
Il Muro di Pink

Londra, novembre 1979: i Pink Floyd pubblicano il doppio album *The Wall*. Sono passati quasi tre anni dal precedente disco floydiano, *Animals* – una mezza battuta di arresto nell’ambito di una grande discografia (un lavoro dall’inventiva dimessa, musicalmente monotono e privo di quell’ampliamento degli orizzonti sonori che aveva sempre caratterizzato le incisioni della band).

Il nuovo album ha richiesto ben sette mesi di lavoro in sala di registrazione. È prodotto da Bob Ezrin, David Gilmour, James Guthrie, e da Roger Waters (autore di tutti i brani), con la collaborazione tecnica di Nick Griffiths, Patrice Queff, Brian Christian, Rick Hart, John McClure, Phil Taylor, Krieg Wunderlich e Doug Sax. La *cover* del disco, creata da Gerald Scarfe e Roger Waters, avvolge di mattoni stilizzati il doppio album suonato dai Floyd e da un lungo elenco di ospiti d’eccezione: Michael Kamen (arrangiamenti orchestrali), Jeff Porcaro (batteria, percussioni), Blue Ocean, Bobbye Hall (percussioni), James Guthrie (percussioni, synth, effetti sonori), Larry Williams (clarinetto), Lee Ritenour (chitarra), Ron di Blasi (chitarra classica), Trevor Veitch (mandolino), il coro dei ragazzi della Islington Green School (cori), la New York Opera (cori), Vicki & Clare (cori), Harry Waters, Chris Fitzmorris, Trudy Young, Joe Chemay, Bruce Johnston, John Joyce, Toni

Tennille (voci), Frank Marocco (fisarmonica), Fred Mandel (organo Hammond), Bob Ezrin (tastiere, cori e arrangiamenti orchestrali), Phil Taylor (effetti sonori), e la New York Orchestra al gran completo.

Il doppio album è formato da ben 26 solchi: *In the Flesh?*, *The Thin Ice*, *Another Brick in the Wall Part 1*, *The Happiest Days of Our Lives*, *Another Brick in the Wall Part 2*, *Mother*, *Goodbye Blue Sky*, *Empty Spaces*, *Young Lust*, *One of My Turns*, *Don't Leave Me Now*, *Another Brick in the Wall Part 3*, *Goodbye Cruel World*, *Hey You*, *Is There Anybody Out There?*, *Nobody Home*, *Vera*, *Bring the Boys Back Home*, *Comfortably Numb*, *The Show Must Go on*, *In the Flesh*, *Run Like Hell*, *Waiting for the Worms*, *Stop*, *The Trial*, *Outside the Wall*.

Curato fin nei minimi particolari, *The Wall* è il risultato di un lavoro particolarmente approfondito: lo rivelano i dettagli impeccabili, le sfumature sonore, ma soprattutto l'ingegneria creativa del lavoro, imperniata tanto sul ruolo di ogni singolo solco, quanto sulla perizia compositiva complessiva. Il risultato è stato ottenuto attraverso lunghissime sedute, secondo uno schema operativo basato su continue registrazioni, ciascuna appena diversa dalla precedente, ma sempre più prossima all'effetto voluto. Una accuratezza perfino maniacale per un album denso di effetti sonori, di voci filtrate in modo superbo, di sovraincisioni ben dosate, secondo linee melodiche liriche, suadenti, ma anche pervase di un'energia nuova e straripante.

Con *The Wall* Waters e compagni riescono a confermarsi e a innovarsi al tempo stesso. Le linee portanti del lavoro sono quelle proprie dello stile-Floyd, ma proiettate verso nuovi orizzonti sonori e concettuali. La band ripropone la sua già ben nota dimensione onirica e cerebrale, ma calata in un contesto narrativo tipico dei *concept album*.

Il muro pinkfloydiano è la barriera che isola l'individuo alienato, una barriera che divide e che imprigiona, un'al-

legoria dell'incomunicabilità e della solitudine. Un muro opprimente e invalicabile, i cui mattoni corrispondono ai singoli meccanismi distruttivi della società: la famiglia, la scuola, il lavoro, i rapporti umani, i legami sentimentali e la sessualità.

Con questo lavoro Roger Waters estremizza, sul versante concettuale, il suo pessimismo esistenziale, il suo ribellismo sociale, il suo disincanto socio-culturale, sui quali aleggia la "follia" che accompagna i Pink Floyd da quasi quindici anni (simboleggiata dal ricordo di Syd Barrett, la "cattiva coscienza" della band). I mattoni del muro sono un padre ucciso nel corso della Seconda guerra mondiale e gli orrori della guerra; la madre possessiva che incarna il legame edipico e la nevrosi psicosessuale; la scuola in quanto camera di tortura comportamentale e istituzione di conformismo; la donna intesa come compagna frustrante e infedele...

In origine l'album è stato concepito come una specie di progetto teatrale, e messo in scena come tale, fra il 1980 e il 1981, a Los Angeles, New York, Londra e Dortmund. Una spettacolare produzione comprendente un innovativo sistema di diffusione sonora, gigantesche e brillanti animazioni create da Gerald Scarfe, adattamenti di intricati spunti scenografici, fantasmagorici effetti luminosi, mentre in scena viene costruito, nel corso dello show, un vero e proprio muro, mattone su mattone. Mai visto niente del genere, nell'intera storia del rock.

«Costruire un muro che realmente ti separi dalla gente», dirà Waters, «è un'idea molto aggressiva e provocatoria. Mi è piaciuto rappresentare *The Wall* dal vivo; sentivo che stavo instaurando un maggior contatto con il pubblico, perché riuscivo a esprimere tutte le idee che avevo in testa». Nick Mason commenterà: «*The Wall* ci ha dato la possibilità di fare un milione di altre cose... Il fatto straordinario è

che suonarlo, metterlo in scena, è un grande divertimento. Sebbene ogni cosa sia programmata, è tutto così teatrale e pieno di effetti speciali... Sentiamo che l'impatto complessivo funziona bene, perché lo show non è solo una manciata di trucchi e di trovate mirabolanti, ma è una rappresentazione che racchiude davvero un significato preciso».

