Quaderni d'altri tempi

Il box *The Road To Red* documenta il tour USA del 1974 ed è una testimonianza fondamentale della graduale presa di coscienza della fine della band e della musica che rappresentava.

CARO DIARIO, TI SCRIVO PER DIRTI CHE...

di ***Francesco Zago***

RIP. ***Requiescant in pace***. Così recita laconicamente la copertina originale di *USA*, l'album live postumo dei King Crimson pubblicato nel 1975. Secondo un comunicato della Atlantic Records, l'importanza della band venne "senza dubbio accresciuta dalla sua fine". "Perché i King Crimson non esistono più?" ci si domanda nello stesso comunicato. È Robert Fripp a spiegare i motivi del fatto che i King Crimson abbiano "cessato di esistere", secondo lo sconcertante annuncio del chitarrista pubblicato dal *New Musical Express* il 28 settembre 1974, poche settimane prima della pubblicazione di *Red*. Secondo Fripp, era in atto un "cambiamento epocale", ossia l'estinzione di quei gruppi che oggi chiameremmo "dinosauri", "dal corpo enorme ma dal cervello minuscolo, privi perciò di qualunque capacità di adattamento".

Pochi anni dopo, il chitarrista avrebbe definito *small, mobile intelligent unit* la nuova fase evolutiva della figura del musicista, in termini strettamente artistici ma anche in riferimento al mercato discografico e alle sue regole. Dal punto di vista personale, durante la tournée americana del 1974 Fripp avvertiva un'insofferenza sempre più netta per uno "stile di vita inappropriato". Il musicista stava attraversando una profonda crisi spirituale: "Non è un caso che decise di abbandonare l'industria musicale dopo tre anni in cui godette in tutto di meno di sei mesi di riposo. Ma il fattore decisivo fu la scoperta degli scritti di J.C. Bennett, scrittore e seguace del mistico russo G.I. Gurdjieff" (Smith, 2001). Fripp sentì l'esigenza di interrompere la propria carriera, proprio nel momento di maggior successo dei King Crimson, per entrare alla International Academy for Continuous Education di Sherborne di

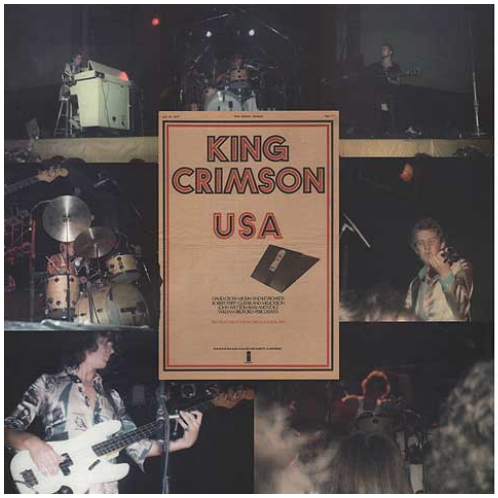
Bennett. “La decisione non fu il frutto di una riflessione, ma la consapevolezza immediata di una necessità personale” (Smith, 2001).
C’è tuttavia da chiedersi se lo scioglimento dei King Crimson del 1974 sia stato semplicemente il frutto di una decisione inappellabile di Fripp, o se invece tale stessa decisione fosse solo un gesto inevitabile ed esplicito, punto d’arrivo di una vicenda più complessa e di cui gli altri membri del gruppo erano inconsapevoli. Il monumentale cofanetto *The Road To Red* (ventuno cd, un dvd e due blu-ray, che documentano il tour Usa del 1974) non è solo un must per fanatici e collezionisti di memorabilia, ma soprattutto una testimonianza fondamentale per documentare la graduale presa di coscienza della fine della band e della musica che rappresentava. *Red*, qui presentato nella versione remix realizzata in occasione del quarantennale dell’uscita, è quindi il primo vero album “postumo” dei King Crimson. Forse non è corretto affermare che *Red* venne registrato *nonostante* l’imminente scioglimento. Al contrario, la sua realizzazione fu indispensabile *quanto* la morte del Re Cremisi.

