

R.E.M.
Hollywood, California, 1991

I primi ricordi musicali di Michael Stipe risalgono al Texas e riguardano uno spettrale teschio di bue di nome Clyde che stava appoggiato sopra un vecchio pianoforte in camera sua. Clyde l'ha tenuto lontano dalla musica per anni, ma infine Stipe ha superato le sue paure ed è ritornato alla musica quand'era diciottenne, ispirato dal punk, e da un nuovo amico che l'aveva invitato a cantare in una chiesa.

Era il 1980 e il nuovo amico era Peter Buck, che viveva in una vecchia chiesa episcopale in Oconee Street ad Athens, in Georgia. La chiesa aveva un'atmosfera fantastica, era molto spaziosa e perfetta per le feste. Buck, tanto per divertirsi, decise di formare un gruppo e suonare lì dentro. Lui suonava la chitarra elettrica e chiese a Stipe, che studiava arte all'Università della Georgia, di cantare. Invitò anche Bill Berry a suonare la batteria e Mike Mills a suonare il basso. Impararono molti pezzi degli anni Sessanta, che allora erano considerati fuori moda, ma li misero in grado di padroneggiare la struttura delle canzoni

pop, conoscenza che poi applicarono alla propria musica. Si battezzarono R.E.M.

Nel 1991 la loro «Losing My Religion» è al primo posto delle classifiche nazionali, ma non suonano più nelle chiese. Oggi alloggiano in un albergo sul Sunset Strip di Hollywood, dove stanno concedendo una serie di interviste alla stampa. Tra le altre distrazioni, c'è Cindy Crawford impegnata in un servizio fotografico in piscina, e il tutto è visibilissimo dalle nostre finestre, fatto che induce i membri del gruppo ad alzarsi spesso dal divano per controllare come procede la seduta con la modella.

«Non è la ragazza di uno famoso?», chiede Stipe mentre osserva i grossi ombrelli neri che vengono spostati a bordo piscina. Ha i capelli corti e la barba di qualche giorno, porta un giubbotto lacero di seconda mano e jeans verdi larghi. È vegetariano, durante la nostra conversazione ha mangiato un'insalata e all'inizio sembrava che il taglio delle mie domande lo mettesse a disagio. Quando gli ho fatto una domanda sulla poesia, prima mi ha detto che la odiava, poi ridendo ha confessato di aver mentito. Era come se avesse scelto di parlare di sé invece di inventare storie, e avesse scelto la verità, una scelta che ricorre anche nel suo modo di scrivere canzoni.

«Ho scoperto qualcosa di segreto, pericoloso ed esaltante», ha detto Stipe della musica ispirata al punk che scoprì alla fine degli anni Settanta. Per molto tempo anche i R.E.M. sono stati un segreto, noto solo ai ben informati. Erano eroi segreti dell'underground, artisti «alternativi» amati dalle radio dei college per il loro suono folk-rock un po' metallico, per la poesia e la voce lamentosa e struggente e la poesia di Michael Stipe. Hanno pubblicato un buon numero di dischi notevoli: *Document*, *Reckoning*, *Murmur* e *Fables of the Reconstruction*. Come i Talking Heads, che hanno cominciato solo tre anni prima, i R.E.M. – felice combinazione di tre musicisti istintivi e talentuo-

si e un cantante e compositore eccentrico, dotato di un punto di vista unico quanto la sua voce – hanno mostrato fin da subito una potenzialità senza limiti nel saper creare canzoni originali e invitanti al tempo stesso, canzoni che non avrebbero potuto essere di nessun altro gruppo: «Exhuming McCarthy», «Seven Chinese Brothers», «Welcome to the Occupation», «It's the End of the World As We Know It», «The One I Love», «Harborcoat», «Finest Worksong», «Orange Crush» e altre sono gli esempi più puri dell'originalità dei R.E.M.

Out of Time è salito al primo posto nelle classifiche americane una settimana dopo la nostra chiacchierata. Eppure, nonostante il successo di vendite, è un album in cui non è stata appiattita nessuna delle sfumature che rendono unici i R.E.M. Rimanendo fedeli alle loro radici «alternative» anche mentre piazzavano singoli in classifica, hanno cambiato il suono della Top Forty. La musica «alternativa» è diventata commerciale e quella commerciale si è trasformata in alternativa.

