

# Pink Floyd- The Wall



Chiara Conti  
Fabio Cleto  
Diego Giachetti  
Giulia Invrea  
Maria Teresa Torti  
Alessandro Vescovi  
Remo Viazzi

# Pink Floyd – The Wall

Edizione Samizdat



Genova – 2009

Copyright © 2009 – [Orti di Carignano](http://www.ortidicarignano.it/) <http://www.ortidicarignano.it/>

Edizione digitale:  
<http://www.ortidicarignano.it/samizdat/>

Se trovate errori o incongruenze  
potete segnalarlo a [info@ortidicarignano.it](mailto:info@ortidicarignano.it)

# Indice generale

Introduzione.....	6
1 - Inquadramento storico e sociale.....	7
Apertura del congresso e saluti delle autorità.....	8
Le culture giovanili nell'Italia del secondo dopoguerra: dalle magliette a strisce ai centri sociali.....	9
Ingredienti dell'estremismo giovanile degli anni settanta: Rock, Beat; Shake e politica "gruppettard".....	22
La sottocultura e il "mainstream".....	31
Discussioni sulla sessione svolta : Intervento dal pubblico e Risposta da parte della Prof.sa Torti.....	43
2 - Analisi dell'aspetto filosofico e poetico.....	49
Positività di Pink.....	49
The deepest fear.....	64
Metafora e Travestimento in Pink Floyd The Wall.....	97



## **Introduzione**

Ci scusiamo per la parzialità della pubblicazione a cui lavoriamo ancora ma di cui purtroppo sono andate perdute alcune piste magnetiche.

Al momento quindi abbiamo disponibili solamente sei dei diciannove interventi al convegno e li mettiamo volentieri a disposizione.

# 1 - Inquadramento storico e sociale

*Ma, se il governo fondato sui partiti, come ogni altro sistema politico, è esposto ad abusi, il rimedio non sta tuttavia nel denigrare il sistema e nel mettere indietro l'orologio, ma nel migliorare il suo funzionamento, soprattutto con misure atte a rafforzare il controllo democratico e a controbattere la tendenza innata di tutti i partiti politici a sviluppare un apparato oligarchico rigido e oppressivo.*

*Coloro che si ribellano contro il moderno partito di massa e auspicano un ritorno a forme precedenti di democrazia rappresentativa, indulgono a pericolose forme di nostalgia: ignorano il fatto che l'unica alternativa pratica allo Stato pluripartitico o bipartitico, nelle condizioni attuali, è lo stato a partito unico.*

(Geoffrey Barraclough)

Benvenuti a questo congresso di studi su Pink Floyd The Wall. Io sono Paolo Paganini e sostituisco il direttore della sede Rai di Genova Victor Balestreri, impegnato in questi giorni nelle trattative per il rinnovo del contratto. Io sono un giornalista per lo più sportivo ma con forte passione musicale e i Pink Floyd mi sono sempre piaciuti e questo è un comune denominatore sull'argomento.

Direi di entrare nel vivo della questione con le varie esposizioni per passare poi ad un dibattito sugli argomenti trattati. Ma prima di tutto vi devo porgere i saluti della dottoressa Gabriella Airaldi, assessore alla cultura della Provincia di Genova e comunicarvi che Luca Borzani, essendo impegnato in una riunione della giunta comunale, terrà la sua relazione domani mattina.

## ***Apertura del congresso e saluti delle autorità***

*Stefano Garassino* (Coordinatore Commissione Cultura - Consiglio di Circoscrizione I Centro-Est)

Buongiorno a tutti, sono Stefano Garassino, presidente della Commissione Cultura del Consiglio di Circoscrizione Centro Est, che è stato molto felice di organizzare questo congresso insieme con gli Orti di Carignano e a Remo Viazzi, nostro prezioso consigliere, nonché commissario della commissione cultura, saluto anche il presidente Aldo Siri, presente in sala questa mattina. Volevo ora introdurre i motivi per cui, come circoscrizione, abbiamo deciso di dare aiuto in ogni maniera a Remo Viazzi, una partecipazione che è stata sia a carattere tecnico sia a carattere finanziario, nonostante i nostri modesti budget, anche perché non avevo dubbi che nella persona di Remo Viazzi il convegno avrebbe sicuramente assunto una caratteristica d'alta caratura, anche perché noi cerchiamo, con i nostri limitati mezzi, di riuscire a fare delle manifestazioni di un certo livello e cerchiamo di impegnarci affinché ciò avvenga. E poi anche perché ci sembrava che comunque il tema del muro sia un tema che ricorre dall'antichità ad oggi, pensate ai muri delle città, quindi ad un ruolo protettivo, fino ad arrivare al nostro secolo dove il muro ha assunto ruoli e significati ben diversi, pensiamo ai muri dei campi di concentramento, ai muri che la nostra società ci impone come i computer, i muri della comunicabilità tra giovane e genitori e quindi un significato simbolico che tenevamo a riportare agli onori della cronaca con un convegno e poi fare un inciso come appassionato di cinema, oltre che di musica, su il muro che alle volte la censura fa, essendo un liberale sono certamente contro quello che la censura fa. Con questo chiudo il mio intervento con una frase di un noto regista, spesso martirizzato dalla

censura, che è Wess Kraven, regista di film un po' truculenti, che afferma che la televisione e il cinema non creano né serial killer né assassini, li rendono solo più creativi.

## ***Le culture giovanili nell'Italia del secondo dopoguerra: dalle magliette a strisce ai centri sociali***

*(Prof.ssa Maria Teresa Torti)*

Ringrazio il nostro Presidente e il Presidente della Circostrizione e del fatto che stamattina mi è possibile essere qui. Intanto mi congratulo con questa Associazione: Orti di Carignano che non soltanto dal nome potrebbe sembrare puramente arcadica ambientale ed ecologista ma mette tra le cose buone della vita anche la musica rock e quindi vorrei congratularmi con il gruppo gli Orti di Carignano ed in particolare con la persona di Remo Viazzi per la costanza e l'intelligenza e la creatività con cui è stato organizzato questo convegno che forse avviene in una città non estremamente ricettiva e sensibile, perchè avendolo fatto vedere a colleghi di Milano mi hanno confessato peccato non averlo saputo prima perchè è uno dei convegni più interessanti, secondo alcuni esperti, che sia stato organizzato su un gruppo di musica rock.

Fatta questa premessa il mio compito questa mattina è quello di tratteggiare alcuni caratteri delle culture giovanili nel secondo dopoguerra con particolare riferimento al rapporto fra giovani e musica, anche perchè la mia esperienza e quella di una sociolo-

ga, ricercatrice sul campo, che si occupa di sociologia della popolar music e lavora su questo terreno con ricerche di tipo etnografico e qualitativo.

Intanto una prima riflessione, ormai sembra quasi invalso un sinonimo tra popolar music come musica dei giovani e i giovani come fruitori, consumatori e produttori di popolar music. Questo dilemma del rock e dintorni, quindi di tutti gli altri generi, può essere Punk, Reggae, Ska, Hip hop ed altro come musica dei giovani è frutto, in termini sociologici, di un processo di costruzione sociale culturale tantè che consideriamo musica dei giovani gli Stones che hanno più di sessant'anni, Vasco Rossi che anche lui non ha più vent'anni. E, in effetti, l'audience della musica rock continua ad essere un audience prettamente giovanile, under 29/30, quasi che gli adulti, soprattutto in Italia, creando una grande differenza rispetto al panorama straniero, non appena oltrepassano la soglia dei trenta/trentacinque anni non reggessero più assoli di batteria, le chitarre e le magie della musica rock a volumi dispiegati. Perchè prima dell'ondata di scandalo d'opinione pubblica contro i decibel e i volumi della musica tecno c'era la musica rock e ci sarebbe ancora la musica rock .

Intanto incominciamo a riflettere su questo strano connubio e binomio tra il rock, come musica dei giovani e i giovani come depositari del suono rock e affine, questo binomio non è casuale perchè nasce in concomitanza di due fenomeni: vale a dire l'emergere della categoria dei teen-ager, negli anni 50', teen-ager è un termine che nasce nel mercato americano, nasce in quegli anni non appena vi è la possibilità, anche nell'ambito del proletariato, che il salario giovanile non sia più speso per esigenze fa-

miliari ma possa essere speso per esigenze di consumo. Il mercato è avvertito di questo termine teen-ager identificando una nuova categoria di consumatori, i giovani, cui si deve naturalmente presentare una linea di prodotti e una nuova linea di linguaggio per vendere questa linea di prodotti. Nel 1954 esce sul mercato il primo formato 45 giri, nel 1954 Elvis va negli studi della Philips e risponde ai sogni di Mr. Philips, che era un po' rattristato dal fatto che in quel periodo, a seguito dell'esplosione del Blues e del Jazz, vi era un'egemonia della musica nera sulla musica americana, così diceva: "datemi un bianco che suona come un nero e io ne farò una Star". Di qui Elvis The Pelvis e di qui questo suono rock che mette in evidenza nuovi stili di comportamento, il rock come musica dei giovani, i giovani come consumatori e fruitori del rock e la creazione, intorno ai giovani, l'embrione di quello che sarà il vasto mercato dei consumi giovanili e dei target giovanili e del fatto che da quel momento in poi tutti i messaggi di mercato rivolti ai giovani utilizzeranno sonorità di pop music. Questo rapporto è interessante pensarlo perchè l'etichettatura della scuola di Francoforte, attraverso Adorno, amico di Stockhausen, gran conoscitore della musica, considerava tutta la pop music, ivi incluso il Jazz, come una musica standardizzata, ripetitiva, finalizzata a produrre semplici messaggi di evasione quindi mirata a negare ed impedire ogni sviluppo di pensiero critico nei confronti della realtà e nei confronti del rapporto dell'uomo col suo universo interiore e con la realtà esterna.

Bene, questo stigma di Adorno è rimasto, tant'è che pensate che ancora oggi molti commentatori della stampa, sui quotidiani e nella TV continuano a parlare di musica leggera, utilizzando questa definizione come se fosse una definizione appropriata o

scientifico. Marco Sganaldo, filosofo, ha definito questa etichetta come una ferita molto grave inferta alla musica, perchè la musica non è pesante nè leggera e semplicemente questa definizione ricalca un'opposizione tra una presunta cultura alta e una presunta cultura bassa, ma quello che ci aiuta a definire che cosa è cultura alta e ciò che è cultura bassa sono semplicemente i criteri che in una data epoca storica e in una determinata società sono utilizzati per definire che Bach è di cultura alta ed i Pink Floyd sono di cultura bassa, ma si tratta di una mera definizione. Era come quando affermavamo che la musica africana era la musica dei selvaggi, quindi Iossun Dur lo mettiamo tra la musica dei selvaggi, mentre i Giallice la mettiamo su una musica colta occidentale. Fatte queste precisazioni, questo milieu entro cui nasce questo rapporto tra giovani e musica, nasce quindi come azione del mercato, azione promozionale e di costruzione dell'immagine di un mercato, ma successivamente, come sempre i successi culturali hanno un segno ambivalente e contraddittorio, ciò che nasce come etichetta di mercato si trasforma invece in strumento di comunicazione di varie forme culturali, di pensieri e di soggettività irriducibili anche nei confronti di quelli che potevano essere le idee dominanti del sistema sociale.

La musica, così come altri linguaggi espressivi e altri linguaggi artistici, che si è confrontata con lo sviluppo delle comunicazioni di massa in questo secondo dopoguerra, e quindi necessariamente si confronta con il sistema dei media, si muove, quindi, continuamente su questo crinale tra omologazione e critica, tra omologazione ed emancipazione, tra liberazione e subalternità e sudditanza; insomma suoni di consenso e suoni di conflitto. Per fare un esempio di una musica, a me abbastanza cara, come il Rap e l'esperienza Posse. I 99 Posse suoni antagonisti, girano

con le major, a questo punto sono meno antagonisti perchè hanno abbandonato l'autoproduzione, che ha fatto parte di altri gruppi come Assalti Frontali, oppure contano i testi o ciò che esprimono, indipendentemente dai canali di diffusione? Questo è un problema molto antico che si ripropone fin dalle magliette a strisce, vale a dire da quando esplose il Rock'n'Roll, Elvis e per esempio in Italia l'immagine di Elvis è demonizzata dalle due culture più importanti che vi erano in questo paese, vale a dire la cultura cattolica da una parte e la cultura comunista dall'altra. Mentre per il Partito Comunista di allora Elvis era l'esempio dell'imperialismo culturale Americano, dell'essere messaggio e veicolo di colonizzazione made in USA, per la religione cattolica il rock diviene Sesso Droga e Rock and Roll. Il rock era il simbolo di una musica che attraverso i suoi contenuti e le sue immagini trasgressive evocava l'immagine del male e l'immagine del peccato. Questa doppia saldatura di anatemi controrock rimane e passa attraverso tutta la storia del rock, vediamo Morrison, Lou Reed e i Pink Floyd non ne sono esenti. Quindi mentre tutti considerano la musica rock come musica di evasione abbiamo anche uno scenario attraverso cui insieme alla musica Rock negli anni 50' in Italia sbarcano alcuni altri aggeggi. Questi nuovi suoni rock sbarcano in Italia rovesciando la tradizione melodica nostrana, si diffondono flipper e juke-box che diventano ben presto obiettivi di crociate, come accade oggi per i videogiochi, da parte sia del mondo cattolico sia dalla critica Marxista, considerati rispettivamente come strumenti di corruzione morale e persuasori occulti al soldo del capitalismo. Sui fondali dell'immaginario cinematografico delle figure di J. Dean e Brando il rock è stigmatizzato come musica deviante e tutte le condotte giovanili che fuoriescono dai confini delle regole sociali sono bollate come atti di teppismo compiuti da giovani che rifiutano l'etica del lavoro e del sacrificio, irretiti dall'edonismo, alla ricerca dell'inten-

sità delle emozioni e del piacere della trasgressione.

In questo periodo, quasi in contemporanea all'esplosione del rock, noi abbiamo anche in Italia fenomeni come quello degli urlatori che, per esempio pensiamo ad una figura come A. Celentano che attraverso dei pezzi avevano il coraggio di dire, anche all'interno di messaggi molto commerciali, ed era la prima volta, che con buona pace della chiesa e del partito il problema più importante per un giovane proletario era avere una ragazza di sera. Irrompe qui tutta una tematica che sarà poi ripresa negli anni settanta dai circoli del proletariato giovanile, cioè la tematica dei bisogni, una tematica di bisogni irriducibili, di bisogni legati alla materialità dell'esistenza e alla condizione del fatto che l'uomo ancora prima di sognare la rivoluzione ha i suoi problemi soggettivi di vita quotidiana che comportano questo innesto tra pubblico e privato, che diventerà poi il grande tormentone degli anni 70' e anche degli 80'. Mentre alla fine dei 50' appare Celentano è nel 58 che in Italia nasce un'esperienza musicoculturale molto importante che è il gruppo di Cantacronache (Liberovici, Straniero, Modei) che partendo dallo stigma Franco Fortese sulla canzonetta di successo lanciano una sfida per verificare la possibilità di una critica costruttiva interna ai mondi della Pop. Quindi la scommessa è: possiamo scrivere delle canzonette di qualità? E qui coinvolgono scrittori come Calvino, Fortino, Fò e Parenti, ma ancora una volta si crea la biforcazione, vale a dire da una parte le canzonette, l'evasione, la musica di mercato e dall'altra parte invece la critica militante la musica seria e il testo impegnato. Questa biforcazione richiama la prima importante ricerca sulla sociologia della Pop Music che è stata fatta nel 1950 da D. Raisman, che analizzando il mondo del Jazz aveva individuato due pubblici giovanili della pop, una maggioranza che ac-

cettava passivamente le scelte e i significati promossi commercialmente e una sottocultura che proponeva uno stile minoritario come l'hotjazz, conferendogli valori differenti e sovversivi rispetto ai modelli della sottocultura dominante. Questa biforcazione, nei decenni successivi, si frantuma in una fitta e intricata rete di pratiche di produzione di consumo che rende molto difficile distinguere e delimitare, in modo rigido, i territori del mainstream da quelli dell'underground, questo sia a causa dell'industria discografica e della sua voracità di accogliere e metabolizzare i nuovi stimoli musicali. È tutta l'analisi di E. Morain sull'industria culturale, questo rapporto tra mode e sottoculture è continuo, emerge una sotto cultura e viene fagocitata dalle industrie culturali che ha bisogno di aggiornare i prodotti. È il caso dei street stile, stili di strada, nel campo della moda, di cui parla l'antropologo inglese Polemus, dove stilisti come Goutier, Moschino e D&G vivono sui Street Stile, oppure oggi Lipovesti, sociologo Francese che si occupa di cultura, ha coniato per l'industria culturale attuale, vi sia un ritmo di velocità di cambiamento di IPM, da BPM, ovvero idee per minuto, la velocità del cambiamento è così forte che a questo punto l'aggiornamento dell'industria culturale avviene su questi livelli. Quindi da un lato in funzione dell'espansione del mercato e delle sue esigenze e dall'altro anche in funzione di una sperimentazione di pratiche produttive di fruizione centrate sui valori d'uso che in qualche misura tendono a ridefinire gli ambiti di interazione e di conflitto con le logiche e con le norme ispirate ai valori di scambio, ritorna qua uno dei nodi dell'analisi sulle merci di C. Marx sul rapporto tra valore d'uso e valore di scambio e se la musica, oltre che un linguaggio d'arte è una merce, anche il mero consumo di musica, come una delle dimensioni attraverso cui ci si può accostare alla musica, implica il valore d'uso e il valore di scambio. Ma il valore d'uso di una merce immateriale è essenzialmente un valore

simbolico e un valore comunicativo. Io ascolto The Wall, ascolto la Nona Sinfonia di Beethoven, compro questo disco ma mentre compro la merce, ma nel momento che lo metto su e lo sento questo mio modo di fruizione, il valore d'uso di questa fruizione, è un tipo di comunicazione emozionale e simbolica, mi trasmette delle emozioni, poi se sono un musicista mi trasmette altre cose e allora proprio attraverso questo tipo di consumo simbolico e comunicativo immediatamente, l'atto di consumo di una merce, diventa l'atto di produzione di significati: autonomi, simbolici e soggettivi di un'interiorità mia non ripetibile, non omologabile, non interabile che io posso far emergere e che mi può anche portare a costruire nuove esperienze. Questo spiega perché la musica da fatto di consumo, da rapporto con un mercato stretto e dal rapporto con un mercato nato, come abbiamo visto, negli anni 50', diventa, già con la prima cosiddetta sottocultura dei Teddy Boys, veicolo di espressione di valori, norme, stili di comportamento di gruppi che si distaccano da quello che è l'insieme dei valori dominanti della società. Iniziamo con i Teddy Boys, poi abbiamo i Rockers, poi avremo i Mods, poi i Punk, poi avremo le culture Rasta, poi avremo i Grunge, poi soprattutto i Raver e le culture Hip hop, ne ho citate alcune nate in Inghilterra, anzi tutte sono nate in Inghilterra tranne l'Hip hop, che è nata in America, e questo è un elemento su cui riflettere e che ciascuna di queste culture o sottoculture ha utilizzato come territorio di aggregazione e territorio di espressione quella di un determinato genere o linguaggio musicale. Quello che è più importante su cui riflettere è che queste culture giovanili sono note in genere come sottoculture, allora perché anche qui oggi usiamo questi termini come culture giovanili e alcune le chiamiamo sottoculture oppure controculture. Cosa significa questo?

