

## *The Lamb Lies Down on Broadway* come «opera alchemica»

Peter Gabriel/Genesis (1974)

[analisi a cura di EnzoTempo alias Gaudenzio Temporelli - 21/31.07.2006]

© 2006 <http://www.artrocketpopstudies.it/>

Il seguente scritto, dedicato a *The Lamb Lies Down on Broadway*, nasce come continuazione del precedente *She's a lady*, a sua volta dedicato all'analisi di simbologie, metafore e allegorie «alchemico-sessuali», riscontrate in alcuni brani tratti dai precedenti album dei Genesis, *Nursery Cryme* e *Foxtrot* e negli apparati visivi, scenici e gestuali presenti sulle copertine dei rispettivi dischi e nelle performances del gruppo. L'ampliarsi progressivo della mole degli appunti su *The Lamb* mi ha costretto a rimandi frequenti a *She's a lady*, evitando così ulteriori e lunghe note esplicative in coda alla presente analisi che avrebbero appesantito oltremodo la trattazione.

- [ [www.artrocketpopstudies.it](http://www.artrocketpopstudies.it) - 13.08.2006 - ET].

Nei testi di Peter Gabriel il tema “sessuale” ritorna spesso lungo tutta la sua carriera. Non c'è qui spazio per citazioni. Segnalo però *Blood of Eden*, dall'album *US* del 1992, dove il tema dell'“amore” è facilmente riconducibile alla visione alchemica dell'unione/congiunzione degli opposti: « *With the man in the woman / And the woman in the man* » – *Mysterium coniunctionis* per dirla alla Jung – « *We wanted the union* ». Ma è nel periodo Genesis che il tema ritorna quasi esclusivamente nei suoi aspetti simbolico-alchemici di trasformazione, con infiniti riferimenti al mondo di quegli anni, alla “liberazione sessuale”, all'evoluzione della società. In *The Lamb Lies Down on Broadway*, summa del pensiero poetico-gabrieliano al termine dell'esperienza *progressive-rock*, emerge inoltre anche l'interesse per il cinema, per la “visione” in senso lato come ulteriore ed efficace mezzo di comunicazione sempre più integrato in un corpo unico con la musica. Un interesse specifico quello di Gabriel per il cinema, coltivato a suo modo nel corso degli anni: una delle fantasiose “storielle” create dall'artista si narra piacque molto a William Friedkin, il noto regista americano de *L'Esorcista* (1973), tanto da fruttare al nostro visionario musicista-cantante una proposta di collaborazione come sceneggiatore (poi non se ne fece nulla); i biografici ricordano spesso anche i contatti con Alejandro Jodorowsky (*El Topo*, 1971; *Il paese incantato*, 1972; *La montagna sacra*, 1973), proprio in merito ad un'ormai mitica trasposizione cinematografica, mai realizzata, di *The Lamb Lies Down on Broadway*<sup>1</sup>.

[mozart - blake - huxley - jung - (alchimia - sezione aurea - trasmutazione) - ...]

Dunque, *The Lamb Lies Down on Broadway* come «opera alchemica»: come “opera massonico-rivoluzionaria” alla Wolfgang Amadeus Mozart potremmo azzardarci a sostenere. Oppure, più semplicemente, visto il taglio *popular* (“extra-colto” si diceva tempo fa in ambito musicologico riferendosi alla «*popular music*», cioè d'impostazione generale lontana da severe formazioni colto-accademiche) come ulteriore e perfezionato messaggio di “evoluzione dell'individuo”, che

all'interno di un percorso di trasformazione/liberazione psichica e sessuale, si collega direttamente al messaggio psichedelico-rivoluzionario della cultura “underground” anni sessanta, e quindi, di rimando, a quanto esposto nella prima parte di questo saggio *She's a lady*, dove si sono analizzati alcuni «primi esperimenti» poetico-rivoluzionari presenti nei precedenti lavori di Gabriel/Genesis. Esiste pertanto una linea di continuità che unisce il “beat” e la “psichedelia” del decennio precedente al movimento “progressive” dei primi anni settanta. Ora, che si possa sostenere che Peter Gabriel abbia una formazione “extra-colta” ci va anche bene, purché s'intenda quel «colto» come legato ad un'impostazione «accademica». Infatti Gabriel si ribella entro i dieci anni di età all'istruzione musicale classica imposta dalla famiglia. Il che significa, tanto allora come oggi, cercare “cultura” altrove, rifiutando il sistema “accademico” che per impostazione tende inevitabilmente a trasformarsi in reazionario. In due parole: «fare rivoluzione». Comprendo peraltro il lettore che, avendo prima azzardato un parallelo con il pensiero “massonico-rivoluzionario” mozartiano, già penserà alle solite esagerazioni di un fan troppo innamorato dei Genesis. Beh, è un classico strabuzzare gli occhi e farsi una risatina saccente all'apparire di qualche nuova tesi su questo o quel capolavoro della storia della musica. Scusate la presunzione, ma come ho già ribadito altrove: se non si è disposti a guardare oltre il pensiero comunemente accettato, se non si è disposti a “trasgredire”, nessuna documentazione dei fatti contribuirà ad aprirci la mente verso nuovi orizzonti interpretativi<sup>2</sup>.

Ho citato Mozart perché è recente un libro di una studiosa italiana che finalmente traccia esplicitamente il percorso «esoterico-occulto» dell'opera del musicista più popolare della storia: Lidia Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario* (Bruno Mondadori, Milano, 2005). Non che prima non si sapesse, ma scrivere un libro di quasi 500 pagine, ribadendo con metodicità scientifico-musicologica che (e faccio solo un esempio) il *Così fan tutte* è un'opera alchemica incentrata sulla “libertà sessuale della coppia”, è cosa che ci fa un gran piacere e che temevamo rimanesse, socialmente, culturalmente e “politicamente” accettabile, solo all'interno di un allestimento scenico (Cfr. Baremboim/Dörrie, Deutsche Staatsoper Berlin 2002)<sup>3</sup>. Si sa che agli artisti (registi d'opera in questo caso) tutto è concesso, stravaganze interpretative comprese. Al contrario, le tesi musicologiche, per scettici e conservatori, presentano il grosso difetto dell'evidenziare dati spesso incontrovertibili. Noi qui ci muoviamo pure in un ambito di *popular music*, il che, detto in parole esplicite, ancora oggi significa letteralmente non proporre mai letture d'analisi particolarmente approfondite perché in fondo “è solo rock” ed è come se fosse implicitamente “proibito” andare oltre un certo livello di contenuti. Che piaccia o no, è un discorso prettamente politico-culturale, che dalla musica di quegli anni si è letteralmente trasferito in campo di analisi della stessa. Indagini di questo genere non fanno piacere a molti forse perché dopo diversi decenni si pensava che la trasgressione di certa musica fosse stata sufficientemente sedata da una critica bigotta e superficiale. Fa poco piacere, talvolta, anche agli addetti ai lavori e ai fans in genere, il rovistare nel passato: come se si avesse il timore di scoprire che ciò che magari si è amato in giovane età, e poi accantonato in età adulta, torni improvvisamente alla ribalta ribadendo i suoi contenuti sovversivi e, guarda caso, molto meno *popular* di quanto ci si potrebbe aspettare/sperare. Ora che tutto sembra tranquillo e pianificato, socialmente e politicamente, è forse tempo di fare un po' di sano “casino”.

La presenza costante di riferimenti alle discipline filosofico ermetiche (occultismo, cabbala, alchimia, esoterismo), riscontrabili nell'opera di Gabriel/Genesis, si estende dall'uso matematico della *Sezione Aurea*, in ambito di strutture musicali (cfr. in part. *Selling England by the Pound*)<sup>4</sup>, all'alchimia come disciplina della trasformazione: «trasmutazione» per meglio dire. Trasformazione/evoluzione “totale” per certi versi. In altre parole, «trasmutazione» delle strutture musicali attraverso il controllo delle proporzioni formali dell'opera e, sull'altro versante, «trasmutazione» dell'individuo esplicitata attraverso il messaggio veicolato dai testi musicati e dagli apparati visivi. In Peter Gabriel l'*Alchimia*, intesa come «disciplina esoterica» e non come abusato sostantivo generico, si riallaccia direttamente alla psicanalisi junghiana, ma attinge sicuramente

nozioni e spunti anche nel vasto mondo occulto inglese/londinese: John Dee (1527-1608), Robert Fludd (1574-1637), ossia matematici e esoteristi, William Blake (1757-1827), William Butler Yeats (irlandese, 1865-1939) ossia poeti e letterati, fino a giungere agli occultisti S. L. Mac Gregor Mathers (1854-1918) e Aleister Crowley (1875-1947). Se a questi nomi aggiungiamo tutti gli altri che di rimando saltano alla mente, da Shakespeare a Giordano Bruno, a Newton, Bacon, etc., e allarghiamo il campo includendo le culture e il misticismo orientale, nonché il “fenomeno” Gurdjieff, abbiamo un quadro abbastanza ampio ed esauriente dell'ambito all'interno del quale hanno preso corpo, fin dalla fine degli anni sessanta, le idee che daranno poi vita all'articolata visione magico-onirica gabrieliana che confluirà in *The Lamb Lies Down on Broadway*. In fondo questo è il mondo “magico” in cui si è mossa la gran parte della musica rock inglese, dai Beatles, ai Pink Floyd, ai Led Zeppelin, ai King Crimson. Senza distinzione di genere e in progressiva evoluzione, dal beat, alla psichedelia, all'hard rock, al progressive e oltre.

I biografi di Gabriel, o meglio, il biografo ufficiale Spencer Bright (cit.) e gli altri (italiani in particolare) che a questo si rifanno, tendono a comunicare un interesse di Gabriel per il mondo magico-esoterico, alchimia in particolare, a partire dalla separazione del musicista dal gruppo; il che significa dal periodo successivo a *The Lamb Lies Down on Broadway*. Può essere che mi sia sfuggito qualcosa, ma in genere il fatto acclarato, di cui si parla<sup>5</sup>, è l'attenzione di Peter Gabriel per un trattato di alchimia del XV secolo. Trattato in parte attribuito a San Tommaso D'Aquino, studiato approfonditamente da Carl Gustav Jung (1875-1961) e spesso citato nei suoi lavori, da *Psicologia e Alchimia* (1944) al *Mysterium coniunctionis* (1955-56): l'*Aurora Consurgens*. L'edizione in inglese del trattato è disponibile dal 1966<sup>6</sup>. Ma ci apparirà ben presto evidente come questa sia solo una delle tante possibili fonti di ispirazione provenienti dal mondo “alchemico”.

Altro fatto abbastanza conosciuto, diciamo chiacchierato, è la probabile influenza poetico-visionaria di William Blake sul nostro artista. Magari non proprio per la nota “coincidenza”, seppur notevole, che vorrebbe i *Songs of innocence*, in particolare alcuni versi dal primo componimento *Introduction*: « *Pipe a song about a Lamb!* » come scintilla generatrice dell'intera opera che stiamo per analizzare, bensì per la poetica rivoluzionaria di ascendenza alchemica di Blake, che è quanto di più vicino, per intenti «politico-sociali», al pensiero “illuminato” di un Mozart o a quello “visionario-post-psichedelico” di Peter Gabriel. Ecco, in questo senso dell'influenza di William Blake mi pare che per lo più se ne taccia, quando invece, un manifesto programmatico «alchemico-rivoluzionario» emerge con tutta la sua forza visionaria in una delle opere del poeta e pittore inglese: *The Marriage of Heaven and Hell* (1790). Citiamo per esteso un passo (crediamo a effetto “cortocircuito” deflagrante) con la traduzione di Giuseppe Ungaretti (Mondadori, Milano, 1965)<sup>7</sup>, la cui chiarezza e inequivocabilità del messaggio di «trasformazione» “politico-sessuale” è tale da risultare sufficientemente trasgressiva ancora oggi:

<p><i>For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at [the] tree of life, and when he does, the whole creation will be consumed and appear infinite and holy, whereas it now appears finite and corrupt.</i></p>	<p><i>Non appena al cherubino con la spada fiammante sarà ordinato di smontare la guardia all'albero della vita, subito l'intero creato sarà consumato e apparirà infinito e sacro, mentre ora non appare che finito e corrotto.</i></p>
--	--

<p><i>This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment.</i></p>	<p><i>Avverrà ciò per via d'un progredire del godimento sensuale.</i></p>
--	---

<p><i>But first the motion that man has a body distinct from his soul is to be expunged;</i></p>	<p><i>Ma prima di tutto, la nozione che l'uomo ha un corpo distinto dall'anima dovrà essere espunta;</i></p>
--	--

[...]

[...]

*If the doors of perception were cleansed, everything  
would appear to man as it is, infinite.*

*Se si pulissero le porte della percezione, ogni cosa  
apparirebbe all'uomo come essa veramente è, infinita.*

*For man has closed himself up, till he sees all things  
thro' narrow chinks of his cavern.*

*Poiché l'uomo s'è da se stesso rinchiuso, fino a non  
vedere più le cose che attraverso alle strette fenditure  
della sua caverna.*

La via della “liberazione sessuale” («*This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment.*»), del “libero amore” (pensiamo ancora a Mozart, al *Così fan tutte*, al *Don Giovanni*) unita all'espressione «the doors of perception» (ossia il titolo nel noto saggio sull'uso della mescalina di Aldous Huxley: *The Doors of Perception - Heaven and Hell*)<sup>8</sup> fanno di questo passo di Blake uno dei più potenti manifesti della rivoluzione rock «alchemico-sessuale» psichedelica e post-psichedelica, tra anni sessanta e settanta del Novecento. Inutile citare The Doors e Jim Morrison o il brano dei Led Zeppelin *Stairway to Heaven*, e via di questo passo, poiché credo il lettore abbia già da sé materializzato la sua personale «visione».

