

la rivista di **en**gramma
luglio-agosto **2019**

167

**Architetture e spazi
a tempo di rock.
Pink Floyd e dintorni**

La Rivista di Engramma
167

La Rivista di
Engramma

167

luglio-agosto 2019

Architetture
e spazi a tempo
di rock.
Pink Floyd
e dintorni

a cura di
Michela Maguolo e Alessandra Pedersoli

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

167 luglio-agosto 2019

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019

edizioniengramma

ISBN carta 978-88-94840-84-1

ISBN digitale 978-88-94840-62-9

finito di stampare settembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

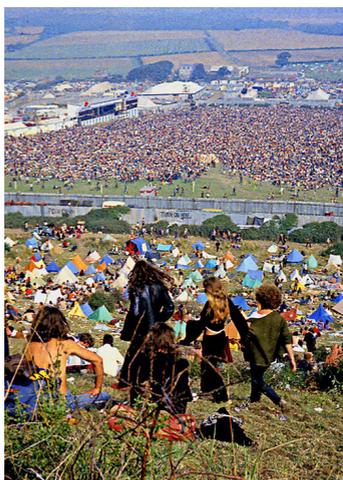
- 7 *Architettura e spazi a tempo di rock*
Editoriale
Michela Maguolo e Alessandra Pedersoli
- 13 *The Last Great Event. Isle of Wight Festival, August 26th-30th, 1970*
Redazione di Engramma
- 37 *Effimero veneziano*
Sara Marini
- 47 *"Persi par persi, 'ndemo a consolarse"*
Giacomo Maria Salerno
- 63 *A Momentary Lapse of Reason. I Pink Floyd a Venezia, tra Modena e Berlino*
Patrizio Cherubini e Michela Maguolo
- 71 *Roger Waters. The Wall in Berlin*
Cesare Molinari
- 79 *Visioni in technicolor*
Alessandra Pedersoli
- 83 *Variazioni sul Rock. Le Orme fra Venezia e il mondo*
Tony Pagliuca e Michela Maguolo
- 97 *Getting close to the Moon*
Boris Savoldelli e Alessandra Pedersoli

Architetture e spazi a tempo di rock

Editoriale di Engramma n. 167

Michela Maguolo, Alessandra Pedersoli

But the fool on the hill
Sees the sun going down
And the eyes in his head
See the world spinning 'round
(The Beatles, *The Fool on the Hill*)



Con incedere sicuro, le tre figure attraversano il fianco della collina. Lunghi capelli sciolti, lunghi e ampi abiti di velluto, pelle o feltro – materiali antichi, senza tempo. Sotto di loro, le macchie colorate delle decine di migliaia di persone che assistono all’“ultimo grande evento” del rock, il Festival dell’Isola di Wight del 1970. Sei-settecentomila giovani invadono l’isola e ne stravolgono per cinque giorni la vita. Con i loro corpi e la loro musica trasformano lo spazio per un attimo breve – un tempo che però basta a imprimere una modifica profonda nell’immaginario, destinata a lasciare

un’impronta su quei luoghi e su quel tempo: un cambio di percezione, di estetica, di senso della vita, la cui onda lunga, a cinquant’anni di distanza, non si è ancora esaurita. Sullo sfondo dell’immagine, il palco del concerto. Una anonima costruzione in legno con la sola funzione di accogliere i gruppi musicali, le loro attrezzature. Nulla a che vedere con le complesse strutture che dai primi anni Settanta trasformano radicalmente

la fruizione della musica rock e contribuiscono a fare del rock una visione del mondo.

Abbiamo voluto aprire questo numero dedicato al rapporto fra architettura, spazi, luoghi e musica rock con un racconto per immagini di quel mitico concerto (*The Last Great Event. Isle of Wight Festival, August 26th-30th, 1970*), un racconto costruito cucendo insieme i ricordi e le immagini di “uno che era lì”, le impressioni, pubblicate sulla rivista “Esprit”, di una giovane studentessa della Sorbona (fra i protagonisti, due anni prima, del Maggio francese) e la cronaca di alcune riviste e quotidiani del tempo.

Non tutto il rock è all’Isola di Wight quell’anno. I Pink Floyd, che non partecipano al festival, sono tuttavia fra i protagonisti della trasformazione che rende il concerto rock non più, soltanto, un gusto musicale ma una esperienza polidimensionale, totalizzante.

Il 20 luglio 1969, 50 anni fa, l’allunaggio è accompagnato sulla BBC da una breve *jam session* dei Pink Floyd che, nello studio dove vengono seguiti e commentati i primi passi dell’uomo sulla Luna, improvvisano un pezzo di *space rock*, poi intitolato *Moonhead*. Un “atmospheric, spacey, 12-bar blues”, lo definisce David Gilmour ricordando, a 40 anni di distanza, l’episodio; una ritmica ossessiva e ipnotica sequenza di suoni, ormai familiare agli estimatori del gruppo (da *Interstellar Overdrive*, a *Set the Controls for the Heart of the Sun*) ma in cui si possono rintracciare elementi della musica con cui i Pink Floyd entrano nel mito alcuni anni dopo: quella dell’album, ormai poco “spacey”, dedicato al lato oscuro della Luna. Un mito continuamente alimentato: ad esempio nel 1988, quando *Delicate Sound of Thunder* è portata a bordo della stazione sovietica Mir e la musica dei Pink Floyd è il primo rock che risuona nello spazio.

Un mito recentemente celebrato da una mostra – *Pink Floyd. Their Mortal Remains* – organizzata due anni fa dal Victoria and Albert Museum (v. *Around 1968. I Pink Floyd nel paese delle Meraviglie*, Engramma 161), e ora da un film documentario con cui Roger Waters sarà a Venezia, fuori concorso alla 76ª Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica, nel prossimo settembre 2019: *Us+Them*, questo il titolo, da uno dei brani di *The Dark Side of the Moon*, co-diretto col regista Sean Beam, vuole essere,

secondo le parole di presentazione del musicista, un “voto all’amore e alla vita”.

Si tratta di un mito che è stato oggetto di interpretazioni e riscritture; fra le ultime quella di Boris Savoldelli, cantante, vocal performer e docente di canto jazz, che ha voluto, assieme ai jazzisti Casarano e Bardoscia, misurarsi con *The Dark Side of the Moon*, riscrivendo l’album in chiave jazz, come racconta nell’intervista *Getting close to the Moon sul progetto The great Jazz Gig in the Sky*.

The Dark Side of the Moon, datato 1973, è un album che è stato un vero e proprio punto di svolta, tanto che Nick Mason, co-fondatore e batterista del gruppo, ha voluto fissare a quella data il *limes* di una fase della produzione del gruppo, e oggi ritornare alla produzione precedente – a *The Piper of the Gates of Down*, alla psichedelia, alle visioni spaziali e oniriche che riemergono nel suo tour *A Saucerful of Secrets*. *The Heartbeat of the Pink Floyd* come Alessandra Pedersoli racconta nella recensione al concerto di una delle recenti date italiane (*Visioni in ‘technicolor’. Nick Mason’s Saucerful Of Secrets*).

“No: c’è il pop, c’è il rock, e ci sono i Pink Floyd. Fino al 1983”, fa dire Michele Mari all’“uomo cavallo”, cioè Roger Waters, in *Rosso Floyd*, il romanzo che racconta i Pink Floyd, decostruendo e rimontando ogni parte del mito, in una “confabulazione” di voci inventate o reali. Qui, all’ingegnere del suono Alan Parsons è affidata la testimonianza sulla iperbolica grandiosità degli apparati che confermano e perpetuano il mito, i mirabolanti scenari che sono cifra caratteristica dei Pink Floyd; così Parsons Mari:

Né i Beatles né gli Stones né i Queen arrivarono mai a tanto. Nessuno arrivò mai a tanto [...]. Per *Momentary lapse of reason*, quando ormai Roger se n’era andato, si tornò a fare il giro dei più grandi stadi del mondo, ragion per cui fu progettata una struttura metallica di 400 tonnellate, chi volesse farsi un’idea vada a vedersi i filmati del concerto tenuto su un’isola galleggiante costruita appositamente davanti al Palazzo ducale di Venezia il 15 luglio 1989, quando i decibel fecero venir giù un centinaio di pezzi di architettura antica, infransero un’ottantina di vetrate e distaccarono 342 tessere di mosaici bizantini... Mi ha detto David che molti anni dopo, quando

è tornato a Venezia con la sua famiglia per una breve vacanza, ha sentito in un'osteria dei vecchietti che ancora parlavano di "quei desgrasiài dei pinflòì" come degli Unni... (M. Mari, *Rosso Floyd*, Torino [2010] 2015, 51-52).

Il 15 luglio 1989 – trent'anni fa – i Pink Floyd si esibiscono a Venezia, durante la festa del Redentore, su di un palco gigante installato al centro del Bacino di San Marco, con un concerto visto da centinaia di milioni di telespettatori di tutto il globo; fisicamente, il concerto attrae più di duecentomila persone nella città più fragile del mondo. Il palco-galleggiante sembra una nuova epifania della festa spettacolare allestita in Bacino per l'arrivo dei Bizantini a Venezia nel 1438, così come emerge dalle descrizioni di Silvestro Siropulo:

Εἶπεν ἄν τις ἰδὼν ἄλλην κινητὴν Βενετῖαν τὴν ἡμίονα ταύτην σχεδιασθῆναι
[“Vedendo quello spettacolo, qualcuno avrebbe potuto dire che quel tratto di mare formava un'altra Venezia galleggiante”]

Silvestro Siropulo, Ἀπομνημονεύματα, *Memorie sul Concilio di Firenze (1438-1439)*

Il mondo tutto è spettatore della bellezza eccezionale di Venezia, del suo fragile, precario, eppur necessario, legame con l'acqua. Sara Marini nel suo *Effimero veneziano. Lo stesso spazio, una notte, molte cornici (Pink Floyd, Venezia 15 luglio 1989)*, ricordando il carattere da sempre etimologicamente 'profano' dello specchio d'acqua che fronteggia Piazza San Marco, rilegge l'evento indicando la faticosa notte come quella in cui il lato oscuro della luna va in scena e segna la fine della postmodernità. In *"Persi par persi, 'ndemo a consolarsè". Uno sguardo 'terzo' sul concerto dei Pink Floyd a Venezia*, Giacomo Maria Salerno parte dall'acceso confronto fra innovatori e conservatori per sondare l'esistenza di una terza posizione, che guarda agli usi che si possono fare della città, specie rispetto alle moltitudini urbane che, emarginate dalla città storica, possono ritrovare in quel concerto il ricordo e l'esempio di una "libertà ancora praticabile". L'intervista a Patrizio Cherubini, *A Momentary Lapse of Reason. I Pink Floyd a Venezia fra Modena e Berlino* raccoglie la testimonianza di un *concertgoer* che ha avuto modo di assistere al concerto da una posizione privilegiata – in barca, com'è tradizione per i veneziani al Redentore – una situazione

che ha permesso a lui come alle migliaia di altri concittadini che quella sera saturavano il Bacino, di fronte al grande palco, di vivere lo sdoppiamento: di fronte a Venezia, l'altra Venezia – quella galleggiante, mobile, per riprendere ancora l'immagine del cronista bizantino Siropulo.

Una nuova visione del mondo, quella del rock, che, come si accennava più sopra, implica un rapporto privilegiato con l'architettura, che di quella visione diventa mezzo di comunicazione e di trasfigurazione dei luoghi in cui l'evento rock prende corpo. Cesare Molinari nel suo volume *On the Stage*, si occupa di questo rapporto, analizzando alcuni dei più significativi palchi dei concerti rock. Engramma riproduce, da quel volume, *Roger Waters. The Wall in Berlin*, il racconto del palco realizzato per *The Wall Live Berlin 1990* lo spettacolo del co-fondatore ed ex-bassista dei Pink Floyd. L'evento di Berlino è entrato nella leggenda non solo per il momento storico che celebra, ma per la grandiosità e complessità della struttura scenografica messa a punto. Potsdamer Platz, in quell'occasione, è inglobata nella scenografia e diventa rappresentazione di se stessa.

Il rock non cerca un dialogo con i luoghi, si sovrappone a essi, li trasforma, seppure temporaneamente, in una dimensione altra, dove la realtà esterna eventualmente ricondotta all'interno della rappresentazione è distorta, ridondante, sovradimensionata. Certo, può invece talvolta cercare un legame con i luoghi, rispecchiarne l'essenza, assumerli come momenti unici e irripetibili. È quanto emerge, per esempio, dalle parole di Tony Pagliuca, l'ex-tastierista e autore de *Le Orme*, maggiore esponente del *prog rock* italiano, che racconta il rapporto suo e della sua band con le città, il palcoscenico, la sperimentazione, l'improvvisazione, nell'intervista *Variazioni sul Rock. Le Orme fra Venezia e il mondo*. Sempre, comunque, in vista di una nuova percezione del mondo.

Accennando alle origini degli spettacoli rock, ai legami con l'architettura utopica e visionaria degli anni Sessanta, Molinari scrive:

Aderire a una dimensione spettacolare implica il prendere contatto con tutti gli strumenti per rendere evidente l'immagine ed entrare direttamente nel mondo della tecnica teatrale di formalizzazione dello spazio, tecnica che trova riscontro nelle ricerche dell'architettura. Soprattutto se l'architettura non è intesa come un disciplina rigorosamente determinata da ragioni

funzionali, ma si assume il compito di partecipare, con i suoi messaggi, all'interazione comunicativa della società. Il linguaggio architettonico utilizzato per l'allestimento dei concerti rock raccoglie a piene mani dalla ricerca sui rapporti tra la società e lo spazio in cui vive, un'istanza molto forte nell'architettura di ricerca degli anni Sessanta. Si tratta spesso di uno studio che puntava alla sperimentazione di ipotesi futuribili piuttosto che alla loro effettiva realizzazione. I progetti della messinscena rock richiedono esecuzioni rapide, ma hanno vita effimera, per questo gli architetti coinvolti negli allestimenti si sono ispirati a utopie architettoniche che trovavano nell'esistenza "a tempo" del concerto una loro realizzabilità pratica, come la "Instant City" del gruppo Archigram e le strutture geodetiche di R. Buckminster Fuller (C. Molinari, *On the Stage. I grandi palchi del rock*, Viterbo, 2009, 4-5).

Ma rovesciando il rapporto di ispirazione fra architettura e rock, può essere la musica, a sua volta, a dar forma all'architettura, come accade per esempio nel recente Museum of Rock di Roskilde, in Danimarca. Jakob van Rijs, dello studio olandese MVRDV che con gli architetti danesi di Cobe ha realizzato nel 2016 il museo, spiega che il Ragnarock, l'edificio principale del complesso, è stato concepito come "the embodiment of rock music [...] the translation of rock music into architecture. The energy, the defiance, the statement. Loud and in your face!". Una dimensione assertiva, provocatoria, di sfida, come lo sbalzo esagerato, il rivestimento diamantato color oro del museo; una dimensione che non è, nel rock, fine a se stessa, ma espressione di una chiara e forte volontà di trasformazione estetica, sociale, culturale, politica del mondo.

The Last Great Event. Isle of Wight Festival, August 26th-30th, 1970

Un racconto per immagini

a cura della Redazione di Engramma*

(* con qualcuno che c'era)

Prologo

"This is the last great event.

If you look at this, you realize that something has happened here

which is never going to happen again

in the history of the world".

Rikki Farr (31 agosto 1970)

Seicentomila, forse settecentomila persone partecipano al Festival dell'Isola di Wight tra il 26 e il 30 agosto 1970, secondo la stima del Guinness World Records, basata sui dati di British Rail. Comunque un fiume che si riversa in un'isola di centodiecimila abitanti. Un'invasione vissuta come un atto di violenza da parte della maggior parte della popolazione locale. L'anno successivo, il *Isle of Wight Act* stabilisce che nell'Isola di Wight non si potranno tenere raduni con più di cinquemila persone, se non espressamente autorizzati dal Consiglio della contea. Nel 2002, con un permesso speciale, poi sempre rinnovato, i festival musicali nell'isola sono ripresi con cadenza annuale.

La prima edizione del Festival si tiene a Fordfarm, vicino a Godshill, dal 31 agosto al 1 Settembre 1968 e porta nell'isola dodicimila persone ad assistere al concerto dei Jefferson Airplane e di un'altra manciata di gruppi rock. L'anno dopo, la presenza di Bob Dylan (che aveva rifiutato di apparire a Woodstock) e di altri artisti, fra cui Joe Cocker, The Nice, The Who, The Pretty Things, attira nella località di Wooton centocinquanta-duecentomila giovani dal 30 al 31 agosto. Fra il pubblico, gli ex Beatles, Keith Richards e Jane Fonda.

Nel 1970, i promotori del Festival, i fratelli Ronnie, Ray e Bill Foulk, che per l'occasione hanno fondato una società, Fiery Creations Ltd, decidono di superare l'edizione precedente e il festival di Woodstock, portando i giorni dell'evento a cinque (26-30 agosto) e coinvolgendo più di cinquanta artisti della scena rock europea e americana. Se il numero di partecipanti supera ampiamente ogni aspettativa, con ovvi problemi organizzativi e di convivenza, il numero di biglietti venduti è, a detta dei Foulk, molto al di sotto delle previsioni. Ritardi nella concessione delle autorizzazioni, la posizione non adatta a impedire la visione dall'esterno, il boicottaggio dei sostenitori del rock gratuito contribuiscono a creare una situazione difficile, che solo in minima parte incide sullo svolgimento della manifestazione, occasione per ascoltare un set irripetibile, e non solo rock, che include Jimi Hendrix, Miles Davis, The Doors, The Who, Lighthouse, Ten Years After, Emerson Lake & Palmer, Joni Mitchell, The Moody Blues, Melanie, Donovan, Gilberto Gil e Caetano Veloso, Free, Chicago, Richie Havens, John Sebastian, Leonard Cohen, Jethro Tull, Taste, Kris Kristofferson, Sly and the Family Stone, Joan Baez.

Three Men in a 500



Sul campo, in attesa dell'inizio.

“The Isle of Wight is something you had to be at if you’re in Europe and you’re young” (Sherri Segel, a 21-year-old coed from Berkeley; Weinraubaug 1970).

“We were in Italy and everyone was going to the Isle of Wight” (Jane Lawrence of Ankeny; Weinraubaug 1970).

Fra i seicentomila dell’Isola di Wight, tre studenti italiani, partiti da Roma con una Fiat 500. Sono fra i 21 e i 23 anni, studiano medicina, architettura e giurisprudenza. La 500 viene stipata di vettovaglie italiane, oltre che di una tenda canadese e i tre viaggiatori. Hanno acquistato i biglietti a luglio, con un vaglia postale, appena avuto la certezza che il concerto si sarebbe tenuto. Uno di loro parte con 100.000 lire. Ne avrà ancora 3.000 al ritorno. Dopo aver girovagato per l’Europa, con soste a Rovigno e Amsterdam, arrivano nell’isola con un paio di giorni d’anticipo. Piantano la tenda in una radura quasi deserta, tanto che si domandano se non sia stato spostato o addirittura cancellato l’evento. Il mattino dopo, si svegliano circondati da una folla mai vista.

Il mondo in scena



L’arena del Festival dalla collina.

East Afton Farm, la località concessa dalle autorità locali per il concerto è una vasta piana, a sud-ovest dell'isola, dominata da una collina, Afton Down, che la separa dal canale della Manica. Il lungo rettangolo destinato ad accogliere il pubblico viene recintato da un'alta parete di lamiera ondulata. Il palco è sistemato diagonalmente su uno dei lati brevi; le altre attrezzature, uffici, camerini, mensa per gli addetti, sono disposti nei pressi, in grandi tensostrutture; tutto intorno, le aree destinate ai campeggiatori. Già durante la giornata di sabato, varchi vengono aperti lungo la recinzione da quelli che non intendono pagare un biglietto per assistere a un festival rock.

Throughout the Festival the emphasis was on money. As soon as it became obvious that the event might go bust, a week before it started, frequent attempts were made to salvage the profits by appealing to British fair-play. Several times it was announced that as soon as enough tickets had been sold to pass break-even point (170,000 according to Ray Foulk) then the gates would be opened to all. In fact, this didn't happen until 4:00 PM Sunday, by which time the ticket office had been abandoned and thousands of kids were streaming home. Backstage the Foulks post mortems were held with the press. Losses of anything up to 90,000 pounds were hinted at (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

Platea e galleria



Il campeggio sulla collina.

Afton Down costituisce una naturale 'galleria' per il concerto: ben ventilata, con una buona visibilità, migliore rispetto al fondo della 'platea', un'acustica altalenante ma passabile. Non può essere inclusa nel recinto, in quanto area protetta.

Qui si sistemano i sostenitori del *free-concert*, per principio o per rifare Woodstock, quello conosciuto attraverso il film, uscito tempestivamente, nei primi del 1970. In una vertiginosa *mise en abyme*, si mette in scena la replica di una rappresentazione.

They were worried that their arena ticket sales would suffer because a National Trust (which preserves the English countryside) hill overlooking the farm would provide a free grandstand view of their affairs. They had reason to worry. It did. Further, the hillside afforded better listening. Up went the hippies, right past the 30-acre fenced-in-arena for which the admittance was three pounds for three days, and down came the men of Fiery Creations with more fencing material, to cut off the hill (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

Summer in the City



John Sebastian, sabato 29 agosto.

Il festival dura cinque giorni, dal 26 al 30 agosto. I primi due giorni sono gratuiti per chi acquista il biglietto da 3 sterline per i tre giorni clou. Quando John Sebastian apre il sabato mattina con una scaletta simile a quella di Woodstock, l'arena è ormai piena di gente.

Apparemment c'est derrière ces palissades de tôles grises décorées de slogans contre la reine contre les flics et contre le fric que se déroule le festival à l'extérieur des tôles sur la colline on respire un peu mieux et puis on entend très bien le vent est bon il nous porte merveilleusement tous les sons la campagne s'étend jusqu'à la mer en bas c'est la foule concentrée dans la tôle disques beaucoup de disques toute la matinée du samedi quelle organisation enfin vers midi et demi John Sebastian arrive qui essaie à tout prix de refaire Woodstock quelle démagogie (Le Doze 1970).

Devastation Hill



Hippies all'alba.

