

**GILMANN WHITE**

**DANWORTH**

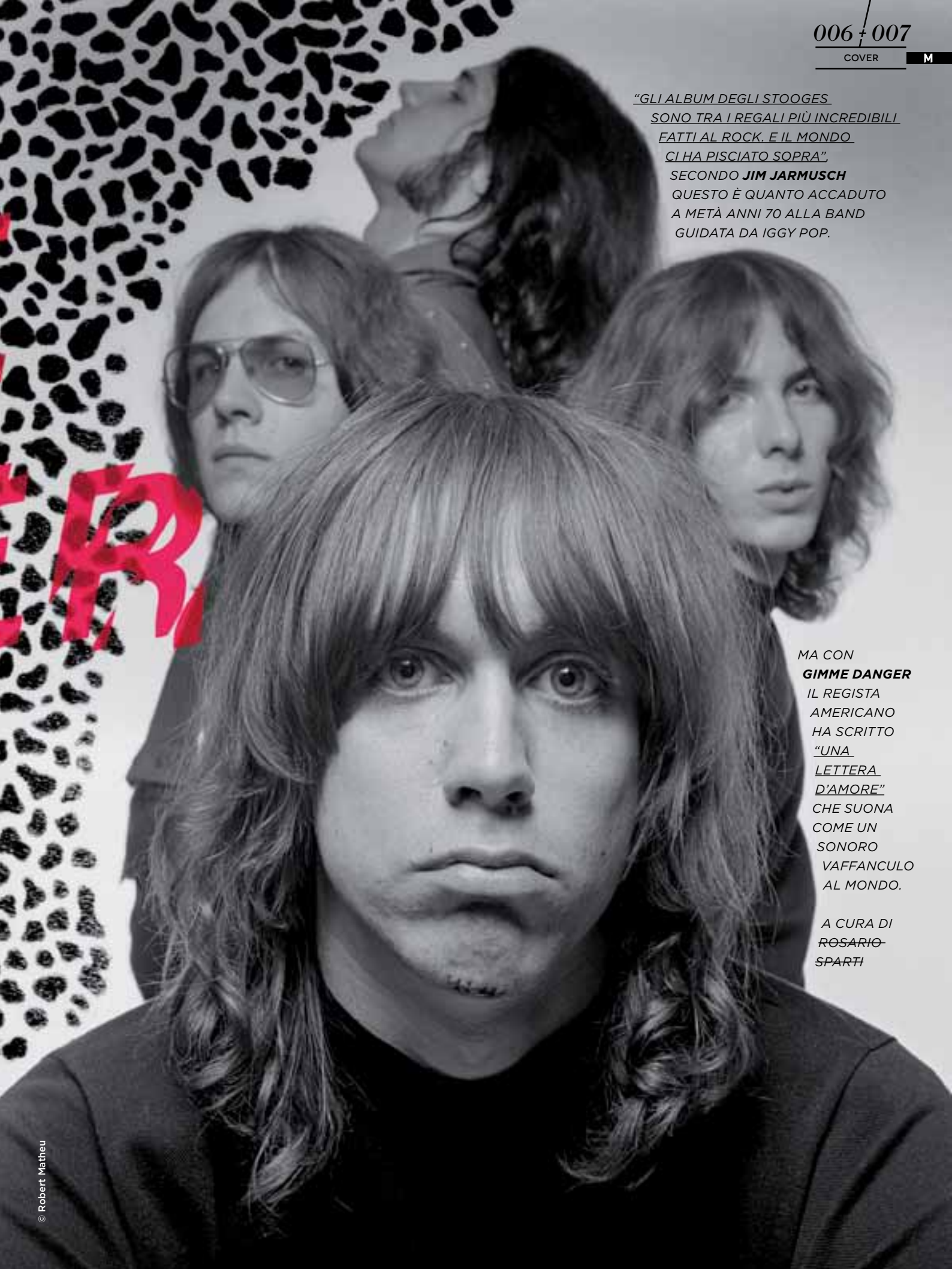
**ONLY**

**STOOGES**

**LEFT**

**ALIVE**





*"GLI ALBUM DEGLI STOOGES  
SONO TRA I REGALI PIÙ INCREDIBILI  
FATTI AL ROCK. E IL MONDO  
CI HA PISCIATO SOPRA",  
SECONDO **JIM JARMUSCH**  
QUESTO È QUANTO ACCADUTO  
A METÀ ANNI 70 ALLA BAND  
GUIDATA DA IGGY POP.*

MA CON  
**GIMME DANGER**  
IL REGISTA  
AMERICANO  
HA SCRITTO  
"UNA  
LETTERA  
D'AMORE"  
CHE SUONA  
COME UN  
SONORO  
VAFFANCULO  
AL MONDO.

A CURA DI  
ROSARIO  
SPARTI

# PUNK PRIMA D'INTE

IL 21 E 22 FEBBRAIO LA STORIA DEGLI **STOOGES** È ARRIVATA SUL GRANDE SCHERMO ANCHE IN ITALIA. DOPO DI LORO NIENTE SAREBBE STATO PIÙ LO STESSO E LA "VISIONE" CHE NE DÀ **JIM JARMUSCH** IN **GIMME DANGER** È UNO DEI TANTI PRETESTI PER TORNARE A RACCONTARE PERCHÉ, ANCORA OGGI, **IGGY POP E SOCI SONO DA CONSIDERARSI "LA PIÙ GRANDE ROCK'N'ROLL BAND DI SEMPRE"**.

DI CHIARA COLLI

La pellicola scorre da oltre 80 minuti, siamo nel periodo delle registrazioni londinesi di *Raw Power* - A.D. 1972 - quando ormai gli Stooges avevano attraversato gran parte degli abissi (molti) e delle glorie (poche) della loro parabola rivoluzionaria e maledetta. La narrazione è momentaneamente passata dall'eloquenza baritonale e asciutta di James Newell Osterberg - per gli amici Jim, per i fan Iggy Pop - al piglio schietto e bonario di James Williamson, il chitarrista subentrato al posto di Ron Asheton quando quest'ultimo passò al basso dopo l'uscita dal gruppo di Dave Alexander, primo dei quattro a crollare sotto il peso delle dipendenze (l'alcol, nel suo caso). Williamson è seduto, sei corde in mano, la telecamera fissa su di lui e sullo sfondo il setting scarno del backstage di un concerto ad Ann Arbor di qualche anno fa. *"In quel momento ce la mettemmo tutta per fare qualcosa di successo. Volevamo fare un bel disco, ma... Il problema con noi è che abbiamo un rifiuto per tutto ciò che è popolare. L'unica cosa che ci interessa veramente è fare quello che ci piace"*. Basterebbe questa frase per mandare a casa tutti i musicisti (o aspiranti tali) che da Elvis a oggi hanno anche solo ipotizzato di poter lasciare un segno nella storia del rock'n'roll assecondando il gusto dei più, incapaci di affermare la propria identità. Basterebbe questo inciso per far emergere su tutte la caratteristica per cui quella di Ann Arbor è ancora oggi *"The greatest rock'n'roll band ever"*, per dirla con l'uomo al di là della cinepresa e fan numero uno degli Stooges, Jim Jarmusch. Dietro una semplicità solo apparente, l'urgenza incontrollabile della loro originalità è stata la chiave di fallimenti (prima) e "successi" (dopo), e tra i meriti di *Gimme Danger* c'è proprio quello di esplicitare le componenti che hanno reso gli Stooges dei pionieri assoluti, musicalmente e culturalmente. Una band che ha cambiato la vita a chiunque l'abbia ascoltata ma, soprattutto, l'abbia vista dal vivo. Succedeva a Danny Fields, figura chiave del (punk) rock americano: *"Sempre e comunque la persona più cool della stanza"*, "company freak" della Elektra Records (il

