LA CHITARRA,
IL PIANOFORTE
E IL POTERE

**JIMI HENDRIX, JANIS JOPLIN,
JIM MORRISON**

SAVELLI

MORIRE DI MUSICA

**IL ROCK, L'EROINA, LA MORTE
LA FINE DI UNA CULTURA NEI TESTI
DI TRE GRANDI MUSICISTI SCOMPARSI**

A CURA DI NEMESIO ALA

La chitarra, il pianoforte e il potere 6

Nella stessa collana:

1. Carpitella, Castaldo, Pintor, Portelli Straniero **La musica in Italia**
2. **Lucio Dalla**
3. Area, Finardi, Gianco, Lolli, Manfredi, Sannucci, Stormy Six, **Ma non è una malattia**
4. Castaldo, Dessì, Mariani, Pintor, Portelli, **Muzak**
5. **Patti Smith**

JIMI HENDRIX, JANIS JOPLIN,
JIM MORRISON

MORIRE DI MUSICA

IL ROCK, L'EROINA, LA MORTE
LA FINE DI UNA CULTURA NEI TESTI DI TRE GRANDI MUSICISTI SCOMPARSI

A CURA DI NEMESIO ALA

SAVELLI

Copyright 1979
Savelli spa
00193 Roma
Via Cicerone 44
Le foto di Jimi Hendrix sono tratte da *Hendrix, A Biography*, by Chris Welch, London, Ocean Books, 1972. Quelle di Janis Joplin sono tratte da *Janis*, by David Dalton, Calder & Boyars, London, 1972. Quelle di Jim Morrison sono tratte da *An American Prayer*, disco pubblicato dalla Wea, nel 1978.
Disegno di copertina di Emma Politi

Antologia ad uso scolastico

L'editore dichiara di aver espletato con ogni possibile diligenza la ricerca di tutti gli aventi diritto su ogni singolo testo qui raccolto. Nel caso qualcuno di essi fosse stato involontariamente trascurato, l'editore si dichiara pronto a riconoscere, ove documentato, l'eventuale buon diritto, in base ai compensi d'uso per antologie di questo tipo.

Finito di stampare nel mese di febbraio 1979
dalla So.ge.ma. srl - Roma - Tel. (06) 6960964

Indice

La musica di Hendrix: sogno e consapevolezza *di Nemesio Ala*, **9**

Il rock, la droga, la morte *di Roberto Polce*, **37**

Jimi Hendrix

Hey Joe, **54**; Libero (*Stone free*), **56**; Nebbia color porpora (*Purple Haze*), **58**; Il vento grida Mary (*The wind cries Mary*), **58**; Foxy Lady, **59**; Una depressione maniacale (*Manic depression*), **60**; Terzo pianeta dal sole (*3rd Stone from the Sun*), **62**; Hai fatto esperienze? (*Are You experienced?*), **63**; Little Wing, **64**; Se sei fosse nove (*If Six Was Nine*), **64**; Castelli di sabbia (*Castles made of sand*), **66**; Un desiderio bagnato di pioggia (*One rainy wish*), **68**; Fiero come l'amore (*Bold as love*), **69**; Figlio del Voodoo (*Voodoo chile*), **71**; Occhi di zingara (*Gipsy eyes*), **72**; 1983...diventerò un tritone (*1983...A merman I should turn to be*), **73**; Luna, muovi le maree... (*Moon turn the tides...gently, gently away*), **75**; Lungo le torri di guardia (*All along the watchtower*), **75**; Libertà (*Freedom*), **76**; Ezy Rider, **79**; Una stanza piena di specchi (*Room fool of mirrors*), **80**.

Janis Joplin

Easy Rider, **88**; Ho bisogno di un uomo da amare (*I need a man to love*), **88**; Un pezzo del mio

cuore (*Piece of my heart*), **90**; Turtle blues, **92**; Dai, solo un po' più di impegno (*Try, just a little bit harder*), **94**; Kozmic blues, **96**; Andarsene (*Move Over*), **98**; My baby, **99**; Io e Bobby McGee (*Me and Bobby McGee*), **102**; Mercedes Benz, **103**; Prendilo, finché puoi (*Get it while you can*), **104**; Ego rock, **105**.

Jim Morrison

La tua cucina soul (*Soul kitchen*), **115**; La nave di cristallo (*The crystal ship*), **117**; Rilassati, (*Take it as it comes*), **117**; La fine (*The end*), **118**; La gente è strana (*People are strange*), **120**; Quando la musica finisce (*When the music is over*), **120**; Carovana spagnola (*Spanish caravan*), **122**; Il mio amore selvaggio (*My wild love*), **123**; Cinque a uno (*Five to one*), **123**; Un facile giro (*Easy ride*), **124**; Figlia ribelle (*Wild child*), **125**; Peccaminoso e pieno di desiderio (*Wishful sinful*), **126**; The soft parade, **126**; La rana della pace (*Peace frog*), **130**; Terra! (*Land ho!*), **131**; Donna di Los Angeles (*L.A. Woman*), **132**; Casa del giacinto (*Hyacinth house*), **133**; Viaggiatori nella tempesta (*Riders on the storm*), **134**; La celebrazione della lucertola (*The celebration of the lizard*), **134**.

Intervista a Jimi Hendrix, **141**

Intervista a Janis Joplin, **145**

Intervista a Jim Morrison, **149**

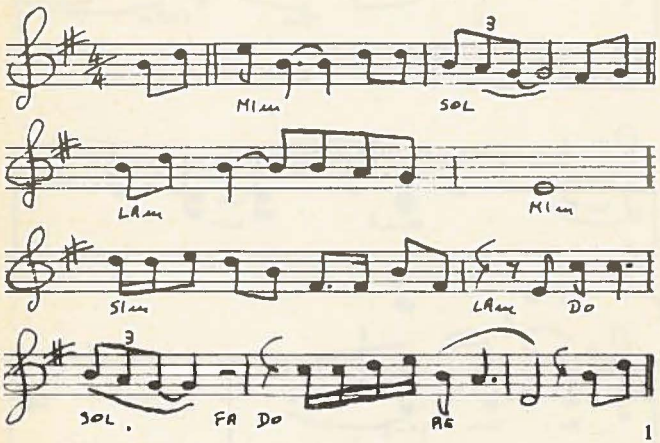
Discografie, **157**

Filmografia, **192**

Desidero ringraziare, per il loro indispensabile aiuto, Gualtiero Accornero, Paolo Bertinetti, Federico Negro e Roberto Polce.

La musica di Hendrix: sogno e consapevolezza

Introduzione



1

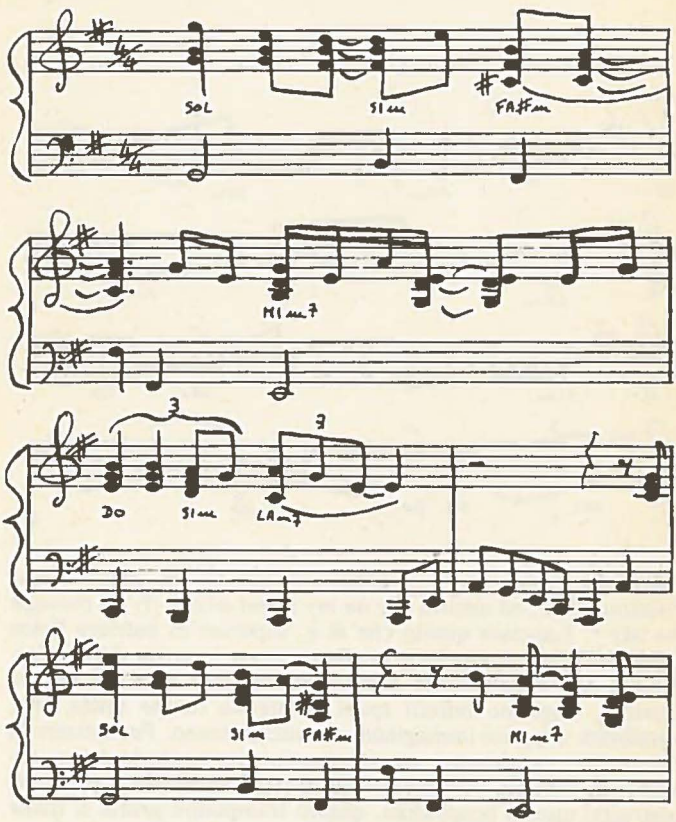
Fly on, Little Wing, ed anche *Fly on, fly on 'cause I'm a Voodoo Chile*, ed ancora *Fly on my sweet angel, fly on through the sky* [2]. Lasciare quello che si è, superare la barriera fisica imposta dalla corporeità e quella psichica imposta dal conformismo, dall'accettazione delle regole sociali: superate queste barriere, s'aprono infiniti spazi, esiste un tempo senza fine, possibilità neppure immaginate si concretizzano. Per mettersi a volare, per raggiungere questo spazio, per renderlo reale, abbiamo la musica. All'interno del tessuto musicale è possibile costruirsi questa scappatoia, questo trampolino grazie al quale

1. *Little Wing*, 1968, Sea-Lark Enterprises - Yameta Co. Ltd, New York.
2. Rispettivamente da *Little Wing*, *Voodoo Chile*, *Angel*.

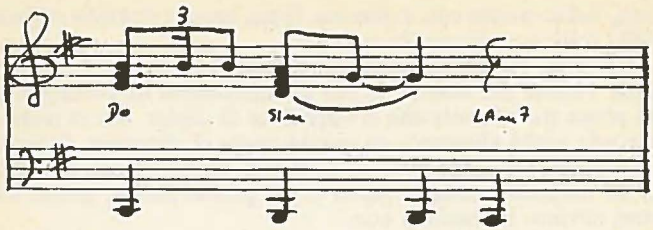
slanciarsi in avanti, al di fuori. Dove attendono i «colori dei sogni»: *gold and rose the colour of the dream I had not too long ago, misty blue and lilac too, never to grow old* [3].

Fly on, dunque. Mettiamoci a volare. Ci attende un tappeto volante, facciamo in fretta: *Hurry my darling, we must'n't be late for the show... don't be late, don't be late* [4].

Questa terra immensa, sconfinata, ad un certo punto avrà un nome concreto nella fantasia di Hendrix:



3. Da *One Rainy Wish*.
4. Da *Moon, Turn The Tides... Gently, Gently Away*.



2

Have you ever been to Electric Ladyland? The magic carpet waits for you, so don't be late. Oh, I want, I want to show you different emotions, I want to ride through the sounds and notions, electric woman waits for you and me. So it's time we take a ride, you can cast alla your hang-ups over the side, while we fly right over the love-filled sea [5]. Hendrix, il prestigiatore, possiede la capacità di creare l'incanto, d'evocare gli spiriti del Voodoo, d'aprire nuovi mondi alla nostra immaginazione.

Feticcio di questo, insieme ad una Fender Stratocaster, la vita stessa, da vivere all'insegna di questo sforzo, di questa tensione a superare la barriera, ad infrangere la gabbia che ci circonda. Un'esplorazione che non avrà mai fine, che occorre iniziare ora e subito. Non facciamoci attendere, perché questo sogno, questa realtà non può attendere oltre.

Troppe parole, e troppo grandi

Già, Jimi Hendrix: conoscenza attraverso la musica, creazione d'una possibilità d'una ulteriore conoscenza. Allargamento della coscienza, un ampliamento complementare a quello che, negli stessi anni e nello stesso ambito culturale, viene ricercato attraverso la droga, «l'unica via d'uscita dal sistema», come predica Thimoty Leary[6].

Ma anche, speculare aspetto, le parole *su* Jimi Hendrix, con la loro incapacità di catturare la musica e le sue evoluzioni, il suo dispiegarsi etereo. Questo aspetto del linguaggio, del linguaggio che pretende di parlare e di giudicare della e sulla mu-

5. Da *Have You Ever Been (To Electric Ladyland)*, 1968, Bella Godiva Music Inc. & Arch Music Co. Inc., New York.

6. Credo superfluo ricordare i libri del «santone» della droga. La citazione è tratta dalla raccolta, a cura di J. Hopkins, *Le voci degli hippies*, Bari, Laterza, p. 15.

sica, balza subito con evidenza. E più ancora rivela la malattia della critica musicale, la retorica.

Hendrix, di questa retorica che parla di se stessa, è stato una delle vittime più illustri: la sua divinizzazione ha sviluppato una prosa stucchevole che ci impedisce di capire, che ci restituisce una realtà alienata e da questa realtà ci allontana. E intanto, rigirandosi senza posa su se stessa, questa critica è costretta ad utilizzare sempre nuove e più grosse parole: genio, mostro, divino, inimitabile ecc.

Di questo Hendrix, non più umano, però non sappiamo che farcene. Di questo Hendrix spogliato della propria sensibilità possiamo soltanto fare una vittima sacrificale, e inscrivere nel suo destino, prima ancora del tempo, quella che sarà la sua morte, collocarla all'inizio e, eccesso verbale dopo eccesso verbale, giustificarla a ritroso, come prezzo del genio pagato alla logica implacabile della Storia e dell'Arte.

In effetti, alla fine d'un procedimento logico di questo genere, sta l'ineffabilità, ovvero il fatto che di Hendrix non si può dire nulla senza diminuirlo. Avremmo allora, accanto a una retorica ridondante, una sorta di filosofia scolastica alle prese col problema della definizione della divinità. La musica, si sa, è di essenza divina, infatti. E intanto, parallelamente, possiamo speculare sulla tenebrosità, sulla magia e sul mistero. Forse, la musica ha anche un'essenza diabolica, è ambigua nel suo dispiegarsi e nel suo rivelarsi agli uomini. Un mercimonio con le tenebre.

Anche questa seconda via è stata tentata e percorsa dalla critica, una volta appurato che gli uomini hanno inventato un maggior numero di parole per parlare del diavolo. Ma, anche in questo caso, che cosa ci resta? Un «ben tenebroso»... nulla di più. Qualche traccia di paganesimo e la retorica della trasgressione, anziché la trasgressione.

Una critica musicale acerba, di fronte a Jimi Hendrix e alle sue capacità, ha abdicato al proprio compito e si è persa nelle fantasticherie, quasi che vocaboli privi di un qualunque significato possano riuscire a coprire un vuoto culturale.

Fragilità

Ma prendersela con il linguaggio e con lo statuto riconosciuto alla critica musicale è abbastanza facile, soprattutto quando essa non è che lo specchio d'una confusione ideologica e politica che ha accompagnato lo svilupparsi della «cultura giovanile»

nella seconda metà degli anni Sessanta. In particolar modo, nei paesi anglosassoni, vi è sempre stata una certa separatezza ed è sempre stato riconosciuto un certo statuto d'autonomia al mondo musicale, al musicista. Nello stesso tempo, quest'ultimo ha visto crescere progressivamente il suo peso e il suo potere all'interno di questa cultura giovanile». Ne è diventato, se in possesso d'una *leadership* di tipo carismatico, un profeta e un officiante. Non un semplice militante (più o meno politico), ma un'avanguardia, un modello di comportamento che prospettava, e nella sua attività pubblica e nella sua vita privata, quell'esistenza libera dalle costrizioni quotidiane cui la «cultura giovanile» tendeva. Un punto di riferimento, insomma, per una eterogenea politica di liberazione, di rivolta giovanile, di psichedelia e di ingenuità.

Tutti gli «artisti» del pop, da John Lennon a Mick Jagger, da Bob Dylan a Jimi Hendrix hanno vissuto queste esperienze, sono stati officianti di questa «religione». Hanno vissuto dentro di loro questa confusione: da un lato la «vita», dall'altro questa dimensione strana che s'impone su di loro. Detto in altra forma, un'alienazione tangibile, che ricopre ogni atto, ogni movimento, ogni aspetto della quotidianità. Che include dentro di sé, talora, anche la morte stessa, celebrata in seguito come «martirio», come esempio di dedizione alla causa.

Gli idoli contro la folla, anche. Diceva Jagger: «I concerti pop sono soltanto un'occasione offerta alla gente perché si diverta, non credo davvero che abbiano altri significati più profondi». Gli spettatori urlanti dei suoi concerti non la pensavano certamente così. E Lennon, in un'intervista del 1968, esprimeva questo stato d'animo «costretto» dei musicisti con queste parole: «Dylan s'è rotto l'osso del collo; noi siamo andati in India. Ciascuno, a modo suo, ha avuto i suoi problemi. E ora si tratta di ricominciare, uscire dal guscio rinnovati, quasi ci dicessimo: vediamo di riscoprire cosa vuol dire fare musica».

Fare musica, non essere la musica. Forma di conoscenza della realtà, la musica non è però, non può essere la realtà stessa. Se la musica diventa la realtà, l'artista in quanto creatore di realtà diventa un Dio, il tempo in cui i suoni si dipanano diventa il tempo in cui scorre la nostra vita, gli intervalli tra le note diventano gli spazi riempiti dalle nostre esperienze. Ma, nello stesso momento, la musica divenuta reale al nostro posto, ci fagocita, e le note di *Red House*, di *The Wind Cries Mary*, di *Little Wing* diventano non già una nostra emozione, una nostra compassione, ma il nostro padrone. La vita liberata ricrea le proprie sovrastrutture religiose, di droga più misticismo. La

musica, anziché liberare, incatena tutti noi e sacrifica il musicista a se stessa, di fronte al pubblico.

Nuovamente l'alienazione: «La gente aveva cominciato a prenderci per veri, ad abusare di noi. Come i fiocchi d'avena per colazione. La schiavitù del pop, ecco cos'è. Temevo di diventare la versione americana di Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich... Ero stanco del modo di comportarsi dei fans che, perché t'hanno comprato una casa e una macchina, adesso s'aspettano che tu lavori come vogliono loro per il resto della vita. Non è che siano egoisti, hanno anche loro i loro diritti. Ma noi abbiamo pensato che la cosa migliore da fare fosse quella di smetterla, finché non fossimo riusciti a registrare qualcosa che volevamo tutti sentissero» [7]. Hendrix, dunque, parla d'una schiavitù del pop. Parla anche del sogno e d'un mondo di felicità che attende soltanto il nostro arrivo. Il sogno è pieno d'amore e d'amicizia. La schiavitù del pop, invece, è ben altro. Soprattutto le sue ultime incisioni, del 1969 e del 1970, lo ripeteranno a lungo.

Oltre la canzonetta

Riassumendo: la musica di Hendrix ci fa sognare, ci colpisce, ci aiuta a capire la realtà. Invitante, ci offre un mondo pieno di meraviglie. La musica è potente, chiarificatrice; il musicista accarezza la chitarra, la piega alle necessità del suo linguaggio, fa di essa uno strumento di comunicazione, di comunicazione di massa. L'intensità raggiunta attraverso le note, supera quella del linguaggio delle parole.

Tutto questo, però, non può impedirci una descrizione né un' analisi della musica, delle parole, della vita di Hendrix, delle sue composizioni ed esecuzioni, tra le migliori, certamente, all' interno della musica pop e capaci di staccarsi dal livello medio della produzione, dall'universo scialbo delle canzonette. Ed anche questa analisi deve render conto del suo fallimento-apoteosi, dove, insieme all'ultima e definitiva consacrazione, ritroviamo una eredità abbandonata e un insegnamento (sia come compositore che come esecutore) da nessun altro musicista raccolto.

7. Cit. in *Jimi Hendrix*, a cura di P. Marchbank e J. Green, London, Wise Publ., 1975, p. 56. Il complesso di Dave Dee, Dozy ecc. rappresenta, ovviamente, la categoria dei complessini anonimi ed incolori, subalterni completamente all'industria discografica e dello spettacolo, per bene e «puliti». Ebbe un suo momento di notorietà alla fine degli anni Sessanta, sullo stile dei Monkees, con tutte le caratteristiche negative di questi.

Avrei voglia di citare, di richiamare Mozart, anche se, nella musica come in altri campi, i paragoni riescono difficili, imprecisi e non sempre bene accetti. Occorre comunque sottolineare come, in Hendrix, possiamo trovare l'unico concreto tentativo di affrancare la musica pop da una dimensione unicamente racchiusa all'interno della «cultura di massa» (molto più coerente, questo tentativo, di quello dei Beatles, di Dylan o di Zappa) per farla specchio del presente e delle sue contraddizioni, attraverso un momento di strutturazione interna di tipo nuovo del linguaggio musicale che, in mille rivoli e canali diversi, negli anni Sessanta costituiva una parte così importante della «cultura giovanile». Questo tentativo, che mira a strappare il controllo della produzione musicale al dominio della merce (o a ridurre la sua influenza sull'autonomia artistica) e alle necessità interne dell'industria discografica, è costituito da una tensione continua indirizzata alla costruzione d'un linguaggio musicale che superi le costrizioni del *pop-business* cercando come propri punti di riferimento l'immanenza stessa del materiale musicale, attraverso una sfida costante ingaggiata tra la sensibilità creativa individuale e i limiti (e insieme le non ancora esplorate potenzialità) degli strumenti tecnici ed elettronici a disposizione, oggi, del musicista.

La musica pop degli anni Sessanta, paragonata alla musica «classica», è senza dubbio primitiva. Ma il tentativo di Hendrix, che ora — retrospettivamente — possiamo considerare fallito, non naufraga in conseguenza delle sue scarse qualità artistiche. Divenuto una specie di «coscienza collettiva» d'una generazione, Hendrix collega la carica d'istintiva violenza contenuta nella sua musica ad una tecnica che è sì d'un virtuosismo d'alto livello ma che, proprio perché ha alla sua origine questa violenza, non riesce a compiacersi narcisisticamente di questa perfezione e «serenità» che del virtuosismo fa parte. Cosicché momento felice è il piegare questa magia esecutiva, l'incontro tra la facilità e il turbinare interiore. Violenza, virtuosismo, e rispettabilità. Una rispettabilità, e insieme una consapevolezza culturale, che si può trovare non tanto nelle troppo celebrate e osannate esecuzioni dal vivo, ma nella pazienza, nella diligenza del lavoro d'incisione, soprattutto di *Electric Ladyland*.

Quest'insieme di caratteristiche non è presente, a mio avviso, negli altri musicisti pop. A maggior ragione non è presente in Eric Clapton (in quel momento nel gruppo dei Cream, e occupato al seguente progetto: «Tutti e tre pensavamo d'essere dei virtuosi e sognavamo di diventare il gruppo perfetto»), in

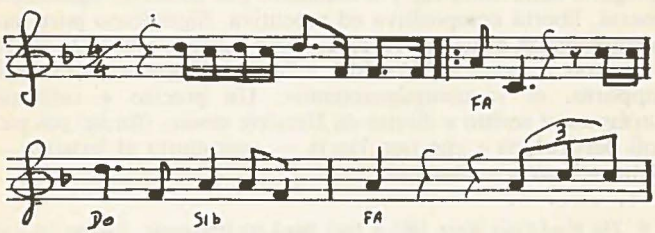
Alvin Lee (Ten Years After) che al massimo riesce ad imitare il *solo* duro, breve e ripetitivo di *In From The Storm*, e men che meno nel manierato, accademico stile di John Mayall.

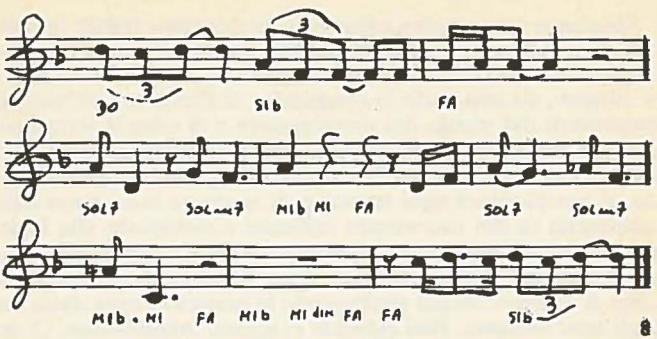
Questa pratica compositiva, questa riflessione, che porterà Hendrix alla costruzione d'un suo proprio studio (che credo non abbia mai usato) e al dedicare moltissimo tempo al missaggio, al filtraggio, alla sovrapposizione e ai giochi sonori è stata ora del tutto abbandonata, anche se l'elettronica s'è ulteriormente diffusa. Abbandonato è soprattutto questo rigore e questa coerenza. Trasformato Hendrix in un *live-performer*, oppure in un virtuoso o anche in un nevrotico drogato, si è finito per sottovalutare il suo contributo schiettamente musicale. Scelto il feticcio, si è lasciato cadere il musicista, che aveva risolto, nella tensione tra l'esecuzione (pubblica) e la registrazione (privata), il diaframma tra desiderio e strumento musicale, cercando di non venir meno alla propria spontaneità e al proprio universo creativo. Queste due facce, dell'esecuzione e della registrazione, di rado si sovrappongono, più spesso coesistono affiancate, quasi esistessero brani composti per l'esecuzione dal vivo e altri soltanto per la registrazione.

La musica dei dischi e quella dei concerti hanno, nello spazio di poco tempo, accentuato la loro divaricazione; è solo più il carisma del divo a tenerle congiunte. Ma più ancora è la necessità interna dell'industria culturale e discografica che continua ad esercitare una funzione di controllo, anche in campo ideologico, sul materiale musicale. No, non è terrorizzata e neppure preoccupata dall'erotismo della musica di Hendrix. Lo è molto di più dalla spontaneità, dal tentativo di piegare i nuovi mezzi elettronici alla libertà compositiva, d'infrangere gli schemi «classici» e collaudati della canzonetta per proporre una poetica dell'elettronica, dove anche lo strumento più elettrificato può inscriversi come momento di dolcezza e di comunicazione interpersonale e non torreggiare, autoritario tracotante e misterioso. Questo processo di sviluppo della ricerca musicale in campo elettronico può essere invece controllato, dominato e così offrirci un brandello di conoscenza, rivelare una parte di noi stessi e delle nostre emozioni. Può permettere il raggiungimento, da parte della musica pop, con un ritardo quasi secolare, d'una complessità lessicale nuova, che ci parli delle contraddizioni, delle nostre angosce e delle nostre felicità, senza l'alienazione canzonettistica e il reale falsamente ricomposto, ma con la consapevolezza d'un linguaggio che possiede dentro di sé una carica esplosiva di ricerca, d'indagine testarda, di sentimenti da esprimere.

Sappiamo come andrà a finire: la dissoluzione tonale (in questo caso, Debussy) l'elettronica come linguaggio e non come feticcio terminano, per Hendrix, con *Electric Ladyland*. In seguito avremo, da una parte la «leggenda» di Hendrix, dall'altra gli apprendisti del moog, del sintetizzatore e di tutta la sterminata famiglia dei *gadgets* elettronici, come ciliegine sulla torta di panna: svolazzo, ornamento senza alcun cambiamento di gusto. E per bloccare ogni tentativo di spezzare le esigenze della canzonetta (e del suo mondo reificato e sottoposto alla logica mercantile) saranno pronte le nuove mode e i nuovi idoli: i super-complessi, il pop-sinfonico, il neo-classicismo di Emerson, Lake & Palmer. Se poi analizziamo la musica di oggi, della fine degli anni Settanta, Jimi Hendrix ci appare lontanissimo. Ci imbattiamo ancora in ulteriori regressi (anche se, alcune delle contraddizioni fin d'allora aperte continuano, sia pure sotto diversa veste, a riprodursi), dettati da una volontà cosciente (e *industrialmente* e *politicamente* coerente) di repressione, di chiusura dell'universo del discorso. Come se la canzonetta, superato un breve periodo di «libera uscita», ritornata nei ranghi, tentasse di far scordare trasgressioni passate con una subordinazione maggiore e totale. C'è un abisso tra la *disco-music* di oggi e *Foxy Lady*, tra la sensualità d'accatto di Donna Summer e il *feedback* di percepibile tensione erotica degli amplificatori, della chitarra e delle carezze di Hendrix. Attraverso questo abisso occorre passare per recuperare questa lezione, per individuare la frattura che la pratica musicale di Hendrix, misconosciuta volutamente nel momento della sua massima esaltazione collettiva, ha rappresentato all'interno di quell'universo, impreciso ma non per questo non definibile, della musica leggera e dei prodotti dell'industria culturale di massa.

The Wind Cries Mary





Una chitarra, un basso, una batteria: con questo organico e con questa struttura si presenta Hendrix nelle sue prime esecuzioni e incisioni. Rispetto ai modelli esistenti in quel periodo, siamo nel 1966, questa formazione è assai ridotta. Contrasta, tra l'altro, con le tendenze alla dilatazione dell'organico strumentale, all'ampliamento delle possibilità sonore attraverso la immissione di nuovi timbri e quindi di nuovi strumenti. I Beatles stanno componendo, per esempio, *Magical Mistery Tour* e *Sgt. Pepper's*, gli Stones, *Between The Buttons*; stanno per uscire le prime incisioni dei Pink Floyd, le tastiere sono ormai presenti con stabilità all'interno della musica pop.

La riduzione effettuata da Hendrix è però anche attentamente calcolata sulle proprie possibilità e sul proprio virtuosismo. L'eliminazione della seconda chitarra, che aveva accompagnato i primi passi musicali del *beat* nella prima metà degli anni Sessanta (con quasi uniche saltuarie eccezioni per i Who), dimostra pure come Hendrix abbia vissuto il suo precedente e lungo periodo all'interno di band e formazioni di vario tipo: come un periodo di costrizione, nel quale la fissità e la rigidità dell'impianto musicale costringeva e ingabbiava il canto e il dispiegarsi della chitarra. Tre elementi, per Hendrix, significano libertà, libertà compositiva ed esecutiva. Significano pure una predominanza assoluta: Noel Redding e Mitch Mitchell, rispettivamente bassista e batterista, vengono relegati a un ruolo di supporto, di «accompagnamento». Un preciso e calibrato *background* scritto e diretto da Hendrix stesso, (fin nei più piccoli particolari) e che non lascia — soprattutto al bassista — alcun spazio d'autonomia.

8. *The Wind Cries Mary*, 1967 & 1969, Sea-Lark Interprises - Yameta Co. Ltd, New York.

Di slancio Hendrix, con questa formazione tra la fine del 1966 e il 1967, inciderà alcuni singoli (in seguito raccolti nell'album *Smash Hits*) e due 33 giri, diventati rapidamente abbastanza noti, senza comunque raggiungere immediatamente i vertici delle classifiche e con una notorietà inizialmente limitata al mondo inglese e ai paesi scandinavi. La leggenda Hendrix è appena agli inizi, al tributo di stima dell'ambiente musicale londinese non corrisponde un riconoscimento popolare. Eppure, in questi album, secondo molti critici, sta il meglio della produzione di Hendrix: quella più spontanea, rabbiosa e istintiva, fatta d'una chitarra selvaggiamente impugnata oppure dolcemente accarezzata, nella trasposizione su disco di quel «sex act» che costituiva l'esecuzione, o meglio l'esibizione, in concerto. Vi troviamo, tra gli altri, *Hey Joe*, *The Wind Cries Mary*, *Foxy Lady*, *Purple Haze*, *Castles Made Of Sand*, *Bold As Love*.

Dalle esecuzioni dal vivo, e cioè preesistenti al lavoro in studio di registrazione, provengono infatti molti dei brani contenuti in questi dischi (soprattutto in *Aree You Experienced*) che ritroveremo infatti, più volte, nei numerosi dischi, più o meno pirateschi, usciti dopo la morte di Hendrix.

Are You Experienced è costituito da brani staccati, autonomi l'uno dall'altro, secondo una logica di raccolta (sono infatti presenti in esso anche pezzi usciti su singolo); diverso è *Axis. Bold As Love* che, seppure registrato a pochi mesi di distanza, (e senza che sia possibile indicare una precisa successione cronologica di questi brani rispetto a quelli contenuti in *Are You Experienced*), risente di quel movimento presente nel pop inglese verso il *concept album*. Troviamo quindi un'organicità e una correlazione interna tra i vari pezzi, il tentativo di organizzare una *suite* dotata d'un minimo di strutturazione logica. Aumenta il lavoro in studio, e aumenta correlativamente il numero dei pezzi dei quali non esistono esecuzioni dal vivo negli altri album pubblicati. Viene accentuata quella caratteristica dell'universo hendrixiano costituita dal misterioso, dal fantastico: copertina in stile orientale, Ufo, battaglie fantastiche di colori.

Indubbiamente questi nessi interni restano alquanto esteriori, superficiali, formali (come, del resto, nei consimili tentativi di altri musicisti). Il raccordo rimane più un desiderio e un intento dichiarato che un risultato effettivamente raggiunto e, più che in questi aspetti (quasi tutti confinati nei testi) è la forte unità linguistica della musica a legare tra di loro i vari pezzi. Lo «stile» di Hendrix, in questi brani, c'è tutto ed è già perfettamente individuabile e riconoscibile. E' questo insieme di rabbia, di

feeling, di capacità di far suonare la chitarra con una leggerezza, una dolcezza che non viene mai meno, nemmeno nei momenti di maggiore tensione, di maggiore asprezza. Dolcezza; leggerezza, la musica che scorre, che parla d'amore, d'abbandono, di solitudine anche: *Yeah! His guitar is strung across his back, his dusty boots is here his cadillac. I'm flamin' here, just blowin' in the wind, ain't seen a bed, I'm so long mis'decent. He left home when I was seventeen, the rest of the world he is gonna see it. And ev'rybody know his boss, a rolling stone to gather its own moss. Have you probably called him a tramp? But it goes a little deeper than that, he is a Highway Chile, yeah* [9].

The Wind Cries Mary e *Little Wing* costituiscono, in questi album, due dei momenti più lenti, pacati: le note della chitarra introducono il canto attraverso scalette aggrovigliate, che rotolano su se stesse. L'organico strumentale ridotto non crea alcun senso di vuoto, ma anzi dà luogo a una sensazione contraria, di spessore. Abbandonato l'impianto ritmico «tradizionale» (costituito da ben tre strumenti, chitarra ritmica, basso e batteria), Hendrix dimostra come sia possibile sostenere la voce con un intreccio di continui e delicati fraseggi, che s'avvicinano e allontanano (rispetto al volume), s'alzano e s'abbassano (rispetto all'altezza della nota). Fraseggi che spaziano dalla trepidazione, come in questi due brani, alla durezza; tremanti e vibrati oppure (in *Highway Chile*, *Manic Depression*, *I Don't Live Today*, per esempio) secchi e martellanti. Questo senso di pieno permette di abbandonare il coro, a tratti enfatico, di *Hey Joe*. La sensazione è palpitante: gli accordi costituiscono ormai una semplice trama teorica, nella pratica sono come polverizzati da questo girovagare, da questo andirivieni ora tenero, ora rabbioso, ora grottesco e provocatorio.

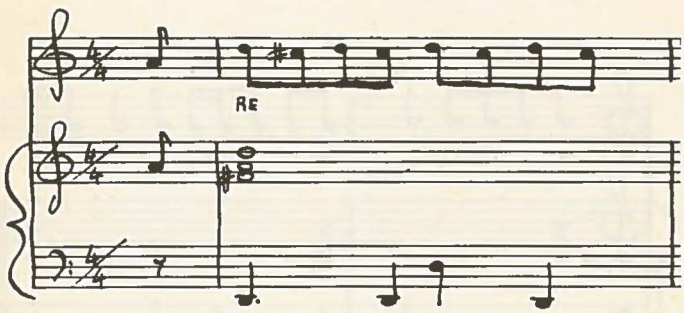
La dissoluzione dell'impianto su cui il pop aveva inchiodato la chitarra è, in questo caso, un fatto compiuto, ed è anche un traguardo che schiude nuovi orizzonti e nuove possibilità creative. In *The Wind Cries Mary* infatti un impianto regolare, prevedibile, basato su una successione di accordi maggiori costruiti sulla tonica, la quarta e la quinta, si stempera in un'atmosfera che prelude a certi tagli «modali» e a certi passaggi diatonici di alcune composizioni di *Electric Ladyland*. Il passaggio conclusivo Mibem.-Mi-Fa (che riporta alla tonica), con il senso di strascicato, di carezza trattenuta che è sottesa al passaggio stesso, accresce il clima di bloccata dolcezza.

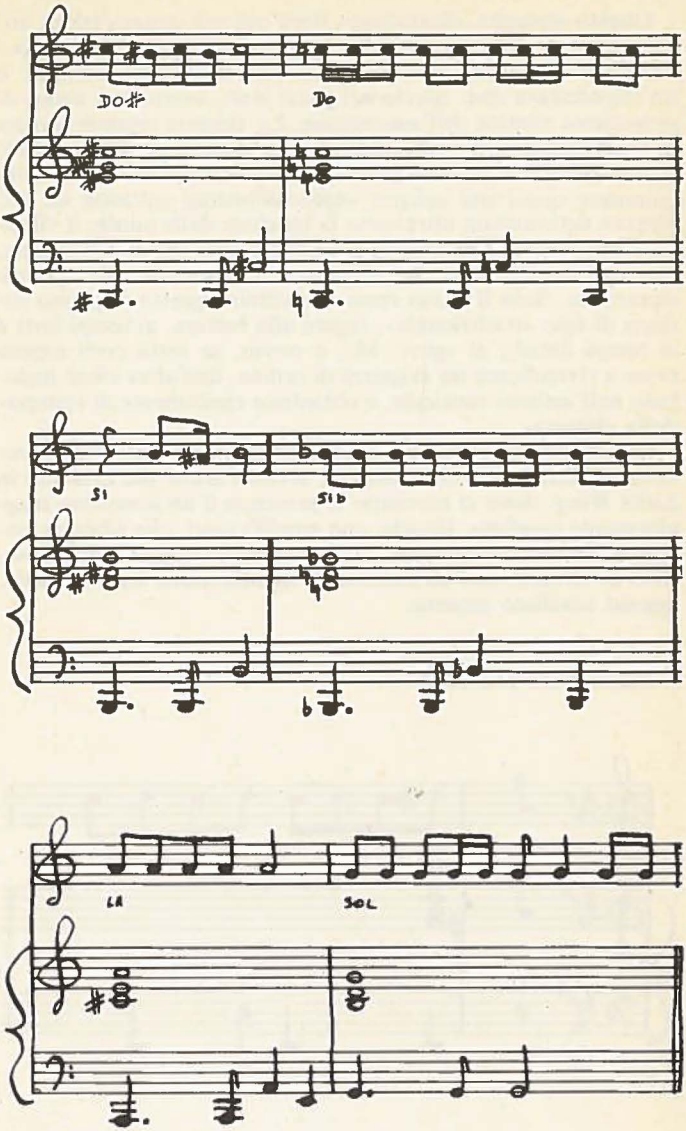
9. Da *Highway Chile*.

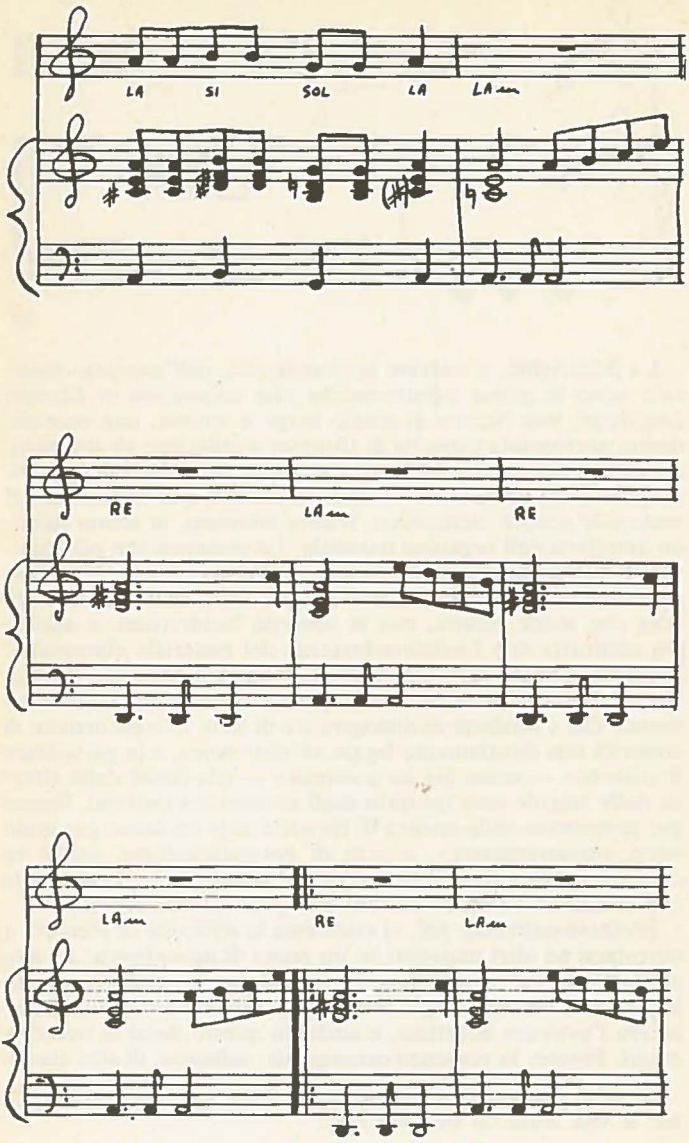
Questa mancata «fissazione» degli accordi genera talora un' atmosfera di indeterminatezza. La voce del canto è spesso poco più d'un parlato melodico. La batteria, molto raffinata, è un'impalcatura che, specie nei pezzi lenti, accresce il senso di pulsazione ritmica dell'esecuzione. La chitarra riempie il tutto di sfaccettature, di fantasmagoria, inseguendo i sogni, i colori, le emozioni con un susseguirsi di note, ora tenute ora dilatate, gommate quasi ma sempre implacabilmente sottratte da un' altezza determinata attraverso la tensione delle corde, il vibrato, il reverbero, e in seguito il wa-wa e altri tipi di distorsione, fino agli amplificatori che «friggono», che saltano, alle chitarre squarciate. Solo il basso resta a costituire questo impianto ritmico di tipo «tradizionale», legato alla battuta, ai tempi forti e ai tempi deboli, ai «giri». Ma, è ovvio, se sotto certi aspetti resta a rivendicare un'esigenza di ordine, dall'altra viene inglobato nell'insieme musicale, e obbedisce rigidamente al «tempo» della chitarra.

