

Radio Popolare, 8 ottobre 1997, h 15:39

Intervista a Robert Wyatt

(all'uscita di *Shleep*, Hannibal 1997)

In studio: Alessandro Achilli

1. *Heaps of Sheeps* (testo: Bengie; musica: Wyatt, arr. Eno)

Heaps of Sheeps, da SHLEEP, il nuovo album di Robert Wyatt, musicista che gli ascoltatori di Radio Popolare e Popolare Network conoscono molto bene perché fra l'altro è stato nostro ospite qui, tre anni fa, e ha anche condotto, nel '95, un ciclo di cinque trasmissioni per la nostra emittente. Adesso vi proponiamo l'intervista telefonica che ho realizzato con lui qualche giorno fa. Per vostra comodità, ho sostituito alle domande in inglese la loro traduzione in italiano. E naturalmente ascolteremo anche varie canzoni dall'album, quando se ne parlerà nell'intervista. La prima cosa che colpisce chi conosca la discografia di Robert Wyatt è che su questo nuovo album ci sono parecchi musicisti ospiti. È la prima volta che accade dai tempi di RUTH IS STRANGER THAN RICHARD, album che Wyatt incise nel 1975. Dopo di che, fece prevalentemente tutto da sé, fino agli ultimi dischi, in cui suona lui tutti gli strumenti, in sovraincisione. La prima domanda che gli ho posto riguarda quindi questa decisione di coinvolgere altri musicisti, i criteri con cui li ha scelti e l'effetto del ritrovarsi a suonare con altri.

ROBERT WYATT: In questo caso ho adottato un po' entrambi i metodi: mi sono messo nelle condizioni di poter incidere, all'occorrenza, un qualche genere di disco da solo; ma mi sentivo davvero solo, isolato, e ho provato il desiderio di ricevere un qualche aiuto, di avere intorno qualche amico. Non sapevo se e come avrebbe funzionato ma, alla prova dei fatti, nessuno di coloro che sono venuti mi ha dato solamente il proprio suono: al contrario, tutti hanno anche messo nella musica il proprio carattere. Sono stato davvero fortunato. È stato un lavoro di collaborazione fin dal primo momento, perché sono partito da certe poesie scritte da mia moglie Alfie e poi, quando ho avuto la possibilità di usare lo studio di Phil Manzanera, lui è stato molto gentile e mi ha fatto sentire a casa; ha inoltre suonato la chitarra elettrica in *Alien*, una canzone che ho scritto a quattro mani con Alfie.

2. *Alien* (testo: Bengie; musica: Wyatt)

R.W.: Ecco, quel che ha suonato qui Phil mi è parso molto appropriato. Ed è stato così per tutti, da Annie Whitehead a Paul Weller a Evan Parker: hanno partecipato con molta naturalezza, come se lavorassimo già insieme da chissà quanto.

La cosa strana è che – nonostante la presenza di tutti quei musicisti – nell'album tu non suoni meno strumenti: ne suoni di più. Non solo le

abituale voce, tastiere e percussioni ma anche la tromba (con cui già ti diletta da adolescente) e persino molto basso elettrico e una parte di violino. E sei anche produttore di te stesso (fatta eccezione per una canzone prodotta da Brian Eno e le voci di un'altra, curate da Alfreda Bengé). Insomma, pur avendo avuto la possibilità di affidare ad altri certe parti, non ti sei assolutamente risparmiato ma, al contrario, hai lavorato di più.

Grazie, sono contento che tu l'abbia notato. Sì, è vero: ho voluto, ho cercato di fare da solo tutto ciò che potevo. Mi piace molto suonare e, se il disco è a mio nome, sarebbe fraudolento da parte mia non fare tutto il possibile. Ho coinvolto altre persone perché avevo proprio bisogno di colori differenti e di altri suoni strumentali. Ma hai ragione: ho cercato di farmene carico anche personalmente. È un problema dei cd, sai, che sono molto lunghi e non si può interrompere così facilmente l'ascolto a metà, come con gli elleggi. Perciò ho cercato di far sì che ogni brano fosse per certi versi diverso dal precedente ed ecco perché ho variato la strumentazione.

