Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità

Corso di Laurea in Storia

The Dark Side Of The Moon.

Storia di una controcultura di massa

Relatore:

Prof. Giovanni Focardi

Laureando: Alessandro Ferrari

Matricola: 596029

ANNO ACCADEMICO 2021/22

INDICE

INTRODUZIONE 4

1. CULTURA DI MASSA NEL NOVECENTO 10

1.1. INDUSTRIA CULTURALE MAINSTREAM 10

1.2. GENESI DELLE CONTRONARRAZIONI: JAZZ, BLUES E COUNTRY 18

1.3. ROCK'N'ROLL NEL SECONDO DOPOGUERRA 31

1.4. PARABOLE ROCK TRA L'UNA E L'ALTRA SPONDA DELL'ATLANTICO 40

2. PINK FLOYD: GENESI ED EVOLUZIONE 61

2.1. BAND GIOVANILI DA CAMBRIDGE A LONDRA 61

2.2. DALL'UFO CLUB ALLA EMI 67

2.3. L'ANNO DI SYD BARRETT: DALLA LUCE ALL'ECLISSI 71

2.4. ROGER WATERS: DALLA CRISI ALLA RITROVATA CREATIVITA' 77

3. THE DARK SIDE OF THE MOON: LA STORIA DELL'ALBUM 86

3.1. ECLIPSE: LA PRIMA BOZZA LIVE 86

3.2. LE REGISTRAZIONI AGLI ABBEY ROAD 92

3.3. FASE TRE: GLI ULTIMI RITOCCHI 97

3.4. ANALISI NARRATIVA CONTROCULTURALE 103

4. RICEZIONI E MEMORIE DEL DISCO 109

4.1. ARTICOLI BRITANNICI ALL'USCITA DELL'ALBUM 109

4.2. OPINIONI DELLA STAMPA AMERICANA 111

4.3. LA TARDIVA RICEZIONE ITALIANA 113

4.4. MEMORIE DEL DISCO 118

FONTI E BIBLIOGRAFIA 121

RINGRAZIAMENTI 129

INTRODUZIONE

Roger, Syd, David, Richard, Nick, Storm, Aubrey, Peter, Andrew, Bob, Clive, Keith, Jiuliette, non sono solo una dozzina di nomi propri, comuni ad adolescenti britannici di metà anni Sessanta. Essi sono invece nomi di un gruppo eterogeneo di ragazzi e ragazze originari per la maggior parte di Cambridge, cittadina a nord della capitale britannica, celebre per la prestigiosa Università, separati da quattro o cinque anni di età, che intrecciandosi e frequentandosi dentro e fuori le *high schools* prima, e le università londinesi poi, daranno vita ai propri sogni di *teenagers* contribuendo direttamente ed indirettamente a ciò che la storia e la musica conosce come *British Invasion*, e nel dettaglio alla nascita e l'esplosione musicale della band nota col nome di *Pink Floyd*.

Il fine di questa tesi è quello di narrare ed analizzare la creazione di un ben preciso album del gruppo britannico, *THE DARK SIDE OF THE MOON* (1973), confrontandolo con le tematiche narrative controculturali dei generi musicali dal quale il rock dei Pink Floyd prende spunto, inquadrando il tutto nel contesto storico e culturale del Regno Unito, degli USA e dell'Europa continentale della seconda metà del Novecento.

Per arrivare a possedere un appropriato background storico, culturale, sociale e musicale, bisogna compiere qualche passo indietro rispetto la cronologia degli eventi floydiani. Questa tesi è come una gigantesca *matrioska*, nella quale le numerose bambole cave in legno corrispondono ai periodi storici, culturali e musicali che troveremo di paragrafo in paragrafo. Aprendole, strato dopo strato, giungeremo alla bambola più piccina, l'unica formata da un corpo solido: *THE DARK SIDE OF THE MOON* appunto. La maestosità della *matrioska* però, si apprezza ricostruendo al contrario le bambole in legno, chiudendole una ad una. Il piccolo

cuore del souvenir di origine russa, preso da solo, risulterebbe infatti insignificante. Grazie agli *strati superiori* questa tesi dovrebbe diventare comprensibile[1].

La bambola di legno più grande della nostra *matrioska* risale agli albori del Novecento, con l'avvento e lo sviluppo del Blues, del Jazz e del Country. Musiche di nicchia, che si fanno voce degli scontenti di alcune fette di popolazione di basso ceto sociale, dal carattere triste, tragico e privo di qualsiasi finale narrativo a lieto fine, destinate, almeno in principio, ad un circuito di ascoltatori socialmente chiuso[2]. Sarebbe difatti quanto mai errato pensare che nei primi anni Trenta, negli stati meridionali del Mississippi, della Louisiana e dell'Alabama, dove la schiavitù era si stata abolita nel 1865, ma vigevano forti e dure segregazioni razziali, tutta la popolazione, bianchi e neri riuniti, ascoltassero i primi blues rudimentali ed acustici di Robert Johnson e di Leadbelly, oppure assistessero ai frenetici e danzanti concerti della Original Dixieland Jass Band o di Louis Armstrong. Analoga dinamica vale per la musica tipicamente bianca e rurale, nel centro e nell'est degli States come in Virginia, originariamente chiamata Hillbilly, evolutasi poi, e nota a tutti con il nome di Country[3]. Tali filoni musicali, impregnati all'interno di correnti socio-culturali ben strutturate, si contrappongono per contenuti narrativi e stilistici alla più estesa cultura di massa *mainstream*, che portando con sé a braccetto i propri *happy endings* narrativi, spopola i mass media americani, dagli anni Venti del Novecento fino a metà degli anni Cinquanta[4]. Avremo modo, nel primo capitolo di questa tesi, di

---

[1] L'opera che più mi ha aiutato nell'ideazione e nella stesura di questo elaborato è dello storico italiano Alberto Mario Banti, *Wonderland*. Le fonti e la bibliografia usate dall'autore sono state a me utili per tracciare un'ampia ricerca storiografica, sulla cultura di massa del Novecento e sulle controculture blues, jazz e country ad essa collegate.

[2] Riguardo la ricerca sul jazz e sul blues sono stati di fondamentale importanza le opere dello storico musicale Vincenzo Martorella, *Il blues*; del musicologo, cantante e chitarrista italiano Franco Fabbri, *Around the clock* e *Blues*; dello storico e docente di storia, presso la Loyola University of Chicago, Lewis Erenberg, *Swingin' the Dream*; del giornalista e critico musicale italiano Arrigo Polillo, *Jazz*; degli etnomusicologi Charles Wolfe e Kip Lornell, *The Life and Legend of Leadbelly*.

[3] Opere utili alla ricerca sulla musica hillbilly e country: del sociologo e docente di sociologia, presso la Vanderbilt University, Richard Peterson, *Creating Country Music*; dello storico e docente dell'Università di Indiana Ronald Cohen, *Folk Music*.

[4] Nella ricerca storiografica sulla Cultura di massa del Novecento ho utilizzato i testi del docente di letteratura inglese dell'Università di Melbourne Ken Gelder, *Popular Fiction*; dello storico, scrittore e saggista britannico, professore emerito di Storia Europea Comparata alla Queen Mary University of London Donald Sassoon, *La cultura degli europei*; della docente di Storia delle teorie del cinema e Storia della serialità nell'Università di Bologna Monica Dall'Asta, *I serials*; dello storico della filosofia e filosofo italiano Franco Restaino, *Storia del fumetto*; dello scrittore, disegnatore e critico

addentrarci ad elencare e delineare le caratteristiche di tutti questi filoni narrativi socio-musico-culturali.

Proprio dalla metà degli anni Cinquanta queste due tendenze culturali e controculturali iniziano inesorabilmente ad intrecciarsi, forse scontrarsi, e comunicare tra loro. A volte tramite cruente repressioni razziali, contrapposte alla nascita e all'evoluzione di movimenti studenteschi per i diritti civili, e movimenti afroamericani stessi, atti a conquistare, diritto dopo diritto, una fetta sempre più ampia di emancipazione e di uguaglianza. A volte con l'affermarsi di filoni intellettuali e letterari underground, anticonformisti per antonomasia, sdoganatori precoci di sesso e droghe, come la *beat generation*[5]. A volte tramite giovani adolescenti bianchi appartenenti alle classi sociali più basse che, estromessi del tutto o in parte dal *sogno americano* del secondo dopoguerra, cominciano ad avvicinarsi a quei generi musicali e filoni culturali di nicchia che prima del secondo conflitto mondiale vedevano un pubblico di soli afroamericani. E questi stessi adolescenti tendono a formare dei sottogruppi sociali e man mano *contaminano*, con i propri ascolti e le proprie letture, giovani studenti dei ceti medi che frequentano le *high schools*[6].

Grazie a questi processi, ed ultimo ma non ultimo, al miscuglio tra popular music, blues, rhythm and blues, folk e country, nasce il rock'n'roll. Ed il rock'n'roll in un certo senso contamina sé stesso, in quanto, nato da controculture, traccia le sue tele narrative e si evolve prendendo prepotentemente la scena culturale di massa

---

letterario italiano Francesco Dragosei, *Lo squalo e il grattacielo*; dell'antropologo americano Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*; dei filosofi tedeschi Max Horkheimer e Theodor Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*; Adorno, *La scuola di Francoforte*; Adorno, *Sulla popular music*.

[5] Utili alla ricerca sulla *beat generation* le opere dei giornalisti, critici musicali e blogger italiani Ernesto Assante e Gino Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*; del docente di letteratura inglese, presso l'Università di Glasgow, Christopher Gair, *The Beat Generation*; dello scrittore americano e cofondatore della beat generation stessa, Jack Kerouac, *On the Road*.

[6] Riguardo lo spezzato culturale e sociale dei giovani nella seconda metà del Novecento ho consultato i testi dello scrittore e docente universitario americano Glenn Altschuler, *All Shook Up*; della storica e docente presso la Università del Maryland Grace Palladino, *Teenagers*; dello storico e scrittore americano William Graebner, *Coming of the Age in Buffalo*; del sociologo ed autore Todd Gitlin, *The Sixties*.

mainstream, passando in pochi anni, per così dire, dalla parte dei buoni alla parte dei cattivi. Anche di questo processo avremo modo di parlare nel primo capitolo[7].

Tutti questi influssi culturali e musicali passano l'oceano, grazie al ruolo di protagonista che gli USA svolgono per la ricostruzione economica dell'Europa dopo la Seconda Guerra Mondiale. E forse grazie all'anglosassone lingua in comune, questi influssi attecchiscono in Gran Bretagna, proprio dove giovani figli della *working class*, oppressi dai rigidi dogmi tradizionali britannici, danno vita alla cosiddetta *beat music* nei primi anni Sessanta. Stiamo parlando dei Beatles, dei Rolling Stones, dei Kinks, degli Animals, e la lista continuerebbe ancora. In seconda battuta, qualche anno in ritardo causa carta d'identità, arrivano loro, Roger Waters, Syd Barrett, Richard Wright, Nick Mason, e poco dopo David Gilmour, dando vita a svariate formazioni dagli svariati nomi, confluenti poi nei Pink Floyd. Ed è questa la *British Invasion*: in poche parole, un interscambio culturale e musicale che parte dagli Stati Uniti d'America per poi ritornarci[8].

A questo punto della storia infatti, le due sponde dell'oceano dialogano tra loro. Le band britanniche spopolano negli States quanto l'americano Bob Dylan[9] riempie teatri e platee in Gran Bretagna. E i giovani inglesi tendono, durante questi anni di rivoluzione musicale e culturale, ad aggregarsi in sottogruppi sociali subculturali: i *teddy boy,* mascalzoni figli delle più disagiate classi operaie, i *mod*, con i loro completi italiani allusivi allo stile gangster hollywoodiano e le immancabili Vespe, ed i *rocker*, rielaborazione dei biker americani alla Marlon Brando[10].

---

[7] La ricerca sul rock'n'roll verte sulle opere del critico musicale statunitense Peter Guralnick, *Last Train to Memphis*; dello scrittore e docente universitario Glenn Altschuler, *All Shook Up*; dello storico italiano Alberto Mario Banti, *Wonderland*; dei giornalisti e critici musicali Ernesto Assante e Gino Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*.

[8] Riguardo *Beat music* e *British Invasion* sono stati utili i testi della musicologa e docente presso l'Università del Kansas Roberta Freund Schwartz, *How Britain Got Blues*; dello storico italiano Alberto Mario Banti, *Wonderland*; dei giornalisti e critici musicali Ernesto Assante e Gino Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*; del critico musicale, paroliere e produttore discografico britannico Ian Macdonald, *The Beatles*; dello storico italiano Ferdinando Fasce, *La musica nel tempo*; dello storico inglese Dominic Sandbrook, *White Heat*; del musicologo, cantante e chitarrista italiano Franco Fabbri, *Il suono*.

[9] I testi consultati per la ricerca su Bob Dylan sono dello scrittore inglese Howard Sounes, *Bob Dylan*; dei giornalisti e critici musicali Ernesto Assante e Gino Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*; dello storico italiano Alberto Mario Banti, *Wonderland*.

[10] Ho visionato a riguardo i film citati a fine tesi nella filmografia.

Ma torniamo a noi. I Pink Floyd[11], grazie alla letterale *follia* artistica del frontman Syd Barrett, elaborano tessuti narrativi e musicali nuovi per l'epoca brit. Ne parleremo nei primi paragrafi del secondo capitolo. Mescolando gli influssi jazz del tastierista Rick Wright, con le cadenze r&b e blues amate dal bassista Waters, e le lunghe e avvolgenti improvvisazioni, ha vita il *rock psichedelico*. Gli unici cugini americani che si avvicineranno a tali sonorità psichedeliche saranno Jefferson Airplane e Grateful Dead, con le dovute differenze stilistiche.

I ragazzi di Cambridge dovranno fare i conti però con la diagnosticata schizofrenia, che, alimentata da pesanti e frequenti assunzioni di droghe e ritmi di vita sregolati, porterà con sé il chitarrista e cantante della band Syd Barrett, fino all'estromissione stessa dal gruppo. Ma la band casca per così dire in piedi. David Gilmour, vecchio amico di Syd, si affianca per qualche mese a lui, per prenderne definitivamente il posto dal 1968[12].

Dopo qualche anno di difficoltà, la band, priva del principale autore di testi e musiche, prende una propria strada ed una propria identità musicale e narrativa. Il bassista Roger Waters ne diventa infatti il paroliere. Mosso da spunti personali autobiografici, ideali etici, quasi politici, trasmessi dalla famiglia, ed influenze

---

[11] Nella ricerca storiografica riguardo i Pink Floyd e l'album *THE DARK SIDE OF THE MOON* ho utilizzato l'autobiografia ufficiale della band, scritta dal batterista Nick Mason, *Inside Out*; il testo dei critici musicali Glenn Povey e Ian Russel, *Pink Floyd*; l'opera monografica sull'album *DARK SIDE* del giornalista, critico musicale e coautore della rivista *Rolling Stone*, il britannico John Harris, *The Dark Side of the Moon*; il testo del giornalista e scrittore americano Nicholas Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*; la meticolosa ricostruzione storico cronologica degli eventi floydiani dal 1962 ad oggi del gruppo di scrittori e critici musicali italiani Nino Gatti, Stefano Girolami, Danilo Steffanina, Stefano Mr. Pinky Tarquini e Riccardo Verani, noti come The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*; la breve ma intensa monografia sull'album *DARK SIDE* edita da Edizioni Blues Brothers, *The Dark Side Of The Moon*; il testo dello scrittore e critico musicale Stefano Magnani, *Pink Floyd*; l'opera dello scrittore e docente di letteratura presso l'Università la Sapienza di Roma Matteo Palombi, *Us And Them: La distopia rock dei Pink Floyd*. Cito inoltre un romanzo di narrativa costruito sulla figura di Roger Waters e dei Pink Floyd, *Rosso Floyd*, dello scrittore, traduttore, poeta e accademico italiano Michele Mari. Tale opera, seppur avvincente, non ha dato particolare riscontro sulla ricerca di tematiche storiche, culturali o sociali inerenti alla band e all'album del 1973. Nonostante ciò è da riconoscere che i Pink Floyd abbiano attecchito nella cultura mondiale contemporanea al punto tale che un autore italiano ci scrivesse un romanzo.

[12] Se ne parlerà dettagliatamente nel paragrafo 2.3.

musicali controculturali provenienti dall'altra sponda dell'Oceano Atlantico, Waters definisce una propria narrativa rock[13].

Non può mancare l'*un-happy ending* e quel velato pessimismo psicologico, tipico delle primordiali narrazioni blues. Waters si interroga, forse mosso e scosso da ciò che ha vissuto in prima persona vicino all'amico Syd in quei caotici anni Sessanta, sull'indole stessa dell'esistenza umana, indagandone i vari stadi. Dalla nascita, al tempo che scorre. Dal tuffo nel vortice del frenetico consumismo, alla follia nella quale esso può portare. Dall'alienazione nei confronti della collettività, alla paura della morte, e l'eclissi stessa[14]. Questa è la storia di una controcultura di massa. Questa è la storia di *THE DARK SIDE OF THE MOON*.

---

[13] Il tutto sarà trattato nel paragrafo 2.4 e nell'intero terzo capitolo, in cui verrà raccontata ed analizzata la nascita e l'evoluzione narrativa dell'album *THE DARK SIDE OF THE MOON* (1973).
[14] Nel paragrafo 3.4 mi occuperò di analizzare e mettere in relazione le tematiche dell'album floydiano trattate da Waters con le primordiali narrazioni blues e country provenienti qualche decennio prima dall'altra sponda dell'Oceano Atlantico. Il capitolo quattro sarà invece dedicato alle ricezioni e alle memorie del disco da parte della stampa britannica, americana ed italiana, nei mesi, anni e decenni a venire dalla pubblicazione dell'album.

1. CULTURA DI MASSA NEL NOVECENTO

1.1. INDUSTRIA CULTURALE MAINSTREAM

> C'era una volta *Wonderland*, una terra di racconti meravigliosi, narrati con i più potenti mezzi di comunicazione a un pubblico sempre più numeroso e sempre desideroso di ascoltarli: le parole dei romanzi o delle trasmissioni radio, le figure dei fumetti, le immagini in movimento del cinema o della televisione, i suoni delle hit del momento offrivano divertimento, brivido, sollievo, consolazione, proiettando il pubblico nel passato, nel futuro, nel mito o in selezionate declinazioni della contemporaneità. Nato nell'Europa dell'Ottocento, questo mondo si è sviluppato potentemente negli Stati Uniti del XX secolo, epoca nella quale l'industria culturale e la cultura di massa si sono trasformate in uno dei più efficaci strumenti del *soft power* americano – termine che indica la forza egemonica che la *popular culture* statunitense è riuscita a esercitare sull'Europa e su gran parte del mondo[1].

Esordisce così, il noto storico contemporaneo Alberto Mario Banti nella cruciale opera *Wonderland* del 2017. Ed è proprio da queste fondamenta storico-culturali che comincia il nostro viaggio. Percorrendo e citando le caratteristiche della cultura di massa dagli anni Trenta arriveremo ad analizzare con consapevolezza la futura controcultura rock, ed in particolar modo l'album floydiano del 1973, oggetto di questa tesi. Banti dà molta importanza al *soft power* che gli USA affinano prima della Seconda Guerra Mondiale. Non a caso, lo stesso concetto diverrà comune nei decenni a venire, durante i delicati anni della Guerra Fredda. Il fragile equilibrio tra Stati Uniti ed Unione Sovietica, la minaccia nucleare, la caccia alle streghe interna al territorio americano, verranno per così dire alleggerite dalla facciata di carico ottimismo presente nei prodotti sfornati dall'industria culturale tramite i mass media dell'epoca[2].

---

[1] Banti, *Wonderland*, cit. p. 1 dell'introduzione.
[2] Sabbatucci – Vidotto, *Storia contemporanea: il Novecento*, pp. 209-237, pp. 297-332.

Facciamo un passo indietro. Quali sono e che caratteristiche presentano questi prodotti culturali? Cinematografia, radiofonia, mercato discografico, fumettistica, slogan pubblicitari, tutto ciò che l'industria culturale può produrre e distribuire alla massa. Ad una sola e fondamentale condizione:

> Gli editori, i produttori di film, i discografici, gli autori non creano le loro opere solo perché desiderano conquistarsi la gloria o perché vogliono esprimere in questo modo la loro creatività: lo fanno principalmente perché sperano di ricavare molti soldi dalle loro iniziative[3].

In una parola: capitalismo.

Altra caratteristica fondamentale è l'articolazione del campo narrativo in generi. Che sia letteratura popolare, cinematografia hollywoodiana, radiodrammi o fumettistica, si distinguono chiaramente i gialli dalle commedie sentimentali, i western dalle vicende di fantascienza, le storie di avventura dalle vicende di guerra ambientate nel passato[4].

Le strutture narrative *mainstream* sono spesso articolate in un susseguirsi di sequel, prequel o puntate, capitanate al loro interno dai cosiddetti *cliffhanger*, ovvero momenti di suspense mozzafiato[5]. La serialità è infatti all'ordine del giorno, ed ha origine ottocentesche. Opere letterarie come *Madame Bovary* di Flaubert (1856), i romanzi di Dickens, di Zola e gli statunitensi *dime novels,* vengono pubblicati a puntate su riviste e giornali periodici[6]. La tradizione seriale approda poi nel Novecento, quando, nel luglio 1912, viene prodotto e pubblicato il primo film seriale a puntate, *What Happened to Mary*. Da lì al 1956 più di 500 opere cinematografiche, per un totale di 7.200 episodi proiettati nelle sale di tutta America[7]. Stesso carattere seriale è presente nella prima *sitcom* della storia, nell'anno 1926, per mano di due attori di Chicago, trasmessa via radio dalla stazione WGN, dal nome *Sam 'n' Henry*[8]. Non sono da meno i fumetti, prodotto culturale di

---

[3] Banti, *Wonderland*, cit. p. 7.
[4] Gelder, *Popular Fiction*, pp. 40-43.
[5] Banti, *Wonderland*, p. 15.
[6] Sassoon, *La cultura degli europei*, pp. 93-94, 365-366, 369-371.
[7] Dall'Asta, *I serials*, pp. 289 -290.
[8] Banti, *Wonderland*, p. 18.

massa sequenziale per antonomasia. Il 7 ottobre 1929 su diversi giornali statunitensi escono le prime puntate dedicate al personaggio di *Tarzan*[9]. Da quell'anno in poi la fumettistica e i suoi supereroi dilagano sulle pagine di giornali e periodici americani, conquistando il cuore e i sogni di milioni di bambini, emancipandosi e ritagliandosi nel 1938 un proprio spazio editoriale indipendente con i *comic books*[10].

Caratteristica spesso adottata nei prodotti culturali di massa *mainstream* è inoltre l'intermedialità, ossia, la modalità nella quale storie di successo traslano da un mezzo di comunicazione all'altro. Il supereroe *Flash Gordon* passa con estrema facilità dai fumetti (1934-1944) ai serial cinematografici (1936, 1938, 1940), alla serie televisiva (1954-2007)[11]. Ho scritto 2007, non è un errore di battitura. I supereroi come si sa, non muoiono mai. Vuoi per la serialità, vuoi per l'intermedialità, vuoi per il fascino intramontabile, decine di generazioni di bambini e ragazzi, dalla fine anni Trenta ad oggi, sono cresciuti e hanno sognato leggendo e guardando le narrazioni di *Superman* (1938), *Batman* (1939), *Green Lantern* (1940), *Captain America* (1941), *Wonder Woman* (1942) e molti altri. Da notare, fin dalle prime apparizioni, il fine etico-politico che alcuni di questi supereroi vestono addosso, come per esempio *Captain America* o *Wonder Woman* contro le forze naziste, quasi per plagiare e forgiare i pensieri e i caratteri dei giovani americani.

Altra tematica trattata all'interno delle narrazioni *mainstream* è la valorizzazione del concetto di *casa dolce casa*. A tale proposito, Banti analizza nella propria opera la rappresentazione cinematografica di *The Wizard of Oz* (1939) indicandolo come:

> Un romance di formazione, centrato sul crescere, sul trovare una piena accoglienza nella propria famiglia di adozione (i genitori biologici di Dorothy non ci sono) e sul culto della propria casa, anzi sul bisogno spasmodico di tornare alla propria casa[12].

---

[9] Restaino, *Storia del fumetto*, pp. 63-66.
[10] Il primo comic book lanciato sul mercato esce nel giugno 1938 come numero 1 della rivista action comics, e contiene le avventure di Superman. Banti, *Wonderland*, p. 9.
[11] Banti, *Wonderland*, pp. 21-22.
[12] Banti, *Wonderland*, cit. p. 28.

Da notare inoltre la cultura alla *domesticità* alla quale Dorothy è propensa. Questo femminile porsi alla cura della casa viene trasmesso dalla narrazione stessa alle generazioni di giovani donne adolescenti, incollate agli schermi, quasi infatuate, dal fascino dell'attrice *Judy Garland*, durante le proiezioni del film.

Intorno alla solidità di una *home* si snoda anche il racconto dei *Three Little Pigs*, primo cortometraggio prodotto da Walt Disney nel 1933. Parrebbe una banale storia per bambini raffigurata in cartone animato, ma all'interno di essa si cela l'essenza della narrazione *mainstream*, protagonista della cultura di massa nel Novecento fino ad oggi: un'armoniosa comunità (i tre porcellini con le loro graziose casette) è minacciata da qualche forza maligna (il lupo cattivo); le istituzioni e le realtà vigenti non ci sono, o non sono in grado di contrastare questa aggressione (le case dei primi due porcellini infatti crollano sotto gli attacchi del lupo); un eroe altruista emerge e adempie al compito redentivo di liberare la comunità dal male (*Practical Pig*, grazie alla propria casetta costruita in solidi mattoni, riesce ad ospitare i due fratellini, *Fifer Pig* e *Fiddler Pig*, proteggendoli dal lupo, e cacciandolo addirittura, grazie al fuoco del camino); la comunità torna dunque all'originario stato di armonia e pace. Le declinazioni narrative di questo modello sono innumerevoli[13]. Basta provare a far combaciare queste dinamiche alle storie di supereroi Marvel nei fumetti e nei film, fino ad arrivare alle più odierne rappresentazioni letterarie e cinematografiche, quali per esempio *Harry Potter* (J.K. Rowling, 1997-2011). Lo scrittore e critico letterario romano Francesco Dragosei (1942-2006), nel suo *Lo squalo e il grattacielo*, riassume:

> Ora si tratterà di una casa vera e propria, ora di uno spazio chiuso che somiglia a una casa: una diligenza, un'automobile, un treno, una metropolitana, un ascensore, una navicella spaziale, un corpo umano. Ora avremo degli indiani veri e propri, ora presenze facenti le veci di indiani: banditi, killer, mostri, poliziotti, G-men, lupi, pesci, balene, voci, sguardi, nebbie, aure avvolgenti[14].

---

[13] Banti, *Wonderland*, pp. 5-7, pp. 31-32
[14] Dragosei, *Lo squalo e il grattacielo*, cit. p. 39.

E vissero tutti felici e contenti: proprio con questo significato, a volte con le stesse parole, terminano le narrazioni *mainstream*. Il lieto fine fa sentire a casa; è rassicurante; permette al lettore, ascoltatore o spettatore di poter sognare ad occhi aperti ed avere una chance per realizzare il proprio *american dream*.

Il tutto è mediato, incasellato e categorizzato da regole etiche ben precise. Atti osceni e scene di sesso sono prontamente evitate dai registi cinematografici, dagli anni Trenta fino agli anni Sessanta, periodo nel quale la controcultura rock cresce e si afferma al punto tale da essere presa in considerazione dall'industria *mainstream*[15]. Un vero e proprio

> Codice di autocensura che impedisce che nei film possano essere descritte la prostituzione, l'omosessualità, l'incrocio erotico-affettivo tra bianchi e neri, le oscenità verbali, le nudità e «i baci eccessivi e lascivi»[16].

Ma non è tutto. Non solo il sesso è protagonista in questo manuale etico di autocensura. In ogni narrazione *mainstream* è ben categorizzato il rapporto tra uomo e donna. Gli uomini hanno compiti *attivi* sessualmente e professionalmente, mentre le donne sono *passive* ed adeguate allo spazio della domesticità[17]. Nel descrivere concretamente queste caratteristiche narrative, Banti cita il celebre film del regista Victor Fleming, tratto dall'omonimo romanzo di Margaret Mitchell, *Gone with the wind* (1939):

> Rhett, un po' ubriaco e profondamente deluso da Scarlett, che gli ha appena dato prova di essere ancora innamorata di Ashley, aspetta che lei ritorni a casa, a tarda notte, dopo un ricevimento a casa di Ashley e Melanie (dolcissima moglie di Ashley e fedele amica di Scarlett). Dopo un breve alterco, mentre Scarlett si allontana altezzosa, per recarsi a letto, Rhett si lancia furibondo dietro di lei, la prende in braccio a forza e si dirige su per le scale, verso la camera, dove si può solo immaginare un movimentato intercorso sessuale. La scena, contenuta anche nel romanzo, ha tutta l'apparenza di uno stupro coniugale. Qualunque cosa si voglia dire,

---

[15] Citando i Pink Floyd si pensi al primo singolo sfornato dalla band nel 1967, *Arnold Layne*. Il protagonista è, in poche parole, un uomo, non certo eterosessuale, che muovendosi furtivamente tra i giardini delle abitazioni di Cambridge rubava biancheria ed indumenti femminili per poi indossarli. Sbalorditivo pensare trent'anni prima che tale tipo di narrazione potesse essere pubblicata da una casa discografica come la EMI e distribuita come *mainstream*.
[16] Banti, *Wonderland,* cit. p. 45.
[17] Già citato il concetto di domesticità con Dorothy nel Mago di Oz.

> Scarlett – proprio lei, la forte, volitiva, indipendente Scarlett – ha apprezzato: la scena successiva la vede, al mattino dopo, crogiolarsi nel letto, con un sorriso di appagata soddisfazione stampato sul volto[18].

Lo stesso rapporto attivo/passivo si ha nei confronti di personaggi narrativi bianchi e neri. Si pensi al ruolo di *Mammy*, interpretato dall'attrice Hattie McDaniel, nell'appena prima citato *Via col vento*[19]. I neri sono sempre confinati in ruoli di schiavi o di umili domestici[20].

Risulta molto curioso il modo in cui l'industria *mainstream* metta da parte e quasi dimentichi i concetti prettamente religiosi di *dolore* e *morte*[21]. L'antropologo statunitense Clifford Geertz (1926-2006), nell'opera *Interpretazione di culture* (1973), compie una basilare analisi sociale dei sistemi religiosi, descrivendo malattia e morte quali due aspetti fondamentali di tali sistemi[22]. Le storie pregne di lieto fine tipicamente *mainstream*, invece, rimuovono letteralmente il concetto di sofferenza insito nei sistemi religiosi. A morire saranno solo e solamente i cattivi, oppure figure narrative comprimarie, le quali dipartite aiuteranno i protagonisti a trovare la forza per realizzare l'*happy ending*.

Le critiche a questo immenso mondo consumistico-narrativo non tardano a mancare. Se ne occuperanno per primi i filosofi Max Horkheimer e Theodor Adorno, due fra i principali esponenti della scuola tedesca sociologico-filosofica di orientamento neo-marxista, nota con il nome di *Scuola di Francoforte*. Essi studieranno a lungo e compiranno interessanti, seppur severe, critiche filosofiche riguardo la cultura di massa del Novecento. Scrivono infatti: "Lo spettatore non deve lavorare di testa propria; il prodotto gli prescrive ogni reazione"[23]. Questi tipi di produzioni culturali, in pratica, non fanno che incoraggiare il pubblico ad essere un passivo spettatore, ed accontentarsi delle povere, rigide e conformistiche

---

[18] Banti, *Wonderland*, cit. p. 58.
[19] Prima nella comunità afroamericana ad essere premiata con un premio Oscar nel 1939. Banti, *Wonderland*, p. 58.
[20] Anche qui anticipando la controcultura rock di cui parleremo nei prossimi paragrafi, colgo l'occasione per citare *rockstar* del tutto *mainstream* quali Jimi Hendrix o James Brown, alle quali l'appellativo di *passivo* starà un tantino stretto a cavallo tra anni Sessanta e Settanta.
[21] Tipici invece alle narrazioni controculturali blues che descriveremo a breve.
[22] Geertz, *Interpretazione di culture*, p. 157.
[23] Horkheimer – Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit. p. 145.

strutture che vengono servite. Le opere culturali *mainstream*, secondo i due studiosi, annullano infatti le capacità critiche di milioni di persone, non più abituate ed incoraggiate a pensare in modo autonomo. Si giunge quindi ad una *regressione intellettuale*, ovvero l'infantilizzazione psicologica del fruitore dell'industria di massa[24]. Risulta interessante inoltre il modo in cui viene criticato l'intreccio tra pubblicità e prodotti culturali *mainstream*, all'interno dei quali la pubblicità stessa ne entra a far parte, integrandosi nelle pagine di quotidiani e periodici, o nelle storie raccontate nelle serie televisive. Horkheimer ed Adorno formulano però queste considerazioni basandosi sull'analisi di pubblicità presenti in trasmissioni radiofoniche e sulle pagine dei giornali fino al 1947, anno di pubblicazione della *Dialettica dell'illuminismo*, una vera e propria profezia che si avvererà negli anni a venire con la comparsa e l'evoluzione della televisione[25]. Adorno, nostalgico amante del romanticismo musicale wagneriano, critica inoltre i contenuti musicali e narrativi insiti nella nuova *popular music*, povera di contenuti, ripetitiva e troppo spesso incentrata sull'amore, affrontato nel modo più sdolcinato possibile[26].

Sotto un certo punto di vista queste critiche risultano però ingenerose. Lo storico Banti stempera a tal proposito gli animi, cercando di analizzare il *bicchiere mezzo pieno*, prendendo in considerazione questo processo culturale nel contesto storico globale che il mondo vive durante gli anni Trenta.

> Per quanto conformista, razzista e sessista sia, la società americana risponde al disastro della crisi economica rinnovando per quattro volte la sua fiducia a un leader politico come Franklin D. Roosevelt, che cerca di trovare una soluzione alle difficoltà socioeconomiche senza mettere minimamente in discussione il valore delle istituzioni democratiche. Negli stessi anni in Germania, in Russia, in Italia e in molti altri paesi europei il crollo delle democrazie apre le porte ai regimi peggiori che siano mai stati prodotti dalla storia dell'Occidente[27].

Sarebbe nondimeno sbagliato considerare esaurito ogni aspetto della nascente cultura di massa. Accanto alle forme *mainstream* circolano infatti altri prodotti

---

[24] Adorno, *La scuola di Francoforte*, p. 140.
[25] Horkheimer – Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit. p. 177.
[26] Adorno, *Sulla popular music*, p. 92.
[27] Banti, *Wonderland*, cit. p. 67.

culturali, in prima battuta circoscritti in un determinato orizzonte etnico e geografico. Nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale tali prodotti daranno vita ad una vera e propria controcultura che, evolvendosi tra le giovani generazioni americane, giungerà in Europa e in Gran Bretagna. E proprio sotto questi influssi, misti tra cultura *mainstream* e controculture, che nasceranno e cresceranno i cinque giovani britannici Syd, Roger, David, Richard e Nick, ancora ignari del fatto che in pochi decenni entreranno nella storia della musica.

