

Icone in azione. Il Pop e il Rock come drammaturgie

Gianfranco Salvatore

Icons in action. Pop and Rock as dramas. *The iconic quality of 'rock image' is often only a byproduct of the aesthetics of the rock show conceived as a theatrical performance. This tendency of rock - and of popular music more generally - toward drama represents a historic value, even if its present reliance on video as a promotional means, and on teen-oriented television series as a shortcut to fame, has partially weakened its attitude as a 'live' experience.*

My argument is focused primarily on the concept of necessity. It appears that a certain amount of extra-musical messages is organic and necessary in rock music. This necessity has often been brilliantly integrated in the development of rock performance. Each theatrical feature exploited by rock - the frontman as main actor (and sometime director) of the show, his prossemics, his props, and eventually costumes, scenographies, and various kinds of puppets and machinery in motion - may be felt as 'necessary' for the narrative ingrained in the lyrics, in the first place. Furthermore, its non-musical and non-verbal messages, as well as stylistic features, are committed to dramaturgy as they support, enhance or expand the musical message itself. The sense of necessity can act by ways of affinity, complementarity, or even contrast to the musical presentation, but in any case full expression is achieved through visual as much as theatrical means. Action is meaningful -- visualism is only one side of the coin, the other one being dynamic and kinetic narration.

In its second section, the paper proposes a preliminary catalogue of visual and theatrical themes that are organic to rock tradition. Three case studies - Mick Jagger, Ian Anderson, and Pink Floyd - will be discussed in the third section as examples of critic visualizations of typical rock mythologies: sexuality, juvenilism, and alienation.

Keywords: icon, Pop, Rock, necessity, drama, *rock mythologies*.

1. Immagini e scenari

In lingua inglese, *iconic* vuol dire “emblematico”, ma non tanto e non solo nel senso della composizione grafica e semiotica di un emblema, quanto nell’accezione generica di “rappresentativo”. Corrisponde più al nostro “per antonomasia”: e l’antonomastico, per definizione, si riferisce al nome, non all’immagine. Perfino in greco classico, da cui il termine deriva e viene traslato nel greco bizantino e nel russo, “icona” indica qualcosa o qualcuno che appare, rappresentato per somiglianza: un’immagine o raffigurazione nel senso più ordinario e fedele del termine. Invece in italiano essere un’icona, anzi “un’icona vivente”, ha uno stretto significato visuale, forse per l’eredità culturale cristiana delle icone dei santi, delle madonne, dei cristi: una raffigurazione del sacro, il cui

referente è virtualmente immortale e merita devozione. Epifania del divino, estensione del concetto cinematografico (ma in realtà neoromantico, da religione laica) del “divo”.

Il rock è iconico? Probabilmente sì. Nell’accezione anglosassone, bizantina, italiana? Dipende. Nel senso dell’iconografia, o meglio dell’iconostasi come esposizione e rassegna di icone, lo è poco. A sommaria verifica si provi a costruire una potenziale galleria delle “maschere” del Novecento, di quelle persone/personaggi il cui volto ha assunto nel tempo, e nella civiltà delle immagini, una pregnanza assoluta, sia nel senso tradizionale (religioso o funerario) della maschera, sia in quello più propriamente teatrale (il significato latino della parola *persona*).

Ci provo. Louise Brooks, Chaplin, Dalì, Mussolini, Laurel & Hardy, Hitler, Mickey Mouse & Donald Duck, Lenin, Einstein, Tarzan, Totò, Mao, Giovanni XXIII, Sean Connery/007, Monroe, Ghandi, Guevara, Mandela, Nicholson. Quante “icone rock” potremmo inserire in questa galleria di facce pronte ad essere visualizzate in senso feticistico o totemico, o indossate in un qualsiasi Carnevale? Sicuramente Frank Zappa, il quale - con baffi e pizzo e il sorriso sardonico - scolpì coscientemente, cinicamente il proprio volto. Forse John Lennon, con quegli occhialini tondi, così imitati perché specchio antifrastico di una contraddizione vitale ed epocale, l’utopia di una saggezza allucinatoria. Non so se si può aggiungere Elvis Presley: in bianco e nero, senza quel blu indefinibile degli occhi - esistono gruppi di discussione sul web che dibattono su quale fosse il loro vero colore - il ciuffo non ha nulla che gli faccia da *pendant*. La maschera rock di “Elvis” era il “Pelvis”, non tanto il viso. E nemmeno l’osso pelvico in senso stretto, quanto il suo movimento; e non per un balletto qualsiasi, ma per la scena.

Da qui il dubbio: la *popular music* (diciamo il pop e il rock, per capirci) è semplicemente iconica, o complicatamente teatrale?

Partiamo da un dato di fatto. La popular music si nutre di *sconfinamenti extramusicali*. Perché? È una debolezza intrinseca? Una vocazione? Una necessità inderogabile nella civiltà dell’immagine, una compensazione all’analfabetismo musicale ormai universale?

Vediamo. Innanzitutto, quegli sconfinamenti andrebbero considerati in chiave semiotica, come sovrapposizioni interattive di significanti, e amalgami di significati. La canzone ha già il suo supporto testuale, oltre alla melodia in sé e per sé¹, e da quando esistono il cinema e la televisione la narrazione evocata da una canzone può essere contestualizzata, visualizzata e sviluppata: cioè drammatizzata. Tutto ciò, in realtà, accade già sul palcoscenico: a monte fa da matrice un'altra tradizione, quella dell'opera lirica. Ma sono almeno trent'anni che si va in classifica solo passando da MTV, dieci che anche gli indipendenti hanno la loro *chance* con video autoprodotti e messi su YouTube. Cosa si è guadagnato? Cosa si è perso?

Ritengo che quel che si mette in questione sia il concetto di *necessità*, che da principio metafisico e ontologico - il determinismo del rapporto causale, della negazione del casuale - è crollato a principio regolatore del marketing. "There's no business like show business", e dunque "business as usual", la solita minestra. Qual è la necessità del legame della popular music con il visuale, anzi - più propriamente - con quegli aspetti non soltanto visuali che sono la presenza e l'azione scenica?

Problema cornuto, Giano bifronte: perché, se la risposta alla nostra domanda ha a che fare con la nozione di necessità, questa nozione si è alterata lungo il processo. In sostanza, vedo due scenari, a loro volta non privi di varianti e combinazioni intermedie. Cominciamo dalla fine.

Scenario 2.0: Walt Disney (buonanima) e le sue paperine.

Dallo scandalo come critica sociale fino allo scandalismo come marketing banale, l'iconismo della popular music ha allegramente arrancato su una lunga strada. Una volta la morale perbene soleva argomentare: è mediocre, dunque fa il pagliaccio, per compensare. Adesso: sa cantare, è uno/a *showman/-girl* consumato/a, ha dietro di sé uno staff di produttori, *designers*, artisti di livello hollywoodiano, ma è tutto programmato a tavolino. Forse era meglio restare buffoni?

¹ Sul rapporto tra liriche e melodia di una canzone come amalgama semiotico, e in generale sul modo in cui la canzone esprime senso, mi permetto di segnalare Salvatore 1997 (pp. 139-187 e *passim*).

È dalla fine degli anni Novanta che le nuove icone femminili del pop bianco vengono in buona parte da una precoce carriera come ragazzine prodigio del Disney Channel: Britney Spears, poi Christina Aguilera, fino all'era presente, quando *Hannah Montana* ha partorito Miley Cyrus. Banali (forse basterebbe dire: letterari) i simboli associati al passaggio dalla pubertà all'adolescenza piena: dalla *teenager* alla ninfetta alla giovane maliarda.

Il fenomeno non accenna a esaurirsi. Dalle serie del Disney Channel viene anche Selena Gomez, fenomeno panamericano e globale (e ambasciatrice dell'Unicef!). Da programmi televisivi per bambini arriva la star messicana Belinda, con milioni di copie vendute in Sudamerica; e in Canada sta per essere lanciata come cantante anche Aaryn Doyle, che ha trascorso infanzia e adolescenza dividendosi tra film della Disney (*Camp Rock*), serie televisive per *teenagers*, doppiaggio di cartoni animati.

E tutto ciò per alimentare un *teen pop* che ha soltanto due frecce al suo arco lirico, fonico e visuale: il piagnucoloso e il *soft porno*. Veramente abbiamo dovuto inseguire per una vita il rock'n'roll per arrivare a questo?

Non entriamo nel merito artistico. Le star (tutte donne!) appena citate sono magari impeccabili, ma tutte rappresentate in un *range* di modelli, lungo una traiettoria di parabolica coerenza scenica, che parte da Madonna e arriva a Lady Gaga: vocalist che sarebbero rimaste confinate in un'anonima carriera da corista, non fosse stato per l'oculata, anzi geniale capacità di gestione di un tipo speciale di immagine, l'*immagine del/la cantante, frontman o frontwoman*, primadonna da palco e da videoclip, indossatrice e danzatrice oltre che miagolatrice o strillatrice, destinata prima o poi a svelare anche smanie da stilista, o regista, o scrittrice - ma basterà anche firmare un profumino, qualsiasi essenza priva di quintessenza, quando il punto sta nello sfruttare il *brand*. Questo, e un immaginario da videoclip, come surrogato della personalità musicale pura e semplice, con il suo carico implicito di visualità funzionale e conseguente.