Sulla collina, gli occupanti si organizzano creando il proprio habitat con tutto ciò che trovano per costruirsi un riparo. Chi non ha una tenda, utilizza sacchi, cartoni, pezzi di lamiera rubati al recinto. Più in basso, hanno dato vita a quella che verrà chiamata 'Desolation Row', dalla

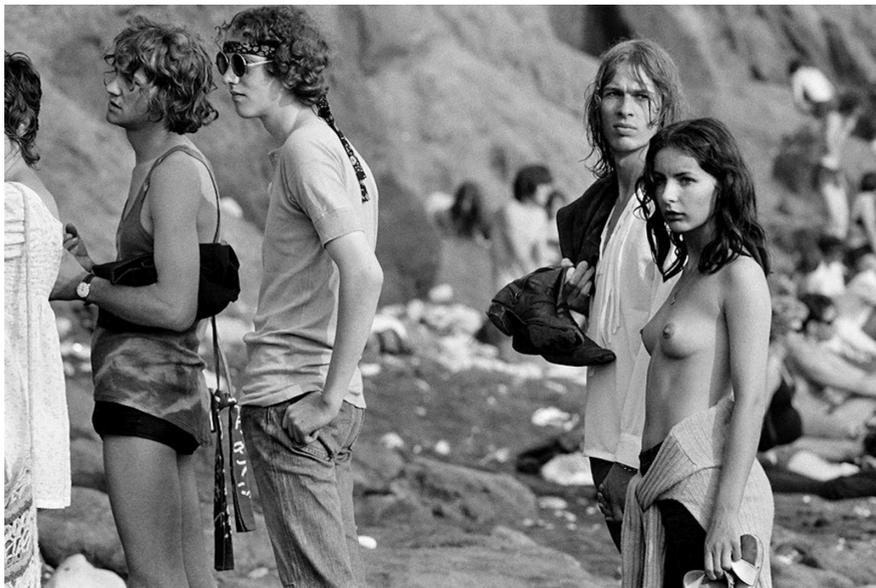
canzone di Bob Dylan, un gruppo di capanne realizzate con i covoni del fieno appena tagliato.

The ringleaders of this effort were variously described as French anarchists, French Maoists or French Algerians, who were also supposedly the leaders of a break-in attempt on the arena itself. Cherubic Ron Foulk was sufficiently worried that he rapped with them for two hours. He came back alive to report that they were a politically-organized group of 500 Frogs dedicated to wrecking the capitalist festival, as they had done with two French festivals earlier this year. They wanted a free festival [...].

Hippie economic leverage is minimal. They either conform outwardly to the pyramidal system or accept the state's below sustenance-level dole, and their consequent purchasing power is limited to joss sticks, hit records and tie-dyed T-shirts [...].

The British communications industry, aware that they are impotent both politically and economically, has no place for them save as top-of-the-pops-watchers and readers of music-as-a-hobby newspapers. Their own alternative press, hassled both by printers and police, perpetuates the trend of the month ideals of their groovy editors who hash-chatter among themselves about the 'revolution' (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

Children of God



“Sei italiano, vero? perché sei l’unico vestito...”

I came upon a child of God
He was walking along the road
And I asked him, where are you going.
And this he told me
I’m going on down to Yasgur’s farm
I’m going to join in a rock and roll band.
I’m going to camp out on the land
And try an’ get my soul free [...].
Joni Mitchell, *Woodstock* (1970)

Uniformi/1. La messa della domenica



Davanti alla tenda del *Christian Counselling*.

Una lunga coda si forma davanti al tendone del *Christian Counselling*. Ragazzi in cerca di un aiuto spirituale tengono impegnati alcuni religiosi anglicani in tonaca nera. La domenica mattina è celebrata la messa. Una coppia hippie chiede di potersi sposare.

The priest [Rev. Robert Bowyer], coordinator of the voluntary welfare services, had intended to outline a plan for broke kids stranded on the island. Fiery had agreed to provide them with enough work site-clearing to earn food and fare money, and the Rev. Bowyer wanted to tell the kids to meet in front of the stage after the festival had closed. He met catcalls and boos which provoked Farr to storm off the stage, after yet another tirade which ended: "To all the good kids who came here I say goodbye. To the rest of you, go to hell" (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

The dirty hippies were the new Jews



Coda per la doccia.

File di rudimentali rubinetti attaccati a tubi appoggiati a terra, per lavarsi. Le toilette sono file di cubicoli semiaperti appoggiati sopra lunghe e profonde trincee, dentro le quali, nel precario equilibrio di corpi provati, si rischia di cadere.

Inside the corrugated iron fence, the hippies burrowed into sleeping bags, outside they shuffled through the mounting litter, past the rickety hot dog stands, dust on their teeth. The dirty hippies were the new Jews. Eyes squinting from the grit they were kicking up with their own bare feet, wandering through their own desert of candy bar wrappers, fruit rinds, kleenex, beer cans, milk cartons, socks, newspapers, looking for godhead in music and dope, the good Christians drawing their curtains and closing the doors to their minds. They're not clean, don't you know. The British government gave 18-year-olds the vote this year and promptly ignored them except as statistics. No British politician could have been accused of pandering, much less appealing, to the newly-enfranchised voters in last June's general election (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

Uniformi/2. Sotto controllo



Poliziotti e ragazzi nel recinto.

La polizia sorveglia, controlla, incute timore. Impassibile, imperscrutabile. Ma un tatuaggio sul braccio di un poliziotto forse racconta di un passato (e di un presente?) attraversato da passioni. Decine sono i poliziotti chiamati a sorvegliare il Festival. La preoccupazione maggiore riguarda l'uso di droghe. Si parla di un misterioso "Acid Man" che gira fra il pubblico. John Sebastian conclude la sua lunga esibizione invitando il pubblico a condividere il fumo con il proprio vicino, e a fumare uno spinello anche per lui. A un certo punto, è l'annuncio che la polizia ha dichiarato un'amnistia sul consumo di stupefacenti per i ragazzi fino ai 17 anni.

On the first day, 34 were arrested on drug offences, but only 20 made it into court after analysis showed that some of the over-eager dope finds had been conned. But within 24 hours of being charged, 64 had been processed through the instant court set up on the island, and for the first time ever the island's magistrates court sat on a Sunday to keep the fines flowing. A rule of thumb system of penalties emerged. 40 pounds for possession and 90 pounds for pushing. Those unable to pay the 40 pounds fine were given 30-day sentences. Offenders under 17, however, were offered 'free pardons' if they willingly handed over their dope [...]. Although the newspapers had

joyously reported that a massive invasion of special “task force” police had been imported from the mainland, the police had the last laugh, when, at festival’s end, it was revealed that at no time had there been more than 500 uniformed cops, including traffic policemen, on the island [...]. Chief Constable Osmond remarked to disappointed journalists that ‘There has been far less violence from the great majority than you get at an ordinary English football weekend’ (Hodenfield, Bailey, O’Sullivan 1970).

From Wight with Love and Peace



In attesa dell’apertura.

Seduti a terra, si attende l’apertura dei cancelli. Tee-shirt, jeans, ma anche camicia, o solo una sciarpetta intorno al collo. Oppure una giacca scamosciata con le frange (le frange, lunghissime, della giubba di Roger Daltrey, la voce dei The Who, esaltano e proseguono il movimento libero del corpo) acquistata a un mercatino, o un pellicciotto di pelle di montone, conciato con l’incenso, proveniente da Istanbul. Il look esteriore è *facies* di quello interiore, e con esso coincide.

Stand up and move!



Quattro ragazzi in piedi battono il tempo della musica suonata sul palco.

La musica si ascolta seduti a terra. Chi si alza, viene subito invitato ad abbassarsi.

In alcuni momenti stare fermi è impossibile: davanti ai virtuosismi acrobatici di Keith Emerson, alla prima esibizione di Emerson Lake & Palmer, nessuno più resta seduto.

O ancora, quando lo stage manager Rikki Farr nello spirito Love and Peace invita tutti ad alzarsi e tenersi per mano: "Join hands! Hold hands together!" - e un mare di corpi si alza con le braccia sollevate.

Blown in the wind



Il popolo della collina/1. Fermi e in movimento.

Sulla collina, la musica arriva con il vento, a tratti, ma il concerto diventa parte della vita, si mescola ad altro.

Sur la colline l'ambiance monte avec le vent on attend toujours autre chose mais c'est formidable de penser qu'on a encore deux jours devant soi au soleil sur la colline à se noyer de musique deux jours à peut-être oser être soi-même mais finalement sur cette colline c'est tout un monde à part qui s'organise en dehors du temps même parfois on voit passer des types avec des branchages d'autres avec des plaques de tôle ils se construisent des abris [...] (Le Doze 1970).

Non-stop music



Il palcoscenico: una pedana coperta, a righe bianche, blu, nere, grigie.

La musica non si ferma mai. Da sabato gli artisti si susseguono sul palco, giorno e notte. The Doors si esibiscono al buio, come richiesto da Jim Morrison che canterà ad occhi chiusi, provato dal recente arresto per droga. Leonard Cohen arriva sul palco in piena notte, fra domenica e lunedì.

Intanto, il freddo, la posizione, il cibo scarso avevano provocato, a uno dei tre italiani in 500, crampi e mal di pancia. Ma alle note di *Suzanne*, ogni dolore scompare. L'ultimo a cantare, all'alba del 31 agosto, è Richie Havens l'artista che aveva aperto Woodstock l'anno prima.

La petite Mélanie seule en scène avec une guitare elle est très loin et pourtant très proche et en bas les corps sont toujours étendus entre les feux épars déjà ici sur la colline des têtes ébouriffées émergent des sacs de couchage des bustes se dressent applaudissent ce matin trop beau Mélanie bizarre qui lance sa voix vers le ciel. Mélanie presque fragile qui casse sa voix pour mieux l'insinuer entre les dernières brumes entre les dernières fumées des derniers feux Mélanie qui a éveillé la colline et les champs là-bas jusqu'à la mer. Mélanie étrange et délicate qui laisse deviner le soleil derrière la colline mais c'était déjà fini elle avait déjà disparu le soleil a jailli d'entre

les nuages en cercle de feu parfait et tout est beau parmi les ordures qui jonchent le terrain j'ai tout effacé en m'asseyant sur une motte de terre cernée de boîtes de conserves vides de bouteilles de sacs en papier déchirés et tout et tout j'oubliais tout fascinée par Mélanie c'est d'ailleurs un peu à cause d'elle qu'il y a eu des troubles ce dimanche matin dernier jour du festival vers neuf heures les types qui avaient écouté Mélanie jusqu'à 7 heures n'avaient toujours pas quitté l'arène de tôle et on voit pas très bien pourquoi ils l'auraient quittée un festival ça devrait être musique ininterrompue (Le Doze 1970).

Movie stars



Sacchi a pelo, cibo e bevande: la corsa per il posto migliore. Fotogramma dal film *A Message to Love*.

Una bisaccia a doppia sacca di tela grezza, con cinturini in pelle di cammello e un tondino orizzontale in legno per trasportarla. Uno dei tre italiani in 500 entra nel recinto del festival in uno dei primi fotogrammi di *A Message to Love*. Macchine da presa ovunque, diverse troupe a intervistare gente locale e partecipanti.

The real bread may be hidden in 300,000 feet of film, shot by their seven camera crews. From the start it was anticipated that the big payoff could come from a film of the Festival. Directing and nominally producing is Murray Lerner, creator of Festival, the film culled from the Newport, Rhode Island, folk festivals of 1963-66 [...]. As a major part of the film is footage shot around the island taking the temperature of the local population, the Foulks went to great lengths to disassociate themselves from the financing of the film, believing that locals would refuse to co-operate if they were indirectly lining the pockets of the “enemy.” Similarly, they were afraid that if word got around to the direct-action faction of hippies, then the camera crews might face hostility [...]. Whether the Isle of Wight Festival will emerge with its own monument or with a movie memorial to all “Festivals” remains to be seen (Hodenfield, Bailey, O’Sullivan 1970).

Il film diretto da Murray Lerner esce solo 25 anni dopo, con un discusso taglio interpretativo: non un documentario, come sottolinea Ray Foulks nel suo libro *The Last Great Event* (Foulks 2016), ma un film, dove il montaggio costruisce un’immagine del festival molto parziale e distorta.

Couture



Il popolo della collina/2. Abiti, capigliature, colori.

Le *mise* degli artisti sul palco, la tuta rossa e gialla con le maniche ad ala di farfalla di Hendrix, che si impigliano nella chitarra e vengono fissate

all'ultimo da una sarta, il completo bolero e pantaloni in *paillettes* verde e blu elettrico di Keith Emerson, il lungo vestito giallo di Joni Mitchell, dialogano a distanza con cappotti in pelle fino ai piedi, abiti in velluto con maniche ampie, intere pelli buttate sulle spalle, capelli lasciati lunghi e sciolti a seguire l'ondeggiante andatura dei corpi in movimento. L'abbigliamento all'Isola di Wight parla di mondi lontani, nel tempo e nello spazio.

Beaucoup de photographes mitraillent sur toutes les coutures ils sont heureux ils ont enfin quelque chose de folklorique à prendre parce que finalement ce festival n'est pas riche eu originalité et c'était beau cette offrande des corps au soleil et à la mer au pied des falaises peut être un des plus grands moments avec le matin la voix étrange de Mélanie éveillant la colline et la mer rien que pour ça valait le coup de venir à Wight (Le Doze 1970).

Come a Woodstock



Il mare oltre la collina. Corpi nudi e reporter vestiti.

Di là della collina, il mare. Dove molti provano a rivivere il rito liberatorio di Woodstock, denudandosi e ponendosi in cerchio a cantare insieme.

Despite the well-publicized rumors of trouble on Devastation Hill, on Sunday the scene up there was a peaceful picnicking one. Thousands gazed lazily down at the panorama of the arena, getting an excellent earful of the day's music drifting upwards. Others picked their way up the hill, past the 30 yards of jagged iron fencing (all that remained of Fiery's attempt to close off the hill) and over the trim greens of the adjoining golf course to join the hundreds nude-bathing on the beach, and, a little self-consciously, to do their Woodstock thing (Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970).

[...] Les français pensent tout de suite à changer l'état de choses nous en tous cas puisqu'il ne se passe plus rien on descend vers la plage de l'autre côté de la colline là aussi pour descendre la falaise c'est la queue bien tranquille quelques hell's angels sautent dangereusement c'est normal ça fait partie du jeu ici c'est la foule comme une grande migration venue des collines les hillbilies descendent beaucoup sont nus les inhibitions s'annihilent et une danse effrénée commence comme un rite primitif appels sur l'eau rythmé par les mains frappées ou des galets entrechoqués - peace peace peace - les corps nus émergent de l'eau les mains lancent follement les gouttes vers le ciel comme en prière de fécondation quelque chose de très grand de très beau à bout de forces le groupe qui était devenu immense sur la mer se dissipe dans un autre coin une fille et un type dansent nus bien sûr (Le Doze 1970).

Pop Litter in Here



L'arena invasa da corpi e lattine.

Con il passare dei giorni, i rifiuti si accumulano, diventano montagne. I sacchi sul fondo dell'arena traboccano di lattine e contenitori, ma nessuno sembra badarci. Anche i rifiuti diventano pop, come l'ammiccante scritta "Pop Litter in Here" su uno dei sacchi sembra affermare. Uscendo, solo alcuni si ricordano dell'invito a raccogliere carta, involucri, resti.

Viene poi appiccato il fuoco a enormi mucchi di immondizie e lattine, un fuoco catartico, il cui denso fumo contribuisce ad annunciare la fine.

August 31st: the day after



Il risveglio dopo la fine del concerto.

Dalla prima mattina del 31 agosto, decine di migliaia di ragazzi si incolonnano per raggiungere il porto, sul lato opposto dell'isola. Alcuni non hanno più soldi, altri non vogliono proprio andarsene. Stremati, stralunati, emergono, fra le spettrali impalcature, dalla bruma del mattino, resa più densa dal fumo dei roghi di rifiuti.

La 500, partita per tempo, abilmente evita le code e si ritrova fra i primi automezzi ad aspettare il traghetto.

'I'll never forget it', said Calum Archibald, a 23-year-old Scottish engineer, as the crowds began to leave in the chilly afternoon. 'There was a sweetness to it, a kindness to it. I'll never forget'. Several feet away, 19-year-old Mary Drysdale of Washington, stood in line for a bus and shook her head. 'I could have heard better music on my stereo set', she said, frowning. 'Don't tell me there was any kindness or sharing or love at this festival. It was cold, man, cold and I didn't like it one bit' (Weinraubaug 1970).

Bibliografia

Riferimenti bibliografici

Hodenfield, Bailey, O'Sullivan 1970

J. Hodenfield, A. Bailey, E. O'Sullivan, *Wheeling and Dealing on the Isle of Wight. Locals complain, hippies dance at third annual festival*, "Rolling Stone", October 1, 1970.

Le Doze 1970

Gaëlle Le Doze, *Rien que pour ça...*, "Esprit. Journal à plusieurs voix" 11, Novembre 1970.

Weinraubaug 1970

B. Weinraubaug, *Isle of Wight Festival Turns Slightly Discordant*, "New York Times", August, 31 1970.

Foulk 2016

R. Foulk, *The Last Great Event with Jimi Hendrix & Jim Morrison*, Surbiton 2016.

Filmografia

Message to Love

Message to Love. The Isle of Wight Festival 1970, regia di Murray Lerner, USA 1997, 127'.

English abstract

The third Isle of Wight Festival, held in 1970, was the *Last Great Event*, the one that brought to close the heroic period of rock music. This tale in pictures is a dialogue at a distance between the press reports, the impressions of a young Sorbonne student, and the evidence of an Italian student who with two friends travelled by car from Rome to The Isle of Wight. Comments on photos of places, moments and people, attempt to highlight problems, tensions and everyday life for the at least six hundred thousand people who invaded the island for three days.

Effimero veneziano

Lo stesso spazio, una notte, molte cornici (Pink Floyd, Venezia 15 luglio 1989)

Sara Marini

L'ipotesi della strada è nata a dicembre a Berlino nel clima delle feste natalizie, durante un seminario organizzato da Paul Kleihues al quale partecipavano anche Carlo Aymonino e Aldo Rossi. Dopo il doveroso omaggio a Schinkel e nei pressi della Alexander Platz, tra l'eco dell'ultimo Behrens e le sagome della Stalin-Alee, scoprimmo un meraviglioso luna-park chiuso in un recinto con una piazzetta circondata da piccoli stands che imitavano con materiali effimeri facciate di case, il pianterreno al vero e gli altri piani in scala 1:2, una paradossale risposta a un bisogno di città, di spazio chiuso e accogliente al centro di uno dei crocevia dell'architettura moderna. La volontà di costruire al centro della mostra uno 'spazio dell'immaginario' trovò esito immediato nell'immagine di quelle architetture provvisorie fatte per il gioco, animate dalla folla e in cui, come in un palcoscenico, c'era sempre un dentro e un fuori, una parte per gli addetti ai lavori e una parte per tutti gli altri. Il mercato festivo sembrava una semplice, eloquente metafora del rapporto tra architetto e cliente mediato dalla schiera delle facciate, facciate che sono anche delle fisionomie, dei volti, il segno di una identità trasferita in un oggetto. Così è nata l'idea della strada dentro le Corderie dell'Arsenale, una galleria di autoritratti architettonici, fatti per gioco, per far riscoprire il gioco serissimo dell'architettura, un gioco da cui dipende un poco anche la qualità della nostra vita. (Portoghesi 1980, 12)

Sono trascorsi trent'anni dal concerto dei Pink Floyd eppure resta indelebile il ricordo di quella notte. "L'éphémère est éternel" scriveva Manfredo Tafuri a proposito del Teatro del Mondo di Aldo Rossi (Tafuri 1980, 7-11). A Venezia il tempo gioca da sempre un'interminabile partita a scacchi con lo spazio. Il tempo veneziano è tangibile in ogni sua estensione: misura i cambiamenti forse inappellabili del sistema-Laguna, è custodito dalle sue architetture orgogliose delle proprie 'rughe', è spesso

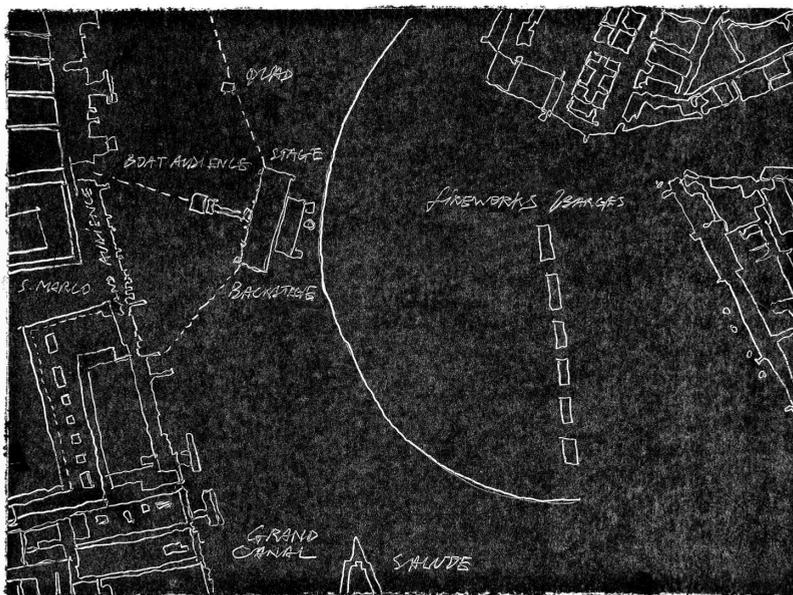
un luogo proibito per il progetto a meno che questo non si accontenti di agire in un interno o nel tempo breve di un'epifania. Lo spazio si propone limitato e al tempo stesso estremamente diversificato, tanto da far perdere l'orientamento a chi lo attraversa. La ricca articolazione della morfologia urbana non cancella però la centralità di un luogo che, stando alla storia delle mancate realizzazioni o delle soste temporanee dell'architettura, è decretabile come la 'vera piazza' della città. Questo centro è il Bacino di San Marco, spazio continuamente attraversato, la cui estensione dipende dalle maree, agognato da molti architetti, pochi dei quali lo hanno conquistato ma sempre e solo per un attimo.

La notte del 15 luglio 1989, durante la quale i Pink Floyd, il pubblico del rock e quello in attesa dei fuochi della mezzanotte per festeggiare il Redentore occupano il Bacino di San Marco, è inscritta in molte cornici, telai definiti da termini e campi, distinti incrociati e multipli, quali: tempo, effimero, città, storia, idea di Venezia, controcultura, rock, ludico, grande numero, televisione e politica (Szacka, Marini, Lorrain 2017; Marini 2017). Il perimetro più imponente dal punto di vista dimensionale è quello della storia mondiale: il concerto è trasmesso in televisione in ventisette paesi tra i quali quelli dell'Unione Sovietica e a Berlino Est, città nella quale pochi mesi dopo cadrà il muro. Un'altra cornice è quella che definisce l'uso della città storica, questione che solleva un dibattito che prosegue senza sosta ancora oggi nella letteratura scientifica, nei dibattiti politici, nella cronaca veneziana e internazionale. Forse il contorno più sfocato resta quello che sancisce la temporanea conformità di campo tra architettura effimera e postmodernità, forse proprio quella notte decreta la fine del ludico e dell'era *post* inaugurata dalla Strada Novissima, set urbano allestito nelle Corderie dell'Arsenale nel 1980, affermando un'altra dimensione della modernità, dove tutto è reale.

Lo stesso spazio

Il campo di gioco della sfida tra tempo e spazio a Venezia è ricorrentemente il Bacino di San Marco, in questo luogo si afferma l'idea di città', a prescindere dalle dimensioni dell'intervento. Molte sono le apparizioni che lo hanno interessato, è necessario ricordarne alcune a partire, per brevità, dall'Ottocento accettando i cortocircuiti temporali che Venezia propone. Presenze effimere o solo ipotetiche si susseguono nel bacino per modificarne l'uso e il senso o per sfidarne l'architetture: sono

alcuni dei fantasmi che aleggiavano nella notte del 1989 durante la quale il palco dei Pink Floyd diventa, nello stesso spazio, inimmaginabile realtà.