L'opera di Gabriel/Genesis, *The Lamb Lies Down on Broadway*, è in sostanza un grande affresco surreale con vasti riferimenti occulti alla “rinascita”, ossia alla «trasmutazione» dell'anima dell'essere umano dallo stadio primordiale di «materia grezza» a quello «risplendente» – «dal piombo all'oro» per usare la metafora alchemica più conosciuta. Una grande visione allegorica del processo di evoluzione psichica dell'individuo. Un affresco post-psichedelico di «magia sessuale» per altri versi. Ogni singolo brano dell'opera, che dura nella sua totalità circa 90 minuti, è un tassello sufficientemente intellegibile, come quasi mai era stato in precedenza (i testi sono opera esclusiva di Gabriel e i pochi contributi, si dice dati dagli altri componenti del gruppo in fase di ultimazione del lavoro, non hanno certo alterato il percorso originale). La stessa lunga narrazione in prosa (plot) che accompagna le liriche cantate e che a prima vista risulta inestricabile quanto i versi medesimi, una volta trovata la chiave di lettura diventa molto più comprensibile. Rimane un capolavoro visionario senza precedenti in ambito rock, all'interno del quale la genialità di chi l'ha concepito è fuori discussione. Al limite se ne può discutere l'efficacia comunicativa. Certo, per chi è abituato a qualcosa di più “popular”, “pop” se volete, può risultare tremendamente pesante: un vero “mattone”. Così per lo più fu recepito all'epoca e così per lo più è rimasto nel pensiero dell'opinione critico-pubblica nel corso dei trent'anni trascorsi dalla sua pubblicazione.

*[in the cage - (wakamatsu - embryo - easy rider) - carpet crawlers - ...]*

Partirei, per vari motivi, non ultima la “visione” alchemico-allegorica di Blake dell'uomo bloccato dalle rocce «*Earth. He struggles into Life*» («*Terra. Lotta dentro la Vita*»), non solo la «caverna» quindi, ma decisamente l'incapacità di muoversi, agire, vivere)<sup>9</sup>, partirei dicevo, da *In the Cage* (traccia 1.5 dal doppio Lp/Cd). Siamo in pieno messaggio di trasformazione alchemica; nascere una seconda volta per liberarsi dalle paure e dai conflitti. Rinascere e ricongiungersi con l'altro sesso per produrre energia vitale, vita vera nel caso le condizioni siano favorevoli. A tal proposito, citerò un film straordinario di un regista giapponese, la cui sceneggiatura contiene passi di assoluto interesse sul tema della «nascita-ri-nascita» e punti di contatto di altrettanto interesse con il testo di *In the Cage* di Peter Gabriel. Il regista è Koji Wakamatsu: classe 1936, vita turbolenta, uno di quegli autori/artisti cosiddetti “maledetti”. Il film: *The Embryo Hunts in Secret* (titolo originale: *Taiji ga mitsuryosuru toki*), titolo italiano: *Embrione (quando l'embrione caccia di frodo)*. Siamo nel 1966 e il regista ha già prodotto una nutrita serie di lavori, un centinaio a oggi. E' conosciuto in particolare per i due film successivi a *Embryo: Go, go, Second Time Virgin* (1969) e *Ecstasy of the*

*Angels* (1972).

Ma torniamo a *In the Cage*. Il brano inizia con un pulsare cardiaco (un classico che non perde la sua efficacia quando il contesto è sufficientemente ricco): metro iniziale in 12/8, ma che ben presto cambia natura tramite le tipiche sovrapposizioni metrico-ritmiche in stile progressive-rock. I versi iniziali: « *There's sunshine in my stomach / Like I just rocked my baby to sleep* » (« *C'è sole nel mio stomaco / Come se avessi cullato il mio bambino fino ad addormentarlo* »)<sup>10</sup>, già ci fanno capire che chi scrive è cosciente che la strada seppur difficile porterà verso la “luce”, quindi vale la pena tentarla<sup>11</sup>. Nei versi successivi a questa che è l'introduzione al brano (siamo sul pulsare cardiaco) Gabriel cadrà (il personaggio della sua storia ovviamente) in un sonno profondo. Il risveglio è violento e rivela una “realtà” terribilmente angosciante (sovrapposizione metrica circolare chiusa 12/8 su 4/4 su 6/4); con l'uso dell'inglese “turn” si gioca ripetutamente sul concetto di “girare” e “inacidire” (che sottintende il “cambio di stato”, il modificarsi: cfr. ad es. l'espressione inglese “the wine is turned into vinegar” ossia “il vino è diventato aceto”): « *Turn fast – turn sour / Turn sweat – turn sour* » – « *Diventa veloce – diventa acido / Diventa dolce – diventa acido* »; si noti “sweat” ossia “sudore”, come “sweet” ossia “dolce”: uno dei casi di “cabbala fonetica” di ascendenza alchemica frequentemente utilizzata da Peter Gabriel e dai Genesis per comunicare significati “occulti”. Non a caso alcuni traduttori dei testi qui scelgono l'espressione arbitraria, ma assai efficace, «dolci acidi»<sup>12</sup>. Il riferimento, ovvio, è al derivato dell'acido lisergico LSD. Il che ci rimanda alla nota scena del “trip-psichedelico-sessuale” girato fra le tombe di un cimitero, in *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper (si noti peraltro, nel nostro brano, la presenza della circolarità del metro musicale composito che tende a creare un effetto ipnotico e incalzante)<sup>13</sup>. Arriviamo al punto focale: « *My distortion shows obsession / in the cave* »<sup>14</sup>. Ora, il «cage» (gabbia) del titolo diventa qui «cave» (grotta). Ossia la “visione acida” sprofonda il nostro personaggio in una grotta, ma che noi sappiamo, dal titolo appunto, essere “gabbia”. Ed infatti: « *Get me out of this cave!* » (« *Tiratemi fuori da questa grotta!* »<sup>15</sup>). Così invece in *Easy Rider* (cit.): « *Please, God, let me out of here! I want to get out of here!* » – « *Ti prego, Dio, fammi uscire da qui! Voglio uscire da qui!* », a implorarlo è una delle protagoniste mentre si trova stretta fra le pareti di marmo di due tombe in pieno “trip” psichedelico/sessuale<sup>16</sup>. Veniamo al dunque, la “grotta” di Gabriel è l'utero materno. Quindi passiamo immediatamente ad una breve analisi di *Embryo* di Wakamatsu, che ci aiuterà a comprendere meglio il percorso psichico-alchemico e il significato allegorico di *In the Cage*.

Il film, di una forza visionaria devastante (musicalmente, e non solo, anticipa addirittura il Kubrick di *Arancia Meccanica*), si apre con una citazione biblica. Un paio di versi estratti dal Libro di Giobbe (cfr. 3: 3 e 11): « *Perisca il giorno in cui nacqui! Perché non sono morto nell'utero? Perché non sono spirato appena uscito dal grembo?* ». In sintesi la trama della vicenda è questa: uno psicopatico, direttore di un grande magazzino, corteggia prima e sequestra poi una sua giovane dipendente. La donna viene sottoposta a sevizie e torture col folle scopo di ridare “purezza” al suo corpo “immondo”. L'uomo è morbosamente attratto dalla sua vittima perché gli ricorda la precedente moglie; questa fuggita per poter avere un bambino, che lui, contrario alla procreazione, non voleva assolutamente farle concepire. Il tema di fondo è quindi il rifiuto della vita da parte dell'uomo che s'innesta al conseguente rifiuto della vitalità sessuale della donna. Citerò ora di seguito alcuni passi estrapolati dalla sceneggiatura del film, che ritengo di assoluto interesse per inquadrare la visione di *In the Cage* di Gabriel (il dialogo è fra “lui” e “lei”, credo facilmente identificabili anche senza ulteriori indicazioni):

*E' proprio il suo ritratto, è identica.*

[...]

*Anche lei indosserà l'abito bianco, anche lei avrà presto voglia di fare un bambino.*

*Le assomiglia molto, sono due gocce d'acqua.*

[...]

*Finora con quanti uomini sei stata?*

*Stupido.*

*Con quanti uomini sei stata? Lo chiedo sempre la prima volta.*

[...]

*Dai... Veloce.*

[scena cardine che mette in luce il desiderio sessuale della donna è l'impotenza psichica dell'uomo che ne rifiuta la componente "animale" trasgressiva]

*Le donne dicono sempre così.*

*Ti odio. [lei a lui]*

[...]

*Ora ti amerò fino a farti piangere.*

[la ragazza è stata drogata con un sonnifero e lui inizia a sevizzarla sadicamente].

*Quelle come te mi fanno schifo... Sei immonda... Ora ti faccio vedere che le donne come te sono solo cagne.*

[...]

*[...] ho questa frusta dell'amore ricevuta dagli dei onnipotenti. Con il mio sangue puro ricomporrò la tua carne e la tua anima scisse.*

[segue un flashback di conversazione con la prima moglie]

*Accetto che nella tua pancia qualcosa cresca al calduccio, perché quando si è nel ventre si è felici. Il tepore del ventre materno è una vera beatitudine, è il paradiso... Sarebbe bello se finisse tutto lì. Quando il bambino nasce, passa dal ventre della madre a questo mondo, da un mondo felice a quest'inferno, questa valle di lacrime. Attraversa un passaggio scuro e stretto verso questo mondo pieno di ferite e di sangue. E' un inferno, è il vero dolore dell'inferno.*

[...]

[segue poi una visione allucinata del protagonista dove scorge presagi di morte dall'interno nell'utero materno, mentre la sceneggiatura acquista risvolti filosofico-nichilisti (tralasciamo altre

eventuali citazioni in merito a quest'ultimo particolare perché il discorso si farebbe troppo ampio)]

*Per me la più grande assurdità è il fatto di essere nato. Perché sono nato? Mamma, perché sono uscito dal tuo ventre? Perché mi hai messo al mondo? Perché ho sofferto tanto?*

[...]

*Cos'è la Natura? La pioggia cade i tuoni si susseguono, gli uomini nascono, muoiono. Mamma, eri in calore... e anche questa è natura. Le donne amano la Natura e si abbandonano alle sue leggi, immaginandosi libere si trasformano in bestie, in bestie... Mamma, nella grotta di stalattiti del tuo ventre mi hai nutrito, hai preso coscienza di me. Mammiferi che vivono in fondo a una grotta di stalattiti, che scodinzolano e si strofinano la testa.*

Torniamo ora a ***In the Cage*** di Peter Gabriel: « *Stalactites, stalagmites / Shut me in, lock me tight.* » (« *Stalattiti, stalagmiti / Mi rinchiudono, mi bloccano.* »). Ossia la «grotta-utero» («cave») si trasforma in «utero-gabbia» («cage»): « *Get me out of this cage!* » (« *Tiratemi fuori da questa gabbia!* »)<sup>17</sup>. Da notarsi la stessa visione dell'utero/grotta con le stalattiti e stalagmiti che bloccano il personaggio di Gabriel – *Rael* nella “sceneggiatura” per ***The Lamb Lies Down on Broadway*** – e l'uomo del film di Wakamatsu che, al contrario di *Rael*, non riuscirà a concludere felicemente il suo percorso di «ri-nascita» e rimarrà drammaticamente intrappolato nell'antro prenatale (è sempre metafora) fino alla morte violenta per mano della donna. Si badi che non è di nessun interesse se ci siano ascendenze dirette Wakamatsu-Gabriel (potrebbe anche essere, dato che Peter Gabriel è sempre stato molto interessato al mondo del cinema e non solo come semplice spettatore)<sup>18</sup>. Ciò che conta è che la potenza visionaria delle due situazioni faccia, in entrambi i casi, leva sullo stesso immaginario simbolico, mettendo in primo piano il dualismo dell'utero materno come «caverna/gabbia». In altre parole. Se rimpiangi di essere nato vorresti tornare nella pancia, “al calduccio”. Se capisci il tuo dramma e vuoi liberarti da questo malsano istinto regressivo, devi comunque tornare metaforicamente nel ventre materno (processo alchemico), renderti conto che non ne vorresti uscire perché lì ti senti protetto, ma che l'accettazione di questo stato ti porterà alla “morte psichica”, alla quale farà prematuramente seguito quella fisica. Quindi, scoccata la scintilla della visione alchemica che ti apre le «porte della percezione», ti senti letteralmente bloccato in una «gabbia». In altre parole la «caverna» non è più confortevole perché intravedi l'abisso dal quale rischi di non venirci più fuori e chiedi aiuto per uscire.

A questo punto il nostro *Rael*, in ***In the Cage***, scorge il fratello *John*: grida, urla, chiedendo disperatamente aiuto al fratello, ma questi non fa una piega e scompare<sup>19</sup>. Scena da incubo. Eccezionali per impostazione psicanalitica le liriche disperate che seguono (stiamo parlando di un Gabriel ventiquattrenne, di certo in possesso di conoscenze in materia ma anche dotato di un'innata consapevolezza psichica): « *I'm helpless in my violent rage* » letteralmente « sono incapace di aiutarmi nella mia rabbia violenta » seguito da « *Get me out of this pain* » ossia «tiratemi fuori da questo dolore». Poi Gabriel usa l'espedito del risveglio dal sogno per rigettare subito *Rael* nella sequenza surreal-onirica successiva. Il cammino è lungo e faticoso. Ma ***The Lamb Lies Down on Broadway*** è opera affascinante.

