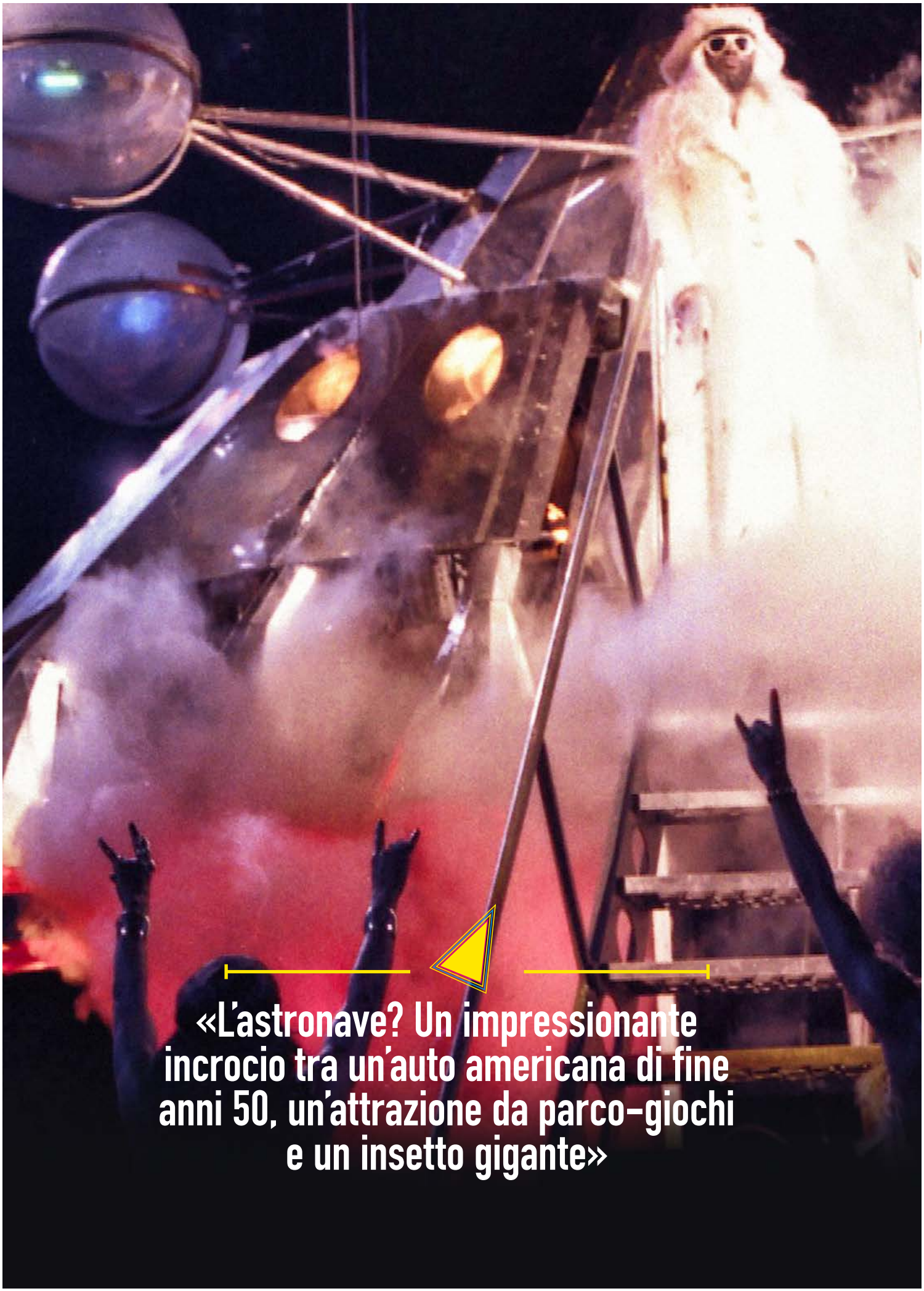

«L'astronave? Un impressionante incrocio tra un'auto americana di fine anni 50, un'attrazione da parco-giochi e un insetto gigante»

TUTTI A BORDO DELLA MOTHERSHIP

Testo: **George Clinton**

Un hangar per montare lo show più stupefacente degli anni 70, una ragazza nuda che si infila uno spinello là dove non batte il sole, le pressioni delle Black Panthers, un chitarrista geniale da tirar fuori da una cella: la vita dell'imperatore del P-Funk non era certo noiosa...