Cosa resterà di quest'immagine femminile, quale il destino di queste anime e questi corpi? C'è poco da fare i moralisti, perché ancora una volta è tutto già scritto nella letteratura e nel folklore. Da Alice a Lolita e poi a crescere, le immagini si raccolgono lungo una *via crucis* malinconica e crudele che coincide

Icone in azione. Il Pop e il Rock come drammaturgie.

esteriormente col *look* delle stagioni della vita (femminile), ma senza un briciolo della sensibilità *Jugendstil* di Klimt. La crudeltà del tempo non conserva i *teen idols*. La progressione iconica dell'ideale galleria inaugurata come Alice e poi Lolita resta quella classica: Afrodite, Lady Chatterley, Lili Marlene, Cornelia la Madre dei Gracchi, Nonna Papera e la Befana (con i maschi andremmo dai putti barocchi fino a Babbo Natale). Si cercherà di riciclarsi, di galleggiare. Ma la maggior parte di queste icone ex minorenni non resterà a lungo nella subcultura di MTV, che non sopporta le rughe. Un mondo falso.

Né stiamo qui, noialtri, a difendere la verità. Per questo ci si rivolga a Socrate, Agostino, Kant, Hegel, Schopenhauer, Heidegger, Wittgenstein, Sartre, Bachelard - o alla CNN. Il rock è *fiction*. Dunque, anche immagine. Ma non solo. E la penosa assenza di verità e di fiction nella subcultura musicale post-MTV del millennio in corso non è una buona ragione per stigmatizzare il valore dell'immagine sulla scena del pop e del rock. Si tratta, infatti, di un *valore storico*.

Scenari 2.1 e 1.1: De arte combinatoria

Non possiamo saltare direttamente allo scenario originale (delle origini del rock) senza menzionare quello che il 2.0 e l'1.0 hanno comunque in comune. Cioè la capacità dell'iconismo rock di influenzare la ricezione musicale, suscitando processi di identificazione, simulacri di stili di vita. Non c'è devozione del Cristo senza *imitatio Christi*: qui agisce il senso pseudo-cristiano e greco-bizantino di qualsiasi icona, religiosa o profana che sia.

Oggi come ieri, qualsiasi anonimo utente della cultura (delle culture) pop opera su di sé trasformazioni, travestimenti, adesioni mimetiche. Una volta erano strettamente imitative del modello prescelto: i sosia di Elvis Presley o di Marilyn Monroe, i *rockers* o rockabilly che ne adottavano certi simboli esteriori (le basette, gli occhiali neri, il giubbotto di pelle di Marlon Brando in *Il selvaggio* o un certo look "di tre quarti" di James Dean in *Gioventù bruciata*, per citare gli esempi più andanti). Ma almeno ieri, parallelamente, il processo poteva invertirsi: erano anche alcune subculture giovanili a fornire modelli iconici alle band, come i *mods* impersonati dagli Who, gli *hippies* da una quantità di solisti e gruppi musicali californiani e non, i *punks* incarnati e inchiavardati nei Sex Pistols.

Questo periodo intermedio ha il suo apogeo tra gli anni Sessanta maturi e i Settanta declinanti.

Invece oggi entrambi i processi di iconizzazione - dal divo al devoto, o viceversa - sembrano frequentare sentieri meramente seriali o combinatori. Idealmente ogni adolescente si costruisce il proprio look, ma quasi sempre a partire da quanto il parrucchiere di riferimento del quartiere, lo stilista *casual* a basso costo e vasto *franchising*, il bottegaio di paccottiglia accessoria sotto casa riescono a fornirgli per combinare il mosaico e stampare la foto. Parallelamente, le nipoti paradigmatiche di Madonna - da Britney Spears a Lady Gaga - esprimono visualmente quanto la fantasia propria o dei propri produttori, l'istinto manageriale e gli spunti raccolti dalle tendenze spontanee in atto, la sparsa o intuitiva conoscenza di quel che è riciclabile dalle arti contemporanee, riesce ad assemblare di stagione in stagione, sempre in un processo di composizione a mosaico. Quel che pare assente, nell'iconicità delle più recenti star del pop, è l'esigenza di correlare il look e perfino la presenza scenica dal vivo al contenuto della propria musica, delle proprie canzoni, dei propri testi. Un'emancipazione, perché non è detto che la scenicità della musica pop debba essere sempre o solo pantomima di quanto si va cantando; ma anche uno sganciamento schizoide dell'icona pop dalla propria proposta musicale. Metamorfosi di una proposta artistica che ormai può consentirsi di usare il medium sonoro come semplice ammennicolo, protesi, appendice, correlato audio o rumore di fondo di una iconicità spesso più vicina alla performance multimediale (nei casi migliori), o alla sfilata di moda (negli altri), che a un senso di necessità del concerto e del disco come espressione di *musica* pop.

Scenario 0.1: il mestiere più antico del mondo (l'attore)

Parliamo dunque di *frontman* (o di *frontwoman*, è quasi lo stesso) nel senso di chi sta sul proscenio, regge il microfono in mano, eventualmente è anche leader della band, ma soprattutto "tiene il palco" e fa da voce narrante a quello che canta. Il cantante è un interprete, in senso lato. Il cantante rock, il frontman, lo è anche nel senso della gestione dell'immagine propria e dell'eventuale band. La musica deve *somatizzarsi* in lui. Una delle testimonianze più oneste e simpatiche in

materia l'ha data recentemente un artista italiano, Piero Pelù, riferendosi al tour del 1993 dei Litfiba: "Il mio corpo si adattava alla forma della musica" (Guglielmi 2015, p. 70). Sta qui la prima espressione del senso di necessità dell'immagine al rock, la consustanzialità tra la narratività della canzone e la narrazione del cantante, la "messa in scena" della musica operata dal suo interprete, la presenza pregnante di *azione* oltre che di semplice immagine. Si tratta, in ultima analisi, della realizzazione della drammaturgia implicita in qualsiasi concerto.

Gli elementi essenziali da considerare, vere e proprie chiavi d'accesso al "discorso" del frontman nel rock, sono: posture (alcuni frontmen producono una silhouette inconfondibile), gestualità (anche col microfono o il proprio strumento), prossemica (il rapporto con lo spazio e le distanze sul palco, il modo di muoversi, allontanarsi, avvicinarsi rispetto alla band e al pubblico), mimica ed eventuale pantomimica, particolari "routine" sceniche, abbigliamento-tipo ed eventuale impiego di costumi, utilizzo di *props* (materiali scenici o vari utensili direttamente manipolati), e in generale il modo di "abitare" il palco e le sue eventuali scenografie.

Ovviamente ciascuno lavora col talento che si ritrova, e in questa grammatica generale del frontman il senso di necessità può apparire spesso opzionale, e molti orpelli gratuiti. Ma ha ragione Pelù: la *showmanship* del frontman andrebbe illustrata e spiegata anche per il modo in cui si ricollega alla musica della band. Nelle scelte visive, o plastiche, o dinamiche c'è quasi sempre, almeno nelle intenzioni del frontman, una proposta di integrazione, interpretazione, sottolineatura di particolari passaggi e significati dei brani e delle esecuzioni.

Ma non basta. Di questa *showmanship* fa parte anche il suono della voce, la sua "grana", che secondo Roland Barthes (1980) esprime un effetto di senso che è generato dal rapporto fra il suono e il contesto. Anche la grana della voce è un effetto corporeo: un modo immateriale con il quale il cantante/musicista esprime la sua personalità, presenza, essenza. Un prolungamento del *soma*. Effetto fisiologico ma anche psicologico, sensuale, sensorio. Non è rilevante che un frontman sia un tenore, un baritono o un falsettista, o perfino intonato o stonato. La sua voce dev'essere il suo discorso, anche a prescindere da ciò che

canta. Descrivere (o creare) una voce, in tutte le sue implicazioni, è una delle sfide più difficili nella storia della narrazione, dalle Sirene di Omero a *L'esorcista* e a *Twin Peaks*. L'aspetto essenziale, e necessario, non sta solo nel suono in sé, ma nella "grana", nel *sound* che la voce plasma nell'interazione collettiva, nel "suono della narrazione".

La *grain* non è tutto. Conta la sua interazione con i contesti nei quali il frontman porta il discorso della propria voce: la melodia, il testo, il repertorio; e la relazione tra l'individualità del cantante e lo stile collettivo della band. Quando Ian Gillan fa un disco con i Black Sabbath, non è lo stesso Ian Gillan dei Deep Purple, perché attorno alla grana della sua voce il contesto è cambiato. Analogamente accade quando una band dallo stile già consolidato cambia frontman o chitarrista: gli stessi Sabbath o Purple ne offrono esempi eloquenti. Si tratta di interazioni creative, emblematiche, essenziali, necessarie.

Perciò il discorso della/sulla voce del frontman è sempre un discorso duplice, anzi triplice: l'individuo, la band, la loro relazione reciproca. Questa relazione si chiama musica, *sound*, stile, spettacolo rock. Per penetrarne meccaniche e dinamiche però bisogna decostruire il processo, riuscire a individuare e distinguere sia gli elementi che l'insieme, e le relazioni che tengono insieme il tutto: passare dalla grammatica alla sintassi. Si dice ad esempio che nel rock una band non può essere mai superiore al livello del suo batterista. Ma il frontman, la sua voce, la sua presenza scenica e la sua integrazione dialettica al discorso collettivo sono ancora più essenziali e necessarie. Deve conoscere il mestiere più antico del mondo, quello della finzione, meglio ancora: di una finzione esaltata. Essere attore del proprio copione, ologramma delle proprie canzoni, e cartone animato di sé stesso.

Queste le basi del discorso. Che però si è rapidamente evoluto, nel passaggio fra i primi e i secondi anni Sessanta, nel ricostruire in chiave rock un altro mestiere meno antico di quello dell'attore ma strettamente funzionale ad esso: il regista, responsabile della *mise en scène*, anche quando la scena diventa un gioco di specchi (oggi diremmo "multimediale"), e i rituali primitivi si evolvono in complesse liturgie. I primi Beatles si limitavano a scuotere la zazzera; i secondi insegnarono a costruire dischi che erano storie e le cui copertine erano

scenografie, giochi del doppio, gallerie d'arte, iconostasi antologiche del XX secolo.

