

Giordano Montecchi – ZAPPATREK

Cinque articoli usciti fra il 1995 e il 1996, in occasione dell'uscita di un nuovo trimestrale, «Soul Plus Jazz», diretto da Gianni Gherardi. L'intento, troppo ambizioso, era quello di rileggere l'intera discografia di FZ. Ma il progetto si estinse dopo 5 numeri.

Zappa Trek – Chapter Zero ***Zappa Planet***

Quanti saranno quelli che negli ultimi diciotto mesi – tanti ne sono passati dalla sua morte – hanno riscoperto Frank Zappa sull'onda delle commemorazioni di rito? Quanti gli acquirenti che avranno contribuito ad avvalorare l'opinione che in arte la morte – a condizione che essa non intervenga nella più sorda indifferenza – determina valore aggiunto? Pochi o molti è difficile dirlo. Certo però, da qualche tempo a questa parte, negli scaffali dei negozi di dischi il comparto della lettera Z è stato allargato per far posto a un sempre più consistente numero di dischi di Zappa. Un numero in crescita. E' infatti di pochi mesi fa la notizia che la Rykodisc di Salem (Massachusetts) ha avviato la pubblicazione in compact disc di una "*definitive edition*" delle registrazioni di Frank Zappa già pubblicate su compact o vinile.

Per coloro i quali – qualcosa come un quarto abbondante di secolo fa – rimasero folgorati dalla sconvolgente novità della musica e della caratura artistica di Zappa, è difficile reprimere il senso di fastidio per le curiosità postume. E, d'altra parte, non si può non riconoscere che questo atteggiamento di sdegnosa sufficienza sfocia in un'arroganza altrettanto fastidiosa, un'arroganza da cerchia esoterica, tipica, semmai, di certo accademismo colto piuttosto che della comunità degli appassionati del rock.

Di fatto, oggi come ieri, se si vuole approfondire la conoscenza della musica di Zappa attraverso le sue registrazioni, ci si va a cacciare in un'impresa difficile fuorimisura. Escludendo i brani registrati anteriormente al 1966, ossia prima dell'uscita di *Freak Out!*, il primo album delle Mothers of Invention, escludendo i singoli (fra i quali si trovano tuttavia alcuni brani che non compaiono in nessun'altra edizione), escludendo le collaborazioni a lavori di altri musicisti, fra Lp e Cd e audiocassette, i titoli della produzione ufficiale di Frank Zappa sono una sessantina cui si dovrebbero aggiungere i due volumi dei *Mystery Disc*. Tuttavia se si considerano le rimasterizzazioni e gli inediti inclusi nelle riedizioni in CD – un terreno di interventi di modifica molto pesanti e appariscenti – e se si includono i bootleg per così dire "autorizzati" (seppure mai amati da Zappa), il calcolo si complica alquanto. Citiamo, ad esempio, la collezione degli *Old Masters Box* (21 Lp rimasterizzati e editi dalla Barking Pumpkin fra il 1985 e il 1987) e i 16 volumi di *Beat the Boots* della Rhino Records (1991–92). Aggiungiamo pure i nove fra film e video prodotti dall'autore, per un totale di oltre tredici ore di registrazioni. Ma c'è ancora dell'altro, poiché se si va a spigolare nei negozi più forniti non si può non imbattersi in ciò che resta ancora in circolazione di una sterminata produzione di bootleg che sfiora i duecento titoli. Tirate un po' voi le somme.

«Frank Zappa? Ah sì, bello tosto, però lo conosco poco». La risposta tipo a un sondaggio che non c'è nessun bisogno di fare è proprio questa. E quando a questa risposta segue la quasi immancabile domanda: «Mi potresti consigliare i tre o quattro

titoli più significativi?», per un riflesso incontrollabile e automatico le mani vanno a ficcarsi nei capelli e non ne escono più.

In attesa di uno *Zappa-Companion* che costituirebbe un'impresa memorabile e benemerita, anche il solo pensare di stendere un'introduzione alla produzione discografica di Zappa – e che è pur sempre la prima operazione da compiere nei confronti dei più, ossia di *quelli che "lo conosco poco"* – è roba da far cadere le braccia a penzoloni. Per quanto ci riguarda, l'appuntamento è comunque per il prossimo numero di Soul Jazz Musiche, quando inizieremo un percorso sistematico di rilettura, tappa dopo tappa, dell'intera produzione discografica ufficiale di Zappa. Chissà se e quando arriveremo a completarla. In ogni caso ci proveremo.

Considerata la ricchezza inesauribile e caleidoscopica della poetica e della prassi musicale di Zappa, forse è possibile, preliminarmente, tentare di orientarsi sulla base delle diverse prospettive che si aprono in seno alla sua produzione. Una produzione, va detto innanzitutto, che è sorprendentemente unitaria e coerente e che è tenuta insieme da fili lunghissimi e resistenti, ma che, tuttavia, proprio in quanto è conficcata nel bel mezzo delle questioni più rognose della musica di questo secolo, assume significati e fisionomie molto differenziate. A scanso di equivoci è bene però levarsi dalla testa che ci sia uno Zappa freak e uno Zappa colto, uno Zappa rock e uno Zappa elettronico, uno Zappa performer e uno Zappa chitarrista, uno Zappa sperimentatore e uno Zappa da intrattenimento, uno Zappa impegnato e uno Zappa demenziale. Questi aspetti – e altri ancora – convivono intrecciati in tutta la sua musica anche se di volta in volta vi si può cogliere l'emergere di un aspetto piuttosto che di un altro.

In realtà, a causa della sua natura complessa e irriducibilmente molteplice, la musica di Zappa è andata e va incontro a una ricezione e una critica che sono fortemente condizionate dagli occhiali indossati dall'ascoltatore di turno. E' da queste visioni parziali che esce lo Zappa *all-purposes*: i duri del rock lo sentono come loro esclusiva proprietà usandolo come profeta anti-establishment, i colti lo vedono solo come compositore usandolo come eccezione per screditare la restante rock music, chi lo vuole *guitar hero*, chi strumentista di scarso interesse, chi lo riduce a giullare simbolo della trasgressione più anarcoide, chi ne fa un guru del radicalismo impegnato; gli intellettuali lo citano per i suoi testi in bilico fra laboratorio e spazzatura, i jazzofili lo vedono come jazzista mancato, i sociologi come fenomeno di costume, i *Comitati delle donne ammodo* (cito dal «Vernacoliere») come incarnazione del marciume che minaccia i loro figli, i politicanti come capofila della sovversione, i politicizzati come *politically-incorrect*, i discografici come una piaga d'Egitto. Eppure non una di queste interpretazioni – miopi o in malafede che siano – coglie nel segno.