Una prima riflessione: se noi consideriamo la cultura come insieme di oggetti materiali ed immateriali che quindi comprendono stili di vita, modelli di comportamento, valori e pratiche operative possiamo affermare che la prima definizione di subcultura, che proprio nasce in ambito sociologico nella scuola di Chicago, che negli anni 50' studia le band devianti, le band delinquentziali, il termine subcultura viene usato per la prima volta all'interno della sociologia per etichettare le band dei ragazzi delinquenti e una delle definizioni più diffuse che viene data dalla sociologia al termine sottocultura, detto schematicamente, si definisce sottocultura i sistemi normativi di un gruppo che si distaccano e si discostano dai sistemi normativi più generali della società. Alcuni sociologi operano ancora una differenziazione, vale a dire: si considera sottocultura questo sottoinsieme di valori, norme, comportamenti che in parte si distaccano dai valori dominanti della società la dove questi valori, norme e stili siano proprio antitetici e differenti da quello della società nel suo complesso. Qui si può usare il termine controcultura. Oggi un antropologo, che insegna all'Università di Roma, dice, in un suo libro intitolato "Culture eXtreme", che ormai alle soglie del nuovo millennio non ha più senso parlare di sottoculture, controculture, altreculture, non ha più senso distinguere culture giovanili, culture adulte, lui propone una definizione di culture sterminate, da qui la X del titolo, la X maiuscola non solo in rispetto a Malcom X, ma la X come qualcosa che va oltre, che sfonda simbolicamente dal punto di vista grafico, che oltrepassa ogni confine e che dice: oggi siamo all'interno di un sistema in cui non abbiamo più un modello culturale, siamo all'interno di una plurizzazione di modelli culturali, quindi non possiamo avere sottoculture rispetto ad un unico modello perché vi è una molteplicità di modelli anche all'interno delle culture dominanti. D'altro canto oggi non abbiamo più delle culture contro perché manca qualcosa con

cui essere contro, questo secondo Canevacci, per esempio all'interno di tutta l'area dei centri sociali questo tipo di letteratura non è per nulla condiviso, comunque le culture contro le culture esplicitamente antagoniste e politicizzate sono fortemente minoritarie. Non abbiamo più delle culture giovanili, perché cosa vuol dire culture giovanile, appunto i Pink Floyd, gli Stones sono giovanili? Sono adulti? Sono vecchi? Sono della seconda, terza o della prima età? Il rock è una cultura giovanile? L'Hip hop è una cultura giovanile? Cosa vuol dire, a questo punto, cultura giovanile? Vuol dire che è di nuovo un'etichetta arbitraria, un po' vecchi, un po' retrò, che risente delle definizioni degli anni 50' e 60', mentre forse la forma più corretta per queste culture è chiamarle Culture Metropolitane, ossia culture che si sono incrociate con quel fenomeno, che già Benjamin aveva descritto mirabilmente all'inizio del 900 nell'opera "Parigi capitale del XX secolo", descrivendo l'evoluzione delle metropoli, dell'evoluzione dello spettacolo, di colui che vagabondo se ne va tra Bistrot e tra le vie guardandosi intorno, ovvero antesignano del nomadismo attuale. Ovvero il rapporto con il nuovo contesto di immaginario che avviene attraverso una modificazione delle coordinate di spazio e di tempo e che quindi anticipa e prefigura l'evoluzione di una cultura, l'evoluzione di un modello culturale che appunto supera le distinzioni antiche tra cultura alta e cultura bassa e propone una distinzione tra produzione e consumo e analizza invece i processi di invenzione di nuovi significati. Non a caso due grandi esponenti della scuola di Birmingham dei culture studies, modelli di riferimento per lo studio di tutte le sottoculture in questo secondo dopoguerra, hanno analizzato l'esperienza sotto culturale come un'esperienza di rivolta dello stile, questa operazione è evidente soprattutto nello studio della sottocultura Punk, ovvero come un'operazione di rovesciamento di stili e immagini, rovesciamento icastico, inversione simbolica e produ-

zione di nuovi significati. Pensiamo all'iconografia Punk, alla famosa spilla da balia che tiene insieme pezzi di carne, letteralmente, e pezzi di simbolo, la falce e martello innestata con la svastica e quindi questa spilla che taglia dei pezzi e le ricuce insieme e ripropone un nuovo modello comunicativo basato sull'utilizzo dei sottoprodotti di consumo in chiave critica, chiave irriducibile, in chiave icastica ed è attraverso questo loro tipo di riflessione che si possono leggere, ancora oggi, le esperienze giovanili del rapporto tra giovani e musica e verso altre culture. Ho citato i centri sociali (il Leon Cavallo nasce nel 1975) come uno dei luoghi di cultura antagonista nel periodo che fa da sfondo culturale e temporale all'uscita del disco e soprattutto alla sua diffusione in Italia. Rispetto a questo panorama che io ho tratteggiato, anche a livello europeo, in Italia non abbiamo avuto un'attenzione ai fenomeni contro-culturali di tipo simbolico, comunicativo ed espressivo, da noi, come molti studiosi hanno messo in luce, l'agire comunicativo ed espressivo delle sottoculture venne immediatamente zittito dalla politicizzazione, che in Italia, immediatamente coinvolse tutto il movimento giovanile e da questo punto di vista vi fu un anatema anche da parte dei nascenti gruppi di sinistra extra parlamentare e ancora prima del movimento studentesco nei confronti di esperienze, come quella della rivista Mondo Beat o Re Nudo, considerate alla stregua di feticci ed eredità piccolo borghese, descrivendoli come quelli che si facevano gli spinelli invece di fare la rivoluzione. Questo moralismo, molto forte e molto rigido, anche di quella che era la sinistra radicale in Italia, fece sì che all'inizio degli anni 70', quando l'abito della militanza si era fatto troppo stretto per accogliere sogni e bisogni di generazioni di giovani proletari delle città industriali del nord, immigrati, soli e lontani dalla famiglia, nasce la prima esperienza, intorno al 73/74, dei circoli del proletariato giovanile a Milano. Circoli del proletariato giovanile che già dai

titoli disegnano come movimenti il passaggio epocale dalla centralità del lavoro alla centralità del loisir, quindi all'etica del lavoro Classe Operaia/Partito Comunista al voglio stare bene, antesignano dell'energia di oggi, voglio essere felice, il diritto alla felicità e alla festa che viene sancito dai nuovi proletari. L'esperienza dei circoli del proletariato giovanile si muove sia sul terreno del consumo che su quello della produzione. Sul terreno del consumo sono loro i protagonisti di tutte le esperienze sul movimento della autoriduzione con l'organizzazione delle famose feste di Parco Lambro, che sono l'inizio dell'esperienza dei centri sociali di oggi e di feste auto gestite anche a fini commerciali e, successivamente, con la nascita, all'interno di questa area, di gruppi che invece producono musica, perché le Posse dall'Isola del Cantiere con Papa Riky di Bologna, Onda Rossa Posse, da cui nascono gli AK 47 e gli Assalti Frontali, nascono tutti negli anni 70' nei centri sociali.

Volevo chiudere questa breve e frammentaria relazione sul fatto che credo che di questi anni l'aspetto più interessante di questa svolta nel rapporto tra giovani e musica e tra società e culture giovanili sia stato proprio la svolta che avviene negli anni 70' coi circoli del proletariato giovanile di cercare un modello culturale e politico più aderente alla vita quotidiana, aderente ai propri bisogni e alla propria soggettività, quindi basta con le etichette, da qualunque parte vengano, la rivendicazione che la musica e le altre forme artistiche sono linguaggi che devono passare non solo attraverso la testa ma anche attraverso il corpo e le emozioni. Vorrei concludere riportando il pezzo di un documento di un volantino dei centri di proletariato giovanile del 1975, riportati in una raccolta di documenti uscita nel 1977 e autoprodotta, intitolata "Sarà un risotto che vi seppellirà" , altro slogan che ripren-

deva lo slogan anarchico sarà una risata che vi seppellirà. Questa festa si conclude con il recital di Gaber davanti a un pubblico di 100.000 persone e loro dicono così: "Siamo andati tutti al Lambro cercando negli altri qualcosa di indefinito e qualcosa di migliore che ancora, però, non ci appartiene e ci siamo trovati davanti la realtà così come è. Ci si è resi conto che lo stare male individuale è in realtà una condizione tragicamente collettiva. Il Parco Lambro è stato lo specchio fedele della realtà giovanile di classe: solitudine, violenza, miseria materiale moltiplicata per 100.000 giovani. Questo a socializzato la festa, questo Parco Lambro ha rappresentato anche la fine della mitologia delle feste. O si ha qualche cosa da socializzare di alternativo alla solitudine e alla violenza o e meglio non farle.

## ***Ingredienti dell'estremismo giovanile degli anni settanta: Rock, Beat; Shake e politica "gruppettard"***

*(Diego Giachetti)*

La professoressa Torti ha detto una cosa che va ribadita, sia che come testimonianza personale che come testimonianza di libri scritti. Negli anni settanta la politica aveva preso tanto la mano dei giovani che non si prestava più attenzione alla musica che si ascoltava ed ai suoi contenuti. Venti anni dopo, un po' di oblio, un po' di delusione e un po' di rabbia per come sono andate le cose, hanno fatto sì che invece uno si accorgesse di avere in testa quelle che potremmo chiamare le "colonne sonore del movimento dei primi anni settanta e del movimento studentesco e soprattutto anche di incominciare a capire intanto che il 68' in Italia non nasce dal nulla ma dietro, anche se nella sua dimensione provinciale di importazione inglese e americana, c'è negli anni sessanta un radicale cambiamento dei costumi, sicuramente, è indotto da quelle che all'epoca vengono chiamate "le canzonette e la musica Rock". Le ricerche sociologiche dicono tante cose, e per fortuna che ci sono le ricerche sociologiche perché sintetizzano e si fa prima, ma se uno ha la pazienza di andare a leggere i giornali, i rotocalchi e i quotidiani resta stupito di come, negli anni sessanta, questi mezzi di informazione parlino dei giovani. Intanto tutti questi giornali, sia che siano di sinistra, centro o destra, presentano questi giovani come persone disimpegnate politicamente, come degli ingrati verso la generazione degli adulti, ai quali, i giovani, rimproverano di aver fatto troppe cose: la resistenza, la fatica, la guerra, la ricostruzione, la ricostruzione e i giovani sono degli ingrati in quanto, per i comunisti non vanno

in sezione, preferiscono stare al bar ad ascoltare musica e a giocare al flipper e non vengono a parlare di politica. I giornali indipendenti, così detti benpensanti, si lamentano perché sostanzialmente questi giovani corrono dietro alle mode americane, la cultura Cattolica disprezza questo e la cultura Comunista vede in questi il disimpegno, la perdita dei valori, la perdita della coscienza politica, le canzonette sono canzonette leggere: Rita Pavone, Celentano, in Italia, ma è vero che nel contesto della dimensione mondiale della musica rock questi sono aspetti probabilmente marginali, però l'impatto di Celentano, il suo modo di muoversi e le sue canzoni, il rock, nella sua dimensione provinciale e lui che entusiasma e comunica con la massa giovanile attraverso juke-box, i primi 45 giri, i giradischi. Nel '61 Celentano abbandona il palco del Festival di San Remo, dopo aver fatto la sua esibizione, sculettando e girando il posteriore al pubblico, che è una cosa che per l'epoca è il massimo dell'irriverenza e che conquista le prime pagine dei giornali.

Tutto questo dimostra però quanto i giovani, in qualche modo, cominciassero a costruire una fascia di età generazionale che forse prima non esisteva, perché prima si era bambini o subito adulti, la scolarizzazione di massa provoca una bolla temporale in cui si è giovani perché si va a scuola, non si è ne nel mondo del lavoro e non si è più bambini. Il benessere, il miracolo economico, un poco più di soldi nelle famiglie, fa sì che i giovani diventino anche dei consumatori, l'industria da questo punto di vista non ha scrupoli, produce canzonette, produce 45 giri: produce per i giovani, produce riviste per i giovani. Per questi giovani, stimati intorno ai 6 milioni, le canzonette hanno un peso eccezionale, la percentuale dei dischi venduti tra i giovani è elevatissima, nascono delle riviste apposite per questa fascia fatte

da industriale, gente che vuol fare i soldi. È stata citata l'importanza di "Mondo Beat" ed è un'esperienza importantissima, però questa è una rivista che arriva a vendere mille/duemila copie. Ci sono riviste invece, come Big, che ha una tiratura di 500.000 copie, altre come Ciao Amici che hanno tirature elevatissime, sono diffuse nelle edicole e i giovani le comprano. Cosa si legge su queste riviste? È chiaro che ancora oggi erano delle riviste su cui si parlava delle orchestre, dei capelloni, della moda musicale. Sono interessanti, anche per un'altra cosa. Intanto tra le pagine di queste riviste emergono tematiche giovanili di rivolta generazionale, sono importantissime le rubriche delle lettere, che se uno ha pazienza di andare a leggere queste lettere ci sono dei ragazzini di 15/16 anni che scrivono denunciando ad esempio la difficoltà dei rapporti con i genitori, di questa società che a loro non piace, del fatto che i genitori vietano di portare i capelli lunghi, che vorrebbero incontrarsi con ragazzi e ragazze al pomeriggio ed invece non possono; nei primi anni '60 vi erano le scuole femminili e maschili, nel pomeriggio i ragazzi andavano in parrocchia e le ragazze andavano dalle suore ma si era separati fisicamente. Tutto questo produce, in un certo senso, una cultura parallela, una formazione che avviene sui testi di queste canzonette, che non sono unicamente banalità. La Torti ha prima citato "Il problema più importante", una canzone importantissima, ma a questa canzone corrisponde, lo ha raccontato Dario Fo in "Questo novecento" nel milanese, in una fabbrica di Milano, nel '62/'63 vi è uno sciopero durissimo, e questo sciopero durissimo è guidato da 400 giovani operai, solo 4 sono iscritti al sindacato. Quando il sindacato propone un contratto questi lo respingono perché in questo contratto erano previsti aumenti di ore di straordinario e aumento del cottimo. La generazione adulta degli operai sarebbe anche d'accordo, sostanzialmente accetta questo, i giovani no. Loro respingono questo accordo perché, dirà uno

di loro, e qui mi riallaccio alla canzone di Celentano, perchè quando esco dalla fabbrica voglio ancora avere le energie per andare a ballare la sera con la mia ragazza. Quindi il problema più importante è la ragazza di sera e non la produzione, non il fare lo straordinario, problemi per lo più comprensibili a chi aveva quarant'anni e una famiglia da mantenere e il bisogno di portare più soldi a casa. Altri giovani, questo non solo a Milano, un settimanale abbastanza interessante, come documento di ricerca, era quello edito dal PCI ed intitolato "Vie nuove". In un'inchiesta su una fabbrica di Torino riporta le parole di un ragazzo: "Ogni ora trascorsa in fabbrica è un momento rubato al mestiere di essere giovani". E anche qui quando c'è da fare la lotta sindacale, i giovani, sono in prima fila, non si iscrivono al sindacato ma soprattutto non vogliono sentir parlare di cottimi e aumenti della produzione, preferiscono guadagnare di meno ma avere più tempo libero. Adesso cito un altro fatto abbastanza singolare ed anacronistico. Quando muore Fred Buscaglione, nel 1959, i funerali si svolgono a Torino e dall'analisi di una ricercatrice risulta un picco di assenteismo tra i giovani operai in quel pomeriggio in cui si svolsero i funerali. Questo era un po' il clima. Come appaiono questi giovani? Appaiono anche dei violenti e dei teppisti, oltre che di rockettari, ad esempio Piazza de Ferrari, nel Luglio 1960, le magliette a strisce, i giornali li raccontano come dei giovani antifascisti, giovani antifascisti un po' facinorosi e violenti, ci sono delle cronache che raccontano questi ragazzi con le magliette a strisce e molti segnalano, noi per anni abbiamo letto gli articoli dal punto di vista politico, però se si vanno a vedere offrono degli elementi di costume nuovi, li raccontano, oggi nessuno si sognerebbe di scrivere che a una manifestazione erano giovani che indossavano i jeans invece allora insistono molto sul fatto: i giovani con i blu jeans e le magliette a strisce, coi capelli un po' lunghi sul collo. Sono giovani, sono

facinorosi, su vie nuove vi è un articolo della giovane Maciocchi che racconta la violenza di questi ragazzi con i jeans che si scontrano con la polizia. Stessa cosa succede quando alcuni giorni dopo i fatti di de Ferrari abbiamo i fatti di Reggio Emilia dove vengono uccise cinque persone. Anche qui se si leggono gli articoli, da un punto di vista di un fatto di costume, ai funerali di Ovidio Franchi e delle altre vittime, scrive sempre la Maciocchi, si vedono giovani arrivati da tutta la provincia, con le lambrette, le vespe, i capelli a zazzera e i jeans sono tutti giovani perchè sentono che questi giovani sono morti loro. Una canzone molto famosa, scritta da Amodei, non a caso, in un passaggio, segnala che sono morti giovani, sono morti sui vent'anni, dice ad un certo punto. Uno di questi nominati nella canzone di Amodei è Ovidio Franchi. Prendiamo questo modello di giovane: Ovidio Franchi, ucciso dalla polizia, era figlio di antifascisti, era iscritto al partito comunista, era segretario di una piccola sezione di Reggio Emilia, partecipava quindi in modo attivo, era un ragazzo impegnato politicamente, però si lamentano i suoi amici, dopo la morte, dicono che si andava alle riunioni ma spesso si annoiava e appena poteva preferiva stare con noi al bar e andare in vespa. Il fratello ha raccontato che in questa manifestazione, quando siamo scesi in piazza, da un lato cantavano le canzoni della resistenza che ci avevano insegnato i partigiani, però dall'altra, lui ammette francamente, cantavano la canzone di Celentano e Riky Gianco "Io son ribelle". Gli articoli scritti dopo segnalano tutti, mettono in luce questo, molti si lamentano di questo su Vie Nuove, gli anziani militanti: questi giovani sono strani, perchè se c'è da menare le mani sono più tosto in prima fila, poi non vengono in sezione, non discutono con noi di politica, ascoltano delle canzonette leggere, che noi non capiamo, non vogliono dare più i volantini, noi non li capiamo più, non riusciamo a capire che cosa succede. Due anni dopo abbiamo Piazza Statuto. Siamo nel

luglio del 62, vi è un grosso sciopero alla FIAT, poi questo sciopero si sposta in piazza, ci sono degli scontri con la polizia che durano tre giorni. Anche qui, anche questa volta viene segnalata la presenza dei giovani. Tutti i giornali denunciano questi giovani immigrati e meridionali, violenti e teppisti, i ragazzi di strada dei Corvi, chi non si ricorda la canzone del 66 che dice: "Sono un poco di buono, vivo ai margini della città, non sono come te, sono un ragazzo di strada". Ed erano i giovani ragazzi immigrati meridionali sbattuti nella parte della città medioevale che vivevano nelle soffitte, bighellonavano sotto i portici a Porta Palazzo e partecipano a questi scontri senza averne coscienza, picchiano, si scontrano con la polizia, tirano pietre, una forma anche di violenza distruttiva verso una città che non li accetta, che non li vuole, che li respinge, che non sentono loro. Vengono chiamati ribelli, e la stampa li chiama "gli scamiciati", siamo in estate fa caldo, tirano le pietre, hanno i jeans, la camicia fuori dai pantaloni, sembrano J. Dean e M. Brando. Va avanti, quindi, questa presa di coscienza e arriviamo a metà degli anni 60', quando in Italia trionfa quello che viene chiamato Beat Italiano. Vi sono avvenimenti che io richiamo brevemente per la loro importanza: nel 1965 i Beatles arrivano in Italia. È un fatto che sui giornali perbenisti italiani fa uno scandalo pazzesco, Unità compresa. Se adesso guardiamo i Beatles appaiono come delle persone per bene, specialmente alla luce di quello che è arrivato dopo sui palchi. I Beatles vengono accolti come della feccia, gente che non fa musica ma fa solo rumore, sono sporchi, hanno i capelli lunghi, Lennon intinge i capelli nell'olio per scrivere i suoi testi. Il Quartetto Cetra fa una dichiarazione sul Radio Corriere TV dove descrivono i Beatles come un fenomeno passeggero, noi, affermano i Cetra, lasceremo una traccia nella storia, noi siamo famosi da vent'anni, questi hanno solo gli stivaletti, i capelli lunghi, sono solo un fenomeno commerciale, non lasceranno nessu-

na impronta. Due anni dopo arrivano gli Stones e questa volta l'impatto è peggio ancora, Gente li definisce "La Teppa del rock". Restano stupiti, i giornali, dal comportamento dei giovani ai concerti. Questi giovani si agitano, non restano più seduti, urlano tanto, è vero che i giornalisti dicono che la musica non si sente più perchè i giovani fanno talmente tanto casino, le ragazze fanno il gridolino beat, ci sono crisi di isterismo, vogliono ballare. Comincia a rompersi quello che era il fruire della musica, che era un ruolo passivo, la musica da ascoltare. La gente seduta e il cantante che canta. Invece qui inizia ad esserci un rapporto interattivo, il cantante canta e gli altri vogliono ballare, si alzano in piedi, i concerti di oggi sono così. Non erano così invece una volta. Nel 65, in Italia, abbiamo

un fenomeno che non solo rappresenta il beat come produzione di musica. Nel 65 vi era un'inchiesta che dice che si sono formati tra il 65 e il 66 ben cinquemila complessi beat da parte dei ragazzi, che si ritrovano, suonano. Quello che era accaduto pochi anni prima nell'Inghilterra dei Beatles. Io ho trovato dei dati che sostengono che la nascita dei Beatles non è un fenomeno, ma una cosa avvenuta in un contesto sociale musicale composto da trecentocinquanta gruppi musicali beat, che pullulavano per la città di Liverpool, come nelle altre città industriali, per un totale di cinquemila per tutto il territorio Inglese. E in questo contesto, dice l'articolo, nascono i Pink Floyd, in una Londra dai camici sgargianti, di giovani che annusavano bastoncini di incenso, facevano uso di tavolette di Hashish. In Italia non siamo ancora all'uso delle droghe ma da un punto di vista del costume, del modificare di vestire e del fruire della musica rock il contesto è lo stesso. Vi dicevo, 5000 complessi beat, mille dei quali hanno una durata di vita che va oltre l'anno e quindi diventano in qualche modo dei complessi consolidati.

Quindi ci troviamo davanti ad un fenomeno sociale con caratteristiche di massa. L'altro fenomeno con le stesse caratteristiche è il ballo dei giovani, lo Shake. Si cita spesso il Piper Club di Roma che fu uno dei primi locali aperti e denunciati dai giornali con commenti che lasciano trasparire un certo razzismo paesano verso le popolazioni africane. Comunque fa scandalo la promiscuità al ballo, però lo shake è un ballo nuovo, non è più di coppia, è un ballo di gruppo dove non c'è più un rapporto particolare con un partner, è un ballo che libera il corpo, che da movimento al corpo, che non segue dei gesti prestabiliti. Il fenomeno dei locali per i giovani si diffonde per tutta la penisola, provincia compresa. Cita la rivista Big: "Avevamo affittato una stanza dove ci incontravamo, avevamo il nostro giradischi, ascoltavamo Caterina Caselli, i Rockers, ballavamo e stavamo insieme. Le signore del paese hanno protestato con i Carabinieri provocandone la chiusura, oppure hanno fatto intervenire il prete". Questo in tutto il paese. Quindi la musica ha dei poteri comunicativi maggiori che non altri strumenti della politica. Nel 64 diversi componenti di Canta Cronache scrivono un libro a più mani che si intitola "Le canzoni della cattiva coscienza". Il titolo è rivolto alle canzonette. Le canzonette sono la musica rock, Celentano, la Pavo-  
ne, che viene definita non una cantante ma un prodotto del capitalismo commerciale perchè viene venduta come una saponetta. Sono canzoni che non impegnano, non creano coscienza politica e non migliorano la persona che l'ascolta. L'unica nota interessante è la prefazione di Umberto Eco, dove cerca di svincolarsi da questo giudizio molto duro asserendo l'appartenenza ad una società diversa, la musica rock si sta imponendo, non è vero che è una musica senza contenuti, facciamo attenzione che al di là degli anatemi Rita Pavone piace ai giovani e veicola dei messaggi. Sulla stampa di due mesi fa, pare, che anche Togliatti, nel chiuso della segreteria, abbia detto di non disprezzare eccessiva-

mente la Pavone in quanto piace molto agli operai, tanto da rifarsi al Festival di San Remo per invitare alla Festa Dell'Unità artisti che richiamino il pubblico. Quindi la coscienza è duplice, da un lato il promuovere le canzoni impegnate, dall'altro la Festa dell'Unità e quindi la commercializzazione, ciò che attiri i giovani e la gente.