Concepire le canzoni (o interi dischi) come storie e interpretarne fino in fondo, dal vivo, i personaggi, è il naturale sviluppo della narrazione che è implicita in qualsiasi canzone in quanto amalgama di significati verbali e non verbali; e si coniuga con l'evoluzione del frontman, narratore e personaggio delle sue storie cantate e spesso anche regista di sé stesso. Troppi gli esempi possibili, ma si può citare come caso emblematico almeno David Bowie. Con i suoi personaggi in canzone: l'alieno Ziggy Stardust dell'album omonimo, la seconda natura truccata e vestita da diva hollywoodiana di "The Man Who Sold the World", l'icona del *glam[our]* di "Hunky Dory". E nei film: extraterrestre in *L'uomo che cadde sulla terra* di Nicolas Roeg, berlinese anteguerra in *Gigolo* di David Hemmings, incrocio tra vampiro e Dorian Gray in *Miriam si sveglia a mezzanotte* di Tony Scott, Ponzio Pilato in *L'ultima tentazione di Cristo*, Andy Warhol in *Basquiat*, re dei folletti in *Labyrinth* di Jim Henson. Confinando col teatro, inevitabilmente il rock si espande nel cinema. Con tutti gli slittamenti progressivi che conosciamo: le *rock operas* che diventano lungometraggi, che poi diventano musical teatrali, che a volte ridiventano opere liriche *tout court* (come recentemente annunciato per *Quadrophenia* degli Who).

Ma teatro (e cinema) vuol dire anche, al grado zero, azioni sceniche. Hendrix - con la sua chitarra femmina e fallica, coi suoi rituali sacrificali a base di fuoco, col suo idolatrare la fantascienza, moderno *Ersatz* della metafisica - pianta tre cardini sempiterni della drammaturgia del rock, forieri di innumerevoli riprese e sviluppi. Gli Who, alle origini, creano altrettanto repertorio di gestualità e cinetica, simbolismo e chincaglieria; da una parte i contorcimenti, la manipolazione del microfono, l'improvviso crollare ginocchioni di Roger Daltrey; dall'altra il "distruzionismo" di Pete Townshend sulla chitarra e Keith Moon sulla batteria. Quel distruzionismo che Townshend assorbiva, studente d'arte (come tanti nel rock, specie britannico), da Gustav Metzger, il pioniere dell'arte "autodistruttiva"². E qui viene implicato il dialogo del rock con le avanguardie

² Cfr. in proposito le dichiarazioni autobiografiche del musicista, che frequentò attivamente l'artista e in seguito finanziò personalmente una delle sue più importanti mostre in Inghilterra (Townshend 2012, pp. 64, 115, 464-5).

visive ad esso contemporanee, che nutre continuamente anche il suo teatro, ma che costituisce un capitolo troppo vasto e complesso per essere affrontato in questa sede. Come il gusto, a volte consapevolmente *kitsch*, delle scenografie, a cui potremo dedicare solo qualche accenno. E la presenza, talvolta debordante, delle macchine di scena.

Scenario 0.0: archetipi e prototipi

Peraltro nel rock si rinnova una tendenza già sperimentata nelle arti dell'inizio del Novecento, e che passava sotto il nome (oggi decisamente *politically incorrect*) di Primitivismo. L'avevano sperimentato a Parigi sia musicisti che pittori - Stravinskij e Picasso gli esempi più ovvi - colpiti da quella che veniva definita *art nègre*³. All'inizio del secolo, icone di riferimento e fonti d'ispirazione provengono dalla piccola statuaria africana, che molti pittori collezionavano; i compositori ne cercavano un omologo nelle tradizioni etnomusicali dell'Europa liminare o nel *cakewalk* afroamericano. Loro equivalente, dopo la metà del secolo, sarà il blues elettrico di Chicago, autentico nutrimento di un rock ancora in gestazione.

Avevano in comune il fatto di rappresentare due seduzioni tanto più violente quanto più arcane, incomprensibili (ai bianchi) nei loro risvolti antropologici più profondi e nei tratti etnicamente determinati (i teorici afroamericani lo definiscono *Signifyin'* (Gates 1988), laddove la condivisione della significanza è riservata agli *insiders*). Eppure questi monumenti dell'alterità si rivelano disponibili a farsi violentare nel proprio senso originario, innescando un processo di sradicante traslazione di significati, un fecondo conflitto culturale, per dar vita a qualcosa di nuovo e diverso.

Il cosiddetto Primitivismo, nelle prime decadi del Novecento⁴, si sarebbe rivelato come l'anticamera e il motore primario del Cubismo: "questo da quello", ma *dissimile hoc illi est*. Procedimento analogo nel metodo ma autonomo nella dottrina e negli esiti quello del rock rispetto ai suoi precedenti afroamericani. Quel

³ Per le avanguardie tra la cultura parigina di inizio Novecento e la cultura nera (africana e afroamericana), cfr. Archer-Straw 2000.

⁴ Per le origini e le tendenze del Primitivismo europeo la migliore silloge storico-critica (con ampia documentazione iconografica) è Rubin 1984.

Icone in azione. Il Pop e il Rock come drammaturgie.

primitivismo *d'antan*, infatti, il rock lo psicologizza, cercando veicoli di emozioni e situazioni primarie.

E qui il rock ha buon gioco a veicolare un senso di necessità, nelle sue espressioni più elementari: l'urlo, il rumore, il caos. Parallelamente, la sua scena tende a comunicare in modo altrettanto primario. Secondo due classi principali di significanti.

Tramite archetipi nel senso junghiano del termine: triangoli, quadrati, cerchi, spirali, croci, specchi, tenebre, e soprattutto lampi di luce, dai primi *light-shows* di Pink Floyd e Soft Machine ai complessi spettacoli di laser e neon dei Daft Punk. O ricorrendo agli elementi e alla loro furia: l'Acqua o il Fuoco che invadono la scena, l'Aria visualizzata come pulviscolo nebbia vapore che opacizza la visuale dello spettacolo, la Terra come polo gravitazionale da cui spiccare il volo e ricadere a rischio della pelle (non solo quella del giubbotto).

Oppure tramite le espressioni più estreme del corpo e dello spirito: il dispendio psicofisico, la materialità del sesso, la religiosità non confessionale (con la superstizione, la magia, l'occulto a corredo), il contrasto tra l'umano il disumano e il post-umano, l'orrore.

Peraltro, l'interpretazione che dà il rock di archetipi e pulsioni primarie, del suo senso abnorme e selvatico di quanto è "umano" o "naturale", si rivela a volte totalmente artificiale: ad esempio quando le soluzioni visive e sceniche sono riprese dalla tradizione dello spettacolo otto-novecentesco, dall'immaginario (spesso e volentieri di *routine*) dell'intrattenimento popolare moderno. L'impatto di queste soluzioni meno sofisticate resta sovente interessante, perché coniuga due tendenze anch'esse intrinseche al rock e al suo messaggio: il citazionismo e l'autoironia, la capacità onnivora di cannibalizzare tradizioni diverse e la tendenza burlesca a non prendersi mai troppo sul serio.

Oppure l'uso di archetipi e sollecitazioni primarie può dare adito a integrazioni più organiche al messaggio musicale, che si sviluppano all'incrocio tra l'arte dei suoni e quella della rappresentazione, con risultati spesso innovativi.

2. Sulla drammaturgia del rock: appunti per un catalogo tematico

In prospettiva storica, look, guardarobato, posture, gestualità, mimica, coreografia, cinetica e prossemica da palcoscenico servono inizialmente a illustrare il contenuto di una canzone, o più in generale del proprio stile e repertorio. Però - come De Sade, Planck, Pollock - il rock ha abolito il senso del limite. Ne ha estetizzato le soglie. Non prendendosi molto sul serio le ha anche varcate, con rinascimentale sapienza buffonesca. Non teme il gratuito, il dozzinale, il grottesco. Ma nemmeno il rischio di varcare limiti estremi.

Non trattiamo qui, anche per mancanza di spazio, degli artisti rock che più sistematicamente di altri hanno investito sulla teatralità, sulla drammaturgia, sul senso del personaggio e della maschera, come Frank Zappa o Peter Gabriel. Preferiamo schizzare una serie di appunti, raggruppati per affinità, dei temi più spesso sviluppati in invenzioni sceniche maggiori o minori, in una sorta di catalogo tematico di base.

2.1 Il dispendio energetico

Un senso sacrificale permea spesso la performance rock. Il sudore, lo stress, il dispendio psicofisico, il “darsi” totalmente al pubblico e alla scena ne sono i principali vettori. È anche uno degli aspetti in cui il rock esprime spesso una certa simpatia per una religiosità pagana, più ancora che laica, che produce anche molte selezioni di simboli visuali e iconici. Ma il ritualismo del dispendio energetico ha a sua volta radici afroamericane, abilmente riprocessate.

L'esempio più calzante mi sembra quello di James Brown e del suo “rituale della mantellina”, che durante gli anni Sessanta la carismatica star del rhythm&blues metteva in scena a fine concerto durante l'esecuzione di *Please, please, please*. Al culmine dell'esibizione Brown crolla a terra in ginocchio, esausto e madido di sudore.

L'azione è tanto più efficace in quanto si svolge musicalmente su un *turnaround*, un giro d'accordi cadenzale in grado di essere ripetuto virtualmente all'infinito: su di esso il coro canta a ripetizione “please please don't go!”. È una supplica: non abbandonare il palco, non sottrarti alla tua funzione di batteria cosmica, di carica energetica trasmessa per osmosi, per pura vibrazione musicale e scenica. Per tre volte James Brown crolla al suolo; per tre volte, il suo MC

(“maestro di cerimonie”: ruolo e definizione pregnante nella storia della musica e dello spettacolo afroamericano) lo risollewa, preoccupato per il suo equilibrio psicofisico, ponendogli addosso una mantellina a proteggere la schiena fradicia. E per tre volte l’officiante del rito concertistico si avvia zoppicando incerto verso le quinte, accompagnato dalle premure dell’assistente, ma poi lesto in un gesto d’orgoglio e di abnegazione lascia cadere dalle spalle la mantellina e torna indefesso al microfono, fino a concludere l’esibizione - dopo tre cadute e tre rialzate - nel tripudio più delirante. Quel che canta ogni volta, quando ritorna indomito sul proscenio trasformatosi in pulpito e altare sacrificale, è un *please!* anch’esso ritualmente reiterato all’infinito, estremo atto (cerimoniale) di devozione al suo pubblico.