contatto fra major e underground alternativo tra Sessanta e Settanta, una sorta di talent scout col debole per gli acidi), colui che scriverò nello stesso giorno - il 22 settembre 1968 - MC5 e The Stooges. Ma anche un testimone importante in *Gimme Danger*, che racconta di "aver sentito", ancora prima che aver visto, la potenza live di Iggy e soci mentre raggiungeva l'aula dell'Università del Michigan dove si esibivano quella domenica pomeriggio - *"Non posso minimizzare ciò che vidi su quel palco. Non avevo mai visto tanta energia atomica provenire da una sola persona"*, racconta in *Please Kill Me*, "la Bibbia del punk" in forma di storia orale. A essere profondamente impressionato fu anche Alan Vega (e un'altra manciata di maestri dei maestri, da Patti Smith a Miles Davis), durante il primo concerto degli Stooges a New York nel settembre del '69: *"Non era teatrale, era arte drammatica. Iggy non stava recitando, era tutto vero. A fine live vidi il pubblico lanciare bottiglie e rose al suo cospetto. Quel giorno la mia vita è cambiata"*. E come un rito senza tempo, ancora tredici anni fa in occasione del tour di "riunificazione" iniziato nel 2003, Iggy Pop, Ron e Scott Asheton, un inarrestabile Mike Watt al basso e Steve MacKay al sax, ribaltavano i connotati - e il concetto di performance - di cinquantamila persone al Traffic Festival di Torino, in quello che per molti di noi presenti resta uno dei live più importanti della vita.



Iggy Pop, Detroit 1973 © Robert Matheu



© Robert Matheu





Quella tra Jarmusch e Iggy Pop è un'amicizia lunga venticinque anni e *Gimme Danger* è la terza occasione che li vede insieme per via di un film: prima l'indimenticabile parte di Iggy in *Dead Man* accanto a Johnny Depp (1995), poi i botta e risposta dell'assurdo con Tom Waits in *Coffee and Cigarettes* (2003). Jim e Jim sono entrambi uomini del Midwest e, nonostante la differenza d'età, c'è un linguaggio e soprattutto un retaggio comune. Da una parte Jarmusch che racconta di essere cresciuto con band come Stooges, MC5 e Velvet Underground, perché *"Il loro suono working class parlava da vicino a me e ai miei amici, non come la musica californiana hippie"*. Dall'altra l'Iguana, che nel corso del docu-film mette più volte in prospettiva socio-culturale e (anti)politica gli Stooges, sottolineando come *"In quegli anni il rock'n'roll era monopolizzato da una congiuntura politico-economica di cantanti corrotti, manager e discografici malvagi che volevano creare quello che ritenevano il miglior prodotto per loro"* e, mentre fa il verso a Crosby, Stills & Nash, racconta di un tradimento culturale, in cui *"Le più grandi manifestazioni 'peace and love' nei cinque anni d'amore della California furono organizzate a tavolino. E infatti certe cose... Puzzano, ancora puzzano"*. Un'amicizia e una visione comune che circa dieci anni fa indussero James Osterberg ad affidare nelle mani di Jim Jarmusch il primo documentario

Iggy, Scott, Ron e Dave Alexander



sugli Stooges - che poi assunse l'aspetto di una "love letter", per dirla col regista. Quasi due lustri in cui, tra un film e l'altro (*Only Lovers Left Alive* e *Pater-son*), Jarmusch ha avuto modo di intervistare Ron e Scott Asheton (scomparsi rispettivamente nel 2009 e nel 2014), la loro sorella minore Kathy (che il regista definisce cruciale nel portare avanti la "missione"), James Williamson (che con Iggy condivise l'intenso periodo tra *Raw Power* e le registrazioni dell'album a quattro mani *Kill City*), il fondamentale Danny Fields, uno Steve MacKay (scomparso nel 2015) più rocker che in passato e l'adorabile Mike Watt - protagonista dell'ultima parte dedicata alla reunion. Il circuito delle testimonianze include solo questi "parenti stretti" e la forma è quella di un saggio in ordine cronologico che ricorda il collage: a comporlo, materiale inedito, live e video in super 8, a cui si aggiunge qualche animazione, fotografie di famiglia e una discreta mole di filmati e immagini che vanno a tracciare un contesto assolutamente inscindibile dalla musica - come per tutte le grandi band. E poi c'è lui, Iggy Pop, *The Conductor*, alla cui memoria è affidato gran parte dello scheletro della narrazione: voce profonda, linguaggio forbito ma essenziale - uno stile che chiunque lo abbia ascoltato nelle sue trasmissioni su BBC Radio 6 avrà sentito come familiare. Ma soprattutto una visione lucida, mai romanzata e molto consapevole delle proprie origini, luci e ombre, nel tracciare la storia degli Stooges.





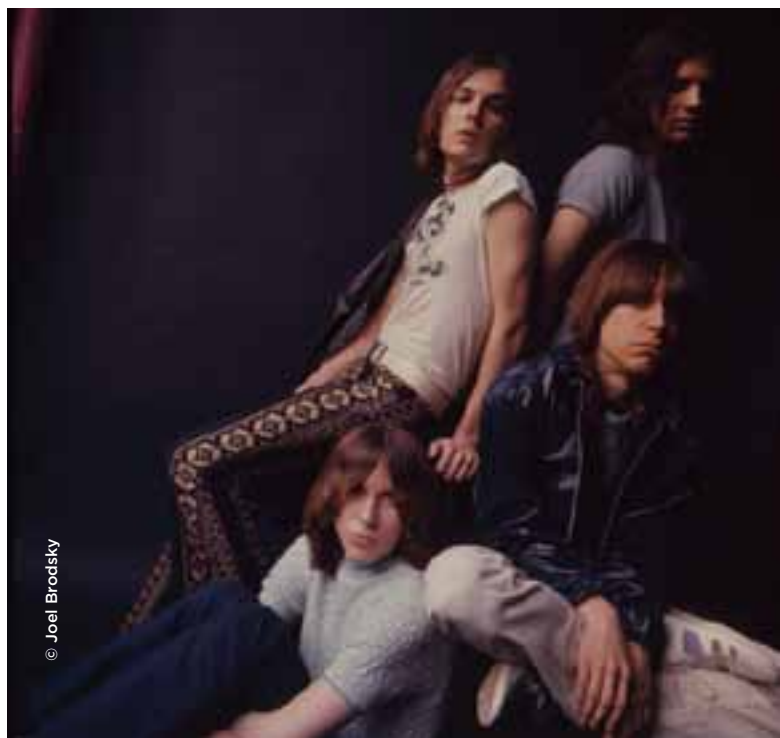
Iggy Pop, Ann Arbor Michigan 1979 © Robert Mathieu