Riccardo Miotto, *I wish you were here*, Planimetria del palco, 2017.

L'acqua veneziana è il luogo dove erigere monumenti temporanei alle stagioni, in particolare all'estate. Nel 1833 vengono inaugurati i bagni galleggianti Rima: uno stabilimento mobile attraccato nei pressi della Chiesa della Salute, dotato di attrezzature per bagni caldi e freddi, dolci e salsi, semplici e medicati, a vapore e docciature. Il bagno è lungo 123 e largo 17 metri, ospita una cinquantina di camerini. Nel 1835 è ampliato, dotato di Sirene: gondole da bagno che nascondono sotto la chiglia una gabbia di metallo per l'immersione delle signore (Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione 1839). La presenza delle Sirene è raccontata nel 1954 da Luchino Visconti nel suo film *Senso*, diventando simbolo di una nuova occupazione. La grande architettura di legno, in forma di spiaggia *ante litteram*, porta il mare, sempre troppo lontano, in città e così facendo trasfigura il volto di quest'ultima, ne altera i costumi. Il triangolo d'acqua veneziano, i cui fulcri sono il Palazzo Ducale, la Chiesa di San Giorgio Maggiore e la Chiesa della Salute, ossessionante

monumentale incrocio di poteri e simboli, è costretto, da un'invenzione architettonica, a mutare, a dare spazio a una funzione profana. La *ratio* ottocentesca e le nuove regole sulla salubrità, sfidano l'eterno e impongono che una zattera, lunga più di cento metri e costellata di barche come una colonia di meduse, affolli, ma solo inseguendo il ripetersi di una stagione, quindi programmaticamente il vuoto più denso di Venezia.

Nell'era postmoderna il Bacino è ancora più intensamente il luogo della misura linguistica e dimensionale, ideale e concreta dell'architettura. Il fragile teatro temporaneo natante di Aldo Rossi sfida e conquista questa 'piazza d'acqua' nel 1979. Manfredo Tafuri affronta nel suo *Venezia e il Rinascimento*, edito nel 1985, il progetto di Alvise Cornaro del 1560 per il completamento del Bacino Marciano che prevede un teatro antico (all'incrocio del bacino con il Canale della Giudecca), una fontana di acqua fresca (tra le due colonne della Piazzetta), e un'isola artificiale collinare con una loggia aperta sulla sua sommità (frapposta tra l'isola di San Giorgio e il Palazzo Ducale). Il teatro affonda le sue radici nella tradizione dei teatri del mondo veneziani. I tre elementi possono essere apprezzati dalla Piazzetta. Sempre nel 1985, la terza Mostra Internazionale di Architettura, diretta da Aldo Rossi, è dedicata al *Progetto Venezia*. Idee e ipotetiche trasformazioni accerchiano la città lagunare. Carlo Aymonino propone per il Bacino di San Marco l'emersione di una grande statua, una 'Venere Hope' di Antonio Canova ingigantita (*Terza Mostra Internazionale di Architettura, Progetto Venezia* 1985).

Il Bacino, assediato da diversi progetti, resta vuoto e carico di significati proprio grazie alle assenze: è tangibile il gorgo di tensioni, anche temporali, che vi si accavallano. Da Venezia e dalle sue manifestazioni effimere, anche da quelle rimaste sulla carta, è possibile imparare che l'eternità dell'architettura è un gioco tra giganti che si fronteggiano in vuoti urbani. Il senso evocativo e non tangibile di tali vuoti è confermato anche dall'apparizione di ipotetiche nuove terre, emerse 'salvificamente' per ospitare il teatro-mondo.

Aldo Rossi rappresenta il proprio Teatro del Mondo, in uno dei tanti disegni che lo ricordano più che definirlo, con anteposta una lattina di Coca-Cola, un pacchetto di fiammiferi e uno di sigarette. Si potrebbe

banalmente immaginare che Rossi avesse sul tavolo in quel momento, oltre ai propri studi per il progetto veneziano, quegli oggetti. Oppure ipotizzare che quegli stessi oggetti, come anche altri delle numerose visioni rossiane, partecipino a un paesaggio a tempo determinato, che siano feticci di un istante e al contempo granitiche ossessioni, in cui l'architettura è 'solo' apparizione.

Una notte

A Momentary Lapse of Reason è il titolo della tournée mondiale in cui si colloca l'imprevista tappa veneziana dei Pink Floyd, gruppo inglese composto, nell'arco della sua articolata storia, in parte da ex-studenti di architettura: Nick Mason, Richard Wright, Roger Waters hanno studiato al London Polytechnic di Regent Street, oggi Faculty of Architecture and Built Environment della Westminster University. Il palco montato su zattere è una monumentale cattedrale tecnologica di 24 per 96 metri in pianta, e 24 metri in alzato. Collocato a duecento metri dalla Piazzetta di San Marco, si fa inquadrare dalle due colonne che dal 1172 segnano la porta a mare della città. Rivolto verso il lato corto del Palazzo Ducale, dà le spalle alla Chiesa del Redentore, nel suo retro è collocato il backstage, anche questo chiaramente flottante. L'architettura del palco è impostata su una tipologia canonica: non presenta dispositivi spaziali sperimentali come quelli progettati, anche per i Pink Floyd, da Mark Fisher, l'architetto del rock (Holding 2000, Molinari 2009). Il dato eccezionale risiede nella sua posizione fisica e culturale: la struttura metallica e sonora è giustapposta per ventiquattro ore ai secolari monumenti veneziani e insiste sul crocevia d'acqua più esposto e significativo. Intorno al grande volume galleggiano innumerevoli barche di ogni tipo in attesa del concerto e della successiva sinfonia di fuochi d'artificio. La città è assediata da duecentomila persone - ne erano previste cinquantamila, e il concerto era gratuito - centocinquanta milioni sono i telespettatori che assistono allo spettacolo; si tratta del primo concerto rock trasmesso a Berlino Est (Gastaldi 2006). Nel solito buio di una Venezia attonita, graffiato da inattese linee e masse di luce fluo, alle 21.45 le note di *Shine on you Crazy Diamond* zittiscono la folla. Delle ventitré canzoni previste ne vengono escluse nove per rispettare i tempi televisivi che impongono novanta minuti di concerto. *Run Like Hell* chiude lo spettacolo sonoro che lascia spazio al consueto lungo concerto di fuochi d'artificio.

L'atmosfera di quella notte è caratterizzata da una serie di estraniamenti. Solitamente lo spazio di un concerto prevede una divisione netta tra ciò che è illuminato, il palco e i suoi attori, e quanto deve rimanere in ombra, ovvero la grande massa di pubblico il cui numero decreta il successo dell'evento. Nella notte veneziana si attua una doppia esposizione: Venezia ingloba l'effimera scena, il rock progressivo si sovrascrive, come un fuoco fatuo, alla città storica. Luci e ombre confermano questa doppia ambiguità che coincide con l'atmosfera sfaccettata della città lagunare: Venezia confonde immaginario e reale, mentre le dinamiche che l'attraversano rendono espliciti peso, potenza e fragilità del suo corpo. Le letture del 'documento Venezia' ricalcano l'altalenante cangianza della sua condizione: sempre in bilico su uno sprofondo (Settis 2014), inattualmente viva (Vettese 2017), misurabile e concreta (Foscari 2014), foriera di teorie tangibili (Bertagna, Marini 2014).

Il rock è teso a costruire alterazioni della realtà, e quello dei Pink Floyd è dichiaratamente concettuale. Lo spettacolo ne esce da un lato potenziato, raddoppiato, dall'altro detonato dal "tutto è immaginabile" che Venezia concettualmente propone.

La notte del 15 luglio 1989 non è solo una notte veneziana ma mondiale, e così la sua atmosfera e i suoi riflessi sono ancora ulteriormente specchiati. La città da dentro appare assediata da persone, barche, musica, dal moltiplicarsi di tempi (il tempo dell'effimero nel tempo dell'eterno) e linguaggi (il pagano rock anticipa la più importante festa religiosa). Agli spettatori televisivi, da New York a Mosca, è offerta una scena che non si ripeterà: la città storica più fragile e più copiata al mondo è consegnata per una notte a suoni e a modi di vivere 'estranei'. I consueti partecipanti della festa del Redentore, cittadini della laguna e turisti, sono mescolati a giovani fan del gruppo inglese arrivati da tutta Europa e agli abitanti della terraferma che per una notte conquistano Venezia.

La grande cattedrale effimera che dall'acqua sprigiona suono e luci è pensata da Fran Tomasi, organizzatore del concerto, non come un *unicum* ma come il primo di una serie di eventi per riempire l'intervallo di tempo che separa la collocazione delle barche nel Bacino di San Marco e l'arrivo nella notte dei fuochi del Redentore. L'architettura effimera si propone qui

di riempire uno spazio ma anche un tempo di attesa solitamente lasciato vuoto.

Nel percorso dei Pink Floyd il concerto veneziano non rappresenta un'eccezione: altre tappe segnano la ricerca di un confronto con la Storia. Da Pompei, dove nel 1971 suonano in un anfiteatro senza spettatori, ai concerti tenuti a Versailles nel 1988 e in Potsdamer Platz a Berlino nel 1990, il gruppo inglese verifica la propria 'scrittura progressiva' non solo in luoghi bui e astratti, ma mettendola in reazione con l'architettura secolare, post-producendo la storia.

Cornici

"Mai più così!" è il titolo della prima pagina de "Il Gazzettino" il 18 luglio 1989, sovrainposto a una foto di Piazza San Marco inondata di rifiuti il giorno dopo il concerto. Lo stesso slogan è usato da Fran Tomasi, organizzatore dell'evento veneziano, in un manifesto che tappezza la città il 15 luglio 1990, in questo caso il titolo è usato per sottolineare l'impossibilità che lo spettacolo si ripeta. L'assedio della città prima durante e dopo il concerto, lo sciopero degli spazzini nei giorni successivi, quello dei mezzi di trasporto pubblico la sera stessa, che obbliga i presenti a un'odissea, marchiano l'immaginario di quell'ultima notte sia dentro che fuori Venezia. "Mai più così" riecheggia diventando un unico coro: Emilio Vedova chiede che la città non accetti di vivere un carnevale eterno, rileva il brutale trattamento riservato ai monumenti e ai giovani che l'hanno invasa. Nel 1993 Manfredo Tafuri inaugura l'anno accademico all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia con la lezione "Le forme del tempo: Venezia e la modernità" attaccando usi impropri della città storica come l'assedio di quella notte (Tafuri 1994).

Il concerto chiude simbolicamente una stagione della architettura temporanea dagli obiettivi molteplici: a volte strumento politico per rianimare le città segnate dagli anni del terrorismo, come ad esempio l'Estate romana che prende corpo dal 1970 al 1979 (Fava 2017), in altre occasioni set per costruire comunità, come le feste dell'Unità - di cui Fran Tomasi era uno degli organizzatori - città a tempo determinato raccontate dai grandi fotografi italiani (Bizzarri, Ghirri, Ottolini 1984).

Nel 2011 presso il Victoria and Albert Museum di Londra è inaugurata la mostra "Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990", già il titolo dell'esposizione dichiara l'intenzione di storicizzare un pensiero sottolineandone data d'inizio e di scadenza. Nel 2017 presso lo stesso museo apre *Pink Floyd: Their Mortal Remains*: la prima retrospettiva dedicata all'iconica band. Nel frattempo a Berlino altre icone, in questo caso architettoniche, appartenenti sempre a quella stessa postmodernità, data per morta a Londra, perdono la propria carica eversiva: i frammenti della storia ricomposti in sapienti progetti si confondono con i frammenti della città contemporanea, la loro intenzione è cancellata dalla dissoluzione della 'cornice'.

Il ludico è infatti 'paratattico', mette tutto sullo stesso piano, così come sono collocati gli *objects trouvés* in un 'Quadro Merz', dove, tra i vari frammenti, una carta contiene il nome dell'artista, della città, della strada: dunque è la presenza di una cornice che permette di 'distinguere' l'opera dalla realtà, che è già in frammenti (Françalanci 1982, 62-63).

L'attuale rinnovato dibattito sulla fine del postmodernismo e sul possibile ritorno o sulla effettiva affermazione del New Realism coinvolge le modalità di relazione con la datità e porta ad una riconsiderazione delle possibilità di sovrascrittura della storia.

Lo stesso fatto che, sempre in quegli anni [Novanta del secolo scorso], si sia tornati a considerare l'estetica non come una filosofia dell'illusione, ma come una filosofia della percezione, ha rivelato una nuova disponibilità nei confronti del mondo esterno, di un reale che sta fuori degli schemi concettuali, e che ne è indipendente (Ferraris 2011).

Il passaggio da una filosofia dell'illusione a una filosofia della percezione non cancella però margini di ambiguità nella realtà contemporanea. Un'attitudine diffusa 'coscientemente' postmoderna usa il dato concreto come campo dell'interpretazione, della comunicazione, oltre la necessità dell'affermazione di autenticità: Venezia è continuamente riprodotta, rimessa in scena in svariati contesti del pianeta come memoria dell'originale. Mentre sul piano teorico, quindi di nuovo interpretativo, l'architettura, ancora 'coscientemente', lavorando tra "i frantumi del tutto" (Cacciari 2001, 4), dentro i pixel della realtà è stata costretta da

tempo a rinunciare alla propria dimensione ironica, dissacratoria e soprattutto ludica – dimensione coltivata solo per un ventennio, stando al titolo della mostra londinese. La proliferazione dell'altra faccia del prodotto o dell'oggetto ovvero dello scarto, di ciò che resta toglie intenzionalità alla composizione per frammenti. L'architettura postmoderna si presenta così come un immateriale manifesto pubblicitario: è defraudata della sua profondità, di quello spessore attuato attraverso un mix di libertà e consapevolezza nel mettere sullo stesso piano brani concreti e ricordi distanti uno dall'altro.

Tornando ai Pink Floyd e alla data di scadenza della postmodernità come postura, forse questa si può far coincidere con l'irripetibile notte veneziana. L'effimero, da sempre materiale nobile del progetto nella città lagunare, nel 1989, solo nove anni dopo il suo trionfo architettonico sancito dalla Biennale di Architettura curata da Paolo Portoghesi, conquista, inaspettatamente e forse troppo ingenuamente, tutta Venezia trasformandola in un testo sovrascritto con parole e note della controcultura. Il giorno dopo restano sul campo le macerie del *Dark Side of the Moon*, le stesse macerie decretano il ritorno del Reale e la fine della cornice necessaria al postmodernismo per rendere tutto interpretazione.

Bibliografia

Bertagna, Marini 2014

A. Bertagna, S. Marini, *Venice. A Document*, Venezia 2014.

Bizzarri, Ghirri, Ottolini 1984

Nocte e di: immagini di settembre della Festa Nazionale dell'Unità, Reggio Emilia, 1983, a cura di G. Bizzarri, L. Ghirri, G. Ottolini, Alessandria 1984.

Cacciari 2001

M. Cacciari, *I frantumi del tutto*, "Casabella" 684-685 (2001), 4.

Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione 1839

Bagno, in Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione, Vol. III, Venezia 1839.

Fava 2017

F. Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata 2017.

Ferraris 2011

M. Ferraris, *Il ritorno al pensiero forte*, "La Repubblica", 8 agosto 2011.

Foscari 2014

G. Foscari, *The Elements of Venice*, Zürich 2014.

Francalanci 1982

E.L. Francalanci, *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Milano 1982, 62-63.

Holding 2000

E. Holding, *Mark Fisher: Staged Architecture*, London 2000.

Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia 1985

Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia, catalogo della mostra, Venezia-Milano 1985.

Gastaldi 2006

T. Gastaldi, *Lo show del secolo: i Pink Floyd a Venezia*, Milano 2006.

Marini 2017

S. Marini, *L'ultima notte. Il concerto dei Pink Floyd a Venezia / The last night. The Pink Floyd's concert in Venice*, "Firenze Architettura" 2 (2017), 134-141.

Molinari 2009

C. Molinari, *On the stage. I grandi palchi del rock*, Viterbo 2009.

Portoghesi 1980

P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura*, a cura di F. Cellini, C. D'Amato, A. De Bonis, P. Farina, Venezia 1980, 9-14.

Settis 2014

S. Settis, *Se Venezia muore*, Torino 2014.

Szacka, Marini, Lorrain 2017

L.C. Szacka, S. Marini, S. Lorrain, *Le Concert. Pink Floyd à Venise*, Paris 2017.

Tafari 1980

M. Tafuri, *L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia*, "Domus" 602 (1980), 7-11.

Tafari 1994

M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, Venezia 1994.

Vettese 2017

A. Vettese, *Venezia vive*, Bologna 2017.

English abstract

On July 15, 1989, Pink Floyd flooded Venice with rock music. It was the night of the Festa del Redentore, when at midnight the customary fireworks fire up the sky honouring the most famous Venetian celebration. The space occupied by the stage was the Bacino di San Marco, the heart of Venice where the sacred and the profane have always alternated. The night of the Pink Floyd's concert was the last in which the dark side of the moon went on stage it marked the end of the postmodern era.

“Persi par persi, ’ndemo a consolarse”

Uno sguardo ‘terzo’ sul concerto dei Pink Floyd a Venezia

Giacomo Maria Salerno

È sempre possibile dire il vero nello spazio di una exteriorità selvaggia
Michel Foucault [1971] 2001, 23

Attraverso il dibattito scatenato dal concerto dei Pink Floyd del 1989, si è potuto assistere a una delle ultime e più esemplari declinazioni del lungo e insanato conflitto tra Venezia e il moderno, che da lungo tempo opponeva in Laguna gli schieramenti cosiddetti dei conservatori e degli innovatori. In questo dibattito, che in controluce vedeva profilarsi le luci di Expo 2000, Manfredo Tafuri ha visto l’articolazione di una doppia sconfitta, in cui nessuna delle due fazioni (tanto quella che tentava di “mettere il belletto a un cadavere”, quanto quella che lo ha visto “liquefarsi sotto i suoi occhi” (Tafuri 1994) è riuscita a immaginare una soluzione a quello che ormai, a partire almeno dal celebre titolo del convegno del 1962, era pubblicamente definito come “il problema di Venezia”. Nessuno dei due schieramenti era insomma riuscito a offrire alla città una qualche via d’uscita dalle secche in cui si trovava impantanata da un secolo ed oltre, presa com’era tra le spinte contrastanti l’ammodernamento funzionale delle sue strutture da un lato, e quelle alla conservazione del patrimonio storico in essa sedimentato dall’altro; conflitto, questo, che appare estremamente longevo e tuttora irrisolto, come risulta evidente anche solo dal confronto tra le sue attuali declinazioni e le parole che gli dedicò Pompeo Molmenti nel 1902 in un’interrogazione parlamentare:

Quantunque le pietre a Venezia siano migliori e più belle degli uomini, abbiano però anche gli uomini i loro diritti, e non sia lecito, per amore dell’arte, condannare gente viva ad abitare tra le fredde pareti di un museo, e se Venezia non deve essere un museo, non può nemmeno perdere o sciupare ciò che il mondo le invidia (Molmenti 1924, 253).



1 | Folla sulle barche in Bacino
(foto di Andrea Pattaro).

Non era dunque cambiato di molto il discorso pubblico dall'inizio del secolo agli anni '80, se lo stesso Tafuri, nell'introduzione di *Venezia e il Rinascimento*, poteva riaffermare che questa Venezia è problema per i 'moderni', i quali

[...] affascinati da una continuità

cristallizzata [...] non riescono a sopportare la sfida che Venezia lancia loro. E moltiplicano i tentativi di violenza e tradimento, con tratti sadici appena dissimulati dietro la maschera del 'progetto rispettoso', del passato come amico del nuovo Capriccio, della mummificazione, della rivitalizzazione effimera (Tafuri 1985, XI).

Il concerto del Redentore '89, con lo strascico di polemiche che lo ha seguito, non ha fatto che riproporre questo dibattito all'interno della nuova stagione sociale e politica che stava vivendo la città dopo la chiusura del ciclo fordista, inaugurato dalle sconfitte operaie e dalla riorganizzazione della produzione industriale. Riguardando la scena del corteo dei lavoratori di Porto Marghera, ripresa nel docu-film *La città* (regia di Guido Vianello, 1974), si potrebbe dunque dire che i cartelli su cui appare lo slogan "No alla città museo" rappresentano non solo il canto del cigno della Venezia operaia, che sul lavoro industriale aveva provato a rifondare un'economia urbana in una dimensione metropolitana, ma anche l'intuizione dell'avvento di una nuova industria pesante, che farà del corpo stesso della città materia prima da sfruttare nel contesto della nascente economia spettacolare. La pressione turistica cresce infatti inarrestabile durante tutti gli anni '80, e investe una città sempre meno attrezzata, dal punto di vista della sua composizione sociale, a resistere all'urto di masse di visitatori che ormai non si limitano a concentrarsi nei tradizionali tre mesi dell'alta stagione estiva.

È così che Venezia, nel 1989, vede scendere la sua popolazione al di sotto della soglia degli ottantamila abitanti, mentre l'arrivo dei primi torpedoni di turisti provenienti dal blocco dell'Est in via di disfacimento segna ufficialmente il suo ingresso nell'era del turismo di massa.

In un quadro così determinato, il conflitto tra innovatori e conservatori si riarticola dunque su due posizioni, “una che guardava avanti in difesa del patrimonio artistico della Serenissima, incoraggiando allo stesso tempo l’utilizzo di strumenti e soluzioni più moderne di ricezione turistica; l’altra che considerava la laguna come una città-museo, della quale esaltare la dimensione poetica” (Szacka 2016, 184). Se la seconda opzione immobilizzava il corpo urbano in una stasi contemplativa per intellettuali, stranieri facoltosi e cosiddetti ‘turisti di qualità’, sensibili ai sussurri che questa città postuma e spettrale riusciva ancora a lanciare (Tafari 1994; Agamben 2009), la prima pareva più vicina alle provocatorie posizioni espresse pochi anni prima da Marco Romano, che nel 1981 sosteneva che “la trasformazione di Venezia in una Disneyland potrebbe segnare il passaggio ad un modo di vivere più creativo, più allegro e più festoso” (Romano 1981, 77). Qualunque però fosse la postura assunta, entrambe queste posizioni parevano in definitiva non essere in grado di offrire una soluzione al famoso ‘problema’, poiché nessuna di queste si era dimostrata in grado di porre un argine alla principale minaccia che incombeva sulla città a partire dal secondo dopoguerra: l’esodo degli abitanti.

La sostanziale vittoria del partito della conservazione, cui in qualche modo entrambi questi modelli fanno riferimento, avendo fatto della preservazione della struttura sedimentata di Venezia il suo tratto fondamentale, ha infatti determinato una paradossale periferizzazione della città storica: in questo modo

L’immagine consolidata si è trasformata in marchio, logo, inteso quale vuoto simbolo per una virtuale economia in grado di offrire l’archetipo di tante Disneyland riprodotte in facsimile. Così operando si è rovesciata la situazione: adesso Venezia è diventata la periferia di Mestre (Cervellati 2010).