1.2. GENESI DELLE CONTRONARRAZIONI: JAZZ, BLUES E COUNTRY

È nato prima l'uovo o la gallina? Ecco, inter scambiando i soggetti di questo popolare dubbio amletico con due dei tre generi musicali di cui andremo a parlare, arriveremo alle stesse irrisolte conclusioni. Jazz e blues infatti hanno origini ed intrecci non del tutto chiari, ancora sotto studio e ricerche da parte di musicologi e storici.

Le prime registrazioni in vinile di tali filoni musicali risalgono al primo dopoguerra, ma testimonianze di artisti dell'epoca ci fanno conoscere indirettamente la presenza di primitive forme musicali narrative già dalla fine del XIX secolo. Si tratta delle *worksongs*, inni cantati in massa dai milioni di schiavi neri segregati a lavorare nelle piantagioni di cotone delle fertili terre nel Delta del Mississippi[1]. Significativa fu l'abolizione della schiavitù in tutti gli Stati Uniti, stati del sud compresi, frutto della vittoria unionista nella Guerra di Secessione (1861-1865)[2].

Nel 1897 Sidney Story, consigliere comunale di New Orleans, propone ed ottiene un'ordinanza per la creazione di un quartiere a luci rosse nella città, noto appunto come Storyville. I visitatori di questo quartiere avevano modo di usufruire, tra i tanti servizi, dell'ascolto di uno strano nuovo tipo di musica, eseguita inizialmente solo da musicisti neri, poi anche da bianchi[3]. Durante la Prima Guerra Mondiale il segretario della marina americana ne impone la chiusura, in ragione dei non sani effetti che le attività di questo quartiere avevano sulle truppe. Da allora decine di musicisti, perduto improvvisamente il lavoro, decisero di migrare nei quartieri neri delle più grandi città del paese, dalla vicina Memphis alle più lontane Filadelfia, Chicago e New York[4]. Il dado è dunque tratto. Nel 1917 una band di bianchi italo-americani giunta da New Orleans a New York, nota come Original Dixielan Jass

---

[1] Martorella, *Il blues*, pp. 1-36.
[2] Sabbatucci – Vidotto, *Storia Contemporanea: l'Ottocento*, pp. 243-250.
[3] Per bianchi si intende comunque persone di bassa e medio-bassa estrazione sociale.
[4] Banti, *Wonderland*, p. 71.

Band[5], dà vita alla prima registrazione discografica del genere musicale che prenderà nome dalla band stessa. Questo primo 78 giri riscuote un improvviso ed inaspettato successo. Inaspettato per i discografici bianchi della Victor Records di New York, ignari della presenza di un cospicuo numero di uomini e donne di colore pronti a spendere il proprio denaro per ascoltare in casa propria qualcuno che suonasse la loro musica[6]. Di lì a poco la popolazione dei quartieri neri di Harlem (New York) e del South Side (Chicago) contamina gli ascolti del ceto medio bianco delle grandi metropoli statunitensi. È la genesi di una silente controcultura, che si diffonde sempre più alla massa grazie all'industria discografica.

Jass (poi ben presto jazz) è un verbo/sostantivo originariamente diffusosi a Chicago nel 1915 che vuole dire *scopare/scopata*[7].

> Come spesso accade, anche in questo caso un termine dal significato volgare e un po' dispregiativo si capovolge nel suo contrario, per diventare una sorta di positiva bandiera identitaria che finisce per indicare non solo il nuovo stile musicale, ma persino l'intera atmosfera socioculturale degli anni successivi alla Grande Guerra[8].

Il jazz prende le distanze dalla tradizione della musica occidentale dell'epoca, sia dalla più sofisticata classica, sia dalle produzioni di Tin Pan Alley, ovvero le pop songs orchestrali tipicamente *mainstream*, prodotte dalle case editrici musicali site tra la 28ª e Broadway, a New York[9]. La musica, non più rigorosamente scritta e priva di ogni strumento percussivo, nasce dall'improvvisazione su di un giro armonico di battute stabilito, e non ha bisogno di notazione musicale, se non per il tema iniziale che vede esordire e concludere ogni brano. Gli accenti e i ritmi frenetici invogliano il pubblico a scatenarsi in danze anch'esse aperte

---

[5] La band viene citata dal bassista, cantante e paroliere dei Pink Floyd Roger Waters come fonte di ispirazione giovanile, in The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 10.
[6] Martorella, *Il blues*, p. 115.
[7] Fabbri, *Around the clock*, cit. p. 36.
[8] Banti, *Wonderland*, cit. p. 72.
[9] "tin pans" significa tegami di stagno, e rappresenta la confusione prodotta dai pianoforti, siti nei vari uffici delle case editrici musicali, che suonano in contemporanea. Decine di songwriters si recavano infatti lì per far sentire le proprie composizioni e cercare di ottenere contratti discografici. Fassio, *Blues*, p. 40.

all'improvvisazione, come per esempio il neo nato *charleston*[10]. Tuttavia, alcune piccole jazz band cominciano a farsi accompagnare da cantanti nere, la più nota delle quali è senza dubbio Bessie Smith, che riscuote un clamoroso successo nel 1925 con il brano *St. Louis Blues*, alternando le proprie strofe cantate agli assoli di tromba di un certo Louis Armstrong. Venderanno un totale di 10 milioni di dischi e si imporranno negli anni a venire come protagonisti del panorama jazz[11].

Nei primi anni Trenta l'interesse per il jazz cresce, anche se resta ancora limitato ad ambiti geografici e sociali piuttosto circoscritti, in particolare le grandi città, dove un pubblico bianco di estrazione sociale medio-alta va ad ascoltare questa musica in locali nei quali è vietato l'accesso a clienti neri. Nei suoi gusti il pubblico bianco è comunque molto selettivo. L'apprezzamento maggiore va a chi, come Paul Whiteman, bandleader bianco di una jazz band composta da musicisti bianchi, esegue lo *sweet jazz*, cioè un jazz sinfonico connotato da un ampio impiego di arrangiamenti classici, un invadente utilizzo degli archi e una assoluta minimizzazione delle improvvisazioni e della componente ritmica, quasi a voler rimodellare il paradigma jazz iniziale a propri usi e costumi[12]. Come si suol dire, prendi l'arte e mettila da parte.

Nei quartieri e nei locali frequentati dai neri invece dilaga l'*hot jazz*, uno stile suonato da band ibride di bianchi e di neri, come Benny Goodman, Count Basie e Duke Ellington, che non impiegano alcuna strumentazione classica ed usano ritmi veloci ed incalzanti, arricchiti da batteria e contrabbasso. Non si può non citare a riguardo la magistrale interpretazione alla batteria di Gene Krupa, uno dei padri della batteria moderna, in *Sing, Sing, Sing*, brano della Benny Goodman Orchestra (1937)[13].

Il contagio musicale tra giovani neri e bianchi dilaga e si afferma il 3 marzo 1937 quando alle sette del mattino, i musicisti della Benny Goodman Orchestra che si

---

[10] Le pop songs invece incoraggiavano il ballo in figurazioni standard ottenute attraverso una rigorosa disciplina dei movimenti corporei. Mortorella, *Il blues*, p. 13.
[11] Martorella, *Il blues*, pp. 146-171. Banti, *Wonderland*, pp. 71-76.
[12] Erenberg, *Swingin' the Dream*, pp. 10-11.
[13] Polillo, *Jazz*, pp. 163-187.

incontrano al Paramount Theater di New York per le prove del concerto che si sarebbe tenuto più tardi in giornata si trovano di fronte a uno spettacolo sorprendente: le biglietterie non sono ancora aperte, e nonostante ciò c'è una fila di sei o settecento fan, in gran parte studenti e studentesse di *high schools*, desiderosi di procurarsi il biglietto per uno dei 3.664 posti del locale. Più tardi, quando il concerto ha inizio, il pubblico scatta in piedi e comincia a ballare impazzito nelle corsie e ad ammassarsi sotto il palco mentre le maschere cercano di riportare l'ordine con le buone e con le cattive[14].

Per la cronaca, quasi un decennio dopo, sempre lo stesso teatro newyorkese sarà propizio al debutto di un giovane Frank Sinatra, idolo dei ragazzini e delle ragazzine delle *high schools*, di cui avremo in seguito modo di parlare[15].

Il termine *blues* compare in decine e decine di titoli di brani jazz, dei sopracitati artisti e non solo. D'altronde *blues* può assumere diversi significati. È a volte considerato un semplice aggettivo, utile a categorizzare una forma canzone con strutture e gradi armonici ben stabiliti. Ma ciò che a noi interessa è la formazione di un circuito musicale parallelo e inizialmente più nascosto al jazz, dunque meno contaminato dalla tradizione occidentale bianca, nato anch'esso dalle *worksongs* di fine Ottocento. È un circuito itinerante, percorso da musicisti neri che vagano di città in città, per suonare alle feste, alle fiere, nei *juke joints*[16].

Questi *bluesmen*, spostandosi in continuazione e non avendo chissà quali disponibilità economiche, hanno bisogno di una strumentazione musicale leggera e facile da trasportare, come chitarra, banjo, armonica a bocca. L'area in cui vagano e si esibiscono entrerà nella storia come il *Delta blues*, ovvero il Delta del Mississippi[17], una zona fertile ma caratterizzata da feroci disuguaglianze. Il 90%

---

[14] Erenberg, *Swingin' the Dream*, pp. 4-47. Savage, L'invenzione dei giovani, p.336.
[15] Banti, *Wonderland*, p. 146.
[16] Dei pub dove si può anche ballare, frequentati da soli afroamericani.
[17] Già citato ad inizio paragrafo quale primitivo luogo di formazione delle *worksongs*, prima della guerra di secessione americana.

della popolazione è costituita da neri, per la maggior parte impiegati come mezzadri di proprietari bianchi, in un contesto di una durissima segregazione razziale[18].

Blind Lemon Jefferson, Furry Lewis, Skip James, Robert Johnson, sono nomi di *bluesmen* che, notati da alcune case discografiche di Chicago, registrano le prime pietre miliari blues della storia, inquadrate in un nuovo mercato di musica nera soprannominato *race records*[19].

Questi blues, adottando l'omonima forma canzone composta da dodici battute[20], sono organizzati con schemi armonici e melodico-poetici fissi. I primi due versi sono uguali, sia dal punto di vista testuale sia dal punto di vista melodico, mentre il terzo verso sviluppa e varia la riflessione poetica e la linea melodica introdotte nei due versi precedenti.

> I walked from Dallas, I walked to Wichita Falls.
> I say, I walked from Dallas, I walked to Wichita Falls.
> Hadn't have lost my sugar, well, I would not have walked at all.
>
> Some women see you comin', man, they go get the rocker chair.
> Women see you comin', go get the rocker chair.
> I wanna fool this man and make out he's welcome here[21].

La semplicità della forma blues contribuisce certo al suo successo presso gli ascoltatori afroamericani che sino al 1929, anche nelle più povere aree rurali, acquistano i dischi dei bluesmen o delle blueswomen. Tuttavia, la crisi del '29 dà un colpo durissimo al mercato. Le famiglie afroamericane, parecchie delle quali molto povere, devono fronteggiare tempi drammatici, e le prime spese a esser tagliate sono quelle superflue. La produzione di dischi crolla, e a stento questa musica continua a vivere grazie alle performance dal vivo e alle non numerose stazioni radio che continuano a trasmetterla. Ed è a questo punto che, a sostenerla, intervengono altri personaggi che vengono dal mondo dei bianchi, e che peraltro

---

[18] Martorella, *Il blues*, pp. 47-55.
[19] Martorella, *Il blues*, pp. 118 e 123-125.
[20] La sopracitata forma canzone blues è fissa, ed alterna il grado di tonica I, con i gradi di sottodominante IV e dominante V.
[21] Prime due strofe di *Long Lonesome Blues*, di Blind Lemon Jefferson, marzo 1926. Traduzione presa da Banti, *Wonderland*, cit. p. 75.

sono fondamentali per lo sviluppo dell'intera costellazione folk: gli etnomusicologi[22].

Tra i ricercatori attivi in questo campo, John Lomax e suo figlio Alan hanno un rilievo del tutto singolare, per una particolare sensibilità che li induce a interessarsi tanto alle espressioni poetiche e musicali delle comunità rurali bianche, quanto a quelle delle comunità afroamericane. Le loro ricerche superano così una *linea del colore* che anche in questo campo aveva spesso impedito di vedere connessioni, prestiti, influenze tra le diverse tradizioni musicali.

Nel 1933 John, che si è già costruito una solida fama di etnomusicologo, viene nominato Honorary Curator presso l'Archive of American Folk Song della Library of Congress, e decide di intraprendere un viaggio di ricerca nel Sud, insieme al figlio diciottenne Alan, avvalendosi delle risorse tecniche che l'Archive gli mette a disposizione. Egli ritiene di poter trovare buoni esempi di pura musica folk all'interno delle prigioni, dove l'isolamento dal mondo esterno può aver conservato tracce di un precedente passato musicale. È così che, nello stesso anno, mentre fanno visita all'Angola State Penitentiary della Louisiana, John e Alan si imbattono in Huddie *Leadbelly* Ledbetter[23], un galeotto nero con un passato burrascoso e grandi capacità musicali alla chitarra e nel canto. Il primo luglio 1934, durante una sessione di registrazione nel penitenziario, incidono una ballata in cui Ledbetter, rivolgendosi al governatore della Louisiana, O.K. Allen, chiede la grazia. Venticinque giorni dopo la ottiene.

Uscito di prigione, Ledbetter, convinto di esser stato liberato grazie all'incontro e alle registrazioni compiute da John Lomax, insiste perché costui lo assuma come autista e come guida presso le prigioni e i bassifondi dei centri urbani e dei villaggi del Sud nei quali il musicologo intende scoprire nuove e inedite testimonianze musicali: Lomax accetta e nei mesi seguenti i due viaggiano per il Sud-Est alla

---

[22] Banti, *Wonderland*, cit. pp. 76.
[23] Coetaneo e conterraneo dei citati bluesmen Blind Lemon Jefferson e Robert Johnson. Utile la lettura di Wolfe – Lornell, *The Life and Legend of Leadbelly*, 1999. Leadbetter è citato tra l'altro dal bassista, cantante e paroliere dei Pink Floyd Roger Waters come fonte di ispirazione giovanile, in The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 10.

ricerca di nuove perle della musica folk. Nel mese di dicembre 1934, terminata la ricerca, Lomax e Leadbetter si spostano a Washington, Filadelfia e New York, dove l'etnomusicologo ha organizzato alcuni concerti in cui intende far conoscere alla migliore élite intellettuale degli States le eccezionali qualità di autore e interprete che egli ritiene di vedere nel bluesman. Le sale concerti dove Leadbelly, volutamente vestito come un povero e rude contadino del sud, si esibisce, si riempiono presto di reporter e fotografi incuriositi. Il 5 gennaio 1935 Lomax fa firmare a Leadbetter un contratto nel quale lui e il figlio Alan diventano suoi agenti[24].

Sul finire degli anni Trenta, le iniziative del New Deal migliorano leggermente le condizioni economiche generali, e anche quelle di alcune sezioni delle comunità afroamericane. Poche famiglie nere tornano a disporre di risorse che consentono l'acquisto di un fonografo, una radio e qualche disco. E soprattutto, dopo l'abolizione del proibizionismo (1933)[25], i locali pubblici, anche quelli riservati ai neri, cominciano ad attirare un nuovo vasto pubblico e a dotarsi di una macchina introdotta nel 1927, il *jukebox*, la cui diffusione è rapidissima (25.000 modelli in funzione in tutto il paese nel 1934; 500.000 nel 1940) ed è tale da rilanciare la domanda per ogni genere di produzione discografica, così anche il mercato dei *race records* riprende un po' di vita, e la musica blues entra a pieno diritto nello spazio dell'industria culturale di massa[26].

Il nesso più importante che unisce la genesi di queste controculture di nicchia ai paradigmi narrativi rock, nettamente più *mainstream*, che troveremo trent'anni dopo, sta nei contenuti poetici dei brani blues. La drammaticità, l'angoscia, l'ansia, sfogo di una memoria e di un'esperienza segregazionista fortemente razziale, sono le protagoniste di una biblioteca di testi tragici e quanto mai riflessivi[27].

D'altronde, l'etimologia stessa del termine *blues* descrive al meglio questo stato d'animo. L'espressione *to have the blues devils*, ovvero essere in uno stato mentale

---

[24] Banti, *Wonderland*, pp. 76-82; Wolfe – Lornell, *The Life And Legend Of Leadbelly*, 1999.
[25] Sabbatucci – Vidotto, *Storia contemporanea: il Novecento*, pp. 92-110.
[26] Fabbri, *Around the clock*, cit. p. 76.
[27] Banti, *Wonderland*, pp. 82-92.

incline alla malinconia, circolava infatti fin dal XVI secolo nel gergo linguistico afroamericano nelle colonie inglesi meridionali, poi diventati USA[28].

Bessie Smith, in una delle sue canzoni più intense, canta:

> Mi sono svegliata stamattina con un'ombra attorno al mio letto,
> Mi sono svegliata stamattina con un'ombra attorno al mio letto,
> Non avevo il mio uomo che tenesse la mia testa dolorante[29].

Lo storico Banti, analizzando e comparando in modo magistrale questa narrazione con la coeva cultura di massa, afferma:

> Con la sua vertiginosa essenzialità, questa strofa espone una situazione narrativa che non è lontana da uno dei pilastri fondamentali delle narrazioni *mainstream*: ovvero la paura dell'accerchiamento, il timore di essere aggrediti da qualche minaccia esterna[30]. Solo che nei blues, diversamente che nelle narrazioni *mainstream*, non arriva alcun eroe salvifico ad allontanare vittoriosamente la minaccia[31].

Un modo per salvarsi da questa minaccia, o quantomeno provarci, sempre nell'immaginario narrativo dei testi blues, è quello di mettersi in viaggio. In diversi brani si fa esplicito riferimento all'esperienza della migrazione nera dal Sud verso le città del Nord, come *Sweet Home Chicago*, di Robert Johnson (1937), resa nota alla massa grazie, ironia della sorte, all'industria culturale cinematografica *mainstream*, quattro decenni dopo, nel 1980, con la commedia musicale *The Blues Brothers*.

> Oh, baby, don't you want to go?
> Oh, baby, don't you want to go?
> Back to the land of California,
> To my sweet home Chicago[32].

---

[28] Martorella, *Il blues*, p. 1.
[29] *Mama's Got the Blues*, 1923, scritto da Sara Martin e Clarence Williams. Altri esempi nel sopracitato *Lonesome House Blues* di Blind Lemon Jefferson (1927). Stessa tematica presente inoltre in *Hellhound on my trail* e *Preachin' Blues (Up Jumped the Devil)* di Robert Johnson (1937,1939). Traduzione dell'autore.
[30] Si provi a pensare alla storia Disney dei *Three Little Pigs* (1933).
[31] Banti, *Wonderland*, cit. p. 84.
[32] *Sweet Home Chicago*, Robert Johnson, 1937.

Il grande bluesman americano vuole infatti rimarcare come la California, Chicago o qualsiasi altra località degli Stati Uniti rappresentasse negli anni '30 una sorta di *terra promessa* per i neri degli stati del sud, in fuga dalle persecuzioni razziali.

E se lo spostamento fisico non reca sollievo, si può provare con un altro tipo di viaggio, quello offerto dalle droghe o dall'alcol. I testi di questi brani sono radicalmente distanti dall'ottimismo moralistico e pieno di rimozioni dell'etica *mainstream*, giacché la tossicodipendenza o l'alcolismo sono descritti senza ipocrisia alcuna, in forma neutra e senza alcun particolare accento di condanna:

> Fammi dare solo un'altra sniffata, un'altra sniffata a quella roba,
> Fammi dare solo un'altra sniffata, un'altra sniffata a quella roba,
> Prenderò una mucca come un cowboy e catturerò un toro senza lazo[33].

Così canta Victoria Spivey, con una voce da tossica terminale, in *Dope Head Blues* (1927), descrivendo poi di seguito l'iperbole parossistica tracciata dai pensieri di questa donna strafatta di coca[34]. Non tarderemo a citare ed analizzare le stesse tematiche nella futura controcultura rock, da Jimi Hendrix ai Pink Floyd stessi. È da questi nostalgici e drammatici blues che i giovani musicisti rock trarranno spunto, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, per tracciare le proprie parabole musicali.

Aggiungiamo alla droga e all'alcol, oltre alla tematica del viaggio, narrazioni di *prison songs blues*[35] ed esplicite scene di sesso, tradimenti e stupri[36], per ottenere un eterogeneo e completo bacino di utenza narrativo utile alla controcultura e distante anni luce dai canoni stilistici insiti nella cultura di massa *mainstream*.

Ma nel calderone musicale e culturale dove stanno bollendo le controculture jazz e blues serve un altro ingrediente per completare la ricetta ed ottenere la "pozione" chiamata rock.

---

[33] *Dope Head Blues*, Victoria Spivey, 1927. Traduzione presa da Banti, *Wonderland*, cit. p. 86.
[34] Banti, *Wonderland*, pp. 82-92.
[35] Esempi in *Jail House Blues*, Bessie Smith, 1923, circa trent'anni più tardi un certo Elvis Presley ne prenderà spunto per *Jailhouse Rock*; *Murder in the First Degree*, Victoria Spivey, 1927.
[36] Esempi in *Come on in my Kitchen*, Robert Johnson, 1937; *Empty Bed Blues*, Bessie Smith, 1928.

Questo ingrediente viene scoperto nel giugno 1923, quando la casa discografica newyorkese OKeh incarica il giovane commerciante di fonografi e dischi Polk Brockman ed il talent scout Ralph Peer di organizzare delle audizioni ad Atlanta di un particolare tipo di musica folk bianca, tipica degli stati sud-orientali. I due reclutano un variegato gruppo di musicisti, tra i quali spicca il violinista Fiddlin' John Carson, con il quale registrano un primo disco di prova. Contro ogni sorta di aspettativa la musica di Carson si afferma con grande successo, al punto tale che la OKeh deve affrettarsi a ristampare altre copie e spedirle ad Atlanta. Da lì in avanti sia quella casa discografica, che altre, cominciano a mettersi sulle tracce delle cosiddette *old time tunes*[37]. Nel 1925, Peer adotta per questo tipo di musica il termine *hillbilly*, epiteto dispregiativo che indica campagnoli del sud o montanari bianchi degli Appalachi[38].

La ricerca etnomusicologica di Brockman e Peer non si ferma qui. Nel 1927, a Bristol, nello stato del Tennessee, i due scoprono un gruppo di musicisti che non solo riscuote un ottimo successo, ma finisce per diventare la vera pietra miliare di questo genere musicale. Si tratta di Jimmie Rodgers e della Carter Family. Questi ultimi sono un vero e proprio gruppo famigliare, composto da Alvin Pleasant Carter, sua moglie Sara e da Maybelle Carter, cugina di Sara e moglie di Ezra Carter, fratello di Alvin[39]. Come per le altre due controculture jazz e blues, anche questi interpreti hillbilly provengono da classi sociali medio-basse, ed anch'essi vagano di fiera in fiera, suonando la propria musica e compiendo lunghi viaggi in treno. Vige la stessa regola di leggerezza nel trasporto degli strumenti musicali e vengono quindi utilizzati cordofoni quali chitarra, banjo e violino.

Il genere hillbilly cresce negli anni, sia nella vendita di dischi che, di conseguenza, nella distribuzione radiofonica, uscendo dalla propria zona nativa ed estendendosi agli stati limitrofi. Di grosso aiuto al successo è senz'altro la matrice etnica comune di base, cioè l'inter-comunicabilità, tra bianchi autoctoni musicisti, e bianchi fruitori del prodotto culturale e musicale, in tutta la nazione. Non dovendo fare i

---

[37] Peterson, *Creating Country Music*, pp. 17-20; Cohen, *Folk Music*, pp. 29-30.
[38] Peterson, *Creating Country Music*, pp. 196-197.
[39] Peterson, *Creating Country Music*, pp. 37-43; Banti, *Wonderland*, pp. 92-99.

conti con la segregazione razziale, l'industria culturale di massa rende infatti accessibile a tutti questo nuovo tipo di musica folk, gemellando l'hillbilly con un filone narrativo cinematografico tipicamente *mainstream*, il western[40].

> Ora, sebbene non ci sia alcun contributo documentabile della categoria dei cowboy allo sviluppo della musica hillbilly, e sebbene solo poche canzoni a tema western riscuotano un successo significativo, l'immagine del cowboy finisce per affascinare musicisti e fan e dalla fine degli anni Trenta soppianta quella del rozzo zoticone come cifra identitaria della scena hillbilly, che significativamente adesso prende a essere chiamata non solo hillbilly, ma anche *country & western*: e qualunque tipo di canzone *country & western* cantino, i musicisti adottano come loro generale cifra distintiva la divisa da cowboy – talora rielaborata in una forma piuttosto fantasiosamente kitsch[41].

Come nel blues, le caratteristiche narrative dei brani hillbilly, di base sentimentali ed infelici, diventano una sorta di sublimata metafora per parlare in via indiretta di vite difficili, di famiglie disfunzionali, di disastri economici, sociali e ambientali che non danno tregua[42]. In poche parole, sia nella narrativa jazz e blues, che in quella country, manca il fatidico *happy ending*, tipico invece della cultura di massa *mainstream*.

La ricetta è terminata. Il calderone bolle, letteralmente. Bisogna solamente aggiustare un pelo la sapidità, con una manciata di folk radicali filocomunisti[43], dare una bella mescolata, e poi mantecare a fiamma spenta durante la Seconda Guerra Mondiale. Il risultato che ne otterremo sarà un composto culturale e musicale denso ed amalgamato, anche se fortemente eterogeneo.

---

[40] Peterson, *Creating Country Music*, pp. 83-88.
[41] Banti, *Wonderland*, cit. p. 99.
[42] Banti, *Wonderland*, p. 103.
[43] Di base brani hillbilly, con testi modificati su misura per organizzazioni sindacali o per il partito comunista statunitense. Non possiamo non citare gli *Industrial Workers of the World* (1923), la produzione musicale militante di Woody Guthrie e gli *Almanac Singers* di Pete Seeger (1940-1943). Nel 1954, in pieno *maccartismo*, il CPUSA viene vietato e sospeso. La produzione musicale radicale quindi sfuma. D'altronde nessun tipo di narrazione jazz, blues o country si è mai esposta in critiche prettamente politiche. Non era certo di interesse alle industrie discografiche mettersi contro gli ambienti amministrativi di Washington. Vengono denunciati, soltanto in alcuni brani, gesti contro i diritti dell'uomo, condivisi dalla più ampia cerchia di figure politiche, Presidente compreso. Banti, *Wonderland*, pp. 106-113.

Le tre controculture citate e descritte in questo paragrafo si evolvono nel secondo dopoguerra, scindendosi ognuna in due filoni musicali distinti. Alcuni tipi di jazz, seguendo la tradizione *sweet*[44], si amalgamano alla cultura di massa *mainstream*, venendo distribuiti dall'industria discografica a milioni e milioni di persone. È il caso, per esempio, di Frank Sinatra, celebre cantante originario del New Jersey, abile nel destreggiarsi in esibizioni tra lo swing anni Trenta e le pop songs orchestrali di tradizione Tin Pan Alley[45]. Medesimo destino per il filone commerciale country, con Gene Autry e i suoi tormentoni natalizi *Rudolph the Red-Nosed Reindeer* (1949) e *Here Comes Santa Claus* (1947), ai primi posti nelle classifiche di *Billbord*, principale rivista musicale americana dell'epoca[46]. Il popolo statunitense, e del pianeta intero, ha appena vissuto tragici anni di sangue e disperazione durante la Seconda Guerra Mondiale. Le masse avevano quindi bisogno di svagarsi, sognare ed allentare la pressione, ascoltando musica positiva e narrativamente poco impegnativa.

I puristi del genere jazz e hillbilly però non ci stanno, e scindendosi dai filoni popular danno vita a musiche ancorate alle caratteristiche armoniche e narrative originali, in un panorama testuale più aspro e drammatico, incentrato su antieroi senza speranza di riscatto, in linea con la tradizione controculturale. Il chitarrista e cantante dell'Alabama Hank Williams darà vita al cosiddetto *hard country*, genere dal quale trarrà spunto, circa un decennio dopo, un tale Bob Dylan, di cui avremo modo di parlare[47]. I jazzisti Charlie Parker e Dizzie Gillespie, seguiti pochi anni dopo da John Coltrane e Miles Davis, compiono funamboliche improvvisazioni al sax e alla tromba, su ritmi sempre più sincopati, frenetici e veloci. È l'avvento del *bebop*[48].

Ad evolversi è lo stesso blues, grazie ad una nuova generazione di giovani bluesmen quali Muddy Waters, BB King e John Lee Hooker, che accantonano le vecchie chitarre acustiche per le nuove Fender Telecaster (1950) e Stratocaster (1953),

---

[44] Si veda ad inizio paragrafo la citazione a Paul Whiteman e allo *sweet jazz*.
[45] Banti, *Wonderland*, pp. 146-148.
[46] Banti, *Wonderland*, p. 201.
[47] Peterson, *Creating Country Music*, pp. 179-183.
[48] Polillo, *Jazz*, pp. 187-215.

chitarre elettriche prodotte dal liutaio ed imprenditore Leo Fender. L'uso di strumenti totalmente elettrici rende i nuovi blues più ritmati ed incalzanti, dando vita al cosiddetto *Rhythm and Blues* (abbreviato in R&B)[49]. Migliaia di giovani ragazzi, bianchi e neri, americani e britannici, tra anni Cinquanta e Sessanta, acquisteranno ed ascolteranno dischi di *R&B* fino a frullarli, dando poi sfogo alla loro personale interpretazione e tracciando le prime parabole rock della storia della musica.

[49] Sarà la principale fonte di ispirazione per i giovani adolescenti musicisti che, durante gli anni Sessanta, daranno vita alle prime narrazioni rock, in particolare in Gran Bretagna. Basti pensare al tributo dato al brano *Rollin' Stone* di Muddy Waters, il quale darà il nome alla band inglese *The Rolling* Stones, formata da Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts e Ronnie Wood. Banti, *Wonderland*, pp. 221-231.

1.3. ROCK'N'ROLL NEL SECONDO DOPOGUERRA

Nel 1952 due famosi giornalisti, Jack Lait e Lee Mortimer, nel loro libro *U.S.A. Confidential*, collegano le nuove musiche apprezzate dai teenager alla delinquenza giovanile, osservando che quelle forme musicali rimbombano di ritmi frenetici, di orge rituali, di danze erotiche, di droghe leggere e di manie di massa, con la giungla africana come sfondo. Secondo i due giornalisti, molti negozi di dischi vendono erba e procurano ragazze bianche per uomini di colore, gli amanti dei dischi sono prevalentemente dei tossici, comunisti, contrari a ogni convenzione sociale, e attraverso i DJ i ragazzi conoscono i musicisti neri e frequentano locali verso i quali sono indirizzati dalle radio, un'operazione mirata a procurare alla mafia una nuova generazione di schiavi[1]. Isteria pura. Il tono iperbolico di queste critiche non è che la prima avvisaglia di un nuovo e ben più esteso *moral panic* che sta per attraversare l'opinione pubblica bianca in relazione all'uso che i giovani fanno dei prodotti della cultura di massa[2].

In realtà i dati disponibili non giustificano affatto queste preoccupazioni. I reati gravi commessi dagli adolescenti non sono per nulla in crescita, e a parità di criteri di indagine appare chiaro che nel secondo dopoguerra, in aree urbane cruciali come New York, i reati commessi da giovani sono persino in diminuzione rispetto ai decenni precedenti[3].

L'ansia che attraversa l'opinione pubblica, alimentata da voci autorevoli come quella di J. Edgar Hoover, capo dell'FBI, o quella di Tom Clark, ministro della Giustizia dal 1945 al 1949, nasce da una fonte ben diversa: deriva, cioè, dalla constatazione di un cambiamento radicale nella composizione della popolazione scolastica, specie degli istituti di istruzione superiore, che sta mettendo fianco a fianco ragazzi e ragazze di ambienti sociali ed etnici molto diversi. Ciò è più che

---

[1] Altschuler, *All Shook Up*, cit. p. 6.
[2] Banti, *Wonderland*, p. 232.
[3] Palladino, *Teenagers*, cit. p. 161.

sufficiente per scatenare la paura di un pericoloso contagio culturale di cui questi ragazzi e ragazze sarebbero portatori, con possibili conseguenze degenerative nel comportamento e nella morale della gioventù più genuinamente WASP[4] e middle class[5].

Le *majors* di Hollywood corrono in soccorso delle autorità e dell'opinione pubblica, producendo film che illustrano la minaccia che viene dal nuovo presunto diffondersi della delinquenza giovanile[6], ottenendo però l'effetto contrario. Masse di giovani accorrono ai drive-in e nelle sale cinematografiche di tutto il paese, per gustarsi film che finalmente parlano di loro.

> E così, il bomber da aviatore e lo stile da biker di Marlon Brando (*The Wild One*), o la t-shirt a pelle indossata da James Dean (*Rebel Without a Cause*), diventano cifre distintive dei gruppi di ragazzi e ragazze che vogliono darsi una propria eccentrica cifra stilistica alternativa[7].

Hollywood, oltre a *glamourizzare* involontariamente i giovani personaggi belli e maledetti delle pellicole, compie un secondo *autogol*, lanciando in *Blackboard Jungle* (1955) un nuovo stile musicale. Gli autori inseriscono infatti, nei titoli di coda del film, un pezzo del musicista bianco Bill Haley, uscito già da qualche mese. La canzone è *Rock Around The Clock*, e passerà alla storia per essere il primo brano *rock'n'roll*[8].