Sintetizzare in poche pagine il percorso generale di questo straordinario componimento, senza incorrere in un impoverimento del tessuto narrativo, e relativa banalizzazione dell'opera stessa, è compito assai difficile, forse impossibile: personalmente ho optato per lo spazio necessario. La densità dei contenuti di ogni singolo brano di ***The Lamb Lies Down on Broadway*** e della “sceneggiatura”, che il tutto introduce e commenta passo dopo passo, si oppone a qualsiasi tentativo di sintesi ragionata. Sarebbero infatti necessarie pagine per analizzare ogni singolo testo, pagine per

una riga, pagine per una parola; senza contare poi gli aspetti prettamente musicali, che qui affronterò sommariamente e solo occasionalmente. Un minimo di quadro generale occorre però farlo immediatamente, in previsione di un lavoro sistematico (non specificatamente mio!). In altre parole, data l'eccezionalità del «capolavoro», credo che aprire la strada in questa direzione fosse un atto non solo necessario ma dovuto.

Sono partito da *In the Cage* per via della visione chiarissima della «grotta-utero». Ma il percorso alchemico di rinascita è presente un po' in tutti i brani cardine dell'opera. *The Carpet Crawlers* (1.10) ad esempio. Sarà sufficiente qui citare il “chorus” (“ritornello”): « *We've got to get in to get out* » («*dobbiamo entrare per poter uscire*»)<sup>20</sup>. Ossia se non torni bambino e ripercorri la tua vita non uscirai dallo stato di torpore psichico e invecchierai male e prima del tempo. Qui vale la pena citare nuovamente l'*Alice* di Carroll che già avevamo menzionato nella prima parte, *She's a lady*, dedicata a *Cynthia*, al croquet e alle “teste mozzate” di *Nursery Cryme*. *Alice*, dopo essere sprofondata sotto terra attraverso un lungo «tunnel» (la tana del *Bianconiglio*), si ritrova in una stanza «buia» e piena di «porte»; trova una «chiave d'oro» che apre una minuscola porticina attraverso la quale intravede un «meraviglioso giardino». Dopo molte peripezie riuscirà a «rimpicciolirsi» e oltrepassarla. La metafora o allegoria alchemica è evidentissima: « *Poiché non posso raggiungere il Regno Celeste se non nasco una seconda volta, desidero ritornare in seno a mia madre, per essere rigenerato* » questo è Georg von Welling, *Opus magocabbalisticum et theosophicum*, 1719, citato da Mircea Eliade in *Il Mito dell'Alchimia*, che poi aggiunge di suo: « *...per ottenere il ringiovanimento o la longevità è necessario ritornare alle origini e di là ricominciare la propria vita* »<sup>21</sup>. Ho pescato a caso, per semplicità, dall'agile quanto straordinario libricino di Mircea Eliade (1907-1986), ma si potrebbero citare Paracelso e infiniti altri passi da testi alchemici di ogni epoca e luogo che ribadirebbero la stessa “legge”. Magari in forme più complesse ed esoteriche ma sempre portatrici della stessa “verità”. Carroll, dal canto suo, perfettamente inserito nella tradizione ermetico-occulta inglese, con *Alice* compie un vero miracolo, consegnando alla letteratura infantile la chiave per il “paradiso”: « *How she longed to get out of that dark hall, and wander about among those beds of bright flowers and those cool fountains...* »<sup>22</sup>.

[*cuckoo cocoon - the lamb lies down on broadway - (cinema) - broadway melody of 1974 - fly on a windshield - the grand parade of lifeless packaging - rael - (gurdjieff) - back in n.y.c. - ...*]

Anche in *Cuckoo Cocoon* (1.4) abbiamo un'ambientazione che ci riporta simbolicamente all'utero materno; qui forse più fantascientificamente ad un “bozzolo” che replica un utero<sup>23</sup>. E' la situazione antecedente a quella di *In The Cage*. Citiamo dal plot<sup>24</sup> « *... sembra di essere in una specie di grotta – una strana tomba, o una catacomba, o in un guscio d'uovo in attesa di essere liberato dall'ossatura del ventre. Qualunque cosa sia Rael si sente sereno, [...] quindi perché curarsi cosa tutto significhi* ». In altre parole, è l'illusione di un benessere “non-reale” che immediatamente dopo scaraventerà il nostro personaggio nell'incubo di *In the Cage*. Dicevo che il “bozzolo” ha connotati fantascientifici. Da notarsi il film del 1985 (posteriore alla nostra opera ovviamente) di Ron Howard (1954), *Cocoon*, dove un gruppo di vecchietti di un ospizio scopre l'elisir di lunga vita immergendosi in una piscina dove sono collocati “bozzoli” di provenienza extraterrestre. Ma i “bozzoli” più famosi sono sicuramente quelli di Don Siegel in *L'invasione degli ultracorpi* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956). Il cinema come elemento è peraltro presente fin dal brano d'apertura che dà il nome all'opera stessa, *The Lamb Lies Down on Broadway* (1.1): spettatori che tirano tardi dormendo/sognando durante le proiezioni notturne nelle sale cinematografiche di New

York. Sempre rimanendo in ambito filmico, in *Fly on a Windshield* (1.2) c'è una visione angosciante che ritroviamo, quanto a situazioni, in Steven Spielberg, *La Guerra dei Mondi* (2005): il cielo è cupo, una nuvola minacciosa scende su Time Square e si materializza in un gigantesco schermo cinematografico; questo avanza inghiottendo tutto ciò che trova sul suo cammino (pensate anche al notissimo *The Blob* del 1958); ciò che viene assorbito dal passaggio dello schermo ne è poi restituito trasformato nella materia, “smaterializzato” per la precisione<sup>25</sup>; la gente non capisce cosa succede e non se ne cura. *Rael*, al contrario, fugge. Ma un vento sempre più forte che spinge contrario alla sua andatura lo immobilizza ricoprendolo completamente della polvere della strada. Lo schermo avanza inesorabile isolato dopo isolato. Citiamo direttamente dal plot: « *Il momento di collisione irrompe nel silenzio...* » poco più avanti « *...come se il cemento e la malta di Broadway stessero per rivelare tutto il suo passato nell'ultimo attimo di vita* ». – Come con i passi dell'*Apocalisse* di Giovanni che abbiamo analizzato in *She's a lady*, anche qui siamo in presenza di immagini-visione che coincidono: la nuvola minacciosa, il meccanismo distruttore, la polverizzazione dei corpi, la fuga, lo strato di polvere sui vestiti, sono elementi indiscutibilmente presenti nella parte iniziale del recente film di Spielberg (non voglio avanzare ipotesi ma la singolarità della coincidenza farebbe pensare ad un “prestito”), così come è evidente che le immagini veicolino poi “messaggi” e/o significati differenti. In Gabriel è come se il Cinema, lo schermo cinematografico per l'esattezza, diventasse la porta di accesso all'altra dimensione, la psichico-onirica, o alchemica nella fattispecie del nostro caso. E' notevole comunque riscontrare a distanza di decenni il ritorno d'immaginarsi simbolici coincidenti legati in vario modo alle “visioni” gabrieliane. Si pensi ad esempio alla surreale scena iniziale di *Schegge di follia (Heathers/Lethal Attraction)*, USA, 1989) di Michael Lehmann (1957), chiaramente ispirata alla copertina di *Nursery Cryme* (1971), così come lo è in parte la sceneggiatura, incentrata sul tema del “crimine” come ribellione/liberazione all'interno di un gruppo di liceali. Forse l'interesse dimostrato da Friedkin per Gabriel, di cui abbiamo accennato all'inizio, ha lasciato un canale di comunicazione aperto fra il musicista e il mondo del cinema.

Segue *Broadway Melody of 1974* (1.3). Il brano effettivamente segue senza soluzione di continuità, creando all'ascoltatore non pochi problemi di orientamento riguardo all'identificazione del vero “attacco”. *Fly on a Windshield* (1.2) porta infatti 4:22 come durata totale (cfr. Cd), ma a 2:45 fanno il loro ingresso le liriche di *Broadway Melody of 1974* (cfr. booklet Cd/Lp); queste attaccano dopo uno strumentale che si presume essere “coda” di *Fly on a Windshield* (cfr. a 1:19 dei 4:22 totali). In definitiva, stando ai dati ufficiali (cfr. anche il live “*GenesisArchive*” pubblicato nel 1998), *Broadway Melody of 1974* (1.3) farebbe riferimento ai soli circa 30 secondi della coda strumentale che chiude il testo cantato che nel “libretto” porta lo stesso titolo. Rimandiamo altrove un'analisi più approfondita della struttura formale e veniamo al testo. Estrapoliamo dal plot originale alcuni passi di grande interesse (abbastanza estesa la parte della “sceneggiatura” dedicata a questo momento): « *The large great march past. [...] Martin Luther King cries “Everybody Sing!” and rings the grand old liberty bell. [...] J.F.K. gives the O.K. to shoot us, sipping Orange Julius and Lemon Brutus. [...] Who needs Medicare and the 35c flat rate fare, when Fred Astaire and Ginger Rogers are dancing through the air?* ». In sintesi, un crudo spaccato della società americana e una critica alla luccicante e sfavillante America/Broadway. E' sufficiente l'ultimo passo: « *Chi ha bisogno della Cassa Mutua e dell'abbonamento tranviario quando Fred Astaire e Ginger Rogers stanno danzando nell'aria?* », perché la nostra memoria corra immediatamente all'analogo approccio critico di Wim Wenders e al suo recente film *Land of Plenty* (2004). Senza ovviamente dimenticarci di *Aisle of Plenty* (Gabriel/Genesis, *Selling England by the Pound*, 1973), dove “aisle/isle” ossia “navata/isola” fa evidente riferimento all'Inghilterra (Gran Bretagna) come paese dell'abbondanza, oltre che ad una corsia di ipermercato dove trovi tutto ciò che vuoi per il tuo “benessere” (cfr. George Romero, *Dawn of the Dead*, USA, 1979).

Quindi, come premessa alla metafora alchemica sulla rinascita, Gabriel ci piazza la critica alla società moderna che tutto annega nelle luci sfavillanti e nel benessere (Wenders cita a sua volta Las

Vegas come analogo simbolo che “acceca” la percezione della “realtà” all'uomo americano). E' palese quindi: ***The Lamb Lies Down on Broadway***, cioè «l'Agnello si stende su Broadway», proprio per portare un messaggio di “purificazione” che funga da detonatore per il cambiamento dell'individuo e della società intera. Nel brano che segue al dittico ***Cuckoo Cocoon*** (1.4) - ***In the Cage*** (1.5), troviamo ancora critica sociale; più precisamente, critica/denuncia alla massificazione del libero pensiero, al consumismo, alla corsa al denaro, alla degradazione dell'essere umano ad automa produttivo. Citiamo (non consecutivamente) dalle liriche di ***The Grand Parade of Lifeless Packaging*** (1.6), ossia «*La grande parata dell'impacchettamento senza vita*»: «*You must be doing well with trade / Stamped, addressed, in odd fatality / That evens out their personality [...] No bite at all in labour bondage / Just wrinkled wrappers on human bandage – All ready to use – I just need a fuse*» – «*Gli affari devono andare a gonfie vele / Timbrati, spediti verso un misterioso destino / Che uniforma la personalità [...] Non c'è schiavitù del lavoro [...] – Tutti pronti per l'uso – Avevamo giusto bisogno di un fusibile*»<sup>26</sup>.

Ma chi è il *Rael* di ***Cuckoo Cocoon*** e ***In the Cage***? «*La persona in questione è di materiale completamente decomponibile, che torna allo stato naturale e si chiama “Rael”. Rael mi odia, io voglio bene a Rael*». Questo è quanto si legge all'inizio del plot. Anche qui occorre interpretare in chiave alchemica/psicanalitica. Il “materiale decomponibile” (“biodegradabile” nell'originale inglese) indica la possibilità della «trasmutazione alchemica» (trasformazione da uno stato all'altro). Ma è la seconda frase ad essere rivelatrice: «*Rael mi odia, io voglio bene a Rael*», stato essenziale, questo, perché la trasmutazione possa avere luogo. Chiariamo. *Rael*, ossia l'inconscio ferito, l'anima nera, “odia” chi tenta la «trasmutazione», ossia il cambiamento. In altre parole, è come se il nostro *Sé* “malato” rigettasse il medicamento. Quindi è ovvio che il “medico” (che innanzitutto siamo noi stessi, prima dello psicanalista) debba amare il “paziente”; nel nostro caso *Rael*, la parte di noi stessi malata. Se non ci si ama per quella “misericordia” che ci può capitare di essere (*Rael* è un teppista della peggior specie) non c'è medicamento che compierà la «trasmutazione» dal «piombo all'oro». Quindi Gabriel (noi stessi) ama *Rael*, il *Sé* ferito e degradato a vita “nera”. Mentre *Rael* odia chiunque attenti al suo stato. Proprio perché *Rael* dovrà morire “realmente” a livello psichico e metaforicamente a livello fisico per lasciare spazio all'uomo nuovo e libero. Ora, da questo punto di vista il parziale anagramma “Real” / “Rael” è abbastanza evidente; verrà peraltro citato alla fine dell'opera in ***it*** (2.12): «*it is Real. it is Rael*» (il minuscolo e maiuscolo sono nell'originale). Ci troviamo di fronte ad una inversione di lettere che è al contempo splendida metafora di quel che deve accadere per dar vita alla trasformazione. *Rael* non vive in un mondo “reale” (“real” in inglese): «*La vita è reale solo quando “io sono”*». Questo non solo ci rimanda al “mondo reale”, ossia alla ***Real Word***, la futura etichetta discografica fondata da Peter Gabriel negli anni a venire, ma, innanzitutto, alla filosofia di vita diffusa all'inizio del secolo XX, nel mondo occidentale, da Georges I. Gurdjieff (1877-1949) e da un gruppo di allievi prediletti. La terza serie dei suoi scritti porta infatti il titolo: ***Life is real only then, when “I am”*** (N.Y. 1975); mentre il volume ***Gurdjieff parle à ses élèves 1917-1931*** porta il titolo «*Vedute sul mondo reale*» («***View from the real word***», London/N.Y., 1973). Questo dice tutto e non dice nulla, nel senso che non si sta affermando che Peter Gabriel fosse/sia un seguace degli insegnamenti di Gurdjieff. Sarebbe però paradossale voler sostenere che non ne abbia mai sentito parlare. Non so se mi spiego. Ma a Gurdjieff torneremo ancora in chiusura<sup>27</sup>.