Vero e falso, rito profano e simulazione grottesca, sono significati apparentemente contraddittori che normalmente troviamo amalgamati nel *Signifyin’* afroamericano. E ogni volta che l’aspetto esteriore di questa significanza si è traslata al rock ha subito forti adattamenti, nel senso della semplificazione per un verso, della risemantizzazione per un altro. Anche il rock, come la musica afroamericana (che ha alle spalle lo spiritual e il gospel), si nutre spesso di spunti religiosi secolarizzati. Ma nel rock il senso dello spettacolo fine a sé stesso è più rude e più diretto al tempo stesso, e non meno esoterico.

È infatti tipica del rock la retorica dell’*energia*, il suo luogo comune più diffuso e tenace, il suo significato funzionale più condiviso: nell’immaginario rock, nella sua *mystique*, un’energia si trasmette dal palco a pubblico e viceversa in un moto empatico bidirezionale, circolare, dove ci si carica, scarica, ricarica a vicenda. Questa suggestione non è priva di verosimiglianza, ma non tanto e non solo per una “carica” intrinseca nella musica (in particolare nelle espressioni del timbro e nel volume più tipiche del rock⁵). Andrebbe forse considerata alla luce della teoria dei neuroni-specchio: è l’esibizione muscolare, la prestanza ginnica o atletica, il dispendio energetico esibito sul palco ad attivare per mimesi neuronale i riflessi spontanei di chi assiste alla performance.

⁵ La pregnanza degli effetti meno codificabili (“soprasegmentali” per definizione semiotica) del sound del rock è argomento che sfugge solitamente alle capacità descrittive e tassonomiche della critica, ma uno studio molto brillante, su questo versante, è costituito da Gracyk 1996.

Perché è l'azione, dal vivo, a innescare i fondamentali della scarna filosofia del rock; ed è l'azione, prima e più del look nel senso statico del termine, a rendere il rock "iconico". Inutile moltiplicare gli esempi possibili, questo e quell'altro frontman, l'una o l'altra band: sarebbe una lista pressappoco coincidente con il *Who's who* dello spettacolo rock (ma non totalmente). Anche questo presupposto, del resto, può essere declinato in due modi diversi: con convinzione o con autoironia, con spirito pseudo-religioso di autoimmolazione oppure spingendo sul registro dell'eccessivo e del grottesco. Ed è interessante quanto tale presupposto, che risale a radici afroamericane stravolte dalla reinterpretazione rock, si sia evoluto fino a limiti estremi: i frontmen degli ultimi vent'anni sfidano sul palco ogni rischio, correndo tanto da infortunarsi (come a volte succede a Bono degli U2), o ricorrendo addirittura a uno *skateboard* nel caso di James Hatfield, che a sua volta si è spesso fratturato dal vivo, nei concerti dei Metallica, dove addirittura anche i *roadies* si esibiscono da *stuntmen*. Un rodeo, dove ciascun cavaliere è anche la propria cavalcatura.

2.2. *Il machismo*

Dai Rolling Stones all' *heavy metal* e oltre⁶, lo sciovinismo maschile (spesso condito di salutare autoironia) è connotato scenico fra i principali. Muscoli e cavallo dei pantaloni ben prospicienti. Accessori: pantaloni di pelle aderentissimi, bracciali borchiate, bandana e bretelle per Axl Rose del Guns n'Roses; bretelle, ma anche tutine colorate o a scacchi, ampiamente scollate sul petto villosa, o boa di piume da vecchia diva in pensione, per Freddy Mercury; oppure segni del tutto ambivalenti. Lo stile marinaretto (cappellino o giubba), che è contrassegno *liberal* in Bob Dylan, diventa *queer* in Freddy Mercury. Altro motivo di ambiguità sta nel rappresentare la spontaneità surrogandola nel professionismo: per realizzare i suoi salti acrobatici, David Lee Roth studia con esperti maestri di danza o di arti marziali. E c'è perfino un machismo non primario, in alternativa a t-shirt e jeans. È una bella antologica di roba che è stata *classy*, o presunta tale, in tutte le epoche: dagli obsoleti *zoot suite* di Cab

⁶ Negli esempi che seguono uso talvolta come promemoria la bella silloge di articoli realizzata da vari autori nel numero speciale di *Classic Rock Lifestyle* sui *frontmen* del rock (Salvatore 2015). Colgo l'occasione per ringraziare tutti i collaboratori di questo lavoro collettivo, una panoramica monografica senza precedenti, per completezza, nell'editoria musicale italiana.

Calloway, criticati già da Malcolm X ma rispolverati ogni volta che un certo pop-rock cerca le stilizzazioni afroamericane o afrolatine più esteriori (Kid Creole & The Coconuts), fino ai completi Armani di Bryan Ferry e di tutti i *New Romantics* degli anni Ottanta, che oggi sembrano più vecchi del giubbotto di pelle dei *mods* o delle palandrane ottocentesche di Ian Anderson.

Hendrix, con gli abiti da bucaniere, la bandana da pirata, la capigliatura *afro*, poi le tute aderenti e variopinte, è stato *magister* di quell'abbigliamento - antielegante e ricercato al tempo stesso - che a sua volta fonda il guardarobato del machismo da indossare. Ma forse solo Steven Tyler degli Aerosmith ne ha compilato, nel corso di un'intera carriera, l'antologia completa: dai foulard alle camicie strappate, dai pantaloni a righe a quelli di pelle, dalle vestaglie-camicioni sfrangiati ai completi zebrati, dalle bandane ai cappelloni, dai braccialetti hippy alle borchie da motociclista agli orecchini da pirata - per non parlare dei labbroni esagerati alla Mick Jagger, anomalia da predestinazione alla fisionomia *du rôle*.

D'altronde, simboli di una sessualità provocatoria saturano le scene del rock anche tramite l'uso dell'attrezzatura, dall'utilizzo improprio ma allusivo di strumenti o aste di microfoni, fino alla creazione di "presenze" ancora più esplicite, che quando sono affidate a invenzioni gonfiabili di grandi dimensioni delegano a un gigantismo surreale strambe fantasie di elefantiasi, che prendono forma in scurrili parodie di giocattoli infantili. Nei concerti dei Van Halen, mentre David Lee Roth cavalcava un gigantesco microfono, gambe di donna si gonfiavano sulle quinte del palco; gonfiore per gonfiore i Rolling Stones, più *tranchants*, preferivano far animare un enorme fallo. L'interpretazione dei sogni in 3D, Sigmund Freud al *music hall*. Agli sguardi italiani, forse, semplicemente Fellini.

2.3. Non troppo umano

Il tema della deumanizzazione ha trovato nel rock messinscene diverse, spesso correlate a musiche di vocazione avanguardistica e a una certa conoscenza delle arti visive e plastiche.

Si pensi ai Kraftwerk *Mensch-Maschine*, gestualità da robot, immagine sul palco di glaciale eleganza creata da Emil Schult (allievo di Gerhard Richter).

Raddoppiati per giunta da altrettanti, veri-finti, funzionanti robot. A estensione delle loro sonorità rigidamente elettroniche, e ad arricchimento di una metafora di fondo in sé e per sé troppo facile o già troppo percorsa, dal mito del Golem ai romanzi di Orwell fino alle leggi della robotica di Asimov e a *Blade Runner*. E tuttavia la cultura mitteleuropea li aiuta e li feconda: è una macchinaria antropizzata (o un umanesimo meccanizzato) che discende per i rami dal Dada zurighese e berlinese.

I Devo, con il loro interrogativo fondativo (“Are We Not Man?”) e la filosofia de-evolutiva che li tiene a battesimo, perseguirono strade analoghe preferendo una musica più semplice ma altrettanto iterativa e ossessiva, e investendo sull’ironia. A corredo si muovevano anch’essi come automi, ma indossavano goffe tute di plastica gialla “antiradiazione” e i tipici copricapi rigidi a forma di ziqqurat, collegandovi un germe di affabulazione: quel tronco di cono rovesciato sulla testa, nella loro narrazione scenica, doveva servire ad addensare la scarsa energia psichica che resta nel processo de-evolutivo.

I Residents sul loro primo album trattavano le facce dei Beatles come Duchamp la *Monna Lisa*; il video di *Third Reich* (da “The Third Reich ’n Roll”) era nello stile del cinema espressionista tedesco, i membri del gruppo con cappucci e costumi massonici di carta di giornale; a partire da “Eskimo” adottarono anche dal vivo enormi bulbi oculari a incapsulare integralmente la testa e, sopra, un bel cappello a cilindro, il corpo in frac. L’obiettivo restava lo stesso: una poetica della spersonalizzazione solo vagamente antropizzata, vagamente orrorifica, ben correlata a una meta-musica di carattere citazionale e decostruzionista.

Oggi la tendenza non accenna a declinare. Le icone robotiche più recenti sono quelle dei Daft Punk, con i loro caschi integrali e i neon che abbagliano gli spettatori.