Che il modello cui tendere fosse quello del museo o quello del parco tematico, dunque, la realtà urbana veneziana si mostrava in ogni caso profondamente trasformata nella sua dimensione più fragile, vale a dire in quella costituita, più che dalle sue pietre, dalle persone in carne ed ossa: i ceti più fragili sono stati così tendenzialmente espulsi dalla città insulare, che contestualmente si avviava verso un destino di museificazione e

mercificazione che sull'altare della città turistica avrebbe sacrificato la tradizionale *mixité* sociale che la caratterizzava. Al termine di questi processi di lungo corso, potevano dunque valere anche per Venezia le parole usate da Henri Lefebvre nel 1968:

Come testo sociale, la città storica [...] si allontana. Assume l'aspetto di un documento, di una mostra, di un museo. La città storicamente formata non è più vissuta, non la si coglie più praticamente. È solo un oggetto di consumo culturale improntato all'estetismo rivolto a turisti avidi di spettacoli e di pittoresco. Anche per coloro che cercano di comprenderla affettuosamente, la città è morta (Lefebvre [1968] 2014, 102).

Il concerto dei Pink Floyd viene dunque a inserirsi in questo nuovo contesto, in cui, se dal lato dell'architettura tradizionale "a Venezia la ragione progettuale sembra aver drasticamente accorciato i propri orizzonti" (Gregotti 2012, 96) – come testimoniano i rifiuti opposti a interventi di grandi architetti come Le Corbusier, Frank Lloyd Wright o Louis Kahn (Bonaiti, Rostagni 2016) – dall'altro iniziava ad affermarsi in Laguna una tendenza alla progettazione del temporaneo di cui il Redentore '89 è in qualche modo il momento culminante e il punto d'arresto, che "chiude 'simbolicamente' una stagione dell'architettura effimera" (Marini 2017, 140) aperta dieci anni prima dall'apparizione in quello stesso spazio acqueo del Teatro del Mondo di Aldo Rossi.

Raggiungendo questo suo apice, la progettazione dell'effimero da un lato si è trovata a determinare impreviste conseguenze materiali, come reso evidente dai danni economici lasciati in eredità dal concerto, ma dall'altro – mentre pensava di doversi opporre unicamente alle rigidità delle impostazioni più conservatrici – ha dovuto fare i conti con l'irruzione sulla scena di un elemento imprevisto, rappresentato da quegli oltre duecentomila giovani che hanno inondato le calli della città, nella totale assenza di servizi minimi ad essi dedicati. Scriveva sempre Lefebvre, e proprio in un testo dell'89 (l'ultimo da lui pubblicato) che

[...una volta] esportati, o meglio deportati nelle periferie, i produttori ritornano come turisti nei centri storici, dei quali sono stati spossessati, espropriati. Oggi le popolazioni periferiche reinvestono i centri urbani solo come luoghi di piacere, di tempo vuoto e inoperoso. Il fenomeno urbano è

così profondamente trasformato. Il centro storico in quanto tale è scomparso. Non restano che centri decisionali e di potere, da una parte, e spazi fittizi e artificiali dall'altra. È vero, la città persiste, ma solo con tratti museificati e spettacolari (Lefebvre [1989] 2017, 236).

Ed è proprio questo che si potrebbe leggere tra le pieghe del grande evento: gli espulsi dalla città vetrina, *no navigator to guide their way home*, vi fanno infine rumorosamente ritorno, come consumatori, come turisti, o, in questo caso, come indisciplinati fan di una delle più influenti *rock band* del Novecento.

Veniamo dunque alla notte del concerto, destinata d essere ricordata come la più famosa delle 'notti famosissime'. In quella sera del 15 luglio, migliaia di giovani, residenti e *foresti*, attratti dall'esibizione di un gruppo in qualche modo espressione delle controculture giovanili degli anni '70 e '80, si sono materialmente riappropriati dello spazio della città, facendo letteralmente saltare il dispositivo logistico (male) organizzato dall'amministrazione cittadina. Lo sciopero dei trasporti pubblici aveva inaugurato la giornata e la chiusura in mattinata del ponte stradale aveva costretto la folla ad affidarsi unicamente al trasporto ferroviario o a una lunga traversata a piedi. Un racconto romanzato di quei momenti descrive così il clima che si respirava in città dalle prime ore del giorno:

Verso le 10 era giunta una telefonata allarmata dalla questura di Roma. Ai colleghi di Venezia la Polfer aveva comunicato che erano partiti due treni, uno affollato di ottomila persone, l'altro di cinquemila, tutte dirette nella città lagunare. I primi grattacapi per l'ordine pubblico li avevano già dati alla Stazione Termini, tanto che le forze dell'ordine erano dovute intervenire con piccole cariche per impedire vandalismi. Il questore Musarra e il capo di gabinetto Cesare Porta, che coordinavano gli oltre mille agenti e carabinieri in servizio, avevano inviato alcuni plotoni della Celere ad accogliere i fan romani più turbolenti, che così erano stati scortati fino in piazza San Marco. Col viso tirato e le radio ricetrasmittenti schiacciate fra le dita, gli agenti avevano cercato di opporsi a ogni intemperanza della folla. Alla stazione, nel frattempo, treni provenienti da Bologna e da Milano avevano continuato a scaricare migliaia di persone (Anonimo Veneziano 1999).



2 | La “battaglia delle bottigliette” (foto di Lucio Salvucci).

Già dal mattino dunque la macchina organizzativa della città mostrava i primi segni di inadeguatezza e di sottovalutazione della situazione reale. A nulla erano valse le raccomandazioni di Fran Tomasi, organizzatore del concerto, sul grande richiamo di pubblico che avrebbe avuto l'evento. In una recente intervista, l'impresario ricorda così questo aspetto della vicenda:

Io ho sempre detto: “Fate attenzione che per un concerto gratuito dei Pink Floyd appare un flusso di gente straordinario”. Tanto è vero che avevo proposto di mettere i bagni chimici e altre strutture di assistenza. Io credo di aver portato una decina di *tope* (barche veneziane) con bottiglie d'acqua perché la gente non aveva niente da bere (Rocchi 2015-2016, 81).

Incuranti degli avvertimenti, le autorità non ritennero di predisporre alcun servizio d'ordine né di installare i bagni, per non correre il rischio di 'deturpare' il contesto monumentale della piazza. Nel frattempo però la situazione non avrebbe fatto che peggiorare:

Per le 15.30 la delicata bomboniera di Piazza San Marco era ultrasatura, ma la gente continuava ad arrivare da tutte le parti. Una muraglia umana di giovani si era assiepata sull'intera riva fino all'Arsenale, abbarbicandosi su ogni sporgenza che permettesse di superare gli ostacoli alla vista, approfittando di ogni impalcatura, pontone di vaporetto, cornicione di porta. Presto iniziò l'assalto ai monumenti. Una ventina di spericolati si arrampicò su per le impalcature del Palazzo delle Prigioni Vecchie in restauro, subito imitata da una nuova ventina. Altri salirono sulla copertura del dirimpettaio imbarcadero della Paglia, altri ancora sull'impalcatura prospiciente l'ingresso della Biblioteca Marciana. Molti occuparono le rive, i pontili, le gradinate, finendo con i piedi in acqua. Le forze di polizia invocarono disperatamente rinforzi da Mestre e da Padova. Alle 16 giunse l'annuncio che i carabinieri chiamati da Mestre erano rimasti anch'essi intrappolati sul Ponte della Libertà. Nella Piazza martellata dal sole la folla assetata si stava disidratando (Anonimo Veneziano 1999).

Non riuscendo a organizzare e contenere il flusso della folla, le forze dell'ordine, chiaramente impreparate, arrivano persino a effettuare alcune cariche di alleggerimento in piena Piazza San Marco. Lo testimonia un servizio del Tg1 dell'epoca, che racconta come "alle 21, 45 minuti prima che risuonasse la prima nota di *Shine on you crazy diamond*, la folla ha sfondato le transenne [...], la polizia ha respinto la pressione, ha caricato. Nel panico, i ragazzi sono fuggiti, per non tornare". Seguono poi delle interviste in presa diretta dalla Piazza, di cui riportiamo alcune voci:

- Allora, di là hanno sfondato...
- Ma han caricato prima là via...
- È successo per tre volte...
- Ci son qua trecentomila persone, carichiamo? E chi le ferma più quando si mettono a correre? Dai rendiamoci conto...
- Ci sono stati dei feriti?
- Sì! Era un'ondata! Un'ondata di gente che veniva...

Se questo era quanto accadeva in Piazza, anche le acque del Bacino si sono dimostrate piuttosto turbolente: alla manovra effettuata per mettersi in prima fila da parte della chiatta che ospitava vip e autorità, dalle barche assiegate da ore in attesa delle prime note è iniziato un fitto lancio di invettive e di oggetti, come si può vedere in alcuni video amatoriali che ancora circolano in rete. Lo stesso Fran Tomasi riporta l'episodio nella già citata intervista e racconta di come abbia dovuto noleggiare a sue spese quattro taxi per portare in salvo alcuni ospiti della zattera di rappresentanza, la quale ha dovuto poi piazzarsi in posizione defilata dietro alla chiatta del palco (Rocchi 2015-2016, 82). Ancora più interessante è però questa testimonianza diretta, che esprime bene, come i cori e gli insulti sguaiati che si possono sentire nel video, l'umore delle persone presenti di fronte al tentativo di autorità e *celebrities* di guadagnare una posizione privilegiata:

Arriva davanti a dove ci troviamo un cabinato di una trentina di metri, manovra mollemente e comincia le manovre per il posizionamento dell'ancora. Esattamente tra l'imbocco della piazza e il palco. 50 secondi di sbigottimento generale, 10 secondi di rabbia grugnita e la piazza reagisce. Partono migliaia di cose verso quella tinozza ma credo nessuno volesse invitarli al party malgrado il loro Martini. Ancora oggi al pensiero mi viene da

ridere, mi vedo sta povera barchetta che comincia a barcollare sotto il carico delle immondizie che l'avrebbero fatta affondare se gli amici degli amici non fossero intervenuti con le loro luci blu per sgomberare il campo dalle immondizie, barchetta compresa (Associazione Culturale Floydsum 2014, 54)



3 | The day after: “decorazioni urbane”.

Dopo il concerto, saranno poi la cronaca del “deflusso da incubo” e l’immensa distesa di immondizie del mattino seguente, puntellata di saccopelisti addormentati, a tenere banco nel dibattito mediatico e a far titolare ai quotidiani locali dei cubitali “Mai più”. Il *day after* verrà infatti descritto, in un famoso servizio del Tg1, come “un immenso dormitorio fatto di immondizie, di pipì, di volti assonnati”, su cui spiccano le immagini di un ragazzo, “irriverente di dieci secoli di storia della Basilica Marciana”, intento a orinarvi sul portone. “Se i veneziani ieri hanno avuto paura - continua il servizio - stamane si sono svegliati con la rabbia addosso. Mai più una cosa del genere a Venezia. Lampioni rotti, vetrine infrante, negozi devastati, plastica a profanare la restaurata loggia del Sansovino”. E poco importa se per quei filmati il giornalista “finì sotto inchiesta disciplinare della Rai, accusato di avere fatto un po’ di cinema con la faccenda dell’orinatore sacrilego” (Zuin 2005): l’immagine del ragazzo che saltellante si avvia verso la porta della chiesa per espletare i propri bisogni farà il giro del mondo, consolidando la percezione di una città oltraggiata dall’invasione di migliaia di giovani, dipinti come componenti di una novella orda barbarica.

Significativa eccezione, un servizio andato in onda su Rai3, che commenta invece

La cronaca di una tragedia annunciata, scongiurata solo per caso, [che] si chiude con un bilancio di 80 ricoveri, per fortuna non gravi, e di 200 ragazzi medicati [...]. Oggi ci si indigna per le immagini di una Venezia profanata, ma un esercito di giovani, quelli bollati come barbari, ha vissuto 24 ore da incubo senza servizi né pubblici né privati, per non parlare di assistenza. E

anche questa è barbarie. A Parigi si festeggiavano i 200 anni della dichiarazione dei diritti, a Venezia si sono calpestati i diritti più elementari, quelli degli invasori come quelli degli invasi. Diritti di civiltà. Venezia e la fragile Serenissima sul mercato si vende bene. La cultura giovanile cui appartengono i Pink Floyd ancora meglio. Ma per i giovani in carne e ossa mandati allo sbaraglio non c'è nemmeno la garanzia di dignità e di organizzazione che riserva a una partita di calcio.

Metro di paragone, quest'ultimo, provocatoriamente richiamato anche da Massimo Cacciari, che, in un'intervista svolta tra le immondizie della mattina dopo, parlerà del concerto come di una prova generale per poter svolgere la prima partita dei mondiali dell'anno successivo proprio in Piazza San Marco.

Riguadagnando un po' di distanza dai fatti, si potrebbe in definitiva dire che il dispositivo di uso spettacolare della città, tra l'impreparazione organizzativa e il boicottaggio attivo di parte dell'amministrazione, è stato messo a dura prova dalla materializzazione nello spazio urbano dei corpi di quel proletariato giovanile che, con Lefebvre, abbiamo visto essere stato deportato ed espropriato della città storica. Questa variegata e denigrata moltitudine urbana, pur se in maniera scomposta, ha quella notte messo in campo delle pratiche di uso e di riappropriazione dello spazio che il dibattito successivo, riorientatosi rapidamente sulla vecchia dialettica tra conservatori e innovatori, ha raramente preso in considerazione. Tuttavia quei giovani, accorsi da ogni parte del Paese e non solo, hanno in qualche modo espresso, attraverso la rivendicazione di uno spazio della festa – per quanto predisposto dall'industria dello spettacolo con la sovrascrittura di una celebrazione popolare come il Redentore – qualcosa come una rivendicazione di una città attraversabile ed esperibile, 'attraverso' ed 'oltre' la sua mercificazione. Si esprime infatti così l'editoriale anonimo di una rivista underground di quegli anni:

Dopo i Pink Floyd in S. Marco vogliamo i Public Enemy in Piazza del Duomo... Al saccheggio delle finanziarie e delle immobiliari, al tagliaggio odioso dei mercanti preferiamo il saccheggio proletario, l'orda irriverente insensibile ai fantasmi della città morta. Agli inorriditi filosofi della sinistra dotta e illuminata ricordiamo l'essenza di centri storici costruiti sullo sfruttamento di generazioni di proletari... Al dibattito sull'arte ed il marxismo opponiamo

la ferocia inconsapevole dei luddisti nostrani: saccheggiare Venezia è stato già un diverso uso della città (Autonomen 1989).

E continua:

I padroni della città disegnano in superficie e volume i loro profitti, concedendo qua e là, non senza fatica, scampoli di periferia e brandelli di verde... Questo mercato non ci interessa: siamo stati sfrattati e deportati, i nostri quartieri sventrati e ricostruiti, i nostri legami dissolti e violentati... Ci prenderemo le aree, quelle dismesse e quelle occupate dai vostri uffici e dal vostro comando, perché la città viva non è fatta di parchi e concerti ma è l'estinzione dei suoi padroni (Autonomen 1989).

A partire dall'uso evenemenziale dello spazio urbano praticato in quella notte di festa potrebbero dunque essere intravisti dei segnali di un desiderio di riappropriazione della città da parte di chi – nel processo convergente di museificazione, spettacolarizzazione e mercificazione – ne è stato espulso: i residenti, le classi popolari, la vita minuta; di quella fluida composizione sociale, insomma, che nella presa di parola affidata alla rivista – per quanto certamente minoritaria e ideologicamente connotata – si raccontano come coloro che dal centro sono stati “sfrattati e deportati”.

Se dunque “in quegli anni parte dell'avanguardia culturale italiana sceglie il tempo determinato come strategia di occupazione dell'esistente”, definendo i tratti di “una nuova pratica urbana” (Fava 2016, 22-23) costruita sulle esperienze dell'Estate Romana e del veneziano Teatro del Mondo, questa avanguardia non è la sola ad aggredire il terreno dell'effimero come spazio di affermazione e sperimentazione. Anche queste variegate moltitudini urbane, in maniera più o meno consapevole e organizzata, si ritrovano a occupare simbolicamente o materialmente gli spazi che si aprono loro dinanzi, provando a trarre profitto a modo proprio delle occasioni che si presentano. “Questa mobilità contestatrice, irrispettosa dei luoghi, volta a volta giocosa e minacciosa, che si estende dalle forme microbiche della narrazione quotidiana fino alle manifestazioni carnevalesche” (De Certeau [1980] 2001, 191), si trova dunque a elaborare modalità d'uso dello spazio al tempo stesso interne e antagoniste alla sua dimensione ufficiale, normata dal potere e dalla

macchina spettacolare. Ritagliando i propri spazi tra le maglie delle strategie tracciate dagli apparati (intendendo per strategia “il calcolo dei rapporti di forza che diviene possibile a partire dal momento in cui un soggetto di volontà e di potere è isolabile in un ‘ambiente’” (De Certeau [1980] 2001, 15), queste moltitudini non possono che inventare delle tattiche molecolari attraverso cui “giocare con gli eventi per trasformarli in ‘occasioni’”, poiché “la tattica ha come luogo solo quello dell’altro” e “non dispone di una base su cui capitalizzare i suoi vantaggi” (De Certeau [1980] 2001, 15).

È così che “le tattiche del consumo, ingegnosità del debole per trar partito dal forte, sfociano dunque in una politicizzazione delle pratiche quotidiane” (De Certeau [1980] 2001, 13). Nel momento in cui lo spazio urbano viene pesantemente occupato dal dispositivo spettacolare, che implacabilmente sottrae spazi alle forme dell’abitare e agli usi non normati, la vita quotidiana si trova quindi a dover inventare delle nuove modalità di appropriazione temporanea della città, di cui curiosamente un esempio tutto veneziano potrebbe essere preso a modello: si tratta delle forme con cui tradizionalmente alcuni veneziani usano ed abitano la Laguna e le sue spiagge temporanee, come il Bacàn, dando vita a pratiche effimere che si condensano in quelle che Sara Marini ha definito “epifanie veneziane”; lì, come nell’invasione floydiana dello spazio simbolico della Piazza, l’unica possibile “logica” sottesa è quella “dell’occupazione e della fuga” (Marini 2016, 62).



4 | Ragazzi sulla Loggetta del Sansovino in Piazzetta San Marco.

Anche all'interno della città vetrina e della città museo, dunque, resistono potenzialità inesprese di urbanità, e anche nel conclamato 'disastro' del concerto dei Pink Floyd è possibile veder racchiusa, nel prisma di una notte, quell'articolazione conflittuale tra tattiche minute e strategie degli apparati che illustrano esemplarmente il rapporto "agonistico" e di "incitazione reciproca" che sempre si instaura tra potere e resistenze (Foucault 1982). Nel gioco continuo tra la costruzione di spazi di autonomia e i tentativi di ricattura istituzionale e sussunzione capitalistica, si delinea quindi quel campo di tensioni nel quale rimane tuttavia possibile sperimentare delle precarie pratiche di

libertà. Queste hanno potuto darsi tanto nell'occasione offerta dal grande evento, in cui, simili agli Indios nel loro rapporto con i colonizzatori spagnoli, i subalterni

[...] trasformavano le azioni rituali, le rappresentazioni o le leggi loro imposte in qualcosa di diverso [...] e le sovvertivano non già respingendole o cambiandole, bensì usandole a loro modo per fini e in funzione di riferimenti estranei al sistema al quale non potevano sottrarsi (De Certeau [1980] 2001, 7);

e contemporaneamente, nell'ambito della vita quotidiana che sopravvive all'evento, nella memoria di una libertà sperimentata, dallo stesso evento trae ispirazione per future pratiche di autonomia, che si appoggeranno a

[...] un'attività astuta, dispersa, che però s'insinua ovunque, silenziosa e quasi invisibile, poiché non si segnala con prodotti propri, ma attraverso 'modi di usare' quelli imposti da un ordine economico dominante (De Certeau [1980] 2001, 7).

Insomma, “persa per persa” la vecchia città, come echeggiato dai versi della celebre canzone dei Pitura Freska richiamata nel titolo, occorre soffermare lo sguardo su quella prossemica della devianza (De Certeau [1980] 2001, 190-193) che mette in luce i modi in cui la vita tenti comunque di “consolarsi”, inventando la possibilità di nuove forme e nuove pratiche. La sfida cui queste invenzioni autonome saranno chiamate, sarà quella di oltrepassare l’orizzonte effimero dell’evento e di produrre nuove significazioni sociali, in grado di durare e di aprire spazi per una riappropriazione simbolica e materiale dello spazio urbano.

Per concludere, ci piace immaginare che queste moltitudini urbane – sempre più relegate ai margini della città storica, da essa espulse o in essa condannate a svolgere il ruolo di comparse nella grande industria post-fordista che è la città turistica – possano aver conservato, a partire dall’esperienza di quella notte dell’89, il ricordo di una libertà ancora praticabile. Locali e *foresti*, privati dell’esperienza della città storica dalla sua tendenziale trasformazione in museo (termine con il quale, secondo Agamben, si “nomina semplicemente l’esposizione di una impossibilità di usare, di abitare, di fare esperienza”; Agamben 2005, 96) anche grazie al concerto dei Pink Floyd hanno potuto riscoprire dei modi di esperibilità dell’urbano che altrimenti sarebbero stati loro negati, poiché la città-museo e la città-spettacolo costituiscono precisamente la declinazione urbana di quella “povertà di esperienza” di cui scriveva già Benjamin nel 1933. Questa nuova condizione antropologica, maturata secondo l’autore tedesco a seguito dello sviluppo della tecnica e del tramonto delle forme di vita pre-moderne, “non è solo povertà nelle esperienze private, ma nelle esperienze dell’umanità in generale. E con questo una specie di nuova barbarie” (Benjamin [1933] 2003, 539).

Attestandoci su questa immagine, si potrebbe dunque suggerire che se quella dei fan dei Pink Floyd è stata raccontata come un’invasione barbarica, occorrerebbe – per permettere di leggere le vicende di quella notte e le indicazioni sul futuro che da esse si possono trarre dalla prospettiva di una “tradizione degli oppressi” (Benjamin [1940] 2006, 486) – “introdurre un nuovo positivo concetto di barbarie” (Benjamin [1933] 2003, 539). A partire da questo, sarà forse possibile attrezzarsi alle sfide del futuro, in cui

[...] l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura, se questo è necessario. E quel che è più importante, lo fa ridendo. Forse a tratti questo riso suona barbaro. Bene. Talvolta il singolo può pure cedere un po' d'umanità a quella massa, che un giorno gliela renderà con interessi e interessi raddoppiati (Benjamin [1933] 2003, 543).

Bibliografia

Agamben 2005

G. Agamben, *Profanazioni*, Roma 2005.

Agamben 2009

G. Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere tra spettri*, in *Nudità*, Roma 2009, 59-76.

