUPERSESSION 42
3.1.3. DALLA RECENSIONE AL DISCO 47
3. 2. LESTER BANGS E LA CARRIERA
POST-PSYCHOTIC REACTION DEI COUNT FIVE (1971) 51
3.2.1. LESTER BANGS: UN PROFILO 51

3.2.2. UNA SCRITTURA CHE SI PERDE NELLA FANTASTICHERIA 52
3.2.3. «DELIRI, DESIDERI E DISTORSIONI»
PER AMORE DI UN GRUPPO DIMENTICATO:
QUATTRO DISCHI IMMAGINARI 54
3.3. RICCARDO BERTONCELLI:
SMILES OF HEAVEN DI HENDRIX ET ALII (1972) E
RED WOODS DI CROSBY STILLS NASH & YOUNG (1975) 58
3.3.1. RICCARDO BERTONCELLI: UN PROFILO 58
3.3.2. SCONFINAMENTI NELLA FICTION ED ESERCIZI DI STILE 59
3.3.2. «UNA POLPETTA AVVELENATA» 62
3.3.4. «DISCO DA CINQUE STELLETTE,
CALIFORNIA-COME-DEV'ESSERE-A-TUTTI-I-COSTI» 64
3.4. MAURIZIO BIANCHINI E LE PARODIE DI «PLATEA» (1985) 69
3.4.1. UNA PICCOLA GRANDE SVOLTA
PER «IL MUCCHIO SELVAGGIO» 69
3.4.2. UN PICCOLO PRONTUARIO DI ANTI-CRITICA ROCK 70
3.5. MASSIMO COTTO E SONGS TO ORPHANS
DI SPRINGSTEEN (1986) 76
3.5.1. L'ATTESO LIVE DI SPRINGSTEEN:
UN ALTRO CASO-RED WOODS 76
3.5.2. TRA PARODIA E RICOSTRUZIONE FILOLOGICA 77
3.6. VITTORE BARONI, DUE ESEMPI: MASONIC YOUTH (2006)
E POLPETTA E I CANI AVVELENATI (2005) 79
3.6.1. PICCOLI SABOTAGGI SITUAZIONISTI 79
3.6.2. «GONFIARE LA MITOLOGIA DI UN GRUPPO»,
INVENTARNE UNO DI SANA PIANTA 83
3.7. DIONISIO CAPUANO E I DISCHI DI
«MISSION: IT'S POSSIBLE» (2005 - 2008) 85
3.7.1. IL PROGETTO «MISSION: IT'S POSSIBLE» 85
IL DISCORSO 'PRIMO': I DISCHI POSSIBILI 86
I DISCORSI 'SECONDI': MUSICHE APOCALITTICHE 93
3.7.2. TRE PUNTATE SCELTE DI «MISSION: IT'S POSSIBLE» 99
BOB DYLAN: REMAINED LIGHTS 99
AA.VV.: HYPOTHETICAL SPIRAL JAZZ CLUB: 102
RECONSTRUCTING BUDDY 102
BRITNEY SPEARS: THE BODY EP - SPEARS SINGS MANSON 104
3.8. FANDOM E DISCOGRAFIA POTENZIALE 107
3.8.1. SIMON REYNOLDS E IL PROGETTO
WILLIAM WILSON (1986): IL MONDO DELLE FANZINE 107
3.8.2. I DISCHI IMMAGINARI DEL FORUM
DE «IL MUCCHIO SELVAGGIO» (2006) 110