Un paio di canzoni di SHLEEP erano già state registrate per album di altri musicisti: una è *Maryan*, per un disco che non credo sia mai uscito del chitarrista Philip Catherine.

Sì, è così. Come moltissimi altri jazzisti, Philip Catherine scrive melodie stupende ma non canta; e mi pareva che quella melodia implorasse di essere cantata. Così decisi che, se non l'avesse fatto nessun altro, avrei dovuto occuparmene io.

Quindi la *Maryan* che si ascolta su SHLEEP non è quella che hai registrato per Catherine.

No, è un nuovo arrangiamento che ho fatto io.

E mi dicevi che l'altra versione non è mai stata pubblicata?

Non so bene come sia la situazione. Di sicuro non è sul mercato. È stata registrata ma ci sono diverse registrazioni ancora inedite di Philip.

Avevi preso parte solo a *Maryan* per quel suo album?

Sì. Recentemente ho assistito a un suo concerto a un festival jazz a Grimsby, dalle mie parti, e, quando ha suonato un'altra sua composizione intitolata *December 26th*, Alfie mi ha detto: «Oh, la prossima volta potresti cantare questa». Ma non so se ne sarei capace.

Sarebbe bello, se è splendida come *Maryan*.

È una melodia magnifica. Certe persone non ascoltano molto jazz, perché si ritrovano un po' perse tra tutti quei lunghi assoli; ma tra le cose più belle dei jazzisti ci sono proprio le melodie meravigliose composte da alcuni di loro – sai, non solo Thelonious Monk e Charles Mingus ma anche molti altri – e normalmente arrivano solo agli appassionati di jazz. Invece io credo che dovrebbero ascoltarle anche altri. Abbiamo sentito cose come Joni Mitchell che canta canzoni di Mingus e trovo sia proprio una buona idea che musicisti provenienti da una tradizione

leggermente diversa ripresentino quelle canzoni in un contesto differente, perché allora si riesce ad ascoltarle con una nuova freschezza.

3. **Maryan** (testo: Wyatt; musica: Catherine)

Era *Maryan*: Philip Catherine alla chitarra, Chikako Sato al violino, Chucho Merchan al contrabbasso e percussioni, e tu alla voce, alla tromba e alle tastiere. L'altra canzone di SHLEEP di cui avevi già cantato una versione differente è *Free Will and Testament*, che appariva su A REMARK HUGH MADE di Hopper & Kramer.

Mark Kramer stava lavorando a New York con il mio vecchio amico Hugh Hopper e ci spedì un nastro che conteneva semplicemente un piccolo riff di pianoforte, vagamente schubertiano. Mi chiese: «Puoi ricavarne qualcosa?». Inizialmente scrissi solamente un testo, lo cantai davanti a un registratore e spedii la cassetta a lui, che poi montò sul suo nastro il mio cantato. Ma io sentivo quel pezzo in un modo del tutto diverso; ero un po' influenzato dall'ascolto di alcune canzoni del compianto John Lennon; sai: *Mother* – «you had me but I never had you» – e cose del genere; mi piace quel tipo di suono solido, robusto, e avevo in mente l'idea di rifare *Free Will and Testament* in quel modo. Perciò ho deciso di incidere una mia versione. Volevo anche modificare leggermente il testo: mi capita continuamente di cambiare idea a proposito della tal parola qui o della tal'altra là.

4. **Free Will and Testament** (testo: Wyatt; musica: Kramer)

***Free Will and Testament*, dove tu canti e suoni tastiere e percussioni, e alla chitarra c'è Paul Weller. Come l'hai coinvolto nel disco?**

