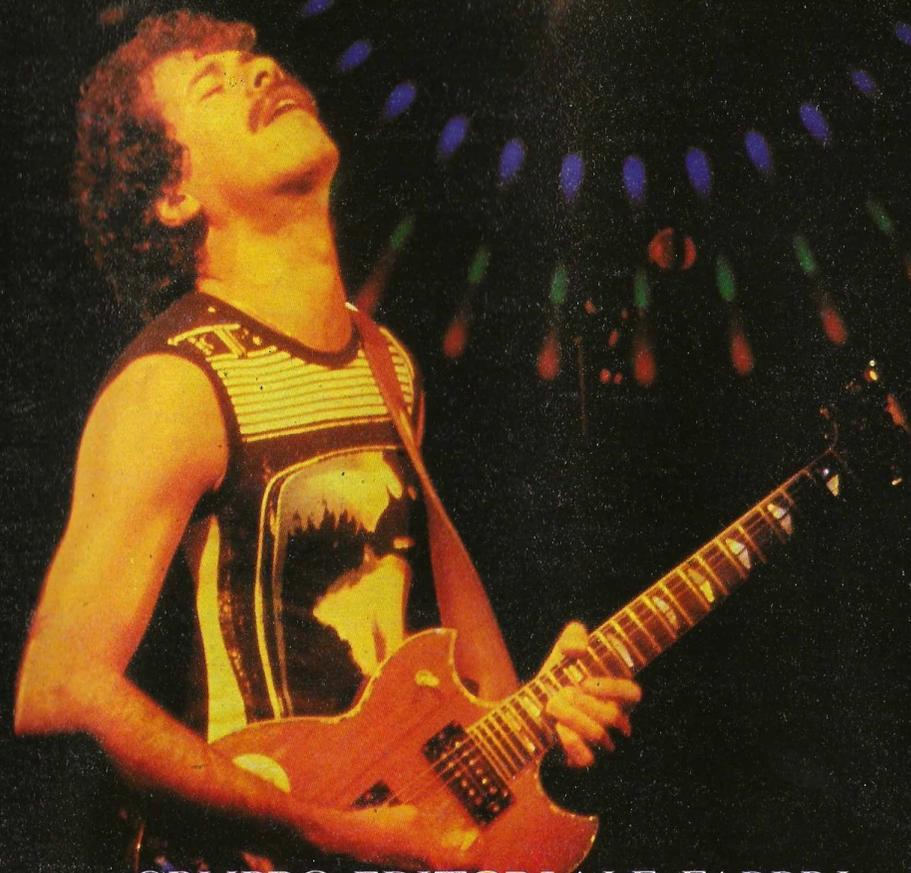


Spedizione in abbonamento postale Gruppo 11/70 - n.3

ROIEK
STORIA E MUSICA

SANTANIA

di Guido Harari



GRUPPO EDITORIALE FABBRI

ROCK storia e musica a cura di Guido Harari

SANTANA

testo di Guido Harari

Direzione editoriale Anna Aureli

Redazione Giovanna Bergamaschi -
Marina Robbiani

Assistenza discografica Rosaryta Santini

Tecnico di produzione Augusta Gazzola

Segreteria Antonella Monico - Gabriella Mussi

Programmazione Marisa Balzarini -
Nuccia Gennari

Art director Cesare Baroni

Grafico Livia Peraldo Matton

Copertina a cura dell'Ufficio Pubblicità

© sull'opera 1982 Gruppo Editoriale Fabbri
S.p.A., Milano

© sul fascicolo 1982 Gruppo Editoriale Fabbri
S.p.A., Milano
1 edizione 1982

Finito di stampare nell'anno 1982 presso lo
Stabilimento Grafico del Gruppo Editoriale
Fabbri S.p.A., Milano
Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 338
del 4.9.1982

Direttore responsabile Roberto D'Alessandro
Pubblicazione periodica settimanale n. 3
Anno I - esce il giovedì

Diffusione Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A. -
Via Mecenate 91, Milano - tel. 50951

Distribuzione per l'Italia A.&G. Marco s.a.s. -
Via Fortezza 27, Milano - tel. 2526

Spedizione in abb. postale - Gruppo II/70

L'editore si riserva la facoltà di modificare il
prezzo nel corso della pubblicazione, se costretto
da mutate condizioni di mercato

In copertina: Carlos Santana (foto di Guido
Harari).

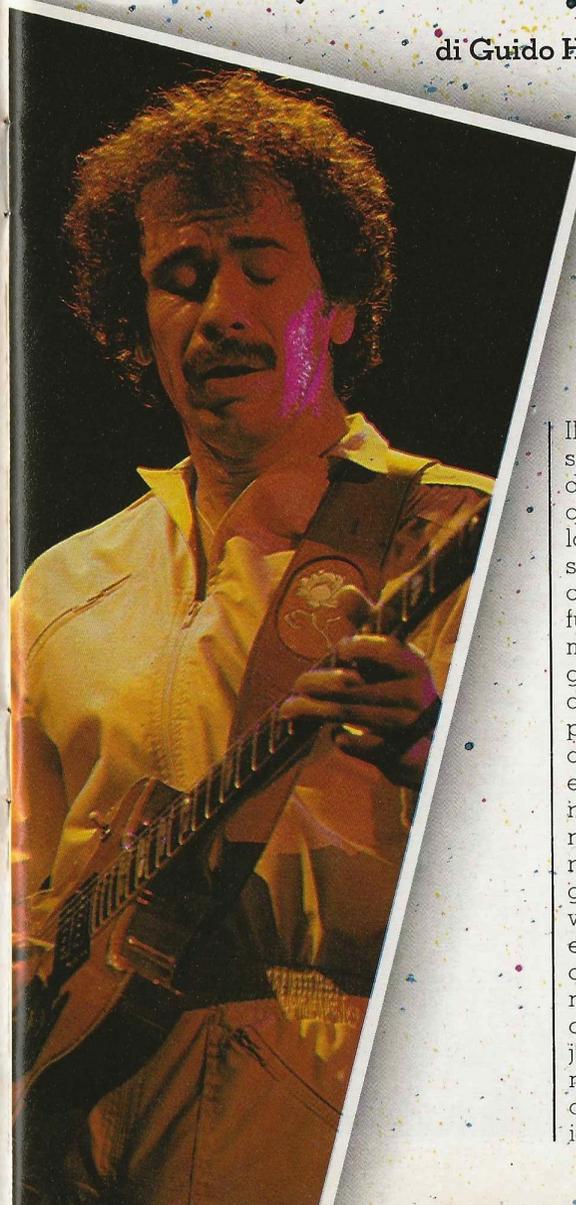
Fonti iconografiche

G. Harari pag. 1, pagg. 2-3 (foto di fondo), pag. 7,
pagg. 8-9, pag. 14, pag. 15, pagg. 16-17, pag. 18,
pag. 19, pag. 21, pag. 22, pag. 23. Per gentile con-
cessione della CBS Dischi S.p.A.: pag. 24, pag. 26,
pag. 27.

CARLOS

SANTANA

di Guido Harari

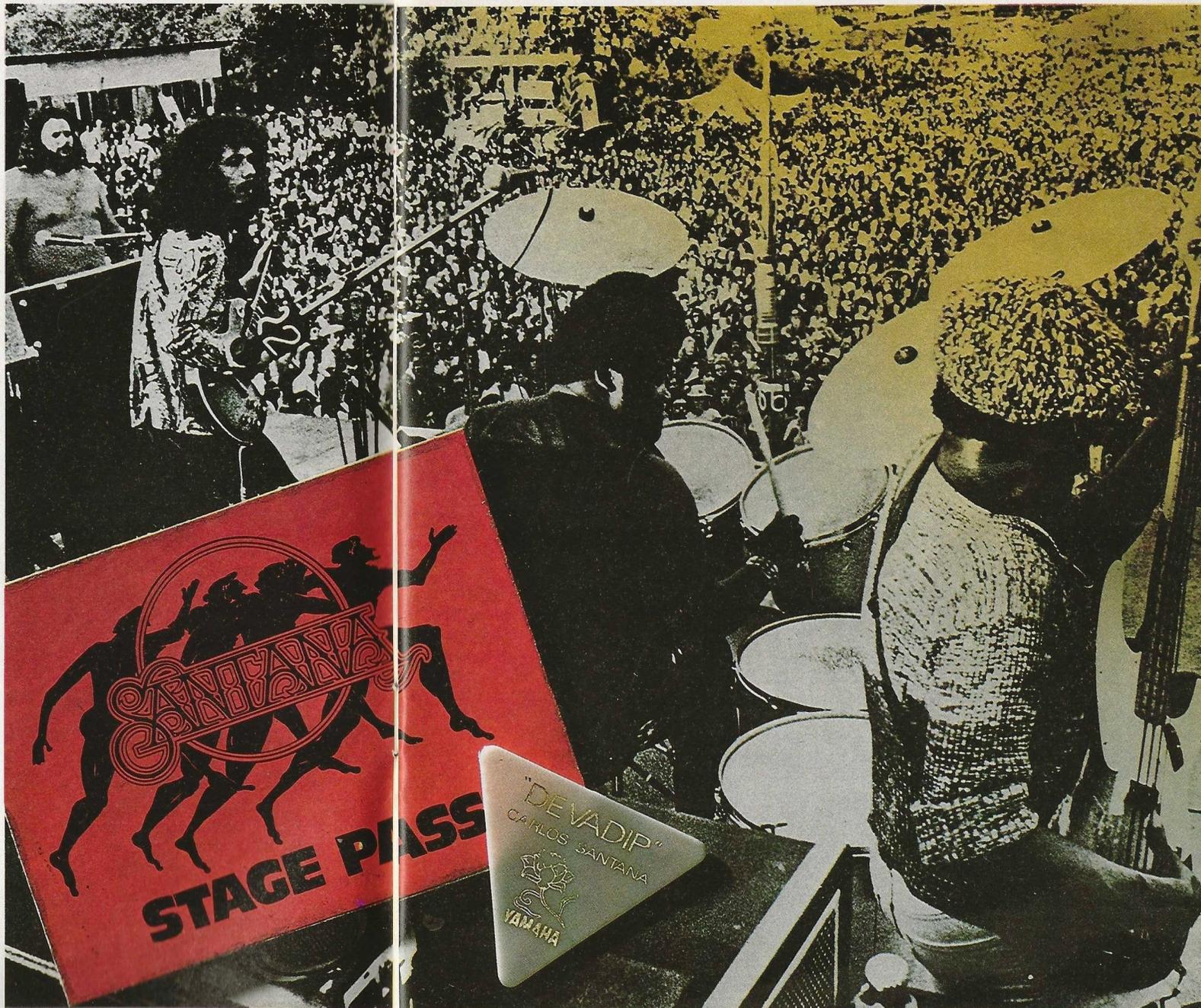


Il 16 agosto '69, sul palco di Woodstock, in un'apocalisse di percussioni e di poliritmi resi ancor più travolgenti da quella sua chitarra incandescente, Carlos Santana brevettò definitivamente la sua irresistibile Trance 'n' Dance. Il successo è istantaneo: se la morale del baffuto musicista resta quella, ovvia ed elementare, del maestro Tito Puente ("Voglio solo rendere felice la gente, farle dimenticare i tormenti d'ogni giorno, soprattutto farla ballare"), non v'è dubbio che la sua fusione di matrici rock, blues e afrolatine appare diabolica ed originalissima per l'epoca, aprendo un'ennesima "avenida" alla musica degli anni '70. Miraggi di "fusión" già lo abbagliano quando, giovanetto (figlio di un violinista mariachi, è nato il 20 luglio '47 e cresciuto ad Autlan de Jalisco, Messico), dopo aver studiato violino e clarinetto ed essersi infine innamorato della chitarra, rimane vittima dei moods di Tijuana, suonando blues e successi del momento in diversi "strip-joints" di quella disperata terra di nessuno che è il confine tra Messico e California.