L'autunno del 1976, il bicentenario dell'indipendenza americana, lo passammo a Newburgh, nello stato di New York, con l'intera popolazione dell'impero P-Funk. All'epoca ci spostavamo con trenta-quaranta musicisti, più la troupe. Ci serviva tempo per preparare il tour autunnale, e allo scopo avevamo requisito un motel. La mole del repertorio da provare era impressionante: *The Clones Of Dr. Funkenstein*, per cominciare, e poi il primo disco di Bootsy, ma anche *Tales Of Kidd Funkadelic*, il nostro ultimo album targato Westbound, e *Hardcore Jollies*, il debutto dei Funkadelic con la Warner Bros. Ma, soprattutto, dovevamo trovare il modo di suonare con la Mothership sul palco, quella che io avevo immaginato, che Jules Fisher aveva costruito e che si trovava allo Stewart Airport di New Windsor, venticinque chilometri circa a ovest di Newburgh, al centro esatto dell'Hangar E.

Strano posto per provare, un hangar, anche se hai un'astronave. Era incredibilmente cavernoso, al punto che Bootsy poteva mettersi a un'estremità con i suoi musicisti, noi all'altra con l'astronave, e riuscivamo a suonare contemporaneamente senza che le band si disturbassero a vicenda. Dalla nostra parte, avevamo praticamente ricostruito quello che sarebbe stato il palco del tour. Le attrezzature provenivano dagli Aerosmith, che le avevano dismesse nel 1976. Con gli Aerosmith avevamo dei contatti indiretti: Bernie aveva suonato con Joey Kramer nei Chubby and the Turnpikes, e per un breve periodo avevamo avuto lo stesso manager. Curiosamente io li vedevo come un gruppo funk perché, come avrebbero dimostrato con *Rag Doll*, facevano musica sciolta e ritmata. L'unica altra formazione rock a esserne capace erano i Led Zeppelin, ma solo dal vivo, dato che in studio si divertivano ad armeggiare con effetti e soluzioni complesse. E l'astronave? Be', era ben più di quanto avessi sperato, un impressionante incrocio tra un'auto americana di fine anni Cinquanta o inizio Sessanta, un'attrazione da parco giochi e un insetto gigante. Era straordinaria. Entravo in una scatola nera, una specie di cassa da mago, alla base dell'astronave, salivo con un ascensore e poi, in un tripudio di fumo e luci, mi materializzavo in cima ai gradini. Un ingresso in scena sensazionale: non si era mai visto nulla di simile in un concerto soul, e nemmeno rock. Era come un musical di Broadway particolarmente elaborato, o la Las Vegas di decine d'anni dopo.

Per assicurarci che la musica fosse all'altezza di tanta magnificenza scenografica, a Newburgh provammo con una professionalità e una dedizione senza precedenti, quantomeno per noi. Dopo quattro album dei Parliament e cinque o sei dei Funkadelic, eravamo diventati una band caleidoscopica in grado di spaziare dal doo-wop al rock duro e agli arrangiamenti fiatistici jazz. Per fortuna potevamo contare sulla supervisione di Maceo Parker, uno dei migliori al mondo. Con James Brown aveva fatto meraviglie, e se ci riesci con lui ci puoi riuscire ovunque: definirlo un maestro nell'organizzare le prove e aiutare i musicisti a imparare il nuovo repertorio è veramente riduttivo. Potevi portargli

Foto promozionale dei Funkadelic, anni 70.