Forse però possiamo azzardare una sintesi circa il senso dell'opera di Zappa: è stato lui il primo a mostrare la straordinaria ricchezza, la ineguagliabile capacità di sintesi che il rock, in quanto linguaggio egemone della musica e della cultura contemporanee, sa porre in essere se affidato alle mani di un grande artista. Esagero dicendo che Zappa ha dimostrato come il rock sia un cardine della musica di questo secolo? Dicendo che ci ha messo a disposizione un potentissimo strumento di sintesi linguistica? Sono convinto di no. Avendo cura, però, di sottolineare l'aspetto della **sintesi** che è l'esatto contrario di quell'inflazionatissimo concetto-grimaldello che è la **contaminazione** e che non ha nulla a che fare col rigore della lingua zappiana. In essa la nostra età musicale ritrova la nozione di **musica** – nozione nuova, inventiva e dirompente – e si libera dal groviglio delle

musiche in cui rimangono imprigionate le visuali limitate e corporative. Attenti: non è musica totale, è musica rock, un'arte che fotografa il nostro tempo, musica e basta. Procuratevi *Freak Out!* (1966), *Absolutely Free* (1967) e *We're Only In It For The Money* (1967). Il vecchio cd di *Money* (Rykodisc RDC 40024) conteneva anche *Lumpy Gravy*, il primo album orchestrale di Zappa, uscito nel 1968 e nel quale, anziché le Mothers, viene schierata The Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra. La nuova edizione Ryko mette invece in commercio separatamente i due album come in origine. Bene per la filologia, male per il portafoglio.

La semiosi sistematicamente sovversiva e rivoltante, la carnalità pelosa, il messaggio accuratamente orchestrato in ogni suono e in ogni gesto per riuscire rivoltante, la musica come orgia, come sarcastica parodia dell'esistente o come inquietante finzione dell'inesistente, l'accumulo di un lessico musicale e verbale entro una sorta di organizzatissima discarica di tutto quanto è socialmente inaccettabile: tutto ciò costituisce non solo il biglietto da visita di Zappa che sopravanza di molto tutte le avanguardie dell'epoca, imponendolo all'attenzione di tutti e suscitando complicità entusiaste o condanne ringhianti. L'esordio di Zappa si presenta da subito sotto il segno di quel progetto che rimarrà costante durante tutta la sua carriera: intendere la musica, il rock, come strumento dotato di una potenzialità critica senza pari, acuminata e corrosiva. Sullo sberleffo e sulla provocazione si fonda una rivoluzione copernicana che rovescia linguaggi, comportamenti, valori in una visione del mondo che non conosce mediazioni possibili: l'intollerabile non è nella mia musica e nei miei comportamenti – sembra dire Zappa – ma è nel mondo che ci sta di fronte, che ci risucchia, che pretende di imporre in modo subdolo o violento (e comunque falsificante) ciò che è intollerabile e ciò che non lo è. Questo mondo abbruttito, popolato da una fauna di *Pigs & Ponies*, rimarrà il motivo conduttore di tutta la parabola creativa di Zappa, fino alla fine. *Civilization Phase III*, l'ultimo lavoro uscito postumo l'anno scorso, a distanza di ventisette anni, riprende proprio da *Lumpy Gravy* i dialoghi e le situazioni di un affresco sconvolgente, qualcosa che sta fra Hieronymus Bosch e François Rabelais; la raffigurazione di un putridume cosmico nel quale la musica è sì veicolo di denuncia, ma anche – e soprattutto – appiglio, rivincita, risata, modello di un mondo possibile e sognato, straordinariamente vivo, intelligente, ilare, solidale e onesto.

In discorsi del genere trasuda tuttavia un modello di critica già applicato nel caso di altri maestri dell'avanguardia novecentesca. Con Zappa occorre fare una distinzione netta, se non si vuole perdere il senso più vero della sua sfida straordinaria. Tutte queste implicazioni e molte altre sono certamente presenti e rilevabili. Ma in ogni caso occorre tenere fermo il dichiarato intento poetico di Zappa: che non è affatto quello di lanciare messaggi, fare denunce, proporre musica impegnata: il suo fare musica si indirizza esclusivamente all'*entertainment*, ossia al divertimento, al piacere dell'ascoltare e del farsi trascinare da musicisti che, essi per primi, si divertono suonando. Proprio l'*entertainment* è ciò che la "grande musica" espressione della Kultura ufficiale considera compito spregevole, mansione da affidare alla spazzatura musicale del pop e del rock. Se dunque tralasciamo questo punto chiave, tutta la carica rivoluzionaria di Zappa perde di significato, si presta ai più bislacchi fraintendimenti.

E' abbastanza plausibile che per Zappa la musica sia la metafora, il modello di un mondo finalmente libero e divertente, da costruire con le proprie mani. Rivelatrice in questo senso è quella sua frase fin troppo citata, tratta da *Joe's Garage*, nella quale egli sviluppa e capovolge di senso un verso della celeberrima *Ode on a Grecian Urn* di John Keats: «Information is not knowledge/Knowledge is not wisdom/Wisdom is

not truth/Truth is not beauty/Beauty is not love/Love is not music/MUSIC IS THE BEST».

La novità del linguaggio, la straordinaria sfida delle sue costruzioni musicali, la precisione delle sue esecuzioni, l'inventiva inesauribile e controllatissima, balzano in primo piano fin dai suoi saggi iniziali. E fin da allora ci dicono quanto sia rigorosa e convinta la ricerca di un obiettivo musicale preciso e consapevole. Questa ricerca prosegue, radicalizzandosi, con *Uncle Meat* (1969), coacervo di ipotesi e di soluzioni, dove per la prima volta si manifesta indiscutibile la capacità della musica di Zappa di essere sintesi di un'epoca, rastrellando da repertori e stilemi i più disparati un vocabolario inaudito e personalissimo. Poliritmia, strumentazione, ricerca delle sonorità, uso della vocalità, impianto armonico, invenzione melodica, tecnica della scrittura, inarrivabile qualità della performance rimarranno tratti ineliminabili e inconfondibili della prassi zappiana. Li trovate allo stato quasi puro in *Hot Rats* (1969), *The Grand Wazoo* (1972), in un contesto quasi esclusivamente strumentale e interamente dedicato allo sviluppo del suo inedito linguaggio musicale. Ma li ritrovate anche nelle registrazioni che testimoniano a quale livello di trascendentale virtuosismo si sia spinta la sua cura della tecnica della performance dal vivo: rimarrete a bocca aperta ascoltandovi *Zappa in New York* (1978), oppure le registrazioni dell'ultima tournée compiuta nel 1988 consegnate a *The Best Band You Never Heard In Your Life* (1991) *Make A Jazz Noise Here* (1991); oppure, con uno sguardo generale e privilegiato su un ventennio di attività concertistica, avventuratevi nella miniera rappresentata dai sei volumi di *You Can't Do That On Stage Anymore* (1988–1992).

Con tutto ciò il profilo di Zappa è a mala pena abbozzato. Rimangono i lavori per orchestra, il cinema, l'attività teatrale, i lavori dal taglio più squisitamente di intrattenimento. Cercate *Orchestral Favorites* (1979) e i due volumi della London Symphony Orchestra (1983 e 1987). Cercate lo straordinario e istrionico *Studio Tan* (1978) e, se volete seguire l'opinione dello stesso Zappa, procuratevi i due titoli che egli considera cruciali nella sua produzione e che ci spostano in un ambito più squisitamente teatrale, con una invasiva presenza della parola e tutte le difficoltà di decifrazione legate a un testo brutalmente esplicito ma insieme sfuggente, a molti strati. Si tratta di *Joe's Garage* (1979) e di *Thing Fish* del 1984 («l'album più strano della mia carriera» confessa Zappa); sono entrambi lavori pensati per il teatro, così come destinazione scenica hanno i due ultimi capolavori consegnatici da Zappa: *The Yellow Shark* (1993) e *Civilization Phaze III* (1994) nei quali si raccoglie il frutto della collaborazione di Zappa con l'Ensemble Modern di Francoforte, uno dei pochissimi gruppi musicali contemporanei capace di sintonizzarsi con lui quanto ad apertura di vedute sul mondo musicale e adeguatezza (al livello più elevato possibile) della tecnica esecutiva d'assieme. Dimenticavo i video, di cui, come in una ideale passerella finale vi elenco i titoli. I film, innanzitutto: *200 Motels* (1971) e *Baby Snakes* (1979) quindi *The Dub Room Special* (1984), *Does Humour Belong In Music?* (1985), *Video From Hell* (1987), *The True Story Of 200 Motels* (1988), *Uncle Meat* (1988), *The Amazing Mr. Bickford* (1990) e, infine, *Peefeeyatko–The Man And His Music*, realizzato nel 1992 dal regista tedesco Henning Lohner.