In «Radio Song» Stipe si alterna, nel cantato, con il rapper KRS-One per denunciare l'assenza di musica significativa dalle frequenze radio: «The world is collapsing around our ears / I turn up the radio but I can't hear it...» [«Intorno alle nostre orecchie il mondo va a rotoli / alzo il volume della radio, ma non sento niente»]; però «Losing My Religion» ha fatto eccezione a questa regola. È una canzone che la casa discografica non voleva pubblicare come singolo, ma il gruppo ha insistito, sfidando l'idea preconcepita che un pezzo in una tonalità minore che parla di religione e ha il mandolino al posto della chitarra non sia adatto alla radio. Il presentimento del gruppo era giusto: la canzone è schizzata in cima alle classifiche non imitando le strutture e i suoni artefatti di altri brani di successo, ma offrendo invece un'alternativa. Sentire alla radio la voce limpida di Stipe, i suoi testi appassionati e il mandolino acustico di Buck era un vero sollievo, specialmente nel contesto di suoni

campionati e sintetizzati. Il gruppo ha abbattuto la distanza creata dalle superfici gelide della maggior parte delle canzoni trasmesse alla radio. Il loro è il suono di gente vera che sta insieme a fare musica vera.

Prima parte: Michael Stipe e Michael Mills

Una volta hai dichiarato che eri un bambino prodigio, è vero?

STIPE: Forse ho esagerato un po'. (*Ride.*) Quel giorno ero di buon umore, mi sa. Prodigio è una parola grossa. Però suonavo bene da bambino.

Poi è successo che i miei hanno comprato un pianoforte e l'hanno messo nella mia camera e io avevo un teschio di bue... All'epoca abitavo nel Texas e avevo un teschio di bue che mi portavo dietro dappertutto. Forse non dovrei raccontare queste cose! Comunque sia, lo tenevo sopra il pianoforte e una notte mi sono svegliato e il piano e il bue, che si chiamava Clyde, erano lì che mi fissavano. Da quel giorno in poi non ho più suonato il piano. Finché non sono entrato nel gruppo.

(Rivolto a Mills) Non te l'avevo mai raccontato, vero? Mi sono sbarazzato presto di Clyde. (*Ride.*) Il piano è rimasto lì a perseguitarmi per un annetto, come un libro di Bruno Schulz.

MILLS: A perseguitarti come un fantasma bonaccione con ottantotto denti. (*Ride.*) Scusa.

STIPE: No, tranquillo, era una bella battuta.

Certi artisti, quando arriva il successo, sono costretti ad andare in tournée, a promuovere il disco e non gli rimane più tempo per scrivere canzoni. Come fate a mantenere viva la parte di voi che scrive canzoni in un momento in cui siete così esposti al pubblico?

STIPE: Prendiamo decisioni tipo quella di non andare in

tournée per promuovere il nostro disco che ha venduto di più in assoluto. (*Ride.*)

MILLS: A me non disturba particolarmente, perché è difficile che riesca a passare vicino a un pianoforte o a una chitarra senza mettermi seduto a suonare. E ogni volta che lo faccio c'è una possibilità su quindici, o una su venti, che ne esca un pezzo di canzone. Dipende se quel giorno ho la musa della creatività appollaiata sulla spalla. E se è così, può capitarmi di creare una canzone nei pochi minuti che servono per suonare qualcosa.

Altre volte ci siamo imposti di dedicare una gran quantità di tempo a scrivere canzoni, come l'anno scorso per esempio. Ci siamo presi sei mesi per andare in studio, cinque o sei giorni alla settimana. Ci siamo ripromessi quantomeno di andarci. Era la nostra disciplina. Andavamo lì e ci sedevamo a riflettere. Nove volte su dieci prendevamo gli strumenti e suonavamo qualcosa. A volte invece decidevamo di lasciar perdere tutto per andare a berci una birra.