Quando la famiglia si trasferisce a San Francisco nel '62 Carlos, da vero "street kid", preferisce sbarcare il lunario alla meno peggio per restare a Tijuana ad ubriacarsi di musica: quella stessa che di lì a poco, nel '66, lo spingerà a raggiungere la famiglia, attirato dal "ciclone" che si va abbattendo sull'intera Bay Area. "Mi trovai a desiderare di far parte di quella new wave californiana: San Francisco, il Fillmore, tutto il resto. Nell'ottobre '66 vidi Paul Butterfield, Mike Bloomfield e Elvin Bishop suonare insieme al Fillmore. Qualcuno che mi aveva già sentito suonare la chitarra, mi presentò a Bloomfield che fu tanto gentile da chiamarmi in scena per una jam. Ritrovare poi il mio amico Tom Frazier, con cui si parlò dell'eventualità di formare un gruppo, segnò l'inizio di tutto."

Nasce così la Santana Blues Band: la chitarra di Carlos ha già quel suo sound incisivo ed inconfondibile, "acido", liquidissimo, dotato di quella particolare qualità "vocale" che ne farà la fortuna (più che a B.B. King, a detta dello stesso Santana, il suo stile emotivo e sentimentale deve molto al canto di Dionne Warwick: "Cominciai innanzitutto da B.B. King, la cosa più naturale per un chitarrista che vuole 'piegare' le note ed esprimere gioia, presenza, rabbia; che vuol 'cantare' col suo strumento. Ma rimasi incredibilmente ispirato da Dionne Warwick, dai suoi vecchi dischi: ascoltandoli, non cercavo di ripetere sulla chitarra gli accordi o l'assolo di tromba, bensì di imitare la sua voce, nota per nota. Ricordi quel meraviglioso equilibrio tra 'nero' e 'bianco', che avevano i dischi con Bacharach? Tra quei solchi ho imparato anch'io a 'cantare'").

Una pausa forzata di oltre tre mesi per



Un Santana incandescente con Buddy Miles alla batteria, Hawaii, 1972.

I giorni della West Coast

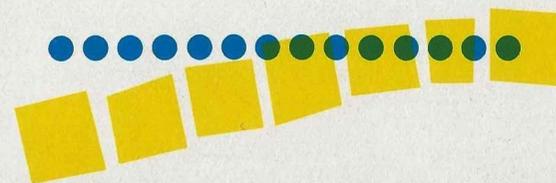
G

li anni '60, l'Era dell'Acquario, il Vietnam, la contestazione, l'uomo sulla Luna, l'LSD, il Black Power, la convenzione di Chicago, Sgt. Pepper, un novembre a Dallas... "i tempi che cambiano" e la regola del dott. Leary: "Turn On, Tune In, Drop Out". "Stimolata dal rock'n'roll, dalla poesia dei Beats e da una nuova, diversa esperienza con la Natura e grazie a nuove droghe, una gran fame si creò nella gioventù d'America. Per soddisfarla, essa dovette creare una **sua** occasione spirituale". Quest'occasione spirituale di cui parla lo scrittore, Michael McClure, l'America se la creò in California, in particolar modo a San Francisco, maturando una controcoltura il cui motto fu sin dall'inizio "ecologia mentale". E per colonna sonora? Rock, naturalmente: una musica che mai come allora diventa collante di un'intera generazione. Non più un'ottusa Beatlemania a senso unico, bensì un inedito rituale di "aggregazione", di abbattimento delle "porte della percezione" prospettate da Huxley, e di scoperta d'una concreta alternativa alle traballanti istituzioni morali dell'establishment.

Nel '65 la parola d'ordine è "Pace & Amore"... e pure una dose di formidabile LSD. A San Francisco, il quartier generale di Haight-Ashbury esplose di "po-

tere ai fiori". Al Fillmore, ex-deposito in uno dei vari "bassi" della città, un emigrato di origini russe, sfuggito ai campi di concentramento nazisti e approdato negli anni '50 a New York, cerca di far equare buon business ed ottima musica: abile uomo d'affari ma anche grande idealista, Bill Graham crea con pochi mezzi una piccola mecca per tutti i neopunks e ragazzi di strada della città, ben sapendo d'aver allestito una prestigiosa fucina di talenti emergenti. In breve il Fillmore West ha un suo fratellino sull'altra costa, a New York (Fillmore East), nonché un cuginetto, il Winterland: in questo famigerato "triangolo" fioriscono per sei anni nomi come Jefferson Airplane, Grateful Dead, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Quick-Silver, mentre Graham, da autentico pioniere qual è, reinveste tutto nella sua "missione". Numerosi "benefit" sanciscono l'onestà e l'intelligenza dell'uomo (l'ultimo risale alla primavera scorsa, a favore dei reduci del Vietnam, con Jefferson e Dead in prima fila) che, più d'ogni altro, cerca di imprimere una direzione a quella "comunità" che egli stesso ha contribuito a creare. Al Fillmore, quindi, si tengono seminari sui problemi di un music-business ancora agli albori, si può tentare la scalata al successo (v. San-

tana) o lanciarsi in jam infuocate, ci si festeggia Capodanno e Ognissanti, addirittura ci si sposa, e lo sbalzo è garantito. Graham mobilita artisti d'ogni sorta: la San Francisco Mime Troupe, i poeti Beats, il "comico" Lenny Bruce, i "maledetti" come Zappa e Beefheart, affidando a disegnatori sconosciuti la realizzazione di una serie impressionante di fantastici manifesti. Santana cresce in questo turbinio d'energie creative, ma esce allo scoperto soltanto in coda alla cometa, pur portandosi dietro il passaporto del più puro San Francisco Sound: una musica torrida, visionaria, di sintesi mirabile tra rock, jazz e fermenti afrolatini. Istinto e spontaneità per una "fusion" che annuncia tempi nuovi. E forse non è un caso che Santana colga i primi allori proprio a Woodstock, nell'agosto '69: in quell'apoteosi di "Pace & Amore" resa possibile soltanto dalla magia dispensata da Bill Graham in pochi anni. Quel weekend dell'Acquario segnò lo zenit, e anche l'irrimediabile declino, di un'epoca e di una generazione: un'epoca d'innocenza e d'ingenuo idealismo, dispersa in poche stagioni dagli incidenti di Kent e dal caso Watergate, ma tuttavia rimasta curioso simbolo e modello per le generazioni a venire.



W

oodstock e gli altri primi grandi raduni - concerti degli anni '60 inaugurarono anche l'era dei "film-performance". Preceduto da "Monterey Pop" ('67) di David A. Pennebaker, "Woodstock" ('70) di Michael Wadleigh, con piglio di reportage sofisticato e polidimensionale, mise in luce per primo il potenziale del nuovo medium contribuendo in primis alla creazione istantanea di un mito di enormi proporzioni, quello dei "tre giorni di pace, amore e musica" e del concerto-evento (assieme ai Santana, vi presero parte anche i Jefferson Airplane, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Crosby Stills Nash & Young, gli Who, Joe Cocker, Joan Baez e tanti altri, vissuti più o meno tutti per anni all'ombra della celebrità acquisita attraverso il film e "non" in rapporto all'effettivo avvenimento).

L'incredibile successo riscosso da "Woodstock" portò in breve a valutare le connotazioni e gli obiettivi della "rock movie": estetici (le tecniche di sdoppiamento su più schermi diversi,

adottate da Wadleigh, offrivano per la prima volta diversi piani di fruizione delle informazioni visive), morali, semplicemente musicali, informativi tout court. Si precisò quindi un secondo filone parallelo, di rock-vérité, impostato non solo su singoli avvenimenti ma anche sui personaggi che di questi avvenimenti erano i protagonisti: si va così dal "Don't Look Back" leggendario di Pennebaker (Dylan edizione '65, massmedia star) al "Let It Be" ('70, di Michael Lindsay-Hogg) coi Beatles "decomposti", e all'epicum dylaniano "Renaldo & Clara", girato dall'artista stesso e apparso sugli schermi nel '78, in cui i due filoni vengono fatti confluire in un affresco di vita on the road e in un caleidoscopio di piccole invenzioni sceniche. Che il cinema, quello "vero", non dovesse restar insensibile al richiamo della nouvelle culture, è scontato. Già negli anni '60 Antonio fissò sulle sue immagini gli umori della generazione rock ("Blow Up", "Zabriskie Point"), come avrebbe fatto quindici anni più tardi Coppola nel suo "Apocalypse Now".