Nel 68 questi giovani che hanno dietro di se l'esperienza degli anni sessanta riscoprono, per alcuni versi, il piacere di fare politica. Nel 1970 un'inchiesta sociologica dice che il 22% dei giovani è super interessato alla politica, di questa percentuale la maggior parte si colloca a sinistra e addirittura il 4% si definisce di ultra sinistra, un extra parlamentare, un gruppettaro, vuole soluzione estremiste ai problemi sociali Italiani, non è disposto ad accettare il compromesso. Questo 22% è la cifra più alta, nel 1984 questa cifra è scesa al 4%. Quindi i giovani, dopo il vuoto degli anni 60' riscoprono la politica, ma non vanno certo a fare politica con i partiti tradizionali, non aderiscono ai sindacati tradizionali, cercheranno altre forme di espressione. Il movimento studentesco era uno di questi. Poi i gruppi extra parlamentari furono tentativi di costruire strumenti di organizzazione politica nuovi rispetto ai partiti tradizionali. Arriviamo al movimento del 77. Nei primi anni 70 i giovani hanno investito tantissimo nella politica, nella seconda metà vi è una sorta di crisi profonda, la politica non riesce a cambiare, non solo non si riesce a cambiare il mondo ma non cambiano le persone e allora arriva il movimento del 77 che critica fortemente la politica e il modo di fare politica. Una critica abbastanza definitiva, una separazione che non troverà più punti di contatto con la politica partecipata. The Wall esce nel 1979 e affronta il tema dell'incomunicabilità tra le persone, del muro che si erge, il muro che loro riscontrano men-

tre fanno i concerti con 300.000 persone. I giovani italiani del '77 dicono: "Io vado all'assemblea ma nessuno mi capisce, parlo ma nessuno mi ascolta, tutti usano un linguaggio politico".

## ***La sottocultura e il "mainstream"***

*(Prof.re Fabio Cleto)*

Una premessa quando Viazzi mi ha chiesto di fare un intervento per il ventennale di The Wall, confesso di aver reagito con una certa perplessità, mi son chiesto : "cosa centro io con i Pink Floyd" dato che oltre a non aver un'autorevolezza istituzionale sull'argomento dato che insegno letteratura inglese non ho neppure mai ascoltato i Pink Floyd, solo passivamente e specificatamente solo con The Wall attraverso la programmazione radiofonica. Questo perchè non ho mai ascoltato i Pink Floyd appartenendo a quella generazione che è cresciuta ascoltando, non so se li conoscete, i Joy Division, un'esperienza che forse ha traumatizzato questa stessa generazione. In effetti ripensando a quell'epoca, ossia il 1980, collocavo i Pink Floyd nel patrimonio musicale dei trentenni di allora che mi apparivano vecchi e collocavo pertanto quel tipo di esperienza in un quadro assolutamente istituzionale. Ora Viazzi mi ha convinto nel momento stesso in cui mi ha ricordato una maglietta, che circolava all'epoca, che avrei potuto benissimo indossare, che diceva: "Io odio i Pink Floyd". Questa maglietta mi ricordava, mi diceva che anche io potevo centrare, in qualche modo, con questo convegno. Il significato di quella maglietta, il suo valore come segno di definizione di un'identità oppositiva, non è un significato semplicemente messo in gioco da un semplice conflitto generazionale, come forma di parricidio, non si tratta neppure di un semplice scarto che è implicito nelle forme di consumo culturale ciclico, quella dimen-

sione ciclica per cui di volta in volta, secondo la logica della moda, si rifiuta lo stile, ad esempio vestimentario, immediatamente precedente per poi recuperarlo a distanza di qualche tempo. Di fatto credo che quella maglietta metta in gioco la logica, la relazione, fra sottocultura e mainstream, ciò evoca, chiama in causa la mia specifica esperienza ed interessi, dato che sono sì uno studioso di letteratura inglese che però flirta con i Culture Studies, che credo che la professoressa Torti abbia già presentato stamani.

Giusto per chi non c'era, la fine degli anni 70', credo, segni una sorta di spartiacque su due fronti che cercherò di correlare, da una parte, da un lato credo che possa costituire una sorta di spartiacque sulla storiografia del sottocultura le in ambito musicale, dall'altro chiamo in causa, e costituisce a sua volta uno spartiacque, una dimensione più lettamente politica in cui si scrive quell'esperienza a comprendere, oltre la sottocultura musicale, le riflessioni sulla sottocultura che a loro volta offrono un caso estremamente significativo di cooptazione, di riscrittura tra incorporazione nel mainstream dell'oppositivo. Ora per partire dal primo punto, dicevo che il 1980 rappresenta uno spartiacque nella storia della musica pop/rock, in qualche modo della sua specifica valenza sottocultura le. Questo perchè una storia della definizione di un fenomeno, quale la sottocultura giovanile, nel secondo dopoguerra, può essere fatta ripercorrendo i diversi generi musicali, oltre che gli stili vestimentari che si sono succeduti dagli anni 50' ad oggi con il loro correlato rituale. Alla fine degli anni 70', l'esperienza rock, in qualche modo, credo, abbia perso il proprio portato eversivo, se pensiamo al ruolo trasgressivo che veniva menzionato poco anzi da Giachetti, che la musica pop/rock ha avuto nel secondo dopoguerra e se pensiamo a

gruppi come gli Stones o i Doors, col 1980 quel tipo di musica ha perso il suo carattere di eversività. Un film recente, che probabilmente molti di voi hanno visto, o almeno spero, Velvet Gold, traccia questo percorso, con la rappresentazione, da un lato, della scena Glem degli anni 70', con un protagonista che è un riconoscibilissimo Bowie, che scompare a metà degli anni 70' per ricomparire dieci anni dopo come sostenitore di Regan, con il quale condivide quella sorta di baraccone in cui si è trasformata la sua musica. In qualche modo il film nel mettere in scena un tentativo di ricostruzione giornalistica, da parte dell'altro protagonista, quello che indaga su questo finto suicidio, mette in gioco una sofferenza personale di questo giornalista e un trauma collettivo e in qualche modo questa messa in scena testimonia quanto quella radicale cesura che è intervenuta tra 75', anno in cui è ambientato il film, e 1985, quando riappare questa sorta di Bowie, che ricordiamo tra l'altro durante la sua fase più "dance", più compromessa, anche politicamente. Ora sappiamo bene, grazie al lavoro fatto all'interni dei Culture studies, che le sotto culture sono definite storicamente attraverso quella che viene definita una "guerriglia semiologica" ed un uso dello stile come forma di resistenza. Questo stile come forma di resistenza opera attraverso una manipolazione dei codici, codici vestimentari, comportamentali e di interazione. In qualche modo la dialettica fra cultura e sottocultura, fra mainstream e marginalità, può essere ripensata come una lotta per il possesso del segno con le sottoculture che puntualmente agiscono attraverso una riappropriazione simbolica degli oggetti . Se pensiamo ai Teddy Boys , questa figure operavano, costruivano la propria identità letteralmente operando un furto, erano figure di provenienza working class che di fatto assumevano l'abbigliamento Edoardiano della upper class, in qualche modo vi era un furto di uno stile che non era il loro e attraverso questo furto si reinscrivevano gli oggetti in un

altra dimensione, che produceva in un qualche modo un effetto "perverso". Questa cosa verrà massimamente esplicitata, credo, nel punk ove vi era l'uso, assolutamente improprio, di oggetti come la spilla da balia, la spilla da balia ha una precisa funzione che veniva, però, usata come oggetto decorativo, che disturbava moltissimo. Di fatto, quello come suggerisce tutto lo studio dei Culture Studies e in particolare questo volume. Le sottoculture operano, secondo Huptadge, attraverso un bricolage, letteralmente strappando da un contesto originario e ri assemblando gli oggetti. Un altro esempio, assolutamente significativo, la svastica, sappiamo tutti che i punk erano usi far ricorso a questo simbolo, in qualche modo sradicandolo dal suo significato. Era un significante, scollato, dal suo significato storico nazista e reinscritto in segno di nemico. Questo perchè i punk non hanno mai dato segni di razzismo, facevano tante cose simpatiche, ma non erano assolutamente responsabili di atti di razzismo. Il punto è che attraverso questa pratica si mette in gioco un processo di perversione perchè strappando il significante dal suo significato lo si rende in qualche modo inintelligibile.

È l'incapacità di inquadrare questo segno che produce la sua carica eversiva. In un'indagine storica, non solo sui punk, ma su tutte le sottoculture, la reazione è stata duplice, puntualmente, da parte della cultura dominante, da un lato si è fatto ricorso alla ricollocazione, dall'altro veniva visto come una specie di problema sociale. In qualche modo si cercava, con entrambe queste strategie, di depotenziare l'eversività riportando il segno, questo segno, reso inintelligibile, all'interno, nuovamente, dei confini del conoscibile. Sostanzialmente si ricostruisce, attraverso questo secondo procedimento, il problema sociale, una sorta di inintelligibilità del sistema vestimentario, in qualche modo la perversione segnica dell'apparato vestimentario costituirà un segno,

sarà un indizio, di una devianza comportamentale. Questo processo di gestione in chiave, se volete di demonizzazione perchè queste figure vengono denunciate come un problema sociale, corrisponde, del resto, una sorta di fascinazione, tanto che a ridicolizzazione e patologizzazione corrisponde, puntualmente, una celebrazione dello stile innovativo, una volta che esso sia stato separato dalla patologia che "naturalmente" significa. Pensate alle riviste di moda, quanto celebrino questo portato innovativo e quanto, pensando alla specifica esperienza punk, tutto lo stile vestimentario e, ad esempio, il taglio di capelli, in tutti gli anni 80' e 90', sia stato drammaticamente influenzato dalle creste e da altre forme dei punk. La ragione per cui le specifiche sottoculture hanno avuto una durata relativamente breve, in alcuni casi brevissima, coincide con questo processo di fascinazione che si traduce in una cooptazione, sostanzialmente un reinscrivere quel segno eversivo, che è il segno sottoculturale, all'interno del mainstream, lo si reinscrive così si depotenzia la sua eversività. In questo senso le dinamiche di cooptazione possono essere riassunte attraverso due categorie, da un lato vi è la catalogazione, si da un'etichetta attraverso la quale si reinscrive il segno e la specifica sottocultura all'interno del conoscibile, e dall'altro, ben più significativa, se volete, c'è il dato di mercificazione. Quello che viene fatto, sostanzialmente, è riportare questo uso perverso, di alcuni oggetti e alcune segni, all'interno del regime commerciale. In qualche modo le categorie sono legate, perchè entrambe comportano una reiscrizione all'interno del noto, all'interno dei confini della polis e della sua legalità. Il punto è che quando parlo di lotta per il possesso del segno metto in gioco un furto delle sottoculture e una riappropriazione di quell'oggetto da parte del mainstream. In questo senso la strategia più efficace che è stata dimostrata dalla cultura dominante per gestire l'eversività delle sottoculture è stato quello, ad esempio, far si che la moda si av-

valesse delle innovazioni o di quelle che erano trasgressioni del codice vestimentario che era del punk, se vogliamo depotenziare il valore di una svastica, usata come segno di nemico, possiamo semplicemente fare una sfilata di moda in cui le modelle siano rasate e indossino per capelli il simbolo di una svastica. In questo senso si toglie ogni trasgressività a quel simbolo.

Non è un caso che gli anni 70' si chiudono con l'esperienza del punk, il quale è uno stile sottoculturale che condensa, raggruppa, riunisce tutte le strategie delle sottoculture che lo hanno preceduto ma è una sottocultura che nasce già morta, dichiaratamente. In qualche modo, credo che, dopo il punk necessariamente tutte le sottoculture che sono emerse siano nate già esplicitamente all'interno di un regime commerciale, cioè senza mettere in gioco quella regola estremamente eversiva che era inscritta nelle sottoculture precedenti. In qualche modo l'affastellarsi degli stili e il rigenerarsi costante delle sottoculture, che possiamo anche verificare nella nostra contemporaneità, sono oggi giorno meccanismi di autodefinizione dei gruppi giovanili in cui in gioco altro non c'è che una semplice identità di consumo, si consumano oggetti diversi e su questo diverso consumo si identificano identità diverse, ma rimane ferma la categoria di identità di consumatore. I Rapper degli anni novanta non hanno nessun portato radicalmente eversivo. Ci sono, anche dei casi interessanti. La scena delle Posse, a Napoli, non è assimilabile con, ad esempio gli Articolo 31, questo è senz'altro un dato significativo. Quello che è significativo, e potrebbe emergere con la seconda parte della relazione, e il fatto che anche con il 99 Posse, ossia la dove un dato di eversività si cerca di mantenerlo attraverso un lavoro più significativo sui codici e sulla musica, credo che anche in quella dimensione non si produca quel radicale effetto destabilizzante che si produceva con lo stuolo di gruppi e di esperienze che ve-

nivano menzionati da Giachetti, sono già intelleggibile, non appena appare 99 Posse la cultura dominante non si scandalizza, non produce particolari reazioni perchè ha già un quadro, letteralmente abbiamo gli strumenti per capire cosa stanno facendo pertanto vengono immediatamente catalogati, hanno una nicchia di mercato, ma sempre di mercato si tratta, e soprattutto non c'è nessuna eversività segnica. Io, che non sono un eversivo, non vengo minimamente disturbato dai 99 Posse, che possono essere ascoltati anche dalla persona perfettamente integrata, non c'è quel tipo di trasgressione che potevamo trovare tra gli anni 60' e la fine dei 70'. Il problema è che, se da un lato, il 1980 possa essere assunto a indice di una crisi di un discorso delle sottoculture, come discorso trasgressivo, il 1980 può essere assunto anche a spartiacque di una messa in crisi di un analogo cooptazione del discorso sulle sottoculture.

Sappiamo che lo studio sulle sottoculture appare in chiave patologica, con la psicologia della devianza, lo studio sul vagabondaggio, la criminalità, ecc, ecc e il fuoco era mosso dal centro verso il margine e l'obbiettivo era quello di un recupero alla normalità, sostanzialmente una cura. Questo tipo di approccio cambia lentamente nel corso del 900' e specificatamente trova il suo momento fondamentale negli anni 70' con l'emergere, all'interno dei culture Studies, con il centro di Birmingham e specificatamente con due volumi il cui titolo è significativo, il primo in particolare, è: "Resistance through ritual", resistenza attraverso i rituali, e il già menzionato "Sub Culture". In questo quadro non si studiava più la sottocultura come forma di aberrazione, di patologia, bensì in chiave relazionale, come effetto e come dato che esiste in relazione, nella relazione, tra cultura e la sua alterità. La contrapposizione tra il centro e il margine. In questo senso la sottocultura era identificata non più come una patologia ma

come una forma di resistenza ideologica ed era necessario, secondo questo gruppo, studiarne il funzionamento, non tanto per accreditarlo da un punto di vista estetico, quanto per mettere in crisi quelli assunti che presiedevano alla nozione normativa di cultura con la C maiuscola o, se volete, di centralità.

Assunti che erano evidentemente imperialistici nella misura in cui erano assunti maschilisti, eurocentrici e quant'altro. La pubblicazione di questi due volumi, in qualche modo, apre nel corso degli anni 80' e 90', un enorme terreno di ricerca, verranno pubblicati un'infinità di studi, da quel momento, sulla scorta di questa prospettiva non patologizzante. Non è necessario ripercorrere il percorso dei Culture Studies, iniziano negli anni 50', che seguono il percorso delle sottoculture, per trovare negli anni 70' questa legittimazione anche nello specifico della sottocultura. È evidente che se le sottoculture mettevano in gioco una trasgressione rispetto alla cultura della centralità, a loro volta i Culture Studies erano marginali, erano istituzionalmente marginali e trovavano il loro senso in questo impianto polemico rispetto alle istituzioni del sapere britannico. Quelle istituzioni che trovano il loro simbolo in Oxford e Cambridge. Molto probabilmente il tipo di conservatorismo dell'istituzione britannica dice poco a noi italiani perchè non abbiamo niente di simile, però quello è un sistema fortemente gerarchico in cui queste due università formano la classe dirigente, poi esistono le "Red Briks", università vittoriane, poi esistono le "White Stile", che nascono nel secondo dopoguerra e sono altre università di prestigio però di un grado inferiore, fino a giungere poi ai Politecnici, che sono delle istituzioni che nascono per recuperare tutti coloro che sono stati persi, in qualche modo, dal percorso formativo istituzionale, ovvero tutti coloro che per una qualsiasi ragione venivano esclusi da quel percorso formativo che costituiva l'identità britannica

forte. In qualche modo l'università dovette ampliare i propri confini per poter dare una formazione anche a quelle figure che non erano predestinate al percorso canonico. Ciò comportò una ricaduta anche sui piani di studio, ossia dato che le università avevano una necessità di accaparrarsi gli studenti, nel momento in cui una buona parte degli studenti non era più britannica, con una forte identificazione con gli assunti imperialistici di questa cultura ma erano, ad esempio, indiani o appartenenti ad altre etnie, evidentemente queste figure potevano collocarsi, scriversi, là dove l'offerta formativa rispondeva maggiormente alla loro identità. Questo comporta una messa in crisi, radicale, dell'identità forte, che è quella britannica, e anche della cultura con la C maiuscola con i suoi intenti formativi.

Evidentemente i Culture Studies si iscrivono in questo processo, ovvero il fatto che si potesse studiare ed insegnare la sottocultura si giustifica solo nel momento in cui c'è una variazione del corpo studentesco tale per cui è utile economicamente, badate bene, insegnare queste cose, tanto che l'esplosione di studi culturalistici sulle sottoculture coincidono con la politica culturale della Lady di Ferro, la quale radicalizzò l'autonomia finanziaria, e in qualche modo l'imperativo di raccolta studenti dell'università e produsse così, di fatto, un insegnamento che almeno apparentemente andava contro i suoi assunti ideologici, però anche questa portata trasgressiva è stata reinscritta in una logica di mercato, in una logica di domanda/offerta, dato che gli studenti chiedono questo dobbiamo dargli questo. Se pensate quanto, all'inizio, i Culture Studies si configurassero come una contrapposizione rispetto alla centralità dell'istruzione e quanto questa contrapposizione risulta essere un meccanismo di mercato, evidentemente abbiamo un altro piano di cooptazione di una forma di eversività. In questo caso, questo volume in particolare, que-

sto di Huptage , è particolarmente significativo, non solo per il suo oggetto, le sottoculture, che vengono studiate, se ne mostra la logica, leggendo questo volumetto riusciamo a capire come funziona la sottocultura per cui uno che abbia letto questa cosa, che non è troppo impegnativa, vedendo i 99 Posse non ha nessun panico. Questo volumetto appare in una collana da un editore britannico che verrà poi incorporato nella grande macchina editoriale che è Rautledge, molto noto a tutti quelli che abbiano avuto a che fare con studi culturali, in quanto per due decenni ha dettato legge sul mercato editoriale anglo americano cavalcando di volta in volta le varie tigri radicali, le varie prospettive critiche che si sono imposte. Evidentemente questo volume che studia le sottoculture non in chiave patologizzante ma attraverso una forma analitica, e se volete, una forma di rispetto nei confronti dell'oggetto d'indagine, è pienamente partecipe, a sua volta, di una macchina industriale che è la macchina di Rautledge, la collana in cui appare, nello specifico, è New Accent , lo vedete erano volumetti di circa 180 pagine, prodotti abbastanza economicamente e scritti con lo specifica obiettivo del corpo studentesco, erano introduzioni, per lo più, alle teorie alle teorie radicali, alle teorie che rispetto all'istituzioni britanniche erano estremamente eversive. Ancora oggi se incontrate una persona di una certa età e menzionate Focou questa si irrigidisce moltissimo, però questa serie è stata una forma di diffusione, orientata specificatamente agli studenti, di queste teorie che avevano una valenza contro culturale. In qualche modo l'ipotesi che sto cercando di abbozzare, non posso nei tempi concessimi e per la mia scarsa conoscenza dell'argomento cercare di fare un'analisi completa sui due piani di riflessione che ho messo in gioco, però vorrei suggerire che su entrambi i piani il cerchio si chiuda, tanto il discorso delle sottoculture quanto quello sulle sottoculture testimoniano, a fine anni 70', una perdita di eversività.

Questa perdita di eversività coincide con la reinscrizione nel intelligibile e nei confini del mercato, ossia quei confini che coincidono con l'unica possibilità di sopravvivenza nella nostra società capitalista. Il punto che rimane, apparentemente, una diffusione estrema di trasgressività, non vi è cantante, non vi è saggista che non renda la trasgressività una cifra di proprio valore, il punto è che questa trasgressività non è realmente eversiva ma gioca quasi unicamente sull'immagine di trasgressione riconducendolo ad una forma prettamente commerciale. La differenza che dobbiamo tenere presente è quella che, ad esempio, tra la cultura delle droghe, la cultura del LSD, negli anni 70' e la cultura dell'Exstasi che , almeno inizialmente, era stata promossa come l'acido del manager, indicando col manager la figura di quello che "cala" il venerdì sera e il lunedì mattina può tornare tranquillamente nel suo ufficio a produrre reddito, che è la cosa fondamentale per poter poi, il venerdì successivo, sballare nuovamente. Torno da dove ero partito, quando io menzionavo quella maglietta evidentemente volevo segnalare che per me i Pink Floyd rappresentavano, nel 1980, una forma assolutamente istituzionale, pur provenendo da un dato sottoculturale erano già stati ampiamente istituzionalizzati. Se voi ci pensate, quando io volevo segnalare quel tipo di processo, menzionavo una maglietta che altro non è che un elemento di consumo, ossia si segnalava la propria identità, in chiave di opposizione all'istituzione, attraverso l'acquisto di una maglietta. Conclusivamente se noi leggiamo sullo di questo processo che a grandi linee ho tracciato, non solo quella maglietta ma anche la living track di The Wall in qualche modo possiamo anche ripensare sul possibile significato o quanto simbolicamente mette in gioco, ossia quel muro come discrimine, come separazione che può essere assunto a quella separazione che è il 1980, ma dall'altro indica anche la separazione tra il sottoculturale e l'establishment. Si tratta per altro

come emerge quel muro, i mattoni di quel muro sono fatti di esseri umani e in quanto tale il muro mette in gioco la logica dell'organico, del deperibile, del mobile, in qualche modo quel muro non va inteso come un discrimine che regge, ma può essere assunto a quella duttilità del discrimine, della norma che si è andata configurando negli ultimi due decenni, ossia in quella che può essere chiamata logica culturale del tardo capitalismo. In qualche modo leggere sullo sfondo che ho tracciato quel testo ci configura il muro come una struttura che ha reincorporato il sottoculturale, reinscrivendolo nell'intelligibile e quell'invito che il brano inviava può suonare drammaticamente prossimo ad un rassegnato anelito, da parte di un gruppo che ormai istituzionalizzato, al recupero del proprio senso sottoculturale. Chiudo pertanto con un invito. Quando si parlerà dei testi, del video, della musica di The Wall, invocando le caratteristiche dell'alta cultura, quanto staremo producendo un tributo o staremo producendo una sorta di epitaffio definitivo sui Pink Floyd, ma non solo su di loro ma su ciò che i Pink Floyd hanno rappresentato negli anni 70', in quanto a loro volta, un epitaffio, iscritti come un altro mattone nel muro.

