

Intervista a Robert Wyatt

di Alessandro Achilli [ndbabele@radiopopolare.it]

Una versione ridotta di questa intervista (registrata a Torino il 2 settembre 2003) è andata in onda a Radio Popolare il 6 settembre 2003 e si può scaricare da prospmus.blogspot.com/2012/01/dagli-archivi.html (dove si trovano anche una precedente intervista a Wyatt e il suo miniciclo di trasmissioni per Radio Popolare). Un'altra versione ridotta di questa stessa intervista è stata pubblicata da Musica Jazz nel maggio 2004. Quella che segue è la versione integrale.

Com'è nato il tuo ultimo album, CUCKOOLAND?

Ho pensato: «Nel 2005 avrò sessant'anni! Se non faccio qualcosa, il futuro è adesso». Sono sorpreso di essere tuttora qui, nel nuovo secolo: stavo giusto incominciando ad abituarci all'altro ed ecco che mi prendono e mi buttano in uno nuovo, apparentemente simile ma bizzarro. Mi sento come depositato in uno strano luogo. A parte ciò, ho sempre accumulato schizzi, bozzetti: ci lavoro su per un mese o due, a casa, finché qualcosa non m'interrompe. Ma pian piano accumulo materiali. E poi ci sono sei brani non scritti da me né da Alfie, tre dei quali sono della mia amica Karen Mantler.

Come hai lavorato con lei?

Karen vive a New York ma nel 2002 è venuta in Europa con la band di sua mamma, Carla Bley, e per un concerto con Peter Blegvad a Ferrara. Si è fermata un po' da suo papà Mike e ne abbiamo approfittato per incidere insieme sei o sette canzoni scritte da lei: un buon modo per cominciare le registrazioni di CUCKOOLAND, perché c'erano le strutture, gli accordi e dovevo soltanto trovare un simpatico suonaccio di sintetizzatore. Benché in Europa i suoi dischi siano usciti quasi tutti per l'Ecm [*licenziataria della Watt di Carla Bley*], ho pensato che quelle canzoni non richiassero alla mente le cantanti Ecm o l'ambito in cui lei lavora; e che sarebbe stato interessante decontestualizzarle, senza preoccuparmi di essere «corretto» e di non stravolgere, per esempio, le melodie. Perciò ho inserito in CUCKOOLAND le sue canzoni di cui già esiste su disco la versione originale incisa da lei a modo proprio. Così, chi non apprezza la mia interpretazione può recuperare gli originali: *Beware* e *Mister E* vengono da FAREWELL (XtraWatt), mentre *Life Is Sheep* da PET PROJECT (Virgin francese, che però non l'ha fatto circolare molto). Per le altre (che comunque non abbiamo concluso), aspetterò fin quando Karen non pubblicherà le proprie versioni.

Insieme interpretate anche *Insensatez* di Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes.

Ciò che mi piace della voce di Karen è che non corrisponde all'idea che si ha comunemente di una cantante jazz e certamente non è una cantante rock; possiede una specie di assoluta e spontanea chiarezza, semplicità, modestia. Trovo il suo modo di cantare molto in sintonia con il mio. Mi ricordava Astrud Gilberto e così ho voluto vedere se funzionava su *Insensatez*: direi proprio che – sì – è nelle sue corde. Ho deciso di usare un ritmo che non fosse esattamente bossa nova e neppure un *beat* moderno; abbiamo ridotto il tutto a un disegno minimo di accordi e così via. È uno dei brani in cui si sente il karenotron, cioè la voce di Karen campionata su tutta la scala e suonata tramite una tastiera. È uno strumento, che è Karen: questo mi piace. L'ho chiamato così perché è un po' una versione evoluta del mellotron che suonavo con i Matching Mole. Lotto sempre contro la purezza degli strumenti elettronici, tentando di sporcarne il timbro.

Come hai scelto i musicisti ospiti e come hai impostato il rapporto con loro?