The Wall è un'apoteosi personale del bassista dei Floyd. Benché il contributo strettamente musicale di David Gilmour fornisca geniali spunti compositivi, *The Wall* è senza dubbio lo psicotramma traslato di Waters, al punto che gli altri due Floyd – il batterista Nick Mason e il tastierista Rick Wright – neppure vengono menzionati sulla *cover* (Wright, addirittura, affronta il relativo tour solo come *sessionman*, e non come effettivo del gruppo).

The Wall è un lavoro memorabile specialmente per la straordinaria fusione fra musica e testo: gli stessi effetti sonori – che i Floyd hanno spesso utilizzato, talvolta all'eccesso – sono qui piuttosto limitati, e comunque mai fuori misura. Merito del talento di Gilmour, chitarrista abile e mai ridondante, e del mestiere del produttore Bob Ezrin.

Uno dei punti di forza dell'album è l'ottimo livello letterario dei testi, per la prima volta palpitanti e non astratti e nebulosi come in passato. Sotto l'aspetto musicale, l'album presenta una band tornata agli antichi splendori, e capace di genialità e eclettismo: infatti si alternano il ritmo "disco" di *Run Like Hell* e *Another Brick in the Wall (part II)*, le finezze vocali di *Comfortably Numb*, le dolci melodie di *Hey You* e *Nobody Home*, le radicalità sonore di *In the Flesh* (condotto dall'eccellente chitarra di Gilmour), fino a *The Trial*, con violini e orchestra sullo stile di Kurt Weill.

«Con questo disco», dirà Wright, «c'è stato un superamento progressivo, una evoluzione naturale, l'abbandono di taluni schemi già ampiamente sfruttati. Dopo *Atom Heart Mother* pensavamo di avere dato il massimo, poi gli anni

seguenti ci hanno portato avanti nella ricerca sonora con *The Dark Side of the Moon* – altra tappa fondamentale della nostra produzione. Oggi *The Wall* ci ha fatto rinascere, e crediamo di aver contribuito notevolmente alla musica che illustrerà la vita del nostro secolo ai posteri del Duemila, quando tutto quello che ci circonda sarà soltanto un ricordo catalogato nelle nastroteche».



La genesi del Muro

Montreal (Canada), 6 luglio 1977. Ultimo concerto di una tournée mondiale dei Pink Floyd massacrante. La stanchezza per i continui spostamenti, il logoramento dovuto a un tour mastodontico e interminabile, la costante pressione di un pubblico scalmanato e insaziabile, hanno originato episodi molto spiacevoli nel corso degli spettacoli.

Il fatto più grave capita appunto a Montreal, come ricorderà Waters: «Ero così provato e angosciato, durante lo show, che a un certo punto sputai addosso a uno spettatore della prima fila che urlava e si divertiva un mondo a spingere le transenne... Lui voleva fare casino, mentre quello che volevo io era di poter fare uno spettacolo di rock'n'roll. Mi arrabbiai così tanto che alla fine gli sputai addosso – feci cioè una cosa veramente odiosa... E mirai molto bene, perché lo centrai in piena faccia! Questo incidente mi spaventò. Già da un po' di tempo, durante quel tour che odiavo, avevo capito che c'era qualcosa che non funzionava. Non mi sentivo in contatto con gli spettatori, in armonia col pubblico. Non erano più persone: mi sembravano diventate delle bestie... Sentivo quest'enorme

barriera tra loro e quello che io stavo cercando di fare, ed era diventato quasi impossibile superare questa barriera».

Ricorderà in proposito Gilmour: «Nessuno di noi era consapevole, al momento, dello shock subito da Roger per quell'incidente a Montreal. Io pensavo solo che fosse assurdo concludere un tour di sei mesi con uno spettacolo schifoso... In effetti ricordo di essere andato dietro le quinte, alla fine dello show, e poi di essere tornato alla "consolle" di missaggio, tra il pubblico, a guardare il "bis", mentre Snowy White, il chitarrista che era allora con noi, suonava...».

L'incidente di Montreal è la scintilla che ispira a Waters l'idea di *The Wall*: «L'idea di *The Wall* è nata dopo dieci anni di tour con spettacoli rock – soprattutto dopo gli ultimi anni, quando oramai suonavamo davanti a un pubblico enorme. Una minoranza di spettatori era lì per ascoltare quello che volevamo suonare, ma la maggior parte sembrava essere lì soprattutto per bere birra e far casino... È giusto che il pubblico faccia quello che vuole, ma d'altronde facendo casino davano l'impressione di essere dall'altra parte del muro... Suonavamo sempre in grandi stadi zeppi di pubblico, ma quella di fare gli spettacoli in mezzo a tanta bolgia diventò un'esperienza veramente alienante. Io ero sempre più consapevole del "muro" che ci separava dal nostro pubblico, e quindi *The Wall* è nato prendendo spunto da quegli orribili spettacoli. E dico "orribili" riferendomi a quello che capita nelle prime 20 o 30 file, dove ci sono gli spettatori più scalmanati, che tendono a stare ammassati, a fischiare, a lanciare oggetti, spintonandosi di continuo... Loro si divertono molto, ma è difficile suonare in mezzo a quella baraonda... Al tempo stesso, però, capivo che era una situazione rispetto alla quale noi avevamo precise responsabilità: l'avevamo creata noi con la nostra ingordigia di successo. Infatti l'unica ragione per cui si suona in uno

stadio, davanti a un pubblico così numeroso, è quella di guadagnare più soldi».

«Cominciai a scrivere *The Wall* nell'autunno del '77», ricorderà ancora Waters. «Ci ho messo un anno, fino al luglio seguente; ho lavorato da solo, e poi ho fatto un *demo tape* di 90 minuti che ho fatto ascoltare al resto del gruppo; in seguito, nel novembre 1978, abbiamo cominciato a lavorarci tutti insieme. Abbiamo ultimato le registrazioni alla fine del 1979. In realtà avevamo cominciato a registrare nel precedente aprile, ma andavamo provando e riprovando, e ci stavamo trastullando, così ci abbiamo messo un sacco di tempo. Ma noi tendiamo sempre a lavorare molto lentamente».

Mason ricorderà: «Credo che fossimo tutti d'accordo con l'idea di Roger. Abbiamo sempre odiato certi atteggiamenti del pubblico: o terribilmente passivo, oppure addirittura fuori di testa... Una volta mi recai a un'esibizione di Stevie Wonder, e tutti erano in estasi; l'indomani invece mi capitò di vedere il concerto di un gruppo disgustoso, che arrivò a insultare il pubblico presente, e fui sorpreso nel vedere gli spettatori che, nonostante gli insulti, erano in delirio per questi musicisti... Sono cose che fanno riflettere, e Roger arrivò al punto di essere ossessionato da questo problema, in particolare durante l'ultima tournée in America: l'idea di un pubblico presente solo per partecipare all'evento, del tutto disinteressato dal prestare ascolto e attenzione alla musica...».