Esso trasmette, sia nella musica che nel testo, il desiderio di divertirsi abbandonandosi a un ballo scatenato. Lo stile è strano: sembra un R&B, salvo che è eseguito e cantato da musicisti bianchi. L'idea fondamentale del regista del film è semplice: associare questa nuova, strana musica alla violenza o alla dissolutezza giovanile. Tuttavia, contrariamente alle intenzioni degli autori, il film diventa una

---

[4] WASP sta per *white anglo-saxon protestant*, un gruppo sociale americano che tende a distinguersi dalla massa per atteggiamenti conservatori ed elitari.
[5] Graebner, *Coming of Age in Buffalo*, pp. 87-88.
[6] I film più rilevanti di questa new wave hollywoodiana sono *The Wild One* (*Il selvaggio*, László Benedek, 1953), *Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*, Richard Brooks, 1955) e *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, Nicholas Ray, 1955).
[7] Banti, *Wonderland*, cit. p. 238.
[8] Banti, *Wonderland*, p. 239.

specie di incontenibile trampolino di lancio per questa nuova canzone. Anni dopo Frank Zappa, che all'epoca aveva quindici anni, ricorda di aver reagito così:

> Quando il titolo apparve sullo schermo Bill Haley e i suoi Comets spararono fuori «*One Two Three O'Clock, Four O'Clock Rock*»... Era il suono rock più forte che i ragazzi avessero mai sentito a quei tempi. Ricordo di esserne rimasto intimorito. Nelle micragnose stanzette da adolescenti di tutta l'America, i ragazzi si erano accalcati intorno a vecchie radio e giradischi da due soldi per ascoltare la *sporca musica* che esprimeva il loro stile di vita («Va' in camera tua se vuoi ascoltare quello schifo... e metti il volume al minimo»). Ma al cinema, guardando *Blackboard Jungle*, non potevano dirti di abbassare il volume. Non mi importava se Bill Haley era bianco o sincero... stava suonando l'Inno Nazionale degli Adolescenti ed era così forte che io saltavo su e giù. *Blackboard Jungle*, anche senza considerare la trama (che mostrava gli adulti che alla fine si imponevano), rappresentò uno strano tipo di *appoggio* alla causa dei teenager: «Hanno fatto un film su di noi, quindi esistiamo...»[9].

Rock Around the Clock diventa un successo incredibile. Alla fine del 1955 ha venduto 2 milioni di copie e alla fine del decennio il disco raggiunge *White Christmas* di Bing Crosby come singolo più venduto di sempre (attualmente è quarto, con 25 milioni di copie vendute nel mondo)[10].

Ma Bill Haley non è il solo bianco a cantare R&B nero. A Memphis, Tennessee, proprio durante quegli anni, un giovane bianco al quale piace cantare sta inconsapevolmente scrivendo la storia della musica moderna.

Alla fine di giugno del 1954, Sam Phillips, direttore dell'etichetta discografica indipendente Sun Records, ritiene di avere tra le mani un bel pezzo da incidere, ma non riesce a trovare l'uomo giusto al quale farlo cantare. Ed è allora che la segretaria Marion chiama a provare a registrare un giovane che tempo addietro si era recato agli studi per delle registrazioni private, Elvis Presley. Il 5 luglio il cantante si riunisce in studio con il chitarrista Scotty Moore e il contrabbassista Bill Black, ma il brano proposto da Phillips non decolla per niente. Poi, all'improvviso, in un momento di pausa, Elvis si mette a cantare un blues di qualche anno prima, saltando

---

[9] Frank Zappa, *The Oracle Has It All Psyched Out*, in Life, June 28, 1968, p. 85.
[10] Altschuler, *All Shook Up*, pp. 32-33.

per la stanza e facendo un po' lo scemo. Scotty lo guarda meravigliato. Bill, invece, prende il contrabbasso e comincia a darci dentro. E allora anche Scotty si unisce ai due. Sam Phillips, che è nella stanza accanto, si affaccia e chiede: "Ehi, ma che fate?". "Boh, non abbiamo idea". "Beh, fermi un momento: cercate un punto da cui ricominciare, e fatelo di nuovo". I tre riprendono le prove, e alla fine la session decolla. Il pezzo è *That's All Right*, un blues di Arthur Crudup, già inciso nel 1946. Una volta completata la registrazione, Sam decide di far ascoltare il pezzo a Dewey Phillips[11], DJ della stazione radiofonica WHBQ di Memphis, una vera celebrità locale. Il brano viene mandato in *heavy rotation*[12] ed ottiene un'ottima risposta dagli ascoltatori, che chiamano alla stazione o mandano telegrammi di apprezzamento. Presley viene quindi ricontattato dall'etichetta per completare l'altra metà del disco con un secondo brano, che sarà *Blue Moon of Kentucky* di Bill Monroe, originariamente un melensissimo pezzo country sentimentale[13].

That's All Right si differenzia dalla versione di Crudup per l'uso della chitarra, e per la voce più piena e profonda di Presley, ma la struttura ritmica resta sostanzialmente la stessa. Ciò che cambia, in maniera decisiva, è il fatto che qui c'è un bianco che canta una musica che appartiene alla tradizione culturale afroamericana e lo fa senza mutare niente degli stilemi blues. Anche più innovativo il trattamento che Presley riserva a *Blue Moon of Kentucky*: in questo caso un brano country, parte della tradizione musicale più bianca possibile, viene affrontato come se fosse un R&B, rendendolo quasi irriconoscibile sia per il ritmo, che è enormemente accelerato, sia per l'intensità espressiva, che è freneticamente incontrollata, lontanissima dal piagnucolare onirico dell'originale. In entrambi i casi si attraversano confini etnoculturali invisibili, ma, fin allora, rigidissimi. Per qualcuno è un vero e proprio scandalo. Per tutti gli altri è *rock'n'roll*[14].

Il termine *rock'n'roll* non appare subito, magicamente stampato sull'etichetta dei dischi. Vede bensì un processo di genesi etimologica particolare. Le espressioni

---

[11] Sam e Dewey hanno lo stesso cognome per puro caso. Non sono infatti parenti.
[12] Metodo radiofonico attraverso il quale i dj promuovevano nuove musiche, o classici tormentoni, riproducendoli dalle sette alle dieci volte di fila.
[13] Guralnick, *Last Train to Memphis*, pp. 84-104.
[14] Banti, *Wonderland*, p. 242.

rock e *rocking*, erano già molto usate, soprattutto nella musica nera. Nel 1922 Trixie Smith aveva inciso una canzone intitolata *My Daddy Rocks Me (With One Steady Roll)*. Nel 1931 Duke Ellington aveva lanciato *Rockin' in Rhythm*. Nel 1934 le Boswell Sisters (un trio di cantanti bianche) avevano presentato *Rock and Roll* (un'espressione che, in realtà, nello slang nero alludeva al rapporto sessuale). Nel 1947 Roy Brown, e poi nel 1948 Wynonie Harris, incidono *Good Rockin' Tonight*, di cui poi Elvis Presley nel 1954 fa una cover per il suo secondo 45 giri per la Sun Records. Nel 1949 Harris registra anche *Rock Mr. Blues* e *All She Wants to Do Is Rock*, nel quale canta di una lei che "*wants to rock and roll all the night long*".

Verbi ed aggettivi utili al dj Alan Freed, che nel 1952, prendendo spunto dal testo di *Sixty Minute Man* dei Dominoes, dove si usano i verbi *rock* e *roll*, battezza il suo programma *Alan Freed's Moondog Rock and Roll House Party*[15]. Nel suo programma Freed ospita volentieri le nuove musiche di Presley, Haley e di altri che stanno facendo una musica simile, ed estende il nome del programma al nuovo stile[16].

Ma è nel 1956 che il *rock'n'roll* viene consacrato. Il periodico musicale Billboard riconosce infatti il vasto successo della nuova musica, e soprattutto la sua derivazione dal R&B, in un articolo di Paul Ackerman del 4 febbraio 1956:

> Gli strilli e il tumulto si sono placati, ma il R&B, o come lo chiamano i teenager, il rock and roll, non è scomparso. Anzi, si può dire che abbia acquistato rispettabilità. La vera misura di questo sviluppo sta nella frequenza con cui questo idioma viene usato in aree più o meno ovvie dell'intrattenimento e della pubblicità. Sul palco del Roxy Theater, per esempio, The Rock 'n' Roll Ice Revue apre il 1° febbraio, annunciata come «la produzione più calda mai messa in scena sul ghiaccio». [...] Un'altra indicazione di questa legittimazione ad alti livelli è l'imminente programma radio della Cbs che mette in scaletta il cosiddetto rock and roll, con Alan Freed come deejay[17].

---

[15] Divenuto nel 1954 *Rock'n'Roll Party*.
[16] Banti, *Wonderland*, p. 243.
[17] Billboard, February 4, 1956.

Il nuovo stile trascina il mercato discografico verso una crescita impressionante: dai 213 milioni di dollari di dischi venduti nel 1954 si passa infatti ai 613 milioni del 1959[18].

Non tardano però a mancare le critiche, in primis dall'opinione pubblica bianca e conservatrice. L'*Encyclopedia Britannica Book of the Year*[19] è sguaiatamente critica a riguardo del nuovo genere musicale:

> La musica più popolare è quasi del tutto o una riesumazione di vecchi materiali o una flagrante imitazione di canzoni folk, e raggiunge il suo livello più basso nel cosiddetto «rock 'n' roll», uno stile canoro ritmato [che] si sostanzia di un minimo di linea melodica e di un massimo di rumore ritmico, competendo deliberatamente con gli ideali artistici della giungla[20].

La reazione tra i media *mainstream* è istericamente negativa. E così, per esempio, in un articolo della rivista *Time* del 18 giugno 1956 si sostiene che:

> Secondo autorevoli psicologi, i giovani fan del r'n'r seguono i loro idoli nei concerti con la stessa attitudine con la quale i militanti nazisti seguivano Hitler nei raduni di massa[21].

Il *New York Times* del 28 marzo 1956 riporta le dichiarazioni di Francis Braceland, psichiatra, secondo il quale:

> Il r'n'r è una musica cannibalistica e tribale che fa appello alle insicurezze e alle inclinazioni ribelli dei giovani. Essa è una forma di espressione musicale particolarmente pericolosa perché ha essenzialmente gli stessi effetti di una malattia contagiosa[22].

---

[18] Altschuler, *All Shook Up*, p. 131.
[19] L'Enciclopedia Britannica è una delle principali enciclopedie in lingua inglese. Nonostante il nome, la sua casa editrice, la Encyclopædia Britannica Inc., risiede dal 1901 a Chicago.
[20] Altschuler, *All Shook Up*, p. 219.
[21] Time, June 18, 1956.
[22] New York Times, March 28, 1956.

Lo stesso Frank Sinatra, forse mosso da un inconsapevole filo di invidia, rilascia ad un'intervista:

> Il r'n'r è qualcosa di falso. È cantato, suonato e scritto per la gran parte da degli stupidi buffoni, e per mezzo delle sue ripetizioni da deficienti e dei suoi testi allusivi, volgari, e in realtà del tutto osceni, si sforza di essere la musica marziale di ogni delinquente sulla faccia della terra[23].

Le masse di giovani però proseguono imperterrite la propria strada, ampliando ascolti r'n'r ad altri musicisti.

Chuck Berry è geniale nell'ambientare le storie adolescenziali in un contesto narrativo che è quello specificamente proprio dei teenager americani degli anni Cinquanta[24]. Nelle loro esibizioni dal vivo, i musicisti r'n'r fanno della corporeità una componente essenziale dello show. La cosa vale per Little Richard, come Chuck Berry, noto per la sua *duck walk*[25], ovvero la particolare postura che assume per attraversare il palco sul quale sta suonando la chitarra. Ma la cosa più innovativa è che non sono solo i musicisti afroamericani a impiegare il corpo come parte integrante della coreografia di uno show, ma anche musicisti bianchi come Elvis Presley, con il suo famosissimo scuotimento delle anche, compiuto con le ginocchia parzialmente piegate, o come Jerry Lee Lewis, che nelle esecuzioni dal vivo dei suoi brani di maggior successo (*Whole Lotta Shakin' Going On*, o *Great Balls of Fire*, entrambe del 1957) suona il pianoforte con un'incontrollata energia selvaggia[26].

---

[23] Altschuler, *All Shook Up*, cit. p. 6.
[24] Ne è esempio il brano *School Days* (1957). Banti, *Wonderland*, p. 248.
[25] I movimenti di Little Richard e Chuck Berry saranno da spunto al giovane Angus Young, chitarrista della band hard rock australiana AC-DC.
[26] Altschuler, *All Shook Up*, pp. 95-98.

Il r'n'r è anche una musica che suggerisce che si può diventare famosi e ricchi anche se si viene da ambienti poveri. È di nuovo Chuck Berry a trasformare questo aspetto del r'n'r in una storia, e in una canzone di grande successo, *Johnny B. Goode* (1958). Un testo che parla, in sintesi, della vita di quasi tutte le star del r'n'r:

> Nel cuore della Louisiana, subito fuori New Orleans,
> In mezzo ai boschi tra il sempreverde,
> C'era una capanna di tronchi e fango,
> Dove viveva un ragazzo di campagna chiamato Johnny B. Goode,
> Non aveva mai imparato a leggere o scrivere,
> Ma sapeva suonare la chitarra come uno suona il campanello.
> Dai, dai, dai Johnny, dai,
> Dai, dai, Johnny B. Goode.
> Portava in giro la chitarra in un sacco militare,
> E sedeva sotto un albero lungo i binari,
> I macchinisti lo vedevano seduto all'ombra,
> Mentre ricreava sulla chitarra i ritmi del treno,
> La gente che passava si fermava e diceva,
> «Ehi, quel ragazzo di campagna sì che sa suonare».
> Dai, dai, dai Johnny, dai,
> Dai, dai, Johnny B. Goode.
> Sua madre gli disse: «Un giorno sarai un uomo,
> E avrai un gran complesso,
> E un sacco di gente verrà da miglia e miglia intorno,
> Per sentirti suonare quando cala il sole,
> Forse un giorno il tuo nome scintillerà sulle insegne:
> "Stasera, Johnny B. Goode"»[27].

Il r'n'r risulta problematico per una parte dell'opinione pubblica conservatrice[28] perché, superando stilisticamente la *linea del colore*, sembra voler negare l'etica della discriminazione razziale, e poiché circolando in prima battuta tra ragazzi e ragazze delle gang di strada, sembra porre le premesse per la nascita di una minacciosa controcultura, socialmente molto connotata[29]. D'altronde, finché a scavalcare tale linea erano un paio di persone soltanto, per lo più studiosi, quali gli etnomusicologi John e Alan Lomax, citati nel paragrafo precedente, tutto passava

---

[27] *Johnny B. Goode,* Chuck Berry, 1958. Traduzione presa da Banti, *Wonderland*, cit. p. 250.
[28] Si rileggano gli articoli critici citati poco prima.
[29] Banti, *Wonderland*, cit. p. 257.

in sordina. Ma qui si tratta di un'intera massa di adolescenti, capitanati da rock star di fama.

L'industria culturale delle case discografiche, forse sotto richiesta delle autorità, gioca a riguardo un ruolo molto importante. Essa infatti lima letteralmente le narrazioni di base R&B e country per renderle più *politically correct*. Nel canzoniere r'n'r non ci saranno più drammi veri, l'incombere della tragedia, né alcuna espressione, nemmeno indiretta, di sentimenti di protesta, niente che sia eticamente davvero controcorrente. E così si capisce perché non ci voglia molto prima che il r'n'r sia integralmente riassorbito nell'alveo accogliente della cultura di massa *mainstream*[30].

[30] Altschuler, *All Shook Up*, pp. 78-81; Banti, *Wonderland*, cit. pp. 257-258.

1.4. PARABOLE ROCK TRA L'UNA E L'ALTRA SPONDA DELL'ATLANTICO

Tra fine anni Cinquanta ed inizio Sessanta il *rock'n'roll* è stato per così dire ammanettato ed edulcorato. La cultura di massa *mainstream* è riuscita ad accoglierlo sotto la propria ala, produttiva più che protettiva, per poter trarre vantaggi economici dalla distribuzione delle nuove hit come fossero galline dalle uova d'oro. Tutto bene quel che finisce bene, per l'opinione pubblica statunitense.

> Elvis, partito per il servizio militare, torna cambiato, diverso, «buono» ed educato come non era stato fino ad allora. Chuck Berry è in prigione, Little Richard ha scoperto il fervore religioso, Buddy Holly è morto e così sarà poco dopo per Eddie Cochran. E a Jerry Lee Lewis le cose non vanno poi molto meglio. I grandi eroi della prima epopea del *rock'n'roll* subirono un precoce e devastante declino, perdendo smalto e creatività, lottando contro il destino, contro il sistema e soprattutto contro sé stessi[1].

Ma una sempre più crescente percentuale della nuova generazione di adolescenti, spesso appartenenti al ceto medio e basso, è spinta dal r'n'r stesso a valicare la *linea del colore*, alla scoperta delle originarie controculture blues, jazz e country, fino ad allora circoscritte ad aree etnico-geografiche ben precise. Proprio grazie a questo processo si svilupperanno nuclei controculturali musicali dislocati in punti ben definiti, tra una sponda e l'altra dell'Oceano Atlantico, che comunicando ed interagendo tra loro daranno vita all'eterogenea narrazione del filone musicale *rock*.

Facciamo un passo indietro, per dedicare qualche riga ad alcuni movimenti sociali, civili e letterari, che in contemporanea al primo r'n'r hanno contribuito all'ispirazione contronarrativa dei futuri musicisti rock.

Anzi tutto la *Beat Generation*, movimento artistico, poetico e letterario sviluppatosi dai primi anni Cinquanta, prima a New York e poi, sulla costa opposta, a San Francisco. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Lucien Carr, Neal

---

[1] Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, cit. cap. 35.

Cassidy e Lawrence Ferlinghetti elaborano un ambizioso nuovo modo di fare letteratura, guidato dall'idea secondo la quale una autoespressione priva di censure dovrebbe essere il nucleo fondante dell'attività creativa, alimentata da un sistematico ampliamento della sensibilità, attraverso l'uso di droghe, l'impiego di visioni derivanti dagli stati allucinatori indotti dalle sostanze, la rielaborazione dei sogni e qualunque cosa consenta di liberarsi dall'oppressione di quella che loro giudicano l'ottusa moralità convenzionale dominante[2].

I giornalisti e critici musicali italiani Ernesto Assante e Gino Castaldo definiscono magistralmente la Beat Generation come

> una risposta esemplare, la massima affermazione poetica del rifiuto nei confronti della massificante omologazione dei nuovi modelli di consumo. I beats accarezzarono il fascino di eroi perdenti, in un Paese che sempre più vigorosamente si dichiarava vincente, sia sul piano interno sia su quello internazionale[3].

Il termine *beat* ha due accezioni: quella originaria di *battuto*, *prostrato*, *distrutto*, e quella meno ovvia, lanciata da Kerouac qualche tempo dopo, che trasforma questo stato di prostrazione in una condizione di grazia, o meglio di beatitudine (*beat* = *beatitude*), la beatitudine dell'antieroe perdente. E quanto può suonare blues, o hillbilly questo tipo di concetto?

On the Road (1951) di Jack Kerouac è senz'altro l'opera più conosciuta del movimento, un vero e proprio manifesto dell'etica rovesciata e della fuga dall'establishment, travolgente epopea del libero nomadismo lungo le strade degli Stati Uniti, con mezzi di fortuna e in aperta ostilità alla simbologia del denaro, da Est verso il sogno dell'Ovest, tra personaggi che bruciano di vita e si consumano in alcol, droga, sesso e meditazione, introdotta proprio da Kerouac in omaggio alla filosofia zen di cui era infatuato, come via di fuga dall'opprimente realtà quotidiana[4].

---

[2] Banti, *Wonderland*, cit. p. 273.
[3] Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, cit. cap. 23.
[4] Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, cit. cap. 23.

Decine, se non centinaia di ancora sconosciuti giovani musicisti, da Bob Dylan a Roger Waters, leggeranno le pagine del romanzo fino a consumarle, sognando un giorno di poter intraprendere lo stesso identico tipo di *viaggio*, in tutti in sensi possibili. Ed alcuni di loro se lo concederanno per davvero[5].

La reazione dell'opinione pubblica, tipicamente *mainstream*, non è generosa, né positiva, nei confronti dell'anticonformistico movimento letterario. Il giornalista Herb Caen interviene riguardo l'ormai affermatasi Beat Generation con un articolo pubblicato nel *San Francisco Chronicle* del 2 aprile 1958. Egli non è meno duro di altri colleghi quando ribattezza il gruppo col nomignolo di *beatnik*, una parola che fonde insieme *beat* e *Sputnik*, il nome del primo satellite lanciato dai sovietici nello spazio nell'ottobre del 1957[6].

Durante gli stessi anni gruppi sempre più numerosi di neri, scontenti e affamati di emancipazione, si riuniscono per manifestare sotto la stessa bandiera. Nasce e si evolve così il *Movimento per i diritti civili*, il quale sarà direttamente ed indirettamente fonte di spunto per molti musicisti, appartenenti a vari generi musicali, dal R&B al soul, dal folk allo stesso rock.

La prima manifestazione di risonanza nazionale di questo Movimento ha luogo tra il dicembre 1955 e il dicembre 1956 a Montgomery, in Alabama, dove la comunità afroamericana locale organizza un boicottaggio dei trasporti pubblici a seguito dell'arresto di Rosa Parks, una quarantaduenne nera colpevole di essersi seduta nella parte di un autobus riservata ai passeggeri bianchi. Da allora il Movimento, guidato da Martin Luther King, si irradia e prende vigore.

Il suo maggior successo viene celebrato a Washington il 28 agosto del 1963, quando 250.000 persone, prevalentemente, ma non esclusivamente, afroamericane, sfilano per la città fino al Lincoln Memorial, dove Martin Luther King tiene un

---

[5] Bob Dylan, sulle orme del protagonista del romanzo di Kerouac, se ne va in autostop da Minneapolis a Denver, e ritorno, nell'estate del 1960. Roger Waters cita più volte nelle interviste *On the Road* come fonte di ispirazione. Nell'estate 1961 lui e il compagno Syd Barrett compiono un viaggio all'avventura per tutta Europa. Sounes, *Bob Dylan*, pp. 59-60; The Lunatics, *Pink Floyd: Il fiume infinito*, p. 8.
[6] Gair, *The Beat Generation*, p. 121.

emozionante discorso, nel quale sogna che i bianchi e i neri possano vivere in pace nel principio enunciato nella Dichiarazione d'Indipendenza, secondo cui tutti gli uomini sono stati creati uguali. "I have a dream", scandisce più volte il leader afroamericano.

Per la prima volta nella storia degli Usa intere sezioni dell'opinione pubblica del Nord e dell'Ovest vengono informate in modo piuttosto completo sull'evolversi della situazione negli Stati del Sud, sull'ingiustizia e sulla brutalità della segregazione razziale che vi è praticata e normativamente riconosciuta[7].

La risonanza mediatica delle iniziative prese dal Movimento colpisce la sensibilità di alcuni giovani studenti bianchi dell'Università di Ann Arbor, nel Michigan, tra cui Al Haber e Tom Hayden, che prendono l'iniziativa di far rinascere su basi nuove una preesistente, e ormai quasi inesistente, organizzazione giovanile socialista. Nasce così la *Students for a Democratic Society* (SDS).

Il nucleo fondatore dell'organizzazione studentesca è composto dai cosiddetti *red diaper babies*, ragazzi e ragazze che vengono da famiglie in cui i genitori coltivano ideali radicali, e che a volte sono anche degli ex comunisti che hanno mantenuto fede ai loro ideali, in sordina, senza farsi piegare dalla *caccia alle streghe*. In altri casi, pur venendo da famiglie di opinioni più conservatrici, altri ragazzi e ragazze entrano in contatto con i *red diaper babies* e si lasciano conquistare dalla loro sensibilità politica.

L'organizzazione comincia così a diffondersi in altre università del paese, e propri militanti si riuniscono per definire meglio il loro programma nel giugno 1962 a Port Huron, a nord di Detroit. In quella circostanza viene approvato il documento programmatico noto come *Port Huron Statement*, redatto, in prima versione, da Tom Hayden e poi rielaborato collettivamente dai delegati presenti, nel quale vengono rilevati i maggiori problemi della società americana, delineando una visione radicale del futuro per il miglioramento della stessa, tramite la riforma del

---

[7] Gitlin, *The Sixties*, pp. 137-143.

partito Democratico, con una partecipazione di candidati neri ed il perseguimento della pace e dei diritti civili [8].

Il malcontento sociale studentesco si espande a macchia d'olio, aiutando la formazione di nuovi movimenti giovanili, come il *Free Speech Movement*, fondato nel settembre 1964, a Berkeley, California, da Mario Savio e Jack Weinberg. I due organizzano, nel mese successivo, una rivolta studentesca di massa, che entrerà nella storia come il primo di centinaia di eventi di protesta, e di scontri, che si protrarranno per quasi un decennio, contagiando studenti, operai, lavoratori ed intellettuali europei, i quali daranno vita al fenomeno politico e socio-culturale noto come *Movimento del Sessantotto*[9].

In ciascuna di queste iniziative, dalle origini del Movimento per i diritti civili, ai sit-in, alle proteste nelle università, alle manifestazioni pacifiste, la musica svolge un ruolo essenziale. Nei primi anni del Movimento è importante la musica religiosa di origine afroamericana degli spiritual e dei gospel, prontamente riarrangiati nel testo. Ma un grande contributo musicale viene svolto dalla *Highlander Folk School*, fondata nel 1932 a Monteagle, Tennessee, Myles Horton (1905-1990) e Don West (1906-1992), la quale collabora con il Movimento per i diritti civili, offrendone un curriculum formativo per gli aspiranti attivisti. Nelle attività didattiche della scuola la musica ha sin dall'inizio un ruolo rilevante, grazie al lavoro di ricerca e di insegnamento della moglie di Horton, Zilphia Horton (1910-1956), e di Guy Carawan (1927-2015). Quest'ultimo conosce molto bene la produzione folk radicale di musicisti come Pete Seeger e Leadbelly, e attraverso la sua attività didattica alla HFS trasmette al Movimento per i diritti civili una parte della tradizione della canzone folk di protesta.

Nell'aprile 1960, attraverso un lavoro di rivisitazione musicale di un vecchio inno religioso, Zilphia Horton e Guy Carawan compongono ed insegnano alla HFS il brano folk che finirà per diventare l'inno ufficioso del Movimento per i diritti civili:

---

[8] Gitlin, *The Sixties*, pp. 65-73.
[9] Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, cap 55.

We Shall Overcome[10]. La consacrazione del brano avviene durante il già citato evento della marcia di Washington, il 28 agosto 1963, quando una giovane musicista bianca, Joan Baez (nata nel 1941), esegue *We Shall Overcome* davanti all'oceanica folla presente. Con lei, in quell'occasione, ci sono anche altri musicisti, tra cui un giovane, coetaneo di Joan, che esegue un suo pezzo inedito intitolato *Only a Pawn in Their Game*: questo giovane musicista si chiama Bob Dylan[11].

Dall'originario Minnesota, Dylan è arrivato a New York nel gennaio del 1961 quando ha appena vent'anni, col progetto chiarissimo di inserirsi nel circuito locale della musica folk. Fin da ragazzino si appassiona alle musiche hard country di Hank Williams, al blues elettrico e R&B di Muddy Waters e John Lee Hooker, al folk radicale di Seeger, di Leadbelly, ma soprattutto di Woody Guthrie, per il quale nutrirà una vera e propria artistica infatuazione. Si aggiungono alle passioni musicali le visioni adolescenziali dei film *Blackboard Jungle* e *Rebel Without a Cause*, che lo porteranno ad amare Bill Haley e gli artisti r'n'r. Presley e compagni vengono però accantonati quasi subito. Grazie alle stesse parole di Dylan riusciamo a capire come potessero stare strette, a fine anni Cinquanta, le narrazioni rock'n'roll alle nuove ed intraprendenti giovani generazioni:

> Il punto era che il rock'n'roll non mi bastava più [...]. *Tutti Frutti* e *Blue Suede Shoes* erano azzeccate e avevano un ritmo trascinante: ti inebriavano con la loro energia ma non erano canzoni serie e non rispecchiavano la vita in modo realistico[12].

La lettura delle opere *beat* di Kerouac e compagni[13], insieme alle riscoperte origini folk ed hard country, fanno accendere in Dylan la miccia della creatività[14].

Nel suo primo album (*BOB DYLAN),* pubblicato nel marzo del 1962, tutte queste influenze sono piuttosto evidenti. Questo LP è infatti una raccolta di 11 cover (3 blues, 1 country, 1 gospel, 6 folk), con solo due brani originali, uno dei quali dedicato a Woody Guthrie. Il discorso cambia radicalmente con i due successivi

---

[10] Gitlin, *The Sixties*, pp. 74-76.
[11] Banti, *Wonderland*, p. 311.
[12] Sounes, *Bob Dylan*, cit. pp. 51-52.
[13] Si veda nota 5.
[14] Sounes, *Bob Dylan*, pp. 37-80.

album, *THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN* (maggio 1963) e *THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'* (gennaio 1964). Delle 23 canzoni che vi sono contenute solo due sono cover, tutte le altre sono originali, in tutti i sensi possibili. Si va da sermoni straordinariamente ricchi di pathos come *The Times They Are a-Changin'*, alla denuncia di alcuni tra i più vergognosi atti del razzismo statunitense come *Oxford Town*, *Only a Pawn in Their Game* e *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, a canzoni antimilitariste che rielaborano, in forma originale, uno dei punti fondamentali del programma dei movimenti giovanili. Tra di esse *Masters of War*, *With God on Our Side*, e soprattutto *A Hard Rain's a-Gonna Fall*, una descrizione originale e raggelante di uno spettrale mondo post-atomico. Tra tutte spicca la canzone di apertura di *THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN*, ovvero *Blowin' in the Wind*, che il 13 luglio del 1963, nella versione registrata dal trio Peter, Paul & Mary, raggiunge il secondo posto nella classifica di *Billboard*, vendendo più di un milione di copie[15].

Le canzoni mostrano un'acuta sensibilità per i marginali, i neri, i poveri, che gli deriva dalle matrici beat, folk, blues e hard country dalle quali trae ispirazione. Un modo nuovo di guardare alla società e ai nuovi stili di comunicazione, manifestando la netta percezione che l'attrito generazionale stia arrivando a un punto di rottura.

Nel febbraio del 1964, mentre è in viaggio, Dylan ha modo di ascoltare alla radio *I Want to Hold Your Hand*, brano di un gruppo inglese emergente e, all'epoca, ancora semisconosciuto negli States, i Beatles[16]. Dylan ne è rimasto impressionato. E non solo lui.

L'Europa, sino ai primi anni Sessanta, ha subito affascinata l'impatto delle varie forme che l'intrattenimento culturale ha assunto negli USA. Ma qualcosa di piuttosto importante cambia, nello spazio della *popular music* del paese europeo più vicino agli Usa, in primis per affinità linguistica, ovvero la Gran Bretagna.

---

[15] Banti, *Wonderland*, pp. 314-315.
[16] Sounes, *Bob Dylan*, p. 160.

L'accoglienza che i media riservano all'irrompere della musica statunitense è ambigua. Da un lato le produzioni transatlantiche sono apprezzate in blocco come manifestazione del *moderno* che finalmente irrompe anche in una società molto legata a rituali, culture, simboli piuttosto tradizionali: e così, per esempio, nel 1957 il *Daily Mirror*, all'epoca un quotidiano per la working class, sponsorizza il tour di Bill Haley in Inghilterra. Dall'altro, invece, talune manifestazioni di entusiasmo che accolgono l'arrivo del r'n'r scatenano le consuete reazioni negative, anche qui legate a vere e proprie forme di *moral panic*: nel 1956 viene lanciato il film *Rock Around the Clock*, la cui proiezione viene sospesa nei cinema di alcune città per timore di tafferugli. Capita in alcune sale che i giovani spettatori si alzino dai loro posti per danzare nei corridoi, e tanto basta per suscitare la reazione isterica della stampa più conservatrice[17].

Molti tipi di musica giungono però in Inghilterra tramite canali non del tutto ufficiali quanto la BBC, come per esempio le radio *American Forces Network* e *Radio Luxembourg*, oppure attraverso tour concertistici organizzati da imprenditori locali e nazionali, che portano in Gran Bretagna numerosi artisti americani[18].

Cercando di fondere le influenze jazz, folk e blues giunte da oltre oceano, alcuni musicisti britannici danno vita allo *skiffle*, genere musicale suonato di solito con un'originale strumentazione improvvisata: una chitarra, un asse per lavare usato come strumento ritmico e un basso ricavato da una scatola da tè. Primo fra tutti Lonnie Donegan, che significativamente va in testa alle classifiche dei singoli nel 1956 con *Rock Island Line*, cover di una canzone folk americana[19].

L'universo narrativo blues comincia a farsi strada anche nell'immaginario *popular* britannico. All'operazione contribuisce anche Alan Lomax, che dal 1950 è emigrato

---

[17] Schwartz, *How Britain Got the Blues*, p. 59.
[18] Schwartz, *How Britain Got the Blues*, pp. 75-82.
[19] George Harrison, noto chitarrista dei Beatles, si è detto grato al movimento *skiffle*, che gli ha fatto conoscere il folk, il country e il blues. Mick Jagger dei The Rolling Stones pure ricorda di essersi interessato al blues durante la moda dello *skiffle*, che gliene ha fatto scoprire l'esistenza. E pure il tastierista dei Pink Floyd Rick Wright avrà una breve infatuazione giovanile per lo *skiffle*, il quale lo porterà ad innamorarsi del jazz. Schwartz, *How Britain Got the Blues*, pp. 63-66; Mason, *Inside Out*, p. 17.

in Gran Bretagna per sfuggire alla *caccia alle streghe* in atto negli Usa. Osservando il successo dello *skiffle*, Lomax nota quella che gli sembra una strana incongruenza:

> A eseguire l'addolorato repertorio del blues, tra cui anche delle *prison songs*, sono dei giovani bianchi che hanno sofferto comparativamente poco rispetto alle comunità afroamericane del Sud degli States. Ma ben presto, aggiunge, mi sono reso conto che questi giovani devono essersi sentiti in prigione, intrappolati nel sistema di classe e di casta del morente Impero Britannico[20].

La *middle class* e la *working class* britanniche sono dunque terreno fertile per la formazione di gruppi giovanili subculturali che, sulla falsa riga dei giovani studenti di high school e college americani, fruiscono dei prodotti culturali e musicali oltre oceano.

Per primi i *teddy boy*, nei primi anni Cinquanta. Si tratta di ragazzi che provengono prevalentemente dagli ambienti più disagiati delle classi operaie britanniche, tagliati fuori dalla prima ondata di sviluppo economico perché privi di una buona educazione scolastica, e tuttavia desiderosi di uscire a tutti i costi dal ghetto sociale nel quale si trovano rinchiusi. Per farlo, adottano stili di abbigliamento e consumi culturali che sono direttamente derivati dalla cultura di massa statunitense, dall'iconografia del gangster al fuorilegge dei film hollywoodiani.

Dalla fine degli anni Cinquanta la subcultura dei ted viene affiancata e assorbita da quella dei *mod* (da *modernists*), che nasce a Londra e in altre città dell'Inghilterra meridionale. Anche per i *mod* lo stile è fondamentale. La loro cifra è data da abiti eleganti modellati sui tagli dell'alta moda italiana e francese dell'epoca, anche in questo caso allusivi allo stile dei gangster hollywoodiani, e dalla Vespa, di solito molto accessoriata, come principale mezzo di locomozione. Si tratta, anche in questo caso, di ragazzi e ragazze che vengono dagli ambienti popolari, e che già lavorano, che cercano di negare la noia e la frustrazione derivanti dai lavori umili cui sono costretti, con uno stile di vita ancora più vistoso di quello esibito dai *ted*.

---

[20] Banti, *Wonderland*, cit. pp. 322-323; Schwartz, *How Britain Got the Blues*, p. 69.