In genere cerco di incidere i dischi in modo completamente autonomo e quindi sono preparato a lavorare da solo, com'è accaduto in OLD ROTTENHAT, DONDESTAN e nella gran parte di *Moon in June*. Adesso registro io le parti di voce, pianoforte, tastiere, tromba, cornetta, batteria e poi mi chiedo: «Di che cosa ha ancora bisogno questa canzone?». Non penso necessariamente a uno strumento ma a un musicista, perché se tra noi c'è un'intesa, un'empatia, quasi non importa che cosa suoni o in quale idioma suoni. Oggi come oggi, la prima cui mi rivolgo è Annie Whitehead, che è molto versatile: suona il trombone con Roswell Rudd e partecipa a concerti di free jazz ma anche a dischi delle Spice Girls o reggae e a parecchie altre cose. Tecnicamente ha una formazione molto più accademica della mia e così può aiutarmi ad analizzare meglio le mie canzoni, che molto spesso butto giù a istinto. Talvolta le indico in quali punti suonare oppure le chiedo solamente di darmi una mano con l'armonia. In *Just a Bit* volevo che entrasse intorno a metà brano per rafforzare le tastiere ma senza dare l'idea di uno strumento del tutto diverso: soltanto un'aggiunta discreta. Poi le ho detto: «Sul finale la voce si piega un paio di volte e tu potresti fare qualcosa di simile con il trombone», senza specificare che cosa. In *Lullaby for Hamza* ho arrangiato un paio di linee armoniche discendenti del trombone e ho voluto soltanto che registrasse tutta la canzone in una volta sola; lei suona la melodia più o meno come la canto io e poi, una o due strofe dopo, Jennifer Maidman (cui avevo chiesto: «Potresti suonare per tutto il brano? Questi sono gli accordi e questo è ciò che faccio io») improvvisa

un assolo di fisarmonica. Registro tutto per conto mio e poi lavoro con gli altri individualmente, uno alla volta: «Potresti mettere qualcosa in questo spazio che ho creato?». Il più delle volte hanno molta libertà, anche se so dove li voglio, perché li voglio, quale suono voglio. In *Insensatez* l'armonica di Karen si limita a riprendere la melodia, perché volevo tenermi l'assolo per qualcos'altro. Non mi va che un disco sia una mera serie di assoli: ce ne sono ma volevo che fossero nei momenti giusti e così in quella bossa nova ho mantenuto uno stretto controllo su tutto tranne che sul finale, dove ho semplicemente chiesto a Gilad Atzmon di suonare, al clarinetto; e quindi si crea una sorta di tensione.

Annie Whitehead ha anche riarrangiato un bel po' di tue canzoni nel suo progetto Soupsongs: quel suo approccio ai tuoi materiali ha avuto a sua volta un'influenza sul tuo modo di comporre e arrangiare, quando ti sei dedicato a un nuovo disco?

Non ci avevo pensato ma credo che una delle ragioni per cui oggi arrangio i miei brani in questo modo sia l'aver ascoltato come Annie ha fatto suonare la mia musica da quella band. Annie, Janette Mason, Liam Genockey e gli altri membri di Soupsongs hanno trovato un elemento jazz nelle mie canzoni (anche se non l'avevo pensate come jazz), una specie di fluidità, che forse avrei voluto io fin dal principio se avessi lavorato con un gruppo. E questo mi ha incoraggiato. Alfie mi ha detto: «Potresti lavorarci sopra; non devono essere soltanto gli altri a farlo». Quando qualcuno reinterpreta le mie canzoni, le riascolto alterate da idee e prospettive differenti e, quando mi rimetto al lavoro, ho un'idea più ampia di come potrebbero essere.

In CUCKOOLAND ci sono tanti ospiti ma tu stesso suoni di più.

Ho esteso le parti di batteria che prima suonavo soltanto con spazzole e piatti: ho cercato d'immaginare modi differenti di creare trame ritmiche e di tenere il tempo. Adesso vivo nel nord dell'Inghilterra ma fino a una quindicina d'anni fa abitavamo in un appartamento più vicino a Londra e meno spazioso: era carino ma i vicini si lamentavano se facevamo rumore e così la mia musica divenne sempre più essenziale, una specie di musica da camera da letto. Mi sta bene: posso lavorarci su come un monaco amanuense nella sua cella, inventando soluzioni come OLD ROTTENHAT. Invece nello spazio che ho adesso posso tenere tutti i miei piatti, il pianoforte, le percussioni, la tromba... E mi godo la possibilità di suonarli davvero. Faccio più rumore, più spesso: negli ultimi anni ho ritrovato sempre più il puro e semplice piacere fisico di suonare. Negli ultimi dieci anni mi sono poi dilettrato a suonare la cornetta (partendo dalla tromba, cui m'ero dedicato per un

paio d'anni quando ne avevo sedici) e improvvisamente ho scoperto che riesco a sentire meglio le note: forse ora conosco meglio la musica. E mi diverte molto, a casa, impraticarmi facendo karaoke con la tromba su ballad jazzistiche lente (mi danno il tempo di trovare la tonalità): Sarah Vaughan e cose del genere.