The Wall non è prodotto da Norman Smith, come tutti i precedenti album floydiani, ma dal canadese Bob Ezrin (la prima moglie di Waters, Carlyne Christie, è stata sua segretaria), già noto nell'ambiente per le sue collaborazioni con Alice Cooper, Kiss e Lou Reed. Ricorderà Ezrin: «Dopo il concerto di Montreal, io e Roger cominciammo a discutere la folle idea che lui aveva avuto di "costruire" un

muro tra la band e il pubblico, perché avvertiva prepotente e angosciante questo senso di separatezza. Ne riparlammo a casa sua, un anno e mezzo dopo. Aveva già scritto il primo abbozzo del lavoro, e intendeva svilupparlo; ma pensava che ci fosse troppo lavoro da fare, e siccome non voleva tornare al vecchio stile di vita, “accampato” in studio per otto mesi (adesso aveva dei figli piccoli, e la sera preferiva starsene a casa), decise di avvalersi di un collaboratore. Credo che avesse preparato una lista di possibili candidati, e il mio nome era il primo, perché ci conoscevamo bene e avevamo già parlato alcune volte di questo progetto. Detto e fatto: la registrazione cominciò nel novembre 1978, e si concluse esattamente un anno dopo, sulla traccia del lavoro che Roger aveva approntato, tutto solo, nel suo piccolo studio in campagna, intitolato naturalmente *The Wall*.

«Quando Roger si presentò con il progetto di *The Wall*», ricorderà Gilmour, «tutti pensammo che l’idea fosse molto forte. Per me, comunque, fu più difficile entrarci, perché in realtà non avevo mai avvertito questo problema di “muro” con i nostri spettatori. La mia percezione di ciò che è accaduto nel corso della nostra carriera è stata alquanto diversa da quella di Roger. Ma lui ha vissuto altri problemi, diversi dai miei: per esempio, non ha mai visto suo padre... Insomma, *The Wall* rappresenta essenzialmente il punto di vista di Roger sulla questione, e certo io non me la sentivo, concettualmente, di sottoscriverlo del tutto».

«Quando il demo fu pronto», dirà ancora Gilmour, «andammo in studio con Bob Ezrin e cominciammo a scegliere i pezzi migliori e a scartare il resto. Roger e Bob passarono un sacco di tempo a cercare di rendere il soggetto concettualmente il più lineare possibile. Roger fu messo sotto pressione perché producesse altri pezzi – “Non è ancora buono abbastanza, fai qualcosa d’altro”... In questo modo scrisse alcune delle cose migliori. Lavorammo a lungo, per

quattro mesi. L'idea era così notevole, e così abbondante il materiale letterario che Roger voleva inserire nel lavoro, che l'unica soluzione possibile era quella di un album di canzoni semplici, spesso basate su lineari arrangiamenti di chitarra... e abbiamo anche faticato a contenere tutto il materiale in un doppio album! Inoltre, si trattava pur sempre di cose che non avevano ancora conosciuto il rodaggio del palcoscenico».

Waters ammetterà: «Una gran parte di quello che è descritto in *The Wall* l'ho veramente visto e sentito; nell'insieme, però, devo dire che il mio vissuto personale è la percentuale minore – molto l'ho solo osservato, mentre altre cose ancora sono state aggiunte con intenti allegorici... Il muro è la proiezione delle mie personali fantasie e delle mie frustrazioni. C'è, in me, un sinistro bisogno di autorità, un'esigenza masochista di subire e di celebrare al tempo stesso i fasti dell'autoritarismo più bieco... *The Wall* rappresenta tutto questo. Fino a metà del secondo disco l'autorità, in tutte le sue forme – stato, famiglia, scuola, religione – trionfa indiscussa. Solo alla fine rinasce la speranza».

Waters descriverà così lo sviluppo concettuale del disco, brano dopo brano, attraverso i solchi:

«*In the Flesh* fa riferimento al nostro tour del '77, che si chiamava "Pink Floyd in the Flesh" (era il logo che usavamo per il tour). Alla fine del brano si sente gridare: "Via con gli effetti sonori", mentre emerge il rumore dei bombardieri... È un flashback, e noi cominciamo a raccontare la storia – che è un po' la storia della mia generazione...

The Thin Ice è la reale nascita del personaggio chiamato Pink, è il vero inizio della sua vita. Segue *Another Brick in the Wall (part I)*, che parla di mio padre ucciso in guerra. Ma non deve essere inteso soltanto come la storia di qualcuno che muore e di un altro che cresce e va a scuola: voglio evocare anche il senso dell'abbandono, dell'essere abbandonati in generale...

The Happiest Days of Our Lives rispecchia in pieno la mia carriera scolastica – terribile, veramente spaventosa... La canzone non vuole essere una condanna della scuola in sé, ma della scuola come istituzione repressiva, di quegli insegnanti terribili...».

A proposito del successivo solco, *Another Brick in the Wall (part II)*, il brano più celebre dell'album (pubblicato anche come singolo, dopo undici anni di assenza dei Pink Floyd dal mercato dei 45 giri), Dave Gilmour dirà: «*Another Brick in the Wall (part II)* era, originariamente, una canzone molto breve; era previsto un assolo di chitarra piuttosto veloce, e basta. Registrammo una sola strofa, e provammo a mettere l'assolo alla fine del brano; io e Roger cantammo la strofa e, successivamente, ci venne in mente di aggiungere un coro di bambini. In quel periodo eravamo a Los Angeles, e io mi occupai di mandare il nastro a un tecnico in Inghilterra, insieme a istruzioni molto precise: volevamo voci di ragazzi tra i 10 e i 15 anni, del nord di Londra, per la maggior parte maschi, che cantassero la canzone in diverse maniere. Il tecnico ci rispedì il nastro con tutte le diverse esecuzioni possibili. Inizialmente avevamo pensato di mettere questo coro in secondo piano, dietro la mia voce e quella di Roger; ma il tutto era così bello che decidemmo di lasciare le sole voci dei ragazzi e, dato che consideravamo tutte e due le versioni molto riuscite, abbiamo approntato due missaggi, partendo dalla stessa base: uno con le nostre voci, e l'altro con quelle dei bambini».