Sul nome “rael” possiamo oltremodo dilungarci. Nel plot viene citato anche in forma di sigla/acronimo «*R-A-E-L*», che lo stesso *Rael* scrive sui muri con lo spray per affermare la sua personalità e ribadire al mondo la sua esistenza: «*Forse non significherà molto per voi, ma per Rael ciò fa parte della normale procedura che va sotto la definizione di “farsi un nome per sé stesso”*». In un verso di ***Back in N.Y.C.*** (1.7) se ne evidenzia il probabile nesso con l'espressione “electric razor”: «*They call me the trail blazer – Rael – electric razor*». Rende di più in lingua italiana: «*RAsoio ELettrico*». Ma ciò che spesso nel corso degli anni in molti hanno pensato è la possibile relazione con un altro “rael”, questo di provenienza francese, per così dire. In particolare

le voci tra i fans correvano qualche anno fa, quando sull'onda delle discussioni in merito alla clonazione della famosa pecora *Dolly* (1997), il *Mouvement Raëlien* torna prepotentemente alla ribalta delle cronache (2002) con l'annuncio della clonazione di «*Eve*». Ora, lasciando da parte il cd-rom interattivo pubblicato da Gabriel per la *Real Word*, che porta lo stesso nome come acronimo di *Evolutionary Virtual Environment* e che conferma l'interesse gabrieliano per il processo alchemico della congiunzione uomo/donna all'interno dei “misteri” della Natura, ciò che sappiamo di certo sui “raeliani” è che si tratta di un movimento mistico-ufologico il cui padre è Claude Vorilhon “Raël”, giornalista francese di automobilismo, che nell'autunno del 1974 pubblica un libro intitolato: *Le livre qui dit la vérité*. Nel testo si narra del mitico incontro fra Vorilhon e un essere venuto dallo spazio che gli rivelerà i misteri del cosmo e della creazione della Terra e dell'uomo. L'appellativo “rael” gli viene suggerito dal visitatore extraterrestre. L'incontro, stando a Vorilhon, sarebbe avvenuto il 13 dicembre del 1973. Non siamo in possesso di dati precisi, ma che nel giugno del 1974 (e forse già qualche mese prima) Vorilhon partecipasse a trasmissioni televisive in Francia diffondendo il suo “verbo” ce lo dice lui stesso nel suo secondo libro del 1975<sup>28</sup>. I Genesis e Peter Gabriel, dal canto loro, passarono per gli studi televisivi di *Antenne 2* a Parigi nel febbraio del 1974, dove registrarono un noto filmato, e poi proseguirono con la loro tournée (pochissime le date francesi) negli Stati Uniti<sup>29</sup>. Poi a casa a comporre “*The Lamb*”. Rimarrebbe quindi da appurare se già nei primissimi mesi del 1974 il “rael” francese fosse così noto da arrivare all'orecchio di Gabriel. Problema comunque di secondaria importanza, dato che il componimento poetico-musicale di Gabriel/Genesis vive di un'autonomia totalmente indipendente dalla vicenda Vorilhon/Raël<sup>30</sup>.

*[back in n.y.c. - hairless heart - counting out time - carpet crawlers - the lamb lies down on  
broadway - the chamber of 32 doors - ...]*

Dicevamo del brano *Back in N.Y.C.* (1.7) in cui si associa il nome di *Rael* con l'espressione “rasoio elettrico”. Il rasoio è infatti lo strumento della “purificazione”, il “bisturi” che rimuoverà il “cancro”. Siamo di fronte ad una sorta di autoanalisi (non c'è figura guida esterna, per il momento) che riconduce *Rael* al suo vecchio mondo. *Rael* è un teppista, imbrattatore di muri, rapinatore, stupratore all'occorrenza, passato dal riformatorio alla vita notturna newyorchese (stile *A Clockwork Orange* per intenderci, anzi il romanzo/film non può non essere stato in parte modello). Citiamo dal plot: «...nella mente, *Rael* inizia a ricostruire i ricordi della sua vita [...] la sua mamma e il suo papà l'avevano preso in giro mettendolo al mondo, così se n'era andato molto presto per unirsi alla Banda. »; ora dalle liriche: « *I had to get it out of me, if you know what I mean, what I mean. / You say I must be crazy, 'cos I don't care who I hit, who I hit. / But I know it's me that's hittin' out, and I'm not full of shit / I don't care who I hurt. I don't care who I do wrong. »* – « *Dovevo diventare così, se capisci cosa voglio dire. / Diresti quasi che sono pazzo, perché colpisco chiunque, non m'importa / Ma sono io quello che le dà e non sono uno stronzo* »<sup>31</sup> – « *Me ne frego a chi faccio male. Me ne frego di trattar qualcuno ingiustamente. »*. Ancora chiarissima l'impostazione analitico-psicanalitica generale che traspare dal primo verso: «dovevo diventare così»; poi immediatamente ribadita nei successivi: « *This is your mess I'm stuck in, I really don't belong. »* – « *Non è colpa mia se sono così, una volta non lo ero* »<sup>32</sup>, o meglio, commentando il senso dell'originale: « questa è la tua confusione, il tuo sudiciume, e io ci sono dentro fino al collo; in realtà tutto questo non mi appartiene ». Infatti non è colpa del *Rael* “bambino” se la famiglia e la società l'hanno ridotto a un teppista/criminale. Ora però *Rael* è adulto e questo “sudiciume” deve levarselo/lavarselo di dosso: se non lo farà la colpa sarà soltanto sua. Ancora dalle liriche: « *As I cuddled the porcupine / He said I had none to blame, but me. / Held my heart, deep in hair, / Time to shave, shave it off, it off. »* – « *Mentre tenevo in braccio il porcospino / Quello mi disse che la*

*colpa non potevo darla che a me stesso ».*

Ed ecco entrare in gioco la sessualità: « *When your fluffy heart is ready for rape. No! / Off we go* » – « *Quando hai un cuore peloso adatto alla violenza carnale. No! / Andiamo fuori* » ; sessualità sufficientemente devastata quella di *Rael*, quindi improntata alla violenza e alla distruzione. Gabriel fa immediatamente seguire al verso un esplicito «No!». Il percorso di trasmutazione è iniziato. La volontà di cambiare si fa sentire e dice “basta”. Dal plot traspare chiaramente l'illuminazione che porterà *Rael* a intraprendere il percorso di “rinascita”: « *...tornando a casa dopo una rapina, stava stringendo un porcospino addormentato. Quella notte visualizzò la rimozione del suo cuore peloso e [...] l'osservò mentre veniva rasato da un anonimo rasoio d'acciaio* ». Le visioni del “porcospino” e del cuore “peloso” – ossia “malato” – sono fra le tante «memorabili visioni», per dirla alla Blake, che costellano i testi dell'artista da sempre. Il brano ***Hairless Heart*** (1.8) è uno strumentale che riporta tranquillità «ambientale», dopo le bordate asimmetriche del 7/8 di ***Back in N.Y.C.*** e il cantato disperato di ques'ultimo: “urlatissimo” sui toni medio acuti, ai limiti delle possibilità della voce umana in ambito di timbrica “di gola”; da notarsi il trattamento differente della voce sull'episodio del “porcospino”. Allo strumentale ***Hairless Heart*** segue ***Counting Out Time*** (1.9), una sorta di «prova/esame» di rapporto sessuale con una donna. Il brano gioca, con fini critico-sarcastici, sulle posizioni dell'amore. In altre parole si mette in scena un'iniziazione sessuale, attraverso le regole di un “kamasutra” filtrato e banalizzato dai manuali occidentali alla “Play Boy” (tipo “101 modi per farla godere” per intenderci), elencando cifre, dall' 1 all' 11, associate a zone erogene del corpo femminile, nel tentativo di pianificare l'approccio sessuale e raggiungere l'orgasmo col minor numero di mosse. Citiamo alcuni versi che evidenziano il tipico e diffuso “rimbambimento” mediatico intorno alla ricerca del “piacere sessuale”: « *Went to buy a book before it's too late. / [...] I've studied every line, every page in the book* » – « *Ho comprato un libro prima che sia troppo tardi. / [...] E ho studiato ogni riga, ogni pagina del libro* », questo all'inizio delle liriche, per poi inevitabilmente finire con: « *Honey get hip! It's time to unzip...* » [...] *...reaction none to happy, / Please don't slap me. / [...] ... I got unexpected distress from my mistress. / I'll get my money back from the bookstore right away.* » – « *Tesoro su dai! E' ora che ti spogli...* » [...] *... la reazione non è come me l'aspettavo, per favore non schiaffeggiarmi. / [...] ... inaspettate difficoltà dalla mia amante, / Chiederò immediatamente i miei soldi indietro alla libreria.* ». E' peraltro l'unico brano in cui la narrazione si fa decisamente comica-teatrale, creando un necessario momento di spensieratezza all'interno dell'opera.

Di ***Carpet Crawlers*** (1.10) abbiamo già scritto alcune cose precedentemente. Interessante notare che, musicalmente, in testa alla struttura del brano, “abababab” (verse/chorus), venga recuperato il “verse” introduttivo che in passato fungeva appunto da introduzione all'interno della forma canzone inserita nel *musical*.<sup>33</sup> In un certo qual modo, l'operazione risulta come un “omaggio” a un genere, il *musical*, che qui si sta comunque rivisitando anche se in una forma strutturalmente e poeticamente proiettata oltre<sup>34</sup>. Questo “verse” è peraltro una rielaborazione del “bridge” del brano iniziale ***The Lamb Lies Down on Broadway*** (1.1). Ora, quest'ultimo passo, il “bridge”, attacca con le seguenti liriche: « *The lamb seems right out of place.* » – « *L'agnello sembra proprio fuori luogo.* »; guarda caso, è lo stesso “agnello” che, simbolicamente traslato in «lana d'agnello», ritroviamo collocato “al suo posto” nel «verse» introduttivo di ***Carpet Crawlers***: « *There is a lambswool under my naked feet* » – « *C'è lana d'agnello sotto i miei piedi nudi.* ». Il testo di ***Carpet Crawlers*** (1.10) narra di un “viaggio” – il nostro viaggio di «trasmutazione alchemica» – verso la «luce», verso un' «aula», verso una «porta di legno»<sup>35</sup>. Ossia citazioni a non finire: si va dal «vello d'oro» alla «cruna dell'ago» (quella in cui passerebbe il cammello...), alla «kryptonite» (evidente critica al mito del superuomo – *Superman* – in versione fumettistica americana). Ci sono pure un «uomo sfinge» e un «frate ubriaco», anche queste evidenti figure allegoriche. Da notarsi, in particolare, la «porta di legno» come simbolo/metafora di «porta del cielo» o «porta del paradiso» (viene da pensare a Stockhausen che sta lavorando su queste stesse immagini e simbologie all'interno del suo nuovo ciclo ***KLANG***). La partenza per questo “viaggio” avviene quindi poggiando i piedi nudi su una

“rassicurante” «lana d'agnello», che all'interno della complessa visione allegorica ideata da Peter Gabriel, che a sua volta poggia le fondamenta sul simbolo di “purezza” che notoriamente l'agnello rappresenta, trasferisce un senso di benessere al viandante *Rael*. Ricapitolando, l'“Agnello” si adagia «*sul Broadway*»: “sul” come da traduzione di Armando Gallo (op. cit), ossia proprio sul selciato della strada; in altre parole, l'agnello non si stende solo “su Broadway” come sinonimo di un mondo teatrale/musicale dalle sfarzose e costosissime produzioni, che tendenzialmente pongono in second'ordine i contenuti culturali, quindi per certi versi da “purificare”, ma proprio sulla strada. L'“agnello” se ne sta lì, sul selciato di Time Square (ossia la zona di massima concentrazione dei teatri di Broadway) e come dai versi del brano omonimo: – sembra proprio non avere nulla a che fare con quel luogo – ma lo scenario di Broadway, con tutte le sue magiche luci si riflette nel suo viso. La componente “sacrificale” lo mette in stretta relazione con il piccolo animale morto (gatto o che altro?) che intravediamo per un paio di secondi, “disteso” accanto al marciapiede di una strada, in *Easy Rider*, poco prima della scena del trip psichedelico al cimitero (sc. cit.). Per il resto, di questo “misterioso” agnello non si capisce granché d'altro. E non credo ci sia altro da capire. Ciò che conta è che “discendendo” su Manhattan funge da espediente simbolico per dar il via alla narrazione, che rimane comunque un percorso di “purificazione” dell'essere umano alle prese con la propria psiche e, vista la serie di allegorie, un percorso di “purificazione” dell'intera società. Eviterei, pertanto, qualsiasi tentativo forzato di attribuire a questo “agnello” significati strettamente “religiosi”; anche perché, l'impostazione generale «occulto-esoterica» dell'opera di Gabriel, farebbe a pugni con il “credo” di molti ambienti cattolici (cfr. *She's a lady*). E' un “agnello” decisamente laico! Questo va ribadito fermamente. E come abbiamo detto, appare all'inizio dell'opera, adagiato sul selciato della più famosa via di Manhattan, per ritornare poi traslato in “lana d'agnello” in *Carpet Crawlers*, preparando così il terreno per il percorso di “rinascita psichica” di *Rael*: « *The wool is soft and warm, / – gives off some kind of heat.* » – « *La lana è soffice e calda, / – emana una specie di calore.* ». Dopodiché, di questo “agnello” si perderanno definitivamente le tracce. Com'è giusto che sia, data la centralità dell'uomo, del suo *Io* e del suo *Sé* all'interno dell'opera.