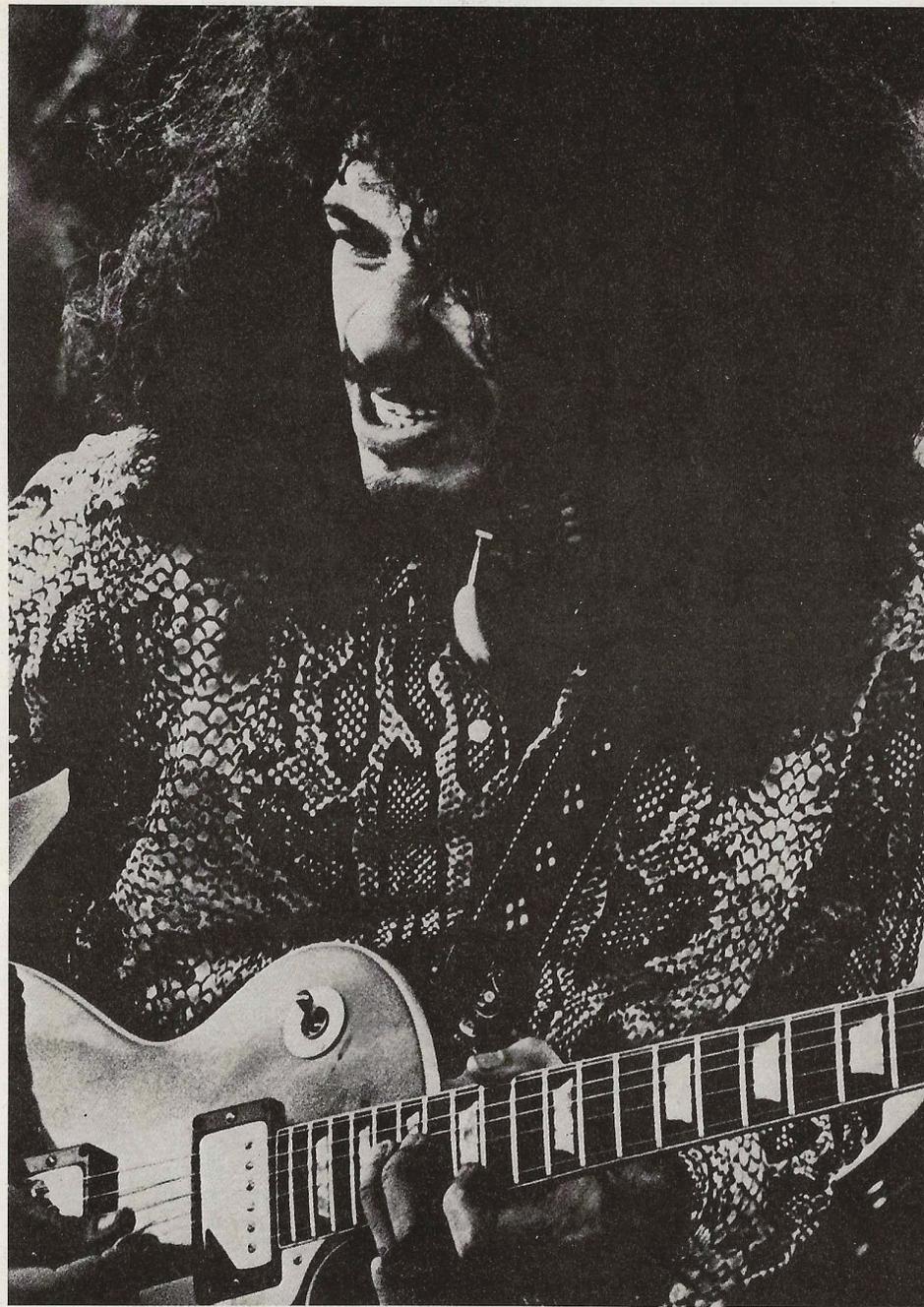
motivi di salute si risolve in una vera fortuna. Qualcuno ha l'idea di inserire delle congas nell'organico, nella persona di Marcus Malone: è lui il fattore decisivo nell'evoluzione del gruppo, e sempre a lui si deve l'introduzione di **Jingo** nel repertorio dei Santana che, mentre i Jazz Crusaders, Gabor Szabo, Horace Silver e Donald Byrd tentano le prime sperimentazioni di fusione tra jazz e ritmi latini, attirano già un folto pubblico senza avere ancora un solo disco in commercio.

I Santana esordiscono a San Francisco nel '66, con una formazione che comprende, tra gli altri, l'organista Gregg Rolie ed il bassista Dave Brown, e sono già gli idoli del Mission District. Finito per caso sul **The Live Adventures Of Mike Bloomfield & Al Kooper** ('68), il chitarrista vede salire le sue quotazioni alla borsa del Fillmore e decide di mollare finalmente il suo lavoro di lavapiatti al Tic Toc Restaurant. Non ci vuol molto per impressionare favorevolmente il mitico "paron" del locale, Bill Graham, che proprio lì aveva colto quello sbalato di chicano mentre tentava di "sfondare" la finestra della toilette per riuscire a vedere il suo nuovo idolo, Miles Davis. Da sempre innamorato dei ritmi calienti che sgorgano dal Mission District, Graham coglie subito il potenziale della sensualità latina del rock/blues di Santana e l'estate '68 vede il gruppo regolarmente "top of the bill" al Fillmore. Il manager è un ex-barbiere, Stan Marcum, liquidato dopo pochi anni per aver convertito a certe sostanze proibite diversi componenti della formazione, ma è Graham ad offrire il suo infaticabile appoggio (dietro suo suggerimento la band inserisce in repertorio quello che sarà uno dei suoi primi grandi successi, **Evil Ways** di Willie Bobo) e a procurare il contratto con la Columbia/CBS. Problemi interni portano in breve ad un rimpasto e i Santana si presentano in sala d'incisione con quello

che rimane a tutt'oggi il "line-up" classico: alla batteria il diciannovenne Mike Shrieve, al basso David Brown, alle tastiere Gregg Rolie e alle percussioni Mike Carabello e José "Chepito" Areas, esule del Nicaragua e formidabile trasciatore di folle, oltre naturalmente alla chitarra del Leader.

Nel '69 la loro apparizione al megafestival di Woodstock scatena una vera e propria leggenda sulle note di **Soul Sacrifice** e in un solo anno l'album d'esordio (intitolato semplicemente **Santana**) vende oltre due milioni di copie fruttando royalties per ben 300.000 dollari. La critica grida al miracolo coniando l'ennesima etichetta, Latin Rock, ovviamente rifiutata dal gruppo: «Ci vorrebbe un fucile puntato per obbligarci a chiamarlo così», dichiara Rolie. «Di rivoluzionario c'è solo che abbiamo sostituito ai fiati la chitarra. Per il resto, è solo feeling e ritmo».

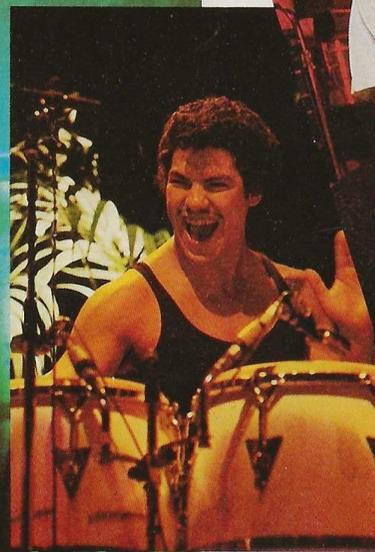
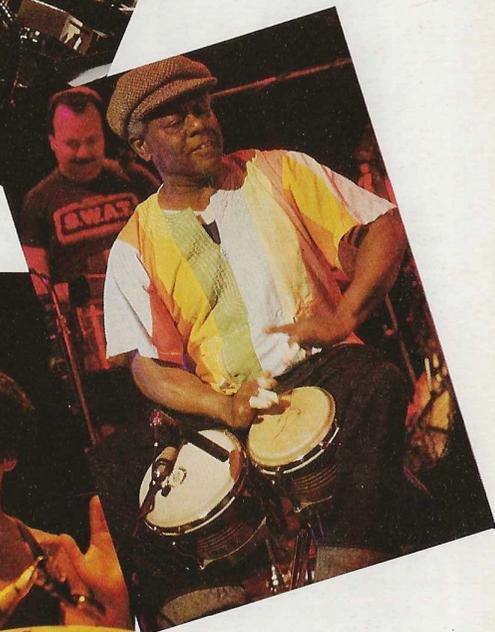
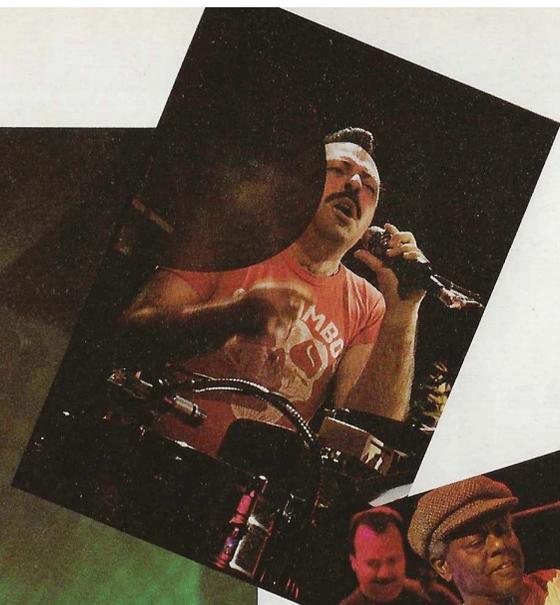
Quando l'anno dopo fa la sua comparsa **Abraxas**, il successo è enorme e la band crea dei veri "classici" (**Samba Pa Ti**, **Black Magic Woman/Gypsy Queen**, **Incident At Neshabur**), ma ancora una volta la miscela esplosiva di droghe, paranoia manageriale e narcisismo a go-go rende ingarbugliata la vicenda dell'orchestra Santana che, arricchita dalla presenza di un secondo chitarrista, il diciassettenne Neal Schon (con Rolie andrà poi a formare i Journey), impiega oltre un anno per completare il terzo disco (**Third**, '71), tornando a contrarsi per rispettare un contratto in Sudamerica. È evidente l'esaurimento della prima fase "latina" e la situazione è drammatica. Si cerca di ovviare con un progetto parallelo, la Buddy Miles/Carlos Santana Band che, con elementi delle due formazioni, nell'agosto '72, debutta (e muore) con un'infame performance in un cratere hawaiano. La Columbia ne ricava un mediocre **Live!** con cui tamponare un silenzio di oltre nove mesi durante i quali le



voci di uno scioglimento si fanno sempre più insistenti.

"Entrai allora in una delle fasi peggiori della mia vita", ricorda il chitarrista. "Il successo era diventato un peso enorme. Nel tentativo di venire a capo del terzo album, ci rendemmo schiavi di tutto quel che è a disposizione di un musicista di successo. Cominciai a beccare i miei amici che si bucavano in gabinetto e mi sentii infelice, incredibilmente solo e vuoto."