## ~~LE PIÙ GRANDI MANIFESTAZIONI 'PEACE AND LOVE' FURONO ORGANIZZATE A TAVOLINO. E INFATTI CERTE COSE ANCORA PUZZANO".~~

La telecamera di Jarmusch sarà anche quasi sempre puntata sull'Iguana, eppure *Gimme Danger* non è un'ode al frontman, ma agli Stooges. Il taglio del docufilm riflette l'identità stessa del gruppo, ed è qui che sotto più aspetti la musica va a incrociarsi con il contesto storico. In un'epoca così connotata dall'appropriazione di simbologie politiche, spesso poi svuotate del loro effettivo valore e significato, gli Stooges non solo furono agli antipodi dell'estetica hippie del 'peace and love', ma presto presero anche le distanze dal movimento guidato (e per certi versi cavalcato) dai fratelli maggiori MC5 - e soprattutto dal loro manager John Sinclair, personaggio di spicco della Detroit contestatrice e presidente del "Partito delle Pantere Bianche". Gli Stooges furono a tutti gli effetti dei cani sciolti. E però, "Eravamo dei veri comunisti" è una frase che Iggy ripete spesso, col sorriso, in riferimento alla condivisione di ogni cosa con gli Asheton e Dave Alexander, fin dall'inizio: la casa comune in cui vivevano, detta Fun House, il cibo, la droga, i soldi - "Per fortuna eravamo troppo ignoranti per conoscere la proprietà intellettuale, quindi abbiamo sempre diviso la paternità delle canzoni". Diversamente da altre band guidate da leader altrettanto carismatici, gli Stooges sono sempre e comunque un'unica entità anche quando, dopo il declino tra dipendenze e insuccessi commerciali post *Fun House*, Iggy richiama i fratelli Asheton a Londra per registrare *Raw Power* insieme a James Williamson (sebbene la Columbia avesse provato a proporgli altri musicisti). Ma soprattutto sono un organismo pulsante e collaudato per fare musica insieme. La leggenda narra - e *Gimme Danger* lo conferma - che gli atteggiamenti furiosi e animaleschi di Iggy Pop sul palco nascessero (anche) dall'esigenza di tirar fuori gli istinti più originali degli altri componenti: vero, eppure "Negli Asheton ho trovato l'uomo primordiale" è una delle frasi cruciali, pronunciate dall'I-

guana, per comprendere l'equilibrio che il frontman aveva innescato ma che gli altri tre contribuirono a creare. I riff geniali di Ron (*I Wanna Be Your Dog* e *No Fun*, per cominciare); l'intuizione di Dave Alexander per un brano ispirato all'Om, *We Will Fall*, il meno allineato e dritto di tutto l'esordio, "La dichiarazione che non eravamo come le altre band: Dave ha cambiato la nostra storia"; la furia di Scotty alla batteria, trasformata in ritmi sincopati su *Fun House* e poi letteralmente un tutt'uno col basso quando, su *Raw Power*, era il fratello a suonarlo; la cura nei dettagli della chitarra di James Williamson e infine il sax avant di MacKay, "Maceo Parker sotto acido", da cui Iggy Pop rimase letteralmente folgorato.

E poi le ispirazioni. Fin dalla loro prima incarnazione, con gli (Psychedelic) Stooges non si trattava del solito miscuglio fra r'n'b e British Invasion, come furono gli stessi MC5, seppur con una potenza unica e corrosiva. Non distante da quel radicalismo culturale e musicale proprio di Ann Arbor (nella sua importante opera di contestualizzazione, *Gimme Danger* ricorda anche l'ONCE Festival, fondato da Robert Ashley), le radici degli Stooges erano, sì, nel blues di Chicago, ma anche nell'avanguardia, nel free jazz, nella musica gamelan - ed è difficile non associare questa inclinazione alla curiosità della giovane Iguana e del suo lavoro al



© Joel Brodsky

Discount Record Store. Qualcosa di deforme e indefinibile, amplificato dalla tendenza - almeno agli inizi - a costruirsi strumenti DIY: un frullatore con dentro un microfono e relative distorsioni, un asse da bucato con microfoni a contatto, ma pure una "semplice" aspirapolvere per aumentare la dose di rumore. Una versione anarco-noise degli insegnamenti di Harry Partch, altro nume tutelare di cui fa menzione l'Iguana. E, sicuramente, qualcosa di più vicino a ciò che oggi chiamiamo avant rock che al punk. Il legame con il movimento che squarciò in due i Settanta però è innegabile, e trova negli Stooges dei precursori non tanto del "suono", quanto della "performance" punk. Del suo nichilismo, della sua trasgressione e, soprattutto, della sua fisicità. A eccezione dell'aspirapolvere - e dei suoi trascorsi passati alla batteria con The Iguanas e The Prime Movers - Iggy Pop non era solito suonare alcuno strumento sul palco. Gli bastava suonare il proprio corpo. Quando, dopo la produzione dell'esordio firmata da John Cale, il boss della Elektra Jac Holzman recluta Don Gallucci per *Fun House*, lo scopo è esattamente quello di provare a mettere su disco un suono più aggressivo, più vicino alle aperture del Miles Davis elettrico di *Bitches Brew*, ma soprattutto più fedele alla furia ineguagliabile degli Stooges sul palco. L'unicità assoluta dei loro live, i continui alti e bassi da dipendenze - gli acidi prima, l'eroina subito dopo - di almeno due dei tre componenti (l'unico a starne alla larga fu Ron), insieme all'identità di gruppo e alla vocazione al fallimento (temporaneo) tipica di ogni grande precursore che si rispetti, sono temi che ricorrono lungo tutto *Gimme Danger*. Più di qualsiasi lettura o video Youtube, il lavoro di Jarmusch restituisce l'effettiva importanza del corpo di Iggy Pop come strumento primario della performance e nell'interazione col pubblico, attraverso un'espressività corroborante, distruttiva e (in)consapevole che ancora oggi non ha eguali



7.5

AA. VV.

**GIMME DANGER ORIGINAL SOUNDTRACK**

Rhino

Non c'è solo musica degli Stooges - anche se questa prevale largamente, com'è naturale - nella colonna sonora del docu-film che Jim Jarmusch ha dedicato alla band di Detroit. L'inclusione di altro materiale, in fondo, si conviene a un'opera (cinematografica e musicale) che, insieme alla storia di quel formidabile sodalizio di artisti e sabotatori, vuole raccontare un'epoca e un modo d'interpretare l'arte e la vita. La scelta dei pezzi per l'album in questione è stata operata dal leader degli Stooges e dal regista. Non sarà stato facile, perché Iggy e soci non erano gente da tenere archivi. Ma il lavoro di ricerca è stato comunque gratificante, permettendo di affiancare ad alcuni classici del gruppo una manciata di *outtakes* che - seppure probabilmente noti ai fan hardcore - sono materiale originale e interessante. Accanto a questi, ad allargare la prospettiva, troviamo i cameo di MC5, The Iguanas e Prime Movers Blues Band. Meno ricca la versione in vinile, che oltre ad arrivare con un paio di mesi di ritardo a causa dei tempi di produzione, paga i limiti tecnici imposti dalla durata più breve, salvando solo quanto viene dalla formazione protagonista e facendo piazza pulita del resto. **Francesco Segoni x**

The Stooges at Hill Auditorium Ann Arbor MI 1970 © Tom Copi



© Joel Brodsky

Scott Asheton  
Second Chance,  
Ann Arbor - 1978  
© Robert Matheu





# PROTOPUNK CINEMA

25 film dall'attitudine  
punk scelti da **JIM JARMUSCH**.