I successivi solchi di *The Wall* verranno raccontati così da Waters:

«*Mother* parla di una madre morbosa, troppo protettiva e in maniera soffocante, così come è la maggior parte delle madri. Non è la descrizione di mia madre, anche se una o due cose le si addicono molto... Tutta questa morbosa protezione ha un'influenza negativa sul bambino, rende difficoltosa la sua crescita

e maturazione, e gli rende difficile, più tardi, l'affrancarsi come individuo autonomo svincolato dall'influsso materno.

Empty Spaces parla di come si tenta di sfuggire alla solitudine, all'isolamento, diventando ricettacoli passivi delle idee altrui. Si fanno proprie le idee d'altri, idee che non ci appartengono, senza nemmeno considerarle, in un certo senso come se fossero delle mode... E poi il concetto che è molto difficile liberarsi della propria infanzia, liberarsi di quello che mamma o l'insegnante dicevano che si dovesse o non si dovesse fare.

Anche *Young Lust* è vagamente autobiografica, e in origine trattava del distacco dal periodo scolastico e dell'inizio dei primi pruriti sessuali... Della versione originaria a Dave non piaceva la struttura degli accordi; quindi la cambiammo, ma poi non sembrò adattarsi bene, così fu di nuovo cambiata radicalmente. Alla fine di *Young Lust* c'è una telefonata: l'idea di qualcuno che telefona a casa da un tour americano appare come un grosso salto concettuale rispetto all'assunto generale del brano... E sebbene non venga detto nulla, è implicito una specie di "contatto sentimentale", un bisogno di sentirsi dire parole affettuose, e il modo in cui la centralinista dice "Forse c'è qualcuno oltre a sua moglie" penso sia magnifico.

One of My Turns dovrebbe essere la risposta di Pink a un sacco di problemi della sua vita; non riesce a combinare niente con le donne, benché sia già stato sposato... Il suo matrimonio si è appena rotto, e lui si porta una ragazza nella sua stanza d'albergo, ma non riesce ad avere nessun rapporto neppure con lei; è per questo che si mette davanti alla televisione e non le parla.

In *Don't Leave Me Now* tratteggio la condizione in cui Pink si trova, è evidente che lui si sente ancora aggressivo e depresso, solo e paranoico, sull'orlo del suicidio... Con *Another Brick in the Wall (part II)*, però, sembra riacquistare la fiducia in sé.

Goodbye Cruel World riporta a *One of My Turns*. Lo scenario è la camera di un albergo americano; la *groupie* se ne va alla fine di *One of My Turns*, che il protagonista canta a tutti – in un certo senso, la canta alle donne... È anche una canzone di "colpa". Alla fine Pink si ritrova solo davanti alla tv e si assiste a una specie di simbolica esplosione del televisore; lui risorge un po' da questa

violenza, e dice: “Vai a farti fottere, non ho bisogno di nessuno di voi”, mentre canta “Siete solo altri mattoni nel muro...”... Il muro è finito, adesso è completo.

La terza parte comincia con *Hey You*, che è il tentativo di ristabilire un contatto col mondo esterno. Nella mente di Pink “*hey you*” è un grido d’aiuto rivolto al resto del mondo; lui vive di “*hey you*”... Poi segue un pezzo fantastico, cantato da me, che dice: “Come puoi vedere il muro era troppo alto, non importa quante volte abbiamo tentato, non è riuscito a liberarsi, e i vermi hanno mangiato il suo cervello”. È il primo riferimento ai vermi, che sono la mia simbolica rappresentazione del decadimento. L’idea fondamentale che sta dietro a tutto questo è che se ti isoli, marcisci – è per questo che ricorro all’immagine dei vermi. Alla fine di *Hey You*, Pink lancia un grido d’aiuto, ma ormai è troppo tardi: sta già al di là del muro.

In *Nobody Home* il protagonista si predispone a ristabilire il “contatto” da dove si era interrotto, per cominciare a vivere in positivo. Comincia a farlo nel brano successivo, *Vera*.

Segue il pezzo per me più importante dell’album, *Bring the Boys Back Home*, perché mi riguarda di più; in parte è un testo antimilitarista, e in parte sottolinea la necessità di non permettere che né il rock, né il lavoro, né qualunque altra cosa, diventino più importanti degli amici, delle mogli, dei figli e delle altre persone che si amano.

Dopo *Bring the Boys Back Home*, per un breve tratto si sentono ancora la voce dell’insegnante, della *groupie* che dice qualcosa, e della centralinista. Ma a questo punto si introduce una nuova voce, qualcuno che bussa alla porta e dice: “*Come on... it’s time to go*” (“Avanti... è ora di andare”). Vogliono trascinare Pink sul palcoscenico, perché deve andare a esibirsi; quando arrivano nella stanza, però, capiscono che c’è qualcosa che non va, e chiamano il dottore.

Comfortably Numb parla di questo confronto col dottore, il quale si limita a fare un’iniezione a Pink per calmarlo, perché possa fare il suo dovere – non sono interessati a nessuno dei suoi problemi, ma solo al fatto che ci sono migliaia di persone che hanno comprato il biglietto; lo spettacolo dunque deve andare avanti a

tutti i costi, perché il denaro è lì, nella valigetta, e questa è l'unica cosa che davvero conta.

Alcuni versi di *Comfortably Numb* e *Nobody Home* riportano ai giorni calmi e felici di quando Syd Barrett era ancora nei Pink Floyd. In realtà parlo di tutti i tipi di persone che ho conosciuto, ma Syd è l'unico che usava degli elastici per tenere insieme gli stivali – è da questo che proviene il verso “Ho degli elastici che mi tengono le scarpe”.

Comunque, con l'assistenza del medico e con l'aiuto di qualche droga, Pink torna di nuovo sul palco. In questo momento è fuori di testa, è completamente invasato, si comporta da fascista... Dietro a tutto questo c'è l'incidente di Montreal nel '77: l'idea che questi “sentimenti fascisti” nascono dall'isolamento... È molto facile isolarsi, e se ti isoli ti corrompi. Il risultato finale di questo tipo di corruzione è una specie di fascistizzazione, che Pink manifesta dal centro del palco. Lui si accanisce contro le minoranze del pubblico: ho scelto gli omosessuali, gli ebrei e i neri semplicemente perché sono le minoranze più identificabili nel paese dove sono nato, cioè l'Inghilterra.