Contemporanei ai *mod*, in netta opposizione alle loro scelte stilistiche, sono i *rocker*, un gruppo subculturale che rielabora il modello dei biker americani portati alla ribalta da Marlon Brando in *The Wild One* (1953). Di conseguenza la loro *divisa* consiste in giubbotti di pelle decorati con le borchie, jeans, scarponi pesanti, e moto Triton (o simili), mentre il loro sistema di valori vuole distinguerli dalla presunta effeminatezza dei *mod*, con un'esibizione di virilità maschile, da tipi duri che non hanno paura di sfidare il sistema e che amano una musica diretta e vigorosa come il r'n'r, senza le ricercatezze musicali a cui i *mod* sembrano appassionarsi[21].

Questa panoramica trasmette la sensazione di un pubblico giovanile non meno variegato di quello che si può incontrare negli USA. Tuttavia, il vero fenomeno culturale che nasce nel Regno Unito, e poi si impone anche negli Usa, almeno inizialmente non dialoga tanto con il disagio manifestato dalle varie subculture giovanili, giacché viene inglobato nell'alveo della cultura di massa, così com'è già successo per altri stili musicali affini, tipo il r'n'r.

Stiamo parlando della *beat music*, lanciata dai Beatles, band da cui prende appunto il nome[22]. Questo gruppo di giovani musicisti di Liverpool, dopo aver svolto un intenso tirocinio di cover band[23] nei locali della loro città e in quelli di Amburgo, riescono a imporsi all'attenzione del grande pubblico grazie ai primi dischi. Dopo l'uscita del loro primo singolo, *Love Me Do*, con *P.S. I Love You* sul lato B (ottobre 1962), che ha un successo buono ma non travolgente, piazzano un'impressionante sequenza di dischi ai primi posti delle classifiche britanniche con *Please Please Me* (gennaio 1963), *From Me to You* (aprile 1963), *She Loves You* (agosto 1963). In ragione di questi risultati, il 13 ottobre 1963 vengono invitati a prender parte al *Sunday Night at the London Palladium*, una trasmissione televisiva capace di incollare davanti al video ben 15 milioni di telespettatori, che li consacra come le star della *musica leggera* britannica. Nel mentre, fuori dal teatro, la folla, prevalentemente composta da ragazzine che non sono riuscite ad entrare, viene

---

[21] Banti, *Wonderland*, pp. 325-328.
[22] Il termine *beat* in questo caso non ha proprio niente a che vedere con il panorama letterario della *Beat Generation* statunitense di Ginsberg, Kerouac e compagni.
[23] Band che si esibisce grazie ad un repertorio di sole cover.

trattenuta a stento dalla polizia. Il giorno dopo le prime pagine dei quotidiani sono dedicate all'evento. Poco più tardi entra in uso il termine *Beatlemania*, per descrivere l'impatto immediato e debordante di questi quattro giovani musicisti con i capelli a caschetto vestiti da scolaretti[24].

Verso la fine del 1963 la fama della *Beatlemania* sta attraversando l'Atlantico. Nel novembre del 1963 la nuova hit del gruppo *I Want to Hold Your Hand* schizza immediatamente al primo posto nelle classifiche britanniche dei 45 giri. A quell'epoca negli USA i Beatles sono ancora sconosciuti, poiché la Capitol[25], non è convinta delle loro possibilità di successo in terra americana. Ma *I Want to Hold Your Hand* viene distribuita anche negli Usa il 26 dicembre 1963 e, grazie alla heavy rotation che si guadagna subito nelle radio, il disco in tre giorni vende negli States 250.000 copie. Al 10 gennaio del 1964 si è già a 1 milione di copie vendute. Sicuramente un ottimo lascia passare per potersi affermare anche nella patria dell'industria culturale, dove i quattro giovani musicisti arrivano il 7 febbraio 1964 accompagnati da una intensissima campagna promozionale organizzata dalla propria casa discografica, che si basa sulla distribuzione massiccia di poster, spille, adesivi e gadget vari, e sulla immediata partecipazione dei Beatles all'*Ed Sullivan Show*, una delle più seguite trasmissioni di varietà del network CBS. La puntata che va in onda il 9 febbraio 1964 vede il gruppo esibirsi per 13 minuti, durante i quali i Beatles eseguono cinque canzoni. Il successo è enorme: il programma è seguito da 73 milioni di spettatori (su una popolazione di circa 185/190 milioni), un vero e proprio record di audience[26].

In questa prima fase i Beatles non eseguono canzoni straordinariamente diverse nei contenuti da quelle dei Beach Boys, o di Paul Anka, o dei molti altri musicisti pop che hanno spopolato nelle classifiche americane prima di loro, ed appunto per questo vengono accolti a braccia aperte dall'industria culturale *mainstream*, come

---

[24] Macdonald, *The Beatles*, p. 362.
[25] Consociata americana della Emi, casa discografica del gruppo.
[26] Banti, *Wonderland*, p. 334.

si può notare dall'articolo del *Washington Post* del 10 febbraio 1964, scritto subito dopo l'esibizione della band all'*Ed Sullivan Show*:

> Dopo tutto, i Beatles non sono poi dei brutti tipi. Si sono comportati in un modo più civilizzato della maggior parte dei nostri eroi del r'n'r. A parte la bizzarra acconciatura in stile tappetino da bagno, i quattro giovanotti son sembrati dei veri conservatori... asessuati e alla buona[27].

Tutto liscio almeno fino a metà anni Sessanta, momento in cui band britanniche e statunitensi, Beatles inclusi, evolvono le proprie sonorità e i propri orizzonti narrativi, sviluppando il vero palinsesto controculturale rock. Come dice più volte lo storico Banti nell'opera *Wonderland*, "le vie del *crossover* sono infinite".

Le ascoltatrici e gli ascoltatori statunitensi, non contenti di comprare compulsivamente i dischi dei Beatles, cominciano ad apprezzare anche altre canzoni, di altri gruppi, purché siano cantate con accento britannico. Non era mai successo prima che il mercato statunitense dei consumi di massa accogliesse un numero così alto di musicisti non americani, tanto che per descrivere il fenomeno in corso nel 1964-1966 i giornalisti coniano l'espressione *British Invasion*: una invasione che nasce come fenomeno *mainstream*, e poi dà vita a una vera e fondamentale rivoluzione nell'universo della popular culture.

All'interno di questo insieme di gruppi, principalmente pop sulla falsa riga dei Beatles, se ne impongono altri che rendono più duri e spigolosi gli arrangiamenti delle canzoni, fino quasi a profetizzare i futuri sviluppi dell'hard rock o addirittura del punk. Tra questi spiccano i *Kinks* che, nell'agosto del 1964, pubblicano *You Really Got Me*, un brano effettivamente eccezionale, sia per la musica, distorta e aggressiva, sia per il testo che parla di una devastante ossessione amorosa[28]. Si afferma poi un terzo gruppo di band, i cui componenti sono animati da una grande passione per il blues e il R&B, come i Bluesbreakers di John Mayall, gli Yardbirds, gli Animals o i Rolling Stones. Secondo la musicologa Roberta Freund Schwartz, questi musicisti, spesso provenienti da famiglie di classe medio-bassa, vedono la

---

[27] Sandbrook, *White Heat*, cit. p. 111.
[28] Banti, *Wonderland*, cit. pp. 338-339.

terra desolata del blues come una trasposizione metaforica del loro sentimento di emarginazione sociale[29]. Eric Clapton, in questa fase chitarrista prima degli Yardbirds e poi dei Bluesbreakers, figlio illegittimo allevato dai nonni, ha dichiarato:

> [da ragazzo] mi sentivo con le spalle al muro e pensavo che l'unico modo di sopravvivere era con dignità, orgoglio e coraggio. Ho sentito tutto ciò in certe forme di musica, e in particolare l'ho sentito nel blues... Si trattava di un uomo e la sua chitarra contro il mondo... quando si arrivava al dunque, si trattava di un tizio completamente solo e senza possibilità, senza alternative, se non di cantare e suonare per placare i propri dolori. E tutto ciò rispecchiava quello che sentivo[30].

Alcune band, tra cui quelle di Clapton, hanno un approccio al blues rigorosamente filologico, altre invece impiegano la matrice blues mescolandola al folk, all'hard country e al R&B, cosa che nessun americano fin ora si era permesso di fare. Esempio lampante nel brano *The House of the Rising Sun* (1964) degli Animals, cover di una tradizionale canzone americana ibrida tra folk e blues, che racconta di una vita andata a male, nella città di New Orleans[31].

Nessuna band ha però la presenza scenica e l'impatto musicale dei Rolling Stones. Partiti in sordina nel 1961, esibendosi nei vari locali londinesi, dal 1964 piazzano in patria un successo dopo l'altro, riuscendo ad imporsi anche nel mercato statunitense l'anno successivo, grazie all'iconico singolo *(I Can't Get No) Satisfaction* (1965)[32]. Il riff di chitarra che apre il brano è tra i più famosi della popular music mondiale, una sorta di inno breve, rabbioso, ripetuto, affidato alle note basse e distorte della chitarra elettrica di Keith Richards, che introduce un testo nel quale il rifiuto infastidito del consumismo contemporaneo si associa a un bruciante e irridente autosarcasmo:

---

[29] Stesso tipo di lettura sociale compiuta da Alan Lomax a metà anni Cinquanta.
[30] Schwartz, *How Britain Got the Blues*, cit. p. 74.
[31] Il brano, già noto ai minatori nel 1905, viene pubblicato per la prima volta nel 1925 da Robert Winslow Gordon, e reinterpretata negli anni a venire da Woody Guthrie (1941), Leadbelly (1942), Pete Seeger (1958), Joan Baez (1960) e Bob Dylan (1961). Schwartz, *How Britain Got the Blues*, cit. p. 138.
[32] Sandbrook, *White Heat*, pp. 148-149.

Non riesco ad avere nessuna soddisfazione [...]
Sto guidando la mia macchina, e quell'uomo viene fuori alla radio
Continua a darmi qualche inutile informazione
Supponendo di accendere la mia immaginazione [...]
Sto guardando la mia tv e quell'uomo viene fuori per dirmi
Quanto possano essere bianche le mie camicie.
Ma, non può essere un uomo perché non fuma le mie stesse sigarette [...]
Viaggio intorno al mondo, e faccio questo e firmo quello
E cerco di farmi una tizia, che mi dice
Bello, meglio che ritorni la prossima settimana perché, vedi, adesso ho le mie cose
Non riesco. Oh no, no, no. Ehi, ehi, ehi
È quel che dico. Non riesco, non riesco
Non riesco ad avere nessuna soddisfazione, nessuna soddisfazione
Nessuna soddisfazione, nessuna soddisfazione[33].

In poche parole, il blues riesce a conquistarsi le luci del palcoscenico negli USA solo quando dei musicisti bianchi, anche se un po' esotici, come i giovani protagonisti della *British Invasion* devono apparire agli ascoltatori statunitensi, lo rendono *razzialmente* accettabile[34].

Ma la *British Invasion* non rende passivi gli artisti americani, anzi genera in loro nuovi spunti creativi. Come si è detto poche pagine fa[35], Bob Dylan ascolta i Beatles alla radio nel 1964, rimanendone particolarmente colpito. Essi si incontreranno più volte nell'arco degli anni a venire, dando vita ad un incrocio di geni creativi, che ha un effetto fondamentale per la nuova musica rock. Sia l'uno che gli altri prendono infatti spunto dalla loro reciproca conoscenza per approfondire un processo di mutamento.

Bob Dylan abbandona la strumentazione esclusivamente acustica per adottare un nuovo setup elettrico, tipico dei gruppi britannici. Il 22 marzo 1965 esce il suo nuovo LP *BRINGING IT ALL BACK HOME*, con una facciata acustica e una nella quale Dylan suona la chitarra elettrica, accompagnato da un nutrito gruppo di ottimi

---

[33] *(I Can't Get No) Satisfaction*, The Rolling Stones, 1965.
[34] Banti, *Wonderland*, cit. pp. 345-346.
[35] Vedi nota 15.

musicisti[36]. Dopodiché, nel luglio seguente, il mutamento di stile diventa un caso nazionale, quando Dylan deve esibirsi al *Newport Folk Festival*, manifestazione nella quale è di casa. Nel pomeriggio di sabato 24 luglio 1965, all'apertura del festival, Dylan esegue alla chitarra acustica *All I Really Want to Do*, una delicata canzone d'amore e amicizia. Quasi a sfidare le pretese dei puristi come Lomax, e per rompere definitivamente un legame con un mondo e un pubblico che gli sembra lo stiano soffocando, Dylan decide di esibirsi il giorno dopo con una band elettrica[37]. Sale sul palco vestito in modo inconsueto per un musicista folk: pantaloni attillati, stivali a punta, camicia a pois molto grandi, un giubbotto di pelle nera e occhiali scuri. La band inizia un'esecuzione di *Maggie's Farm* molto rumorosa e con il mixer sballato, tanto che a un certo punto il gruppo va fuori tempo. La gente comincia a fischiare. Il presentatore d'eccezione Pete Seeger chiede ai membri dello staff di Dylan di regolare i suoni, ma quelli non ci pensano proprio. Dopodiché, Dylan e il suo gruppo eseguono due nuove canzoni, *Like a Rolling Stone* e *It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry*. La qualità del suono resta pessima e il pubblico fischia, sia perché non sente niente, sia perché l'uso degli strumenti elettrici sembra un tradimento, una debole resa agli imperativi del *music business*. Il turbolento mutamento stilistico viene coronato, infine, con il completamento delle registrazioni del nuovo album, questa volta integralmente elettrico, che viene pubblicato il 30 agosto 1965 col titolo *HIGHWAY 61 REVISITED*[38].

Anche i Beatles imboccano nuove strade. Nell'incontro del 1964, Dylan li ha rimproverati di adagiarsi troppo in brani, seppur brillanti ed accattivanti, troppo banali dal punto di vista dei contenuti[39]. Nel 1966, terminati gli infiniti impegni live in giro per il mondo[40], decidono di ritirarsi in studio di registrazione per poter elaborare nuove idee e nuovi stimoli. Paul McCartney e John Lennon scoprono la musica classica d'avanguardia, mentre George Harrison si appassiona alla cultura,

---

[36] Sounes, *Bob Dylan*, p. 177.
[37] Sounes, *Bob Dylan*, p. 189.
[38] Sounes, *Bob Dylan*, pp. 190-192; Banti, *Wonderland*, cit. pp. 348-349.
[39] Macdonald, *The Beatles*, p. 384.
[40] Tra cui il primo ed unico tour italiano nel giugno 1965. Si veda l'articolo di Matteo Furcas, LaPresse, 24 Giugno 2020. https://tg24.sky.it/spettacolo/musica/approfondimenti/beatles-in-italia

alla musica e alla religione indiana[41]. Significativi spunti creativi arrivano inoltre dall'uso frequente di cannabis ed LSD, scoperte anche grazie all'incontro con Dylan. Con questa nuova sensibilità, dal 1965 al 1967 i Beatles pubblicano cinque album, *HELP!* (agosto 1965), *RUBBER SOUL* (dicembre 1965), *REVOLVER* (agosto 1966), *SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND* (giugno 1967) e *MAGICAL MYSTERY TOUR* (novembre 1967), che contribuiscono a rivoluzionare la *popular music* come la si era conosciuta fino ad allora[42]. Per la prima volta i Beatles introducono nelle proprie narrazioni argomenti prettamente controculturali quali la solitudine, la sofferenza, la morte[43]. In un certo senso i Beatles diventano veramente *beat*[44].

> Sono molti i musicisti che si sentono liberati dalla gabbia della canzone pop e iniziano a sperimentare in tutte le direzioni, dialogando con tutte le possibili tradizioni musicali. È adesso che prendono veramente forma le costellazioni originarie di questa nuova musica che, proprio in questi anni, la stampa specializzata ribattezza *musica rock*[45].

Il musicologo britannico Richard Middleton osserva infatti che il semplice termine *rock* comincia ad essere usato per indicare questa nuova musica su *Melody Maker*[46] a partire dal 1967 per distinguere con chiarezza la nuova musica dalle più semplici canzoni pop, legate a strutture musicali e tematiche tradizionali, orientate principalmente al mercato[47].

Così avviene sulla West Coast, da San Francisco a Los Angeles, con tre band che entreranno nella storia del rock. I Byrds trasformano *Mr. Tambourine Man*, canzone di stampo folk scritta da Dylan nel 1964, in una cover elettrica avvincente, tagliando

---

[41] Sandbrook, *White Heat*, pp. 212-216; Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, p. 306.
[42] Macdonald, *The Beatles*, p. 248; Sandbrook, *White Heat*, p. 217.
[43] Yesterday (Help!, 1965), Eleanor Rigby (Revolver, 1966), She's Leaving Home e A Day in the Life (Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967).
[44] Non più *beat* legato alla *beat music* che hanno contribuito a creare, ma *beat* inteso come *Beat Generation*. Infatti, come facevano gli artisti beat, i quattro musicisti di Liverpool cominciano a fare uso di droghe, e trattare tematiche narrative molto vicine al movimento letterario americano di New York e San Francisco.
[45] Banti, *Wonderland*, cit. pp. 363-364.
[46] È stato il più antico settimanale musicale al mondo, fondato in Gran Bretagna nel 1926.
[47] Fabbri, *Il suono*, cit. p. 209.

qualche strofa e ritmando il tutto. Il singolo, uscito il 5 Giugno 1965, va al primo posto della classifica statunitense[48].

Ma ci sono band che si spingono oltre le cover elettriche di brani acustici folk, come i Grateful Dead, che nelle loro esibizioni live trasformano ed esasperano brani blues e folk in lunghe performance, ricche di improvvisazioni ed assoli, simili nell'idea, seppur non nella forma, alle pindariche improvvisazioni jazz tipiche del bebop.

Terzi, ma non ultimi, i Jefferson Airplane, band di San Francisco capace di coniugare testi efficaci e suggestivi con cadenze musicali ricche di novità, come *White Rabbit* (da *SURREALISTIC PILLOW*, febbraio 1967), scritta e interpretata superbamente da Grace Slick. Il brano si presenta come un sorprendente bolero in crescendo, con un cantato vagamente risentito, che descrive in una forma piuttosto minacciosa gli effetti esercitati dalle droghe su una moderna Alice nel paese delle meraviglie[49].

Il pubblico giovanile della West Coast accoglie queste nuove sperimentazioni a braccia aperte, grazie alla nascita di una nuova subcultura, di primo acchito circoscritta alla zona di San Francisco, che diventerà un fenomeno nazionale, per non dire mondiale. Il nucleo originario è costituito da ciò che resta della comunità *beat* di San Francisco, uniti agli studenti del vicino San Francisco State College e a nuove leve di giovani di varia estrazione sociale, prevalentemente, ma non esclusivamente, di classe media, che cercano una via di fuga dalla high school, dal college, dalla *rat race*, aderendo a uno stile di vita che rielabora molti aspetti della liturgia beat, in primo luogo l'adesione a un ideale di povertà che è la conseguenza di un radicato rifiuto del lavoro, se non per quel tanto che basta per sbarcare il lunario. La derivazione di questa nuova comunità dalla preesistente costellazione beat è testimoniata anche dal nome col quale i suoi membri vengono identificati, *hippie*, che è una deformazione di *hip*, *hipster*, termini chiave del lessico beat[50].

---

[48] Sounes, *Bob Dylan*, p. 186.
[49] Miscuglio di sonorità western blues e rock, daranno spunto alla nascita del filone rock psichedelico americano. Banti, *Wonderland*, cit. p. 365.
[50] *Hipsters testadangelo* è il celebre epiteto utilizzato da Allen Ginsberg, nel poema *Howl* (1955). Banti, *Wonderland*, cit. p. 366.

Largo uso di LSD, vestiti molto colorati, giacche da cowboy con lunghe frange, scarpe con l'abbottonatura alta, occhialini tondi alla Benjamin Franklin, fasce da indiani, definiscono uno stile composito, bizzarro e insolito. Inoltre, in reazione a un asse portante della cultura *mainstream*, i giovani hippie scelgono anche un'immagine androgina, con i ragazzi che portano i capelli lunghi e le ragazze che spesso indossano pantaloni di fogge varie.

La subcultura hippie diventa quasi una religione. Per diffondere il nuovo verbo psichedelico Ken Kesey decide infatti di rivivere l'esperienza del viaggio beat, comprando uno scuolabus, dipingendolo di vivaci colori fosforescenti e partendo per un viaggio in lungo e in largo per gli Usa. Al suo ritorno, nel 1965, comincia ad organizzare i cosiddetti *acid tests*, ovvero delle feste a base di LSD, alcol e altre droghe, ravvivate da una serie di innovativi giochi di luce e dalle sperimentazioni musicali dei Grateful Dead[51].

L'idea rituale del raduno musicale si sviluppa negli anni, dando vita e veri e propri festival, primo fra tutti il *Monterey International Pop Music Festival* (16-18 Giugno 1967), con una grande varietà di musicisti, dai Byrds ai Jefferson Airplane, dagli Animals a Simon & Garfunkel, da Otis Redding ai The Who, dai Grateful Dead ai The Mama & the Papas. Il festival sfiora i 100.000 spettatori e darà il via ad una sfilza di manifestazioni, negli States come in Europa, finalizzate al ritrovo in massa di giovani e all'ascolto dei maggiori esponenti rock del momento[52].

La situazione però, a volte, sfugge di mano. Il mastodontico ed iconico *Festival di Woodstock*, organizzato da Michael Lang, John Roberts, Joel Rosenman e Artie Kornfeld, attira una quantità tale di ragazzi e ragazze (si parla di 400-500.000 partecipanti) da far saltare l'intera organizzazione iniziale. Gli spettatori infatti sono talmente tanti che le barriere vengono abbattute, dopodiché nessuno ha più bisogno del biglietto per entrare. Inoltre il 15 e il 16 agosto 1969 sulla zona del concerto piove ripetutamente, creando disagi alle centinaia di migliaia di giovani, costretti a bivaccare nel fango poltiglioso. Detto ciò, il concerto si svolge regolarmente, senza

---

[51] Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, pp. 371-372.
[52] Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, cap 64.

troppi intoppi[53] e nel corso del festival, il pubblico può ascoltare performance di eccezionale livello (Santana, Joan Baez, Joe Cocker, The Who), rimaste nell'immaginario collettivo anche grazie al film diretto da Michael Wadleigh lanciato nelle sale di tutto l'Occidente con grande successo nel 1970.

Altro esempio di manifestazione mastodontica sarà *l'Altamont Speedway Free Festival* (6 Dicembre 1969), organizzato dai Rolling Stones, al quale parteciperanno più di 300.000 persone. E anche qui non mancano i problemi. Gli Stones hanno la pessima idea di affidare il servizio d'ordine agli *Hells Angels*, una banda di semicriminali ubriachi e violenti, che minacciano e in qualche caso picchiano gli spettatori, fino a che un ragazzo nero, Meredith Hunter, che peraltro ha estratto una pistola proprio davanti al palco, viene ucciso a coltellate da uno dei biker del servizio d'ordine[54].

Nonostante la pessima organizzazione che connota entrambe le manifestazioni, il modello del grande concerto non si conclude affatto allora, e continua a essere praticato sia negli Usa che in Europa, tanto che l'incontro di grandi masse di giovani con i musicisti che suonano la *loro* musica finisce per diventare una modalità di comunicazione standard del rock per tutti e cinque i decenni che vanno dal 1970 a oggi[55].

Il tema del *raduno* non si ferma però al solo abito musicale. Come abbiamo anticipato ad inizio paragrafo, citando la prima rivolta studentesca di massa, a Berkeley, nell'ottobre 1964, le manifestazioni di protesta si evolvono di pari passo con la musica rock, e con i suoi rituali festival. Dal 1965 in avanti, la protesta giovanile contro la guerra in Vietnam è andata progressivamente crescendo e negli Usa ha finito per spostare un buon numero di giovani verso un apprezzamento positivo dell'esperienza comunista. Il deterioramento del clima pubblico statunitense[56], e le dure iniziative repressive della polizia, inducono una parte dei

---

[53] Ci sono *solo* due morti, uno per overdose di eroina e uno per un incidente.
[54] Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, cap 65; Banti, *Wonderland*, pp. 373-375.
[55] Banti, *Wonderland*, cit. p. 375.
[56] Il 4 aprile 1968 viene assassinato Martin Luther King; il 6 giugno seguente viene ucciso Robert Kennedy.

militanti dello *Students for a Democratic Society* a rivalutare l'uso della violenza come mezzo di azione. In parallelo, nell'Europa continentale, e in particolare in Francia e in Italia, tra l'autunno del 1967 e la primavera del 1968, si forma un grande movimento studentesco che in parte passa dalle proteste dentro università e scuole a scontri di piazza, all'adesione all'idea del valore positivo della violenza come levatrice di storia. I contenuti narrativi e le musiche del nuovo genere rock saranno un clamoroso megafono del movimento di protesta giovanile, esaltandone i contorni e i contenuti. Gli slogan diventano canzoni, così come le canzoni si trasformano in fotografie animate e trasfigurate della realtà[57].

I grandi festival musicali svolti tra il 1967 e il 1969 danno luce a numerose nuove giovani rockstar[58]. La più iconica tra tutte è di sicuro un chitarrista afroamericano, uno dei principali innovatori nell'uso della chitarra elettrica, fonte di ispirazione per generazioni e generazioni di chitarristi[59], Jimi Hendrix.

Egli fonda nel 1966 la Jimi Hendrix Experience, band rock ibrida di statunitensi e britannici, sintesi di ciò che è stata la *British Invasion*[60]. Ad essere significativa non è soltanto la genesi della band, né le avanguardistiche tecniche di chitarra che Jimi sfoggia con la sua Fender Stratocaster, bensì il significato narrativo che Hendrix dà ai propri brani, impregnati di blues fino al cuore. E l'esempio principale, che in un certo senso riassume tutto il rock in tre minuti e mezzo, non lo troviamo a metà o a fine carriera[61], appare nel primo singolo, pubblicato il 16 Dicembre 1966, *Hey Joe*[62].

> Raccontata in forma di dialogo, [il brano] narra di un uomo che passa con un fucile in mano mentre qualcuno che lo conosce gli chiede: «Ehi Joe, dove vai?»; e lui: «Me ne vado a far secca la mia donna; sai, se la fa con un altro». Quando Joe torna indietro, l'amico gli chiede: «Ehi, ma è vero

---

[57] Nel marzo 1968, la *battaglia di Valle Giulia*, a Roma, vede una cruenta guerriglia fra studenti e polizia; il maggio dello stesso anno è passato alla storia per la sollevazione studentesca parigina. Banti, *Wonderland*, pp. 423-434; Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, cap 55.
[58] Da Joe Cocker a Carlos Santana.
[59] Tra cui il floydiano David Gilmour.
[60] Hendrix, originario di Seattle, è affiancato dal bassista Noel Redding e il batterista Mitch Mitchell, entrambi britannici.
[61] Il chitarrista scompare in modo tragico e prematuro, nel 1970.
[62] Banti, *Wonderland*, p. 385.

> che hai steso la tua donna?»; e Joe risponde: «Certo che le ho sparato, l'ho sorpresa in città che se la stava spassando. E non solo le ho sparato una volta, ma due volte!». «E ora dove te ne vai?» – replica l'altro. «Scappo in Messico; stai pur sicuro, lì nessuno mi metterà un cappio al collo»; «Beh, Joe, allora è meglio che ti muova», commenta l'osservatore[63].

Strana storia per i tempi che corrono: non ci sono eroi luminosi, non ci sono valori positive, non c'è alcun riferimento al contesto contemporaneo, c'è *solo* un *femminicidio*, come diremmo oggi, descritto nel più indifferente dei modi. Tutto ciò suona tremendamente blues, ma si proietta in un panorama al di fuori della vecchia *linea del colore*, accessibile a tutti, ormai in ogni parte del mondo grazie allo sviluppo sempre più consumistico dell'industria discografica[64]. Il rock questa volta non si piega alla cultura di massa *mainstream*, come dieci anni prima aveva fatto l'antenato r'n'r. Anzi, cultura e controcultura si intrecciano e dialogano tra loro da questo momento storico in avanti[65]. Il rock stesso conquista l'appellativo di *mainstream* senza piegarsi al *politically correct*.

Siamo giunti al termine della prima metà del nostro viaggio. Elencando e descrivendo gli autori e le caratteristiche dei movimenti culturali e controculturali del Novecento, abbiamo creato un vocabolario e una memoria storica, culturale e musicale utile a proseguire la nostra ricerca.

---

[63] Banti, *Wonderland*, cit. p. 386.
[64] Banti, *Wonderland*, p. 386.
[65] Come nel caso della cosiddetta *Hollywood Renaissance*, la nuova cinematografia di metà anni Sessanta. Film a basso budget che incredibilmente vendono più dei colossal stile *Via col vento*. Per la prima volta nella storia del cinema non appare più l'*happy ending*; la figura dell'antieroe diventa la protagonista della narrazione. Esempi noti sono *The Graduate* (1967), *Bonnie e Clyde* (1967), *2001: odissea nello spazio* (1968), *Il pianeta delle scimmie* (1968), *Easy Rider* (1969). Banti, *Wonderland*, pp. 440-453.

2. PINK FLOYD: GENESI ED EVOLUZIONE

2.1. BAND GIOVANILI DA CAMBRIDGE A LONDRA

> I Pink Floyd sono nati da due gruppi di amici che si sono sovrapposti: uno stava nella zona di Cambridge, da dove provenivano Roger, Syd Barrett, David Gilmour e molta altra gente che in futuro sarebbe entrata nell'orbita dei Floyd. L'altro, composto da Roger, Rick e me, si era costituito durante il primo anno di un corso di architettura al Politecnico di Regent Street a Londra, dove iniziano le mie prime reminiscenze della nostra storia comune[1].

Il teatro iniziale, come ha brillantemente riassunto il batterista della band Nick Mason nell'autobiografia *Inside Out*, è la compatta e cosmopolita cittadina universitaria di Cambridge, in Gran Bretagna[2]. Proprio lì nasce, il 6 gennaio 1946, Roger Keith Barrett, quarto dei cinque figli di Arthur Max Barrett e Winifred Garrett Anderson. Il padre lavorava come patologo all'ospedale. La madre era una casalinga che condivideva con il marito l'amore per la musica classica e il desiderio di incoraggiare i figli a coltivare il proprio lato creativo. Ci riusciranno egregiamente, quantomeno con uno di loro[3]. La passione per la pittura corteggerà Roger fino al 1956, anno in cui gli viene regalato un ukulele di marca Hofner, al quale seguono un banjo e una chitarra. Da lì, musica e pittura lo accompagneranno per tutta la vita. All'età di quattordici anni, però, quell'immagine idilliaca famigliare viene squassata dall'improvvisa morte del padre[4].

Più vecchio di tre anni è George Roger Waters, nato il 6 settembre 1943 e figlio di due insegnanti, l'inglese Eric Fletcher Waters e la scozzese Mary Whyte. Egli ha due fratelli: John e Duncan. Con una forte vocazione religiosa e membro attivo del partito comunista, Eric Fletcher Waters aveva ereditato l'interesse per la politica

---

[1] Mason, *Inside Out*, cit. p. 7.
[2] Povey – Russel, *Pink Floyd*, p. 8.
[3] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 28.
[4] L'amico Storm Thorgerson sostiene che questo trauma sia stato il primo catalizzatore della successiva follia dell'amico. Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 2.

dal padre minatore, impegnato nella fazione laburista. Roger Waters, a proposito dei suoi avi ricorderà:

> Gente della *working class*, proveniente dall'Inghilterra del Nord. Questo mi ha portato a sentirmi moralmente obbligato a prestare attenzione al punto di vista altrui[5].

Pur essendo obiettore di coscienza, Eric Waters sente il dovere di aiutare il suo Paese durante la Seconda Guerra Mondiale, arruolandosi nell'esercito britannico. Muore in Italia, a Fosso della Moletta di Aprilia, abbattuto da un proiettile durante lo sbarco alleato di Anzio, nel gennaio 1944. Roger aveva appena cinque mesi.

> Non è necessario approfondire ancora l'indagine per scoprire la fonte originale dell'ombrosità che marchiò Waters per tutti gli anni da lui passati con i Pink Floyd, per tacere dell'antimilitarismo militante che caratterizzò con crescente intensità i testi delle sue canzoni. Secondo la terminologia dello stesso Waters, la morte del padre costituì il primo e peggiore mattone nel suo muro[6].

La scintilla dell'amicizia tra i due Roger scocca nel 1957, epoca in cui entrambi erano allievi della *Cambridge High School for Boys*, quando Waters comincia a frequentare Roger Barrett, alunno di sua madre Mary. Fra le aule della scuola si aggiravano altri volti, non ancora noti, ma futuri interpreti della nostra storia, quali Bob Klose e Storm Thorgerson[7], compagni nella stessa squadra di cricket. Storm e Waters si conoscevano da sempre, in virtù dell'annosa amicizia che legava le loro madri[8].

La passione per la musica e l'infatuazione per il rock stavano contagiando tutti gli adolescenti britannici, determinando un clima di euforia e di creatività artistica esteso ai diversi ambiti culturali e condiviso da larghe fasce di ogni ceto sociale. Una sorta di primavera spensierata e trasgressiva influenzata dai primi sintomi di benessere postbellico. Nel 1951 cade, nel Regno Unito, il governo laburista che aveva cercato di imporre costose riforme di Welfare State, lasciando il potere ai

---

[5] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 7.
[6] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 2.
[7] Sarà il grafico di riferimento della band per le copertine dell'album *DARK SIDE OF THE MOON*.
[8] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 8.

conservatori, che rimangono al governo fino al 1964. L'operazione che il capitalismo britannico e i conservatori mettono in opera per rivitalizzare il mercato è quella di promuovere il concetto di una società di consumatori nella quale la divisione in classi fosse in apparenza attenuata e che facesse da schermo ai genuini interessi del capitale, senza scalfire le basi della gerarchia sociale. Tutto ciò ricorda le dinamiche di sviluppo economico americano di qualche decennio prima, sotto la bandiera sventolante dell'industria culturale *mainstream*. Tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, l'Inghilterra raggiunge un livello di stabilità politica e di prosperità che non aveva precedenti nella sua storia. Al tempo stesso cresce, soprattutto nella gioventù della classe lavoratrice, un rilevante senso di non appartenenza a gruppi sociali definiti, o a ideali politici. Tutte le insoddisfazioni e frustrazioni dei giovani, non trovando uno sfogo in ambito sociale o politico, spostano il baricentro dei loro interessi verso la sfera personale e la creatività musicale[9]. Gli adolescenti futuri Pink Floyd ne sono un esempio. Waters racconta di un viaggio a Londra, impregnato di euforia ed evasione, con l'omonimo amico nel maggio 1961, per assistere ad un concerto di uno dei beniamini rock'n'roll statunitensi:

> Andammo a Londra per vedere Gene Vincent al Gaumont State di Kilburn, e ricordo benissimo noi due seduti vicini sul treno del ritorno a disegnare tutte le attrezzature di cui avremmo avuto bisogno, cioè due Vox AC30[10].