(«Soul plus Jazz», nn. 1, 1995)

Zappa Trek – Chapter One

Freak Out! (1966)

L'11 novembre 1965 a New York i Velvet Underground tengono il loro primo concerto. In quegli stessi giorni a Los Angeles Frank Zappa firma un contratto discografico con la MGM/Verve ed entra in studio di registrazione. Nell'agosto dello stesso anno era uscito l'album *Highway 61 Revisited* di Bob Dylan, mentre i Rolling Stones avevano lanciato *Satisfaction*. Esattamente un anno dopo, nell'agosto del 1966, esce *Revolver* dei Beatles. Nel frattempo erano usciti *Village Fugs* il primo album dei Fugs e, il 2 luglio, *Freak Out!*, il primo album delle *Mothers of Invention* nonché il primo "doppio" della storia del rock. Il 1966 è anche l'anno di *Paint it Black* dei Rolling Stones e di *Blonde on Blonde* di Dylan. L'anno successivo, in aprile, Zappa rincarà la dose con *Absolutely Free*. Due mesi dopo esce *Sergeant Pepper* dei Beatles e sempre nel 1967 escono i primi album di Jimi Hendrix (*Are You Experienced*), dei Velvet Underground e dei Doors.

In una manciata di mesi la faccia musicale del mondo cambia radicalmente. Ed è al centro di questo momento straordinario che troviamo per l'appunto *Freak Out!*, l'inizio del nostro lungo viaggio attraverso la produzione discografica di Zappa.

Per il ventiseienne musicista di Baltimora, *Freak Out!* più che un punto di partenza è un primo importante punto d'arrivo. L'esordio discografico di Zappa come bandleader e compositore è preceduto da una lunga e multiforme attività musicale nella quale si collocano, in modi che dovranno prima o poi essere attentamente approfonditi, le radici dell'irriducibile originalità della musica di Zappa: «Siccome non avevo avuto alcuna istruzione formale, per me tra Lightnin' Slim, il gruppo vocale dei Jewels (che ai tempi cantavano *Angel In My Life*), Webern, Varèse o Stravinskij non c'era differenza. Per le mie orecchie ERA TUTTA BUONA MUSICA». Sembra una battuta, ma lo stile compositivo di Zappa che in quegli anni prende forma, scaturisce proprio dall'azzeramento di ogni gerarchia e di ogni genere precostituito, secondo un atteggiamento che da un lato scardina alla radice la visione propria della cultura musicale europea e, dall'altro, fa compiere all'avanguardia musicale statunitense un salto in avanti, lungo una tradizione ormai solida di autori che partendo da Charles Ives, Henry Cowell, Edgar Varèse, passa per Harry Partch, Conlon Nancarrow, John Cage, e arriva a John Zorn.

Nel presentarsi a un pubblico che, in quegli anni, secondo le sue stesse parole, era disposto ad accettare qualunque cosa gli venisse proposta, Zappa fa un uso sistematico, persino didascalico, di quello che è sempre stato lo strumento più classico ed efficace di qualunque avanguardia: *épater les bourgeois*. *Freak Out!* fu uno shock accuratamente programmato da parte di un indefinibile artista *self-made* che, sebbene si presentasse come ala estrema del movimento *freak* californiano, aveva perfettamente chiara una sua strategia per aggredire e cavalcare le regole del mercato. La bruttezza già intrinsecamente notevole dei componenti delle Mothers (appena ribattezzate per volontà della casa discografica The Mothers of Invention) viene potenziata in senso animalesco da un vero trionfo di pelosità di ogni tipo e da una solarizzazione delle foto che sparge ovunque una tinta sanguinolenta quanto basta. L'ingresso di Zappa nello *show business* avviene dunque capovolgendo drasticamente le regole: l'aspetto e la moralità stessa del gruppo vengono reclamizzate come quanto di più scandaloso si possa reperire sul mercato. C'è la celebre lettera di Suzy Creamcheese, la *groupie* virtuale che con la sua voce di tardoadolescente iniziata al vizio circolerà a lungo come una presenza familiare negli

album delle Mothers. All'interno della copertina, i commenti dello stesso Zappa ai vari brani, chiamano spudoratamente in gioco il sesso, il razzismo, le minorenni come oggetto di appetiti, il patriottismo, la mamma. Ma c'è di più, ed è che la musica supera di gran lunga la trasgressione che già trasuda abbondantemente dalla copertina.

La parodia di Zappa si offre immediatamente come "distruttiva" anziché bonariamente costruttiva e conciliatrice come nella tradizione del *novelty* umoristico e del *doo-wop*. Allora come oggi, la critica si è fermata per lo più proprio su questo aspetto più appariscente, la *pars destruens* del manifesto zappiano, tralasciando invece il difficile compito di approfondire l'estrema complessità del linguaggio e della concezione musicale. Di fatto Zappa oltrepassava di parecchio tutto quanto negli stessi mesi veniva proposto, ad esempio, dall'underground newyorchese, dai Fugs, ad esempio. E questo non tanto per l'originalità o la novità delle trovate, ma per la diversa organizzazione degli elementi specificamente compositivi. Il salto è proprio qui: con Zappa, il Rock e le subculture collegate, si rivelano capaci di esprimere un'avanguardia musicale lucidamente sperimentale e capace di raccordarsi alle esperienze artistiche più radicali maturate in quegli anni sia in Europa, sia in America. Nell'interminabile lista di 179 nominativi che campeggiano all'interno dell'album, accanto ai nomi di perfetti sconosciuti, artisti, scrittori, popstar, jazzmen e bluesmen, la rappresentanza più consistente è forse quella dei compositori di area colta, fra i quali figurano Schoenberg, Nono, Boulez, Webern, Stravinskij, Haba, Varèse, Stockhausen, Sessions, Ives, Kagel. Significativa è l'assenza dei capostipiti della fin troppo inflazionata intellettualità della *Beat generation*: a parte Ferlinghetti, non vi compaiono né Ginsberg, né Burroughs, né Kerouac.

Nella *pars construens* del suo manifesto, Zappa si propone dunque esplicitamente come collettore di esperienze di avanguardia radicale le più ramificate, eppure a loro modo selezionate, secondo una poetica le cui premesse sono a pari titolo nel *freak*, nel ribellismo antisistema, nel *ready-made* dadaista, nella *pop-art*, nella sperimentazione musicale eurocolta, nel Rhythm & Blues.

