

Dall'underground a Dark Side of the Moon

Connor McKnight, Notes towards the illumination of the Floyd
apparso su "Zig Zag" N° 32 del 1973

Tre anni fa, quando l'Arsenal era una squadra di calcio interessante e io avevo tempo, andavo alla partita a Highbury. Li incontravo di solito un vecchio conoscente dell'Università, accompagnato da uno strano tipo grande e grosso che non parlava molto ma che avrei giurato di conoscere. Un'altra faccia vista all'Università, pensavo. Dopo due anni di saluti appena accennati finii per domandare al tipo che cosa facesse nella vita. «Sono musicista», fu la sua risposta. «Oh davvero? Ma che tipo di musica precisamente?», ripresi io. «Suono in un gruppo chiamato Pink Floyd», fece quello, con lo stesso tono che potresti usare per dire a qualcuno che hai lavorato per J. Walter Thompson. Era Roger Waters. Dopo quel chiarimento finii per trovare la necessaria sfrontatezza per chiedergli che mi dedicasse qualche ora del suo tempo per rispondere ad alcune domande. Il solo problema era costituito da quello che Waters aveva confidato a Michael Wale nel suo libro *Voxpop*, che cioè non sopportava la gente che gli domandava l'origine del nome del complesso, e a me pareva che fosse proprio quello il tipo di domanda che volevo porgli, più alcuni altri quesiti niente affatto banali su cui speravo potesse essere illuminante. Giungemmo infine all'accordo di incontrarci a casa sua ma quando arrivammo là fummo dirottati a casa Mason, distante circa mezza sterlina di taxi. Quello che segue è stato spigolato qua e là in una serie di domande e risposte con Roger Waters (RW) e Nick Mason (NM).

Qual è l'origine del nome Pink Floyd?

RW e NM [gemiti]: Oh no... inventa tu quello che vuoi.

La storia che abbiamo pubblicato sul numero 25 di Zig Zag, a proposito di come incontraste Peter Jenner, corrisponde alla vostra versione dei fatti?

RW: Sì, per quanto me ne posso ricordare. Venne ad una nostra esibizione, forse una di quelle cosine divertenti che si facevano al Marquee. Lui e Andrew King si avvicinarono e ci dissero: «Voi, ragazzi potreste diventare più grandi dei Beatles», e noi li guardammo in faccia e rispondemmo in tono un po' dubitoso: «Ah sì? Be', ci vediamo al ritorno dalle vacanze», perché eravamo tutti in partenza per qualche giorno di sole in Continente.

Eravate tutti studenti al Politecnico di Regent Street, vero?

RW: No, solo io e Nick. Rick aveva cominciato con noi al Politecnico ma dopo un anno circa se n'era andato.

Avevate un gruppo, gli Abdabs, durante quel periodo studentesco...

RW: Ne avevamo uno prima chiamato Sigma 6.

NM: Esatto. Il manager era Rick Chapman. Da qualche parte conservo ancora un foglietto pubblicitario dov'è scritto che i Sigma 6 sono disponibili a suonare in feste e club, e cose del genere.

RW: Imparavamo le canzoni di quel tizio, Ken Chapman... cosa studiava al Politecnico? Forse a quel tempo se n'era già andato. Be', conosceva Gerry Bron e noi imparavamo le sue canzoni e poi le suonavamo a Gerry Bron.

NM: ...e nello stesso tempo nutrivamo la speranza di essere scoperti.

RW. Erano canzoni fantastiche come [canta]: «Have you seen a morning rose», e la musica era un preludio di Ciaikovskij o qualcosa del genere, era tutto preso da Ciaikovskij...

NM: Ce n'era un'altra, quella più movimentata, cos'era? Oh Cristo, la memoria mi è sfuggita. Comunque il vostro articolo era molto buono.

RW: Ci piace pensare che ce l'avremmo fatta comunque, magari dopo ma ce l'avremmo fatta. Non crediamo assolutamente al mito dei manager che costruiscono i complessi.

Eravate influenzati dai complessi americani, no?, a parte il R&B. Interstellar Overdrive, per fare un esempio, mi pare che abbia un accentuato gusto Velvet Underground...

NM: Non è che abbiamo mai ascoltato molto dei Velvet.

RW: Prendemmo a prestito qualche idea dei Love, no? Una combinazione di Steptoe & Son e di un pezzo dei Love sul primo album che non ricordo.

NM: Non ho mai ascoltato nessuno di quei gruppi. Qualcuno nel complesso aveva un album di R&B originale, ed erano i tre volumi dell'*Authentic R&B*, con su un bel po' di Bo Diddley, ma non abbiamo mai ascoltato altre cose americane. Restammo assolutamente sconvolti quando li ascoltammo negli Stati Uniti.

RW: Conoscevamo i nomi per sentito dire, tutto qui.

NM: C'era una tale confusione! Venivano a parlarci di certi complessi da sballo West Coast come i Jefferson Airplane e i Sopwith Camel, e giù una filza di nomi, metà dei quali erano di complessi *bubble gum*.

RW: E l'altra metà di gruppi country blues.

Ma se ascoltavate i Love... erano abbastanza sconosciuti all'epoca.

NM: Non eravamo noi che ascoltavamo i Love, era Peter Jenner. Noi ascoltavamo i Cream e i Who, Hendrix, quel genere di roba. Fu quella la musica che mi convinse a tornare a far parte di un complesso.

E vero, hanno scritto che Jenner lo ha dichiarato all'epoca, che fu lui a convincervi a eliminare i brani R&B dal vostro repertorio?

RW: No, falso su tutti i fronti - porcherie belle e buone. La sua influenza su quel che suonavamo

era minima.

NM: Nick Jones lo scrisse, nella prima recensione che il *Melody Maker* ci dedicò. Una bugia.

RW: L'idea che Peter Jenner ci distolse da *Roadrunner* indirizzandoci verso i nuovi regni della psichedelia è falsa.