*Un chien andalou*  
di Luis Buñuel (1929)

*Monkey Business*  
di Norman Z. McLeod (1931)

*Freaks*  
di Tod Browning (1932)

*Scarface*  
di Howard Hawks  
& Richard Rosson (1932)

*Zero in condotta*  
di Jean Vigo (1933)

*La sanguinaria*  
di Joseph H. Lewis (1950)

*Un chant d'amour*  
di Jean Genet (1950)

*Il selvaggio*  
di László Benedek (1953)

*Mano pericolosa*  
di Samuel Fuller (1953)

*Gioventù bruciata*  
di Nicholas Ray (1955)

*Fino all'ultimo respiro*  
di Jean-Luc Godard (1960)

*Beat Girl*  
di Edmond T. Gréville (1960)

*Sabato sera,  
domenica mattina*  
di Karel Reisz (1960)

*Accattone*  
di Pier Paolo Pasolini (1961)

*Towers Open Fire*  
di Antony Balch (1963)

*Johnny Cool,  
messaggero di morte*  
di William Asher (1963)

*La decima vittima*  
di Elio Petri (1965)

*Faster, Pussycat! Kill! Kill!*  
di Russ Meyer (1965)

*Tokyo Drifter*  
di Seijun Suzuki (1966)

*Senza un attimo di tregua*  
di John Boorman (1967)

*Frank Costello  
faccia d'angelo*  
di Jean-Pierre Melville (1967)

*Diabolik*  
di Mario Bava (1968)

*Sadismo*  
di Donald Cammell  
& Nicholas Roeg (1970)

*Attenzione alla puttana santa*  
di Rainer Werner Fassbinder  
(1971)

*Arancia meccanica*  
di Stanley Kubrick (1971)



- non pare un caso che l'artista Jeremy Deller gli abbia chiesto di posare nudo per una live session di disegno solo qualche mese fa. Il celebre episodio del burro di noccioline spalmato con foga anfetaminica addosso a se stesso e al pubblico durante il Cincinnati Pop Festival del 1970 non può bastare a esaurire i termini del discorso: **GIMME DANGER** apre nuove porte della percezione anche in questo caso, trovando ulteriori riferimenti nello spazio sterminato fra l'attitudine border di Clarabel The Clown (un personaggio della tv americana per bambini degli anni 50) e la fascinazione per il potere quasi sciamanico dei faraoni costantemente a petto nudo (studiati nell'unico semestre che Jim Osterberg ha passato all'Università del Michigan, alla Facoltà di Antropologia).

Dead Boys, Dictators, Black Flag, Clash, Bad Brains, Gang of Four, New York Dolls, Slits, Cramps, Hüsker Du, Television, Siouxsie and the Banshees: in *Gimme Danger*, il ponte tra la prima (1967- 1974) e la seconda vita (2003-2016) degli Stooges è affidato a una manciata di copertine di album e di band che, probabilmente, non sarebbero esistite se l'Iguana e i suoi scagnozzi non avessero reinventato la musica per come la conosciamo oggi. Un impatto soprattutto culturale prima che sonoro, almeno quanto Velvet Underground e David Bowie, sintetizzato cinicamente in un'intervista - periodo *The Idiot* - in cui Iggy afferma di aver "Dato una mano a spazzare via i Sessanta". "I Ramones si conobbero non perché si stavano simpatici" - osserva Fields - "Ma perché erano gli unici quattro, a scuola loro, ad amare gli Stooges". Una linea che dai Sex Pistols - che proprio in chiusura del loro ultimo concerto prima di sciogliersi, A.D. 1978, eseguirono una memorabile e livorosa versione di *No Fun* - arriva ai White Stripes passando per Birthday Party, Spacemen 3 e Primal Scream (solo l'anno scorso Gillespie ficcava nel video di *Where the Light Gets In* la copertina dell'esordio dei The New Order, band post-Stooges di Ron Asheton), trovando in J Mascis la figura chiave, discreta e unanimemente riconosciuta, per il ritorno dei Nostri sulle scene. La grandezza di *Gimme Danger* sta nel raccontarli per quelli che furono, un gruppo originale e folle, legato alle proprie origini working class, vittima e artefice di forze autodistruttive. L'ultima parola la lasciamo ancora una volta a Danny Fields, senza il quale tutto questo non sarebbe accaduto. "Quando gli Stooges vennero mollati dalla Elektra ero sbalordito. Ritenevo Raw Power un'opera di puro genio, Search And Destroy era uno dei più grandi pezzi rock di tutti i tempi. Credo che Bill Harvey (boss dell'etichetta, Ndr) semplicemente non volesse questa band perché non li riteneva abbastanza commerciali. E infatti non vendettero mai molte copie. Credevo che ci avrebbero investito comunque per il bene dell'arte. Pensavo che prima o poi il pubblico si sarebbe appassionato a questa grandissima musica, se avessimo continuato a pubblicarla e a crederci. L'ironia è che probabilmente aveva ragione lui, visto che a distanza di anni Raw Power sembra ancora all'avanguardia". ◀



# MIKE WATT, THE RETURNED

A IMBRACCIARE IL BASSO DEL COMPIANTO DAVE ALEXANDER PER **THE WEIRDNESS** E **READY TO DIE** È STATO **MIKE WATT**, FONDATORE DEI MINUTEMEN E DEI FIREHOSE, E UNA DELLE EMINENZE OSCURE CHE SI NASCONDONO DIETRO IL RITORNO DEGLI STOOGES.

DI SIMONE DOTTO

E così la seconda vita degli Stooges finisce come era iniziata, con un film. Ricordate *Velvet Goldmine* di Todd Haynes, il biopic non autorizzato su David Bowie in cui Ewan McGregor vestiva i panni di un Iggy Pop apocrifo? A reinterpretare *Gimme Danger*, *Tv Eye* e altri brani che avrebbero figurato nella colonna sonora furono chiamati tali Wylde Rattz, band fittizia che nascondeva tra le sue fila le migliori menti del rock indipendente: Mark Arm dei Mudhoney, Thurston Moore e Steve Shelley dei Sonic Youth e... Mike Watt. *“Fu un’idea di Steve quella di coinvolgere anche Scott Asheton nelle registrazioni. Lo conosco perché è un frequentatore di concerti e l’avevo visto a qualche mio show, ma certo qui era un’altra faccenda: stavo suonando le canzoni degli Stooges con uno degli Stooges!”* Watt, membro aggiunto della band di Detroit nei suoi ultimi anni nonché profondo conoscitore dell’intera sua storia, ripercorre con toni entusiastici un piccolo miracolo al quale tutto il mondo dell’American Indie ha contribuito, come a saldare un debito con i propri padrini.