Sorprendendo tutti, i Santana riemergono sul finire dell'anno con un vero capolavoro, **Caravanserai**. L'organico originale ha subito una radicale trasformazione, aprendosi all'apporto di diversi ospiti provenienti dalla grande famiglia Santana, estendibile alle due megabands degli Azteca e dei Malo: il bassista Doug Rauch, i percussionisti Mingo Lewis e Armando Peraza e il tastierista Tom Coster, tra gli altri, in aggiunta ai soliti Rolie, Areas, Schon, Shrieve e Santana. Questi ultimi due hanno ormai preso le redini della produzione, imponendo una svolta jazzistica che terrà col fiato sospeso la critica, lasciando invece perplesso il pubblico. A confondere ancor più le idee arriva anche una citazione dalle "Meditazioni metafisiche" di Paramahansa Yogananda, riportata in seconda di copertina. Oh no! Jesus Rock! «Quando nel '69 il mio amico Larry Coryell mi parlò della meditazione mostrandomi il ritratto del suo guru, non volli sentirne. Ero come terrorizzato e più interessato a farmi un joint e comprarmi stivaletti di pitone. Ora so quel che voglio davvero: disciplina. Proprio questo lesse nei miei occhi Sri Chinmoy, il mio guru, ed egli mi invitò a parlarne con lui. Non si trattò di una imposizione, come quando ti trovi in un aeroporto e qualcuno ti mette un fiore all'occhiello per poi chiederti qualcosa. Ci sono molte ragioni per cui io vedo gli uomini destinati ad autodistruggersi: troppa insicurezza o autoin-



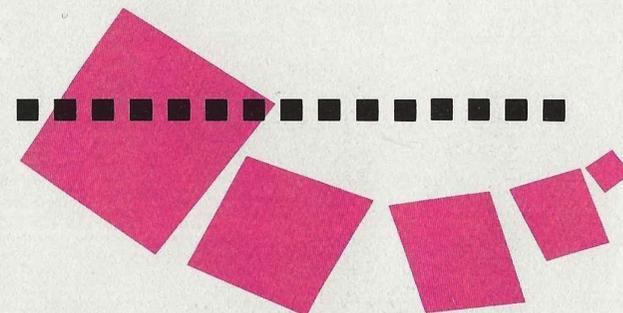
I Santana hanno sempre basato il loro suono sulla ricchezza, addirittura lussureggiante, di una spettacolare sezione ritmica dove spesso si sono alternati musicisti latino-americani. Dall'alto: Orestes Vilató, Armando Peraza e Raul Rekow.

Latin Rock

Nella gran febbre di "fusion" che accompagnò la seconda metà degli anni '60, il disco di esordio dei Santana spinse qualche volenteroso pennivendolo ad allungare la lista di ibridi e di innesti di cui andava già fiera la musica dell'epoca: Latin rock! Un'operazione certamente senza precedenti nel contesto rock, ma che poteva contare però su di un nobilissimo pedigree, quello del cosiddetto Latin jazz... anche se per Tito Puente, cinquantasettenne maestro del genere "si dovrebbe parlare semmai di musica 'caraibica', comprendendovi Cuba, Haiti, Santo Domingo, Porto Rico, la Giamaica, tutto il centro America; arricchita di contaminazioni col jazz". Compositore, arrangiatore, percussionista, vibrafonista, pianista e direttore della più cele-

bre orchestra latina del dopoguerra, Ernesto "Tito" Puente, allevato alla corte di Machito, è stato al centro di un'evoluzione stilistica, parallela a quella del jazz, che, dal mambo alla moderna "Salsa", ha avuto quale epicentro New York. La sua big band di trenta elementi (in cui hanno militato nientemeno che Miles Davis, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon, il formidabile percussionista Mongo Santamaria e Ray Barretto) è oggi l'ultima erede dei vecchi "Combos" elefantiaci il cui suono "grosso" per molti versi Santana ha cercato di duplicare con formazione elettrica. Con Puente soprattutto, la musica afrolatina è uscita dai ghetti, dai cosiddetti "Barrio", soltanto per cambiar nome — da mambo a cha-cha-cha, da meringuè a "Salsa" — non mancando di affascinare le grandi orchestre di Duke Ellington, Count Basie, Stan Kenton e Woody Herman, per non dire degli eroi del be-bop. Ma i musicisti jazz, pur sapendo piegarsi a qualunque variazione di tonalità, hanno sempre avuto bisogno di un'orchestra "tipical" per accentuare e infiammare il ritmo, e così si arriva alle collaborazioni di un altro gigante, Machito, con Charlie Parker, Max Roach, Cannonball Adderley, Nat "King" Cole ed Ella Fitzgerald. 74 anni, dell'Avana,

vero nome Frank Raoul Grillo, Machito è "l'uomo che ha reso famoso presso il pubblico americano il mambo", piombando nel '40 in piena Manhattan con gli Afro-Cubans, messaggeri di poliritmie "impossibili" e di progressioni armoniche assolutamente inusitate. "Terrific Rumba & Pop Music", strillarono i manifesti al Birdland o al Savoy, annunciando un mulinar di percussioni (bongos, timbales, congas e diaboliche maracas), torrido e liberatorio, che sarebbe esploso un quarto di secolo più tardi con Santana riportando la musica latina in cima alle classifiche. Fu proprio questa fusione dei tradizionali ritmi cubani coi riffs delle orchestre swing e con le esperienze del be-bop ad attirare il giovane Santana che, senza batter ciglio, già nel '67 si assicura una sezione ritmica di tutto rispetto con Josè "Chepito" Areas e Mike Carrabello (in seguito sostituiti col buon Armando Peraza, un allievo di Santamaria, con Coke e Pete Escovedo, con Raoul Rekow e il cubano Orestes Vilató, quest'ultimo già con Ray Barretto e i Fania All-Stars, magnifici campioni di Salsa) e ama cavar di tasca disinvoltate citazioni, come i due omaggi a Puente, **Oye Como Va** e **Para Los Rumberos**, e un classico davisiano del calibro di **In A Silent Way**.



Santana, nel corso degli anni, ha inoltre selezionato collaboratori esterni, spesso presi a prestito da altre due megabands californiane, lanciate anch'esse sulle orme di Puente ma "in rock": gli Azteca dei fratelli Escovedo e i Malo in cui militò il fratellino Jorge. Ma le ambizioni del chitarrista chicano non hanno mai consentito un attaccamento incondizionato alle "radici", cui egli è tornato a guardare a più riprese solo per facile calcolo o per ristabilire la "credibilità" della sua band. Fatto piuttosto curioso se si considera che, proprio di recente, la Salsa ha riscosso i suoi maggiori consensi, oggetto addirittura di un film, "Salsa!" appunto, in cui si celebra lo storico concerto del '73 allo Yankee Stadium di New York, con protagonisti, tra gli altri, i Fania All-Stars, Mongo Santamaria, Manu Dibango e i Malo. "È quanto meno strano" spiega il percussionista Pete Escovedo, vecchio maestro di Santana,

"Carlos è assurdo negli ultimi anni a vero e proprio eroe della comunità latinoamericana. La sua affermazione, il suo riscatto dai condizionamenti razziali che sussistono in America, la sua riuscita operazione di 'fusione' sono oggi un esempio per migliaia di ragazzi che ne hanno fatto il 'loro' Muhammad Ali. Credo che la negazione da parte sua delle sue 'radici' abbia molto a che fare con la sua svolta mistica e con la ricerca di un'identità universale." Malgrado la sua cronica irrequietezza e quella smania di libertad stilistica che lo ha avvicinato sempre di più a musicisti di estrazione jazzistica (v. **The Swing Of Delight** con Shorter, Hancock, Carter, Williams etc.), Santana si è tuttavia riconciliato in diverse occasioni con le matrici latine collaborando con Paco de Lucia e José Feliciano, tra gli altri, e ritrovando il gusto dell'improvvisazione caliente col sassofonista Gato Barbieri. I tempi di **Oye Como Va** e **Guajira** sono però lontani.

SANTANA

dulgenza. Io avevo bisogno di un maestro che mi insegnasse 'musica'. Denaro, potere, successo, fama: questi sono giocattoli, come pure i poteri occulti. Grazie a Sri Chinmoy ho potuto rifiutarli. Qualche volta ci gioco, certo, ma non ne sono posseduto né ossessionato: non distruggeranno la mia vita. Ora io sono uno strumento. Potrei essere uno strumento delle Tenebre, ma credo che uno strumento di Luce sia infinitamente più prezioso per il mondo, per la mia famiglia, per il mio paese, per il mio Signore, per mè stesso.»

Totalmente appagato nello spirito, nell'aprile '73, Carlos trova la compagna della sua vita in Urmila, figlia del chitarrista Saunders King, anch'essa fervente seguace del guru Sri Chinmoy e fondatrice del Dipti Nivas Health Food Restaurant di San Francisco. Pochi mesi più tardi, Santana adotta il nome spirituale di Devadip ("Luce di Dio, Occhio di Dio"): ha solo 26 anni e la sua conversione è completa. «Vogliamo "affrontare" la vita, trasformarla, illumi-

narla, cambiarla», dichiara raggianti alla stampa incredula. «Trascinarmi in giro eternamente "stoned" non fa per me. Voglio suonare la mia musica ed essere in pieno controllo di me stesso.» Infine decolla una quinta edizione del gruppo, inaugurando ufficialmente il nuovo corso "mistico-impegnato". Assieme a Santana, Shrieve (anch'egli convertitosi col nome di Maytreya), Areas e l'ottimo Coster, sono ora il bassista Doug Rauch, il secondo tastierista Richard Kermode, il cantante jazz Leon Thomas ed il percussionista Armando Peraza, già con Mongo Santamaria e d'ora in poi "anima latina" di Devadip/Carlos. Il gruppo dà alle stampe **Welcome** ('73), in un turbinio di "coltranesmi" (imminente sarà un disco a quattro mani con la vedova del grande sassofonista jazz, "Turiya" Alice Coltrane) e in nome di un impacciato gemellaggio Africa/Sausalito, e realizza dal vivo in Giappone un formidabile triplo, **Lotus**, inizialmente destinato al solo mercato del Sol Levante.

È il momento di maggior confusione per il pubblico di Santana, che vede la formazione californiana ormai votata ad un jazzismo, stimolante certo, ma assai poco commerciale. Il chitarrista, comunque, non vuol sentire ragioni: posseduto dallo spirito di Coltrane e ispirato dal jazz-rock di Miles Davis, cerca con ingenua purezza la sua "vera" identità. Nascono così due collaborazioni di rilievo: **Love, Devotion, Surrender**, con l'amico-fratello Mahavishnu John McLaughlin da cui Devadip ricava una maggior sicurezza nelle proprie capacità, e **Illuminations**, con la vedova Coltrane, il sassofonista Jules Broussard, Coster, Peraza, Dave Holland ed altri ancora.

E la Santana Band? Il caos è totale. Troppo impegnato nella missione che dovrebbe "garantirmi il rispetto dei miei colleghi, mostrando quel che sono realmente in grado di fare", il chitarrista lascia andare alla deriva il collettivo di **Welcome** per riproporsi su disco con una piccola "corte" di amici e collabo-

ratori. Apparso nei primi mesi del '74 **Borboletta** chiama a raccolta grossi calibri come la coppia Airtò Moreira e Flora Purim, il batterista Leon Ndugu Chanler, Jules Broussard, il bassista "emergente" Stanley Clarke (all'epoca coi Return To Forever di Corea), oltre ai soliti Shrieve, Peraza, Coster, Areas ecc., ma, ahimè, le vendite stentano a lievitare, lasciando che sia un modesto **Greatest Hits** a riportare il gruppo in vetta alle classifiche.