NM: E abbiamo schiere di testimoni che possono provarlo.

Per quale motivo allora abbandonaste il vecchio repertorio?

RW: Non so, suppongo per la semplice ragione che ce n'eravamo stancati.

NM: Syd scriveva più canzoni. Un motivo fu quello.

RW: E vero. Mano a mano che Syd scriveva nuove canzoni noi ne eliminavamo altre dal repertorio. Ma abbiamo continuato a fare *Roadrunner* e *Gimme A Break* e quelle cose lì per anni.

NM: In special modo quando Bob Clarke era nel gruppo. Quando se ne andò ci fu un ulteriore motivo per sbarazzarci del vecchio materiale.

RW: Per la semplice ragione che non ce la facevamo più a suonarlo.

Cosa fu l'«UFO» per voi? Fu magia e leggenda come oggi si ricorda?

NM: Il tempo ha un po' addolcito i contorni della vicenda ma c'è un germe di vero in quell'opinione, perché per un breve momento parve davvero che dovesse esistere come centro di una serie di attività. La gente andava all'«UFO» e altra gente faceva altre cose, non era la solita routine del gruppo che si esibiva. C'erano attori pazzi, un paio di *light shows*, magari qualcuno recitava i suoi versi e un po' si vagava, un po' si chiacchierava amabilmente.

RW: Ricordati anche dei *freaks* in piedi di fianco al palco che gridavano di piantarla.

NM: A dire il vero, Roger, erano di solito quelli che dovevano suonare dopo di noi. Una sera ci esibimmo con un complesso chiamato "I Fratelli Grimm" e, quella volta almeno, o era il gruppo o erano gli amici della loro donna. Lo ricordo bene perché fu una botta dura.

E l'altra leggenda, il «Great Technicolor Dream», cosa ne dite?

NM: Oh, fu uno scherzo. Fu la stessa sera che suonammo anche a East Deerham.

RW: Non dimenticherò mai quella sera. Facemmo colpo doppio, quella sera. Prima suonammo in una sala stipata di 500 vagabondi, che si lanciavano insulti e si picchiavano, poi ci esibimmo all'Alexandra Palace.

NM: Quanto alla leggenda, noi di certo non eravamo leggendari. Arthur Brown lo era. Fu quello il suo grande lancio.

RW: Girava tanta droga e tanto acido in quei giorni che penso nessuno si ricordi niente di niente.

Che storia c'è dietro a Arnold Layne?

RW: Sia mia madre sia quella di Syd affittavano stanze alle studentesse, perché c'era un collegio femminile dall'altra parte della strada. Così c'erano delle lunghe file di reggiseni e mutandine, sui nostri fili per stendere, e Arnold, o chi mai fosse, pescava qualcosa qua e là. Non lo presero mai. Smise di farlo dopo un po', quando le cose si erano fatte troppo rischiose per lui. Forse si è trasferito a Cherry Lynton o a Newnham, forse.

NM: Forse ha deciso di smettere e si è dato alle rapine in banca o cose del genere.

Che ne pensate di Pete Murray e di quello che disse in una edizione di Juke Box Jury, che voi eravate solo un culto?

RW: Be', non disse proprio così. In questo caso la memoria non mi gioca scherzi, perché avrò sempre ben chiaro in mente quello che disse [minacciosamente]. Disse che eravamo dei truffatori. Era dell'idea che i nostri fossero degli espedienti schifosi con cui soddisfare certi desideri morbosi.

NM: La pensiamo allo stesso modo, oggi come allora.

Cioè?

RW: Be', quell'uomo è un idiota. Un idiota patentato, e lo è sempre stato. Ricordo David Jacobs, o forse era Pete Murray, che una volta, parlando di Stevie Wonder disse che era una disgrazia il fatto che la casa discografica sfruttasse la sua cecità come un trucchetto, e un'altra volta quando affermo solennemente, come un giudice: «So che in America c'è della psichedelia ma io spero con tutto il mio cuore che qui non attecchisca».

NM: Fantastico. Quel programma naturalmente produceva una grande impressione sulla gente. Il bello è che, a ricordarsi delle cose a distanza di anni, si può vedere come fossero fatte per sembrare stupidissime.

RW: Ma i nostri singoli erano talmente innocui, cazzo! Non c'era niente di ostico né in *Emily Play* né in *Arnold Layne*.

NM: Eppure la gente è ancora convinta di quello. Sai: «Devo ascoltare quei pezzi con molta attenzione e non riesco a comprendere la musica precisamente».

La BBC vi censurò un paio di volte, no?

RW. Fummo costretti a cambiare tutto il testo di una canzone perché parlava di farsi uno spinello. Era *Let's Roll Another One* e dovemmo cambiare il titolo in *Candy In A Current Bun*, e c'erano versi come...

NM: «Se lo mangi come si deve, troverai che è buono».

Storie come queste non contraddicono un po' l'immagine dell'Underground, che voi avete sempre sposato?

NM: Cristo, no. Noi eravamo un complesso rock e se tu sei un complesso rock e hai un disco che vuoi che arrivi in testa alla *hit parade*, devono pur suonarlo alla radio, e se ti dicono di levare qualcosa o che diavolo, tu lo fai. In effetti quello che stai facendo tu è quello che si decise

di fare allora; dare il massimo risalto stampa possibile alla cosa. Per esempio, telefonammo all'*Evening Standard* per dire: «Lo sapete che la BBC non vuole trasmettere il nostro disco perché cita il vostro giornale?»

RW: Cambiammo un verso scrivendo *Daily Standard* anziché *Evening Standard* per far loro piacere; ma nessuno lo ha mai sentito perché era un disco schifoso.

A quell'epoca vi è capitato spesso di giudicare malissimo più di un disco che avete pubblicato. Una volta avete definito It Would Be So Nice: «spazzatura in tutti i sensi», aggiungendo che gli acquirenti di quel disco avrebbero dovuto farsi vedere da un medico...