Le quattro facciate di *Freak Out!* contengono quattordici composizioni che oscillano fra due polarità riconoscibili: la parodia "al quadrato" e un virulento neo-espressionismo di marca pop. Tuttavia il catalogo delle strategie compositive e delle soluzioni espressive è ben circoscritto e approda a risultati fortemente unitari dal punto di vista stilistico. Il *non sense* gratuito è assente e il risultato finale è sempre strettamente motivato dall'aderenza espressiva a testi abitualmente scandalosi, sia che si presentino lobotomizzati, sardonici o incazzati. A volte, come accade in *Who Are The Brain Police*, *Motherly Love*, *Wowie Zowie*, si incontrano violente caricaturizzazioni sonore della timbrica vocale e strumentale (voci gutturali, nasali, esternazioni psicopatiche, falsetti sgangherati di Ray Collins, distorsioni talmente sature da scivolare nel rumore, sonorità da kazoo isterico o da cartoon sadico). Altre, volte – in *Hungry Freaks Daddy*, *I'm Not Satisfied*, *Who Are The Brain Police*, *You're Probably Wondering Why I'm Here*, *Trouble [Coming] Every Day* – troviamo invece l'uso smaccato della stonatura, dello *Sprechgesang*, oppure, ancora, l'adozione di percorsi armonici tonalmente improbabili o addirittura non tonali (*Who Are The Brain Police*, *Help I'm A Rock*). Talvolta il meccanismo si inverte: la caricatura diventa calco stilistico ostentato, più sottilmente deviante. Ne sono esempi tipici col loro debordante stile *doo-wop* foggiate in cliché untuoso, *Any Way The Wind Blows* oppure *Go Cry On Somebody Else's Shoulders* della quale nelle note di copertina si dice: «[It] is very greasy. You should not listen to it. You should wear it on your hair». Il culmine della ricerca di un nuovo amalgama sonoro, espressivo e formale (nonché

il vertice negativo quanto a «*commercial potential*») viene raggiunto nella terza e quarta facciata, dove giganteggiano *Help I'm A Rock* e *The Return Of The Son Of Monster Magnet*, il brano conclusivo dell'album, scopertamente ispirato al *Sacre* di Stravinskij, sia nella ricerca di uno scatenamento orgiastico, sia nel programma "poetico". Questo «*Unfinished Ballet in Two Tableaux*» (che tuttavia si collega direttamente a *Help I'm A Rock* formando una lunga e articolata suite) si divide in due parti, intitolate rispettivamente *Ritual Dance of the Child Killer* e *Nullis Pretii* (*No commercial potential*). La relativa vicinanza di prospettiva ai Fugs di *Virgin Forest* è evidente, per la comune tendenza alla narrazione per accumulo di materiali e situazioni le più diverse, per il montaggio collagistico a volte frenetico degli episodi, per la stessa durata che oltrepassa di gran lunga quella del brano pubblicabile su *single*.

Proprio dal confronto con i Fugs, tuttavia, emerge la radicale diversità di Zappa. L'orgia apparentemente caotica di *The Return* (Zappa, con un guizzo kageliano, la presenta come il fatale risultato di un gruppo di freaks lasciati liberi di maneggiare 500 dollari di percussioni prese in affitto), si differenzia da *Virgin Forest* per molti versi, ma uno di essi è sostanziale: tutta la materia musicale montata da Zappa si inquadra entro una partitura poliritmica estremamente complessa, a stratificazioni multiple, e sottoposta a un ferreo controllo, secondo modelli che stanno fra Stravinskij e Varèse. Lo stesso orgasmo femminile (presente anche nei Fugs) è trattato non solo come segnale espressivo, ma come precisa componente ritmica dell'insieme. In questa singolare miscela musicale sembra quasi di leggere la conseguenza di una già ben delineata visione estetica e esistenziale che, pur nel manifesto esercizio di trasgressione, rifiuta nel modo più assoluto la droga e ogni altra ipotesi di alterazione della coscienza (così inscindibili tanto dal *Greenwich movement* e dal Beat newyorchesi, tanto dalla incipiente psichedelia). La sapienza costruttiva, la complessità raffinata e sottile dell'organizzazione architettonica, l'accuratezza dell'esecuzione e da sorprendente calibratura delle sonorità frutto di un rigoroso lavoro in studio di registrazione, sono tutti elementi che distaccano in modo eclatante la musica di Zappa dal panorama circostante. I diversi aspetti cui si è accennato rimarrebbero infatti elementi sparsi, trovate brillanti o bizzarre, se non venissero fatti convergere in un tessuto compositivo la cui coesione deriva principalmente dalla capacità di Zappa di mettere a frutto e riformulare poeticamente la lezione di compositori come Stravinskij, Varese, Ives, Kagel e altri ancora. Già si è detto dell'assoluta predominanza della concezione poliritmica, un ritmo non semplicemente desunto dalla prassi esecutiva, come accade di norma nel rock e nel R&B, ma guidato da una ben riscontrabile strategia compositiva. A ciò si aggiunge la profilatura armonica anticonvenzionale che fa la sua apparizione anche nei momenti apparentemente più prevedibili (*I'm Not Satisfied*, ad esempio) e che spesso spinge il ritmo armonico a velocità inaudite e verso collegamenti inusuali anche per la prassi jazzistica più disincantata. Sembra quasi di trovarsi di fronte a una sorta di "ipertonalità" (un aspetto che si svilupperà grandemente negli anni successivi) che conferisce alle pagine zappiane quello spessore e plasticità inconfondibili. Ultimo elemento (ma non certo per importanza) che concorre a caratterizzare la musica di Zappa, è la ricerca incessante rivolta alla sonorità e alla strumentazione. Da questo punto di vista la parodia caricaturale fine a se stessa, la stessa decontestualizzazione degli stilemi (vedi, alla voce "canzone sentimentale", che cosa succede in *I Ain't Got no Heart* o in *How Could I Be Such a Fool*) viene superata e diventa un laboratorio, un mezzo per veicolare accostamenti strumentali e soluzioni timbriche inedite che negli anni a venire saranno materia inesauribile di

elaborazione. Si pensi all'uso di xilofoni e marimbe, vera carta d'identità dell'orchestra zappiana (già qui in particolare evidenza in *Wowie Zowie*), oppure all'uso *pompier* delle fanfare di ottoni e, naturalmente, alla rifondazione timbrica della chitarra elettrica, qui in buona misura ancora *in progress* (ma si ascolti *Trouble Every Day*).

In sostanza Zappa, nell'evocare un mondo caotico e allucinato, lo esorcizza e lo neutralizza proprio per mezzo di una lucidissima progettualità musicale. Il senso di unicità che l'ascolto di questa musica suscita, deriva probabilmente proprio da questo geniale spacciare un'immagine trasgressiva, di assoluto disordine, calandola però entro un universo retto da un legiferare inflessibile e onnipresente. Lo dice lo stesso Zappa, in una delle tante avvertenze che costellano l'album: «Freak Out è un processo mediante il quale un individuo abbandona vecchi e restrittivi modi di pensare, di vestire, di comportarsi, per esprimere CREATIVAMENTE il rapporto con l'ambiente circostante e con la società nel suo complesso». Tutta la differenza risiede nel senso intimamente "colto" che Zappa assegna a quell'avverbio: CREATIVAMENTE. I suoi passi successivi si incaricheranno di offrircene una perentoria dimostrazione durata quasi trent'anni.

Freak Out!