Carta e penna per le cronache del Re
Nel 1974 la tecnologia digitale era ben lungi dall’invadere la vita quotidiana. Avremmo dovuto aspettare almeno trent’anni perché le macchine fotografiche digitali e Internet diventassero strumenti comuni come oggi. Il diario, invece, ha una storia ben più lunga. D’altronde, cambiano le tecnologie, ma certe abitudini sono dure a morire. Oggi Fripp, dal sito della DGM, ci regala quasi quotidianamente le inquadrature del villaggio di Bredonborough o ci concede di sbirciare con britannica ironia nella sua tenuta. Se ne avesse avuto modo, forse lo avrebbe fatto anche quarant’anni fa. Allora, invece, doveva accontentarsi della forma più tradizionale di *diary*: carta e penna. Uno dei contributi più interessanti di *The Road To Red*, quantomeno perché del tutto inedite, sono proprio le pagine in cui il chitarrista riportava telegraficamente ma con la consueta meticolosità la vita del musicista *on the road*, come fece, giorno dopo giorno, dall’11 aprile al 2 giugno 1974. Annotazioni di routine si confondono con improvvisi sprazzi filosofici (alle 16.40 del 14 aprile, mentre era sotto la doccia, Fripp fu colto da un’illuminazione: “comprendere la consapevolezza e la consapevolezza stessa sono cose diverse”). Sappiamo a che ora ogni giorno Fripp cambiava le corde alla chitarra, si radeva (alle 14.40 del 19 aprile annota: “Doccia. Pelle del viso screpolata. Sembro un lebbroso”), cenava (e cosa mangiava), si esercitava sullo strumento, cosa guardava in televisione. Non mancano i commenti sugli alberghi e le stanze a cui ci avrebbe abituato trent’anni più tardi.
Lungo le date del tour i King Crimson suonarono insieme ad altre band, in alcuni casi con accostamenti alquanto improbabili, spiazzanti per gli artisti quanto per il pubblico (ZZ Top, The Strawbs, Ten Years After, Aerosmith). Ma Fripp incontrò anche Robin Trower, ex Procol Harum e avviato alla carriera solistica. Numerose date del tour affiancarono i King Crimson e Trower. I due entrano subito in sintonia, si incontrano nelle rispettive camere d’albergo, viaggiano talvolta sullo stesso aereo, suonano insieme e si confrontano su aspetti tecnici e musicali. Il 20 aprile Fripp riferisce: “Ho suggerito che la chitarra è uno strumento assolutamente onesto: ti restituisce esattamente quello che gli dai”. Il 7 giugno Fripp riporta di aver perfino proposto a Trower un album in duo, e Trower accetta. Molto più frettoloso (e non altrettanto caloroso) l’incontro all’aeroporto di Washington, il 27 giugno, con John McLaughlin e i membri della Mahavishnu Orchestra (il cui batterista di allora, Narada Michael Walden, suonerà in gran parte del primo disco solista di Fripp, *Exposure*).

Esoterismi, malumori e bizze

Pur avvolto da un alone di mistero (o semplicemente di riservatezza), era noto l'interesse di Fripp per l'esoterismo e le dottrine spiritualistiche che lo avrebbero profondamente influenzato negli anni successivi. Dal suo diario risulta una vicinanza sempre più chiara alle dottrine del mistico russo Georges Ivanovič Gurdijeff; per esempio, il 20 aprile decide di dedicarsi alla lettura di *La nostra vita con il signor Gurdijeff*, che il giorno successivo suggerisce a Bruford. Il 6 giugno inizia a leggere *New Religions* di John C. Bennett. Il 25 giugno si concentra sugli esagrammi dell'I Ching. Per di più, lungo il tour la band è seguita da Barbara Birdfeather, giornalista ed esperta di astrologia, nel 1973 curatrice insieme a Nat Friedland di *The Occult Explosion* (una raccolta di testi e interviste di argomento esoterico) e, nel 1979, manager del *Frippertronics Tour* in America. Il chitarrista accenna anche a una tavola ouija, strumento divinatorio utilizzato per porre domande ai defunti, ricevuta in dono da una strega seguace del culto Wicca; la tavola, riferisce laconicamente l'ultima pagina del diario, viene gettata nell'East River di New York il 2 luglio, due giorni prima del rientro di Fripp in Inghilterra (a quanto pare, intimorito poiché la tavoletta aveva restituito una serie di numeri demoniaci e infausti).