Run Like Hell è solo Pink che esegue un'altra canzone, soltanto una parte dello spettacolo, ma lui è ancora sotto l'effetto della droga. Dopo *Run Like Hell* si sente il pubblico scandire “Pink Floyd” nella parte sinistra dello stereo; invece, da destra e al centro si sentono voci che scandiscono “*Hammer, hammer, hammer*” (“Martello”): è il pubblico dei Floyd che viene rappresentato come una specie di raduno fascista.

Segue *Waiting for the Worms*, che in termini teatrali è la rappresentazione finale di quello che accade nel corso dello spettacolo, quando l'effetto della droga comincia a svanire e le vere sensazioni di Pink scivolano verso quello che lui avrebbe voluto evitare, ma che adesso riprende il sopravvento. Dal momento che è stato trascinato a viva forza fuori dalla sua stanza d'albergo e messo in questa situazione, lui si trova imprigionato nella gabbia dei suoi pensieri. Questa è l'idea.

Nello spettacolo abbiamo utilizzato il martello come simbolo delle forze di oppressione, mentre i vermi sono la parte pensante delle forze di oppressione. Si sente una voce che sembra am-

plificata da un megafono: descrive la marcia del National Front da Brixton a Hyde Park. A questo punto la droga ha perduto il suo effetto, e Dave canta: “Seduto in questo bunker dietro il mio muro, in attesa che arrivino i vermi”, e continua a oscillare dalla sua originale personalità di individuo ragionevole, a quest’altro tipo di persona che aspetta i vermi e nell’attesa è pronto a fracassare tutto ciò che gli capita sotto mano – questa è la reazione di chi si è sentito maltrattato e isolato.

Ma alla fine di *Waiting for the Worms* Pink non ce la fa più e dice: “Basta, voglio andare a casa”; toglie l’uniforme e abbandona lo spettacolo. Dice: “Aspetto in questa cella perché devo sapere se per tutto questo tempo sono stato colpevole”, e quindi si processa da solo. Il giudice è una parte di sé, come tutti gli altri personaggi e le cose che ricorda – sono tutti ricordi nella sua mente; la madre mostra un po’ di comprensione, lo vuole proteggere, lei non lo attacca come fanno, invece, sua moglie e il suo insegnante... Questo processo si svolge nella testa di Pink, ed è frutto solo della sua immaginazione. Lui si sente colpevole di tutto ciò che ha fatto e che è stato. Alla fine, la sentenza lo condanna a... non isolarsi. Il muro è crollato. Siamo insomma tornati al punto di partenza – infatti, precisamente all’inizio e alla fine, Pink dice: “Questo è il punto da cui abbiamo cominciato”...».

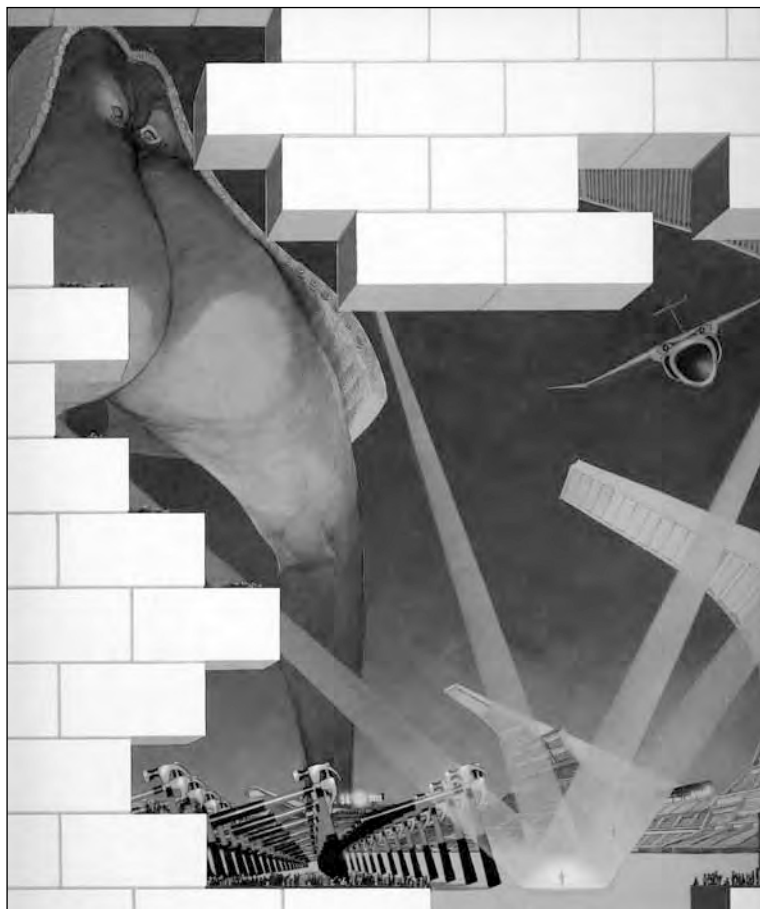
The Wall è uno dei momenti più alti della creatività musicale del Novecento, una magistrale conferma di come la musica moderna, al suo migliore livello, possa riuscire a veicolare concetti di grande portata esistenziale e culturale ben al di là del riduttivo concetto di evasione e intrattenimento, o di mero virtuosismo tecnico-strumentale.

The Wall è un *concept album* imparagonabile a qualunque altro album della scena pop-rock dell’epoca – niente provocazioni, niente “messaggi”, niente digressioni misticheggianti, niente oltraggiosità: ma una semplice fotografia impietosa della società contemporanea, un mosaico brutale, pessimistico e solo all’apparenza constatativo, reso attraver-

so allegorie di grande immediatezza, di notevole suggestione e qualità letteraria. Pubblicato nel novembre del 1979 con straordinario successo commerciale, *The Wall* arriverà a vendere nel mondo più di 30 milioni di copie.



SCRITTE SUL MURO



In the Flesh?
[Nella carne?]

The Wall si apre con questo brano “interrogativo”. Un testo breve, secco, perentorio, basato su un ipotetico dialogo di Waters-Pink con lo Spettatore, un dialogo subito venato di sarcasmo: «*So ya / thought ya / might like to go to the show / to feel the warm thrill of confusion*». («Così tu / tu pensavi / che ti sarebbe piaciuto andare allo spettacolo / sentire il caldo brivido della confusione»).