F.Z. chitarra e voce

Roy Estrada basso e voce

Jimmy Carl Black batteria

Ray Collins voce

Elliot Ingber chitarra

altri strumentisti (Mothers auxiliary)

Lp doppio: ediz. USA (luglio 1966) Verve 65005

ediz europea (luglio 1966): Verve, VLP 9154;

CD: ediz. inglese (ottobre 1987): Zappa Records CDZAP 1

ediz USA (ottobre 1987): Rykodisc RCD 40062

nuova ediz. (1995): Rykodisc RCD/RAC 10501.

(«Soul plus Jazz», n. 2, 1995)

Zappa Trek – Chapter Two

Absolutely Free (1967)

Absolutely Free (AF), il secondo album delle Mothers of Invention, avrebbe dovuto uscire alla fine di gennaio del 1967, ma le cose andarono diversamente. Registrato nel novembre dell'anno precedente, l'uscita del nuovo lavoro, stando a quanto racconta lo stesso Zappa, si arenò per difficoltà con la Verve che, dinanzi all'intenzione del compositore di stampare i testi dei brani, pretese invece di censurarli, vuoi per l'oscenità, vuoi soprattutto per il fatto che tiravano in ballo pesantemente l'establishment politico in un periodo fin troppo turbolento, specie a Los Angeles, dove ai gravi disordini razziali di quegli anni, s'erano aggiunti gli incidenti fra polizia e freaks. Secondo Herb Cohen, manager delle Mothers, il ritardo fu invece causato dal rifiuto della casa discografica di pubblicare sul retro di copertina la frase «War means work for all». Di fatto il disco uscì senza i testi e Zappa sfruttò la seconda pagina di copertina per reclamizzare polemicamente il libretto stampato in proprio e venduto per corrispondenza. L'album uscì quindi nell'aprile del 1967 con Zappa comunque incazzato per la tassativa limitazione del budget in 11.000 dollari.

Le due facciate di *AF* corrispondono ad altrettante suites ben distinte, indicate come prima e seconda di una serie di *Underground Oratorios*. Nonostante possa sembrare lambiccata, tale denominazione è giustificata dalla fisionomia complessa di quest'opera che combina molteplici livelli formali e narrativi. Anziché semplici "canzoni", il più delle volte ci si trova di fronte a strutture composite, sia dal punto di vista dell'articolazione formale, sia per l'accostamento e la sovrapposizione di situazioni contrastanti, citazioni stilistiche, testi parlati, rumori ambientali, una congerie insomma di intromissioni di stampo collagistico che esulano dalla "forma canzone", fornendole piuttosto un contesto, un commento, un'appendice satirica e che, nell'insieme, costituiscono un saggio di quell'idea di «continuità concettuale» tanto cara a Zappa. Di fatto ognuna delle facciate è costruita come una sequenza unica, poiché ogni brano si collega direttamente a quello successivo. I sette titoli della prima serie, intitolata propriamente *AF*, sono raccolti in tre episodi: (1) *Plastic People*; (2a) *The Duke of Prunes*, (2b) *Amnesia Vivace*, (2c) *The Duke Regains his Chops*; (3a) *Call Any Vegetables*, (3b) *Invocation and Ritual Dance of the Young Pumpkin*, (3c) *Soft-Sell Conclusion & Ending of Side #1*. La seconda serie, intitolata *The M.O.I American Pageant*, è una sfilata carnevalesca di idiozie e orrori tipici dell'*american way of life*: sei episodi aperti e chiusi da due versioni dello stesso brano, *America Drinks* e *America Drinks and Goes Home*. I tratti dominanti di questa sorta di brano-manifesto vagamente oppressivo e claustrofobico sono quelli di Tin Pan Alley, con la melassa dei crooners, il jazz dei cocktail-club, il tutto calato entro una progressione armonica densa quanto frustrante, una sorta di spirale fortemente cromatica che non conclude e con una realizzazione di gusto accuratamente disastroso. La parodia si amplia poi nell'autobiografismo di una vera e propria ricostruzione ambientale di un tipico jazz club californiano, sul genere di quelli che Zappa si trovò spesso a bazzicare nei primissimi anni Sessanta. In realtà, come lo stesso Zappa ha raccontato a Frank Kofsky, il vociare di *America* è il risultato di un lavoro paziente e particolareggiato, anche se nel disco si riesce a percepire solo una minima parte dei materiali montati e sovrapposti in studio. Rispetto a *Freak Out! (FO)*, *AF* incrementa dunque la complessità di uno stile parodistico che non è però finalizzato alla caricatura, non è scherno gratuito. La citazione di uno stile o di un

genere musicale, la deformazione o anche la riproposizione letterale di un cliché sono funzionali a una creazione musicale concepita come laboratorio linguistico, dove si elabora un lessico che è la combinazione di molte lingue e il cui senso si può cogliere solo attraverso l'individuazione dei diversi strati che lo compongono. Sotto questo profilo, il contributo più innovativo di *AF* sta nella seconda facciata, mentre la prima prosegue sulla strada di *FO* cui si riallaccia direttamente. *Plastic People*, il primo brano del disco, sembrerebbe uscito da *FO*, c'è la stessa visione/denuncia della plastificazione dell'uomo (e della donna) già presente in *Who Are the Brain Police*, ma il linguaggio si fa politicamente più ingombrante e anche il montaggio musicale, le fratture, gli scarti ritmici sono più esasperati.

AF ci aggiorna anche sul perdurante amore di Zappa per Stravinskij. Celate nella magniloquenza fanfarona di *Plastic People*, così come nel lirismo deforme di *Duke of Prunes* o in *Amnesia Vivace*, circolano insistenti citazioni dell'incipit del *Sacre du Printemps* che, come vedremo, ritornerà poi trionfalmente in *Ruben and the Jets*. Fra le altre citazioni stravinskiane in agguato un po' ovunque, la più lampante è certamente quella di *Status Back Baby* dove la chitarra cita l'introduzione di *Petrouchka*. Al di là di ogni gratuità, la natura intimamente citazionista dell'opera del compositore di Baltimora si rivela in *AF* già perfettamente delineata e con precise implicazioni. Essa rimanda ad autori o a generi musicali che per Zappa possono costituire modelli di riferimento, oppure raffigurazioni emblematiche di una cultura o di un'ideologia o, ancora, stanno alla radice della sua formazione ed esperienza musicale. Se ad esempio Stravinskij è il creatore di quella *musica al quadrato* che è anche l'essenza della musica di Zappa, Ives è invece il capostipite del più autentico pionierismo musicale americano. In *Call Any Vegetables*, una certa schizoide intimità con le verdure sfocia in un momento in cui sembra che musicalmente tutto vada a catafascio. Si tratta invece di una «twisted reference to Charles Ives [and to] his use of multiple colliding themes [...]». In our low-rent version, the band splits into three parts, playing *The Star-Spangled Banner*, *God Bless America* and *America the Beautiful*, all at the same time, yielding an amateur version of an Ives collision».

Il capolavoro di *AF* è però *Brown Shoes Don't Make It*, la pagina più complessa e stupefacente della raccolta. Il suo frenetico svariare da un dialetto musicale all'altro, il suo incollaggio di stereotipi pop, R&B e di cliché colto-novecenteschi serve a mettere a fuoco un testo (tuttora censurato anche nella recente riedizione) nel quale dietro un'umanità rincoglionita si stagliano le perversioni di un membro della giunta municipale che se la spassa con una Lolita tredicenne.