2.4. Creature

L’infantilismo dell’orrido è insito anche nella frequente collocazione sul palco di pupazzi nei ruoli di veri e propri personaggi. Si pensi ad esempio a “Eddie The Head”, il pupazzone-*mascolotte* alto tre metri, incrocio tra una

Icone in azione. Il Pop e il Rock come drammaturgie.

mummia, uno zombie e un cyborg, la cui testa trasuda fumo e sangue ai concerti degli Iron Maiden (mentre sulle copertine dei dischi può permettersi anche di decapitare il cantante con un'accetta, di stritolare quella del deputato bancarottiere Robert Maxwell, o assassinare a coltellate Margaret Thatcher). Oppure a "Dean" (alias "Denzil"), il drago meccanico di sei metri che minacciava sul palco Ronnie James Dio sputando fiamme, mentre il cantante lo affrontava impavido - e indifferente alla minaccia del ridicolo - con la spada-laser di *Star Wars*.

Alcune di queste creature hanno tuttavia una loro necessità o funzionalità meccanica, dove l'animazione volge in chiave applicativa e dinamica simboli e archetipi altrimenti sfruttati solo in senso visuale e statico. Viene in mente la potenza icastica di un cuore "vivo": come quello che - per tornare a gruppi o artisti già citati - pulsava sul giubbotto di Bruce Dickinson degli Iron Maiden, o sul petto del drago Dean. Oppure creature e mostri venivano realizzati per il palco dopo essere stati ideati per particolari saghe discografiche: come il mostruoso armadillo pseudo-mitologico di Tarkus sul palco degli EL&P, con Keith Emerson vestito a sua volta di pelle d'armadillo a rispecchiarlo in forma antropomorfa. Per non parlare delle creature gonfiabili dei Pink Floyd, oggi parte integrante dell'immaginario rock, ma inaugurate addirittura nel 1971 dall'enorme piovra lunga diciotto metri che si manifestava improvvisamente tra il palco e gli spettatori in un loro concerto, crescendo a proporzioni grottesche mentre sorgeva dal laghetto del Crystal Palace Garden in una nuvola colorata di ghiaccio secco.

Certo anche le zone erogene citate a proposito del machismo sono pupazzi gonfiabili, né si può dimenticare l'enorme bambola Rosie che torreggiava sui palchi degli AC/DC. E ai celebri maiali volanti dei Pink Floyd, quando Roger Waters si mise per conto suo a rifare dal vivo lo stesso repertorio musicale e scenico, fu aggiunto - per distinguersi - un bel paio di testicoli rosa. Ma più spesso queste creature rappresentano una rinuncia all'immaginario sessuale (o meglio un suo surrogato) per le band che investono su chiavi espressive o simboliche alternative al *mainstream*: non a caso le si incontra lungo l'evoluzione del rock in heavy metal, o in quella parallela e più sofisticata della psichedelia o del *progressive*.

2.5. *L'orrore*

Però l'alternativa estrema all'erotismo (e a volte il suo perverso correlato) è l'orrore. Per la *showmanship* di rito è utile qualche predestinazione: essere un disadattato può servire. Già prima di diventare una rockstar Ozzy Osbourne andava in giro indossando la giacca del pigiama, e come collana un rubinetto. I passettini, la posizione accovacciata, le gambe che molleggiano flettendo le ginocchia, i salti a gambe piegate. Quando lascia i Black Sabbath si presenta da solista innaffiando il pubblico a secchiate d'acqua e spruzzi di idranti, o lanciandogli addosso chili e chili di frattaglie tramite la catapulta di una grande mano meccanica le cui dita sputano fuoco. Il pubblico gli risponde lanciando sul palco serpenti di gomma e ogni genere di animali morti, con una preferenza per i pipistrelli: Ozzy gli stacca la testa a morsi.

Un ovvio prototipo è il macabro da *Grand Guignol*: se sul palco di Osbourne si impiccano nani, Alice Cooper decapita manichini femminili a colpi di accetta, sparge sangue sulla scena, si fa giustiziare sulla sedia elettrica come in uno spettacolo parigino o londinese di fine Ottocento. Quando il citato Bruce Dickinson abbandonò gli Iron Maiden volle farlo platealmente, e mise in scena il suo addio facendosi decapitare dal suo gigantesco pupazzo Eddie negli studi della BBC.

Ma questi facevano ancora finta. Iggy Pop dal vivo invece vomitava davvero, o si rotolava su schegge di vetro, al confine fra una degenerata *body art* (in cui sarà maestro Genesis P-Orridge, con il collettivo COUM Transmissions e poi con i Throbbing Gristle) e il vero e proprio masochismo. Inaugurava così un altro ciclo dell'orrore rock, alla fine del quale abbiamo Marilyn Manson con le stampelle, le ferite, le automutilazioni, e il *bondage* sul palco. Fanno sorridere, retrospettivamente, le spille punk da balia infilate sul viso dei Sex Pistols, mere anticipazioni dell'odierno *piercing* di massa, una delle tante presunte "trasgressioni" che sono invece una regola, spesso piccolo-borghese, nel sistema della moda. A coltivare il senso dell'estremo nel rock oggi non basta più nemmeno il sangue, servono mutilazioni e frattaglie ancora tiepide.

Ma non c'è nulla di veramente primario quanto il grado zero della violenza: quella casuale che si trasforma in spettacolo, quando James Hetfield dei Metallica

Icone in azione. Il Pop e il Rock come drammaturgie.

rimane ustionato da un effetto sul palco, e la cosa poi viene sceneggiata, simulata e replicata nei successivi concerti. O l'estremo opposto: una violenza priva di rabbia, da banalità del male, da alienazione nichilista alla *Crash* o alla *Fight Club*. I Nine Inch Nails con Trent Reznor che si butta per terra o si lancia fra il pubblico, i musicisti che si aggrediscono gratuitamente a vicenda (come a volte accadeva già nei Nirvana), i secchi d'acqua lanciati sul palco a sfidare la morte per una scarica elettrica, la devastazione di strumenti e amplificazione, e una serie di concerti non a caso intitolata "Self Destruct Tour" a metà anni Novanta. Quando l'orrore viene stilizzato in *splatter*, ridono tutti. Ma da quando il *Grand Guignol* è trasceso in nichilismo, finalmente fa paura. E la rappresentazione delle paure e dell'alienazione resta una delle cifre inestinguibili dell'iconismo rock.

Anche se nessuno ha mai superato Lou Reed che canta dell'eroina simulando di iniettarsela.

3. Un senso musicale di necessità

Tutti gli esempi portati in questo abbozzo di catalogo sono più o meno correlati tematicamente, emotivamente, drammaturgicamente al contenuto musicale e lirico del repertorio dei gruppi che li hanno messi in scena. Tuttavia, un senso musicale di necessità si trova più immediatamente imbricato al senso della performance rock quando l'azione scenica scaturisce direttamente dall'azione sonora. Un correlato più semplice ma più sottile, una necessità "più necessaria".

Quando Hendrix suonava la chitarra con i denti, ne traeva sonorità altrimenti inattingibili. Spaccare chitarre e amplificatori, per lui e per Pete Townshend, serviva anche a creare un assordante inferno espressionista di insopportabile *feedback* sul quale teatralmente uscire di scena: il senso tragico del finale di concerto, quello simbolico della fine *tout court*. E ancora: la danza sciamanica di Jimmy Page attorno all'antenna sonora del Theremin, che produce suono elettronico modulato dalla sua gestualità e dalla sua prossemica. E ogni manipolazione eterodossa degli strumenti musicali - una peculiarità del rock e del jazz che costituisce uno specifico della loro identità musicale, rispetto alla

tradizione eurocolta - capace di trovare nel talento del frontman l'occasione per un'azione visualmente e scenicamente significativa.

Una via analoga ma più stilizzata è quella dell'*happening* come forma storica delle avanguardie teatrali del secondo Novecento. L'eredità vivente di Fluxus si trasmise alla scena rock europea dei secondi anni Sessanta con la sua emissaria a Londra, Yoko Ono, quando nei primi festival-fiume (ancora in interni) che duravano una notte intera tagliava al pubblico gli abiti addosso, amplificando il suono delle forbici con un microfono per mescolarlo alle performance musicali in corso. Una deriva indiretta sono i Pink Floyd del 1969 che amplificavano sul palco la costruzione di un tavolo, il borbottio dell'acqua posta a bollire su un fornello, il suono di tazze e cucchiaini quando ci si versa e si sorbisce il tè. Da lì arriviamo fino a Demetrio Stratos che con gli Area amplificava la masticazione di un frutto durante l'esecuzione di *La mela di Odessa*; e a ogni occasione in cui, confrontandosi con le avanguardie contemporanee, il rock ha escogitato una dimensione scenica in cui l'azione è figlia naturale della produzione del suono.

Qui, mazzinianamente, c'è pensiero e azione, suono e performance. E molti variegati sottotesti: un pensiero creativo ma anche critico; un lavoro semiotico e retorico su significanti e significati; un ripensamento del rapporto tra musica e scena che azzera il dettato tradizionale dell'opera lirica e reinventa da capo i suoi fondamenti. Per illustrare potenze e atti di simili processi, concluderemo il nostro discorso con tre *case studies*.

Case study 1: Mick Jagger

Semplificazioni, riadattamenti, trasformazioni dinamiche di significati musicali, culturali, sociali, costituiscono il processo di formazione del rock inglese a partire dal blues elettrico di Chicago. La grammatica musicale afroamericana era già oggetto di studio e di emulazione sulla scena di Londra e delle principali città britanniche; dai primi anni Sessanta i principali esponenti del blues urbano afroamericano venivano in tournée ed erano direttamente osservabili e imitabili; e la prima vocazione dei Rolling Stones fu una sorta di apostolato o volontariato culturale, una missione dichiaratamente votata alla diffusione del "messaggio" musicale del blues, quasi come in un circolo di appassionati

divulgatori. Un dilettantismo orientato, un *fan club* attivo nella rivisitazione a scopo didattico.