Nell'agosto '74 Shrieve rassegna le dimissioni e Devadip resta padrone del campo. È il periodo di gran riscoperta della musica latina e terzomondista in genere: il sassofonista Gato Barbieri ne rilancia le azioni con una serie di fortunati **Chapters**, mentre prende quota la "salsa" e, con essa, la rentrée del grande Tito Puente. Santana si rivolge al buon Bill Graham per un cenno rivelatore, e così è: ex-cameriere in un club latino di New York e da sempre fanatico della "salsa", Graham convince il musicista a recuperare di nuovo la magia

"etnica" dei primi lavori. Così sul finire del '75, dopo una fortunatissima tournée mondiale con gli Earth, Wind & Fire, Santana realizza **Amigos** con la formazione più "nera" della sua storia. Inutile dire che la ritrovata accessibilità dell'album catapultò l'artista nelle alte sfere delle classifiche mondiali.

«Tutti gli albums che ho realizzato sono stati concepiti ben sapendo il risultato che volevo conseguire. Con **Amigos** mi sono reso conto di quanto mi ero estraniato da ciò che la gente ama ascoltare "ora". Avevo ascoltato troppo Coltrane, Davis o McLaughlin, ma ora so quel che vuole la gente: sincerità, gioia, non importa se la musica è vecchia o nuova.» Vecchia o nuova che sia, la "nuova" musica dei Santana è superbballabile, incredibilmente funky, con occasionali incursioni sul terreno del flamenco (**Gitano**) e, naturalmente, una ballad strappalacrime (**Europa**) che, bissando i fasti di **Samba Pa Ti**, ribadisce la calda e sensuale sentimentalità dell'artista. Ma come si concilia tanta appassionata fisicità con l'ascetica spiritualità di Devadip? Il dilemma si trascina irrisolto sino ai giorni nostri, mentre il chitarrista rinnova il suo contratto con la CBS che, ben felice della svolta che ha preso il caso Santana, accorda 400.000 dollari per ciascun album e un'escalation di royalties e garanzie. Per chi ha sempre visto l'ex-hippy chicano come il fumo negli occhi, prima come assatanato rock'n'roller, poi come presuntuoso "Artista", ora Santana ha venduto davvero l'anima allo show-business.

«OK, ora ero Devadip, ma Santana?» si chiede Carlos in un'intervista. «Dov'erano finite le mie vere radici? Era estremamente importante per me ritrovare la magia di quella fusione di rock, blues e musica latina. È ovvio che vi siano anche ragioni di natura commerciale. Solo così la CBS mi avrebbe consentito di portare avanti il discorso Devadip. Nessun musicista può continuare a far jazz



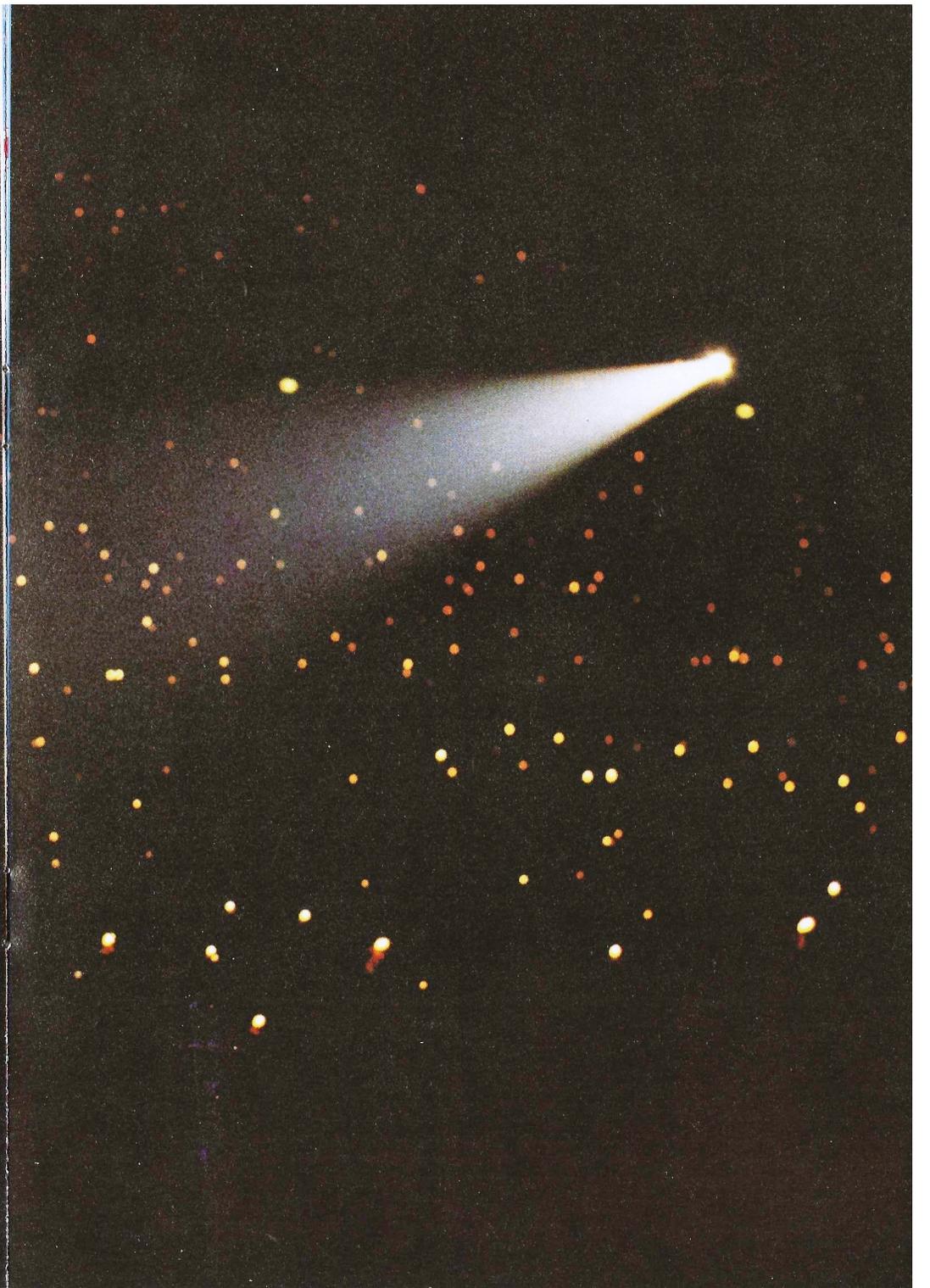
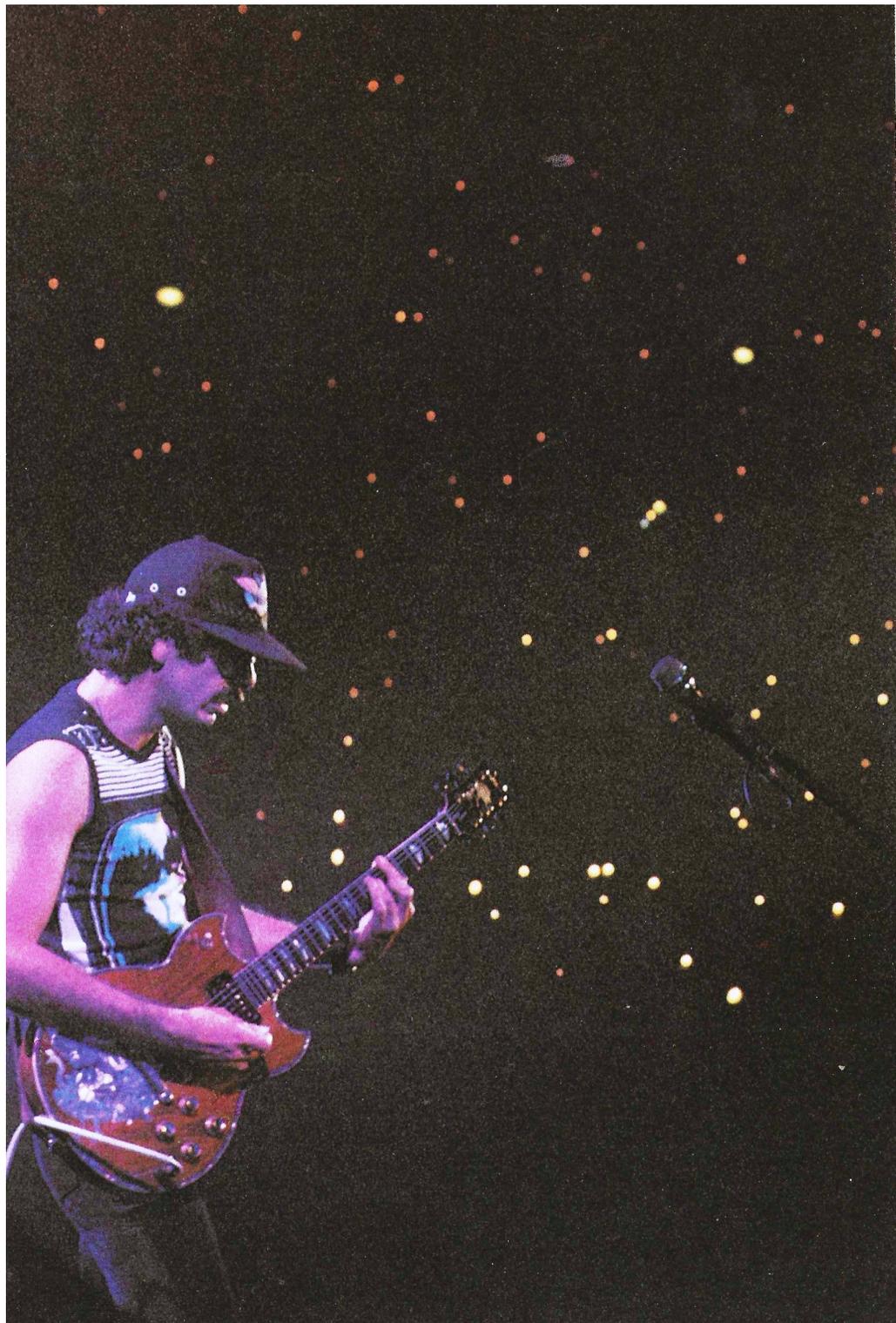
Carlos/Devadip e la moglie Urmila



Santana e il suo manager Bill Graham

e dilatare i suoi orizzonti senza avere un hit, un successo: guardate McLaughlin o Tony Williams. Per me, poi, è molto più stimolante scrivere canzoni da tre minuti: chiedete a Stevie Wonder! Quando un vero musicista sa unire dignità, semplicità, sincerità e fantasia, riuscendo pure a vendere dei dischi, allora si che è un bel risultato!»