un brano nuovo di zecca, mai suonato prima, e un quarto d'ora dopo lo conoscevano a memoria tutti. In fondo all'hangar Bootsy faceva lo stesso con la sua musica, ed era bravo quasi come Maceo. Con la sua band provava fino a farli scoppiare di musica. Preparare il P-Funk per il tour con la Mothership fu come schierare un esercito. La complessità delle attrezzature, delle luci e delle scenografie ci obbligava ad arrivare a certi punti di certe canzoni al momento giusto, senza sgarrare di un secondo. Le prove a Newburgh furono un'esperienza durissima, fisicamente e creativamente. Eravamo abituati a considerare la nostra musica una creatura viva, una conversazione in corso, e sul palco io tendevo a improvvisare. Il nuovo approccio andava nella direzione opposta, sembrava più l'allestimento di un musical. Non potevi più abbandonarti alla psichedelia ed entrare in scena strafatto. Le coreografie ci portarono a dare più risalto a Garry Shider e Glen Goins. Io non avevo nulla in contrario: erano fotogenici e scatenati, e Glen, con il suo vocione gospel, era perfetto per invocare l'atterraggio della Mothership. Ancora una volta avevamo messo i giovani in primo piano, a dimostrazione che quella era la strada giusta. Era il nostro stratagemma per rimanere sulla cresta dell'onda.

A Newburgh riuscimmo anche a finire il disco per la Warner Bros. *Hardcore Jollies* non racchiudeva significati particolari: volevamo solo suonare fino a spaccarci le dita e godercela un mondo a suon di rock. Ecco perché dedicai l'album "ai chitarristi del mondo".

Finalmente, dopo aver provato per settimane ogni brano e ogni singolo secondo della performance, il P-Funk Earth Tour era pronto al debutto, nell'ottobre 1976 al Municipal Auditorium di New Orleans. Il primo show andò come aveva immaginato Jules Fisher: l'astronave piccola sorvolava il pubblico e, grazie a un'illusione, si trasformava magicamente nella Mothership. Tuttavia, sperimentare l'idea di Jules ci insegnò una lezione importante, vale a dire che l'arrivo dell'astronave metteva in ombra il resto dello spettacolo, trasformandolo in un anticlimax. Dopo New Orleans, ci rendemmo conto che l'astronave doveva atterrare alla fine dello show, non all'inizio. La seconda serata, a Baton Rouge, ci diede ragione. Era una conclusione perfetta, con Glen che invocava la discesa della Mothership, da mozzare il fiato. Ogni sera caricavamo l'intero armamentario su sette camion e poi via verso la tappa successiva. Le esibizioni in Louisiana e Mississippi furono spettacolari, ma Houston, la quinta tappa del tour, fu un'altra cosa. Arrivai al Summit in anticipo, per poter vedere il palco prima che entrasse il pubblico. Era come una gigantesca chiesa vuota, ma quando gli operai ebbero montato le scenografie somigliava più a un circo. All'ora del concerto sembrava di nuovo una chiesa, ma piena di fedeli. Il gruppo spalla era Sly, accompagnato da una Family Stone rinnovata che comprendeva Lynn Mabry e Dawn Silva, le future Brides of Funkenstein. Suonò alla grande, poi arrivò Bootsy e i fan andarono in visibilio. Quando scese dal palco entrammo noi, e via con successi dei Parliament come *Do That Stuff* e dei Funkadelic come *Cosmic Slop*. La band di Sly tornò sul palco per suonare *Night Of The Thumpasorus Peoples* insieme a noi.

Eddie Hazel, magnifico chitarrista hendrixiano.

Perfino in uno spettacolo perfetto come quello ero riuscito a trovare qualcosa che non andava: attacchi mancati, leggere pecche nel mixaggio e nell'illuminazione. E poi c'era la questione della piccola Mothership, che sprizzava scintille sulla testa di gente che aveva pagato profumatamente per vederci. Come potevamo assicurarci che non cadesse in mezzo ai nostri fan, schiacciandoli? Non appena mi misi in testa che poteva costituire un problema, la piccola astronave ebbe i giorni contati. Per giunta era adatta solo a posti come il Garden, il Forum e lo Spectrum, ma nei festival era inutile e nei contesti più piccoli pericolosa. Dopo una ventina di date la eliminammo. Ma l'imprevisto più curioso del tour fu un altro. A Norman, in Oklahoma, a un mese circa dall'inizio del tour, stavamo suonando *The Undisco Kidd (The Girl Is Bad)* quando la canzone prese improvvisamente vita. Una ragazza in salopette si avvicinò fumando uno spinello, salì sul palco e si slacciò le bretelle: rimase completamente nuda, fica pelosa e tutto. Poi si voltò, con un po' di difficoltà per via dei pantaloni attorno alle caviglie, si infilò lo spinello nel culo e fece tre anelli di fumo. Volevamo iniziare un altro pezzo, ma la gente rideva così forte che era impossibile, così continuammo con la jam. Vent'anni dopo, tramite una serie di contatti, riuscii a parlarle al telefono. Mi sembrò vecchia e stanca: «Sul serio l'ho fatto?», mi chiese. Non so voi, ma una cosa del genere io non me la dimenticherei.