Ma avere come modelli certi mostri sacri come Muddy Waters o Bo Diddley era oggettivamente arduo, per degli slavati adolescenti britannici. Per cantare blues e derivati, Jagger non aveva né la voce, né il *phisique du rôle*. Per giunta Waters e Diddley erano l'epitome del mito afroamericano del *women's man*, del supermaschio: ruolo in cui nel 1955 si erano sfidati in un'esemplare vicenda di scorrettezza politica ed editoriale, plagiandosi a vicenda (con *Mannish Boy* l'uno, *I'm a Man* l'altro) nello scandire e compitare la parola "M-A-N" in una epocale dichiarazione d'intenti. A questa mitologia sciovinista Muddy Waters, in particolare, apportava sempre nuove immagini, pescando dai proverbi, dalla superstizione popolare, dall'universo magico-religioso: faceva funzionare il suo "amuleto" (*Get My Mojo Working*), si dichiarava un uomo "da danza del ventre" (*Hoochie Coochie Man*), e ammoniva che una pietra che rotola - una *rollin' stone* - non raccoglie muschio, e non guarda in faccia a nessuno.

E tuttavia quei modelli così ingombranti si prestarono duttilmente a un radicale ripensamento, a patto di rivestirli di nuove costellazioni di simboli, di ridisegnare identità e stili di vita allora inediti se non impensabili. Mingherlino, snodato, sgraziato, con quei labbroni incongrui e quasi deformi per un adolescente bianco, Jagger sapeva di non poter competere con i profeti neri di una virilità primaria e sciovinista. Ragion per cui, genialmente, s'inventò l'icona di un *machismo* efebico, tanto più sfacciato quanto più improbabile. Costruendo un'immagine paradossale: conquistare le donne bamboleggiandosi, confessando in pubblico frustrazione e insoddisfazione, trasformando la propria fragilità in un vessillo osceno, e perfino sculettando come una baldracca.

Cinquant'anni dopo, il *frontman* dei Rolling Stones ha dimostrato che per continuare a cantare quest'adolescenza ambigua e irriverente non bisogna più nemmeno essere giovani, ma basta rimanere sé stessi. Cioè, nel caso di Jagger, lo spettacolo vivente e cantante di una sensualità che, nel rock europeo, esalta spesso i caratteri dell'incertezza e dell'ambivalenza allo scopo, peraltro dichiarato, di rimorchiare senza ritegno.

Quanta distanza, dagli schietti e diretti valori afroamericani! Si fa presto a dire che il rock è semplice e immediato, ma queste di Jagger sono operazioni semiotiche alquanto sofisticate. Come la vocalità, d'altronde. Come poteva, lui, misurarsi con quei vocioni dei suoi mostri sacri? Quel ragazzo dalla voce male impostata, poco potente, scarsamente timbrata, per non parlare dell'intonazione incerta? Quel cantante che nel 1968, l'anno di *Jumping Jack Flash*, all'apice del successo internazionale, confessava a Jonathan Cott del mensile "Rolling Stone" (ironia della sorte, una rivista dal titolo watersiano e jaggeriano): "Io so cantare a stento" (Herbst 1981, p. 49)?

A questa domanda ha risposto brillantemente Michael Hicks, compositore, poeta, musicologo e docente alla Brigham Young University. E soprattutto autore di uno dei rari studi che si siano impegnati a definire, nel rock, quei fenomeni espressivi peculiari, talmente sottili e ardui da descrivere, che normalmente anche la critica li sbriga affidandosi a pseudo-definizioni impressionistiche, energetiche o intimiste, quando non a trite metafore e luoghi comuni convenzionalmente gergali. Ci servirà a fornire un esempio paradigmatico della "necessità" dell'iconismo rock, di una consustanzialità fra l'apparenza del cantante e il suo stile vocale.

Più che affidarsi al concetto di "grana della voce" introdotto da Roland Barthes - il *sound* che la vocalità di un cantante esemplare trasforma in paradigma estetico - Hicks preferisce parlare a proposito di Jagger di un "anti-grana" ("*Against-the-Grain*"): di una voce che si contraddice da sé stessa, rivelando identità contrastanti. E propone, a definire queste componenti - non necessariamente coerenti fra loro - della vocalità jaggeriana, tre definizioni. La prima è il "roar", l'urlo roco, il ruggito, che definisce "lo stile gutturale a squarciagola nel quale il cantante oppone forze laringee e faringee⁷ a creare una sonorità ghiaiosa e gorgogliante" (Hicks 2000, pp.1-4). La seconda è il "buzz", un vibrante ronzio, prodotto dalla parte superiore della gola assieme alla cavità nasale: sonorità più acuta e dall'oscillazione più rapida che nel *roar*, con effetti stridenti. La terza è il cosiddetto "baby talk", che Hicks definisce come "un

⁷ Si tratta in realtà di un suono falsocordale (Gianpaolo Chiriaco, com. pers., 10 maggio 2015).

Icone in azione. Il Pop e il Rock come drammaturgie.

cantilenare acuto e pacato, nitidamente articolato, risonante nella fronte, come una specie di nasalizzato tubare di colombi” (ibidem).

Ora, il *roar* ha le sue radici nel gospel e prima ancora nel *preaching*, il ritmico e incisivo stile oratorio dei predicatori evangelici neri, poi diffuso da Blind Willie Johnson a Little Richard fino a Janis Joplin (e occasionalmente impiegato per particolari sfumature da Muddy Waters, B.B. King, Ray Charles). Il *buzz* viene invece usato più episodicamente, sempre nella musica nera o nel rock’n’roll: Hicks cita il Robert Johnson di *They’re Red Hot* e l’Eddie Cochran di *Let’s Get Together*. Tanto per capirci, tra gli inglesi coetanei di Jagger, Eric Burdon tendeva al *roar*, Van Morrison al *buzz*. Il *baby talk* invece è una tecnica che Buddy Holly introdusse nel bridge di *Oh Boy!* per contrastare il costante *roar* e *buzz* delle strofe, adoperandola anche nei passaggi più appassionati di *Peggy Sue* (ibidem).

Qui starebbe la contraddizione feconda del canto - e, aggiungiamo, della personalità vocale e scenica - di Mick Jagger. *Roar* e *buzz*, fornendo immagini acustiche di forze opposte che producono frizione, portano una connotazione virile, mentre il “baby talk” esprime una vulnerabilità quasi femminile. Così torniamo al nostro discorso, vedendovi confermate, anche nell’analisi della vocalità di Jagger, le premesse iniziali. Quel che Jagger propone in quanto frontman e vocalist del più famoso gruppo rock della storia è una rielaborazione contraddittoria, volutamente e necessariamente contraddittoria, delle radici afroamericane. Un adattamento che, in apparenza inadeguato e deficitario, ha finito per creare uno stile nuovo: e ciò proprio grazie all’aderenza fra la vocalità e la *showmanship* del frontman. Quel machismo così femminile e mignottesco.

Povera di risonanza naturale, tendente a “mangiarsi” le sillabe, a “masticare” le vocali, ad adottare a volte un’emissione quasi strangolata, e spesso ad accentuare esageratamente l’accento *cockney*, la voce di Jagger ha fatto proseliti più nei principi filosofici che nelle sue vibrazioni acustiche. Hicks indica come imitatori dello stile jaggeriano alcuni esponenti americani della psichedelia più hippy, come Sky Saxon dei Seeds o Arthur Lee dei Love, assieme ad altri cantanti oggi pressoché dimenticati come Dave Aguilar della Chocolate Watchband o Sean Bonniwell dei Music Machine (ivi, pp. 9-10). In realtà Jagger

mi sembra meglio collocabile in una tendenza più vasta e (inizialmente) radicale, mirante ad allontanare una volta per tutte la *popular music* da antiche tentazioni belcantistiche - *sweet*, ben intonate e ben timbrate, in altri termini benedicate e consolatorie - tramite l'avvicinamento del cantato al parlato, l'esibizione della voce reale, quotidiana, del *vocalist*. Quella tendenza che ha avuto Dylan in America, e se vogliamo Battisti in Italia, come battistrada. È questo approccio volutamente prosaico e antigrazioso a rendere stilisticamente credibili gli impersonamenti dell'insoddisfatto cronico di *Satisfaction*, del guerriero urbano di *Street Fighting Man*, o addirittura della "simpatia per il diavolo". Opportunamente coordinato, tale approccio, all'apparato classico degli Stones, a quelle *griffes* quasi proverbiali di un machismo ormai cristallizzato dall'autoironia, come i labbroni inturgiditi nel broncio, o il rilievo del "pacco" sul cavallo dei pantaloni. Ma questa, ormai, è storia del costume, e non fa più scandalo, solo iconografia.

Case study 2: Ian Anderson

A metà strada tra il folk-rock di ispirazione *Scottish* e il rock "progressivo", i due generi forse meno sensuali dell'intero universo rock, i Jethro Tull hanno costruito la propria immagine pubblica e scenica sulla figura del leader Ian Anderson: certo non un Mick Jagger. Eppure Anderson mi sembra emblematico di come si possa costruire un'iconografia e una mitologia del rock a partire da un atteggiamento critico, anzi da un autentico progetto di demolizione di icone e simboli stereotipati, a partire dal mito dell'adolescenzialità e dalla teatralità della *showmanship*. Il palcoscenico è il vero strumento di questo progetto, a corredo di una musica complessa e affascinante: altro caso emblematico di "necessità" musicale che trova forme avanzate di visualizzazione e di drammaturgia.

Quando suona la chitarra acustica Anderson sovrasta il microfono, avvolgendolo con la postura uncinata del capo, quasi volesse ingoiarlo dall'alto. E lascia oscillare la testa, volgendola a scatti a sinistra e a destra, ammiccando o strabuzzando gli occhi. Poi quando in *Thick as a Brick pt. 1* l'iniziale sezione acustica esplode nell'impatto sonoro della band lui si scopre il capo (i suoi cappellucci e berrettucci sono proverbiali), gesticola ampiamente, saltabecca sugli

stacchi ritmici, attraversa correndo il palco, raggiunge il proscenio dove fa vorticare il flauto e il tamburello quasi a benedire - o minacciare - il pubblico, sempre con quell'aria ora sorniona ora beffarda.