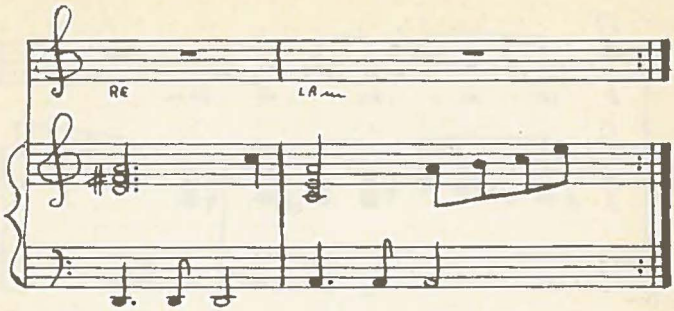
Questo effetto di pieno e di indeterminatezza, attraverso processi di filtraggio e di missaggio, diventa ancor più evidente in *Little Wing*, dove ci troviamo in presenza d'un'atmosfera maggiormente rarefatta, liquida, con amplificatori, che sibilano lentamente e sommessamente, con un Hendrix timido, quasi timoroso di turbare, con un eccesso di significazione legato al *solo*, questo cesellato incanto.

Moon Turn The Tides...




DO♯
Do
SI
SIb
LA
SOL


LA
SI
SOL
LA
LA m
RE
LA m
RE
LA m
RE
LA m



10

La materialità, e insieme la complessità, dell'impianto musicale sono le prime caratteristiche che colpiscono in *Electric Ladyland*, una ricerca di studio lunga e attenta, una enormemente accresciuta capacità di sfruttare e utilizzare gli strumenti e i mezzi elettronici, un lento e costante articolarsi di scambi, tra guizzi ora nervosi ora dolci della chitarra e la corporeità del materiale sonoro elettronico. Inoltre abbiamo, in alcuni pezzi, un ampliarsi dell'organico musicale. La presenza che più colpisce è quella di Stevie Winwood, in *Voodoo Chile*. L'organo permette di ritrovare una stabilità del tono, dell'altezza della nota che stride, talora, con le sonorità hendrixiane, e ancora più contrasta con l'indeterminatezza del materiale elettronico. Il brano, giocato sulla dialettica tra tastiere e chitarra, non riesce a risolvere in alcun modo questo incontro tra i due strumenti, che s'illudono di dialogare tra di loro. L'esplorazione di sonorità non direttamente legate all'elettronica, e in particolare il «ritorno» — come già ho accennato — alla fissità delle altezze delle singole note (proprio degli strumenti a tastiera), finisce per presentare nella musica di Hendrix, e in un brano per molti versi «lussureggiante», aspetti di normalizzazione, anche se crea un «pieno» di timbro diverso ed accompagna il *crescendo* che evoca un senso di mistero e di potenza demoniaca.

Professionalmente poi, si manifesta la difficoltà di Hendrix a correlarsi ad altri musicisti su un piano di uguaglianza, ad ammetterli nel suo spazio sonoro, nonostante la predilezione per le *jam-session*. Redding e Mitchell, questa subordinazione esecutiva l'avevano accettata, e anche in questo disco la riconfermano. Invece, la presenza occasionale, saltuaria, di altri esecu-

10. *Moon Turn The Tides... Gently, Gently Away*, 1968, Bella Godiva Music Inc. & Arch. Music Co. Inc., New York.

tori appare come una citazione, un'intervista, un passaggio che rimane appunto tale, un'intromissione che difficilmente si collega — e può collegarsi — al tessuto complessivo elaborato da Hendrix. Finisce per essere all'origine, talvolta, di quel senso di stanchezza, di eccedenza che sfiorà l'album, nel suo complesso.

L'unità un po' superficiale di *Axis* è qui invece più ricca, articolata, giocata su un sistema di rimandi interni, mentre l'inizio si ricollega, con suo rutilare elettronico su uno spazio «magico», al simile ingresso-intervista di *Axis* (*EXP*). *Voodoo Chile* richiama, appena cresciuto e liberato dalle strettezze, il diciassettenne di *Highway Chile*; l'accoppiata *Rainy Day*, *Dream Away* e *Still Raining*, *Still Dreaming* rimanda ai «desideri bagnati di pioggia» di *Axis*. I momenti «classici» dello stile hendrixiano si presentano con la ripresa, più complessa, sonora ed equilibrata di *The Burning Of The Midnight Lamp*, e con *Crosstown Traffic*. Quest'ultima sembra quasi fuori posto, archeologica, mentre invece costituisce un idelogico contrappunto che amplia i contenuti complessivi dell'album. Lo *slight return* di *Voodoo Chile*, con la chitarra e il wa-wa altalenante e saltellante che s'avvolge a spirale completa questo insieme di rimandi interni, che fanno di *Electric Ladyland* un lavoro musicale estremamente coerente e unitario, e tra i più validi e significativi di tutta la musica pop.

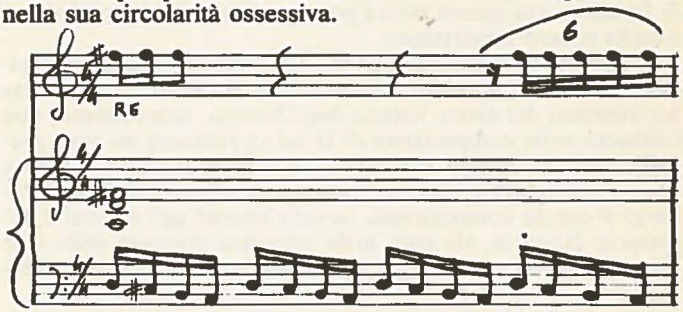
E ancora, la rilettura e i legami con altri musicisti, in particolar modo Dylan e Lennon. *All Along The Watchtower* [11] è, nell'esecuzione di Hendrix, un pezzo splendido, carico d'angoscia e ricco di introspezione, con una sensazione d'incombente minaccia. Ed è, come già per *Like A Rolling Stone* di Monterey, una completa rielaborazione che, salvaguardando lo «spirito» di Dylan, porta questa stessa poetica all'interno del complesso mondo sonoro hendrixiano.

Si avverte la presenza di Dylan nello stendersi delicato e calmo di *1983... A Merman I Should Turn To Be*, dove la discesa per semitoni del canto, battuta dopo battuta, procedimento non consueto nelle composizioni di Hendrix richiama un altro procedimento altrettanto inconsueto, quello di *Ballad Of A Thin Man* [12], certamente uno dei brani più significativi di Dylan. Attorno a queste composizioni, ovvero intorno agli influssi dylaniani su Hendrix, sia pure nella completa diversità dello stile compositivo ed esecutivo, e anche del livello culturale e politi-

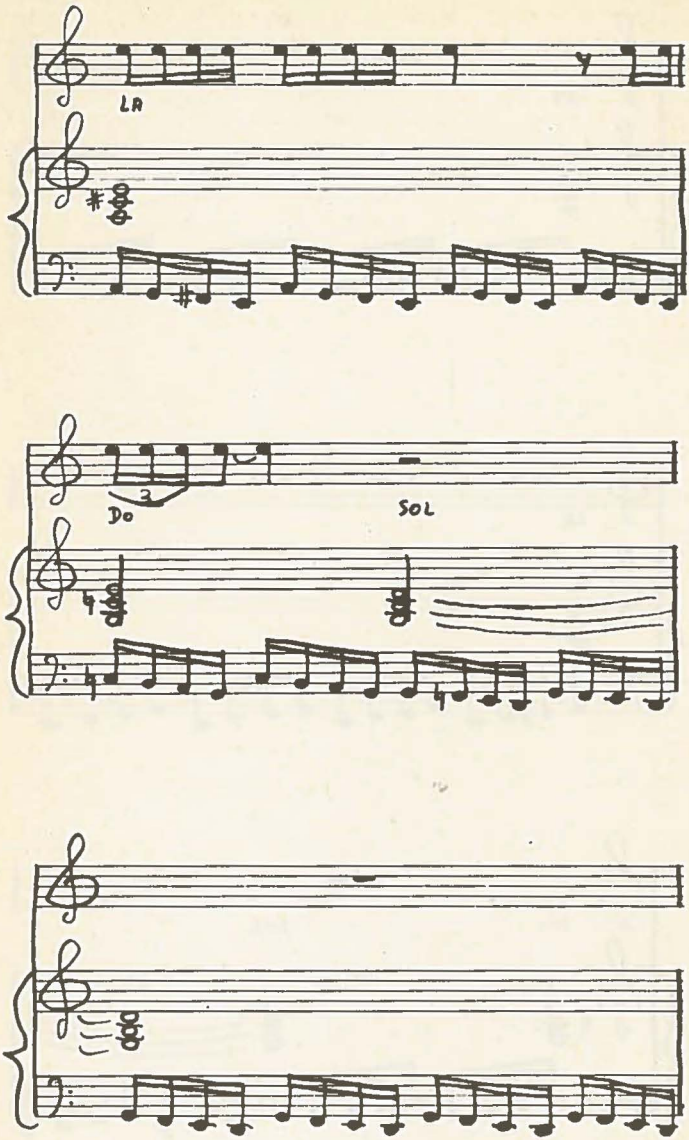
11. Questo pezzo di Dylan è contenuto nell'album *John Wesley Harding*, del gennaio 1968.
12. Nell'album *Highway 61 Revisited*, 1965.

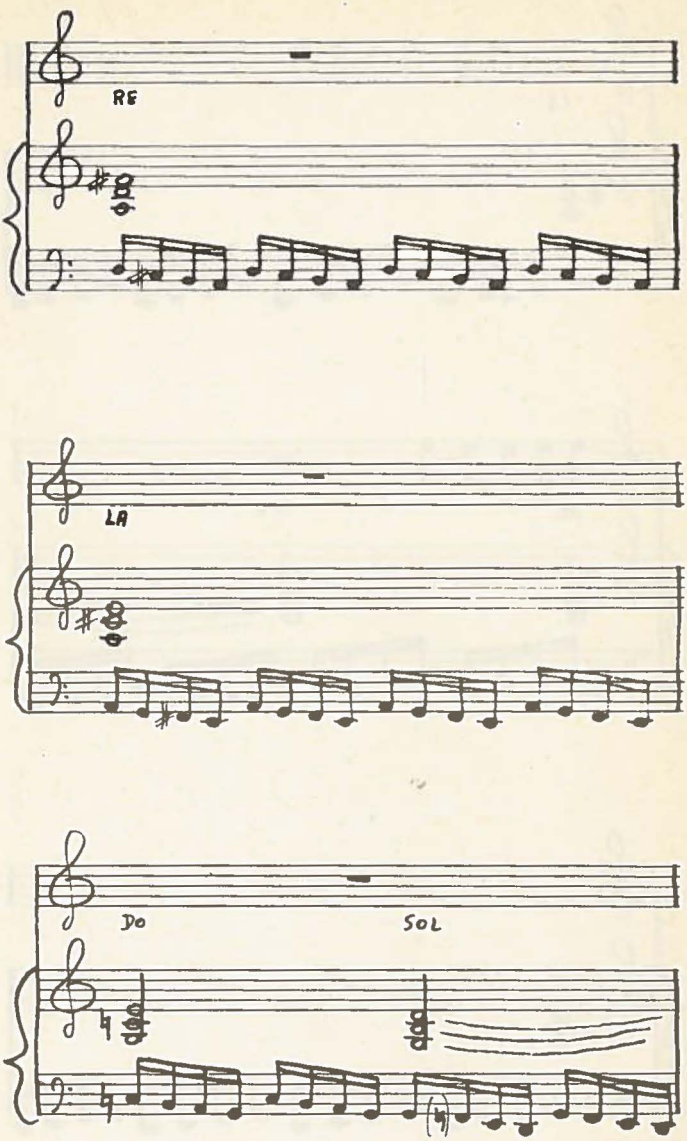
co-ideologico dei due musicisti, è incentrata la parte più significativa dell'album. E, sempre tenendo presenti le inevitabili differenze, vorrei anche richiamare la *A Day In The Life* di Lennon e McCartney [13], un tentativo (simile a quello che ritroviamo in Hendrix) di ricreare, all'interno d'un brano musicale, una frattura (mediante l'uso di un materiale estremamente sofisticato, ricco di sonorità elettroniche) in grado di segnare una distanza temporale, di rappresentare i nessi «logici» del sogno, la proiezione nel futuro o il ritorno nel passato, secondo il procedimento cinematografico del *flashback*.

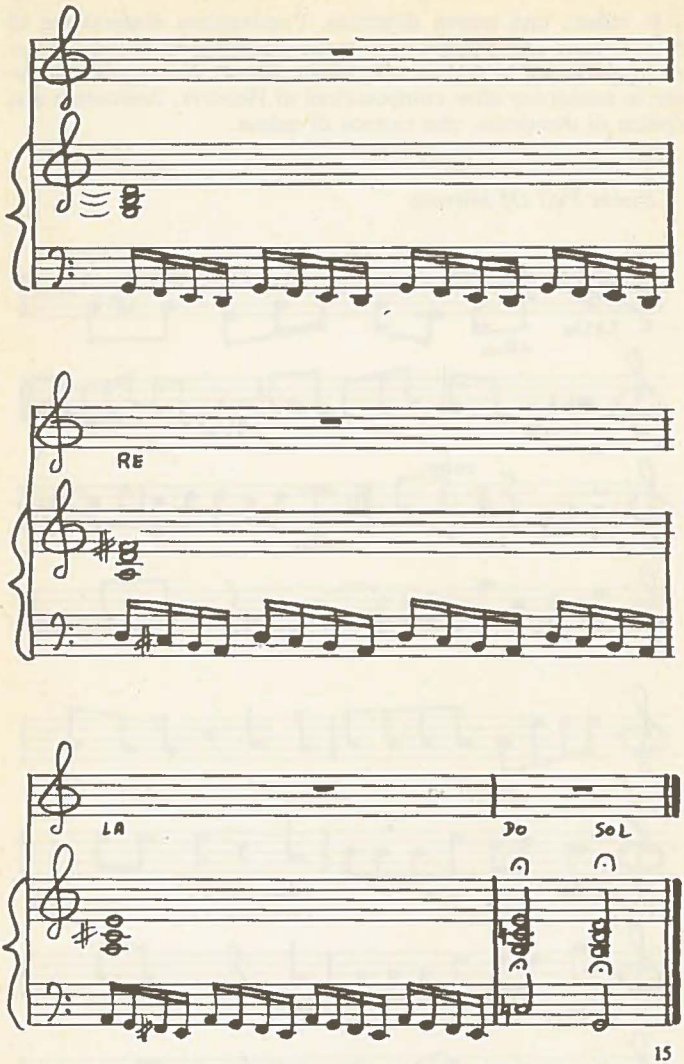
In *1983* vi è, come già in altre melodie lente di Hendrix, una iniziale fase di assestamento della chitarra, un ondeggiamento alla ricerca di qualcosa. Poi si trova la stabilità: le quattro battute «iniziali» [14]: la min./re/la min./re. Le note diventano poche, lente e rarefatte, salgono da un la a un mi, ridiscendono: un tema semplicissimo, ma carico di evocazione che ritornerà più volte nel pezzo e alla conclusione di *Moon Turn The Tides*, che pone fine all'angoscia. Un accordo contratto di do diesis magg., *rubato* sul finire della battuta, introduce alla lunga cantilena; la voce corre veloce, mentre al di sotto scivolano più lente fasce sonore. Uno stop, poi, nuovamente, la min./re/la min./re, con l'abitudine di Hendrix di sussurrare parole, all'interno delle pause del canto. Un paese livido, il mondo completamente disfatto, immagini desolate, tristezza, ma senza eccessiva angoscia, quasi il senso d'un destino ampiamente prevedibile. Un clima anche di ricerca, di confidenza e reciprocità, che rivela l'esistenza d'un profondo bisogno affettivo. E intanto cresce la tensione, salgono gli scoppi, s'annunciano e ingigantiscono sibili... Poi, al di sotto del magma crescente, un basso sempre più forte, secco, ostinato nella sua ripetizione e nella sua circolarità ossessiva.



13. Nell'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967.
14. Per queste quattro battute si veda lo spartito di *Moon Turn the Tides* pubblicato all'inizio del paragrafo.


LA
Do
SOL

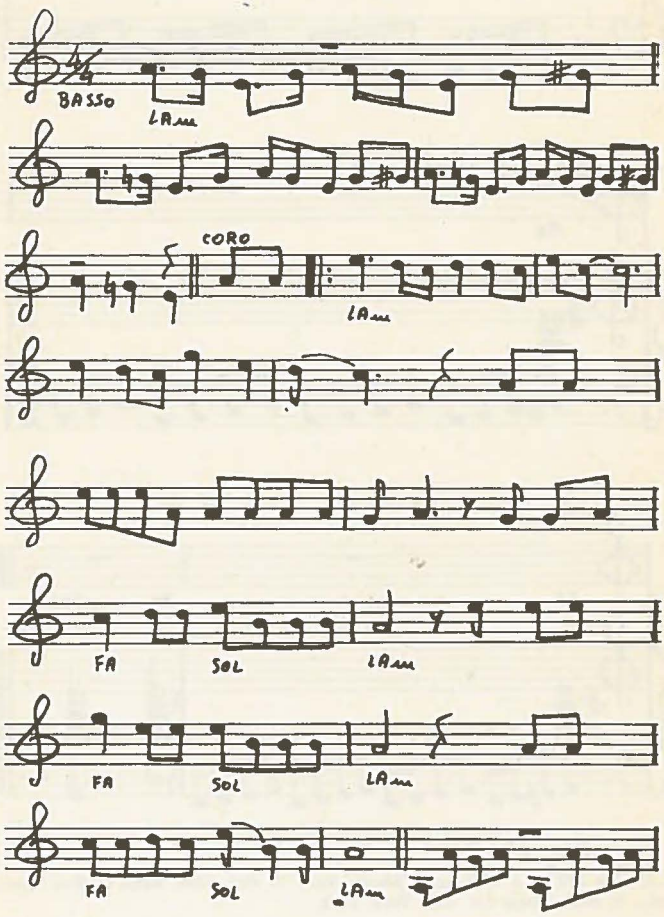

RE
LA
DO
SOL

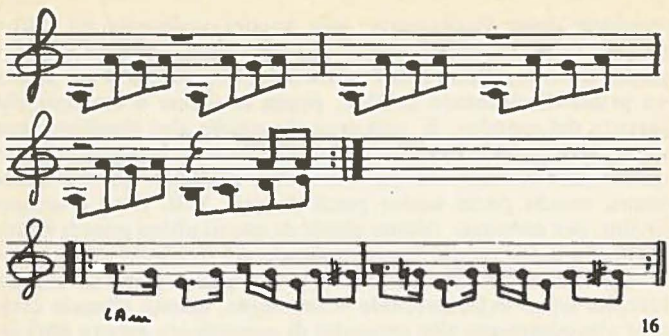


15. Da *1983...(A Merman I Should Turn To Be)*, 1968, Bella Godiva Music Inc., & Arch Music Co. Inc., New York.

E infine, una nuova dolcezza, l'ondeggiare discendente di *Moon, Turn The Tides*. Potrei trasformarmi in un tritone, ovvero immergermi in questa sensazione liquida che, anche qui come in numerose altre composizioni di Hendrix, costituisce una specie di desiderio, una ricerca di calma.

Room Full Of Mirrors





16

«A broken glass was all in my head. Jangling breaking glass all in my brain. Broken glass was all in my head. It used to follow my dreams and cut me in my bed, it used to mess up all my loving in my bed, yeah». «People, people, people, you know what it means to be left alone...» «Catastrophe you alwais are a part of me. I see you in my dreams, I see you when I cream, you are my catastrophe...» E ancora, in *Cry Of Love*, un tipico pezzo dylaniano, *My Friend*, che richiama l'atmosfera complessiva di folk elettrificato con cadenze di banda e d'allegria ironica di *Pledgin' My Time* e di *Rainy Day Women*. E accanto all'armonica, parole tristi: *«And a-sometimes it's not so easy, baby, specially when your only friend talks, sees, looks and feels like you and you do just the same as him»* [18].

Psichedelia, *underground*, acido, droghe pesanti; i delicati colori del sogno sfumano, nell'immaginazione non vi sono più «desideri bagnati di pioggia», ma sempre più spesso incubi e allucinazioni.

Dal punto di vista discografico, dopo *Electric Ladyland* (che è dell'agosto del 1968), vi è per Hendrix un periodo di silenzio abbastanza lungo, rispetto ai ritmi di produzione dell'industria discografica e anche all'intensità di lavoro e di creatività del 1967 e del 1968. *Band Of Gypsies* esce nel maggio del 1970 (anche se è registrato dal vivo alcuni mesi prima, la notte di Capodanno), altro materiale preparato per un successivo album uscirà ormai postumo, nel mese di dicembre (*Cry Of Love*). Anche in questo silenzio, Hendrix continua a suonare. Sciolta la for-

16. *Room Full Of Mirrors*, 1970, 1972, Bella Godiva Music Inc., New York.
17. Rispettivamente da *Room Full Of Mirrors*, *People, people, people*, *Catastrophe*.
18. Da *My Friend*.

mazione degli Experience, non ancora costituito un nuovo gruppo (che, in effetti, non si formerà mai), Hendrix sogna e parla, talvolta, d'una grossa *band*, simile a quelle in cui suonava prima di diventare celebre, prima di essere il «miglior chitarrista del mondo». E' una crisi che anche altri musicisti stanno attraversando: Hendrix cerca di allontanarla attraverso frequenti *jam-session*, un po' con tutti, musicisti bravi e meno bravi, vecchi pezzi suoi e pezzi di altri, B.B. King e sempre Dylan, per esempio. Alcuni dischi di questi ultimi anni ci hanno restituito e permesso di ascoltare alcune di queste esecuzioni: vi ritroviamo un Hendrix di routine, spesso privo di smalto, talvolta quasi irriconoscibile. Comunque, questo silenzio creativo s'accompagna alla necessità di comunicare ancora altri sogni, altra dolcezza. Ma i nuovi brani, quelli di *Band Of Gypsies* e di *Cry Of Love*, pur confermando la bravura, lo stile e la finezza di Hendrix, sono un'altra cosa. Ormai, non si va più oltre la canzonetta: l'apprendistato elettronico, la ricerca sembrano lontane. Incisioni stanche, un po' artificiose... «schiavitù del pop», diceva Hendrix, ovvero il rifiuto dei gesti imposti, della musica gettonabile, da comporre con la mentalità d'un juke-box, secondo richiesta, secondo scadenze predeterminate. La pausa ci ripresenta un Hendrix più stanco. «Qualsiasi artista che diventa un idolo e un interesse economico, soggetto a sfruttamento e a insidiose gelosie, deve imparare ad essere forte e ad isolarsi per conservare intatte le proprie facoltà mentali» (Eric Clapton).

It's Allright Ma, I'm Only Bleeding

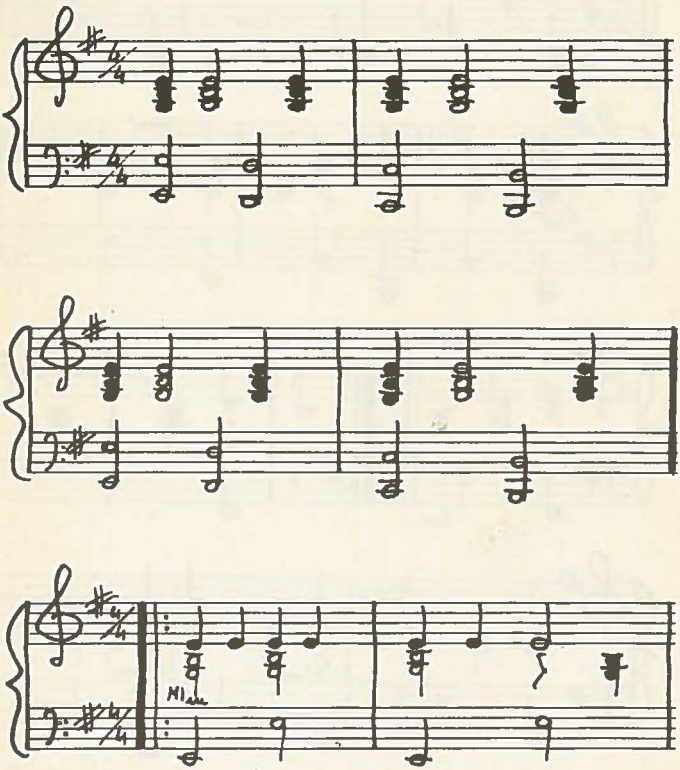
Questa forza, Hendrix l'aveva affermata, l'aveva rivendicata: «*White collared conservative flashing down the street, pointing their plastic finger at me, they're hoping soon my kind will drop and die, but I'm gonna wave my freak flag high, high, wow*» [19].

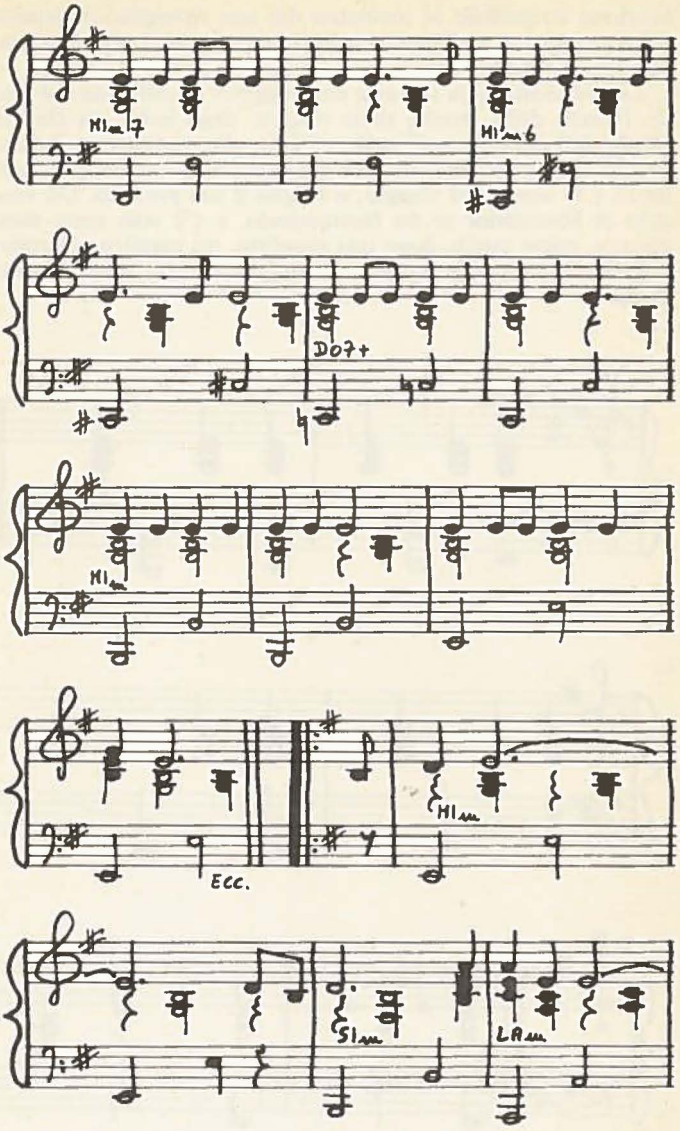
Vi è una metafora pop a raccontare tutto questo, è il film *Easy Rider*. Una metafora sulla liberazione (impossibile) e sulla morte. Ed ora, per Hendrix, nel silenzio della musica, nell'attesa, dove sta New Orleans? Quale fine possono fare le speranze, le illusioni, gli ideali della «cultura giovanile»? Del rock restano i feticci, mentre *Easy Rider* — sotto l'apparente esaltazione d'una vitalità liberata — nasconde il rimpianto d'una si-

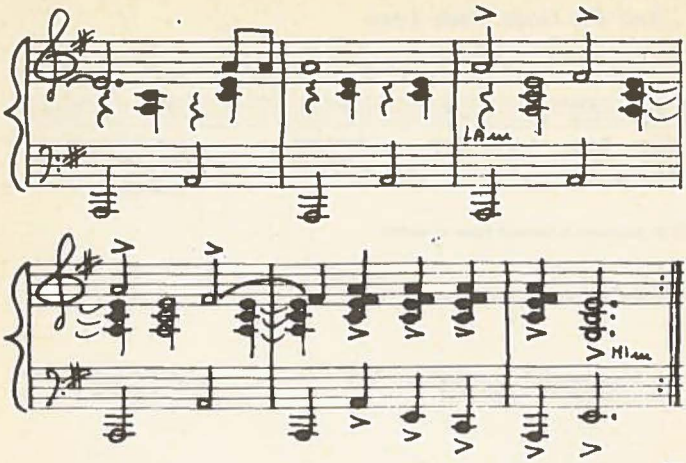
19. *Parlato* al termine di *If Six Was Nine*.

tuazione irripetibile al momento del suo risveglio nell'istante del suo impatto. Quello che appariva facile, si rivela ora d'imprevista difficoltà.

Le creazioni della fantasia non reggono il confronto col reale. Il mito della strada, della ricerca, degli *hobo*, da *On the Road*, dallo Zen fino all'India, all'Lsd, alla meditazione è giunto alla sua ultima fermata. S'è dimenticato il motivo della partenza e lo scopo del viaggio, o meglio il suo pretesto. Un vangelo di liberazione si sta frantumando, e c'è solo tanta stanchezza, come quella dopo una sconfitta, tra cantilene circolari e sprazzi sonori che tentano di sfuggire con un sorriso rassegnato.




Hi m 7
Hi m 6
DO7+
Hi m
Hi m
ECC.
SI m
LA m



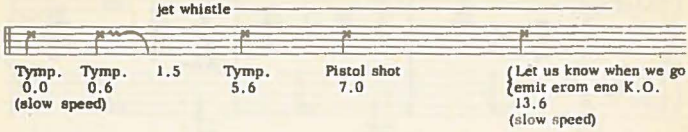
20

«Darkness at the break of noon / shadows evn the silver spoon / the hand made blade the child's ballon / eclipses both the sun and moon / to understand you know too soon / there's no sense in trying / pointed threats tney bluff with scorn / suicide remarks are torn / from the fool's gold mouthpiece / the hollow horn plays wasted words / proved to warm / that he not busy being born, is busv dying» [20].

If Six Was Nine, di Hendrix, ed *It's Alright Ma*, di Dylan sono due dei brani musicali che accompagnano il viaggio di *Easy Rider*, un piccolo affresco dello «spirito» d'una generazione, lancinante dolore, profonda tristezza. L'agitarsi delle chitarre, da momento di conoscenza è ormai un rituale di esorcismo, che si sta frantumando.

20. «Buio allo scoccare di mezzogiorno / ombre persino nel cucchiaio d'argento / la lama lavorata il pallone del bambino / eclissano il sole e la luna / e capire che sai troppo presto / che non ha senso neppure provare / minacce acuminate spaventano con disprezzo / osservazioni suicide vengono strappate / dal microfono dorato dello sciocco / il corno vuoto suona parole sprecate / dette per avvertire / che lui non è occupato a nascere è occupato a morire». Da Bob Dylan, *It's Alright Ma* (*I'm Only Bleeding*), nell'album *Bringing It All Back Home*, 1965, M. Witmark & Sons, New York. Il testo completo e la traduzione si trovano in *Bon Dylan. Blues, ballate e canzoni*, a cura di Stefano Rizzo, Roma, Newton Compton, 1972.

...And The Gods Made Love



Nemesio Ala

21. *...And The Gods Made Love*, 1968, Bella Godiva Music Inc. & Arch Music Co. Inc., New York. E' il brano d'apertura di *Electric Ladyland*, ed è scritto in tempo reale. Uno dei momenti più fantasiosi di Hendrix, anche se tra i meno conosciuti. Perché alla chiusura di questa introduzione? E' uno sprazzo, un guizzo, ma anche un'indicazione di lavoro.

Il rock, la droga, la morte

1. *Bestemmia*

Miodío, che si può dire?

La rabbia e l'amore di Hendrix. La rabbia e il bisogno d'amore di Joplin. La rabbia e la sensualità provocatoria di Morrison. Non basta. La morte di Jimi, di Janis, di Jim. Ma non basta ancora. L'aria di libertà e l'opposizione all'*establishment* americano che hanno caratterizzato la vita artistica di tutti e tre. Spesso ma non sempre. La droga, ecco, ci siamo quasi.

Miodío, che si può dire di più?

«Alla morte di Jim Morrison credo sia avvenuto un crack epico, uno stravolgere l'ambiente del rock americano per intero: la mancanza improvvisa di Janis Joplin, Jimi Hendrix e Morrison ha coinciso con la decadenza, non solo sul piano umano ma soprattutto nel contesto dei contenuti rivoluzionari del rock, di quell'espressione americana che, al di là del '60, aveva significato aggressione all'*establishment* e la pura distensione nella pazzia e nella purezza della libertà emotiva» [1].

Certo, mai come dopo le loro morti si è ingigantito il mito di ribelli, che già in vita li aveva accompagnati nei concerti e al cesso con la sua magica aureola, simbolo di purezza, santità, libertà ecc.ecc. Anzi sembrerebbe quasi che la morte sia giunta a proposito, o all'apice della ricerca artistica e musicale o quando da poco era iniziata la fase discendente, nel momento in cui avrebbero dovuto scegliere qualcosa di diverso, di ripartire dall'inizio per trovare altre strade, o invece — come per molti altri artisti è successo — più probabilmente non avrebbero potuto fare altro che ripetersi, senza avere più neanche le

1. M. Radice, *Enciclopedia del pop*, Milano, CELUC, 1976, p. 54.

giustificazioni «impegnate» della prima ora, lasciarsi vivere ridipingendo le cose già dette e rischiando così la lapidazione morale da parte dei seguaci arrabbiati e del *movement*. Sembra che queste motivazioni fossero effettivamente tra le ragioni principali della delusione e dello scoraggiamento sia di Hendrix che di Morrison.

Anche Janis Joplin, sembrava essere abbastanza sfiduciata nei confronti dei propri mezzi artistici, di fronte alla freschezza delle nuove leve del rock, e *Pearl* è in fondo il suo canto del cigno, l'ultimo sforzo, un testamento fresco e vibrante, prima della fine che avvertiva a un soffio da lei, dopo che per l'ennesima volta aveva ripreso a bere e a bucare di brutto.

Se Dylan fosse scomparso alla fine del 1969, prima di *Self Portrait*, forse nessuno avrebbe mai potuto neanche lontanamente immaginare che dal suo buco del culo, oltreché oro lucente, potesse uscir fuori anche della vile merda. Se Neil Young si fosse suicidato subito dopo aver inciso *Harvest*, probabilmente il suo mito avrebbe fatto crollare il cielo, e di lui si sarebbe certo incorniciato *Ohio*, senza possibilità di paragonarla con certe sue ultime produzioni, non certo esaltanti. E pensate che bello che i Jefferson Airplane si fossero lasciati annegare tutti insieme nel Pacifico, subito dopo l'incisione di *Long John Silver*! E via suicidando di questo passo...

Non credo di essere né cinico né irriverente, affermando che forse la morte ha salvato le tre famose «J» dai rischi della decadenza artistica e politica, che proprio grazie alla morte Janis, Jimi e Jim sono stati santificati e imbalsamati come gli «oppositori», i ribelli per eccellenza della musica rock americana. E' ovvio che la cosa presenta i suoi grossi vantaggi per tutti, dai discografici ai «movimentisti» rock di mezzo mondo. Da un lato si possono vendere come «testimonianza» anche le cazzate più allucinanti prodotte in vita dall'artista scomparso, dall'altro lato i fanatici possono disporre di un mito indeformabile e indeteriorabile, ribelle magari anche laddove non lo era stato affatto. Il cadavere viene trafugato e ognuno lo esibisce per qualunque occasione. Tanto, parlare non può più. E chi tace acconsente. O no?

2. *La morte «drogata» come purificazione*

Non si dimentichi che Hendrix, Joplin e Morrison non sono morti di morte comune. E' anche vero che la morte per abuso di droghe, soprattutto a partire dal '70, non si può certo dire che sia tanto rara, anzi! Ma è stata portata in auge in modo particolare dalle pop-stars, ed è con loro che — a partire da Brian Jones — diventa il culmine dello sperimentabile nell'ambito dei nuovi modelli di vita delle generazioni urbane della fine degli anni Sessanta.

Dopo la fine delle illusioni, quando anche i più ottimisti si rendono conto che la tigre è mica tanto di carta e che i sit-in, *We shall overcome*, le marce per la pace e il *«power flower»* sono pallottoline di carta contro i carriarmati del potere, allora lo scoraggiamento e la disperazione cominciano a volteggiare incombenti sopra e dentro le teste.

Non si passa dalla marijuana all'eroina — così come non si passa dall'aranciata al whisky — perché la prima dà assuefazione e contiene in sé il bisogno della seconda. Si può invece passare dall'una all'altra se i fondamenti della filosofia dell'allargamento della coscienza e del *«peace and love»* crollano di colpo davanti agli occhi di chi per anni ci ha creduto, e soprattutto se l'ideologia della protesta e della ricerca di nuovi modelli di vita (in modo sostanzialmente indolore per, e all'ombra del sistema di potere che si vuole contestare) che aveva accompagnato fin dal secondo dopoguerra la diffusione degli stupefacenti leggeri (cannabis, LSD, peyote), mostra la corda proprio quando — con l'esplosione degli anni Sessanta — sarebbe dovuta avvenire la verifica della sua bontà ed efficacia nel concreto delle lotte.

Dalla gioia di vivere e dalla voglia di costruire un nuovo universo, si passa di colpo all'angoscia che provoca un mondo che si è rivelato essere un mostro disumano e contro cui ci si sente completamente disarmati. Dal tentativo di creare una controcultura, ci si avvicina alla distruzione disperata di se stessi innanzitutto, cioè alla non-cultura, perché l'eroina non genera assolutamente niente.

«Perché quando il sangue prende a scorrere / davvero non m'importa più, / oh, quando l'eroina è nel mio sangue / e il sangue nella mia testa / e allora, grazie Dio di *star bene come nel-*

la morte, grazie Dio, di non sapere proprio! / Oh, io suppongo di non sapere proprio» [2].

Falliti gli obiettivi, bruciate le speranze, nessuno sembra avere più il coraggio né la forza di lottare. Ma ormai si è *fuori*. Chi ha lo stomaco forte riesce a reintegrarsi. Qualche altro chiude con l'*underground* e passa a forme di lotta più dure e radicali, o diventa davvero «underground» [3], mentre tutti gli altri, i più, con le ali definitivamente tarpate non desiderano altro che la fine delle contraddizioni, la quiete, «star bene come nella morte», come canta Lou Reed.

Da aspiranti ribelli diventano vittime. Quelli che sopravviveranno a se stessi cambieranno coi tempi. Neil Young da incazzato diventerà sempre più docile e intimista, da *Ohio* arriverà nel 1977 a *Like a hurricane*. Chi fu travolto prima di riuscire a chiudere la finestra, diventerà «eroe della nazione freak». Così Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, appunto. Vittime delle «droghe» che non perdonano, siano esse eroina, Southern Comfort, o 4 pacchetti di sigarette al giorno. La morte per droga diventa così il momento dell'estrema purificazione, che spazza via ogni macchia e colpa passata.

I «portavoce» della rabbia giovanile, addirittura con l'esempio, inaugurano un «modello di morte» da imitare, diventano «vittime simboliche». Incapaci di creare ciò che avevano progettato, gli antichi baldi lottatori si inventano una fine da apoteosi, che riscatti una vita votata a un disegno che sotto i colpi di maglio del sistema si va malinconicamente sgretolando.

La morte per «overdose» innalza la vittima, la trascende, la santifica quasi.

3. *Breve storia della droga in USA. Ribellione, ideologia, realtà*

In America l'uso di droghe (di Stato o illegali) non è stato certo un fatto tipico solo a partire dagli anni Cinquanta, anche se l'uso di alcool, oppiacei e cannabis non aveva mai raggiunto la diffusione di massa che ha poi raggiunto negli anni Sessanta

2. Lou Reed, *Heroin*, trad. it. di R. Bertoncelli da: *I poeti del rock*, Roma, Arcana, 1975 [il corsivo è mio. *N.d.a.*].
3. Si pensi, per esempio, alla nascita dei «Weathermen's underground».

e Settanta. Già Edgar Allan Poe beveva e consumava oppiacei per dimenticare e per cercare la «vita dei paradisi artificiali» pubblicizzata da De Quincey. Ma è nel primo dopoguerra, durante il proibizionismo, che l'alcool dilagò negli States.

«In realtà insieme all'alcoolismo il proibizionismo fece dilagare in America anche il gangsterismo, ma creò una narrativa che nel tentativo di ritrarre il nuovo costume postvittoriano diventò subito specchio e insieme stimolo dei nuovi modi e si impadronì del pubblico e delle biblioteche ponendo le basi della narrativa contemporanea: Fitzgerald e Hemingway, Dos Passos e Faulkner, rivelarono una società in cui l'alcool era diventato per l'uomo un diploma di mascolinità e per la donna un gesto di emancipazione.

«Ma non rivelarono, forse perché non se ne resero conto, che per entrambi l'alcool era diventato soprattutto una necessità per la sopravvivenza. I figli dei pellegrini e dei pionieri, dopo aver visto i loro padri sacrificare i sentimenti all'azione e basare l'azione sulla fede nelle virtù private e pubbliche, nel generale condizionamento che veniva dallo stimolo di trasformare una foresta vergine e un deserto in una democrazia destinata a diventare colossale, cominciarono ad accorgersi, ora che la gigantesca macchina della democrazia era in moto e non richiedeva più un'azione così incalzante, di essere impreparati alla realtà dell'esistenza quotidiana. Una volta scoperto che la vita non era poi così bella come era stato loro insegnato e che la virtù non era la sola regola del gioco, non restava loro che denunciare, sia pure con scarsa speranza, l'equivoco; e colsero l'occasione del proibizionismo per condurre la loro protesta. I discendenti di Poe si misero a bere non più per dimenticare ma per dichiararsi in rivolta con la società, per *protestare* contro le norme della società» [4].

