

ARTHUR RUSSELL

(1951 – 1992)

Jam sessions buddhiste con Allen Ginsberg, musica post-minimale per orchestra al Kitchen Center di New York, disco music d'avanguardia con Peter Gordon e David Byrne, pop rock con i Flying Hearts, melodie country immerse e rifratte in spazi dub all'Experimental Intermedia di Phill Niblock... la storia di Arthur Russell è stata quella di un artista la cui visione lo ha condotto ad attraversare mondi apparentemente inconciliabili. Il che, con un carattere introverso e non facile mescolato a "una musica così notevole e individuale che probabilmente era troppo notevole e individuale per l'epoca" (come ha detto David Toop), fece sì che la sua carriera si svolse pressoché interamente nell'oscurità, ma la cui riscoperta, cominciata a partire da un paio d'anni dopo la morte (per Aids) nel 1992, sta proseguendo fino al giorno d'oggi, con pubblicazioni discografiche e analisi critiche.

Nato nello Iowa, si era trasferito diciottenne in una comune buddista a San Francisco, suonando il violoncello e studiando musica classica indiana. Allen Ginsberg lo vide suonare in un parco assieme ai membri della comune, e gli chiese di accompagnarlo nei suoi reading, assoldandolo anche per l'album su Blake che stava preparando (nel '71 si trovò anche ad arrangiare un brano cui partecipò Bob Dylan), e quando nel '73 Russell decise di trasferirsi a New York per studiare alla Manhattan School of Music, andò a stare nell'appartamento di Ginsberg, e pare che proprio con lui ebbe la sua prima esperienza omosessuale. Interessatosi sia al minimalismo di Riley e Reich che ai sistemi compositivi "aperti" di Wolff, e partecipò come violoncellista a concerti di Jon Gibson e di Wolff, e Rhys Chatham lo propose come suo successore alla direzione della stagione 74/75 del The Kitchen, il più avanzato centro di sperimentazione musicale di New York, dove programmò concerti di nomi come Alvin Curran, Jackson MacLow, Henry Flynt, ma fece scandalo per la scelta di programmare quattro serate di "rock'n'roll" dei Modern Lovers; ma in effetti la vena sbilenca e l'ingenuità "contadina" di Richman dovevano evidentemente trovare risonanza in Russell, che, tra un rado concerto sperimentale e l'altro, si esibiva anche regolarmente sul palco di un bar country, con canzoni fondate su matrici folk e testi di disarmante immediatezza e poeticità. Conobbe anche i Talking Heads quand'erano ancora un trio e stavano cercando il quarto membro, e incise con loro una versione-prova di *Psycho Killer* (che erò non funzionò) e fece anche brevemente parte del primo gruppo di Laurie Anderson nel '76, la Fast Food Band.

Tra il '75 e il '78 riuscì però a far eseguire alcune parti della gigantesca *Instrumentals* (48 ore complessive), una composizione post-minimalista "aperta" a cui parteciparono tra gli altri Chatham, Gibson, Gordon, l'ex Modern Lovers Ernie Brooks, David Van Tieghem, e Peter Zummo, e che, - come il catalogo Nmds descriverà il successivo *Tower of Meaning* - "suona un po' come se tutti i musicisti stessero leggendo dalla partitura del violoncello di Arthur".

Nel '76 Philip Glass scrisse per lui *Cascando*, una partitura per solo violoncello per un balletto della compagnia Mabou Mines, e nell'81 gli passò l'occasione di fare le musiche per la *Medea* del regista gay Bob Wilson, ma la lentezza e la rigidità perfezionistica di Arthur si scontrarono con l'egualmente rigido e perfezionista Wilson, che finì col rigettare la partitura. Un altro tentativo abortito fu il quartetto pop/rock Flying Hearts, con Brooks, Saltzman e Van Tieghem ma, malgrado un demo registrato per il produttore John Hammond (che gli disse entusiasta "scriveranno sul mio epitaffio che ho scoperto Billie Holiday, Bob Dylan, Bruce Springsteen e Arthur Russell!"), non riuscirono ad avere un contratto discografico.

Tuttavia una serata passata in discoteca (la Gallery di Nicky Siano) cambiò completamente i suoi progetti, facendogli scoprire un nuovo terreno di sperimentazione "minimale": la disco. Come scrive il suo biografo Tim Lawrence, "L'ambiente del locale, nel quale un gruppo predominantemente gay e nero ma in definitiva misto, si raccoglieva in uno spazio comunitario per ballare tutta la notte musica dance nera, divenne una pietra miliare sociale, politica, ed estetica per Russell", e nel novembre 77 entrò in studio con una doppia sezione ritmica e musicisti come Peter Gordon, David Byrne ed Henry Flynt per registrare il suo primo discomix, *Kiss Me Again*. Se il testo e la scelta della voce solista (Myriam Valle) si allineavano perfettamente all'identificazione con le "disco divas" del pubblico gay, Lawrence fa notare che le stranezze d'arrangiamento (compresa una frenetica coda di violino e chitarra, e assoli di violoncello e trombone), sono già indizi di un'estetica che travalica quella della disco gay: come mostreranno definitivamente brani come "*Is it All Over My Face?*" e "*Pop Your Funk*" (1980), che appoggiano le allusioni omoerotiche dei testi "esplicite in un modo disturbante per ogni nozione di assimilazione gay" su "una musica nera ma che rifuggiva dall'idea di un'essenza nera" e percorreva invece "una amatorietà artistica che rispecchiava l'ethos punk e new wave", sono da considerarsi primi autentici esempi di una "disco queer".