A volte, se si entra in una piccola routine, la creatività si mette in movimento. Non so, magari suonavamo per due settimane senza combinare niente e poi in una settimana scrivevamo sette o otto canzoni. O in tre giorni ne scrivevamo sei.

Scrivete sempre le canzoni tutti e quattro insieme?

MILLS: Più che altro le assembliamo in quel modo. Ognuno di noi a casa strimpella qualcosa. A volte vengono fuori idee minuscole e altre volte gran parte di una canzone. E poi portiamo quei frammenti in studio, e tentiamo di incollarli fra loro in vari modi finché non otteniamo una canzone. Oppure, altre volte, i pezzi ci vengono fuori mentre stiamo lì tutti e quattro a far casino. Improvvisamente dal rumore emerge una canzone. È strano, davvero.

E i testi nascono in quel momento?

STIPE: Sì. Non esiste una procedura prestabilita. A volte mi viene l'idea per una melodia, oppure scrivo delle parole e poi cerco di capire come usarle.

Scrivi i testi da solo e li porti al gruppo?

STIPE: Sì, ma altre volte è una canzone che mi ispira a scrivere qualcosa. Non ho un vero e proprio metodo.

Ascolti la musica per farti venire in mente le parole?

STIPE: Sì, molto. E molto spesso le parole cambiano davvero la musica. Per esempio, una canzone come «Shiny Happy People» in origine era un rock molto ritmato.

MILLS: E all'inizio, quando l'ho composta, era una canzoncina tranquilla e acustica. Questa è la cosa più strana.

L'hai composta alla chitarra?

MILLS: Alla chitarra acustica. Erano quattro accordini arpeggiati, tranquilli. Gli accordi che adesso stanno sotto al ritornello. Non assomigliava per niente alla canzone com'è ora. Ed è così che vanno le cose. Quando si comincia ad avere spunti da tutti, quando si comincia ad avere a disposizione più strumenti, le canzoni si evolvono. Si trasformano in versioni definitive. A volte rimangono pezzettini acustici, ma a volte diventano «Shiny Happy People». Non c'è modo di saperlo a priori.

Quel testo che ci avete messo è venuto fuori perché la canzone vi sembrava molto allegra?

STIPE: Sì, è una canzone davvero allegra ed è stata scritta come canzone allegra. Alcuni l'hanno accusata di essere molto cinica, o ci hanno visto dentro del cinismo, della negatività, dell'ironia. Ma non è affatto così.

MILLS: Non sono disposti a credere che sia una canzone felice.

STIPE: Solo che in un certo senso hanno ragione. Con il mio passato, capisco che posso dare un'impressione del genere. Avendo all'attivo una canzone come «End of the World As We Know It», posso capire che qualcuno la veda in quel modo: c'è un briciolo di ironia o di cinismo. Ma credo che quella distinzione sia piuttosto ovvia.

È difficile scrivere una canzone allegra?

STIPE: Sì, è difficilissimo.

Perché?

STIPE: La felicità, quella autentica, la sensazione che si prova quando la felicità è vera, è difficile da descrivere, tutto qui. Della tristezza vera è facile trovare esempi molto reali e tangibili. La felicità, quella autentica, è un po' sciocca, tutto qui. In realtà non è proprio possibile descriverla senza ricorrere alle solite frasi, trite e ritrite.

È molto più facile mettere in musica la rabbia.

MILLS: È difficile scrivere qualcosa di allegro che non sia già stato detto e ridetto fino alla nausea dalla gente che non si prende la briga di andare oltre le analogie e le metafore più ovvie sulla felicità... Spesso la gente che scrive canzoni allegre non ha approfondito il vero significato di felicità, o quello che rende felici le persone, e il risultato è superficiale.

Avete registrato quella canzone in duetto con Kate Pierson dei B-52's: faceva parte del progetto originale?

STIPE: Sì.

MILLS: Quando ci siamo messi in quattro ad assemblare la canzone ne abbiamo sentito il bisogno.

Avete accennato al fatto che spesso le canzoni spuntano fuori dal nulla...

MILLS: Credo che sia un'esperienza comune a tutti i compositori del mondo.

Secondo te da dove nascono le idee per le canzoni?