Da *Carpet Crawlers* arriviamo quindi a *The Chamber of 32 Doors* (1.11). Diciamo subito (senza dimenticarci la stanza buia e piena di porte dell' *Alice* di Carroll) che il numero si inserisce a pieno titolo nella serie di numeri cabbalistici per eccellenza: “32” sono «le vie della sapienza» (“misteriose” o “segrete”) attraverso le quali Dio ha creato il mondo, ossia le dieci «sefiroth» e le “ventidue lettere elementari”. Questo nel *Sefer Yetzirà* ossia il “Libro della Creazione”. E' fuori discussione l'interesse specifico di Gabriel per la «mistica ebraica» e le forme o correnti occulte ed esoteriche ad essa legate (si veda comunque anche *Psicologia e Alchimia* (1944) di Jung (che tutto questo recupera), ma anche il *De Occulta Philosophia* (1533) di Agrippa (qui la traduzione italiana porta erroneamente “saggezza” in luogo di “sapienza” come attributo delle «vie»). Si noti peraltro un verso di netta impostazione iniziatico-esoterica che rimanda al “silenzio” ermetico come disciplina di vita: « *I'd rather trust a man who doesn't shout what he's found* » ossia « *preferisco fidarmi di chi non grida a tutto il mondo quello che ha trovato* » (va notato che in molti punti del plot e delle liriche l'impressione magico-estranante che se ne ricava è simile a quella che si prova dalla lettura dei manifesti esoterici rosacrociani e di altre letture “ermetico-occulte”). Un altro passo fondamentale (non a caso ripetuto due volte) del presente testo è: « *I need someone to believe in, someone to trust* » – « *Ho bisogno di qualcuno cui poter credere, di cui potermi fidare* ». Da soli non ce la si può fare. Gabriel/*Rael* cerca aiuto e lo troverà nella “donna”. « *I'd give you all my dreams, if you'd help me / Find a door / That doesn't lead me back again – Take me away.* » – « *Darei tutti i miei sogni, se qualcuno mi aiutasse / A trovare una porta / Che non mi riporti sempre indietro / – Portami via –* »<sup>36</sup>.

*[lilywhite lilit - (the waiting room - silent sorrow in empty boats - ravine) - anyway - here come the supernatural anaesthetist - (peter hammill) - the lamia - (keats&philostratus) - the colony of*

Quale “donna” aiuterà *Rael*? Ovviamente quella che nel corso dei millenni di storia si è tentato in tutti i modi di distruggere, annullare, castrare, torturare, bruciare. Quindi si torna alla «donna/volpe», alla “strega” che s'accoppia col demone di cui abbiamo ampiamente detto nella prima parte di questo studio: *She's a lady*. Questa volta Peter Gabriel va alla radice. Prende *Lilith*, il demone femmina babilonese che l'antica tradizione rabbinica identifica come prima compagna di Adamo<sup>37</sup>. Il mito in breve: *Lilith* non accetta le imposizioni di natura sessuale del compagno: per l'esattezza non vuole stare sotto durante l'atto sessuale. Adamo si rifiuta di acconsentire e lei se ne va sul Mar Rosso a “scopare” (come una “troia” diremmo oggi, nel senso del legittimo piacere sfrenato) con diavoli di ogni sorta e specie. Bel mito! – mi si perdoni la “coloritura” precedente. *Lilith* diventerà infatti uno dei simboli della lotta femminista. Le liriche di Gabriel sono stupende (come sempre peraltro). La musica molto aggressiva, quasi “metal” (perfetta!). Il titolo, geniale, sfrutta un gioco di parole con il nome di un futuro e noto produttore, Steve Lillywhite (1955)<sup>38</sup>, consegnandoci una *Lilith* “luminosa”: ***Lilywhite Lilith*** (2.1). Solo una citazione dal testo: « *Lilywhite Lilith / She gonna take thru' the tunnel of night / Lilywhite Lilith / She gonna lead you right* » (« ... / Ti guiderà attraverso il tunnel della notte / ... / Ti guiderà nella giusta direzione »).

*Rael* si muove costantemente in un sottosuolo onirico fra tunnel, caverne, stanze di attesa – ***The Waiting Room*** (2.2)<sup>39</sup> –, porte che aprono alla “luce” e altre che rischiano di riportarlo indietro allo stato di «materia grezza» dal quale sta tentando con fatica di evolvere. ***Anyway*** (2.3). Qui *Rael* teme di non farcela. Presagi di morte: « *It's back to ash, “now, you've had your flash boy” / The rocks, in time, compress / Your blood to oil, / Your flesh to coal, / Enrich the soil, / Not everybody's goal* » – « *Si ritorna alla cenere, “hai avuto la tua carne ragazzo” / Le rocce, alla fine, comprimono / il tuo sangue in petrolio, / la tua carne in carbone / arricchire il suolo, / non è proprio la meta di tutti* ». Diventare “concime per la terra” è un concetto che ritorna nella prassi alchemica: carbone nero o diamante puro sono le due alternative (gli alchimisti ci fanno notare che il diamante è cristallizzazione del carbonio puro, così come forme “impure” sono il carbon fossile e “combinato” i petroli). Non ci sono più dubbi, credo, sulle metafore alchemiche: « *Your blood to oil / Your flesh to coal* ».

*Rael* incontra la Morte<sup>40</sup>. La fantasia di Gabriel la traveste in una specie di “acchiappafantasmi” con una grande bombola di aerosol sulle spalle, con la quale anestetizza il malcapitato: ***Here comes the Supernatural Anaesthetist*** (2.4). L'allegoria postmoderna è chiara: non sei morto ma “anestetizzato” nei confronti della vita. George Romero e i suoi zombi fanno capolino? In un certo senso sì (il film culto di Romero, ***The Night of the Living Dead***, è del 1968), ma non possiamo non pensare al collega Peter Hamill e al suo gruppo Van der Graaf Generator, che nel 1969 pubblicano il loro primo album: ***The Aerosol Grey Machine***. Citiamo dalle liriche del brano omonimo: « *Just one breath, and it's instant death, / it's The Aerosol Grey Machine! / [...] You're walking along the road one day, / up comes a man dressed all in grey; / he blows a little aerosol in your face / and you find your mind's all over the place...* ». Straordinariamente interessante: si potrebbero comparare le due poetiche musicali, quella gabrieliana e quella hamilliana, e dar vita ad un saggio di analisi specifico. Va infine segnalato che sul finale del precedente strumentale ***The Waiting Room*** (2.2), Peter Gabriel compare come silhouette dietro allo schermo centrale della scenografia allestita per il tour di ***The Lamb Lies Down on Broadway***. L'ombra cinese che intravediamo e che evidentemente rappresenta la Morte, è dotata di lunghissime dita/artigli, e possiede tratti in comune con certe figure che ritroviamo nei films di Kenneth Anger che a sua volta, per le scenografie, si ispira ad alcuni cerimoniali magici di Aleister Crowley<sup>41</sup>.

Di nuovo la femminilità in azione: il livello della componente sensuale tocca il vertice in *The Lamia* (2.5). Ancora demoni femmina, creature mostruose mezza donna, mezzo serpente, vampiri notturni che adescano i giovinetti, se li “sbattono” per poi ucciderli. Questi alcuni dei miti e leggende. Ma in origine il mito vuole *Làmia* come una bellissima donna amata da Zeus. Hera per gelosia le fece morire tutti i figli che il dio le aveva dato (– lui evidentemente non mosse un dito in difesa dell'amante). *Làmia*, disperata, si ritirò a vivere in una grotta abbruttita dal dolore e dall'invidia per le altre madri che allevavano i propri figli<sup>42</sup>. Gabriel rivaluta anche qui il ruolo della figura femminile demoniaca, purificandola dalle valenze negative appioppatele nel corso dei secoli. La dolcezza unica e toccante del brano dovrebbe bastare per farci capire che *Rael* è in buone mani<sup>43</sup>. Tre lamia lo accolgono in una grande vasca di acqua profumata alla rosa: «*rose-water*» nell'originale. – Si noti che “*rose*” in inglese corrisponde al passato di “*rise*” ossia “*levarsi*”, “*sorgere*”, «*risorgere*»; in altre parole abbiamo un'acqua trattata “*magicamente*”, una vasca ricolma di «*acqua di rose*» che è anche «*acqua di vita*»; o per meglio dire, una sorta di liquido amniotico di ascendenza alchemica che prepara il corpo per la trasmutazione dell'anima<sup>44</sup>. Tutte e tre le creature avvinghiano il suo corpo. Lo leccano. Lo succhiano. Lo mordicchiano. Ma diversamente dalle leggende, quindi ancora sfidando i luoghi comuni di ascendenza misogino-maschilista radicati nel mito, saranno loro a “*morire*”, dissolvendosi, dopo che tutte e tre avranno posseduto l'uomo. E' un cerimoniale d'iniziazione, un rituale di «*magia sessuale*»: «*In un disperato tentativo di prendere con sé quello che è rimasto di loro, [Rael] inizia a mangiare i loro corpi lottando poi per lasciare il nido delle sue innamorate*»; «*“Oh Lamia your flesh that remains I will take as my food”*». – «*“Oh Lamia, prenderò la vostra carne in cibo”*». Ma la castrazione, inflitta da una società conservatrice e bigotta che ci punisce mettendoci in riga e caricandoci del senso di colpa per l'atto sessuale trasgressivo, è alle porte.

Il famoso brano *The Colony of Slippermen* (2.7), che ci presenta Peter Gabriel in una delle sue performance più spettacolari, ossia travestito da “*slipperman*”, sorta di mostruoso essere deforme ricoperto da giganteschi bubboni e con i testicoli gonfiati direttamente in scena, mette in azione anche un certo *Doktor Dyper* che successivamente provvederà alla castrazione di *Rael*. Su questo lungo e fondamentale brano dell'opera si sono spesso, a torto, avanzate critiche negative, indicando nell'insorgere di situazioni prive di logica consequenziale, una perdita di controllo creativo-strutturale da parte dell'autore. Nulla di più fuorviante! L'integrità e la consequenzialità del percorso narrativo sono strettamente dipendenti dal contesto ideologico all'interno del quale inseriamo l'episodio precedente. In altre parole, se attribuiamo alle tre lamia una valenza negativa, allineandoci ad una corrente critico-conservatrice ostile al concetto di “*libertà sessuale*” come valore assoluto (cfr. *She's a lady*), quanto segue nel plot e nelle liriche di *The Colony of Slippermen* apparirà per lo più privo di senso e ci darà la persistente sensazione di un'instabilità “*formale*” dei contenuti e dei significati dell'opera stessa<sup>45</sup>.

Il nostro “*viandante*”, *Rael*, si ritrova nel bel mezzo di questa folla di esseri deformati e repellenti: «*I wandered lonely as a cloud, / Till I came upon this dirty street*». – «*Vagai da solo come una nuvola, / Finché arrivai su questa sporca strada*». I mostriciattoli, *Slippermen* («*Amorfi*»)<sup>46</sup>, danno sadicamente il benvenuto a *Rael*: «*Please join in.*» – «*“Prego, unisciti a noi.”*»; uno di questi si avvicina spiegandogli che tutti quanti hanno ricevuto le stesse attenzioni e carezze erotiche delle «*lamia*» e che il loro stato mostruoso è il risultato dell'esperienza sessuale trasgressiva: «*“Don't be alarmed at what you see, / You yourself are just the same / As what you see in me”*» – «*Non allarmarti per quel che vedi, / Tu, tu stesso diventerai proprio uguale / A quello che vedi in me*». *Rael* giustamente inorridisce: «*“Me, like you? Like that!”*» – «*“Io come te? Io così!”*». – Si noti lo sbigottimento di *Rael* e il senso di non appartenenza al gruppo che egli ci comunica. *Rael* infatti non comprende per quale motivo l'esperienza erotica appena vissuta debba trasformarlo in mostro deforme; in altre parole, *Rael* ha già superato un certo numero di “*prove*” che l'hanno progressivamente indirizzato verso un percorso di “*purificazione*”, mentre qui si ritrova oppresso e

insidiato da una folla di “amorfi”, ossia esseri umani totalmente annullati nelle loro capacità di manifestare un libero pensiero, che si danno un gran da fare per sopraffare l'istinto di *Rael* che al contrario si sta muovendo nella direzione di un radicale cambiamento.