***Discussioni sulla sessione svolta : Intervento  
dal pubblico e Risposta da parte della  
Prof.sa Torti***

Il recupero alla sottoculturalità dei Pink Floyd, che, per loro stessa ammissione, si sentivano un po' dei dinosauri, nella cultura della Londra dell'epoca, era una cosa che già era partita in embrione, come in embrione, durante la turnè precedente legata all'album "Animals". Questa è un'operazione da vedersi unicamente come un'azione commerciale per il recupero di audience, nonostante un mercato consolidato. Oppure si tratta, leggendo i testi o sentendo le musiche, di un'operazione genuina?

La difficoltà ad un inquadramento politico dei Pink Floyd, e del suo pubblico, dato che la band non ha mai specificatamente dichiarato un'appartenenza politica o ideologica

Risposta da parte della Prof.ssa Torti

Prima di tutto volevo aggiungere un mio personale commento. Credo che sia giusta la perplessità di dire: cosa centra la politica con i Pink Floyd, che cosa centrano le vicende della sinistra rivoluzionaria o istituzionale italiana rispetto ai Pink Floyd dell'uscita di The Wall? Quando Viazzi ha organizzato questo convegno anche io gli ho fatto la stessa domanda, poi lui mi ha detto una cosa giusta che si è verificata oggi perchè tutti noi al tavolo abbiamo operato una censura ed una rimozione, di carattere notevole. Viazzi mi disse che era importante tratteggiare lo scenario italiano, il clima politico italiano degli anni in cui esce The Wall. E lì vi è, allora, un importante spartiacque perchè The Wall, rock, musica dei giovani e immediatamente il rock si colloca su questo crinale tra consenso e conflitto, tra sovversione ed omologazione e allora lo scenario sulla cultura giovanile era da quando nasce il rock, da quando nasce un mercato giovanile, da quando si parla di cultura giovanile, quindi quale è l'humus nella

nostra specificità del nostro paese che fa da anfiteatro all'uscita di *The Wall*. Nessuno di noi ha detto che quando esce questo film è poco tempo che le BR hanno assassinato Aldo Moro, nessuno di noi, nella ricostruzione di questi anni ha citato gli anni 70' con la cupezza dei suoni di piombo del terrorismo. Già questo è significativo perchè noi abbiamo ricostruito il clima di effervescenza come se avessimo raccontato *Zabrisky Point* senza raccontare la scena finale. Io sono cresciuta con i *Led Zeppelin* e i *Velvet Underground*, i *Pink Floyd* non hanno mai fatto parte della mia storia, li ascoltavo sona anche andata ad un loro concerto ma non mi ha mai emozionato, però è vero che nel momento in cui esce *The Wall* è la rinascita. Nell'antinomia che pone Cage tra rock istituzionale e rock visionario, al rock come musica d'ordine e il rock che cambia l'ordine della musica, *The Wall* in quegli anni, in Italia, è come se attraverso la sua capacità e potenza visionaria facesse rinascere il suo spessore più poetico, onirico, di sperimentazione del se tra gli stati di coscienza dentro fuori andando oltre tutti quelli che erano stati i climi culturali, soprattutto nel nostro paese, tra destra e sinistra. Quando esce *The Wall* non c'è più una destra e non c'è più una sinistra, c'è un terrore della politica e del parlare della politica, sono gli anni del dopo Moro, in cui vi sono, anche da parte delle generazioni giovanili, prima impegnate nei movimenti, una grande voglia di dimenticare, di lasciar perdere e di fare dell'altro. Allora viva *The Wall*. Perchè *The Wall* in termini simbolici, il muro dei corpi umani, il muro delle coscienze, della crisi dopo Moro, dopo Guido Rossa, siamo nella città di Rossa, quel muro li evoca tanti muri e tanti muri da distruggere. Per noi in Italia sul piano emotivo.

Noi questa mattina abbiamo cercato di ricostruire uno scenario, però è vero che abbiamo ricostruito degli status nascenti che non quelle che erano i pezzi di muro che c'erano al momento dell'uscita di The Wall.

Per quanto riguarda l'aspetto delle sotto culture sono d'accordo con lei. Se la domanda fosse stata sul ritenere i Pink Floyd una sottocultura la mia risposta sarebbe stata negativa così come non ritengo il rock una cultura. Posso ritenere una cultura la Pop Music, il rock lo considero un elemento di una cultura che si aggrancia ad altri. Metto il rock insieme ad un certo tipo di cinema, un certo tipo di lettura e il rock è un tassello di una cultura di un certo periodo storico. Se Dio vuole non viviamo in una sorta di grande Fratello per cui uno se ascolta i Pink Floyd si deve per forza leggere un certo libro e se uno ascolta Tecno deve leggere per forza Wells. Due precisazioni sul discorso di Cleto.

I Pink Floyd ha me danno un'idea di una grande armonia nel loro proporsi attraverso la coppia significante significato. Secondo me i Pink Floyd e come se volessero comporre un'armonia della dissonanza, dove la dissonanza non viene esacerbata ma viene sussunta nell'intelaiatura tra musica e parole. Il famigerato cantante rap EMINEM viene usato, a fior di miliardi, beato lui, per rinverdire il triste rito del significante che deve portare la trasgressione. La signora della musica, Raffaella Carrà, anche lei non più giovanissima, ha bisogno del tocco di trasgressione e chiama questo personaggio. E quella è la rottura del significante ma addirittura talmente negata, perchè vengono chiamati proprio perchè vi sia un significato che rompe, cioè un elemento di trasgressione. Mentre i 99 Posse, che non a caso non sarebbero andati a San Remo, soprattutto sotto elezioni, perchè loro portano avanti, bene o male, i loro messaggi di rottura che non sono sul significante bensì sul significato, tantè che i loro pezzi li scrivo-

no per partecipare, sono proprio pezzi ritmati sugli scontri con la polizia, come è avvenuto a Praga. Allora i 99 Posse non hanno bisogno della rottura del significante, finta, i 99 Posse si muovono sul contenuto. Prima io non parlavo di chi è rivoluzionario o di chi non lo è, ma quali sono i processi di rottura con il mainstream, che non è il sistema capitalistico, è una cosa diversa. Allora se noi parliamo dell'esperienza Punk come rottura simbolica, come rivolta dello stile li la grande truffa del Rock, il Punk, i Sex Pistols, McLaren ti dimostrano chiaramente: facciamo soldi, non sappiamo suonare, pigliamo quattro avanzi di galera, i più disperati che ci sono, li metto insieme, fanno un gruppo, sputano sul pubblico, fanno qualsiasi cosa, faccio un grande affare e faccio un sacco di soldi. I Sex Pistols sono chiari, non vogliono andare contro il sistema, vogliono fare un sacco di soldi prendendo per i fondelli il sistema.

Intervento da parte del Prof.re Cleto

Quando affermavo che il Punk nasce già morto evidenziavo questo fatto e la carica eversiva dei Sex Pistols, pur nascendo come meccanismo già commerciale, non è paragonabile a quella dei 99 Posse.

Ripresa da parte della Prof.sa Torti

Altri gruppi non operano con questi codici, cioè la loro rottura non ha bisogno di sputare sul pubblico, tirare il microfono, rompere le chitarre, non hanno bisogno di elementi di trasgressione simbolica. Loro dichiarano di portare avanti un discorso sulla parola.

## **2 - Analisi dell'aspetto filosofico e poetico.**

### ***Positività di Pink***

*Remo Viazzi*

L'intervento verte sul senso della solitudine. Perché credo che sia necessario - se vogliamo, già a partire da questo Convegno, poter annoverare The wall dei Pink Floyd, al di là delle preferenze personali di ciascuno degli intervenuti, come una delle opere "manifesto" della fine del XXI secolo - attribuirle un significato nuovo, altro e più alto. I capolavori dell'arte di tutti i tempi e di tutti i popoli sono tali perché - fondamentalmente - ci sanno dire qualcosa intorno all'uomo, qualcosa di assoluto e valido per tutte le epoche, qualcosa di intramontabile, che rende le opere stesse immortali non solo per la loro forma, lo stile, ma anche e soprattutto per i loro contenuti. Quando ci saremo liberati del tutto dei fantasmi della II guerra mondiale, quando il nucleo familiare avrà ritrovato compattezza, quando la scuola saprà equilibrare il suo ruolo di educatrice con quello di dispensatrice di sapere, quando l'uomo avrà imparato a convivere con i problemi legati alla società del nostro tempo, quella che così crudamente e spietatamente ha descritto Roger Waters, o quando saranno mutati i problemi con cui la società giornalmente si deve confrontare, che cosa rimarrà di The wall? Io credo che rimarrà The wall. Non solo perché è un valido strumento per comprendere i fenomeni culturali e artistici della fine del XXI secolo - e mi viene subito in mente il bel articolo scritto da Germano Celant su l'E-

spresso del 4 gennaio 2001 circa l'arte totale - come più volte detto e spiegato anche in sede di presentazione del Convegno, ma soprattutto perchè il concept album torna ancora una volta su uno dei temi capitali circa la natura dell'uomo, quello appunto della solitudine, che tanta parte ha avuto anche nel nostro Novecento filosofico e poetico.

Questo mio tentativo può avere un valore se teniamo a mente il brano di Pietro Verri che ho voluto anteporre a tutto il Convegno. In particolare quando afferma che "... nella musica l'ascoltatore deve coagire sopra se stesso, e dalle diverse disposizioni del di lui animo accade che ora in un modo, ora nell'altro agisca, e sieno così diverse le sensazioni prodotte dal medesimo oggetto occasionale" e quindi anche che tutte siano legittime. Un'affermazione che ci consente così di dare un valore non solo all'opera in sè, ma anche alla critica, in linea con quanti affermano oggi, e non sono pochi, che "nell'interpretazione sta il principio della speranza". Vale allora la pena citare ancora Oscar Wilde, che sosteneva nel 1891, nel saggio *The Critic as Artist*: "... la creazione limita, mentre la contemplazione (un aspetto sul quale non mancherò di tornare ancora) amplia, la visione...", e se magari non è proprio così è certo che aiuta ad attualizzare e a mantenere viva un'opera.

Sono partito, per arrivare a certe conclusioni, da alcune domande piuttosto semplici e ricorrenti nella mia testa: "Perchè quando ascolto *The wall* sono felice?"; "Perchè non vi è in me traccia di quelle ansie, di quel sottile disagio che accomuna tanti degli ascoltatori del disco dei Pink Floyd e ancor più tanti degli spettatori del film?"; "Com'è possibile che un'opera riconosciuta

unanimente come il manifesto del pessimismo e del nichilismo watersiano non produca in me altro che "sensazioni positive"? La mia rilettura di *The wall*, la mia personalissima ermeneutica dei testi parte da queste domande e non pretende di convincere nessuno ad accettarla.

Siamo veramente sicuri di essere di fronte ad una dichiarazione di "nichilismo" tout court, che si tratti cioè di un mero "rifiuto della vita" e non piuttosto una nuova esaltazione dell'unica vera vita possibile, la vita interiore, la vita solitaria, quella - tanto per intenderci - cantata da Petrarca nel "*De vita solitaria*", una delle sue opere più belle e meno conosciute, e che ha forti agganci in tutta la letteratura italiana, basti citare la siepe di Leopardi, e non, sino - già che siamo in vena di ricorrenze e di festeggiamenti di anniversari - a "*La casa in collina*" di Pavese (che è anche la sua opera migliore)?

Se così fosse due sono i temi fondamentali da affrontare e tra loro strettamente connessi: quello appunto della condizione della solitudine dell'uomo e quello dell'incomunicabilità, che porta all'aumento della prima. Una condizione, quella della solitudine, che appare di humane nature anche in *The Trial*. Il Procuratore del Regno infatti presenta come principale capo d'imputazione contro Pink quello di averlo catturato in flagrante "espressione di sentimenti, sentimenti di natura quasi umana". E vedremo nel corso del processo come tali sentimenti, umani o quasi, siamo appunto stati quelli che hanno condotto Pink all'isolamento più totale e al rifiuto del commercio con la società che lo circonda. Le scene finali del film che scorrono dopo la sentenza del Giudice, che lo vuole "riconsegnato ai suoi simili", dimostrano che la

"deepest fear", la paura più profonda di Pink e la sua incapacità a relazionarsi con il mondo esterno non erano poi così assurde e illegittime.

È The Wall il disco delle domande senza risposta: se ne contano almeno una settantina, che vanno dalle più banali a le più complesse, da quelle del tipo: "Would you like to watch TV?", a quelle che attendono ancora oggi una risposta come "Is there any body in there?". E troppe volte le uniche risposte che il disco prova a dare sono affidate al lamento urlante della chitarra gilmouriana. Un lamento che costringe ognuno di noi a cercare quelle risposte dentro a se stesso e che segna quindi l'apoteosi finale del muro dell'eterna solitudine dell'uomo. Risposte dunque che rimangono solo intuitive, fratte, che hanno bisogno di continui ripensamenti, di essere continuamente messe al vaglio. Ed è, in un certo senso, lo stesso percorso che ha condotto Nietzsche al superamento del nichilismo leopardiano, che nello Zibaldone si era fermato alla amara constatazione del "Nulla di tutte le cose". La sperimentazione quindi del nichilismo in vista però di un suo superamento. E la ricerca interiore come mezzo possibile per attuarlo.

Una lettura di questo tipo ha una possibile conferma proprio alla fine del disco: la distruzione del muro, il suo abbattimento, non è che "pura negatività". La costrizione cioè subita dall'uomo di abbandonare la riflessione e l'indagine su se stesso e il tentativo - dall'altra parte - della società di ricatapultarlo nel turbinio infestante della sua vacuità, che non è poi che autoaffermazione di sé a danno del singolo. Non posso quindi condividere l'interpretazione del finale dell'album che ha dato Cliff Jones nel 1996,

La storia dietro ogni canzone dei Pink Floyd, edito in Italia nel 1997 da Tarab. Dice infatti che il momento del crollo del muro è un momento doloroso, come sottolinea l'urlo che l'accompagna. Quindi aggiunge: "In origine, Waters aveva avuto intenzione di concludere l'album e il film con il muro ancora in piedi, ma poi aveva deciso che l'idea era "troppo tosta... troppo Vaffanculo". Con l'aiuto di Bob Erzin, venne deciso di far terminare l'album su una nota ottimistica, per rimandare a casa i potenziali acquirenti col sorriso sulle labbra...". Venne così aggiunta Outside the wall. Credo però che questa non aggiunga affatto una nota di ottimismo, quanto piuttosto, giocando sul fine umorismo watersiano, aggiunga pessimismo su pessimismo, e d'altronde Waters non era tipo da lasciarsi irretire da tali rimorsi morali. Non è quindi un caso - per me - se il disco non termina con The Trial e con la sentenza del giudice, che decretando l'abbattimento del muro e il rientro coatto in società per Pink sembra condannare anche la sua vita solitaria e individuare come unico salvagente il mondo esterno alla "follia" di Pink, ma con la dolente processione di amici e conoscenti al corpo esanime di Pink, sempre più solo e ora anche privato di quel muro su cui aveva costruito, faticosamente e a fronte di gravi e dolorose rinunce, la sua unica felicità, quella appunto della ricerca.

Badate bene, che anche in dimensione politica, il concerto tenuto da Waters alle spalle del decrepito muro di Berlino nel 1991 sembrava lanciare lo stesso messaggio: la distruzione del muro come "sconfitta", nonostante la marea spensierata di fan inneggiante, non tanto perchè il soggetto malato non può più essere guarito, quanto perchè in realtà chi pretende di abbattere il muro

non ha in cambio nessuna medicina, nessuna certezza, nessuna risposta da offrire a quelle settanta domande che ne pretenderebbero almeno una.

Il concerto si tenne nella Berlino est, in Potsdamer Platz, con il palco rivolto verso la Berlino ovest, dal luogo delle domande, che nascono da dentro il muro, al luogo da dove dovrebbero pervenire le risposte. Waters, socialista di ferro, cosa poteva pensare della caduta del muro, celebrata un po' da tutti, insieme alla dissoluzione dell'ex Unione Sovietica, come la "morte" del comunismo? L'ovest "conquistatore" ha ora il difficile compito di dare - politicamente - delle risposte di carattere economico e sociale. Un pensiero che sembra attanagliare la mente dello stesso Gilmour molti anni dopo: vediamo cosa riferisce Jones: "Questo brano (si riferisce a *A great day for freedom*, tratto da *The division bell*) è uno dei più personali che Gilmour abbia mai messo su nastro o disco. Egli trasse ispirazione dal titolo di un articolo di giornale riguardante la caduta del Muro di Berlino, e la prima strofa parla infatti della caduta del comunismo. Il testo esamina anche le conseguenze del processo di unificazione della Germania, chiedendosi se la cosa abbia fatto gli interessi di tutte le persone coinvolte... "Quando cadde il Muro, ci fu un meraviglioso momento di ottimismo: l'Europa orientale era stata liberata dagli aspetti antidemocratici del socialismo. Però, ciò che ha adesso quella gente non sembra essere molto meglio (disse Gilmour)". La folla urlante evidentemente non aveva capito che il concerto di Waters non voleva essere una "santificazione" del capitalismo, ma casomai un monito, un invito sprezzante a dare le risposte che si voleva far credere di avere in tasca. Quanti lo avranno capito non lo so?

Per chi però rimane legato ad una lettura politico-sociale, chiamiamola classica, dell'album, il suggerimento è quello di non mancare di indagare la natura di un altro problema capitale della cultura del Novecento. Quello cioè delle possibili relazioni intercorse tra nichilismo e totalitarismo. Cito Angelino: "In realtà fra nichilismo e totalitarismo vi è un nesso profondo che deve ancora essere studiato in tutti i suoi aspetti a partire da una verità difficilmente contestabile: "il nichilismo è nel dominio del pensiero la condizione della possibilità del totalitarismo nel dominio dell'azione"; non è un caso che stati totalitari siano sorti in quei paesi la cui cultura ha conosciuto l'esperienza del nichilismo, cioè in Germania e in Russia". Al culmine del nichilismo watersiano, al termine cioè di Comfortably numb, Pink assume quell'atteggiamento da leader nazista che tanto sbigottisce e insieme affascina gli spettatori del film.

Certo i dubbi intorno al problema della solitudine non si possono risolvere in modo troppo semplice e sbrigativo. Se vogliamo la condizione della solitudine non è quella più naturale per l'uomo e per quanto la si possa considerare - al limite - un privilegio: recentemente in un'intervista Angelo Branduardi ha giustamente affermato che "... gli artisti sono degli esseri contraddittori... incarnano la perfetta letizia, ma anche il perfetto tormento", che diventa fonte prima di ispirazione, tuttavia l'uomo resta un animale sociale. E non si vuole nemmeno tornare ad una lettura da English studies dell'opera, che vede nel dolore e nella sofferenza la modalità esemplare della realizzazione di sé. Bisogna per forza tornare ancora ad Oscar Wilde e a *The Critic as Artist*, dove si condanna questa teoria e si determina la volontà di superarla. Altrimenti rimarremmo legati ad una visione della santità senza Dio, nei termini già illustrati da Camus. Ed è sicuramente vero che *The Wall*, oltre ad essere un disco completamente privo

di amore, è anche privo di Dio (e non potrebbe essere altrimenti), ma la lettura che ne voglio proporre io rifugge dall'idea che "l'umanità acceda alla saggezza attraverso la sofferenza, e che quest'ultima renda umani" (Dollimore), anche se è innegabile che l'accesso alla saggezza richiede sacrificio e che dolore e sofferenza siano esperienze ineludibili della vita umana. Ma qui - e lo vedremo tra poco - non si tratta del dolore causato dagli sforzi legati alla conquista della saggezza, quanto piuttosto del dramma della sua incomunicabilità una volta raggiunta. Dicevo poc'anzi dei dubbi legati al problema della solitudine. Dovrebbe quanto meno farci riflettere, a meno che non vogliamo proprio considerarla una casualità, il fatto che Bring the boys back home arrivi subito prima di Comfortably numb. Che cioè il messaggio di più cupo pessimismo di tutto il disco, quello in cui la solitudine, l'estraneamento, diventa in certo modo "fonte di salvezza", sino ad essere ritenuta addirittura piacevole, o più alla lettera, confortevole, sia preceduto da un ordine perentorio Bring the boys back home appunto. Quasi come se ci fosse la consapevolezza di dire qualche cosa di tremendo, di diabolico, di assai poco costruttivo. Una verità che i bambini è meglio che non ascoltino. Allontanate da me i bambini, perchè la verità è questa ed è meglio che loro non la sentano. Fate cioè dei vostri figli tutto quello che volete, ma non fatene degli artisti, poi tutto è triste! E visto che tra le relazioni si parlerà anche di deepest fear, vale forse la pena ricordare, con riferimento a Hegel che la filosofia è essenzialmente "coraggio della verità" e che quindi la conoscenza della verità presuppone sempre una buona dose di paura, ma d'altronde, con Sofocle, "la verità è sempre un bene". Questo è anche il capovolgimento (voluto?) del messaggio di Cristo: "Lasciate che i bambini vengano a me e non glielo impedite, perchè a chi è come loro appartiene il Regno di Dio", che introduce una delle pagine di più alta speranza di tutto il Vangelo di Marco

(10, 17-27), quella del giovane ricco che si chiude con questo dialogo tra Gesù e i suoi discepoli: "Essi, ancora più sbigottiti, dicevano tra loro: "E chi mai si può salvare?". Ma Gesù, guardandoli, disse: "Impossibile presso gli uomini, ma non presso Dio! Perché tutto è possibile presso Dio!"". Che è poi come dire invece che fuori dalla Fede non c'è speranza alcuna di salvezza. Cosa che il disco sembrerebbe, almeno in parte, confermare.

Ma al di là di certe interpretazioni che potrebbero anche sembrare del tutto personali, questo tipo di lettura, trova la sua più forte e decisa legittimità nelle parole che in più interviste hanno pronunciato i vari componenti della band. Per cercare di attribuire a David Gilmour gli stessi miei pensieri, si può ricorrere alle parole che il chitarrista pronunciò nel corso di un'intervista con Tommy Vance: "Mi sento molto triste per Syd; non mi sentivo così da anni. Penso che per anni sia stato una minaccia, per via di tutte quelle fregnacce scritte sul suo conto e sul nostro; ovviamente era stato molto importante, e la band non sarebbe neanche riuscita a muovere i primi passi senza di lui, perché era lui che componeva tutto il materiale. Insomma, non saremmo neanche nati senza di lui, ma d'altra parte non avremmo potuto andare avanti assieme a lui... egli però fu semplicemente un simbolo degli estremi rimedi ai quali certa gente deve ricorrere perché non è in grado di affrontare la tristezza di questa cazzo di vita moderna: ritirarsi completamente, cioè".