MILLS: Dato che abbiamo la tendenza a scrivere prima la musica, credo sia impossibile dirlo. Per esempio, sono andato a un concerto dei Midnight Oil e c'era una canzone con un ritmo fantastico e un'atmosfera favolosa, e ho detto: «Cavoli, adesso vado a casa e scrivo anch'io una canzone così». Non ci sono riuscito. Perché appena sono andato via dal concerto ho perso quel feeling.

Non saprei spiegare come nascono le idee musicali. Improvvisamente ti si accende una lampadina nel cervello, tutto qui. Magari senti un qualche ritmo della natura. Davvero, può bastare il rumore di un cerchione staccato che rotola per strada a darti il via. O il canto di un uccello, o qualcuno che grida qualcosa a un'altra persona dalla finestra.

STIPE: Forse come esempio sembrerà molto stupido, ma hai mai sentito parlare di un gruppo che si chiamava Suicide? Facevano una musica industriale, sgangherata, rumorosa che era *incredibile*. Molto melodica, molto bella. Loro sono di New York e nei primi anni Ottanta mi piacevano da morire. Però la loro musica per me era molto aliena, dato che in vita mia non avevo mai abitato in una grande città. Poi, la prima volta che sono stato a New York, mentre ero seduto in metropolitana, mi è venuta un'illuminazione. È da qui che vengono i Suicide. È proprio da qui. La loro musica è una metropolitana.

Vi sembra mai che ci sia qualcosa di magico nello scrivere canzoni, nel tirare fuori tutti insieme un qualcosa che, quando è finito, sembra quasi perfetto?

STIPE: A volte in effetti mi dà una sensazione strana, ma penso che non si tratti di magia quanto di un'interpretazione del

materiale di qualcun altro, proprio come l'interpretazione che farai tu di questa conversazione per tirarne fuori un articolo. O l'interpretazione di una canzone da parte di un regista, che la trasforma in un video. Lo so, non è un esempio del tutto calzante, ma il mio è un punto di vista insolito.

Se do ai ragazzi un testo e gli dico: «Mettetelo a posto, vorrei ricavarne una canzone», magari non scrivono un pezzo che si adatti precisamente a quelle parole, ma le hanno lette, e a un certo punto, per chissà quale assurda simbiosi, finisce che sembrano perfette per la canzone. Dopo sei mesi.

Oppure sento una canzone a cui gli altri stanno lavorando, che è ancora molto scarna, scheletrica nell'arrangiamento, mi viene un'idea e allora sposto gli elementi in gioco per adattarli al cantato. Peter lo fa spesso e lo facciamo tutti.

Quindi se in via del tutto teorica, tanto per parlare, si vogliono considerare i testi separati dalla musica, allora diciamo che c'è un punto in cui le due cose si incontrano e poi, in un certo senso, tutto si sviluppa da lì.

Nel mettere a punto un pezzo ci è capitato di buttare via intere strofe e ritornelli, perché erano inutili o perché era davvero importante che entrasse in campo un altro elemento. Abbiamo eliminato intere canzoni; abbiamo riarrangiato canzoni per adattarle al significato.

Quando hai parlato di interpretare, intendevi il modo in cui interpreti quello che viene fuori man mano?

STIPE: Parlavo di interpretazione nel contesto di uno scambio diretto fra due individui. È molto diverso dopo che il disco viene realizzato e diffuso tra il grande pubblico. L'ascoltatore è al di fuori del processo creativo. O meglio, diventa una forza tangenziale di quel processo creativo, perché entra nella musica e la interpreta nel modo che più si adatta alla sua vita e ai suoi bisogni.

E penso che lo scopo della musica stia tutto lì, che si tratti di pop, di rock o di qualsiasi tipo di musica ci si possa immaginare, che si tratti delle Voci Bulgare (che per quanto ne sappiamo potrebbero anche cantare di come si fanno le pulizie nell’Holiday Inn di un aeroporto), sta all’ascoltatore interpretare la musica e trarne ciò di cui ha davvero bisogno.

È questo che rende la musica una forza così potente, così universale. Ed è una banalità come concetto, ma è davvero importante. Alcune banalità hanno la loro ragion d’essere.