Anonimo Veneziano 1999

Anonimo Veneziano, *Scoppi in aria: Schopenhauer e i Pink Floyd a Venezia*, Venezia 1999.

Autonomen 1989

AUTONOMEN Per la ricomposizione del proletariato urbano, 1989 (Periodicità irregolare).

Associazione Culturale Floydesum 2014

The night of wonders. Pink Floyd a Venezia. 15 luglio 1989. Luci, suoni e memorie, a cura dell'Associazione Culturale Floydesum, Trieste 2014.

Benjamin [1933] 2003

W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in *Opere Complete*, vol. 5, Torino 2003, 539-544.

Benjamin [1940] 2006

W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in *Opere Complete*, vol. 7, Torino 2006, 483-492.

Bonaiti, Rostagni 2016

Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento, a cura di M. Bonaiti, C. Rostagni, Macerata 2016.

Cervellati 2010

P.L. Cervellati, *Centri storici*, in *Enciclopedia Italiana Treccani XXI secolo*, Roma 2010 (versione on line).

De Certeau [1980] 2001

M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma 2001.

Fava 2016

F. Fava, *Vivere a tempo determinato*, in *Spazi d'artificio. Dialoghi sulla città contemporanea*, a cura di L. Reale, F. Fava, J. Lòpez Cano, Macerata 2016, 15-24.

Foucault [1971] 2001

M. Foucault, *L'ordine del discorso*, in M. Foucault, *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino [1971] 2001, 11-41.

Foucault 1982

M. Foucault, *Il soggetto e il potere*, in *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, a cura di H.L. Dreyfus, P.R. Rabinow, Firenze, 1982, 235-254.

Gregotti 2012

V. Gregotti, *Venezia città della nuova modernità*, in *Un altro Fontego*, a cura di A. Bianchini, M. Coglitore, G. Dalla Costa, A. Semi, Venezia 2012, 93-122.

Lefebvre [1968] 2014

H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, Verona [1968] 2014.

Lefebvre [1989] 2017

H. Lefebvre, *Quando la ville se perd dans la métamorphose planétaire* [1989], in *Una città-pianeta? Introduzione alla traduzione*, a cura di N. Cuppini, in "Scienza & Politica", 56 (2017), 223-239.

Marini 2016,

S. Marini, *Epifanie veneziane*, in *Spazi d'artificio. Dialoghi sulla città contemporanea*, a cura di L. Reale, F. Fava, J. Lòpez Cano, Macerata 2016, 55-63.

Marini 2017

S. Marini, *L'ultima notte. Il concerto dei Pink Floyd a Venezia*, "Firenze Architettura", 2 (2017), 134-141.

Molmenti 1924

P. Molmenti, *I nemici di Venezia, polemiche raccolte e annotate da E. Zorzi*, Bologna 1924.

Rocchi 2015-2016

T. Rocchi, *Intervista a Fran Tomasi*, in *Un momentaneo attimo di follia. Un'analisi semiologica del concerto dei Pink Floyd a Venezia*, tesi di Laurea, Università degli studi di Padova, AA 2015-2016, 75-88.

Romano 1981

M. Romano, *Il leit-motiv della contrattazione politica nel piano comprensoriale*, "Urbanistica", 71 (1981), 66-84.

Tafuri 1985

M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985.

Tafuri 1994

M. Tafuri, *La dignità dell'attimo. Le forme del tempo: Venezia e la modernità*, Venezia 1994.

Szacka 2016

L.S. Szacka, *Pink Floyd's Ephemera*, in *Spazi d'artificio. Dialoghi sulla città contemporanea*, a cura di L. Reale, F. Fava, J. Lòpez Cano, Macerata 2016, 175-188.

Zuin 2005

A. Zuin, *Crovato, il mezzo busto del Tg che vuole governare Venezia*, "Corriere del Veneto", 25 gennaio 2005, 2.

English abstract

Starting from the debate on the '89 Pink Floyd concert, the article aims to analyse the longstanding conflicts that have arisen in Venice between the so called 'innovators' and 'conservatives'. Through the emergence of the crowd of fans as a new actor on the stage, it aims to explore the possibility of a third position on the matter, one that beyond the two mentioned factions could prefigure a different use of the city, to be imagined from the perspective of the urban multitudes rather than from the perspective of it being a theatre machine..

A Momentary Lapse of Reason. I Pink Floyd a Venezia, tra Modena e Berlino

Intervista a Patrizio Cherubini

a cura di Michela Maguolo

Patrizio Cherubini, cultore della musica rock, instancabile concertgoer, si definisce uno che ha avuto la fortuna di vivere fin da piccolo, all'inizio degli anni Sessanta, le vibrazioni della musica che di lì a poco sarebbe esplosa, cambiando il mondo. Si è trovato nella singolare situazione di assistere a tre concerti consecutivi dei Pink Floyd, fra il 1988 e il 1990, e di aver potuto così mettere a confronto lo show di Venezia, con quello di Modena, prima, e di Berlino (del solo Roger Waters) poi, offrendo delle considerazioni, da appassionato, sul panorama musicale e sull'evoluzione del concerto rock.



I Pink Floyd a Venezia, il pubblico nelle barche (da *Pink Floyd. Their Mortal Remains*, Milano, 2018). Il palco al centro del Bacino di San Marco (da C. Molinari, *On the stage. I grandi palchi del rock*, Viterbo 2008).

[Michela Maguolo] Venezia, 15 luglio 1989. Un concerto memorabile?

Partirei dall'antefatto: l'anno prima dei Pink Floyd a Venezia, avevo assistito a una serie di concerti in Italia, tutti ben organizzati dove ogni possibile esigenza del pubblico era stata prevista e risolta. Non sono molte le esigenze che possono insorgere da parte del pubblico prima, durante e

dopo un concerto: arrivare, parcheggiare, bere, andare in bagno. Nessuno dei concerti cui partecipai in quel periodo ebbe intoppi a tal riguardo. Tra i concerti che vidi nel 1988 c'era stato quello di David Bowie, a San Siro, settantamila persone, ineccepibile. E naturalmente, quello dei Pink Floyd a Modena, l'8 luglio. Eravamo partiti da Mestre poco più di un'ora prima dell'inizio, parcheggiammo ed entrammo giusto in tempo per l'attacco di *Shine on You Crazy Diamond*. C'erano fra le trentamila e le quarantamila persone, eppure tutto si svolse nella massima tranquillità. Fu uno spettacolo magnifico, impeccabile: perfetta l'organizzazione, perfetto il palco, eccellente l'audio, straordinarie le luci. Il pubblico viveva in un sogno perché, per quanto se ne possa dire, e poi si è detto, quel tour, e prima, il disco che l'aveva originato - *A Momentary Lapse of Reason* - era stato una liberazione. Era il primo tour dopo la separazione da Roger Waters, dopo che si era temuto che i Pink Floyd non sarebbero più esistiti. Lo spettacolo fu magnifico, e noi tutti ne restammo inebriati. Anche per l'uscita e il ritorno non vi furono problemi, mangiammo una pizza e tornammo a Mestre alle sei del mattino e alle sette, freschi come rose di maggio, andammo a lavorare. Perché avevamo visto e vissuto una cosa straordinaria.

Arriva il 1989, lo stesso spettacolo viene portato a Venezia. Premetto che mi sono sempre chiesto - proprio perché avevo visto numerosi concerti nel 1988, ospitati in sedi adatte per un concerto - perché i Pink Floyd, non tanto a Venezia, ma il giorno del Redentore. Avendo vissuto tante feste del Redentore in barca (tonnellate di persone felici, giulive e serene, che mangiano, si ubriacano, si denudano e si divertono) mi chiedevo che senso potesse avere organizzare uno spettacolo dei Pink Floyd, che come avevo avuto modo di constatare, significava trenta-quarantamila persone, proprio in quel giorno, in cui Venezia si riempie, e una massa si riversa nei campi, sulle rive, e il Bacino di San Marco si affolla di barche?

Comunque, si decide con quattro amici di andare a vedere pure questo spettacolo. Sono note le vicissitudini organizzative: la cosa che più trovavamo incomprensibile dopo aver digerito la poco sensata decisione della data, fu la delibera di non installare bagni chimici in città "per motivi di decoro". Con la previsione dell'arrivo di cinquanta-centomila persone, considerare indecorosi per la città di Venezia dei bagni chimici ci apparve surreale, ridicolo. Ebbi la fortuna di andare al concerto in barca.

Andammo in auto fino a Lignano, dove un amico teneva un motoscafo, fummo anche fermati dalla polizia che riuscimmo a impietosire cantando inginocchiati buona parte del repertorio dei Pink Floyd. In un'ora arrivammo in laguna.

C'era un oceano di barche: quelle dei veneziani che comunque ci avrebbero festeggiato il Redentore. Riuscimmo a sistemarci in buona posizione in Bacino, di fronte al palco. Non c'era da parte nostra un'aspettativa particolare nei confronti del concerto. Lo conoscevamo già, lo sapevamo a memoria. Ricordo che ci portammo un piccolo televisore per vederlo in diretta alla TV – uno strano cortocircuito, fra l'essere fisicamente al concerto e guardarlo contemporaneamente su di un piccolo schermo. In realtà, inguardabile: con riprese sbagliate, disturbi tecnici. Ma la visione diretta non era più emozionante, probabilmente a causa della riduzione dei decibel o per la posizione in cui ci trovavamo, il suono risultava distorto, un surrogato di quanto ascoltato a Modena, anche per la durata, poco più di un'ora. Comunque, in acqua si viveva il clima festoso del Redentore, che finì per sovrastare il concerto: la gente mangiava, beveva, rideva, si arrampicava sui pali. Il clima non era quello di un concerto, ma di una baldoria. E un po' alla volta, il concerto, per quanto gradevole, scivolò quasi in sottofondo.

Solo più tardi, quando tutto era finito e lentamente il fitto assembramento di imbarcazioni si sciolse per tornare verso terra, cominciarono ad arrivare le notizie di quanto stava accadendo a riva. Niente acqua, niente bagni, i bar chiusi, la gente imbottigliata, disperata. Vorrei ricordare che tredici anni prima il concerto di Paul McCartney in Piazza San Marco [*Wings over the World Tour*, 25 settembre 1976] era stato organizzato molto meglio, senza intoppi dal punto di vista organizzativo, per l'affluenza e il deflusso del pubblico. Ci furono poi polemiche per i danni provocati alla piazza, per i Tir carichi di materiali cui fu consentito di sostare a fianco di Palazzo Ducale. Ci furono le fisiologiche proteste di chi aveva pagato e si vedeva sorpassato dal pubblico non pagante. Aprì sicuramente un dibattito sull'opportunità di ospitare eventi rock in contesti storici (vedi G. Alajmo, *McCartney a Venezia. Una catastrofe*). Ma l'evento in sé si svolse serenamente. Neppure al concerto dei Pii (Public Image Ltd) per la Festa dell'Unità a Modena nel 1988, a cui avevo assistito, si erano verificati incidenti particolari. Johnny Rotten (ex Sex Pistols) e il suo gruppo

suonarono da anglosassoni, maledetti, ma pur sempre inglesi. E anche quando gli ultras dei Pil cominciarono a pogare, ad agitarsi troppo, facendosi male, subito intervenivano le ambulanze. A Venezia il pubblico fu lasciato in balia di sé stesso, dei suoi problemi, del disagio.

[MM] Piazza San Marco non era nuova a eventi musicali. Singolare è stata la scelta di suonare sull'acqua, di posizionare il palco in mezzo al Bacino e rivolto verso la Piazza, dando così le spalle al Redentore, escludendo quella parte di Venezia da cui la festa tradizionalmente si irradia.

Paradossalmente, un concerto sull'acqua è la cosa più sensata per Venezia. È il luogo più logico, un palcoscenico naturale. La città è attrezzata per il trasporto di merci e di cose per mezzo di pontoni galleggianti. Il via vai di mezzi nel bacino è costante. E sicuramente sull'acqua si sarebbero evitati i problemi che si erano verificati a San Marco tredici anni prima. Da un punto di vista logistico, il concerto sull'acqua era la soluzione migliore. Sappiamo che i tecnici dei Pink Floyd avevano lavorato tre mesi per mettere a punto la grande piattaforma, equipaggiarla di tutto il necessario, palco, backstage, uffici, mensa [v. Bob Hassall, *Pink Floyd Backstage. Another Lapse from the inside*]. Le capacità organizzative non mancavano sicuramente, c'erano stati grandi eventi, concerti, non era l'esperienza che mancava alla città. Forse l'obiettivo degli organizzatori era stato quello di creare un evento mediatico, pensato e costruito per la diffusione televisiva in tutto il mondo, disinteressandosi del pubblico presente, delle persone. Disinteresse per le persone, salvo poi accusarle di barbarie, di inciviltà, da parte dell'amministrazione locale. L'ipotesi di una "prova generale" per l'Expo 2000, realizzata in modo così maldestro per mostrare l'inadeguatezza di Venezia a ospitare un evento di massa, è circolata ed è ritenuta la più plausibile, per spiegare il disastro organizzativo. Può essere, ma farlo sulla pelle delle persone è grave.

[MM] E la band? Come si comportò, come condusse il concerto?

Gli artisti si comportarono da professionisti. Suonarono in modo impeccabile, ma si percepiva - noi sentivamo - l'assenza di quel rapporto con il pubblico che per esempio a Modena era evidente, palpabile. Un'emozione che si avvertiva anche in loro, nel modo di suonare, di

cercare un legame con la gente, attraverso uno sguardo, un sorriso, un gesto, Gilmour in particolare. A Venezia invece la sensazione era di distacco, di professionalità senza *pathos*, senza simpatia. Forse, chi era sulla riva a San Marco, ha avuto una sensazione diversa, più positiva e ha vissuto il giorno più bello della sua vita. La scaletta del concerto era ovviamente simile a quella di Modena, se non per la riduzione dell'intero concerto a poco più di un'ora, aperto da *Shine on You Crazy Diamond* e chiuso da *Run Like Hell*. Questa con il suo ritmo incalzante, finiva con un'esplosione che a Venezia coincide con l'inizio degli immancabili fuochi d'artificio del Redentore.

Per me, lo spettacolo fu gradevole, ma asettico. Ho assistito, molti anni dopo, al concerto di Gilmour in Piazza San Marco [*The Pulse*, 12 agosto 2006] e l'intesa con il pubblico era fantastica, con risate, battute, scambi di sguardi. Il concerto del 1989 aveva ben poco in comune con quello dell'anno prima, a Modena, dove il gruppo aveva dato il meglio di sé. E con quello dell'anno dopo a Berlino, di Roger Waters [*The Wall Live in Berlin*, 21 luglio 1990].

Berlino, appunto. Il solo Waters, con il suo *The Wall*, in una città ritrovata. Berlino stava vivendo un momento epocale, la fine del muro, la riunificazione delle due Germanie. Il concerto prometteva di essere un evento storico, e non si poteva non esserci. Si partì il mattino alle 9, e appena entrati in Germania, ci trovammo circondati da Trabant, le leggendarie scatolette in plastica alimentate a miscela che si conoscevano per fama ma che mai avevamo visto. Finalmente libere di muoversi, avevano subito cominciato a invadere la metà del loro paese che fino a un anno prima era rimasta per loro interdetta. Piccole, leggere, traballanti, un grappolo consistente si trovò coinvolto in un incidente con Bmw e Mercedes: cominciarono a volare Trabant e noi riuscimmo a evitarle per miracolo. Al concerto di Berlino erano presenti duecentomila persone. Arrivammo lì con il biglietto comprato in Italia, ma non c'era un ingresso: era tutto aperto. Nessun intasamento, nessun disagio: abbiamo parcheggiato, abbiamo trovato da mangiare, da bere e c'erano file ordinate di bagni. Un concerto memorabile, un evento storico.

[MM] Si racconta che la grandiosità del tour di *A Momentary Lapse of Reason* servisse a rilanciare un gruppo che rischiava di scomparire dalla memoria.

Non sono d'accordo. Ricostruiamo i fatti: nel 1983 esce *The Final Cut*, scritto da Roger Waters. Richard Wright era appena stato allontanato dal gruppo. Il disco era stato registrato con il sistema olofonico, tecnica di recente introduzione che permetteva, si diceva, di avere un effetto *surround*, tridimensionale, ma da un'unica fonte sonora. Il disco aveva ancora come tema la morte in guerra del padre di Waters. Il ruolo dispotico di Waters e lo scarso successo del disco portarono a dissapori e poi alla scissione definitiva del gruppo. Dopo le poco edificanti diatribe, finite in tribunale, sull'uso del nome Pink Floyd, Gilmour e Mason produssero *A Momentary Lapse of Reason* – a mio avviso un vero capolavoro – che ebbe un buon successo. Nonostante fossero passati quattro anni dall'ultimo disco, i fan non si erano dimenticati dei Pink Floyd. Le vendite furono ragguardevoli, certo non ai livelli di *The Dark Side of The Moon* o di *Wish You Were Here*, ma i tempi erano cambiati e gli LP non raggiungevano più i record di vendita di dieci, quindici anni prima.

Il tour mondiale, poi, fu uno dei più seguiti in assoluto, con tappe in città dove non erano mai stati in precedenza. La scenografia era straordinaria, con lo schermo circolare e l'enorme sfera di specchi. Fu un disco di grande liberazione compositiva per i tre musicisti: non dimentichiamo che Wright fu richiamato a suonare con loro. Gilmour ha dato il meglio di sé, Wright ha contribuito in modo fattivo, Mason ha messo d'accordo tutti. C'erano note in abbondanza, arrangiamenti pieni di *pathos*, riecheggiano i Pink Floyd di quindici anni prima, ma in forma aggiornata. Un capolavoro, dopo quanto era successo. I Pink Floyd sono uno dei rari gruppi che ha saputo crescere, evolversi, inventarsi e plasmarsi in base alle conoscenze acquisite nel tempo. Le loro competenze musicali all'inizio erano limitate, nessuno era un vero virtuoso dello strumento come per esempio Keith Emerson, degli Emerson Lake and Palmer, tastierista talmente bravo che non poteva superarsi.

[MM] Fu un tour spettacolare, come nella tradizione dei Pink Floyd, da *The Dark Side of the Moon*, o più ancora, da *Animals*: scenografie stupefacenti, effetti speciali. Il rock è spettacolo.

In generale, il pop e il rock sono musica spettacolare, teatrale. Ma, per quanto riguarda i Pink Floyd, credo che il respiro infinito dei loro temi musicali li abbia sempre spinti a uno sguardo più ampio, a cercare e creare spazi smisurati, che trasmettessero la sensazione di incommensurabilità, di tempo e di spazio, cosmico, siderale. La spettacolarità era un mezzo necessario per coinvolgere il pubblico nei loro viaggi interstellari.

English abstract

Patrizio Cherubini, a rock music enthusiast, a tireless concertgoer, calls himself one who had the chance to experience, as a child in the Sixties, the vibrations of the music that would soon explode, changing the world. In this interview he tells how he found himself in the singular situation of attending three consecutive Pink Floyd concerts, between 1988 and 1990, so as to be able to compare the historic Venice concert, with that held in Modena the previous year (*A Momentary Lapse of Reason Tour*, 1988, and the one in Berlin - *Roger Waters' The Wall*, 1990).

Roger Waters. The Wall in Berlin

Potsdamer Platz, 1990 (Progettisti

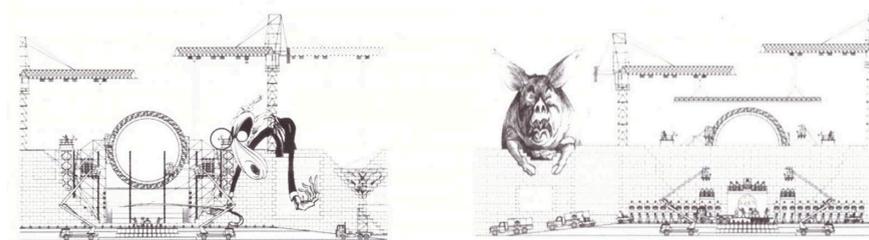
Mark Fisher, Jonathan Park,

Gerald Scarfe)*

Cesare Molinari

Nel tardo 1989 il promotore di eventi rock Mick Worwood chiese a Roger Waters di inscenare *The Wall* in favore del *Leonard Cheshire's Memorial Fund for Disaster Relief*. Waters pensava già da un po' di riportare in scena lo show del 1980 e quando il muro fu demolito, decise di inscenare il revival proprio a Berlino, ipoteticamente a giugno del 1990.

Le negoziazioni per una notte di concerto nella Potsdamer Platz, nella cosiddetta 'terra di nessuno', iniziarono con i sindaci di Berlino Est e Ovest. In quel periodo storico Berlino Est si trovava in un totale scompiglio politico e burocratico e nessuno del governo aveva esperienza nell'allestimento di concerti rock. Per cinque mesi ci fu grande incertezza su chi dovesse o potesse dare i permessi necessari. Nonostante si trattasse di un'iniziativa di beneficenza, fu difficile trovare sponsor che finanziassero il progetto. Si trattava infatti di un progetto titanico, i cui costi si aggiravano intorno ai 10 milioni di sterline, e molti dei grandi nomi furono contattati a gennaio 1990, quando le aziende con maggiori disponibilità hanno generalmente già assegnato la loro quota sponsorizzazioni per l'anno.

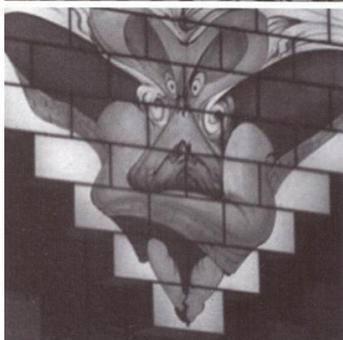
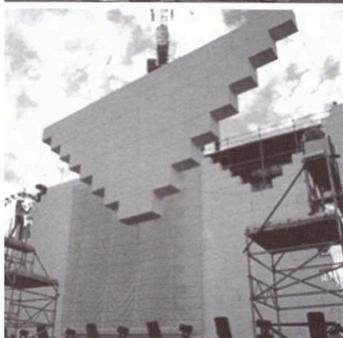
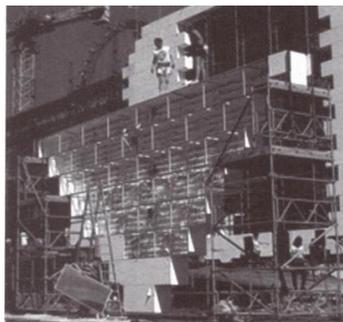


1 | Disegni tratti dallo storyboard di Mark Fisher per *The Wall* (1990).

Ma la progettazione non si fermò: [Mark] Fisher e [Jonathan] Park si diedero da fare e iniziarono a immaginare lo spettacolo, producendo immagini e disegni al computer per illustrarne il design e la progettazione meccanica. Finalmente in aprile furono sciolte le riserve sulle competenze burocratiche e da Berlino Est arrivò l'ok. Nonostante l'assenza di un budget vero e proprio, il team di produzione, coordinato da Keith Bradley, iniziò le sue riunioni, ma ormai non c'era più tempo a sufficienza per 'andare in scena' a giugno. Inoltre gran parte dei professionisti che avrebbero dovuto essere coinvolti nel progetto avevano altri impegni, da cui non si potevano svincolare. Si decise per un rinvio e lo spettacolo venne rimandato al 25 luglio, un tempo comunque ridotto, quasi ridicolo per allestire uno dei più grandi concerti mai messi in scena. Bisognava ottenere permessi, costruire il set, fare le prove, coinvolgere gli ospiti...