Sino a qui il discorso sulla solitudine e il tentativo di rileggere *The wall* in maniera così radicalmente diversa da far apparire il suo protagonista, Pink, come un eroe positivo, alla disperata ricerca di se stesso. Ma ammesso che tale operazione possa essere

condivisa, resta da risolvere il secondo problema, cui accennavo, quello legato alla comunicazione. Una volta trovata la chiave per capire se stessi che cosa avviene. Qui comincia il vero dramma di Pink. Si può riprendere in esame il finale del disco e capire meglio *Outside the wall*, non più velata nota ottimistica, ma ancora più pessimista se si tiene conto che con tale conclusione si mette in discussione anche il possibile conforto che può eventualmente derivare dalle persone più care, ma con le quali, comunque, rimane alto e ben solido il muro dell'incomunicabilità. Sono infatti le stesse persone care, che "vanno e vengono su e giù dal muro", quelle che sentenzieranno come non sia facile "picchiare contro il muro di un pazzoide". L'abbattimento del muro dunque non comporta nessun avvicinamento delle parti, ma evidenzia la volontà della Società di appiattare la mente dell'artista e conformarla ai suoi dettami. Per fortuna l'artista aveva già dato la sua risposta alla fine del primo disco: "Non c'è nulla che tu possa fare per farmi cambiare idea". Significativamente posta prima di *Hey you*, la canzone che potremmo chiamare la della speranza, quella che, nelle parole degli amici e degli intimi di Pink, ripropone i vantaggi della leopardiana "social catena" nella chiusa finale: "Insieme ce la possiamo fare, ma divisi cadiamo", ancor più significativamente però esclusa dal film, dove la seconda parte ricomincia con la ben più pessimistica *Is there any body out there*, che ci presenta un Pink disperato, che batte sordamente i pugni contro il muro.

L'artista è sempre colui che sente in modo diverso, più alto e che vive in maniera drammatica l'eterna tensione di farsi comprendere e accettare e che non può che rimanere deluso proprio dalle persone a lui più care, quelle da cui era più facile e logico attendersi un po' di comprensione. L'artista è quello che, assalito da

dubbi e domande, preso dall'esigenza impellente di parlare con qualcuno al telefono, non trova mai nessuno in casa, Nobody home, il simbolo più forte dell'incomunicabilità, anche perché il numero di telefono, di solito, lo si ha solo delle persone che è lecito considerare "amiche".

È, se vogliamo, il dramma di Mallarmè, per il quale "l'ascetica ricerca di assoluto, di incontaminato, porta il poeta al dramma dell'inespresso, alla pagina bianca": l'incapacità cioè di dire quanto si prova, quello che si sente, o forse l'impossibilità che gli altri ci capiscano del tutto. È solo così che tornano i conti sulla criptica apertura e chiusura del disco che altrimenti non si spiegherebbero. Questo, notava giustamente il Jones si apre con "... le parole "... siamo arrivati?" accompagnate da un triste motivo Yiddish suonato da un violino e da una fisarmonica... ciò sembra non avere alcun senso finché non si ha modo di sentire le ultime parole dell'album che sono: "Non è qui che..." il che implica il fatto che l'intera cosa altro non è che un ciclo, e che una volta che il muro è stato demolito, si comincia a costruirne un altro... l'intero album è - per Waters - un ciclo eterno".

Il problema è capitale: l'artista considerato pazzo, pazzo non è affatto, ma semmai, dotato di un diverso e più profondo modo di sentire, vive il dramma dell'incomunicabilità. Alla domanda impertinente: "Is there anybody in there?", Pink beffardamente risponde capovolgendola: "Is there anybody out there?" (il titolo che è stato dato all'album pubblicato l'anno scorso e che propone una versione live di The wall): le distanze insomma sono incom-

mensurabili. Ma se per quanto concerne l'incomunicabilità le oltre settanta domande di Waters sembrano non condurre a nessuna risposta, è forse altrove che bisogna provare a cercarle.

Lo scontro così ampio e fatale che si consuma tra Waters e Gilmour in maniera vieppiù mastodontica proprio a cominciare dalla lavorazione di *The wall*, mette a confronto anche le diverse "vedute filosofiche" dei due autori. Al pessimismo nichilista di Waters, che traspare in larga parte dai testi, e che come detto non è capace di dare alcuna risposta, si contrappone il "cauto ottimismo" di Gilmour, che ricerca con i mezzi che ha a disposizione, cioè la musica, di fornire e di fornirsi delle risposte: che cioè non si blocca di fronte alla barriera del niente (o del negativo), ma che - abbandonando il campo della ragione - riprende la sua ricerca nel campo dell'arte.

Nell'introduzione al libro XII della *Metafisica* di Aristotele, quello della "ricerca del dio" attraverso gli strumenti del pensiero e della ragione di contro alla poesia e alla religione, il professor Angelino fa notare come la scepsi antimetafisica contemporanea abbia costretto "il filosofo ad abbandonare questa tradizione e a ricercare dio in quei domini - del mito, della poesia, della fede - contro cui Platone ed Aristotele avevano combattuto una lotta di giganti, per affermare il primato del pensiero". E allora se di nichilismo si deve tornare a parlare, mi si conceda ancora una digressione filosofica, perchè è assolutamente necessario rifarsi agli autori capitali della filosofia nichilista, a Nietzsche in particolare. "Solo l'arte si presenta a Nietzsche come la grande terapia del *Wille zum Tode*, del *Wille zum Nichts*, come la forza

contraria al nichilismo, capace, anche quando canta la sofferenza e la morte, di risanare il 'malato', di allettare alla vita, di riconciliare con essa (Venturelli - d'Oria)".

Sono così portato a spezzare una lancia in favore di Gilmour e del lavoro oscuro cui si è sottoposto. È la sua chitarra a fare da contraltare ai testi di Waters, è nella sua chitarra che risiede quell'arte capace di risanare "il malato (e non può che tornare ancora alla mente la tetra vicenda di Barret, di cui Gilmour era stato il più intimo amico)", quella risposta che capovolgendo il significato delle parole di Waters mi fa sembrare bello e positivo tutto il disco.

E che il tema dell'incomunicabilità abbia sempre ossessionato Gilmour lo dimostrano i testi dell'ultimo album *The Division Bell*. Molte delle canzoni infatti parlano di quanto gli avvenimenti del precedente decennio abbiano influenzato la tempestosa vita dei Pink Floyd; "... il tema conduttore dell'album è tipico del gruppo: l'incomunicabilità, qualcosa che tutti e tre i componenti la band conoscevano fin troppo bene, avendo sprecato anni interi nei tribunali a litigare gli uni con gli altri e avendo tutti fatto esperienza di travagliati e turbolenti divorzi (Jones, pag. 231). E ancora una volta, dal momento che molti testi furono "appaltati" ad elementi estranei alla band, le eventuali risposte sono da cercare nella musica. L'iniziale, splendida, genuinamente pinkfloydiana, *Cluster one* ne è l'esempio più mirabile. Si tratta di un vero e proprio dialogo tra la chitarra di Gilmour e le tastiere del "redivivo" Wright, maieuticamente ben più concludente del successivo *What do you want from me?*, che con la sua lunga serie di domande non fornisce nemmeno una risposta.

Se così è, bisogna anche rivalutare la produzione dei secondi (o terzi?) Pink Floyd: quelli ormai orfani di Roger Waters, cui si deve quasi integralmente la composizione di *The Wall*. Un'intervista a Gilmour, poco dopo l'uscita di "A momentary lapse of reason", aiuta a chiarire le finalità nuove del gruppo. Diceva Gilmour: "...sono solo canzoni... non ci sono pretese particolari": certo serviva a mettere in guardia i fan dei vecchi Pink Floyd affinché non si aspettassero più niente di simile a *The Wall* o a *The final cut*, dischi che hanno la pretesa di dire qualcosa, coesi, concepiti e suonati come se si narrasse un'unica grande storia, ma anche a chiarire che la ricerca era ora basata solo sui suoni, quasi un passaggio dal mondo dei cantautori a quello dei musicisti. Ecco così spiegato, per esempio, il lungo assolo di chitarra (oggi è alla chitarra gilmouriana che è affidato il marchio inconfondibile dei Pink Floyd), 1' 45" nell'album; 2'30" nella versione dal vivo della tournée 1980-81; che chiude la versione live di *Comfortably numb* in *Delicate sound of thunder*, dove si protrae per oltre 4'.

Gilmour non ha nessuna risposta da dare alle domande irrisolte di Pink, costringe noi alla ricerca attraverso il suono ossessivo e struggente della sua chitarra. Ma con questa operazione si torna al discorso di base da cui ero partito e a cui voglio tornare. &Egrave; cioè nel silenzio, nella solitudine, al di qua del muro, che si può compiere quella ricerca interiore cui forse Pink anelava. La chitarra di Gilmour diventa il mezzo più consono per guidarci in quella ricerca all'interno di noi stessi, quasi "fuga da solo a Solo" di plotiniana memoria. &Egrave; il modo migliore e più coerente che i Pink Floyd di oggi hanno per riattua-

lizzare ancora il disco del 1979, che se fosse legato solo ad aspetti sociologici e storici sarebbe quasi sicuramente un'opera del tutto passata, anche se non sorpassata.

Il circolo dunque si chiude, è un circolo vizioso, pericoloso e vizioso. Le mille domande senza risposta ci costringono a rivolgerci alla società, una società però entro la quale non troviamo risposte alle nostre domande. Al "Pensiero" dunque fa seguito il "Silenzio", ma siamo in musica e non si tratta di un silenzio assoluto. Il Silenzio, il luogo che dovrebbe essere il datore della "Verità", è riempito dalla musica, dal lamento urlante della chitarra gilmouriana. Ecco il luogo delle risposte, cioè noi stessi, suggestionati dalla musica. Le risposte sono nel Silenzio della chitarra, nella sua inintelligibilità, o meglio interpretabilità, e quindi nella solitudine. L'invito, paradossale, è - anche nella filosofia di Gilmour - quello di ricostruire il muro! Ma ben diversamente da come aveva suggerito lo stesso Waters a chiusura di album.

## **The deepest fear**

*Chiara Conti e Giulia Invrea Marrè Brunenghi*

*Non mi ero mai curato molto della vita  
come di cosa che valesse la pena...*

(T. Hardy)

*Senza riguardo, senza pudore nè pietà,  
m'han fabbricato intorno erte, solide mura.*

*E ora mi dispero, inerte, qua.*

*Altro non penso: tutto mi rode questa dura*

*sorte. Avevo da fare tante cose là fuori.*

*Ma quando fabbricavano come fui così assente!*

*Non ho sentito mai nè voci nè rumori.*

*M'hanno escluso dal mondo inavvertitamente.*

(C. Kavafis, Mura, prima del 1911)

## **Unitarietà dell'opera**

L'opera, che nasce direttamente dalle mani, dalla mente, dalle esperienze di Roger Waters, si presenta istantaneamente alla vista come complesso unitario e strutturalmente elaborato. Sin da

un primissimo e superficiale approccio alla serie dei testi, infatti, tanto prendendo in esame le lyrics dell'album del '79 quanto considerando, per contro o in parallelo, quelle che fanno da colonna portante del film di Parker (1982), si può notare come esista, volutamente, all'interno del concept, una evidente ed elaborata (vogliamo sbilanciarci a definirla raffinata?) suddivisione, a suo modo logica e razionale.

Nulla di ciò che è compreso in *The Wall* può considerarsi se non entro il panorama più complesso del disco. Ed è forse per questo che non bastano certo i singles estratti a trasmettere a chi ascolti/veda la totalità del messaggio; messaggio inevitabilmente, indiscutibilmente complesso. Nulla di ciò che, dal punto di vista puramente poetico, costituisce *The Wall* ha senso se preso singolarmente. E se pure ha un senso, certo non è Il Senso, quello globale, ad essere conservato. A nulla vale conoscere uno spezzone per comprendere il tutto che fa il disco e, dopo il disco, il film. La storia di Pink che l'album ci racconta ha bisogno, per essere "letta", di ogni singolo "mattoncino", di ogni minima canzone; ci spingiamo a dire: di ogni singola nota. Perché tutto, dal testo, dalla musica, dalle atmosfere che genera l'arrangiamento, fino alle immagini di Parker e soci, fino alle voci fuori campo più o meno leggibili o lette... tutto questo costituisce la panoramica dell'esistenza: a togliere un solo "mattoncino", *The Wall*, il muro, perde molto del suo significato. Accingendoci ad affrontare, per quanto sinteticamente, l'analisi poetica dei testi non possiamo non prendere atto di questo. E a confermarcelo contribuisce sin dall'inizio l'esame delle prime tracce del disco, o anche - e forse più ancora - il caso del legame strettissimo che connette il primo brano (*In the flesh?*) all'ultimo (*Outside the wall*). La "scena" si apre sulla voce fuori campo che recita "...we came in?" che potremmo, forse, anche interpretare, cedendo ad una tentazione di

semplicità, singolarmente come "siamo entrati?". Potremmo... se non trovassimo, in chiusura, quell'altrimenti enigmatico "Isn't this where..." che, dandoci migliore ragione della forma passata come, evidentemente costituisce la prima parte della domanda: "Non è qui", dunque, "che siamo entrati?". E ci fa pensare. Ci invita ad interrogarci sul reale valore "positivo" che da sempre siamo abituati - noi per prime - a riconoscere al testo di chiusura: "Da soli o in coppie quelli che davvero ti amano vanno su e giù fuori dal muro. Chi mano nella mano, chi in gruppi, i cuori teneri e gli artisti, oppongono la propria resistenza. E quando ti hanno dato tutto c'è chi barcolla e cade. Dopo tutto, non è facile sbattere il proprio cuore contro il muro di un pazzo!". Uno spiraglio di speranza: fuori, verrebbe da dire, non c'era il deserto, non c'era tutto quel Male, quel Marcio che aveva recluso - o invitato a recludersi - Pink. Eppure... Eppure esiste l'altra faccia della medaglia che poeticamente ben ci viene suggerita dal vecchio sistema della Ringkomposition, o struttura ad anello - siamo tornati al punto di partenza e nessuno ci assicura che tutto non sia destinato a ricominciare daccapo. "Non è qui che siamo entrati?". E come in un ideale labirinto, rieccoci all'inizio, allo start. Pink pronto a rinascere, pronto a riaffrontare the thin ice of the modern life... e chi ci assicura che non riviva tutto identicamente, inesorabilmente immutato?

## **In the flesh?**

Correva l'anno 1977 e i Pink portavano in tour il proprio disco di ultima produzione, *Animals*. Significativamente il tour si chiamava "Pink Floyd in the flesh", dove con quella formula, "in the flesh", si intendeva indicare evidentemente la dimensione live (dal vivo, ovvero, in carne ed ossa). Fu allora, per dichiarazione stessa di Waters, che egli ebbe l'intuizione che lo portò, di lì a

poco, ad elaborare il progetto The Wall. Precisamente fu quando, durante un concerto, egli fu costretto, suo malgrado, a rendersi conto di come le vaste dimensioni assunte dall'impresa Pink Floyd, evidenti soprattutto in tournée, negli stadi, avessero contribuito a snaturare la dimensione comunicativa che canalizzava e rendeva possibile il rapporto, il contatto tra chi suonava on stage (la band) ed il pubblico. "Vidi un ragazzo sottopalco spintonare altri e continuare e insistere senza mai smettere. Capivo la differenza tra me e lui: io ero lì per fare del rock e lui era lì per fare confusione. Non potei trattenermi e gli sputai in faccia, per poi pentirmene subito dopo. Non capivo: c'era come un muro tra noi e i nostri fans, un muro di incomunicabilità". Da questa considerazione e, inevitabilmente, dalla rielaborazione del proprio vissuto personale, Waters generò The Wall.

Certo, il fascino della parola ci porta altrove. E se è vero che quell'*In the flesh?* che dà il titolo al pezzo altro non è che il nome del tour di cui sopra, altrettanto vero è che il riferimento alla carne ci invita a pensare ad una nascita. Pink nasce, dunque, sul palco, nello show durante il quale sarcasticamente dice allo spettatore riottoso "credevi ti saresti divertito...? ci tenevi tanto a venire allo spettacolo?". Pink nasce, simultaneamente, anche alla vita: in una sorta di identificazione tra on stage e on life, l'incarnazione avviene, si compie, annunciata dai vagiti che ci accompagnano a "graffiarci una via al di là della maschera", nel tentativo (abbiamo accettato l'invito!) di calarci al di là di quegli occhi freddi. Inizia il viaggio.

## **The thin ice**

Si tratta di uno dei brani probabilmente meglio riusciti del disco, indubbiamente uno dei momenti anche poeticamente ed ideologicamente centrali. I primi quattro versi enucleano le coordinate

fondamentali della vita di qualsiasi essere umano: il padre, la madre, la vita ed il mondo (raffigurati nelle immagini del mare e del cielo). Una sola certezza deve avere un bambino, ci dice Pink: che i genitori lo amano e che la vita è bella (il mare caldo, il cielo azzurro...). Niente altro. Ma a Pink non è dato conservare questa serenità di fondo. Istantaneamente, progressivamente, nel corso del disco ogni singola coordinata va a saltare. Nell'universo delle sue certezze, piano piano, vanno aggiungendosi vuoti che, ossimoricamente, ai nostri occhi si presentano come "pieni": il pieno del mattone che va ad aggiungersi sugli altri mattoni, fino all'innalzamento di un muro. Certo, diremo: ci vuole una certa sensibilità per essere segnati tanto e nel profondo dalle esperienze che Pink, in sequenza, si trova a vivere. Ma Pink è un artista, chi più sensibile di lui? Se la vita è un lago ghiacciato, ci dice Waters, Pink non ci passa certo sopra goffamente, faticando a reggersi in piedi. Lui pattina, come ogni artista sa fare: pattina osservato con rimprovero da chi lo sta a guardare, mille occhi pieni di lacrime. Piangono. Un po' per rimprovero, forse per invidia... più facilmente diremo: per preveggenza. Perché intuiscono l'inevitabile: "non ti stupire quando una crepa nel ghiaccio si aprirà sotto di te...". Su questo desideriamo ulteriormente soffermarci a riflettere. Il ghiaccio, dichiarata metafora della vita moderna, con tutta la sua sdruciolevole instabilità e con tutto il suo essere precaria, infida, in realtà è anche un'immagine traslata dello stesso Pink. Pink che schettina su se stesso, dunque? È lo stesso Waters ad autorizzarci a pensarlo. La crepa che si apre sotto i piedi del pattinatore fa scivolare lo stesso Pink al di fuori della sua profondità e alle sue spalle scorre via dalla falla nient'altro che la paura. Profondità e paura, dunque: depth e fear. Ecco che il gioco delle simmetrie ritorna: e se In the flesh? ci era sembrata l'antecedente diretto, e direttamente collegato, di Outside the Wall (primo con ultimo), The thin ice ci

fa pensare inevitabilmente a The trial ("your deepest fear", canta il giudice in tono d'accusa). Secondo con penultimo. Un parallelismo sconcertante.

Si spezza il ghiaccio, manca a Pink il terreno sotto i piedi. Ma cosa si spezza se non il suo equilibrio? Lui stesso, in sostanza? Tutto è illusione: il mare non era caldo, lo sembrava; e così il cielo - il suo azzurro era solo un'apparenza. Che cosa c'è behind these cold eyes? Che cosa sono quegli "occhi freddi" se non il ghiaccio (casuale la quasi-omofonia (o quanto meno assonanza), in inglese tanto produttiva, tra eyes, "occhi" , e ice, "ghiaccio"?). E quando il ghiaccio si spezza, esce l'io più profondo ("Tu sgusci fuori dalla tua profondità"), sgorga, insieme a presumibili lacrime, la paura. Come farla uscire? Il suggerimento ci viene già da In the flesh?: se vuoi andare oltre gli occhi/ghiaccio devi scavare a forza di unghie. Waters usa il verbo to claw. Lo stesso verbo che torna nella chiusa di The thin ice: devi "graffiare il ghiaccio sottile". Devi andare dentro te stesso, fare breccia.

Montale, con altre parole, aveva collegato all'idea del "pattinare sul ghiaccio" lo strano rapporto di costante rischio e pericolo che accompagna i rari momenti di felicità concessi all'individuo. Senza nulla sapere l'uno dell'altro, ai nostri onnipresenti, voyeuristici occhi, entrambi descrivono la stessa angoscia esistenziale - quella di ogni uomo, quella che porta ogni singolo uomo ad avvertire fragili le proprie rasserenanti certezze, pronte a frantumarsi ad ogni momento.

*Felicità raggiunta, si cammina*

*per te su fil di lama.*

*Agli occhi sei barlume che vacilla,*

*al piede, teso ghiaccio che s'incrina  
e dunque non ti tocchi chi più t'ama [...].*

Montale, da Ossi di seppia)

## **Another brick in the wall (part I)**

Lentamente, inesorabilmente tutte le coordinate della vita di Pink iniziano a saltare, lasciandolo mano a mano sempre più smarrito e privo di prospettive. Il primo mattone che, da un lato - potremmo dire - cede, dall'altro viene posto a fondamento del Muro, è rappresentato dal padre, l'immagine principe dell'autorità che rappresenterà, poi, in ogni singolo momento dell'opera, la "croce" centrale, il dolore sommo, la domanda irrisolta.

Di questo padre, proiezione diretta di quell'Eric Fletcher Waters alla cui memoria sarà dedicato *The Final Cut*, sappiamo poco o nulla dai testi, nonostante l'indugio che, invece, applica al tema la versione cinematografica. Anche a noi, come a Pink, non resta molto di quest'uomo: una memory (dolorosissima, per il figlio abbandonato) e soprattutto quello snapshot, una "istantanea" che è, ad un tempo, uno "sparo" (shot).