Il diario riporta una situazione psicologica spesso negativa e in progressivo peggioramento: il 17 aprile il chitarrista avverte il "desiderio di rimanere solo"; il 25, alle 15.35, annota di sentirsi "psicologicamente male", mentre alle 18 parla di "cattive vibrazioni: difficile esprimere i miei paesaggi interiori"; il 28 è "stanco e irritato"; il 4 maggio la band giunge a Hamilton, in Canada, e Fripp si rifiuta di concedere autografi ("non ero dell'umore giusto"; in un'altra occasione, il 28 giugno, il chitarrista si defila rifiutandosi di stringere la mano a un fan che lo riconosce mentre rientra solitario in hotel); lo stesso giorno, in un coffee shop preferisce sedersi da solo, lontano dai compagni (durante il tour era un'abitudine piuttosto ricorrente), "perché voglio stare un po' di pace. Mi sento stanco e nervoso"; il 6 giugno, alle 2 del mattino, chiosa: "Oggi: non sento nessuna energia o entusiasmo per superare le difficoltà"; l'8 giugno si esprime in modo del tutto esplicito sul proprio futuro e su quello dei King Crimson: "Sensazioni su un'eventuale carriera solista. Sciogliere i gruppi fa parte della mia natura – non voglio rimanere nello stesso gruppo per sempre". Il giorno successivo la frattura interna alla band è evidente: "Discussione in camerino sui programmi futuri: dove vogliamo arrivare? *Fracture* forse inappropriata in quel momento. Bill pensa che abbiamo suonato in modo incredibile. Faccio notare che metà della band non è d'accordo. Sensazione: questo è stato un giorno importante. Sono successe molte cose". Il 18 giugno qualche problema fisico ("il ginocchio scricchiola; ho bisogno di una buona dieta e di uno stile di vita sano", "mal di testa") si associa a riflessioni più astratte ("Presa di coscienza: Ogni volta che sono infastidito è perché le mie aspettative vengono deluse – proiezione del pensiero sulla realtà"). Il 29 dice di sentirsi un "rottame. Malato fisicamente e mentalmente". Il 30 giugno scrive: "Presa di coscienza: la situazione sta arrivando a un estremo. Ho la sensazione di andare fuori strada".



I frutti dell'inevitabile frattura

La frattura interna al gruppo maturata durante la tournée avrebbe portato innanzitutto all'allontanamento del violinista David Cross, sempre più frustrato e insoddisfatto sia del suo ruolo sia delle sue prestazioni. Evidentemente schiacciato dalla presenza sonora di Bruford e, soprattutto, di Wetton (un problema che lo stesso Fripp dovette affrontare e che probabilmente acuì la sua sfiducia nel futuro della formazione), Cross viene sempre più marginalizzato. Il diario di Fripp riporta sinteticamente alcune discussioni al riguardo, perfino sull'opportunità o meno di comunicare a Cross la decisione negli Stati Uniti o solo dopo il ritorno in Europa. Wetton suonava a volumi sempre più alti sul palco, creando problemi agli altri membri del gruppo, in particolare Cross. Dal canto suo, il bassista sottolineava quanto fosse difficile frenare l'irruenza sonora di basso e batteria. Mentre Fripp, pur con difficoltà e dichiarando spesso il proprio disappunto, poteva essere in grado di tenere il passo (e la massa sonora) imposta da John e Bill, Cross non era nelle condizioni di farlo. La propria frustrazione generava tensione nel gruppo, aggravando a sua volta il senso di esclusione del violinista: "Dopo i concerti affogavo la rabbia nell'alcol. Facevo continui progressi nel gruppo, ma ero sempre meno fiducioso, spesso mi sentivo solo, anche in mezzo a 10.000 persone" (Smith, 2001). Un circolo vizioso che portò all'inevitabile frattura. David Cross fu la "vittima" principale della direzione "rock, diabolica e, di conseguenza, monodimensiale" (Smith, 2001) che il gruppo stava prendendo sulla spinta di Wetton e Bruford. È significativo notare come dal diario di Fripp risulti il costante entusiasmo dei due dopo i concerti, a fronte della delusione degli altri membri. Oltre ai volumi esagerati di Wetton, Fripp trovava sempre più difficile seguire le infaticabili scomposizioni ritmiche di Bruford. La parabola disegnata da questa formazione dal 1972 al 1974 è piuttosto chiara: il quintetto con Jamie Muir proponeva una musica fortemente chiaroscurata, a tratti grottesca, violenta oppure delicata, caratterizzata da una gamma dinamica assai più ampia e variegata, e in generale più audace e fantasiosa; con l'uscita di Muir e la progressiva marginalizzazione di Cross (in sostanza, con l'eliminazione della componente "acustica" a favore di quella "elettrica"), Wetton e Bruford spingono con forza nella direzione di un vero e proprio *power trio*, ossia la più tipica delle formazioni rock, inaugurata dalla Jimi Hendrix Experience e dai Cream. Energia, muscoli e sonorità squadrate e fortemente distorte a discapito di dettagli e sfumature. Non è un caso che dalle scalette dei concerti dell'ultima tournée scompaia sistematicamente, per esempio, la *Part I* di *Larks' Tongues in Aspic*, peraltro l'unica occasione per Cross di emergere dal *wall of sound* di basso e batteria con un delicato solo di violino contrappuntato dagli arpeggi della chitarra, e in generale uno dei