A quali trombettisti o cornettisti t'ispiri?

Be', alcuni sono proprio ovvi ma il mio principale ispiratore è Johnny Coles, che a partire dal 1958 lavorò con Gil Evans quando il trombettista non era Miles Davis, rispetto al quale Coles ha un modo di suonare più lieve, «domestico», cauto; in un certo senso è più vicino a Chet Baker ma è molto particolare. Tra i dischi che Coles incise con Evans, è davvero bellissimo OUT OF THE COOL, dove c'è anche Jimmy Knepper al trombone. Lo consiglio caldamente anche a chi non saprebbe dire se gli piaccia il jazz: è jazz ma è come pura melodia dall'inizio alla fine.

Nell'idea di abbinare una tromba alla tua voce ha avuto qualche peso il ruolo di Mongezi Feza nei tuoi dischi degli anni Settanta?

Immagino di sì. Non mi sono mai trovato a mio agio con il solito voce-chitarra del rock. L'apprezzo quando sono altri a farlo e conosco bravi chitarristi rock – Mike Oldfield, Paul Weller, David Gilmour, Phil Manzanera... – ma sento che il complemento naturale della mia voce sia una tromba. Nella mia testa, l'abbinamento ideale è sempre stato quello con Mongezi, che morì quando avevamo entrambi trent'anni. Alla fine mi sono rassegnato a occuparmene personalmente.

Feza era uno dei jazzisti sudafricani che giunsero in Gran Bretagna negli anni Sessanta...

Il loro arrivo fu molto importante per Londra. Negli anni Trenta-Quaranta, il jazz era stato una sorta di *popular music* (comprendente anche ballo e canto) ma pure il luogo di un'incredibile espansione nelle idee armoniche, ritmiche e melodiche. Nei decenni successivi parve che si potesse solamente imboccare una strada o l'altra: o diventare una specie di orchestrina da ballo o addentrarsi nelle zone inesplorate del jazz, come per esempio l'improvvisazione totale. Fu allora che giunsero a Londra i sudafricani, i quali semplicemente facevano entrambe le cose e pure bene, come Dudu Pukwana e Mongezi che potevano felicemente suonare *township music* per tutta la notte – meravigliosa musica da ballo, musica per la comunità – e poi, rimanendo interamente se stessi, dedicarsi con la massima partecipazione al più sfrenato free jazz con Paul Rutherford, Evan Parker o Keith

Tippett. Fu davvero una forza guaritrice. Portarono a Londra una tale *joie de vivre* (lo so: è un'espressione sciocca) che tutti li amarono. Per me e per moltissime persone con cui ho sempre lavorato o lavoro fu un grande momento. Annie Whitehead amava suonare con Dudu più che con chiunque altro. Harry Beckett, un bravissimo trombettista delle Barbados, fu come fulminato da Mongezi, non per la tecnica ma per il feeling, il timbro, l'intensità, la serietà con cui suonava; persino oggi gli vengono gli occhi lucidi quando lo ricorda. È insolito che un gruppo così piccolo di musicisti abbia un impatto così forte, specialmente in una città come Londra, tanto cauta e paranoica verso i nuovi arrivati: c'era una sorta di competitività, che i sudafricani spazzarono via.

Quali sono i tuoi batteristi preferiti?