RW. [ride] Penso sia la verità.

NM: E un disco noioso, non è così? A quell'epoca non avevamo orientamento. Ci spingevano fino alla paranoia a incidere altri dischi di successo. E quando molta gente ti dice che è importante, tu cominci a pensare che sia davvero importante.

Vi preoccupa il fallimento dei 45 giri dopo See Emily Play?

NM: No. Non so spiegare, in effetti, il perché, pero non ce ne preoccupammo.

Non avete mai avuto l'impressione di non valere niente, che forse avevano ragione gli altri?

NM: Forse ci è capitato di pensare che non fossimo dei buoni musicisti ma che loro avessero ragione, mai. È buffo ma non ho mai avuto coscienza del nostro fallimento, non ho mai pensato che tutto fosse finito anche quando quei due singoli crollarono in quell'orribile modo. Continuavo ad essere ottimista e non so perché, visto che c'era gente che pensava che tutto fosse finito.

RW. Furono solo *It Would Be So Nice* e *Apples & Oranges*.

NM: E *Point Me At The Sky*.

RW. *Apples & Oranges* era una canzone molto bella e anche *Point Me At The Sky*. Mi è capitato di

riascoltarla circa un anno fa e, nonostante gli errori e la produzione, non credo sia un cattivo pezzo. *Apples & Oranges* fu rovinata dal produttore – è una bella canzone.

NM: Avrebbe potuto esserlo lavorandoci su di più, credo.

Nel 1968 faceste domanda per una borsa di studio dell'Arts Council. Che razza di idea fu mai quella?

NM: [fra esplosioni di riso] Fu l'ennesima idea di Peter Jenner.

RW. Cazzo, una gran bella idea!

NM: Ma all'Arts Council non sovvenzionano complessi rock.

Jenner è una fucina di idee: i free festivals e altre cose del genere...

NM: Più questa di quella, direi. Comunque possiamo dire quello che vogliamo ma sono stati loro a scoprirci e per certi versi hanno scoperto i T. Rex Hanno senz'altro del talento, in un modo che l'altra gente non ha. Per esempio, Robert Stigwood ha del talento nel collezionare premi... Lo sai che una rivista americana gli ha conferito un premio, un trofeo d'oro o qualcosa del genere, per avere inventato l'idea dei *free concerts* a Hyde Park solo perché pensavano che il concerto dei Blind Faith fosse il primo del genere? E la storia della «Blackhill» in concentrato. In realtà erano stati Peter Jenner e Andrew King a dare inizio a tutta la storia.

Ad ogni modo, a cos'era destinata la borsa di studio?

NM: Penso che non lo sapesse nessuno. A finanziare un film o «qualche spettacolo», fondamentalmente a far quadrare i conti, direi. Siamo sempre stati in grave debito da quando abbiamo cominciato fino a poco tempo fa, e la «Blackhill» cadde nel momento di nostro massimo indebitamento. Lo zenith dei nostri debiti.

RW: Alla fine della settimana passavamo alla

«Blackhill» a ritirare i nostri assegni e col tempo ognuno di noi prese l'abitudine di andarci sempre prima; prendevamo l'assegno, ci precipitavamo alla banca e ce lo facevamo cambiare, perché non c'era abbastanza denaro per pagare tutti e chi ritirava per primo l'assegno incassava i soldi. Gli assegni venivano continuamente rifiutati perché non c'erano abbastanza soldi sul conto e fino a che il direttore della banca non aumentava il nostro «castelletto» nessuno vedeva una lira.

NM: Di solito lo scoperto arrivava a 7, 8, anche 9 mila sterline ma d'altro canto quelle operazioni ci costavano una fortuna.

Le vostre esibizioni in quei primi tempi erano davvero così terrorizzanti?

NM: No, no davvero; eravamo annoiatissimi ma terrorizzati no. Continuavamo a suonare, a suonare, a suonare. Non ci siamo mai detti: «Al diavolo, smettiamo». Ci trascinavamo qua e là per la quotidiana dose di bottiglie in frantumi.

RW: Dove fu che ci spaccarono letteralmente dei boccali di birra contro la batteria?

NM: East Deerham e Dunstable, alla «California Ballroom».

RW: Alla «California Ballroom» di Dunstable ci gettarono pinte di birra addosso dalla balconata, una cosa assai sgradevole e anche molto, molto pericolosa.

NM: E poi al «Top Rank» non ci lasciarono bere al bar, e fu una cosa che ci mandò su tutte le furie. Giurammo che non ci saremmo più tornati ma non abbiamo mantenuto la promessa.

Quanto prendevate per quegli spettacoli?

NM: Duecentocinquanta sterline, perché eravamo un gruppo da classifica e attiravamo pubblico.

RW: Poi però siamo scesi a cento sterline, più o meno.

NM: No, Roger, così in basso mai, forse centotrentacinque, una volta o due.

RW: Se devo essere sincero ricordo ... La peggior cosa che mai mi sia capitata è stata al «Feathers

Club» di Ealing e fu una monetina, che mi causò una vasta ferita sanguinante nel mezzo della fronte. Persi un bel po' di sangue. E così ferito mi misi davanti al palcoscenico a guardare, se mi riusciva di vedere chi l'aveva lanciata. Ero incazzato sul serio, con aria minacciosa, e fui ad un passo dal fare un salto tra il pubblico ad acciuffare quel tizio. Per nostra fortuna tra gli spettatori c'era uno sballatone che, si scoprì, era un nostro ammiratore, e il pubblico passò la serata a suonargliele di santa ragione e ci lasciò in pace.

Vi siete mai dedicati a sfasciare alberghi o cose dei genere?

RW: No.

Che cosa fate in America per combattere la noia?

RW: A differenza di molti altri complessi non ci piace fare stupidaggini quando siamo in giro. Ci piace andare in piscina e viaggiare per vedere o fare qualcosa. Se riusciamo a trovare qualche attività che piace a tutti, vi ci dedichiamo. Giochiamo a calcio, andiamo alle partite di football americano.