Avevamo i dischi, e il pubblico radiofonico apriva bene le orecchie. Avevamo lo show, e gli spettatori spalancavano gli occhi. Dopo qualche mese di tour, avevamo dalla nostra anche tutto il genio promozionale di Neil Bogart. Assunse un tenente dell'aeronautica militare, che ci fece visitare strutture della Nasa come quella di Huntsville, in Alabama, e quella di Hampton, in Virginia. Riuscimmo perfino a portare l'intera band al Norad, il North American Aerospace Defense Command a Colorado Springs. La Mothership era praticamente diventata un elemento della band, soggetta a battute e sfuriate come tutti gli altri.

Bootsy Collins: per molti, l'unico nome noto del P-Funk.

La prima serie di show mi attraversò come una scossa elettrica, ricaricandomi e dimostrandomi cosa poteva essere uno spettacolo rock che contava sull'impegno assoluto non solo dei musicisti, ma anche di direttori di scena, coreografi e trovarobe. Era un musical broadwayano itinerante, e io ero talmente affascinato dagli elementi teatrali che a volte faticavo a concentrarmi sul messaggio musicale. Quando mi ricordavano che c'era sotto una filosofia a volte era uno shock, ma mai come quando la Nation of Islam si interessò al nostro spettacolo. La Mothership, naturalmente, aveva un vago precedente nella teologia e mitologia dei Black Muslims: il Libro di Ezechiele raccontava di una visione profetica che secondo alcuni era una storia di alieni. L'Onorevole Elijah Muhammad, leader della Nation of Islam, ne aveva tratto una teoria molto più elaborata, illustrata in seguito da Louis Farrakhan:

L'onorevole Elijah Muhammad ci ha raccontato di un gigantesco Mother Plane fatto a forma di universo, sfere dentro sfere. I bianchi li chiamano oggetti volanti non identificati. Nel Vecchio Testamento, Ezechiele vide una ruota che sembrava una nuvola di giorno e una colonna di fuoco la notte. L'onorevole Elijah Muhammad ci ha spiegato che la ruota venne costruita sull'isola di Nippon, l'odierno Giappone, da alcuni degli Scienziati Originali. Ci vollero 15 miliardi di dollari in oro per costruirla. È fatta di acciaio indistruttibile. L'America non conosce ancora la composizione dell'acciaio utilizzato per fare uno strumento del genere. È un velivolo rotondo, e la Bibbia dice che non vira mai. [Da *The Divine Destruction of America: Can She Avert It?* (1996)]

Avevo sentito parlare spesso dei Black Muslims dai miei figli e dai loro coetanei, e ricordavo frammenti della storia del Mother Plane dai clienti del Silk Palace negli anni Cinquanta. Ai miei occhi, però, non era che una mitologia come le altre alla quale attingere, al