Anche per differenziare lo spettacolo rispetto a quanto portato in scena dieci anni prima con i Pink Floyd, Waters decise di modificare la scaletta dei concerti del 1980 e di riarrangiare gran parte dei brani. Furono coinvolti il coro e l'orchestra della radio nazionale di Berlino Est in alcune canzoni. I concetti alla base dell'opera rock originaria rimasero essenzialmente gli stessi, ma il messaggio fu ampliato. Non si trattava più solo della vita privata e pubblica della rockstar Pink, ma di un grande evento spettacolare a margine di un grandissimo evento storico. La 'scala' era completamente diversa: oltre duecentomila persone in piazza a Berlino. Inoltre era prevista una diretta televisiva per un potenziale di mezzo miliardo di telespettatori in oltre trenta paesi.

La compostezza poco 'esibizionista' delle esecuzioni cui Waters era abituato con i Pink Floyd era piuttosto distante dai clichè televisivi che incentrano le riprese su musicisti 'scenici'. Bisognava dunque intervenire sia sulle dimensioni che nell'azione dello spettacolo, per renderlo televisivamente appetibile. Inoltre, l'allestimento in Potsdamer Platz comportava l'aumento delle dimensioni del set, quasi raddoppiate rispetto allo spettacolo di dieci anni prima. Si decise pertanto di rafforzare la dimensione narrativa dello show anche per conservare e amplificare il messaggio che l'aveva ispirata.



2 | Dettagli della scatola translucida retroilluminata raffigurante la Madre che durante il concerto andrà a collocarsi alla sinistra del palco in un'apposita tacca triangolare ricavata nel muro.

Ciò comportava la ridefinizione di alcune ambientazioni e di alcuni elementi scenografici. La stanza d'hotel di una delle scene fu ricostruita in tre dimensioni nella parte alta del muro, nascosta a inizio concerto da una finestra colorata 'a mattoni'. Il gonfiabile originale della Madre fu rimpiazzato da una Madre-mattone, vale a dire sostituita da un cartone, disegnato su un foglio traslucido da [Gerald] Scarfe, che copriva una grande scatola illuminata, incassata in una tacca triangolare all'estremità superiore del muro. Furono coinvolti i principali realizzatori del precedente spettacolo, che ridisegnarono gli elementi nella nuova scala e introdussero nuove soluzioni.

Il gruppo di designer 4i diede una nuova veste alle violente immagini di Scarfe, molto frastagliate nel tratto, avvicinandole a immagini proiettate contro il muro durante la scena della stanza di hotel. Di loro ideazione le immagini di città in rovina, saccheggi, figure astratte e la tetra lista di nomi di vittime di guerra impressa contro il muro. Quei nomi poi scomparivano in dissolvenza, lasciando spazio a un gigantesco campo, fitto di croci. Poi, occupando uno spazio di 13 x 150 metri, compariva la frase pacifista "Bring the boys back home", che invitava a un globale cessate il fuoco e a riportare a casa i soldati, i ragazzi.

Il forte legame con la storia dello spettacolo *The Wall* era richiamata anche dall'uso di alcuni dei passaggi animati realizzati da Scarfe per il film omonimo del 1982. Fu invece una trovata inedita a garantire una buona

dose di quell'azione scenica così utile a fini televisivi, approfittando della presenza in città di truppe dell'esercito sovietico, di fatto 'a riposo', in attesa di disposizioni per il rimpatrio. Anche se non fu concesso l'uso di mezzi pesanti, quali carri armati – come avrebbe desiderato Waters – il contingente russo fu disposto a noleggiare i mezzi per il trasporto delle truppe e i soldati russi della banda e del coro militare sfilarono in parata, aggiungendo un'inconsueta e sontuosa coreografia allo spettacolo.

La famosa sequenza del processo fu rielaborata come una lunga vignetta e recitata da famosi musicisti e attori nei fantastici costumi di Scarfe: Thomas Dolby, nel ruolo del Maestro con addosso un abito grande il doppio della sua taglia, fu fatto penzolare dal muro attraverso una bardatura: il ruolo dell'Avvocato fu affidato a Tim Curry, il Dr. Frank N Furter del *Rocky Horror Picture Show*, Albert Finney interpretava Giudice, Ute Lemper la moglie e Marianne Faithfull la Madre.

Altri effetti scenici furono allineati lungo le ali del ponteggio e sulle quindici piattaforme per la costruzione del muro posizionate sul ponte. Alla fine dello show il ponte iniziava a scendere e i mattoni precedentemente deposti iniziavano a cadere uno dopo l'altro. Per non danneggiare i mattoni, relativamente fragili, durante le prove prima dello show furono effettuate solo due demolizioni parziali, mentre la costruzione del muro fu ripetuta molte volte.

Per la produzione originale di *The Wall* nel 1980 erano stati usati mattoni di cartone, ma per lo spettacolo della Potsdamer Platz ciò non fu possibile. Il nuovo muro era alto circa il doppio del precedente e le file più basse non avrebbero retto un carico così pesante. La possibilità di usare il polistirolo fu scartata perché antiecológica.

Si scelse infine il poliuretano e la realizzazione fu affidata a una ditta tedesca che fabbricò 2.500 mattoni (ognuno delle dimensioni di 75.5 x 60 x 150 cm), riciclati in seguito come isolante per costruzioni. Le autorità locali insistettero affinché la struttura del muro sopportasse un vento di 70 km/h. Il problema fondamentale era di fissare saldamente i mattoni nelle zone laterali del muro e permettere allo stesso tempo un crollo veloce e progressivo. Furono costruiti alberi verticali di supporto (sottili torri triangolari reticolari) verniciati in nero e vi vennero allacciate delle

corde fissate a delle 'caviglie' in legno. I mattoni erano forniti di una scanalatura in cui poggiare le caviglie. L'operazione era ripetuta per ogni fila di mattoni. Ciò assicurava la richiesta resistenza al vento e la velocità di demolizione necessaria per le esigenze sceniche.



3 | Il retro del palco con la struttura, le torri a supporto dei sistemi di proiezione e alcuni dei mattoni in poliuretano.

Il muro-sipario prevedeva un'apertura in cui venivano innalzati 600 mattoni che andavano a costruire la parte centrale del muro. Una squadra di comparse tedesche alzava le prime quattro file di mattoni e i musicisti restavano visibili dall'altezza delle spalle in su. A metà spettacolo questa 'finestra' nella visuale del pubblico, delimitata nella parte alta da un'architrave sospesa lunga dodici metri, anch'essa dipinta per simulare un muro di mattoni, veniva chiusa. La costruzione del muro era sincronizzata con la musica, gli effetti, i movimenti di scena e quelli dei tecnici dietro le quinte, la trasmissione televisiva. Il muro veniva innalzato in 47 minuti esatti. Dietro l'apertura centrale del muro correva un ponte, costruito per l'occasione, lungo 40 metri e pesante 20 tonnellate,

azionato da torri di sollevamento equipaggiate con silenziosi ma potenti motori idraulici. Su di esso si muovevano gli addetti alla scenografia presenti sul palco incaricati di posizionare i mattoni.

Per la demolizione furono usate anche due gru a torre (che si integravano nella 'coreografia meccanica'), alte 50 metri con bracci da 30, poste ai lati del palco, incassate nell'impalcatura per immagazzinare i mattoni. Furono usate come elemento flessibile nell'allestimento della scena, fornendo di volta in volta supporto per i gonfiabili, per il sollevamento dell'architrave delle luci di 40 metri e infine per far letteralmente volare intere sezioni del muro. In definitiva lo svolgimento del concerto ricalcava quello originale del 1979. Si cominciava con un'apertura nel muro, che veniva gradatamente riempita dai mattoni, man mano che l'isolamento e l'alienazione del protagonista crescevano, per venire poi completata nella

seconda parte dello spettacolo. Al termine del concerto avveniva la liberazione psicologica della rock star Pink, attraverso la demolizione del muro.

Tutti gli elementi degli impianti erano nascosti dal muro. Le torri di diffusione audio, alte 12 metri, erano camuffate da pannelli acustici velati, trasparenti al 70%, e dipinti per simulare file di mattoni: le piattaforme che contenevano i mattoni usati per costruire la porzione centrale della scena erano nascoste dalle casse rivolte verso la platea; i gonfiabili riposavano in attesa del loro utilizzo su piattaforme nascoste dalla parte superiore del muro; anche la torre per il cineproiettore da 70 mm che trasmetteva immagini al gigantesco schermo circolare da 15 metri era celata da una piattaforma/impalcatura in cui trovavano posto gli 80 componenti dell'orchestra e le 150 persone del coro. Il set dello spettacolo arrivò ad occupare un quarto della gigantesca Potsdamer Platz: visivamente, il palcoscenico appariva come un immenso muro di 25 metri d'altezza con due aperture rettangolari per gli schermi video ai lati. Per rendersi conto delle dimensioni del palcoscenico basti pensare che era sufficientemente ampio e resistente da ospitare limousine, motociclette, camion militari e le parate militari delle Forze Sovietiche.



4 | Il pubblico nella 'terra di nessuno' allestita per ricevere gli oltre 250.000 spettatori del concerto *The Wall* organizzato da Roger Waters a Berlino nel 1990.

The Wall è stato creato in soli due mesi e mezzo, con accesso alla Potsdamer Platz solo nelle ultime quattro settimane. Per uno spettacolo rock ordinario tutto questo era irrealizzabile: idee, meccanismi, coreografie, luci, effetti pirotecnici suoni e logistica richiedevano una perfetta coordinazione e sperimentazione.

Sebbene Fisher e Park fossero vicini alle redini di controllo, l'esperienza di questo evento rinforzò la loro convinzione che il rock'n'roll è una questione di team, un'integrazione di attività creative

provenienti da fonti molto diverse. La creazione dell'architettura rock dipende dall'immaginazione, da una tecnologia appropriata e, soprattutto, dallo staff di lavoro.

Forse, quando verrà fatta una valutazione finale sul lavoro di Fisher e di Park, essi verranno considerati come l'unità creativa che ha dato uno dei maggiori contributi pratici all'architettura effimera e mobile.

* Il testo, per gentile concessione dell'autore, è tratto da: Cesare Molinari, *On the stage. I grandi palchi del rock* (con fotografie di Bruno Marzi), Viterbo 2009, 70-73.

English abstract

This chapter from Cesare Molinari's book *On the Stage: I grandi palchi del Rock*, is about the design of the stage for *The Wall in Berlin* concert by Roger Waters held in Potsdamer Platz in 1990. The occasion was the demolition of the Berlin Wall and the reunion of the two German countries. The show was more spectacular than the original, and the stage much larger, designed by Fisher Park Partnership, the architects who had conceived the first and then most of the subsequent stage sets for Pink Floyd. "The creation of rock architecture depends on imagination, appropriate technology and, above all, a good working team", especially when a stage comprising a 25m. long wall has to be set up in two and a half months.

Visioni in technicolor

Recensione a Nick Mason's Saucerful Of Secrets. The Heartbeat of Pink Floyd (tour 2018/2019)

Alessandra Pedersoli



A Londra, nelle ultime settimane del 1966, a pochi mesi dalla grande 'rivoluzione' di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles, un nuovo gruppo attrae l'attenzione della scena underground. I Pink Floyd Sounds – questo il nome originario della band coniato dal primo leader Syd Barrett – si fanno notare soprattutto per le loro performance visuali, mentre la musica fatica ad emanciparsi dal *mainstream* R&B. È lo stesso batterista e biografo del gruppo – Nick Mason – a ricordarlo:

A Melody Maker report of 22nd October 1966 gives a flavour of a typical performance by us: "The slides were excellent – colourful, frightening, grotesque, beautiful, but all fall a bit flat in the cold reality of All Saints Hall. Psychedelic versions of *Louie Louie* won't come off but if they can incorporate their electronic prowess with some melodic and lyrical songs – getting away from R&B things – the could well score in the near future" (Nick Mason, *Inside Out. A personal History of Pink Floyd*, London 2004, 49).

Come profetizzato dall'anonimo cronista, includendo nella musica i loro "prodigi elettronici", il gruppo farà centro: il 5 agosto 1967 verrà pubblicato *The Piper at the Gates of Dawn*, il primo LP della band di Cambridge, oggi un classico della musica psichedelica. Sperimentazione, commistione del linguaggio sonoro e visuale, sospensione, imprevedibilità, inclusione nello spazio performativo: i primi Pink Floyd sono già tutto questo. È un equilibrio costantemente precario quello che dilata le possibilità creative: i membri della band prima di essere musicisti

sono architetti e artisti che rifiutano il divismo da palco, rifuggono l'autoesaltazione e, in nome dell'arte, propongono performance inclusive, dove forme, colori e luci accompagnano lunghi passaggi e improvvisazioni (*Interstellar Overdrive*, brano senza testo, dura quasi dieci minuti). La prima *line-up* vede Syd Barrett alla chitarra, Roger Waters al basso, Rick Wright alle tastiere, Nick Mason alla batteria.

In quei primi anni è però Syd Barrett ad attrarre l'attenzione nel gruppo: è *in primis* un pittore e decora la sua Fender Esquire con piccoli specchi circolari, come a restituire le luminose visioni caleidoscopiche del *light design*. Purtroppo la sua poliedrica personalità si rivelerà particolarmente instabile; nel 1968 lascerà i Pink Floyd per dedicarsi a fugaci progetti solisti, per poi estraniarsi definitivamente dalla scena musicale. Il gruppo – sostituito Barrett con David Gilmour – prosegue in questi primi anni nel corso della sperimentazione, creando atmosfere sonore che penetreranno anche nel cinema con *More* diretto da Barbet Schroeder (1969) e *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni (1970).

Prima del 1973, anno di pubblicazione di *The Dark Side of the Moon*, i Pink Floyd realizzano otto album, tra cui *A Saucerful of Secrets* (1968), *Meddle* (1971) e *Obscured by Clouds* (1972) – spesso ingiustamente dimenticati. È da questo ricchissimo carnet che attinge oggi Nick Mason per il suo progetto *Nick Mason's Saucerful of Secrets*: non si tratta di una *tribute band*, ma di un progetto per riscoprire il *sound* originario, per restituire quelle percezioni caleidoscopiche che la musica dilatata e che le proiezioni luminose creavano nei piccoli club underground.

Nick Mason è l'unico rimasto della formazione originaria dei Pink Floyd (Waters esce dal gruppo nel 1985 dopo una complicata *querelle* legale; Wright muore nel 2008), ed è lui a ripercorrere tutta la storia del gruppo e a compilare la biografia 'ufficiale' *Inside Out*. È sempre Mason a promuovere la mostra *Pink Floyd: Their Mortal Remains*, inaugurata nel 2017 al Victoria and Albert Museum di Londra (poi riallestita al MACRO di Roma nel gennaio 2018; sulla mostra, si veda il saggio di Michela Maguolo *Around 1968. I Pink Floyd nel Paese delle meraviglie* in Engramma n. 161).

Nick Mason's Saucerful of Secrets si inserisce nell'originale processo di rilettura del mito Pink Floyd, coinvolgendo musicisti già noti sulla scena

internazionale rock e pop: il bassista Guy Pratt, già collaboratore di David Gilmour e degli stessi Pink Floyd, i chitarristi Gary Kemp (Spandau Ballet) e Lee Harris, il tastierista Dom Beken. Pratt e Kemp, che si alternano nelle linee vocali, hanno l'arduo compito di interpretare tre stili molto diversi: oltre a quello di Syd Barrett, anche quelli di Roger Waters e David Gilmour.



The Heartbeat of Pink Floyd è il titolo del tour che dalla primavera del 2018 ha toccato Europa e Nord America. Nel settembre dello scorso anno ha fatto tappa al Teatro degli Arcimboldi di Milano e quest'estate è stato a Taormina, Ravenna, Roma, Perugia e infine Brescia, dove è Piazza della Loggia lo spazio scelto per ospitare lo *show*. Lo spettacolo risulta

estremamente convincente grazie al candido marmo di Botticino della facciata rinascimentale del Palazzo della Loggia, sul quale le proiezioni luminose acquistano particolare forza. Contrappuntate dalle statue allegoriche della copertura, le figure luminose si dilatano e contraggono a tempo di musica e sembrano sciogliere le forme rinascimentali della struttura. La musica è straordinaria, ma la dimensione psichedelica innescata dalle visioni *optical* lo è di più.

Nel concerto vengono presentati solo i brani ante 1973 e nemmeno nei bis finali Mason cede alla seduzione della *tribute song*. L'unica concessione è *Vegetable Man* del solo Syd Barrett, al quale il concerto rende omaggio, anche visivamente, proiettando i suoi occhi cupi sul marmo della Loggia.

English abstract

Nick Mason, drummer and biographer of the Pink Floyd, formed the project band Nick Mason's Saucerful of Secrets in 2018. The name comes from the second Pink Floyd's album *A Saucerful of Secrets*, released in 1968. Not a tribute band, but an opportunity to rediscover Pink Floyd's original sound at the beginning of their career, when Syd Barrett led the band into performances full of psychedelic sounds, colours and moving images. The concert in Brescia, Piazza della Loggia, the last in the Italian tour, was an outdoor example of what the immersive psychedelic shows must have been like. The selection from the Pink Floyd's lavish catalogue of songs included only pre-*The Dark Side of the Moon* albums.

Variazioni sul Rock. Le Orme fra Venezia e il mondo

Intervista a Tony Pagliuca

a cura di Michela Maguolo

La gioia di cantare, la voglia di sognare
il senso di raggiungere quello che non hai
Le Orme, *Uno sguardo verso il cielo*

Antonio (Tony) Pagliuca, tastierista, autore e compositore insieme a Aldo Tagliapietra, dei brani de Le Orme, fra i primi e i maggiori gruppi di progressive rock italiano, è nato a Pescara, ma ha sempre vissuto a Venezia, dove ancora oggi produce e fa musica. Ci parla proprio di musica, di sperimentazione, degli imprescindibili incontri live, dove la voglia di fare musica incontra il bisogno di ascoltarla: una generazione in fermento tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta che – come cantano in Felona – “si ritrova”, “si corre incontro/per un’altra festa mentre muore il giorno”.

[Michela Maguolo] Trent’anni fa, si tenne a Venezia lo storico concerto dei Pink Floyd. Eri presente? Cosa hai pensato di quell’evento che ha portato nella città lagunare duecentomila persone?

Io non ero a Venezia in quel periodo, ma ho vissuto il concerto attraverso la canzone dei Pitura Freska, *Pin Floi* [già in *Ossigeno*, 1990; poi in *’Na bruta banda*, 1991]. Sono certo che quella descritta fosse esattamente la sensazione di molti. Straniamento, assurdità, follia.

Ore sei e cinque in diligenza/ ’ndando casa vardo el sol e rido par no
pianser/ la gente scaturia dise queo cosa el ga?/ e no ti lo vedi che el se
uno de quei s’ciopai che se ’ndai a veder i Pin Floi/ el se uno de cuei s’ciopai
che se ’ndai veder i Pin Floi. (Pitura Freska, *Pin Floi*, *’Na bruta banda*, 1991)

[MM] In una recente intervista sullo spettacolo teatrale *Giù dal palco* [di Pagliuca Trio, per la prima volta in scena a Pianiga, Venezia, nel 2018] racconti dell'esigenza di un diverso rapporto con i luoghi, il pubblico.

Giù dal palco rappresenta molte cose, ma soprattutto un bilancio della mia vita professionale, una riflessione sul mio rapporto con la musica, perché, dopo tanti anni di ricerca, ho sentito l'esigenza di fermarmi e capire in quale direzione mi stavo muovendo e avrei voluto muovermi. Mi sono reso conto che si sta bene 'giù' dal palco, occuparsi di dimensioni più riflessive, meditative. *Giù dal palco* rappresenta sia i cambiamenti che sono intervenuti intorno a noi, sia una dimensione più raccolta, di rapporto diretto con gli altri, con il pubblico. E il palco da cui ho voluto scendere è comunque quello più limitato, a scala più umana, del teatro, non certo quello dello stadio.

[MM] I grandi palchi, i megaconcerti sono una dimensione che non è mai appartenuta a Le Orme.

Le Orme non hanno mai amato i grandi numeri, gli spettacoli smisurati. Non è un caso se la nostra storia è finita quando anche in Italia hanno cominciato a diffondersi i megaconcerti. Noi abbiamo sempre suonato in luoghi chiusi, circoscritti e relativamente piccoli. Quando suonavamo nelle discoteche facevamo in modo che il pubblico potesse stare seduto, anche per terra, sulla pista, perché avevamo l'ambizione di creare musica da ascoltare, non da ballare. E quando la nostra scelta di non seguire l'onda dei megaconcerti si è fatta più esplicita, decidendo anche di abbandonare la musica elettrica per dedicarci esclusivamente a quella acustica, sono iniziate le difficoltà con la casa discografica, gli impresari, fra noi stessi componenti, fino allo scioglimento del gruppo. La scelta è stata radicale, ma per noi giusta. L'avvento dei concerti negli stadi ha portato grandi cambiamenti nella musica italiana, ha prodotto una selezione durissima, pochi potevano e ancora possono permettersi di 'fare gli stadi', gli altri sono spariti o sono entrati nel circuito dei piccoli club.

[MM] Che spazio hanno avuto i Pink Floyd nella vostra musica? Non erano uno dei vostri riferimenti, ma in quanto una delle principali band di musica psichedelica prima e di *progressive rock* poi, li seguivate?

I Pink Floyd sono sicuramente il gruppo che più si è dedicato allo studio del suono, che ha saputo sfruttare meglio lo studio di registrazione con le tecnologie più avanzate, le soluzioni più raffinate, una qualità del suono ineguagliabile, una capacità di gestione della stereofonia, degli effetti speciali, incredibile. La ricerca di nuove sonorità, di commistione fra generi, fra musica, suoni, rumori, è straordinaria. Dei grandi maestri, senza dubbio. Meno affascinanti e convincenti per noi nelle esibizioni dal vivo. Mi spiego: sono stati fra i precursori dei megaspettacoli, dei concerti che non erano più solo tali, ma che erano spettacoli veri e propri. Ho avuto modo di sentirli a Brescia in una situazione abbastanza anomala perché privi di attrezzatura scenica, 'nudi', solo amplificatori e proiettori. I Pink Floyd 'nudi' fanno un altro effetto – abituati come si è a considerarli sempre immersi negli effetti speciali che caratterizzano i loro concerti.