Nel 1962 Barrett scopre i Beatles. È stato tra i primi, nel panorama adolescenziale di Cambridge, a rimanere folgorato dal gruppo di Liverpool e non perdeva occasione di parlarne con entusiasmo a tutti gli amici. Storm Thorgerson ricorda così:

> Syd fu uno dei primi a entusiasmarsi per Beatles e Stones. Cominciò a suonare la chitarra più o meno a dieci anni ed era solito portarla alle feste o suonarla al The Mill [un pub molto frequentato dagli adolescenti di Cambridge]. Era un ragazzo brillante ed estroverso. Fumava erba, caricava ragazze… le solite cose[11].

---

[9] Assante – Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop*, cap 45.
[10] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 8.
[11] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 9.

Risale a quei tempi anche la scelta di Barrett di ribattezzarsi Syd, sulla scia di Sid "The Beat" Barrett, batterista della *Riverside Jazz Seven* che suonava in maniera stabile al Riverside Jazz Club di Cambridge, punto di ritrovo del futuro fondatore dei Pink Floyd e di altri appassionati di musica della città. La frequentazione di questo locale permette inoltre a Syd di aprire i suoi orizzonti musicali verso il modern jazz, stile che influenzerà le lunghe improvvisazioni del primo periodo dei Pink Floyd[12].

Terzo futuro componente della band proveniente da Cambridge è David Jon Gilmour, nato esattamente due mesi dopo Barrett, il 6 marzo 1946. Anche se entrerà nella band in supporto di Barrett qualche anno dopo la fondazione, David intreccia rapporti di amicizia e condivisione scolastica con lo stesso Syd ed il migliore amico Storm Thorgerson fin dall'adolescenza. Egli è l'unico futuro Floyd, oltre a Syd, a dimostrare interesse per la musica prima dei diciott'anni. Tra i suoi tesori annoverava un raro 78 giri di *Rock Around The Clock* di Bill Haley (o almeno, lo annoverò finché la ragazza alla pari dei Gilmour non commise l'errore di sedervisi sopra), e sente il richiamo della musica nel sangue già all'età di tredici anni, quando ereditò da un vicino una chitarra spagnola da poco prezzo e cominciò a suonarla[13].

Dave e Syd sviluppano una certa amicizia, dopo aver concluso le rispettive scuole superiori ed essersi iscritti al Cambridge College of Arts and Technology. Ricorda Gilmour:

> Lui stava al dipartimento artistico, per dedicarsi alle sue arti favorite, mentre io ero nel dipartimento regolare, e studiavo lingue moderne. Io, lui e molti altri interessati alla musica, c'incontravamo all'ora di pranzo alla art school, per suonare canzoni con chitarra e armonica[14].

Il mosaico si va pian piano componendo. Richard William Wright era nato il 28 luglio 1943 a Pinner, quartiere di Londra. Figlio di Robert, stimato biochimico, e di Daisy, originaria del Galles, aveva avuto il privilegio di frequentare l'esclusiva *Haberdashers' Aske's School for Boys* ed era un eclettico in campo musicale,

---

[12] Mason, *Inside Out*, p. 24.
[13] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 10-12; Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 2.
[14] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 2.

avendo seguito lezioni private di piano, chitarra, violino, violoncello, trombone e sax. Prediligeva il jazz e la classica ma la sua curiosità lo porterà a suonare la musica in voga agli inizi degli anni '60, dagli Stones a Bo Diddley, passando per il R&B[15].

Non resta che il quinto futuro componente della band. Se tutti i Floyd erano economicamente agiati, almeno secondo gli standard dei giovani aspiranti al successo nel rock degli anni Sessanta, Nicholas Berkeley Mason era proprio ricco. Nato a Birmingham il 27 gennaio 1944, come Wright unico figlio maschio in una famiglia di ragazze, era stato allevato da Bill e Sally Mason in una bella casa di Downshire Hill, una delle più esclusive strade del più esclusivo distretto londinese, Hampstead[16].

Le vicende di Wright, Waters e Mason si intersecano nel 1962 al Politecnico di Regent Street di Londra[17], dove i tre stringono amicizia grazie agli studi comuni di architettura e alla condivisa propensione per la musica. Tra le frequentazioni più disparate spicca quella con Mike Leonard, una figura che avrà un ruolo fondamentale per la crescita musicale del terzetto. Il trentacinquenne Leonard lavorava part time come insegnante al Politecnico ed era docente di Wright e Mason. Sarà lui a spronare Waters a imbracciare la chitarra fin dal primo anno di frequenza. Inoltre Mike affittava stanze agli studenti presso la sua abitazione al 39 di Stanhope Gardens, dove Wright, Waters e Mason si sarebbero poi trasferiti[18].

La prima storica formazione si chiamava Sigma 6, con Roger Waters alla chitarra, Clive Metcalf al basso, Nick Mason alla batteria, Keith Noble e sua sorella Sheila alle voci. Al gruppo si aggiungeva Rick Wright, che si poteva esibire solo se nel locale c'era un pianoforte, ed in mancanza, suonava comunque chitarra ritmica e fiati. La musica suonata dalla band era una miscela di cover R&B, blues e pop, tra cui spiccava il nuovo singolo dei Beatles *Money (That's What I Want)*[19].

---

[15] Mason, *Inside Out*, pp. 16-18; The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 14.
[16] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 2.
[17] L'attuale Università di Westminster.
[18] Uno degli svariati nomi utilizzato dalla band prima del definitivo Pink Floyd è appunto Leonard's Lodgers, cioè "Gli Inquilini di Leonard". The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 14.
[19] Traccia finale di *With The Beatles* (1963), secondo album della band beat di Liverpool. Harris, *The Dark Side of the Moon*, pp. 27-28.

Tra il 1962 e il 1965 la band attraversa un periodo di formazione musicale confuso, caratterizzato da una rapida successione di cambiamenti di nome e di componenti: da Megadeaths a Leonard's Lodgers[20], per passare ad Architectural Abdabs[21], fino a Tea Set. Un ruolo essenziale nelle prime vicende dei futuri Pink Floyd è ricoperto dal talentuoso chitarrista Bob Klose. Il suo ingresso nella formazione spinge Roger Waters, che non era propriamente un fenomeno alla chitarra, a dedicarsi al basso:

> Con l'avvento di Bob avevamo finalmente qualcuno capace di suonare uno strumento. Fu il momento in cui decidemmo realmente chi avrebbe suonato cosa. Io fui retrocesso dalla chitarra solista alla chitarra di accompagnamento e infine al basso. Aleggiava nell'aria il terribile pericolo che potessi finire alla batteria[22].

Nel frattempo era arrivato un nuovo inquilino in casa Leonard, Syd Barrett, che non tarderà a entrare nella band come chitarrista e voce solista, prendendo il posto di Klose. Wright, che nello stesso periodo aveva lasciato il Politecnico per frequentare il London College of Music, sarà particolarmente colpito dalla personalità di Barrett:

> È stato splendido quando Syd si è unito a noi. Prima suonavamo il classico R&B perché all'epoca era tutto ciò che la gente si aspettava da una band; però non mi è mai piaciuto moltissimo, in realtà apprezzavo di più il jazz. Con l'arrivo di Syd cambiammo direzione, lasciando spazio all'improvvisazione della chitarra e delle tastiere, e io cominciai a far sentire di più la mia inclinazione verso la musica classica[23].

Fino agli ultimi scampoli del 1964 la formazione continua a chiamarsi The Tea Set. Poco dopo però salterà fuori l'ennesimo nome[24].

---

[20] Uno screzio tra Waters e Wright vede il tastierista allontanarsi temporaneamente dalla formazione per lasciare il posto al proprietario dell'appartamento di Roger, Mike Leonard. Vedi nota 16.
[21] *Screaming abdabs* era un'espressione in slang usata per definire uno stato di estrema ansia o irritazione. The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 16.
[22] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 20.
[23] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. pp. 21-22.
[24] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 2.

2.2. DALL'UFO CLUB ALLA EMI

> Eravamo stati costretti a trovarci un altro nome perché una volta stavamo suonando come Tea Set in una base della RAF, forse a Northolt appena fuori Londra, quando – che sorpresa! – scoprimmo che fra i gruppi in cartellone per il giorno seguente ce n'era un altro pure chiamato Tea Set. Non sono sicuro se l'altra band avesse un diritto di primogenitura, se avesse scelto quel nome prima di noi, ma dovemmo trovare velocemente un'alternativa. Syd senza indugio creò il nome Pink Floyd Sound, usando i nomi di battesimo di due venerabili musicisti blues: Pink Anderson e Floyd Council. Anche se li conoscevamo da qualche disco di blues d'importazione, non erano nomi a noi molto familiari. Fu proprio un'idea di Syd. E quel nome ci rimase appiccicato[1].

In attesa di trovare una tastiera al giusto prezzo per Wright, la sala prove del gruppo diventa stabilmente l'appartamento di Leonard. Barrett affianca alla *Fender Esquire*[2] un amplificatore *Vox AC-30*. Poi prende in prestito un *Binson Echorec*[3] dagli strumenti di Leonard, collegandolo tra chitarra e amplificatore. Il suono di Syd cambia improvvisamente, attirando la curiosità del resto della band. Sulla scia di queste prove tecniche, Leonard suggerirà di collegare al Binson anche il *Farfisa* di Wright. La formazione potrà così fregiarsi di un suono originale e inedito, un vanto da poter esibire durante i numerosi live. Strumenti italianissimi, il *Binson Echorec* e il *Farfisa* tingono di tricolore sin dalle origini il sound dei Pink Floyd[4].

I primi di gennaio 1965, tramite un aggancio con uno dei fonici, amico di Wright, la band riesce ad intrufolarsi, un sabato notte, ai Regent Sounds Studios di Londra, registrando il primo disco demo in acetato[5], utile da lasciare come saggio ai gestori dei locali londinesi. La prima vera registrazione audio realizzata dalla band, prima ancora di entrare nel circuito di distribuzione dell'industria culturale discografica, comprendeva una versione di un vecchio classico del Rhythm & Blues, *I'm A King*

---

[1] Mason, *Inside Out*, cit. p. 30.
[2] Antenata della futura *Telecaster*.
[3] Uno dei primissimi effetti eco a nastro. Udibile e riconoscibile nel riff di chitarra del primo singolo della band, *Arnold Layne* (1967), e nell'assolo di chitarra del successivo 33 giri, *See Emily Play* (1967).
[4] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 24-25.
[5] Primordiale e laborioso metodo di realizzazione di dischi.

Bee, e tre canzoni scritte da Syd: *Double O Bo*, un incrocio fra lo stile di Bo Diddley e il tema di 007, *Butterfly* e *Lucy Leave*[6].

Barrett e compagni tengono numerosi concerti per tutto il 1965, cominciando a percorrere quella traiettoria musicale che avrebbe definito il primo capitolo della storia dei Pink Floyd. Durante i brani infatti, fossero essi cover o inediti, la band prendeva le distanze dall'ortodossa regola beat dei *tre accordi*, cominciando ad improvvisare per minuti interi. Non è difficile tracciare una linea fra quei voli di fantasia musicale e la dipendenza di Barrett dalla droga. Mentre ai suoi compagni servirà un po' di tempo per ingerire sostanze più pesanti dell'erba, quando i Pink Floyd Sounds iniziano a muovere i primi passi, Syd conosce già molto bene l'LSD[7].

Il compaesano e amico di Barrett, David Gilmour, entra a far parte nel frattempo dei Jokers Wild, gruppo cover blues rock di Cambridge che, concerto dopo concerto, estende la propria gittata live a tutto il sud del Paese. Spesso condividerà il palco con gli amici Floyd. Una memorabile sera, David e Syd – "luminosi gemelli venuti da una piccola città", come li definisce Thorgerson – partecipano con i rispettivi gruppi a una grande festa a Shelford, poco fuori Cambridge[8].

Dal 13 marzo 1966 i Pink Floyd cominciano a suonare con una certa regolarità all'evento *Spontaneous Underground* del Marquee Club, storico locale di Londra dove si erano esibiti precedentemente l'americano Muddy Waters e i britannici Yardbirds, Rolling Stones ed Eric Clapton. In occasione del loro ultimo concerto prima della pausa estiva, la band incontra per caso colui che diventerà il futuro manager e produttore, Pete Jenner. Waters ricorda così l'incontro:

> Dev'essere venuto a un concerto. Forse una di quelle serate piene di cose al Marquee. Poi lui e Andrew King si avvicinarono a noi e dissero: 'Voi giovanotti potreste essere più grandi dei Beatles'. Noi lo abbiamo guardato e abbiamo risposto in tono dubbioso: 'Sì, be', ci vediamo quando torniamo

---

[6] Mason, *Inside Out*, p. 25; The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 26-28.
[7] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 28.
[8] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 2.

> dalle vacanze'. Eravamo tutti di fretta, volevamo andare a goderci un po' di sole nell'Europa continentale[9].

Wright e Waters partono quell'estate per la Grecia e il gruppo si disperde per qualche tempo. Tutte le decisioni inerenti alla musica vengono rinviate a settembre. In quella stessa estate David Gilmour viaggia attraverso la Spagna e la Francia insieme ad un gruppo di amici, tra cui Syd Barrett.

Jenner e King tornano a corteggiare la band in autunno, dando inizio ad una vera e propria collaborazione e portandoli a suonare più volte alla London Free School, una sorta di *antiuniversità*, composta da corsi serali di vedute progressiste. Le performance prevedevano anche la proiezione di diapositive, un'idea nuova e bizzarra per l'Inghilterra dell'epoca[10], che darà però un significativo contributo alla definizione artistica della band per tutte le esibizioni future, fino ad oggi[11].

Nell'ottobre 1966 sboccia il panorama underground londinese, con il primo numero di *International Times*, settimanale di controcultura. Poco dopo, all'interno dell'improbabile cornice di una sala da ballo irlandese di Londra chiamata *Blarney Club*, prende piede l'UFO[12], un club dove ogni settimana i gruppi si esibivano dal vivo fino a tarda notte. Un po' ovunque per Londra cominciano a sbocciare gallerie d'arte, librerie ed eventi musicali, a testimoniare la lenta e costante nascita di una nuova dimensione culturale[13].

Il 23 dicembre 1966 i Pink Floyd inaugurano il locale dell'UFO Club, dando inizio ad un'inarrestabile ascesa. Le decine di spettatori dei primi concerti diventano ben presto centinaia, e Syd introduce con coraggio di volta in volta nuove embrionali composizioni, le quali si concretizzeranno nei primi album registrati in studio. Questa peculiare tecnica compositiva, distante anni luce dagli odierni metodi di composizione negli studi di registrazione, sarà all'ordine del giorno per la band.

---

[9] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 30.
[10] Negli States i *light show* e gli *acid party* si espandevano invece per tutta la West Coast, grazie all'avvento della subcultura *hippie* e le musiche dei Jefferson Airplane e dei Grateful Dead. Vedi paragrafo 1.4.
[11] Povey – Russel, *Pink Floyd*, p. 21.
[12] Abbreviazione per *Underground Freak Out*. Mason, *Inside Out*, p. 53.
[13] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 30.

Sperimentando ed elaborando dal vivo le prime bozze inedite, Barrett e compagni riescono infatti a soppesare, grazie al feedback del pubblico, oltre che il proprio, la qualità dei brani[14].

Joe Boyd, cofondatore dell'UFO club, è il primo a credere nelle potenzialità dei Pink Floyd, la cui rapida ascesa di quelle settimane aveva attirato l'interesse dei più importanti operatori del settore discografico. Nei primi giorni del 1967 Boyd gioca d'anticipo, contattando l'etichetta Polydor Records, con l'intenzione di proporre il gruppo. La casa discografica si mostra interessata e chiama la band nei propri studi per un provino. Tutto sembrava presagire che stessero per firmare con la Polydor, quando l'agente della EMI Bryan Morrison si presenta alle prove e convince i Floyd a firmare un contratto con loro. L'agente della band Pete Jenner ricorda così: "Arrivò Bryan Morrison, che disse: 'Dovreste andare alla EMI. Loro hanno i Beatles'"[15].

Nel febbraio 1967 i Pink Floyd firmano un contratto con la EMI, ricevendo un anticipo di 5.000 sterline. I quattro ragazzi corrono subito in sala di registrazione per poter sfornare il primo singolo firmato da etichetta.

Nel frattempo, nell'aprile dello stesso anno, Barrett trasferisce la propria base operativa, nonché domicilio, al 101 di Cromwell Road, nella zona ovest di Londra. Fra gli abitanti di quell'area c'è un certo Brian "Scotty" Scott, ricordato da coloro che entrano nella sua orbita come l'*evangelista* dell'LSD. Le conseguenze di una tale compagnia saranno piuttosto ovvie per Syd. Dice Peter Jenner: "Sembrava sotto acido ogni giorno. Pare addirittura che la mattina lo mettesse nel tè". Per il momento, però, né la band né l'entourage ritengono opportuno intervenire[16].

---

[14] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 3.
[15] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 37.
[16] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 39.

2.3. L'ANNO DI SYD BARRETT: DALLA LUCE ALL'ECLISSI

Il primo disco a 45 giri ufficiale dei Pink Floyd viene pubblicato e distribuito dalla EMI l'11 marzo 1967. Così racconta Mason nell'autobiografia:

> La nostra prima vera seduta di registrazione. Eravamo già stati in uno studio e avevamo familiarità con le operazioni di incisione ma il fatto di avere un produttore vero e proprio cambiava tutto[1].

Il singolo si intitola *Arnold Layne*[2], ed è il primo brano psichedelico ad entrare nella *Top 20* discografica inglese. Tuttavia susciterà ondate censorie, poiché il testo racconta lo scabroso tema del *travestimento*[3]. Ricorda Waters:

> Sia mia madre che la madre di Syd affittavano stanze alle studentesse che frequentavano il vicino collegio femminile a Cambridge; così capitava che ci fossero lunghe file di reggiseni e mutandine stesi sui fili della biancheria lavata, e un tizio che si chiamava Arnold, o qualcosa del genere, aveva preso a rubare qualcuno di quegli indumenti… È da qui che nacque lo spunto per *Arnold Layne*[4].

Il primo disco dei Pink Floyd cade su una Londra alternativa giunta allo zenit. C'era un autentico senso di comunità, e di attesa. La più vasta scena musicale britannica era esposta al calore dei primi album dei Cream di Eric Clapton e Jimi Hendrix Experience, mentre i Beatles avevano da poco assimilato la nuova lunghezza d'onda con il singolo *Penny Lane/Strawberry Fields Forever*, pietra miliare sulla strada verso *SGT. PEPPER'S*.

Il singolo dei Floyd, Top 20 a parte, arriva infatti ben più in alto nei cuori della Londra *underground*, e a forza d'essere suonato innumerevoli volte diventa anche una specie di inno ufficiale per club come l'UFO. Pete Brown, autore dei testi di

---

[1] Mason, *Inside Out*, cit. p. 58.
[2] Già citato nella nota 15 del primo paragrafo della tesi.
[3] Scabroso per l'epoca.
[4] Magnani, *Pink Floyd*, cit. p 16.

alcune canzoni dei Cream descrive l'impatto musicale, culturale e mediatico del singolo, nell'Inghilterra dell'epoca:

> *Arnold Layne* fu probabilmente il primo successo pop in assoluto a parlare con accento inglese riferendosi a ossessioni culturali e feticci anglosassoni. Non c'era mai stato nulla di simile, tutti volevano comportarsi da americani. Fu in quel periodo che incominciai a scrivere per i Cream. Cose come *White Room* non mi sarebbero mai venute in mente se non fosse stato per Syd[5].

Proiettando il concetto di multimedialità dalle diapositive e i giochi di luci nei live, al singolo discografico appena sfornato, la band e i produttori sentono il bisogno di girare un filmato promozionale[6]. Il batterista Mason ricorda in questo modo le dinamiche:

> Credo avessimo scelto il Sussex perché i miei genitori vivevano nelle vicinanze e, a proposito, erano via. Questo ci risolse il problema di dove dormire e fornì l'adeguato scenario stravagante della costa inglese in pieno inverno. Benché fosse poco sofisticato rispetto agli standard dei video di oggi, il filmato in bianco e nero è sorprendentemente attuale e piuttosto divertente: mostra noi quattro sulla spiaggia con un quinto componente della band che si scopre essere un manichino. Girammo il tutto in una breve grigia giornata, e stavamo appunto lasciando il parcheggio di East Wittering quando un'auto della polizia si avvicinò mettendo fine al divertimento. È stata una vera fortuna che non abbiano perquisito la macchina in cui c'era il manichino, nudo eccetto che per un elmetto da poliziotto[7].

Il desiderio di bissare il successo di *Arnold Layne* tormentava il neo produttore EMI della band Norman Smith. Egli decide di *spremere* il gruppo come degli agrumi da spremuta, per ottenere un secondo singolo avvincente da pubblicare. Tutto questo non aiuterà certo la già evidente instabilità mentale di Barrett. Nonostante ciò, il 16 giugno 1967 esce *See Emily Play*, disco di rapido e inaspettato successo. A luglio era al quinto posto della *Top Ten* inglese, e ciò comporterà una serie di nuove partecipazioni al celebre programma *Top of the Pops*[8]. La prima, datata 6 luglio,

---

[5] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 5; The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 48.
[6] I promo-clip sono gli antesignani dei futuri videoclip musicali trasmessi da MTV.
[7] Mason, *Inside Out*, cit. p. 59.
[8] Un programma musicale originario del Regno Unito, trasmesso sulla BBC dal 1964 al 2006.

vede l'apparizione in playback[9] della band, vestiti di raso e velluto e con pantaloni a fiori, secondo la tradizione delle rockstar del momento. Intervengono poi nella stessa trasmissione il 13 e il 20 dello stesso mese. Il 13 Syd appare in evidenti pessime condizioni psicofisiche. Nella puntata del 20 il gruppo si presenta quindi senza Barrett. Era una delle prime avvisaglie del malessere che andava via via attanagliando il cantante[10].

Sempre più chiuso in sé stesso e nella propria fragile dimensione psichica, il leader della band comincia a dimostrarsi letteralmente disinteressato alle frenetiche apparizioni televisive, radiofoniche e ai concerti live organizzati dall'etichetta discografica per pubblicizzare il prodotto Pink Floyd, preferendo di gran lunga chiudersi in sala a scrivere e comporre nuove idee, tra un *joint*[11] e un acido.

Seguendo proprio queste dinamiche prende vita il primo album 33 giri della band, *THE PIPER AT THE GATES OF DAWN*, tra febbraio e giugno 1967. L'opera può vantare il primato di essere uno dei dischi pubblicati negli anni '60 a non essere mai uscito di catalogo. In Inghilterra viene pubblicato il 5 agosto 1967, raggiungendo la sesta posizione, mentre negli USA (dove si intitolava semplicemente PINK FLOYD) esce il 21 ottobre 1967, in concomitanza con i concerti della band in terra statunitense, e tocca soltanto il cento trentunesimo posto in classifica.

Etichettato frettolosamente come manifesto psichedelico della *Summer of Love* londinese, il disco, di più ampie vedute, conteneva una serie di composizioni, quasi tutte firmate dall'estro creativo di Syd Barrett, che spaziavano dai voli fantascientifici di *Astronomy Dominé* e *Interstellar Overdrive* fino alle atmosfere jazzate di *Pow R. Toc H.*, sfiorando le influenze arabeggianti in *Matilda Mother* e includendo placide composizioni al limite del folk acustico come *The Gnome*.

Musicalmente la band era divisa in due gruppi nettamente separati; da un lato la solida e pulsante sezione ritmica di Mason e Waters, per quanto poco incline a invenzioni e a cadenze che non fossero quelle primordiali del pop rock di quel

---

[9] Nick Mason criticherà più volte il playback nell'autobiografia *Inside Out*.
[10] Magnani, *Pink Floyd*, cit. p 19.
[11] Termine slang per descrivere il consumo di uno spinello.

periodo; dall'altro il reparto più libero di Barrett e Wright, che si esprimeva miscelando una serie di stili e influenze che comprendevano la musica popolare in voga nell'ultimo decennio, il free jazz, la classica e l'avanguardia[12].

Il disco è stato inciso allo Studio 3 della EMI, situato nel complesso di sale che dal 1970 saranno ribattezzate *Abbey Road* grazie al successo dell'album omonimo dei Beatles. Paul McCartney e compagni erano però già di casa agli studi EMI. Nel corso di una delle ultime sedute per la registrazione di *SGT PEPPER'S*, un tecnico informa la band che i Floyd erano al lavoro nello studio limitrofo. Così viene ricordato dal produttore l'incontro tra i due gruppi:

> Paul li incoraggiava, diceva che erano magnifici e avrebbero fatto un ottimo lavoro. Non era paternalismo: era come se i Beatles stessero passando il testimone – o almeno una parte – e riconoscessero l'esistenza d'una nuova generazione musicale[13].

Nonostante l'album fosse stato accolto favorevolmente da critica e pubblico, non tutto andava per il verso giusto. I frequentatori dell'UFO club, per esempio, erano molto critici riguardo alcuni brani ritenuti poco *underground*, mentre, durante i concerti che i Floyd tenevano in giro per il Paese, venivano sistematicamente contestati da una frangia di pubblico che preferiva ascoltare i singoli precedenti, *See Emily Play* e *Arnold Layne*.

All'incertezza giunta dal feedback dell'album si aggiunge il definitivo tracollo di Syd, dal luglio 1967. Wright descrive un episodio dello stesso mese:

> Dovevamo registrare uno spettacolo a Radio 1 della BBC e Syd non si fece vedere. Credo che fosse un venerdì. Nessuno riuscì a trovarlo; aspettammo e aspettammo, e mi sembra che abbiamo dovuto annullare la registrazione, o forse abbiamo provato a registrare qualcosa senza di lui, non ne sono sicuro. Comunque alla fine i manager si fecero in quattro per cercarlo. Quando lo trovarono ci dissero: 'Gli è successo qualcosa'. E in effetti era successo qualcosa a Syd, era totalmente diverso. Viveva in una comunità popolata da persone convinte che gli acidi potessero liberare la mente, che grazie a essi si potesse raggiungere la verità e tutte quelle manfrine… e

---

[12] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 60-65.
[13] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 6.

> Syd ne prese troppi. L'avevano rovinato, perché l'acido… be', è questo che fa. Troppi acidi ti friggono letteralmente il cervello[14].

Barrett era vittima di un vero e proprio tracollo nervoso, talmente preoccupante che l'amico d'infanzia Waters allertò la famiglia. Il fratello Alan Barrett si reca quindi a Londra per verificare quanto stava accadendo. Tuttavia, rassicurato dalle parole e dai sorrisi di Syd, torna a Cambridge convinto che il problema fosse rientrato. "Syd era schizofrenico", racconta Waters, "per me era chiaro che fosse quello il problema".

Il 24 ottobre del '67 i Pink Floyd partono per una otto giorni di serrata tournée negli Stati Uniti. Il dramma di Barrett tocca l'apice quando il gruppo partecipa allo show televisivo *Bandstand* di Dick Clark, presentando *See Emily Play* in playback. Syd, invece di mimare le parole della canzone, se ne sta immobile, a bocca chiusa. Al *Pat Boone Show* capita di peggio: durante un'intervista in diretta Barrett, senza rispondere, se ne sta completamente muto e con lo sguardo perso nel vuoto[15].

Tornati in patria la band e la produzione vagliano la soluzione di affiancargli un altro chitarrista, capace di intervenire sul palco quando Syd non fosse stato in grado. La ricerca porta sulle tracce del già celebre chitarrista Jeff Beck, ipotesi scartata per i limiti vocali dell'artista. Inoltre i Floyd non potevano permettersi di pagare il suo cachet[16].

È così che Waters e compagni si rimettono in contatto con una vecchia conoscenza di Cambridge, David Gilmour, che all'epoca stava vivendo un'esperienza deludente con un trio di Londra. La forte amicizia che legava Syd e David fin dall'adolescenza funge da analgesico al cambio di formazione. I Pink Floyd erano diventati un quintetto, ma lo saranno per soli quattro live, tenuti in giro per l'Inghilterra. Aubrey Powell, graphic designer e collega di Storm Thorgerson, amico d'infanzia dei Floyd, ricorda di aver assistito ad almeno una di quelle esibizioni: "Syd non faceva assolutamente nulla. Se ne stava seduto in cima al palco e dimenava le gambe. Era

---

[14] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 86.
[15] Magnani, *Pink Floyd*, p 21.
[16] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 93.

una cosa veramente assurda". Ben presto Waters, Mason, Wright e l'ultimo arrivato Gilmour chineranno il capo di fronte all'inevitabile. L'estromissione di Barrett è decretata in modo definitivo quando la band, partita da Londra, sta andando a suonare a Southampton. Qualcuno dice: "Sarà il caso di andare a prendere Syd?", e Waters risponde: "Ma no, lasciamo perdere"[17].

I settimanali musicali inglesi *Disc and Music Echo*, *Melody Maker*, *New Musical Express* e *Record Mirror* nella settimana del 27 gennaio 1968 pubblicano tutti la notizia che David Gilmour era entrato nei Pink Floyd. Ciò che la stampa ancora non poteva sospettare era che di fatto Syd non faceva più parte del gruppo, un'evidenza che sarebbe stata a breve sotto gli occhi di tutti. Il ricordo degli avvenimenti di quei mesi, e tutta la successiva vicenda personale di Barrett, aleggerà costantemente fra le pieghe della vicenda umana e artistica dei Floyd, al punto che Syd diventerà una sorta di doloroso e malinconico compagno di viaggio[18].

Mi piace ricordare le parole e il giudizio di Nick Mason, per congedare dal nostro racconto il *diamante pazzo*[19]:

> Syd poteva essere disturbato, forse anche pazzo, ma forse eravamo noi a causare questo problema, inseguendo il nostro desiderio di successo e forzando Syd ad allinearsi alle nostre ambizioni. Forse era Syd a essere circondato da pazzi[20].

---

[17] Harris, *The Dark Side of the Moon*, pp. 45-46.
[18] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 95.
[19] Ovvio riferimento al brano *Shine On You Crazy Diamond*, in apertura all'album *WISH YOU WERE HERE* (1976).
[20] Mason, *Inside Out*, cit. p. 133.

2.4. ROGER WATERS: DALLA CRISI ALLA RITROVATA CREATIVITA'

All'inizio, con Barrett fuori dai giochi, non si sapeva chi avrebbe assunto la direzione artistica del gruppo. Il primo singolo non firmato da Syd, *It Would Be Nice* (2 aprile 1968), si rivela un flop gigantesco, non riuscendo nemmeno ad entrare nelle classifiche inglesi. Nel corso del 1968, Rick Wright, unico musicista per così dire *istruito*, prova ad incrementare il repertorio della band con nuove idee. Tuttavia, diventa sempre più evidente chi tiene le redini della band: Roger Waters, il quale aveva sempre cercato di imporsi come capo, anche quando Barrett faceva ancora parte dei Floyd[1].

Il 19 aprile 1968 si svolge la prima storica apparizione dei Pink Floyd in Italia, al *Festival Pop Internazionale* di Roma. Oltre alla band si esibiranno i Byrds, i Nice e i Captain Beefheart. I Floyd eseguono cinque brani, tra cui una bozza di *Set the Controls for the Heart of the Sun*, che apparirà a breve nell'album successivo[2]. Tornano in Italia il mese dopo, esattamente il 6 maggio, per esibirsi al celebre Piper Club di Roma[3].

Di particolare importanza per la pubblicità e lo sviluppo della band è l'esibizione live al primo *free-concert* tenuto ad *Hyde Park*, a Londra, il 29 giugno 1968. In apertura ai Floyd suoneranno Jethro Tull e Roy Harper, segnando un'affluenza di più di 100.000 persone. La critica saluterà con toni entusiastici l'esibizione del gruppo[4].

Due giorni dopo esce il primo attesissimo album senza Syd, *A SAUCERFUL OF SECRETS* (1° luglio 1968). Considerato, per stessa ammissione della band, un disco

---

[1] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 47.
[2] La tecnica barrettiana di testare le bozze dei brani durante i live, prima di registrarle in studio, continuerà ad essere utilizzata brillantemente dalla band. Succederà lo stesso con le bozze dei brani di *The Dark Side of the Moon*.
[3] Magnani, *Pink Floyd*, p. 27.
[4] Povey – Russel, *Pink Floyd*, p. 46.

di transizione, l'album vede contributi barrettiani in parte ancora presenti, i quali si mescolano alla ricerca di una nuova, quanto precaria, identità musicale, attraverso inusuali direzioni stilistiche e inediti tentativi di composizione. Sia in *Set the Controls for the Heart of the Sun* che nel pezzo d'apertura dell'album, *Let There Be More Light*, il testo di Waters lascia spazio a lunghe improvvisazioni spaziali su un accordo solo, che sarebbero rimaste uno dei marchi di fabbrica dei Floyd. Il pezzo *Jugband Blues*, scritto da Barrett prima dell'inesorabile uscita dal gruppo, rappresenta l'ultimo colpo di coda del *crazy diamond*. Dirà Pete Jenner a commento del brano:

> Perfino in quel momento Syd sapeva cosa in realtà gli stava accadendo. Voglio dire, *Jugband Blues* è l'estrema autodiagnosi di uno stato di schizofrenia[5].

L'uscita di *A SAUCERFUL OF SECRETS* esponeva i Pink Floyd a numerose insidie: al primo posto le forche caudine di una critica che pareva aspettarli al varco. Il *New Musical Express* lamentò la presenza di "bei pezzi rovinati dall'ormai obbligatorio vezzo d'inserire ampi squarci di elettronica psichedelica". A distanza di qualche mese però le critiche da negative si trasformano in positive, soprattutto oltre oceano. Il brano *Saucerful of Secrets*, dal quale l'album prende il nome, sarebbe rimasto uno dei punti centrali dei concerti dei Floyd per ben oltre tre anni dopo la sua concezione, quando la rivista americana *Rolling Stone* commenterà:

> La distanza cui il gruppo l'ha portata, anche rispetto alla registrazione dal vivo di *UMMAGUMMA*[6] è notevole. Il gruppo, e soprattutto Wright, ha raggiunto una complessità e una profondità nel costruire *nuances* sul filo conduttore della musica, ben oltre quanto è contenuto nella versione in studio o in quella concertistica[7].

Ai Pink Floyd, diventando il secondo gruppo EMI (dopo i Beatles, naturalmente) viene concesso di cercarsi fuori ditta i grafici per disegnare la copertina dell'album. Il lavoro viene affidato agli squattrinati ex compagni di stanza di Syd Barrett, Storm Thorgerson e Aubrey Powell, con la vaga istruzione di "fare qualcosa di spazioso e

---

[5] Magnani, *Pink Floyd*, cit. p. 28; The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 102-105.
[6] Successivo album della band.
[7] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 11.

psichedelico". Sarà la prima di tante iconiche copertine disegnate dai due, fondatori in quegli anni dello studio grafico *Hipgnosis*[8].