Riappare il fratello *John* intravisto in *In the Cage*: anche lui trasformato in “Slipperman”. *John* ribadisce a *Rael* (si veda il plot) i concetti già espressi dagli *Slippermen*, facendogli intendere che le orrende mostruosità sono dovute ad una vita dissoluta passata a soddisfare ogni genere e specie di piacere sessuale e che la causa di tutto ciò è l'incontenibile fame di sesso ereditata dall'incontro con le lamie. Il testo parla chiaro, quella degli *Slippermen* è fame sessuale deviata, malata, perversa, psichicamente e fisicamente autolesionista: « *Each orifice disgracing* » – « Disonorando ogni orifizio ». E' chiarissima l'insistenza sul “demone femmina” (cfr. *She'a a lady*), nella fattispecie le tre lamie, come fonte di epidemie di perversità sessuali che gli *Slippermen* usano come giustificazione per il loro stato. Noi però sappiamo – dal finale in particolare – che il “fratello” *John* non esiste, è semplicemente una proiezione dell'inconscio di *Rael*, o meglio, un'immagine creata da Gabriel per rendere “visibile” il Sé di *Rael* che si sta facendo condizionare dal senso di colpa inflitto dalla società castrante. Occorre infatti non confondere la figura di *Rael*, che all'inizio della storia è il Sé “malato” del narratore, ossia Gabriel, con la presenza del “fratello” *John* che, fin dalla sua apparizione (*In The Cage*), è il Sé “inconscio” del personaggio *Rael*. Ricordiamo infatti che all'inizio del plot Gabriel parla in prima persona dicendoci: « ... *ma non riuscirete più a vedermi direttamente – Lui odia la mia presenza.* » (“lui” è *Rael*). Da notarsi inoltre che, nella performance live su *The Colony of Slippermen*, Gabriel entra in scena “nascondo”, ossia fuoriuscendo da un tunnel, nelle vesti di *Slipperman*. Come a sottolinearci ulteriormente che è la “repressione sessuale”, la violenza e gli abusi subiti, a produrre “mostri”: in senso lato li “mette al mondo” e ne popola la società. Allora arriva il *Doktor Dyper* che ti taglia l'affare (“mozza il cazzo!” «*dock the dick!*») <sup>47</sup> e quasi ti convincono che è la soluzione ideale per guarire la piaga della sessualità deviata, della sessualità malata che sfoga i suoi istinti in violenza (cfr. lo “stupro” in *Back in N. Y. C.*) <sup>48</sup>. Qualcosa di analogo al trattamento “ludovico” a cui il governo inglese sottopone il teppista Alex in *Arancia Meccanica* di Kubrick/Burgess (1971/1962). Non a caso abbiamo già citato il film precedentemente. Se ricordate, in *A Clockwork Orange*, il condizionamento fa sì che quando il soggetto dell'esperimento, *Alex*, incontrerà una donna, le sue pulsioni sessuali, ritenute dalla società bigotta “pericolose per natura”, si trasformino in conati di vomito e violentissimi crampi all'addome: l'abuso sessuale sarà evitato e *Alex* trasformato in “automa inoffensivo”. Gabriel, dal canto suo, attraverso un'immaginazione surreale che fonda le radici nella psiche e nella tradizione alchemica, va oltre. Il “mostro” «*Slipperman*» è una spettacolare figura allegorica che ci rende visibile il malessere di chi è turbato nei propri equilibri e pulsioni sessuali: un essere deforme, in particolare nella zona genitale e nella testa, ossia “sesso” e “cervello”, che viene descritto come viscido e repellente. Nel plot, ma anche nelle liriche, Gabriel ci dice che uno *Slipperman* dà il benvenuto a *Rael* sorridendogli con un labbro che gli casca sul mento e allungandogli una mano viscida e scivolosa. Letteralmente «*Slippermen*» significa «uomini-pantofola». Chiara quindi anche l'allusione allo stato comatoso di non ribellione, non lotta per la vita. Da notarsi infine la successiva variante adottata da Gabriel, poco più avanti nel testo, «*Slipperpain*», dove “pain”, ossia “pena”, esplicita definitivamente il malessere psichico che affligge l'intera «colonia di amorfi».

[*the colony of slippermen - "the raven" - (christian rosenkreutz) - ravine - the light dies down on  
broadway - (peter gabriel) - riding the scree - in the rapids - it - ...*]

*The Colony of Slippermen* è strutturalmente parecchio esteso come brano. Si tratta di un pezzo di teatro musicale come già in passato avevamo visto in *Get'em out by Friday* (da *Foxtrot*), due anni

prima, all'interno del quale Peter Gabriel sostiene più ruoli. Bene, sulla parte finale della rappresentazione allegorica, un *Rael* ormai sopraffatto dai sensi di colpa inflittigli dalla folla di mostri che lo circonda, si recherà in compagnia del “fratello” *John* (il suo *Sé* “malato” che fin da subito si consegna all'infelice destino degli *Slippermen*) dal citato *Doktor Dyper* per farsi evirare e risolvere così il problema delle “pulsioni sessuali” (esattamente come Alex in *Arancia Meccanica* accetta di buon grado il *Ludovico Treatment* illudendosi poi di aver compreso e guarito il suo male). Entra qui in scena un altro elemento ricco di simbologie sia letterarie che alchemiche: «*The Raven*» ossia «Il Corvo». Il pene mozzato di *Rael* gli verrà riconsegnato in un tubo sterilizzato da tenersi al collo, per eventuali usi futuri a discrezione del dottore: «*L'operazione non esclude la possibilità di uso futuro, per brevi periodi, ma naturalmente se decideste così dovrete notificarmelo molto tempo prima*» così, splendidamente nel plot. Come a dire: te lo dico io – cioè la società castrante – quando puoi o non puoi “scopare”. Le liriche sono sempre chiarissime, sul tubo c'è scritto: «*“Though your fingers may tickle / You'll be safe in our pickle”*» – «*“Sebbene le tue dita sentiranno solletico / Sarai al sicuro con noi”*» (parziale edulcorazione del significato originale, si noti infatti la rima con “tickle”, “pickle”, che significa “salamoia”! – «*... a me piace una buona rima...*» Gabriel in prima persona all'inizio del plot)<sup>49</sup>.

Riguardo al «corvo», tralasciamo eventuali riferimenti all'omonima poesia di Poe perché ci amplierebbe troppo il discorso. Vediamone il ruolo nel presente brano: «*Mentre i fratelli discutono la loro nuova situazione, un grande corvo nero entra nella grotta, scende in picchiata, afferra il tubo di Rael con il becco e se lo porta via*». Questo nel plot di Gabriel per *The Lamb Lies Down on Broadway*. Citiamo ora un passo dal più famoso “manifesto” alchemico della civiltà occidentale, *Le Nozze Chimiche di Christian Rosenkreutz: anno 1459* (attribuito a se stesso da Johann Valentin Andreae, 1616): «*...un corvo nero, ci vide e piombò immediatamente su di noi; non voleva prendere la mia parte di cibo, ma quella della colomba... rincorsi il corvo disturbatore per quasi mezzo chilometro, nella direzione del suo volo finché non riuscii a spaventarlo, salvando così la colomba. ...nella mia inconsapevolezza, avevo imboccato una delle tre vie e ormai non avrei più potuto allontanarmi da essa...*». La storia di *Christian Rosenkreutz* presenta un ulteriore elemento simbolico: «la colomba»; ma ciò che in primo luogo risulta fondamentale, è che la funzione dell'uccellaccio nero che piomba improvvisamente anche su *Rael* e il suo doppio *John* è, in entrambi i racconti, un espediente per determinare una scelta. La volontà di *Rael* è più forte di quella del “fratello” *John*, che fuggirà nuovamente, mentre lui inseguirà il corvo per salvare la sua “colomba”. Citiamo ancora dalle *Nozze Chimiche*: «*Strada facendo, pensavo in continuazione alla colomba e al corvo, ma non riuscivo a capire che significato potessero avere*». Impossibile addentrarci nella simbologia alchemica del corvo. Il testo di Gabriel è sempre sufficientemente intellegibile. In sintesi quello che dice *John* è ormai di natura perdente, disposto a rinunciare a qualsiasi lotta si accontenterà del suo stato di mostriciattolo mezzo evirato. Quindi sparisce di nuovo (nei meandri della psiche di *Rael*).

*Rael* raggiunge il corvo (“raven”) sull'orlo di un precipizio, “ravine”, ossia il brano strumentale che segue intitolato appunto *Ravine* (2.8) – (si noti ancora il consueto gioco verbale: «raven/ravine»): «*Con noncuranza il corvo fa cadere il prezioso carico nell'acqua impetuosa che scorre giù in fondo*». Mentre *Rael* si incammina lungo un tortuoso sentiero che dall'alto del burrone lo conduce giù al torrente, deciso, costi quel che costi, a recuperare il suo prezioso «tubo/colomba», ha un'improvvisa visione del suo mondo precedente, la sua Broadway notturna con tutte le cose che lo eccitavano: «*Rael vede sopra di sé una finestra [...] e comincia a correre verso la nuova uscita.*» La malinconia struggente della musica di *The Light Dies Down on Broadway* (2.9) ci fa intuire che qualcosa sta finendo. Per *Rael* è la vita passata che lascerà per una migliore. Per noi ascoltatori che percepiamo in prima persona lo struggimento che la musica ci comunica, è principalmente la vita artistica di Peter Gabriel con i Genesis che sta volgendo al termine; nonché l'opera stessa, lo spettacolo in senso lato. Il brano è costruito sulla falsa riga di quello di apertura che porta il titolo dell'opera *The Lamb Lies Down on Broadway*, ma una sapiente rielaborazione del materiale compositivo fa sì che

l'aggressività di questo (il primo, traccia 1.1) sia convertita in malinconia struggente nel successivo. Così il gioco/assonanza di parole dei titoli trova una perfetta realizzazione nell'afflato delle strutture musicali. La tentazione di *Rael* per la vita precedente è forte. Ancora Gabriel e i Genesis: in più punti del brano le liriche appaiono altamente autobiografiche, con preciso riferimento all'esperienza artistica del cantante col gruppo. Esperienza per certi versi straordinaria ma che porterà Peter Gabriel, nel corso dell'ultimo anno, grossomodo dalla composizione di ***Selling England by the Pound*** – estate del 1973 – alla fine del 1974, a meditare profondamente sul suo futuro di uomo – «uomo libero» – e artista: « – *My home. / Is this the way out from the endless scene? / Or just an entrance to another dream?* » – « – *La mia casa. / E' questa l'uscita da questo palcoscenico sterminato? / O è solo l'ingresso a un altro sogno?* ». Il “dilemma” su ciò che Gabriel voglia fare del suo futuro di artista emerge in maniera inequivocabile, ed è qui perfettamente incorporato al percorso “iniziatico” di *Rael*, figura allegorica che, ora, al suo interno, cela contemporaneamente l'*Io* e il *Sé* dell'artista, ossia «coscienza» e «totalità della psiche» del creatore. Gabriel infatti ci comunica un “messaggio di vita”, il percorso «iniziatico-esoterico» di *Rael*, ma al contempo sta percorrendo in prima persona la stessa via; per cui il livello di interscambio tra vicenda personale e la trama allegorica dell'opera è profondo.

Improvvisamente *Rael* sente un grido d'aiuto provenire dal torrente: « *Nello stesso istante ai suoi orecchi arriva una voce che chiede aiuto. Qualcuno sta annegando nel fiume di sotto.* » (così nel plot). Ancora dalle liriche del precedente brano: « *Within the raging water, writhes the form / Of brother John, he cries for help.* » – « *Fra le acque agitate si contorce il corpo / Del fratello John che invoca aiuto.* ». Poco più avanti: « *The gate is fading now, but open wide. / But John is drowning, I must decide* » – « *Il passaggio sta scomparendo, ma è ancora spalancato / Ma John sta annegando, devo decidere* »<sup>50</sup>. In sostanza *Rael* (Gabriel) dovrà decidere se tornare a “Broadway”, (ossia vivere altri anni di vita artistica con i Genesis), o iniziare una «nuova vita» (“carriera solista”). Se non fosse per la presenza della figura simbolica di *John*, il testo di questo brano apparirebbe talmente autobiografico da risultare quasi estraneo alla narrazione di stampo allegorico fin qui analizzata. Al contempo tutto ciò ribadisce che il personaggio *John* è, ora più che mai, il *Sé* di Gabriel/*Rael*. In altre parole, sul concludere dell' «opera alchemica» una sorta di “identificazione” «Gabriel/*Rael*», farà da risoluzione all'iniziale «separazione degli opposti»<sup>51</sup> (cfr. prime battute del plot, ossia l'invenzione della figura di *Rael* come rappresentazione del *Sé* dell'artista), e si manifesterà allegoricamente nella «congiunzione degli opposti»: *Rael/John*. La «melancolia» (alchemicamente parlando: «stato propedeutico alla creazione») che la musica emana, prepara l'imminente evento.