***Velvet Goldmine* è uscito nel 1998, quasi cinque anni prima della reunion. Cos’è successo nel frattempo?**

È successo che nel 2000 sono stato malato: una brutta storia di medicine sbagliate, ho rischiato di morire. Per mesi non ho potuto muovermi dal letto d’ospedale, e quando sono finalmente stato in grado di prendere in mano il basso è stato come cominciare da capo. Così mi sono allenato sui pezzi di *Fun House* e *Raw Power* su cui avevo imparato a suonare da ragazzo: hanno pochi accordi ma molto *feel*. Per riabituarmi al palcoscenico ho suonato gli stessi brani in qualche piccolo club con J Mascis e Murph dei Dinosaur Jr. A Jay la cosa è piaciuta così tanto da propormi di andare in tour



con lui per promuovere il suo album *J Mascis and the Fog*. Quando facemmo tappa ad Ann Arbor, la città di Ron Asheton, Jay mi propose di chiamarlo per suonare con noi, dato che lo conoscevo. Quella sera dedicammo tutta la scaletta ai brani degli Stooges. A quel punto caricammo anche Ron in tour insieme a noi e poco tempo dopo riuscimmo a tirare dentro Scott, che in quel periodo viveva nel suo furgone, a fare i conti con i suoi fantasmi. Abbiamo fatto qualche data anche in Europa, presentandoci come Asheton Asheton Mascis & Watt. Quando Iggy Pop venne a sapere di noi chiamò Ron Asheton e gli chiese ‘chi è quel tizio strano, J Mascis, che sta rubando il mio tesoro!’ A quel punto Ron se la prese: ‘Quale tesoro, amico, è vent’anni che non mi chiami!’. Fu così che Iggy invitò tutti noi a suonare un paio di canzoni sul suo disco solista *Skull Ring*. Qualche mese dopo ricevetti una sua chiamata che mi diceva che si sarebbero riuniti e che mi avrebbero voluto con loro, se solo avessi indossato una t shirt al posto della mia camicia di flanella. Ho risposto, cazzo certo che mi tolgo la camicia! Due settimane dopo ero in volo per la California per suonare con loro al Coachella.







**La leggenda vuole che i fratelli Asheton abbiano dovuto sudare a lungo per convincere Iggy a rimettere insieme il gruppo.**

Beh, mentre Ig e Ronnie avevano perso i contatti, Scott aveva continuato a chiedere a Iggy di tornare insieme. Gli avrà fatto una telefonata all'anno per più di vent'anni. Una volta si esibirono anche, loro due soltanto, a New York. Non fu più che una jam ma ne venne fuori una canzone, *Home*, che Iggy avrebbe riutilizzato in un suo album [*Brick by Brick*, 1990]. È stato Iggy però a chiedere agli Asheton di suonare con lui... standogli intorno ho capito quanto gli piacesse suonare con i fratelli Asheton e sfidare il pubblico dicendo "we're the fucking Stooges". Lui per primo ti direbbe che la musica che ha fatto da solo non è la stessa cosa. Dopo la morte di Ronnie venne a ringraziarmi perché l'avevo convinto a suonare ancora.

**In effetti la scaletta dei concerti era rigorosissima e non concedeva nulla ai successi del Pop solista. A lungo avete suonato soltanto canzoni dai primi due dischi, trascurando persino *Raw Power*...**

Finché Ronnie è rimasto con noi non abbiamo suonato una sola nota da *Raw Power*. Forse soltanto al festival dell'Isola di Wight e Lubiana avevamo *Search and Destroy* (due live avvenuti tra giugno e ottobre 2009, pochi mesi prima della morte di Ron Asheton, ndr). Gli altri brani sarebbero arrivati solo quando anche James Williamson sarebbe stato della partita, il che è naturale perché è così che era andata anche la prima volta, quando James ha sostituito Ron. Siamo rimasti fedeli al copione originale.

**Considerati i trascorsi burrascosi, gli Stooges sono forse gli ultimi che ci saremmo aspettati di vedere su un palco a sessant'anni suonati. Nemmeno i fondatori del punk-rock sono immuni alle nostalgie?**

Ci provano in tanti, ma c'è reunion e reunion. Una band come gli Styx probabilmente decide di riunirsi per incontrare il pubblico che li aveva visti da giovani. Per gli Stooges è tutto diverso: quando tornarono insieme al Coachella nel 2003 era difficile vedere tra la folla qualcuno che avesse l'età dei musicisti sul palco, il novanta per cento del pubblico era fatto da ragazzi. Non è mai stata una questione nostalgica, una scena alla *Happy Days*, dove ritrovare i Fonzie, i Pozzie e gli altri amici di un tempo: credo piuttosto che la loro importanza per il punk abbia incuriosito specialmente gli ascoltatori più giovani e li abbia convinti a venire



a dare un'occhiata. Pensa che il famoso concerto a La Scala, al Kings Cross di Londra (*Luglio 1972, immortalato da Mick Rock in quello che poi diverrà lo scatto di copertina per Raw Power, ndr*) fu in realtà la loro unica data europea: il resto avvenne tutto a Hollywood... La gente si aspettava di sentire i Grand Funk, puoi immaginarti la delusione. Quando cercavo di suonare qualche brano degli Stooges al liceo, i miei compagni lo detestavano. Tutti quanti li detestavano! Ho cominciato a conoscere qualcun altro che amava gli Stooges solo quando sono entrato nel movimento punk. Era una cerchia molto ristretta, saranno state duemila anime in tutta Hollywood, ma già allora i loro dischi rappresentavano moltissimo... Se non avessi frequentato Rhino Records e non avessi letto "Cream", non li avrei mai conosciuti. Tutti gli altri giornali scrivevano cose che oggi rinnegherebbero, capirai, con il revisionismo che c'è stato...

**Dopo che Ron, Scott e anche Steve MacKay ci hanno lasciato, è ancora possibile immaginare un'uscita a nome Stooges? Per quanto possa sembrare assurdo, non sarebbe la prima volta...**

Il fatto è che... non ci sono più Stooges. Se ne sono andati, e non posso immaginare come sia possibile qualcosa del genere. Io però non faccio testo, non sono uno di loro. Quando li premiarono alla Rock'n'Roll Hall of Fame Scott disse che non ero un membro degli Stooges ma avrei benissimo potuto esserlo, era soltanto una questione di generazioni. Io devo loro tutto, come il resto del movimento punk: sono arrivati per primi e non posso considerarmi allo stesso livello. Quel che ho fatto è esserci stato per offrire il mio aiuto quando serviva. ◀



***QUANDO SUONAVO  
GLI STOOGES AL LICEO,  
I MIEI COMPAGNI  
LO DETESTAVANO.***

In questa pagina:  
agli Olympic Studios  
Londra, 1972  
© Byron Newman





# MUSICA DALLE ROVINE

DAL RAGTIME A EMINEM,  
IL SUONO DI **DETROIT** È QUELLO  
DI UNA FRIZIONE INSOLUBILE  
TRA CONFLITTO E SPERANZA.