Gilmour ricorda l'album come punto di partenza di un percorso, che guiderà i Floyd dal 1968 al 1973:

> Il pezzo *Saucerful of Secrets* penso ancora sia grande. Mi piace ancora: era brillante. Ed è stato il primo passo nella direzione che poi abbiamo seguito. Se si prende *Saucerful of Secrets*, poi il pezzo *Atom Heart Mother*, poi *Echoes*… tutti questi conducono in successione logica a *DARK SIDE OF THE MOON* e a quello che è venuto dopo[9].

Dal luglio al settembre 1968 la band tiene un immenso tour in America e in Europa, mettendo definitivamente a punto il loro ormai eccezionale *live-show*. Tornati in patria, Waters e Gilmour si cimentano nella loro prima scrittura a quattro mani: operazione a uso e consumo della EMI, che scalpitava per ottenere un singolo capace di scalare le alte vette dei primi due capolavori barrettiani. *Point Me at the Sky* (6 dicembre 1968) passa però del tutto inosservato al punto che il gruppo, preso atto dell'ennesimo fiasco, decide di non pubblicare più singoli in formato 45 giri[10].

> *Point Me At The Sky* era il nostro terzo tentativo da *Emily* e fu il nostro terzo fallimento consecutivo. Vedemmo la luce: a quel punto decidemmo di trattare con disdegno il pubblico che acquistava singoli e stabilimmo una volta per tutte che saremmo stati una band "solo da album" per gli undici anni a venire[11].

L'inizio del 1969 non è di certo un momento idilliaco per i Pink Floyd, in piena crisi creativa. Si trattava di riedificare fondamenta solide e di riallacciare la corrente dopo i difficili mesi dell'immediato post-Barrett, un periodo complesso nel quale il rischio di vanificare tutto risuonava come un'ipotesi più che concreta. Waters e compagni cominciano quindi a sperimentare varie forme tecnologiche, all'epoca innovative, alla ricerca di un nuovo spunto creativo. Nell'aprile 1969, per esempio, utilizzano per la prima volta dal vivo l'Azimuth Co-ordinator, un sistema di

---

[8] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 11.
[9] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 11.
[10] Bisognerà aspettare ben undici anni prima di vedere la band cambiare idea. Magnani, *Pink Floyd*, p. 28.
[11] Mason, *Inside Out*, cit. p. 169.

diffusione sonora a 360 gradi dal nome altisonante, costruito allo scopo di immergere completamente il pubblico nel suono della musica. Di fronte all'evidente interesse per la tecnologia, i Floyd sembravano assumere agli occhi di tutti le caratteristiche di una band specializzata in quello che pareva una sorta di equivalente musicale alla fantascienza[12].

L'abilità dei quattro nel creare lunghe ed eteree improvvisazioni, evocazioni di mondi spaziali ed extraterrestri, suggerisce alla BBC, e a parecchie altre emittenti europee di primo piano, di invitarli a comporre le musiche di accompagnamento per lo sbarco sulla luna dell'*Apollo 11* (20 luglio 1969). Il ritorno pubblicitario sarà enorme: un numero incalcolabile di spettatori televisivi assisterà ai momenti cruciali della storica missione della NASA ascoltando le note dei Pink Floyd[13].

Tra una jam televisiva e un'esibizione live sperimentale, la band sta ragionando su come impostare il prossimo album. La decisione cade sulla pubblicazione di un doppio disco, l'uno prodotto regolarmente in studio e l'altro tratto da un live, sulle orme del doppio LP realizzato dai Beatles noto come *WHITE ALBUM* o *DOPPIO BIANCO* (22 novembre 1968). Nasce così *UMMAGUMMA* (7 novembre 1969).

La presenza del disco dal vivo spinge le vendite ben al di sopra delle aspettative, soprattutto in quei Paesi (come appunto gli USA) che non avevano ancora messo del tutto a fuoco il potenziale concertistico del gruppo. In Inghilterra infatti il disco raggiunge la quinta posizione in classifica ed avrà recensioni più che positive. Negli States è il primo album della band a entrare nella Top 100, collezionando ventisette settimane di presenza e raggiungendo la posizione n. 74[14].

La parte di *UMMAGUMMA* registrata canonicamente in studio ha però una storia alquanto particolare. La crisi narrativa che stava vivendo Waters spinge il tastierista Rick Wright a proporre di dividere l'LP in quattro parti uguali e separate, all'interno delle quali ogni Floyd aveva diritto di comporre ciò che più sentiva, in assoluta libertà, senza il peso di dover dar conto alla band del proprio operato e senza che i

---

[12] Harris, *The Dark Side of the Moon*, pp. 61-63.
[13] Povey – Russel, *Pink Floyd*, p. 51.
[14] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 144-148.

compagni potessero intervenire con consigli o cambiamenti dell'ultima ora. Una tecnica del tutto sperimentale e mai più utilizzata dai quattro, che otterrà risultati tanto diversi quanto strani.

Wright si cimenta in *Sysyphus*, un brano strumentale diviso in quattro parti, mentre Gilmour divide in tre *The Narrow Way*. Il contributo di Mason è una sorta di riempitivo sperimentale, ricco naturalmente di percussioni analogiche ed elettroniche, *The Grand Vizier's Garden Party*. Waters elabora un sogno acustico campagnolo, ambientato a Cambridge, *Grantchester Meadows*, e conclude infine il suo spazio personale nel disco con un pezzo dal succinto titolo, *Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Grooving With A Pict*, una composizione fuori dagli schemi, a metà fra un *divertissement* e un saggio d'avanguardia musicale, composto da sole voci e rumori corporei[15].

Nel gennaio 1970 le sorti dei Pink Floyd si legano un'altra volta all'Italia, quando il celebre registra Michelangelo Antonioni decide di scritturare il gruppo per la colonna sonora del suo secondo lungometraggio in lingua inglese, *Zabriskie Point*. Il cineasta italiano stava tentando di dare concretezza alla sua idea secondo cui, alla fine degli anni Sessanta, gli Stati Uniti si ritrovavano nel bel mezzo non solo della guerra del Vietnam, ma anche di un conflitto culturale senza precedenti. Waters e compagni, nonostante gli sforzi e le intense ore di registrazione, non riuscirono a tirar fuori ciò che il regista avrebbe voluto. Ascoltando la maggior parte del materiale inedito registrato in quell'occasione[16] è difficile non giungere alla conclusione che forse Antonioni era dotato di uno scarsissimo senso musicale[17].

Fra le idee che rifiutò c'era un brano di pianoforte che Rick Wright aveva composto per una scena di protesta all'interno di un campus universitario: un pezzo che risplendeva della sua stessa calma e tranquillità, suonato secondo un gusto minimale maturo e ponderato, che fungeva da efficace contrappunto alle immagini a cui si accompagnava. Era la cosiddetta *Violence Sequence*, il primo esperimento

---

[15] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 13.
[16] Tracce presenti nel cofanetto *The Early Years 1965-1972*, pubblicato l'11 novembre 2016.
[17] Utilizzerà solo tre brani inediti dei Floyd, dando spazio a brani di band americane, tra le quali i Grateful Dead, per altre parti del film. Magnani, *Pink Floyd*, pp. 36-37.

che servirà a gettare le basi di quella che poi sarebbe diventata *Us and Them* in *THE DARK SIDE OF THE MOON*. Per onor di cronaca, dal 1970 in poi, il pezzo sarà sempre presente nelle scalette dei concerti[18].

Qualche mese più tardi, nella primavera del 1970, Waters annuncia ufficialmente che la band aveva l'intenzione di realizzare un'intera opera musicale coadiuvata da un'orchestra sinfonica. Il risultato di tale ambizione sarà la suite *Atom Heart Mother*, che darà nome all'omonimo album, pubblicato il 2 ottobre 1970. Il disco è distribuito all'interno della splendida copertina creata dall'*Hipgnosis* di Thorgerson e Powell, banale e surreale allo stesso tempo, sulla quale compare l'immagine a colori di una mucca tutta sola. Dirà Nick Mason a riguardo:

> Il titolo *Atom Heart Mother* fu inventato all'ultimo minuto. Sotto pressione per trovare al più presto un nome per l'album, passavamo in rassegna i giornali della sera per avere qualche spunto e, un giorno, leggemmo un articolo su una donna che aveva partorito dopo che le era stato impiantato un pace-maker. Il titolo del giornale ci suggerì il titolo per l'album[19].

Le registrazioni e il mixaggio dell'album, realizzate naturalmente nella tana EMI degli Abbey Road Studio di Londra, sono affidate a Peter Brown ed un giovanissimo Alan Parsons[20]. È stato il primo LP della band a toccare il vertice della classifica inglese. Negli USA arriva al cinquantacinquesimo posto, seppur lontano dalla Top 10, meglio dei precedenti piazzamenti. Due tour americani nel 1970 rafforzeranno ulteriormente le radici all'ombra della bandiera a stelle e strisce[21].

Il 1971 rappresenta per i Pink Floyd l'anno della svolta stilistica, musicale e narrativa. Con la EMI concentrata sulla promozione di *ATOM HEART MOTHER*, il gruppo può progettare un nuovo disco con inusuale tranquillità e senza pressioni. I quattro si dirigono in studio già dai primi giorni di gennaio, cominciando a registrare qualsiasi cosa gli passasse per la testa, da singoli suoni a frammenti di musica più o meno casuale. Niente di insolito fin qui. Battezzano il primo lavoro in

---

[18] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 65.
[19] Mason, *Inside Out*, cit. pp. 216-217.
[20] Sentiremo parlare molto di lui nel prossimo capitolo.
[21] Povey – Russel, *Pink Floyd*, pp. 70-73.

modo del tutto onesto: *Nothing: parts 1 to 24*. A marzo Gilmour cambia il nome in *Return of the Son of Nothing*. Da lì a poche settimane daranno vita ad una suite di sedici minuti animata da una potenza e da un'immaginazione senza precedenti. Il suo titolo definitivo sarà *Echoes*, colonna portante dell'album *MEDDLE*, pubblicato il 30 ottobre 1971[22].

Per la sezione iniziale del brano, melliflua ed erratica, viene scelto un panorama adeguatamente onirico e psichedelico. Segue poi un intermezzo ben delineato dal retrogusto R&B, rivestito da alcuni magistrali assoli di Gilmour. Infine si giunge ad un passaggio, che precede immediatamente la ripresa finale della prima sezione, nel quale i Floyd riescono a dar vita ad una stupefacente sintesi di abilità e di potenza musicale allo stato puro. John Leckie, fonico degli Abbey Road incaricato alle registrazioni, affermerà:

> Circa un mese più tardi, rimasi a bocca aperta quando rientrarono in studio dopo aver messo insieme le varie parti di *Nothing: parts 1 to 24*[23].

La svolta narrativa avviene grazie al ritrovato paroliere, Roger Waters, il quale, osservando con attenzione il traffico del quartiere inglese di Goldhawk Road, sforna un testo poetico di primo acchito piuttosto bizzarro, che parla di due persone, nel bel mezzo del grigio fracasso di Londra, che riescono a stabilire un contatto, tanto fugace e momentaneo quanto intenso:

> Strangers passing in the street, by chance two separate glances meet, and I am you, and what I see is me.

Questi versi servono ad enunciare un aspetto dell'universo floydiano che sarebbe rimasto invariabile per la maggior parte dei successivi dieci anni. Spiegherà in un'intervista Waters stesso:

---

[22] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 198-200.
[23] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 75.

> Esprimevano la preoccupazione che avevo già da tempo, e che avrei continuato ad avere, riguardo al potenziale degli esseri umani di avvertire l'umanità l'uno dell'altro ed essere in grado di rapportarsi ad essa con empatia, e non con ostilità. È un concetto davvero essenziale ed è di questo che parla quel testo[24].

I Pink Floyd riescono così a strapparsi da quella sorta di paralisi che, da quando Barrett se n'era andato, li aveva tenuti sotto scacco, penalizzando gran parte delle loro potenzialità. L'album *MEDDLE*, piazzandosi al terzo posto nella classifica inglese, riceverà dalla critica valutazioni sensazionalmente positive. *Rolling Stone* lo definisce "Floyd al loro meglio dall'inizio alla fine", il *Record Mirror* "meraviglioso" e il *New Musical Express* "un album di qualità eccezionale", citando in particolare *Echoes* come "lo zenit che i Floyd andavano cercando"[25].

Unico tasto dolente il basso piazzamento che riscontrerà nelle classifiche americane, solo al settantesimo posto[26]. A quanto pare erano quelli gli svantaggi dell'aver creato ciò che il *Washington Post* definisce "il prodotto più vicino a ciò che il rock ci propone in termini di avanguardia"[27].

In concomitanza con l'uscita di *MEDDLE*, i Floyd mettono in scena una performance che dimostrerà una volta per tutte quali fossero le loro strabilianti qualità artistiche. Affidando la regia al francese Adrien Maben, intraprendono un viaggio attraverso le rovine dell'antica città romana di Pompei. Come ha spiegato in seguito il regista:

> Ero stufo dei film concerto. Perciò, l'idea principale era quella di realizzare una sorta di film anti-Woodstock, in cui non ci fosse assolutamente nessuno e dove la musica, il silenzio e l'anfiteatro deserto sarebbero stati altrettanto eloquenti – se non addirittura di più – di una folla sconfinata[28].

---

[24] Questo concetto di sentirsi parte attiva dell'umanità verrà ripreso nel testo di *Us And Them* in *The Dark Side of the Moon* (1973). Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 71.
[25] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 14.
[26] Peggio di *Atom Heart Mother*, arrivato cinquantacinquesimo.
[27] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 77.
[28] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 77.

Nei momenti salienti del *Live at Pompeii*, Roger Waters, David Gilmour, Rick Wright e Nick Mason si dimostreranno pienamente all'altezza della situazione: a quanto pareva ne avevano fatta di strada da quando Syd Barrett aveva lasciato la band. A breve avrebbero mosso l'ultimo passo, quello decisivo, per liberarsi dalla sua ombra e scrivere un'importante pagina della musica moderna.

3. THE DARK SIDE OF THE MOON: LA STORIA DELL'ALBUM

3.1. ECLIPSE: LA PRIMA BOZZA LIVE

L'industria discografica contemporanea odierna ha da tempo stabilito un preciso ciclo creativo e produttivo per le rock band di successo: ogni due o tre anni devono sfornare un album, al quale seguiranno poi apparizioni pubblicitarie televisive, conferenze stampa ed immancabili appuntamenti live sotto forma di tour nazionali, continentali, o addirittura mondiali[1].

A cavallo tra anni Sessanta e Settanta, però, l'attività live dei musicisti procedeva a ritmi ben più frenetici, aspettandosi infatti da una band la pubblicazione di almeno un album all'anno[2]. Nel dicembre 1971 i Pink Floyd ne erano il tipico esempio. Dopo meno di un mese dalla pubblicazione di *MEDDLE*, Waters e compagni si riuniscono ai Decca Studios di Broadhurst Gardens, nella zona nord-ovest di Londra, con l'intento di assemblare vecchi temi lasciati nel cassetto e proposte inedite, imbastendo una nuova suite da poter presentare, e in un certo senso testare, al pubblico inglese per il tour del gennaio 1972[3].

I Floyd riprendono innanzitutto in mano *The Violent Sequence,* l'originale ed intenso brano pianistico realizzato da Rick Wright per la pellicola *Zabriskie Point*, di Michelangelo Antonioni[4]. Inoltre, il tastierista custodiva da mesi nel cassetto una sequenza di accordi d'organo che non aveva ancora trovato un indirizzo compiuto. All'inizio si pensa di confezionare un brano, impostato su quel giro di note, dedicato agli aspetti più oscuri della religione, al suo influsso sulle persone e allo squilibrio

---

[1] Basti analizzare le cadenze discografiche di album, alternate a tour mondiali, di band del calibro di U2, Bon Jovi, Queen, e molti altri ancora.
[2] Nella seconda metà dei Sessanta Beatles e Stones sfornavano addirittura un paio di LP ogni dodici mesi.
[3] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 227.
[4] Vedi nota 18 del paragrafo 2.4.

mentale correlato al fanatismo. Il titolo iniziale è, in assoluta sintesi, *Religion*, ma i Floyd correggeranno progressivamente il tiro per non risultare troppo anticommerciali[5] e individuando nel tema della morte il nuovo punto focale dell'indagine introspettiva. *Mortality Sequence*, questo il nuovo titolo di lavorazione, viene portata inizialmente in concerto con una serie di soluzioni strumentali, accordi e registrazioni che non avrebbero lasciato tracce sulla futura incisione del brano in studio.

In altri casi, spunti interessanti nascono da vere e proprie improvvisazioni senza meta, svolte dalla band durante le ore di musica suonata nelle sale prove. Come Roger Waters stesso dirà:

> Sai, spesso era una roba del tipo: "Dai, stiamo un'ora a fare Mi minore e La"; "D'accordo, alla fine ci riempiremo cinque minuti di canzone"[6].

Così sarà per il brano *Breathe*, nato da una jam di soli due accordi, e completato da un inciso più articolato, composto dal jazzista della band: chi se non Rick Wright. Una magistrale sequenza di accordi discendenti che trasporta il pezzo in territori musicali del tutto differenti al rock, grazie soprattutto a quei due accordi finali di pianoforte che restano sospesi, seppur dannatamente tensivi[7]. Un espediente che Wright prende da *Kind of Blue* (1959) di Miles Davis (1926-1991).

A mano a mano che prove ed esperimenti andavano avanti, si aggiungevano nuove composizioni al *work in progress* della band. *Time* nasce da una *home demo* alquanto smorta, registrata da Waters con una chitarra acustica scordata. Ci penserà poi la band ad animare il brano, aumentando la velocità ed arricchendo gli accenti. *The Travel Sequence*, futura *On The Run*, è una lunga jam strumentale basata su improvvisazioni tra chitarra e tastiere.

Il bassista e paroliere compone inoltre un riff di basso ciclico, a sette note, in maniera del tutto casuale. Da quel riff nascerà *Money*, concepita di primo acchito

---

[5] Per allacciarci al tema narrativo della tesi, anti-*mainstream*.
[6] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 80.
[7] Si tratta del Re7 #9, seguito subito dal Re7 b9, nel terzo e quarto movimento della quarta ed ultima misura dell'inciso di *Breathe*.

come uno stridulo blues acustico e trasformata poi in un secondo momento, grazie soprattutto al contributo di David Gilmour, in un brano dal rinnovato stile R&B, denso e corposo.

A completare il lavoro si aggiunge una demo, naturalmente scritta da Waters, lasciata fuori dalle registrazioni del precedente album *MEDDLE*: *The Dark Side of the Moon*, a breve trasformata in *Brain Damage*. Il vecchio titolo darà nome infatti all'intera suite[8].

Da quelle sedute così piene di intuizioni, all'idea di realizzare un vero e proprio *concept album*, il passo è breve. Ricorda così Nick Mason, nell'autobiografia floydiana *Inside Out*:

> Le discussioni che portarono alla nascita di *THE DARK SIDE OF THE MOON* si svolsero durante una riunione della band che si tenne attorno al tavolo della cucina di casa mia in St Augustine's Road, a Camden. Era un fatto insolito, dato che potevamo vederci tutti i giorni agli studi o quando eravamo in giro per concerti, ma probabilmente avevamo sentito il bisogno di cambiare ambiente per concentrarci sulla realizzazione del nostro prossimo progetto. […] Stendemmo un elenco delle difficoltà e delle pressioni della vita moderna che sentivamo in modo particolare: le scadenze, i viaggi, lo stress di volare, l'attrattiva dei soldi, la paura di morire e i problemi di instabilità mentale che sfociano in pazzia. Armato di questa lista, Roger se ne andò per continuare a lavorare ai testi[9].

Waters e Gilmour guidano il progetto con estro e coinvolgimento totale, il primo concentrandosi sulla scrittura dei testi e sull'organizzazione tematica della suite, il secondo focalizzandosi sull'aspetto puramente musicale dell'opera, con contributi importanti da parte di Richard Wright e Nick Mason. Le liriche, dirette e concrete, evidenziano la raggiunta maturità artistica di Roger dopo anni di perfezionamento e i titoli sono concisi e mirano dritti al sodo, lontani da tentazioni astratte: Parlami, Respira, Viaggio, Tempo, Denaro.

---

[8] Harris, *The Dark Side of the Moon*, pp. 81-82; The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 228-229.
[9] Mason, *Inside Out*, cit. pp. 233-235.

Dal 3 al 15 gennaio 1972 il gruppo, dopo una breve trasferta a Parigi per sistemare gli ultimi punti del film *Pink Floyd: Live at Pompeii*, è di nuovo al lavoro sulla suite. Questa volta teatro delle operazioni è una sala prove londinese di proprietà dei Rolling Stones, al 47 di Bermondsey Street, oggi sede del quotidiano *The Stage*. In seguito il gruppo si trasferisce al *Rainbow Theatre*, dal 17 al 19 gennaio, per le prove definitive dell'imminente tour inglese, che apre il 20 gennaio a Brighton[10].

La prima esibizione live della nuova suite avrà però un grave intoppo: dopo ventisei minuti dall'inizio del concerto, mentre la band annaspava per tenere dietro al sottofondo di monete registrato in *Money*, un provvidenziale guasto all'impianto elettrico fa interrompere l'esibizione. Dopo qualche minuto di silenzio Waters, in un pacatissimo tono inglese, prende parola: "Scusateci. A causa di alcuni casini meccanici ed elettronici davvero spiacevoli dobbiamo abbandonare questa parte di concerto. Suoneremo qualcos'altro"[11].

Per fortuna nei sette concerti successivi *DARK SIDE* viene eseguita per intero, anche se la band sente di non avere un vero e proprio pezzo conclusivo, per riuscire a coronare e sigillare il tutto. Detto fatto, il 4 febbraio, dopo qualche giorno di pausa, Roger Waters presenta ai compagni l'epilogo, *Eclipse*, scritto in fretta e furia.

> Credo di essere arrivato al concerto alla Colston Hall di Bristol con la canzone in tasca, scritta su un foglio di carta a righe. Dissi qualcosa come: 'Ecco qui ragazzi, ho scritto un finale'. E l'abbiamo imparata[12].

Concluso il confezionamento dell'opera è la volta della presentazione alla stampa europea, durante i concerti di chiusura del tour inglese tenuti al Rainbow Theatre di Londra dal 17 al 20 febbraio. Per l'occasione sul programma cartaceo distribuito in sala la suite compare con un sottotitolo: *THE DARK SIDE OF THE MOON (A PIECE FOR ASSORTED LUNATICS)*. Nel complesso, i giornalisti che assistono all'esibizione saranno entusiasti quanto il resto del pubblico, sebbene forniranno interpretazioni

---

[10] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 230.
[11] Consiglio a tutti i lettori di ascoltare questa prima volta di *Dark Side*, cliccando il seguente link YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=NA1tnoKsM7Q.
[12] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 231.

curiosamente eterogenee su quale fosse il vero nucleo tematico che Waters aveva in testa. Per il *New Music Express DARK SIDE* era:

> Un attacco alla corruzione dei media, messo in atto, ironicamente, approfittando di tutti i mezzi che quegli stessi media offrono: riflettori giganti, file di altoparlanti quadrifonici, sproloqui registrati di Muggeridge e compagni[13].

Dimostrando una certa pigrizia mentale, *Melody Maker* tornava invece ad insistere sui cliché della fantascienza appartenenti al passato più recente. *DARK SIDE* era, si legge dall'articolo:

> Una sorta di opera spaziale di fantasia, in cui il sistema di diffusione sonora a 360 gradi, la riproduzione di effetti preregistrati e lo spettacolare impianto d'illuminazione giocano un ruolo fondamentale quanto quello dei musicisti sul palco[14].

La recensione che più delle altre riuscirà ad afferrare appieno le intenzioni della band è quella pubblicata sul numero di agosto dell'esclusivo *Sunday Times*. Il giornalista Derek Jewell afferma:

> Sembra l'inferno. Il palco è dominato da tre torri argentee di luce, che lanciano bizzarre ombre di rosso, verde e blu su tutta la scena. Una nebbia fumogena emerge da raggi accecanti che eruttano e muoiono, e fluttua ovunque, mentre una dura luce bianca illumina fino all'osso i volti dei musicisti… Se tutto questo vi pare l'inferno di Dante revisionato, avete ragione solo in parte. l'ambizione artistica dei Floyd è ormai enorme. Eppure, al cuore d'una tale intensità multimediale, c'è… un sentimento insopprimibile della melanconia dei tempi nostri… Nei loro termini, i Floyd hanno un successo incredibile. Sono drammaturghi supremi…[15]

Finita la tournée inglese, i Pink Floyd fremevano all'idea di chiudersi in studio e registrare ufficialmente l'opera appena partorita. Devono però piegarsi al calendario dettato dall'avida etichetta discografica. All'inizio di marzo del 1972, i quattro si esibiscono di fronte al pubblico giapponese nelle città di Tokyo, Osaka,

---

[13] Giornalista e predicatore britannico, conduttore di un programma domenicale di BBC Radio intitolato *The Question Why*, in cui venivano letti dei brani religiosi. Parti registrate di questi sermoni vengono riprodotti durante la *Mortality Sequence*, che diventerà poi *The Great Gig In The Sky*. Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. pp. 102-103.
[14] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 103.
[15] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 15.

Kyoto e Sapporo. Verso la metà di aprile, sbarcati negli USA per intraprendere un filotto di ben quindici concerti, vengono a conoscenza di una notizia alquanto scomoda: la band blues-rock inglese Machine Head[16] ha appena pubblicato un album dal nome *DARK SIDE OF THE MOON*. Waters e compagni ripiegano quindi su *ECLIPSE* come titolo provvisorio. La speranza però, come si sa, è sempre l'ultima a morire. A partire dal settembre del 1972, constatato lo scarsissimo successo ottenuto dall'album della conterranea band, torneranno a chiamare l'opera *THE DARK SIDE OF THE MOON*, questa volta definitivamente[17].

---

[16] I Medicine Head erano riconosciuti come artisti validi da personaggi del calibro di Eric Clapton, John Lennon, Pete Townshend. Band attiva tra il 1968 e il 1977, fu per la maggior parte del tempo costituita da John Fiddler e Pete Hope – Evans.
[17] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 232.

3.2. LE REGISTRAZIONI AGLI ABBEY ROAD

La registrazione del disco richiede circa quaranta giorni di lavoro effettivo in studio, distribuiti saltuariamente dai primi di giugno 1972 al febbraio 1973. A colpo d'occhio sembrano nettamente di più le giornate passate distanti dagli studi di registrazione, come ricorda David Gilmour:

> Finivamo sempre per registrare un disco fra una cosa e l'altra. Lavoravamo per tre giorni, poi andavamo a fare un concerto in Belgio, poi magari facevamo tre date consecutive a Parigi e rimettevamo piede in studio un mese dopo. Ci sembrava una cosa del tutto normale[1].

Mentre *MEDDLE* era stato inciso in diversi studi di Londra, il nuovo album sarebbe stato registrato solo presso gli Abbey Road Studios che, seppur in ritardo, possedevano adesso l'impianto a sedici tracce che non avevano nel 1971. Gli studi EMI risultavano ringiovaniti non soltanto nella nuova avanguardistica strumentazione. Il batterista Mason ricorderà:

> L'atmosfera sembrava più giovanile di quanto non fosse ai tempi delle nostre prime visite alla EMI. C'era una nuova generazione di tecnici e operatori audio cresciuti a ritmo di rock music. Come negli studi commerciali di nuova generazione, si resero conto dell'importanza di avere un buon rapporto con i musicisti. Ormai erano finiti i tempi in cui i manager degli studi continuavano a girarti attorno per controllare che non stessi usando le loro forbici da montaggio o trafficando con il pannello delle prese elettriche[2].

Aiuta inoltre il fatto che i pezzi erano già praticamente pronti e stampati nella testa dei quattro musicisti. Ormai esperti a livello tecnico, confortati dalle sedici piste finalmente disponibili ad Abbey Road e capaci di gestire con disinvoltura uno studio di registrazione, i Floyd devono solo compiere scelte mirate per ottenere il meglio. Il primo passo decisivo è l'arruolamento di una squadra efficiente di tecnici, operatori e turnisti. Fra i vari collaboratori arruolati il primo della lista è qualcosa in più che un semplice tecnico del suono: si chiama Alan Parsons, ha trascorsi con

---

[1] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 107.
[2] Mason, *Inside Out*, cit. p. 239.

i Pink Floyd e sa maneggiare la stereofonia con una dimestichezza tale da trasformare l'esperienza acquisita sul campo in autentica energia creativa. Diventerà una piccola leggenda grazie al lavoro svolto sull'album come tecnico di registrazione[3].

Stando a quanto raccontano Parsons e i tecnici degli studi, non erano soltanto gli impegni concertistici l'unica ragione per cui le registrazioni venivano interrotte. Uno di questi motivi è davvero curioso: l'amore di Waters per il calcio aveva la precedenza sul lavoro. Fan appassionato dell'Arsenal, che per la cronaca aveva vinto nel 1971 sia il campionato che la coppa d'Inghilterra, il bassista interrompeva regolarmente le registrazioni per andare nella zona nord di Londra a veder giocare la sua squadra del cuore[4].

Il primo giugno 1972 cominciano le registrazioni di *Us And Them*, la vecchia *Violent Sequence* che Wright aveva composto a vuoto per Antonioni. Sei giorni dopo tocca a *Money*, brano che dal vivo era stato sostenuto, e all'inizio penalizzato, dal loop preregistrato di sette quarti, nato dall'intraprendenza di Roger Waters:

> Effettuai le registrazioni in una baracca che stava in fondo al giardino, lanciando delle monete in una grossa impastatrice alimentare di tipo industriale, che mia moglie usava per mescolare l'argilla. Registrai gli effetti sonori sul mio primo, vero registratore a nastro, li tagliai e li incollai tutti assieme, poi li infilai nella macchina, usai un'asta da microfono per tenere il nastro in tensione e cominciai a sentire [imita il suono degli effetti][5].

Presso gli Abbey Road, però, le aspirazioni tecnologiche della band impongono che il loop venisse registrato di nuovo. Ad eseguire il lavoro assieme al gruppo, naturalmente, Alan Parsons:

> Oggi sarebbe una cosa estremamente facile da fare [nell'era digitale in cui viviamo]. Noi però dovemmo registrare ogni suono per conto suo. Alcuni, come il registratore di cassa, provenivano dalle compilation di effetti sonori che si trovavano nella biblioteca dei nastri degli Abbey Road. Prendemmo moltissime monete e le registrammo mentre le gettavamo sul

---

[3] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 232.
[4] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 110.
[5] Mason, *Inside Out*, p. 242; Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 112.

> pavimento dello studio da un'altezza di circa due metri. C'era anche un altro suono che doveva richiamare l'idea del denaro che veniva stracciato, e che producemmo usando dei semplici pezzi di carta. All'epoca i Floyd non erano così ricchi[6].

Il pezzo successivo da incidere era *Time*. La band ne registra le prime tracce base il giorno dopo aver iniziato a dedicarsi a *Money*. Il brano, rispetto alle prime bozze live, viene rinvigorito nel ritmo di batteria e nelle ritmiche di chitarra, alle quali Gilmour aggiungerà, come ciliegina sulla torta, un assolo tra i più belli nella storia del rock. Il chitarrista credeva, e crede tutt'oggi, nella fortunata magia della creazione estemporanea, nota ai più come improvvisazione[7].

Al contrario, Rick Wright aveva passato molte ore a perfezionare l'intermezzo musicale che all'epoca era ancora noto come *The Mortality Sequence*. Tuttavia, la sezione riservata all'organo, eseguita durante i primi live del 1972, era stata messa da parte, sostituita da una più floydiana traccia di pianoforte. Per creare un senso di coesione con la musica del primo brano dell'album, *Breathe*, anch'esso registrato nel mese di giugno 1972, il passaggio più lungo nell'intermezzo della futura *The Great Gig In The Sky* gioca tra il primo grado minore ed il quarto maggiore, tipica progressione armonica alla Pink Floyd. Per il momento, la band rimane dell'idea di accompagnare la musica scritta da Wright usando i nastri con i discorsi registrati che utilizzavano in concerto[8].

A dimostrazione di quell'imperturbabilità tutta britannica che caratterizzava i Floyd, nell'estate del 1972 la band si prende ben due mesi di pausa. Vari membri del gruppo se ne vanno in vacanza, chi con la moglie, chi con la fidanzata, preparandosi in tutta tranquillità ad affrontare il tour americano che sarebbe cominciato a settembre. A metà ottobre, terminati gli impegni transatlantici, Waters e compagni tornano agli Abbey Road per la seconda serie di session, con due

---

[6] Harris, *The Dark Side of the* Moon, cit. p. 113.
[7] Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, pp. 96-99.
[8] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 116.

obiettivi ben precisi: iniziare a lavorare sui brani rimasti fuori dalle prime registrazioni e cominciare a rifinire ed ultimare il materiale già inciso[9].

Per quanto riguarda il primo obiettivo, cominciano a registrare le mancanti *Brain Damage*, *Eclipse*, *Any Colour You Like* e *The Travel Section*, che presto sarebbe stata conosciuta come *On The Run*. Per raggiungere il secondo obbiettivo, mettono insieme una formidabile squadra di voci femminili, per arricchire i brani già incisi con corposi cori, al limite tra rock e gospel. Questo crogiolo di gusti stilistici renderà la musica di *DARK SIDE* una vera e propria icona, posta sul gradino più alto del podio controculturale degli anni Settanta.

Le quattro fortunate fanciulle alle voci sono Barry St. John, Liza Strike, Doris Troy e Lesley Duncan. Danno un importantissimo contributo al ritornello di *Us And Them*, che grazie a loro spiccherà letteralmente il volo. Tracce di cori vengono aggiunte poi su *Brain Damage* ed *Eclipse*, per la quale Troy e Strike registrano una breve improvvisazione in tipico stile gospel[10].

La performance più notevole è però senza ombra di dubbio quella di *Time*, nella quale le voci delle quattro cantanti vengono processate attraverso un Frequency Translator, uno dei primi apparecchi in grado di interagire con le tonalità musicali alterandole. Ne scaturisce un sublime sottofondo ambient, capace di avvalorare la voce principale di Wright senza mai coprirla. Per la cronaca, la geniale intuizione di processare le voci di chi poteva essere se non di Alan Parsons:

> Furono tutte invenzioni utilizzate in modo diverso rispetto allo scopo per cui erano state progettate. Scoprimmo che ritrasmettendo il segnale alla fonte, si creava questo sibilo così affascinante[11].

Le cantanti non sono state l'unica aggiunta supplementare ai brani. Su due delle canzoni dell'album i Floyd decidono di incidere anche alcune parte di sax. Anziché contattare turnisti mercenari e sconosciuti, si rivolgono a un amico di Cambridge: Dick Parry. Suonerà due assoli molto diversi fra loro. Per *Us And Them* il

---

[9] Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, pp. 41-42.
[10] Harris, *The Dark Side of the Moon*, pp. 118-120.
[11] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 121.

saxofonista darà vita a lievi tocchi melodici piuttosto intensi che sostenevano l'armonia della strofa. Su *Money*, invece, Parry fornirà un contributo incisivo e presente nello spingere il brano al limite del R&B[12].