Il riferimento è trasparente: evoca la dichiarata insofferenza di Waters per un certo tipo di spettatori troppo turbolenti, più interessati all’evento e al rito collettivo, confuso e caotico, che alla musica. Insofferenza culminata negli incidenti accaduti durante il tour americano del 1977, intitolato con qualche preveggenza per l’appunto “Pink Floyd In the Flesh Tour”. («Ero così angosciato, durante lo spettacolo, che a un certo punto sputai addosso a un tipo delle prime file che urlava e si divertiva a spintonare le transenne e a fare casino...»)

Dopodiché l’ipotetico dialogo tra Waters e il suo prototipico Spettatore si fa più serrato, più diretto, addirittura incalzante: «*Tell me is something eluding you sunshine? / is this not what you expected to see?*». («Dimmi, c’è qualcosa che ti confonde, carino? / non è questo che ti aspettavi di vedere?»).

Quindi, l’esplicito invito ad approfondire, ad andare al

di là della superficie, dell'apparenza, a “cercare oltre la Maschera”: *«If you wanna find out what's behind these cold eyes / you just have to claw your way through the / disguise»*. («Se vuoi scoprire cosa c'è dietro questi occhi freddi / devi solo cercare di andare oltre la / maschera»).

Comincia così il “viaggio” alla scoperta di ciò che «nasconde la luce del sole», di quel qualcosa che si occulta «dietro questi occhi freddi». Sarà un percorso duro e opprimente, attraverso tutte le costrizioni che nel corso dell'esistenza estraniavano sempre più da se stessi per attribuire all'individuo una fittizia personalità adeguata ai dettami sociali.



The Thin Ice
[Il ghiaccio sottile]

Sotto la maschera e «dietro gli occhi freddi» c'è anzitutto un bambino, c'è l'infanzia stereotipata, illusoria, ingannevole. È questo l'assunto del secondo brano di *The Wall*, *Il ghiaccio sottile*, felice allegoria della precarietà e fragilità dell'infanzia: «*Momma loves her baby / and daddy loves you too / and the sea may look warm to you bab / and the sky may look blue*». («La mamma ama il suo bambino / e anche il papà ti vuole bene / e il mare può sembrarti caldo, bimbo / e il cielo può sembrare azzurro»).

Questo è quello che sembra, quello che può realmente apparire agli occhi innocenti e curiosi di un bimbo ancora incorrotto dalla vita. Ma quello che si prospetterà non appena il bambino comincerà a «pattinare sul ghiaccio sottile della vita moderna» apparirà ben altrimenti angoscioso: «*Don't be surprised when a crack in the ice / appears under your feet*». («Non stupirti quando una crepa nel ghiaccio / apparirà sotto i tuoi piedi»).

E sarà l'incrinatura della paura, la crepa dell'alienazione, che minaccerà costantemente il “pattinaggio esistenziale” di Pink sopra il ghiaccio sottile della vita. Il disincantato pessimismo di Waters si dispiega a partire da questo solco e permea l'assunto dell'intero album. Niente si salverà, e fino alla fine si assisterà alla progressiva demolizione di ogni fase della crescita del giovane, imprigionato nella morsa inesora-

bile di un ghiaccio che apre voragini sempre più profonde: «*You slip out of you depth and out of your mind / with your fear flowing out behind you / as you claw the thin ice*». («Scivolerai dove non si tocca e sarai preda del terrore / e la paura ti tallonerà / mentre graffierai il ghiaccio sottile»).

Così si chiude *The Thin Ice*, secondo “mattoncino” alla base del muro. La parabola esistenziale muove i suoi primi passi inconsapevoli, già minacciata dall’insidia delle crepe, improvvise e profonde, che possono incrinare il ghiaccio sottile sul quale essa scorre.



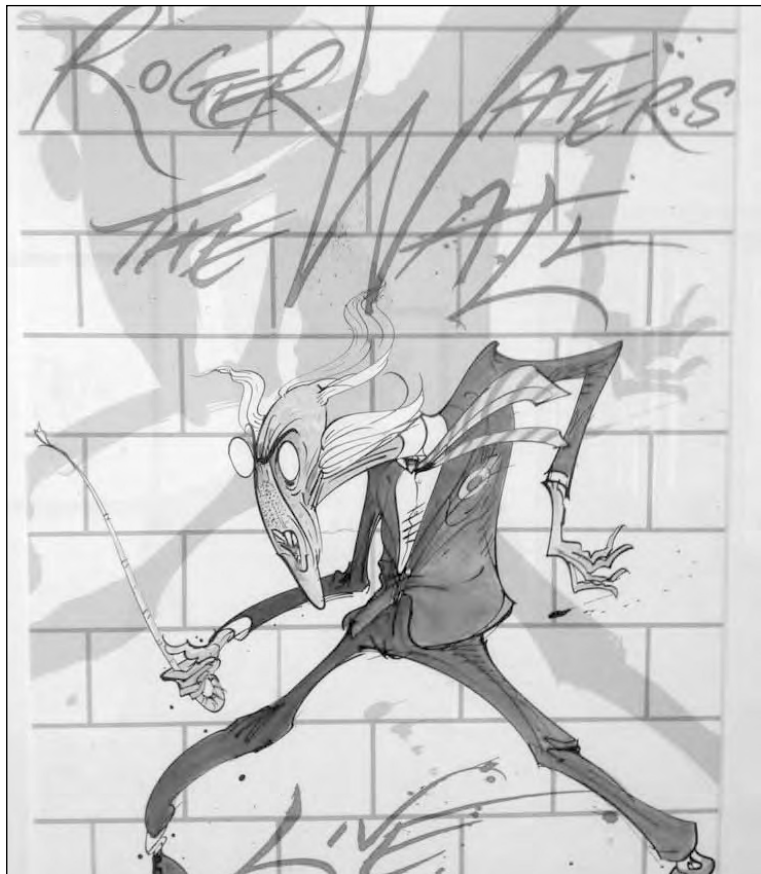
Another Brick in the Wall (Part I)
[Un altro mattone nel muro (Parte I)]

Un altro mattone nel muro, recita il didascalico titolo del terzo solco di *The Wall*. Si tratta di un testo breve, struggente, accorato, dove l'accento autobiografico di Waters si fa prevalente (il tema del padre morto in guerra e mai conosciuto verrà poi sviluppato e approfondito da Roger nell'album *The Final Cut*, appunto dedicato alla memoria di Eric Fletcher Waters): «*Daddy's flown across the ocean / leaving just a memory / snapshot in the family album [...]*». («Papà è volato attraverso l'oceano / lasciando solo un ricordo / un'istantanea nell'album di famiglia [...]»).