NM: Mangiamo, chiacchieriamo.

RW: Se è estate passiamo tutto il nostro tempo seduti sul bordo della piscina, a leggere e a giocare alla «corda». Le piscine americane hanno sempre una corda tesa che divide la parte con l'acqua bassa da quella dove non si tocca, che se tu premi si abbassa a circa un metro sott'acqua. Allora uno ci salta su e l'altro si alza e si abbassa, e si può giocare tutto il giorno a Robin Hood e a Little John, e l'unico inconveniente è che alla fine sei tutto pesto e malconcio.

NM: Poi andiamo matti per Monopoli e Backgammon. Di preferenza lavoriamo anche quasi tutti i giorni, che è importante per vincere la noia; nessuno di noi sfascia alberghi, ad ogni modo.

Agli inizi deve esservi capitato di andare in tournée con altri complessi...

NM: Non conosciamo altri complessi, davvero. Con i Who siamo andati vicino a conoscerci, abbiamo suonato tre volte insieme. E un'area di vita sociale che abbiamo sempre tralasciato.

RW: Penso che i Who siano ancora il gruppo che preferirei incontrare in tournée, perché davvero sono gente come noi. Non tutti sfasciano gli alberghi. Moony lo fa ma in una maniera molto sofisticata; è arrivato a farne un'arte. Quando non sfascia alberghi è incredibilmente divertente.

NM: E un gran compagnone, fa piacere sedersi con lui a bere qualcosa. Parecchi altri sono solo dei maniaci ubriachi, che non stanno in piedi, noiosi.

RW: Ai Who piace scambiare due chiacchiere; a tutti meno che a Roger Daltrey.

NM: Non ti sei piu rimesso da quella volta che scambio Rick per Eric Clapton. Accadde in un camerino non ricordo piu dove.

RW: Al «Fillmore».

NM: Si avvicino a Rick e gli disse: «Salve, piacere di conoscerti». E Rick, dentro di sé: «Cazzo, che situazione buffa!»

RW: E quando capì che si era sbagliato se la svignò, e da allora non lo abbiamo visto piu.

Nel 1968, Roger, dichiarasti che volevi organizzare un circo rock.

NM: Il circo arrivò a uno stadio avanzato di allestimento. In effetti avevamo una grande cupola ma per qualche fantastica ragione tolsero la tenda per raccogliere il pubblico.

RW: La settimana scorsa, suonando a Earl's Court, abbiamo provato un po' quella stessa impressione. Mentre montavamo il palco ho pensato che un po' di somiglianza con un circo c'era, con tutti quei fili protesi verso il pubblico. E l'aeroplano che abbiamo usato a Earl's Court ricordava molto quei razzetti da circo che la gente fa girare a tutta velocità; era color rosso e argento, e lungo quasi due metri, come un grande razzetto di alluminio. Mandava lampi e fumi, fantastico.

Come la pensi ora sulle luci? Te lo chiedo perché

ricordo che avevi dichiarato che ti andavano bene ma che un pochino te n'era passata la voglia; perlomeno così hanno riportato le tue affermazioni.

RW: La mia opinione era che le luci, all'epoca dei primi spettacoli di quei tipo, erano una trovata molto carina e sorprendente ma poi, viste una volta, tutto finiva lì. Mi stancai completamente di quei tipo di *light shows* un po' a caso; avevo l'impressione che dovessero essere usate solo per creare uno specifico effetto e, ora che la nostra musica è più controllata, ora che va più precisamente nella direzione che noi vogliamo, tutti gli elementi visuali del nostro spettacolo sono specifici e si collegano a qualcosa della musica. Quando la musica si fa molto intensa noi creiamo qualche grande effetto: emissioni di fumo arancio, lancio di razzi verso il cielo.

Avete mai avuto problemi con i contratti per le vostre esigenze speciali, perché pesavano sui conti degli organizzatori?

RW: Non è questione di problemi. Dobbiamo fare in modo che chi organizza ci procuri 50 chili di ghiaccio secco e così via. Non ho ancora visto il nostro nuovo contratto con le clausole aggiuntive ma deve avere l'aspetto di un piccolo atlante, con tante pagine così. Abbiamo fatto questa scoperta durante la nostra ultima tournée americana; il contratto erano tre paginette di protocollo e gli organizzatori non lo prendevano sul serio. E in una tournée come quella tu hai disperatamente bisogno che certe cose ci siano quando arrivano i *roadies*, non venti minuti dopo. Se tu sbatti tutte queste cazzatine nero su bianco, che ne so, la porta dei camerino deve avere 4 serrature e occorrono 2 casse di scotch, allora il tipo dell'organizzazione pensa: «Cristo, è meglio che procuri tutte queste cose», e allora magari ti danno anche la corrente elettrica che serve e il numero giusto di punti-luce. E il palco della misura giusta, montato in tempo.

NM: Cazzo, non lo fanno mai giusto, cercano sempre di ridurre in proporzioni o immaginano di

cavarsela senza costruire i supporti laterali o qualcosa del genere.

Vi siete mai rifiutati di suonare perché il palco non soddisfaceva le vostre richieste?

RW: Siamo sempre intenzionati a farlo, quando arriviamo per qualche esibizione e il bastardo che organizza non ha cominciato a montare il palco dal mezzogiorno, e noi sappiamo che ci vorranno 3 ore per il montaggio e lo spettacolo è in programma alle 7 e gli elettricisti non sono ancora arrivati. Per un po' diciamo, in variabilmente: «Se non si preoccupano loro, noi ce ne andiamo», ma poi veniamo sempre a più miti consigli perché ci fermiamo a pensare che gli unici che ne patirebbero le conseguenze sarebbero gli spettatori.