I diversi scenari, tutti più o meno disgustosamente plausibili, trovano dunque il loro sigillo sonoro in una serrata sequenza di 16 diversi episodi stilistici realizzati con straordinaria sottigliezza e scelti in base alla loro capacità linguistica ed espressiva di fornirci un'istantanea ideologica, una tipizzazione in tempo reale del background culturale, della scenografia nella quale si consumano i diversi momenti di questa micro-opera, di questa originalissima drammaturgia musicale che rastrella cluster, *Sprechgesang* espressionista, postwebernismo, elettronica, psichedelia, aleatorietà, stereotipi popular. Rivelatrici sono le indicazioni agogiche riportate nella riduzione per canto e pianoforte pubblicata nel 1982. Fra esse troviamo didascalie come *Fast Motown*, *Tempo di Cocktail Lounge*, *Tempo di Beach Boys*, *Corny Swing* e, alla fine, una *Fraudulent Dramatic Section*.

In *Brown Shoes*, dove si ascolta anche un quartetto d'archi, culmina infine anche la ricerca di sonorità che caratterizza tutto *AF* e che ha il suo centro nel sostanzioso potenziamento e arricchimento della sezione ritmica. Con l'innesto di Billy Mundi accanto Jimmy Carl Black, il drumming zappiano comincia ad assumere quella

plasticità così mobile e aderente che rimarrà poi una costante del vocabolario del musicista. Uscito di scena Ingber, il sound di *AF*, oltre che dei vecchi Ray Collins ed Roy Estrada, si avvale di nuovi contributi decisivi come le ance evolute di Bunk Gardner, quelle animalesche di Jim Sherwood, le tastiere di Don Preston. Nella ristampa su cd all'album vennero aggiunti due *bonus tracks*, *Big Leg Emma* e *Why Don'tcha Do Me Right*, precedentemente pubblicati nella raccolta degli *Old Master Box I*.

Absolutely Free

Frank Zappa chitarra e voce

Ray Collins voce

Jimmy Carl Black e Billy Mundi batteria e percussioni

Roy Estrada basso

Don Preston tastiere

Bunk Gardner ance

Jim Sherwood sax soprano e baritono.

Quartetto d'archi, tromba e clarinetto basso aggiunti in *Brown Shoes Don't Make It*.

Lp: ediz Usa (aprile 1967) Verve 65013;

ediz europea Verve 2317035

Cd: Zappa Records (gennaio 1989) CDZAP 12;

Rykodisc (1995) RCD 10502.

(«Soul plus Jazz», n. 3, 1995)

Zappa Trek – Chapter three

We're Only In It For The Money (1968)

Seguire il percorso discografico di Frank Zappa sembrerebbe piuttosto semplice se ci si propone, come nel nostro caso, di passare in rassegna la produzione discografica "ufficiale" degli album 33 giri e, in seguito, dei Cd basandosi sull'ordine cronologico di pubblicazione. Non è così. Il dittico di *Lumpy Gravy* (divenuto, nel 1994 un trittico con la pubblicazione di *Civilization Phase III*), ossia l'album *We're Only In It For The Money* (sottotitolato: *Is This Phase One Of Lumpy Gravy?*) e l'album *Lumpy Gravy* (sottotitolato: *Is This Phase Two Of We're Only In It For The Money?*) rappresenta un garbuglio maledetto proprio a partire dalla data di pubblicazione negli USA che, pure, sembrerebbe una circostanza facilmente accertabile. Non avendo mentalità da discolfi e mancando indicazioni precise sulle copertine originali, ci accontenteremo di sottolineare come le diverse pubblicazioni che riportano queste date (fanzine e monografie) sembrano divertirsi un sacco nel contraddirsi sistematicamente, indicando date puntualmente discordanti.

La recente riedizione della Rykodisc considera *Money* come terzo album e *Lumpy Gravy* come quarto, ordine che per varie ragioni sembra essere il più convincente. Tuttavia, più che un problema, queste discordanze sono da considerare un sintomo. Avviandoci infatti verso la fine degli anni Sessanta, quando la fama – se non proprio la popolarità – e l'attività di Zappa crescono di pari passo, è bene tenere presente che l'attività di studio, sommata alle registrazioni *live* dei concerti che via via le Mothers tengono negli USA e in Europa costituiscono un corpus sterminato che solo in piccola parte viene riversato su vinile e con scadenze che sempre meno rispettano la cronologia delle registrazioni. In sostanza, anche se non si riesce bene a capire stando alle fonti di seconda mano di cui disponiamo, quale è l'ordine di pubblicazione dei due album in questione, di certo sappiamo che *Lumpy Gravy* venne registrato tra la fine di gennaio e il febbraio del 1967, mentre *Money* venne realizzato successivamente, in due momenti, fra l'agosto e l'ottobre 1967, con, in mezzo, la prima tournée europea di Zappa, quella nel corso della quale tenne il famoso concerto alla Royal Albert Hall di Londra e comprendente altre tappe come Amsterdam, Stoccolma, Copenaghen (alcune delle quali documentate da registrazioni boot).

A complicare ulteriormente questo cruciale capitolo musicale e discografico, c'è anche la vicenda piuttosto oscura dei successivi rimixaggi, anzi veri e propri rimaneggiamenti, effettuati in occasione della ripubblicazione di *Money* in vinile (*Old master Box 1*, 1985) e, l'anno seguente, in CD. In questa occasione oltre a un pesante lavoro di cursori, venne ad esempio completamente reregistrata la sezione ritmica che, in luogo delle originarie Mothers Roy Estrada, Billy Mundi e Jimmy Carl Black, venne affidata al bassista Scott Thunes e al batterista Chad Wackerman. Lo stesso Zappa ha sottolineato la discutibile riuscita di questo lavoro, per altro inevitabile, a suo dire, dato il pessimo stato di conservazione delle registrazioni originali. La nuova *Zappa-Edition*, cerca di rimettere le cose al loro posto col risultato che di *Money* esistono almeno tre versioni differenti.

E veniamo al contenuto di questa straordinaria suite in diciannove momenti che, sotto molti aspetti costituisce un vertice assoluto della prima produzione di Zappa; un album che per complessità concettuale, per ricchezza musicale (ma anche per capacità di disorientare l'ascoltatore di ieri e di oggi) sembra porsi – insieme a *Lumpy Gravy* – a un gradino più elevato dei due album che lo precedono.

Fin dal titolo e, in modo ancor più vistoso, dalla folgorante celeberrima copertina, *Money* radicalizza innanzi tutto il tasso corrosivo della satira. Questo ritratto di sballati con verdura, sullo sfondo di un'umanità mista di sublime e indecoroso (con quei rettangolini neri sugli occhi di noti personaggi che alludono al pornografico), segna l'inizio della lunghissima e feconda collaborazione di Zappa con un giovane grafico di Philadelphia, quel Calvin Shenkel (l'ultimo in basso a destra) che firmerà molte delle più belle copertine di Zappa. Per restare in tema di esordi importanti, c'è da segnalare anche il prezioso ingresso nella *line-up* delle Mothers di quel fenomenale musicista multiuso che rispondeva al nome di Ian Underwood, newyorkese, pianista e polistrumentista, diplomato con un Master a Berkeley, ma soprattutto lettore formidabile di qualunque tipo di musica gli venisse posta davanti al naso (dote rara nella galassia *rock-jazz-oriented*, ma via via sempre più indispensabile nel microcosmo mutante di Zappa).