Le registrazioni più antiche che ho sono quelle di Baby Dodds con Armstrong e altri: mi appassiona tutta la storia di quella che è diventata la batteria jazz, nata all'inizio del Ventesimo secolo riunendo gli strumenti a percussione delle *marching bands* di New Orleans (cassa, rullante, piatti...). Negli anni Quaranta ha incominciato a sviluppare un ruolo più fluido e ambiguo, non limitandosi più a marcare chiaramente il tempo. Verso la metà del secolo i jazzisti presero a inventare giochi interessanti con il tempo e l'armonia, cosicché ciascuno girava attorno alla melodia ma al tempo stesso la evitava, per così dire. Si affermarono Kenny Clarke, poi Max Roach e uno dei miei preferiti: Danny Richmond, il batterista di Mingus. È quello il periodo che davvero ispirò la mia decisione di suonare la batteria. In seguito il *drumming* del rhythm'n'blues (molto più simile a quello netto e solido come roccia del jazz delle origini) ritornò attraverso il rock'n'roll. Apprezzo molte cose del rock e le uso ma preferisco sempre quella sorta di ambiguità dei miei batteristi jazz preferiti. Per esempio, quando Elvin Jones suona tre o quattro battute d'introduzione a un nuovo assolo, è probabile che aggiunga anche una battuta extra, esattamente dopo il *beat*. Rovescia il *beat* come un calzino. Quindi i suoi partner devono realmente fare attenzione a dove si trovi. Amo i batteristi che non stanno mai sul *beat* ma ci giocano sotto, sopra, a lato! Ed è per quello che non suono davvero la batteria in modo rock; ciò che faccio è sempre meno rock e sempre più simile a uno schivare il traffico. *Rallentando*, *accelerando*, esitazioni: sono il mio pane. E mi pare che siano la cosa giusta per le mie canzoni.

Mi dicevi anche qualcosa di Jimmy Cobb...

Un tempo non m'interessava molto Cobb – né Billy Higgins e altri batteristi «regolari» – perché ha uno stile assai semplice. Ma, quando ho tentato di riprendere la batteria dopo essere diventato paraplegico, ho pensato: «Che cosa posso realmente fare?», perché

ovviamente non posso usare charleston e cassa, e così in tempi recenti ho incominciato ad ascoltare batteristi che facciano un uso minimo del charleston ma nondimeno swinghino e siano realmente completi. Mi sono interessato di più alla mera magia del percuotere, del tenere il tempo: *dèn dèn-ghedèn dèn-ghedèn*. Da giovane cercavo sempre nuovi giochi percussivi. Adesso m'interessa particolarmente quel modo liscio, piano, di tenere il tempo che avevano Cobb e Higgins, soprattutto perché è divenuto un anacronismo: in *Trickle Down* suono *din dinghidìn' tinghidìn tsinghidìn*; nessuno suona più un jazz così regolare. Cobb non è stato mai veramente apprezzato quanto meriterebbe, perché Davis ebbe batteristi spettacolari prima e dopo di lui, che così venne considerato semplicemente il tipo regolare nell'intervallo tra essi. Ma in realtà Davis incise alcuni dei propri dischi più belli nel periodo con Cobb, proprio perché questi lasciava così tanto spazio. In genere, chi ascolta KIND OF BLUE (probabilmente il disco più fortunato di Davis) non resta colpito dalla bravura di Cobb, a meno che non sia lui stesso un batterista: io, da batterista, posso sentire che cosa *non* fa.

In *Trickle Down* e *Old Europe* la prospettiva jazzistica è più esplicita di quanto non sia mai stata nei tuoi album solistici.

Old Europe è un'evocazione del periodo della mia gioventù in cui scoprii il jazz, che stava ancora inventando se stesso. In *Trickle Down* volevo invece rovesciare un paio di consuetudini. Non amo affatto la fusion; molti se ne sorprendono perché ho un po' un piede nel jazz e uno nel rock ma proprio non mi dice nulla l'idioma musicale chiamato jazz rock: di solito, si tratta di jazzisti che si fanno crescere un pochino i capelli, adottano titoli spirituali per i propri album e fanno assoli su quello che pensano sia un ritmo rock (e in genere lo è ma suonato in modo molto virtuosistico e tuttavia con l'aria di chi fa girare i pollici). Non voglio insultare nessuno; è semplicemente una sensazione personale. Io ho voluto invece ignorare del tutto la componente rock del jazz rock: al suo posto ho messo una fluida linea di basso *walking*, sulla quale non c'è alcun assolo vero e proprio. Ritmica e solisti si scambiano i ruoli: l'evento principale è la ritmica, le cui trame timbriche sono tessute dagli aggeggi di Eno, mentre gli assoli sono soltanto piccoli frammenti spezzettati, ricordi di assoli jazz sparsi tra i piatti.

I solisti non sono mai stati la tua passione...