Dunque la direzione del gruppo torna in mano a Bill Graham, vero deus ex machina che riporta Santana nei Top Ten, cosa che non si verificava dai tempi di **Third**. A cavare d'impaccio il chitarrista ci si mette anche Tom Coster, nuovo braccio destro, ed una formazione totalmente "latina" (Pablo Tellez al basso, Leon Patillo al canto, Raul Rekow e Areas alle percussioni, Gaylord Birch alla batteria). Con loro Devadip realizza **Festival** ('76), logico proseguimento del disco precedente ma con meno mordente. La critica lo attacca ferocemente, il pubblico torna a portarlo in palmo di mano. Che fare? Il "carnevale" di Santana è a tratti eccellente, ma s'è perso una volta per tutte il senso di progressione logica e di coerenza che aveva informato il primo periodo. È chiaro che l'anima di Santana, la sua "vera" ispirazione, non sono più nei dischi del gruppo, dove si offre tutt'al più una gradevolissima autocitazione, imbroccando di tanto in tanto il motivetto di successo. Eppure, proprio verso la metà degli anni '70, i Santana sono una delle maggiori attrazioni internazionali e si esibiscono in un tripudio generale in tutto il mondo (memorabile il concerto italiano del '77 all'arena di Verona). Da allora la biografia dell'uomo subisce pochi sussulti. Se il doppio **Moonflower** ('77), in parte registrato dal vivo, respira la stessa atmosfera festosa di **Festival**, **Inner Secrets** ('78) parla di una grintosa conversione al rock più duro e consumabile che si possa immaginare. Rimaneggiata una volta di più la formazione e affidata la produ-





Un'immagine della fantastica esibizione dei Santana all'arena di Verona nell'estate '77.

zione a due vecchie volpi come Lambert & Potter, Santana pare aver preso una decisione fatidica. Smesso il candido look da discepolo ossequioso, egli tenta, seppur a fatica, di ricomporre il difficile puzzle Devadip/Carlos, conciliando due diverse esigenze in una sola musica. L'impresa è pressoché disperata. La tournée '78 lo vede impegnato in una serie di concerti della durata di oltre quattro ore, in cui si propone sia in quartetto (la Devadip Orchestra, con David Margen al basso, Graham Lear alla batteria e l'ex-Mahavishnu Russell Tubbs ai fiati) all'insegna della più pura "fusion", sia in formazione ampliata (i Santana, con Lear, Margen, Chris Rhyne alle tastiere, Chris Solberg alla seconda chitarra, Greg Walker al canto, e Peraza, Rekow e Pete Escovedo alle percussioni) in nome del solito, durissimo Latin rock di sempre, ma l'iniziativa è troppo laboriosa e mostra presto

la corda. Riesce tuttavia a chiarire le idee a Santana che preferisce muoversi allora in direzione opposta, scendendo nettamente le due personalità Devadip/Carlos. Si dà l'avvio quindi a due produzioni separate — di gruppo e solistica —, facendo la gioia della stampa (che può attaccarlo su due fronti) e l'angoscia del pubblico (che vede scomparire definitivamente dalla discografia di gruppo la benché minima scintilla "creativa").

Mentre **Inner Secrets** introduce una tendenza irreversibile ad inserire in repertorio riprese di brani altrui (come già era stato in passato delle gloriose **Black Magic Woman**, **Oye Como Va**, la **Stone Flower** di Jobim, è ora il turno di **She's Not There** degli Zombies, **Dealer** dei Traffic, **Well All Right** di Buddy Holly versione Blind Faith, e persino della stagionata **Stormy**), **Oneness** ('79) mette in luce il Santana più ispirato degli ultimi

anni: tra rimembranze, impennate di purissima "fusion" e rivisitazioni latine, si torna a tratti all'immaginazione al potere che era stata di **Caravanserai**. Si chiarisce quindi il mistero che era corso da **Caravanserai** a **Borboletta**: Santana jazz o Santana rock? Ora le due "avenidas" vengono percorse in parallelo ma separatamente, placando così le ansie creative dell'artista, come pure quelle "materiali".

Gli ultimi due-tre anni vedono il gruppo registrare una serie impressionante di "tutto esaurito", a conferma dell'inalterato carisma "live" di una formazione ormai consolidata con l'arrivo di Alex Ligertwood al canto, Richard Baker alle tastiere e Orestes Vilató alle percussioni, in aggiunta ai soliti Peraza, Rekow, Lear e Margen. Dischi come **Zebop!** ('81) e **Shango** ('82) nulla aggiungono ad una leggenda che, forse, continua a splendere assai più luminosa tra i solchi di lavori come il doppio **The Swing Of Delight** ('80) realizzato, oltre che con i

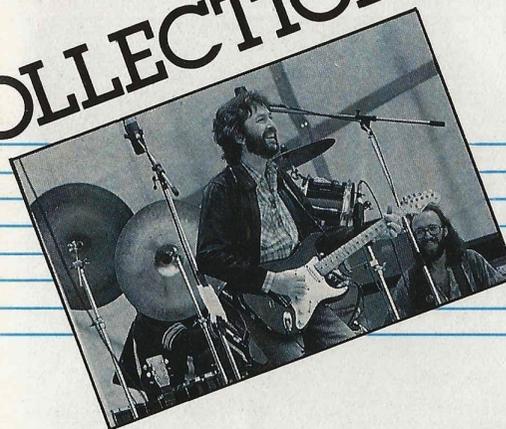
Santana al completo, con jazzisti della levatura di Herbie Hancock (con cui Santana aveva registrato una jam, poco nota, intitolata **Giants**), Wayne Shorter (Weather Report), Ron Carter, Tony Williams ed altri ancora. Ma tant'è, Dr. Devadip e Mr. Carlos sono riconciliati e il caso può dirsi chiuso. Al pubblico resta sempre un'istituzione "che fluttua nel tempo e nello spazio, sempre mutevole, intenta ad esplorare diversi idiomi musicali pur conservando l'identità delle sue radici": proprio per questo Santana viene invitato quest'anno all'"US" Festival che vuole rinverdire sulla costa Ovest il miracolo di Woodstock. A tutti gli altri, invece, una serie di candide dichiarazioni, da me raccolte in occasione delle ultime due tournées europee dell'artista, attraverso le cui righe leggere l'irrequietezza di un "seeker" che,

L'attuale formazione dei Santana: da sinistra, Peraza, Lear, Margen, Santana, Baker, Ligertwood, Vilató, Rekow.



Eric Clapton

ROCKCOLLECTION



■ Negli anni '60 sorprendenti murali riportano in tutta Londra il motto "Clapton è Dio", esaltando chi, in quel periodo di folgoranti scoperte e rivelazioni, aveva rilanciato la figura del chitarrista elettrico in terra di rock. Nato nel '45, Clapton è vittima dei soliti innamoramenti giovanili - Chuck Berry, Buddy Holly, r'n'r della più bell'acqua - e solo alla Kingston Art School scopre il blues di Muddy Waters, Robert Johnson, Big Bill Broonzy e la scuola tutta di Chicago. A sedici anni imbraccia la sua prima chitarra acustica e, solo dopo aver visto Alexis Korner, il padre del British Blues, decide di passare all'elettrica. Nel '63 Tom McGuinness lo recluta per i suoi Roosters. Sempre di quell'anno è la svolta fondamentale: su richiesta del cantante Keit Relf, Eric viene assunto dagli Yardbirds (ex-Metropolitan Blues Quintet): più che imitare i modelli della Southside chicogoana, egli ne trasporta lirismo e liquidità in uno "stile" ruvido e molto aggressivo. Qualche settimana basta al gruppo per "sfondare" al Crawdaddy Club di Richmond, colmando il vuoto lasciati dai "emergenti" Rolling Stones. Con gli Yardbirds, Clapton incide poche perle: **I Wish You Would**, **Good Morning Little Schoolgirl** e l'epica **For Your Love**, oltre a due albums leggendari, **Five Live Yardbirds** e **Sonny Boy Williamson & The Yardbirds**;

ma nella primavera '65 si ribella alle smanie di commercialità dei compagni e accetta l'offerta di John Mayall di entrare nei mitici Bluesbreakers. Con loro registra **Bluesbreakers**, uno dei capolavori della "negritudine" inglese di quel tempo, ma, irrequieto, nel '66 ha già allestito il primo "supergruppo" della storia del rock, i Cream, che porranno le basi del futuro Hard/Heavy Metal degli anni '70, non mancando di dare una spinta al nascente rock "progressivo"; ma son tempi duri e Clapton è già oltre. Nel '69 si lascia tentare a ricreare i fasti dell'avventura Cream coi Blind Faith, ma la gran festa di Hyde Park, con centomila presenze, suona semmai come epitaffio di un'epoca. Ora è Jimi Hendrix che incarna la figura del musicista totale, ubriaco di psichedelia al punto da dilatare gli orizzonti della chitarra con un'istintività animalesca che sfugge all'artista inglese, interessato semmai allo strumento quale medium espressivo e autoanalitico. In tal senso Clapton desidera riaffermare la sua essenza di chitarrista blues e, al giro di boa degli anni '70, fa lega con una banda di "sudisti", Delaney & Bonnie, cui regala uno scoppiettante **Live** e si arruola con la prima edizione della Plastic Ono Band di John Lennon, con cui si esibisce in quel di Toronto. Dopo una pausa di ripensamento, il chitarrista riparte in quarta con un

ennesimo gruppo, Derek & The Dominoes e scrive il suo capolavoro assoluto, **Layla & Other Assorted Love Songs**. Convertitosi al cristianesimo ma sconvolto dall'eroina per la turbolenta relazione con la moglie dell'amico Beatle George Harrison, Patti, nell'agosto '71 prende parte al concerto per il Bangla Desh, assieme a Harrison, Ringo Starr, Dylan, Leon Russel e altri: a malapena si regge in piedi e si dovrà attendere il gennaio '73 per rivederlo in gran forma sul palco del Rainbow londinese, coadiuvato da Pete Townshend, Ronnie Wood, Steve Winwood, Jim Capaldi etc. Nel '74 l'ennesima svolta: si trasferisce in Florida, a Miami e dà corpo ad un gruppo all'American, con Radle, George Terry, Jamie Oldaker, Dick Sims e la dolce vocalist Yvonne Elliman. Il risultato è un disco "solare", **461 Ocean Boulevard**. L'uomo è finalmente in pace con se stesso e dà alle stampe una serie di dischi, non più indispensabili ma finalmente "liberati", da **There's One In Every Crowd** a **Backless**. Trascorre ormai molto tempo sereno nella sua magione del Surrey assieme a Patti. Il Gran Libro è stato scritto, la leggenda

rimane inossidabile e resta ancora tutta una vita da vivere.