Musica ineccepibile, ricerche sonore straordinarie, ma non ho mai amato il largo uso che facevano dei nastri, che secondo me vincolavano, rendevano meno spontanea l'esibizione. Questo me li rendeva poco interessanti. Per uno che crede che la musica sia improvvisazione, che cambi con il cambiare dei luoghi, della temperatura, dell'ambiente, il nastro è un vincolo, ti obbliga alla ripetizione, al sempre uguale. Certo, restano fra i più grandi del *prog rock*, ma per noi il *progressive* era un'altra cosa, era sperimentare con la musica, non con i suoni. Ciò non toglie che non apprezzassimo certi loro brani, certi album. Per l'album *Smogmagica* abbiamo realizzato un pezzo nel 1975, in omaggio ai Pink Floyd, *Laserium Floyd*, scritto da Le Orme con Tolo Marton alla chitarra, evidentemente influenzato da *Wish You Were Here* (1975) che era uscito da poco.

[MM] E forse c'era un riferimento ai Pink Floyd del *Live at Pompeii* (film-documentario-concerto diretto da Adrian Maben, 1972) anche nel videoclip realizzato al Teatro Romano di Verona per *Amico di Ieri* (*Smogmagica*, 1975)?

In realtà i videoclip erano progetti concepiti dai pubblicitari e dai registi; a quel tempo, noi non avevamo molta voce in capitolo e ci limitavamo a fare quello che ci veniva chiesto. Non c'era da parte nostra alcuna intenzione di richiamarci a quel film, ma non escludo che il regista avesse queste velleità.

[MM] Veniamo alle origini de Le Orme. A Mestre, negli anni Sessanta.

Mestre all'inizio degli anni Sessanta era una città molto vivace, soprattutto dal punto di vista musicale. Forse per la vicinanza a Venezia, al porto. Le città portuali sono sempre luoghi di sperimentazione musicale, pensiamo a Genova, e ovviamente a Liverpool, ma anche New York, San Francisco. I continui flussi di gente sempre diversa che arriva con le navi, lo stesso ambiente portuale, forse favoriscono gli scambi culturali, le mescolanze. Noi abbiamo avuto la fortuna di vivere vicino al porto di Venezia, di sentire questi movimenti, questi cambiamenti, di farci catturare da stimoli nuovi. E ci siamo immersi in questa musica mai sentita prima. Così lasciai la scuola, con grande dispiacere dei miei genitori, e scelsi di dedicarmi completamente alla musica, continuando tutt'ora a farlo. Con pause, interruzioni, deviazioni extra-musicali, dovute a esigenze economiche, per 'portare a casa la pagnotta', come si dice.

[MM] All'inizio era il beat... per Tony Pagliuca e Michi Dei Rossi erano gli Hopopi.

Sì, ma con influenze *rhythm and blues*, ascoltavamo e seguivamo il battito aggressivo degli Animals, Otis Redding, Wilson Pickett, James Brown, e in questo modo ci distingevamo dagli altri, con un repertorio più blues che beat. Gli Hopopi si erano formati nel 1966 con Paolo Rugolo (voce), Giorgio Gandolfo (basso), Umberto Trevisan (chitarra), oltre a Tony Pagliuca (tastiere) e Michi Dei Rossi (batteria): amici, alcuni anche compagni di scuola, giovanissimi entusiasti e talentuosi musicisti in erba. Si sciolsero presto. Rugolo continuò come solista e cantò con musicisti importanti. Ma, alla fine, nel 1968, due dei tre componenti degli Hopopi confluirono ne Le Orme, che Nino Smeraldi aveva fondato un paio di anni prima.

[MM] Dal beat al *rhythm and blues*, al *prog*. Un percorso obbligato?

Fare il musicista per me è sperimentare continuamente, non fermarsi, non accontentarsi, cercare sempre nuovi stimoli. Era una consuetudine andare ai concerti di altri musicisti, comprare dischi, ascoltare altra musica. Credo sia inevitabile. E non si poteva non avere un 'orecchio' di riguardo per il luogo da dove proveniva la nuova musica, Londra. Così, una delle prime

cose che ho fatto quando ho deciso di vivere per la musica, è stato andare a Londra. Era il 1969. Andai da solo, senza gli altri componenti del gruppo, sposati con figli che non potevano permettersi di allontanarsi per un po' di tempo.

[MM] Londra era il centro della musica rock, dell'*underground*, della controcultura europea. Nel 1969 si era ormai conclusa la *Summer of Love*, ma restava il posto dove nascevano continuamente nuovi gruppi. E il clima londinese si estendeva a tutta la Gran Bretagna. Dai club londinesi ai festival, come quelli dell'Isola di Wight. Come hai vissuto quel periodo? Che musica hai scoperto?

La quantità di concerti cui si poteva assistere ogni sera a Londra era enorme, cercavo di seguirne il più possibile. Ma fra tutti, mi colpirono quelli di Maggie Bell, Focus, Chick Corea, Keith Jarrett, e poi dei Caravan, un concerto eccezionale di musica *prog*. La cosa che più impressionava era l'organizzazione, il fatto che i teatri fossero già attrezzati con luci e amplificatori installati e pronti all'uso, così che i gruppi andavano direttamente a suonare. Da noi non esisteva nulla del genere: non c'erano i proiettori, non c'erano gli amplificatori.

Noi siamo stati dei pionieri in questo: ci siamo fatti costruire gli amplificatori da un artigiano, i proiettori ce li siamo fatti fare da un'azienda del mantovano, i mixer li abbiamo ordinati in Gran Bretagna. Non esisteva neppure il cavo che portava dal mixer al palco. E tutto questo costava tantissimo, abbiamo investito molti soldi per avere l'attrezzatura che ci serviva, che era indispensabile per fare la nostra musica. A Londra ebbi la conferma che in Italia la musica era decisamente arretrata e aveva bisogno di essere aggiornata. Dominava la canzone melodica, melensa, asfittica. Aveva bisogno di una scossa. Elettrica. E noi gliela abbiamo data – potente e distorta, con un organo Hammond, con le chitarre, ispirandoci alla musica *prog*, soprattutto ai The Nice il cui leader al tempo era Keith Emerson.

Ho sentito ancora Emerson suonare all'Isola di Wight, nel 1970. Era la prima storica apparizione di Emerson, Lake & Palmer ed è stata una esperienza memorabile. Ero riuscito a convincere anche gli altri del gruppo a partire, questa volta. Siamo stati l'intera settimana con il furgone

piazzato vicino al palco così da poter ascoltare la musica anche dal suo interno. E lì, ascoltando Hendrix ed Emerson, ho avuto netta la sensazione che la stagione della chitarra elettrica, che aveva avuto il suo apice l'anno prima, a Woodstock, stesse tramontando e stesse cominciando quella delle tastiere, dell'organo. Tornati in Italia ho cominciato a studiare i pezzi degli Emerson, Lake & Palmer, realizzando anche delle cover, ma poi abbiamo cercato la nostra strada, quella de Le Orme.

La fortuna de Le Orme, il successo che abbiamo avuto, direi che sia dipeso dalla capacità di aggiornarsi dal punto di vista del suono, con l'uso di strumenti elettrici, senza però rinunciare alla radice blues e a quella della melodia italiana, che credo sia la cifra distintiva. *Sguardo verso il cielo* (Collage, 1971) e *Canzone d'amore* (1976) sono dei pezzi melodici, pur se con forti apporti rock. E credo che questa miscela, questo equilibrio fra ingredienti diversi, ci abbia consentito di avere un successo immediato e di rimanere ai vertici delle classifiche per dieci anni.

[MM] La contaminazione è propria del rock progressivo. La vostra sperimentazione si è indirizzata subito verso la musica classica?

Per noi la ricerca era necessaria, eravamo ricercatori incontentabili e seppure partendo dal *rhythm and blues* e dalla musica psichedelica, ci siamo rivolti a quella classica, che perceivamo come struttura, base imprescindibile. Il passaggio dal beat al *prog* è stato inevitabile, per noi e per tutti quei gruppi che sperimentavano in questo senso. Per alcuni si trattava di sperimentare degli arrangiamenti, come i Procol Harum in *A Whiter Shade of Pale* (1967), o gli Aphrodite's Child con *Rain and Tears* (*End of the World*, 1968) che si ispiravano a Bach, trasformandolo. Una formula che ha funzionato. Altri hanno operato delle vere e proprie fusioni, come i Genesis, i Van der Graaf Generator, i King Crimson.

Noi invece abbiamo provato un approccio diverso, una nuova formula, quella del *collage*, da cui il titolo dell'album: un accostamento di rock e classico, una giustapposizione di generi musicali senza tentare di amalgamarli. Ci sembrava una via interessante da percorrere, quella di utilizzare una tecnica dell'arte figurativa nella composizione musicale.

[MM] E la musica dodecafonica? A Venezia c'erano Luigi Nono e la sua scuola. Avete cercato un dialogo con queste forme di sperimentazione?

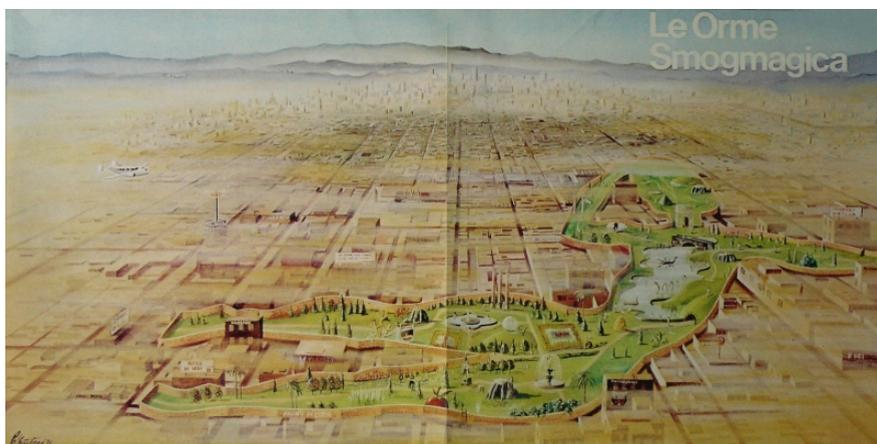
Ho seguito da vicino la musica contemporanea. Andavo ai concerti, ho assistito al *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono, ho sentito Franco Donatoni, Edgard Varèse, non ho mancato una sola Biennale musica. Ma, per quanto ne fossi affascinato, mi rendevo conto che era una musica molto colta, cerebrale, studiata nei minimi dettagli, da cui era difficile per noi trarre ispirazione. Noi eravamo tutto istinto, emozione, non potevamo trovare punti di contatto pur riconoscendo la grandezza, l'importanza di quelle sperimentazioni, che non erano però le nostre. Avevamo più affinità con la 'neoclassica', con Stravinskij, una musica che ci sembrava più comunicativa. E, a ben guardare, la musica dodecafonica non ha avuto gli sviluppi che ci si poteva aspettare, è stato un esperimento importantissimo, ma si è per certi versi concluso. Le ricerche attuali vanno verso contaminazioni con il jazz, i ritmi africani. Siamo stati ad ascoltare, non abbiamo cercato un coinvolgimento, né quei musicisti hanno cercato un contatto con il mondo musicale giovanile.

[MM] Come era recepita la vostra musica all'inizio?

Incompresa, condannata, derisa. I giornalisti, i critici musicali, ci attaccavano continuamente, rifiutavano l'idea che la nostra fosse musica da trattare al pari di quella colta. Rinfacciavano a tutti i gruppi rock, sperimentali, di non conoscere Bach o Beethoven, senza comprendere che la nostra era musica alternativa a quella, era musica di liberazione, di libertà, di protesta. La musica del nuovo corso, dell'era dell'elettricità, dell'elettronica. Rifiutavano di capire o dimenticavano che di fatto i figli degli operai non potevano accedere al conservatorio non solo per ragioni economiche, ma perché i percorsi di studio erano rigidamente definiti. Chi non faceva il ginnasio, poteva fare solo una scuola tecnica e questa non gli avrebbe permesso di entrare al conservatorio o all'università. Chitarra, basso e batteria ci permettevano di sentirci liberi, di fare musica, a dispetto di un sistema sociale classista e chiuso che ci impediva di accedere alla cultura, alla conoscenza, alla musica. Questa fu la nostra contestazione, il nostro '68: poter suonare liberamente, poter affermare il nostro pensiero, i nostri desideri, attraverso la musica.

Il primo strumento che suonai fu una fisarmonica. Quando capii che la mia strada era quella della musica e il mio mezzo espressivo era la tastiera, chiesi a mio padre di prendere un pianoforte, anche a noleggio, ma tutto quello che il suo stipendio gli permetteva era una fisarmonica, acquistata a rate. Lì ho cominciato a suonare in modo assolutamente intuitivo, da autodidatta. Poi passai all'organo, anche questo senza lezioni. Prima per i costi, poi perché non c'era più il tempo per studiare. Solo a metà degli anni Settanta ho cominciato a prendere lezioni private dal maestro Aldo Casati del Conservatorio di Venezia. Avevamo già pubblicato sei dischi allora. Decisi di studiare seriamente perché volevo passare dalla musica elettrica all'acustica, dall'organo al pianoforte.

Le Orme sono state, fino alla fine degli anni Settanta, identificate come rock progressivo elettrico, incontro fra classica e pop. Volevo a quel punto imprimere una svolta che senza negare le origini, si rivolgesse alle sonorità degli strumenti classici. Vendetti organi e tastiere e comprai un pianoforte e un clavicembalo, Aldo [Tagliapietra] abbandonò il basso elettrico e si mise a suonare il violoncello, Michi [Dei Rossi] mise in soffitta la batteria e prese un vibrafono e Germano Serafin, appena entrato nel gruppo, lasciò la chitarra per il violino. Una scelta coraggiosa che fu riconosciuta nel 1979, quando il disco *Florian* (1979) ricevette il Premio della critica discografica. Ma questo non ha impedito che i timori di perdere popolarità e vendite ci portassero alla rottura, allo scioglimento.



1 | Artcover di *Smogmagica* di Paul Whitehead (1975).

[MM] Siete partiti da Mestre e dopo aver girato il mondo siete tornati a Venezia: quale rapporto avevano Le Orme con i luoghi, le città?

Mestre diventò presto piccola per noi, a seguito dei primi concerti, era già il momento di andare oltre. Ma dopo tanto girovagare, e dopo la trasferta americana per incidere *Smogmagica*, ci rendemmo conto che era ora di tornare a casa. C'è un pezzo che abbiamo scritto più tardi, *Il musicista (Storia o leggenda, 1977)*, che racconta il nostro stato d'animo in quel momento.

Un tempo giravo per strade deserte/ cantavo canzoni che/ nessuno ascoltava
mai/ facevo di tutto per tirare avanti/ non posso scordare mai/ le tristi
domeniche/ poi la fortuna mi ha aperto le porte/ mi ha fatto conoscere il
mondo che io sognavo/ e da quel momento/ la mia vita è cambiata/ non
posso scordare mai il mio primo applauso/ però non saprei dire se sto
meglio ora/ o quando speravo in una vita un po' diversa. (Le Orme, *Il musicista, Storia o leggenda, 1977*)

Era il 1977, la crisi del *progressive rock* aveva cominciato a manifestarsi, in special modo con l'arrivo del punk; c'era un senso di smarrimento, confusione, sentivamo un disagio che non riuscivamo a spiegarci. Due anni prima, il testo di *L'uomo del pianino (Smogmagica, 1975)* denunciava la nostalgia di casa, la necessità di fermarsi e riflettere, infine di tornare a casa, metaforicamente e letteralmente. *Florian* del 1979 è l'esito di questo sentimento di disagio. C'era la consapevolezza di essere arrivati lontani, di avere fatto molto, ma ci chiedevamo quale significato dare a questo percorso, sarebbe durato a lungo?

Sentivamo di esser parte di un meccanismo, di una struttura molto più grande di noi, una struttura costosa, complessa, e non volevamo finire schiacciati da tutto questo. Così nacque *Florian*, un disco fatto a casa, manifesto della volontà di ricominciare da zero, non più da Mestre, a questo punto, ma da Venezia. Il sogno era di arrivare a suonare alla Scala, e avremmo anche potuto arrivarci, avevamo già preso contatti con Riccardo Muti, appena diventato direttore artistico della Scala, che era ben disposto, interessato a una nostra esibizione nel tempio della musica. Ma poi tutto precipitò: alla Scala non riuscimmo a suonare e *Florian*, dal nome

del celebre caffè in Piazza San Marco, stava a indicare che, se non alla Scala, avremmo sempre potuto diventare musicisti da caffè...

In quegli anni, gli anni difficili della crisi del rock, per noi così evidente, cercavamo di unire sperimentazione e autoironia, ricerca di nuove forme musicali e dissacrazione di quanto stava accadendo, di chi si prendeva troppo sul serio da un lato, del dilagare della disco music dall'altro. Così è nato nel 1976 il tour *Rock-Spray*, costruito intorno all'album *Verità nascoste* (1976). Uno spettacolo in cui oltre a suonare, recitavamo. All'inizio, fra rombi e boati, veniva portata sul palco una bara, con me all'interno, poi, tutti seri, vestiti di nero, cominciamo a suonare, prima *Come pioveva* dei Beans, poi brani della PFM, degli Area, del Banco del Mutuo Soccorso, e ancora dei Jethro Tull, dei Led Zeppelin. Stavamo inscenando il funerale del *prog rock*. Sul fondo, dietro un velario, un finto Barry White mimava amplessi con una finta Donna Summer. Infine, iniziavamo a suonare la nostra musica.



2 | Artcover di *Felona e Sorona*, tratta da dipinti di Lanfranco Frigeri (1973).

[MM] All'inizio degli anni Settanta cominciano a diffondersi i concept album. Il vostro *Felona e Sorona* esce nel 1973, lo stesso anno di *The Dark Side of the Moon*. Una novità sia l'idea di concept album che l'uso di immagini di copertina particolari.

Felona e Sorona nasce come una sfida. Un critico radiofonico, Paolo Giaccio, che conduceva la trasmissione *Per voi giovani*, aveva criticato il

nostro album *Uomo di pezza* (1972) perché era una semplice raccolta di canzoni, per quanto ci fosse un filo che le collegava, erano tutte canzoni dedicate a donne. Giaccio era un critico piuttosto influente e i suoi giudizi pesavano; ricordo che ci definì “i Pooh con il moog”. Puntati sul vivo, decidemmo di affrontare il concept album, di creare un album a tema. Lo creammo in collaborazione con Peter Hammill dei Van der Graaf Generator ed è stato per noi un tentativo di costruire un racconto complesso attraverso la musica e le parole. La copertina rientrava nel nostro desiderio di avvicinare i diversi modi di fare arte, abbiamo perciò coinvolto l'artista Lanfranco Frigeri.

[MM] Qual è il momento più importante nel creare musica, nell'eseguire un concerto?

L'improvvisazione è ciò che dà senso a un concerto, che lo rende diverso da una esibizione meccanica. Ogni concerto non era mai uguale agli altri, c'era questa esigenza, che forse io sentivo più di Aldo [Tagliapietra] e Michi [Dei Rossi], di seguire improvvisamente una strada diversa, di cambiare tempo, tonalità. La musica non può essere sempre uguale, cambia con il cambiare dei luoghi, dei tempi, del pubblico, dello stato d'animo. Ricordo un concerto a Ferrara in cui, anziché seguire la scaletta prestabilita, ho sentito l'esigenza di provare a introdurre un tema nuovo e gli altri, dopo un attimo di sorpresa, mi hanno seguito, finché ci siamo resi conto di aver creato un pezzo nuovo.

Il problema si poneva nelle sessioni di registrazione. Non era una prassi comune quella di improvvisare, registrare in presa diretta. I discografici facevano in modo di fissare una seduta di registrazione in un orario stabilito. Quindi, solitamente, quando si arrivava allo studio di registrazione per realizzare l'album, si aveva già il pezzo preparato, e questo ovviamente faceva perdere la spontaneità dell'intuizione. Invece, casualmente, siamo riusciti un giorno a registrare un pezzo senza averlo progettato, costruito prima. Il nucleo di *Felona* e *Sorona* nasce così. Per un'ora abbiamo suonato senza sapere che direzione stavamo seguendo, lasciandoci guidare da intuizioni, dialoghi interiori, ed è stato registrato in questo modo, senza ripeterlo. Il problema è sorto poi, quando abbiamo dovuto studiarlo per poterlo suonare ai concerti.

L'improvvisazione è anche al centro di *Re-Collage* (2004), l'album che ho prodotto nei primi anni della mia carriera da solista, con una iniziativa di *crowdfunding*, una forma allora poco nota di autofinanziamento, ma che ebbe successo. *Re-collage* è la registrazione live della rilettura in chiave jazz del primo album de Le Orme, realizzata con il Massimo Donà Quintet e David Jackson, fiatista dei Van Der Graaf Generator; una sperimentazione di sonorità che Le Orme non avevano esplorato e che le modalità tipiche del jazz hanno portato alla luce.

[MM] Quale direzione ha preso oggi la tua ricerca musicale?

Continuo a sperimentare forme musicali per me inedite. Dopo aver realizzato *Après Midi* (2010), un album in cui ancora ripercorro la storia de Le Orme ma abbandonando la componente elettronica (il "midi", appunto: *Musical Instrument Digital Interface*) e avvalendomi del solo pianoforte. Una riscrittura di pezzi storici, come *Canzone d'amore*, che cerca di recuperare l'essenza di quelle composizioni, la melodia di fondo, liberandola dalle complessità sonore che avevamo costruito intorno ad essa. E, a questa ricerca di essenzialità, appartiene anche il progetto di cui mi sto occupando ora, che si inserisce nel solco di un avvicinamento alla spiritualità attraverso la musica, anche quella rock progressiva.

Nel 2015 sono stato coinvolto nella creazione di brani per accompagnare le parole di papa Bergoglio (*Pope Francis - Wake up!*, 2015), ora sto lavorando alla scrittura di musica per il rosario e le litanie. Questa idea, che ho cominciato a mettere a fuoco con Vittore Ussardi, può apparire lontana dal *mainstream* ma, interrogandomi sui modi di raggiungere l'essenza delle cose, mi sono reso conto che l'iterazione, la ripetitività dei versi delle *decine* diventa astrazione, dematerializzazione, una forma di meditazione molto vicina a quella orientale.

Quando cala il sole il vento si riposa
Si fermano le sfere e formano un villaggio
La gente si ritrova e si corre incontro
Per un'altra festa mentre muore il giorno.
(Le Orme, *Felona*, da *Felona e Sorona*, 1973)

English abstract

Antonio (Tony) Pagliuca, historic keyboardist of Le Orme, and one of the most famous Italian prog rock groups tells about the relationship between music and places, and the influence of Venice and her port on his approach to Rhythm and Blues and to Rock music, and of the stage as a space from which to seek a link with people, their soul and their spirit, and to reflect on the sense of making music. It is also the space of improvisation, as each concert belongs to a place and a time. Pagliuca also talks about his need for experimentation, which at one time led him to abandon electric music and turn to acoustic sounds. A research which is still underway.