Diversamente da *The Final Cut*, dove l'accento antimilitarista risolverà, perlomeno a livello ideale, la lacerazione della perdita paterna, in questo brano gli occhi e il cuore sono ancora quelli del bambino, estraneo al “perché”, e smarrito di fronte all'inspiegabile, dolorosa assenza paterna: «*Daddy, what else did you leave for me? / Daddy, what d'ya leave behind for me? [...]*». («Papà, che altro mi hai lasciato? / Papà, cos'altro hai lasciato per me? [...]»).

Una accorata richiesta d'amore priva di possibili risposte, un angoscioso vuoto irrisolvibile, che in un secondo tempo verrà sistematizzato in chiave disperatamente rassegnata: «*All in all it was just a brick in the wall*». («Dopotutto era solo un mattone nel muro»).

Così un altro doloroso tassello – quello del vuoto affettivo dovuto a un lutto remoto ma sempre presente – contribuisce all’edificarsi del tremendo “muro” oppressivo che, mattone dopo mattone, va erigendosi attorno al giovane Pink.



The Happiest Days of Our Lives
[I giorni più felici delle nostre vite]

Quelli che un sarcastico Waters definisce, nel titolo di questo quarto brano, «i giorni più felici delle nostre vite» – quelli che con un po' di retorica si è soliti ricordare come tali, cioè gli anni adolescenziali e giovanili della scolarità – sono qui tratteggiati, con più realismo, al negativo attraverso la figura oppressiva e repressiva dell'Insegnante:

«When we grew up and went to school / there were certain teachers who would / hurt the children anyway they could / by pouring their derision / upon anything we did / and exposing every weakness [...]».

[«Quando crescemmo e andammo a scuola / c'erano certi insegnanti che avrebbero / fatto del male a noi bambini in tutti i modi / riversando il loro scherno / su qualsiasi cosa facessimo / e smascherando ogni nostra debolezza (...)»].

Ma chi erano, in realtà, questi spietati insegnanti, una volta spogliati della loro identità sociale, del piccolo potere dovuto al loro quotidiano ruolo di “educatori”? Erano dei miserevoli frustrati – fa notare con rabbioso sarcasmo Waters – a loro volta deboli e inetti, vessati senza pietà da grasse mogli psicopatiche:

«But in the town it was well known / when they go home at night, their fat and / psychopathic wives would thrash them / within inches of their lives».

[«Ma in città era ben noto / che una volta tornati a casa, la sera, le loro grasse e / psicopatiche mogli li avrebbero strapazzati / fino a ridurre la loro vita a pezzettini»].

Tra le righe del testo sembra di cogliere riferimenti autobiografici dell'autore, che però avrà modo di precisare: «Non si tratta di un brano del tutto autobiografico, anche se per me la scuola è stata proprio così. Una pessima esperienza, davvero tremenda. Quando sento qualcuno che sospira al ricordo di quando andava alle elementari, mi viene il voltastomaco, perché quando sono andato io alla scuola elementare maschile... Comunque voglio che sia chiaro: quando sono andato a scuola io, in quella scuola maschile, c'erano anche dei bravi insegnanti, erano persone perbene... Non voglio esprimere una condanna generalizzata degli insegnanti, di tutti gli insegnanti... Voglio solo dire che ce ne sono anche di cattivi, e che quelli possono conciarvi molto male. Nella mia scuola ce n'erano alcuni incredibilmente cattivi, che trattavano malissimo i bambini, li mortificavano, li disprezzavano, li frustravano... Non ci incoraggiavano mai a fare qualcosa, non tentavano mai nemmeno di suscitare il nostro interesse per qualcosa; cercavano solo di tenerci buoni e fermi, e di modellarci a loro piacimento, in modo che crescendo potessimo andare all'università e *ottenere buoni risultati*».

Benché assai modesto sotto l'aspetto lirico, e anzi piuttosto semplicistico e banale, *The Happiest Days of Our Lives* è un testo tuttavia carico di quell'immediatezza goliardica e rabbiosa tutta adolescenziale, dunque capace di rendere bene il sentire di Pink, ritornato coi ricordi al turbine emozionale degli anni scolastici. Un passaggio centrale nel contesto dell'album, premessa alla secca invettiva del solco che segue.

Il muro dell'apartheid in Palestina

Da sempre l'antimilitarista e pacifista Roger Waters è un acceso sostenitore della causa palestinese, instancabile nel denunciare i soprusi e le violenze dello Stato di Israele contro il popolo di Palestina. Per questo viene periodicamente bersagliato dall'accusa di "antisemitismo" (una pretestuosa accusa, all'ombra della quale il sionismo e le destre israeliane vorrebbero legittimare decenni di oppressione e vessazioni del popolo palestinese).

Pochi giorni dopo la strage terroristica compiuta da Hamas il 7 ottobre 2023, Waters – a differenza di tante altre silenti rockstar – ha preso posizione con questo comunicato:

«L'urlo di ogni bomba che cade su Gaza è il rantolo mortale di uno Stato fallito. Ho un peso sul cuore. Per favore, fermatevi!

Lo scatto di ogni interruttore elettrico per spegnere le luci; il cigolio di ogni rubinetto per chiudere l'erogazione dell'acqua; lo sbattere di ogni porta per intrappolare i detenuti della più grande prigione a cielo aperto del mondo: insieme, tutti questi suoni sono il cacofonico rantolo di morte dello Stato coloniale, della supremazia etnica, dell'apartheid di Israele.

Ecco, l'ho detto, mi sono tolto un grosso peso dallo stomaco. Ma ovviamente non mi daranno retta, sono quasi vent'anni che batto e ribatto su questo punto e non mi hanno ancora ascoltato. Sembrano sordi agli appelli dell'intera umanità per la parità dei diritti umani.

Saranno forse le cosiddette democrazie liberali dell'occidente a intervenire per chiedere la pace? Vediamo un po'.

