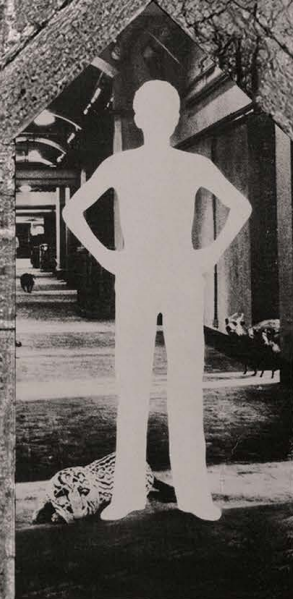


DALLA REALTÀ ALLA RAELTÀ



ALESSANDRO
CALCAGNO





TESI DI LAUREA MAGISTRALE IN ARCHITETTURA COSTRUZIONE CITTÀ

A.a. 2025/2026
Sessione di Laurea di febbraio 2026

DALLA REALTÀ ALLA RAELTÀ

UNA RICOSTRUZIONE ARCHITETTONICA DI THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY DEI GENESIS
A SMALLPOX HOSPITAL, ROOSEVELT ISLAND, N.Y.C.

Relatore:
Professor Pier Federico Caliarì

Assistenti:
Amath Luca Diatta, Greta Allegretti

Candidato:
Alessandro Calcagno

*Tenete le vostre dita lontano dal mio occhio. Mentre scrivo
mi piace dare un'occhiata alle farfalle in vetro tutt'intorno
ai muri.*

Peter Gabriel



Alexander
Galvez
2024

INDICE

PROLOGO: LA SCENOGRAFIA DEL ROCK NEGLI ANNI ‘70, IL CASO DI PINK FLOYD E YES

ATTO PRIMO: THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY, UN CONCEPT ALBUM DEI GENESIS

- 1.1 Il concept album: storia e potenzialità di trasposizione di un genere musicale
- 1.2 Gestazione dell’album e i suoi artefici
- 1.3 Esegesi dell’album (testi e musica)
- 1.4 Il progetto grafico per la copertina
- 1.5 La scenografia per il live
- 1.6 Il tour
- 1.7 Storyboard del live show
- 1.8 L’addio di Peter Gabriel e l’eredità artistica di *The Lamb*

ATTO SECONDO: SMALLPOX HOSPITAL, UNA ROVINA A ROOSEVELT ISLAND (NYC)

- 2.1 Roosevelt Island: un’isola a New York City
- 2.2 La connotazione dell’isola: Blackwell’s Island
- 2.3 Il declino dell’isola: Welfare Island
- 2.4 La rinascita dell’isola: Roosevelt Island
- 2.5 Smallpox Hospital

ATTO TERZO: STRUTTURE E SEQUENZE DI SPAZI, UN SAGGIO DI LUIGI MORETTI

- 3.1 Cenni su vita e opere di Luigi Moretti
- 3.2 Strutture e sequenze di spazi

ATTO QUARTO: PROGETTO, UN’ESPOSIZIONE TEMPORANEA DAL VALORE PERMANENTE

- 4.1 La strategia di valorizzazione
- 4.2 La sequenza di spazi

BIBLIOGRAFIA

RINGRAZIAMENTI



IL TEMA

p. 20



IL SITO

p. 84



IL METODO

p. 112



IL PROGETTO

p. 134

SOMMARIO

Nella seconda metà degli anni ’60 del secolo scorso nasce il concept album, ossia un disco non più concepito come raccolta di potenziali successi da classifica, ma come il campo di sperimentazione in cui raccontare una storia con un inizio, uno svolgimento e una fine. Il vinile diventa quindi un’esperienza totalizzante per l’ascoltatore, il quale, ammaliato dalla trama e dalla musica, si tuffa nel mondo descritto dall’album. Nell’arco di più di mezzo secolo, le storie, le leggende e le visioni descritte dai concept hanno contribuito alla creazione di un immaginario narrativo del rock e in alcuni casi la pubblicazione di un concept album fu il primo passo per la realizzazione di veri e propri film, passati alla storia col nome di “opera rock”, in cui l’architettura ha sempre avuto un ruolo da protagonista. Non è il caso di *The Lamb Lies Down on Broadway* dei Genesis che, pur rimanendo una pietra miliare nella storia del rock (nello specifico del rock progressivo), non è andato oltre l’esecuzione live del 1974-1975 di cui rimane solamente una registrazione audio ufficiale e alcuni frammenti di video realizzati all’epoca dai fan (su YouTube c’è qualche montaggio di tante micro-sequenze tratte da materiale amatoriale). Inspiegabilmente, per una band pioniera dello spettacolo visuale e per un album da godersi più sul palco che sullo stereo, lo show non è stato mai filmato da un canale ufficiale e soprattutto, come detto, non ha avuto un seguito cinematografico o quantomeno espositivo. Questo fatto costituisce un drammatico vuoto nella storia del rock,