Quando sono arrivato in studio, c'era lui che registrava e così ci siamo dati il cambio per qualche giorno. Mi è sempre piaciuto, pur vedendolo da lontano; proviene da una parte differente della cultura rispetto a me: è come un dialetto differente. Ma mi sono sempre piaciuti molto lui e il suo personaggio, con la sua integrità. E così gli ho semplicemente lasciato due righe. A esser sincero, non ricordo bene cosa ho scritto ma era qualcosa come: «Ciao, se su uno dei tuoi dischi hai bisogno di una voce da vecchio per i controcanti, per dare un tocco di *gravitas*, sarei onorato di darti una mano». E lui mi ha fatto trovare un bigliettino in risposta: «No, non penso proprio di averne bisogno. Tuttavia: ciao, se per caso hai bisogno di qualcuno che strimpelli un po' di chitarra su un tuo pezzo, sarei felice di provarci». Ed è quello che ha fatto: è venuto un pomeriggio, e poi il pomeriggio seguente, e alla fine ha lavorato davvero sodo. Sono stato proprio contento.

5. **Blues in Bob Minor** (testo e musica: Wyatt)

Questa era l'altra canzone in cui hai coinvolto Paul Weller: *Blues in Bob Minor*. È vero che è ispirata a *Subterranean Homesick Blues* di Bob Dylan?

Oh, sì. E Paul e io non riuscivamo a trovare un titolo da darle: «Come la chiamiamo? *Yellow Subterranean Homesick Submarine Blues?*». Non sapevamo come intitolarla ma è *Blues in Bob Minor* perché io sono il Bob minore e ovviamente Dylan è il solo e unico Bob maggiore.

Che cosa ci dici del cambio di casa discografica? Ora sei con la Hannibal di Joe Boyd. Ho letto che riunirà in un cofanetto gli album che hai inciso negli anni settanta per la Virgin e negli ottanta per la Rough Trade.

La riedizione è semplicemente un modo per raccogliere una serie di materiali, così da ottenere sulle mie opere precedenti quel controllo reale che non ho mai avuto, tanto che le cose uscite in passato non sono necessariamente come l'avremmo fatte noi. Joe Boyd ha un ottimo curriculum in fatto di riedizioni di vecchi lavori di musicisti: ha pubblicato Sandy Denny e altri, tra cui Nick Drake... E questa è una delle ragioni: abbiamo visto come ha lavorato a quelle cose e non è certo uno che sta a guardare se sei o no in classifica, se sei o no di moda. Sembrano cose fatte molto tra amici. La Rough Trade era un'ottima etichetta ma a un certo punto hanno cambiato direzione e si sono allontanati da me; la compagnia per cui lavorano cura il *management* di alcuni gruppi inglesi che vanno per la maggiore. Quando Geoff Travis della Rough Trade ha deciso di prendere una strada diversa dalla nostra, ci ha consigliato la Hannibal. Cercava una casa discografica per noi e ha detto semplicemente: «Loro sono gli unici che ci vengano in mente con cui potresti trovarti a tuo agio, che potrebbero darti fiducia, amicizia e collaborazione in quel mare infestato da squali che è l'industria discografica». Ed era la pura verità. Siamo proprio soddisfatti.

È stato difficile ottenere i diritti di *ROCK BOTTOM* e *RUTH IS STRANGER THAN RICHARD*, i due album che avevi inciso per la Virgin negli anni settanta?

Se ne è occupata principalmente Alfie, con un piccolo aiuto da parte di Geoff Travis. Ma è stato difficile, sì: è decisamente difficile ottenere qualcosa da una casa discografica come la Virgin, anche se più che altro credo fossero sorpresi che fossimo sopravvissuti abbastanza a lungo da reclamare quanto ci spetta. Sai, nel contratto, benché se ne fossero addirittura dimenticati, era specificato che, dopo quindici anni o giù di lì, i nastri sarebbero ritornati agli artisti; credo che supponessero che prima d'allora saremmo tutti morti di overdose. Ma noi siamo ancora vivi e abbiamo voluto indietro le nostre registrazioni. Intendiamoci, la Virgin era anche onesta – ci pagava le nostre minuscole percentuali – ma è tremendamente distante dai musicisti, laddove la Hannibal è più simile a una famiglia, più una cosa tra amici.