Dalle liriche di ***Riding the Scree*** (2.10): « *If I want John alive, / I've got to ditch my fear – take a dive / While I've still got my drive to survive* » – « *Se voglio salvare John, / Devo mettere da parte la mia paura – buttarmi a tuffo, / finché ho ancora la forza di sopravvivere* » – Si noti lo “scree” del titolo, ossia “ghiaione”, “pendio pietroso”, e l'analogia con “screen” ossia “schermo”: ulteriore “segno” che preannuncia il ritorno di *Rael* alla «vita reale», cioè dopo che questi era stato inizialmente “risucchiato” dallo schermo cinematografico calato su Manhattan, quindi proiettato nel mondo psichico-sotterraneo dove avrà luogo l'intero processo di trasmutazione alchemica dell'uomo.

Nelle acque impetuose del torrente («acqua mercuriale turbolenta»), *Rael* non scorge più il prezioso “tubo” con il suo “affare” che il corvo aveva lasciato cadere, ma direttamente il suo “doppio”, ossia il personaggio che lui identifica come suo “fratello” *John*, fuggito per paura nella precedente scena. Psicanaliticamente parlando, *Rael* «salva» il suo *Sé* che sta «affogando», ossia recupera la parte “malata” del suo *Sé* “inconscio”, che fugge per natura, e la “reintegra” al suo *Sé* “cosciente”. Il tutto avviene allegoricamente, nel «bagno alchimistico» come direbbero gli alchimisti, attraverso l'unione degli opposti psichici *Rael/John*. Quindi *Rael* raggiunge *John*, ***In the Rapids*** (2.11), e dopo una lotta estenuante con la furia delle rapide riesce a trascinarlo a riva: qui si accorge che chi sta

guardando negli occhi in cerca di una traccia di vita è sé stesso: « *Something's changed, that's not your face. / It's mine! It's mine!* » – « *Qualcosa è cambiato, quello non è il tuo viso. / E' il mio, è il mio!* ». Citiamo ancora dal plot: « *Rael non riesce a staccare lo sguardo da quegli occhi. E' ipnotizzato dalla propria immagine. In un veloce movimento la sua consapevolezza rimbalza da un viso all'altro, un movimento che si ripete finché la sua presenza non è più solidamente contenuta né in un corpo o nell'altro. [...] lo scenario attorno si scioglie in una "nebbia purpurea". [...] anche i loro corpi alla fine si dissolvono nella "nebbia".* ».

Fine della storia? No, veramente ci sarebbe la traccia 12 del disco 2, « *it* »: «*it*» ossia la «pozione magica» che fa accadere tutto quanto, l'ubriacatura, la follia creativa, la fantasia, l'inconscio collettivo, l'immaginario alchemico, la pietra filosofale, la «colomba», la sessualità, il soffio divino, l'uovo alchemico, il Sole e la Luna, l'Uomo e la Donna, la «nebbia purpurea» hendrixiana... *Last not least* la famosa rivista *underground*? Mah... Poco importa. Il brano è una «coda» che suggella in modo altrimenti immaginabile l'intera opera. Citiamo dalle liriche:

When *it's* cold, *it* comes slow

*it* is warm, just watch *it* grow

– all around me

*it* is here. *it* is now.

Just a little bit of *it* can bring you up or down.

Like the supper *it* is cooking in your hometown.

*it* is chicken, *it* is eggs,

*it* is in between your legs.

*it* is walking on the moon

Leaving your cocoon.

[...]

*it* is purple haze

[...]

When you eat right thru' *it* you see everything alive

*it* is inside the spirit, with enough grit to survive

[...]

*it* is Real. *it* is Rael

[...]

Yes *it's* only knock and knowall, but I like *it*.

(Peter Gabriel, *it* 1974)

Anche in questo caso, la sola analisi approfondita di quest'ultimo brano, zeppo di citazioni e metafore, richiederebbe l'intero capitolo di un libro. Si noti in particolare la densità di significati celati nel verso conclusivo: « Yes *it's* only knock and knowall, but I like *it*. ». L'espressione fa riferimento al *chorus* del notissimo brano che dà il titolo all'album dei Rolling Stones ***It's Only Rock 'n Roll*** (1974): « I said I know *it's* only rock 'n roll but I like *it*. ». In Gabriel il “rock” diventa “knock” (“percuotere”, “battere”, “bussare”), mentre “roll” diventa “knowall” insieme di “know” (“conoscere”) e “all” (“tutto”)<sup>52</sup>; ma anche “kno” come contrazione del precedente “knock” e “wall” (“muro”). Se ne deducono due possibili significati: l'uno che fa riferimento al desiderio di indagare la nostra psiche per migliorare noi stessi, “bussare” al nostro inconscio per sapere tutto di noi; l'altro, che questo “bussare” trova spesso un “muro” di indifferenza. Evidente la trasposizione del secondo concetto a livello sociale, dove le masse di “amorfi” tendono a costruire “muri” impenetrabili di indifferenza. Il presente concetto di “muro” verrà poi ripreso ed elaborato da Roger Waters dei Pink Floyd. Forse non siete d'accordo, « *But I like it* ».

\*

[coda: «*a young lady in a green trouser-suit*» (gabriel vs gurdjieff)]

Mi si conceda una coda perché vorrei tornare alle origini. In altre parole analizziamo rapidamente uno dei “manifesti” alchemico-esoterici di Peter Gabriel che più di altri “annuncia” ***The Lamb Lies Down on Broadway***. Per farlo torniamo al 1973 e più precisamente all'album ***Genesis Live*** (agosto 1973). All'interno del disco/cd è presente una breve storia surreale – la “storiella” che tanto incuriosirà William Friedkin (ne abbiamo parlato all'inizio) – e che è un'evidente rappresentazione allegorica del processo alchemico di ricerca del nostro vero “essere”. In breve: una ragazza, vestita di verde, sta in piedi in un vagone della metropolitana. Inizia uno spogliarello, lento e metodico, lasciando cadere ordinatamente tutti i vestiti in terra (si libera quindi del primo strato di “costrizione sociale” che impedisce la “vita reale”). Poi inizia ad armeggiare fra le sue gambe (la sessualità come punto cruciale e via/accesso alla “trasmutazione”). Afferra qualcosa di metallico (non è chiaro dove e cosa) e partendo dall'apertura vaginale (deduciamo) comincia ad aprire il suo corpo come se fosse tenuto serrato da una cerniera lampo (la situazione che ci fa pensare al “metallo” inserito nel sesso ribadisce l'importanza della componente sessuale nella trasformazione dell'individuo). Ora il corpo della donna è completamente separato in due parti uguali attraverso una linea retta che passa per l'ombelico, su fino al collo e la fronte. Con una mano la donna inizia ad esplorare l'interno del suo corpo fino ad arrivare alla sommità della spina dorsale dove afferra ed estrae una sottile e scintillante bacchetta d'oro<sup>53</sup>. Il corpo ormai raggrinzito si affloscia sul pavimento, mentre la bacchetta d'oro rimane sospesa a mezz'aria (dopo i vestiti, anche il “vecchio corpo”, ormai inutile, non ha più motivo di esistere). A questo punto Gabriel inserisce una metafora fondamentale per la comprensione del tutto: la bacchetta è come un'asta senza bandiera. Ossia, qualsiasi cosa rappresenti

la “bacchetta d'oro” (probabilmente l'essenza divina dell'essere umano), questa ha bisogno di un corpo “reale”, fatto di carne e ossa e in grado di vivere percependo la fisicità della vita. Ma per vivere pienamente la vita questo corpo dovrà anche essere rinnovato nel suo Sé. Trasmutato alchemicamente ovvero liberato psichicamente. Tipicamente politico-gabrieliana, sempre sul finale, l'entrata in scena della signora di mezza età in abito rosa con barboncino (classica rappresentazione del perbenismo borghese): che indignata si lamenta “sonoramente” per lo spettacolo di “spogliazione” totale della donna (« *STOP THIS, IT'S DISGUSTING!* » il maiuscolo è nell'originale). E' chiaro, la protesta non è semplicemente indirizzata alla nudità fisica che fa scandalo ma all'idea rivoluzionaria che il cambiamento del singolo individuo possa cambiare la società intera. Qui rientra in scena Gurdjieff, e non solo perché le sue teorie filosofiche («*La vita è reale solo quando io sono*») sono facilmente riconoscibili nei processi evolutivi descritti da Gabriel, ma perché un particolare della storia appena raccontata ci ha fornito una personale “visione”. In conclusione al racconto si dice infatti che l'abito verde della donna verrà lasciato su un attaccapanni con il biglietto della lavanderia appuntato su una manica. Gabriel fa pubblicare (!) il “talloncino” della lavanderia (o qualcosa di simile), in calce al suo racconto (lo riportiamo come da originale):

<p><i>NAME</i> .....</p> <p><i>ADDRESS</i> .....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>
---

Questa sorta di “modulo”, che sembra invitarci alla compilazione con i nostri dati anagrafici, ossia sottoscrivendo una partecipazione attiva al messaggio occulto celato nello scritto di Gabriel, rimanda per associazione diretta ai moduli che Gurdjieff volle presenti all'interno dell'unico libro che pubblicò mentre era ancora in vita: ***The herald of coming good; first appeal to contemporary humanity. Paris, 1933.*** (« *Il Nunzio del Bene Venturo. Primo appello all'umanità contemporanea* », così nella recente edizione italiana). Il libricino (90 pagine circa) diffuso in una modalità molto particolare all'interno della quale i moduli di cui sopra giocano un ruolo di controllo/diffusione da parte dell'autore, venne in seguito ritirato dalla circolazione da Gurdjieff medesimo. ***The Herald of Coming Good*** diventa subito un “mito” – per vari motivi che qui è impossibile spiegare (non ultima la “magia” esoterica che l'opuscolo emana e che lo accomuna ai manifesti rosacrociari). Ma l'essenza del contenuto, che traspare fin dall'introduzione nello scritto di Gurdjieff, ribadisce esplicitamente che il messaggio/appello si fonda principalmente sull'evoluzione “psichica” dell'uomo. L'opuscolo sarà di nuovo disponibile sul mercato nel 1971 (New York, S. Weiser). Da noi è arrivato solo nel 2003 (Astrolabio/Ubaldini, Roma). Come si dice, meglio tardi che mai.

intro

© 2006 /08/21 EnzioTempo (Gaudenzio Temporelli)

NOTE:

1Cfr. Spencer Bright, Peter Gabriel, an authorised biography, Headline, London, 1989 (1988<sup>1</sup>), pp. 123-125.

2Non mi risulta peraltro esistano a tutt'oggi disamine particolarmente approfondite su *The Lamb Lies Down on Broadway*. Forse l'unico lavoro che tenta di spingersi oltre la classica recensione del disco è quello "collettivo", coordinato da Jason Finegan e Scott McMahan e pubblicato all'interno di *The Genesis Discography* del McMahan (1998) col titolo *The annotated Lamb Lies Down on Broadway* (pp. 396-449). Il tutto disponibile su internet in formato pdf.

3Questa straordinaria rappresentazione del *Così fan tutte* è disponibile in dvd, a suo tempo distribuito anche nelle edicole dalla TDK EuroArts. Per noi cade a fagiolo, poiché la regista Doris Dörrie realizza in scena un efficace parallelo fra il messaggio alchemico mozartiano sul "libero amore" e la "rivoluzione sessuale" del sessantotto.

4Non citerò oltremodo il mio lavoro poiché a distanza di cinque anni dalla sua "comunicazione" sembra non aver destato il minimo interesse da parte di altri studiosi (gradite sarebbero state contro-analisi). Eviterò quindi, per quanto possibile, l'autocitazione perché oltre che imbarazzante non è probante.

5Spencer Bright, op. cit., p.126. Cfr. in it. Alfredo Marziano, *Peter Gabriel*, Auditorium, Milano, 1998, p.29. Il contesto in cui si fa riferimento all'*Aurora Consurgens* è quello relativo alla creazione, da parte di Gabriel, di una ennesima figura allegorica: *Mozo*. Non possiamo qui entrare nei dettagli, fatto sta che siamo nel periodo immediatamente successivo a *The Lamb Lies Down on Broadway*. Anche Chris Welch, in *La vita segreta di Peter Gabriel (The secret life of Peter Gabriel)*, Omnibus Press, London, 1998) - (cfr. pp. 89-93 per l'ed it., Giunti, Firenze, 2000), pur facendo riferimento a sue interviste esclusive (dicembre 1975), entrando nel merito del tema "esoterico" rimane ancorato agli stessi anni, senza cioè indagare nell'allora recentissimo passato dell'artista.

6*Aurora Consurgens; a document attributed to Thomas Aquinas on the problem of opposites in alchemy; edited, with a commentary, by Marie-Louise von Franz, translated by R. F. C. Hull and A. S. B. Glover. A companion work to C. G. Jung's "Mysterium coniunctionis"*. London, Routledge & K. Paul, 1966.

7Cfr. William Blake, *VISIONI*, Oscar Mondadori, Milano 1993, pp 118-119 (Lo Specchio/Mondadori, 1965<sup>1</sup>).

8Huxley nel suo saggio del 1954/56 (trad. it. *Le porte della percezione - Paradiso e Inferno*, Mondadori, Milano, 1980, 1958<sup>1</sup>) pone in apertura proprio il passo di Blake che abbiamo appena citato: «*If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite* ».