Fin dai miei primi ascolti di jazz, soprattutto di *modern jazz*, mi sembrava di non capire gli assoli. Tutte quelle note, così veloci: non sapevo cosa fossero e non riuscivo ad ascoltarle. Ma ero affascinato dalla musica e dalla sua urgenza: quella combinazione di abbandono e rigorosa disciplina. Soprattutto, ciò che mi rese capace di ascoltare con autentico piacere fu il fatto che

capissi le melodie poste all'inizio e alla fine di ogni brano jazz di quei giorni. In quanto melodie le si poteva imparare, cantare. È l'elemento canzone, che nel jazz è usato solamente come una specie di trampolino, per preparare il terreno al solista creando una sequenza di accordi e un ritmo. Io invece amavo quei temi di per sé. Ed è ancora così: alcune delle mie canzoni mi sembrano trampolini per assoli jazz che poi non arrivano.

Hai anche registrato tue versioni di classici del jazz, sebbene arrangiati in un modo che non è esattamente jazz. Quali altri ti piacerebbe rivisitare?

Non saprei. Quando interpreto musica altrui, cerco un elemento puramente musicale che possa essere decontestualizzato. Qualunque brano – una canzone di Buddy Holly, una bossa nova, una composizione di Monk – è associato a un determinato genere ma una melodia davvero bella dovrebbe essere abbastanza robusta da poterla sentire come nuova se si cambia idioma. M'è sempre garbato farlo. Se vivessi in salute per altri cent'anni, dedicherei un lungo progetto alle bellissime composizioni di Thelonious Monk: sarebbe delizioso rivisitarle tutte (una cinquantina) in modo non jazzistico, come miniature, quasi come certe brevissime pagine «aforistiche» di Anton Webern (e anche di Alban Berg).

Nonostante il tuo amore per il jazz, fai una musica che non viene definita jazz, neppure da te.

Be', prendiamo la musica andalusa: *cante jondo*, flamenco... Ne troviamo tracce nei compositori non solo spagnoli ma anche francesi e in altri ancora ma alla fine il flamenco è flamenco: fondamentalmente è musica gitana spagnola ed è la loro lingua, inventata da loro. Le mie radici sono in una sorta di pop inglese e quindi non nella medesima cultura di Louis Armstrong e John Coltrane: la uso come una musa tra gli elementi che possono essere agevolmente tradotti e inseriti nella mia musica ma non tento di assumere un accento musicale statunitense. C'è chi ci riesce e talvolta lo desidero anch'io. L'ho anche fatto: per esempio, è evidente che in *Old Europe* suono la tromba evocando un certo jazz e che Gilad fa esattamente (e meravigliosamente) lo stesso al sax tenore. C'è anche chi riesce a impadronirsi di un'altra lingua: quella di Joe Cocker è una versione per lui perfetta di un modo di cantare *à la* Ray Charles. Per lui funziona e non è un limite ma l'idea di cantare a quel modo viene interamente da Ray Charles. Personalmente, alla lunga mi sento a mio agio soltanto quando faccio qualcosa con la *mia* voce, davvero a modo mio.

Comunque hai suonato con jazzisti importanti: per esempio con Paul Bley, nel 1971.

Proprio così: con il grande Paul Bley, anche se ero troppo emozionato per rendermene conto. Era in tour con Annette Peacock (all'epoca stavano insieme), la quale scoprì che ero a zonzo; pensarono che fosse simpatico chiedermi di suonare la batteria con loro e io accettai. Il concerto si tenne al Country Club; lui aveva un muro di sintetizzatori e lei faceva esperimenti con la voce. Erano molto in anticipo sui tempi. Ero terrorizzato da Bley. Era grande amico di un altro canadese che sarebbe diventato mio amico: Paul Haines, il poeta che ha lavorato con Carla Bley e molti altri. Ma, essendo appena stato cacciato dai Soft Machine, ero proprio impaurito dai musicisti: «È ovvio che non ho i requisiti per lavorare con alcuno di loro». Quindi mi sentii davvero onorato dalla proposta di Annette, cui sarò sempre grato, perché mi aiutò a riguadagnare fiducia in me stesso. Fu meravigliosa. Da allora siamo rimasti sempre amici e ci teniamo tuttora in contatto.