Ma non era solo alcool quello diffuso nell'America di quegli anni. Negli anni Venti, la cannabis era già molto in voga fra i musicisti jazz, e pare che dalle parti di S. Francisco la marijuana fosse consumata quanto la coca-cola.

Comunque è nel secondo dopoguerra che i derivati della canapa indiana, insieme ai funghi sacri e all'LSD [5], cominciano a

4. Fernanda Pivano, *Beat hippie yippie*, Milano, Bompiani, 1977, p. 15.
5. «L'LSD o acido lisergico, ricavato da un fungo parassitario che cresce sui

venire usati dalle nuove generazioni, di nuovo come forma di protesta verso la società. Ma stavolta la «ribellione» ha delle forme e dei contenuti meno vaghi e più radicali. La rivolta investe il modello di vita americano per intero. «Charlie Parker nell'inventare un tipo di jazz inventò anche un tipo di vita; e diventò l'eroe del secondo dopoguerra come Fitzgerald era diventato l'eroe del primo. Inventò tutto il modo di vestirsi, il modo di parlare, il modo di "drogarsi", il modo di non curarsi del denaro, il modo di rivoltarsi alle norme igieniche, economiche e morali che, cristallizzate nel conformismo, dominavano la vita quotidiana d'America» [6].

Poi vennero Kerouac, Burroughs, Ginsberg con *Howl*, e fu l'inizio dell'avventura beat, tentativo di concepire un modo di vita diverso, dove le droghe sperimentali avevano una funzione ben precisa, come strumenti per scrollarsi di dosso le incrostazioni imposte dalla società e per instaurare il nuovo regno alternativo della comunicazione totale. Le droghe che danno assuefazione e ottenebrano la mente, gli oppiacei di ottocentesca memoria, erano unanimemente bandite dai movimenti libertari americani.

Poi vennero le rivolte studentesche, i movimenti di liberazione delle donne, dei gay, delle minoranze etniche, il Flower Power e la West Coast. Anni di sogni, di speranze e facili ottimismi. Poi, alle porte degli anni Settanta, era già tutto crollato e accanto all'hashish e alla marijuana, si facevano avanti minacciose le droghe pesanti che una nuova potente mafia diffondeva a tappeto fra le masse di giovani delusi che ormai alla vita non chiedevano più niente altro che star bene oggi, in qualunque modo, con qualsiasi mezzo e a qualsiasi prezzo. Se è vero che la cannabis fu riscoperta dopo la seconda guerra mondiale dai jazzisti che se ne fecero veicolo, direttamente o indirettamente, presso i propri fans, è anche vero che dal '60 le droghe leggere divennero elemento fondamentale nell'ambito del rock che esplodeva. Ne facevano uso le band e le masse di giovani del pubblico, e tutta la produzione musicale di quegli anni ne è impregnata. La musicalità dolce e aerea, i testi letterari, surrealisti, sognanti e sostanzialmente positivi della West Coast — e

grani dei cereali, fu scoperto nel 1938 e le sue qualità allucinogene vennero sperimentate nel 1943 da Albert Hoffmann» (*ibid.*, p. 20).

6. *Ibid.*, pp. 16-7.

non solo della West Coast — sono lo specchio fedele di quella visione serena e ottimista della vita e del futuro.

Ma già nel '65 a New York si aggiravano le ombre sinistre delle prime vittime dell'eroina, e anche certo rock, prodotto nell'area urbana più mostruosa dell'intero globo terrestre, si distingueva nettamente nel panorama pop mondiale. La colonna sonora dell'underground newyorkese erano i Fugs di *CIA Man*, e i Velvet Underground di Nico, Andy Warhol e Lou Reed che con *Heroin* e *Waiting for the man* per la prima volta nella storia della pop music cantò una disperazione che di lì a qualche anno sarebbe diventata più diffusa di quanto chiunque avrebbe creduto, con grande sollazzo e guadagno degli spacciatori di oppiacei.

Dal rock della Bay Area si assisterà a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta all'affermazione di una musica più dura e meno gratificante, il cosiddetto «rock decadente», che porgerà su un piatto d'oro la musica della East Coast statunitense ai giovanissimi senza lavoro, senza storia, «senza arte né parte» dei grandi ghetti metropolitani, che di lì a poco daranno vita al delirio punk. Il filo dell'angoscia partorito dai Velvet Underground non si spezza e all'altro capo trova Patti Smith, Ultravox, Sex Pistols, Tom Robinson Band e mille altri gruppi punk. La loro musica non regala più niente, non fa sballare, non fa volare, non illude. Essa amplifica gli stati d'animo che gli emarginati senza futuro d'oggi avvertono. Essa è caos perché tutto oggi è caos. Essa è ad alto volume «per non sentire il rumore del mondo che si sta sfasciando». Mentre quelli che si erano già illusi anni fa, anziché scegliere di toccare la terra marcia e sporca, preferiscono illudersi di nuovo e ascoltano nostalgicamente all'infinito lo stesso disco, ripetendo monotoni: «Ah, quella nostra sì che era musica!». E non si accorgono che la stessa frase gliel'avevano detta i loro padri, e ai padri i loro padri e così via.

Niente di nuovo sotto il sole.

4. *«Viaggiatori nella tempesta»*

Jim Morrison, nell'intervista riportata in altra parte del libro, interrogato su che cosa significasse la parte edipica di *The End*

(«"Padre?" / "Sí, figlio?" / "Voglio ammazzarti". / "Mamma, voglio..."»), risponde vagamente e malvolentieri. Così come non vuole chiarire affatto le dichiarazioni che lui aveva rilasciato all'inizio della sua carriera riguardo alla presunta morte dei propri genitori, poi rivelatisi in realtà vivi e vegeti. La sensazione che Morrison lascia è di un essere intelligentissimo, poeta attento ai messaggi indecifrabili dell'inconscio, ma anche sperimentatore della realtà esterna e interna, provocatore e ricercatore dalla curiosità mai soddisfatta.

Quando i Doors presero ad andare bene, Morrison cominciò a essere lacerato dalle opposte richieste del pubblico, che da un lato voleva canzonette e dall'altro «arte».

«La musica acquistò in tessitura e ricami; Morrison dal canto suo, scavava la terra dell'intima fantasia, materia ricca e grassa, secondo i riti della fertilità naturale. Ma forse la partita si giocava anche "dentro"; le pretese di una pop star contro le pretese di un artista» [7].

Ma certo Morrison non si illude che tutto possa sistemarsi anche «dentro». Abbandona i Doors e prova a cercare qualcosa senza il complesso. «Mancava poco alla fine, meno di quanto Jim potesse immaginare» [8], e *L.A. Woman*, l'ellepì inciso da solo nel 1971, è il suo testamento.

«Perché hai gettato via il jack di cuori? / Era la sola carta nel mazzo / che mi era rimasta da giocare», canta Jim prima del suo ultimo atto. E *Riders on the storm* [Viaggiatori nella tempesta] [9], è tutta impregnata dell'angoscia che in Morrison sta avendo il sopravvento, incapace com'è ormai di tornare al punto di partenza:

Viaggiatori nella tempesta, viaggiatori nella tempesta, / siamo nati in questa casa, siamo stati scagliati in questo mondo / come un cane senz'osso, come un attore in prestito. / Viaggiatori nella tempesta. / C'è un assassino per strada; il suo cervello si contorce come un rospo. / Prenditi una lunga vacanza, fa' giocare i tuoi bambini. / Se dai un passaggio a quest'uomo, la dolce famiglia morirà. / C'è un assassino per strada. / Ragazza,

7. D. Dalton-L. Kaye, *Rock 86*, Milano, Mondadori, 1977, p. 236.
8. *Ibid.*, p. 237.
9. The Doors (traduzione di alcuni testi di canzoni), in Marco Salati (a cura di), *Dalla West Coast al Punk*, Roma, Napoleone, 1978, pp. 75-88.

devi voler bene al tuo uomo, ragazza, devi voler bene al tuo uomo. / Prendilo per mano, fagli capire, / il mondo dipende da te, la nostra vita non finirà mai. / Devi voler bene al tuo uomo. / Viaggiatori nella tempesta, viaggiatori nella tempesta / viaggiatori nella tempesta, viaggiatori nella tempesta.

Certamente non c'è una causa precisa che possa spiegare la autodistruzione di Morrison, il suo suicidio lento e sottile, così differente dalle morti di Hendrix e Joplin, eppure così uguale.

Forse tutto è stato soltanto il logico epilogo di una storia iniziata e già segnata ai tempi della vita in famiglia di cui Jim si rifiuta assolutamente di parlare.

Così come l'infanzia trascorsa a Port Arthur, Texas, da una ragazza brutta e sgraziata di nome Janis Joplin, ne segnò in qualche modo per sempre la vita e la morte. Janis dei tre sembra «la creatura più fantastica e anche la più vera» [10]. Decisamente la più incasinata. Sempre alla ricerca di tutto ciò che aveva sognato fin da bambina, star bene con attorno le cose vitali per lei, tranquillità, affetto e un uomo «grande e grosso come un orso». Con ottimismo sempre rinnovato reagiva alle delusioni continue che le arrivavano dalla vita come scarpate sulla faccia. Finché non ce la fece più, proprio quando probabilmente stava arrivando alla meta. «Il gioco stava terminando perché i sogni erano sul punto di avverarsi», e forse capì che non era quello che voleva.

Fu un grande momento di sfiducia anche quello che segnò l' ultimo periodo della vita di Hendrix. Una sfiducia generale, che investiva tanto le proprie capacità di poter creare qualcosa di nuovo quanto il mondo che lo circondava. Avvertiva che qualcosa di pesante si aggirava per l'aria, e che probabilmente erano i tempi che stavano crollando. «Voglio solo che la gente sia felice, perché ci sono oggi troppe canzoni pesanti. La musica è diventata troppo pesante e quasi insopportabile. Quando le cose diventano troppo pesanti, chiamatemi elio, che è il più leggero gas conosciuto...», diceva nell'intervista [11] rilasciata dopo Wight, pochi giorni prima della morte.

Tutti e tre forse vittime di un'epoca che prometteva cambiamenti e mondi migliori improbabili e, forse, impossibili. Tre ar-

10. D. Dalton-L. Kaye, *op. cit.*, p. 201.
11. Riportata in altra parte del presente libro.

tisti che hanno pagato cara sulla pelle una difficoltà a integrarsi in una società che avvertivano, più o meno coscientemente, come la causa prima del marciume che li faceva star male e che faceva (e fa) star male tanti altri. Tre artisti per cui forse vale ciò che Majakovskij scrisse col sangue prima d'impiccarsi: «In questa vita / non è difficile morire. / Vivere è di gran lunga più difficile».

5. *Un brutto viaggio*

Certo, un brutto viaggio finito male, ma un ancor più brutto viaggio è la vita di quelli che sono rimasti, credo. Se non altro è più lungo e più esasperante. Ma allora la droga c'entra o no? E in che misura? La fregatura è sempre altrove e tutti sappiamo dove. I modi per farti fuori sono infiniti. Un tempo andava molto l'alcool e anche il tabacco oggi fa un discreto lavoro, insieme ai coloranti, ai conservanti, alle sostanze chimiche, all'inquinamento, alle fabbriche, al lavoro alienante, alla televisione ecc. Certo, oggi va molto la «roba pesante» e d'altronde «a loro» rende bene. «Un brutto viaggio? Tutto questo paese, tutto il mondo sta compiendo un brutto viaggio amico mio», scrive scanzonato Charles Bukowski in uno dei suoi racconti [12]. E quindi probabilmente la morte di Jim Morrison, Jimi Hendrix, e Janis Joplin non vale certo più di quella di Majakovskij o di Che Guevara o di tanti cristi comuni morti di «golpe», di bombe, di pistole-della-polizia, di fabbrica, di aborto, di ghetto, di...

«Uhm, così senza conclusioni?»

«Già, cosa ti aspettavi?»

Roberto Polce

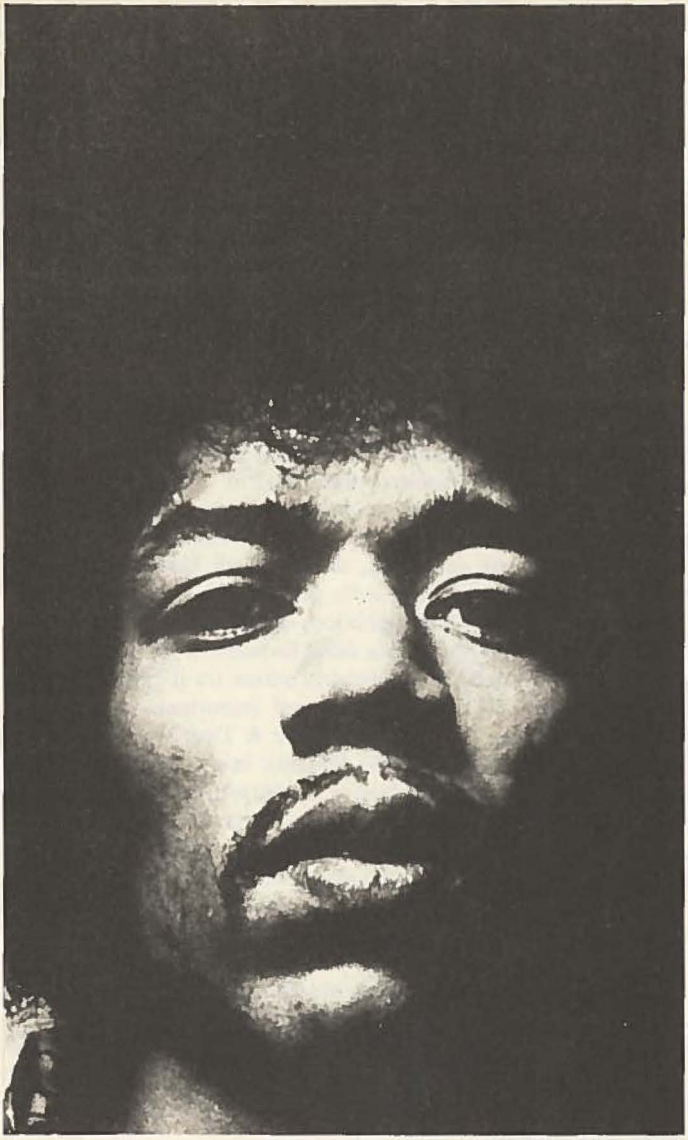
12. Charles Bukowski, *Racconti di ordinaria follia*, Milano, Feltrinelli, 1978. Consiglio vivamente la lettura dei suoi due racconti sulla droga (*Un brutto viaggio* e *Il gran gioco dell'erba*), vista da uno come lui che, pur non essendo assolutamente consumatore di «droghe» (LSD, erba o hashish), fa parte dell'*underground*, e afferma di «andare ancora a birra». E' un punto di vista interessante e davvero non comune. [*P.S.*: Da non confondere con Bukovskij, il dissidente russo].

Jimi Hendrix

La fama e la mitologia costruita attorno alla figura di Hendrix rendono tuttora difficile, ad oltre otto anni dalla sua morte, il tracciare un ritratto della sua vita e della sua importanza all' interno della musica e della cultura giovanile.

Nato col nome di James Marshall a Seattle (stato di Washington) il 27 novembre 1942 (anche se numerose biografie e le stesse copertine dei dischi indicano date più recenti, per accreditare una fama di «ragazzo prodigio») in un ambiente negro che univa, da parte di madre, sangue indiano, Hendrix è stato uno dei principali idoli pop del mondo giovanile bianco. Gli ascoltatori delle sue esibizioni, ai festival di Monterey, Woodstock e Wight erano infatti, nella quasi totalità, bianchi e si discostavano dal suo primo pubblico, quello del suo lunghissimo «artigianato» come chitarrista nelle formazioni di colore (e per gente di colore) nelle quali Hendrix suona tra il 1962 e il 1966. Si tratta anche di nomi e personaggi importanti (come B.B. King, Sam Cooke, Little Richard, Ike & Tina Turner, gli Islei Brothers, King Curtis e Curtis Knight): in questi gruppi la chitarra di Hendrix svolge un lavoro di routine, anche se gran parte di queste registrazioni non si sono sottratte al proliferare di incisioni poste in commercio dopo la sua morte.

Dopo questo primo periodo, la storia di Hendrix tende a diventare leggendaria o ad essere descritta utilizzando queste categorie. Ma ricordiamo che c'è anche la morte della madre, studi irregolari, l'arruolamento nei paracadutisti a 19 anni e il congedo in seguito a un incidente di lancio. La difficoltà poi d'una ricostruzione dell'apprendistato musicale di Hendrix rivela come per un giovane chitarrista negro fosse difficile un lavoro stabile all'interno del mondo della musica leggera che, ai bassi livelli, significa sfruttamento, precarietà, superlavoro e basse retribuzioni.



La storia poi diventa favola: Hendrix incontra Chas Chandler (già bassista degli Animals di Eric Burdon) e giunge con lui, alla fine del 1966, in Inghilterra dove forma la Jimi Hendrix Experience (con Noel Redding al basso e Mitch Mitchell alla batteria). All'inizio del 1967 è il successo, circondato da attestazioni di stima da parte di quello che si può considerare l'*establishment* musicale pop (i Beatles, Mick Jagger, Eric Clapton, Pete Townshend): un giro di concerti per l'Inghilterra, la Germania e i paesi scandinavi e l'uscita del primo *singolo* della formazione, ***Hey Joe***, un motivo senza ritornello, con una struttura sempre identica di accordi in maggiore ad intervalli di quinta.

Sono presenti le indicazioni dello «stile» di Hendrix all'interno della musica pop: l'essenzialità della formazione, in contrasto con le tendenze a una classicità e a un ampliamento dell'organico, la rinuncia ai fiati (presenti nella tradizione musicale negra) e all'organo, il rifiuto d'una chitarra «d'accompagnamento» (o chitarra ritmica) che faccia da raccordo e da impasto nel tessuto musicale (come i primi Beatles e gli Stones). La musica pare essere quindi esile ed essenziale, mentre invece è tutto l'opposto: la struttura degli accordi è serrata, anche se la chitarra di Hendrix rifiuta di piegarsi a questa logica e, con una tecnica che in seguito diventa abituale, si lascia andare a scale continue e a strappi sonori, al di sopra d'un tessuto ritmico del basso e della batteria che, data la struttura della formazione, è sì un sottofondo, un «tempo», ma è anche un apporto alla linea melodica. Verrà invece in seguito abbandonato il coro, così evidente in questo brano, e verrà accentuata questa libertà musicale della chitarra. Altro dato che rimarrà costante è l'innesto del blues sulla musica pop, intesa come musica bianca inglese, nelle sue varianti, dai Beatles agli Animals ai Who. Altri legami, in seguito, si istituiranno con Dylan (fino all'omaggio di *All Along the Watchtower*) nei cui confronti Hendrix sentirà sempre una sorta di subordinazione intellettuale. Su tutto questo, la bravura «mostruosa» (non esiste altro termine per definirla) di Hendrix, che è una bravura che non è fatta di solo virtuosismo (quello di Clapton o di Gallagher, tanto per intenderci) ma è certamente un dato culturale, che unisce un *feeling* e una carica emotiva e comunicativa che gli permette (anche nei brani in cui gli *assoli* e i passaggi della chitarra maggiormente si ri-

chiamano allo stile blues) di essere un formidabile innovatore, capace di costruirsi un personale linguaggio musicale che non troverà eredi, ma solo pedanti imitatori.

Per un carattere timido e fragile, quale quello di Hendrix, la musica sostituisce le parole ed è un modo per comunicare ad altri la propria dolcezza (e la propria rabbia) attraverso la Fender Stratocaster, con la quale questa fragilità istituisce un rapporto conflittuale la cui base risiede nel carattere e nella personalità di Hendrix.

Occorre insistere su questa dolcezza, anche se è una dolcezza che ha espressioni contraddittorie che rivelano difficoltà evidenti, le difficoltà cioè di praticare questa dolcezza, anche all' interno della nuova cultura underground di quegli anni, fatta di pace, amore e di figli dei fiori. I suoi dischi e i suoi concerti, al di là delle manifestazioni esteriori, delle chitarre sfasciate, violentate e suonate coi denti, non parlano d'un personaggio mitologico, ma d'una fragilità reale. E d'una capacità tecnica eccezionale, unita a uno studio accurato dello strumento e delle sue possibilità tecniche, che l'elettricità e l'elettronica proprio in quegli anni ampliano notevolmente. E anche nei confronti dei distorsori, dei *wa-wa*, degli amplificatori colossali, Hendrix sa mantenere una propria misura, padroneggiando questa tecnica, quando quasi tutti gli altri si lasceranno andare a puri e semplici effetti, a stordimenti e a vere e proprie prese in giro del pubblico. Questa capacità di piegare nuove possibilità tecniche alle esigenze del proprio linguaggio rimarrà una delle caratteristiche dei successivi dischi incisi, tra il 1967 e il 1968, con gli Experience (*Are You Experienced*, *Axis*, *Bold as Love*, *Electric Ladyland*): Hendrix è ormai una «superstar», ma è anche una persona stanca, tesa, all'interno del mondo del *pop-business*. Litiga con Noel Redding e passa una notte in prigione, si droga, viene, sempre per droga, fermato e processato, è calato di peso, all'inizio del 1968 in 47 giorni dà 54 concerti negli Stati Uniti.

Lo scioglimento degli Experience, il rallentamento dell'attività sembrano cose naturali in questa vita frenetica, mentre crescono le pressioni, provenienti dagli ambienti negri (sia politici che musicali) affinché Hendrix costituisca un gruppo formato soltanto da gente di colore. Intanto suona con Mitch Mitchell e Billy Cox, un suo vecchio amico, in alcune apparizioni

nel 1969, tra cui quella al festival di Woodstock, che sarà l'ultimo suo grande e non contrastato successo. E giunge anche il complesso tutto di colore: è la Band of Gypsies, che durerà pochi giorni, sciogliendosi — dopo un concerto di Capodanno, registrato e inciso — durante una esibizione nel mese di gennaio al Madison Square Garden.

Vi saranno d'ora in poi concerti occasionali, *session*, tentativi di ricostruire una formazione stabile. Ogni tanto Hendrix parla d'una grossa *band*, con fiati e cori; ha allestito uno studio di registrazione avanzatissimo, gli Electric Ladyland, a New York; gira un film alle isole Hawaii; nel settembre del 1970 suona al festival dell'isola di Wight, sempre con Mitchell e Cox. Questa sarà la sua ultima grande apparizione: i critici ne parleranno e continuano a parlarne male, ma per un errore di prospettiva. E' evidente che l'Hendrix che suona a Wight non è quello delle migliori occasioni, ma ugualmente non è un'esecuzione fallita. Vi si può leggere incertezza, forse anche angoscia. Ma occorre ricordare che la crisi musicale di Hendrix è ormai quella della vita degli idoli pop, tra interessi economici (cui solo in parte, con la sua produzione disordinata e senza intervalli regolari, Hendrix riesce a sottrarsi), la cultura della droga, le *groupies* e l'ideologia della distruttività e del logoramento.

Il musicista confonde se stesso con la propria rappresentazione fatta dai *media*, e sente d'incarnare uno stile di vita, che passa dalle proprie dichiarazioni, esecuzioni e dal palcoscenico alla vita personale, che deve sempre essere di «testimonianza». Gli elementi conflittuali stanno in realtà nell'aggressività degli interessi commerciali, contro i quali Hendrix e molti altri musicisti pop non sono in grado di costruire solide barriere di difesa. E anche se la sua morte, a Londra, in casa d'una amica, può essere definita casuale (dovuta, come accerterà l'autopsia, a soffocamento in seguito a vomito) diventa quasi necessaria e predeterminata all'interno d'una cultura e d'un mondo nel quale le ambiguità stanno venendo a galla e la «musica liberata» sta cominciando a rivelare i propri limiti.

Dopo la morte, avrà inizio la beatificazione e lo sfruttamento commerciale, che finora non ha avuto eguali all'interno della musica pop (superando i Beatles ed Elvis Presley). Districarsi infatti nella discografia di Hendrix è oggi quasi impossibile: le

grosse case discografiche mettono in vendita le vecchie incisioni di Hendrix, quelle precedenti alla formazione degli Experience e tutte le registrazioni di prova o di concerti di cui sono in possesso. A fianco, più disordinato ma non meno cospicuo, il mercato dei *bootleg*. Queste incisioni, che dovrebbero ratificare e consolidare la leggenda, molto spesso invece contribuiscono a incrinarla: gran parte di questo materiale è male inciso ed è anche mal suonato, e conferma semmai un Hendrix non solo «esecutore», come vuole la leggenda, ma anche un Hendrix attento compositore e arrangiatore, che del modo di produzione discografico e del montaggio in sala di registrazione si è servito (negli anni tra il '67 e il '70) per costruire brani musicali perfettamente calibrati tra improvvisazione e studio rigoroso. E probabilmente, se la mitologia serve alle rendite commerciali, è anche vero che la musica pop ha voluto alla svelta sbarazzarsi di Hendrix, attraverso la sua canonizzazione e la sua riduzione a «mostro» del palcoscenico, dimenticando il suo lungo apprendistato, il suo spessore culturale e le sue indicazioni politico-musicali.

HEY JOE

Hey Joe
dove stai andando con quel fucile in mano?
Hey Joe
dico, dove stai andando con quel fucile in mano?
Vado ad ammazzare la mia vecchia moglie
sai, l'ho trovata con un altro uomo,
yeah, vado ad ammazzare la mia vecchia
sai, l'ho trovata con un altro uomo.

(ma, baby, non è mica così grave!)

Hey Joe
ho saputo che hai fatto fuori la tua donna
l'hai fatta fuori,
hey Joe
ho saputo che hai fatto fuori la tua vecchia
l'hai fatta fuori,
yeah.
Sì, te lo avevo detto che l'ammazzavo
sai, l'ho trovata che se ne andava in giro per la città
sì, te lo avevo detto che l'ammazzavo
sai, ho trovato la mia vecchia che se ne andava in giro per la [città.

(E le ho sparato!)
(L'ho uccisa)

(Bene
uccidila di nuovo
yeah

fallo di nuovo,
benissimo!)

Hey Joe, dico
dove corri adesso
dove corri,
hey Joe...

Hey Joe, dico
dove corri adesso,
dove te ne vai
(bene!)
Me ne vado a sud
verso il Messico
(bene!)
Me ne vado a sud
dove posso essere libero
(laggiù nessuno mi troverà!)

Laggiù non c'è nessun boia
a mettermi una corda intorno al collo
(faresti meglio a crederci, adesso!)

Devo andare adesso.
Hey Joe,
adesso faresti meglio a correre.
Arrivederci a tutti
oh! Hey Joe.

Hey Joe Hey Joe / Where're you going with that gun in your hand? / Hey Joe / I Said, where're you going with that gun in your hand? / I'm going down to shoot my ol' lady / You know I caught her messin' 'round with another man, / Yeah, I'm going down to shoot my ol' lady / You know I caught her messin' 'round with another man.
(But baby that ain't too cool now!)
Hey Joe / I heard you shot your woman down / You shot her down now / Hey Joe / I Heard You shot your ol' lady down / You shot her down to the ground / (Yeah) / Yes I did I shot her / You know I caught her messin' messin' 'round town / Yes I did I shot her / You know I caught my ol' lady messin' 'round town / (And I gave her the gun!) / (I shot her!) (Alright / Shoot her one more time again / Yeah / Oh dig it now / Alright!) Hey Joe, I said / Where're you gonna run to now / Where're you gonna run to / Hey, Joe.
Hey Joe, I said / Where're you gonna run to now,babe / Where're you gonna go / (Well dig it!) I'm gonna way down south / Way down to Mexico way / (Alright!) / I'm gonna way down south / Way down where I free / (There ain't no one gonna find me!)
There ain't no hangman gonna / He ain't gonna put a rope around me / (You better believe it right now!)

I gotta go now / Hey Joe / You'd better run on now / Goodbye e∂'rybody / Oh! Hey Joe

LIBERO [1]

Ogni giorno della settimana
sto in una città meschina,
se ci sto troppo
la gente cerca di umiliarmi,
parlano di me come di una bambola
parlano degli abiti che indosso,
ma non capiscono
d'esser loro quelli «quadrati» [2].

Ecco perché
non potete tenermi sotto
non voglio essere sotto
devo andare avanti
oh!

(ho detto) libero
di fare quello che mi piace
libero
di cavalcare la brezza
libero
non posso fermarmi
devo, devo, devo fuggire
subito
yeah!

(bene ascolta questo, baby)

una donna qua, una donna là
cercano di ficcarmi in un contenitore di plastica
ma non capiscono
che è così facile romperlo
oh, ma qualche volta posso,

1. In *Highway Chile*, Hendrix parlerà di «a rolling stone to gather its own moss» (d'una pietra rotolante sulla quale non riesce a crescere del muschio) e lo stesso concetto-proverbio è possibile ritrovare nella tradizione americana (compresa quella musicale, da Dylan al film *Nashville*). La pietra che non sta ferma, che si sposta continuamente è un simbolo della libertà dai legami.
2. *Square*, tipica definizione per indicare le persone conformiste.

posso sentire il mio cuore diventare rovente
quando devo andarmene
prima d'essere catturato
ecco perché
(ascoltami baby)
non puoi tenermi sotto
non voglio essere messo sotto
voglio essere libero.

(ho detto) libero
di fare quello che mi piace
libero
di cavalcare la brezza
libero
non posso fermarmi
devo, devo, devo fuggire
yeah!

(lasciami libero, baby)

yeah

(yeah, ho detto) libero
di cavalcare la brezza
libero
di fare quello che mi piace
libero
ma non posso fermarmi
libero
devo, devo, devo fuggire
libero
me ne vado baby, subito
non cercare di riprendermi
me ne vado per l'autostrada
yeah
libero
me ne vado adesso
saluti baby
oh!

Stone•Free Ev'ry day in the week / I'm in a pitiful city / If I stay too long / The people try to pull me down / They talk about me like a doll / Talk about the clothes I wear / But they don't realize / They're the ones who's square

Hey that's why / You can't hold me down / I don't wanna be down / I gotta move on / Oh!
I said Stone Free / To do what I please / Stone Free / To ride the breeze / Stone Free / I can't stay / I gotta gotta gotta get away / Right now / Yeah!
(Alright, listen to this baby)
A Woman here, a woman there / Try to keep me in a plastic cage / But they don't realize / It is so easy to break / Oh, but sometimes I can... huh... / I can feel my heart kinda running hot / That's when I gotta move / Before i get caught / Hey that's why / (listen to me baby!) / You can't hold me down / I don't wanna be tight down / I gotta be free.
Oh I said Stone Free / To do what I please / Stone Free / To ride the breeze / Stone Free / I can't stay / I gotta gotta gotta get away / Yeah! Oh!
(Turn me loose, baby!)
Yeah! Oh! Alright!
Oh yeah I said Stone Free / To ride the breeze / Stone Free / To do what I please / Stone Free / But I can't stay / Stone Free / I gotta gotta gotta get away / Stone Free / I go baby right now / Don't try to hold me back / I'm gonna on down the highway / Yeah! / Stone Free / Gonna there now / Bye bye baby / Oh!

NEBBIA COLOR PORPORA

Una nebbia color porpora è nel mio cervello,
ultimamente le cose non sembrano più le stesse,
mi sto comportando in modo strano, ma non so perché,
scusami se bacio il cielo.

Una nebbia color porpora è tutt'intorno,
non so se sto salendo o scendendo.
Sono felice o triste?
Comunque sia, quella ragazza mi ha incantato!
Aiutatemi, aiutatemi...

Una nebbia color porpora è nei miei occhi,
non so se è giorno o notte.
Mi hai fatto saltare, fatto saltare la mente,
è domani o la fine del tempo?

Purple Haze Purple Haze are in my brain, / Lately things don't seem the same, / Actin' funny, but I don't know why, / 'Scuse me while I kiss the sky. Purple Haze all around, / Don't know if I'm coming up or down. / Am I happy or in misery? / Whatever it is, that girl put a spell on me! / Help me, help me... Yeah, Purple Haze are in my eyes, / Don't know if it's day or night. / You've got me blowing, blowin' my mind. / Is it tomorrow or just the end of time?...

IL VENTO GRIDA MARY

Dopo che tutti i pupazzi sono tornati nelle loro scatole
e i clown sono tutti andati a letto,

puoi sentire l'allegria
che barcolla per strada
impronte di piedi vestiti di rosso
e il vento sussurra Mary.

Una scopa tristemente spazza via
i pezzi rotti della vita di ieri
da qualche parte una regina piange
da qualche parte un re non ha più moglie
e il vento grida Mary.

Domani i semafori diventeranno tristi
e rifletteranno il vuoto sul mio letto
la piccola isola si piega su se stessa
perché la vita che hanno vissuto è morta
e il vento urla Mary.

Si ricorderà mai il vento
i nomi che ha soffiato nel passato
e con la sua stampella, la sua vecchiaia e la sua saggezza
sussurra «No, questo sarà l'ultimo»
e il vento grida Mary.

The Wind Cries Mary After all the jacks are in their boxes / And the clowns have all gone to bed / You can hear happiness / Staggering on down the street / Footprints dressed in red / And the Wind whispers Mary.
A broom is drearily sweeping / Up the broken pieces of yesterday's life / Somewhere a Queen is weeping / Somewhere a King has no wife / And the Wind it cries Mary.
The traffic lights they turn blue tomorrow / And shine their emptiness down on my bed / The tiny island sags downstream / 'cause the life that they lived is, is dead / And the Wind screams Mary.
Will the wind ever remember / The names it has blown in the past / And with its crutch, its old age and its wisdom / It whispers "No this will be the last" / And the Wind cries Mary.

FOXY LADY [3]

(Foxy, Foxy)
Sai d'essere una graziosa piccola spezza cuori
(Foxy)
e sai d'essere una dolce piccola amante
(Foxy)

3. Letteralmente, donna astuta come un volpe.

voglio portarti a casa, non voglio farti del male, no.
Sarai tutta mia, tutta mia, ooh Foxy Lady.
(Foxy, Foxy)
Adesso ti vedo venirmi qui davanti, Foxy,
mi fai venire voglia di saltar su e di mettermi a gridare.
Foxy, baby ascoltami,
ho preso una decisione.
Sono stufo di perdere il mio tempo prezioso.
Sarai tutta mia, tutta mia, Foxy Lady.
(Eccomi, Foxy, Foxy...)

Voglio portarti a casa
no, non voglio farti del male,
sarai tutta mia, tutta mia,
Foxy Lady.
(Eccomi, baby)
Sto venendo a prenderti.
Oh, Foxy Lady,
sembri così sexy, Foxy
Foxy, dammi un po'...

Foxy Lady (Foxy, Foxy) / You know you're a cute little heartbreaker, Huh. / (Foxy) Yeah! / And you know you're a sweet little lovemaker, Huh. / (Foxy) / I wanna take you home, yeah, I won't do you no harm, no. / You got to be all mine, all mine, ooh Foxy Lady. / Yeah! (Foxy, Foxy) / Now-a I see you come down on the scene, oh Foxy. / You make me wanna get up and a scream. / Foxy, oh baby listen now, / I've made up my mind, yeah. / I'm tired of wasting all my precious time. / You got to be all mine, all mine, Foxy Lady. / (Here I come, Foxy, Foxy...) / Yeah! / I'm gonna take you home, ahuh, / I won't do you no harm, no, / you got to be all mine, all mine, / Foxy Lady. / (Here I come baby) / I'm coming to get you! / Oh, Foxy Lady, yeah, yeah, oow, / you look so good, Foxy oh yeah, / Foxy yeah, give us some, Foxy...

UNA DEPRESSIONE MANIACALE

Una depressione maniacale sta invadendo la mia anima.
So quel che voglio, ma non so come
riuscire ad ottenerlo.
Sentimento, dolce sentimento mi gocciola dalle dita.
Una depressione maniacale ha catturato la mia anima
una donna così volenterosa, la dolce causa per niente.
Fai l'amore, rompi l'amore,
e tutto identico quando è finito.

Musica, musica dolce, vorrei poter accarezzare, accarezzare
[accarezzare.
Una depressione maniacale è un casino frustrante.

Bene, penso che finirò per spegnermi
e andarmene giù, proprio giù.
Veramente, per me non c'è nessun motivo per restarmene qui.
Oh, ho voglia di vederti.
Musica musica dolce, vorrei poter accarezzare e baciare,
[baciare.
Una depressione maniacale è un casino frustrante.
Ooh.

Musica musica musica dolce
Musica musica musica musica.

Manic Depression Manic Depression is touching my soul. / I know what I want, but I just don't know how / to go about getting it. / Feeling, sweet feeling drops from my fingers, fingers. / Manic Depression's captured my soul, Yeah. / Woman so willing, the sweet cause in vain. / You make love, you break love, / it's a all the same when it's when it's over. / Music, sweet music, I wish I could caress caress caress. / Manic Depression's a frustrating mess. Ooh.
Well I think I'll go turn myself off / an'go on down' all the way down. / Really ain't no use for me hanging around. / Oh I gotta see you. / Music, sweet music, I wish I could caress and kiss, kiss. / Manic Depression's a frustrating mess. / Ooh, yeah, ooh.
Music, music, sweet music.
Music, music, music, music.

TERZO PIANETA DAL SOLE [4]

Oh strana meravigliosa erba verde
con maestosi scenari di seta
montagne misteriose, vorrei vedervi più da vicino
posso atterrare con la mia macchina bizzarra?

Sebbene il tuo mondo mi meravigli
con le sue galline schiamazzanti maestose e superiori,
non capisco la tua gente
così voglio finirti
non ascolterai mai più della musica surf.

3rd Stone From The Sun Oh strange beautiful grass of green, / With your maje-

4. Ovviamente, il terzo pianeta dal sole è la terra.

stic silken scenes, / your mysterious mountains, I wish to see closer. / May I land my kinky machine?
Altough your world wonders me, / with your majestic superior cackling hen, / your people I do not understand. / So to you I wish to put an end, / and you'll never hear surf music again.

HAI FATTO ESPERIENZE? [5]

Se riesci almeno a raccogliere la tua mente
poi trasmetti a me.
Ci terremo le mani e poi guarderemo il sole che nasce
dal fondo del mare.
Ma prima, hai fatto esperienze?
hai mai fatto esperienze?
beh, io sì.
Lo so, lo so, probabilmente strillerai e piangerai
che il tuo piccolo mondo non ti lascia libero.
Ma a chi nel tuo piccolo squallido mondo
cerchi di far vedere che
sei fatto d'oro e non puoi essere venduto?
Eh, allora, hai fatto esperienze?
beh, io sì.
Ah, lascia che ti dia la prova.

Posso sentire in distanza trombe e violini
credo che ci chiamino per nome.
Forse ora non li senti, ma li sentirai
se solo mi prendi per mano.
Oh ma hai mai fatto esperienze?
Hai mai avuto esperienza?

Non necessariamente «fatto» [6], ma bello.

Are You Experienced If you can just get your mind together, / then come on across to me, / We'll hold hands, and then we'll watch the sun rise, / from the bottom of the sea. / But first are you experienced? / Have you ever been experienced? / Well, I have. / I know, I know you'll probably scream and cry / that your little world won't let you go. / But who in your measly little world / are you trying to prove that / you're made of gold and a can't be sold. / So 're, are you experienced? / Have you ever been experienced? / Well, I have. / Ah, let me prove it to you.

5. Traduzione a cura di Maurizio Baiata e Mauro Radice, ripresa da «Muzak», aprile 1975, n. 1.
6. *Stoned* indica la sensazione di chi si sente sotto l'influsso della droga.

Trumpets and violins I can hear in the distance / I think they're calling our names. / Maybe now, you can't hear them, but you will, haha. / If you just take hold of my hand. / Oh, but are you experienced? / Have you ever been experienced? Not necessarily stoned, but beautiful.

LITTLE WING [7]

Lei passeggia tra le nuvole,
con la mente come un circo che corre impazzita.
Farfalle e zebre,
raggi di luna e racconti di fate.
Questo è quel che pensa
mentre cavalca nel vento.

Quando sono triste, viene da me,
con mille sorrisi, che mi regala.
Tutto bene, mi dice, tutto bene.
Prendi da me tutto quello che vuoi,
tutto quello che vuoi.

Continua a volare,
Little Wing.

Little Wing Well, she's walking through the clouds, / with a circus mind that's running wild. / Butterflies and Zebras, / and Moonbeams and fairy tales. / That's all she ever thinks about. / Riding with the wind.
When I'm sad, she comes to me, / With a thousand smiles, she gives to me free. / It's alright, she says it's alright. / Take anything you want from me, / Anything. Fly on little wing. / Yeah, yeah, yeah, little wing.

SE SEI FOSSE NOVE

Sì, canta una canzone.

Se il sole si rifiutasse di splendere
non m'importa, non m'importa.
Se le montagne cadessero nel mare,
succeda pure, non sono io.
Bene, perché ho il mondo mio in cui vivere
e non ho voglia di copiarvi.

Allora, se il sei dovesse diventare nove

7. Letteralmente, piccola ala, uccello di piccole dimensioni, passerotto.

non m'importa, non m'importa.
Bene, se tutti gli hippies si tagliassero i capelli,
me ne frego, me ne frego.
Sì, perché ho il mondo mio in cui vivere
e non ho voglia di copiarvi.

Conservatori in colletto bianco se ne vanno baldanzosi per la [strada,
mi indicano con le loro dita di plastica,
sperano che presto la mia razza sparisca e muoia,
ma ancora sventolerò alta, alta, la mia bandiera di freak,
sventola, sventola...

Cadete montagne, ma non cadete su di me.
Va' avanti, signor affarista, tu non ti puoi vestire come me.