DI STEFANO SOLVENTI

Da qualche anno mi capita di leggere articoli sulla difficile, improbabile e drammaticamente auspicabile rinascita di Detroit. Quella che a suo tempo è stata definita da "Forbes" come "la città manifesto di tutto ciò che è andato male nell'America urbana", ci sta provando. Porta avanti con determinazione una politica di investimenti mirati a stimolare la piccola e media impresa, tentando di rimettere assieme i pezzi di un tessuto sociale devastato che, dopo la dichiarazione d'insolvenza del 2013, i più pensavano non si potesse in alcun modo ricucire. Non è, ovviamente, solo una questione economica. Dimostrando la tipica saggezza coraggiosa di chi ha toccato il fondo, l'amministrazione cittadina ha varato iniziative di agevolazione rivolte al comparto culturale, dagli alloggi gratuiti per artisti di ogni ordine e grado ai "rimborsi" per le produzioni cinematografiche (il "Wall Street Journal" ha parlato di un'imminente trasformazione della Motown in Movietown e la nuova serie tv *Detroiters* dà il La all'operazione). Nel presentarle, è stata sottolineata l'importanza che in questa rinascita potranno e dovranno avere i "nuovi americani", ipotizzando addirittura una corsia preferenziale per i profughi e i rifugiati di qualsiasi etnia, credo e latitudine. Staremo a vedere quale aspetto assumerà la questione durante la presidenza Trump. In ogni caso, non è la prima volta che Detroit si fa catalizzatrice di culture diverse. Lo ha fatto più volte, in maniera spesso massiccia e, purtroppo, anche brutale. A partire ovviamente dai tempi del boom dell'industria automobilistica, primi anni del ventesimo secolo, quando il novanta per cento dell'intera produzione mondiale passa dagli enormi stabilimenti di Ford, General Motors e Chrysler. In breve, la capitale del Michigan diviene una città-cardine del Sogno Americano, con le tasche piene e la pelle sostanzialmente bianca: maschi e bianchi sono infatti i lavoratori immortalati da Diego Rivera nei celebri e controversi murales commissionati dalla Ford nel 1932. Ma è nera la marea jazz che invade i teatri, i night club e le sale da ballo sorti come funghi durante gli anni d'oro del ragtime, tanto che è proprio Detroit la prima grande città in cui i musicisti bianchi organizzano una petizio-



MCS





Iggly Pop, Cobo Arena, Detroit 1977 © Robert Matheu

ne per consentire ai colleghi “coloured” di suonare nei loro stessi locali. Non stupisce certo che da questo humus siano nati musicisti di primo livello per le successive stagioni del be-bop, dell’hard-bop, del modale e del free, come Ron Carter, Tommy Flanagan, Elvin Jones, Sonny Stitt, Pepper Adams e Alice Coltrane, solo per citarne alcuni. Tuttavia, è solo con la politica degli “arsenali della democrazia” voluta dal presidente Roosevelt per venire incontro alle esigenze dell’industria bellica che Detroit diviene oggetto di una massiccia immigrazione di afroamericani provenienti dagli stati del sud. Tra i seicentomila operai delle fabbriche cittadine troviamo quindi dal 1940 anche John Lee Hooker, originario di Clarksdale, Mississippi. Il suo blues atavico, dalle fragranze ispide e rurali, si adatta benissimo alla narrazione delle vite alienate degli operai, in un codice urbano che divora ogni prospettiva al di fuori dalla geografia industriale. Sembra quasi che, in quegli anni e in quel luogo che vedono realizzarsi ai massimi livelli il modello di organizzazione produttiva occidentale, il blues canti l’operaio come “il nuovo negro”. Ovviamente per l’operaio era molto peggio se era *anche* nero. Ma sono gli anni della grande Detroit, quasi due milioni di abitanti, l’industria che pompa, e tutto viene spazzato sotto il tappeto del relativo benessere. La vicenda della Tamla Motown induce a pensare che, in fondo, la barca riesca a galleggiare per tutti. Il suo fondatore Berry Gordy, figlio di un georgiano trasferitosi nella Motor City durante gli anni Venti, viene convinto dal successo di *Reet Petite* - da lui scritta per Jackie Wilson - a fondare una propria etichetta. Dal 1959 alla fuga a Los Angeles del ‘72, la Motown rappresenta un punto di riferimento assoluto per il R&B, annoverando nel roster artisti come The Supremes, The Temptations, Stevie Wonder e Marvin Gaye. Il “Motown sound”, con la sua fibra

Marvin Gaye



intensa ma tutto sommato festosa, può sembrarci oggi un carosello di cartoline ridenti da una città/dimensione in stato di grazia. Ma sotto la patina ribolliva una trama di conflitti e discriminazioni che nel luglio del 1967 oltrepassano l’argine: è la tristemente nota rivolta della 12th Street. L’irruzione della polizia in un ufficio della Lega Unita Comunitaria per l’Azione Civica innescava un’escalation di scontri che si concludono dopo cinque giorni, quarantatré morti e quasi milleduecento arresti. Quasi tutti, va da sé, afroamericani. In questo clima non proprio idilliaco, emergono due band destinate a segnare la musica degli anni a venire: gli MC5 e i The Stooges. Se dei secondi parliamo ampiamente in queste pagine, i primi - attivi dal 1964 - diventano il braccio armato sonico del manager John Sinclair, fondatore dell’organizzazione pacifista e antirazzista White Panther, il cui slancio rivoluzionario informa il fenomenale album d’esordio del 1969 *Kick Out The Jams*, un live in cui convergono e s’incendiano le istanze garage che dai primi anni del decennio avevano movimentato la scena cittadina (e di cui erano stati protagonisti anche gli Iguanas di un certo James Newell Osterberg...). Definire proto-punk gli MC5 e gli Stooges è tanto giusto quanto riduttivo, essendo il loro un sound votato ad escursioni soniche ben più avventurose della formula elettricità+mancanza di riguardo (e spesso anche di talento) che avrebbe caratterizzato la (benedetta) stagione del punk. Un ragionamento che può riguardare anche i Death, band proto punk a tutti gli effetti ma - particolare significativo, dato il genere - di colore. Per tutto ciò, gli anni Settanta della Motor City, la cui economia subisce intanto i pesanti contraccolpi delle crisi energetiche e della concorrenza orientale (la Toyota Corolla, modello nato nel 1967, viene giustamente considerato il simbolo dell’inizio della fine per la supremazia automobilistica a stelle e strisce), saranno sì punk ma conservando un’impronta strutturata e “arty” che forse ha impedito a molte band di raccogliere quanto meritato in termini di successo. Detto che più o meno negli stessi anni il palmarès dei “notable artists” cittadini si arricchisce della teatralità horror di Alice Cooper e dell’epica proletaria di Bob Seger - due modi diametralmente opposti di anelare una sorta di affran-







Tommy & Johnny Ramone, Fred Smith, Ron & Scott Asheton, Ann Arbor 1977  
© Robert Matheu