NM: Ce ne siamo andati da posti dove era chiaro, ben prima ancora di cominciare, che il disgraziato non poteva procurarti l'energia elettrica; comunque puoi sempre chiarire agli organizzatori che non lavorerai mai più con loro, o per loro...

Avete qualcuno fra i vostri roadies che ha il compito di impaurire gli organizzatori?

NM: Tutti i nostri collaboratori hanno vari modi di fare le cose e tutti godono di una buona reputazione. Di solito non saltiamo addosso alla gente; lo facciamo solo quando c'impediscono di allestire il miglior spettacolo per noi possibile. Se c'è qualche miserabile porco che ficca il naso in qualcosa allora siamo capaci di diventare pesanti come chiunque altro. Tutto quel che c'interessa fare è allestire lo spettacolo nel modo migliore e, se ce lo lasciano fare, allora del resto non c'interessa niente.

RW: Avere un po' di birra in più è facile, meno facile procurarsi da un momento all'altro due prese da 40 ampère, 110 volt, trifase a mezz'aria. C'è qualcosa che si deve preparare prima che il complesso arrivi, non è immaginabile che tu vada a prendere 150 metri di cavo al supermarket, anche se non poca gente lo pensa. Ed è tutto scritto nel contratto, se solo, cazzo, ci

dessero un occhio! E sono queste cose che ci fanno montare su tutte le furie. Ci sono dei buoni organizzatori ma la maggior parte di loro pensa solo a vendere i biglietti e a contare l'incasso. NM: E grande lavorare con un buon organizzatore e lo spettacolo sarà migliore anche per lui. Un buon *promoter* manda sei uomini a dare una mano a scaricare senza che sia scritto nel contratto.

Che parte hanno, secondo la vostra impressione, gli effetti, sonori?

RW: Se devo dire come la penso io, senza impegnar nessun altro, ho sempre avuto l'impressione che la differenza tra effetto sonoro e musica sia una merdosa bugia. Che tu produca un certo suono con una chitarra o con un rubinetto dell'acqua è irrilevante, non fa alcuna differenza. Abbiamo cominciato a lavorare su un pezzo, un anno fa circa, che porta al suo estremo logico, o a uno dei suoi estremi logici, questo discorso; è un brano dove non usiamo affatto strumenti musicali riconoscibili e invece bottiglie, coltelli, un po' di tutto, asce da boscaiolo e cose del genere. L'idea è quella di cucire i vari suoni in qualche punto e sta venendo un bel pezzo davvero.

Dove, a parer vostro, avete usato con maggior successo gli effetti sonori, dove i risultati sono stati particolarmente buoni?

RW: A dire il vero penso che le cose più semplici siano spesso le migliori; ad esempio, il semplice suono del vento al principio di *Cut You Into Little Pieces* è dannatamente suggestivo.

NM: *Alan's Psychedelic Breakfast* è senz'altro interessante; per quanto siamo tutti d'accordo a giudicare il brano non riuscito, gli effetti sonori per certi versi costituiscono la parte più forte.

RW: Li abbiamo ottenuti straordinariamente in fretta, no?

NM: Sì. L'idea era fantastica ma per la fretta le cose non sono andate come avrebbero dovuto.

RW: Mi piacerebbe pensare che tutti i pezzi sono riusciti, naturalmente, senza stare a scegliere

questo o quello.

NM: *Money* penso che vada benissimo. E la cosa interessante al riguardo è che, quando Roger lo scrisse, il brano fu praticamente completato quello stesso giorno.

RW: Sì, era un tema piuttosto semplice, costruito sulle settime, e io già sapevo che doveva esserci una canzone sul denaro e pensavo che quel tema fosse adatto; e avendo deciso quello fu estremamente facile inventare una introduzione di sette battute che si accordò bene col resto. Penso sovente che le migliori idee siano le più ovvie e quella di *Money* è una cosa incredibilmente semplice da fare, e per questo suona così bene.

E il lato negativo di una tal musica «fantascientifica», «spaziale»?

RW: Cristo, mi capita ben raramente di leggere della fantascienza, adesso. Lo facevo regolarmente una volta, ora solo molto di rado. Credo che la ragione per cui mi piaceva leggere le novelle di fantascienza fosse perché davano all'autore la possibilità di spiegare e di esplorare idee molto ovvie. Proiettare qualcosa nel futuro, o in tempi e luoghi diversi, ti consente di esaminare le cose senza pensare quello che già tutti sanno, e senza reagire automaticamente, facendone un'abitudine. E poi se leggi fantascienza ti imbatti in certe storie inverosimili belle davvero, e a me piacciono le storie così.

Si collega la cosa con il termine «musica spaziale», con cui si è soliti definire la vostra musica?

RW: Non molto.

NM: E una etichetta comoda.

RW: Che si sono tenuti di scorta per un pezzo, accidenti. La gente lo chiama ancora «Space rock». La gente viene ad ascoltare *Dark Side Of The Moon* e usa quel termine, «space rock», che è folle. Solo perché c'è la parola «luna» nel titolo pensano che sia fantascienza ed è una baggianata, e l'altra cosa che dicono è che siamo

passati dallo spazio esterno a quello interiore, ed è stupido.

Ma dev'essere difficile per la gente dei grandi giornali, devono ascoltare tanta di quella musica che hanno bisogno delle etichette per sapere cosa stanno ascoltando...

NM: Non è affatto difficile. Lo trovano molto facile e continuano a farlo.

RW: Non abbiamo inciso molte canzoni che hanno a che fare con la fantascienza. Tutto dipendeva da cosa ci leggevi dentro. Solo tre canzoni: *Astronomy Domine*, *Set The Controls* e *Let There Be More Light*.

NM: *Saucerful* non c'entrava niente.

RW: Il titolo ti lasciava libero di pensare a quel che volevi e siccome c'era l'eco la gente diceva: «Wow! Fantascienza», ma poteva essere qualsiasi cosa.

Diversi scrittori hanno usato analogie con la pittura per descrivere quello che provano ascoltando la vostra musica. E un'opinione che condividete in pieno?