Ci sono canzoni che sembra esistano da sempre, e si stenta a credere che qualcuno le abbia scritte. Avete mai la sensazione di «trovare» le canzoni, invece di scriverle?

MILLS: Non si può negare che quello che uno scrive, in campo musicale, è una sintesi di tutto ciò che ha ascoltato in vita sua, e del modo in cui ascolta la musica. Uno non può aver passato la vita in un vuoto pneumatico a-musicale. E di sicuro, se scrive canzoni, prima o poi quelle idee troveranno il modo di esprimersi attraverso di lui.

Ma nonostante questo, le canzoni che scrivo le sento abbastanza mie. Sono canzoni mie.

STIPE: L’idea mi trova piuttosto concorde.

Credo di avere un approccio insolito alla composizione.

In che senso?

STIPE: Secondo me gli altri, nello scrivere canzoni, non usano lo stesso sistema che usiamo noi, come gruppo, o che uso io. La gente con cui ho parlato, o la gente con cui ho scambiato idee, al di fuori dei R.E.M., lavorava in modo molto diverso da me.

Per esempio, «Country Feedback» non era nemmeno una canzone. Erano delle parole su una pagina che non avevo nemmeno messo in ordine. E sono entrato in sala, ho messo le cuffie e l’ho cantata, ed è finita lì. Quella è la versione che abbiamo tenuto.

MILLS: Quella canzone è stata suonata una volta sola. Da tutti noi.

STIPE: Avevo scritto le parole su un pezzo di carta. Ma non avevo idea di quante volte avrei ripetuto un certo verso, o che avrei usato varie volte quell’«It’s crazy what you could have had» [«Quante cose avresti potuto avere... è folle se ci pensi»]. Non c’era un ordine prestabilito. L’ho semplicemente...

MILLS: Improvvisata.

E ha funzionato.

STIPE: E ha funzionato sul serio. (*Ride.*)

E invece su altre canzoni ho lavorato per tre mesi, vivisezionando ogni sillaba e curandone l’ordine preciso.

Quando scrivi, fino a che punto eserciti un controllo consapevole sul significato del testo?

STIPE: Credo che, sia come gruppo che come singoli, abbiamo la tendenza a lavorare in modo molto intuitivo, e spesso scrivo una canzone senza sapere precisamente di cosa parla. Ma credo vada bene così. Altre volte ho in mente un argomento o un punto di vista.

Nel caso di questo disco, in particolare, avevo sempre in mente un punto di vista specifico, o un personaggio, a cui volevo dar voce. Per esempio, con «Me in Honey» [«Sono immerso nel miele»], l’idea della gravidanza dal punto di vista del padre. Che, per quanto ne so, non è mai stata trattata sul serio in musica. Forse con la sola eccezione di «Having My Baby» di Paul Anka. (*Ride.*)

«Me in Honey» è una canzone stupenda, e ha un titolo bellissimo.

STIPE: Anche solo la frase stessa è aperta a molte interpretazioni. Potrebbe essere molto affettuosa, o anche un po’ acida. E

la canzone è proprio così. Può capitare, anzi capita, di provare emozioni diametralmente opposte nello stesso momento.

MILLS: Sì, è una canzone molto affettuosa o molto acida. A seconda di come la si guarda.

Avete scritto la musica prima delle parole in quel caso?

MILLS: Dipende. *(Rivolto a Stipe)* Avevi qualche idea quando te ne sei uscito con quel giro di basso che hai insistito per farmi suonare contro la mia volontà? *(Ride.)*

STIPE: Eh sì. Spaccava proprio. Era fantastico a riascoltarlo tante volte di seguito: il riff, il motivo ripetuto era bellissimo. Almeno per me.

Mi piacciono le cose davvero stupide e ripetitive.

Quella canzone è fatta di soli due accordi ed è in do diesis, che è una tonalità strana.

MILLS: Sì. Stavo cazzeggiando con il basso e mi è venuto fuori quel giro.

STIPE: Io ero lì nell'angolo.