Dal maggio di quest'anno – dal maggio 1997 – voi avete un governo laburista, dopo diciott'anni di governi conservatori che, per usare le tue parole, «hanno smantellato sistematicamente tutte le conquiste sociali del dopoguerra», cosa che in Italia riesce molto bene anche ai governi di centrosinistra, come quello attuale. Credi che il governo Blair potrà invece rimedio ai disastri compiuti dai conservatori in materia di assistenza, sanità, pensioni e via dicendo?

Non potrei dire che ci credo. No. Ritengo che Blair sia più simile a – diciamo – Keating in Australia o Felipe González o persino a un leader del partito democratico negli Stati Uniti; sì, penso che siano proprio quelle le sue idee. Ho letto oggi un curioso articolo sul giornale; l'autrice spiegava che è come se Blair avesse detto: «Non posso cambiare molto le cose ma prescrivo a tutti voi di cominciare a sentirvi meglio». Mi pare che lei la chiami «la politica Prozac»; molto spiritoso. Ovviamente è stato bellissimo sbarazzarsi dei conservatori, perché avevano imposto a noi e al resto del mondo un'immagine del popolo inglese che risultava estremamente ripugnante a molti di noi, non solo di sinistra: la loro nostalgia dell'impero era appiccicaticcia, merdosa, stupida e noiosa. Avete già avuto tutte quelle cose in Italia con Mussolini e non ne avevamo bisogno in Inghilterra con la Thatcher. Ma ci è toccato. Perciò è stato bello sbarazzarsene. Ma per la verità mi fanno un'impressione molto migliore Jospin in Francia, o il nuovo sindaco del distretto federale di Città del Messico [*Cuauhtémoc Cárdenas*] e situazioni come quelle. Mi sembra che abbiano una comprensione migliore del problema, ossia del fatto che sono stati distrutti o indeboliti tutti i principali oppositori del capitalismo e delle banche – i sindacati e così via – e adesso i banchieri sarebbero capaci di dire: «Be', ora possiamo smantellare il sistema del *welfare*, perché non dobbiamo tenere buona la gente, non c'è bisogno mantenerla tranquilla e felice, dal momento che tanto non può ribellarsi a noi: tutte quelle grandi organizzazioni cui poteva rivolgersi sono crollate e quindi non abbiamo più di che preoccuparcene». Credo che Blair sia ben contento che gli affaristi si impadroniscano della sanità, e che le responsabilità di governo siano sostituite dalla carità e – come ha detto quella commentatrice – dalla politica Prozac.

6. September the Ninth (testo: Bengé; musica: Wyatt)

***September the Ninth*, con il sax tenore di Evan Parker e il trombone di Annie Whitehead insieme alla tua voce e alle tue tastiere, basso elettrico e percussioni. All'origine di questa *September the Ninth* c'è un episodio singolare che racconti sul libriccino accluso al cd: centinaia di rondini che si raccolgono intorno alla vostra dacia e restano lì per un po', prima di sparire nel blu. Sembra una scena dagli *Uccelli* di Hitchcock.**

In realtà direi che è quasi un antidoto a *Gli uccelli* di Hitchcock, perché trovo che alcuni di quei film come *Gli uccelli* siano girati in modo geniale ma presentino la natura come una minaccia, come una specie di nemico alieno, laddove gli uccelli della poesia scritta da Alfie sono alieni meravigliosi: esprimono un tipo di libertà che noi non abbiamo, una possibilità di fuga. E noi non sappiamo come seguirli. Assomigliano di più al pifferaio di Hamelin; hanno una loro maestosità che rende assolutamente prosaici gli esseri umani. E in realtà sono molto amichevoli ma non possono che considerarci animali molto primitivi, perché siamo così grossi e non sappiamo volare.

Una volta hai detto che quando registri la tua musica usi il nastro come una tela su cui dipingere e che ti sei sempre sentito affine a pittori come Picasso o Chagall più che a musicisti e compositori. E anche che nella tua testa vedi la musica quasi quanto la senti.