In *Old Europe* si accenna alle «Indigo nights»: è per caso un riferimento a quando, giovanissimo, suonasti per un'estate (nel 1964) come batterista con la ritmica residente dell'Indigo Jazz Club di Palma de Maiorca?

Non ci avevo pensato. All'Indigo c'era Ramón Farran: per me fu una sorta di mentore e io lavorai un pochino nel suo club. Suonavo, anche, ma per lo più distribuivo dépliant ai turisti e cose così. Il testo di *Old Europe* è di Alfie, che ha inserito certe immagini, brevi frasi in francese, parole tipiche del jazz di quegli anni, per fornire un contesto, un quadro generale. Per esempio trovi la parola «indigo» in *Mood Indigo* (eccone un'altra con cui mi cimenterei: bellissima melodia). Alfie è una pittrice e l'indaco è un colore particolare per lei. Inoltre conosce bene il jazz che amo, conosce Parigi e conosce quel periodo (siamo più o meno della stessa generazione). Ha un modo unico di scrivere e semplicemente funziona per me.

Quali sono i tuoi preferiti tra gli autori di canzoni?

Una canzone è fatta di parole e musica; ma alla fine ritengo che la cosa importante sia il suo suono. Quando scrive le parole di una canzone, Alfie sa che non funzionano come in una poesia; un buon testo di canzone non è necessariamente una bella poesia. Nell'ultimo anno non ho ascoltato tanta musica perché ho passato tutto il tempo a lavorare con Karen (ecco uno dei miei autori preferiti), Alfie e compagnia bella, e quindi per poter procedere ho spinto sullo sfondo le cose che ho ascoltato nel passato e da cui ho imparato nell'università del mondo, e mi sono invece concentrato di più sulle persone attorno a me e su ciò che facevamo. Perciò non mi vengono in mente tutti i miei preferiti ma... Be', Antonio Carlos Jobim e altri autori brasiliani. Cole Porter, perché era molto bravo sia con la musica sia con le parole. I fratelli Gershwin: fantastici. Randy Newman, che ha scritto più di trent'anni fa la miglior canzone sulla situazione

attuale – *Political Science*, sulla politica estera statunitense – e una bellissima *God's Song*. Kurt Weill e Bertolt Brecht: la perfetta combinazione tra rigore delle parole e rigore della musica; Weill scrisse bellissime arie anche dopo gli anni berlinesi – ne ho cantata una, *September Song* – ma i frutti meravigliosi del sodalizio con Brecht restano ineguagliati.

Quali dischi ascoltati di più?

Be', per esempio Gilad Atzmon ha inciso con Yaron Stavi e altri un disco intitolato EXILE. Nei primi due brani c'è Reem Kelani, una cantante folk palestinese che vive a Londra. E in tutto il disco Gilad esprime chiaramente la propria solidarietà con le persone che vengono dalla sua stessa terra ma paradossalmente hanno potuto sentirsi libere di lavorare insieme solamente quando ne sono state lontane. Gilad era nell'esercito israeliano; anche Yaron viene da Israele. Se ne sono andati perché non amavano il narcisismo spirituale. Sono jazzisti: a loro piace la libera comunicazione con tutte le culture, compresa quella araba.

Dal 1979 hai militato attivamente nel Partito comunista britannico, dal quale sei uscito una decina d'anni dopo: restando comunista?

Sì, perché l'alternativa sarebbe essere ex comunista, che è una delle professioni più codarde che si possano trovare nei media; insomma, ho troppo amor proprio per diventare ex comunista. Detto questo, mi considero comunista con la convinzione che sia ancora soltanto l'idea di una possibile alternativa di cui non si può fruire; lo stesso si può dire del cristianesimo, per esempio, ma ancora i cristiani continuano a cercare una via. Una cosa è certa: il modo in cui adesso gestiamo internazionalmente i rapporti militari ed economici porta inevitabilmente alla destabilizzazione e a conflitti senza fine. Il capitalismo è rivoluzionario, nel senso che dovunque arrivi cambia tutto, talvolta in modo positivo. Marx era molto impressionato dal capitalismo, perché muove ogni cosa e quindi si ha la possibilità di fare qualcosa di nuovo. Perciò non è onesto accusare i comunisti di essere rivoluzionari per il fatto che vogliono cambiare il mondo tradizionale: è già il capitalismo a farlo. Lo si può vedere ovunque: Africa, Sudamerica... Non può esistere un capitalismo stabile: deve sempre espandersi per sopravvivere. Conquistare di più, prendere di più. Dite che vi sta bene così? Ok; però poi non lamentatevi delle bombe che esplodono a caso nelle vostre città e degli scoppi irrazionali di odio e paura: sono conseguenze inevitabili del vostro sistema e per tali dovete prenderle.