Continuate a sognare,
andrete più avanti.
Nessuno saprà di che cosa parlo.
Ho da vivere la mia vita
Non voglio che moriamo, o che muoia la metà di voi.
Allora lasciatemi vivere la mia vita
come voglio (ecco).
Continua a cantare fratello
batterista continua a suonare.

If 6 Was 9 Yeah, sing a song.
If the sun refuse to shine, / I don't mind, I don't mind. Yeah. / If the mountains fell in the sea, / let it be, it ain't me. / Alright 'cos I got my own world to look through / and I ain't gonna copy you.
Now if 6 turned out to be 9 / I don't mind, I don't mind. / Alright, if all the hippies cut off all their hair, / I don't care, I don't care. / Dig, 'cos I got my own world to live through / and I ain't gonna copy you.
White collared conservative flashing down the street, / pointing their plastic finger at me, / they're hoping soon my kind will drop and die, / but I'm gonna wave my freak flag high, high, wow. / Wave on, wave on.
Fall mountains, just don't fall on me. / Go ahead on Mr. Businessman, you can't dress like me.
Get on dreamin', / strike's on further. / Nobody will know what I'm talkin' about. / I got my own life to live / I want us not to die, or just half of you to die. / So let me live my life / the way I want to (there you are). / Sing on Brother, / play on drummer.

CASTELLI DI SABBIA

Lungo la strada la si sente gridare «sei uno schifo»
e sbatte la porta sulla sua faccia da sbronzo,
e ora lui rimane fuori e tutti i vicini cominciano
a spettegolare e malignare.
Lui grida «ragazza, devi essere pazza,
che ne è successo dell'amore dolce che avevamo noi due?»
si appoggia alla porta e fa una scenata,
e le lacrime cadono e bruciano il verde del giardino.

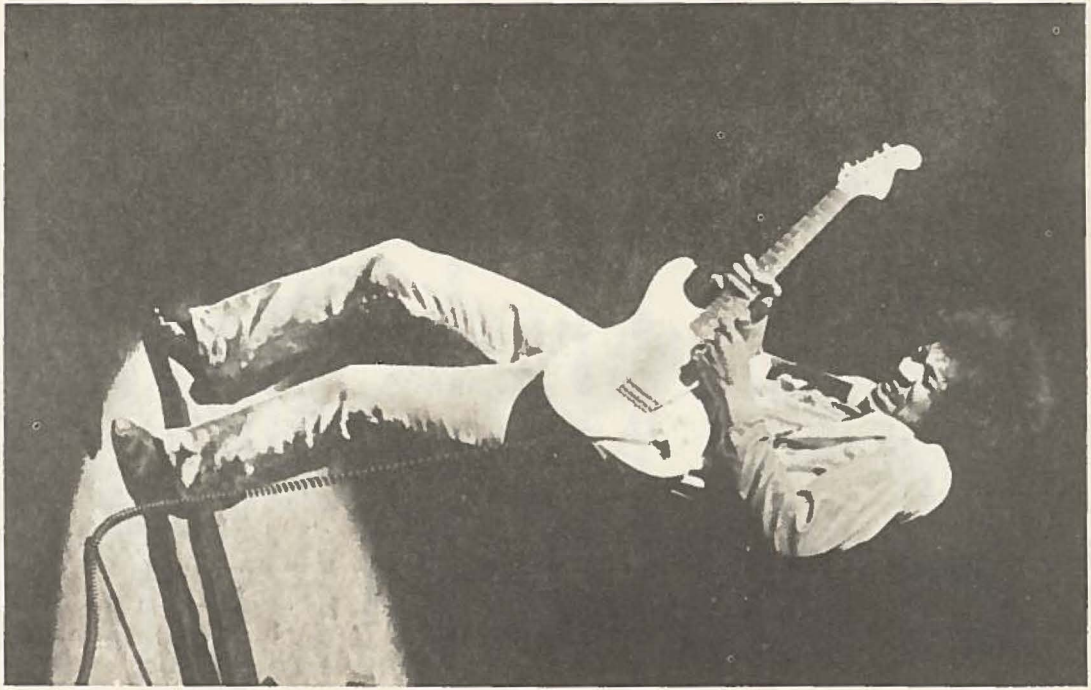
E allora castelli di sabbia cadono nel mare, alla fine.

Un guerriero indiano, prima di avere dieci anni, giocava alla [guerra
nei boschi con i suoi amici indiani, e si inventò un sogno,
per cui da grande, sarebbe diventato un capo indiano guerriero [e senza paura.
Passarono molte lune e il sogno cresceva ancora più forte, fino [alla vigilia
del giorno in cui avrebbe cantato la sua prima canzone di [guerra
e combattuto la sua prima battaglia, ma qualcosa andò male,
un attacco di sorpresa lo uccise nel sonno, quella notte.

E allora castelli di sabbia si sciolgono nel mare, alla fine.

C'è una ragazza, con il cuore a terra,
perché era paralizzata e non riusciva a dire nemmeno una [parola
e sperava e pregava di non vivere più, e allora decise di morire.
Condusse la sedia a rotelle in riva al mare, e disse sorridendo [alle sue gambe
«non mi farete più soffrire».
Ma una visione che non aveva mai avuto la fece saltare in [piedi e dire
«guarda, una nave dalle ali d'oro passa vicino a me»
e non c'era veramente bisogno che la nave si fermasse...
[continuò per la sua via.

E allora castelli di sabbia scivolano nel mare, alla fine.



Castles Made Of Sand Down the street you can hear her scream «you're a disgrace». / As she slams the door in his drunken face, / And now he stands outside and all the neighbours start to / gossip and drool, / He cries «Oh girl, you must be mad, / what happens to the sweet love you and me had?» / Against the door he leans and starts a scene, / And his tears fall and burn the garden green. And so castles made of sand fall in the sea, eventually.
A little indian brave who before he was ten, played war-games / in the woods with his Indian friends, and he built a dream / that when he grew up, he would be a fearless warrior Indian Chief. / Many moons passed and more the dream grew strong, untill tomorrow / He would sing his first war song, / And fight his first battle, but something went wrong, / Surprise attack killed him in his sleep that night.
And so castles made of sand, melts into the sea, eventually.
There was a young girl, whose heart was a frown, / Because she was crippled for life, and she couldn't speak a sound / And she wished and prayed she could stop living, so she decided / to die / She drew her wheel chair to the edge of the shore, and to / her legs she smiled / «You won't hurt me no more» / But then a sight she'd never seen made her jump and say / «Look, a golden winged ship is passing my way» / And it really didn't have to stop... it just kept on going. / And so castles made of sand, slips into the sea, Eventually.

UN DESIDERIO BAGNATO DI PIOGGIA

Oro e rosa, il colore del sogno che ho fatto,
poco tempo fa,
e anche blu indistinto e lilla,
che non invecchia mai.

Te ne stavi sotto un albero di canzoni,
e dormivi così serena,
un fiore giocava nelle tue mani,
aspettandomi.

Non ti avevo mai veduta
prima di questo giorno senza tempo.
Ma ti svegliasti e dicesti sorridendo il mio nome,
e ti sei portata via il mio cuore,
portata via il mio cuore, piccola.

Oro e rosa, il colore del sogno che ho fatto
poco tempo fa,
e anche blu indistinto e lilla,
che non invecchia mai.

Oro e rosa, il colore del sogno che ho fatto,
oro e rosa, il colore del sogno che ho fatto,
e anche blu indistinto e lilla.

Oro e rosa
oro e rosa
oro e rosa.

E' solo un sogno, ma desidero raccontare a qualcuno questo [sogno,
il cielo era trapuntato da migliaia di stelle
mentre il sole baciava le montagne malinconiche.
E undici lune giocavano lungo l'arcobaleno al di sopra di me e [te,
oro e rosa, il colore dei muri di velluto che ci circondano.

One Rainy Wish Gold and rose, the colour of the dream I had / Not too long ago. / Misty blue and lilac too, / Never to grow old.
There you were under a tree of song. / Sleeping so peacefully. / In your hand a flower played, / Waiting there for me.
I have never laid eyes on you, / Not before this timeless day. / But you woke and you smiled my name, / And you stole my heart away. / Stole my heart away, little girl. Yeah. Alright!
Gold and rose, the colour of the dream I had, / Not too long ago. / Misty blue and lilac too, / Never to grow old.
Gold and rose, the colour of the dream I had, / Gold and rose, the colour of the dream I had, / Misty blue and lilac too. / Gold and rose / Gold and rose / Gold and rose.
It's only a dream, but I'd love to tell somebody about this dream, / the sky was filled with a thousand stars, / While the sun kissed the mountains blue. / And eleven moons played across the rainbows above me and you. / Gold and rose, the colour of the velvet walls that surround us.

FIERO COME L'AMORE

La rabbia sorride, dominando dall'alto della sua scintillante [armatura metallica color porpora,
la regina Gelosia, l'Invidia attende dietro di lei,
la sua veste verde ardente guarda con sogghigno il terreno [erboso,
sono blu le acque che danno la vita, prese come vere
dolcemente comprendono.
Una volta felici eserciti turchini erano di fronte
pronti, ma stupiti che la battaglia fosse in corso.
Ma tutti sono fieri come l'amore,
sono tutti fieri come l'amore.

Chiedilo all'asse terrestre [8].

8. Riporto, a chiarimento, la seguente dichiarazione di Hendrix: «L'asse del

Il mio rosso è così presuntuoso,
ostenta trofei di guerra e nastri di euforia,
l'arancio è giovane, pieno di audacia
ma è molto insicuro alla sua prima battaglia.
Il mio giallo, in questo caso, non è così tenero,
sto cercando, in effetti, di dire che è terrorizzato quanto me,
e tutte queste mie emozioni mi impediscono
di dare la mia vita a un arcobaleno come te.
Ma sono fiero come l'amore,
certo, sono fiero come l'amore (ascolta quel che dico, ragazza)
sono fiero come l'amore,
chiedilo all'asse terrestre, lui sa tutto.

Bold As Love Anger he smiles, towering in shiny metallic purple armour, / Queen Jealousy, Envy, waits behind him, / Her fiery green gown sneers at the grassy ground. / Blue are the life-giving waters taking for granted. / They quietly understand. / Once happy Turquoise armies lay opposite / Ready, but wonder why the fight is on. / But' they're all bold as love, yeah, / they' re all bold as love.
Just ask the Axis.
My Red is so confident, / He flashes trophies of war and ribbons of euphoria. / Orange is young, full of daring, / But very unsteady for the first go round. / My Yellow in this case is not so mellow, / In fact I'm trying to say that it's frightened like me, / And all these emotions of mine keep holdning me, / From giving my life to rainbow like you. / But I'm, yeah, I'm bold as love, / Well, I'm bold as love, (hear me talking girl) / I'm bold as love, / Just ask the Axis, he knows everything. / Yeah, yeah, yeah. / Yeah.

FIGLIO DEL VOODOO

Sì, sono un figlio del Voodoo
signore sono un figlio del Voodoo

la notte in cui sono nato
signore, ti giuro che la luna diventò infuocata.
La notte in cui sono nato, ti giuro che la luna diventò infuoca-
[ta.
La mia povera madre gridò «Signore, la zingara aveva
[ragione!»

pianeta gira su se stesso e cambia l'aspetto del mondo. E' il momento in cui nascono civiltà diverse o arriva un'epoca nuova. Ecco, è la stessa cosa per l'amore: se un uomo e una donna si amano, le loro vite non hanno più lo stesso significato: *Axis. Bold As Love*... 1, 2, 3, rock around the clock».

e la vidi cadere a terra morta (abbiate pietà).

Leoni di montagna mi trovarono lì in attesa
e mi posero sul dorso di un'aquila.
Leoni di montagna mi trovarono lì
e mi posero sulle ali di un'aquila (sulle ali di un'aquila baby).
Mi portò oltre i confini dell'infinito
e quando mi riportò indietro
mi diede l'anello della strega Venere.
E disse «Mettiti a volare, mettiti a volare»
perché io sono un figlio del Voodoo, un figlio del Voodoo.

Yeah,
faccio l'amore con te
e, Dio lo sa, tu non senti nessun dolore.
Faccio l'amore con te mentre dormi
e, Dio lo sa, tu non senti nessun dolore (abbiate pietà)
perché sono lontano un milione di miglia
e, nello stesso tempo, sono qui
dentro la tua cornice (yeah, senti quel che dico adesso!)
Perché io sono un figlio del Voodoo
signore, io sono un figlio del Voodoo...
Yeah,
le mie frecce son fatte di desideri
che arrivano da così lontano quanto le miniere di zolfo di Gio-
[ve.
Le mie frecce son fatte di desideri
desideri che arrivano da così lontano quanto le miniere di zolfo
[di Giove.
(laggiù vicino al mare di metano).
Ho un uccello-mosca che ronza così forte
che pensi di perdere la testa...

Fluttuo in giardini liquidi
e tra le nuove rosse sabbie dell'Arizona.
Fluttuo in giardini liquidi
e tra le nuove rosse sabbie dell'Arizona (abbiate pietà).
Bene, assaggio miele da un fiore chiamato malinconia
laggiù in California
e New York affonda mentre ci teniamo per mano.
Perché io sono un figlio del Voodoo,
signore, io sono un figlio del Voodoo.

Voodoo Chile Well I'm a Voodoo Chile, / Lord I'm a Voodoo Chile. Yeah. Well the night I was born, / Lord I swear the moon turned a fire-red. / The night I was born. I swear the moon turned a fire-red. / Well my poor mother cried out «Lord, the gypsy was right» / and I see her fell down right dead (have mercy). Well Mountain lions found me there waitin' / and set me on an eagle's back. / Well mountain lions found me there / and set me on an eagle's wing (eagle's wing baby). / He took me past the outskirts of infinity; / and when he brought me back, / he gave me Venus witch's ring. Hey! / And he said «Fly on, fly on!» / because I'm a Voodoo Chile baby, Voodoo Chile. Hey!
Yeah. / Well I make love to you / and Lord knows, you feel no pain. Yeah. / Say I make love to you in your sleep / and Lord knows, you felt no pain (have mercy) / 'cause I'm a million miles away / and at the same time. I'm right here / in your picture frame (Yeah, hear what I say now!) / 'Cause I'm a Voodoo Chile, / Lord knows I'm a Voodoo Chile, yeah....
Yeah. / Well my arrows are made of desires / from far away as Jupiter sulphur mines. / Say my arrows are made of desires / desires from far away as Jupiter sulphur mines / (way down by the methane sea). / I have a humming bird that hums so loud / you think you were losing your mind...
Well I float in liquid gardens / and Arizona's new red sands. Yeah. / I float in liquid gardens / way down in Arizona's red sands (have mercy). / Well I, taste the honey from a flower name Blue / way down in California / and New York drowns as we held hands. Hey. / 'Cause I'm a Voodoo Chile, / Lord knows I'm a Voodoo Chile, yeah...

OCCHI DI ZINGARA

Mi sono accorto d'esser stato ipnotizzato
ti amo, occhi di zingara... ti amo, occhi di zingara

Lassù sul mio albero, me ne sto seduto accanto al fuoco
chiedendomi dove potresti essere in questo mondo.
E so in ogni momento che t'aggiri per la campagna.
Pensi ancora a me?
(oh, mia zingara)

Cammino proprio verso la tua strada ribelle
che si snoda per un milione di miglia
sì, cammino lungo questa strada
alla ricerca del tuo amore e della tua anima gentile,
e quando ti troverò, non ti lascerò più andare.

Ricorda la prima volta che ti vidi
le lacrime nei tuoi occhi sembrava tentassero di dire
«oh, ragazzino, sai che potrei amarti
ma prima, devo fuggire,
due strani uomini lottano fino alla morte per causa mia, oggi...
cercherò di incontrarti lungo la vecchia autostrada» hey!

Mi sono accorto di essere stato ipnotizzato
ti amo, occhi di zingara...

T'ho cercata così a lungo
i miei piedi pieni di dolore abbandonano la battaglia,
le mie ginocchia affaticate si appoggiano sulla strada.
Sono caduto sul bordo della strada
ma sento un richiamo dolce
la mia occhi di zingara mi ha trovato e sono stato salvato
signore sono stato salvato
ecco perché ti amo
ti amo, ti amo
signore, ti amo.

Gypsy eyes Well, I realize that I've been hypnotized / I love you, Gypsy Eyes... I love you, Gypsy Eyes (alright)
Way up in my tree I'm sitting by my fire / Wond'rin' where in this world might you be. / And knowing all the time you still are roamin' the contryside. / Do you still think about me? / (Oh, my Gypsy)
Well, I walk right on up to your rebel roadside / The one that rambles on for a million miles / Yes I walk down this road / Searching for your love and fine soul, too / And when I find you, I ain't gonna let go.
I remember the first time I saw you / The tears in your eyes look like they was tryin' to say / «Oh, little boy, you know I could love you / But first, I must make my getaway. / Two strange men fighting to the death over me today... / I'll try to meet you by the old highway Hey!
Well I realize that I've been hypnotized. / I love you, Gypsy Eyes (4x) Alright!) I've been searching so long, / My feet, they painfully leave the battle, / Down against the road my weary knees take their place. / Off to the side I fall / But I hear a sweet call / My Gypsy Eyes has found me and I've been saved, yeah! / Lord, I've been saved / That's why I love you / Say I love you, I love you. / Lord I love you.

1983... DIVENTERÒ UN TRITONE

Mi son svegliato da ieri,
sono vivo ma la guerra è in corso
così il mio amore, Caterina, ed io
decidiamo di fare la nostra ultima passeggiata fra il rumore ver-
[so il mare.

Non per morire, ma per rinascere
lontano da terre così stravolte e lacerate
per sempre.

Oh dico, vedi, è proprio un pasticcio

ogni pollice di terreno è un posto dove si combatte,
oggetti che sembrano matite gigantesche e tubetti di rossetto
continuano a piovere e causano un dolore che fa urlare
e l'artico blu argentato si tinge di rosso sangue
mentre i nostri piedi cercano la sabbia e il mare
è proprio qui davanti.

Beh, è un peccato che i nostri amici non possano essere con
[noi oggi
(beh, è un vero peccato)
«la macchina che costruimmo
non ci salverà mai» questo è quel che hanno detto
(ecco perché non sono venuti con noi oggi)
e dissero anche «è impossibile
che un uomo viva e respiri sott'acqua per sempre»,
era la cosa di cui più si lamentavano
(e me la sbatterono anche in faccia, e dissero)
«comunque tu lo sai bene che questo sarebbe al di là della vo-
[lontà di Dio
e della grazia del re», (della grazia del re).

Così la mia ragazza e io facciamo l'amore sulla sabbia
per salutare l'ultimo definitivo momento sulla terra rinsecchita
la nostra macchina ha fatto il suo lavoro, si è comportata bene
i nostri corpi sono senza un graffio e le diciamo addio.
Stelle marine e schiume gigantesche ci accolgono con un sorri-
[so
prima che le nostre teste si immergano diamo un'ultima occhia-
[ta al rumore che uccide.

1983... A Merman I should turn to be Hooray, I awake from yesterday. / Alive but the war is here to stay / So my love, Catherina and me / Decide to take our last walk through the noise to the sea. / Not to die but to be re-born / Away from lands so battered and torn / Forever (forever).
Oh say, can you sea it's really such a mess / Ev'ry inch of earth is a fighting nest, / Giant pencil and lipstick tube shaped things / Continue to rain and cause screaming pain / And the arctic stains from silver blue to bloody red / As our feet find the sands and the sea / Is straight ahead (straight up ahead).
Well, it's too bad that our friends can't be with us today / (Well, it's too bad) / «The machine that we built, / would never save us» that's what they say / (That's why they've not come up with us today) / They also said «It's impossible / For a man to live and breathe under water forever», / That was their main complaint / (And they also threw this in my face, they said:) / «Anyway, you know good and well it would be beyond the will of / God and the grace of the King». (Grace of the King)

So my darling and I make love in the sand / To salute the last moment ever on dry land / Our machine, it has done its work, played its part well / Without a scratch on our bodies and we bid it farewell. / Starfish and giant foams greet us with a smile / Before our heads go under we take a last look at the killing noise / Of the out of style, the out of style... out of style.

LUNA, MUOVI LE MAREE... CON DELICATEZZA, CON DELICATEZZA

Così andiamo giù e giù e giù e giù e giù e giù
fai in fretta, mia cara, non dobbiamo far tardi per lo spettacolo
il campione Nettuno gareggia in un mondo acquatico, è così [carino
«Da questa parte» dice sorridendo una sirena. Posso sentire [Atlantide piena di grida di gioia,
Atlantide piena di grida di gioia, posso sentire Atlantide piena [di grida di gioia.

Moon, turn the tides...gently, gently away So down and down and down and down and down and down we go / Hurry my darling, we mustn't be late for the show / Neptune champion games to an aqua world is so very dear / «Right this way!» smiles a mermaid I can hear Atlantis full of cheer, / Atlantis full of cheer, I can hear Atlantis full of cheer.

LUNGO LE TORRI DI GUARDIA [9]

Deve esserci un modo di uscire di qui
disse il giullare al ladro
c'è troppa confusione
non riesco ad avere un attimo di pace
gli uomini d'affari bevono il mio vino
gli uomini con l'aratro scavano la mia terra
nessuno lungo la linea
conosce il valore di tutto ciò.

Non c'è ragione di preoccuparsi
il ladro gentilmente parlò

9. Traduzione di Stefano Rizzo, tratta da Bob Dylan, *Blues ballate e canzoni*, Roma, Newton Compton, 1972, pp. 232-5.

molti qui fra noi
pensano che la vita è solo una beffa
ma tu e io queste cose le sappiamo
e non è questo il nostro destino
così non parliamo falsamente adesso
l'ora si sta facendo tarda.

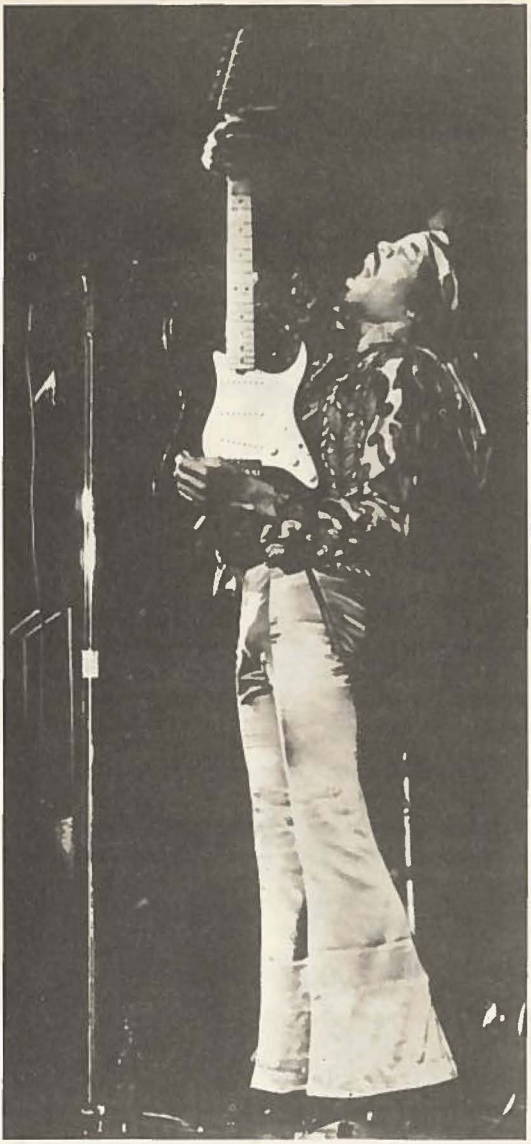
Lungo le torri di guardia
i principi stavano all'erta
mentre le donne andavano e venivano
e anche i servitori scalzi
lontano nei campi
un gatto selvaggio ringhiò
due uomini a cavallo si avvicinavano
il vento incominciò ad ululare.

All along the watchtower (by Bob Dylan) «There must be some kinda way out of here» / said the joker to the thief. / There's too much confusion, / I can get no relief. / Businessmen here, they drink my wine, / plowmen dig my earth. / No one will level on the line, / nobody of it is worth. / Hey! «No reason to get excited» / the thief he kindly spoke. / There are many here among us, / who feel that life is but a joke. / But-a, but you and I we've been through that / and this is not our fate. / So let us not talk falsely now. / The hour's getting late. / Hey! Hey! / All Along The Watchtower, / princess kept the view. / While all the women came and went, / barefoot servants too. (But-a) / outside in the cold distance / a wild cat did growl. / two riders were approaching / and the wind began to howl. / Hey! / All Along The Watchtower...

LIBERTÀ

Hai il mio orgoglio che penzola dal letto
hai incasinato la mia vita. Allora ho preso la pistola
Ti metti di mezzo persino con i miei figli
e urli contro mia moglie, baby,
levati dai coglioni
se vuoi uscire viva di qui.

Libertà
Libertà
ecco quel che voglio adesso
Libertà
Libertà
ecco di cosa ho bisogno adesso



Libertà
Libertà
per vivere
Libertà
perché possa dare.

Hai il mio cuore che parla di scogli ed acqua
hai la mia anima che urla e grida
sai d'aver fatto diventar drogata la mia ragazza [10]
conosci l'uomo del drugstore.

Sai d'aver fatto diventar drogata la mia ragazza
conosci l'uomo del drugstore
bene, non ho bisogno di queste cose, adesso
cerco solo di togliergliele dalle mani.
Libertà
Libertà
perché riesca a vivere
Libertà
Libertà
perché possa dare
Libertà
Libertà
Yeah!
Libertà
Libertà
ecco di cosa ho bisogno.

Non sei obbligata a dire che mi ami
se non è così, credimi,
se hai bisogno di me o mi vuoi soltanto dissanguare
faresti meglio ad affondare i tuoi pugnali in qualcun altro.

Così me ne posso andare
dammi la mia libertà!

(Yeah, e lei urla)

Avanti dritto
(stai lì)

10. *To hoock*, agganciare con la droga; di conseguenza, l'uomo del drugstore può indicare pure spacciatore.

Avanti dritto
Libertà
che possa vivere in
Libertà!
Baby, la mia ragazza mi rende la
Libertà!
Spingiti più avanti
perché possa dare
avanti dritto
Libertà!
Spingiti più avanti, avanti dritto
Spingiti più avanti
(Avanti dritto)

Freedom You got my pride hanging out of my bed / You messed up with my life so I brought my lead / Even messed up with my children / And you're screamin'at my wife, babe / Get off of my back / If you wanna get out of here alive. Freedom! / Freedom (Get ye) / That's what I want now / Freedom! / Freedom (Get ye) / That's what I need now / Freedom! / Freedom (Get ye) / To live / Freedom! / Freedom (Get ye) / So I can give.
You got my heart speaking ledge and water / You got my soul screaming and hollering / You know you hooked my girlfriend / You know the drugstore-man
You know you hooked my girlfriend / You know the drugstore-man / Well, I don't need it now / I just try to slap it out of her hand. / Freedom! / Freedom (Get ye) / So I can live / Freedom! / Freedom (Get ye) / So I can / Freedom! / Freedom (Get ye) / That's what I need.
You don't have to say that you love me / If you don't mean it you better believe / If you need me or just wanna bleed me / Better stick in your daggers in someone else / So I can leave / Set me free!
(Yeah, she cry on)
Straight ahead / (Stay up there) / Straight ahead / Freedom! / So I can live in / Freedom! / My girl up to give, baby / Freedom! / Keep on pushing / So I can give / Straight ahead / Freedom! / Keep on pushing, straight ahead (2x) /Keep on pushing / (Straight ahead).

EZY RIDER

Ecco Ezy, Ezy Rider
che viaggia sull'autostrada del desiderio.
Dice che il vento libero lo porta più in alto
mentre tenta di trovare lassù il suo paradiso
ma muore dalla voglia di essere amato.

Si metterà a vivere come un pazzo
oggi è per sempre, così dice

parla di morire, è così tragico
ma non ti preoccupare di oggi, la libertà sta venendo verso di [noi.

Quanto tempo pensi che durerà,
lo posso prevedere?

Vedi, tutti gli amanti dicono: fai quel che ti piace
bisogna riunire i fratelli e il diritto di essere liberi
in una nuvola di polvere d'angelo, vedo un freak
ehi, senti, baby, devi sposarmi.

Sarò «stonato», ancora pazzo e con la voglia di fare l'amore
e di venire «stonato» e pazzo [11].

Ezy Rider There goes ezy, ezy rider / Riding down the highway of desire / He says the free wind takes him higher / Trying to find his heaven above / But he's dying to be loved
He's gonna be living so madly / Today is forever, so he claims / He's talking about dying, it's so tragic / But don't worry about today, we got freedom coming our way
How long do you think he's gonna last/ Can I forecast?
See all the lovers say, do what you please / Gotta get the brothers together and the right to be free / In a cloud of angeldust I see a freak / Hey look, mamma, You gotta marry me
I'll be stoned, still crazy lovin' / Comin' stoned crazy, aaah...

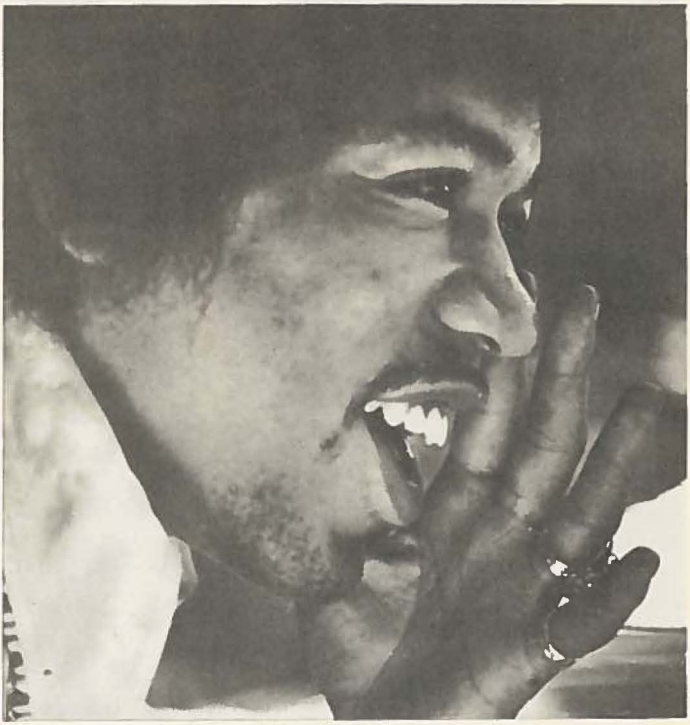
UNA STANZA PIENA DI SPECCHI

Abitavo in una stanza piena di specchi,
potevo vedere soltanto me stesso.
E presi coraggio e fracassai il mio specchio,
ed ora per me c'è l'intero mondo da vedere,
per me c'è l'intero mondo da vedere.

La mia testa era piena di vetri rotti
pezzi di vetro che stridono e si spezzano nel mio cervello
la mia testa era piena di vetri rotti.
Inseguivano i miei sogni e mi ferivano mentre ero a letto
inseguivano i miei sogni e mi ferivano mentre ero a letto
mandavano a monte tutti i miei affetti mentre ero a letto.

11. Per *stoned*, vedi la nota 6; *comin'*, venire, fare l'amore.

Room Full of Mirrors I used to live in a room full of mirrors, / All I could see was me. / And I took my spirit and smashed my mirror. / And now the whole world is here for me to see.
A broken glass was all in my head. / Jangling breaking glass all in my brains. / Broken glass was all in my head. / It used to follow my dreams and cut me in my bed / It used to follow my dreams and cut me in my bed / It used to mess up all my loving in my bed, yeah. [Ho ripreso il testo dal 33 giri *Experience. Original Soundtrack*. Un testo diverso è in *Rainbow Bridge*.]



Janis Joplin

Forse più che nei confronti di Hendrix e di Morrison, parlando di Janis Joplin si è spesso fatto ricorso a stereotipi e a luoghi comuni, che l'hanno trasformata in un simbolo buono per opposte e diverse ideologie. Questi stereotipi l'hanno presentata come drogata e ubriacona irrecuperabile (con una discreta pubblicità per il bourbon Southern Comfort), come protagonista della liberazione sessuale, o ancora come «femminista», come una ragazza eccessivamente disponibile e insieme brutta e bisognosa d'affetto, ragazza ambiziosa che cerca di sfuggire alla noia d'un paese nel quale non succede nulla e vuole spaventare amiche più belle e corteggiate. Occorrerebbe sostituire a questi luoghi comuni una documentazione più rigorosa e approfondita. Purtroppo, a mio avviso, questa documentazione manca e i libri, abbastanza numerosi, che sono stati scritti su di lei di solito ricalcano ora l'uno, ora l'altro (o più d'uno contemporaneamente) di questi schemi. Così il testo di Peggy Caserta, *Going Down With Janis* si apre con una scena d'amore tra l'autrice e Janis e prosegue tra bevute, eroina, fumo, notti senza riposo e sfrenatezze varie (ricalcando molto male il modello di *On the Road*); oppure quello di Deborah Landau, *Janis Joplin. Her Life and Times*, pieno d'angoscia e di morte incombente e liberatoria, ansiosamente cercata.

Cerchiamo di ricostruire comunque alcuni dati. Nata il 19 gennaio 1943 a Port Arthur, nel Texas, Janis Joplin cresce in una famiglia agiata, piccolo borghese di provincia in una città che vive ed è ricca all'ombra del petrolio. La sua adolescenza può essere descritta come una adolescenza «normale», dove per normalità s'intende anche una buona dose di noia e di repressione sessuale e «presenza» familiare. A questa noia s'aggiunge un interesse crescente per il blues del sud, per i dischi

di Leadbelly e di Bessie Smith. Questo amore per il blues, che la porterà a tentare, seguendo «la corrente», la via della California per esibirsi a cantare in vari club, segnerà la sua carriera di cantante bianca per una musica negra. Questo fatto rappresenterà una delle più grandi contraddizioni della sua carriera, quella d'essere una grande cantante bianca per un blues, per una sensibilità musicale negra, all'interno dell'ambiente pop californiano che, seppur culturalmente — in senso politico e in senso musicale — aperto, resterà rigorosamente bianco.

Cantante «negra» in complessi bianchi, senza una tradizione culturale adeguata al personaggio che è chiamata a rappresentare, con un impasto vocale rauco e pieno di sensibilità, Janis mette in luce le proprie doti vocali e la propria capacità di esecutrice, di *live performer*, che consuma e realizza se stessa sul palcoscenico.

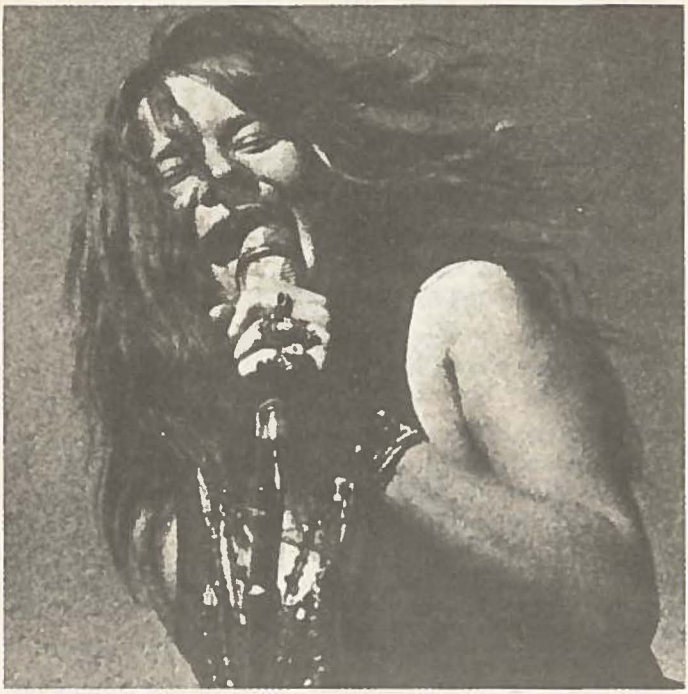
Alla sua scarsa capacità nell'analizzare e recepire le nuove tendenze e ricerche musicali dei gruppi californiani, occorre aggiungere la massiccia presenza maschile nel mondo della musica pop (nient'affatto liberato, sotto questo punto di vista) che continuamente tende a ridimensionare la sua grinta e la sua irruenza, costringendola all'interno di stereotipi femminili che la collocano in un ruolo subalterno nel campo dell'elaborazione musicale. Questi fattori sono, del resto, all'origine reale di molte fratture tra Janis e i componenti del proprio gruppo, che tendono a rifiutare l'impostazione blues della pratica musicale, a negare una preminenza alla vocalità e a ripristinare la supremazia della chitarra; come nel campo della vita collettiva, in cui la donna è soprattutto vista come *groupie*, come persona disponibile. A questo s'aggiunge, mediato dalla cultura negra, un certo fatalismo vittimista che vede le donne come perpetue perdenti (*Women is Losers*) e il blues come vita reale (*Buried Alive with Blues*).

La storia di Janis Joplin può quindi essere vista come la ricerca continua d'una via per la liberazione, attraverso il sesso, attraverso la droga, attraverso la musica senza alcuna consapevolezza della propria condizione sociale e dei condizionamenti collettivi. Anche se il successo (riconosciuto con imbarazzo, sottili riserve ed inconsce preclusioni) la accompagnerà per alcuni anni, dalla sua rivelazione al festival di Monterey (1967) con la Big Brother & the Holding Company, (uno dei gruppi

più noti, anche se non tra i più abili musicalmente, della California) in quello stesso festival che segna il trionfo americano di Hendrix, attraverso il primo album, (prodotto malissimo) fino a *Cheap Thrills*, con la copertina disegnata da Robert Crumb, nel quale *Ball and Chain* e *Piece of My Heart* rivelano appieno le sue qualità vocali ed interpretative e risentono del suo bisogno d'una sicurezza in una visione del mondo che invece va frantumandosi. Questa ricerca d'amore, questo bisogno di sicurezza verranno più volte messe in luce da Janis nei testi delle canzoni, ma ancor più in interviste e nella sua pratica esecutiva: una sicurezza che nessuno comunque sapeva dare e che a lei era richiesta (come agli altri divi della pop-music) da una parte crescente del pubblico.

Il discorso sulla sessualità, più o meno liberata, si riduce a quello sull'amicizia e sulla ricerca d'un «padre». Una via d'analisi ancora da analizzare, ma che vede nella fragilità dei divi pop e del loro pubblico e nella forza dell'industria discografica e del sistema commerciale ad essa collegato il vero punto chiave nel determinare lo sviluppo della musica giovanile (si veda a questo proposito, sia pure riferito alla situazione italiana, il saggio di Virgilio Lo Presti, *Cantautori. Miti, riti e sicurezze*, su «Scena», 1979, n. 1).

La rottura con i Big Brothers, un nuovo gruppo che non avrà mai neppure un nome, con il quale Janis incide *Kosmic Blues* (1969) sono gli avvenimenti che preludono alla sua morte, per una *overdose* di eroina, in una stanza di motel, da sola, ad Hollywood, il 4 ottobre 1970. Nel 1971, uscirà postumo *Pearl*, con la Full Tilt Boogie Band, un gruppo equilibrato che accompagna sia pure con uno stile alquanto «professionale», la voce di Janis. Della Janis che ora diceva: «I'm sick and tired of it. Call me Pearl».



EASY RIDER

Hey mama, mama, vieni a guardare la sorellina
se ne sta su un molo cercando di ballare il twist
Easy Rider, non negare il mio nome.

Ho una ragazza con un anello con un diamante
e ti dirò, sa come agitarlo
Easy Rider, non negare il mio nome.

Ho un cavallo che vive su un albero
e guarda Huckelberry Hound alla tv
ma Easy Rider, non negare il mio nome.

Vorrei comprarti un vestito di plastica
e vorrei anche comprarti un po' di frutta di cartone
ma Easy Rider, non negare il mio nome,
Easy Rider, non negare il mio nome.

Easy Rider Hey mama mama, come lock at sister, / she's standin' on a levee tryin' to do that twist. / Easy Rider, don'tcha deny my name, oh no.
Well, I got a girl with a diamond ring, / I tell you boy, she knows how to shake that thing. / Easy Rider, don'tcha deny my name, oh no.
Well I got a horse and he lives in a tree, / watches Huckelberry Hound on his T.V., / but Easy Rider, don'tcha deny my name, oh no.
I would buy you a plastic suit / and I would even buy you some cardboard fruit / but Easy Rider, don'tcha deny my name, oh no, oh no, / Easy Rider, don'tcha deny my name.

HO BISOGNO D'UN UOMO DA AMARE

Ho bisogno d'un uomo che mi ami,
non mi capisci, baby,
ho bisogno d'un uomo da amare.

Lo devo trovare, lo devo avere
come l'aria che respiro,
un uomo che mi ami per comprendere,
non è desiderare troppo.
Sai, non può esserci, non può esserci, non può esserci...
non può esserci solo solitudine, baby, intorno a me,
no no no, non può essere
(non può essere).
Ci dev'essere una qualche risposta,
da qualsiasi parte guardi non c'è nessuno,
Non può essere così
(non può essere)
ascoltami.

Lascia, lascia che ti stringa, amore,
chiudi gli occhi,
lascia che ti stringa, amore.
Voglio solo abbracciarti,
come le orbite dei pianeti che girano attorno al sole,
lascia che ti stringa, caro, almeno fino all'arrivo del mattino,
perché non può esserci, non può esserci, non può esserci...
non può esserci solo solitudine, baby, intorno a me,
no no no, non può essere
(non può essere),
oh baby, baby, baby, non può essere così, no no no.
E perché non me l'ha mai detto nessuno?
Mi sono svegliata una mattina e mi sono resa conto
che non può essere così
(non può essere).