brani dove l'escursione dinamica gioca un ruolo fondamentale nella struttura generale e nei singoli episodi.
Un altro brano sempre meno eseguito col procedere della tournée è la breve ma sofisticata *The Night Watch*. Le improvvisazioni, inoltre, si fanno sempre più efficaci per la loro aggressività e rudezza e non certo per le sfumature timbriche o la varietà degli scenari: due rari esempi che smentiscono questa tendenza sono *Clueless and Slightly Stack* (24 giugno, Toronto) e *Providence* (30 giugno); la prima, frammentaria e dissonante, con Cross finalmente in bella evidenza, fra ampi fraseggi melodici, tremoli e staccati; la seconda, dello stesso tenore, a tinte decisamente fosche nella prima parte, esplode in un *groove* ormai ben collaudato di Bruford e Wetton e dominato da un solo conciso ma magistrale di Fripp, verrà inclusa proprio fra i solchi di *Red*. Fripp si esprime in modo molto chiaro su questo punto: "L'equilibrio del gruppo, concepito come un quintetto, era perduto. In parte perché Jamie controbilanciava Bill, e senza questo equilibrio, ordine e direzione, le energie di Bill ebbero modo di liberarsi progressivamente. La sezione ritmica si fece più potente, ed essenzialmente divenne la front line [...] Per quanto riguarda il chitarrista [...] eravamo pur sempre due contro uno. David, dal carattere meno irruento di Bill e John, era incapace di entrare in competizione con loro. Dal punto di vista strumentale, il violino non poteva sostenere da solo la potenza del Bass Beast of Terror" (Smith, 2001). A malincuore, Fripp appoggiò la decisione di escludere Cross.

Discussioni aspre e concerti memorabili
Il diario di Fripp riporta sinteticamente anche alcuni scambi molto duri (e tipicamente laconici da parte del chitarrista) fra i membri del gruppo, segno di una tensione che andava al di là del problema posto dal ruolo di Cross (si vedano ad esempio le annotazioni del 6, 19 e 27 giugno). Ad accrescere l'atteggiamento pessimistico del leader, le pagine elencano spesso gli errori, le incomprensioni sul palco, le défaillance in questo o quel brano (15 giugno: "Ultima parte di *Starless* in 13/8: un disastro completo: praticamente impossibile suonare"). Alcune battute fra Fripp e Wetton all'inizio del tour (Smith, 2001) suonano come un oscuro presagio: "Mentre prendevamo il sole sulla terrazza dell'Holiday Inn di Houston, in Texas [...] io e John discutemmo del futuro della band. Nel corso di quella discussione, espressi le mie difficoltà a lavorare con Bill. John mi disse di aver programmato di concedere alla band un altro anno per vedere come sarebbero andate le cose. All'epoca pensai che John fosse ambizioso e che, se i Crimson non fossero diventati più grandi, avrebbe preso in considerazione l'idea di andarsene. Fu una cosa di cui tenni conto quando decisi che «i KC hanno cessato di esistere»". Ma mentre il gruppo andava disgregandosi per tutte queste ragioni, e soprattutto per l'incapacità dei suoi membri di gestire potenzialità e ambizioni forse eccessive, inanellava concerti memorabili e con rare cadute di tensione.
L'esibizione a New York il 1° luglio venne considerata di altissimo livello ("out of this world", disse Fripp). Ma anziché proiettare il gruppo verso un successo ancora maggiore, come era accaduto con l'esibizione epocale a Hyde Park nel 1969, e come il management si aspettava, il concerto fu di fatto l'ultimo. Risolti all'ultimo momento alcuni problemi tecnici che rischiarono di portarne alla cancellazione, i King Crimson salirono sul palco e regalarono una versione memorabile di *Schizoid Man* (ciò da cui tutto era iniziato) fino all'epico finale di *Starless*: "Mentre il sole tramontava e avanzava il minaccioso riff di basso che seguiva la parte cantata, le luci rosse sul palco si accesero dietro la band. Per me" ricorda Fripp "fu un momento teatrale stupefacente che metteva in evidenza la tensione interna al brano e nel gruppo; un momento di grande importanza". Wetton disse che difficilmente un gruppo