pari delle storie sulla mummificazione nell'antico Egitto, dei film di fantascienza e della clonazione. Ecco perché fu uno shock vedere in prima fila tra il pubblico di Philadelphia tutti quei tipi in farfallino che mi fissavano e gridavano: "Insegnaci la sapienza, Fratello George". La sapienza? Merda, quelli dicevano sul serio! Li vedevo inchinarsi, quasi in preghiera, così iniziai a rispondere: "Questa è soltanto una festa". Poi attaccai con le battute su soldi e fica, per chiarire a tutti, farfallini compresi, che ero pagato per far divertire la gente e non mi interessava predicare una qualsivoglia verità eterna. Ero il leader di un gruppo rock. L'idea che la nostra musica potesse essere sfruttata a fini dogmatici o associata a una qualsiasi fede, be', non aveva funzionato con la Process Church, agli esordi dei Funkadelic, e non avrebbe certo funzionato con i Black Muslims. Senza contare che la nostra religione era lo spettacolo. La fiducia nelle nostre doti sul palco era uno dei motivi per cui non partecipavamo mai a programmi televisivi come *Soul Train* che chiedevano agli artisti di cantare e suonare in playback. Le pantomime non ci interessavano. Gli altoparlanti degli studi televisivi erano piccoli e scadenti, il che significava che dovevi essere capace di creare un'atmosfera intima. Al Green, che sapeva cantare con grazia e delicatezza, era un artista telegenico. Sly poteva mettersi al pianoforte ed eseguire una struggente *If You Want Me To Stay*. Noi eravamo più simili ai Led Zeppelin, così potenti che tentare di contenerci non aveva senso. Ecco perché restavamo nelle arene, e in gennaio registrammo i concerti al Los Angeles Forum e all'Oakland Coliseum per ricavarne un doppio album intitolato LIVE: P-FUNK EARTH TOUR. Il grosso della scaletta era preso da MOTHERSHIP CONNECTION e THE CLONES OF DR. FUNKENSTEIN, più *The Undisco Kidd* dei Funkadelic e due registrazioni inedite in studio, *This Is The Way We Funk With You* e una nuova versione di *Fantasy Is Reality*, dall'era Invictus. Era nata come brano pop-soul, con una chitarra fuzz nella traccia sinistra. Per il disco live la rendemmo più ricca, grondante di accordi pianistici e voci doo-wop. La nuova versione sembrava più vecchia, forse, ma meno datata, e il feeling era lo stesso.

Fantasy is reality in the world today
I keep hanging in there, that's the only way[1]

LIVE: P-FUNK EARTH TOUR era incentrato sui Parliament, ma quella era solo una parte della storia del P-Funk, e non documentava l'attività di tutti gli altri artisti impegnati a creare un nuovo genere. A cominciare, naturalmente, da Bootsy e la sua Rubber Band. In studio collaboravamo tutti ai dischi di Bootsy, ma dal vivo si esibiva con una formazione ridotta all'osso: lui, Mudbone e P-Nut. Io lo vedevo quasi sempre dal backstage, pronto a entrare in scena dopo di lui, ma una sera andai a sedermi in prima fila. Arrivato sul palco, per due minuti buoni Bootsy rimase immobile nel buio, solo la silhouette visibile, il ritmo martellante della batteria alle sue spalle. Il pubblico impazziva, un fragore assordante e quasi insostenibile. Non aveva ancora emesso un suono e già erano tutti in delirio. A quel punto pronunciò il suo "Hallelujah!" con l'inconfondibile voce da cartone animato, e bastò quella singola parola perché la folla esplodesse in un altro boato. Il P-Funk era strutturato come la Motown, quantomeno nel senso che musicisti e brani erano condivisi: la precedenza andava agli artisti che in quel momento avevano più successo. *Stretchin' Out In Bootsy's Rubber Band* entrò nella Top 10 degli album rhythm'n'blues, la title-track nella Top 20 dei singoli. *I'd Rather Be With You* era una ballata pazzesca che nell'estate del 1976 spopolava alla radio e nelle discoteche. Quando Bootsy diventò il re delle classifiche, cominciarono tutti a dirmi che era giusto promuoverlo a headliner. Io ero d'accordo, così una sera gli concedemmo il primo posto in cartellone. Rick James, che doveva suonare prima di noi, passò il pomeriggio a lamentarsi. Si sentiva sminuito, al punto che non avrebbe nemmeno voluto esibirsi. Quando ebbe finito entrammo in scena noi, chiudendo come sempre il set con Glen che invocava la discesa della Mothership. Uscendo dal palco incrociammo Bootsy, che tremava vistosamente. Venire dopo l'astronave era impossibile: era nervoso prima dello show, e più ancora alla fine. La sera successiva si sarebbe sentito ancora peggio se non lo avessimo rimesso nella sua posizione centrale.