Ho bisogno d'un uomo che mi ami,
mi domando se, per favore, puoi aiutarmi,
ho bisogno d'un uomo da amare
ma credo in qualche cosa e in qualche modo,
è certo che verrà
perché, anche se tutti i miei sogni e tutti i miei progetti possono
[andare a rotoli,
tu sai, non può esserci, non può esserci, non può esserci...
non può esserci solo solitudine, baby, intorno a me,
no, non può essere
(non può essere)

oh, baby, non può essere,
e chi potrebbe prendermi in giro,
ho tutta questa solitudine nel cuore,
dai, dai, dai, aiutami, per favore.
Non mi senti piangere?

I need a man to love I need a man to love me, / don't you understand me, baby, / I need a man to love. / I gotta find him, I gotta have him / like the air I breathe, / one lovin' man to understand / can't be too much to need. / You know, it can't be now, it can't be now, it can't be now... / can't be just loneliness, baby, surroundin' me, / no no no it just can't be / (it just can't be), / there's gotta be some kind of answer, / and everywhere I look there's none around, / it just can't be / (it just can't be) / hear me now.
Won't, won't you let me hold you, honey, / just close your eyes, / won't you let me hold you, dear, / I wanna just put my arms around you, / like the circles are going around the sun, / let me hold you, daddy, at least until the mornin' comes, / because it can't be now, it can't be now, it can't be now... / can't be just loneliness, baby, surroundin' me, / no no no it just can't be / (it just can't be), / oh baby baby baby, just can't be, no no no, / and why didn't anyone ever tell me now? / I wake up one morning and I realize / it just can't be / (it just can't be). I need a man to love me, / I wonder if you can help me please, / I need a man to love / but I believe in something and somehow / and it's bound to come along / because when all my dreams and all my plans just cannot turn in wrong, / you know it can't be now, it can't be now, it can't be now... / can't be just loneliness, baby, surroundin' me, / no, it just can't be / (it just can't be) / oh, baby, it just can't be, / and who could be fooling me, / I got all this heart loneliness, / come on, come on, come on and help me now, please. / Can't you hear me cryin'?

UN PEZZO DEL MIO CUORE

Avanti, avanti, avanti, avanti,
non ti ho dato l'impressione d'essere l'unico uomo al mondo?
e non ti ho dato quasi tutto quel che una donna può dare?
Tesoro, sai che l'ho fatto.
Ma ogni volta che mi dico questo,
penso di averne avuto abbastanza,
voglio farti vedere, baby, che una donna può essere dura.
Così avanti, avanti, avanti, avanti.

Prendi,
prendi un altro piccolo pezzo del mio cuore, baby,
rompi,
rompi un altro piccolo pezzo del mio cuore, tesoro,
prenditi,
prenditi un altro piccolo pezzo del mio cuore, baby, adesso,

una volta avevo un amante,
mi diceva che mi avrebbe dato qualsiasi cosa, certo.
Così gli dico: «Bello, voglio il sole,
strappa le stelle alla notte
e vieni a portarmele, baby,
perché le voglio subito».

Non sono il tipo di donna
che ti renderebbe la vita facile, no,
no, non sono il tipo di donna
che ti rende la vita facile.
Se vuoi andare in giro a sbronzarti, tesoro,
non invitarmi, per favore,
oh, sarò così dolce con te, baby.

Mi pare d'essere come una tartaruga
che si nasconde sotto la sua conchiglia cornea,
come una tartaruga che si nasconde sotto la sua conchiglia
[cornea.

Ma sai che sono ben protetta,
conosco troppo bene questa vita dannata.

Chiamami pure cattiva, potresti chiamarmi perversa,
divento più forte quando le cose sono difficili.
Ah, non lo sai, caro?
Chiamami cattiva o chiamami perversa
divento più forte quando le cose sono difficili.
Sì, ma mi prenderò molto cura di Janis,
bello, non c'è nessuno che mi fa soffrire.

Turtle Blues Ah, I'm a mean, mean woman, / and I mean no one man no good, no. / I'm a mean, mean woman, / I don't mean no one man no good. / I just treat them like I want to, / I never treat them, honey, like I should.
Lord, Lord, I once had a daddy, / he said he'd give me everything in sight. / Once had a daddy, / he said he'd give me everything in sight, yes he did. / So I said, «Hon, I want the sunshine, / yeah, take the stars out of the night, / and come and give them to me, baby, / 'cause I want them right now».
I ain't the kind of woman / who would make your life a bed of ease, no. / No, I'm not the kind of woman, no, / to make your life a bed of ease. / Yeah, but if you just wanna go out drinkin', honey, / won't you invite me along please; / oh I'll be so good to you, babe, yeah go on.
I guess I'm just like a turtle / that's hidin' underneath its horney shell, oh yeah, / like a turtle hidin' underneath its horney shell. / But you know I'm very well protected, / I know this goddamn life too well.
Now call me mean, you can call me evil, / yeah yeah, I become much when sharp things around. / Ah, don't you know, dear, / call me mean or call me evil, /

I become much when sharp things, all things around. / Yeah, but I'm gonna take good care of Janis, / yeah, hon, ain't no one gonna dog me down, / all right, yeah.

DAI, SOLO UN PO' PIÚ D'IMPEGNO

Dai, dai, dai, solo un po' più d'impegno
e io posso amarti, posso amarti, tesoro.
Dico a me stessa, coraggio, devo metterci solo un po' più
[d'impegno
perché non voglio perderti, non voglio che te ne vada con
[qualcun'altra.
Non m'importa per quanto tempo mi terrai,
ma se è un sogno non voglio, no, proprio non voglio,
se è un sogno non voglio che qualcuno mi svegli.
Sì, devo provarci, solo un po' più d'impegno,
e posso darti tutta quanta la mia anima.
Sì, devo provarci, solo un po' più d'impegno,
e posso farti vedere il mio amore senza limiti.
Ho aspettato per così tanto tempo qualcuno così dolce,
non perderò questa mia occasione, no, (non la perderò)
non perderò l'occasione di farti mio.
Sí, devo provarci,
mi dico...

Devo parlare al mio uomo,
devo sentire per il mio uomo,
devo lavorare per il mio uomo,
devo star male per il mio uomo,
penso ogni giorno al mio uomo,
tu lo sai, ogni parola per il mio uomo.
Mi dico che devo provarci...

Try (Just a little bit harder) Try, try, try just a little bit harder / so I can love, love, love you, hon. / I tell myself, well I'm gonna try, yeah, just a little bit harder / so I won't lose, lose, lose you to nobody else. / Well I don't care how long it's gonna take me, / but if it's a dream I don't want, no I don't really want it, / if it's a dream I don't want nobody to wake me. / Yeah, I'm gonna try, yeah, just a little bit harder, / so I can give, give, give you every bit of my soul. / Yeah, I'm gonna try, yeah, just a little bit harder, / so I can show, show, show you my love with no control. / I've waited so long for someone so fine. / I ain't gonna lose my chance, no, (I ain't gonna lose it.) / ain't gonna lose my chance to make him mine, oh, mine. / Yeah, I'm gonna try, / I say try, yeah...
I gotta talk to my man, you know, / I gotta feel for my man, / I said, I gotta work

for my man. / You know gotta hurt for my man, / I think every day for my man, / you know it, every word for my man. / I say try, try, yeah, oh try, yeah hey hey.

KOZMIC BLUES

Il tempo va avanti, gli amici se ne vanno,
anch'io vado avanti, e non ho mai scoperto perché,
continuo a spingere avanti e sviluppare il sogno con troppa [decisione,
continuo a cercare di renderlo giusto,
non sarà possibile, giorno solitario.

Non scoprire gli ultimi 25 anni, tesoro,
una notte sola, adesso che ho 25 anni,
e non possiamo essere quelli giusti,
e io non sono migliore, baby, e non posso più aiutarti,
ma l'ho fatto quand'ero ragazzina.

Ma non fa nessuna differenza, baby,
e so che potrei sempre provarci,
non fa nessuna differenza, baby,
Yeah, è meglio che ce l'abbia, che ne abbia bisogno,
è meglio che la usi fino a quando muoio.

Non aspettarti una risposta, caro,
so che non viene facilmente, no.
Beh, non ti amerò mai meglio, baby,
e non t'amerò mai nel modo giusto,
così faresti meglio a prenderla ora, proprio ora.

Ma non fa nessuna differenza, baby, lo so
c'è un lato pieno di paura in ognuno di noi.
E' meglio che tu ne abbia bisogno ora, riesco a stringerti,
è meglio che la usi fino a quando muoio.
Non fa nessuna differenza, baby, no no.
E non la farà mai, voglio parlarne un po',
e amandoti riesco a sentire dentro le sensazioni che provoca,
ne ho proprio bisogno, la userò, oh,
non fa nessuna differenza,
ah, tesoro, mi dispiace di essere così.

Vivrai la tua vita e amerai la tua vita,

o altrimenti un giorno o l'altro piangerai,
sì certo baby, sì certo baby, un giorno o l'altro piangerai,
te lo dicevo, mi farai sempre soffrire,
mi renderai sempre triste,
in ogni luogo, ogni giorno,
ogni giorno, in ogni modo,
in ogni modo.
Tesoro, tieni stretto ciò che si sta muovendo,
sparirà quando ti volterai,
sai che non sarà qui
quando vorrai raggiungerlo,
e 'affanculo, baby,
continua a far l'amore, yeah [1]

Kozmic blues Time keeps movin' on, friends they turn away. / I keep movin' on, when I never found out why. / I keep pushin' too hard the dream, / I keep tryin' to make it right, / you would never lonely day.
Don't discover the last 25 years, honey, / just a one night, oh yeah, when I'm 25 years old, / and, so when now we can't be right, / and I'm no better, baby, and I can't help you no more. / But I did when just a girl, ah.
But it don't make no difference, baby, no no. / And I know that I could always try, / it don't make no difference, baby, / yeah, I better hold it, I better need it, yeah, / I better use it till the day I die.
Don't expect any answers, dear, / ah I know they don't come with ease, no no.
Well I ain't gonna love you any better, babe, / and then never gonna love you right, / as you better take it now, right now. / But it don't make no difference, babe, and I know. / There's a frightened side of everyone of us, / you better need it now, I get to holdin' you, / I better use it till the day I die. / Don't make no difference, babe, no no no.
And it never ever will, I want to talk about a little bit, / and a-lovin' you I get to hold it, babe, / I really need it, na, I'm gonna use it, say, hah oh, / don't make no difference, babe, yeah, / ah, honey, I hate to be the one.
I say you gonna live your life and you gonna love your life, / or maybe someday you gonna have to cry, / yes indeed, yes indeed, yes indeed, ah baby, yes indeed, / I said you, you always gonna hurt me, / I said you always gonna let me down, / I said everywhere, every day, / and every day and every way, / and every way. / Ah honey, won't you hold on to what's gonna move, / I say it's gonna disappear when you turn your back. / I say you know it ain't gonna be there / when you want a reach out, / and grab on, babe, / keep a-trackin' on, yeah.

1. Oltre che «continua a far l'amore», può anche indicare «continua a drogarti, continua a partire». Il contenuto generale della canzone è infatti pieno di riferimenti alla droga e al suo uso.

ANDARSENE

Tu dici che è finita, baby, dici che adesso è finita,
ma continui a girarmi attorno, avanti, perché non te ne vai?

Sai che ho bisogno di un uomo, tesoro, sai che ho bisogno d'un
[uomo,
ma quando te lo chiedo, tu mi dici che forse puoi,
per favore, non far questo con me, baby, no,
per favore, non far questo con me, baby.
Prendi l'amore che ti offro, tesoro; o lasciami stare!

Non sono ancora pronta per andarmene, no no no,
non sono ancora pronta per andarmene,
e cosa vuoi fare della tua vita, piena di incertezza e sbanda-
[menti?

Deciditi, tesoro, stai facendo lo scemo,
deciditi, caro, stai facendo lo scemo, avanti ora!

E allora, sii il mio uomo, amami, o lasciami andare!

Lasciami andare!
Ti dico, non vuoi lasciarmi andare?
Tesoro, non puoi negare che stai giocando con il mio cuore,
penso che stai baloccandoti con i miei sentimenti,
baby, non posso più sopportarlo, non ne ho nessuna intenzione.
Sono proprio stanca di starmene appesa al capo d'un filo,
t'aspetti che combatta come una mula testarda!

Move over You say that it's over, baby, you say that it's over now, / but still you hang around me, come on, won't you move over. / You know that I need a man, honey, told me, you know that I need a man. / But when I ask you you just tell me that maybe you can, / please, don't you do it to me, babe, no! / Please, don't you do it to me, babe. / Take the love I offer, honey, or let me be!
I ain't quite ready for walkin', no no no, / I ain't quite ready for walkin', / and what will you do with your life, life just danglin'?
Make up your mind, honey, you're playin' the fool, / make up your mind, darlin', you're playin' the fool, come on now! / Now either be my lovin' man, I said a-love me, hon, or let me be! Yeah!
You let me be! / I say, won't you, won't you let me be? / Honey, you can't disagree, yeah, you're playin' with my heart, dear, / I believe you're toyin' with my affections, honey, / I can't take it no more, baby, and furthermore, I don't intend to. / I'm just tired of hanging from the end of a string, honey. / You expect me to fight like a goddamned mule! / Wah wah wah! Wah wah wah!

MY BABY

Anche se lavoro sodo tutto il giorno
ti dico che questo non mi dà per niente fastidio,
perché come potrebbe mai qualcosa andar male,
quando ho il mio ragazzo,
sì, Signore, quando ho il mio ragazzo.

E quando mi dicono che l'amore è dolore,
dico che forse sarà vero per te, tesoro,
ma non più per Janis,
no no.
Devo solo pronunciare il nome di chi amo,
e ho il mio ragazzo, sì,
sì, ho il mio ragazzo, è bellissimo,
tesoro, voglio dirti qualcosa di quel che faccio.

Tesoro, nel profondo del buio della notte,
quando mi corico e voglio andare a dormire
e so che tutto va benissimo,
sì, ho il mio ragazzo,
sì, perché ho il mio ragazzo.

E quando tendo la mano verso di te
sembra che tu mi stringa, caro,
amore, sai quanto lo desidero?
Amore, amore, ti cercavo
amore, sai quanto è stata dura?
Ma ora ho il mio ragazzo,
ora ho il mio ragazzo.

My baby And when I work hard all day long, / I tell you, well, it don't bother me nohow, / 'cause how could anything ever go wrong / when I got my baby, yes, / when I got my baby, oh Lord.
And when they tell me that love is pain, / I said it might be true for you, honey, / but not for Janis no more, / no no no no.
All I ever got to do is call my daddy's name, / and I got my baby, yes, / yes, I got my baby, good, good god. / Honey, wanna tell you somethin' that I do.
Deep down, honey, in the dark of night, / when I lay my head down, wanna go to sleep, / and I know that everything's gonna be all right, / yeah, I got my baby, yes. / 'cause I got my baby, yes. / And when I wanna reach out my hand, / it always seems you hold me, dear, / love, don't you know how I long? / I looked for you, daddy, daddy, daddy. / Love, don't you know how hard I tried? / But now I got my baby, / now I got my baby.

IO E BOBBY McGEE

Senza un soldo a Baton Rouge, aspettando un treno,
mi sentivo scolorita quasi quanto i miei jeans, Bobby fermò un [camion,
proprio prima che si mettesse a piovere, ci portò fino a New [Orleans.
Tirai fuori l'armonica dalla sciarpa rossa e sporca
suonavo con delicatezza, mentre Bobby cantava il blues,
i tergicristalli battevano il tempo
tenevo la mano di Bobby tra le mie,
cantammo tutte le canzoni che il guidatore sapeva.
Libertà è solo un'altra parola per indicare che non hai niente [da perdere
niente, non significa niente, tesoro, se non è gratis.
Era facile sentirsi bene, quando cantava il blues,
e sentirsi bene era quanto mi bastava,
quanto bastava a me e a Bobby McGee.

Dalle miniere di carbone del Kentucky al sole della California
Bobby divideva i segreti della mia anima,
con ogni genere di tempo, qualunque cosa facessimo,
hey, baby, Bobby mi riparava dal freddo.
Un giorno, dalle parti di Salinas, Signore, lo lasciai andar via,
sta cercandosi una vera casa, spero la trovi.
Ma cambierei tutti i miei domani per un solo ieri
per sentire il corpo di Bobby vicino al mio.
Libertà è solo un'altra parola per indicare che non hai niente [da perdere,
niente, ecco quel che Bobby mi ha lasciato.
Ed era facile sentirsi bene, Signore, quando cantava il blues,
e sentirsi bene era quanto mi bastava,
oh quanto bastava a me e al mio Bobby McGee.

La la la la la Bobby McGee
La la la la la Bobby McGee
Na na na na na Bobby McGee.
Chiamo il mio amore, chiamo il mio uomo,
chiamo il mio amore meglio che posso,
dov'è adesso Bobby?
Dov'è Bobby McGee?

La la la la la
hey, Bobby McGee.

Me and Bobby McGee Busted flat in Baton Rouge, waitin' for a train, / I was feelin' nearly faded as my jeans, Bobby thumbed a diesel down, / just before it rained, rode us all the way to New Orleans. / I pulled my harpoon out of my dirty red bandanna, / I was playin' soft while Bobby sang the blues; / windshield wipers slappin' time, / I was holdin' Bobby's hand in mine, / we sang every song that driver knew. / Freedom's just another word for nothin' left to lose, / nothin' don't mean nothin', honey, if it ain't free, no no. / Feelin' good was easy, Lord, when he sang the blues, / you know, feelin' good was good enough for me, / good enough for me and my Bobby McGee.
From the Kentucky coal mines to the California sun / Bobby shared the secrets of my soul, / through all kinds of weather, through everything we done, / hey, Bobby baby kept me from the cold. / One day up near Salinas, Lord, I let him slip away, / he's lookin' for that home and I hope he finds it. / But I'd trade all my tomorrows for one single yesterday, / to be holdin' Bobby's body next to mine. / Freedom's just another word for nothin' left to lose, / and nothin', that's all that Bobby left me / And feelin' good was easy, Lord, when he sang the blues, / and feelin' good was good enough for me, / oh good enough for me and my Bobby McGee. / La la la la la Bobby McGee. / La la la la la Bobby McGee. / Na na na na na Bobby McGee. / Callin' my lover, callin' my man, / callin' my lover just the best I can, / where is Bobby now? / Where is Bobby McGee? / La la la la la, / hey hey hey, Bobby McGee.

MERCEDES BENZ

Vorrei cantare una canzone di grande importanza sociale
e politica. Fa così:

Oh Signore, mi compri una Mercedes Benz?
Tutti i miei amici guidano delle Porsche, devo rimediare
ho lavorato sodo tutta la vita, nessun amico mi ha aiutato,
così, Signore, mi compri una Mercedes Benz?

Oh Signore, mi compri una tv a colori?
«Dialing for dollars» [2] cerca di trovarmi,
aspetto la consegna ogni giorno fino alla tre,
così, Signore, mi compri una tv a colori?
Oh Signore, mi paghi una notte in città?
Conto su di te, Signore, per favore, non deludermi,

2. «Dialing for dollars» è una trasmissione televisiva, basata sulle telefonate dallo studio verso gli ascoltatori, con abbinati vari premi in denaro. Per potervi partecipare, occorre possedere un televisore, in quanto la domanda non viene detta per telefono e spesso consiste soltanto nell'indicare l'argomento che il programma stava trattando.

dimostra che mi vuoi bene e pagami il prossimo giro da bere
oh Signore, mi paghi una notte in città?

Tutti!
Oh Signore, mi compri una Mercedes Benz?
Tutti i miei amici guidano delle Porsche, devo rimediare,
ho lavorato sodo tutta la vita, nessun amico mi ha aiutato,
così, Signore, mi compri una Mercedes Benz?

Mercedes Benz I'd like to do a song of great social and political import. / It goes like this:
Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz? / My friends all drive Porsches, I must make amends, / worked hard all my lifetime, no help from my friends, / so Lord, won't you buy me a Mercedes Benz?
Oh Lord, won't you buy me a color T.V.? / «Dialing for dollars» is tryin' to find me. / I wait for delivery each day until three, / so Lord, won't you buy me a color T.V.?
Oh Lord, won't you buy me a night on the town? / I'm counting on you, Lord, please don't let me down: / prove that you love me and buy the next round, / oh Lord, won't you buy me a night on the town?
Everybody! / Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz? / My friends all drive Porsches, I must make amends, / worked hard all my lifetime, no help from my friends, / so, oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz? / That's it.

PRENDILO, FINCHÉ PUOI

Dio mio, in questo mondo, se leggi i giornali,
vieni a sapere che tutti lottano gli uni contro gli altri,
non c'è nessuno di cui fidarti, baby,
nemmeno tuo fratello.
Così se capita qualcuno
disposto a darti un po' d'amore e d'affetto,
io mi dico, prendilo finché puoi,
tesoro, prendilo finché puoi,
non voltare la schiena all'amore, no!
Non sai che quando ami qualcuno, baby,
scommetti su un piccolo dolore?

Ma poi, chi se ne frega, baby,
perché magari domani non siamo più qui.
E se capitasse qualcuno
disposto a darti un po' d'amore e d'affetto,
io mi dico, prendilo finché puoi,
hey, prendilo finché puoi,

hey, prendilo finché puoi,
non voltare la schiena all'amore, no!

Oh, oh, prendilo finché puoi,
tesoro, prendilo quando ne hai bisogno.
Hey, prendilo finché puoi,
non voltare la schiena all'amore, no!
Prendilo finché puoi,
io mi dico, tienti stretta a chi ti dà un po' d'amore, caro.
Hey, oh oh, prendilo, desideralo, stringilo, ne hai bisogno,
prendilo, desideralo, ne hai bisogno, stringilo,
prendilo finché puoi,
tesoro, prendilo finché puoi, baby,
hey, prendilo finché puoi.

Get it while you can In this world, if you read the papers, Lord, / you know, everybody's fighting with each other, / you got no one you can count on, babe. / not even your own brother. / So someone comes along, / he's gonna give you some love and affection; / I'd say, get it while you can, yeah, / honey, get it while you can, / hey hey, get it while you can, / don't you turn your back on love, no no!
Don't you know when you're lovin' anybody, babe, / you're takin' a gamble on a little sorrow. / But then who cares, baby, / 'cause we may not be here tomorrow. / And if anybody should come along / he's gonna give you any love and affection, / I said, get it while you can, / hey hey, get it while you can, / hey hey, get it while you can, / don't you turn your back on love, no no!
Oh oh, get it while you can, / honey, get it when you're gonna wanna need it. / Hey hey, get it while you can, / don't turn your back on love, no no! / Get it while you can, / I said, hold on to somebody when you get a little lovin', dear. / Hey hey, oh oh, hey hey, get it, want it, hold it, need it, / get it, want it, need it, hold it, / get it while you can, yeah, / honey, get it while you can, baby, / hey hey, get it while you can!

EGO ROCK

Avevo solo da prendere l'aereo del Texas
quando ero abbattuta,
avevo solo da prendere l'aereo del Texas
quando ero abbattuta.
Ho girato tutto il mondo
ma Port Arthur è l'unico posto in cui mi sono trovata.
Penso che là non potevo capirlo,
tesoro, mi ridevano dietro per strada.
Signore, penso che là non potessero comprendermi,
tesoro, ridevano, ti dico, ridevano di me per strada.

PLANNIN
A PART
Large or Sma
Expe
IT'S HER
Cold Du
NEW YORK STATE
THANKS FOR
SHOPPING WITH
COME BACK

Dicevo, voglio continuare ad andare in giro, baby,
essere l'ultima persona rimasta in strada.

Yeah,
tesoro, non è dura quando sei completamente solo?
yeah,
tesoro, non è dura quando sei completamente solo?
Potrei morire, diventata una vecchia signora
ma non potrei mai considerare il Texas casa mia.
Dici d'arrivare dal Texas, baby,
lei dice d'aver lasciato il Texas col suo nome soltanto.
Mi disse che è del Texas,
dice d'aver lasciato il Texas con il suo nome soltanto,
sì, e giuro che quella ragazza è arrivata nella grande città,
e ha imparato un gioco nuovo.

E così ti sento parlare di tristezza,
baby, ma tu non conosci il mio dolore.
E così. Ti sento, parli della mia tristezza,
ma non conosci il mio dolore.
Sai, c'è un tipo di tristezza interiore,
Dio mio, le donne cantano sempre la malinconia.
Sai che ho scambiato l'asso con la regina,
che ho giocato a «scarabeo» con LBJ;
ho scambiato l'asso con la regina,
ho giocato a «scarabeo» con LBJ.
Non m'importa come il gioco si chiami,
baby, ti diço che mi pare sempre di riuscire a cavarmela.

Ero uno scemo
credevo sempre in una storia di donna.
Ero uno scemo
credevo sempre in una storia di donna
Sono grande adesso,
e devono raccontarmela meglio.

Sembrava che avessi trovato l'uomo
che potesse prendersi cura del mio tempo.
Ma non sono io, baby, non sono io.

Mi pare d'aver trovato un uomo
che possa prendersi cura del mio tempo.

Ho me stesso, faccio attenzione alla qualità,
ho la mia vecchia, ho il mio hotel.

Qualcuno parla bene come può
dovrebbe occuparsi di 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, tesoro.
Donna, donna, questo mi fa impazzire,
donna, donna, questo mi fa impazzire.
Yeah, lei mi trattava come uno scemo, ti dico,
sì, adesso devo amare tutti gli uomini che ha avuto.

Se trovassi un uomo che mi facesse star male come fai tu,
voglio dire, così facilmente, sai cosa voglio dire,
un uomo che mi facesse star male come fai tu.
Così facile, come la mia seconda natura,
sai quel che voglio dire?
E forse quell'uomo potrebbe aiutarmi,
posso darti almeno una possibilità.
Bene, ho detto che forse ci proverò questa notte, dopo lo [spettacolo,
Sono un uomo che lavora, lo sai.

Non lavori troppo, baby,
sai che non sono una star di Hollywood,
non sono Joe Namath
sai che leggo quelle cose sui giornali.
No, sono un uomo che lavora.
Non lavori troppo, baby.
Non ho mai corso le 200 yarde in una partita di rugby.

Ecco il genere di uomo che mi piace,
ecco il genere di uomo che mi piace,

Ma, sai che so occuparmi di quelle ragazze di campagna
bene, so far casino sull'aia.

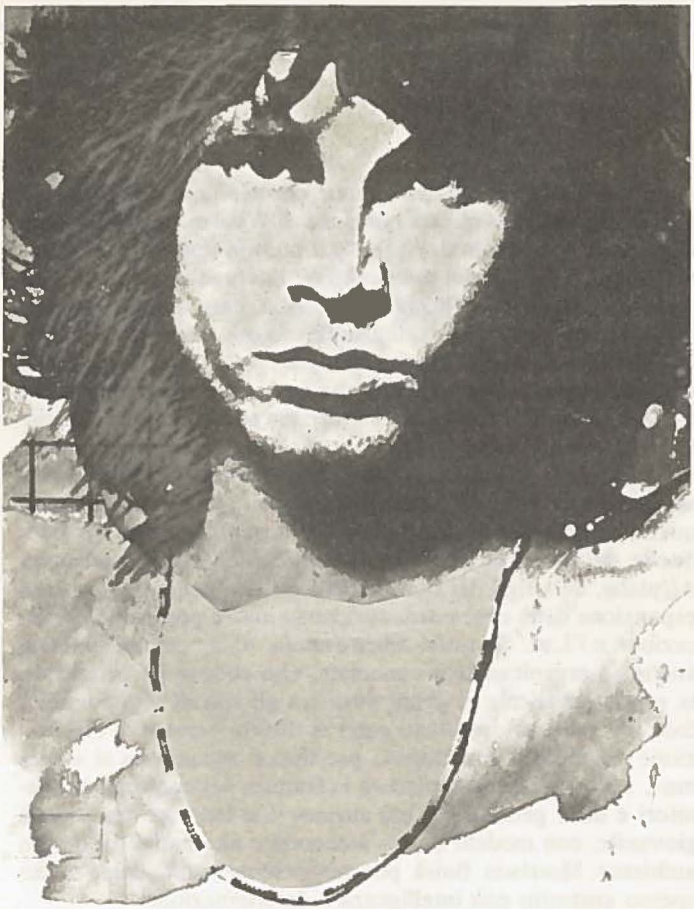
Ego rock I just had to get on the Texas plane, yeah, / when it was bringin' me down. / I had to get on a Texas plane, yeah, / when it was bringin' me down. / I've been all around the world / but Port Arthur's the one place that I ever found. / I guess I couldn't understand it there, / honey, they'd've laughed me off the street. / Lord, I guess they couldn't understand me there, / Honey, they laughed, I said laughed me right off the street. / I said I wanna keep on movin', baby, / be the last person left on the street.
Yeah yeah yeah, / honey, ain't it hard when you're all alone. / Yeah yeah yeah, / honey, ain't it hard, ain't it hard when you're all alone. / I might die a real old lady / but I'd never call Texas my home. / You say you come from Texas, baby, / she says she left Texas with just her name. / She told me, yeah, she's from

Texas, I tell you, / she says she left Texas with just her name; / yes and I swear that girl came to the big city, / Lord, she learned a brand new game.
Well yeah, when I hear you talkin' about sorrow, / baby, but you don't know my pain. / That's right I hear you, you're talkin about my sorrow, / you don't know my pain. / You know there's an inside kind of sorrow, / Lord, the women are always singin' the blues. / You know I dealt the ace to the queen, / you know I played scrabble with L.B.J.; / yes I dealt an ace to the queen / and I tell you I played scrabble with L.B.J. / I don't care what the name of the game is, / baby, I tell you I always seem to get my way.
I used to be a doggone fool, / fall for a woman's story every time. / Well I used to be a doggone fool, / fall for that old woman's story every time. / Yes, I'm a big boy now, / they gotta come up with some kinda heavy line.
Sounds like I found the man / who could take care of my time. / It ain't me, baby, it ain't me, babe.
It appears to me that I found a man / who could take care of my time. / I got my own self. I got an eye on quality, / I got my own old lady, I got my hotel.
Somebody talks as fine as he does, / ought to be able to take care of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, honey. / Woman, woman, it just makes me mad, / woman, woman, it just makes me mad. / Yeah, she played me for the fool, I tell you, / yes, now I've got to love every man she's ever had.
If I found a man who could put me down the way you do. / I mean so handy-like you know what I mean. / Yeah, I found a man who could put me down the way you do. / Be so easy, like your second nature / you know what! mean, man / And maybe that man could help me, / at least I'm gonna give you a chance. / Well, I said I'd try after the show tonight, maybe. / Well, I'm just a working man, you know.
You don't work too hard, baby. / You know I ain't no Hollywood star, / I'm not Joe Namath, you know, / you know I read about that in the papers. / No, I'm just a working man.
You don't work too hard, baby. / Never ran in a football game 200 yards.
That's the kinda man I like, / that's the kinda man I like. / But you know I can take care of those country girls, / well, I can messaround in that farm-yard.

Jim Morrison

«If the doors of perception were cleansed / all things would appear infinite»: da questa citazione di William Blake, mediato attraverso Aldous Huxley prende il proprio nome il complesso dei Doors. Una cultura universitaria, interessi e ambizioni culturali. E' la fine del 1965, Jim Morrison, nato a Melbourne, in Florida, nel 1943 e Ray Manzarek, nato a Chicago nel 1935, frequentano il corso di cinematografia all'Ucla, l'università di Los Angeles; attraverso qualche passaggio e aggiustamento i Doors saranno formati, oltre a Morrison e Manzarek alle tastiere, da Bobby Krieger, chitarra, e da John Densmore, batteria. Ovviamente è difficile separare completamente le vicende personali di Morrison da quelle del gruppo e, più in generale, da quelle della Los Angeles e della California degli anni 1966-68, quella dei Grateful Dead, degli Iron Butterfly e dei Jefferson Airplane, dei «figli dei fiori» e della cultura della droga e della espansione della coscienza, attraverso nuove possibilità di percezione e l'Lsd. Si tratta, a ben vedere, d'una cultura generica anche se organicamente connotata, che colloca l'esperienza e la pratica musicale ai primi posti tra gli stili di vita possibili. Sale da concerto diventano punti di ritrovo e centri di elaborazione culturale d'una filosofia pacifista e antagonista al «sistema», centri nei quali si elabora la frattura nei confronti dei genitori e delle generazioni più anziane e si teorizza una società giovanile, con modelli di vita autonomi e alternativi. In questo ambiente Morrison finirà per rappresentare un idolo, molto spesso costruito con intelligenza e determinazione.

La sua storia è abbastanza semplice e lineare, quella della crescita in una tranquilla famiglia bianca. Morrison rifiuterà sempre di parlare del suo passato; dirà d'aver voluto farsi prete, d'aver voluto diventare uno scrittore e un poeta (cose che



riuscirà a fare in seguito al successo musicale). Molto spesso però, all'interno delle sue dichiarazioni, non è possibile evitare un attimo di sospetto di artificiosità, riscontrabile anche in testi che, se pure ricollegabili alle elaborazioni culturali generali dell'*underground* californiano, non mancano di pesantezza, di genericità e di ripetitività. Morrison si ricollega a un substrato culturale misticheggiante e «maledetto» di tipo europeo, che vede in Rimbaud e in Baudelaire i suoi iniziatori, e in Céline e Camus gli epigoni. Da tutto questo, interpretato grossolanamente, deriva una continua e praticata confusione tra «arte» e «vita», che darà luogo a una divisione, vissuta in maniera lacerante, tra il «successo» (che mal si accompagna alla maledizione) e questa «arte» aristocratica ed elitaria.

L'inquietudine e la precarietà, proprie dell'«artista», cadono di fronte al successo dell'idolo pop che impersona e rappresenta, anche durante i concerti, uno stile di vita liberato. L'arresto di Miami, nel marzo del 1969, per «oscenità e comportamento lascivo in pubblico, per aver mostrato parti intime del corpo, simulando altresì la masturbazione e la copulazione orale» non fa che ulteriormente confermare questo.

La posizione di Morrison si faceva sempre più solitaria, stretta tra la repressione poliziesca e le accolite dei benpensanti, ma anche sempre più guardata con sufficienza dagli ambienti politici dei giovani californiani. Le posizioni politiche di Morrison, all'interno dell'ambiente chiuso della cultura giovanile, appaiono (e in effetti sono) superficiali, tese come sono alla ricerca d'una dimensione e di forme di liberazione estetica, che la propria vita «esemplare» deve portare alle masse. Si tratta d'influenze decadenti, che in quegli anni vengono rifiutate di fronte all'impegno politico dei Black Panthers, degli oppositori alla guerra nel Vietnam o, più riduttivamente, di fronte alle teorizzazioni dei più politicizzati gruppi musicali californiani.

La ricerca di nuove dimensioni e di allargamento delle capacità percettive costituiscono certo un aspetto della ricerca politica-culturale californiana, ma rimangono l'unico aspetto presente all'interno della personalità di Morrison. Alla sperimentazione delle droghe si unisce, come legame ideale, la cultura dell'alcool (si veda l'intervista).

Il rituale dei Doors tende a divenire sempre più assurdo, anche se tutte le incisioni del 1967 (data del loro primo LP, *The*

Doors, uscito quasi contemporaneamente al primo album dei Velvet Underground di Lou Reed, inizio cosciente d'un rock che parla di pessimismo, di violenza e di decadenza) e il 1968 (*Strange Days*, ancora del 1967, e *Waiting for the Sun*, 1968) rappresentano altrettanti successi e impongono il gruppo all'attenzione degli ascoltatori americani. Ma è un successo, in termini commerciali, legato più ai 45 giri che agli album: si tratta di *Light My Fire* (edizione ridotta) e di *Hallo, I Love You*, piuttosto che di *The End* col suo testo edipizzante, o di *Celebration of the Lizard*. Al di sotto di questi ultimi brani, molto lunghi, sta un testo spesso inutilmente ermetico, che sa di ricerca letteraria, incastrato in una struttura a collage, con accordi maggiori che salgono e scendono d'un tono, tenuti assieme dall'organo di Manzarek. Si tratta d'una struttura che presenta caratteri di novità, anche se, all'interno della produzione dei Doors, tende a ripetersi. Su tutto, la voce di Morrison. Più «tradizionali» gli ultimi album, *Morrison Hotel* (1970) e *L.A. Woman* (1971), che cercano un ritorno alle radici del rithm & blues e risentono dell'esistenza d'un mutato rapporto di forze all'interno della cultura giovanile, anche se musicalmente parlando è possibile parlare d'un miglioramento o comunque d'una esecuzione più attenta.

Morrison continua a bere, si è ormai separato dagli altri componenti del complesso, che spesso suonano da soli. Vive a Parigi, con la moglie Pamela. Ha soddisfatto parte delle proprie ambizioni letterarie, ha pubblicato un libro di poesie, *The Lords and the New Creatures. Notes on Vision*, (New York, Simon & Schuster, 1969; ed. ital., Torino, Tampax, 1977) e *An American Prayer*, uscito nel 1970 in una tiratura limitata. Morirà a Parigi, in circostanze che si è soliti definire misteriose, probabilmente per infarto, il 3 luglio 1971. La notizia verrà data alcuni giorni dopo la sua sepoltura nel cimitero parigino del Père Lachaise.

LA TUA CUCINA SOUL

L'orologio dice che è ora di chiudere, adesso,
penso che farei meglio ad andarmene, ora.
Mi sarebbe proprio piaciuto restar qui tutta la notte.
Le automobili arrancano, tutte piene di sguardi,
le luci della strada spandono il loro alone,
il tuo cervello sembra intorpidito da un fatto inatteso.
Ancora un posto dove andare,
ancora un posto dove andare.

Lasciami dormire tutta la notte nella tua cucina soul,
scalda la mia mente accanto alla tua stufa gentile.
Mandami via, baby, e io vagherò
incespicando nell'intrecciarsi dei neon.

Le tue dita; in un attimo, intessono minareti
che parlano con alfabeti segreti.
Mi accendo un'altra sigaretta,
cercando di dimenticare, cercando di dimenticare.
cercando di dimenticare, cercando di dimenticare.

Bene, l'orologio dice è ora di andarmene, adesso,
so che devo andarmene,
mi sarebbe proprio piaciuto restar qui tutta la notte,
tutta la notte, tutta la notte.

Soul kitchen Well, the clock says it's time to close now; / I guess I'd better go now; / I'd really like to stay here all night. / The cars crawl past all stuffed with eyes, / street lights shed their hollow glow; / your brain seems bruised with numb surprise. / Still one place to go, / still one place to go.
Let me sleep all night in your soul kitchen, / warm my mind near your gentle

stove. / Turn me out and I'll wander, baby, / stumbling in the neon groves. / Your fingers weave quick minarets, / speaking in secret alphabets. / I light another cigarette, / learn to forget, learn to forget, / learn to forget, learn to forget. Well, the clock says it's time to close now; / I know I have to go now; / I'd really like to stay here all night, / all night, all night.

LA NAVE DI CRISTALLO

Prima di scivolare nell'incoscienza
vorrei un altro bacio,
un'altra possibilità improvvisa d'essere felice,
un altro bacio, un altro bacio.

I giorni sono luminosi e pieni di dolore.
Riparami sotto la tua tenera pioggia,
la volta che sei scappata era troppo pazza,
ci incontreremo ancora, ci incontreremo ancora.

Oh, dimmi dove si trova la tua libertà,
le strade sono campi che non muoiono mai,
spiegami i motivi per cui
mentre tu preferisci piangere, io preferisco volare.

La nave di cristallo è carica,
mille ragazze, mille fremiti,
un milione di modi per passare il tempo,
quando torneremo, scriverò due righe.

The crystal ship Before you slip into unconsciousness / I'd like to have another kiss, / another flashing chance at bliss, / another kiss, another kiss.
The days are bright and filled with pain. / Enclose me in your gentle rain, / the time you ran was too insane, / we'll meet again, we'll meet again.
Oh tell me where your freedom lies, / the streets are fields that never die, / deliver me from reasons why / you'd rather cry, I'd rather fly.
The crystal ship is being filled, / a thousand girls, a thousand thrills, / a million ways to spend your time; / when we get back, I'll drop a line.

RILASSATI

Tempo per vivere, tempo per mentire,
tempo per ridere, tempo per morire.

Calma, baby, rilassati, rilassati.
Non muoverti troppo in fretta, se vuoi che il tuo amore duri,
ti sei mossa troppo in fretta.

Tempo per camminare, tempo per correre,
tempo per puntare le tue frecce verso il sole.

Vai con calma, ti piacerà sempre di più,
rilassati, impara a divertirti.

Take it as it comes Time to live, time to lie, / time to laugh, time to die.
Take it easy, baby, take it as it comes. / Don't move too fast if you want your love to last. / You've been movin' much too fast.
Time to walk, time to run, / time to aim your arrows at the sun.
Go real slow, you'll like it more and more, / take it as it comes, specialize in havin' fun.

LA FINE

Questa è la fine, piacevole amica,
questa è la fine, mia unica amica, la fine
dei nostri schemi elaborati, la fine
di tutto quello che esiste, la fine
nessuna sicurezza o sorpresa, la fine.
Non guarderò mai più nei tuoi occhi.
Riesci ad immaginare cosa sarà,
così libera e senza limiti,
con un bisogno disperato della mano di un estraneo
in una terra disperata.

Smarrita in un'antica terra selvaggia di sofferenza
e tutti i bambini sono impazziti
tutti i bambini sono impazziti,
nell'attesa della pioggia dell'estate.

Ci sono pericoli al limitare della città,
va' lungo l'autostrada del re, baby,
Strani ambienti dentro la miniera d'oro,
va' lungo l'autostrada ad occidente, baby.
Va' sul serpente, va' sul serpente
fino al lago, fino al lago antico, baby.
Il serpente è lungo sette miglia;
va' sul serpente, è vecchio

con la pelle fredda.
Il west è meglio, il west è meglio,
vieni e faremo il resto.
L'autobus blu ci sta chiamando,
l'autobus blu ci sta chiamando.
Autista, dove ci porti?