avrebbe potuto raggiungere tali livelli di energia. Inconsapevolmente, dichiarava la fine del gruppo: l'energia non si era *esaurita*; viceversa, aveva raggiunto livelli *insostenibili*. Almeno per Fripp che, a differenza di Bruford e Wetton, fu l'unico a prenderne coscienza, ammettendo che era necessario mettere la parola fine all'epopea dei King Crimson. Quindi non per un eccesso di "cerebralità", come vorrebbe un trito luogo comune sull'approccio musicale di Fripp, in bilico tra il "cervellotico" e il "misticheggiante", ma un eccesso di visceralità, caos destabilizzante di cui il gruppo avrebbe prima o poi perso il controllo. L'elegante cremisi delle origini aveva lasciato il posto al rosso della saturazione.

Tutte le contraddizioni della band

Il cofanetto documenta gli alti e bassi tipici di un gruppo in tour. L'esibizione di Asbury Park, del 28 giugno, è un esempio della grandezza della band sul palco in quelle settimane. La precisione e la compattezza di *Larks' II* è impressionante, non solo dal punto di vista esecutivo, ma anche nella gestione delle dinamiche, soprattutto se si pensa alla precarietà tecnica degli impianti utilizzati all'epoca. Orfani delle eccentricità di Muir e con un David Cross di fronte alle difficoltà di cui si è detto, i King Crimson del 1973-74 sono caratterizzati da un impatto sconosciuto alle formazioni precedenti, del tutto differente dalle sonorità cristalline della "resurrezione" degli anni Ottanta e decisamente più ruvida e sfaccettata della svolta *heavy* inaugurata degli anni Novanta e Duemila. Ma diverse improvvisazioni, così come le sezioni più tenui di alcuni brani (sicuramente *Exiles*, la leggendaria *Starless*, il "moto perpetuo" di *Fracture*), smentiscono in gran parte questo punto di vista, senza dubbio macroscopico ma altrettanto parziale. D'altronde, la lunga improvvisazione *Asbury Park* è probabilmente la più riuscita in assoluto: la chitarra di Fripp domina per quasi sette minuti consecutivi (degli undici minuti complessivi del brano), fra lunghissime note tenute e filtrate dal wha-wha, senza concedere alcun respiro. A differenza di molti altri casi, Bruford si rivela più quadrato del solito, mentre Wetton sfoggia il suo stile più tipico, aggressivo e pulsante. Cross, invece, non può che "rifugiarsi" nel mellotron, limitandosi a costruire armonie dissonanti sullo sfondo; solo nell'ultima sezione la chitarra trascina il resto del gruppo in un funky astratto, frammentario, straniante.

Da sinistra: John Wetton, David Cross, Robert Fripp, Bill Bruford (foto promozionale. Credito: Barrie Wentzell).

Spogliati ormai di qualunque orpello sinfonico, i King Crimson di questo periodo esplorano con grande coraggio il terreno della sperimentazione e dell'improvvisazione corale, sconfinando nell'informale e rifiutando del tutto la retorica della "jam", del solista

"accompagnato" dalla sezione ritmica e quindi del "groove". (Mentre negli stessi anni, su altri palchi assai più blasonati imperversavano gli assoli torrenziali di divi come Jimmy Page, Keith Emerson e Miles Davis.) Lungo un percorso simile, sul palco solo gli Henry Cow dell'epoca proponevano improvvisazioni che ricordano molto da vicino le sonorità e la ricerca tipiche della musica colta contemporanea. Proprio per questo, tuttavia, Fred Frith e Chris Cutler si "oppongono" apertamente al contesto sonoro del rock, al quale invece rimangono saldamente ancorati i Crimson. E qui sta il punto di non ritorno, il "rosso" oltre il quale non si può andare: nel 1974 i Crimson "cessarono di esistere" per l'estrema "saturazione" e lo "spaesamento" estetico di cui *Red* è, purtroppo, l'ultima testimonianza.