ma più in generale nella storia dell’arte, considerando il livello di qualità artistica dei diversi contributi (musicale, poetico, visivo, teatrale) di *The Lamb*.

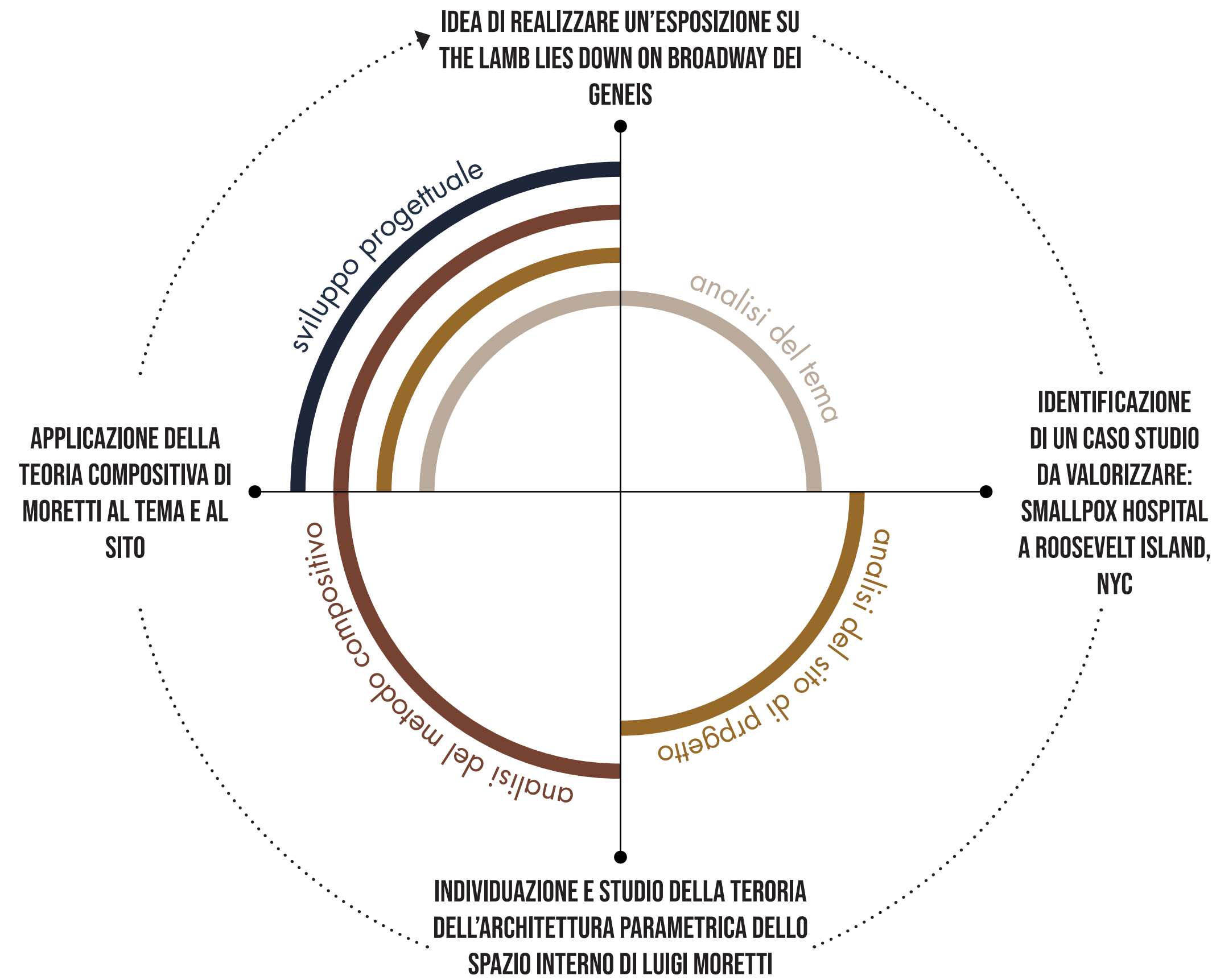
È proprio da questa sorta di incompiutezza, sempre che per un’opera di tale portata si possa parlare di “incompiutezza”, che nasce il desiderio di realizzarne una rappresentazione immersiva a 50 anni dalla conclusione della sua tournée. Una rappresentazione immersiva e quindi architettonica che, partendo da un’accurata interpretazione dell’album, trova i suoi fondamenti compositivi nell’architettura parametrica dello spazio interno teorizzata da Luigi Moretti, con l’obiettivo di generare una serie di emozioni nel fruitore che emulino quelle vissute dal protagonista della storia nel suo viaggio onirico.