L'assassino si svegliò prima dell'alba,
si infilò gli stivali,
prese un volto dall'antica galleria
e avanzò nella sala.
Andò nella stanza dove viveva sua sorella
e poi fece una visita a suo fratello,
e poi avanzò nella sala.
Ed arrivò a una porta
e ci guardò dentro
«Padre?»
«Sì, figlio?»
«Voglio ammazzarti»
«Mamma, voglio...»

Dai, baby, prova con noi,
dai, baby, prova con noi,
dai, baby, prova con noi,
incontriamoci dietro l'autobus blu,
l'autobus blu, l'autobus blu, l'autobus blu,
dai...

Questa è la fine, piacevole amica.
Questa è la fine, mia unica amica, la fine.
Fa male lasciarti libera
ma non mi seguirai mai.
La fine delle risate e delle dolci menzogne,
la fine della notte in cui abbiamo tentato di morire,
questa è la fine.

The end This is the end, beautiful friend. / This is the end, my only friend, the end / of our elaborate plans, the end / of everything that stands, the end, / no safety or surprise, the end. / I'll never look into your eyes again. / Can you picture what will be, / so limitless and free, / desperately in need of some stranger's hand, / in a desperate land.
Lost in a Roman wilderness of pain, / and all the children are insane, / all the children are insane, / waiting for the summer rain.
There's danger on the edge of town, / ride the king's highway. / Weird scenes

inside the gold mine; / ride the highway west, baby. / Ride the snake, ride the snake /to the lake, the ancient lake, baby. / The snake is long, seven miles; / ride the snake, he's old / and his skin is cold. / The West is the best, the West is the best, / get here and we'll do the rest. / The blue bus is calling us, / the blue bus is calling us. / Driver, where you takin' us?
The killer awoke before dawn, / he put his boots on, / he took a face from the ancient gallery, / and he walked on down the hall. / He went to the room where his sister lived, / and then he paid a visit to his brother, / and then he, he walked on down the hall. / And he came to a door, / and he looked inside, / «Father?» / «Yes, son?» / «I want to kill you» / «mother, I want to...».
Come on, baby, take a chance with us, / come on, baby, take a chance with us, / come on, baby, take a chance with us, / and meet me at the back of the blue bus, / blue bus, blue bus, blue bus, / come on, yeah.
This is the end, beautiful friend. / This is the end, my only friend, the end. / It hurts to set you free but you'll / never follow me. / The end of laughter and soft lies, / the end of nights we tried to die, / this is the end.

LA GENTE E' STRANA

La gente è strana, quando tu sei per lei un estraneo,
le facce sono brutte, quando sei solo.
Le donne sembrano piene di cattiveria, quando nessuno ti [vuole,
le strade sono storte quando sei a pezzi.
Quando sei un estraneo, le facce escono dalla pioggia,
quando sei un estraneo, nessuno si ricorda il tuo nome,
quando sei un estraneo, quando sei un estraneo,
quando sei un estraneo.

People are strange People are strange when you're a stranger, / faceslook ugly when you're alone. / Women seem wicked when you're unwanted, / streets are uneven when you're down. / When you're strange, faces come out of the rain, / when you're strange, no one remembers your name, / when you're strange, when you're strange, / when you're strange.

QUANDO LA MUSICA FINISCE

Quando la musica finisce, quando la musica finisce,
quando la musica finisce, spegni la luce,
spegni la luce, spegni la luce.

Quando la musica finisce, quando la musica finisce,
quando la musica finisce, spegni la luce,
spegni la luce, spegni la luce,
spegni la luce perché la musica è la tua amica particolare.
Danza sul fuoco come ti suggerisce,

la musica è la tua sola amica, fino alla fine,
fino alla fine, fino alla fine.

Annulla il mio abbonamento per la resurrezione,
spedisci le mie credenziali alle prigioni,
ho degli amici dentro.
La faccia non sta ferma nello specchio,
la ragazza alla finestra non cadrà.
Un gruppo di amici vivi, urlava la ragazza
aspettandomi fuori.

Prima di immergermi nel grande sonno
voglio sentire, voglio sentire
l'urlo della farfalla.

Torna, baby, torna tra le mie braccia.
Siamo stanchi di girare qua e là
con la testa giù.
Sento un suono pieno di dolcezza,
vicinissimo e lontanissimo insieme, morbidissimo, nitidissimo,
vieni oggi, vieni oggi.

Che hanno fatto alla terra?
Che hanno fatto alla nostra dolce sorella?
L'hanno devastata, saccheggiata, squarciata, morsicata,
accoltellata nel fianco dell'alba,
rinchiusa tra barriere e schiacciata.
Sento un suono pieno di dolcezza
col tuo orecchio sul terreno,
vogliamo il mondo e lo vogliamo subito,
vogliamo il mondo e lo vogliamo subito!
Notte persiana! Guarda la luce!
Salvaci, Gesù, salvaci!

Così, quando la musica finisce, quando la musica finisce,
quando la musica finisce, spegni la luce,
spegni la luce, spegni la luce,
spegni la luce, perché la musica è la tua amica particolare.
Danza sul fuoco come ti suggerisce,
la musica è la tua sola amica, fino alla fine,
fino alla fine, fino alla fine.

When the music's over When the music's over, when the music's over here, / when the music's over, turn out the lights, / turn out the lights, turn out the lights, yeah yeah.
When the music's over, when the music's over, / when the music's over, turn out the lights, / turn out the lights, turn out the lights, / turn out the lights for the music is your special friend. / Dance on fire as it intends, / music is your only friend until the end, / until the end, until the end.
Cancel my subscription to the resurrection, / send my credentials to the houses of detention, / I got some friends inside. / The face in the mirror won't stop, / the girl in the window won't drop. / A feast of friends alive she cried, / waiting for me outside.
Before I sink into the big sleep / I want to hear, I want to hear / the scream of the butterfly.
Come back, baby, back into my arms. / We're getting tired of hangin' around, / waiting around with our heads to the ground. / I hear a very gentle sound, / very near yet very far, very softly, very clear, / come today, come today.
What have they done to the earth? / What have they done to our fair sister? / Ravaged and plundered and ripped her and bit her, / stuck her with knives in the side of the dawn / and tied her with fences and dragged her down. / I hear a very gentle sound, / with your ear down to the ground, / we want the world and we want it, / we want the world and we want it now, now!
Persian night! See the light! / Save us! Jesus! Save us!
When the music's over, when the music's over, / when the music's over, turn out the lights, / turn out the lights, turn out the lights, / turn out the lights for the music is your special friend. / Dance on fire as it intends, / music is your only friend until the end, / until the end, until the end.

CAROVANA SPAGNOLA

Prendimi, carovana, portami via,
portami in Portogallo, portami in Spagna,
Andalusia, con campi pieni di grano,
devo vederti ancora e poi ancora.
Prendimi, carovana spagnola,
sì so che puoi farlo.

Venti sconosciuti scoprono galeoni smarriti per il mare,
so che c'è un tesoro che mi aspetta,
argento e oro tra i monti della Spagna,
devo vederti ancora e poi ancora.
Prendimi, carovana spagnola,
sì, so che puoi farlo.

Spanish caravan Carry me, caravan, take me away / take me to Portugal, take me to Spain, / Andalusia, with fields full of grain, / I have to see you again and again. / Take me, Spanish caravan, / yes, I know you can.
Strange winds find galleons, lost in the sea, / I know a treasure is waiting for me, / silver and gold in the mountains of Spain, / I have to see you again and again. / Take me, Spanish caravan, / yes, I know you can.

IL MIO AMORE SELVAGGIO

Il mio amore selvaggio se ne andò, viaggiò tutto il giorno,
andò dal demonio e gli chiese del denaro.

Il demonio era più saggio, è tempo di penitenza,
le chiese di restituirgli il denaro che aveva speso.

Il mio amore selvaggio se ne andò, viaggiò fino al mare,
raccolse conchiglie per i suoi capelli.

Viaggiò e viaggiò ancora, viaggiò a lungo,
poi si fermò per una sera e mise giù la testa per riposarsi.

Viaggiò fino a Natale, viaggiò fino alla fattoria,
viaggiò fino in Giappone e rientrò in città.

Allora la temperatura era cambiata d'un grado
Lei chiese alla gente di lasciarla andar via liberamente.

Il mio amore selvaggio è pazzo, strilla come un uccello,
miagola come un gatto quando vuol farsi sentire.

Il mio amore selvaggio se ne andò, viaggiò per un'ora,
viaggiò, si fermò, viaggiò ancora.

My wild love My wild love went riding, she rode all the day; / she rode to the devil, and asked him to pay.
The devil was wiser; it's time to repent, / he asked her to give back the money he spent.
My wild love went riding, she rode to sea; / she gathered together some shells for her hair.
She rode and she rode on, she rode for a while, / then stopped for an evening and laid her head down.
She rode on to Christmas, she rode to the farm; / she rode to Japan and re-entered a town.
By this time the weather had changed one degree, / she asked for the people to let her go free.
My wild love is crazy, she screams like a bird; / she moans like a cat when she wants to be heard.
My wild love went riding, she rode for an hour; / she stopped and she rested, and then she rode on.

CINQUE A UNO

Hey, dai ama la mia ragazza,
è bella, dai, ancora una volta.

Cinque a uno, baby, uno a cinque
nessuno uscirà vivo fuori di qui,
ora, baby, giocati le tue carte, io giocherò le mie,
ce la possiamo fare, baby, se ci proviamo.

Chi è vecchio diventa più vecchio, chi è giovane diventa più
[forte,
ci vorrà forse una settimana o ci vorrà di più,
loro hanno i fucili ma noi abbiamo i numeri.
Vinceremo, stiamo per prendere il loro posto, avanti.

Sono finiti i tuoi giorni per ballare, baby, la notte si avvicina,
le ombre della sera crescono lungo l'anno.
Passeggi nella stanza con un fiore nelle mani,
cerchi di dirmi che nessuno capisce,
vendi la tua casa per una manciata di spiccioli.
Ce la possiamo fare, baby, è il momento ideale,
stiamo insieme ancora una volta,
stiamo insieme ancora una volta,
stiamo insieme ancora una volta,
stiamo insieme ancora una volta.

Five to one Hey, come on, love my girl, / she's looking good, come on, one more.
Five to one, baby, one in five, / no one here gets out alive, / now you get yours, baby, I'll get mine, / gonna make it, baby, if we try.
The old get older and the young get stronger, / may take a week and it may take longer, / they got the guns but we got the numbers. / Gonna win, yeah, we're takin' over, come on.
You ballroom days are over, baby, night is drawing near, / shadows of the evening grow across the year. / You walk across the floor with a flower in your hand, / trying to tell me no one understands, / trading your house for a handful of dimes. / Gonna make it, baby, in our prime, / get together one more time, / get together one more time, / get together one more time, / get together one more time.

UN FACILE GIRO

Lo so, sarà un giro facile,
lo so, sarà un giro facile.
Le mie dita esploravano la maschera che indossavi,
la tua maschera di autocontrollo, l'eccitazione si svilupperà
[presto.

Lo so, sarà un giro facile,
la felicità combatte vagamente con il tuo orgoglio.

Regina, sii la mia sposa, adesso,
scatenati nel buio al mio fianco,
nel tuo orgoglio afferra l'estate
nel tuo cammino prendi l'inverno, dai, andiamo.
Dai, mangialo, mangialo,
fallo, fallo, fallo, fallo.

Easy ride And I know, it will be an easy ride, oh yeah, / and I know it will be an easy ride, O.K. / The mask that you wore my fingers would explore, / costume of control, excitement soon unfolds. / And I know it will be an easy ride, yeah, / joy fought vaguely with your pride, with your pride.
Coda queen now be my bride, / rage in darkness by my side, / seize the summer in your pride, / take the winter in your stride, let's ride. / And try it, eat it, eat it / do it. do it, do it, all right.

FIGLIA RIBELLE

Figlia ribelle, piena di grazia,
salvatrice della razza umana, il tuo viso fresco.

Figlia spontanea, figlia terribile,
non figlia di tua madre o tuo padre.
Sei nostra figlia, urli selvaggiamente.
Con la fame alle calcagna, la libertà negli occhi,
danza sulle ginocchia, con un principe pirata al suo fianco,
fissando nell'occhio l'idolo bugiardo.

Figlia ribelle, piena di grazia,
salvatrice della razza umana, il tuo viso fresco,
il tuo viso fresco, il tuo viso fresco.
Ricordati di quando eravamo in Africa.

Wild child Wild child, full of grace, / saviour of the human race, your cool face. Natural child, terrible child, not your mother's or your father's child. / You're our child, screamin' wild. / With hunger at her heels, freedom in her eyes, / she dances on her knees, pirate prince at her side, / staring into the hollow idol's eye. Wild child, full of grace, / saviour of the human race, your cool face, / your cool face, your cool face. / You remember when we were in Africa.

PECCAMINOSO E PIENO DI DESIDERIO

Un'acqua di cristallo piena di desiderio ricopre
ogni cosa nell'acqua azzurra e fresca.
Il nostro amore peccaminoso e pieno di desiderio è bello da [vedere:
so dove mi piacerebbe essere:
proprio in quel posto dal quale son venuto.

Un'acqua azzurra, cattiva, peccaminosa e piena di desiderio ti [ricopre.
Cattiva, peccaminosa e piena di desiderio, non puoi sfuggire [all'azzurro.
Splende un sole nascente, pieno di magia, nel profondo del [mare.
Ma non abbastanza per te, per me, per la luce del sole.
Mi piace sentir piangere il vento.
A te, a me, alla luce del sole
piace sentir piangere il vento.

Wishful sinful Wishful crystal water covers / everything in blue cooling water. / Wishful sinful, our love is beautiful to see, / I know where I would like to be: / right back where I came.
Wishful sinful wicked blue water covers you. / Wishful sinful wicked you, can't escape the blue. / Magic rising sun is shining, deep beneath the sea. / But, not enough for you and me and sunshine. / Love to hear the wind cry. / You and me and sunshine, / love to hear the wind cry.

THE SOFT PARADE

Quand'ero là in seminario
c'era una persona che dichiarava che
pregando si può supplicare Dio,
pregando si può supplicare Dio,
pregando si può supplicare Dio.
Non si può supplicare Dio con la preghiera!

Puoi darmi rifugio?
Devo trovare un posto per nascondermi,
un posto per nascondermi.
Puoi trovarmi un ricovero confortevole?
Non ce la faccio più,
l'uomo è alla porta.

Minigonne alla menta, cioccolato candito,
un sax campione e una ragazza di nome Sandy.
Ci son solo quattro modi per uscire dalla merda,
uno è dormire, un altro è viaggiare,
uno è andarsene in collina,
uno è amare il vicino
fino a che non torna a casa sua moglie.

Catacombe, ossa di bambini,
donne dell'inverno che allevano pietre,
che portano i piccoli al fiume,
strade e scarpe, viali,
cavalieri vestiti di cuoio che vendono notizie.
Il frate ha pagato il pranzo.

Sono qui per sempre le colline fortunate
ogni cosa deve essere così.
Strade gentili dove gioca la gente,
benvenuti a questa *soft parade*.
Sgobbiamo e risparmiamo tutta la vita
per costruirci una tomba poco profonda.
«Dovrebbe esserci qualcos'altro» diciamo,
«Qualche modo per proteggere questo posto»
Ogni cosa deve essere così
ogni cosa deve essere così.

La *soft parade* è cominciata, adesso,
ascolta il ronzio delle macchine.
La gente esce per divertirsi un po',
un cobra alla mia sinistra, un leopardo alla destra.
Una donna cerbiatta vestita di seta,
ragazze con collanine al collo,
baciano il cacciatore con il panciotto verde
che prima ha lottato nella notte con i leoni.
Splendido!
Le luci diventano più intense,
la radio si lamenta, chiamando i cani,
solo pochi animali sono rimasti fuori sull'aia,
ma sta diventando più difficile descrivere
dei marinai a chi ha mangiato poco.

Corridoio del tropico, tesoro del tropico.

Cosa ci ha portato fin qua, a questo mite equatore?
Abbiamo bisogno di qualcuno o di qualcosa di nuovo,
di qualcosa che ci aiuti a cavarcela.

Ma è più
difficile.

Chiamando i cani.

Chiamando i cani,
chiamando i cani,
chiamando i cani,
chiamando i cani,
chiamando i cani.

Spara a qualcuno
dei pochi
animali rimasti

sull'aia,
ma sta diventando
sempre
più difficile.

Incontriamoci all'
incrocio.

Incontriamoci in
periferia,

Troppo tardi,
baby,

troppo tardi!

Corridoio del
tropico tesoro del
tropico.

Faresti meglio
a fare in fretta,
tu ed io.
Faresti meglio a
prendere il tuo
fucile,
faresti meglio a
prendere il tuo
fucile.
Quando fallisce
tutto il resto,
possiamo frustare
gli occhi dei
cavalli
e farli dormire e
piangere.

nei sobborghi
della città.
Eravamo così soli.
Faresti meglio a
prendere il tuo
fucile.

Corridoio del
tropico tesoro del
tropico.

The soft parade When I was back there in seminary school, / there was a person there who put forth the proposition / that you can petition the Lord with prayer, / petition the Lord with prayer, / petition the Lord with prayer, / petition the Lord with prayer. / You cannot petition the Lord with prayer!
Can you give me sanctuary? / I must find a place to hide, / a place for me to hide! / Can you find me soft asylum? / I can't make it anymore; / the man is at the door.
Peppermint miniskirts, chocolate candy, / champion sax and a girl named Sandy. / There's only four ways to get unraveled; / one is to sleep and the other is travel, / one is a band it up in the hills, / one is to love your neighbour / till his wife gets home.
Catacombs, nursery bones, / winter women growing stones, / carrying babies to the river; / streets and shoes, avenues, / leather riders selling news. / The monk bought lunch.
Succesful hills are here to stay. / Everything must be this way. / Gentle streets where people play, / welcome to the soft parade. / All our lives we sweat and save, / building for a shallow grave. / «Must be something else», we say, / «Somehow to defend this place». / Everything must be this way, / everything must be this way.
The soft parade has now begun, / listen to the engines hum. / People out to have some fun, / cobra on my left, leopard on my right. / Deer woman in silk dress, / girls with beads around their necks, / kiss the hunter of the green vest / who has wrestled before with lions in the night. / Out of sight! / The lights are getting brighter, / the radio is moaning, callin' the dogs, / there are still a few animals left out in the yard, / but it's getting harder to describe / sailors to the underfed. / Tropic corridor, tropic treasure. / What got us this far, to this mild Equator? / We need someone or something new, / somethin' else to get us through.

But it's getting harder,
callin' on the dogs.
Shoot at a few animals left out in the yard, but it's gettin' much harder.
You'd better come along, just you and I.
Better bring your gun, you'd better bring your gun.

Callin' on the dogs,
callin' on the dogs,
callin' on the dogs,
callin' on the dogs,
callin' on the dogs.
You gotta meet me at the crossroads.
Gotta meet me at the edge of town,
outskirts of the city.
We were so alone.
Better bring your gun.

Too late, baby!
Too late!
Tropic corridor, tropic treasure.
Tropic corridor, tropic treasure.

When all else fails, we can whip the horses' eyes / and make them sleep and cry.

LA RANA DELLA PACE

C'è del sangue per le strade, m'arriva alle caviglie.
C'è del sangue per le strade, mi arriva alle ginocchia.
Sangue per le strade di Chicago,
sangue che sale, che mi insegue.

Arrivò proprio all'alba.
Arrivò, poi se ne andò via, la luce del sole nei capelli.

Il sangue scorre per le strade come un fiume di tristezza.
Il sangue per le strade mi arriva alle cosce.
Il fiume scorre tra le gambe della città,
le donne piangono fiumi di rosse lacrime.

Arrivò in città e se ne andò, la luce del sole nei capelli.

Indiani disseminati lungo l'autostrada dell'alba, sanguinanti,
fantasmi affollano la mente del bambino, mente fragile come un
[guscio d'uovo.
Sangue per le strade di New Haven,
sangue macchia i tetti e le palme di Venezia.
Sangue sul mio amore in questa estate terribile,
sole rosso sangue di una L.A. fantastica.
Sangue riga il suo cervello mentre le tranciano le dita,
sgorgherà del sangue al nascere d'una nazione.
Sangue è la rosa di questa misteriosa unione.

Peace frog There's blood in the streets, it's up to my ankles. / There's blood on the streets, it's up to my knee. / Blood in the streets of the town of Chicago, / blood on the rise, it's following me.
She came just about the break of day. / She came, then she drove away, sunlight in her hair.
Blood in the streets runs a river of sadness. / Blood in the streets it's up to my thigh. / The river runs down the legs of the city, / the women are crying red rivers of weeping.
She came in town and then she went away, sunlight in her hair. / Indians scattered on dawn's highway, bleeding / ghosts crowd the young child's fragile eggshell mind. / Blood in the streets of the town of New Haven, / blood stains the roofs and the palm trees of Venice. / Blood in my love in the terrible summer, / bloody red sun of Phantastic L.A. / Blood streams her brain as they chop off her fingers, / blood will be born in the birth of a nation. / Blood is the rose of mysterious union.

TERRA!

Nonna amava un marinaio, che navigava sul mare ghiacciato.
Era il nonno quel pescatore di balene, e mi prendeva sulle [ginocchia
e mi diceva: «Figlio mio, divento pazzo a forza di starmene a [terra.
Devo trovare i miei compagni e andarmene verso paesi stranie- [ri».

Questo vecchietto era pieno di simpatia, c'era argento nel suo [sorridere.
Fumava una pipa di radica e camminavamo per quattro miglia,
cantando di sorelle ombrose e della libertà dei vecchi tempi,
canzoni d'amore, canzoni di morte, canzoni che liberano gli [uomini.

Ho tre navi e sessanta uomini,
con rotta verso porti sconosciuti.
Starò all'albero, lascia soffiare i venti del nord,
fino a che la metà di noi morirà.
Terra!

Bene, se metto le mani su un biglietto da un dollaro,
mi compro una bottiglia e me la bevo tutta;
se metto le mani su un biglietto da cinque,
mi farò quella ragazzina;
se metto le mani su un biglietto da due dollari,
me ne torno a casa e ti sposo.

Land ho! Grandma loved a sailor, who sailed the frozen sea. / Grandpa was that whaler, and he took me on his knee. / He said, «Son, I'm goin' crazy, from livin' on the land. / Got to find my shipmates, and walk on foreign sands».
This old man was graceful, with silver in his smile. / He smoked a briar pipe and we walked four country miles, / singing songs of shady sisters and old time liberty, / songs of love and songs of death and songs to set men free.
I've got three ships and sixty men, / a course for ports unread. / I'll stand at mast, let north winds blow, / till half of us are dead. / Land Ho!
Well, if I get my hands on a dollar bill, / gonna buy a bottle and drink my fill. / If I get my hands on a number five, gonna skin that little girl alive. / If I get my hands on a number two, come back home and marry you. / Marry you, marry you.

DONNA DI LOS ANGELES

Sono entrato in città solo un'ora fa,
ho dato un'occhiata in giro, per guardare da che parte tira il [vento,
dove le ragazzine nelle loro casette di Hollywood,
sei fortunata, piccola signora, nella città della luce,
o solo un altro angelo.
Città della notte, città della notte,
città della notte, città della notte.

Donna di Los Angeles, donna di Los Angeles,
Donna di Los Angeles, sabato pomeriggio, donna di Los [Angeles,
donna di Los Angeles, sabato pomeriggio, guida attraverso la [periferia dentro il tuo blues,
dentro il tuo blues, dentro il tuo blues,
dentro il tuo blues, yeah.

Vedo i tuoi capelli che bruciano, le colline sono piene di [incendi,
se dicono che non ti ho mai amata, sai che mentono.
Mentre guidi sull'autostrada, gira nei viali della mezzanotte,
poliziotti in macchina, topless-bar, non ho mai visto una donna [così sola,
così sola, così sola, così sola.
Motel denaro delitto pazzia,
cambiamo l'atmosfera dall'allegria alla tristezza.

Mister Mojo si sta alzando, Mister Mojo si alza,
Mister Mojo si sta alzando, Mister Mojo si alza, si alza,
...
si alza, si alza, si alza, si alza,
si alza, si alza, si alza, si alza, wow yeah.

Donna di Los Angeles, donna di Los Angeles, donna di Los [Angeles, tu sei la mia donna,
donna di Los Angeles, donna di Los Angeles.

L.A. woman Well, I just got into town about an hour ago, / took a look around, see which way the wind blow, / where the little girls in their Hollywood bungalows, / are you lucky, little lady, in the city of light, / or just another angel. / City of night, city of night, / city of night, city of night.

L.A. woman, L.A. woman, / L.A. woman, Sunday afternoon, L.A. woman. Sunday afternoon, / L.A. woman, Sunday afternoon, drive through your suburbs into your blues, / into your blues, into your blue, blue, blues, / into your blues, oh yeah.
I see your hair is burning, hills are filled with fire; / if they say I never loved you, you know they are a liar. / Drivin' down your freeway midnight alleys roam, / cops in cars, the topless bars, never saw a woman so alone, / so alone, so alone, so alone. / Motel money murder madness, let's change the mood from glad to sadness.
Mister Mojo risin',Mister Mojo risin',/ Mister Mojo risin', Mister Mojo risin', got to keep on risin', / Mister Mojo risin', Mister Mojo risin', / Mister Mojo risin', Mister Mojo risin', / Mister Mojo risin', got to keep on risin', risin', risin', risin', risin', / risin', risin', risin', risin', wow yeah.
L.A. woman, L.A. woman, L.A. woman, you're my woman, / L.A. woman, L.A. woman.

CASA DEL GIACINTO

Che cosa fanno nella Casa del Giacinto,
che cosa fanno nella casa del Giacinto per accontentare oggi i [leoni?
Ho bisogno d'una amica nuova di zecca, che non mi dia noia,
ho bisogno d'una amica nuova di zecca, che non mi dia fastidio.
Ho bisogno di qualcuno che non abbia bisogno di me.
Lo vedo il bagno è libero, penso che ci sia qualcuno, qui vicino,
sono sicuro che qualcuno mi sta seguendo. Oh, yeah.

Perché hai scartato il fante di cuori?
Perché hai scartato il fante di cuori?
Era l'unica carta del mazzo che m'era rimasta da giocare.

Te lo ripeto, ho bisogno d'una amica nuova di zecca,
te lo ripeto, ho bisogno d'una amica nuova di zecca,
te lo ripeto, ho bisogno d'una amica nuova di zecca,
la fine.

Hyacinth house What are they doing in the Hyacinth House, / what are they doing in the Hyacinth House to please the lions this day? / I need a brand new friend who doesn't bother me, / I need a brand new friend who doesn't trouble me. / I need someone who, who doesn't need me. / I see the bathroom is clear, I think that somebody's near, / I'm sure that someone is following me. Oh, yeah. Why did you throw the Jack of Hearts away? / Why did you throw the Jack of Hearts away? / It was the only card in the deck that I had left to play.
And I'll say it again, I need a brand new friend; / and I'll say it again, I need a brand new friend; / and I'll say it again, I need a brand new friend, / the end.

VIAGGIATORI NELLA TEMPESTA

Viaggiatori nella tempesta, viaggiatori nella tempesta,
siamo nati in questa casa, siamo stati scagliati in questo mondo
come un cane senz'osso, come un attore in prestito.
Viaggiatori nella tempesta.
C'è un assassino per strada; il suo cervello si contorce come un
[rospo.
Prenditi una lunga vacanza, fa' giocare i tuoi bambini.
Se dai un passaggio a quest'uomo, la dolce famiglia morirà.
C'è un assassino per strada.

Ragazza, devi voler bene al tuo uomo, ragazza, devi voler bene
[al tuo uomo.
Prendilo per mano, fagli capire,
il mondo dipende da te, la nostra vita non finirà mai.
Devi voler bene al tuo uomo.

Viaggiatori nella tempesta, viaggiatori nella tempesta,
viaggiatori nella tempesta, viaggiatori nella tempesta.

Riders on the storm Riders on the storm, riders on the storm, / into this house we're born, into this world we're thrown / like a dog without a bone, an actor out on loan. / Riders on the storm. / There's a killer on the road, his brain is squirming like a toad. / Take a long holiday, let your children play. / If you give this man a ride, sweet family will die. / Killer on the road, yeah.
Girl, you gotta love your man, girl, you gotta love your man. / Take him by the hand, make him understand, / the world on you depends, our life will never end. / You gotta love your man, yeah.
Riders on the storm, riders on the storm, / riders on the storm, riders on the storm.

LA CELEBRAZIONE DELLA LUCERTOLA

Leoni per strada e cani che vanno in giro
rabbiosi, schiumanti, in calore
una bestia chiusa in gabbia nel cuore di una città
il corpo di sua madre
che marcisce sul terreno, d'estate.
Fuggì dalla città.

Se ne andò a sud e varcò il confine
lasciò il caos e il disordine
dietro le spalle.

Una mattina si svegliò in un hotel verde
con una creatura strana che si lamentava vicino a lui.
Colava sudore dalla pelle lucida.

C'è qualcuno?
La cerimonia sta per iniziare.

Sveglia!
Non puoi ricordarti dov'era.
Era finito questo sogno?

Il serpente era oro pallido
simile a vetro e arrotolato.
Avevamo paura di toccarlo.
Le lenzuola erano calde prigioni mortali.

Corri allo specchio nel bagno, adesso,
guarda!
Non riesco a vivere con lei che si muove così lentamente che
[ogni suo movimento sembra un secolo.
Lascio scivolar giù la mia guancia
sulle fredde piastrelle levigate
sento il dolce sangue freddo tendersi
i serpenti della pioggia lisci e sibilanti...

Facevo un gioco, una volta,
mi piaceva strisciare indietro nel mio cervello
Penso che tu conosca il gioco di cui parlo,
il gioco chiamato «impazzire».

Ora dovresti tentare questo gioco
devi solo chiudere gli occhi, dimenticare il tuo nome,
dimenticare il mondo, dimenticare la gente
e innalzeremo una torre diversa.

E' divertente questo gioco.
Devi solo chiudere gli occhi, non si può perdere.
E io sono proprio là, ci sto andando anch'io.
Lasciati andare, andiamo oltre.

Indietro nel profondo del cervello
indietro, dove non è mai esistita nessuna sofferenza.

E la pioggia cade con dolcezza sulla città.
E sotto, nel labirinto delle correnti,

la quieta e lugubre presenza di abitanti nervosi
nelle ridenti colline intorno,
piene di rettili,
di fossili, di cave.

Tutte le case sono identiche
finestre tirate su
carro-bestiame chiuso contro il mattino.
Tutti ora dormono
tappeti in silenzio, specchi vuoti,
sponde sotto letti di coppie legittime
avvolte tra le lenzuola.
E figlie soddisfatte di sé
con occhi pieni di sperma nei loro capezzoli.
Aspetta
qui c'è stato un massacro.

(Non smettere di parlare e di guardare
i tuoi guanti e il tuo ventaglio sono per terra
stiamo uscendo dalla città
scappiamo
e tu sei l'unica con cui voglio andare).

Non toccare la terra
non vedere il sole
nient'altro da fare che
scappare scappare scappare
scappiamo.

La casa sulla collina
la luna è immobile
le ombre degli alberi
osservano l'impetuoso passaggio.
Andiamo, baby, scappa con me
scappiamo.

Scappa con me
scappa con me
scappa con me
scappiamo.

Il palazzo è accogliente, in cima alla collina,
vi sono ricche stanze e agi,

i braccioli delle lussuose poltrone sono rossi
e tu non saprai nulla prima d'entrare.

Il cadavere del presidente morto nella macchina dell'autista
il motore consuma colla e catrame.
Andiamo avanti, non siamo poi andati molto lontano
verso est per incontrare lo zar.

Alcuni fuorilegge abitavano sul bordo d'un lago
la figlia del ministro è l'amante del serpente
che abita in un pozzo a fianco della strada.
Sveglia, ragazza! Siamo quasi a casa.

Sole sole sole
brucia brucia brucia
presto presto presto
luna luna luna
ti prenderò
presto!
presto!
presto!

Che risuonino i campanelli del carnevale
che canti il serpente
che ogni cosa faccia quel che deve fare.

Scendemmo
per fiumi e autostrade
scendemmo
da foreste e cascate
scendemmo
da Carson e Springfield
scendemmo
da Phoenix affascinati
e io posso dirti
i nomi del regno
posso dirti
le cose che sai
ascoltando un pugno di silenzio
che scala le valli nella penombra.

Io sono il re lucertola
posso fare tutto

posso fermare la terra nella sua orbita
ho fatto andar via le automobili blu.

Ho abitato per sette anni
in un libero palazzo d'esilio,
giocando strani giochi
con le ragazze dell'isola.

Ora sono tornato
nella terra della bellezza, della forza e della saggezza.

Fratelli e sorelle della pallida foresta
o figli della notte
chi fra di voi correrà con la caccia?

Ora arriva la notte con la sua legione purpurea
ritiratevi nelle vostre tende e nei vostri sogni
domani entreremo nella città della mia nascita
voglio essere pronto.

The celebration of the lizard Lions in the street and roaming / Dogs in heat, rabid, foaming / A beast caged in the heart of a city / The body of his mother / Rotting in summer ground. / He fled the town. / He went down South and crossed the border / Left the chaos and disorder / Back there over his shoulder. / One morning he awoke in a green hotel / With a strange creature groaning beside him / Sweat oozed from its shiny skin. / Is everybody in? / The ceremony is about to begin.
Wake up! / You can't remember where it was. / Had this dream stopped? / The snake was pale gold. / Glazed & shrunken. / We were afraid to touch it. / The sheets were hot dead prisons. / Now, run to the mirror in the bathroom, / Look! / I can't live thru each slow century of her moving. / I let my cheek slide down / The cool smooth tile / Feel the good cold stinging blood / The smooth hissing snakes of rain...
Once I had a little game / I liked to crawl back into my brain / I think you know The game I mean / I mean the game called "go insane" / Now you should try this little game / Just close your eyes forget your name / Forget the world, forget the people / And we'll erect a different steeple. / This little game is fun to do. / Just close your eyes, no way to lose. / And I'm right there, I'm going too. / Release control. we're breaking through.
Way back deep into the brain / Back where there's never any pain. / And the rain falls gently on the town. / And in the labyrinth of streams / Beneath, the quiet unearthly presence of / Nervous hill dwellers in the gentle hills around. / Reptiles abounding / Fossils, caves, cool air heights. / Each house repeats a mold / Windows rolled / Beast car locked in against morning. / All now sleeping / Rugs silent, mirrors vacant, / Dust blind under the beds of lawful couples / Wound in sheets. / And doughters, smug / With semen eyes in their nipples / Wait / There's been a slaughter here.
(Don't stop to speak or look around / Your gloves & fan are on the ground / We're getting out of town / We're going on the run / And you're the one I want to come)
Not to touch the earth / Not to see the sun / Nothing left to do, but / Run, run, run / Let's run / House upon the hill / Moon is lying still / Shadows of the trees /

Witnessing the wild breeze / C'mon baby run with me / Let's run / Run with me / Run with me / Run with me / Let's run / The mansion is warm, at the top of the hill / Rich are the rooms and the comforts there / Red are the arms of luxuriant chairs / And you won't know a thing till you get inside / Dead president's corpse in the driver's car / The engine runs on glue and tar / C'mon along, we're not going very far / To the East to meet the Czar. / Some outlaws lived by the side of a lake / The minister's daughter's in love with the snake / Who lives in a well by the side of the road / Wake up, girl! We're almost home / Sun, sun, sun, / Burn, burn, burn / Soon, soon, soon / Moon, moon, moon, / I will get you / Soon! / Soon! / Soon! / Let the carnival bells ring / Let the serpent sing / Let everything / We came down / The rivers & highways / We came down from / Forests & falls / We came down from / Carson & Springfield / We came down from / Phoenix enthralled / & I can tell you / The names of the Kingdom / I can tell you / The things that you know / Listening for a fistful of silence / Climbing valleys into the shade

I am the Lizard King / I can do anything / I can make the earth stop in its tracks / I made the blue cars go away / For seven years I dwelt / In the loose palace of exile, / Playing strange games / With the girls of the island. / Now I have come again / To the land of the fair, & the strong, & the wise. / Brothers & sisters of the pale forest / O children of Night / Who among you will run with the hunt? / Now Night arrives with her purple legion. / Retire now to your tents & to your dreams. / Tomorrow we enter the town of my birth. / I want to be ready.

Intervista a Jimi Hendrix

Keith Altham «Perché un Jimi Hendrix "nuovo", più dolce?»

Jimi Hendrix «A dire il vero non lo so. Ho avuto certi cambiamenti. Penso sia ora di starmene tranquillo per un po'. Cercavo solo di fare concerti e di starne poi fuori per un po' di tempo. Stavo cambiando e facevo un tipo di musica sempre più pesante. Stava diventando insopportabile tirare avanti con tre elementi. Ed io volevo andare oltre. Ma penso che tornerò nuovamente ai tre elementi, mi cercherò un altro bassista e sarò di nuovo forte».

K.A. «Non ti preoccupa perdere la tua mistica, con questo stile addolcito?»

J.H. «Tutti passano attraverso questi cambiamenti. Vedo i Mountain e questi gruppi nuovi, i Cactus e gli altri. Guarda le loro ultime fotografie, i capelli sono diventati più lunghi, hanno addosso più anelli, orecchini eccetera e si strozzano con collanine di perline. Ma l'ho fatto anch'io. Volevo accentuare l'effetto visivo perché la gente mi ascoltasse. Non so se succedeva o no. Dopo un po' cominciai a convincermi che troppo di tutto questo non andava. E questo mi buttava a terra, ecco perché ho cominciato a tagliarmi un poco i capelli, a far sparire gli anelli, uno per volta. Ah, ah. No, non è stato per pubblicità che ho cominciato. Era soprattutto una mia esigenza personale. Dicevo che avrei dovuto forse sfasciare una chitarra o qualcos'altro, quella notte. E loro dicevano: "Sì, sì". E io dicevo: "Pensate proprio che dovrei farlo?" E quelli dicevano: "Sì, sarà bellissimo". Così mi caricavo per poter farcela. Ma non mi preoccupavo troppo delle cose alla moda e di tutto questo, lo facevo così, e mi divertivo. Non sapevo che la cosa fosse irritante fino a quando non me l'hanno detto. Tutta quella distru-

zione. Fore ognuno dovrebbe avere un posto dove potersi liberare di tutte le proprie inibizioni. Il mio posto era il palco».

K.A. «Cosa pensi della tua esibizione all'isola di Wight? Ne sei soddisfatto?»

J.H. «C'era un po' di casino là, e ogni tanto le cose venivano fuori confuse. Non penso proprio di poter fare affidamento per il futuro su quel concerto. Eccetto quando suonavo *God Save The Queen*. Ero contento di essere là a suonare. E' difficile dire cosa farò ora. Vorrei avere un gruppo piccolo e uno grosso, e magari fare delle tournée con uno di questi due. Stiamo cercando di fare un altro giro in Inghilterra, e per questo ci serve proprio un altro bassista. Billy Cox se ne è andato. Potrei di nuovo arrabbiarmi. Certe volte è difficile sapere quel che vuole la gente, ma io adesso non riesco ad afferrare bene niente perché ci sono delle situazioni diverse, una dietro l'altra. Così devo calmarmi e pensarci sopra».

K.A. «Pensi di essere apprezzato quanto vali come compositore? Pensi che la tua immagine sia stata di ostacolo?»

J.H. «Probabilmente è una cosa buona, visto che sto cercando di raccogliere le cose che ho scritto. Tutto quello che scrivo è quello che sento, tutto lì. E nemmeno queste cose le scrivo troppo bene, sono quasi grezze. E le parole sono così vaghe che nessuno può capirle. E quando noi suoniamo, in mezzo all'agitazione e alle luci, la gente vede quel che vedono i suoi occhi e si dimentica delle orecchie. Cerco di fare troppe cose insieme, è il mio modo di fare. Detesto stare in un angolo, detesto essere considerato soltanto un chitarrista, o soltanto un compositore, o soltanto un ballerino di tip-tap! Mi piace darmi da fare».

K.A. «Cosa volevi comunicare al pubblico, oltre alla musica? C'è qualche contenuto morale o politico nei tuoi pezzi?»

J.H. «Voglio solo che la gente sia felice, perché ci sono oggi troppe canzoni pesanti[1]. La musica è diventata troppo pesante, e quasi insopportabile. Quando le cose diventano troppo pesanti, chiamatemi elio, che è il più leggero gas conosciuto...»

K.A. «Pensi che la musica pop abbia riflettuto il mondo, o abbia cercato di cambiarlo?»

1. Pesanti, nel senso di troppo «impegnate», piene di parole e di politica.

J.H. «E' un riflesso del mondo. Vedi, questo riflesso è come il blues. E c'è quest'altro genere di musica che cerca di venir fuori, che non è necessariamente una musica da canzonette. E' una musica di tipo semplice con meno preoccupazioni e più significati. Non devi sempre cantare d'amore, se vuoi trasmettere amore».

K.A. «Cosa ti piacerebbe cambiasse nel mondo?»

J.H. «Non lo so. Più colore nelle strade, forse. Che qualunque cosa succeda, abbia una possibilità di venir conosciuta. Una idea nuova, una nuova invenzione o un nuovo modo di pensare dovrebbero almeno venir resi pubblici. Non dovremmo continuare ad andare in giro con gli stessi vecchi pregiudizi. Devi essere un freak per essere diverso, ma anche i freak sono pieni di pregiudizi. Devi parlare in un certo modo per stare con loro. E per stare con gli altri devi portare i capelli corti e metterti la cravatta. E così stiamo cercando di costruire una specie di "terzo mondo"...ma penso che una persona debba modificare se stessa per diventare un esempio vivente di ciò che canta. Per cambiare il mondo, devi cominciare dalla tua testa».

K.A. «La tua musica è piena d'ira e di violenza contro il sistema?»