The Brides Of Funkenstein

In quanto esperimento di creazione di un personaggio, in quanto estensione del P-Funk, Bootsy funzionava a meraviglia, tanto che per un certo periodo sulla cresta dell'onda ci fu lui. Eravamo stati così bravi a costruirgli un'identità distinta che per molti era l'unico nome noto del P-Funk, l'unico elemento dotato di un'esistenza indipendente dal gruppo. Bootsy era un tipo piuttosto mite, ma con l'ascesa della sua stella dovette sobbarcarsi il ruolo di volto pubblico del P-Funk. Gli costava molto, ma con il successo non si discute.

E poi c'erano gli altri. Eddie Hazel meritava un disco solista: era un chitarrista alla Jimi Hendrix, il suo stile non rientrava nei confini dei generi e nemmeno delle etichette tradizionali. Di norma le case discografiche arrivavano fino a gente come Ernie Isley, che pur essendo di una bravura spaventosa rientrava comunque in una formula ben precisa. Tutto ciò che andava oltre era eccessivo, e anzi, quando qualche anno dopo lo stesso Ernie fece un disco solista, HIGH WIRE, fu considerato troppo estremo. Come gli Isley Brothers per Ernie, i Funkadelic erano un porto sicuro per Eddie. Grazie alle fondamenta rhythm'n'blues e funk che gli garantivamo se la cavava senza troppi sforzi, ma quando arrivò il momento del suo album sapevamo che si sarebbe scatenato, perciò dovevamo trovare un altro modo per arginarlo. La soluzione fu inserire delle cover nel disco. Gli proposi *I Want You (She's So Heavy)* dei Beatles, un pezzo che dal vivo suonavamo a sangue. Invece l'idea di *California Dreamin'* dei Mamas & the Papas nasceva da una collaborazione fra Eddie e Shuggie Otis, figlio del musicista Johnny Otis e a sua volta artista folk psichedelico. Erano entrambi successi pop, il che permise a Eddie di rielaborarli con la sua magia per farne la spina dorsale di GAME, DAMES AND GUITAR THANGS. Molti degli altri brani erano di Bootsy, il che era buffo, perché di fatto i due non suonavano mai insieme. Erano ottimi amici, ma creativamente parlando si prendevano a gomitate. Per poter registrare il disco bisognava far uscire Eddie di prigione. L'avevano sbattuto al fresco a Lampoc dopo l'alterco con il maresciallo dell'aria, ma lavorando dietro le quinte la Casablanca riuscì a tirarlo fuori. Lo portammo in studio, e una volta registrato l'album tornò immediatamente dietro le sbarre. Poi fu la volta dell'album di Fred Wesley e Maceo Parker, uscito a nome di Fred Wesley and the Horny Horns. Fred e Maceo volevano un loro progetto autonomo, e siccome ci avevano dato una grossa mano noi restituimmo il favore. Scegliemmo alcuni pezzi di Bootsy, più qualche cover di successi P-Funk come *Up For The Down Stroke*. La sfida di quel disco consisté in gran parte nel far lavorare insieme Fred e Bernie, incoraggiandoli ad arrangiare i fiati ciascuno nel proprio stile per poi comporli insieme. Il risultato, più che puntare alle classifiche, era un tributo al talento dei nostri musicisti: non che l'aspetto commerciale non contasse – dovevamo pur guadagnarci il pane – ma c'era anche una seria intenzione artistica. Io stimavo la Motown e volevo renderle omaggio. Stimavo i gruppi inglesi e la loro rilettura del blues americano. Stimavo le canzoni dei musical e il vaudeville. Con tutti i musicisti che mi circondavano, ognuno impegnato a trovare la propria voce o nuove idee per la voce che sapeva di avere già, il P-Funk si serviva di una tavolozza sconfinata per dipingere una tela sempre più grande.

1. «La fantasia è la realtà del mondo di oggi / Io ci rimango dentro, non c'è alternativa». [n.d.t.]

Tratto da: LA MIA VITA FUNKADELICA di George Clinton con Ben Greenman. Traduzione di Michele Piumini. Per gentile concessione di SUR, 2016. Tutti i diritti riservati.