MILLS: In quel momento stavo suonando su quella parte della tastiera e l'ho suonato in quella tonalità. E l'abbiamo tenuto così. Non tanto per fare, non per poter dire: «Ehi, guarda, so suonare in do diesis», ma...

STIPE: È una tonalità strana?

MILLS: *(Rivolto a Stipe)* Be', la «Sonata al chiaro di luna» è in do diesis minore. È una tonalità incantevole, molto molto bella, che usano spesso i compositori classici, perché ha molti bemolli.

Quella canzone dimostra davvero il potere della semplicità, perché quando finalmente arrivate al secondo accordo, quello di quinta, l'effetto è così intenso.

MILLS: Sì, è molto efficace. È gratificante. Vedi, è molto difficile scrivere e far funzionare canzoni come quelle, perché quan-

do hanno un suono così semplice, per essere potenti devono essere le canzoni giuste. Non basta avere due accordi e dare per scontato che il pezzo sarà potente, forte e ben costruito. Ma in questo caso ha funzionato.

Una volta credevo che per fare una melodia fantastica ci volessero molti accordi.

STIPE: In realtà è il contrario, credo. Credo sia molto più facile scrivere una buona melodia su accordi semplici.

MILLS: Sì, vedi, ecco perché ti piacciono quelle canzoni essenziali.

STIPE: Sì, perché riesco a controllare la melodia e a scavarci in profondità quando è molto semplice e costante.

MILLS: Sì, ed è quello che rendeva molto particolare il nostro stile compositivo all'inizio. Perché spesso le strofe sono più orecchiabili dei ritornelli. O quantomeno lo erano. E contenevano più accordi.

Di solito la gente, quando cerca di scrivere una canzone da classifica, crea una strofa di uno o due accordi semplicissima, e poi un ritornello tormentone con tre o quattro accordi. Mentre noi avevamo cinque accordi nella strofa e poi tre nel ritornello. Però prima della melodia vocale mettevamo molta altra carne al fuoco. C'è la melodia del basso, c'è la melodia che sta negli accordi della chitarra. C'è una melodia persino nella batteria, dato che è accordata. Insomma, prima c'è tutta questa melodia. E così, quando si aggiungono le melodie e le armonie vocali, si ottiene una trama molto piacevole per la canzone. L'ascoltatore ha molti particolari da ascoltare, tra i quali può scegliere.

Quando sento un giro di accordi, sento le melodie che si muovono. Se sento un solo accordo che continua, per me è difficile venir fuori con una melodia, per questo è fantastico che Michael ci riesca. Io avrei difficoltà nel tirar fuori una melodia sopra un unico accordo ripetuto.

STIPE: Però alla fine ce la fai. Pensa alla melodia di «Texarkana».

MILLS: Sì, ma quella non è una canzone di un solo accordo.

Un altro modo scontato di scrivere le canzoni è creare un crescendo fino al titolo che arriva nel ritornello. Ma voi avete canzoni in cui non usate nemmeno il titolo, come «Texarkana».

STIPE: (*Ride.*) Pessimo esempio.

MILLS: Sì, è un esempio molto estremo. Viene da un abbozzo precedente di testo rimasto incompiuto.

STIPE: Era un canto di lavoro, un pezzo su cui avevamo passato parecchio tempo senza mai riuscire a finirlo come si deve.

MILLS: Così, quando ho scritto il nuovo testo e la melodia, ho cercato di metterci altri titoli, ma nessuno ci stava bene. Evidentemente il titolo di quella canzone era proprio «Texarkana».

Io non credo molto nelle cose soprannaturali. Credo che il nostro talento compositivo venga da dentro, e nient'altro. Ma quella canzone si è presa un titolo di sua spontanea volontà e non aveva intenzione di lasciarlo andare.

Il fatto di cambiare strumenti mentre componevate ha cambiato anche le canzoni?

MILLS: È stato determinante. Su *Green* si sente in canzoni come «Hairshirt» e «The Wrong Child». Su *Green* c'è questa contrapposizione stranissima tra «Stand» e «Orange Crush» e poi «Hairshirt» e «The Wrong Child». Invece l'ultimo disco non ha pezzi così distanti tra loro, anche se mi sembra che si muova molto bene da una canzone all'altra. Non è ripetitivo. Ma direi che è un po' più compatto. Il mandolino è più in primo piano, e anche le tastiere, dato che li abbiamo usati per comporre invece di aggiungerli dopo come sovraincisioni.