RW: Forse. Qualche volta penso che ci possa essere qualcosa che va oltre le apparenze e il testo, e allora diventa facile sbrigliare l'immaginazione.

NM: La gente spesso ascolta la musica e se ne esce con una visualizzazione della cosa, e quando l'hanno fatto pensano di esserci arrivati, di aver scoperto il segreto. Qualche volta si prendono addirittura la briga di scrivere per farci sapere: «Ce l'ho - l'ho trovata la risposta, e bla bla bla».

RW: E quando ci dicono queste cose noi confessiamo loro la verità. Molto semplice: «Se la credi così, è così», ma può essere come vuoi - non importa cosa visualizza, non ha importanza.

NM: E invariabilmente restano delusi.

RW: La nostra musica colpisce la mente in maniera tale che diventa molto facile evocare qualche visione, molto facile immaginare qualche scena. Se tu ascolti John Cage o Stockhausen è molto difficile, perché la musica è tutto un cigolare e

un gorgogliare. Somiglia più a certi quadri astratti, geometrici. Ci sono cose definite, in quei dipinti, come triangoli e quadrati. Non ti danno un'impressione complessiva come la Battaglia di Waterloo o cos'altro, sono triangoli e quadrati, a cui tu reagisci in maniera intellettuale. La nostra musica è invece non-intellettuale e si rivolge al pubblico in maniera immediatamente emozionale.

Sensuale?

RW: Sì.

E il famoso Azimuth Coordinator, cos'è?

RW: Semplice, è il nome che abbiamo ideato per il sistema quadrifonico che usiamo. Quando abbiamo cominciato a usare la quadrifonia, figliolo mio, nessuno ancora da nessuna parte lo aveva fatto.

Da dove viene il nome, da quel bizzarro scrittore di fantascienza?

RW: No, quello è Isaac Asimov.

NM: Oh, Cristo! L'Asimov Coordinator!

RW: Azimuth significa direzione, dov'è il vocabolario? ... «Arco dei cieli che si estende dallo zenith all'orizzonte, che interseca ad angolo retto». Ecco. Non ha una grande importanza, no?

Che contributo ha dato Ron Geesin ad Atom Heart Mother?

NM: Me lo ha fatto conoscere Sam Cutler, ed è una delle poche cose buone che Sam abbia mai fatto – no, non è vero. È uno scozzese che faceva degli esperimenti a Ladbroke Grove e poi tu, Roger, lo hai incontrato e hai fatto *The Body* con lui.

RW: Io? Intendi quel disco prima di *Atom Heart Mother*?

NM: Sì. E poi quando cominciammo a registrare quell'album fummo tutti d'accordo che occorreva un'orchestrazione, e Ron ebbe l'incarico. Avevamo già del materiale grezzo?

RW: Sì, credo proprio. Avevamo registrato un po' di piste, che gli furono fatte ascoltare perché avesse almeno una vaga idea di quel che stavamo facendo. Rick lavorò con lui sui pezzi dove c'era il coro e Geesin scrisse l'introduzione, frutto esclusivamente della sua testa scozzese; e certe altre cose per cui avevamo vaghe melodie, ci lavorò su. Tutto qui, più o meno. Domenica è venuto a un nostro concerto e se n'è andato prima della fine. Te l'ho detto?

NM: Sì, tesoro. E lo sai chi ti aveva dato la notizia? Io.

Perché Syd Barrett se ne andò? Qual è la vera storia?

NM: Quale vera storia ti piacerebbe?

Ho sentito dire che fu l'America a farlo fuori...

NM: Hai mai sentito quella secondo cui ci minaccio con una pistola?

RW: Buona questa.

NM: Vuoi la storia segreta?

Cosa avete provato?

NM: Eravamo titubanti, pensavamo di non riuscire a cavarcela senza Syd; così sopportavamo una persona che può essere definita solo come un maniaco inaffidabile. Non siamo stati noi a scegliere di usare queste parole ma io penso che Syd fosse così davvero.

RW. Syd si trasformò in una persona molto strana. Se fosse malato di una qualche malattia o meno, non sono cose che dovremmo dire noi, in questi tempi oltretutto in cui si discute della stessa natura della follia. Tutto quello che so è che era un delitto vivere e lavorare con lui.

NM: [con tristezza] Impossibile.

RW: Finimmo per giungere a uno stadio in cui tutti eravamo molto depressi, per il semplice motivo che era un terribile equivoco continuare a cercare di farcela. Era diventato completamente incapace di lavorare nel gruppo.

NM: E pareva disposto solo a frustrarci, quella

era l'impressione.

Nonostante ciò lo avete aiutato per il suo album...

RW: Ciò accadde perché credevo, e ancora oggi sono dell'idea, che Syd sia uno dei tre migliori compositori del mondo.

Cosa fa ora?

RW: Non so. Non molto. Comunque ti spiego perché contribuimmo al suo album. C'era un grande progetto, ecco qualcosa che non è uscito nel vostro articolo su Jenner, di espandere il gruppo, di far entrare due altri tizi, due sballatoni che Syd aveva incontrato da qualche parte. Uno di loro suonava il banjo, l'altro il saxofono. Noi non eravamo proprio entusiasti della cosa ed era evidente che il gruppo era arrivato allo sgretolamento. Una sera andammo all'«UFO» a suonare e Syd non si fece vedere; suonammo da soli, allora, e fu grande. Tutto riuscì bene, bello e ci piacque suonare insieme.

NM: E fantastica la tua storia, nel senso che non penso che sia vera.

RW: Tu non pensi, allora non pensavi che andasse bene?

NM: Penso che tu stia immaginando una situazione che non è mai accaduta. Syd arrivò ma con le braccia allungate sui fianchi, strimpellando ogni tanto la chitarra anziché suonarla. Era la sera che dovevamo fare...

RW: «Saturday Club».