I brani erano quasi ultimati. Restava solamente spazio per qualche geniale intuizione, come ad esempio la creazione di una concatenazione di sveglie e orologi che Waters e compagni, coadiuvati dal sempre presente fonico Parsons, inseriscono nell'introduzione di *Time*. Mason, nell'autobiografia della band, ricorderà così:

> Usammo elementi di una registrazione dimostrativa in quadrifonia, che Alan aveva realizzato un mese o due prima delle registrazioni di *DARK SIDE*. Era andato in un negozio di orologi antichi e aveva registrato una deliziosa sequenza di suonerie, ticchettii e suoni di sveglie[13].

Nel novembre e dicembre 1972 la band deve tornare in tour, questa volta nell'Europa continentale. Esibendosi tra Danimarca, Germania e Francia i fantastici quattro potranno proporre al pubblico gli aggiornamenti di *DARK SIDE*, misurandone e constatandone l'efficacia.

---

[12] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 234, p. 251, p. 253.
[13] Mason, *Inside Out*, cit. p. 241.

3.3. FASE TRE: GLI ULTIMI RITOCCHI

La fine delle esibizioni a Parigi, nel gennaio 1973, segna l'inizio dell'ultima ondata di fatiche agli studi di Abbey Road. I Pink Floyd cominciano in questo periodo a spingere il nuovo disco all'interno di territori decisamente futuristici, grazie all'utilizzo di nuovissimi sintetizzatori d'avanguardia. Già dai primi anni Settanta avevano cominciato a metter mano sui primi apparecchi elettronici, come per esempio il VCS3 della EMS[1]. All'epoca dell'ultima session di *THE DARK SIDE OF THE MOON*, a quest'ultimo si era aggiunto il nuovo Synthi A, della stessa casa produttrice, appena lanciato sul mercato. Costato alla band 198 sterline, si trattava di una versione compatta del precedente VCS3, alloggiata in una valigetta. Dopo pochi giorni di rodaggio e sperimentazione da parte della band, il Synthi A viene utilizzato su *Time*, conferendo all'intro del pezzo una dinamica nuova e sbalorditiva. Il sintetizzatore più anziano trova invece spazio in *Brain Damage*[2].

Il frutto più importante della sperimentazione elettronica con i sintetizzatori sarà però la versione tutta nuova della *Travel Sequence*, che prenderà il nome di *On The Run*. Fino alle registrazioni del gennaio '73 quest'ultima era rimasta una sorta di ipnotica commistione jazz-rock, piena di impeto e trasporto, ma del tutto sprovvista di quella potenza suggestiva che la band voleva creare. Ecco così che il brano viene ricostruito da zero, grazie al Synthi A, come ricorda David Gilmour:

> Avevamo appena preso questo nuovo sintetizzatore, un modello di EMS-1 in valigetta, e nel coperchio c'era un piccolo sequencer. Ho inserito una sequenza di otto note nel Synthi e l'ho velocizzata. Roger pensava che non fosse proprio giusta e ne fece un'altra, abbastanza simile alla mia: odio ammetterlo ma era migliore, anche se di pochissimo.[3]

Il risultato è ipnotizzante e al tempo stesso frenetico, nella sua assurda velocità. Alan Parsons, frugando tra gli archivi della biblioteca sonora di Abbey Road, trova

---

[1] Electronic Music Studios, compagnia fondata dal dottor Peter Zinovieff.
[2] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 15.
[3] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 241.

dei nastri con una serie di annunci registrati all'interno di un aeroporto: la ciliegina sulla torta da poter sovrapporre e miscelare al sequencer prodotto da Waters.

A un passo dalla fase di mixaggio del disco salta fuori una nuova idea partorita dalla fervida immaginazione di Roger Waters: corredare le canzoni di interventi e opinioni di persone comuni, capaci di conferire universalità ai temi dell'album ben oltre il punto di vista dei singoli musicisti. Vengono coinvolte le persone più disparate, dai lavoratori di Abbey Road ai roadies del gruppo fino ad artisti impegnati in altri studi. Waters:

> Ho scritto una serie di circa venti domande su fogli di cartoncino, che credo incominciasse con 'Qual è il tuo colore preferito? E il tuo cibo preferito?'; si andava da domande un po' enigmatiche, tipo 'Cosa significa per te la frase Il lato oscuro della luna?' ad altre più personali, come 'Quando è stata l'ultima volta che sei stato violento?', e quindi 'Pensi di essere stato nel giusto?'. Abbiamo dato il questionario a una ventina di persone[4].

Rispondono fra gli altri: Chris Adamson, Roger "The Hat" Manifold e Peter Watts, tutti al soldo dei Pink Floyd. Seguono Alan Parsons, la compagna di Watts (Patricia, detta "Puddie") e persino il portinaio degli studi Jerry O'Driscoll. Non mancano contributi eccellenti, come quelli dei musicisti e dell'entourage dei Wings, impegnati ad Abbey Road nella registrazione di un nuovo album: il chitarrista Henry McCullough con la moglie e i coniugi Paul e Linda McCartney. I contributi di questi ultimi vengono scartati per la poca genuinità delle risposte, come racconta Nick Mason a proposito:

> Fu molto coraggioso da parte loro accettare e, con il senno di poi, molto ingiusto da parte nostra aspettarci che rivelassero i loro pensieri più intimi a un gruppo di gente praticamente estranea, davanti a un registratore acceso. Furono prudenti e molto riservati e noi, alla fine, non utilizzammo il materiale della loro seduta. Dovevamo avere un'idea molto chiara di quello che volevamo, poiché sarebbe stato impensabile, altrimenti, scartare due voci così famose[5].

---

[4] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 234.
[5] Mason, *Inside Out*, cit. p. 244.

Ma Gerry O'Driscoll, il portiere irlandese di Abbey Road, è stato senza dubbio la vera star. La sua voce chiude l'album sulla dissolvenza alla fine di *Eclipse* e la sua battuta "There is no dark side in the moon. Matter of fact, it's all dark" contribuirà a confermare senza ombra di dubbio il titolo definitivo dell'album.

Al momento dell'aggiunta delle parti discorsive, verso la fine di gennaio 1973, i Pink Floyd e Alan Parsons vengono affiancati da un nuovo complice creativo. Chris Thomas era un produttore ventiseienne avviato alla professione dallo stimato e celebre George Martin, storico produttore dei Beatles, col quale aveva lavorato alla realizzazione di *WHITE ALBUM*. Parsons, le cui parole sul contributo di Thomas sono tutt'oggi venate da evidenti tracce di rancore, ha riassunto in seguito il motivo del suo arrivo nella crew di produzione del disco: "La band sentiva di aver bisogno di un paio di orecchie fresche…il che è comprensibile"[6]. Oltre a questa oggettiva e professionale motivazione, è importante considerare un secondo fattore che si è presentato a lavori quasi del tutto ultimati: Waters e Gilmour si trovavano in disaccordo su come l'album dovesse suonare nella sua completezza. Il parere super partes di Thomas, a metà tra le opinioni dei due Floyd, ha aiutato a placarne quindi i bollenti spiriti. Come diciamo qui in Italia: un colpo al cerchio ed uno alla botte. Mason riassume la situazione:

> Con il rischio di semplificare eccessivamente le cose, David e Rick si sentivano molto più a loro agio con soluzioni musicali pure, mentre Roger e io eravamo inclini a sperimentare nuovi equilibri e a puntare maggiormente sugli elementi non musicali. David preferiva sempre una certa quantità di echi, Roger che il suono fosse più asciutto[7].

L'intervento di Thomas è risolutivo. Il tecnico sviluppa una visione personale e opera anche alcuni accorgimenti sulle canzoni: ripulisce *Brain Damage* di alcuni passaggi di chitarra, sacrifica qualche ripetizione di sax in *Us And Them* ed arricchisce *Money* con nuove riprese di chitarra ritmica.

Il nuovo supervisore contribuisce inoltre alla creazione in extremis di *Speak To Me*, posta ad introduzione dell'album. Durante le prime bozze live del 1972 il brano era

---

[6] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 140-141.
[7] Mason, *Inside Out*, cit. p. 246.

intitolato *Nick's Section*, in quanto era stato lo stesso Nick Mason ad idearlo e comporlo. È un tipo di ouverture classico, una sorta di espediente che consiste nell'anticipare all'inizio alcuni elementi dell'opera, a mo' di assaggio[8]. Sarà lo stesso Mason a ritagliare i vari nastri e realizzarla in studio:

> Inizialmente avevamo cercato di creare un battito cardiaco in apertura del pezzo, utilizzando registrazioni ospedaliere di veri battiti cardiaci; i ritmi però sembravano tutti troppo affannosi. Tornammo a sfruttare le possibilità offerte dagli strumenti musicali e usammo una bacchetta più morbida su una grancassa imbottita, riuscendo stranamente a produrre un suono che sembrava più fedele alla realtà, anche se, dato che la media di 72 battiti al minuto era troppo veloce, la rallentammo a un livello che avrebbe destato qualche preoccupazione in un cardiologo[9].

Il titolo *Speak To Me*, oltre ad assumere un preciso significato narrativo che vedremo nel prossimo paragrafo, evoca la frase con cui Parsons chiedeva agli intervistati seduti nello Studio 3 di Abbey Road di parlare al microfono per poter calibrare il livello di registrazione.

L'opera *DARK SIDE* è quasi del tutto completa. Prima di procedere al mixing e mastering finale, Thomas effettua un'ultima sagace osservazione, dando spunto ai quattro Floyd per ultimare *The Great Gig In The Sky*. Dal vivo il brano era stato amalgamato a quelle voci cristiane che risalivano alla prima versione, ma aveva bisogno di un'idea più singolare alla base: l'intervento di una voce femminile in una libera ed evocativa improvvisazione vocale. L'idea di contattare la cantante e turnista Clare Torry, la cui voce avrebbe anche sottolineato il momento saliente del finale di *Speak To Me*, è di Alan Parsons. La cantante si presenta agli Abbey Road Studios la domenica sera del 21 gennaio 1973. Torry stessa ricorda così:

> Non si persero troppo in spiegazioni. Dave Gilmour fu l'unico a comunicare veramente con me. È questo il ricordo che mi porto dietro. […] Mi spiegarono di che cosa parlava l'album: della nascita, della morte e di tutto ciò che ci stava in mezzo. In tutta franchezza mi parve un'idea un tantino pretenziosa. La ascoltai e poi gli chiesi: "Che cosa volete che faccia?", e loro: "Non ne abbiamo la benché minima idea". Dissi: "Facciamo così: adesso vado in studio, mi metto le cuffie e vedo un po'

---

[8] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 237-238.
[9] Mason, *Inside Out*, cit. p. 240.

> quello che riesco a tirare fuori". Cominciai a cantare: "Ooh – aah, baby, baby – yeah, yeah". E loro: "No no, se volevamo una cosa del genere chiamavamo Dori Troy[10]". Mi fecero: "Prova a cantare delle note più lunghe". […] Fu allora che pensai: forse dovrei immaginare di essere uno strumento musicale. […] Cominciai ad intonare una serie di note e loro mi dissero: "Bè, sta volta la direzione è quella giusta". Così gli dissi di provare a registrare. […] Credo che Rick Wright in seguito abbia detto che ero in imbarazzo. Bè, lo ero eccome! Così dissi: "Grazie a tutti" e me ne andai. Alle dieci stavo già cenando col mio ragazzo[11].

L'interpretazione vocale della turnista è sublime e al tempo stesso struggente. Il brano diventerà una pietra miliare del rock; uno di quei motivi che ascoltato alla radio, anche in mezzo al chiasso di decine di persone, sarà possibile riconoscere ed etichettare. Unica nota dolente: Clare Torry non viene citata nei crediti del brano. Nel luglio 2004 viene resa nota la notizia che Torry aveva citato in giudizio sia la EMI che i Floyd per ottenere il credito per *The Great Gig In The Sky*. Nel 2005 la cantante vince la causa, con l'impegno di non divulgare l'importo percepito per trentadue anni di diritti[12].

Completati gli ultimi ritocchi ed aggiustati i volumi delle tracce di ogni singola canzone, Waters e compagni danno il via libera a Thomas e Parsons nel procedere al mastering[13] dell'album. Sono i primi giorni di febbraio 1973. Prima di inviare il prodotto discografico in stampa, restava soltanto da scegliere la copertina più adatta. E chi contattare se non i vecchi amici di Cambridge della Hipgnosis. Storm Thorgerson ed Aubrey Powell erano soliti compiere numerose visite ai Floyd durante le sedute di registrazione, allo scopo di aggiornarsi sulle meraviglie che la band aveva in programma e rallegrare la combriccola con delle bottiglie di vino e qualche joint. A fornire le direttive sul da farsi ci pensa una fonte alquanto improbabile: il tastierista Rick Wright, il quale chiede ai due di ideare qualcosa di "molto sottile ed elegante; qualcosa che fosse veramente di classe".

---

[10] Una delle quattro coriste presenti nei brani di *DARK SIDE*, afroamericana e di chiari influssi gospel.
[11] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 146-147.
[12] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 248.
[13] Processo nel quale, registrati i brani tutti insieme in un'unica traccia stereo, si compiono ulteriori passaggi in equalizzatori, compressori e reverberi, per compattare ed ultimare il disco.

Era già da un po' che avevano in mente l'immagine di un prisma. L'idea, stando ai racconti di Powell presenti nell'opera del giornalista e critico musicale britannico John Harris, l'avevano avuta da un libro di design che Thorgerson aveva portato ad una delle loro session di *brainstorming*. "Rappresentava sia la diversità che la purezza del suono della musica", afferma quest'ultimo. Entusiasti ed unanimi nella conferma dell'idea, i quattro Floyd possono ingegnosamente modificare la prima bozza della Hipgnosis, riuscendo ad includere all'interno del progetto un elemento che avrebbe rispecchiato il suono e la narrazione stessa del disco: le pulsazioni stilizzate di un battito cardiaco[14].

La realizzazione di *THE DARK SIDE OF THE MOON* viene finalmente completata il 19 febbraio 1973. Per quelli che sono gli standard moderni, è la conclusione di un periodo veramente faticoso. Non a caso Gilmour ha affermato in seguito:

> All'epoca, eseguire un mixaggio era una vera e propria performance; era proprio come dover fare un concerto, sotto tutti gli aspetti[15].

Chris Thomas ha portato a termine il suo compito con successo, riuscendo a farsi strada attraverso le tensioni che correvano tra Waters e Gilmour. La dimensione sonora di *DARK SIDE* viene ampliata dal sapiente uso di Thomas del riverbero; una via di mezzo tra la presunta passione del chitarrista per un sound *bagnato*[16] ed i gusti più asciutti del bassista e paroliere.

Waters si fa fare una copia del mix finale su una bobina ad uso personale che porta a casa, nella zona nord di Londra:

> Il ricordo più vivido che ho del momento in cui lo ascoltai è quando lo feci sentire a Judy, che all'epoca era mia moglie. Lo ascoltò dall'inizio alla fine e poi scoppiò in lacrime. Quel disco l'aveva commossa tantissimo. Pensai: "E' un ottimo segnale. Mi sa che stavolta abbiamo davvero fatto centro"[17].

---

[14] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 148-154.
[15] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 156.
[16] In gergo tecnico inglese il riverbero quando è molto alto si definisce *wet*, cioè *bagnato*.
[17] Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 157.

3.4. ANALISI NARRATIVA CONTROCULTURALE

Prima di trarre le conclusioni di questa tesi occorre compiere una dettagliata analisi narrativa dell'album, prendendone in considerazione i testi e i concetti esposti dal paroliere Roger Waters, e mettendoli in contrapposizione ai paradigmi culturali e controculturali che la società di massa del Novecento ha prodotto fino ai primi anni Settanta.

Eroi della storia del rock e straordinari inventori di una musica nata dalle ceneri della civiltà *beat*, i Pink Floyd si caratterizzano come band capace di esprimere un mondo con poche note, e in grado di comunicare concetti e suggestioni con il semplice suono. Nel primo periodo barrettiano, fino all'inizio degli anni Settanta, i testi delle composizioni musicali hanno un ruolo secondario, come marginale. Con Dark Side la situazione cambia: il testo assume valenza espressiva autonoma e rilevante, trattandosi di un *concept album* focalizzato, a detta dello stesso Waters, sul tema conduttore della vita, a partire dal battito del cuore.

L'esistenza umana nell'Occidente industrializzato è evocata attraverso l'alienazione dell'individuo, massificato e ormai incapace di controllare il proprio percorso esistenziale: una fortissima e alquanto poco velata critica nei confronti della culturale di massa *mainstream*, non certo distante dal presagio distopico predetto dal filosofo Adorno nel secondo dopoguerra. Sempre con le dovute cautele. Adorno, nel 1947, era molto poco incline all'ascolto della popular music, quantomeno delle musiche controculturali afroamericane all'epoca non amalgamate alla cultura di massa. Il rock non era ancora nato, e molto probabilmente Adorno non avrebbe accettato le sonorità floydiane degli anni Settanta. Resta però oggettivo il punto di vista critico che accomuna Waters ed Adorno nei confronti della massificazione[1].

A differenza del racconto storico, e di cronaca, svolto nei paragrafi precedenti, partiremo in ordine narrativo, dal primo all'ultimo brano del disco, facendo finta di

---

[1] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 15.

ascoltarlo dall'inizio. Fin dalle prime battute di *Breathe*, *DARK SIDE* tratteggia l'individuo come un coniglio nevrotico, che scava inutili buche e corre verso la propria fine. Il monito è quello di non perdersi dietro agli oscuri spettri del mondo contemporaneo – consumismo, ossessioni, competitività, alienazione lavorativa –, che portano anzitempo alla tomba, nella ricerca angosciosa di un punto di approdo puntualmente vanificato dall'insoddisfazione e dall'affanno e precludono una speranza di vita autentica[2].

Al brano segue un'evocazione musicale di una dimensione spaziale per annunciare l'inizio del cammino: *On The Run*. Il viaggio come routine opprimente, paranoie e ossessioni legate al volo, l'eterno peregrinare da un capo all'altro del mondo fra scali, attese e nuove partenze come spirale di tormento e inquietudine. Certamente il padre del blues Robert Johnson, trentasei anni prima, non sapeva cosa volesse dire volare e spostarsi da una parte all'altra del pianeta. Tuttavia, il tema del viaggio, e dell'inquietudine antieroica ad esso legata, è parte integrante della narrazione blues, la quale verrà guarda caso carpita appieno dall'adolescente Waters, durante il periodo di Cambridge[3]. Mai come nel caso di questo brano si attinge a un sentimento di disagio che aveva attecchito profondamente fra tutti i membri del gruppo, a partire da un episodio, accaduto nel 1971, che aveva lasciato strascichi profondi: un volo particolarmente spaventoso, ritornando dal Giappone in mezzo a una tempesta, che aveva lasciato i quattro semplicemente terrorizzati. Wright:

> Ero sfiancato da quella gravosa routine, dal peso opprimente del continuo viaggiare: per me il senso era quello, più che la paura di schiantarsi in aereo[4].

Segue la trattazione del concetto di tempo, nel pezzo intitolato *Time*. L'idea-cardine è quella dello spreco, da parte di un individuo il quale, incapace di vivere il presente, sciupa e sperpera momenti e ore ritrovandosi di colpo vecchio. Comincia allora la rincorsa al sole, che corre sempre in avanti per ricomparire alle spalle, aggiungendo ogni volta un giorno di più alla vita che fugge. Anche questa tematica ci fa ripensare

---

[2] Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, pp. 65-83.
[3] Si veda il paragrafo 1.2, in cui si trattano le tematiche narrative blues.
[4] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 240.

alle narrazioni blues o hillbilly, impregnate da un senso di negativistico pessimismo. Waters ricorda, riguardo il significato di *Time*:

> Fino a ventotto anni circa pensavo che tutto quello che stavo facendo fosse in preparazione alla mia vera vita, che avrei iniziato in un qualsiasi momento del futuro. Un giorno però mi sono reso conto che stavo già vivendo la mia vera vita, che lo stavo facendo da quando ero nato, e che in realtà non esiste nulla di preparatorio alla vita. Credo di aver perso lo sparo di partenza[5].

Alla fine del brano ritorna il tema iniziale di Breathe, reprise di una strofa che allude ad una specie di pausa, il piacere di ritrovarsi a casa, per vivere l'attimo. Segue *The Great Gig In The Sky*: l'individuo, ritrovatosi, ritrova anche l'orgoglio e il coraggio di affrontare l'ineluttabilità esistenziale[6].

La B-side dell'album allarga lo sguardo sulla complessità del sociale, e ripropone ancora il leit-motiv dell'alienazione, stavolta connessa al denaro, nel brano *Money*: denaro come consumismo e come metro di misura per il successo. Anche questa narrazione rappresenta una stilettata ai paradigmi culturali *mainstream*, figli della crescita economica capitalistico occidentale. Le origini socialiste e comuniste della famiglia Waters si fanno indubbiamente sentire[7]. Degne di nota le parole del bassista riguardo lo spunto compositivo del pezzo:

> Alla fine dei '60, quando vivevo a Shepherd's Bush, viaggiavo spesso in metropolitana tra Goldhawk Road e Paddington. Sul muro della stazione di Goldhawk Road c'era un'impressionante opera d'arte davanti alla quale passavo ogni giorno; era un graffito lungo quasi trenta metri che diceva pressappoco: 'La stessa cosa giorno dopo giorno'. E poi ancora: 'Fatti una tazza di caffè, vai fino alla stazione, sali sul treno, vai al lavoro, torna a casa, guarda la TV, vai a letto eccetera eccetera'. Era ripetuta più volte, e ti appariva sempre più frenetica man mano che il treno accelerava. Nello stesso periodo c'era anche una pubblicità in metrò che diceva 'Trovati un buon lavoro con una paga migliore' scritta senza vocali, solo consonanti. Ricordo di aver collegato le due immagini – una era arte, l'altra pubblicità

---

[5] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 242.
[6] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 15.
[7] Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, pp. 74-76.

> –, che in qualche modo si fusero nella mia mente. È da lì che arrivano le parole di Money”[8].

Nel brano successivo, *Us And Them*, l'attenzione è rivolta alla divisione del mondo tra chi esercita il potere e chi semplicemente lo subisce: si parla di guerra, di propaganda, di violenza e sopraffazione. Il testo presenta chiari riferimenti biografici, legati alla morte del padre di Waters in Italia, nel 1944, durante la Seconda Guerra Mondiale. Il tema della guerra può però espandere i propri orizzonti cronologico narrativi al più recente conflitto in Vietnam, ancora in corso nel 1973, elemento chiave della narrazione rock di fine anni Sessanta e primi Settanta soprattutto negli USA, sull’altra sponda dell’Atlantico[9].

La traccia successiva, magistralmente mixata e collegata da Parsons e Thomas, non vede alcun testo cantato. Tuttavia, i quattro Floyd ci hanno già abituato negli anni precedenti ad essere capaci di trasmettere emozioni e stati d’animo utilizzando note soltanto. Il titolo, *Any Colour You Like*, si ispira a una frase che risuonava spesso tra i membri della band, una classica uscita del road manager Chris Adamson. Abituato ad assolvere ai più disparati compiti, Chris era solito rispondere alle richieste del gruppo con il tormentone “Any colour you like, they’re all blue”. Le origini di questo detto britannico, tipiche dei commercianti ambulanti, vengono descritte ed inserite nel *concept album* da Waters in questo modo:

> A Cambridge, dove vivevo, ogni tanto arrivava da Londra qualcuno con un camioncino pieno di roba da vendere. Apriva il retro, si metteva sul pianale posteriore e pubblicizzava la sua mercanzia più o meno così: ‘Sono dieci piatti, signore, c’è questo, quello e quest’altro, otto tazzine e piattini, e per tutto quanto chiedo NON dieci sterline, NON cinque, NON tre, solo per voi cinquanta scellini!’, e così si sbarazzava di tutta quella roba. Se aveva un servizio di porcellana di un certo colore, diceva: “Puoi averlo tutto per dieci scellini, amore. Di qualsiasi colore ti piaccia, tanto c’è solo blu”. L’espressione faceva parte del gergo di questi imbonitori, per cui, metaforicamente, Any Colour You Like offre una scelta che in realtà non c’è. Ed è curioso che della frase ‘qualsiasi colore ti piaccia, tanto c’è solo blu’ mi sia rimasto in testa quel ‘solo blu’. Se ci pensi, ha molto a che fare

---

[8] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. pp. 248-249.
[9] Harris, *The Dark Side of the Moon*, p. 86.

> con la luce e il buio, il sole e la luna, il bene e il male. Tu puoi scegliere ma tanto è sempre blu[10].

Dopo quel pezzo strumentale, intensissimo e denso di suggestioni, un sommesso arpeggio di chitarra è la base del primo dei due brani che sono a un tempo chiusura e allargamento tematico dell'album. Nel primo, *Brain Damage*, il mondo è in rovina, e questo assurdo sistema di vita produce follia[11]. Chi se non il paroliere stesso della band, può riassumere al meglio la tematica svolta:

> Le società civili tendono a imporre regole su regole, come proibire di calpestare le aiuole. Penso che ci sia sempre qualcosa di radicalmente sbagliato in questo atteggiamento. Ci si cura di far crescere l'erba ma non è permesso di goderla: si stende un bel praticello ma nessuno ci può camminare, giocare, tirare due calci a una palla o altro. Chi prova il desiderio di camminare sull'erba è considerato un folle. Il ritaglio di verde proibito che avevo in testa era la vasta distesa fra la King's College Chapel e il fiume Cam, a Cambridge. Non so perché ma pensavo a quella mentre scrivevo il testo[12].

Tra memorie di gioventù e costanti rimandi alla follia, la figura di Syd Barrett emerge prepotentemente fra le pieghe del testo, a partire dall'inequivocabile frase "and if the band you're in starts playing different tunes". Ancora Waters:

> C'era in tutto questo una sorta di ombra di Syd, la cui vicenda era abbastanza recente. Syd era stato la principale forza creativa degli esordi, e il suo precipitare nella schizofrenia fu un duro colpo per tutti noi. Brain Damage riflette sicuramente tutto ciò: l'idea che le persone non sono necessariamente padrone della propria identità, che siamo tutti marionette e che i fili delle nostre vite sono manovrati dalla storia personale, dall'ambiente, dai genitori, dagli antenati e così via[13].

E quando ti scoppia dentro la follia, allora hai accesso alla tua parte oscura, *THE DARK SIDE OF THE MOON*, appunto. Tutti noi siamo manipolati da altri e perdiamo la nostra identità, ma possiamo rifugiarci nella parte oscura. Infine, ogni cosa ha una propria armonia e si manifesta sotto il sole, ma il sole è oscurato da un'eclisse di luna, la parte oscura dell'individuo. Nell'ultimo brano dell'album, *Eclipse*, follia

---

[10] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 254.
[11] Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, pp. 79-81.
[12] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 256.
[13] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, cit. p. 256.

e ossessione esplodono prepotenti fino al ritorno del battito cardiaco che chiude circolarmente la suite riagganciandola al preludio. La voce in chiusura è quella di Jerry O'Driscoll: "There is no dark side of the moon really. Matter of fact it's all dark"[14].

A proposito del concetto di alienazione e distopia, è necessario citare un'opera interessante ed utile alla lettura narrativa dell'album: *Us And Them: La distopia rock dei Pink Floyd*, del giovane scrittore, giornalista e docente Matteo Palombi. L'autore romano collega, nella sua personale ricerca, Dark Side ad un'opera distopica del 1932, scritta dal britannico Aldous Huxley: *Brave New World*. Questa distopia, contrariamente alle più note utopie negative descritte da George Orwell – cui Roger Waters avrebbe più volte fatto riferimento in modo abbastanza chiaro all'interno dei suoi testi[15] – non propone la prospettiva di un futuro oppresso dal terrore, dal controllo ferreo del pensiero, delle libertà intellettuali o quant'altro propinato in opere come 1984. Huxley prefigura una dimensione in cui, sin dalla nascita, gli esseri umani sarebbero caratterizzati su base censoria e costretti a crescere obbedendo a un modello educativo indiscutibile: un processo di imposizione dei valori culturali dominanti chiamato *ipnopedia*. L'ipnopedia non è nulla di coercitivo, di forzato o violento, anzi, è qualcosa di molto più simile all'ascolto di un disco. Consisteva nell'imporre tramite il semplice ascolto e la reiterazione prolungata di frasi fatte e precetti moraleggianti i valori su cui si sarebbe fondato *il mondo nuovo*. Waters non ha mai nascosto la sua passione per una simile letteratura distopica, non a caso in diverse occasioni ha ammesso di essere "cresciuto con Huxley, Orwell e H.G. Wells"[16]. La voce materna di *Breathe* corrisponde per Palombi all'ipnopedia stessa che il paroliere dei Floyd ha assimilato dal proprio background letterario. Una chiave di lettura personale, ma tanto interessante quanto fondata.

---

[14] Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, pp. 81-83.
[15] L'album *Animals* (1977) non sarebbe esistito senza *Animal's Farm* (1945).
[16] Palombi, *Us And Them*, pp. 30-31.

4. RICEZIONI E MEMORIE DEL DISCO

4.1. ARTICOLI BRITANNICI ALL'USCITA DELL'ALBUM

THE DARK SIDE OF THE MOON esce in Inghilterra il 23 marzo 1973, piazzandosi in poche settimane al primo posto delle classifiche. Negli USA viene pubblicato il 10 marzo 1973, toccando il n. 1 la settimana del 28 aprile 1973. Il risultato è di per sé straordinario: nessun disco dei Pink Floyd aveva venduto più di duecentocinquantamila copie negli Stati Uniti e questo primo posto costituisce un salto sensibile da ogni punto di vista. L'uscita dell'album segna per i Pink Floyd l'inizio di un nuovo capitolo della loro storia e un drastico cambio di rotta a livello economico e personale. Tutto ciò avrà un peso fondamentale sul prosieguo della loro carriera[1].

Anche se Roger Waters aveva mirato a far sì che *DARK SIDE* riuscisse a svincolare i Pink Floyd dai cliché che li avevano perseguitati da quando Syd Barrett era uscito dal gruppo – la psichedelia, la fantascienza, lo space rock – pareva che la casa discografica non avesse recepito il messaggio. Probabilmente a causa del titolo, l'album viene presentato durante un opulento party, presso il London Planetarium, il 27 febbraio 1973. Per dimostrare quanto la cosa li avesse irritati, di tutta la band si presenta il solo e povero Rick Wright. Gli altri vengono sostituiti da delle buffe sagome di cartone a grandezza naturale. Fra le moltissime persone che assistono alla premiere c'è un certo Roy Hollingworth, giornalista del *Melody Maker*, settimanale musicale britannico abituato da tempo a fraintendere con leggerezza le tematiche floydiane[2]. L'empatia nei confronti della nuova creazione della band non sembra granché aumentata:

> A dieci minuti dall'inizio, la musica si è fatta così confusa che era virtualmente impossibile riuscire a seguirla. L'interesse che era in grado di suscitare si è andato man mano affievolendo e, dopo quindici minuti, è

---

[1] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, pp. 236-237.
[2] Si veda la nota 14 del paragrafo 3.1.

> svanito del tutto. Diverse persone hanno cominciato a chiacchierare fra loro e ad accendersi la sigaretta. Sembravano un po' annoiate. Ne avevano tutto il diritto[3].

Probabilmente distratto dal caos e dal contesto spaziale del party, il giornalista travisa completamente la qualità e i contenuti dell'opera. Fortunatamente sarà l'unico, e nei mesi a venire la rivista stessa cambierà visione[4], forse spinta dalla più ampia maggioranza di pareri tecnici positivi. Il *New Musical Express*, per esempio, si mostra più accorto e perspicace:

> I Pink Floyd sono riemersi dal loro passato psichedelico mostrando saggezza, maturità e coerenza. Musicalmente, quest'album non presenta uno stile diverso da quello creato con *ATOM HEART MOTHER* e *MEDDLE*, sebbene sia più forte sul piano tematico e proprio su una delle questioni più universali in assoluto: la pazzia[5].

La stampa assegna a *THE DARK SIDE OF THE MOON* il riconoscimento più favorevole di tutta la carriera del gruppo. Il giornalista e critico musicale Steve Peacock, a termine di un'ampia recensione dell'album, conclude l'articolo del settimanale britannico *Sounds*:

> Non importa se non avete mai sentito una nota della musica dei Pink Floyd in tutta la vostra vita, io comunque raccomanderei *THE DARK SIDE OF THE MOON* a chiunque… In tutti i sensi, questa è grande musica[6].

---

[3] *Melody Maker*, 3 marzo 1973. Traduzione presa da Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 160.
[4] Si attesta dal numero del 19 maggio 1973, il quale riporta la cronaca del fantastico tour americano compiuto dai Floyd durante quelle settimane.
[5] *New Musical Express*, 17 marzo 1973. Traduzione presa da Harris, *The Dark Side of the Moon*, cit. p. 161.
[6] *Sounds*, 10 marzo 1973. Traduzione presa da Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 15.

4.2. OPINIONI DELLA STAMPA AMERICANA

Dai primi di marzo alla fine di giugno del 1973, Waters e compagni, cavalcando la cresta dell'onda del successo, intraprendono un tour epico, per tutti gli Stati Uniti[1], accrescendo la propria reputazione come attrazione globale, un super gruppo dell'ordine di Rolling Stones, Beatles e The Who. Al concerto dei Floyd, alla mezzanotte del 17 marzo, al *Radio City Music Hall* di New York, assiste allo spettacolo una folla che non si sarebbe mai più vista in nessuno dei concerti del gruppo a Gotham. C'erano tutti, dai sopravvissuti capelloni della *summer of love* hippie del 1967, fino ai nuovi letterati e i nuovi artisti pop, compreso Andy Warhol in persona[2].

L'opinione pubblica e la critica giornalistica americana non tardano a consacrare il nuovo album della band. Per primo *Billboard*:

> Questo album è un tour de force del compositore dei testi pinkfloydiani, Roger Waters. La band si imbarca in un catalogo di enunciazioni basilari, dense quanto introspettive, ben equilibrate dall'eccezionale qualità dell'esecuzione musicale. Siamo in presenza di una musica che richiede concentrazione nell'ascolto. Ci sono ottimi effetti che fanno il suono della chitarra. Migliori solchi: *Time*, *Money* e *Brain Damage*[3].

Si spende ad una lunga e positiva recensione anche il celebre periodico *Rolling Stone*. Le parole del giornalista Loyd Grossman sono talmente esplicative ed importanti che meritano di essere citate per intero:

> *THE DARK SIDE OF THE MOON* è il nono album della band, ed è più una singola composizione dilatata che una raccolta di brani. Sotto l'aspetto concettuale sembra occuparsi principalmente della natura effimera e depravata della vita umana, tema che esula dai consueti orizzonti compositivi del rock. *Time* ("Il tempo è andato, la canzone è finita"), *Money* ("Dividetelo equamente, ma non prendete un pezzo della mia fetta di torta") e *Us And Them* ("Avanti! gridava dal fondo") possono essere

---

[1] Guarda caso, la patria della cultura di massa *mainstream*. Il regolare compimento dell'effetto della *British Invasion* citato nei capitoli precedenti.
[2] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cap. 15.
[3] *Billboard*, 21 aprile 1973. Traduzione presa da Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, cit. p. 123.