Quando componevamo in sala prove avevamo il mandolino, l'organo e la chitarra acustica. In genere cominciavamo così. Se

riuscivamo a tirare fuori qualcosa con quella configurazione, bene. Altrimenti vedevamo se ci veniva qualcosa di vena più tradizionale, e passavamo a chitarra, basso e batteria. Ma non è detto che fosse sempre Peter a suonare la chitarra. A volte la suonavo io. O Bill suonava la chitarra e io la batteria. Qualsiasi cosa, pur di mantenere vivo l'interesse.

Nel gruppo tutti sanno scrivere canzoni. Non c'è motivo di tenere Bill sempre dietro i tamburi, perché scrive canzoni stупende alla chitarra e al mandolino.

STIPE: «Perfect Circle» l'ha scritta lui.

(A Stipe) Sei tu che scrivi la maggior parte delle melodie?

STIPE: Be', nel gruppo il mio ruolo è soprattutto negli arrangiamenti. Quando loro sono lì che cazzeggiano, io gli dico: «Ehi, risuonate quel pezzo». Sono bravo ad arrangiare da un punto di vista strettamente non musicale: guardo la canzone da una prospettiva di ignoranza. A differenza di Mike, perché lui ha studiato musica e sa che cosa è troppo stupido. Io no, invece.

È risaputo che componete moltissime canzoni in tonalità minore. Eppure a quanto pare ce ne sono altrettante in tonalità maggiore.

STIPE: Forse è perché la mia voce si presta meglio alle tonalità minori.

MILLS: In «Losing My Religion» ci sono tutte e due.

È tutta in la minore, no?

MILLS: Le strofe sono in la minore e mi minore, ma il ritornello è fa maggiore, sol maggiore e la minore.

I minori sono tonalità, e accordi, molto potenti. Il mio accordo preferito è quello di settima. Ogni volta che un accordo mi sembra noioso, al basso suono una settima. Come in «Fireplace», su *Document*: non è una canzone molto famosa, ma nel ri-

tornello (*canticchia la melodia*) aggiungo la settima, ed è un buon accordo di passaggio.

Adesso vi nomino alcune vostre canzoni di cui non abbiamo ancora parlato e vorrei un rapido commento, così su due piedi.

STIPE: Canzoni dei R.E.M.? Va bene.

«*Harborcoat*»

MILLS: È stato il nostro primo duetto cantato. (*A Stipe*) Almeno per quanto mi riguarda. Ma tu cantavi più forte.

Quella canzone parla della Germania nazista?

STIPE: Sì, dal punto di vista degli ebrei.

MILLS: Nell'arrangiamento ci ha aiutati Don Dixon.

«*Seven Chinese Brothers*».

STIPE: Viene da una storiella per bambini, quella del libro. Ma me la ricordavo male. Mi sa che i fratellini cinesi erano cinque.

«*Welcome to the Occupation*».

STIPE: Una canzone sugli operai messicani che lavorano negli Stati Uniti. Il pesce grosso che mangia il pesce piccolo, una situazione del genere.

MILLS: Con un fantastico cambio di tonalità alla fine dell'inciso.

«*Finest Worksong*».

STIPE: Etica del lavoro protestante.

«*Stand*».

MILLS: Famosa e stupida. Cos'altro c'è da dire?

STIPE: Sostanzialmente è un invito a mobilitarsi.

Vi piace quel programma tv, «Get a Life», che la usa come colonna sonora?

STIPE: Non mi dispiace. Ne ho visto solo mezza puntata.

Avete una canzone preferita dei R.E.M.?

MILLS: «Fall on Me» ci va molto vicina.

STIPE: Eh sì.

MILLS: Le armonie vocali del ritornello sono incredibili. Alcuni dei passaggi cromatici sono belli.

STIPE: A me piace molto «Losing My Religion». È una bella canzone.

(traduzione di Anna Mioni)