9Da *For the Sexes. The Gates of Paradise*, cfr. Blake, op. cit., Tav. 3, pp. 238-291.

10Tutte le citazioni in corsivo, plot e liriche (queste ultime salvo diversa indicazione), sono nella traduzione che Armando Gallo (fotografo/biografo della band) approntò appositamente per l'edizione italiana del doppio Lp (1974). Il "fiume di parole" (così la critica del tempo) comportava l'inserimento nel cartonato del disco di vari fogli supplementari dove trovavano spazio le traduzioni italiane. Ovviamente, il tutto, completamente eliminato nelle successive ristampe in Cd, che peraltro mantengono gli originali ma non l'apparato iconografico nella sua interezza. La traduzione del plot di "*The Lamb*" la si rintraccia oggi facilmente su internet. Delle traduzioni dei testi si è invece persa traccia, salvo qualche pubblicazione non autorizzata che le ha recuperate e in parte rimaneggiate: le originali erano molto letterali, "funzionali" alla comprensione del testo (con alcune note esplicative), quindi senza nessuna pretesa poetico-interpretativa. Unica alternativa, le traduzioni di Patrizia Guariento pubblicate all'inizio degli anni ottanta (cfr. *Genesis*, Arcana, Milano, 1982). Queste ultime non sono però complete di tutti i brani e manca la fondamentale "storia-sceneggiatura".

11Il primo verso di *In the Cage* è tradotto da Patrizia Guariento (op. cit.) con: « *C'è il sole sotto il mio diaframma* ». Sembrerebbe, Gabriel, fare qui riferimento al cosiddetto "plesso solare" o terzo *chakra*, mentre il "pulsare cardiaco" potremmo ricondurlo al quarto e così via.

12Cfr. Patrizia Guariento (trad.) op. cit.: « *Entrano in circolo velocemente, acidi / Dolci acidi* ».

13Tacciare di tecnicismo metrico il passo, rifiutarne la complessità additandola come virtuosismo fine a sé stesso, significa rifiutare il “messaggio” nella sua intrezza poetico-musicale: l'instabilità metrica, il capogiro, lo “sballo” acustico percettivo, determina un'eccitazione sensoriale che ci mette nelle condizioni ideali per comprendere il significato arcano del testo.

14« *Una distorta ossessione mi mostra una grotta* » (Guariento, op. cit.); « *La mia distorsione dimostra ossessione / Nella grotta.* » (Gallo, op. cit.).

15Patrizia Guariento (trad.) op. cit.

16Cfr. Dvd, Columbia Pictures - ch. 28/29. Cfr. in questo stesso sito, nelle pagine dedicate a *Easy Rider*, la trascrizione di alcune parti della sceneggiatura del film.

17Per entrambi i versi, Patrizia Guariento (trad.) op. cit.

18Come ci fa notare Spenser Bright (op. cit. p.125): « *Film was not an infatuation for Gabriel [...]. He gave up the chance of a course at the London School of Film Technique at the age of nineteen...* ».

19Sulla figura del “fratello” *John* vedremo ampiamente più avanti.

20Patrizia Guariento (trad.) op. cit.

21Prima Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

22« *Allora le venne voglia di uscire da quella stanza oscura e passeggiare fra quelle aiuole fiorite, fra quelle fresche fontane*» Cfr. ed italiana BUR Rizzoli, Milano 1978.

23Cfr. ancora in Blake, *For the sexes* (op. cit.), il «bambino crisalide» (frontespizio).

24Nella prefazione che Armando Gallo antepone alla sua traduzione del plot di “*The Lamb*” (op. cit.), si fa notare che la versione italiana, redatta (e “semplificata” scrive letteralmente Gallo) con l'aiuto dell'autore (Gabriel), potrebbe rendere «la stesura italiana forse più comprensibile di quella originale». Salvo un paio di casi ho evitato di citare i passi della sceneggiatura anche nella versione originale per evitare un appesantimento ulteriore del testo e dell'apparato di note di questa analisi.

25Cfr. plot orig. « *The image flickers and then cracks like painted clay [...]* ».

26Patrizia Guariento (trad.) op. cit.

27Le tre serie di scritti di Gurdjieff sono presentati dettagliatamente (quindi in un certo senso “noti” anche prima della loro effettiva pubblicazione) fin dal 1933, quando l'autore stesso pubblica, a Parigi, il “misterioso” « *Herald of coming good* ». Ma come abbiamo detto, vedremo alcuni altri particolari che potrebbero avere un legame con la “visionarietà surreale” gabrieliana, più avanti. Ricordiamo inoltre anche le opere di Piotr Demianovich Ouspensky (1887-1947), notissimo allievo di Gurdjieff, i cui scritti sono largamente disponibili fin dalla fine degli anni quaranta: cfr. in part. *In search of the miraculous; fragments of an unknow teaching*, New York, Harcourt, Brace 6 World, 1949; e *The fourth way; a record of talks and answers to questions based on the teaching of G. I. Gurdjieff*, London Routledge & Paul, 1957.

28Claude Vorilhon “Raël”: *Le livre qui dit la Vérité*, Edition du Message, 1974 (ed. it. *Il libro che dice la Verità*, Ed. Mediterranee, Roma, 1982); *Les extra-terrestres m'ont emmené sur leur planète*, idem, 1975 (ed. it. *Gli extraterrestri mi hanno portato sul loro pianeta*, idem, 1985).

29Cfr. Giammetti/Profumo (op. cit. nella prima parte *She's a lady*) e Alan Hewitt, *Opening The Musical Box: cronistoria dei Genesis*, Ed. Segno, 2002.

30Per ulteriori informazioni sui “Raeliani” si veda l'articolo di Massimo Introvigne su [www.cesnur.org](http://www.cesnur.org).

31Patrizia Guariento (trad.) op. cit.

32Idem per entrambe le traduzioni a seguire.

33Sull'argomento, in generale, si veda Franco Fabbri, *Forme e modelli delle canzoni dei Beatles*, in *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano, 1996.

34Probabilmente il musical più vicino alla tematica di “*The Lamb*” rimane *The Rocky Horror Show*, (1973) di Richard O'Brien e Jim Sharman (cfr. anche il successivo film del 1975 *The Rocky Horror Picture Show*): sebbene qui l'evoluzione dell'individuo sia incentrata totalmente sulla “liberazione sessuale” e rappresentata quasi esclusivamente, salvo il toccante finale, “facendoci ridere”, cioè l'opposto di quel che fa Gabriel con “*The Lamb*” (cfr. *Counting Out Time*), i riferimenti al cambiamento dell'uomo come individuo, quindi della società intera, sono, come in Gabriel, continuamente presenti nelle infinite metafore e rappresentazioni allegoriche. Si noti, fra le altre cit. possibili in materia di *musical*, il collegamento con *West Side Story* (1957): nel plot si specifica infatti che *Rael* è di origine portoricana; ricordiamo che una delle due bande che si fronteggiano nel famoso musical di Bernstein/Laurents è formata da immigrati portoricani (cfr. l'omonimo film di Robert Wise del 1961).

35Cfr. dal finale di *The Rocky Horror Picture Show*: « *And crawling. On the planet's face. Some insects. Called the human race. Lost in time. And lost in space. And meaning. Meaning.* ».

36Per tutto il paragrafo, Patrizia Guariento (trad.), op. cit.

37Per approfondimenti si veda: Roberto Sicuteri, *Lilith, la luna nera*, Astrolabio, Roma, 1980.

38Dalle notizie che si ricavano su internet Steve Lillywhite entra alla Polygram come “tape operator” già nel 1972 per poi passare alla Island Records. Nel 1980 produrrà il terzo disco (“PG-III”) di Peter Gabriel.

39Brano strumentale “umoristico” di notevole efficacia che dimostra quanto i Genesis avrebbero “potuto” anche dove di solito evitavano di cimentarsi. Si ricordino anche un paio di brani che all'interno di *The Lamb Lies Down on Broadway* “suonano” decisamente «ambient»: *Silent Sorrow in Empty Boats* (2.6) e *Ravine* (2.8). Brian Eno si narra s'aggirasse per gli studi durante le registrazioni dell'album (cfr. una sorta di citazione nei credits).

40Si noti la citazione del “cavallo bianco” sul quale “si dice” dovrebbe arrivare la *Morte*: « ... *they say she comes on a pale horse* »; “bianco” quindi, come abbiamo visto nel disegno per *Foxtrot* di Paul Whitehead (cfr. prima parte *She's a lady*). Ma Gabriel/*Rael* sostiene, al contrario, di sentir arrivare un treno: « *But I'm sure I hear a train* ». Il “bianco” rimane infatti un colore simbolicamente ambivalente: morte/purezza. Cfr. anche *Lilywhite Lilith* («*Candida Lilith*»).

41Cfr. in particolare *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954); cfr. anche *Moonchild, the films of Kenneth Anger* (aavv), ed. by Jack Hunter, Creation Books, 2001.

42Cfr. *Dizionario della Civiltà Classica*, Bur, Rizzoli, 1993.

43Due singolari citazioni in coda ai credits del disco saltano all'occhio: «*Philostratus and Keats*»; la seconda facilmente riconducibile al brano in questione, perlomeno per il pubblico inglese e per gli estimatori italiani nel poeta. Il poemetto “*Lamia*” di John Keats (1795-1821) è infatti disponibile in traduzione italiana, nella versione curata da Silvano Sabbadini, solo da una decina d'anni (Marsilio, Venezia, 1996). Rimando ad altra sede un'analisi comparativa dei due testi, quello di Keats e quello di Gabriel, poiché il lavoro necessita di attenzioni particolari.

44La citazione di «*Philostratus*», associata a quella di Keats nei credits del disco, può essere messa in relazione diretta al brano *The Lamia*. Filostrato è autore di una raccolta di “lettere erotiche” (*Epistole erotiche*) che fin dai primi anni cinquanta è stata disponibile in traduzione inglese (cfr. *The letters of Alciphron, Aelian and Philostratus; with an English translation by Allen Rogers Benner and Francis H. Fobes*, Cambridge, Harvard University Press, 1962, 1949<sup>1</sup>); uno dei temi ricorrenti della raccolta è la «rosa», simbolo che ritroviamo nel testo di Gabriel e che, come abbiamo visto, rende l'acqua della piscina “magica”. Una donna di nome “lamia” è peraltro presente anche in Alcifrone (cfr. la recente edizione italiana a cura di F. Conca e G. Zanetto: Alcifrone, Filostrato, Aristeneto. *Lettere d'Amore*, Bur, Rizzoli, Milano, 2005).

45Non appaia fuori luogo questo mio insistere su problematiche legate ad aspetti ideologico-culturali, dato che uno dei motivi dell'ostracismo di certa critica nei confronti del *progressive-rock* è principalmente dovuto a interpretazioni aberranti di natura ideologico-politica, tali da collocare molte opere di Gabriel-Genesis in una corrente decisamente reazionaria!

46Traduzione adottata sia Armando Gallo (op. cit) che da Patrizia Guariento (op. cit.).

47Uno dei rari casi dove è possibile una traduzione italiana che mantenga pressoché inalterato il senso/suono dell'espressione originale inglese. I traduttori in genere la evitano (sia la Guariento che Gallo traducono rispettivamente con “tagliamelo” e “taglialo”), così come in altri passi di analogo “forza” si preferiscono versioni edulcorate, crediamo per questioni di “pudore” o “autocensura”. Ma Peter Gabriel parla chiaro, e qualsiasi tentativo di ammorbidire il contenuto originale delle liriche va a discapito di una corretta interpretazione del testo.

48Cfr. Russ Meyer che nei suoi primi film in bianco e nero mette costantemente in relazione la sessualità e la violenza: *Lorna* (1964), *Motorpsycho* (1965) e, in particolare, *Faster Pussycat, Kill! Kill!* (1966) nella cui introduzione la voce del regista ci spiega come il sesso sia sempre il primo motore della violenza. E' quindi evidente che un approccio conservatore e reazionario al problema della “perversione sessuale” e della “violenza sessuale”, opti più facilmente per la soppressione della sessualità in senso lato, invece di tentarne un risanamento a livello psichico, sicuramente più complesso, ma l'unico realmente possibile.

49Cfr. Patrizia Guariento (trad. op. cit.) che, in linea con Armando Gallo, traduce: « *Anche se ti pruderanno le dita / Almeno non finirai nei guai* »». In altre parole, l'idea di avere il proprio pene in salamoia, “sott'aceto” se volete, rende evidente lo stato di impotenza – inibizione dell'erezione per essere più espliciti – forzatamente indotto dalla società (*Doktor Dyper*) a danno dell'individuo (*Rael*).

50Patrizia Guariento (trad.) op. cit.

51Cfr. la fondamentale opera di Carl G. Jung, *Mysterium coniunctionis - Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*. (ed it. Bollati Boringhieri, Torino, 1989).

52Cfr. inoltre *it* (v. 26): « *If you think that it's pretentious, you've been taken for a ride* ».

53Si noti il ritorno della simbologia legata al “midollo”, estratto dalla spina dorsale, come essenza dell'anima. L'espressione compare già nel noto verso di *Apocalypse in 9/8* (cfr. la prima parte di questo saggio *She's a lady*) in relazione al “six-six-six”: « *He's getting out the marrow in your backbone* » (da *Supper's Ready, Foxtrot*, 1972).