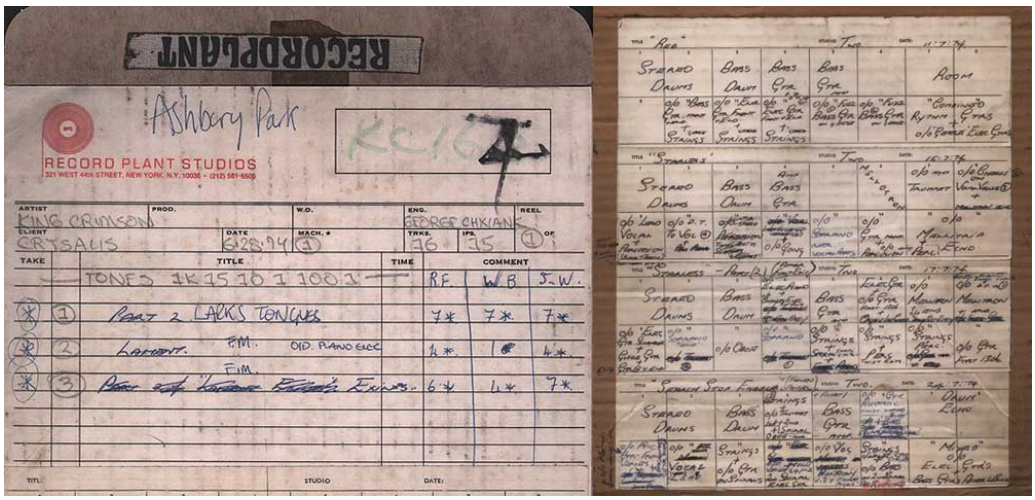
Considerazioni intorno all'improvvisazione

John Wetton si esprime molto chiaramente sulla coralità delle improvvisazioni crimsoniane: "In quella formazione c'era una forza innegabile [...] Era un certo atteggiamento che dal palco si trasmetteva al pubblico. Ciò che la gente dimentica è che quando pensi ai King Crimson tendi a pensare a certe ballate a base di mellotron. In realtà nel periodo in cui registrammo *Red* e dal vivo si trattava solo di fottuto metallo – strati di metallo scagliati sul pubblico". Con le parole di Cross: "Parlavamo di musica in termini generici perché non avevamo nessuna mappa. Da allora, tutte le volte che ho cercato di percorrere questa strada con altri musicisti, o erano terrorizzati, oppure lo facevano, ma non sapevano suonare canzoni". Fu "una vera fortuna che noi fossimo capaci di farlo". Il parere di Fripp è, prevedibilmente, più filosofico e altrettanto enigmatico: "Improvvisazione ed estemporaneità? Qual è la differenza? L'estemporaneità è ciò che fanno i musicisti, l'improvvisazione è ciò che accade quando tutto questo prende vita" (Smith, 2013). Ascoltando le improvvisazioni del periodo 1972-74, si percepiscono motivi e schemi ricorrenti, ma senza un quadro di riferimento generale. Ogni occasione si sviluppa in direzioni inedite, accomunate unicamente da una *driving force* che va al di là dei contributi individuali dei musicisti e che non è possibile ridurre a schemi o pratiche precise. "Tutto questo accadeva consciamente o i musicisti lasciavano che accadesse spontaneamente?" Probabilmente entrambe le cose, in un'alchimia indecifrabile per i musicisti stessi. D'altra parte, il risvolto negativo di questa attitudine si tradusse in una dicotomia insanabile tra forma canzone e informalità, con una preponderanza sempre più netta per la seconda. Questa "doppia faccia" contribuì a scatenare la rottura. Con l'eccezione di *Starless*, cavallo di battaglia delle ultime due tournée statunitensi, tra il 1973 e il 1974 i King Crimson non producono più canzoni in grado di reggere il confronto né con il passato sinfonico dei primi album né con le efficaci sperimentazioni sulla forma canzone di *Larks'* e *Starless And Bible Black*. I live ruotano attorno alla granitica *Larks' Part II*, *Great Deceiver*, *Lament*, *Exiles* (unica reminescenza sinfonica), *Easy Money* e il tour de force chitarristico di *Fracture*. *Schizoid Man* viene utilizzata come bis (talvolta come apertura) in versioni sempre più frenetiche e corrosive. La fantomatica e mai incisa *Doctor Diamond* compare rarissimamente. Nell'improvvisazione cremisi stili e sonorità preesistenti vengono trasfigurati per dare vita a creature multiformi e affascinanti. L'introduzione di *The Talking Drum* nel cd 5 (Fort Worth, Texas) è un vero e proprio solo blues pesantemente filtrato dalla rilettura di Fripp: teso, cacofonico, schizoide, sostenuto da un serrato drum'n bass e dalle fasce distorte e inarmoniche prodotte da Cross. Siamo ben lontani dalle lunghe (e assai più scontate) jam di *Earthbound*; la coppia Wallace-Boz è lontana anni luce dall'incendiario duo Wetton-Bruford, inadatta all'ispirazione e al coraggio che Fripp avrebbe dimostrato in seguito. La successiva *Talking Drum* conferma questa linea: estremamente più acida e rumoristica della