Jim Jarmusch, Berlino 2013  
© Sara Piazza

camento dalla costrizione di un american dream tanto più oppressivo quanto più in bilico - e che ignorata dai più si consuma la breve, emblematica parabola di Sixto "Sugar Man" Rodriguez, la scena punk di Detroit vede tra le band più caratterizzanti i Sonic's Rendezvous Band, sorta di supergruppo (ne facevano parte Fred Sonic Smith, ex MC5 nonché futuro marito di Patti Smith, e Scott Asheton degli Stooges tra gli altri) adorato per le esplosive esibizioni live ma con la miseria di un solo singolo in repertorio (giustizia è stata fatta nel 2006 con la pubblicazione di un bellissimo, omonimo triplo cd). Altre band assolutamente da riscoprire: i quasi wave Destroy All Monsters e i diversamente nerd Cincyde. E arriviamo così agli Ottanta, a quei durissimi Eighties che, dopo la crisi economica del '79, saranno duri, anzi durissimi. Detroit si svuota, e a fuggire sono soprattutto i bianchi. Risultato: se la popolazione complessiva si è dimezzata rispetto agli anni Quaranta, la maggioranza è ormai nera. Una maggioranza netta. Perciò, inevitabilmente, la successiva rivoluzione musicale avviene proprio in ambito black: equivocata inizialmente come una costola della house, la Detroit techno prende vita nei primi anni del "decennio edonista" grazie alle esplorazioni sintetiche di Juan Atkinson (e dei suoi Cybotron), Derrick May e Kevin Saunderson. Ossessionati dal synth pop europeo, i tre declinano modi e forme black in una tensione escapistica fantascientifica - celebre la dichiarazione di May: "Questa musica è come Detroit, uno sbaglio completo. È come George Clinton e i Kraftwerk bloccati in un ascensore" - che, elaborata in direzione sempre più astratta e industriale dal collettivo Underground Resistance, sfocerà nella grande stagione dei 90s grazie a numi tutelari come Jeff Mills, Robert Hood e Mike Banks. Sul versante del pop-rock si segnalano negli stessi anni gli eclettici Was (Not Was), ma per tornare a fasti di livello internazionale bisogna attendere la seconda metà dei Novanta e l'esplosione di Kid Rock (nativo di Romeo, un

sobborgo bianco di Detroit) col suo ibrido rap-metal, nonché ovviamente del fenomeno White Stripes, capofila assieme ai meno noti concittadini Dirtbombs e Von Bondies di una sorta di revival garage che, nel caso degli Stripes, mantiene una spiccata filiazione blues, chiudendo cerchi aperti - come abbiamo visto - molto, moltissimo tempo prima. I duemila però sono indubbiamente gli anni di Eminem, il più grande rapper bianco di sempre. Nativo di ST. Joseph nel Missouri ma stabilitosi nella Motor City fin da ragazzino, con *The Marshall Mathers LP* del 2000 offre la sua turbolenta visione delle cose all'intero pianeta, come poi farà per tutti gli anni Zero, calandosi con discreti risultati anche nel ruolo di attore. È l'ultimo figlio importante in ordine di tempo di una città che ha sempre saputo fornire risposte vitali e avventurose a questioni complesse, spesso distruttive. Che sa gettare il cuore oltre l'ostacolo mediatico rovesciando il paradigma del "ruin porn", come splendidamente suggerisce l'angelica desolazione filmata da Jim Jarmusch in *Solo gli amanti sopravvivono*, dove due particolari vampiri attraversano la decadenza terminale delle sue case, strade e teatri come se fosse una forma astratta di nutrimento. Detroit corre il rischio di diventare la più sterminata delle ghost town, ma nel frattempo sopravvive al proprio estinguersi, coltivando la formidabile speranza delle contraddizioni. ◀



The White Stripes

# SQÜRL : THE SOUND OF JARMUSCH

DIETRO AL NOME DELLA BAND INIZIALMENTE CHIAMATA BAD RABBIT E POI RIBATTEZZATA **SQÜRL** SI CELANO OLTRE A **JARMUSCH** ALLE CHITARRE ANCHE **CARTER LOGAN** (BATTERIA E PERCUSSIONE) E **SHANE STONEBACK** (ORGANO, CARILLON E AUDIO ENGINEER).

DI SARA PIAZZA

Come spiega Jarmusch: "Abbiamo iniziato a scrivere e a suonare con il nome *Bad Rabbit* per *The Limits Of Control* e pubblicato un EP. Dopo il disco abbiamo comunque continuato a suonare... Ma ci siamo presto resi conto che c'era un altro gruppo che già si chiama *Bad Rabbits*, e un altro tizio... anche lui *Bad Rabbit*, insomma a un certo punto c'erano davvero troppi *Rabbit* in giro, proprio come ci sono tanti nomi con *Wolf*, e abbiamo optato per *Sqürl!*" Questo nome a dire il vero era nell'aria da parecchio tempo, come testimonia un estratto da *Coffee And Cigarettes*, e più in particolare dall'episodio "Cousins", interpretato da Cate Blanchett in duplice veste di Cate e Shelly, due cugine apparentemente identiche ma in verità assai diverse fra loro. Quando Cate chiede a Shelly di descriverle la band del suo nuovo boyfriend, Jarmusch coglie l'occasione per esibirsi in uno dei suoi tipici qui pro quo linguistici basati sui nomi.

Cate: *I'd love to hear the music what does it sound like?*

Shelly: *It's really... it's kind of hard, it's industrial, kind of throbbing... I don't think you'd get it.*

Cate: *Well, what are they called?*

Shelly: *They're called Sqürl.*

Cate: *Squirrel?*

Shelly: *No, Sqürl. You know like they say it here: S - Q - Ü - R - L, with an umlaut over the U. Sqürl.*

Cate: *Oh, SQÜRL. I get it. Right.*

A prescindere dalla pronuncia esatta e dalla punteggiatura adeguata, gli Sqürl sono certamente in linea con l'idea di Jarmusch di *musica-come-paesaggio*. L'andamento lento e ipnotico dei pezzi, che sembrano voler espandere il tempo, si amalgama in maniera armonica con le immagini dilatate di *The Limits Of Control*, gangster road movie ambientato in Spagna. Lone Man, il protagonista del film (Isaach de Bankolé), a diverse riprese visita il museo d'arte contemporanea

Estratto inedito da:

SARA PIAZZA, JIM JARMUSCH, MUSIC, WORDS AND NOISE

Reaktion Books, London 2015

416 p., £ 18



Reina Sofia a Madrid. Ogni volta si ferma a contemplare un unico quadro, e poi va via. Il quarto e ultimo quadro della serie è *Gran Sábana* (1968) di Antoni Tàpies, come spiega Jarmusch: "un pittore spagnolo che è stato uno dei primi ad iniziare ad incorporare materiali di recupero nei suoi lavori: rifiuti, ottone, oggetti trovati per strada." La tela di fronte alla quale si sofferma il Lone Man è infatti composta da un semplice lenzuolo bianco, con i quattro angoli leggermente arrotolati su se stessi a formare quattro punte e incollato su una tela, anch'essa bianca. È proprio su questa immagine che scorrono le graffianti note aritmiche e fluide dei *Bad Rabbit*. La chitarra distorta di Jarmusch proietta sullo spazio bianco della tela un'allusione a uno schermo cinematografico, alla potenzialità e alla profondità del cinema stesso, quasi a voler annullare la bidimensionalità statica dell'immagine pittorica qui trasformata in immagine in movimento grazie alla ripresa cinematografica. Ci sono poi anche dei riferimenti interni ad alcune sequenze specifiche del film. Come puntualizza Jarmusch: "Il quadro di Tàpies sembra semplicemente un lenzuolo, che richiama alla mente la ragazza fra le lenzuola e quell'immagine incorniciata che Lone Man osserva nella casa: un quadro solo coperto da un lenzuolo. Stavo cercando di trovare delle variazioni e di creare degli echi all'interno del film." Eppure a mio parere l'immagine della superficie bianca di cui Jarmusch perlustra le pieghe come se fosse un paesaggio, amalgamata alla musica da lui creata, apre degli scenari ben più ampi di un paio di citazioni autoreferenziali, e volendo anche un po' didascaliche. Nell'immagine monocroma e bianca che ipnotizza il Lone Man, seduto immobile di fronte ad essa nella sala del museo, la forza di proiezione e suggestione della musica assume - per lo spettatore - il ruolo cruciale di rendere percepibile, e in qualche modo visibile, lo scorrere del tempo. Lone Man probabilmente non la sente, ma poco importa. Lo spettatore può vivere l'esperienza di "guardare il tempo che passa", mentre la musica lo accompagna dentro alle immagini solo apparentemente statiche della tela bianca, potenziale punto di partenza per tutte le immagini possibili. ◀