3.9. LE RECENSIONI 'IMMAGINATE' DI RICHARD MELTZER:
IL ROVESCIO DELLA MEDAGLIA
DELLA DISCOGRAFIA POTENZIALE....112

4 RECENSIONI DI DISCHI IMMAGINARI:
COME E PERCHÉ
4.1. DISCOGRAFIA POTENZIALE: UNA TIPOLOGIA
PER CONCETTI-CHIAVE....115
4.1.1. MUSICHE IMMAGINARIE E FANTA-MUSICHE....115
4.1.2. L'OGGETTO-DISCO E LA COPERTINA....117
4.1.3. 'BUFALA MEDIATICA' VS. 'GIOCO CON IL LETTORE'....118
4.1.4. DISCHI IMMAGINARI DI ARTISTI ESISTENTI....119
4.1.5. DISCHI IMMAGINARI DI ARTISTI IMMAGINARI:
IL CASO LEON COUNTRY....120
4.2. DISCOGRAFIA POTENZIALE: CRITICA E META-CRITICA....122
4.2.1. UNA FORMA DI CRITICA....122
4.2.2. ESERCIZI SULLA TIPICITÀ:
META-CRITICA E DISCHI 'IDEALI'....124
4.2.3. IL CASO CAPUANO-«MISSION: IT'S POSSIBLE»....125
4.2.4. IL CARATTERE CREATIVO DI «MISSION: IT'S POSSIBLE»:
DISCHI IMMAGINARI E MUSICHE INESISTENTI?....127

APPENDICE 1:
SINOSSI DEI NOVE CASI-STUDIO....129

APPENDICE 2: LE RECENSIONI
[TESTO 1] GREIL MARCUS: THE MASKED MARAUDERS (1969)....133
[TESTO 1-BIS] TRADUZIONE DELL'ARTICOLO DI MARCUS....134
[TESTO 2] NOTE DI COPERTINA DEL DISCO
THE MASKED MARAUDERS (1969)....137
[TESTO 2-BIS] TRADUZIONE DELLE NOTE DI COPERTINA
DEL DISCO THE MASKED MARAUDERS....138
[TESTO 3] MAURIZIO BIANCHINI:
LE PARODIE DI «PLATEA» (1985)....140
[TESTO 4] MASSIMO COTTO:....146
SONGS TO ORPHANS DI SPRINGSTEEN (1986)....146
[TESTO 5] VITTORE BARONI: MASONIC YOUTH (2006)....149
[TESTO 6] DIONISIO CAPUANO:

TRE PUNTATE SCELTE DI «MISSION: IT'S POSSIBLE» (2006).....150

APPENDICE 3: ELENCO
«MISSION IT'S POSSIBLE».....157

DISCOGRAFIA.....167

RIFERIMENTI
FONTI DELLE FIGURE.....175
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E SITOGRAFICI.....177

PERSONALIA.....191

crac EDIZIONI

John Big George e Ricky Tyger Bigwhite

SKIOPPA 'NI CO'
kurnalcool story

Genere: Autobiografia musicale – Heavy Metal
pp. 208
isbn: 9788897389002
prezzo: euro 15

La vera storia dei Kurnalcool, la cult band falconarese, scritta da loro stessi.
Le origini, la musica, le sbornie, le liti, le separazioni e le riunioni di un gruppo che se non fosse nato a Falconara Marittima, in provincia di Ancona, nelle Marche ed avesse avuto un manager, ora farebbe parte del firmamento rock!
Vieni a rivivere l'epopea alcolica dei sette cavalieri della bumba.
Un libro che ti metterà tanta, tanta sete...

John Big George: nato ad Ancona, ma cresciuto culturalmente a New York, prima a casa di Peter Parker poi nel Village con Ace Frehley e Gene Simmons. È da sempre una delle voci e delle penne dei Kurnalcool. Cerca disperatamente di lasciare il gruppo, senza riuscirvi, per poter far ritorno a Nuova York... o al limite in Sardegna.

Ricky Tiger Bigwhite: mente e voce della band più skurnalkiata del pianeta, viene universalmente considerato uno dei Ramones... praticamente l'unico rimasto, o quasi. Quando non è impegnato a fare del rock and roll, vive i suoi giorni in camper, sognando il giro del mondo.

NdA distribuzione

CRAC EDIZIONI via N. Bixio, 120 - 60015 Falconara Marittima AN
edizionicrac@gmail.com; www.edizionicrac.blogspot.com - tel. 3492561030

Prossime uscite:

Diego Nozza
Accaci
Il punk hardcore italiano degli anni Ottanta

Steve Sylvester con *Gianni Della Cioppa*
Il negromante del rock
I Death SS e l'Horror Rock

SENTIREASCOLTARE
www.sentireascoltare.com twitter