È la pura verità, è esattamente così. È buffo perché è una delle difficoltà che ho incontrato più spesso quando ho cercato altri musicisti che suonassero con me: per dare un apporto alla mia musica, loro ragionano in termini di un particolare genere musicale, come il jazz o il rock, mentre io penso in termini di... È difficile da spiegare ma potrei dire: di forme, di colore e di trama. Per esempio: anche se mi piace suonare con le spazzole usando molte delle tecniche della batteria jazz, non per questo cerco necessariamente di creare qualcosa di simile a una sezione ritmica swing, a una sezione ritmica jazz; le uso semplicemente per intessere una certa trama, una specie di tappeto, di paesaggio, di sfondo su cui collocare le figure, ovvero le canzoni, e i solisti, che io considero come alberi e persone in un paesaggio. È così che lavoro ed è proprio difficile spiegarlo ai musicisti. Non lo faccio di proposito ma è così che ascolto me stesso, sempre. E a permettermi per esempio di creare una cosa di cinquanta e più minuti come SHLEEP è che il mio senso della forma è come un viaggio e posso vederlo come un percorso che proceda da un punto all'altro, che vada da terre alte a terre basse, da una zona buia fino alla luce del sole, da un terreno roccioso fino all'acqua, e così via e così via. Riesco quasi a sentirlo fisicamente come un viaggio; e a vederlo. È così che modello la musica: è da lì che viene la forma. E a ispirarmi sono sempre pittori: io non comprendo le strutture sinfoniche, per esempio; e le cose come le strutture pop non sono adeguate; e molto spesso neppure la struttura jazz di tema-assolo-tema e via dicendo non è il tipo di viaggio che voglio compiere con le mie canzoni. È molto difficile da spiegare perché in un certo modo è più una cosa istintiva, non intellettuale.

Hai detto: «C'è un senso di scoperta che spesso è ciò che mi piace dell'arte, ben più dello sforzo di produrre oggetti perfettamente costruiti».

Quello che mi piace della buona arte, o comunque ciò che cerco nell'arte, è in un certo senso qualcosa di organico, qualcosa che corrisponda alla vita. Quando funziona, tu suoni ed è quasi come se la musica prendesse vita: è come una vita in un'altra

dimensione. E il fatto è che la vita non è un processo che giunga a una conclusione definita: un albero mentre invecchia butta fuori semi che originano nuovi alberi. È un processo di riciclaggio ed è il processo stesso a produrre qualcosa di organico. È questo che mi piace della musica: è come un accordarsi, un sintonizzarsi con il processo di infinita creazione e decadimento. Messa così, potrebbe sembrare un po' pretenziosa ma è ciò che mi entusiasma; trovo ridicola l'idea di fissare un momento perfetto, perché è come un ritratto fotografico: non può mai essere definitivo, perché una foto non può mostrarti il movimento del viso, che è in realtà ciò che conta, dato che spesso il carattere di una persona si esprime con i movimenti del viso. Per me è lo stesso con l'arte: trovo quasi sacrilega, quasi anti-vita, l'idea che sia possibile realizzare una perfetta natura morta. Mi piace il cambiamento interminabile del processo stesso, che significa che tutto è necessariamente incompleto, come tutte le cose che suono: in un certo senso potrei andare avanti a modificarle e a suonarle per tutta la vita senza mai registrarle; e andrebbe bene così, sarebbe davvero interessante per me. È una filosofia che ho in comune con i musicisti votati all'improvvisazione. Si potrebbe pensare che non abbiamo molto in comune ma ce n'è abbastanza da indurmi ad ascoltare tanto spesso musicisti come Evan Parker, perché sono interessati a questi processi costanti: disperdersi e riunirsi e così via. Mi dispiace: è una risposta piuttosto circonvoluta a una domanda semplice. È difficile. A volte è difficile spiegare a parole come funzionano le cose nella mia testa.

Ed è proprio il sax soprano di Evan Parker ad affiancare Robert Wyatt e Brian Eno in *A Sunday in Madrid*, sempre da SHLEEP. Si conclude così la nostra intervista telefonica a Robert Wyatt. Ciao da Alessandro Achilli.

7. *A Sunday in Madrid* (testo: Bengé; musica: Wyatt)