Con maniacale pignoleria parodistica *Money* sbeffeggia clamorosamente la laccata e floreale copertina di *Sergeant Pepper*, il celeberrimo album dei Beatles pubblicato l'anno prima. Il look vagamente hippie, la psichedelia buona e complessivamente rassicurante del quartetto di Liverpool, cede a una banda di loschi figuri che esibiscono costumi e abbigliamenti intollerabili, pelosità e fisicità disgustose e che, nei solchi del vinile, berciano i loro rutti e i loro testi pornografici e sovversivi, su cui, immancabilmente, il comune senso del pudore discografico continua a lavorare di forbici.

La satira, in *Money*, è però solo il primo strato, uno strato molto ingombrante che nella ricezione sia contemporanea sia postuma di Zappa (si pensi al tono degli articoli usciti tre anni fa alla morte del compositore), agisce spesso da filtro, da diversivo rispetto ai contenuti specificamente musicali. Al primo impatto ciò che colpisce è il predominare dei coretti, deformati in modi molto più sgradevoli e caricaturali rispetto alle parodie del *doo-wop* dei precedenti lavori; quindi il diffuso rumorismo, un vero *lumpy gravy* acustico – letteralmente "sugo grumoso" – che impregna ogni portata di questa sconcertante *nouvelle cuisine* musicale. Si tratta di *scratch* di puntine che torturano il vinile, grugniti psicotici, bisbigli orrorifici, voci variamente manipolate e di un vasto repertorio di scoppiettanti involucri elettronici che evocano produzioni corporee liquido-gassose e che furono prodotti artigianalmente con un piccolo marchingegno battezzato Apostolic Vlorch Injector.

Quello che circola in *Money* è il risultato dell'appropriazione eterodossa e ribalda da parte di Zappa di un lessico sviluppato in quegli stessi anni nel chiuso degli studi molto più cospicuamente finanziati delle avanguardie musicali europee e statunitensi, a partire soprattutto dal Cage di *Fontana Mix* o allo Stockhausen di *Gesang der Jünglinge*. Il mezzo elettronico funge come mezzo per articolare i circa quaranta minuti di *Money* in un fittissimo susseguirsi di brevi episodi, un collage strumentale-concreto-elettronico, che trova un suo corrispondente nella stessa struttura delle sezioni strumentali, *song* le quali presentano anch'esse una minuta segmentazione in episodi contrastanti, sulla base di un modello che è ben esemplificato già in *Brown Shoes Don't Make It* e che tocca qui alcuni vertici straordinari. Istantanee contrazioni ritmiche, brusche digressioni armoniche, shock a ripetizione vengono concatenati in modo virtuosistico grazie a un raffinatissimo senso dell'equilibrio formale e una inarrestabile fantasia combinatoria del tratto melodico-armonico, formando un serbatoio inesauribile di idee musicali cui Zappa attingerà ripetutamente nei decenni successivi. Tutti i brani sono sotto questo profilo di accuratissima fattura, anche se i risultati più notevoli vengono raggiunti probabilmente in *Concentration Moon*, *Let's Make The Water Turn Black*, nella

miniatura di *Lonely Little Girl* e, soprattutto, in quello che è forse il capolavoro dell'album, *Mother People*, la cui inconfondibile e sgusciante vitalità poliritmica (3/4–2/4–4/4–7/8 ecc.) viene bruscamente lacerata da uno *scratch* che apre su un breve indimenticabile inserto sinfonico tratto da *Lumpy Gravy*. E' uno squarcio aperto su un latente sostrato musicale che viene alla luce in *The Chrome Plated Megaphone Of Destiny*, il titolo conclusivo e anche il più lungo della raccolta, un brano che è un sapiente amalgama di elettronica e puntillismo percussivo, fondato su una logica compositiva debitrice della sperimentazione colta di matrice europea, ma al tempo stesso stilisticamente coerente con il vocabolario più usuale di Zappa, sminuzzato e rimontato a formare una delle più suggestive, caleidoscopiche e insieme rigorose invenzioni musicali degli anni Sessanta.

Alla ricchezza e complessità del lessico musicale, si affianca inoltre un livello testuale che dalla precedente parodia al vetriolo, inclina fortemente verso una visione sensibilmente diversa. Mentre dunque permane il tema prediletto del sarcasmo sulla plastificazione del costume e sulle illusioni dell'anticonformismo hippie (presente ancora in testi come *Who Needs The Peace Corps*, *Flower Punk*, *Absolutely Free*, *Mother People*), vengono in luce momenti maldissimulati di angoscia profonda, di nichilismo radicale. *Concentration Moon*, *Mom & Dad* (uno dei momenti di più amara e toccante commozione che Zappa abbia raggiunto), *Harry You're A Beast*, *What The Ugliest part Of Your Body?*, *The Idiot Bastard Son* svolgono un tema legato a un vero e proprio programma poetico la cui traccia musicale più esplicita è proprio quel richiamo rabbrividente costituito dallo *scratch* della puntina sul giradischi. Nelle note di copertina Zappa fornisce infatti alcune istruzioni per l'uso di *Money* che rimandano alla lettura di un racconto di Franz Kafka come preliminare necessario per la comprensione dell'opera. Si tratta di uno dei racconti più allucinanti e surreali di Kafka, *Nella colonia penale*, dove una macchina per esecuzioni capitali viene illustrata e mostrata in funzione a un viaggiatore inorridito da parte di un ufficiale innamorato di quel perfetto marchingegno di tortura, aggeggio infernale che raggiunge il sublime scrivendo con una punta accuminata sulla carne viva del condannato la pena di cui si è macchiato. Nel momento in apparenza più *freak*, e, tutto sommato, nell'incomprensione generale, Zappa apre a contenuti che guardano ben al di là dell'universo giovanile dei quegli anni.

We're Only In It For The Money

F.Z. guitar, piano, lead vocals

Billy Mundi drums, vocal, talk

Bunk Gardner woodwinds, mumbling

Roy Estrada bass, vocals

Jimmy Carl Black drums, trumpet, vocals

Ian Underwood piano, woodwinds

James Motorhead Sherwood soprano & baritone saxophone

Dick Barber snorks

Suzy Creamcheese (Pamela Zarubica) telephone conversation

Garry Kellgren wishpering

Dick Kunc interruptions

Eric Clapton conversation

figura inoltre anche Don Preston indicato come "retired".