J.H. «Oh, la mia non è una musica piena di violenza, ma se le cose stessero come piace a me, una cosa chiamata sistema non esisterebbe. La mia musica è una sorta di blues. Questo è quello che canto. E' il blues di oggi».

K.A. «Hai delle idee politiche?»

J.H. «Non proprio. Me ne volevo anche occupare, a tutti prima o poi succede. E' tutto nella musica. Abbiamo una canzone *Straight Ahead*, che dice "Potere al popolo, libertà alla coscienza, per i giovani e per i vecchi, non c'importa niente degli eroi, grandi o piccoli, la possibilità di comunicare cresce con forza"».

K.A. «Si è detto che hai inventato la musica psichedelica...»

J.H. «Ah, ah...lo scienziato pazzo. Ti dirò una cosa. *Are You Experienced* — l'ho sentito proprio poco tempo fa — e sembra che io sia drogato o qualcosa del genere. Quando l'ho ascoltato, ho detto: "Cazzo, dove avevo la testa quando dicevo tutte quelle cose?" Non lo considero come l'invenzione della musica psichedelica, poneva solo un mucchio di domande. Il

modo in cui scrivo è uno scontro tra la realtà e la fantasia. Devi usare la fantasia per presentare i diversi aspetti alla realtà».

K.A. «Quali delle incisioni degli Experience sono state scartate, e a che cosa lavori adesso?»

J.H. «Penso che faremo questo pezzo chiamato *Horizon*, e quest'altro chiamato *Astral Man* che parla della vita nella pace dello spirito, e cose così. E' musica psichedelica? Non so cosa voglia dire questa parola. Proprio. Significa che dici una cosa e ne vuoi dire un'altra? O che puoi tirare fuori tre significati diversi da una cosa sola? E' questo, quello che dicono?»

K.A. «Non hai riferimenti all'Lsd?»

J.H. «Vuoi dire all'Lsd, in senso stretto? Vuoi dire quel genere di consapevolezza? Beh, devi dar loro qualcosa da sognare, così se lo possono riascoltare. I sogni, sai, vengono da diversi stati d'animo...»

K.A. «Pensi d'aver abbastanza denaro per vivere con tutte le comodità, senza preoccuparti di guadagnare altri soldi?»

J.H. «No, non voglio vivere nel lusso. E che cos'è il lusso? Piuttosto vivo in una tenda, vicino a un torrente di montagna».

[In appendice a Chris Welch, *Hendrix. A Biography*, Thetford, Norfolk, Ocean Books, 1972. Intervista rilasciata a Keith Altham, al ritorno dal concerto all'isola di Wight, nel settembre 1970, pochi giorni prima della morte.]

Intervista a Janis Joplin

Janis «Un cantante può essere bravo solo quanto il gruppo che l'accompagna. Adesso ho un batterista che è uno schianto, che si fa dei numeri. Ti voglio raccontare: stavo facendo un pezzo, l'altra settimana, sai com'è — strofa, ritornello, strofa — e poi un po' d'improvvisazione. L'improvvisazione è libertà, è Janis. Janis comincia a cantare, a parlare, a muoversi sul palco, a fare tutto quel che ha voglia di fare. Non c'è uno schema preciso, e il gruppo deve solo continuare a suonare la solita base. E così stavo cantando "Bene, te l'avevo detto baby, te l'avevo detto baby, baby, baby". Arrivai in crescendo sul terzo baby, ci arrivai con una voce acuta, e diedi un colpo d'anca, e il batterista arriva *bam*!, con un colpo secco sul bordo del rullante, e io mi volto e dico "Gesù, dove hai imparato la parte, questo l'ho inventato appena adesso". Sono scesa dal palco e ho detto: "Dove hai imparato ad accompagnare un cantante in questo modo?", e lui mi ha risposto: "Suonavo nei numeri di spogliarello". E' così che la gente impara a suonare».

Bonnie «Quando ascolti il gruppo, che cosa segui di più?»

Janis «La batteria e il basso. E' quello che dà la carica».

Bonnie «Se sei tu lo strumento principale. Dai retta direttamente alla base; sei tu lo strumento guida, e tutto quel che ti serve è il ritmo».

Janis «Quel che ti serve è la base, il resto pensi di riempirlo tu, quel che ti serve è quella carica. Perché sai che vai bene se vanno bene basso e batteria. Ma più spesso sono così presa dalla canzone che non li sento affatto, capisci quel che voglio dire? Li sento solo quando sbagliano. Quando sono giusti, mi metto a cantare e a dire le mie cazzate e a raccontare le mie storie, ma non appena uno fa qualcosa di sbagliato, mi deprimo. Ho avuto dei gruppi che imparavano i pezzi, imparavano

gli stop e tutte le solite cazzate. Con questo gruppo invece potrei essere a metà d'una frase e andare a finire da un'altra parte, che questi mi vengono dietro. Loro non vanno dietro all'arrangiamento, vanno dietro a me. Per esempio, se decido di tenere un verso per otto battute, per sedici battute o dico qualcosa che non è previsto in quel momento o mi metto a parlare, loro non smettono, sanno che non ho finito e continuano a suonare. Qualche volta però mi chiedo se ne valga la pena, se la gente che mi ascolta si merita tutto 'sto cazzo di sofferenza che uno tira fuori quando canta. Ho fatto un paio di spettacoli nei quali ero completamente coinvolta, davo tutto quel che avevo, e stavo facendo qualcosa di completamente libero, stavo facendo venir fuori tutto, lasciando che le cose andassero liberamente. Parlavo solo di Janis e di tutti gli uomini che la facevano star male, e di tutti gli uomini che forse era lei a far star male... e tutto quello che hai da dire, tutto quello che lì per lì ti esce dalle labbra, e che tu stessa non sempre capisci bene, e poi ad un tratto senti della gente che parla durante 'sto pezzo, cazzo, e allora mi fermo e aspetto per vedere se la piantano».

Bonnie «E' come una mazzata...»

Janis «Non smettevano, e allora ho preso il microfono e ho detto: "Non sto a piangere e disperarmi per voi, Cristo", ho sbattuto il microfono e me ne sono andata dal palco, ho sciolto il contratto, eccetera, ma...affanculo, non mi metto a urlare e soffrire, a mettere a nudo la mia anima per della gente che dice cazzate tipo "Come sta tuo fratello, hai scopato giovedì, che bel vestito..." mentre io sono lì a parlare della mia sofferenza, cazzo!...Negli anni '50 si cantavano canzoni perché erano bei motivi, c'erano delle belle melodie, non si ascoltavano le parole. Adesso, per uno che suona è diverso, perché mentre suona in re minore, o in fa, o quel che cazzo è, io me ne sto su a dire: "Sai, mi sento male, aiutami, per favore". Dico delle parole, e se guardo la gente che ho davanti a loro non mi comprendono, è come prendere calci sui denti. Ma sai una cosa buffa? Fra sette o otto anni quelli che andranno a Las Vegas saranno i nostri fan di adesso, diventeranno più vecchi e poi se ne andranno a Las Vegas. Entro dieci anni lì ci sarà il nostro pubblico, potremmo andarci a fare del rock & roll. Adesso a Las Vegas vendono gli anni '60, tra dieci anni venderanno gli anni '70 e, se i Jefferson Airplane ci saranno ancora anche loro suone-

ranno a Las Vegas...Mi chiedono: "Come hai imparato a cantare in questo modo, come hai imparato a cantare il blues, come hai imparato a cantare così *pesante*?" Non ho imparato un cazzo, ho solo aperto la bocca, e questo è il suono che ne è venuto fuori. Non puoi fare una cosa che non ti senti dentro Non mi sono sforzata, ho solo aperto la bocca ed era fatto».

Bonnie «Sai che un sacco di gente pensa che le donne hanno dei problemi, perché non pensano alle cose che dicono prima di dirle?»

Janis «Questo è il buono delle donne, perché cantano quello che hanno dentro. Per una donna, essere una cantante professionista vuol dire rinunciare a un sacco di cose, ai figli, a una casa, a un uomo, agli amici...Significa non avere nessuna sicurezza, nessuna sicurezza eccetto la musica. Questa è l'unica cosa al mondo che hai. Per cui, se una donna canta, è proprio perché ne ha bisogno, ed è quello che desidera».

Bonnie «Un mucchio di musicisti è sposato e adora le proprie donne. Se ne vanno in giro, suonano e ballano, ma quando sono a casa loro nessuno incasina il loro matrimonio, nessuno se la prende con i loro bambini. Ma quale uomo potresti avere, disposto a lasciarti fare quello che devi fare?»

Janis «Voglio un uomo che sia più grosso e più forte e più duro di me. E' difficile trovarne uno quando sono in giro a fare concerti. Gli unici uomini che girano per i camerini sono dei leccaculo. Vanno bene per una notte, ma se parli di un uomo, sai bene che non c'è nèssun uomo che giri per i camerini. Gli uomini veri stanno in altri posti, e io non li vedo mai. Non mi sentivo nemmeno una cantante, finché non lo sono diventata. Vendevo droga, ed ero un'esperta nel vivere alla giornata e nell'arrangiarmi, una che cercava di trovare un posto dove andare a dormire e un ragazzo con cui scopare. Non ho mai cantato per diventare una cantante di rock & roll. Solo qualche volta cantavo in cambio d'un paio di bicchieri di birra, ma non ho mai desiderato diventare una cantante. E' veramente una buffa esperienza. In tutta la mia vita, ho solo voluto essere una beatnik, incontrare tutti gli sbandati, "partire", far l'amore, divertirmi, questo è quello che volevo, con l'eccezione che sapevo d'avere una bella voce e che ne avrei potuto pur sempre tirar fuori un paio di birre. Tutto a un tratto, qualcuno m'ha ficcato in un complesso rock. M'han messo insieme a questi

musicisti, e cominciò a venir fuori il sound, il basso mi caricava, e decisi allora che questo m'andava bene, che non avrei mai desiderato qualcos'altro. E' meglio di come è stato con qualsiasi uomo, sai...Forse questo è il guaio...»

[In *Janis*, a cura di David Dalton, London, Calders & Boyars I ed. 1972, pp. 77 sgg.; l'intervista-chiacchierata risale al 1970, con Bonnie (del duo Delaney & Bonnie). Il gruppo di cui si parla è la Full Tilt Boogie Band.]

Intervista a Jim Morrison

Jerry Hopkins «Quando hai cominciato...quando hai deciso di diventare un cantante?»

Jim Morrison «La nascita del rock-and-roll è stata una vera illuminazione. Coincide con la mia adolescenza. Anche se allora non mi mettevo a fantasticare sulla possibilità di suonare anch'io, son certo, in tutto quel tempo, di aver inconsciamente accumulato una inclinazione. Così, quando finalmente è successo, il mio subconscio aveva già preparato tutto. Non ci pensai, accadde così. Non avevo mai cantato, non ci avevo neppure mai pensato. Pensavo piuttosto di diventare uno scrittore, un sociologo. Non andavo quasi mai ai concerti, guardavo qualcosa alla tv, ma senza interessarmi troppo. Allora sentii nella mia testa un intero concerto, l'orchestra, il canto, il pubblico, moltissimo pubblico. Le prime cinque o sei canzoni che ho scritto sono solo appunti di questo concerto rock fantastico che si svolgeva nella mia testa. E dopo averle scritte, adesso dovevo cantarle, queste canzoni».

J.H. «E quando è successo?»

J.M. «Tre anni fa. Avevo finito il college, ero sulla spiaggia. Non facevo un bel niente, ero libero, per la prima volta dopo essere andato a scuola per 15 anni consecutivi. Era un'estate calda, meravigliosa e cominciai a sentire delle canzoni. Prima o poi mi proverò a riprodurre, dal vivo o su disco, quel concerto che ho ascoltato».

J.H. «Cosa ti consideri, un poeta, un divo rock, qualcos'altro?»

J.M. «Mi diverto a leggere le cose che scrivono su questo: è l'unica occasione che ho per avere qualche informazione sull'intera faccenda. Non è poi una grande cosa vivere a Los Angeles, è una città anonima, e io vivo una vita anonima. Il no-

stro gruppo non ha mai raggiunto le caratteristiche proprie di un fenomeno di massa; non c'è mai stata un'idolatria di massa. Oggi penso che a molti musicisti e cantanti rock piaccia davvero quello che fanno. Sarebbe una frustrazione pazzesca farlo solo per poter mangiare. Quello che mi manda in vacca sono tutte le balle sparate su di loro dalla stampa, dai giornalisti esperti in pettegolezzo, dalle riviste dei fans. E' così un batterista, un chitarrista, un cantante comincia a dar retta a queste stronzate, e non gli piace più quel che sta facendo, prova un po' di vergogna e la frustrazione aumenta...E' dura, veramente dura. Vorrei essere più preciso, ma penso che avrai capito quel che voglio dire».

J.H. «Hai detto che preferisci cantare certe canzoni piuttosto che altre, come, per esempio *The End* o *The Music's Over*, che ti offrono delle possibilità di improvvisare...»

J.M. «Anche queste, una volta incise, sono diventate molto statiche, ritualizzate. Prima c'era una specie di costante cambiamento, delle forme in libertà, ma una volta inciso è come se fosse finito tutto. Ma non m'importava poi molto: erano al massimo del loro effetto, comunque. Le canzoni che effettivamente preferisco suonare sono quelle con le quali si possono costruire delle *sessions*. Si comincia con un ritmo e non sai quando finisce o quanto duri e che cosa venga fuori prima che sia finito...Il blues, un ritmo, un fiume di suoni che va avanti. Posso lasciarmi andare senza pensare al tempo, a cosa viene dopo, a quello che devo dire, a come finire. Ma non a tutti piace ascoltare questa musica...I miei pezzi hanno una vena di blues: lenti, irregolari, semplificati, primitivi. Io e Robbie, all'inizio, avevamo un'idea base, delle parole, una melodia. Ma l'intero arrangiamento del pezzo, il suo definitivo sviluppo era fatto notte dopo notte provando e suonando in qualche locale. Quando siamo diventati un gruppo da concerti, un gruppo con un contratto per un certo numero di incisioni all'anno, e tanti 45 giri ogni sei mesi, questa costruzione naturale e spontanea non è più stata possibile. Adesso i pezzi siamo costretti a crearli in studio. Robbie ed io arriviamo col pezzo e l'arrangiamento già completo in testa prima di cominciare a lavorarci sopra. Se incidessimo solo dei dischi, probabilmente tutto andrebbe bene, ma invece facciamo anche dell'altro, e non è il momento giusto per lasciar che le cose vengano come capita. Il nostro

primo album l'abbiamo fatto in un paio di settimane, dopo quasi un anno di concerti tutte le sere, è piaciuto a molti, ha una certa unità di stile. Eravamo pieni d'energia, affiatati...E' anche vero, del resto, che per il primo nostro album la casa discografica non voleva spendere molto. E il gruppo pure, perché la produzione di un album costituisce un anticipo sulla percentuale delle vendite. Non ti spetta niente fino a che non superi la cifra necessaria a pagare il costo della produzione. Così, gruppo e casa discografica non arrischiano troppo sui costi...gli album successivi sono stati più difficili e più costosi, ma quando ricaviamo un milione di dollari da ogni album, possiamo comportarci così, anche se non è il sistema migliore».

J.H. «Esito a chiedertelo, se ne è parlato molto...vorrei una tua risposta sincera...la parte "edipica" di *The End*. Per te, questa canzone cosa significa?»

J.M. «Vediamo un po'... Edipo è un mito greco, un uomo, senza saperlo, ammazza suo padre e sposa sua madre. Ci sono delle somiglianze, certo. Ma, a dirti il vero, ogni volta che la ascolto, quella canzone mi dice qualcosa di diverso. Non ricordo cosa stessi cercando di esprimere. Non era altro che una canzone d'addio».

J.H. «Addio a chi, a che cosa?»

J.M. «A una ragazza, probabilmente, ma potrebbe essere anche l'addio a una specie d'infanzia. Non lo so proprio. Penso che le sue immagini possano significare quasi tutto quello che vuoi. E' una sorta di labirinto, un puzzle: ognuno può riportarlo alla sua situazione personale. Allora non pensavo che la gente prendesse le canzoni così sul serio da farmi pensare alle conseguenze».

J.H. «Questo testo ha qualche riferimento alla tua famiglia?»

J.M. «Non voglio parlare di questo. Non voglio coinvolgere nessuno...»

J.H. «Nelle tue prime biografie c'è scritto che i tuoi genitori sono morti, mentre invece sono vivi. Perché?»

J.M. «Non volevo metterli in mezzo. Ma è abbastanza facile avere dei dati, se li vuoi. Siamo tutti schedati dalla nascita. Ho detto che erano morti quasi per scherzo. Ho anche un fratello, ma è un anno che non lo vedo. Non vedo nessuno di loro. Questo è il massimo che ho mai detto su queste cose».

J.H. «Hai detto che ti piace far saltare la gente sulle sedie, ma che non vuoi creare del caos...»

J.M. «Finora non si è mai perso il controllo. E' un gioco piacevole e tutti si divertono: noi, i ragazzi, i poliziotti. E' una specie di triangolo incantato. Noi ci preoccupiamo soltanto di suonare della buona musica. Qualche volta eccito un po' il pubblico, ma di solito siamo lì per fare della buona musica e basta. Ogni volta è diverso, e in sala ci sono tensioni diverse. Così vai sul palco e ti scontri con questo flusso di energia potenziale. Non sai mai cosa ne verrà fuori».

J.H. «Cosa vuoi dire con "eccito un po' il pubblico"?»

J.M. «Diciamo che esploro i confini del reale. Sono curioso di vedere cosa può accadere. Tutto qui, solo curiosità. Solo portare una situazione fin dove è possibile».

J.H. «E non hai mai sentito che le cose potessero sfuggirti di mano?»

J.M. «No, mai».

J.H. «Nel vostro film, si vedono dei poliziotti che buttano giù dei ragazzi che cercano di salire sul palco. Questa non è forse una perdita di controllo?»

J.M. «Guardiamo le cose in modo logico. Se non ci fossero stati dei poliziotti, ci sarebbe stato qualcuno che cercava di salire sul palco? E poi, cosa avrebbero fatto salendo sul palco? Erano tutti calmi, non volevano far niente di particolare. L'unico incentivo a salire è l'esistenza d'una barriera. Se non ci fosse, non ci sarebbe nessun incentivo. Tutto lì: nessun incentivo, nessun assalto. Pensa ai concerti gratis nei parchi. Nessuno stimolo, nessuna risposta. E i ragazzi hanno così la possibilità di studiare i poliziotti. Guardali, i poliziotti, con i loro fucili, le loro uniformi. Un poliziotto si considera l'uomo più forte del quartiere, e tutti sono curiosi di vedere cosa succede se lo stuzzichi».

J.H. «Si parla di oscenità, durante i tuoi concerti...»

J.M. «Puoi fare qualsiasi cosa, finché sei in sintonia con le forze dell'universo, della natura, della società. Ma se, per una qualche ragione sei in una dimensione diversa dagli altri presenti, ti scontrerai con la loro sensibilità, se ne andranno via e ti criticheranno... Si tratta solo di dare alla gente quello che vuole o quello che crede di volere, e ti lasceranno fare qualsiasi cosa. Ma se corri o ti comporti in un modo inaspettato, restano confusi. Quando vanno a un concerto, vanno per eccitarsi, per

sentirsi come in un trip, qualcosa fuori dall'ordinario. Ma se invece d'un trip, in cui tutti si sentono uniti, prendi uno specchio e fai loro vedere quello che sono realmente, tutti soli anziché uniti, si sentono offesi e confusi. Il nostro modo di comportarci è un rituale, nel senso che io e i Doors ci comportiamo sempre nello stesso modo. La musica è certamente un rituale, ma non penso che questo la renda più comprensibile o vi aggiunga qualcosa».

J.H. «Hai detto che il rock è morto...»

J.M. «Certo, quello che si è soliti chiamare rock è in piena decadenza. C'è un rock-revival in Inghilterra, ma anche questa nuova energia se ne è andata così come il grande flash iniziale. Penso che ogni generazione, per dimostrarsi un'entità umana consapevole, debba rompere con il passato. I ragazzi che cominciano ad esprimersi adesso hanno poco in comune con quello che noi sentiamo. Stanno per creare un loro sound personale... così forse, quando finirà la guerra nel Vietnam — tra un paio d'anni, è difficile dirlo — potrà esserci nuovamente un bisogno vitale di esprimersi, di farsi sentire, di imporsi. Forse spunterà fuori un ragazzino brillante che diventerà popolare, un artista solitario, con un mucchio di nastri magnetici e di cavi elettrici... come un'estensione di un sintetizzatore, una tastiera con la ricchezza e la complessità d'una intera orchestra. Qualcuno, da qualche parte, lavora per inventare una forma musicale completamente nuova. Tra qualche anno sentiremo parlare di lui. Vorrei che diventasse popolarissimo, che suonasse in concerti di massa e non incidesse soltanto, che suonasse alla Carnegie Hall. nelle sale da ballo...»

J.H. «Pensi di poter far parte di tutto questo?»

J.M. «Forse sì, ma forse farò invece qualcos'altro. E' difficile dirlo. Forse l'executive d'una qualche multinazionale...»

J.H. «Ma hai seriamente pensato a una cosa di questo genere?»

J.M. «Beh, l'immagine mi piace: un grande ufficio, segretarie...»

J.H. «Hai definito i Doors "militanti politici erotici". Ti attribuisci un ruolo politico?»

J.M. «Crescendo, mi sono reso conto dell'importanza dei mezzi di comunicazione di massa. Me li trovavo in casa, e ho cominciato ad osservarli. Ho assimilato, gradualmente, per osmosi, il loro stile di approccio alla realtà. Entrato nella musi-

ca, ho cercato di assicurarmi un posto nei mass-media. E sapevo, d'istinto, come fare. Cercano soltanto delle frasi al volo, citazioni da usare per un titolo, per uno slogan, per farci attorno un articolo. Quella definizione ha un suo significato, ma non si può spiegare, perderebbe tutta la sua efficacia».

J.H. «Della politica, cosa pensi?»

J.M. «Non ne penso niente. Anche se leggi molto e parli con un sacco di gente, non riesci a capirci nulla, a meno di non esserci dentro, coinvolto in qualche attività. La politica non mi interessa più di quanto mi interessino i satelliti spaziali, la microbiologia ecc. E' una cosa di cui non so praticamente nulla. Per me la politica non è altro che una ricerca di potere personale da parte di alcune persone. Questo può essere mascherato da una qualunque ideologia, da romanticherie, da tutte le stronzate filosofiche che vuoi, ma resta essenzialmente una ricerca di potere personale. Le tue idee politiche, religiose o filosofiche sono come il fatto che tu fumi, bevi, ti vesti in un certo modo... la tua religione o le tue idee politiche sono il tuo hobby, né più né meno. Non importa se sei comunista, anarchico, capitalista...»

J.H. «Hai parlato di religione, spesso porti un crocefisso al collo. Sei cristiano?»

J.M. «La religione è come la filosofia. Un altro hobby. Ma potrebbe essere una donna, la droga, l'alcool, il denaro, lo scrivere. La religione è una spiegazione che dai, un impegno che vuoi assumerti. Io sono un fanatico dell'arte e della letteratura, i miei eroi sono scrittori e artisti. Il crocefisso è un fatto accidentale. Sono stato educato in una cultura cattolica, tutto lì».

J.H. «Una parte del tuo mito ti presenta come un alcoolizzato...»

J.M. «Mi piace bere, e non si può bere solo del latte, dell'acqua o CocaCola. Ci vuole del vino o della birra, per completare un pasto... Ubriacarsi... ti controlli fino a un certo punto. Puoi scegliere ogni volta di bere ancora un sorso... hai un sacco di piccole scelte. E' come... come la differenza tra un suicidio e una lenta capitolazione....»

J.H. «Che significa?»

J.M. «Non lo so...»

[Intervista di Jerry Hopkins apparsa nel 1969 su «Rolling Stone». Ora raccolta nel I volume di *The Rolling Stone Interview*, New York, Warner Books, 1971, pp. 207-33.]

Discografie

Discografia di Jimi Hendrix

Gran parte del materiale discografico riguardante Jimi Hendrix è stato pubblicato negli anni successivi alla sua morte. In maniera confusa, contraddittoria e «commerciale» sono stati stampati album raccogliendo materiale precedentemente scartato da Hendrix stesso e non confluito nei pochi 33 giri da lui controllati; pezzi non ancora terminati e, spesso, solo abbozzati; registrazioni *live*, alcune volte di pessima qualità; e anche materiale della cui autenticità è lecito, sia pure con circospezione, dubitare (si veda, per esempio *Hendrix at his best*) o nel quale, comunque, Hendrix è irriconoscibile. Note sono le operazioni *Crash Landing* e *Midnight Lightnin'* (1974 e 1975), sovraincisioni, con nuovi arrangiamenti, alla chitarra e alla voce di Hendrix da parte di musicisti che non l'hanno neppure conosciuto.

Una discografia di Hendrix è poi piena di date fasulle (anche la copertina di *Are you Experienced* riporta una errata data di nascita, che trasforma Hendrix in ragazzo prodigio) tese ora a retrodatare (si veda sempre *Hendrix at his best*), ora a presentare successivi alla formazione degli Experience pezzi registrati in precedenza (si vedano molti 33 giri di Curtis Knight). Per quanto riguarda l'incontrollabile mercato dei *bootleg*, i dischi pirata, è talora pericoloso porre domande sulla «genuinità» del prodotto: *Ski High* presenta Jim Morrison a fianco di Hendrix e Johnny Winter, ma è una presenza appena accennata e non per tutti sicura; *Live in Stockholm* e *Pipe Dream* (ovvero *Live in Amsterdam*) sono esattamente lo stesso disco.

I biografi parlano dell'esistenza di molto materiale ancora da pubblicare: è troppo richiedere una pubblicazione attenta, note esplicative corrette, che permettano di ricostruire lo sviluppo dell'attività musicale di Hendrix?

Ho cercato di ordinare il materiale pubblicato, con la pretesa, forse eccessiva, di fornire una discografia completa (con la eccezione dei *bootleg*, l'ultimo dei quali — apparso in Inghilterra — dovrebbe riferirsi a una *session* con Eric Burdon, a Londra, la sera prima della morte). La classificazione che segue non è una classificazione cronologica, per vari motivi: il mercato del disco funziona, appunto con i dischi, e questi costituiscono un prodotto finito e anche l'unico classificabile; troppi di questi sono raffazzonati e uniscono, senza nessun rintracciabile criterio, materiale di anni e formazioni diverse, per cui avrei dovuto smembrare gran parte dei dischi; non si sarebbe fatta distinzione e chiarezza sul meccanismo commerciale cresciuto e sviluppatosi intorno a Hendrix, e si sarebbero mescolati dischi apparsi con il consenso di Hendrix (che ho chiamato «ufficiali») col materiale vario e incerto pubblicato in seguito, dovuto sia a case discografiche «legittime», sia a edizioni pirata; per ultimo, scompare, servendosi della cronologia, il silenzio di Hendrix, la sua attenzione per il materiale da stampare, si perdono la finitezza e la compiutezza dell'attività «ufficiale» di Hendrix.

La ripartizione del materiale, da me scelta, è la seguente:

a) incisioni «ufficiali» di Hendrix all'interno di vari complessi tra il 1964 e il novembre 1966, e pubblicate nello stesso periodo (non collegate cioè, per quanto riguarda la pubblicazione alla successiva fortuna di Hendrix). Si tratta di pochissimo materiale: un 33 giri e qualche 45 giri;

. *b*) incisioni «ufficiali» del The Jimi Hendrix Experience e delle formazioni successive, pubblicate durante la vita di Hendrix (con l'aggiunta di *Cry of love*, pubblicato pochi mesi dopo la morte, ma completato, con esclusione del missaggio, fin dall'agosto). A tutto questo materiale Hendrix ha dato il suo consenso. Questi dischi sono quindi un punto di riferimento obbligato e vanno, a mio avviso, nettamente distinti da tutti gli altri;

c) incisioni risalenti al periodo cronologicamente compreso nel gruppo *a*), ma pubblicate in seguito al successo di Hendrix (sia entro il 1970, sia dopo la sua morte);

d) incisioni di case discografiche «legittime» di materiale compreso tra il novembre 1966 e la morte, pubblicate dopo il 1970 (registrazioni in studio, concerti, colonne sonore per film ecc.). E' ovvio notare come i gruppi *c*) e *d*) comprendano gran

parte dei dischi esistenti e soverchino, quindi, la produzione «ufficiale» (gruppo *b*);

e) *bootleg* di varia provenienza. Si tratta, come già ho detto, di un elenco non completo;

f) casi controversi o di difficile collocazione all'interno dei gruppi precedenti; presenza di Hendrix durante le registrazioni di altri gruppi e complessi dopo il novembre 1966. E' spesso difficile controllare la data di queste registrazioni e l'effettiva presenza di Hendrix.

Ho cercato, quando possibile, di fornire i numeri di catalogo, i titoli e gli autori dei brani; indicazioni sulle formazioni e date di registrazioni. Per *b*), *d*), *e*) i brani senza indicazione dell'autore si intendono di Hendrix. Ho consultato le seguenti discografie: F. Postif, *L'héritage*, in «Rock & Folk», n. 83, dicembre 1973 e n. 88, maggio 1974; R. Thorpe, *Jimi Hendrix. Discografia completa*, «Muzak», anno II, n. 4, gennaio-febbraio 1974; J. McKellar, *A Jimi Hendrix Discography*, in appendice a C. Knight, *Jimi, An Intimate Biography*, London, W.H. Allen & Co., 1974; Miles, *Discography*, in appendice a *Jimi Hendrix*, a cura di P. Marchbank e J. Green, London-New York-Sidney, Wise Publ., 1975.

Sarò grato a chi vorrà contribuire a integrare colmare lacune e correggere eventuali errori.

a) Incisioni «ufficiali» (1964-nov. 1966)

T-NECK 501 *Testify* (part 1)/*Testify* (part 2)
45 g. de The Isley Brothers (Rudolph O'Kelly, canto parte 1; Ronald Isley, canto parte 2). Hendrix alla chitarra. Registrazione marzo 1964.

ATL 2263 *The Last Girl* / *Looking For A Love*
The Isley Brothers, sett. 1964.

ATL 2277 *Simon Says* / *Wild As A Tiger*
The Isley Brothers, febb. 1965.

T-NECK 3007 *Isley Brothers*
33 g. che raccoglie i cinque brani precedenti, più altri. Hendrix suona nell'orchestra in *Move Over*, *Let Me Dance* e in *Have You Ever Been Disappointed?*. Uscita agosto 1965. Il disco è nuovamente stato distribuito come *Jimi Hendrix and The Isley Brothers* (Buddha TNS 3007) e come *In the beginning together* (POL 2310105).

AUDIO FIDELITY F.167 *No Such Animal 1* / *No Such Animal 2*
45 g. registrato con C. Knight, gennaio 1966.

b) **Incisioni «ufficiali» (nov. 1966-sett. 1970)**

POL 59061 *Hey Joe* (Valenti) / *Stone Free*
E' il primo 45 g. della formazione degli Experience, e quindi la prima incisione «ufficiale» di Hendrix. Registrazione in studio a Londra (novembre 1966). Pubblicazione dicembre 1966.

POL 59072 *Purple Haze / Highway Chile*
Registrazione contemporanea a quella del disco precedente. Pubblicazione marzo 1967.

POL 59078 *The Wind Cries Mary / 51st Anniversary*
Registrazione gennaio-marzo 1967. Pubblicazione maggio 1967, contemporaneamente a *Are you Experienced.*

POL 184 085 *Are you Experienced*
Lato 1
Foxy Lady
Manic Depression
Red House
Can You See Me
Love Or Confusion
I Don't Live Today

Lato 2
May This Be Love
Fire
Third Stone From The Sun
Remember
Are You Experienced
Di questo 33 g. esiste una versione per il mercato americano (REPRISE RS-6261) che non comprende *Red House*, *Can You See Me*, *Fire*, *Remember* e presenta invece *Hey Joe*, *Purple Haze*, *The Wind Cries Mary*. Registrazioni a Londra tra il gennaio e il marzo 1967. Pubblicazione maggio 1967.

ATL 940056 REPRISE MS 2029 *Monterey International Pop Festival:Otis Redding / Jimi Hendrix*
Like A Rolling Stone (Dylan)
Rock Me Baby (B.B. King - J. Josea)
Can You See Me
Wild Thing (Taylor)
Registrazione ufficiale dal vivo al Festival di Monterey (giugno 1967). L'altra facciata del disco riporta pezzi di Otis Redding. Si vedano oltre altre esecuzioni tratte da questo festival.

POL 59117 *Burning Of The Midnight Lamp / Stars That Play With Laughing Sam's Dice*
Registrazioni del luglio-agosto 1967. Pubblicazione settembre 1967. *Burning*...riappare in una nuova versione in *Electric Ladyland*;

Stars That Play..., anch'essa in una nuova versione, in *Loose Ends*.

POL 184 110 *Axis: Bold as love*

Lato 1
EXP
Up From The Skies
Spanish Castle Magic
Wait Until Tomorrow
Ain't No Telling
Little Wing
If Six Was Nine

Lato 2
You Got Me Floatin'
Castles Made Of Sand
She's So Fine (N. Redding)
One Rainy Wish
Little Miss Lover
Bold As Love

Registrato a Londra tra la fine del 1967 e l'inizio del 1968 con la partecipazione di Gary Leeds (Walker Brothers) e Graham Nash (Hollies) e due membri dei Move. Pubblicato nel marzo 1968.

POL 184 138 *Smash Hits*

Lato 1
Purple Haze
Fire
The Wind Cries Mary
Can You See Me
51st Anniversary
Hey Joe (Valenti)

Lato 2
Stone Free
Stars That Play With Laughing Sam's Dice
Manic Depression
Highway Chile
Burning Of The Midnight Lamp
Foxy Lady

Raccolta (giugno 1968) di brani usciti in precedenza. Esiste una diversa versione USA (REPRISE MS-2025).

POL 184 183/184 *Electric ladyland*

Lato 1
...And The Gods Made Love
Have You Ever Been (To Electric Ladyland)

Crosstown Traffic
Voodoo Chile

Lato 2
Little Miss Strange (N. Redding)
Long Hot Summer Night
Come On (Earl King)
Gypsy Eyes
Burning Of The Midnight Lamp

Lato 3
Rainy Day, Dream Away
1983...(A Merman I Should Turn To Be)
Moon Turn The Tides...Gently Gently Away

Lato 4
Still Raining, Still Dreaming
House Burning Down
All Along The Watchtower (Dylan)
Voodoo Chile (slight return)

Stevie Winwood all'organo e Jack Casady al basso in *Voodoo Chile*, Al Kooper al piano in *Long Hot Summer Night*, Chris Wood al flauto in *1983...*, Mike Finnegan (organo), Freddie Smith (fiati), Larry Faucette (congas), Buddy Miles (batteria) in *Rainy Day* e *Still Raining* (due diverse versioni dello stesso brano). Registrazioni marzo-giugno 1968. Pubblicazione agosto 1968.

ATL 99001 COTILLON SD-3 500 *Woodstock (Soundtrack From The Movie)*

Star Spangled Banner
Purple Haze
Instrumental Solo

ATL COTILLON SD-2 400 *Woodstock Two*

Jam Back At The House
Izabella
Get My Heart Back Together

Registrazioni dal vivo al Festival di Woodstock (17 agosto 1969). Hendrix, Cox, Mitchell con Juma Suton (flauto), Larry Lee (chitarra ritmica), Jerry Velez (percussioni). I brani di Hendrix sono inseriti in due raccolte triple che raccolgono gran parte del materiale del festival. Si vedano oltre altre incisioni.

POL 248 005 *Band Of Gypsys*

Lato 1
Who Knows
Machine Gun

Lato 2
Changes (B. Miles)

Power Of Soul
Message To Love
We Gotta Live Together (B. Miles)
Registrato dal vivo durante la notte di Capodanno del 1970 al Fillmore East di New York, con la nuova formazione con Buddy Miles alla batteria e Billy Cox al basso. Pubblicazione, maggio 1970.

POL 2480 027 L *Cry Of Love*
Lato 1
Freedom
Drifting
Ezy Rider
Night Bird Flying
My Friend

Lato 2
Straight Ahead
Astro Man
Angel
In From The Storm
Belly Button Window
Registrazioni del luglio-agosto 1970, con Mitchell e Cox, all'infuori di *Astro Man* e *My Friend* (probabilmente marzo 1968, con Redding e Mitchell; in *My Friend* anche S. Stills e Ken Weaver alla chitarra 12 corde). In *Freedom* coro dei The Ghetto Fighters; in *Drifting*, Buzzy Linhart al vibrafono; in *Ezy Rider*, Steve Winwood, Chris Wood, Buddy Miles; in *In From The Storm*, Emmaretta Marks, canto. Sebbene pubblicato dopo la morte di Hendrix, nel dicembre 1970, tutto il materiale è stato registrato prima del Festival all'isola di Wight, e solo il missaggio è posteriore a questa data. Ritengo pertanto possa essere incluso nel gruppo dei dischi «ufficiali» di Hendrix.

c) Altro materiale compreso tra il 1964 ed il novembre 1966

STATESIDE 93762 - ALA 1972 *Friends From The Beginning*
Lato 1
Whole Lotta Shakin'
Goodnight Irene
Keep A-Knocking
Going Home Tomorrow
Belle Stars
Tutti Frutti

Lato 2
Lawdy Miss Clawdy
Why Don't You Love Me

Lucille
Hound Dog
Money Honey
Funny Dish Rag
Registrazioni di prova effettuate nel 1965 per la ALA Records, Little Richard, Hendrix e orchestra. Noto in USA anche come *Jimi Hendrix & Little Richard. Roots Of Rock* (Event Records FS 296). Pubblicazione 1973.

SHOUT SLP 502 *In The Beginning*
Lato 1
Hey Le Roy
Free Spirit
House Of The Rising Sun

Lato 2
Something You Got
Let Me God Sing
She's A Fox
Registrazioni di prova effettuate nel 1965 per la ALA Records, con Little Richard, Hendrix ed orchestra. Noto in Usa anche come *Jimi Hendrix & Little Richard. Roots of rock* (Event Records FS 296). Questo secondo titolo è, senza dubbio, più onesto (anche se più presuntuoso), considerati i pessimi rapporti professionali e privati esistenti tra Little Richard ed Hendrix. Pubblicazione 1973.

JOKER SM 3535 - TRIP 9500 - EXPLOSIVE 558002 *Rare Hendrix*
Lato 1
Good Feeling (Hendrix-Hitson)
Voice In The Wind (Hitson-Brandley)
Go Go Shoes (part 1) (Youngblood)
Go Go Shoes (part 2) (Youngblood)

Lato 2
Good Times (Hendrix-Hitson)
Bringin' My Baby Back (Hitson-Brandley)
Suspicious (Hitson-Brandley)
Hot Trigger (Hendrix-Hitson)

JOKER SM 3536 - TRIP 9505 *Together*
Lato 1
Wipe The Sweat (Youngblood-Wesley)
Sweat Segway II (Youngblood-Wesley)
Sweat Segway III (Youngblood-Wesley)
Two In One Goes (Youngblood)

Lato 2
All I Want (Youngblood)
Under The Table (Youngblood-Hendrix)
Table II (Youngblood-Hendrix)
Table III (Youngblood-Hendrix)
Psyco (Youngblood-Hendrix)
Edito in Francia come *Faces And Places* (BYG 529912) in USA come *Jimi Hendrix & Lonnie Youngblood*, (All Platinum 6004).

TRIP 9512 *Roots Of Hendrix*
Lato 1
A Mumblin' Word
Miracle Worker
From This Day On
Human Heart
Feel That Soul
All Alone
Lato 2
Get Down
So Called Friend
Girl So Fine
Every Little Bit Hurts
You Say You Love Me

TRIP 9523 *The Genius Of Jimi Hendrix*
Lato 1
Red House
Sweet Thang
Blue Blues
Groovemaker
Lato 2
Peoples Peoples
Fox
Whoa' Ech
Gonna Takes A Lot
Lime Lime
Registrati in studio nel giugno 1966, con Lonnie Youngblood (tastiere e canto), Herman Hitson e Lee Moses (chitarra) e altri.

SPB-4031 *Jimi Hendrix In Concert*
Antologia che raccoglie pezzi apparsi in *The Genius Of Jimi Hendrix*, *Roots Of Hendrix* e *Together*.

UA-LA505-E *The Very Best Of Jimi Hendrix*
Antologia (uscita 1975) che raccoglie i pezzi apparsi su *Rare Hendrix* più *A Mumblin'Word* e *Get Down* di *Roots Of Hendrix*.

LONDON SH 8349 - CAPITOL ST 2894 *Get That Feeling*

Lato 1
Ballad Of Jimi (Knight)
No Business (Knight)
Future Trip (Dantes)
Gotta Have A New Dress (Knight)
Hornets Nest (Knight)
Don't Accuse Me (Knight)

Lato 2
Flashing (Dantes)
Hush Now (Knight)
Knock Yourself Out (Knight)
Happy Birthday (Knight)

Strange Things

Lato 1
Get That Feeling
Strange Things
Odd Ball

Lato 2
Love Love (Knight)
Simon Says (Knight)
Gloomy Monday
Welcome Home

Raccolti in *Hendrix In Memoriam* (London 3001/2). Vedi note seguenti. Esistono altre raccolte diverse (sia pur con lo stesso materiale) delle registrazioni di Hendrix con Knight. Si vedano *Flashing*, *Early Jimi Hendrix* vol. 1 e vol. 2, *The Great Jimi Hendrix In New York*.