DISCOGRAFIA: Con gli Yardbirds, **Five Live Yardbirds** (registrazioni del '63, Charly) e **Sonny Boy Williamson & The Yardbirds** (Mercury). Con John Mayall, **Bluesbreakers** (Decca, '66). Coi Cream, **Fresh Cream** ('66), **Disraeli Gears** ('67), **Wheels Of Fire** ('68), **Goodbye** ('68), **Live Cream** ('70), **Live Cream, Vol. 2** ('72), tutti ristampati su RSO/PolyGram. Coi Blind Faith, **Blind Faith** (Polydor, '69). In proprio: **Eric Clapton's Rainbow Concert** ('73), **461 Ocean Boulevard** ('74), **There's One In Every Crowd** ('75), **E.C. Was Here** ('75), **No Reason To Cry** ('76), **Slowhand** ('77), **Backless** ('78), **Just One Night** ('80), **Another Ticket** ('81), **Eric Clapton** ('70), **Layla & Other Assorted Love Songs** ('70), **Derek & The Dominoes In Concert** ('71). Numerose le antologie e le partecipazioni. Tra le più significative, **The Blues World Of Eric Clapton** (periodo Decca), **Time Pieces-The Best Of Eric Clapton** (RSO, '82). Tra le partecipazioni, **Concert for Bangla Desh** (Apple, '71), **Back To The Roots** di John Mayall (Polydor, '70), **White Album** dei Beatles (Apple, '68), **Live Peace In Toronto** della Plastic Ono Band (Apple, '69), **Tommy**, colonna sonora del film degli Who (Polydor, '75), **Delaney & Bonnie And Friends in Concert** (Atlantic, '70).

Guido Harari

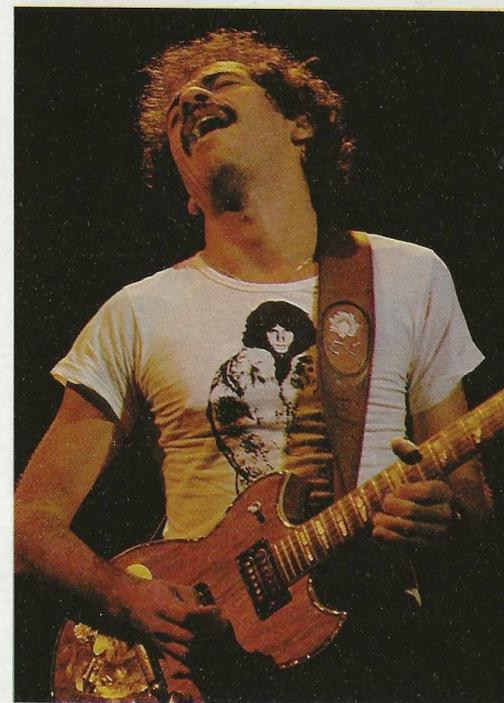


suo malgrado, pare ancora ben lungi dall'aver raggiunto il suo obiettivo.

«Io ho due braccia: uno è la qualità, l'altro è la quantità. Devadip è la qualità, Santana la quantità. È come in una corsa: devi usare entrambi i piedi, non puoi usarne uno solo! Entrambi ti sostengono, tenendoti in equilibrio. Oggi sono per me tutt'e due importantissimi. A casa con mia moglie e la musica che

to **Black Magic Woman**, che di per sé è solo un bell'involucro, ma tutto quel che vi mettiamo dentro. È quella l'essenza di ogni cosa.»

«Per quel che riguarda la svolta jazz, la prima volta che ascoltai Miles Davis, pensai che si trattasse di musica per cocktails. Io venivo dal blues e tutto quel che volevo suonare era rock'n'roll. Fu **In A Silent Way** a rivelarmi un'altra



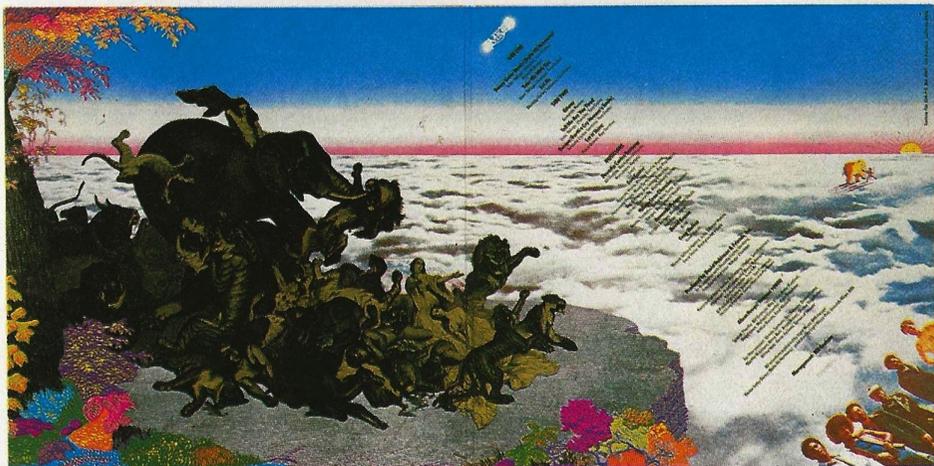
ascolto, sono sempre Devadip. Ma quando vado in tournée, ecco Carlos che salta fuori. Ho imparato ad amare anche lui e a trasformarlo, in meglio.»

«Quando ho cominciato a Tijuana, desideravo solo far ballare la gente. Ora voglio far sentire a tutti, se possibile, quanto non sono limitati dal corpo: si deve continuare a cercare sempre più a fondo nel proprio intimo. È questo che la gente vede in Santana. Non è soltan-

angolazione. Anche quella veniva dal blues, e questo completava il quadro, aprendomi una nuova porta. Oh, il senso della melodia di Coltrane! Divenne un'ossessione, e quando scoprii che Miles sarebbe stato disposto a suonare con noi, fu incredibile! Ma ero molto insicuro, non mi sentivo preparato. **Caravanserai** fu per me una vera avventura nell'ignoto: non sapevo leggere la musica, e d'un tratto eccomi circondato

da musicisti "avanzati" come Mingo Lewis, Rauch, Coster e Shrieve, che da tempo erano cultori di jazz. Registrando *The Swing Of Delight*, con Hancock, Shorter e gli altri, non mi sono più sentito insicuro. Durante gli ultimi anni, grazie all'interessamento di Miles e al lavoro con McLaughlin, ho capito di essere un musicista, non un entertainer. Fin da quando avevo nove-dieci anni e suonavo il violino per le strade di Tijuana per 50 cents a canzone, ho sempre saputo di voler essere "soltanto" un musicista, null'altro. Oggi mi ritengo un musicista a tempo pieno, un musicista

tanto a che vedere con la struttura della musica, quanto con le emozioni e le atmosfere.» «Era dal '72 che aspettavo che il pubblico si smaliziasse. C'è voluto il successo di gente come George Benson, Weather Report e Earth, Wind & Fire, perché si aprisse un mercato per una "cross-over music" come la nostra. Inoltre, mentre il rock ha acquisito maturità e libertà espressiva rispetto alle solite vecchie dodici battute blues, i musicisti jazz hanno scoperto la differenza tra suonare davanti a 200 persone o davanti a 15.000!» «Ora, comunque, Santana o Devadip,



"totale". Per questo non ho più incertezze. Per me un "entertainer" è paragonabile a un orso su una motocicletta in un circo: un miracolo di equilibrio che fa spalancare la bocca al pubblico e basta. Un musicista invece, sa riempire il cuore dell'ascoltatore. Ancora oggi non so leggere la musica, ma so comporre e render viva una melodia. Shorter, Zawinul o Hancock, quando mi vedono, mi chiamano "hey, Melody man!". Ho imparato ad improvvisare, ma non mi piace chiamarlo jazz: si tratta piuttosto di una certa fluidità d'immaginazione, qualcosa che non ha

rock o jazz, che importa? Nel cento per cento dei casi, la buona musica sgorga dal cuore, non dalla mente che è troppo limitata dal calcolo. Proprio per questo il musicista è l'unico artista che può toccare ogni parte del tuo essere. Un pittore o un poeta possono toccare i tuoi occhi o il tuo cuore... ma un musicista, attraverso le note e i suoni, può toccare ogni singola parte del tuo corpo, in un sol colpo ogni singola cellula. È il linguaggio del cuore e, come ha scritto una volta Muhammad Ali, "i grandi uomini si misurano sempre dalla grandezza del loro cuore".»

BIBLIOGRAFIA

■ Gene Anthony: *The Summer Of Love — Haight Ashbury At Its Highest* (1980, Millbrae, California). Non esistendo alcun volume dedicato interamente a Carlos Santana, s'è pensato di fornire i dati di alcuni volumi che consentono almeno di ricavare una panoramica esauriente del retroterra sociale e culturale su cui lievita l'esperienza del musicista. Questo volume del fotografo Gene Anthony è perfetto ritratto della San Francisco "infiorata" che, attorno al '66, abbagliò il giovane chitarrista di Tijuana. Riccamente illustrato e con prefazione di Lawrence Ferlinghetti, il libro è una vera ode all'"Estate d'Amore" e ai suoi eroi: il promoter Bill Graham, il profeta dell'LSD Timothy Leary, l'agit-prop Jerry Rubin, Ken Kesey, Chet Helms, i Grateful Dead, Janis Joplin, i Jefferson Airplane, i Charlatans e mille altri.
Jean Young & Michael Lang: *Woodstock Festival Remembered* (1979, New York). Il weekend che "cambiò il mondo", segnando la fine degli anni '60 e creando un mito di portata mondiale. Centinaia di immagini ricostruiscono l'avvenimento, dalla licenza di costruzione del palco concessa dalle autorità della piccola cittadina dello stato di New York fino all'ultima lattina di birra raccolta sul terreno disastroso della Yasgur's Farm. Il testo di Michael

Lang, che dell'evento fu promotore e organizzatore, ne è coloratissima commemorazione.

Lenny Kaye & David Dalton: *Rock 86* (edizione italiana, 1977, Milano). 86 schede sul "meglio del meglio" del rock, redatte dal giornalista David Dalton e dal critico-musicista Lenny Kaye (Patti Smith Group).

Nick Logan & Bob Woffinden: *Enciclopedia del Rock* (edizione italiana Milano, 1977). Dalla penna di due giornalisti del settimanale inglese "New Musical Express", il volume è un'enciclopedia più che completa su venticinque anni di rock, riccamente illustrata. Indispensabile per chi non disponga già di riferimenti storico-discografici.

The Rolling Stone Illustrated History Of Rock & Roll (1976, 1980, New York). Curata dallo staff della rivista americana "Rolling Stone" quest'enciclopedia raccoglie saggi critici, discografie, e immagini riguardanti l'intera vicenda del rock, con particolare predilezione per il periodo compreso tra il '56 e il '63 (da Presley ai Beatles), per il Soul (dalla Motown alla disco), per gli anni '60 e le grandi "superstars", sino ad arrivare alla new wave e al reggae. Ottimo il taglio come evidenti le parzialità, ben note peraltro, della rivista.

Discografia

La discografia di Santana può dividersi agevolmente in tre grandi periodi: dal '69 al '71, dal '72 al '75, dal '76 ad oggi.