# STRANGER THAN MUSIC

UNO SPETTRO SI AGGIRA  
PER IL CINEMA DI JARMUSCH:  
**LO SPETTRO DEL ROCK.**

DI SIMONE DOTTO

Quando il vampiro Adam porta la sua Eve a fare un giro in auto per le strade di una Detroit in inesorabile decadenza, ferma la macchina di fronte a una villa come tante: "Posso mostrarti la casa di Jack White - dice lui, indicando fuori dal finestrino - sai che è stato il settimo figlio di sua madre?". In un'unica scena, *Only Lovers Left Alive* squaderna una complessità di discorsi e riferimenti che sarebbe sbagliato liquidare come un semplice giochino da citazionismo post-moderno. In poche battute di dialogo si chiama in causa il dato biografico sul conto di una pop-star contemporanea, un verso biblico (il settimo di sette figli è il prescelto, dotato di poteri miracolosi) e un blues di Willie Dixon dallo stesso titolo che recita: "Well I can tell your future before it comes to pass / I can heal the sick and even raise the dead". Non solo il noto musicista e l'amico personale del regista cui dedicare un rapido accenno: qui Jack White incarna un "polo di tensioni" dove convergono un passato mitologico, un presente vivo e la capacità di prevedere il futuro. Proprio White in persona, in un episodio di *Coffee and Cigarettes*, aveva spiegato a sua sorella Meg che il Grande Elettificatore Nikola Tesla, inventore di un'antenna per catturare gli spiriti, concepiva il mondo come "un condotto di risonanze acustica".

Meg e Jack White in *Coffee & Cigarettes*



Iggy Pop e Tom Waits in *Coffee & Cigarettes*



Ecco, nel cinema di Jarmusch la musica è qualcosa che *risuona* sempre, anche quando, come nelle scene appena descritte, non possiamo sentirla. È una presenza fantasmatica che può assumere sembianze diverse: quella muta di un cantante - Joe Strummer, per dirne uno a caso - che entrando in scena e si porta appresso un immaginario che ha già un proprio sound, senza che l'interessato si disturbi a intonare una nota; quella scissa di un John Lurie o di un Tom Waits, che in *Stranger than Paradise* e *Down by Law* vediamo recitare e sentiamo suonare, ma senza che le due cose coincidano mai; altre volte sono presenze che aleggiano da una pellicola all'altra, e la voce di Screaming Jay Hawkins che ascoltiamo provenire da una radiolina di un'immigrata ungherese si materializza nelle fattezze di un addetto alla reception di uno squallido motel di Memphis che ha un altro nome e un'altra storia, ma è, di fatto, Screaming Jay Hawkins. Sempre in *Mystery Train* c'è un musicista, Elvis, che diviene un concetto dalle incarnazioni differenti: la sua musica si fonde con il blues dei suoi antenati e fa vibrare una tradizione più grande. I cultori che corrono in pellegrinaggio a Memphis a omaggiare il Re si perdono in ciò che di lui ancora riecheggia in quei luoghi: la sua musica passa dentro e fuori dallo schermo, dentro e fuori dalla storia. Tutti inseguono i suoi fantasmi, ciascuno è a caccia del proprio.

Poi, fuor di metafora, c'è la musica vera e propria. Non è un caso che, dai Boris di *Limits of Control* al Josef Van Wissem di *Only Lovers Left Alive*, il bordonone da chitarra sia la forma di commento sonoro che Jarmusch predilige. Il precedente irrinunciabile sta in *Dead Man*, storia di un uomo di nome William Blake che non sapeva di essere già vissuto né che presto sarebbe morto: Neil Young la improvvisò da solo alla chitarra di fronte allo schermo, Greil Marcus ne scrisse che "quando la ascolti è come se la musica si separasse dal film. Anche quando ne inquadra le scene, i dialoghi, il racconto, essa cresce e si fa più astrat-





Jim Jarmusch

ta”, un'unica vibrazione che “avvolge” il film più che accompagnarlo. In altri casi ancora irradia la sua influenza da sottopelle. Dal mondo dei Wu-Tang Clan, *Ghost Dog* non prende a prestito soltanto l'ipnotica colonna sonora di RZA, ma influenze, riferimenti incrociate, e un principio compositivo dell'hip-hop che porta il suo autore a re-mixare le trame del noir di Melville con i precetti della guida spirituale per guerrieri dell'Hagakure, sottocultura urbana e filosofia orientale. Un'altra volta, non si tratta di una sfida infantile a scovare indizi e citazioni, ma dell'arte che appartiene al buon musicista: trovare la giusta risonanza. ✕

Tom Waits in *Down By Law*

## JARMUSCH OST

### Eugene Earl Bostic

#### *Up There In Orbit*

(*Permanent Vacation*, 1986)

Il *flan eur* di professione interpretato da Chris Parker ferma il suo girovagare soltanto per mettere su un disco e ballare sul sax di Eugene Earl Bostic: la prima scena memorabile di una lunga serie.

### Screamin' Jay Hawkins

#### *I Put a Spell On You*

(*Stranger than Paradise*, 1984)

Willie, immigrato ungherese trapiantato a New York, sorprende la cugina Eva a ballare in cucina sulle urla del bluesman “He’s Screaming Jay Hawkins and he’s a wild man, so buzz off”.

### Irma Thomas

#### *It's Raining*

(*Down by Law*, 1986)

L'evaso italiano Bob trova l'amore in una casetta sperduta nel bosco. Un'altra scena di danza per interni spogli vede protagonisti Roberto Benigni e Nicoletta Braschi su un altro nome “dimenticato” del soul.

### Killah Priest

#### *From Then 'Till Now*

(*Ghost Dog*, 1999)

Il samurai del ghetto (Forest Whitaker) ruba una macchina e mette su un cd. Per una lunga, sequenza notturna, il rap di Killah Priest fa “commenta” i ghetti di Detroit e sogna l'eden perduto di Mamma Africa.

### Mulatu Astatke

#### *Yekermo Sew*

(*Broken Flowers* 2005)

La dritta musicale che Don Johnston (Bill Murray) riceve dal suo vicino di casa vale anche per l'ascoltatore. Jarmusch sdogana un maestro dell'ethio-jazz al pubblico occidentale.

### Wanda Jackson

#### *Tunnel Of Love*

(*Only Lovers Left Alive*, 2013)

Ipnotico il blues della Jackson mandato a velocit  rallentata, ipnotico il vinile che gira sul piatto nella scena d'apertura. Adam e Eve, due vampiri sopravvissuti fino ai giorni nostri, girano con lui. Come in *Permanent Vacation*, tutta la storia   gi  scritta nei solchi. **SD** ✕