Il luogo dove ambientare la prima esposizione immersiva su *The Lamb*, oggetto di questo lavoro di tesi (l’idea è che il progetto possa essere adattato ad una molteplicità di contesti passando da uno all’altro proprio come una band in una tournée), è stato scelto nella stessa città in cui si apre l’album, ossia New York City, ma in un luogo completamente diverso dalle classiche cartoline della Grande Mela, un luogo sicuramente più vicino alle misteriose ambientazioni descritte dall’album che al fulgore della celebre strada presente nel titolo dello stesso... Si tratta di Smallpox Hospital a Roosevelt Island, o meglio delle rovine di quest’ultimo che per il loro stato d’incompiutezza inducono inevitabilmente all’immaginazione, così come la sopraccitata “incompiutezza” dell’opera *The Lamb* porta ad immaginarne una rappresentazione architettonica o quantomeno visiva. Partendo dunque da questa situazione ambivalente di mancanza e possibilità e dal delicato tema della conservazione e tutela dello Smallpox, si è proposto

un intervento reversibile e sostenibile che va dalla scala urbana al dettaglio architettonico, trasformando un edificio dell’esclusione (era nato per isolare i malati di vaiolo), in uno spazio, o meglio sequenza di spazi, aperti al pubblico e quindi dell’inclusione. Un intervento che, nonostante la temporaneità delle ambientazioni determinata dall’inizio e fine dell’esposizione, va inquadrato in una più ampia logica di valorizzazione permanente dello Smallpox e della sua area circostante dato che alcune strutture architettoniche sono state concepite per rimanere anche dopo la chiusura dell’evento.

Essendo lo Smallpox un landmark con un valore di testimonianza storica riconosciuto dai principali enti di tutela americani, il dibattito sulla sua futura destinazione risulta assai delicato. Infatti, da un lato, una rovina rappresenta un’opportunità di trasformazione da uno spazio inagibile a uno ad uso della contemporaneità limitando il consumo di suolo, dall’altro, con l’aggiunta di nuovi elementi architettonici ed infrastrutturali ci si espone alla distruzione parziale o totale di una memoria collettiva. Un tale punto di partenza ha reso questa esperienza di tesi una sfida ancora più stimolante della già complessa, seppur estremamente interessante ed illuminante, operazione di traduzione in sequenza di spazi di uno dei più enigmatici album della storia del rock. Una sfida arrivata ad esiti dalle molteplici chiavi di lettura che si auspica costituiscano un archetipo replicabile e declinabile di valorizzazione architettonica, urbana, musicale e artistica.