Getting close to the Moon

Intervista a Boris Savoldelli sul progetto The Great Jazz Gig in the Sky

a cura di Alessandra Pedersoli

And if the band you're in starts playing different tunes
I'll see you on the dark side of the moon
Pink Floyd, *Brain Damage*

Boris Savoldelli è cantante, vocal performer e docente di canto jazz. La sua cifra artistica è la sperimentazione vocale e l'uso dell'elettronica per creare nuove sonorità. Questa sua ricerca creativa lo porta a collaborare con artisti di formazione e provenienza molto diverse, sia italiani che internazionali. È proprio grazie a questo desiderio di sperimentazione che nel maggio 2016 pubblica in trio con Raffaele Casarano (sax ed elettronica) e Marco Bardoscia (contrabbasso ed elettronica) un concept album che rilegge in chiave jazz il capolavoro dei Pink Floyd The Dark Side Of The Moon, pubblicato dalla MoonJune Records col titolo The Great Jazz Gig in the Sky.



© Roberto Cifarelli

Raffele Casarano, Marco Bardoscia e Boris Savoldelli (fotografia di Roberto Cifarelli).

[Alessandra Pedersoli] Entrando subito *in medias res*: perché i Pink Floyd e perché *The Dark Side of the Moon*? Parlatci del progetto *The Great Jazz Gig In The Sky*.

Il perché è molto semplice e le ragioni sono molto più semplici di quanto non si possa pensare. Il tutto nasce da un'amicizia: ormai un po' di anni fa ho avuto modo di incontrare personalmente due musicisti salentini – Raffaele Casarano e Marco Bardoscia, rispettivamente sax e contrabbasso – che conoscevo di fama e di nome, e loro conoscevano me sempre di nome, ma non ci eravamo mai incontrati di persona. Ci siamo incontrati e conosciuti grazie a un comune amico che è Paolo Fresu, che, ormai circa cinque anni fa, organizzò un fine settimana alla Cantina Bentivoglio, lo storico jazz club di Bologna, per promuovere l'allora sua neonata etichetta – la Tuk Records. Ci trovammo lì per fare una serie di concerti: Paolo in questi tre giorni mi chiese di fare dei piccoli *opening* alle serate e di fare un po' da *master of ceremony* (presentare gli artisti, ecc.) e durante uno di questi eventi c'era il gruppo di Raffaele Casarano. Io feci il mio *opening*, presentai il gruppo e poi facemmo una *jam* finale con Paolo Fresu e tutti gli altri musicisti presenti. Finita la *jam*, la serata andò avanti abbondantemente a base di birre e chiacchierate e facemmo l'alba. Ci trovammo molto bene dal punto di vista umano tanto che ci congedammo dicendoci “prima o poi faremo qualcosa insieme”. Passa il tempo, io ho incredibilmente un weekend libero, li contatto e scendo a trovarli in Puglia, e lì, ritrovati, abbiamo cominciato a chiacchierare su quello che si sarebbe potuto suonare insieme e il nome dei Pink Floyd è uscito in maniera abbastanza spontanea.

Io da tempo maturavano l'idea di trattare il materiale dei Pink Floyd in maniera più jazzistica – diciamo anche psichedelico-jazzistica – e l'idea piacque anche molto a loro. Così tutti insieme facemmo un'operazione abbastanza semplice: davanti a un foglio di carta segnammo i titoli delle canzoni che ci venivano in mente dei Pink Floyd. Io che dei tre sono quello più 'vecchio' e più vicino anche al linguaggio rock – non solo jazzistico – mi accorsi a un certo punto che sostanzialmente la maggior parte dei titoli che citavamo – e quindi ricordavamo – e ci piacevano dei Pink Floyd appartenevano a *The Dark Side of the Moon*. Quindi ci siamo chiesti se anziché fare un generico lavoro jazzistico o psichedelico-jazzistico sui Pink Floyd non fosse il caso di 'risuonare' completamente un disco,

esattamente nell'ordine in cui era stato concepito e nello specifico proprio *The Dark Side of the Moon*. L'idea piacque e cominciammo a scrivere gli arrangiamenti alla nostra versione del *concept album*, quello che sarebbe poi diventato *The Great Jazz Gig in the Sky*. Album che tra l'altro è andato molto bene e ha avuto anche ottime recensioni all'estero, dato che è stato prodotto dall'etichetta MoonJune Records di New York.

[AP] C'è un grande assente nella *track list* di *The Great Jazz Gig in the Sky: Money*. Perché?

In realtà il grande assente non c'è perché *Money* è fusa come quinta traccia del disco insieme a *The Great Gig in the Sky*. Siccome siamo stati molto filologici nel fare il lavoro, nel momento in cui abbiamo scritto l'arrangiamento volevamo far convivere i due brani - *Money* e *The Great Gig in the Sky*, che poi rielaborato in *The Great Jazz Gig in the Sky* è diventato il titolo del lavoro. Effettivamente però abbiamo modificato proprio *Money*, che non è più in tempo dispari (sette quarti), bensì pari (in quattro quarti). Quindi *Money* c'è, ma è il 'celebre nascosto'.

[AP] Qual è stato l'*iter* creativo - o ri-creativo - delle sonorità floydiane in *The Great Jazz Gig in the Sky*?

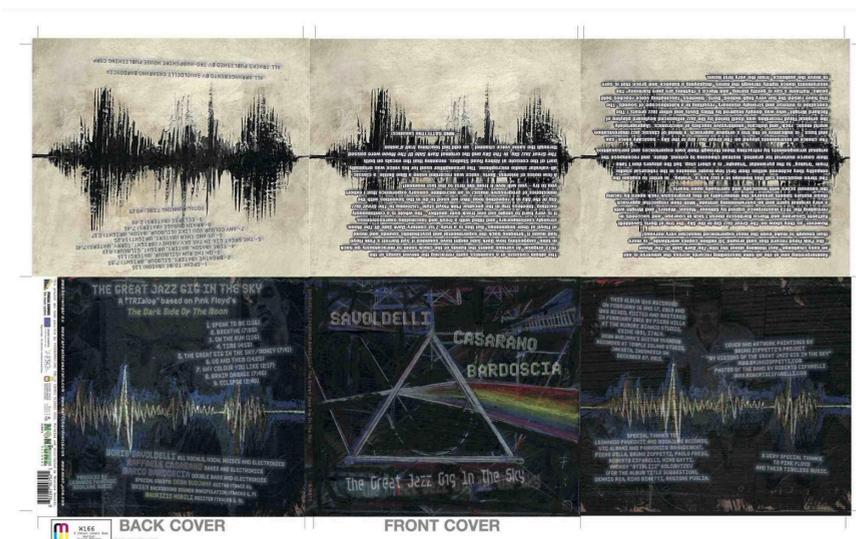
Domanda interessante. In realtà non c'è stato nulla di intenzionale: questo disco e questo progetto vivono di quella magia che capita a volte nel mondo della musica - o più in generale nel mondo dell'arte. Nulla è stato pianificato e tutto è nato in maniera spontanea. Innanzi tutto l'idea del progetto Pink Floyd che maturava in testa, ma senza nulla di predefinito se non una proposta accettata. Quindi il *fare* un disco - o meglio *il* disco - dato che i brani che ci stimolavano venivano per gran parte dal *concept album* *The Dark Side of the Moon*. Infine la registrazione, che originariamente nata come demo tape, è diventata il disco. Questo perché informato del progetto il nostro promoter - Vic Albani, lo stesso di Paolo Fresu - e invitati a realizzare una *demo*, ci trovammo a registrare il tutto durante un fine settimana presso lo studio Rumore Bianco di Piero Villa a Esine (BS). In realtà, la registrazione, anche se 'veloce' ci piacque tantissimo e ci rendemmo conto che in realtà avevamo fatto un disco, Quindi decidemmo di cercare un'etichetta per editare il lavoro. Dato tutto questo, non c'è stata una vera e propria ricerca dei timbri, il lavoro che

abbiamo fatto è stato un lavoro di ricerca più a monte: abbiamo grande conoscenza e grande rispetto per il suono dei Pink Floyd e abbiamo individuato alcuni aspetti del suono dei Pink Floyd che ci piacevano molto: il senso di levità, l'indefinitezza. I Pink Floyd, infatti, non sono mai sempre definiti: gli accordi sono molto semplici, lavorano molto con i pedali e le strutture sono sempre molto aperte, hanno sempre quell'eco forte psichedelica – magari non così forte come quella dei primi anni con Syd Barrett – e questo ci ha consentito di ottenere il tipo di sonorità adatto al nostro disco. Abbiamo cercato in qualche misura, e con grande rispetto, di rileggere e reinterpretare il disco trent'anni dopo la sua uscita e alla fine ci siamo trovati ad avere una coloritura timbrica molto floydiana, anche se molto originale, perché la nostra formazione – a parte la voce, che comunque viene impiegata da me in maniera diversa con l'elettronica – non ha nulla a che vedere con la band inglese, perché consta unicamente di contrabbasso, sax e voce. Strumenti che i Pink Floyd hanno adottato solo raramente.

[AP] Come è stato recepito il vostro lavoro dai *fan* dei Pink Floyd?

In uno dei primi concerti, ospitato in Puglia al Festival Fasano Jazz nel 2015 – evento che purtroppo adesso non c'è più, ma che era molto legato al movimento *prog* – venne a sentirci Nino Gatti, uno dei fondatori di *Lunatics*, il Pink Floyd Fan Club italiano, che poi ha scritto anche la presentazione all'interno dell'album. Nino venne – e ce lo confessò dopo – proprio per fare un'operazione critica, perché in qualche misura pensava che il lavoro che avevamo fatto noi fosse una sorta di tradimento o di offesa a un capolavoro come *The Dark Side of the Moon* (i fan sono pericolosissimi, sempre!). Venne sotto mentite spoglie e chiese a Domenico De Mola, che era il direttore artistico del festival pugliese, di non annunciarci la sua presenza, perché prima voleva sentirci. Finito il concerto invece venne a salutarci, dicendo non solo che il *live* gli era piaciuto molto, ma fece una considerazione molto bella: “Mi piace tantissimo come avete lavorato sul disco perché sembra – o potrebbe essere – *The Dark Side of the Moon* come probabilmente l'avrebbe voluto Syd Barret”. A rimarcare proprio il fatto che eravamo riusciti – secondo lui e, immodestamente, concordo – a filtrare *The Dark Side of the Moon* con atmosfere talmente psichedeliche da farlo sembrare addirittura un lavoro antecedente, più vicino a Syd Barrett, che come noto era già 'uscito

dal gruppo' alla fine degli anni Sessanta. Nino Gatti apprezzava che il nostro lavoro era stato condotto fatto rispetto per l'originale.



Art cover per *The Great Jazz Gig in the Sky*.

[AP] Voi avete anche avuto il *placet* di Roger Waters...

Assolutamente sì. Il processo di certificazione del lavoro è arrivato a livelli altissimi perché una volta terminata la registrazione ci fu un iniziale interesse – poi svanito – da parte di una *major* per editare il disco, che già nelle fasi iniziali degli accordi, aveva posto un problema che divenne poi di fondamentale importanza: avere una specifica autorizzazione da parte degli aventi diritto rispetto al disco. Iniziò quindi una cosa folle, che gestii personalmente: la ricerca dell'autorizzazione, che in sostanza si concentrava di fatto nell'approvazione di Roger Waters, che in quell'anno (il 2013) era però alle prese con il tour mondiale di ripresa di *The Wall*. Arrivai a lui tramite il manager e dopo otto mesi – ormai non ci speravo più – ricevetti una mail scritta dallo stesso Roger Waters tramite il suo legale, in cui non solo ci autorizzava a uscire col disco, ma ci faceva anche i complimenti perché lo riteneva un lavoro di qualità.

[AP] La benedizione del Maestro...

La benedizione di uno che ha fatto la storia della musica e che è stato uno dei miei idoli. Ricordo che l'e-mail arrivò attorno al periodo di Natale, una sorta di stenna da parte di Waters, e ne fui molto contento. Al di là della soddisfazione di vedere il progetto approvato e apprezzato da uno dei tuoi idoli, era la presa di coscienza che il lavoro era stato condotto con grande onestà e rispetto per l'originale. Nessuno ha mai pensato di 'migliorare' nulla, semplicemente abbiamo provato – da fan – a dare una rilettura di quello che è stato – e che è – un capolavoro nella storia della musica.

[AP] Per alcuni brani – e su tutti *Speak to me* – dove l'aspetto rumoristico è rilevante, colpisce come avete – o meglio, hai – risolto alcuni passaggi con l'uso della sola voce. Puoi raccontarci qualcosa della tecnica vocale che hai adottato?

Ci sono due aspetti da considerare a questo proposito, uno più squisitamente tecnico, l'altro di carattere filosofico-compositivo, che è quello che mi piacerebbe mettere in evidenza. Se, come è, i Pink Floyd sono stati fondamentali nel linguaggio musicale – io non amo dividere la musica per generi, quindi secondo me loro lo sono stati indipendentemente dalla categorizzazione rock, o prog-rock, o psichedelia – e ciò che li ha connotati sin dagli inizi con Syd Barrett, è il desiderio di sperimentazione, che è anche l'aspetto che a me personalmente affascina di più del loro percorso. I Pink Floyd – come i Beatles – hanno sempre provato a spingersi oltre: timbricamente, dal punto di vista compositivo, dal punto di vista dell'uso delle tecnologie, ecc., e questo è un aspetto straordinario della loro musica ed io ho sempre cercato – col mio strumento che è la voce – di sperimentare, di trovare soluzioni diverse.

La mia filosofia è un po' il rifiuto della melodizzazione, cioè amo la melodia ma ritengo sia troppo limitante chiedere al cantante di occuparsi solo di quella. Mi piace l'idea che la voce sia usata come uno strumento e quindi si possa muovere anche su ambiti che non sono strettamente quelli della melodizzazione. In questo i Pink Floyd sono stati straordinari e se si ascolta la versione originale di *The Dark Side of the Moon* c'è una fortissima presenza di rumori e voci d'ambiente – che è un po' anche la loro cifra stilistica. Un esempio famoso è l'entrata di *Money* con i registratori di cassa, ma anche le voci delle tracce iniziali e finali dell'album, che sembrano dire "There is no dark side of the moon. Matter

of fact it's all dark" [Alla fine non c'è nessun lato oscuro della luna], e che sarebbero la voce di uno dello studio di registrazione, forse addirittura l'addetto alle pulizie. I Pink Floyd hanno sempre 'usato' la normalità - concetto che peraltro è stato molto sviluppato anche nella musica contemporanea del Novecento, da John Cage a tanti altri - l'idea che qualunque 'rumore' possa essere musica. Quello che io ho fatto con la voce è cercare di ragionare nello stesso modo e quindi in un brano come *Speak to me*, che trovo estremamente evocativo, ho tecnicamente giocato con una sorta di *decoupage* rumoroso e vocale. Ho giocato con la mia voce, ho fatto una sorta di pantone vocale incastrando voci, vocine e vocette, in parte in studio e in parte in post-produzione per cercare di ricreare propriamente quelle atmosfere.

Questo stesso lavoro lo facciamo anche dal vivo: chi ci ha visto nei *live* ha ritrovato le stesse sonorità. Abbiamo voluto giocare molto con la sperimentazione e, a differenza degli anni in cui è stato registrato *The Dark Side of the Moon*, oggi la tecnologia ci aiuta tantissimo: abbiamo i processori più veloci e possiamo fare anche molte cose riproducibili dal vivo, quindi ci divertiamo a giocare con i nostri strumenti attraverso *looper*, e interagire direttamente con il suono, cosa che è divertente, ma anche estremamente interessante. Il pubblico si trova a sorprendersi che in campo ci siano solo tre strumenti (voce, contrabbasso e sax).

[AP] È quasi paradossale, rispetto all'amalgama strumentale dei Pink Floyd, come in *The Great Jazz Gig in the Sky* sia l'aspetto vocale a predominare. Qual è stata la sfida più ostica? Come hai mediato con gli altri strumentisti? Come siete riusciti ad amalgamare le vostre sonorità individuali?

È vero: c'è un paradosso che è molto interessante, ma che è nato in maniera del tutto spontanea. In realtà con la voce ho giocato per sottrazione, non per aggiunta - cosa che nei miei dischi solisti tendo a non fare - ma il risultato finale è l'opposto perché la voce ha una predominanza forte. Io credo dipenda dalla grande capacità melodica dei Pink Floyd: le loro melodie sono talmente forti e incisive che è un po' come un taglio di Fontana, non solo un taglio su una tela colorata, ma ciò che si percepisce è talmente forte, netto e rivoluzionario il gesto, che rimane più impresso di un qualsiasi quadro 'tradizionale'.

[AP] Proprio perché il vostro progetto artistico è più una riscrittura del mito piuttosto che una sua celebrazione, cosa rappresenta la musica dei Pink Floyd oggi per un compositore o un interprete?

I Pink Floyd sono definiti nel linguaggio giornalistico musicale una band seminale, che gioca sul filo delle contraddizioni. Ad esempio è un dato di fatto ineluttabile – qualunque fan dei Pink Floyd lo ammette – che presi singolarmente non sono dei musicisti straordinari. Lo stesso David Gilmour, che probabilmente di tutti loro è il più virtuoso, in realtà non emerge se paragonato anche solo ai suoi *competitor* del periodo – pensa a Jimmy Page, a Jimi Hendrix, a Eric Clapton ; così anche Nick Mason, la tranquillità fatta persona. Quest'ultimo da un anno sta portando da solo in tour i dischi 'non famosi' della band, quelli ancora barrettiani. La musica stessa dei Pink Floyd non si può definire complessa: a livello accordale è abbastanza semplice. Anche se Richard Wright faceva una ricerca accordale molto attenta, la composizione armonica non è complessa, come ad esempio in quello stesso periodo poteva essere quella di Frank Zappa, o dei King Crimson, o di qualche altro gruppo del movimento prog, ma è sempre molto raffinata e curata, le tensioni dell'accordo sono messe sempre in maniera molto intelligente, con riferimenti al jazz. Sempre se confrontati ai King Crimson – che sono estremamente complessi negli accordi, nella struttura dei brani, nelle ritmiche – i Pink Floyd fanno della semplicità – o dell'apparente semplicità – la loro cifra stilistica. Sono però rivoluzionari perché hanno scritto e definito per primi uno stile, un gioco timbrico, quello che in quegli anni veniva chiamato *space rock*. Lo stesso Jimi Hendrix – leggevo tempo fa alcune sue vecchie interviste pubblicate da *Rolling Stone America* – si diceva assolutamente affascinato da loro, proprio perché sono stati capaci in qualche misura di convogliare nella loro musica un periodo storico – che era quello della fine degli anni Sessanta, quello della psichedelia, che aveva come senso più ampio quello di “turn on, tune in, drop out” dove dovevi lasciar fluttuare la tua mente – “let your mind float”. Sono riusciti a essere molto incisivi musicalmente, e in più sono stati i primi – contemporanei forse solo a Andy Warhol dall'altra parte dell'oceano con i *plastic show* assieme ai Velvet Underground – a inserire negli *show* tutto un processo visivo.



Bruno Zoppetti, art cover per *The Great Jazz Gig in the Sky*.

[AP] Proprio perché l'aspetto visuale ha avuto ampio spazio nell'opera dei Pink Floyd, come avete risolto o interpretato tutto questo nella confezione del vostro album e nei live? Come avete tradito (o tradito) l'iconica copertina di *The Dark Side of the Moon* per *The Great Jazz Gig in The Sky*?

Qui abbiamo due fronti dall'esito opposto: uno è stato meravigliosamente affrontato, l'altro purtroppo un po' meno per questioni per lo più di carattere economico. L'aspetto migliore è la veste grafica del nostro disco, che tra l'altro nell'edizione limitata in LP è ancora più evidente. Abbiamo collaborato con Bruno Zoppetti, uno straordinario artista che ha fatto dal punto di vista grafico-visuale esattamente la stessa cosa che noi abbiamo cercato di fare dal punto di vista musicale. Quando gli ho raccontato del progetto, e fatto ascoltare un po' della musica, lui si è ispirato e da lì è nata l'idea per la sua rielaborazione della copertina. Ha prodotto delle serie di bozzetti e tra queste abbiamo scelto - tutti e tre concordemente -

quella a fondo scuro, in originale molto materica e magmatica, quasi alla Burri, che, vista nelle dimensioni di stampa sul doppio LP, ha una forza evocativa straordinaria.

Sul fronte *live* purtroppo l'impossibilità di avere una produzione video adeguata, ci ha portato a dover affrontare in maniera un po' 'francescana' lo spettacolo. Ti salvi perché per questo spettacolo, a parte un'esibizione fatta alla Cantina Bentivoglio di Bologna – anche un po' per ricordare l'origine del progetto – che essendo un jazz club non ha scenografia, nei festival siamo riusciti ad avere sempre un buon servizio luci e quindi abbiamo semplicemente chiesto ai tecnici di lavorare su colori caldi, da variare in maniera molto morbida, cercando di seguire la musica.

Il concerto a oggi visivamente più bello è probabilmente stato quello al Teatro Carambolage di Bolzano, un piccolo spazio nel cuore della città, dove abbiamo avuto la fortuna di avere come *special guest* Vic Albani, grandissimo fan dei Pink Floyd, che è stato tutta la sera al *set* luci e – conoscendo anche molto bene il nostro lavoro – ci ha seguito con grande attenzione. Sarebbe bellissimo, ma questi sono i drammatici limiti del mondo del jazz – che oggi è la vera musica indipendente – poter costruire una collaborazione con qualche *visual artist*. Anche se negli ultimi anni è più accessibile, grazie alla tecnologia, ottenere punti luce di qualità senza spendere eccessivamente, mi piacerebbe trovare – ma perché l'ha fatto anche Nick Mason nel suo ultimo tour ancora in corso – un artista che lavora con la lavagna luminosa, la vernice ad acqua e i film di plastica trasparente, che io trovo sempre molto affascinanti, sebbene *old fashioned*.

English abstract

Boris Savoldelli is a singer, a vocal performer and a jazz singing teacher. His artistic research focusses on vocal experimentation and the use of electronics to create new sounds. This creative research leads him to collaborate with artists of very different backgrounds, both Italian and international. In May 2016, in a trio with Raffaele Casarano (sax and electronics) and Marco Bardoscia (double bass and electronics), he released a concept album that reinterprets the Pink Floyd masterpiece *The Dark Side Of The Moon* in a jazz key, published by MoonJune Records with the title *The Great Jazz Gig in the Sky*. The sound of Pink Floyd was a very difficult field of experimentation and creation in their work.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

luglio-agosto **2019**

167 • Architetture e spazi a tempo di rock. Pink Floyd e dintorni

Editoriale

Michela Maguolo, Alessandra Pedersoli

The Last Great Event. Isle of Wight Festival, August 26th-30th, 1970

Redazione di Engramma

Effimero veneziano

Sara Marini

“Persi par persi, 'ndemo a consolarse”

Giacomo Maria Salerno

A Momentary Lapse of Reason: i Pink Floyd a Venezia fra Modena e Berlino

Patrizio Cherubini, Michela Maguolo

Roger Waters. The Wall in Berlin

Cesare Molinari

Visioni in technicolor

Alessandra Pedersoli

Variazioni sul Rock: Le Orme fra Venezia e il mondo

Tony Pagliuca, Michela Maguolo

Getting close to the Moon

Boris Savoldelli, Alessandra Pedersoli