> considerati i brani-chiave per comprendere il significato generale dell'album. Pur trattandosi di un *concept album*, alcuni solchi reggono anche da soli. *Time* è un rock dai tintinnanti richiami country e con un potente assolo di chitarra di David Gilmour. *Money* è reso arioso e sardonico dagli ammiccamenti ormonali del sax di Dick Parry, il quale ha fornito anche il magnifico e ansimante assolo di *Us And Them*. *On The Run*, con la sua assenza di parti vocali, è un eccezionale e sfrenata corsa a piedi di un soggetto che riesce abilmente a eludere ogni sorta di malevoli rimbombi e minacciose esplosioni, per poi finire stroncato dal rintocco d'orologi che conduce a *Time*. La band ha costruito l'album attorno a un solido telaio, arricchito da sintetizzatori, effetti sonori e voci registrate su nastro. Pur rimanendo chiare e ben strutturate, le sonorità risultano lussureggianti e stratificate. *THE DARK SIDE OF THE MOON* è un bel album, la cui ricchezza costruttiva e concettuale richiede, anzi impone, la partecipazione emotive di chi lo ascolta. Siamo qui in presenza di un'affermazione di *grandeur* capace di travalcare i confini del melodramma musicale, cosa assai rara in ambito rock. *THE DARK SIDE OF THE MOON* proietta un lampo: è la vivida luminosità dell'eccellenza di una superba performance[4].

I Pink Floyd entrano di diritto, concerto dopo concerto, album dopo album, anno dopo anno, nell'olimpo degli dei del rock, espandendo la propria fama al mondo intero. Arrivano ad essere citati infatti, seppur con qualche anno di ritardo, dalla stampa italiana.

---

[4] Rolling Stone, 24 maggio 1973. Traduzione presa da Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, pp. 121-122.

4.3. LA TARDIVA RICEZIONE ITALIANA

Come abbiamo potuto enunciare e descrivere nel quarto paragrafo del primo capitolo, i prodotti dell'industria culturale di massa, compresi quelli musicali, originati negli USA, attecchiscono nelle culture europee con qualche ritardo. Si è visto il caso della tempestiva *British Invasion* inglese, dettato sicuramente dalla parentela linguistica, di cui fanno parte nella sua seconda ondata i Pink Floyd stessi. I Paesi del resto d'Europa, però, rispondono con leggeri ritardi, e tra gli ultimi ci siamo noi italiani. Vuoi per la scarsa comprensione della lingua, vuoi per la tradizione musicale classica e lirica che influenza il Paese da secoli, le musiche americane ed inglesi giungono nello stivale con molta calma.

Le prime citazioni della stampa italiana riguardo *THE DARK SIDE OF THE MOON* risalgono al 31 luglio del 1974. Alla pagina 3 del quotidiano nazionale *Corriere della Sera*, i giornalisti Giuliano Zincone e Guido Blumir dedicano un corposo e dettagliato chiaroscuro sul mercato discografico nazionale ed internazionale, puntando la lente di ingrandimento su tematiche sociali giovanili, radicali e anticonformistiche, collocate soprattutto nei contesti sociali italiani operai e basso borghesi.

L'occhiello delinea lo spazio dell'articolo: "La controcultura giovanile dei concerti pop". Il titolo è accattivante: "La rabbia vestita di musica". Il sommario ne riassume invece il contenuto: "Sul mercato internazionale il genere underground è la voce che garantisce i maggiori profitti alle case discografiche. In esso, tuttavia, i minorenni delle categorie subalterne vedono uno strumento di riscatto culturale e sociale. Il messaggero politico dei festival radicali e alternativi".

Il corpo dell'articolo, cerca nelle prime righe di differenziare l'interpretazione e la partecipazione che i giovani italiani danno ai concerti *pop*[1] rispetto ai coetanei inglesi e soprattutto americani:

---

[1] La stampa italiana, nei numerosi articoli consultati durante la ricerca, fa davvero fatica a nominare la nuova musica dei giovani col suo vero nome, *rock*.

> Si credeva che, dopo il tramonto dei Beatles, la musica pop avesse smesso di seminare papaveri e specchietti nei pensieri dei ragazzi italiani. Evidentemente non è così. Mai come in questo periodo, anzi, le polemiche e gli scontri dei più giovani trovano detonatori nei concerti di complessi pop come PFM, Traffic, Genesis o John Mayall. E poi, sempre più frequenti, si allestiscono controfestival e controconcerti, promossi da gruppi radicali e da Lotta Continua, con forti implicazioni politiche[2].

Mettiamo in chiaro una cosa importante: le narrazioni controculturali, dai primi blues al jazz, dal hillbilly al rock'n'roll, dall'R&B al rock, non si sono mai schierate sullo scacchiere politico americano, britannico ed internazionale. Esse hanno spesso difeso i diritti civili, la lotta contro la disparita dei sessi, i soprusi di ogni genere, in ogni parte del mondo, ma non hanno mai parteggiato direttamente per esponenti politici di destra o di sinistra[3]. I giovani italiani, forse bollentati dai recentissimi movimenti di rivolta di fine anni Sessanta, cercano sempre di irrompere ai concerti rock di star americane e britanniche, esibendo striscioni ed imponendo al pubblico presente le proprie idee politiche:

> I nostri concerti politici sono ben diversi da quelli che si celebrano a Nuova York (tra l'altro e per fortuna ci manca il problema del Vietnam) e i nostri festival controculturali, nonostante i rari topless e i furtivi spinelli all'hashish, non si avvicinano nemmeno lontanamente alle liberalizzazioni di massa dei loro modelli anglosassoni. Tuttavia essi testimoniano un'inquietudine nuova, e soprattutto i conflitti, gli smarrimenti e le lacerazioni che gli evanescenti miti del benessere hanno seminato nei giovani delle classi subalterne. Questi ragazzi che impazziscono per i Traffic hanno barbe e canottiere vagamente internazionali e magari perverse, per chi li osserva da lontano. Ma la grande maggioranza di loro parla con l'accento della borgata e del ghetto, viene dalle periferie abruzzesi e campane. È il prodotto di grandi distruzioni. Disorientati dal crollo delle culture locali e popolari, deportati nell'isolamento dei nuovi quartieri proletari, questi figli cadetti della società di massa pagano anche i fallimenti della vecchia contestazione giovanile e la scarsa credibilità delle istituzioni politiche. Non hanno punti di riferimento, non hanno certezze. Si auto definiscono incazzati ed è un termine che se da una parte è fin troppo esplicito, dall'altra è molto ambiguo. Il concerto pop non risolve certo i loro problemi, però è molto importante: è simbolo di stato

---

[2] *Corriere della Sera*, 31 luglio 1974.
[3] Banti, *Wonderland*, pp. 423-434.

> sociale, un modo di incontrarsi e trovare complicità, è una festa, un avvenimento raro e nuovo, divertente o stimolante[4].

I due giornalisti del *Corriere della Sera* passano poi ad elencare chiari ed esaustivi dati discografici sulla vendita di 45 giri, musicassette e 33 giri, fornendo nel finale una sintesi sulle nuove generazioni di rockstar, secondo loro non all'altezza di Elvis e Beatles:

> L'esplosione del pop in Italia ha fatto raddoppiare le vendite e i profitti globali delle case discografiche, ed ha accompagnato clamorose evoluzioni produttive, quali il crollo del 45 giri (vendite dimezzate rispetto a quattro anni fa) e il boom delle musicassette (da 700.000 a sei milioni e mezzo) e dei 33 giri (da 3 milioni e mezzo a 7 milioni). Simili fermenti del mercato creano grosse occasioni, ma anche grossi problemi per le case discografiche, attualmente a corto di prodotti travolgenti. Passata è la stagione di Elvis Presley, e nessuno appare in grado di sostituire i Beatles (amore permissività e new look) o Bob Dylan (poesia e impegno politico-esistenziale) o i Jefferson Airplane e i Grateful Dead (California psichedelica: liberazione, droga e rock). All'estero si punta soprattutto sulle mode di ritorno (anni Cinquanta) e sul rock omosessuale (Alice Cooper, David Bowie: serpenti e lamé, kitsch e surrealismo) o decadente (Lou Reed, prodotto riciclato dell'ottico e del pittore-cineasta-pontefice pop Andy Warhol)[5].

A questo punto tocca ai nostri Floyd. La band e il nuovo album vengono nominati in modo sintetico e critico. Al netto degli ottimi dati di vendite in Italia, sembrano per così dire i *meno peggio* di una categoria di giovani musicisti rock che, secondo il parere dei due giornalisti, non attecchisce del tutto nei gusti dei giovani italiani:

> Ma in Italia questi ed altri divi esotici non riescono a sfondare. Anche i meno plastici di loro sono confezionati per la cultura delle società in cui agiscono, e le loro decadenze parlano versi intraducibili, si nutrono di simboli incomunicabili. I Pink Floyd, inglesi cosmici-neoromantici che adoperano una strumentazione-amplificazione da 23 tonnellate, hanno venduto 150 mila copie del loro LP *DARK SIDE OF THE MOON*, ma non sembrano avere il fiato e la grinta dei mitici complessi di un tempo. I gruppi italiani vendono molto poco. Che cosa offrire alle masse giovanili assetate di pop? Per ora si tira avanti con la roba vecchia, che è prontamente assorbita dal mercato. Ma gli sforzi promozionali delle case discografiche

---

[4] *Corriere della Sera*, 31 luglio 1974.
[5] *Corriere della Sera*, 31 luglio 1974.

> sembrano orientati su due filoni principali: la musica d'avanguardia e la suggestione politico-progressista (fasulla)[6].

A quanto pare, oltre ad arrivare in ritardo, la *British Invasion* e la musica rock in generale devono lasciare ancora qualche anno di tempo alla critica e alla stampa italiana, per farsi incoronare ed amare per sempre.

Quasi un anno e mezzo più tardi i toni nei confronti dei Floyd si fanno nettamente più positivi ed encomiastici. Giovedì 4 dicembre 1975, il quotidiano del Partito comunista *l'Unità* dedica un ampio articolo alla band, appena diventata madre di un nuovo album, successivo a *DARK SIDE*[7]. Il giornalista David Grieco rimane critico nei confronti del decadimento della pop music, tanto quanto i due colleghi del *Corriere della Sera* lo erano stati l'anno precedente. L'occhiello riassume appunto: "Tramonto di un fenomeno musicale". Il titolo dell'articolo vede protagonisti Waters e compagni: "Un quartetto all'ultima stazione del pop". Il sommario cita: "Tra i pochi che hanno ancora qualcosa da dire in questo campo fanno spicco i Pink Floyd, il complesso cui si deve la prima vera sinfonia della pop music". Il corpo invece esordisce in questo modo:

> Che il pop è morto, lo sappiamo da un pezzo. Ma, intendiamoci, il caro estinto non è la cultura giovanile nel suo complesso con le sue istanze sommariamente definite di rinnovamento, bensì si accerta qui la scomparsa di un fenomeno musicale ampio e circoscritto al contempo, che in sostanza è nato col dualismo Beatles-Rolling Stones; confronto agonistico-emozionale, ma anche incontro tra i due poli dialettici dell'umore della cultura beat, ovvero integrazione e rivolta. Infranti gli idoli, tramontati i riti collettivi preconsumistici e dissolte le inquietudini squisitamente generazionali (che si sono tramutate in concrete, spesso furiose prese di coscienza dell'integrazione o della rivolta) la musica pop continua a sopravvivere nella catena di montaggio di un'industria culturale incapace di rigenerarsi[8].

---

[6] *Corriere della Sera*, 31 luglio 1974.
[7] Sarebbe stato bello, seppur impossibile, espandere di qualche capitolo la tesi per dedicarsi all'album *WISH YOU WERE HERE*.
[8] *L'Unità*, 4 dicembre 1975.

Dopo aver passato in rassegna nuove generazioni di musicisti, britannici e americani, secondo l'autore non all'altezza di Beatles e Stones, si passa ai quattro Floyd:

> Ciò detto, resta un solo nome, e con esso un solo capitolo della storia del pop che potrebbe essere ancora tutto da scrivere. Stiamo parlando dei Pink Floyd, autori della prima vera sinfonia della pop music – *ATOM HEART MOTHER* – fondamentale anello di un'inimitabile trilogia (alla già citata *ATOM HEART MOTHER*, fecero seguito *MEDDLE* e *DARK SIDE OF THE MOON*)[9].

Prima di addentrarsi nella recensione del nuovo album *WISH YOU WERE HERE*, non trattato in questa tesi, Grieco cita il precedente *DARK SIDE OF THE MOON*, intrecciando la sintesi narrativa del disco con la pressante presenza del diamante pazzo Syd Barrett, *miglior attore non protagonista*, usando gergo da notte degli oscar.

> La luna è il crepuscolo di ogni utopia, l'altra faccia oscura e insidiosa – *dark side of the moon*, appunto – del Barrett annichilito, della generazione degli anni Sessanta al culmine di una parabola, della poetica beat imbrigliata e degradata da abietti potenti, tutti protagonisti di un'era che li ha visti splendere di luce propria, quella stessa luce che è un fatuo fuoco intestino e oggi abbaglia le ultime, recondite, pazze speranze[10].

Negli anni e decenni a venire *THE DARK SIDE OF THE MOON* batterà ogni record di vendita discografica, e sarà parte fondante di ogni esibizione live dei Floyd, per sempre. Come succede con un buon vino, con il passare del tempo le memorie dell'album migliorano, maturano ed aumentano di sapore.

---

[9] *L'Unità*, 4 dicembre 1975.
[10] *L'Unità*, 4 dicembre 1975.

4.4. MEMORIE DEL DISCO

Tra i primati più significativi legati alla presenza in classifica dell'album va incorniciato quello delle 724 settimane nella Top 200 americana: si consumano tra il 17 marzo 1973 e il 23 aprile 1988. *THE DARK SIDE OF THE MOON* è il terzo disco più venduto di sempre, con 50 milioni di copie[1]. Secondo Nick Griffith, che diventerà poi il tecnico del suono della band, il segreto della magia dei Pink Floyd è semplicemente questo: "Dave faceva amare la musica alla gente, Roger la faceva pensare. La combinazione funzionava alla perfezione"[2].

Ma come mai, dal 1973 ad oggi, decine di generazioni di giovani, diventati poi adulti, continuano ad acquistare, ascoltare e tramandare le sonorità e le narrazioni di questo maestoso album? Prova a darne una risposta uno dei protagonisti, David Gilmour:

> È un album che ha saputo pizzicare le corde giuste, e a moltissimi anni di distanza si può riascoltarlo senza avere la sensazione di qualcosa di datato[3].

Il chitarrista ha proprio ragione. A decenni di distanza, le memorie del disco si fanno sentire sulle pagine di periodici, settimanali, mensili e quotidiani, in tutto il mondo, dalla Gran Bretagna, all'America, alla nostra Italia.

Il periodico musicale britannico Q magazine, elogia *DARK SIDE* nell'edizione di aprile del 1988, ben quindici anni dopo l'uscita del disco:

> Ancora molti anni dopo la pubblicazione, ampie sezioni di *DARK SIDE OF THE MOON* continuano a fornire parti rilevanti degli show dei Pink Floyd, a dimostrazione del fatto che si tratta di un'opera diventata parte integrante della coscienza collettiva della musica rock. Tutti si domandano le ragioni della sua longevità, e probabilmente un indizio di ciò va ricercato nella sua rara capacità di essere un lavoro tanto articolato quanto essenziale; per dirla con le beffarde parole di Gilmour: "Quando l'abbiamo realizzato mi

---

[1] The Lunatics, *Pink Floyd: il fiume infinito*, p. 236.
[2] Schaffner, *Lo scrigno dei segreti*, cit. cap. 15.
[3] Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, cit. p. 59.

> sembrava un album molto complicato, ma quando lo si riascolta oggi ci si rende conto di quanto sia semplice"[4].

La stampa italiana non è da meno. Il 30 aprile 1993, in occasione del ventennale dell'album, il quotidiano *La Stampa* ricorda la band e il disco:

> Compie vent'anni *THE DARK SIDE OF THE MOON* dei Pink Floyd. Si festeggia l'importante anniversario di uno dei dischi più venduti e celebrati della pop-music, rimasto al vertice delle classifiche discografiche per 724 settimane, e per quattordici anni, rimasto tra i duecento dischi più venduti. Quando uscì, l'album con la copertina in cui spiccava una luce bianca che si rifletteva su un arcobaleno a forma di prisma, diventò subito la Bibbia della Londra underground, innamorata di quel nuovo rock elettronico. "Era un nuovo modo di fare musica", ricorda Waters, "niente di quanto era stato fatto prima somigliava a quel disco"[5].

Dieci anni dopo, nel marzo 2003, una nuova versione del disco, rimasterizzato ad altissima qualità, viene pubblicata e distribuita in tutti gli store del mondo. Il 18 aprile dello stesso anno, il quotidiano *la Repubblica* dà spazio al giornalista e critico musicale Gino Castaldo per un articolo commemorativo, intitolato "La luna dei Pink Floyd e la perfezione del mistero":

> Ci sono molte ragioni per andarsi a riascoltare la pietra miliare dei Pink Floyd e del rock visionario degli anni Settanta. La prima è che sono 30 anni esatti da quando fu pubblicato; la seconda è che nei negozi possiamo trovare un'edizione rimasterizzata con nuovi procedimenti, per un ascolto se non totalmente diverso, notevolmente migliorato. E poi, che col tempo il disco (record di permanenza nelle classifiche mondiali) ha acquistato la saggia dignità della perfezione. Sembra esistere perché non potrebbe essere altrimenti, come una bella montagna o un mare argentato, oppure ancora come la faccia nascosta della luna che, malgrado tutto, oggi preserva una sua parte di mistero[6].

L'immaginario dello sterminato popolo planetario della musica è stato, e sarà sempre segnato in modo indelebile da quella sequenza di canzoni che fanno pensare al linguaggio sfuggente ed elusivo dell'indole umana, del lato oscuro della luna e di noi stessi. Quella trama è passata di casa in casa, di spiaggia in spiaggia, di

---

[4] *Q magazine*, Aprile 1988. Traduzione presa da Autori Vari, *The Dark Side Of The Moon*, p. 123.
[5] *La Stampa*, 30 aprile 1993.
[6] *La Repubblica*, 18 aprile 2003.

spinello in spinello, come un passaparola di suoni galleggianti, sopra e sotto la soglia del parlare comune. Il miracolo che ne ha deciso l'imperitura capacità di vendere è tutto racchiuso in un momento irripetibile della cultura di massa del Novecento, secondo cui l'equazione tra elevate elaborazioni d'arte e diffusione popolare era ancora possibile.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

PERIODICI

- *Billboard*, 4 febbraio 1956.
- *Corriere della Sera*, 31 luglio 1974.
- *L'Unità*, 4 dicembre 1975.
- *La Repubblica*, 18 aprile 2003.
- *La Stampa*, 30 aprile 1993.
- *Life*, 28 giugno 1968.
- *Melody Maker*, 19 maggio 1973.
- *Melody Maker*, 3 marzo 1973.
- *New Musical Express*, 17 marzo 1973.
- *New York Times*, 28 marzo 1956.
- *Q magazine*, Aprile 1988.
- *Rolling Stone*, 24 maggio 1973.
- *San Francisco Chronicle*, 2 aprile 1958.
- *Sounds*, 10 marzo 1973.
- *Time*, 18 giugno 1956.

OPERE COEVE (DAL 1965 AL 1980)

- BELZ Carl, *La storia del rock*, A. Mondadori, 1980.
- GEERTZ Clifford, *Interpretazione di culture*, Il mulino, 1987 [1973].
- MAFFI Mario, *La cultura underground*, Laterza, 1980.
- POLILLO Arrigo, *Jazz: La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana,* Mondadori, 2010 [1975].

STORIOGRAFIA (PRIMA DEL 1965 E DOPO IL 1980)

- ADORNO Theodor, *La scuola di Francoforte: la storia e i testi*, Einaudi, 2005 [1938].
- ADORNO Theodor, *Sulla popular music,* Armando editore, 2006 [1941].
- ALTSCHULER Glenn, *All Shook Up. How Rock'n'roll Changed America*, Oxford University Press, 2004.
- ASSANTE Ernesto – CASTALDO Gino, *Blues, Jazz, Rock, Pop: Il Novecento americano*, Einaudi, 2004.
- AUTORI VARI, *The Dark Side Of The Moon: Storia dell'album di culto della discografia pinkfloydiana*, Edizioni Blues Brothers, 2011.
- BANTI Alberto Mario, *Wonderland: la cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Laterza, 2017.
- COHEN Ronald, *Folk Music: The Basics*, Routledge, 2006.
- DALL'ASTA Monica, *I serials*, in BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema americano*, vol. I, Einaudi, 2006 [1999].
- DRAGOSEI Francesco, *Lo squalo e il grattacielo: miti e fantasmi nell'immaginario americano*, Il mulino, 2002.
- ERENBERG Lewis, *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, the University of Chicago Press, 1998.
- FABBRI Franco, *Around the clock: una breve storia della popular music*, Utet, 2008.
- FABBRI Franco, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, il Saggiatore, 2008.
- FASCE Ferdinando, *La musica nel tempo: una storia dei Beatles*, Einaudi, 2018.
- FASSIO Edoardo, *Blues*, Laterza, 2006.
- FREUND SCHWARTZ Roberta, *How Britain Got the Blues. The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*, Ashgate, 2007.
- GAIR Christopher, *The Beat Generation. A Beginner's Guide*, Oneworld, 2008.

- GELDER Ken, *Popular Fiction. The Logics and Practices of Literary Field*, Routledge, London-New York 2004.
- GITLIN Todd, *The Sixties. Years of Hope, Days of Rage*, Bantam, 1993 [1987].
- GRAEBNER William, *Coming of Age in Buffalo. Youth and Authority in the Postwar Era*, Temple University Press, 1990.
- GURALNICK Peter, *Last Train to Memphis. The Rise of Elvis Presley*, Back Bay Books, 1994.
- HARRIS John, *The Dark Side of the Moon: Genesi, storia, eredità del capolavoro dei Pink Floyd*, Arcana, 2013 [2005].
- HORKHEIMER Max – ADORNO Theodor, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, 1980 [1947].
- JONES Steve, *Rock formation: music, technology, and mass communication*, Sage, 1992.
- KEROUAC Jack, *On the Road*, Mondadori, 2010 [1951].
- MACDONALD Ian, *The Beatles. L'opera completa*, Mondadori, 2011 [1994].
- MAGNANI Stefano, *Pink Floyd. 1965-1987*, Kaos Edizioni, 1988.
- MARCUS Greil, *Lipstick traces: a secret history of the twentieth century*, Harvard university press, 1989.
- MARI Michele, *Rosso Floyd*, Einaudi, 2010.
- MARTORELLA Vincenzo, *Il blues*, Einaudi, 2009.
- MASON Nick, *Inside Out: la prima autobiografia dei Pink Floyd*, a cura di Philip Dodd, EPC editore, 2018 [2004].
- PALLADINO Grace, *Teenagers. An American History*, Basic Books, 1996.
- PALOMBI Matteo, *Us And Them: La distopia rock dei Pink Floyd*, Arcana, 2018.
- PETERSON Richard, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, The University of Chicago Press, 1997.
- POVEY Glenn – RUSSEL Ian, Pink Floyd. Un sogno in technicolor, Giunti, 2006 [1997].

- RESTAINO Franco, *Storia del fumetto: da Yellow Kid ai manga*, UTET libreria, 2004.
- SABBATUCCI Giovanni – VIDOTTO Vittorio, *Storia contemporanea: il Novecento*, Laterza, 2008 [2002].
- SABBATUCCI Giovanni – VIDOTTO Vittorio, *Storia contemporanea: l'Ottocento*, Laterza, 2008 [2002].
- SANDBROOK Dominic, *White Heat. A History of Britain in the Swinging Sixties*, Little-Brown Book Group, 2011 [2005].
- SASSOON Donald, *La cultura degli europei: dall'1800 ad oggi*, BUR Rizzoli, 2008 [2006].
- SAVAGE Jon, *L'invenzione dei giovani*, Feltrinelli, 2009 [2007].
- SCHAFFNER Nicholas, *Lo scrigno dei segreti. L'odissea dei Pink Floyd*, Arcana, 2017 [1991].
- SOUNES Howard, *Bob Dylan*, Guanda, 2002 [2001].
- THE LUNATICS, *Pink Floyd: Il fiume infinito. Le storie dietro le canzoni*, Giunti, 2018 [2014].
- WOLFE Charles – LORNELL Kip, *The Life And Legend Of Leadbelly*, Capo Press, New York, 1999.

DISCOGRAFIA (*Singoli* in corsivo, *ALBUM* in maiuscoletto corsivo)

- AUTRY Gene, *Here Comes Santa Claus*, 1947.
- AUTRY Gene, *Rudolph the Red-Nosed Reindeer*, 1947.
- BAEZ Joan, *We Shall Overcome*, 1963.
- BENNY GOODMAN ORCHESTRA, *Sing, Sing, Sing*, 1937.
- BERRY Chuck, *Johnny B. Goode*, 1958.
- BOSWELL SISTERS, *Rock and Roll* ,1934.
- BROWN Roy, *Good Rockin' Tonight*, 1947.
- CROSBY Bing, *White Christmas*, 1942.
- CRUDUP Arthur, *That's All Right*, 1946.
- DAVIS Miles, *KIND OF BLUE*, 1959.
- DONEGAN Lonnie, *Rock Island Line*, 1956.
- DYLAN Bob, *BOB DYLAN*, 1962.
- DYLAN Bob, *BRINGING IT ALL BACK HOME*, 1965.
- DYLAN Bob, *HIGHWAY 61 REVISITED*, 1965.
- DYLAN Bob, *THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN*, 1963.
- DYLAN Bob, *THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'*, 1964.
- ELLINGTON Duke, *Rockin' in Rhythm*, 1931.
- HALEY Bill, *Rock Around The Clock*, 1954.
- HARRIS Wynonie, *All She Wants to Do Is Rock*, 1949.
- HARRIS Wynonie, *Good Rockin' Tonight*, 1948.
- HARRIS Wynonie, *Rock Mr. Blues*, 1949.
- HENDRIX Jimi, *Hey Joe*, 1966.
- JEFFERSON AIRPLANE, *SURREALISTIC PILLOW*, 1967.
- JEFFERSON Blind Lemon, *Lonesome House Blues*, 1927.
- JEFFERSON Blind Lemon, *Long Lonesome Blues*, 1926.
- JOHNSON Robert, *Come on in my Kitchen*, 1937.
- JOHNSON Robert, *Hellhound on my trail*, 1937.
- JOHNSON Robert, *Preachin' Blues (Up Jumped the Devil)*, 1939.
- JOHNSON Robert, *Sweet Home Chicago*, 1937.
- LEWIS Jerry Lee, *Great Balls of Fire*, 1957.
- LEWIS Jerry Lee, *Whole Lotta Shakin' Going On*, 1957.

- MONROE Bill, *Blue Moon of Kentucky*, 1947.
- ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND, *Livery Stable Blues*, 1917.
- PINK FLOYD, *A SAUCERFUL OF SECRETS*, 1968.
- PINK FLOYD, *Arnold Layne*, 1967.
- PINK FLOYD, *ATOM HEART MOTHER*, 1970.
- PINK FLOYD, *It Would Be Nice*, 1968.
- PINK FLOYD, *MEDDLE*, 1971.
- PINK FLOYD, *Point Me At The Sky*, 1968.
- PINK FLOYD, *See Emily Play*, 1967.
- PINK FLOYD, *THE DARK SIDE OF THE MOON*, 1973.
- PINK FLOYD, *THE PIPER AT THE GATES OF DAWN*, 1967.
- PINK FLOYD, *UMMAGUMMA*, 1969.
- PINK FLOYD, *WISH YOU WERE HERE*, 1975.
- PRESLEY Elvis, *Blue Moon of Kentucky*, 1954.
- PRESLEY Elvis, *Blue Suede Shoes*, 1955.
- PRESLEY Elvis, *Good Rockin' Tonight*, 1954.
- PRESLEY Elvis, *That's All Right*, 1954.
- RICHARD Little, *Tutti Frutti*, 1955.
- SMITH Bessie, *Empty Bed Blues*, 1928.
- SMITH Bessie, *Jail House Blues*, 1923.
- SMITH Bessie, *Mama's Got the Blues*, 1923.
- SMITH Bessie, *St. Louis Blues*, 1925.
- SMITH Trixie, *My Daddy Rocks Me (With One Steady Roll)*, 1922.
- SPIVEY Victoria, *Dope Head Blues*, 1927.
- SPIVEY Victoria, *Murder in the First Degree*, 1927.
- THE ANIMALS, *The House Of The Rising Sun*, 1964.
- THE BEATLES, *From Me To You*, 1963.
- THE BEATLES, *HELP!*, 1965.
- THE BEATLES, *I Want To Hold Your Hand*, 1963.
- THE BEATLES, *Love Me Do/P.S. I Love You*, 1962.
- THE BEATLES, *MAGICAL MYSTERY TOUR*, 1967.
- THE BEATLES, *Money (That's What I Want)*, 1963.

- THE BEATLES, *Please Please Me*, 1963.
- THE BEATLES, *REVOLVER*, 1966.
- THE BEATLES, *RUBBER SOUL*, 1965.
- THE BEATLES, *SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND*, 1967.
- THE BEATLES, *She Loves You*, 1963.
- THE BEATLES, *WHITE ALBUM*, 1968.
- THE BYRDS, *Mr. Tambourine Man*, 1965.
- THE KINKS, *You Really Got Me*, 1964.
- THE ROLLING STONES, *(I Can't Get No) Satisfaction*, 1965.

FILMOGRAFIA

- ANTONIONI Michelangelo, *Zabriskie Point*, 1970.
- BENEDEK László, *The Wild One*, 1953.
- BRABIN Charles, *What Happened to Mary*, 1912.
- BROOKS Richard, *Blackboard Jungle*, 1955.
- COLUMBUS Chris, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 2002.
- COLUMBUS Chris, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 2001.
- CUARON Alfonsi, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 2004.
- FLEMING Victor, *Gone with the wind*, 1939.
- FLEMING Victor, *The Wizard of Oz*, 1939.
- GILLETT Burt, *Three Little Pigs*, 1933.
- HOPPER Dennis, *Easy* Rider, 1969.
- KUBRICK Stanley, *2001: odissea nello spazio*, 1968.
- NEWELL Mike, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, 2005.
- NICOLS Mike, *The Graduate*, 1967.
- PENN Arthur, *Bonnie and Clyde*, 1967.
- RAY Nicholas, *Rebel Without a Cause*,1955.
- SCHAFFNER Franklin, *Il pianeta delle scimmie*, 1968.
- SEARS Fred, *Rock Around the Clock*, 1956.
- STEPHANI Frederick, *Flash Gordon*, 1936.
- WADLEIGH Michael, *Woodstock*, 1970.
- YATED David, *Harry Potter and the Dealthy Hallows – Part 1*, 2010.
- YATED David, *Harry Potter and the Dealthy Hallows – Part 2*, 2011.
- YATES David, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2009.
- YATES David, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 2007.

SITOGRAFIA

- https://tg24.sky.it/spettacolo/musica/approfondimenti/beatles-in-italia
- https://www.youtube.com/watch?v=NA1tnoKsM7Q

RINGRAZIAMENTI

Ci tengo a ringraziare alcune persone che, in modi e contesti diversi, mi hanno aiutato, ispirato, sostenuto e guidato nella stesura di questa tesi.

In primis il relatore, prof. Giovanni Focardi. Grazie per gli insegnamenti, gli spunti e le dritte ricevute per la realizzazione e la stesura dell'elaborato. Mi ritengo fortunato ad essere riuscito a mescolare il lavoro di musicista e insegnante di musica, con gli studi universitari di storia, e credo (vorrei scrivere "sono sicuro che", ma lei mi ha insegnato, che "di sicuro non c'è mai niente") ci siano pochi professori universitari di storia contemporanea di così ampie vedute.

Un grazie infinito a mio padre Mario e mia madre Assunta; sembra scontato, ma non lo è. Grazie per aver creduto in me, fin dal lontano 2008, anno in cui mi immatricolai. Per motivi di impresa, lavorativa e musicale, ho raggiunto questo importante obiettivo con un decennio di ritardo. Se ce l'ho fatta, è anche grazie a voi.

Ringrazio inoltre i miei famigliari tutti, mia Zia Erica in particolare: il "grillo parlante" della mia coscienza universitaria. Subito dopo la maturità, mi portò per la prima volta a Londra. Ora chissà dove andremo.

Grazie alla Musica, con la M maiuscola, come dico sempre. L'amore, la passione e lo studio per quest'arte mi ha fatto fare parecchia strada, e qualche "tornante" di sacrifici. Sono pronto a continuare il cammino, questa volta arricchito dal nuovo bagaglio "storico". Grazie ai Pink Floyd, che insieme agli altri Dei del Rock, del Blues e del Jazz, hanno dato carburante, anno dopo anno, per alimentare il mio percorso formativo.

Ringrazio inoltre tutti gli amici, i musicisti e i colleghi che ho avuto il piacere e l'onore di incontrare durante il percorso: Max, Pietro, Ylenia, Elena. La mia creatura didattico-musicale, RMA Rockmusicacademy, l'amico e socio Ronnie e tutto il corpo docenti. La passione per i Floyd condivisa col mio migliore amico Lello. Grazie ad Ugo, anch'egli floydiano convinto. Le sue

“reliquie” (due opere datate ed introvabili sui Floyd) sono state utili ad arricchire la storiografia sulla band. Grazie ad Isio e Venk, per le serate di svago, fondamentali per riuscire a staccare la spina dalle giornate di full immersion di ricerca e stesura di fronte al pc.

Ho lasciato per ultime le due persone più importanti della mia vita. Grazie infinite a mia moglie Elena, per avermi supportato, e sopportato, durante questi mesi di ricerca e scrittura. Sei sempre riuscita, con le giuste parole di conforto, a starmi vicino e spronarmi nei momenti più bui. Credo che, a forza di ascoltarli, ora i Pink Floyd e il rock piacciano anche a te, amore mio. Il primo maggio di quest’anno, per il nostro matrimonio ti ho scritto una canzone. Chissà se ne nascerà una nuova, che parlerà di questo periodo…

Ed infine arrivi tu, Vittoria. Sei ancora nella pancia della mamma e già mi sento padre. Ricorderò per tutta la vita le serenate con la chitarra, stesi sul divano, cantandoti dolcemente a pochi centimetri dal pancione. Dedico a te questa tesi, questo traguardo raggiunto. Dedico a te la mia vita. Non vedo l’ora di poterti abbracciare tra qualche mese. Sai, io e la mamma abbiamo pure deciso che musica di sottofondo mettere durante la tua nascita. Provate ad indovinare. Semplice:

Speak to me e *Breathe*, di *THE DARK SIDE OF THE MOON*.