So che apprezzi le idee di Noam Chomsky. Lo hai persino citato in una tua canzone di qualche anno fa, *Alliance*: «Un gregge di menti indipendenti, che si

gettano nella mischia facendo jogging e sventolando il proprio spirito di casta».

Amo Chomsky perché – tra i molti teorici e commentatori politici che mi hanno ispirato – i migliori sono davvero brillanti: Lenin, Marx... Chomsky non è né leninista né marxista: è anarchico ed è contrario a qualsiasi forma di creazione dell'autorità in un singolo stato (come me, in fin dei conti). È il più lucido testimone non tanto di come funzioni il capitalismo (quanto a ciò, ci sono ottimi studi di economisti e storici) ma di come intellettuali e accademici della destra creino un clima intellettuale tale da rendere accettabili e persino ammirevoli le loro posizioni. Lui ne è molto divertito e anche un po' irritato. In realtà coglie sul fatto altri accademici, altri scrittori e opinionisti, e si riferisce a loro quando scrive «un gregge di menti indipendenti», perché tutti quelli che difendono il capitalismo dicono sempre di difendere l'individualismo ma è una stronzata: se cerchi di costringere il mondo intero a bere coca-cola, non è individualismo. Lui lo sa. E io pure.

Un paio di altre tue canzoni del passato contengono definizioni acuminate della politica estera degli Stati Uniti: «Pentagono über alles» e «Costruite in pace il vostro impero ariano».

Sembra un giudizio molto sprezzante ma il modo in cui ho capito che cos'è successo nella seconda metà del Ventesimo secolo è che all'opinione pubblica mondiale è stato fatto credere che la nuova grande minaccia alla stabilità economica e al benessere del mondo venisse da oriente. Invece io ritengo che a lungo termine la vera minaccia alla pace e alla prosperità dell'intero pianeta venga da occidente. In tal senso, è all'alleanza angloamericana che dico «Costruite in pace il vostro impero ariano». Ciò che colpisce è l'aggettivo «ariano», perché è un riferimento diretto all'ideologia nazista, ma mi sembra che fin dalle crociate ci sia sempre stata l'intenzione di umiliare i nostri più diretti vicini d'oriente, cioè a dire il mondo arabo. Ci si dimentica che gli arabi sono semiti e che anzi la maggioranza dei semiti è araba. Tra essi c'è poi un gruppo significativo e importante di lingua ebraica: appunto gli ebrei, anch'essi semiti. Se si parla di antisemitismo, il sapore cambia quando si dice che gli arabi sono semiti, perché a mio avviso l'attuale crociata contro gli arabi è veramente parte della vecchia crociata nordeuropea contro tutte le popolazioni semitiche, con l'unica differenza che adesso facciamo un'eccezione per un piccolo gruppo di essi, quello più occidentalizzato. Come tutti i conquistatori, abbiamo tentato di dividere le popolazioni e renderle nemiche l'una dell'altra, cosa che è storicamente un controsenso: per secoli, ebrei e musulmani arabi hanno vissuto negli

stessi luoghi, nelle stesse culture, anche a Gerusalemme, come in Spagna e altrove. È una divisione crudele e terribile, e cerco solo di dire come appare ai miei occhi.

Di che cosa parlano i testi di CUCKOOLAND, o almeno quelli che hai scritto tu?

Dunque, ovviamente non so esattamente che cosa scrivo ma mi pare che quelli che ho scritto io parlino del pathos dell'ottimismo. Direi che parlano della fortuna. Ogni tanto viene dalle nostre parti una donna rom con due figlie: io le dò sempre volentieri qualche soldo e lei mi predice la sorte e mi vende qualche amuleto di plastica. Mi stanno proprio simpatiche: gli zingari che ci parlano della buona sorte, che è una cosa di cui non hanno quasi alcuna esperienza. Ecco, quello è il genere di pathos di cui canto in questo disco.

Alessandro Achilli