## **The happiest day of our lives - Another brick in the wall (part II)**

Volutamente abbiamo scelto, in questa nostra sommaria "passeggiata" attraverso le isole di *The Wall*, di trascurare un poco il brano forse più universalmente noto al pubblico. Un po' perchè, data la notorietà, poco ci sembrava il caso di spiegare. Un po' perchè, come già altri hanno avuto modo di evidenziare ben prima di noi, non si tratta, dal punto di vista puramente testuale - che è poi quello che qui ci interessa affrontare - di lyrics partico-

larmente illuminate o illuminanti. "Letterariamente assai modesto, e anzi piuttosto semplicistico e banale", è stato scritto del primo dei brani dedicati alla seconda coordinata della vita di Pink che salta: la scuola. Indubbiamente, dobbiamo fare un salto al di fuori della realtà della nostra scuola e immaginarci per un attimo nel tipico college anglosassone, con tutte le sue rigide regole e le uniformi: solo un salto di questo tipo può consentirci, forse, di capire, di mettere a fuoco meglio ciò di cui si sta parlando. Particolarmente, i brani ci interpellano in veste di persone che hanno un passato da studenti ed un presente da insegnanti, ma non è certo questa la sede per affrontare un simile tema, di così vasta portata. Ci limitiamo pertanto a considerare, da un punto di vista puramente poetico, l'insistenza sul tema del principio (distorto) di autorità e del concetto di autorevolezza che rappresenta una costante per tutta la durata del disco. Particolarmente felice, probabilmente proprio per la sua cruda spietatezza, la metafora del tritacarne: la scuola che Pink frequenta, soffrendo sopraffazioni su sopraffazioni, è una scuola che si propone, quale ultimo fine, quello di creare una generazione di cloni, privi di personalità e di identità singola. Tutti uniformati, ai ragazzi non è concesso "essere unici". Sostanzialmente, essere "creativi" ed "artisti". Ed è così che il teacher spietato umilia Pink sorpreso (onta somma e disonore!) a scrivere versi. In un gioco terribile e disperante di distorsioni che non lasciano spazio a vie di uscita, l'uomo che esercita (male) tanta e tale autorità sul debole allievo, a sua volta è vittima di una altrettanto (male-)autorevole moglie, la prima delle donne negative che The Wall ci mette davanti. Ma l'aspetto che ci lascia peggio, e che personalmente ci pare il più crudele, il più doloroso, è rappresentato da ben altro, e precisamente dalla triste remissività dei ragazzi: a che vale quel coro così duro che, mescolando le voci di Waters e di un gruppo di studenti, ci racconta un'improbabile reazione? Una reazione che

NON C'È! E ben ce lo testimonia Parker che fa cantare, sì, quelle dure frasi ai ragazzi, ma non li libera, anzi, li raffigura intenti a dirigersi remissivamente al tritacarne. La prima delle tante NON-azioni e NON-reazioni di Pink che sin da queste prime esperienze, sceglie, più che di vivere, di lasciarsi vivere addosso.

## **Mother**

Una sola figura autoritaria (e ancora una volta nel senso peggiore del termine) è presente nell'ancora ristretto orizzonte di Pink. Si tratta della madre. Una madre onnipotente, onnisciente, onnipresente. Una Madre Angoscia, insomma, che nel suo voler essere Tutto rende sostanzialmente Niente il proprio "pulcino". Una madre chiocciante e schiacciante, come quella che ci racconta Svevo in quel racconto che, singolarmente (strani casi della letteratura!), si intitola proprio La madre: la storia di quel pulcino, Curra, che dopo aver tanto sognato ed immaginata LA MADRE che non ha mai conosciuto, tanto da idealizzarla, sperimenta duramente le crudeli beccate di una chiocciola incontrata per caso, cui era corso incontro con tanto slancio.

Arrivato a questo punto della sua vita, anche la coordinata materna perde senso e si annulla, fusa ed annientata nella totalità del conflitto edipico che Waters ci racconta con una mostruosa ed impressionante precisione, fin nei dettagli estremi e tecnici della "patologia". Parte elencandoci tutte le singole e più comuni paure (la fear, ancora una volta) del bambino che ha, nei suoi momenti di dubbio cruciale, quale unico, supremo interlocutore proprio la madre.

"Mamma, lanceranno la bomba? Gli piacerà la canzone? Mamma, proveranno a rompermi le palle? Devo provare a diventare presidente? Credi che dovrei aver fiducia nel governo? Mi man-

deranno in prima linea? Sto davvero morendo?". Non c'è aspetto dell'esistenza che Pink non affronti problematicamente (il che è giusto), ma sempre - complice la madre - senza risolverlo. La paura della guerra (lanceranno la bomba?), l'insicurezza e l'ansia da prestazione (gli piacerà la mia canzone?), addirittura, velato nell'uso idiomatico, il trauma della castrazione (mi romperanno le palle?), la volontà di potenza (devo diventare presidente?), la fiducia nelle istituzioni e, più in generale, nel prossimo (dovrei fidarmi del governo?), il timore di esporsi che è anche quello di "essere esposto" (mi manderanno in prima linea?), la malattia e la morte (sto davvero morendo?)... E, sopra a tutto, unico Dio cui rivolgersi (unico Dio che non dà nè ha risposte!), LA MADRE. Nel suo cullare il bambino - quel bambino che è eternamente tale e che non cresce -, nel suo tenerlo sano, caldo e pulito, non c'è spazio per le soluzioni. Tutto quello che Mother può dare a Pink sono drammaticamente e crudamente incubi (nightmares) e paure (fears, ancora una volta). Niente altro che una mano a "costruire il muro". La difesa o l'ostacolo? Tra questi due poli Waters lascia costantemente vivere la sua creatura: a noi che guardiamo da fuori non è dato capire, una volta per tutte, se quel muro sia un male o un bene per Pink. Probabilmente perchè è entrambe le cose: a tratti una difesa, più spesso una barriera crudele di autismo ed isolamento. Eretta da chi? Senz'altro dalla società, ma Pink dov'era in tutto questo? Ecco, dunque, che proprio lui in sostanza ci dice - ci dice e a momenti ci lascia intuire - di aver avuto lui stesso l'idea del muro (Mother, should I build a wall?). E che la madre non si è tirata indietro.

"Mamma, pensi che lei vada bene per me? O trovi che sarà pericolosa? Porterà via (bivalenza notevole del verbo to tear che vale anche "fare a pezzi") il tuo bambino? Mi spezzerà il cuore?". Sin da questi pochi versi si delinea un altro momento

cruciale delle esperienze di Pink che è, poi, rappresentato dal doloroso capitolo che concerne il rapporto del nostro con l'altro sesso. È Mother a fare da filtro: "mamma farà l'esame a tutte le tue ragazze e non farà entrare una sporacciona!". Pink, in tutto questo, è connivente: è lui a definirsi davanti a Mother "il tuo bambino"; sempre lui ad abbandonarsi a lei costantemente, in atteggiamento di estrema, remissiva fiducia. Una fiducia cieca, assoluta, almeno fino alla domanda finale che mette in crisi tutto il castello: "Vale proprio il caso di essere tanto in alto?". Troppo in alto, probabilmente. Pink non può vincere, in questa sfida con la perfezione e con l'assoluto. Destinato a perdere, privato di ogni potere decisionale, decide - unica libertà concessagli - di non decidere. Ma la crisi è iniziata e Mother, anche se Waters non ce lo dice esplicitamente, è another brick in the wall.

Due donne in una sola canzone, dunque: e due donne spietate. La prima: una donna concreta e reale, ma tanto assoluta da sembrare un Dio. Mother "abbraccia" il suo piccolo (eternamente piccolo) Pink fino a fargli già lei stessa da muro! "Mamma ti terrà al caldo...", gli dice. Ma Pink - lo abbiamo già detto - è di ice e ha gli occhi freddi. Per contro, c'è già una prima immagine della "Compagna" che, qui assolutizzata in una dimensione indefinita (c'è già e non esiste ancora; più che una creatura concreta è una... paura indistinta), diventerà, poi, di volta in volta, la moglie o la dirty girl di Young Lust. In assoluto: una mantide - esattamente come verrà raffigurata nel Trial del film. Una donna che ci riporta alla Potnia delle antiche religioni mediterranee - pronta ad usare l'uomo e distruggerlo, abbandonarlo, sbrannarlo subito dopo. Ci riporta, anche - e ancora una volta percorriamo l'onda della suggestione - a quegli splendidi versi che Baudelaire pose quasi all'inizio del proprio *Fleurs du mal*, nella poesia che intitolò *Benedizione* (dove, singolarmente, troviamo nuovamen-

te la triade artista-madre-donna, e sempre in un contesto di vita dolente): La sua donna va gridando sulle pubbliche piazze: "Poiché mi trova abbastanza bella da adorarmi, io farò come usavano gli idoli antichi, e come loro voglio farmi ridorare; e mi sbornierò di nardo, d'incenso, di mirra, di genuflessioni, di carni e di vini, per sapere se posso, in un cuore che mi ammira usurpare ridendo gli omaggi divini!

E, quando mi sarò annoiata di tali empie farse, poserò su di lui la mia fragile e forte mano; e le mie unghie, simili alle unghie delle Arpie, sapranno fino al suo cuore aprirsi una via.

*Come un uccellino che trema e che palpita, gli strapperò dal petto quel cuore tanto rosso e, per saziare la mia bestia favorita, glielo getterò per terra con disprezzo!"*

(Ch, Baudelaire, da *Fleurs du mal*)

Certo, manca in Waters quel finale che Baudelaire invece inseriva: non un muro, ma un dialogo con un Dio reale, presente, conclude il componimento e fornisce al poeta in questione se non le risposte almeno la pazienza necessaria per sopportare ad un qualche fine ogni dolorosa esperienza. Per altro, se anche (e volutamente) per suggestioni si procede, non per questo si può pensare che due modi simili di raccontare storie affini debbano necessariamente concludersi allo stesso modo.

## **Goodbye blue sky**

È un'altra volta l'ossessivo tema della guerra a riproporci l'ultima coordinata fondamentale che salta: il cielo azzurro cui Pink, definitivamente, una volta per tutte dice Addio. La voce fuori campo - quella di Pink - che ci introduce al pezzo recita testualmente: Look, mum, there's an airplane up in the sky!. Un aereo. Tan-

to basta a rievocare lo spettro della guerra - eternamente temuta e per questo eternamente presente - insieme al compresente e connaturato fantasma del padre. Le bombe che cadono, la gente che cerca un rifugio... E Pink che si rifugia dove può e per trovare riparo si costruisce un muro. Non è una faccenda di istanti, come sembrerebbe. È un lento processo che dura anni. Dolori che riprendono forza e vita e che a ondate continuano a riaffiorare dal passato - *The flames are all gone but the pain lingers on*, "Le fiamme non ci sono più, ma il dolore persiste".

## **Empty Spaces**

Restano pochi varchi. Pochi e rarefatti punti di contatto con l'esterno. La preoccupazione di Pink non è quella di preservarli. Antitesi perfetta dell'abate Faria (A. Dumas), Pink non scava una via verso l'esterno, ma si preoccupa di colmare la lacuna. Sono gli spazi in cui "solitamente parlavamo". Chiusi quelli, chiusa la comunicazione.

## **Young Lust**

"Gli spazi in cui eravamo soliti parlare". Eravamo soliti: ma chi? Già a partire da *Empty spaces* inizia il viaggio di Pink nel misterioso (e doloroso) universo femminile che tocca diverse volte il proprio culmine espressivo. Da un lato abbiamo i tentativi di telefonate alla moglie. Tentativi che, tutti, finiscono per cozzare miseramente contro un altro muro: quello del tradimento. "Una chiamata a carico del destinatario per la signora Floyd dal signor Floyd. Accetta l'addebito dagli Stati Uniti?", ci dice la voce della anonima centralinista. Una chiamata a carico... Pink manda un segnale e cerca L'ALTRO, in questo caso la moglie. Eppure, non è disposto a spendere più di tanto, a investire qualcosa nel rap-

porto. "Ti chiamo", sembra voler dire, "ma paghi tu". "Ti cerco, ma ti lascio la facoltà di rifiutare il mio tentativo di approccio. Puoi decidere se sollevare la cornetta e rispondere o se riabbassarla inesorabilmente. Ricordati che se accetti non sarà gratis, ma dovrai pagare. Tu e non io". Non sappiamo se alla moglie interessasse o meno rispondere. Immaginiamo di no, altrimenti le cose sarebbero andate diversamente. Fatto sta e resta che non è lei a rispondere - ce lo dice il film, ce lo dice la voce della centralinista -: chi risponde è "un uomo". L'altro. Nella vita di sua moglie non c'è posto per Pink; e questo è l'ennesimo trauma che lo distrugge, l'ennesimo primo passo verso un altrettanto ennesimo mattone. C'è da dire, a difesa della moglie che probabilmente non è mai stata difesa, che anche il pretesto della lontananza di Pink va, a nostro avviso, ben al di là della mera collocazione geografica: non indicherebbe, cioè, soltanto la semplice informazione che "Pink è in tournèe e chiama la moglie", ma metaforicamente varrebbe a dire "Pink è altrove (ovunque e qualunque cosa sia questo altrove), da solo, e non è con sua moglie". Tenta, questo è vero, di parlarle, ma da lontano... addirittura dagli Stati Uniti. La moglie è altrove anch'essa, con un altro uomo che (probabilmente pensa lei) non l'ha lasciata sola. Ennesimo delirante fotogramma di una società perversa che isola l'individuo e spacca, in un modo o nell'altro, la catena vitale delle relazioni.

Vinto anche sul piano del rapporto di coppia, a Pink non resta che gettarsi tra le braccia di un'altra. Di una ragazza poco per bene, la dirty woman, la dirty girl di Young Lust. Mentre si accinge a vivere (e anzi, come vedremo, a NON-vivere) questo nuovo, altro tipo di rapporto, entra in gioco - ce lo rivela il testo - un ulteriore, importante elemento. I am just a new boy, "Sono solo un ragazzo nuovo"... Per tutta la durata del disco, Pink è definito - da se stesso e dagli altri - solo ed esclusivamente child,

boy e kid. Non riesce a crescere, probabilmente nemmeno lo vuole. E anzi, quando ci parla di una sua "crescita" (Waters ricorre precisamente al verbo to grow up), più che di un divenire adulto si tratta di un invecchiare. Inesorabilmente, non si diventa "grandi", si diventa "vecchi"; probabilmente anche sulla scia del gioco fonico che fa inseguire le rime - si diventa vecchi (old), si diventa freddi (cold). Il tema "termico", centrale per tutta la durata del disco, riaffiora qui reiteratamente: erano cold gli occhi di Pink in apertura, laddove anche si parlava di ice; per contro, la promessa/minaccia di Mother era quella di keep the baby warm, "tener caldo il bambino" (un caldo insano, un caldo soffocante). Ancora una volta, in Young Lust, si parla di "freddo" e siamo messi di fronte ad una cold woman, l'unica in grado - secondo Pink - di compiere il miracolo ed attivare l'evoluzione che da child lo porterebbe ad essere (quanto meno a sentirsi, che non è ancora essere) like a real man, "un vero uomo". Una cold woman: Pink, ancora una volta, ci mette sull'avviso - non cerca un rapporto pieno, ma un contatto a distanza; una storia che non lo coinvolga più di tanto, con una donna ad un tempo "fredda" ed "insensibile". In questo stesso fatto risiede la ragione del fallimento del "miracolo" atteso, ovvero la metamorfosi da "bimbo" ad "uomo": se quello che ti metti attorno non ti tocca - e lo cerchi precisamente così, che non ti tocchi! -, come potrebbe cambiarti?

### **One of my turns - Don't leave me now - Another brick in the wall (part III) - Goodbye, cruel world**

La triade che il film ci mette di fronte a questo punto è la rappresentazione esatta dell'apice dell'alienazione: una donna, un uomo annientato, una macchina (la televisione). La ragazza parla, fa

domande, chiede una risposta. La comunicazione, però, è spenta e Pink rimane assente, tutto preso da se stesso o da non si sa quale voragine del nulla che lo inghiotte. Un film, trasmesso dalla televisione davanti alla quale Pink giace inerte, risponde agli interrogativi al posto suo, a volte più, a volte meno appropriatamente. You want some...?, chiede lei porgendogli da bere. E la voce della TV risponde Yes. Un rapporto filtrato. Un ennesimo non rapporto. Guido Gozzano si arrabbiava follemente quando venivano a "disturbarlo" mentre, tutto preso dal sè e dall'ispirazione, era assorto nel Pensiero che lo assorbiva:

*“Perchè sali alle mie celle?*

*Che mi ciarli, che mi ciarli?*

*Non concedo mi si parli*

*mentre parlo con le Stelle. [...]*

*Che mi dici, che mi dici?*

*Che mi parli tu di lutto?*

*Non intendo ciò che dici*

*quando parlo con il Tutto. [...]*”

Gozzano, da La via del rifugio)

Assorto in qualcosa come il Tutto - qualcosa che potrebbe anche essere il Nulla, nel suo essere così assoluto - Pink diventa impenetrabile. Vecchio. Are you okay?, chiede preoccupata - e un po' indispettita, la ragazza. In rima perfetta, parte il cantato: Day after day love turns grey..., "giorno dopo giorno l'amore ingriscisce". La cold woman è diventata colder, il child che voleva sentirsi like a real man è cresciuto troppo, è diventato older. La noia - leopardianamente intesa - domina su tutto, cancella ogni forma di "bellezza" e di "divertimento":

*O greggia mia che posi, oh te beata*

*che la miseria tua, credo, non sai!  
Quanta invidia ti porto!  
Non sol perchè d'affanno  
quasi libera vai;  
ch'ogni stento, ogni danno,  
ogni estremo timor subito scordi;  
ma più perchè giammai tedio non provi.*

Leopardi, da Canti)

Nell'esigenza di isolarsi, compare lo spettro del *taedium vitae* che in Lucrezio, paradossalmente, portava l'uomo a correre instancabilmente senza mai poter trovare un porto sicuro, mentre in *The Wall* condanna Pink, l'uomo, alla stasi solitaria, leopardiana - diremmo - anch'essa:

*Talor m'assido in solitaria parte,  
sopra un rialto, al margine d'un lago  
di taciturne piante incoronato. [...]  
Tien quelle rive altissima quiete;  
ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo  
sedendo immoto; e già mi par che sciolte  
giaccian le membra mie, nè spirto o senso  
più le commova, e lor quiete antica  
co' silenzi del loco si confonda.  
Amore, amore, assai lungi volasti  
dal petto mio, che fu sì caldo un giorno,  
anzi rovente. Con sua fredda mano  
lo strinse la sciaùra, e in ghiaccio è volto  
nel fior degli anni. [...]*

## Leopardi, da Canti)

A questo punto, dalla stasi assoluta, dall'astrazione totale - e qualcuno l'ha correttamente definita alienazione - parte il moto perpetuo della rivolta: fatto scheggia impazzita, Pink si riscuote nel modo peggiore e, rivelando un'aggressività repressa, intraprende una crudele e insensata fase distruttiva. Coprendo di insulti la ragazza, non è solo a lei che pensa, non è solo lei che prende di mira. Mentre le si rivolge, continua il suo discorso con la moglie che è, poi, la stessa donna. Perché l'ira di Pink non si scaglia specificamente nè contro l'una, nè contro l'altra, ma contro quello che goethianamente potremmo definire "l'eterno femminino": la Donna in generale, la Donna assoluta, quella che è, in un colpo solo, tutte le donne del mondo - tutte inevitabilmente infide, crudeli ed assassine - vere e proprie mantidi spietate. Non c'è coerenza nella follia. "Ti caccio perchè tu mi inseguia": quante volte non accade? È così che dal delirio distruttivo si snoda il controsenso - il controcanto - del richiamo disperato: Don't leave me now, "non abbandonarmi adesso". In una sorta di distorsione della volontà, Pink passa dall'intento preciso di troncare i ponti con l'Esterno a quello di mantenere viva ed aperta una via di contatto. Non per un impulso d'amore o d'affezione al rapporto umano - tutt'altro. Solo per avere una valvola di sfogo (I need you, I need you, I need you to beat to a pulp on a Saturday night, "Ho bisogno, bisogno, bisogno di te per pestarti a sangue il sabato sera"). O per salvare l'apparenza (I need you, babe, to put through the shredder in front of my friends, "mi servi per farmi bello con gli amici").

La Donna - la totalità delle donne - chiude l'ultimo varco. È another brick in the wall. Dopo una serie infinita di I need gridati ad una lei che fugge e che non intende tornare, erompe - estrema difesa - la negazione di ogni bisogno: I don't need no arms

around me - and I don't need no drugs to calm me... don't think I need anything at all, "non ho bisogno di braccia attorno a me nè di placebo che mi tengano calmo - non mi serve un bel niente":

*Codesto solo oggi possiamo dirti: ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.*

Montale, da Ossi di seppia)

È il momento del distacco totale. Anche l'ultimo cordone ombelicale - l'ultimo dubbio, l'ultima volontà - è reciso: l'addio al mondo "crucele" è spontaneo, consapevole, secco. Pesantemente, drammaticamente assoluto.

## Hey you

Il cantato gilmouriano - cui si sostituisce, solo a partire dalla metà, la voce di Waters - viene ad occupare precisamente quella che ci è parsa la posizione capitale: una vera e propria chiave di volta. Il brano, escluso - e pensiamo non a caso - dal film, ci pone non pochi interrogativi: chi parla? Due sono i lati del muro - l'aldiqua e l'aldilà: da quale proviene la voce? Chi cerca chi? È Pink che tende una mano verso il mondo di chi sta al di fuori o, viceversa, qualche "cuore tenero o artista" di passaggio cerca di mandargli qualche segnale? Come sempre accade nell'arte, probabilmente non esiste una risposta definita e definitiva. Probabilmente la risposta è data dalla somma delle ipotesi, anche se è vero - indubbiamente vero - che da un punto di vista puramente testuale chi parla ci fa capire di essere "dentro" (Pink, dunque) perchè si rivolge a chi sta "fuori" ed è "solo e vecchio". Pink - se dunque è lui - pare preservato da questo triste, infame destino: "Hey tu, che stai fuori al freddo (ancora il cold che ritorna), che diventi solo, che ti fai vecchio, puoi sentirmi?". Dal suo utero artificiale - il Muro - in cui è tornato, Pink sta al sicuro: nulla può

capitargli. Il peggio che gli succede è di avvertire - in qualche modo inspiegato ed inspiegabile - l'abbandono (altrimenti come spiegare questo tentativo di contatto?). Ma non c'è alcuna volontà di uscire. Anzi, piuttosto, diremmo, tenta di sedurre l'ignaro, ipotetico passante per convincerlo ad entrare, ad essere con lui dentro il muro. Peggio: ad aiutarlo a costruirlo e a rinforzarlo sempre di più ("mi dai una mano a portare la pietra", al di là della valenza più metaforica e generica, può anche significare esattamente il "mattoncino"). Jim Morrison, in tempi per altro non lontani, scriveva:

*Bisogno imperioso di venire a patti con l'Esterno, assorbendolo, interiorizzandolo. Io non uscirò, dovrai venire tu in me. Dentro il mio ubertoso utero dove faccio capolino. Dove posso costruire un universo dentro il cranio, che rivaleggi con la realtà.*

(J. Morrison, da I Signori)

Ma non basta, perchè - si è detto - il messaggio è trivalente. Non solo Pink parla al mondo esterno, ma può darsi anche il contrario: chi se non lui sta "seduto nudo accanto ad un telefono", nel film, nel tentativo disperato di allacciare un rapporto che è destinato a morire o a non nascere neppure? Senz'altro, ci pare che quasi manzonianamente, in questo caso, l'autore faccia capolino sulla scena e parli praticamente in prima persona: prima a descrivere la ricerca di contatto (plurima - diversificata - progressiva: can you feel me - touch me - help me?). Ma era solo un'illusione: anche il muro, come le pretese di Mother, era troppo alto (high) e Pink non riesce ad uscire (sempre ammesso che voglia): rimane a scrutare l'out dall'in, asserragliato sul suo cornicione, come già - altrettanto volontariamente - Guido Gozzano: Nè voglio più, nè posso.