Democrazie “liberali” dell’occidente – Oh, guarda guarda, [il presidente Usa] Joe Biden ha mandato una portaerei nel Mediterraneo orientale. Qual è il piano, Joe? Gli Stati Uniti si uniranno ai bombardamenti genocidiari sui bambini di Gaza? No?

E il Regno Unito? [Il premier inglese] Rishi Sunak? Qualche idea? Oh sì, Rishi un’idea ce l’ha: «Criminalizzare l’uso del boicottaggio come mezzo di protesta politica non violenta in Inghilterra, e accettare alla stregua di un vangelo la nuova definizione di antisemitismo, profondamente errata, dettata dall’Alleanza per la memoria dell’olocausto».

Va bene, sei in ballo e devi ballare. Stamattina ho visto un video del mio amico palestinese Ramzy Baroud: «O state con noi o vi fate da parte», dice. Ramzy, senza il minimo dubbio sono al fianco tuo e di tutto il popolo palestinese oppresso, amico mio.

Basta con i crimini di guerra – Parliamo della mattina di sabato scorso [7 ottobre 2023]. I combattenti della resistenza palestinese che sono evasi dalla prigione a cielo aperto chiamata Gaza avevano il diritto legale e l’obbligo morale di reagire contro l’occupante della loro terra? Sì, lo avevano.

Quello che ne è seguito non è ancora chiaro: se sono stati commessi crimini di guerra, li condanno. Quello che sta accadendo ora a Gaza, tuttavia, non è chiaro.

Ho un’amica palestinese, Lama Al-Arian, che vive a Beirut. Mi ha mandato un messaggio nel cuore della notte per dirmi che undici suoi famigliari, tra cui un cuginetto di due anni, sono stati uccisi da una bomba israeliana mentre erano fermi al buio.

Una proposta – Ecco la mia proposta su cosa si dovrebbe fare. È solo un’opinione, ma è condivisa da molti. Deve esserci un cessate il fuoco immediato e permanente. Niente più uccisioni da parte di nessuno, Hamas e Forze armate israeliane compresi. Questo significherebbe che Israele riconosce che l’esperimento sionista è fallito, perché può continuare solo attraverso altre uccisioni. Significherebbe anche la fine dell’occupazione militare illegale di Israele su tutto il territorio palestinese.

Per essere chiari, i sionisti dovrebbero accettare di aver avuto

la loro occasione e di non essere riusciti a creare uno Stato dotato di vita propria. Se si ritorna al passato e si rilegge la storia, con tutto quello che David Ben-Gurion e Golda Meir, tra i tanti, hanno sostenuto, si può vedere che il sionismo è sempre stato destinato a fallire, in un mondo dove si conviene sul principio che le ideologie religiose o etnico-sovrane non possono essere un punto di partenza in questi nostri tempi.

Quindi... adesso che fare?

Per prima cosa, occorre riunirsi attorno a un grande tavolo e elaborare una soluzione basata su un solo Stato. Si tratterebbe di un nuovo Stato con uguali diritti umani per tutti i suoi cittadini, indipendentemente dalla loro etnia, religione o nazionalità di provenienza.

Allora questo nuovo Stato sarebbe una vera e propria democrazia. Si deve decidere un nome? Buona fortuna. Cosa ne dite di Terra Santa? La cosa importante è che la nuova Costituzione dovrebbe prevedere udienze per la verità e la riconciliazione, come nel Sudafrica post-apartheid.

In secondo luogo, una questione secondaria: le alture del Golan. Ovviamente, le alture del Golan non c'entrano niente con questo Stato e tornerebbero alla Siria, a cui appartengono.

Convincere Israele – Convincere l'attuale governo israeliano ad accettare questo piano può essere facile? Probabilmente no. Sarà necessaria una grande opera di rieducazione e di una grande spinta da parte di una organizzazione per i diritti umani come B'Tselem e di tutte le democrazie liberali dell'occidente.

Purtroppo il Regno Unito e la Francia in particolare sono stati profondamente implicati in programmi coloniali in Asia occidentale/Medio Oriente da ben prima della Dichiarazione Balfour del 1917 e del documento di Sykes e Picot che l'anno prima aveva suddiviso l'Impero Ottomano.

Parlando di Lord Balfour, non posso evitare di menzionare la sua lettera del 1917, nella quale offriva il sostegno di Sua Maestà a una patria per il popolo ebraico senza fare riferimento a una frase della seconda metà di quella lettera che diceva: «... Restando chiaramente inteso che non sarà fatto nulla che possa pregiudicare i

diritti civili e religiosi delle comunità non ebraiche esistenti in Palestina...». Questa parte della lettera di Lord Balfour viene citata solo raramente ed è stata completamente ignorata dai sionisti a partire dagli anni Trenta del Novecento.

Ho un peso sul cuore – Ho un peso sul cuore. Piango per tutti i miei fratelli e sorelle in Terra Santa: musulmani, cristiani, ebrei, drusi, agnostici e atei. Piango per tutti i loro figli. Tutte quelle giovani menti che vengono riempite di paura, odio, divisione e disperazione.

Gli attacchi ai civili, sia quelli di Hamas di sabato scorso, sia quelli dello Stato di Israele su scala massiccia a Gaza, hanno evidenziato il fatto che i palestinesi subiscono violenze, intimidazioni e allontanamenti forzati da oltre settant'anni, e che solo ora il mondo occidentale sta iniziando a svegliarsi a causa degli eventi degli ultimi giorni.

Ebbene, noi, il mondo occidentale, non ci stiamo svegliando abbastanza in fretta. Sia chiaro, la questione di fondo non è così complicata come potrebbe sembrare.

La domanda è: «Crediamo o no nei diritti umani universali?». O sogniamo un mondo in cui tutti gli uomini e le donne siano uguali secondo la legge, oppure non lo sogniamo.

Mio padre (1914-1944) ha fatto questo sogno. È morto in Italia combattendo contro i nazisti per difendere quel sogno. Io faccio quel sogno. Senza se, senza ma e senza forse.

Non mi farò da parte Ramzy Baroud, amico mio. Sono al tuo fianco. Oggi, in Terra Santa, c'è un oppressore e ci sono degli oppressi. Di chi è la colpa dello spargimento di sangue? Dell'oppressore. Senza se, senza ma e senza forse.

A chi di dovere: per favore, smettetela.

Amore»

Roger Waters, 13 ottobre 2023