HALLMARK SHM 732 *The Eternal Fire Of Jimi Hendrix*

Lato 1
How Would You Feel (Knight)
Love Love (Knight)
Hush Now (Knight)
Flashing (Dantes)
Day Tripper (Lennon-McCartney)

Lato 2
You Don't Want Me (Knight)
Hush Now (Knight)
Simon Says (Knight)
Level (Dantes)
Love Love (Knight)

Secondo le indicazioni fornite dalle copertine di questi dischi si tratta della formazione denominata «The Jimi Hendrix Sound», con C. Knight voce solista, e le registrazioni risalirebbero (con l'esclusione di *How Would You Feel* e di *You Don't Want Me*) al luglio-agosto 1967. La cosa appare poco probabile, e è più corretto retrodatare queste incisioni tra l'ottobre 1965 e il gennaio 1966, a New York, come gli altri dischi con C. Knight. Per gli altri due brani viene indicata la data del 1965; avrebbero dovuto costituire un 45 g. (degli *The Jimi Hendrix Sound* appunto) che sarebbe stato il primo disco «ufficiale» di Hendrix, se il contratto con Ed Chaplin (presso i cui studi è stato registrato il materiale di questi 33 g.) non fosse stato rotto. Districarsi nelle numerose edizioni (sia queste che le seguenti) che raggruppano insieme Curtis Knight ed Hendrix è molto difficile. Knight, che è pure autore d'una discutibile biografia (*Jimi Hendrix*, London, Allen & Co., 1974) è stato tra l'altro accusato da Benoit Feller (in *Jimi Hendrix*, Paris, A. Michel, 1976) d'aver permesso, in alcuni pezzi, la sostituzione della propria voce con una imitazione di quella di Hendrix.

Lo stesso Hendrix dichiarò, al momento dell'uscita del primo disco di questo tipo: «Gli album pubblicati col mio nome associato a quello di Curtis Knight provengono da piccoli frammenti d'incisioni su nastro che provengono a loro volta da una jam-session, pezzetti, ridicoli piccoli pezzetti di nastro, piccoli come coriandoli. La Capitol ci aveva detto di non avere alcuna intenzione di pubblicare questa merda. E' questo il vero dramma, che molta gente in America è senza scrupoli. Certe volte ti viene di pensare di non avere proprio nessun amico». *Love Love* (vers. strum.), *Hush Now* e *Flashing* (vers. strum.) che appaiono sul lato 1 di *The Eternal Fire* sono identiche a quelle contenute nella raccolta *Hendrix In Memoriam* (e quindi in *Get That Feeling* e in *Strange Days*).

STATESIDE 91630 - MFP 50053 *I'm A Man* (*Birth Of Success*)

Lato 1
I'm A Man (McDaniels)
Sugar Pie Honey Bunch (Holland, Dozier)
Get Out Of My Life Woman (Toussaint)
Ain't That Peculiar (Roger-Robinson-Moore-Taplin)

Lato 2
Last Night (Axton-Smith-Newman)
Satisfaction (Jagger-Richard)
Land Of Thousand Dances (Benner-Domino)
U.F.O. (McNear)

STATESIDE 91631 - MFP 5278 *What I'd Say*

Lato 1
Driving South (C. McNear)
California Night (C. McNear)

Lato 2
On the Killing Floor (Kill 'em Slow) (E. Lawler)
What I'd Say (R. Charles)
I'll Be Doggone (W. Robinson-W. Moore-M. Taplin)
Bright Lights, Big City (J. Reed)

EMBER NR 5068 *In The Beginning*
Lato 1
You Got Me Running (C. Mayfield)
Money (B. Gordy jr.-J. Bradford)
Let's Go, Let's Go, Let's Go (H. Ballard)
You Got What It Takes (Joe Tex)

Lato 2
Sweet Little Angel (King Taub)
Walkin' The Dog (R. Thomas)
There is Something on Your Mind (scon.)
Hard Night (E. Dantes)

HOR.ZU SHZE 293 (edizione tedesca) *Birth Of Success*
Lato 1
Driving South (C. McNear)
I'm A Man (McDaniels)
On The Killing Floor (E. Lawler)

Lato 2
California Night (C. McNear)
Ain't That Peculiar (W. Robinson-W. Moore-M. Taplin-[Roger)
What I'd Say (R. Charles)
Bright Lights, Big City (J. Reed)
Il materiale di questi dischi proviene dalle registrazioni del dicembre 1966 effettuate ad Hackensack (New Jersey), con Curtis Night. E' quindi contemporaneo all'uscita del primo 45 g. degli Experience (*Hey Joe*). Solo il pezzo chiamato *U.F.O.* è stato registrato in studio (alla fine del 1965). Il 33 g. *What I'd Say* è anche noto come *On The Killing Floor* (EMI-STATESIDE CO62-91631): la copertina dell'edizione italiana reca una foto di Hendrix a rovescio.

d) **Novembre 1966-settembre 1970: materiale pubblicato dopo la morte**

POL 2302 016 *Isle Of Wight*
Lato 1
Midnight Lightning
Foxy Lady
Lover Man

Lato 2
Freedom
All Along The Watchtower (Dylan)
In From The Storm
Registrazioni dal Festival (30 agosto 1970), con Mitchell e Cox.

CBS 66311 *Isle Of Wight /Atlanta (The First Great Festival Of the '70)*
Message To Love
Midnight Lightning
Foxy Lady
Registrazioni dal Festival. *Midnight Lightning* e *Foxy Lady* sono tagliati rispetto ai pezzi presenti in POL 2302 016.

REPRISE K 54004 *Rainbow Bridge Original Motion Picture Sound Track*
Lato 1
Dolly Dogger
Earth Blues
Pali Gap
Room Full of Mirrors
Star Spangled Banner

Lato 2
Look Over Yonder
Hear My Train A-Comin'
Hey Baby
'Mitchell e Redding in *Look Over Yonder*, registrata in studio (ottobre 1968); Hendrix solo in *Star Spangled Banner* sempre in studio (marzo 1969). Cox e Miles in *Room Full of Mirrors*, in studio nel novembre 1969. *Earth Blues*, in studio gennaio 1970, con Buddy Miles e The Ronettes. In tutti i brani rimanenti Mitchell e Cox. *Hear My Train A-Comin'* registrata dal vivo durante un concerto a Berkeley (30 maggio 1970) insieme ad altro materiale (ora pubblicato in *In The West* e *Jimi Hendrix Soundtrack*) con Stephen Stills all'organo. *Dolly Dogger*, *Pali Gap*, *Hey Baby*, in studio nel luglio 1970, con il coro dei The Ghetto Fighters (*Dolly Dogger*) e Juma Edwards alle percussioni (*Pali Gap*, *Hey Baby*). Pubblicazione, settembre 1971.

POL 2310 161L *In The West*
Lato 1
Johnny B. Goode (Berry)
Lover Man
Blue Suede Shoes (Perkins)
Voodoo Chile

Lato 2
The Queen (trad.)
Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band (Lennon-McCartney)
Little Wing
Red House
Johnny B. Goode, *Lover Man*, *Blue Suede Shoes* registrate dal vivo durante il concerto al Berkeley Community Centre (30 maggio 1970) con Cox e Mitchell; *The Queen* e *Sgt. Peppers* provengono dal concerto all'isola di Wight, sempre con Mitchell e Cox. Per quanto riguarda *Voodoo Chile*, *Little Wing*, *Red House* l'indicazione ufficiale le dice registrate dal vivo a San Diego, nell'autunno 1968 (con la formazione degli Experience); invece, secondo il «Jimi Hendrix Information Centre» (con sede ad Amsterdam) si tratta di registrazioni del concerto alla Royal Albert Hall del 24 febbraio 1969, sempre con la formazione degli Experience.

POL 2302 020 *War Heroes*
Lato 1
Bleeding Heart
Highway Chile
Tax Free (Hansen-Kalsen)
Peter Gunn (Mancini)
Catastrophe
Stepping Stone

Lato 2
Midnight
Three Little Bears
Beginning (Mitchell)
Izabella
Registrazioni con gli Experience (*Tax Free*, *Midnight*), probabilmente del marzo 1968. *Highway Chile* è il retro del 45 giri *Purple Haze*. Nei rimanenti pezzi, Hendrix suona con Cox e Mitchell (luglio 1969). Pubblicazione 1972.

REPRISE K 64017 *Soundtrack From The Film «Jimi Hendrix»*
Lato 1
Rock Me Baby (B.B. King-J. Josea)
Wild Thing (Taylor)
Machine Gun I
Interview I

Lato 2
Johnny B. Goode (Berry)
Hey Joe (W. Roberts)
Purple Haze

Like A Rolling Stone (Dylan)
Interview II

Lato 3
Star Spangled Banner
Machine Gun II
Hear My Train A-Comin'
Interview III

Lato 4
Red House
In From The Storm
Interview IV

Hendrix solo con chitarra 12 corde in *Hear My Train A-Comin'*, probabilmente fine 1966. *Wild Thing*, *Rock Me Baby*, *Hey Joe*, *Like A Rolling Stone* dal vivo al Festival di Monterey (18 giugno 1967) con gli Experience. *Machine Gun I*, dal vivo a New York, la notte di Capodanno del 1970 con Cox e Miles. *Johnny B. Goode*, *Purple Haze* dal vivo a Berkeley (vedi), *Purple Haze* presente anche sul *bootleg Good Karma*. *Machine Gun II*, *Red House*, *In From The Storm* dall'isola di Wight (Cox e Mitchell).

EMBER 85087 - EMBER NR 5057 *Experience* (*From The Soundtrack of «Experience» Motion Picture*)
Lato 1
Opening Jam. Sunshine Of Your Love (Baker-Bruce-[Clapton)
Room Full of Mirrors

Lato 2
C Sharp Blues (*People People People*)
Smashing Of Amps

Registrazioni durante il concerto alla Royal Albert Hall, Londra, il 24 febbraio 1969 (e non 18 febbraio, come indicato ufficialmente) per il film *Experience* di S. Gold e M. Jeffrey, e più volte pubblicate (vedi *Good Vibes*, *Live At The Royal Albert Hall*). In *Room Full Of Mirrors*, Dave Mason alla chitarra, Chris Wood al flauto, Rocky ai bongos. Formazione degli Experience.

EMBER NR 5061 *More Experience*
Lato 1
Little Ivey
Voodoo Chile
Room Full Of Mirrors

Lato 2
Fire
Purple Haze

Wild Thing (Taylor)
Bleeding Heart (*People People People*)
Per le indicazioni vedi il 33 g. precedente. In particolare: *Little Ivey* è, in effetti, *Little Wing* ed è identica a quella incisa in *Hendrix In The West*, indicata come registrata al concerto di San Diego. *Room Full Of Mirrors* e *People People People* (che si trova spesso indicato come *C Sharp Blues* o *Bleeding Heart*) sono in realtà rimissaggi e stralci del 33 g. precedente. In Italia *Experience* e *More Experience* sono venduti anche in un'unica confezione (Double Music CETRA DPU 55).

POL 2310 301 *Loose Ends*
Lato 1
Come Down Hard On Me Baby
Blue Suede Shoes (Perkins)
Jam 292
Stars That Play With Laughing Sam's Dice
Drifters' Escape

Lato 2
Burning Desire
I'm Your Hootchie Kootchie Man
Electric Ladyland
Stars That Play..., registrazione in studio con Redding e Mitchell, è una nuova versione del brano apparso sul 45 g. *Blue Suede Shoes Burning Desire*, *I'm Your Hootchie...*, sono tratti dai nastri preparatori per il 33 g. *Band Of Gypsys* (1969) con Buddy Miles e Cox. Gli altri brani risalgono al giugno 1970 con Cox e Mitchell. Pubblicazione gennaio 1974.

POL 2310 398A *Crash Landing*
Lato 1
Message To Love
Somewhere Over The Rainbow
Crash Landing
Come Down Hard On Me

Lato 2
Peace In Mississippi
With The Power
Stone Free Again
Captain Coconut

REPRISE 0698 *Midnight Lightning*
Lato 1
Trash Man
Midnight Lightning
Hear My Train

Gypsy Boy

Lato 2
Blue Suede Shoes
Machine Gun
Once I Had A Woman
Beginning
Dischi prodotti da Alan Douglas e Tony Bongiovi, e pubblicati, rispettivamente, nel 1974 e 1975. Le registrazioni di Hendrix (voce e chitarra) sono del 1970; su questi nastri sono state successivamente incise nuove basi musicali (Bob Babbit, basso; Alan Schwartzherg, batteria; Jeff Mironov, chitarra; e — in alcuni brani — altri musicisti per i quali rimando alla dettagliata copertina del disco). Si tratta, ovviamente, d'una operazione discutibile, che non condivido. Preferibile, a mio avviso, la semplice incisione del materiale esistente, sia pure incompleto anziché questa posticcia confezione.

e) **Bootleg**

Wow
Lato 1
Like a Rolling Stone (Dylan)
Rock Me Baby (B.B. King-J. Josea)
Can You See Me
Wild Thing (Taylor)

Lato 2
Red House
Instrumental Interlude
Star Spangled Banner
Villanova Junction Blues
Presenta incisioni, già apparse su dischi originali, tratte dai Festival di Monterey (lato 1) e da quello di Woodstock (lato 2). *Red House* è invece probabilmente tratta da una registrazione in studio effettuata durante la lavorazione di *Are You Experienced*, e poi scartata. Per le date e le formazioni rimando ai dischi originali citati.

FRUIT END C 10168 *Live In Stockholm*
Lato 1
Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band (Lennon-McCartney)
Hey Joe (Roberts)
I Don't Live Today
The Wind Cries Mary
Foxy Lady
Fire

Lato 2
Burning Of The Midnight Lamp
Purple Haze
Sunshine Of Your Love (Baker-Bruce-Clapton)
Voodoo Chile
Registrato a Stoccolma tra il 4 e l'11 settembre 1967, con la formazione degli Experience. Gli ultimi due brani (*Sunshine Of Your Love*, *Voodoo Chile*) sono invece ripresi dal «Lulu Show» del gennaio 1969 e appaiono anche in *Live Experience*. Gli stessi identici pezzi riappaiono in *The Jimi Hendrix Experience*. *Pipe Dream*, con l'indicazione di registrazione dal vivo ad Amsterdam, nel 1968 (TAKAL 1959).

TRADE MARK OF QUALITY *Live Experience 1967-68*
Lato 1
Purple Haze
Wild Thing (Taylor)
Voodoo Chile
Hey Joe
Sunshine Of Your Love (Baker-Bruce-Clapton)
Driving South

Lato 2
Experiencing The Blues
Hound Dog
Little Miss Lover
Love Or Confusion
Foxy Lady
Hey Joe (Valenti)
Stone Free
Anche noto come *Goodbye Jimi* (Kustom Records) e *Broadcasts*. Raccoglie registrazioni dal vivo tratte dal concerto al Savile Theatre di Londra, maggio 1967, (*Purple Haze*, *Wild Thing*), da trasmissioni radio dell'ottobre 1967 (*Driving South* e tutto il lato 2); *Voodoo Chile*, *Hey Joe*, *Sunshine Of Your Love* sono tratte dall'apparizione al «Lulu Tv Show» del gennaio 1969. La formazione è sempre quella degli Experience.

TRADE MARK OF QUALITY *Smashing The Amps*
Lato 1
Sunshine of Your Love (Baker-Bruce-Clapton)
Room Full Of Mirrors
Bleeding Heart
Smashing The Amps

Lato 2
Wild Thing (Taylor)
Purple Haze

Waitin' For The Train
Raccolta molto confusa, che raccoglie brani presenti in *Experience*, *Live Experience 1967-68*, *Live At The Royal Albert Hall*. Registrazioni tra il 1967 e il 1969. Formazione degli Experience.

KUSTOM SPJH 1 - SKYDOG 2017378 - *Sky High* (Hendrix & [Winter)

Lato 1
People People People (Bleeding Heart)
Outside Woman Blues
Sunshine Of Your Love (Baker-Bruce-Clapton)

Lato 2
Red House
Blues Jam
E' questo un *bootleg* molto noto, per la presenza, oltre a Mitchell e Redding, di Johnny Winter (chitarra e canto) e di Jim Morrison (armonica e canto). La presenza di Morrison è però da molti messa in discussione, e in ogni caso si limiterebbe a una fuggevole comparsa (in *Red House*, probabilmente). La stessa registrazione appare anche come *Jam* e con *People People People*, *Sunshine Of Your Love*, *Red House*, *I'm Gonna Leave This Town*, per la Richard For Springfield Product. Incertezza anche sulla data in cui questa session ha avuto luogo, secondo alcuni a New York nel febbraio 1968, secondo altri a metà del 1969, secondo quanto riporta *Jam* si tratterebbe invece d'una registrazione in studio del 1970.

...

Lato 1
Flying. Here I Go
Instrumental 1
Instrumental 2

Lato 2
Instrumental 3
Bootleg senza titolo e senza altre indicazioni tratto dalle registrazioni del concerto eseguito da Hendrix, accompagnato da un pianista e da due percussionisti sconosciuti, a favore del Black Panthers, a New York all'inizio del 1969.

TRADE MARK OF QUALITY *Good Vibes*
Lato 1
Hey Joe (Valenti)
Hound Dog

Lato 2
Voodoo Chile
Getting My Heart Back Together
Contiene inoltre un'intervista a Hendrix registrata in USA nel

1969. Registrazioni dal vivo dal concerto alla Royal Albert Hall a Londra, durante la tournée europea degli Experience.

IC *Live At The Royal Albert Hall*

Lato 1

Medley: *Sunshine Of Your Love* (Baker-Bruce-Clapton)
Outside Woman Blues
Sunshine Of Your Love (Baker-Bruce-Clapton)

Lato 2

Room Full Of Mirrors
Blues in 'C' Nacth (*People People People*)
Star Spangled Banner

Registrato al concerto di Londra. Si tratta quindi, in gran parte, dei pezzi apparsi su *Experience* e *More Experience*. Contiene due versioni di *Room Full Of Mirrors*, di cui una con Dave Mason alla chitarra, Chris Wood al flauto e 'Rocky' ai bongos.

RUBBER DUBBER *Live At Los Angeles Forum*

Lato 1

Spanish Castle Magic
Foxy Lady
Getting Your Brother's Shoes Together
Getting My Heart Back Together Again

Lato 2

The Star Spangled Banner
Purple Haze
Voodoo Chile

Lato 3

Room Full Of Mirrors
The Land Of The New Rising Sun (*Hey Baby*)
Freedom

Lato 4

Message To Love
Ezy Rider
Machine Gun

Con Mitchell e Cox, dal vivo a Los Angeles (25 aprile 1970). Esistono più versioni (*bootleg*) di questo concerto, come *Hendrix Alive* (Trade Mark Of Quality), *Skuse Me While I Kiss The Sky*, *Live At The Forum*, *Alive In Los Angeles Forum*. Alcune di queste versioni sono ridotte (2 facciate).

TRADE MARK OF QUALITY 71060 *Good Karma I*

Lato 1

Fire
Johnny B. Goode (Berry)

Hear My Train A-Comin'

Lato 2
Foxy Lady
Machine Gun
Freedom

TRADE MARK OF QUALITY 71061 *Good Karma II*
Lato 1
Red House
Message To Love
Easy Rider

Lato 2
Star Spangled Banner
Purple Haze
Voodoo Chile
Registrazioni effettuate dal vivo al concerto di Berkeley (30 maggio 1970) e presenti anche in altri 33 g. (Vedi *Soundtrack From The Film «Jimi Hendrix», In The West, Rainbow Bridge*). Cox e Mitchell.

TRADE MARK OF QUALITY 71018 *Live In Hawaii. Maui 1970*
Lato 1
Land Of The New Rising Sun (*Hey Baby*)
Red House
Jam Back At The House
Straight Ahead

Lato 2
Getting My Heart Back Together Again
Spanish Instrumental Solo

HEN RECORDS *Incident At Rainbow Bridge. Maui Hawaii*
Lato 1
Hey Baby (guitar introduction)
Red House

Lato 2
Incident At Rainbow Bridge
Villanova Junction Blues
Hear My Train A-Comin'
Registrazioni effettuate nel luglio-agosto 1970 durante le riprese del film *Rainbow Bridge*, alle isole Hawaii, con Cox e Mitchell. Molti pezzi compaiono in entrambi i 33 g. Per *Live in Hawaii*, le indicazioni sull'etichetta sono errate.

Jimi Hendrix. Isle Of Wight 1
Lato 1
Lover Man
Freedom
Red House

Lato 2
Machine Gun

Jimi Hendrix. Isle Of Wight 2
Lato 1
Foxy Lady
Hey Baby
Ezy Rider

Lato 2
Voodoo Chile (slight return)
In From The Storm
Registrazioni dal Festival, con Cox e Mitchell. Alcune sono presenti in *Isle Of Wight* (POL 2310 139) e in *Soundtrack From The Film «Jimi Hendrix»* (REPRISE 64017).

MUMA RECORD PRESSING CALIFORNIA *Scrambled Eggs*
Lato 1
Laughing Sam's Dice
Highway Chile
Hear Me Calling Your Name
Camels And Elephants

Lato 2
No Reply
I'm No Stranger
Sonny-Boy Blow
Stand Back Baby
Registrazione alquanto misteriosa e mai distribuita in Italia. Manca qualsiasi possibilità di rintracciare la data ed il luogo delle esecuzioni. Secondo le indicazioni del disco si tratta di una session di Hendrix con Jack Bruce, Ginger Baker, Eric Clapton (cioè il complesso dei Cream) e John Mayall.

IMMACULATE CONCEPTION RECORDS *The Best Of Jimi Hendrix Live In Concert*
Lato 1
Foxy Lady
Purple Haze
Instrumental

Can You See Me
Voodoo Chile

Lato 2
Ezy Rider
Getting My Heart Back To You
Wild Thing (Taylor)
Like A Rolling Stone (Dylan)
Nessuna indicazione. Altri *Bootlegs* apparsi sul mercato inglese (e segnalati dal «Jimi Hendrix Archives») sono *Smiles Of Heaven*; *Electric Ladyland Sessions*; *Black Messiah* (3 LP): *This Flyer*; *Guitar Hero* (di produzione svedese).

f) **Altro materiale (casi controversi, antologie ecc.)**

SAGAPAN 6307 *Jimi Hendrix*
Lato 1
Impromptu no.1 (*Baroque I*)

Lato 2
Impromptu no.2 (*Baroque II*)
Impromptu no.3 Virtuoso
(parte 1, *Berceuse*; parte 2 *Flying*; parte 3 *Perpetuum Mobile*)
Noto anche come *Home At Woodstock*, CSD 1564.

SAGAPAN 6313 *Jimi Hendrix At His Best 1*
Lato 1
She Went To Bed With My Guitar
Free Thunder
Cave My Bells

Lato 2
Strokin' A Lady On Each Hip
Baby Chicken Strut

SAGAPAN 6314 *Jimi Hendrix At His Best 2*
Lato 1
Down Mean Blues
Feels Good
Fried Cola

Lato 2
Monday Morning Blues
Jimi Is Tender Too
Madagascar

SAGAPAN 6315 *Jimi Hendrix At His Best 3*

Lato 1

Young Jimi

Lift Off

Lato 2

Swift's Wing

Spiked With Heady Dreams

Giraffe

Secondo le indicazioni riportate sulle copertine dei quattro dischi (curate da Mike Ephron) si tratta di registrazioni risalenti al 1964. Secondo François Postif si tratta invece di brani registrati a New York, nell'autunno del 1969, a casa di Mike Ephron, con Ephron al piano, Hendrix alla chitarra e voce, e un altro musicista alle congas. Non mi è possibile risolvere questa divergenza. Il livello della registrazione è molto basso, Hendrix spesso irriconoscibile. Come autore dei pezzi viene indicato Ephron. Questi dischi sono stati pubblicati nel 1972.

POL 201039 *Eire Apparent*

Rock'n'Roll Band

45 g. di un gruppo rock irlandese (Chris Stexart, Ernie Graham, Dave Lutton) di cui Hendrix è produttore. Registrazione effettuata nel gennaio 1969 a Londra con la partecipazione di Hendrix e Cox.

ATL 940058 SD 7202 *Stephen Stills*

Old Times Good Times

Si tratta di un 33 g. alla cui registrazione ha partecipato anche Hendrix, nel giugno 1970 probabilmente. Hendrix appare in questo solo brano. S. Stills canto ed organo, Calvin «Fuzzy» Samuel basso, Conrad Isedor batteria, Jeff W. Haker congas.

BLUE THUMB 8.882.011 *False Start*

The Everlasting First

33 g. registrato nel giugno 1970 dai Love (Arthur Lee, Gary Rowles, Frank Paynard, George Suranowitch). Hendrix solo in questo pezzo.

TRACK 99 SERIES 2407 003 *The Jimi Hendrix Experience*:

Backtrack Three

Hey Joe (Valenti)

I Don't Live Today

Purple Haze

Can You See Me

The Wind Cries Mary

Stone Free

TRACK 99 SERIES 2407 004 *The Jimi Hendrix Experience*:
Backtrack Four
The Burning Of The Midnight Lamp
Are You Experienced
If Six Was Nine
Remember
Gypsy Eyes
All Along The Watchtower (Dylan)

TRACK 99 SERIES 2407 010 *The Jimi Hendrix Experience*:
Backtrack Ten
Foxy Lady
Manic Depression
Red House
Can You See Me
Love Or Confusion
I Don't Live Today
May This Be Love
Fire
3rd Stone From The Sun
Remember
Are You Experienced

KARUSSELL 2499012 *Voodoo Chile*
Voodoo Chile
Foxy Lady
Manic Depression
Little Miss Strange (N. Redding)
Love Or Confusion
I Don't Live Today
Crosstown Traffic
May This Be Love
Fire
3rd Stone From The Sun
Remember
Are You Experienced

POL 2672 002 *Starportrait Jimi Hendrix*
Lato 1
Hey Joe (Valenti)
Little Miss Lover
Love Or Confusion
Up From The Skies
Voodoo Chile
If 6 Was 9

Lato 2
Red House
Crosstown Traffic
Manic Depression
May This Be Love
Foxy Lady
Purple Haze

Lato 3
She's So Fine (N. Redding)
3rd Stone From The Sun
The Wind Cries Mary
You've Got Me Floating
Gypsy Eyes

Lato 4
Remember
Are You Experienced
Castles Made Of Sand
Bold As Love
All Along The Watchtower (B. Dylan)
I Don't Live Today

Antologie varie apparse sui mercati inglese e tedesco. Hendrix suona anche in *McGough And McGear*, PARLOPHONE PCS 7047 (1967); *Buddy Miles Express*, MERCURY (1968); *You Can Be Anyone This Time Around*, Tim Leary, DPUGLAS RECORDS, (1970):

Discografia di Janis Joplin

CSP P 13313 *Big Brother And The Holding Company*

Lato 1
Bye, Bye, Baby (St. John)
Easy Rider (Gurley)
Intruder (Joplin)
Light Is Faster Than Sound (Albin)
Call On Me (Andrew)
Coo Coo

Lato 2
Women Is Losers
Blindman (Albin-Getz ecc.)
Down On Me (Joplin)
Caterpillar (Albin)
All Is Loneliness (Moondog)
The Last Time
Con la Big Brother And The Holding Co. (J. Gurley e S. Andrew, chitarra; P. Albin, basso; D. Getz, batteria).

CBS 633 92 *Cheap Thrills*

Lato 1
Combination Of The Two (Andrew)
I Need A Man To Love (Joplin-Andrew)
Summertime (Heyward-Gershwin)
Piece Of My Heart (Ragovoy-Berns)

Lato 2
Turtle Blues (Joplin)
Oh, Sweet Mary (Joplin)
Ball And Chain (Thornton)
Con la Big Brother And the Holding Co.

CBS 63546 *I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama!*

Lato 1
Try (Just A Little Bit Harder) (Ragovoy-Taylor)

Maybe (Barrett)
One Good Man (Joplin)
As Good As You've Been To This World (Gravenites)

Lato 2
To Love Somebody (B. Gibb-R. Gibb)
Kozmic Blues (Joplin-Mekler)
Little Girl Blue (Hart-Rodgers)
Work Me, Lord (Gravenites)
Con la Kozmic Band (S. Andrew, chitarra, B. Campbell, basso; R. Kermode, G. Mekler, organo; M. Baker, L. Castille, batteria; C. «Snooky» Flowers, T. Clements, L. Gasca, sax e fiati).

CBS 64188 *Pearl*
Lato 1
Move Over (Joplin)
Cry Baby (Ragovoy-Berns)
A Woman Left Lonely (Penn-Oldham)
Half Moon (Hall)
Buried Alive In The Blues (Gravenites)

Lato 2
My Baby (Ragovoy-Schuman)
Me & Bobby McGee (Kristopherson)
Mercedes Benz (Joplin)
Trust Me (Womack)
Get It While You Can (Ragovoy-Schuman)
Con la Full Tilt Boogie Band, (J. Till, chitarra; R. Bell, piano; K. Pearson, organo; B. Campbell, basso; C. Pierson, batteria).

CBS 88115 *Janis* (From the Soundtrack)
Lato 1
Mercedes Benz (Joplin-McClure)
Ball And Chain (Thornton)
Rap on «Try»
Try (*Just A Little Bit Harder*) (Ragovoy-Taylor)
Summertime (Heyward-Gerswhin)
Albert Hall Interview (1969)
Cry Baby (Ragovoy-Berns)

Lato 2
Move Over (Joplin)
Dick Cavett T.V. Interview 1970
Piece Of My Heart (Ragovoy-Berns)
Port Arthur High School Reunion
Maybe (Barrett)
Me & Bobby McGee (Kristopherson-Foster)

Lato 3
Trouble In Mind (Jones)
What Good Can Drinkin' Do (Joplin)
Silver Threads And Golden Needles (Rhodes-Reynolds)
Mississippi River
Stealin' (Stock-Lewis)
No Reason For Livin' (Joplin)
Black Montain Blues (Cole)
Walk Right In (Cannon-Wood)

Lato 4
River Jordan
Mary Jane (Joplin)
Kansas City Blues (Parker)
Daddy, Daddy, Daddy (Joplin)
C.C. Rider (Rainey)
San Francisco Bay Blues (Fuller)
Winin' Boy (Morton)
Careless Love (Ledbetter-A. Lomax-J. Lomax)
I'll Drown In My Own Tears (Glover)
Rap On «Try», registrata dal vivo a Toronto, 1970; *Ball And Chain*, *Summertime*, *Maybe* dal vivo a Francoforte, 1969. Gli altri brani presenti sui lati 1 e 2 sono tratti dai precedenti 33 g. *Cheap Thrills* e *Pearl*. I lati 3 e 4 raccolgono vecchie registrazioni risalenti al 1963 e 1964 (Austin, Texas) ad esclusione di *River Jordan* e *Mary Jane* (1965, San Francisco, con la Dick Oxtot Jazz Band).

CBS 67241 *Joplin In Concert*
Lato 1
Down On Me (arr. Joplin)
Bye, Bye Baby (St. John)
All Is Loneliness (Hardin)
Piece Of My Heart (Ragovoy-Berns)

Lato 2
Road Block (Joplin-Albin)
Flower In The Sun (Andrew)
Summertime (Heyward-Gershwin)
Ego Rock (Gravenites-Joplin)

Lato 3
Half Moon (Hall-Hall)
Kozmic Blues (Joplin-Mekler)
Move Over (Joplin)

Lato 3
Try (*Just A Little Bit Harder*) (Ragovoy-Taylor)

Get It While You Can (Ragovoy-Shuman)
Ball And Chain (Thornton)
Lato 1 e lato 2 con la Big Brother & the Holding Co.; lati 3 e 4 con la Full Tilt Boogie Band. *Down On Me* e *Piece Of My Heart* dal concerto di Detroit (2 marzo 1968); *Bye, Bye Baby* a San Francisco (12 aprile 1968); *Road Block, Flower In The Sun, Summertime*, San Francisco (23 giugno 1968); *All Is Loneliness, Ego Rock* registrate al Fillmore West il 4 aprile 1970; in *Ego Rock* canta anche Nick Gravenites. *Half Moon, Kozmic Blues* dal concerto di Toronto (28 giugno 1970), i rimanenti pezzi da Calgary (4 luglio 1970). Disco pubblicato nel 1972.

CBS 65470 *Greatest Hits*
Lato 1
Piece Of My Heart (Ragovoy-Berns)
Summertime (Heyward-Gerswhin)
Try (*Just A Little Bit Harder*) (Ragovoy-Taylor)
Cry Baby (Ragovoy-Berns)
Me And Bobby McGee (Kristopherson)

Lato 2
Down On Me (Joplin)
Get It While You Can (Ragovoy-Schuman)
Bye, Bye Baby (St. John)
Move Over (Joplin)
Ball And Chain (Thornton)
Antologia di brani precedentemente incisi.

GET IT WHILE YOU CAN
Lato 1
Tell Momma
Half Moon

Lato 2
Move Over
Maybe

Lato 3
Summertime
Get It While You Can

Lato 4
Time Keeps Movin' On
A Little Piece Of My Heart
Bootleg, dal vivo, con la Full Tilt Boogie Band.

Discografia di Jim Morrison

ELEKTRA EMI K 42012 (EKS 74007) *Doors*

Lato 1

Break On Through (*To The Other Side*)
Soul Kitchen
The Crystal Ship
Twentieth Century Fox
Alabama Song (*Whisky Bar*) (K. Weill-B. Brecht)
Light My Fire

Lato 2

Back Door Man (Dixon-Burnett)
I Looked At You
End Of The Night
Take It As It Comes
The End

Jim Morrison, canto; Ray Manzarek, tastiere; Robbie Krieger, chitarra; John Densmore, batteria. Testi e musica dei Doors per i brani senza diversa indicazione. Gennaio 1967.

ELEKTRA EMI K 42016 - (EKS 74014) *Strange Days*

Lato 1

Strange Days
You're Lost Little Girl
Love Me Two Times
Unhappy Girl
Horse Latitudes
Moonlight Drive

Lato 2

People Are Strange
My Eyes Have Seen You
I Can't See Your Face In My Mind
When The Music Is Over

Testi musica dei Doors. Ottobre 1967.

ELEKTRA EMI K 42041 - (EKS 74024) *Waiting For The Sun*

Lato 1
Hello, I Love You
Love Street
Not To Touch The Earth
Summer's Almost Gone
Wintertime Soldier
The Unknown Soldier

Lato 2
Spanish Caravan
My Wild Love
We Could Be So Good Together
Yes, The River Knows
Five To One

Testi e musica dei Doors. In *The Unknown Soldier*, Kerry Magness al basso; in *Spanish Caravan*, Leroy Vinegar chitarra acustica, Doug Lubahn basso. *Not To Touch The Earth* è una parte, ridotta, di *Celebration Of The Lizard* (vedi *Absolutely Live*). Luglio 1968.

ELEKTRA EMI W 42079 - (EKS 75005) *The Soft Parade*

Lato 1
Tell All The People (R. Krieger)
Touch Me (R. Krieger)
Shaman's Blues (J. Morrison)
Do It (J. Morrison-R. Krieger)
Easy Ride (J. Morrison)

Lato 2
Wild Child (J. Morrison)
Runnin' Blue (R. Krieger)
Wishful Sinful (R. Krieger)
The Soft Parade (J. Morrison)

Oltre i Doors, Harvey Brooks o Doug Lubahn al basso, George Bohanan trombone, Champ Webb corno inglese, Jesse McReynolds mandolino, Jimmy Buchanan violino, Reinol Andino congas Uscita 1969. Si tratta dell'unico disco in cui vengono indicati singoli autori dei brani.

ELEKTRA EKS 75007 *Morrison Hotel*

Lato 1
Roadhouse Blues
Waiting For The Sun
You Make Me Real
Peace Frog
Blue Sunday

Ship Of Fools

Lato 2
Land Ho!
The Spy
Queen Of The Highway
Indian Summer
Maggie M'Gill
Testi e musica dei Doors. Uscita, 1970.

ELEKTRA EKS 75011 *L.A. Woman*

Lato 1
The Changeling
Love Her Madly
Been Down So Long
Cars Hiss By My Window
L.A. Woman

Lato 2
L'America
Hyacinth House
Crawling King Snake (John Lee Hooker)
The Wasp (*Texas Radio And The Big Beat*)
Riders On The Storm
Testi e musica dei Doors, Jerry Scheff al basso, Marc Benno, chitarra ritmica in *Been Down So Long*, *Cars Hiss By My Window*, *L.A. Woman*, *Crawling King Snake*. Registrato al Doors Workshop di Los Angeles. Uscito nel 1971.

ELEKTRA EMI K 62005 *Absolutely Live*

Lato 1
Who Do You Love (E. McDaniel)
Medley
Alabama Song (K. Weill-B. Brecht)
Backdoor Man (Dixon-Burnett)
Love Hides (J. Morrison)
Five To One (Doors)

Lato 2
Build Me A Woman (Doors)
When The Music's Over (Doors)

Lato 3
Close To You (Doors)
Universal Mind (J. Morrison-R. Krieger)
Break On Through No. 2 (Doors)

Lato 4
The Celebration Of The Lizard (Doors)
Soul Kitchen (Doors)
Registrazioni dal vivo, effettuate tra l'agosto 1969 e il giugno 1970. Voce solista in *Close to You* di Ray Manzarek. Pubblicato nel 1972.

ELEKTRA 5E-502 *An American Prayer*

Lato 1
Awake
Ghost Song
Dawn's Highway
Newborn Awakening
To Come Of Age
Black Polished Chrome / Latino Chrome
Angels And Sailors
Stoned Immaculate
The Poet's Dreams
The Movie
Curses, Invocations

Lato 2
World On Fire
American Night
Roadhouse Blues
Lament
The Hitchhiker
An American Prayer
The End
Albinoni, Adagio
Poems, lyrics and stories by James Douglas Morrison. Edizione per collezionisti, con disegni di Jim Morrison, testi e fotografie, tratti dal libro *An American Prayer* del 1970. Oltre ai Doors, sono presenti Bob Glaub, basso; Jerry Scheff, basso (nell'*Adagio* di Albinoni); Reinol Andino, percussioni; Arthur Barrow, sintetizzatore (in *The Movie*). Raccoglie pezzi registrati da Morrison prima del 1971 e nuove incisioni, al di sotto della voce di Morrison, «restaurata» da Thomas Stockham e da Bob Ingebretsen. Pubblicato nel 1978.

ZE ANONYM PLATTENSPIELER Z.A.P. 7860 *Weird Triangle*

Lato 1
Light My Fire
The End
Five To One

Lato 2
Break On Through
*When The Music's Over_*
Bootleg. Nessuna indicazione sulla data e la località di registrazione.

WORLD RECORD TARKL 1954 *Moonlight Drive-The Scream Of The Butterfly*

People Are Strange
Alabama Song (K. Weill-B. Brecht)
Crystal Ship
Unhappy Girl
Moonlight Drive
Summer's Almost Gone
Twentieth Century Fox
Back Door Man (Dixon-Burnett)
My Eyes Have Seen You
Soul Kitchen
Get Off My Life (A. Toussaint)
Crawling King Snake (J. Lee Hooker)

Bootleg, registrato dal vivo nel 1967. *Get Off My Life* e la *Get Out Of My Life, Woman* degli Iron Butterfly (HEAVY, Atlantic SD 33-227)

Filmografia

Monterey Pop, di Don A. Pennebaker (1967).
Woodstock, di Michael Wadleigh (1970).

A Film About Jimi Hendrix, di Joe Boyd, John Head e Gary Weis (raccoglie esecuzioni tratte da Monterey, Wight, Woodstock, Berkeley, al «Marquee» e al «Fillmore East».

Jimi Plays Berkeley, di Peter Pilafian (1970). Concerto del «Memorial Day», 1970.

Rainbow Bridge, di Chuck Wein, 1970. Un film che unisce, alle esecuzioni di Hendrix, una vera e propria vicenda cinematografica, con vari attori.

Injun Fender, di Robert Cordier (1972). In 16 mm. Non è presente Hendrix, ma si ispira alla sua vita e alle sue vicende, presentando un giovane indiano che diventa una stella della musica rock.

Janis. The Way She Was, di Howard Alk e Seaton Findlay (1974). Raccoglie alcuni concerti ed interviste.

Feast Of Friends, di Jim Morrison, Paul Ferrara e Frank Lisciandro (1968). Reportage di un concerto dei Doors, con l'esecuzione anche di *The End*.

«Alla morte di Jim Morrison credo sia avvenuto un crak epico, uno stravolgere l'ambiente del rock americano per intero: la mancanza improvvisa di Janis Joplin, Jimi Hendrix e Morrison ha coinciso con la decadenza, non solo sul piano umano ma soprattutto nel contesto dei contenuti rivoluzionari del rock, di quell'espressione americana che, al di là del '60, aveva significato aggressione all'*establishment* e la pura distensione nella pazzia e nella purezza della libertà emotiva». (Mauro Radice)
E si può dire che, effettivamente, con la morte di Hendrix, Joplin, Morrison si chiude un'epoca nella storia del *movement* statunitense e delle sue espressioni culturali; con essi possiamo trovare l'unico concreto tentativo di affrancare la musica pop americana da una dimensione unicamente racchiusa all'interno della «cultura di massa», per farla specchio del presente e delle sue contraddizioni e questo attraverso un momento di strutturazione interna del linguaggio musicale che in mille rivoli e canali diversi costituiva — negli anni Sessanta — una parte così importante della «cultura giovanile».

Il libro raccoglie oltre a due saggi introduttivi di Nemesio Ala e Roberto Polce i testi più significativi di Hendrix, Morrison e della Joplin.
Completano il volume interviste, foto e discografie.

« Il pane e le rose »
Pubblicazione settimanale di cultura, politica e attualità varia
autorizzazione del Tribunale di Roma n. 17576 del 24-2-1979
Direttore responsabile Luigi Manconi

L. 3.000
(...)

20006

6 MORIRE DI MUSICA

LA CHITARRA, IL PIANOFORTE E IL POTERE

JIMI HENDRIX, JANIS JOPLIN, JIM MORRISON

SAVELLI

MORIRE DI MUSICA

IL ROCK, L'EROINA, LA MORTE
LA FINE DI UNA CULTURA NEI TESTI DI TRE GRANDI MUSICISTI SCOMPARSI

A CURA DI NEMESIO ALA