SCHEMA RIASSUNTIVO DEL PERCORSO DI TESI



PROLOGO: LA SCENOGRAFIA DEL ROCK NEGLI ANNI ‘70 (IL CASO DI PINK FLOYD E YES)

Architettura e musica si sono sempre relazionate. Escludendo relazioni matematico-compositive, che possono essere trovate in numerosissime opere “musicali” e “architettoniche” e che meriterebbero almeno un’altra tesi di ricerca, questa premessa si vuole concentrare sul rapporto tra musica e la branca dell’architettura deputata alla sua messa in scena, ossia la scenografia. Anche in questo ambito il tema risulta essere estremamente vasto. Si pensi alla macchina scenografica che si deve mettere in moto per la rappresentazione di un’opera lirica (l’opera wagneriana, che aveva bisogno di due treni per trasportare la scenografia, costituisce un esempio significativo); oppure alle architetture temporanee che vengono allestite per la realizzazione di un festival (il Kappa Futur Festival, che da 12 edizioni a questa parte porta al Parco Dora di Torino i più grandi nomi della musica elettronica, è arrivato ad avere un totale di 6 palchi).

Al fine di realizzare una ricostruzione architettonica di un’opera che prima di tutto è musicale non si poteva non considerare il rapporto tra musica e architettura nella realizzazione di un live show. Tuttavia, per ovvie ragioni di tempo e spazio, si è deciso di passare in rassegna alcune delle esperienze scenografiche più significative di un ambito contemporaneo e affine a The Lamb Lies Down on Broadway (la scenografia del tour di The Lamb sarà trattata in un capitolo dedicato), ossia il rock degli anni ‘70 e più precisamente quella dei gruppi Pink Floyd e Yes.

PINK FLOYD

Se si pensa ad un’immagine evocativa dei Pink Floyd, per molti è più facile che affiori il ricordo di una delle loro copertine, o di uno dei loro live show, piuttosto che le istantanee dei membri del gruppo.

La band ha dato sempre molta importanza a progettare l’ambiente in cui la loro musica sarebbe stata ascoltata (live e quindi nello spazio reale) e attraverso cui sarebbe stata divulgata (videoclip e quindi sia nello spazio reale sia in quello virtuale). Questa peculiarità deriva sicuramente dal fatto che tre membri della band (Nick Mason, Richard Wright e Roger Waters) avevano una formazione da architetti: si incontrarono al corso di Disegno e Architettura del Politecnico di Regent Street a Londra (oggi università di Westminster). Non a caso le scenografie realizzate per i loro live saranno fondamentali per lo sviluppo dell’architettura dello spettacolo rock.

Dopo qualche anno passato tra varie formazioni, all’inizio del 1966 costituirono un gruppo con un altro Roger, soprannominato “Syd”, proveniente dalla Cambridge School of Arts. Sarà quest’ultimo a scegliere il nome Pink Floyd ¹. Così composto, il quartetto fondatore si fa subito notare nei piccoli locali della Londra underground con i primi rudimentali light show. Questi erano più precisamente chiamati *liquid light show* (spettacoli di luce liquida) perché emanavano sul palcoscenico e sul pubblico onde colorate e amorphe che volevano evocare o intensificare l’effetto indotto dall’assunzione di allucinogeni, principalmente LSD. Tutto ciò era reso possibile mediante una combinazione di inchiostri, sostanze chimiche, olio, acqua e un proiettore di



Figura 0.1. Roger Waters e Nick Mason studenti di Architettura al Regent Street Polytechnic, Londra, 1963. [Victoria Broackes e Anna Landreth Strong, “Grandi spettacoli nel cielo: i Pink Floyd e l’architettura del rock,” in *Pink Floyd their mortal remains* (V&A Publishing, 2017), 115; dall’Archivio Pink Floyd]



Figura 0.2. I Pink Floyd durante uno dei concerti psichedelici che andarono in scena presso l’UFO Club di Londra tra il dicembre 1966 e il luglio 1967. [Broackes e Strong, “Grandi spettacoli nel cielo,” 116; fotografia di Adam Ritchie.]

diapositive. Brani come *Interstellar Overdrive* e *Astronomy Domine*, con contorno di luci psichedeliche, costituivano un’esperienza completamente nuova per il rock alla quale era difficile rinunciare.