NM: Giusto, e fu proprio quello il punto di rottura ma non la fine di tutto. La sera che ricordi tu fu quattro mesi più tardi.

RW: Comunque... Nick ha quasi certamente ragione, perché la mia memoria è un pochino traballante. I fatti più o meno andarono così: ci esibimmo senza Syd. Forse c'era anche lui sul palco ma suonavamo proprio senza di lui; Syd stava in piedi e si grattava il collo, una cosa che faceva spesso, e dopo quella volta capimmo che ce la potevamo cavare.

NM: Ma non se ne fece niente ancora per diversi

mesi. A Natale ci concedemmo una lunga pausa di riflessione.

RW: Fu dopo quel Natale allora che prendemmo contatti con Dave e gli dicemmo: «Wow, Dave, su su!».

NM: Cominciammo a insegnare i brani a Dave con l'idea di diventare un quintetto. Ma Syd arrivò con dei pezzi nuovi. La canzone era *Have You Got It Yet* e continuava a cambiare, nessuno riusciva a impararla.

RW: Syd si comportava proprio come un genio pazzo. Stavo a guardarlo per un'ora mentre lui cantava: «Have you got it yet», cercando di spiegargli che se lui continuava a cambiare il pezzo nessuno poteva stargli dietro. E lui a cantare: «Have you got it yet» e io: «no, no». Terrificante.

Vi mortificò il fatto che quelli della «Black-hill» appoggiassero Syd?

RW: Ero dell'idea che fossero in errore, tutto qui. Fissarono un appuntamento decisivo a Ladbroke Road, un giorno, per dirci tutte le cose come stavano; io e Syd ci trovammo in una stanza e io ero giunto alla conclusione che c'era un solo modo di andare avanti, ci avevo pensato, cioè che lui continuasse a suonare all'interno del gruppo e a prendere la sua parte di guadagni ma che non si presentasse più in scena. Era un modo perché diventasse un personaggio alla Brian Wilson, se vuoi; doveva scrivere i pezzi e intervenire alla seduta di incisione. Alla fine del pomeriggio pensavo di averlo convinto che si trattasse di una buona idea e che anche lui fosse d'accordo, anche se non voleva dire molto perché era probabile che di lì a mezz'ora avrebbe cambiato idea su tutto il fronte. A quel punto Syd torno a casa e io mi incontrai con Peter e Andrew e feci sapere loro che era finita – se non andava la mia soluzione noi ce ne andavamo, e li invitai a lasciare solo Syd per un po', per una serie di motivi e soprattutto perché loro non vedevano le cose come me. Ma loro andarono a trovare Syd e lo condizionarono, e allora niente da fare. Non li abbiamo più visti se non quando abbiamo sciolto la società. Dovevamo stabilire

chi prendeva cosa, comunque quel giorno fu la fine. Per un po' curarono gli affari di Syd e Peter Jenner passo un anno a cercare di fare un album, ricavando quattro pezzi o giù di lì, e tutti erano ben poca cosa a parte uno, e Jenner a un certo punto la piantò lì. Malcolm Jones, che fu il primo *label manager* della Harvest, disse che non ci avrebbe più messo un soldo ma poi Syd andò a trovare David Gilmour e gli chiese di aiutarlo, al che Peter e Andrew videro quelli della EMI e dissero che i Floyd erano disposti a dare una mano a Syd, di darci dunque un'altra possibilità. E la EMI diede il suo okay e ci concesse due giorni; solo che noi avevamo un'esibizione il secondo giorno e così tenemmo tre sedute, un pomeriggio e due sere, e in tre sedute registrammo 7 pezzi. Canzoni fantastiche.

Parliamo dei vostri progetti. Che n'è del balletto? Doveva essere basato su Proust, no?

RW: Non si è mai concretizzato. Prima doveva essere Proust, poi Aladino, poi qualcos'altro. Un giorno andammo a un pranzo importante; io, Nick e Steve [il loro manager]. A tavola con noi c'erano Nurejev, Roman Polanski, Roland Petit, e un produttore o chissà chi era. Che ridere! Si doveva parlare di un progetto con la nostra musica, Roland come coreografo, Rudy protagonista e Roman Polanski regista; un fantastico film-balletto. Fu una burla in tutti i sensi, perché nessuno aveva la minima idea di quel che voleva fare.

Non avevate subodorato qualcosa?

RW: Qualcosa sì; nessuno aveva la benché minima idea. Incredibile.

Ma all'epoca avevi dichiarato che ti eri comprato l'opera omnia di Proust per studiarla...

RW: L'avevo fatto.

NM: Ma nessuno ha mai letto niente. David ha fatto peggio, si è fermato a pagina 18.

RW: Ho letto il secondo volume di *Du côté de chez Swann*, e quando sono arrivato alla fine ho

pensato: «Ma che diavolo, non leggero più niente del genere, non sono in grado di farlo». Procedevo troppo lentamente.

NM: Andò avanti per un paio d'anni, questa idea di fare un balletto, senza che nessuno avanzasse alcuna idea; noi, dal canto nostro, non facevamo rientrare la cosa nei nostri programmi perché non c'era niente di specifico. Ad un certo punto, come mossa disperata, Roland ebbe l'idea di un balletto basato su delle nostre canzoni già note. Penso che sia stata una buona idea.

RW: Eravamo seduti a tavola e a un certo punto qualcuno diede un colpo al tavolo e disse: «Allora, qual è l'idea?», e tutti si beveva e l'alcool scorreva a litri, fino a che non so più chi suggerì Frankenstein e Nurejev comincio a preoccuparsi un pochino, vero? Per un po' parlarono di Frankenstein, io me ne stavo a parte, non aprivo bocca, mi gustavo il cibo e le vibrazioni.

NM: Sì, con la mano di Roland sul tuo ginocchio.

RW: E quando Polanski fu abbastanza ubriaco, cominciò a suggerire di fare un *blue movie* per farla finita con i *blue movies* e piano piano la conversazione si esaurì, fra un cognac e un caffè; a quel punto balzammo in macchina e ci dividemmo. Dio sa cosa accadde quando lasciammo Nick.