È comunque indubbio che *Kiss Me Again* (uscito nel '78) fu, assieme alla cover di James Brown da parte dei Contorsions del coevo *No New York*, il punto di partenza del fenomeno della "Mutant Disco" che iniziò a diffondersi dall'anno successivo con il primo Ep dei Material, *I Zimbra* dei Talking Heads ecc.

Ancora più radicali dei brani dell' '80 furono le precedenti registrazioni nel '79 di *24-24 Music*: 14 musicisti, tra cui il baritono e compositore gay di colore Julius Eastman (che aveva vinto un grammy come solista di un'opera di Peter Maxwell Davies) e le cantanti Jill Kroesen e Lola Blank, vennero portati in studio e messi davanti a frammenti di partiture anziché brani specifici, e invitati a esplorare differenti combinazioni negli spazi improvvisativi previsti. Con ore di session incise, provando varie combinazioni tra due nastri da 24 piste, Russell ne tagliò dei pezzi riportando poi alcuni musicisti in studio per delle sovraincisioni. Il risultato è un insieme di elementi disparati ("classico" ritmo disco di batteria ma dal suono "bianco" e slavato, violoncello suonato in pizzicato, voci che ripetono ossessivamente semplici intonazioni, disegni spigolosi post-free dei fiati, un Fender Rhodes usato ritmicamente e un altro piano elettrico più armonico e jazzato – ma anche, in #5 (*Go Bang*), uno svogliato cantato no wave, in #3 assurdi vocalizzi operistici, e in #6 una chitarra rock distorta su ipnotici, lunghissimi accordi tenuti di organo) che vengono governati da un missaggio eccentrico, che sbilancia incongruamente i volumi tra i canali stereo, tra strumenti solisti e di accompagnamento separati e tra sfondi e primo piano. Tecniche dello "studio di registrazione come strumento compositivo" che verranno ulteriormente esplorate nei suoi mix "ancora oggi rivoluzionari" (Toop) creati assieme al Dj Walter Gibbons, nell'86 e 87: *Treehouse/Schoolbell* e *Let's Go Swimming* già incredibilmente arditi di per sé (tra l'altro anche per la svagata melodia country cantata da Russell su quest'ultimo), furono sottoposti a un vero processo di decostruzione cubista dal rimissaggio di Gibbons, che talvolta sembra anche giustapporre, oltre a combinazioni di strumenti, anche "ambienti" di registrazione diversi. Malgrado le illusioni di Arthur tuttavia, i mix erano praticamente imballabili e non ottennero alcun successo; paradossalmente invece successo critico se non di vendite (900 copie, ma notare che il più "accessibile" *24-24 Music* fu stampato in 500) ebbe *World of Echo*, registrato nell'85-86 all'Experimental Intermedia Foundation di Phill Niblock. Si tratta di una serie di canzoni di quiete e introversa bellezza, spesso dalle reminiscenze country (ma ci sono anche versioni di pezzi dance come *Treehouse*, *Let's Go Swimming* e *Wax the Van*: "sono convinto che un giorno si potranno fare pezzi dance senza percussioni", diceva Russell), cantate con voce sommessa, e immerse appunto in un mare d'eco, col violoncello modificato con effetti per

chitarra. Come scrisse Russell nelle note, "fu un tentativo di ridefinire delle 'canzoni' dal punto di vista della musica strumentale "nella speranza di liquefare una materia grezza nella quale la musica da concerto e quella popolare possano arricchirsi a vicenda".

Niblock, uno dei padri del minimalismo newyorchese, volle anche filmarlo, per uno dei soli tre film sperimentali che abbia mai dedicato a musicisti (gli altri due erano stati Sun Ra e Max Neuhaus), e che presenteremo nel corso della serata.

A fine '86 Russell scoprì di essere sieropositivo, ma continuò a lavorare alacremente a due album che sarebbero dovuti uscire su Rough Trade e per la Point Music di Glass. Tuttavia la sua tendenza a procrastinare e a elaborare infinite versioni diverse dello stesso pezzo (continuò a cambiare la singola canzone *Wild Combination* per 5 anni!) assieme alla progressiva debolezza fisica lo portarono a non pubblicare più nulla a suo nome. Alla sua morte, lasciò al compagno Tom Lee oltre 1000 nastri inediti, da cui sono state finora tratte quattro compilation.

Il film di Matt Wolf, presentato nell'88 in selezione ufficiale al festival di Berlino, raccoglie accanto a filmati d'epoca di Russell e Ginsberg testimonianze di Tom Lee, dei genitori Chuck e Emily Russell (Chuck è purtroppo scomparso solo pochi giorni fa), del critico David Toop nonché dei musicisti e produttori che lavorarono con lui come Philip Glass, Peter Zummo, Ernie Brooks e Bob e Lola Blank, e verrà presentato in estratti commentati da Tim Lawrence, docente di Teoria e Produzione della Cultura Musicale alla University of East London, già ospite del Cassero nel 2006 per il suo libro *Love Saves the Day* sulla storia della disco a New York, e che ha pubblicato nel 2009 la prima biografia su Russell per i tipi della Duke University Press.

Walter Rovere