*Più scaltro degli scaltri  
dal margine di un fosso  
guardo passare gli altri.  
E mi fan pena tutti,  
contenti e non contenti,  
tutti pur che viventi,  
in carnevali e in lutti.*

Gozzano, da La via del rifugio)

Guarda fuori e scopre che la vita è un mistero nient'affatto buffo. Un mistero che non gli compete. Nulla di ciò che esiste lo attrae, nulla conta. Resta prigioniero di quei vermi (the worms) che iniziano a rodergli il cervello. Vermi che assonano drammaticamente tanto con il "caldo" oppressivo di Mother (worm / warm) quanto con la guerra che gli ha strappato il padre (warm / worm / war). Vermi che non sono che tarli, indice di disfacimento e di putrefazione, che lo rendono corrotto (in senso fisico perchè in senso morale) e che non gli danno pace.

Waters stesso, commentando il passo in questione, lo ha definito un invito alla speranza: perchè alla solitudine "marcia" dell'oltremuro, oppone finalmente l'unità, la solidarietà che salva: together we stand, divided we fall. Is there anybody out there? - Nobody home - Vera - Bring the boys back home Indubbiamente secondari nella nostra analisi, i quattro brani che seguono ci riportano a temi già affrontati. Da un lato il consueto, estremo tentativo di contatto, pur nella lucida consapevolezza (I have got a second sight, I have got amazing powers of observation, "Ho una seconda vista, ho stupefacenti poteri di osservazione") di come tutto sia inutile (and that is how I know when I try to get through on the telephone to you there'll be nobody home, "ed è

esattamente per questa ragione che ogni volta che provo a contattarti telefonicamente so già benissimo che a casa non c'è nessuno"). Torna il tema della poesia e del little black book - lo stesso che il teacher inviperito gli aveva strappato di mano a scuola, come si vede nel film. Torna il tema della dolorosa memoria (leopardiano, montaliano anch'esso) - il ricordo di quella Vera (la moglie?) che aveva saputo promettere così tanto (il ritorno, il giorno di sole: tutto perfetto!) e così poco (nulla!) mantenere. Finché, per usare un termine poco poetico, ed anzi decisamente informatico, la mente rosa dai vermi non "entra in loop", in una spirale senza vie d'uscita. Waters dichiarò che, a suo modo di vedere, *Bring the boys back home* doveva necessariamente rappresentare un momento importante dell'opera. Pur nella banalità del testo (ripetitivo, ossessionante e, per altro, discretamente inspiegato), è così senza dubbio, se non altro in virtù del parlato finale: "Hai sbagliato! Ricomincia daccapo". Ed è questo, esattamente questo che Pink fa: ricomincia daccapo. Infinite volte. Tutti i suoi traumi ancora una volta si incarnano davanti a lui che li rivive fino all'ennesimo "Ricomincia, hai sbagliato, ricomincia" e tutto riparte senza che esista uno scampo. Tutti i suoi traumi: la voce fuori campo continua, ossessiva: "In scena!", "Ti senti bene?" (sono le parole della ragazza prima di *One of my turns*) e ancora a ritroso "Ha risposto un uomo, ma ha buttato giù" (la centralinista latrice della ferale notizia del tradimento). Fino alla disperata domanda: "C'è nessuno là fuori?".

## **Comfortably numb - The show must go on - In the flesh**

La risposta non tarda ad arrivare, ed è l'ennesima domanda: "C'è nessuno là dentro?". Il Muro, impenetrabile, alto com'è, rende necessari interrogativi e cautele. Si procede alla cieca: chi sta al-

l'interno chiama il fuori e lo stesso vale al contrario. L'ingresso del medico e del manager riporta l'ormai alienato Pink obbligatoriamente a contatto - minimo - con la realtà... ma solo per distaccarlo da essa nuovamente, e nel modo probabilmente peggiore. Quando entrano, forzando la serratura, lo trovano che già è numb, insensibile e non reattivo. Ciò nonostante, la soluzione che gli studiano addosso non è altro che l'exasperazione del male: renderlo ancora più numb, renderlo numb, questa volta, non rispetto ai mali del mondo e della sua vita, ma rispetto alle sue stesse alienazioni. Pink si è annientato per proteggersi. Il medico ed il manager annientano il suo annientamento per aprirgli un varco nella realtà, per rendergliela - almeno temporaneamente - sopportabile. Colpisce il modo di fare e di dire del dottore, ma ben ci è facile inquadrarlo nel complesso dell'opera: dal primo all'ultimo istante, tratta Pink alla stregua di un bambino (okay, just a little pin-prick, there'll be no more aaaaaah!, "okay, solo una punturina e non ci sarà più bua"). E Pink, effettivamente, È un bambino, nonostante lo neghi (the child is grown, "il bimbo è cresciuto"). Così come, altrettanto effettivamente, è all'infanzia che, sotto l'effetto della droga, la sua mente ritorna, a ondate, lentamente, progressivamente. Come quando aveva avuto quella febbre così alta da spingerlo a chiedere a Mother "sto davvero morendo?", am I really dying?. Come quando aveva avuto quella prima, fugace intuizione: l'intuizione leopardiana della "vanità del tutto". Ci dice: when I was a child I caught a fleeting glimpse out of the corner of my eye. I turned to look but it was gone, "quando ero piccolo ho colto una fugace apparizione con la coda dell'occhio, mi sono girato, ma era sparita". Quale apparizione? Quella del sogno la cui dimensione è la felicità. Quella del sogno la cui dimensione è la vanità. Ce lo dice lo

stesso Waters applicando lo stesso verbo (it was gone) tanto alla fleeting glimpse quanto al dream che compare poco dopo. Morto il sogno, rimane, più che la coscienza, il tormento del nulla:

*Or poserai per sempre,  
stanco mio cor. Però l'inganno estremo  
ch'eterno io mi credei. [...]  
Posa per sempre. Assai  
palpitasti. Non val cosa nessuna  
i moti tuoi, nè di sospiri è degna  
la terra. Amaro e noia  
la vita, altro mai nulla; e fango il mondo.  
T'acqueta omai.[...]  
Omai disprezza  
te, la natura, il brutto  
poter che, ascoso, a comun danno impera,  
e l'infinita vanità del tutto.*

Leopardi, da Canti)

Allo stesso modo, folgorante l'intuizione misteriosa che ebbe Montale: qualcosa di intuito e di inafferrabile, ma disvelante, rivelatorio, almeno per Pink annichilente:

*Forse un mattino, andando in un'aria di vetro,  
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:  
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro  
di me, con un terrore di ubriaco.  
Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto  
alberi case colli per l'inganno consueto.  
Ma sarà troppo tardi; ed io me ne andrò zitto*

*tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.*

Montale, da Ossi di seppia)

Nel film, Parker ci mette di fronte, a questo punto, alla scena forse più cruda dell'intero spettacolo: Pink - assolutamente anientato come corpo, entità e volontà - viene portato di peso sul palco perchè comunque - dura, spietata legge dello show business - "lo show, comunque, deve andare avanti". Il corpo di Pink viene divorato letteralmente dai vermi che, oltre a significare la corruzione della carne ed oltre a rendere visivamente la sensazione derivata dall'assunzione della droga, senz'altro simboleggia la metamorfosi, il "cambiare pelle" che accompagna inevitabilmente il passaggio da una parte all'altra del Muro. Mentre si accinge (suo malgrado) ad entrare a contatto con i propri simili, Pink deve diventare un altro, indossare maschera ed uniforme, dimenticare se stesso. È così che, dopo una serie di inutili ed inascoltate suppliche ai suoi personali numi tutelari (padre e madre), sale sul palco un Pink rinato (In the flesh, ancora, ad un tempo, il tour e l'incarnazione, la nascita). Un Pink che non è Pink (Pink isn't well, he stayed back at the hotel, "Pink non sta bene, è rimasto in albergo") e che arringa un pubblico di cloni con piglio nazista. È dichiarazione stessa di Waters quella per cui il ruolo del cantante che tiene banco sul palco e il feedback del pubblico durante i concerti sarebbero, di fatto, non diversi da quelli del dittatore che cattura l'attenzione e le menti di chi lo segue. È per questo che Pink diventa un dittatore, un vero e proprio capo-popolo nazista che si scaglia duramente contro tutti quelli che, sotto la maschera, sono "diversi". Diventa improvvisamente autorevole ed autoritario, ma solo in quella forma deviata che ha avuto modo di conoscere a scuola. Non a caso le parole che rivolge ai "diversi", If I had my way, "Se fosse per

me", sono quasi le stesse che il teacher gli indirizzerà contro durante il processo (If they let me have my way, "Se mi avessero lasciato fare").

## **Run like hell - Waiting for the worms**

Per quanto riguarda Run like hell, ci pare si tratti del testo probabilmente più difficile da analizzare, non già per assenza di spunti, ma per la compresenza di diverse, troppo numerose chiavi di lettura individuabili. In primo luogo Pink invita il suo pubblico a scappare, a indossare una maschera. Allo spettacolo della vita moderna si adatta chi è travestito, purchè si tratti di un travestimento triste ed inconsistente (gli occhi sono ciechi, la bocca rivolta verso il basso...). È probabile, però, che, sotto sotto, Pink intenda invitare anche se stesso alla fuga nel momento in cui qualcuno cerca di scalzarlo dal suo muro. D'altro canto, contemporaneamente, Waters invita Pink e tutti i Pink del mondo a non recludersi dentro il muro, ma a venirne fuori. La vita moderna, per contro, invita i vivi a darsi da fare, a correre come "pazzi", a non fermarsi a pensare. A proposito del pensiero, esso risulta raffigurato nell'immagine del Martello che non simboleggia solo il pugno duro del totalitarismo, ma anche e soprattutto un imperativo categorico della coscienza, insistente e corrosivo, come i vermi.

## **Stop**

Nell'abisso arriva l'imperioso "Alt" della coscienza. Pink vuole tornare a casa (nel muro?), togliersi l'uniforme (lo spettacolo?), abbandonare lo show (la vita?), aspetta in una cella (il suo corpo?) per risolvere il suo senso di colpa (have I been guilty all this time?, "sono stato colpevole tutto questo tempo?").

## The trial

Si spalanca, così, da un lato, uno spiraglio; dall'altro, il baratro. È una sorta di parto, attraverso un'improvvisa, insperata breccia: Il varco è qui? (Ripullula il frangente ancora sulla balza che scende) Montale, da Le occasioni) In effetti, nella versione cinematografica - nella fattispecie a cartoni animati - Pink è informe, come un fantoccio, ma anche come un embrione. Sul sottofondo di melodie alla Kurt Weill, si insinuano le lyrics, tutte improntate al lessico giuridico (l'ennesima forma di autorità che torna, questa volta incarnata nell'immagine del giudice supremo). L'accusa primaria che viene mossa contro Pink è quella di "essersi mostrato sensibile, quasi come un uomo!, vergogna!". Ma chi lo accusa, se non, ad un tempo, la società e la coscienza dello stesso Pink? È la sua coscienza, infatti, a convocare i "testimoni" che l'hanno seguito durante le varie fasi della sua esistenza e della lenta costruzione del Muro. Il primo a parlare, il teacher, si limita a lamentare il fatto di non essere stato ascoltato, proprio lui che, quando si era ancora in tempo, aveva capito tutto e avrebbe saputo come intervenire. Ma le vere e spietate accusatrici di Pink sono inevitabilmente donne: la moglie che, fatta mantide per magia del disegno, gli si scaglia contro con una violenza assoluta e, al di là della furia cieca, anche con una certa serie di buone ragioni; la madre che, pur non facendo che continuare a proteggerlo (si noti l'assolutezza disperata dell'urlo Baaaaaa-beeeeeee che la introduce in scena), tuttavia lo accusa di averla abbandonata senza una ragione (Why'd ever had to leave me?, "Perché mai se n'è andato?"). Questa è la sua colpa: l'abbandono degli altri, del contatto. L'isolamento al di là del Muro che lo ha portato ad una progressiva perdita delle prospettive e dei ruoli che pure aveva o aveva assunto. Il giudice, di fronte a tanto orrore, non può che scandalizzarsi e nella sua perorazione finale,

tirando le somme di quanto ha udito testimoniare, dichiara l'imputato degno della pena peggiore. Si dichiara talmente disgustato da ricorrere ad un discorso scatologico, ad una metafora bassa che diventa ai nostri occhi il simbolo diretto dell'elevato - invece - concetto della liberazione. C'è una parola - anzi, una semplice congiunzione - che può sembrarci, infine, la chiave di volta di tutto il lavoro. Waters e soci la sottolineano anche con la musica: è il *But* che introduce la sentenza. Il giudice, pur nel suo sommo disgusto che ha avuto modo di esprimere in ogni maniera (anche nella meno elegante), sembra di colpo compatire o forse addirittura capire il prigioniero. Lo chiama *my friend*, e non vediamo - almeno fino a questo punto - definitiva o nitida ragione di leggere solo sarcasmo in queste parole. È in questo contesto che lo condanna alla libertà: *tear down the wall*, "che il Muro sia abbattuto". Importante, però, è rendersi conto di ben altro, ovvero che la ragione di quel *Ma* che lo salva non è altro che la manifestazione aperta della sua più profonda paura: *the deepest fear*. La "profondità" squarciata di *the thin ice*, la "paura che sgorga alle spalle", hanno, dunque, salvato il recluso? Quanto meno, lo hanno riconsegnato ai suoi simili.

## **Outside the wall**

La soluzione è, dunque, positiva? Nel film non si direbbe; e particolarmente angosciante ci è sembrata, anzi, l'immagine di quei bambini intenti a raccogliere i mattoni: è un loro farsi strada o piuttosto un modo per costruirsi ciascuno un proprio muro, tornando esattamente al punto di partenza (come le lyrics, per altro, ci porterebbero a pensare)? Fatto sta che di Pink non resta traccia: nato alla vita o morto insieme al suo Muro, tanto vivo e profondo da essere diventato un tutt'uno con lui?

*Cerca una maglia rotta nella rete*

*che ci stringe, tu balza fuori, fuggi.*

Montale, da Ossi di seppia)

## **Spiragli...**

Pink è libero dal muro. Pink è prigioniero di un nuovo muro. Pink è ciascuno di noi. Il muro circonda tutti. Il muro ci taglia longitudinalmente la vita, ci separa gli uni dagli altri. Pink non c'è più, probabilmente è morto. Pink è il muro, è stato abbattuto.

Si è fatto un gran parlare della chiusa di *The Wall* e siamo qui per ribadire ancora una volta il nostro "No", piuttosto deciso, alla teoria del lieto fine: non vediamo ragione di credere a quell'happy end a tutti i costi, preteso non già dalla volontà dell'autore, ma dalle ragioni commerciali (il pubblico vuole essere rassicurato, non distrutto). Non crediamo alla positività di Waters: lui stesso ci ha dato motivo di credere che non fosse suo volere quello di salvare il genere umano (che Pink rappresenta). La liberazione è, dunque, a suo dire, l'annientamento; e non solo perchè ultimo atto della vicenda di un muro che si infrange, bensì anche - e più pesantemente - in quanto primo di tutta un serie di altri muri che andranno costruendosi a partire da quello (i bambini che raccolgono i mattoni... per farne forse un'altra fortezza?). Dopo tutto quello che siamo andate scrivendo, non possiamo, però, neppure concludere affermando che questa ipotizzata (assicurata?) ricostruzione del muro sia positiva. Indubbiamente non è questo che pensiamo nè, certamente, è questo che pensava Waters (il quale più di tutti e, probabilmente, solo ha diritto di parlare e di commentare a dovere la propria opera).

Certo, il Leopardi ostacolato dalla siepe sulla cima del Tabor riusciva a scorgere, al di là, niente meno che l'infinito: un "muro" creativo, dunque, e anzi illuminante, tale da rendere il

"recluso" poeta e profeta; in una parola vate, perchè l'apparente ostacolo rappresentato dalla siepe lo mette in grado di vedere più in là di chiunque altro. Non è, però, lo stesso per Pink. Al di là del muro non c'è la "profondissima quiete", ma dentro l'anima c'è, piuttosto, la "deepest fear", la "profondissima paura". Ed è così che il contrasto involucro-illuminazione (Leopardi) non può diventare parallelo simbolico, glossatorio per una vicenda di annientamento tutt'altro che fertile, altruistica o divinatoria. Il problema, l'ostacolo a questo tipo di lettura ce lo fornisce Pink stesso: Leopardi popola il suo mondo incognito di creature e realtà fantastiche, sovrumane; Pink, annientando se stesso, annienta quello che è il suo cuore centrale, come il cuore di ogni altro essere umano - il pensiero. Non pensa a niente. Semplicemente, non pensa. Quindi, cartesianamente, non è.

*... il pensiero è vita 1 e l'assenza del pensiero 3  
e forza e respiro 2 è morte. 4*

Blake, citazione tratta da B. Bettelheim,  
La fortezza vuota)

Postilla di Chiara -

*Dedico questo lavoro alla memoria di una Pink-  
floydiana sui generis:*

*mia nonna Evelina. Al di là di ogni muro...*

## ***Metafora e Travestimento in Pink Floyd The Wall***

*Alessandro Vescovi*

A quasi trent'anni dalla sua pubblicazione, è interessante cominciare a riflettere sul valore di una delle rock operas di maggiore impatto degli anni settanta, Pink Floyd. The Wall. Quest'album dalla grafica sobria, quasi sanguigna, ebbe un grande successo al momento della sua uscita, tanto da essere presto trasformato in film da Alan Parker per l'interpretazione di Bob Geldof. La versione cinematografica, se da un lato ha giovato alla diffusione dell'opera, dall'altro ne ha impedito una lettura che prescindesse dall'enorme forza interpretativa delle immagini e dunque dalla interpretazione del regista, tanto che oggi riesce difficile distinguere il prodotto discografico da quello cinematografico. Il testo che segue cerca leggere i testi delle canzoni che compongono il disco prescindendo per quanto possibile dal film, alla ricerca di immagini e significati rimasti in secondo piano.

Chi voglia leggere criticamente, e possibilmente interpretare, un'opera come The Wall si trova inevitabilmente di fronte a due ordini di problemi, uno che direi quasi ontologico, legato al genere artistico/letterario dell'opera, l'altro legato ai limiti creativi entro i quali l'opera rock può essere creata; per ragioni che spiegherò a breve ho pensato di dare a questi limiti l'antico nome di censura. La prima questione si può facilmente riassumere nella domanda "cos'è The Wall?". A seconda dei casi The Wall è definibile, e interpretabile, come un film, un concerto, un rock show, un disco, un concept album, un videoclip. Ciascuna di queste in-

terpretazioni può vantare un maggiore o minore grado di legittimità, ma occorre tenere presente che ciascuno di questi generi funziona all'interno di canoni espressivi relativamente codificati. Così la ricerca del significato di *The Wall* tenderà ad orientarsi in direzioni diverse a seconda della nostra percezione di questa opera artistica. La domanda "cos'è *The Wall*?" è dunque tutt'altro che oziosa per chi voglia afferrarne il valore estetico; il fatto stesso che non sia facile inscrivere l'opera in un genere definito ne sottolinea la carica innovativa. Tutte le definizioni ricordate adombrano quella wagneriana di *Gesamtkunstwerk*, ossia di opera d'arte totale che coinvolge diverse modalità artistiche tradizionalmente separate, come la poesia lirica, la narrativa, la musica, l'arte figurativa. Essendo il cinema l'arte complessa del XX secolo che più si avvicina all'idea di opera d'arte totale, non desta stupore il fatto che *The Wall* sia identificato nella maggior parte dei casi con la sua versione cinematografica, e come tale abbia avuto la sua maggior fortuna. La dimensione testuale di *The Wall* è stata di conseguenza pochissimo indagata e credo vi siano ragioni per cui valga la pena di cominciare questo lavoro. In particolare vorrei ora analizzare alcune delle immagini offerte dal disco per vedere se e come queste possano portare a un'interpretazione dell'opera diversa da quella di Parker e Scarfe, che del film ha curato le animazioni.

Come si è detto, l'album ha preceduto il film<sup>1</sup> e la lavorazione della pellicola è stata affidata ad Alan Parker, il quale ha girato le immagini dopo aver mandato in vacanza Roger Waters, l'autore di quasi tutte le canzoni dell'album. Ritengo dunque che sia un errore ermeneutico identificare l'album con il film, considerando il primo la colonna sonora del secondo, o per converso, il secondo il video del primo. Il classico rapporto tra musiche e

immagini non vale per *The Wall*. Il film è, in questo caso, una trascrizione, una libera interpretazione – termine che intendo qui nel suo duplice significato di esecuzione e di esegesi. Eppure nemmeno il concetto di “film tratto dall’opera” o di riscrittura si addice appieno al rapporto che lega l’opera di Parker a quella dei Pink Floyd; tra i due esiste infatti una notevole continuità iconografica nei disegni di Gerald Scarfe, che legano la copertina del 33 giri e il film, e non bisogna trascurare il fatto che Waters ebbe una parte nel lavoro di sceneggiatura. È dunque plausibile che sulla celluloide siano confluiti idee e chiarimenti che non avevano trovato spazio nel vinile. È un po’ come trovarsi di fronte a due versioni dello stesso testo, entrambe autorizzate dall’autore. Ciò che tuttavia complica anche questo modello è il fatto che *The Wall* sia un’opera collettiva, alla cui realizzazione hanno partecipato autori diversi. Di conseguenza le immagini di Parker finiscono con l’aiutare l’interpretazione, chiarendo alcune oscurità, ma inevitabilmente riducono lo spettro dei significati perché sovrappongono alla statica liricità dei testi una logica narrativa, un elemento temporale che nell’album è estremamente sfumato.