Lp: ediz. USA (maggio o settembre 1968) Verve V6 5045 (stereo);
Verve V 5045 (mono);
ediz. europea (ottobre 1968) Verve SVLP 9199 (stereo);
Verve VLP 9199 (mono)
riedizione USA in: Old Master Box 1 (aprile 1985)
Barking Pumpkin BPR 7777.
Cd: ediz. USA (settembre 1986) Rykodisc RCD 40024;
ediz. europea (gennaio 1989): Zappa Records, CDZAP 13
nuova ediz. rimasterizzata (1995): Rykodisc RCD/RAC/RALP 10503

(«Soul plus Jazz», n. 4, 1995)

Zappa Trek – Chapter four

Lumpy Gravy (1967 o 1968)

«Fu un affare davvero strano. Fino ad allora nessuno della MGM né altri mi avevano mai chiesto di comporre musica seria, di distaccarmi dalle formule consuete del rock and roll. Accadde che la Capitol mi chiese di scrivere qualcosa per orchestra. Ma il mio contratto era con la MGM, la quale minacciò di denunciare la Capitol. A sua volta la Capitol minacciò la MGM, finché entrambe capirono che avevano bisogno una dell'altra. Così fra MGM e Capitol Record Club si giunse a un tipico accordo commerciale americano: la MGM comprò i nastri dalla Capitol e pubblicò il disco col proprio marchio». Così Zappa racconta l'odissea di *Lumpy Gravy*. I nastri che arrivarono alla MGM erano di pessima qualità, realizzati con apparecchiature inadeguate e il lavoro di sistemazione in vista della pubblicazione fu enorme. Un lavoro premiato da uno scarsissimo successo visto che il miglior risultato di vendita del disco fu un 159° posto in classifica per una sola settimana. Riguardo alla data di pubblicazione di quest'album comprendente un'unica composizione divisa in due parti, c'è il solito casino. Quasi certamente esso fu pubblicato nella primavera del 1968, visto che il 22 giugno di quell'anno Rolling Stone ne pubblica la recensione.

Il titolo (letteralmente "sugo grumoso") è ripreso dallo slogan di uno spot pubblicitario della Aloma Linda Gravy Quick. Un *lumpy gravy* è l'incubo di ogni buona massaia. Che questa poltiglia disgustosa sia per di più di color marrone viene suggerito dalle parole dello stesso Zappa, rivolte ai suoi colleghi compositori più blasonati nel 1984: «Mostly what they eat is brown and lumpy».

Trent'anni dopo, questo ragù musicale, ha un sapore più straordinario che mai. Le due parti, di durata quasi uguale, sono sostanzialmente un paziente collage su nastro di musiche dal vivo, voci, elaborazioni elettroniche (soprattutto con filtri passa banda), musica concreta, il tutto sottoposto a frequenti cambi di velocità. Qualcosa che ricorda abbastanza da vicino le ricerche dei pionieri della musica elettronica negli studi di Milano, Colonia, Parigi o New York. Ma mentre costoro, da Pierre Henry a Maderna a Stockhausen a Cage, si concentravano per lo più sulla tecnica, sulle implicazioni formali e teoriche legate al mezzo elettronico, Zappa, da buon figlio di Varèse e Ives, tratta questa materia nel modo più sfrontato, mescola, taglia, impasta ingredienti che nessuno fino ad allora aveva osato accostare, confezionando un intruglio che è un *pulp* ante litteram, un'opera di pop art estrema, che è già dissacrazione postmoderna e che sta fra i capolavori della musica del Novecento. Anni dopo – quando la tecnologia digitale e i computers avranno reso elementari le procedure che a Zappa o a Stockhausen costavano mesi di lavoro e di bestemmie fra chilometri di nastro e migliaia di tagli fatti con forbici e nastro adesivo – la strada di *Lumpy Gravy* si rivelerà una delle strade maestre. Residents, Negativland, John Oswald, lo Zorn migliore, David Shea, Otomo Yoshihide e altri ancora (e oggi quasi tutti i musicisti più interessanti che popolano il pianeta) hanno adottato il collage come forma base del comporre. Eppure nessuno di loro raggiunge forse la ricchezza e la complessità di quel cocktail lancinante di sublime e di immondizia che in *Lumpy Gravy* letteralmente esplode: «This should be a very dynamite show», come blatera la voce in apertura.

Lumpy Gravy è una miniera. Nella scrittura per orchestra – scrittura già pienamente matura – c'è la consacrazione della lezione di Varèse, intrecciata alle incursioni nel *noir*, nel western, nei cliché dell'accademia dotta (come certe sezioni dodecafoniche di archi). Zappa sembra voler evitare il consolidarsi di un clima psicologico o di uno stile specifico. Ai tagli, continui e stilisticamente divergenti, si aggiunge il "coro",

ossia le voci di Louie "il tacchino" (alla cui risata sembra ispirarsi il Mozart di Milos Forman), Motorhead, Gilly, Becky e tanti altri. E' la stessa umanità che ritroviamo in *Civilization Phaze III* (fase terza, appunto, di questo inesauribile *Lumpy Gravy*), voci da dentro un pianoforte, da un mondo che svara continuamente fra stupidità, paranoia e illuminazioni. E' proprio questa umanità, questo ingrediente così ingombrante in apparenza («ma quanto parlano in 'sto disco!») che fa da collante, che dà senso – un senso profondo, angoscioso e poetico – a ciò che altrimenti non sarebbe altro che un virtuosistico e bizzarro inseguirsi di effetti multipli. Viceversa *Lumpy Gravy*, senza cedere un millimetro del suo carattere sperimentale e provocatorio, possiede una qualità supplementare rispetto alle consuetudini dell'arte sperimentale: racconta una storia, si offre come spaccato di vita, allucinato e tenero, schizoide e lucidissimo. Lucidissimo, in particolare, nella scrittura che qui – come nel confinante *Money* – tocca alcuni dei vertici più alti raggiunti da Zappa. Si concentrano qui gli atti di nascita discografici di alcuni punti fermi della sua produzione: *Oh no!*, *King Kong* (entrambe proposte in vesti elegantissime e forse insuperate), troviamo una serie di idee e di trattamenti dell'orchestra e della percussione che confluiranno in *200 Motels*, in *Bogus Pomp*, troviamo i materiali smembrati di *Chrome Plated Megaphone Of Destiny*. Nel frattempo, tutt'attorno, sentiamo pulsare il pop, il Rhythm & Blues, la colonna sonora di tutti i giorni: corollario di una poetica che ha pochi eguali nel ricreare un legame così stretto fra avanguardia e esistenza umana.

Lumpy Gravy

(*Lumpy Gravy Part One* 15:48; *Lumpy Gravy Part Two* 15:51)

La titolazione completa è: Frank Vincent Zappa conducts LUMPY GRAVY – a curiously inconsistent piece which started out to be a BALLET but probably didn't make it).

Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra & Chorus – with maybe even some of The Mothers of Invention. Fra i 51 musicisti coinvolti – senza contare Zappa – figurano: John Guerin, Shelly Manne (drums); Victor Feldman (vibes); Bunk Gardner (reeds); Ronnie Williams, Roy Estrada, Jim "Motorhead" Sherwood, Calvin Shenkel, Jimmy Carl Black, Louis Cuneo "Louie The Turkey", Gail Zappa (vocals) Registrato in parte ai Capitol Studios, Los Angeles, dicembre 1966 e in parte agli Apostolic Studios, New York, febbraio 1967

Lp: ediz. USA, maggio(?) 1968, Verve V6 8741 (stereo);
Verve V 8741 (mono); ediz europea, ottobre 1968,
Verve SVLP 9223;
riedizione USA in vinile (rimasterizzazione) in
Old Master Box 1, aprile 1985, Barking Pumpkin BPR 7777

Cd: ediz. USA (insieme a *We're Only In It For The Money*),
settembre 1986, Rykodisc RCD 40024; ediz. europea,
gennaio 1989, Zappa Records, CDZAP 13
nuova ediz. rimasterizzata, 1995, Rykodisc, RCD 10504

(«Soul plus Jazz», n. 5, 1996)