



TIM BERNE: LE MIE ESPERIENZE CON LE CASE DISCOGRAFICHE

Come ti trovasti a incidere per una grande compagnia come la Columbia, considerando che venivi dal mondo dell'autoproduzione con la tua etichetta Empire?

Con la Empire avevo sempre fatto tutto da solo, dalla A alla Z. Ero diventato amico di Alex Cline, suonavamo assieme e per questo all'inizio mi capitò di registrare in California, dove riuscii ad avere la collaborazione di personaggi importanti come John Carter, Glenn Ferris e Vinny Golia: tutta gente molto più affermata di me. «*Spectres*», invece, fu inciso dalle mie parti, a Brooklyn, ed ebbi la possibilità di chiamare un grande trombettista come Olu Dara (che sul disco suona la cornetta). Il contratto con la Columbia, invece, nacque grazie all'insistenza di Gary Lucas, il chitarrista, che collaborava al reparto promozione dell'etichetta e che conobbi quando lavoravo ancora alla Tower Records. Gary continuava a tampinarmi, chiedendomi miei nastri da ascoltare e dicendomi che forse sarebbe riuscito a tirar fuori qualcosa. Alla fine riuscì a strappare un accordo per un disco, spacciandomi come un musicista *new age*! Alla Columbia non avevano la minima idea di chi fossi o di cosa facessi e lasciarono seguire la produzione a Gary, che a sua volta durante la registrazione rimase abbastanza terrorizzato da ciò che stavamo suonando... Da parte mia, ero semplicemente emozionato all'idea di avere uno studio a disposizione per due giorni e

qualcuno che me lo pagasse: mi sembrava un ottimo affare! Per «*Fulton Street Maul*» potei così utilizzare Mad Hatter, lo studio di Chick Corea a Los Angeles, con Nels Cline che ci aiutò nella scelta dei suoni («*sonic expertise*», feci scrivere in copertina) in un'atmosfera molto rilassata. Fatto sta che il disco ottenne recensioni entusiastiche, praticamente costringendo la Columbia a farcene fare un altro, ovvero «*Sanctified Dreams*». Loro continuavano a non capirci niente, quindi mi fecero avere direttamente i soldi e fui io a scegliere il produttore e a potermi permettere un grande studio - The Power Station - e un ottimo tecnico del suono come Tim Geelan. Tutto sommato, pur nell'assurdità della situazione, devo dire che questi due album mi servirono a comprendere alcuni dettagli relativi alla mia musica che altrimenti non avrei potuto cogliere, e furono utilissimi a procurarmi occasioni professionali.

Come ricordi il contributo di Paul Motian ai tuoi dischi *Soul Note*, «*The Ancestors*» e «*Mutant Variations*», e ancor prima a «*Songs And Rituals In Real Time*»?

Fu una cosa grandiosa e anche piuttosto sorprendente, perché i primi concerti che feci con lui divennero immediatamente un album: «*Songs And Rituals In Real Time*». Avevo visto Paul una prima volta nel 1973, al Vanguard con Keith Jarrett. Nel 1981 lo avvicinai proponendogli di suonare insieme dal vivo. Lui si rivelò molto disponibile e mi chiese un nastro. Quando lo richiamai due settimane dopo, accettò con entusiasmo. Così provammo varie volte

e poi iniziammo un tour. Mi insegnò davvero molto in termini musicali e da allora diventammo buoni amici. Nel tempo i nostri incontri si diradarono ma lui si dimostrava sempre molto cordiale e a volte per telefono si parlava di tutto, anche di basket. I rapporti umani con Paul, così come con Hemphill e con Braxton, mi hanno cambiato la vita, anche perché mi sentivo trattato semplicemente come una persona normale! Quando ho rivisto Braxton, dopo molto tempo, abbiamo avuto una sorprendente conversazione sulle prime lezioni che avevo preso da lui. Lui e Julius (oltre a Henry Threadgill e Roscoe Mitchell) mi hanno influenzato moltissimo per come sapevano rapportarsi con la musica.

E il tuo rapporto con Hemphill, invece?

Inizialmente, come dicevo, avevo preso alcune lezioni da Braxton - grande esperienza - che poi mi indirizzò a Julius. Anche da lui presi lezioni, passando molte serate in un caffè a discutere. Julius mi insegnò cose che ho poi capito molto tempo dopo. Sono stato molto fortunato, perché mi ha fornito grandi esempi di creatività e approccio alla musica: non avrei potuto chiedere di meglio! Volevo evitare che il disco di sue composizioni che ho poi inciso fosse uno dei soliti omaggi postumi, così preferii realizzare qualcosa che avesse un senso mentre lui era ancora in attività. Mi ci volle un bel po' di tempo per arrivare a capire cosa fare e acquisire la necessaria sicurezza. A quel tempo mi capitò di collaborare con David Sanborn per *Night Music*, il programma tv di

Hal Willner, e parlando con David scoprii che aveva frequentato Saint Louis e anche studiato con Julius, e che quindi gli sarebbe interessato eseguire la sua musica. Così proposi la cosa a Hemphill, che approvò con entusiasmo e scrisse quasi tutti i pezzi. Si tratta di un disco di cui sono veramente orgoglioso.

Hai anche un solido retroterra soul e r&b. Pensi di aver assorbito nel fraseggio e nel suono qualche elemento di Maceo Parker?

Probabilmente sì, anche perché da ragazzino ascoltavo James Brown almeno cinquemila volte al giorno! Molto verosimilmente, dal punto di vista ritmico quello stile mi ha influenzato più del bop o dello Swing. Tutta quella musica (il funk, il r&b, anche le prime cose di Julius) mi parlava e mi affascinava, soprattutto per la sua esuberanza nel ritmo.

Quali sono i tuoi principali riferimenti come compositore?

Oltre a Hemphill, Braxton, Threadgill e Mitchell, direi autori come Lutoslawski e Ligeti. Soprattutto all'inizio della mia attività compositiva risentivo moltissimo dell'influenza di Julius, avendo sempre in mente la sua musica. Gradualmente, poi, ho cercato di costruire un mio mondo. Tuttavia mi sento influenzato anche dai musicisti nei cui gruppi suono regolarmente: Marc Ducret, Drew Gress, Mike Formanek, Matt Mitchell, Ches Smith. Non appena termino un giro di concerti con qualcuno di loro e comincio a scrivere, mi rendo conto di aver già rubato qualcosa!

Enzo Boddì e Luca Conti