Tutto sommato, al netto di assurde palandrane e sospensori, i movimenti scenici di Ian Anderson non sarebbero poi così diversi da quelli di Mick Jagger, per dire, o di Freddie Mercury: corse, ammiccamenti, gesticolazioni. Ma a chi verrebbe in mente un paragone fra Anderson e questi abitatori totemici delle più autentiche scene rock? Bisogna analizzare a freddo gesti, posture, movimenti, per accorgersene: la grammatica è più o meno la stessa. La cinetica invece assume tutt'altro significato per la diversa presentazione generale, per il diverso personaggio che Anderson ha creato su di sé: giovanilismo zero, zero erotismo e sessualità. Nel costruire l'iconografia del gruppo ha anzi forgiato fin dall'inizio il concetto di una banda di squinternati già troppo avanti con gli anni - o troppo estranei alla controcultura - per fare i fighetti, e del loro *frontman* come di un mezzo demente circondato da mostri. Un'estensione dell'iconografia inventata da Frank Zappa per far accettare, già a metà degli anni Sessanta, i suoi Mothers of Invention, ma in salsa Worcester.

Sull'iconicità di questa sua fisicità totalmente artificiale, costruita, tutt'altro che spontanea, il leader dei Jethro Tull ha sagomato un profilo inconfondibile. A cominciare dalla posizione del fenicottero. Ian Anderson è tra le pochissime figure del rock a rimanere riconoscibile anche se raffigurato come semplice silhouette nera (un emblema stranamente più frequente fra alcuni jazzisti, come Miles Davis o Steve Lacy), con quella "zampa" sollevata e il flauto traverso a tagliare a croce la dinoccolata verticalità dell'immagine. La personalità scenica di Anderson sta innanzitutto nella sua postura.

Poi c'è il gesto largo, teatrale, che sottolinea i passaggi di mille narrazioni, situazioni e immagini contenute nelle bizzarre canzoni che scrive, e che spesso canzoni non sono, mescolando la ballata alla giga e al *reel*, spezzandole con un rock duro ma evocativo e melodioso, o articolando strutture anche più composite quasi fossimo all'operetta o al *music hall*. Quando suona il flauto - costretto per necessità al microfono da una sorta di invisibile e coercitivo cordone ombelicale - per contrasto tiene libere per quanto possibile le mani, a dita larghe, strusciate sui

tasti in fluidi legati, o divaricate a raggiera verso il pubblico in un'arcana chironomia. E quando è il turno di un altro strumentista o di un passaggio affidato alla sola *backing band*, e il corpo finalmente è sciolto da quel vincolo di flauto-microfono-asta, proietta lo strumento pericolosamente intorno a sé, a configgerlo nello spazio scenico come attrezzo d'acrobata, bastone sciamanico, o meglio (e più ironicamente) bacchetta del Mickey Mouse di *Fantasia*, improbabile apprendista stregone.

Un'altra grossa differenza sta nel metalinguaggio. La sua *showmanship* è caricatura di una caricatura di una caricatura, parodia non innocente di quel Frank Zappa che è parodia a sua volta caricatura acida della rockstar. Riscritture sarcastiche, sul proprio corpo e la propria persona. A suo dire, la personalità che esibisce sul palco da un lato esprime fisicamente la musica che suona col gruppo, dall'altro è "una caricatura del mondo in cui penso che la gente mi veda. Non è mai qualcosa di sessuale, ma piuttosto una presa in giro. Per poter guardare in prospettiva la figura tipica della rockstar, devi porre una distanza e riuscire a ridere di te stesso, gigioneggiando" (così affermava nella sua prima intervista veramente importante, rilasciata a Grover Lewis nel 1971⁸).

E quella di Anderson è parodia, o caricatura, tanto più sardonica in quanto non scatena una gara di modernità, ma semmai di vetustà. Il motto con cui nel 1976 dichiarerà tramontato il mito del *forever young*, e inaccettabile l'equazione fra rockstar e condizione adolescenziale - *Too old to rock'n'roll, too young to die...* -, contrassegnava in realtà la natura sua e del suo gruppo fin dalle origini. Il titolo del primo album recitava "Questo fu Jethro Tull", e sulla copertina tutti i membri erano travestiti da anziani. Quattro mesi dopo quell'esordio Anderson componeva uno dei loro grandi successi su singolo (benché in 5/4!), *Living in the Past*, con l'amorosa esortazione a tornare a vivere nel tempo che fu. Nel secondo album, "Stand Up", spiccano declinate al passato *A New Day Yesterday* (filosofia: la soglia della novità si ferma all'ieri, che però oggi è già vecchio) e *We Used to Know* (noi non sappiamo, sapevamo). Seguirà, in "Benefit", *A Time for Everything?*: e all'epoca di questo terzo album Ian era appena un ventitreenne. Due anni dopo arriva la sua più classica variazione sul tema: Gerard Bostock, il

⁸ Intervista pubblicata su "Rolling Stone", il 22 luglio 1971.

protagonista della narrazione di “Thick as a Brick”, è un bambino troppo precoce per la sua età, e in fondo già vecchio. A ventott’anni, quando per “Too Old to Rock’n’Roll ...” inventa il personaggio di Ray Lomas - anziano rocker frustrato e in crisi - e lo impersona, sta invece stigmatizzando il *pericolo* di “vivere nel passato”: ma è una critica della condizione della rockstar, costretto al feticcio dell’eterna giovinezza. Il massimo paradosso espresso dalla sua opera sta nel precoce rifiuto di ogni mitizzazione giovanile assunta a cifra identitaria del rock, e poi nella precognizione della condizione esistenziale di ogni rockstar che sopravvive a sé stessa e al proprio mito. Profeticamente, Anderson già intravedeva il glorioso scontro degli Stones o degli Who - quelli del verso “Hope I die before I get old” in *My Generation* - oggi sulla settantina e ancora in tour. E solo Anderson era in grado, in anticipo e in assoluto, di costruirvi sopra un’epopea di satira musicale e dramma esistenziale.

Il suo è un distaccato rifiuto di quella finzione della verità che è il rock. E la sua proclamazione della sola verità della finzione si rispecchia sinestesicamente - o drammaturgicamente - nelle caratteristiche della sua voce e del suo canto. Anderson aspira continuamente a una musica potentemente espressiva, ma in un deficit vocale di potenza ed espressività. Scarsissimi arrechimenti, grugniti, biassicamenti e sussurri; e scarsa dinamica sonora. Non ha mai avuto neppure un’ampia estensione vocale, ed è anzi fra i cantanti del rock più limitati nella gamma. Nell’epoca dei sovracuti e dei falsetti stratosferici, degli Ian Gillan e dei Robert Plant, raramente un pezzo interpretato da Ian Anderson superava l’estensione di una decima, e non di rado si muoveva stretto in una settima o una sesta. Eppure ciò non ha mai tolto nulla alla sua presenza vocale, né limitato le esigenze interpretative del suo vasto e variegato repertorio. Usa anzi il fiato come un attore consumato, compensando col gesto quel che non può con la voce, e sposando l’uno all’altra nella declamazione dei suoi versi, nell’intonazione delle immagini e dei personaggi spesso indimenticabili che ha creato nelle sue canzoni e nelle sue *suites*, nei suoi mottetti anticlericali e blasfemi, nei madrigali più cinici e scortesi.

Così i suoi movimenti, sapientemente “recitati”, di testa più che di reale slancio. Guizzi solo apparentemente acrobatici che vengono risolti per lo più sul

posto, in quella logica del massimo rendimento col minimo sforzo adottata (vogliamo raso terra) da qualsiasi cinquantenne che come noi si sia sentito ai suoi tempi aitante e figo e continui a macinare qualche pista da ballo, impegnando però il più possibile gli arti superiori o la rotazione del busto, rinunciando saggiamente a ogni vero acrobatismo e fendendo piuttosto l'aria a occupare economicamente lo spazio con la pretesa di una spettacolare - ma riposante - sceneggiatura al ribasso del proprio ego.

Quello che fu definito un “maniac dancer” da Grover Lewis nella storica intervista del 1971, e ancora così nel 2002 dal migliore biografo della band, Scott Allen Nollen (2002), è in realtà un sopraffino incantatore, un prestigiatore dai trucchi talmente semplici da restare imperscrutabili. Guarda come roteo gli occhi per non farti vedere come sto manipolando la realtà. E magari ogni tanto scalcio un po' o slancio una gamba per fingermi bertuccia, tu non lo sai ma sto solo sciogliendomi un crampo, sto sbertucciando te. E l'intera iconografia del rock.

Case study 3: Pink Floyd

Non esistono i Pink Floyd, nemmeno agli inizi, senza *visuals*. Nelle ultime settimane del 1966, contemporaneamente al definitivo abbandono del blues a favore di un repertorio originale, furono la prima band inglese a esibirsi sistematicamente con un *light show* di loro proprietà, con i loro tecnici fissi. Non ne fecero un uso meramente esornativo o vagamente psicotropico, ma fu parte integrante dei loro concerti. Affidarono anzi ad esso il compito di ispirare e guidare la loro stessa evoluzione musicale. All'epoca nemmeno le band californiane potevano contare su un proprio light show esclusivo, e dunque su una multimedialità strutturata e organica.

Il *frontman* dei Pink Floyd è la scena stessa, il concerto come avventura multimediale e multisensoriale. Essi furono in grado, prima e diversamente da tutti gli altri musicisti rock, di inventare un *teatro musicale* inteso come innovativo progetto di integrazione di tecniche e forme espressive eterogenee: alcune appartenenti alla tradizione, altre scaturite dalle sperimentazioni più radicali⁹.