versione di *Larks'*, con un violino parossistico e una chitarra tagliente, perennemente "in rosso", con il wha-wha che insiste nelle posizioni estreme e orientata quasi sadicamente nella fascia dei superacuti.

L'ultimo atto della tournée

Il concerto di New York del 1° luglio (cd 20) si apre insolitamente con il consueto bis della tournée americana, *Schizoid Man*, segnata da un solo furioso, tagliente di Fripp che lascia il posto a quello di Cross, fino a un crescendo di tensione e caos immediatamente raggelati dal celebre unisono di *Mirrors*. Il brano d'esordio del Re Cremisi era forse l'unica possibile sintesi tra forma e caos. La breve improvvisazione che introduce *Exiles* esplora territori dissonanti, ai limiti del noise, sonorità grevi e inquiete, di cui sarebbe stato interessante seguire uno sviluppo maggiore. *Cerberus* si apre con un monologo stralunato di Fripp, tra feedback e frammenti melodici accompagnati dal piano Hohner di Cross, mentre alle loro spalle la sezione ritmica emerge minacciosa, conducendo la band in un furibondo groove dissonante dove perfino Fripp fatica a farsi strada e Cross deve ricorrere al mellotron nel tentativo di offrire un contributo perlomeno udibile. Quando riemergono i flauti, la chitarra si adegua al clima (relativamente) più pacato, ma per poco: sugli accordi frammentati che ricordano il tormentato solo di *Sailor's Tale*, la band riprende tutto il suo vigore e "concede" al violinista pochi secondi per un'esigua parentesi melodica. Certo cotanta furia mostra il suo risvolto negativo in brani come *Fracture* e *Talking Drum*, dove spesso i dettagli timbrici e dinamici vengono appiattiti dal drive incontenibile di Bruford, costringendo Fripp e Cross a mostrare i muscoli fin dalle prime battute, o a spingere sull'acceleratore anche nei momenti più meditativi, o al contrario, più oscuri (basti confrontare questa *Fracture* con quella di *Starless And Bible Black*, ben più composta e chiaroscurata, o l'estenuante cacofonia che precede l'attacco di *Larks' Part II*).



La fine del tour e quella provvisoria dei KC

Tornata in Europa, la band entra in studio per registrare *Red*. Fripp, come ricorda Bruford, si tirò letteralmente indietro dalle decisioni cruciali riguardanti la direzione dell'album: disorientato e apatico, lasciò le redini ai due compagni, che diedero un impulso estremamente aggressivo alla produzione. *Red* è senza dubbio l'album più duro e ruvido dell'intera produzione. La tournée che ne ha preceduto di poche settimane la realizzazione confermava che la band si stava letteralmente trasformando, come detto, in un *power trio*, senza alcuna velleità sinfonica e con un'accentuazione timbrica spesso molto vicina all'hard rock (anche se il "fucking metal" cui alludeva Wetton poteva riferirsi a qualcosa di ben più