Alcune indicazioni preziose per l’interprete vengono da due interviste rilasciate nel 1979 e nel 1980 alla BBC da Waters all’indomani dell’uscita del disco<sup>2</sup>. Incidentalmente si noti che non era affatto costume del gruppo inglese rilasciare interviste sui propri lavori. Il fatto che, prima dell’uscita del film, Waters accettasse di parlare due volte dell’album, dimostra quanto egli tenesse a essere compreso. Eppure anche in questo caso, l’aiuto si dimostra relativo: nel testo c’è molto più di Waters di quanto egli stesso ammetta. E occorre inoltre segnalare che non sempre l’interpretazione di Waters e quella del film coincidono. Di que-

sto scollamento è un esempio lampante la canzone “Young Lust”. Dal titolo e dalle indicazioni di Waters si evincerebbe che questo sia un momento dell’adolescenza di Pink quando bigia la scuola (lo dice Waters) e cerca con gli amici un film a luci rosse. In realtà è difficile pensare che il protagonista che bigia la scuola sia “a new boy, stranger in this town”, il che fa pensare piuttosto a una situazione di tourné, a Pink in un night o in un quartiere a luci rosse, non – come dice Waters – a dei ragazzini che saltano la scuola, né – come vediamo nel film – alla star nel suo camerino con aria annoiata e a delle ragazzine che seducono il guardiano per arrivare da lui. Credo che la canzone sovrapponga l’eccitazione sessuale di Pink adulto a quella di Pink adolescente, connotando la prima come prova di immaturità. L’episodio delle groupies, a cui la canzone fa da colonna sonora nel film, è invece legato a un altro momento della vita di Pink già adulto, descritto in “One of my Turns”. Questa scelta è in parte attribuibile al gusto di Parker, in parte forse alla menzionata necessità del film di imporre un ordine narrativo alla frammentarietà lirica dell’album, fatto da momenti statici più che dalla dinamica di un racconto. L’album in sé non è tanto un film quanto una successione di istantanee.

Così, talvolta le stesse affermazioni di Waters paiono poco attendibili e lo stesso disco gioca a depistare l’interpretazione del lettore, che comincia dal testo stesso. È il caso del brano registrato al contrario prima di “Empty Spaces”: ascoltando i 10 secondi che precedono l’inizio del canto al contrario, si sente una voce che dice “Congratulations. You have just discovered the secret message. Send your answer to Old Pink in care of funny Farm”. E un’altra voce aggiunge: “Roger, Caroline is on the phone”. Si tratta di un gioco joyceano, non c’è nessun messaggio segreto, e

il messaggio non dice poi granché, anche se finge di dare delle dritte. Caroline, è la moglie di Roger Waters: e allora? Cosa aggiunge questo al disco? Analogamente non mi pare porti lontano l'interpretazione della frase che si compone di due parti, la seconda all'inizio dell'album e la prima alla fine ("Isn't this where we came in?"). Si crea una composizione ad anello, ma questa circolarità non mi pare aggiungere molto a un testo che in realtà si presenta piuttosto lineare nello sviluppo delle situazioni e del personaggio. Mi sembra che la composizione ad anello sia un preziosismo relativamente fine a se stesso; dal punto di vista formale, però, ha la caratteristica di legare questo ad altri dischi dei Pink Floyd, come *The Dark Side of the Moon* o *Wish You Were Here*. Forse Waters sta giocando con i fans alla ricerca di messaggi segreti, mentre vorrebbe in realtà essere letto come artista?

Il secondo problema nell'analisi di un'opera d'arte rock è quello della censura. Non parlo di una censura ottocentesca che misura i centimetri di pelle scoperta, ma della censura imposta dalla macchina dello show business, tragicamente centrale proprio in questo disco<sup>3</sup> e con la quale i Pink Floyd, almeno dopo *The Dark Side of the Moon*, hanno una convivenza piuttosto difficile. In un'intervista rilasciata dopo l'uscita di questo LP il gruppo si lamentava della difficoltà di suonare un brano dalla sonorità delicata come "Echoes" di fronte a un pubblico di ragazzetti che continuano per tutta la durata del concerto a urlare "Money-Money". Del resto uno dei motivi per cui *Atom Heart Mother* è rimasto unico nel suo genere è proprio l'eccessiva dispendiosità di un apparato orchestrale che suona in una sala con "poco" pub-

blico. Per quanto riguarda The Wall sappiamo che alcuni brani sono stati tagliati perché troppo lunghi, segnatamente “What shall we do now?” e “When the Tigers Broke Free”, mentre “The Show must go on” è cantata in una versione più breve di quella scritta sull’album. Non sono qualificato per dire se e in che misura dal punto di vista musicale The Wall, dopo il deludente esito commerciale di Animals, conceda tanto o poco alla facilità d’ascolto. Quello di cui sono invece ragionevolmente certo è che, per quanto paradossale, proprio la difficoltà dei testi dei Pink Floyd ha permesso loro di essere al di sopra della censura dello show business. Nessuno apparentemente comperava i dischi per i testi, pochi si preoccupano realmente di capirli, soprattutto all’estero. Ne sono una prova le traduzioni a dir poco scadenti pubblicate in Italia, segno che persino il traduttore non compie quell’atto di fiducia ermeneutica nei confronti del testo che consiste nel credere a priori che esso abbia un significato e nel cercarlo quando non appaia immediato. Non parlo di espressioni gergali o di finezze, come nel caso di If in cui si dice If I were the swan I’d be gone, che vuol dire “se fossi il cigno me ne andrei” (to be gone = andarsene) ed è invece tradotto con “me ne sarei andato”. Parlo di significati che vengono meno come nel caso di Wish You Were Here, “Do you think you can tell Heaven from Hell/Blue skies from pain...” significa “credi di sapere distinguere”, non “di poter raccontare”, come recita una traduzione italiana. Eppure anche il più scalcagnato dei dizionari riporta come secondo significato “distinguere” per to tell. In “In the Flesh” il testo recita “that space cadet glow”, che significa, come sa chi abbia una minima dimestichezza con le frasi idiomatiche, “quel luccichio trasognato”, che è un rafforzativo del precedente “thrill of confusion” (“space cadet” significa appunto sognante, intontito) e non bagliore da cadetto spaziale, che in Italiano è completamente privo di significato. Non dico questo

per criticare i traduttori italiani, ma solo per mostrare come da parte di traduttori, revisori ed editori e probabilmente anche del pubblico, non ci sia stata molta fiducia nella capacità dei testi dei Pink Floyd di creare significato. Quando il testo viene considerato solo come un elemento sonoro in mezzo ad altri, ecco che l'autore dei testi è slegato dalla necessità di scrivere cose facilmente comprensibili.

Se *The Wall* ha una funzione catartica per il suo autore, questa consiste nel potersi prendere gioco dello show business e dei fans introducendo elementi letterari e insultando il pubblico senza che questo se ne accorga. L'analisi testuale è giustificata proprio dal fatto che a questo livello Waters ha goduto del massimo di libertà espressiva.

Date queste premesse, credo sia dunque possibile e legittimo analizzare il testo di *The Wall* prescindendo dalla musica e dal film. Penso che si possa scorgere nell'opera un climax che va dalla caduta di Pink nel ghiaccio di "Thin Ice" fino all'abbattimento del muro. Pink diviene adulto e decide cinicamente di intraprendere la carriera delle rockstar. E' un terreno infido (ghiaccio sottile) e deve passare sopra parecchi corpi per raggiungere il successo (*dragging behind you / Silent reproaches of a million tear-stained eyes*). Non c'è dunque da sorprendersi se il ghiaccio si rompe e il protagonista vi scivola dentro. Non c'è da sorprendersi proprio perché, secondo Waters, lo show business mostra un paradosso: è necessario avere una sensibilità fuori dal comu-

ne per diventare artisti, ma è necessaria una discreta dose di cinismo per poter far carriera. Così attorno alla propria sensibilità è necessario erigere un muro, che, però, isola l'artista dal mondo. Sarebbe impossibile sopravvivere senza muro, ma con esso si soffre ne così, dopo un percorso tormentato, il muro viene abbattuto. Qui il racconto si interrompe e il finale resta aperto. "Outside the Wall", il brano che segue la caduta del muro, in realtà non ci dice cosa succeda a Pink. Cosa significa in effetti questo crollo? Nell'animazione sembra qualcosa di spaventoso, mentre stando a quello che Waters racconta nell'intervista citata a proposito del Live show, questa caduta sembrerebbe un modo per ristabilire il contatto con il pubblico<sup>4</sup>. Probabilmente una risposta definitiva al significato della caduta del muro non c'è, perché il muro è un simbolo polivalente, un simbolo flessibile che si presta a essere metafora di cose diverse; tuttavia un'analisi delle immagini e delle metafore testuali conduce, in modo abbastanza univoco, a identificare la caduta del muro con la resa alla pazzia. Una resa che ha diversi connotati positivi, perché consente a Pink di entrare in contatto con la gente che lo ama (All alone, or in twos / The ones who really love you / Walk up and down outside the wall).

Ci sono secondo me due temi centrali nell'album che si riflettono metaforicamente in diverse immagini. I due temi non sono nuovi alla produzione dei Pink Floyd e sono la guerra, e l'alienazione, che porta alla decadenza e alla perdita dell'identità. Citerò per non divagare solo due esempi di questi temi nelle opere precedenti dei Pink Floyd, che si trovano in "Corporal Clegg", che unisce guerra e pazzia, e "Welcome to the Machine" che parla proprio dell'alienazione dovuta allo show business. Del resto questi due temi rispecchiano la duplicità dell'anima dei Pink

Floyd, fatta del genio folle di Syd Barrett e da quello lucidissimo di Roger Waters; dalla creatività del pittore e da quella dell'architetto. Syd Barrett amava le improvvisazioni e odiava ripetere quello che aveva già fatto, cercando percorsi sempre nuovi, mentre Waters è capace di ripetere decine di volte lo stesso pezzo fino a che l'insieme non gli paia perfetto. Il fatto che Barrett abbia lasciato molto presto il gruppo non ha impedito ai colleghi di apprendere molto da lui, tanto che, fino alla sua morte lo hanno sempre ricordato con affetto, dedicandogli persino uno dei loro migliori album: *Wish You Were Here*. Lo stesso Pink, in *The Wall*, è la materializzazione di Waters come di Barrett<sup>5</sup>. Del primo c'è l'infanzia rovinata dalla guerra, il divorzio, del secondo l'alienazione e la crisi di identità. Sono infatti caratteristiche barrettiane la permanente alla Hendrix e l'abbigliamento da rock star citate in "Nobody Home".

Fin dal titolo l'album denuncia la propria dimensione metaforica, quel muro che inizialmente era solo quello che a ogni concerto Waters avvertiva tra sé e il pubblico, si precisa e cresce fino a diventare metafora di tutto quello che un individuo fa per difendersi dal mondo o per piacere ad esso. Il muro di Waters non è altro che la maschera di cui parla Pirandello, costruita dall'individuo con la collaborazione degli altri. La prima canzone dell'album offre questa chiave di lettura in modo chiarissimo e merita qualche parola, peccato che il film di Alan Parker confonda quello che nel disco è una specie di prologo shakespeariano, "In the Flesh?", con la fase successiva di "In the Flesh". Contrariamente a quanto crede il traduttore italiano, "In the Flesh" non

significa nella carne, se non in senso letterale, ma in carne ed ossa, dal vivo, tanto che “Pink Floyd in the Flesh” (Pink Floyd in carne ed ossa, ossia live) era il logo del tour del 1977, quello in cui Waters ha cominciato a sentire un muro tra sé e il pubblico. Così il titolo ha due significati molto diversi nelle due canzoni: nella terza facciata, senza il punto interrogativo, significa “il concerto”, il momento in cui Pink finalmente sale sul palco. Il punto interrogativo invece mette in dubbio l’autenticità annunciata dalla frase, sembra una domanda retorica la cui risposta è “no, in disguise” – non in carne ed ossa, ma travestito. Un ulteriore significato che si somma al precedente senza necessariamente annullarlo potrebbe essere: “è possibile arrivare alla carne?”, in fondo arrivare all’uomo, strappando il travestimento che lo ricopre, è proprio quello che ci invita a fare Pink (“You have to claw your way through this disguise”). Vediamo qui che la dimensione testuale dei titoli ha una certa importanza, benché sia inevitabilmente trascurata nel film. Quella del muro e quella del travestimento sono in fondo due metafore per indicare la stessa difficoltà dell’uomo moderno nel trovare una propria identità. Ma il travestimento è anche l’involucro complesso delle parole dal senso oscuro che costituiscono il disco. L’interprete deve a sua volta rompere la superficie del testo per comprenderne il significato.

Come il titolo della prima canzone si ripete cambiando significato, altre immagini vengono reiterate e distorte<sup>6</sup>. Un’altra immagine forte che abbiamo nella prima canzone è quella degli artiglieri che devono fare a brandelli il travestimento (“You’ve got to claw your way through this disguise”). Si adombra già qui la violenza implicita nell’atto di distruggere il muro e amplificata dalle immagini dei martelli di Scarfe. Queste unghie assumeranno

un altro significato, più letterale che metaforico, in “The Thin Ice” (“you claw the thin ice”) che ripete la perdita dell’innocenza – o, come si è detto, la costruzione di una carriera rock – come una specie di caduta dal paradiso terrestre, qui simboleggiata da un buco nel ghiaccio. Questa perdita di innocenza è connaturata allo stesso esistere. Venire al mondo significa cadere nel mondo. Mi pare di scorgere qui una suggestione tratta da un libro molto popolare negli anni ’60 e ’70, Il giovane Holden. Proprio l’adolescente Holden (che finirà in un istituto per malattie psichiatriche) sogna di poter preservare l’innocenza dell’infanzia per lui rappresentata da un campo di segale sulla sommità di una scogliera, da cui i bambini che giocano rischiano di cadere. L’arrivo nel mondo di Pink a bordo di un bombardiere invece che di una cicogna, come si può desumere dal montaggio sonoro al termine di “The Thin Ice”, che giustappone il rombo di un aereo e il pianto di un neonato, è un altro segno della caduta e della conseguente impossibilità di essere innocente. La guerra è il peccato originale di Pink. Ovviamente anche il montaggio acustico è parte della costruzione artistica e come tale non sfugge alla polisemia: il bambino è figlio della guerra e la guerra gli uccide il padre nel momento in cui lui nasce. Il blu in tutto il disco è il colore dell’innocenza, della pace che ritorna parecchie volte nella prima parte (“Goodbye Blue Sky”), così si spiegano anche versi un po’ oscuri, come “baby blue”. È significativo che al di fuori della prima parte dedicata alla memoria il blu non faccia più la sua comparsa. Non credo invece che qui blu abbia anche il significato di “triste”, che talvolta la parola assume soprattutto in americano. L’immagine del travestimento culmina con l’apice dell’alienazione di Pink, quando, nel suo concerto, comincia la canzone più violenta dell’album dicendo “You better make your

face up, /In your favourite disguise”. Il travestimento preferito di Pink è il suo muro. Quello sul palco non è lo stesso Pink che scriveva poesie in un quadernetto nero, ma vorrebbe esserlo.

Come dicevo, credo che il travestimento sia strettamente correlato all’alienazione. Questo concetto nasce con Hegel, ma ha avuto fortuna grazie ai Manoscritti Economico-filosofici di Marx, nei quali egli descrive l’alienazione del lavoro come perdita di un rapporto diretto tra lavoratore e prodotto del lavoro. L’individuo è alienato perché i suoi prodotti non gli appartengono più, il suo lavoro segue logiche completamente slegate dalla creatività dell’individuo (logiche del mercato o del padrone). È esattamente quanto accade a Pink, il cui lavoro artistico non smette di essere una manifestazione della sua spiritualità, ma diviene parte di una macchina (“The Show must go on”). Questa macchina impone il travestimento (“obligatory Hendrix perm, inevitable pinhole burns, satin shirt, elastic bands keeping my shoes on, Gohill Boots”), ma come nel mito dell’apprendista stregone, la magia del travestimento si ribella e sfugge al controllo del cantante che l’ha creato, minacciando la sua stessa vita. Pink reagisce in modo aggressivo (“Don’t leave me now”) cercando di distruggere ciò che lo ha chiuso in un muro – la suite di un albergo, la ragazza incontrata per strada, lo stesso pubblico adorante in “In the Flesh”.

Questo processo di straniamento dal lavoro artistico va di pari passo con l’incapacità di Pink di mantenere rapporti umani con le persone. In questo consiste la decadenza personale, e il simbolo iniziale, quello vivo della carne sembra generarne un altro quanto mai ripugnante, ossia quello dei vermi che rodono il cer-

vello in “Hey You”. Inizialmente i vermi sono un correlativo oggettivo che serve a dare l'impressione della fine dell'effetto dei farmaci iniettati a Pink perché possa fare lo spettacolo, ma anche questa immagine si trasforma, arrivando a simboleggiare la decadenza pubblica, il fascismo. I neonazisti in fondo sono persone deboli travestite, che aggrediscono per mascherare le proprie paure. The worms è appunto il nome della formazione neonazista che marcia su Londra, una scena ispirata dalla marcia del National Front da Brixton a Hyde Park. La violenza privata di Pink già espressa in “One of my Turns” assurge a una dimensione pubblica e politica prima di rivolgersi a un obiettivo più degno, lo stesso muro. Sebbene The Wall non sia un'opera dichiaratamente politica, è interessante che il risultato dell'alienazione sia il razzismo. Ultima metamorfosi del verme: verme è anche l'attributo che si dà al giudice (“Good morning the worm your honour”), un dettaglio che si tende a dimenticare guardando il film. È difficile trovare un'identità tra questi simboli, che a loro volta si trasformano e si travestono generando altre interpretazioni. I vermi possono essere anche l'effetto dei farmaci, che a loro volta contribuiscono a mascherare la coscienza di Pink.

La carne parrebbe allora simbolo dell'uomo, ma è pronta a generare questo verme, simbolo di tutti i mali dovuti alla decadenza. Ciò detto è inquietante la conclusione che la distruzione del muro sia compiuta da dalla parte negativa di Pink, The worm, your Honour, piuttosto che da quella che pecca di sentimenti. Ribaltando un'interpretazione piuttosto consolidata e forse confortata dalle parole di “Outside the Wall” si potrebbe arrivare a pensare che tutto il disco parli della costruzione della pazzia e che, in fondo, la distruzione del muro, l'abbandono della maschera della normalità porti a una follia completa. Una follia che

è tutto sommato un lieto fine per Pink (Barrett?) che finalmente smette di lottare contro il proprio muro, ma che implica una rinuncia alla vita da adulto. Infatti Pink sembra che non sappia prendersi delle responsabilità nei confronti né della madre né della moglie. Come già in *The Dark Side of the Moon*, anche *The Wall* può dunque essere letto come elogio della follia. Non la follia delirante dello show business o quella violenta di “One of my turns”, ma quella soave di “Brain Damage”, la penultima canzone di *Dark Side*, che recita “The Lunatic is on the grass/remembering days and daisy chains and laughs”.

Durante il processo qualche momento di coscienza, sottolineato da un rilassamento anche nella musica, ci lascia gettare un occhio sul modo in cui Pink vive questa follia.

“I am crazy/Toys in the Attic I am crazy/Truly gone fishing”.

Ciò che rimane dopo l’abbattimento del muro è, come mostra Parker, il bambino scivolato dal ghiaccio dell’innocenza, forse la follia di Syd Barrett, che colpisce i biografi<sup>7</sup> evocato più di una volta nell’album e presenza costante nella storia dei Pink Floyd, la cui follia si è manifestata soprattutto con il rifiuto di cooperare nello show business. Si racconta infatti che una volta salito sul palco non suonasse o suonasse solo un accordo per tutta la sera oppure che si presentasse ai talk show rifiutando di proferire verbo, una reazione di difesa che Pink pare aver compreso e fatta propria.

1 Usciti rispettivamente nel 1979 e nel 1982.

2 La trascrizione di entrambe le interviste si può leggere sul sito [http://www.pinkfloydonline.com/int\\_roger.html](http://www.pinkfloydonline.com/int_roger.html). (Ottobre 2004).

3 Waters chiarisce come dover suonare negli stadi abbia spesso creato un'alienazione tra sé e il proprio pubblico adorante, che egli aveva cominciato a detestare.

4 Durante il concerto una squadra di operai avrebbe dovuto costruire tra i musicisti e il pubblico un muro di mattoni fino a nasconderli totalmente alla vista, prima di essere abbattuto, come accade nel concerto berlinese del 1990, dove però la caduta del muro è seguita da una nuova canzone, più politica, "The Tide is Turning".

5 In un'altra intervista (rilasciata nel giugno 1987 a C. Salewicz) Waters attribuisce a Barrett la capacità di fondere la propria coscienza con quella dell'intero gruppo. È notevole anche il fatto che Waters indichi questa fusione tra gli obiettivi del suo lavoro. ("But I'd always credit Syd with the connection he made to his personal unconscious and to the collective, group conscious. It's taken me fifteen years to get anywhere near there".) Per il testo completo si veda <http://www.geocities.com/SunsetStrip/Studio/6741/interview/rw87.html>

6 Questa tecnica viene sapientemente emulata da Alan Parker che monta in rapida successione immagini di Pink con il topo e di suo padre in trincea con un altro topo, diverse immagini di ricevitori che dondolano attaccati a telefoni che non consentono di comunicare, una colomba che diviene un'aquila, una bandiera che si trasforma in croce.

7 Mi riferisco in particolare alla biografia curata da Nicholas Schaffner, (Pink Floyd. Uno scrigno di segreti. Arcana, 1993) cui devo la maggior parte delle informazioni usate nella stesura di questo testo. Su Syd Barrett si può consultare anche Mike Watkinson et alii, Crazy Diamond: Syd Barrett and the Dawn of Pink Floyd, Omnibus Press, 2001.