⁹ Presento qui una sintesi di alcune considerazioni sviluppate in Salvatore, G. (2005).

Il primo mentore artistico fu Mike Leonard, loro *tutor* quando Roger Waters e Nick Mason erano iscritti alla facoltà di architettura della Polytechnical School di Regent Street. All'Hornsey College of Arts (oggi Middlesex Polytechnic), Leonard era riuscito ad allestire un laboratorio dedicato alla sperimentazione su proiezioni luminose e spettacoli di luce, battezzandolo Light and Sound Workshop e coinvolgendo vari colleghi e studenti nei suoi esperimenti. E pare che fin dal 1964 il gruppo prototipico con Richard Wright, che ancora si chiamava Sigma 6 e occasionalmente adottava altre denominazioni, cominciasse a esibirsi con effetti luminosi. Con l'ingresso di Syd Barrett l'influenza dell'espressionismo astratto e della pop art cominciò a trapelare anche nel *modus operandi* del gruppo, parallelamente a una veloce e sorprendente evoluzione musicale. La creazione di immagini - meglio: di percezioni visive - correlate alla musica è fin dall'inizio espressione di un senso di "necessità": che però non ha nulla a che fare con lo stereotipo dell'icona rock, ma piuttosto della segreta natura teatrale di tutto il rock.

Con la natura visuale dei loro spettacoli ha rapporti profondi anche il loro stile musicale: le due cose, anzi, nascevano assieme. Già dall'inizio del 1966 i brani suonati dal vivo dai Floyd avevano cominciato ad allungarsi indefinitamente. I classici rhythm&blues del loro repertorio adolescenziale tendevano ora a dilatarsi in lunghe sezioni improvvisate, sempre più astratte e atonali. Ai concerti settimanali del venerdì all'UFO, appuntamento fisso dell'underground londinese, la costante interazione suono/luce stimolava l'improvvisazione, portando i Floyd a indugiare a lungo su un solo accordo, cercando di capire come potevano svilupparlo. E del light show il visionario Barrett quasi volle diventar parte fisicamente, quando costellò la superficie della sua Telecaster con una miriade di specchietti rotondi argentati, per rifletterne i bagliori direttamente negli occhi del pubblico. Mentre *Interstellar Overdrive* e *Astronomy Domine* cominciavano a durare trenta o quaranta minuti, Syd appariva drappeggiato in un mantello, sollevava le braccia nell'aria o le ruotava lentamente, ad accentuare il senso ieratico delle lunghe improvvisazioni di gruppo, proiettando un'ombra da pipistrello psichedelico sullo schermo

retrostante. All'epoca era l'unico vero *performer* del gruppo, ma con un suo stile ineffabilmente assorto e quasi assente.

L'uso del light show divenne per loro un fattore identitario, ma altri stimoli arrivavano dagli agit-prop e dai luoghi deputati della controcultura. L'estetica dell'*happening*, assimilata durante i *readings* di poesia e nei concerti post-cageani degli AMM (collettivo musicale che fu la principale fonte di ispirazione per le sperimentazioni di Barrett), oppure nei concerti della Free School o della serie "Spontaneous Underground" al Marquee, univano la musica a recitazioni di poesie d'avanguardia e performance di attori eccentrici o temporaneamente disturbati, oltre che di light show multipli, in eventi eterogenei e simultanei. I Floyd s'impadronirono di queste esperienze di *mixed-media*, come si diceva all'epoca, e le fecero proprie.

Il loro manager Peter Jenner elaborò per le loro performance il concetto di *environment*. "Games For May: Space Age Relaxation for the Climax of Spring" andò in scena il 12 maggio 1967 alla Queen Elizabeth Hall: ambizioso evento multimediale, con il light show combinato a film in 35mm, interventi di performer fra il pubblico, cascate di fiori, bolle di sapone, e una seconda parte elettronica e atonale con ricco uso di nastri preregistrati (vento, onde, straniati cinguettii riprodotti a mezza velocità). L'inedita amplificazione stereo a quattro vie immergeva il pubblico in un mix di nastri preregistrati ed effetti sonori, col suono in movimento circolare tramite l'Azimuth Co-ordinator costruito dai tecnici degli studi di Abbey Road; e gli stessi Floyd erano impegnati in azioni teatrali, amplificando una sega mentre tagliavano un gran ciocco di legno, o inseguendo con un microfono una sfilata di automobili caricate a molla, o ancora lanciando patate contro un grande gong. Durante il conclusivo *Tape Bubbles*, basato su nastri preregistrati, la sala si riempiva di bolle di sapone sulla cui superficie le luci rimbalzavano, rifratte.

Su quest'idea di teatro musicale e di multimedialità sinestesica il gruppo avrebbe lavorato per trent'anni, progettando inizialmente un tendone da circo da seimila posti con un grande schermo cinematografico per il light show, nel contesto di un vero spettacolo circense, con giocolieri e prestigiatori; una *rock opera* scritta in forma di saga o di poema epico; uno spettacolo di danza con

Icone in azione. Il Pop e il Rock come drammaturgie.

Roland Petit. Progetti rimasti irrealizzati. Ma in *The Man and the Journey*, grandioso show multimediale articolato in due suite per il tour inglese della primavera 1969, nella sezione della prima suite intitolata *Work* i Floyd costruivano sul palco un tavolo, segando assi di legno e inchiodandole a ritmo. Appena ultimato, il tavolo veniva apparecchiato dai *roadies* che vi appoggiavano teiera, tazzine e una radio a transistor: e nella successiva *Afternoon* si preparavano il tè sul palco con un fornello portatile, piazzando un microfono davanti al bollitore per sfruttarne il fischio come ingrediente della trama sonora. Il programma radiofonico in onda in quel momento veniva diffuso nel teatro, mentre i musicisti, comodamente seduti, sorbivano. Più avanti *The Labyrinths of Auximenes* - dove un nuovo modello di Azymuth Co-ordinator diffondeva circolarmente suoni di passi ed effetti gocciolanti, mentre una creatura mostruosa scivolava tra il pubblico sibilando e fingendo di urinare sulle prime file - si concludeva con un colpo di cannone e una grande bomba fumogena rosa. Puro happening.

Da quel momento in poi, ogni loro esibizione sarebbe stata concepita come uno spettacolo “totale”, con giochi pirotecnici, creature gonfiabili di grandi dimensioni, fiamme, soli, lune, schermi circolari come altrettanti satelliti, e dentro video appositamente prodotti.

Le loro rappresentazioni trasognate e schizoidi - predilette fin dalle prime opere - di esperienze di violenza e follia, del senso dell’alienazione e del sentimento dell’assenza, trovano sviluppo nell’ideale trilogia che da “The Dark Side of the Moon”, passando da “Wish You Were Here”, porta fino ad “Animals”. “The Wall” ne presentò una formidabile sintesi drammaturgica, utilizzando una complessa serie di segni e simboli, suoni e luci, musiche, scenografie, macchine e azioni teatrali, audiovisive, multimediali - con un quartetto di alter ego che indossavano maschere con le fattezze di Waters, Gilmour, Wright e Mason, e il fatidico muro che materializzerà il paradosso di rendere i musicisti e la loro scena fisicamente invisibili al pubblico.

In questo loro teatro musicale i Pink Floyd coltivavano un’aspirazione altissima, sublimazione estrema e superamento esoterico della mitologia rock: *scomparire fisicamente*. Nessun fronte del palco, nessun frontman. Nessuna icona,

perché nessuna persona. La condizione del musicista diventa ineffabile: menti progettuali, scie di suono, puntini luminosi intermittenti, confusi tra mille altre pulsazioni policrome e audiovisive, nell'opera d'arte dell'avvenire, con la sua messa in scena. Un'arte dell'invisibilità, coltivata attraverso spettacolari strategie per scomparire.

Riferimenti bibliografici

- Archer-Straw, P., 2000, *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920's*. Thames & Hudson, London.
- Barthes, R., 1980, *La grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Seuil, Paris; tr. it., 1983, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino.
- Gates, H.L., 1988, *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York.
- Gracyk, T., 1996, *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. Tauris, London-New York.
- Guglielmi, F., 2015, "Piero Pelù. Baciatiemi il culo", in *Classic Rock Lifestyle*, 28, pp. 68-73.
- Herbst, P., 1981, a cura di, *The Rolling Stone Interviews, 1967-1980: Talking with the Legends of Rock & Roll*. St. Martins/Rolling Stone Press, New York.
- Hicks, M., 2000, *Sixties Rock. Garage, Psychedelic & Other Satisfactions*. University of Chicago Press, Urbana-Chicago-Springfield.
- Lewis, G., 1971, "Hopping Grimacing Twitching Gasping Lurching Rolling Paradiddling Flinging Gnawing and Gibbering with Jethro Tull", in *Rolling Stone*, 22 luglio 1971. Ora in <http://www.tullpress.com/rs22jul71.htm>, consultato il 10 maggio 2015.
- Nollen, S. A., 2002, *Jethro Tull: A History of the Band, 1968-2001*. McFarland, Jefferson (NC)-London.
- Rubin, W., 1984, a cura di, "Primitivism" in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, The Museum of Modern Art, New York, 2 voll.; tr. it., 1985, *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra il Tribale e il Moderno*, Mondadori, Milano, 1985.
- Salvatore, G., 1997, *Mogol-Battisti, l'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*. Castelvecchi, Roma.
- Salvatore, G., 2005, *Let There Be More Light. Il teatro musicale dei Pink Floyd*, in Id., a cura di, *Pink Floyd. Rock e multimedialità*. Stampa Alternativa, Roma-Viterbo.
- Salvatore, G., 2015, a cura di, *50 Frontmen della storia del rock*, numero speciale di *Classic Rock Lifestyle* (in preparazione).
- Townshend, P., 2012, *Who I Am*, Harper, London.