E Rollo, il cartone animato con Alan Aldridge?

RW: Non volevamo pagarlo. Ci eravamo fissati su certe vecchie cose di un progetto che avevano elaborato ma quando hanno capito come avrebbero dovuto animarlo si sono accorti che il costo sarebbe stato molto elevato; e gli unici che hanno denaro per sostenere qualcosa del genere sono gli americani. Ma gli americani vendono Johnny Wonder che va a dieci immagini al secondo o qualcosa del genere, cioè una schifezza, eppure la gente sta a guardare e lo sponsor paga. Chi avrebbe pagato con Rollo quando i loro prodotti li vendevano lo stesso con Johnny Wonder? Non gliene frega un accidente della qualità delle cose.

NM: Questa storia ci ha fatto capire quante porcherie ci sono in giro; e li accettiamo come

cartoni animati! Paragonati al gatto Felix o a Topolino sono delle vere porcherie.

RW: Alan Aldridge fece buona parte del lavoro iniziale e un gruppo di animatori olandesi fece il lavoro sulle immagini, che erano molto belle.

NM: Il modo di usare i colori era eccellente e le animazioni molto complesse, con parecchie prospettive.

RW: Era una grande storia. L'idea di base era che questo tipo, Rollo, sta a letto e comincia a sognare (o forse quello che accade è realtà) e all'improvviso il suo letto si drizza e due occhi spuntano dalla spalliera del letto e cominciano a guardarsi intorno e le gambe crescono e il letto sballotta Rollo qua e là, costringendolo ad alzarsi. Allora il letto balza fuori dalla casa e scende in strada, tutto con bei movimenti, punta verso il cielo e vola via. E quando arriva in cielo c'è la luna, che fuma un grande sigaro, ma si rivela essere una illusione ottica - in realtà è una navetta spaziale. E allora un piccolo aereo esce da questa navetta, come un uccello, e prende su il letto con la sua bocca. Rollo è catturato da un cane-robot nella navetta spaziale del professor Creato, che possiede e governa il veicolo spaziale e si rivela essere un collezionista di animali per uno zoo intergalattico. La serie prendeva in considerazione le loro avventure durante i viaggi alla ricerca di animali rari. È uno degli esempi preliminari riguardava certi giganti che vivevano sottoterra in una complessa serie di gallerie e corridoi; una delle cose strane di questo pianeta era che la gravità era diversa per loro rispetto al Professor Creato e a Rollo. I due erano penetrati nelle viscere del pianeta usando una macchina chiamata La Talpa, una trivella, e a un certo punto si vedeva una scena di caccia in cui i giganti cercavano di acciuffarli e i giganti si muovevano sul pavimento mentre gli altri sul muro. Cose fantastiche a vedere. Alla fine arrivano alla trivella ed escono sulla superficie del pianeta, e non appena si affacciano cominciano a rimbalzare come un pallone. A quel punto la navetta va in orbita intorno al pianeta e i giganti strisciano sulla superficie, prendendo grandi colpi per via della

navetta. Avrebbe potuto essere bello davvero.

E Zabriskie Point?

RW: Andammo a Roma e alloggiavamo in un hotel di lusso. Ci svegliavamo regolarmente alle 4 e mezza del pomeriggio, ci fiondavamo al bar e stavamo seduti lì fino verso le 7, quando barcollando ci infilavamo al ristorante, dove mangiavamo e bevevamo per due ore, più o meno. Dopo una settimana circa delle due programmate, il tipo del ristorante comincio a eludere le nostre richieste; noi chiedevamo dei vini ridicoli e lui ce ne portava altri, certe bottiglie folli. Comunque si finiva di mangiare... le Crêpes Suzettes le tagliavamo alle 9 meno un quarto.

NM: Anche la pesca Melba era buona. Di solito cominciavo con una sogliola Bonne Femme, seguita da un cosciotto di agnello arrosto, col rosmarino, poi la pesca Melba e le Crêpes, o tutt'e due.

RW: Si cominciava a lavorare alle 9, minuto più minuto meno; lo studio distava pochi minuti a piedi, così ci incamminavamo barcollanti. Non c'era molto da fare e avremmo potuto sbrigarci in cinque giorni. C'era Antonioni e noi avevamo preparato dell'ottima musica ma quando la ascolto, ricordo che aveva un terribile tic, si lancia in commenti tipo: «E beeeellissimo ma trooooppo triste» o «E trooooppo fooorte». C'erano sempre errori, e non da poco. C'era sempre qualcosa che impediva alla musica di essere perfetta. Qualunque cosa tu cambiassi non andava bene e lui non era contento. Un inferno, un vero inferno. Antonioni si sedeva ad ascoltare e ogni tanto, spesso, si addormentava, e noi continuavamo a lavorare fino alle 7 o alle 8 del mattino, tornavamo in albergo per colazione, poi a letto, su alle 4 e mezza e ancora al bar.

E il film a Pompei?

NM: E una storia lunga quasi quanto quella del balletto. Dovunque andasse in prima visione Adrian Markham, il regista, ci telefonava per dirci: «Sentite, mi serve un pochino di pellicola

ancora». Abbiamo aggiunto pezzettini di film per anni.

RW: Non è un brutto film. Ho visto la versione finale a New York. È un film semplice, ci sono scene di noi che suoniamo nell'anfiteatro di Pompei alternate a riprese un po' tipo «Top Of The Pops», di noi che camminiamo sul cratere del Vesuvio e cose del genere. Dopo quelle riprese sono venuti a Londra e ci hanno filmato in studio per un paio di giorni, il che ha reso la cosa molto più vivace. E un film abbastanza piacevole e interessante. Penso che ai nostri appassionati piacerà. Non so se anche ad altri. A me è piaciuto perché è come un grande film fatto in casa.