materico e radicale, senz'altro con un linguaggio più evoluto). Per questo *Red* è un brano dalla forte caratterizzazione simbolica per la storia del gruppo: è un punto d'arrivo fondamentale, ma anche il segnale di un limite invalicabile per chi, come Fripp e i numerosi musicisti che lo avevano affiancato fin dal 1969, rifiutava e cercava di superare le radici blues e rock'n roll a cui la musica inglese di quel periodo attingeva a piene mani. *Red* avrebbe potuto aprire scenari davvero innovativi, ma per i suoi stessi contenuti, per le sue ambizioni e per il suo carattere fondamentalmente controverso finì per rivelarsi un vicolo cieco.
L'album è simbolicamente incorniciato dalla title-track, una cavalcata mozzafiato dalle sue sonorità metalliche ed estreme, e da *Starless*, un po' il testamento già scritto del gruppo, in perfetto equilibrio tra il lirismo del tema melodico e l'ossessività ripetitività della chitarra su un ostinato dispari. Al centro, l'informale "tuffo nell'ignoto" di *Providence*, forse un tardivo riconoscimento del contributo non certo inessenziale di David Cross. Gli altri due episodi, non a caso due "canzoni", *One More Red Nightmare* e *Fallen Angel*, appaiono di minore spessore: mentre il primo si riduce a un'esibizione (peraltro pregevole) delle doti di Bruford, *Fallen Angel* è una timida ballad che certo non raggiunge il livello di *Great Deceiver*, *Lament* o *The Night Watch*. Entrambi si chiudono con lunghi assoli che nulla aggiungono alla sostanza dei brani e lontanissimi dallo stile improvvisativo di *Providence*.
L'idea del titolo dell'album e di una possibile cover venne proprio dalla costante saturazione dei livelli sonori segnalati dai quadranti del banco di missaggio. Ma la EG, per accontentare il mercato americano, preferì puntare su una foto del gruppo. I tre membri, tuttavia, erano così a disagio fra loro che il fotografo John Kosh realizzò una serie di scatti individuali per poi successivamente montarli. Le tensioni che erano emerse durante il tour americano divennero ancora più palpabili nelle sale assai meno caotiche e affollate degli Olympic Studios.
Di fatto, l'esclusione di Cross non aveva risolto nulla, anzi. La decisione di Fripp di chiudere definitivamente con i King Crimson dipese da un'esigenza personale e da una relazione ormai insostenibile con l'industria discografica, il pubblico e le modalità di fruizione della musica. Fripp ne aveva letteralmente abbastanza, non più in grado di riconciliare questi due aspetti.
Purtroppo, o forse proprio per questo, tutto accadde quando la band stava per "sfondare" con un album di estrema potenza pronto per essere messo in commercio. Solo poche settimane prima, in agosto, l'ormai imminente rientro di Ian McDonald nella band faceva sperare in un futuro ben diverso, nonostante tutte le tensioni dei mesi precedenti. Ma l'etichetta discografica escluse a priori un futuro del gruppo senza Fripp, con o senza McDonald. Poco prima della pubblicazione di *Red*, nel settembre del 1974, Bruford e Wetton furono messi di fronte al fatto compiuto, e non poterono far altro che accettare con amarezza la decisione. Nessuno, e probabilmente neppure Fripp, sapeva che la storia dei King Crimson sarebbe continuata, frammentaria e controversa fino a oggi.
Nel 2013, il Re Cremisi è risorto nuovamente, contro ogni aspettativa, e nonostante le recenti dichiarazioni di Fripp di aver abbandonato l'attività concertistica. Forse la celebre, e probabilmente abusata, dichiarazione dell'enigmatico chitarrista secondo cui "i King Crimson sono un modo di vivere" ha un fondo di verità. Ogni contraddizione, pur estrema, porta in sé la sua soluzione, per quanto dolorosa possa essere. Ma una crisi è sempre il segnale di una potenziale rinascita. *The Road To Red* non si è ancora conclusa.

a s c o l t i

— King Crimson, *Starless and Bible Black*, Dgm/Panegyric, 2011.
— King Crimson, *USA*, Dgm/Panegyric, 2013.
— King Crimson, *The Road To Red*, Dgm/Panegyric, 2013.

letture

— Sid Smith, *In the Court of the Crimson King*, Helter Skelter, Londra, 2001.
— Sid Smith, note di copertina a *The Road To Red*, 2013.

03 Gennaio 2014