Come riportato dagli stessi Pink Floyd in un’intervista alla TV danese del 1992, l’interesse della band per gli effetti di luce era stato suscitato da Mike Leonard, un loro professore del Politecnico che all’epoca realizzava esperimenti sulla sintesi tra luci e suono. Egli invitò il gruppo a sessioni di improvvisazione musicale dove gli effetti visivi venivano improvvisati in concomitanza con i suoni prodotti. Questi effetti luminosi portarono la band, nel gennaio del 1967, ad essere recensita dalla rivista di costume *Queen* con tali parole: «Altri gruppi si dilettono con luci e retroproiezioni, ma i Floyd vi si dedicano con una certa profondità e i loro effetti visivi hanno una connessione sufficientemente logica con la loro musica». Nel dicembre dello stesso anno i Pink Floyd arrivarono anche al palcoscenico televisivo della BBC, presentando, insieme a Leonard, questi esperimenti al programma *Tomorrow’s World*.

Ancora pressoché sconosciuti, i Pink Floyd incominciarono ad entusiasmare anche con le loro proiezioni di diapositive. Celebre è il concerto tenutosi nella sala della All Saints Church a Notting Hill in cui le diapositive, realizzate per loro dagli statunitensi Joel e Toni Brown, vennero descritte da Melody Maker ² come: «colorate, spaventose, grottesche, belle, ma risultavano un po’ piatte nella fredda realtà della All Saints Hall».

Dopo i primi spettacoli di luce gestiti dal versatile manager del gruppo Peter Jenner e al tecnico Joe Gannon, la loro progettazione passò nelle mani di Peter Wynne Willson, un tecnico professionista di luci per il teatro che lavorò per il gruppo sulle proiezioni psichedeliche ad olio. Tra gli espedienti di Wynne Wilson c’era anche una diapositiva ad olio realizzata con un profilattico teso su un telaio in fil di ferro. Wilson ricomparve come progettista degli effetti visivi psichedelici per lo spettacolo di luci ideato da Marc Brickman in occasione del tour di The Division Bell nel 1994.

Nel maggio 1967, alla Queen Elizabeth Hall del Southbank Centre, andò in scena *Games of May* con un elaborato show di luci e proiettore. Inoltre, nell’aria fluttuavano bolle di sapone e sul pubblico seduto venivano sparsi narcisi ³.

Col crescere delle dimensioni dei loro show a partire dagli anni ‘70, aumentarono anche le squadre di talenti che si univano per realizzarli. Dai primi anni di questo decennio i Pink Floyd cominciarono a sperimentare con i gonfiabili. A tal proposito si ricorda il Garden Party al Crystal Palace Bowl del 15 maggio 1971 in cui un enorme polipo gonfiabile (realizzato dai due artisti Jeffrey Shaw e Theo Botschuijver) emerse dal lago, avvolto in una foschia arancione.

Per il tour di *The Dark Side of the Moon* del 1974, il designer di luci e scenografo Arthur Max progettò due

² Melody Maker è stato un settimanale britannico di musica e uno dei primi in questo campo. Fondato nel 1926, originariamente si occupava di jazz; dagli anni ‘50 e ‘60, invece, si è orientato più verso il rock. La sua rubrica di annunci ha portato alla nascita e al cambiamento di molte formazioni tra cui gli Stranglers, i Deep Purple, gli Yes, i Genesis e i Depeche Mode. Dopo un periodo di calo nelle vendite, nel 2000 è stata chiusa e successivamente si è fusa con la storica rivale *New Musical Express*.

³ Nonostante questo spettacolo si sia poi rivelato pioniere di una nuova concezione dello show rock, i manager della sala da concerto escludono la band da ulteriori nuove esibizioni per motivi di igiene e sicurezza.



Figura 0.3. Allestimento del palco per il tour dei Pink Floyd *Animals / In the Flesh* al Municipal Stadium di Cleveland (Ohio,USA), 25 giugno 1977. [Broackes e Strong, “Grandi spettacoli nel cielo,” 112; fotografia di Jonathan Park]

¹ Syd Barrett si era appena appassionato alla musica di due bluesmen statunitensi, Pink Anderson e Floyd Council.

torri mobili per le luci e uno schermo circolare di 12 m che serviva come superficie di proiezione sul fondo del palcoscenico a che divenne un elemento ricorrente nelle esibizioni dei Pink Floyd fino al tour di *The Division Bell* del 1994. Rimanendo però su *The Dark Side of the Moon*, i filmati e le animazioni da proiettare su questo schermo furono commissionati rispettivamente al regista Peter Medak e all'esperto di animazione Ian Emes.