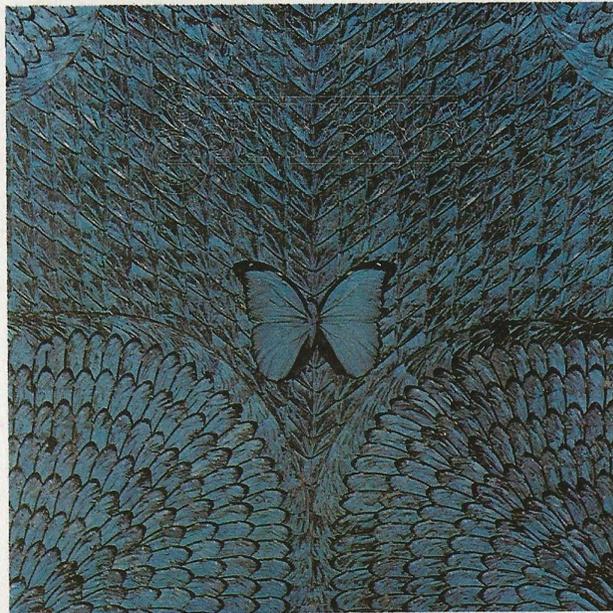
1969-1971: sono gli anni che racchiudono il primo trittico formidabile, quello di **Santana, Abraxas** e **Third**, disseminato di spezie, torrido e "caliente". Mai tanta energia era scaturita da una musica che non fosse necessariamente nera, e sono due Afriche che si ritrovano dopo secoli di peregrinazioni a Tijuana, sulla "frontera" maledetta. **Oye Como Va** di Puente, **Black Magic Woman** di Peter Green, **Soul Sacrifice** inno di Woodstock, **Samba Pa Ti**, **Incident At Neshabur**, **Guajira**, **Toussaint l'O-**

verture ed altri ancora sono i gioielli di un gruppo che fa di un blues passionale e di una sensuale, carnalissima eleganza latina il suo grandioso simbolo. Dei tre dischi, come già detto, **Abraxas** è lo zenit assoluto: una rara delicatezza poetica e travolgenti pulsioni ritmiche chiariscono subito che i sei, ai fermenti culturali, preferiscono l'immediatezza e l'urgenza debordante della musica.

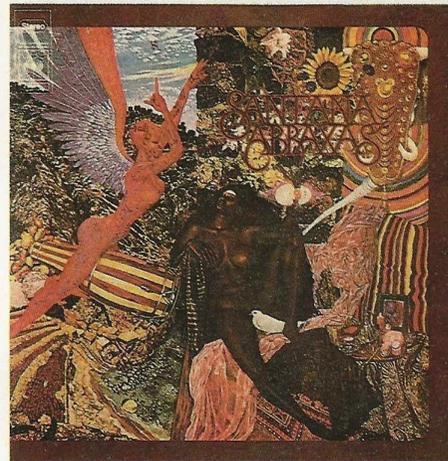
Il solismo di Carlos Santana privilegia lunghe note sostenute, sofferite, ora graffianti ora liricissime, che molto richiamano certa musica orientale.

Dalla terra del fuoco si passa alla terra promessa e, dal '72 al '75,

Santana ascolta il jazz di Miles Davis, Coltrane, Herbie Hancock. Le radici latine passano in second'ordine in nome d'un fervore mistico e di un'energia rinnovata nell'inattesa esperienza religiosa col guru Sri Chinmoy. **Caravanserai** è il gran balzo in avanti, stroncato purtroppo da problemi interni e dalla deludente risposta commerciale (se ne ascolti l'intera prima facciata, un vero capolavoro). **Love, Devotion, Surrender**, realizzato assieme all'amico Mahavishnu John McLaughlin, combina le tensioni ascetiche della Mahavishnu Orchestra con la tangibile fisicità dei Santana sul corpo di due composizioni di Coltrane, **Naima** e **A Love Supreme**, tra



MARATHON



le altre cose. **Welcome** prosegue nella medesima direzione, ma senza il fuoco degli esordi. **Illuminations**, altra collaborazione altolocata con la vedova Coltrane, sa troppo d'incenso e di trepidante "omaggio" per decollare in verticale. Lo stesso dicasi, in fondo, anche per **Borboletta** che non brilla certo di coesione, malgrado le numerose presenze "di firma".

Meglio il fantastico triplo registrato in Giappone, **Lotus**, vero monumento ad un gruppo in stato di grazia: ascoltatelo avventurarsi in un itinerario immaginario, attraverso vecchi cavalli di battaglia (**Black Magic Woman**, **Se A Cabo**, **Incident At Neshabur**), per poi lanciarsi in infuocate improvvisazioni strumentali (**Castillos De Arena** di Corea, **Batukada**, **Toussaint l'Ouverture**).

Il '76 segna il ritorno alle radici latine con **Amigos**: si ravvivano le

vendite e s'inaugura un nuovo ciclo, fatto di incertezze e di tentativi, dove la musica ama vestirsi di un "conformismo de luxe", privo del vecchio feeling d'un tempo (**Festival**, **Moonflower**). L'operazione arriva persino a farsi triste ricalco, in una sarabanda devitalizzata di congas e timbales.

Inner Secrets, **Marathon**, **Zebop!** e **Shango** parlano di astute confezioni, vuote purtroppo. Forse è vero, non rimane null'altro da provare, ma la leggenda ha bisogno di ben altri fermenti. Ecco spiegati **Oneness** e **The Swing Of Delight**, eccellenti digressioni solistiche alla ricerca del giusto balance tra Carne e Spirito, tra Mente e Corpo, tra Carlos e Devadip. Quest'ultimo in particolare, con l'apporto di grossi jazzers come Hancock, Shorter, Carter e Williams, segna l'avvento di una musica più serena, più celestiale: degna offerta a Dio e al

guru Sri Chinmoy, distante quanto basta (ma non troppo) dai ritmi balzabili, seducenti e sensuali, della Santana Band. Entrambi questi aspetti continuano a coesistere dal vivo, risolvendo secondo alchimie variabili il rompicapo dell'uomo e dell'artista.

Un'ultima nota sul **Live!** registrato dal vivo nel '72 assieme a Buddy Miles: un LP abbastanza deludente davvero poca cosa.

Infine possiamo ancora sottolineare che i Santana compaiono, cogliendo perfettamente l'essenza dei tre periodi testé menzionati, in **Woodstock** ('70) con la memorabile **Soul Sacrifice**, in **Fillmore-The Last Days** ('72) con **Incident At Neshabur** e un'inedita versione di **In A Silent Way** di Miles Davis, entrambe registrate dal vivo, e in **California Jam II** ('76) con, sempre dal vivo, **Jugando** e **Dance**, **Sister**, **Dance**.

Guida all'ascolto

Indubbiamente il miglior Santana è quello di **Abraxas**, l'insuperato capolavoro targato '70. Ritratto esemplare dell'edizione classica della Santana Band, quell'album può dirsi la summa più completa dell'artista: blues, rock, jazz, psichedelia, il gusto pastoso delle jam incandescenti in cui si stratificano di continuo l'organo, liquidissimo e sensuale, di Gregg Rolie, il "barrage" implacabile delle percussioni e, su tutto e tutti, la chitarra fiammeggiante del leader. Proprio da **Abraxas** si sono estratte quattro perle del vasto repertorio di Santana. Il medley **Black Magic Woman/Gypsy Queen** (il primo brano, un vecchio classico dei Fleetwood Mac di Peter Green, si fonde con un meno noto cavallo di battaglia del chitarrista jazz Gabor Szabo, uno dei primi modelli del giovane Carlos) propone quel crescendo orgasmico che è tipico della "trance'n'dance" santaniana, con gran finale esplosivo. **Oye Como Va**, sfilata di tasca all'irriducibile Tito Puente, sottolinea con maggior vigore il "savor" delle radici latine del gruppo californiano: ritmo ripetitivo impostato su un paio d'accordi, percussioni e basso ipnotici, e ancora la chitarra in primo piano, incalzante e dalla sonorità già inconfondibile. La strumentale **Incident At Neshabur**, scritta da Santana con Alberto Gian-

quinto, mira invece al cuore di certo jazzismo, chiarendo bene l'amor di "fusion" e di improvvisazione che anima il sestetto: prima l'involata dell'organo e della chitarra, poi un intermezzo di sognante delicatezza, per poi risalire di nuovo alla "fuente del ritmo". Infine un altro strumentale, la celeberrima **Samba Pa Ti**, "Latin ballad" tra le più amate e richieste del chitarrista, canto di struggente sentimento nonché prototipo di altri fortunati successi quali **Europa**, **Moonflower** e **I Love You Much Too Much**.

Con **Let The Music Set You Free** si salta a piè pari il periodo "sperimentale" per ritrovare, tra i solchi di **Festival** ('76), l'esuberante Santana degli esordi. L'intero arsenale di strumenti scandisce il facile slogan ("lasciate che sia la musica a liberarvi") di una rinnovata comunicativa, vero toccasana delle esibizioni dal vivo del gruppo.

Transcendance (da **Moonflower**, '77) riprende lo stesso schema di **Incident At Neshabur**, ma al rovescio: avvio sognante stavolta, molto Soul, reso via via infiammato dai sintetizzatori di Tom Coster, fino al delirio di percussioni su cui s'innesta la chitarra di Santana con un assolo spasmodico (la lezione di McLaughlin, dunque, non è andata perduta) e infine altro dolcissimo volo planare.

Lo strumentale **Tales Of Kilimanjaro** (da **Zebop!**, '81) sintetizza al meglio la tipica trance ipnotica di Santana, come la prima facciata di **Caravanserai** aveva già ben indicato dieci anni prima: ritmo lento e sinuoso, punteggiato dal basso e dalla chitarra acidissima, tesa allo spasimo, e poi degli stacchi improvvisi, brucianti, per ripiegare di nuovo in una dimensione onirica ed impalpabile. È il Santana più maestoso e possente, perfettamente a suo agio nel condensare in pochi minuti una vera e propria lezione di stile (s'ascoltino anche piccoli gioielli come **Primera Invasion**, **Marathon**, **Aqua Marine**). In chiusura **Oneness** (dall'omonimo album solista, '79), altro magnifico tema strumentale che riporta alla tournée '78 col quartetto della Devadip Orchestra: in un lento crescendo d'improvvisazione vi è racchiusa l'essenza di Devadip, del Santana libero/liberato dai mille ricatti commerciali. Non più Latin rock, nè l'asettico rock'n'pop delle prove recenti, ma piuttosto una musica di suprema bellezza e di accecante lirismo, dove calore e passione dicono bene della disciplina interiore acquisita dal musicista negli ultimi dieci anni, senza perder di mira comunicativa ed immediatezza, e neppure la tanto desiderata "universalità".