L'architetto Marc Fisher (progettista dei primi allestimenti di spettacoli rock negli stadi) realizzò, insieme al collega ingegnere Jonathan Park, i gonfiabili sospesi in aria durante il tour del 1977 *Animals / In the Flesh* e collaborò per la realizzazione dello spettacolo ideato da Roger Waters *Pink Floyd The Wall*; insieme a Brickman e Staples, invece, Fisher lavorò al tour di *The Division Bell* del 1994.

YES

La scenografia degli spettacoli degli Yes, tra il 1973 e il 1980, fu curata dai fratelli Dean, Roger e Martyn ⁴. Le loro scenografie esaltavano e drammatizzavano lo spazio scenico grazie a una sapiente fusione di effetti teatrali classici e design avveniristico. L'ispirazione proveniva essenzialmente dal cinema espressionista tedesco.

La prima scenografia che i fratelli Dean realizzarono fu per il tour di *Tales from Topographic Oceans* (tra l'altro un cocept album doppio) del 1973-1974. L'highlight della scena era senza dubbio il guscio alettato che formava una sorta di padiglione per il batterista ⁵. Ad un certo momento dello show, il guscio si apriva con esplosioni di fuoco e fumo. Completavano l'allestimento isole luminose e un organo con canne che cambiavano colore. Per la struttura si usò acciaio perché considerato economico, solido e facile da assemblare. Inoltre, prima delle date negli USA, un tunnel luminoso venne aggiunto al centro del palco in modo da permettere alla bend un'entrata e un'uscita teatrale.

Nel 1975, prima di un altro tour americano della band, Martyn progettò e realizzò un oggetto definito da variaioni sul tema della forma di un cirripede ⁶ gigante. Questo era pervaso da colori che cambiavano dal rosso al verdeazzurro in modo da assomigliare agli straordinari giochi policromatici delle formazioni degli abissi marini. Queste forme organiche erano fissate in gruppi a una piattaforma che correva sopra la batteria e intorno alle tastiere. Le loro forme frastagliate erano riprese dallo sfondo realizzato da Roger che presentava una linea di aguzze rocce nere sormontate da un grande albero. Tuttavia, una volta che gli oggetti di scena furono dipinti per poi spedirli in tour con gli Yes, l'aspetto della scenografia sembrava più un mazzo di tulipani che una formazione marina.

⁴ Entrambi avevano studiato design industriale in Inghilterra, sebbene in scuole diverse. Roger, il più conosciuto dei due, è stato autore di molte copertine di dischi di rock progressivo e in particolare di quelli degli Yes. La maggior parte delle sue opere rappresenta paesaggi fantastici caratterizzati da grande armonia, senso di equilibrio e di pace; dunque, proprio in questo, esse sono il perfetto completamento delle atmosfere surreali descritte da testi e musica degli Yes. Le influenze più riconoscibili sono la pittura surrealista di Dalí, l'armonia dei preraffaelliti e il colpo di frusta dell'Art Nouveau. Queste opere furono realizzate in gran parte con l'uso coordinato di diverse tecniche quali acquarello, aerografia, inchiostro, carboncino, collage e altre.

⁵ Alan White, il batterista degli Yes, trovava che la fibra di vetro usata per il tettuccio del guscio rendesse il suono più nitido.

⁶ I cirripedi costituiscono una sottoclasse di piccoli crostacei marini muniti di piastre calcaree simili a una conchiglia e di sei paia di zampe pensili a forma di cirri. Vivono fissati a rocce, scafi di navi e altri corpi sommersi.

Bisognava quindi rimuovere la vernice e in fretta dato che l'aereo per il trasporto negli USA stava aspettando. Così furono trovati circa 90 l di sverniciatore per asportare la vernice dai cirripedi.

Per lo show del 1976 si realizzò una specie di granchio a tre teste sospeso sopra la batteria. Inoltre, erano presenti tre colonne vertebrali che emettevano luce.

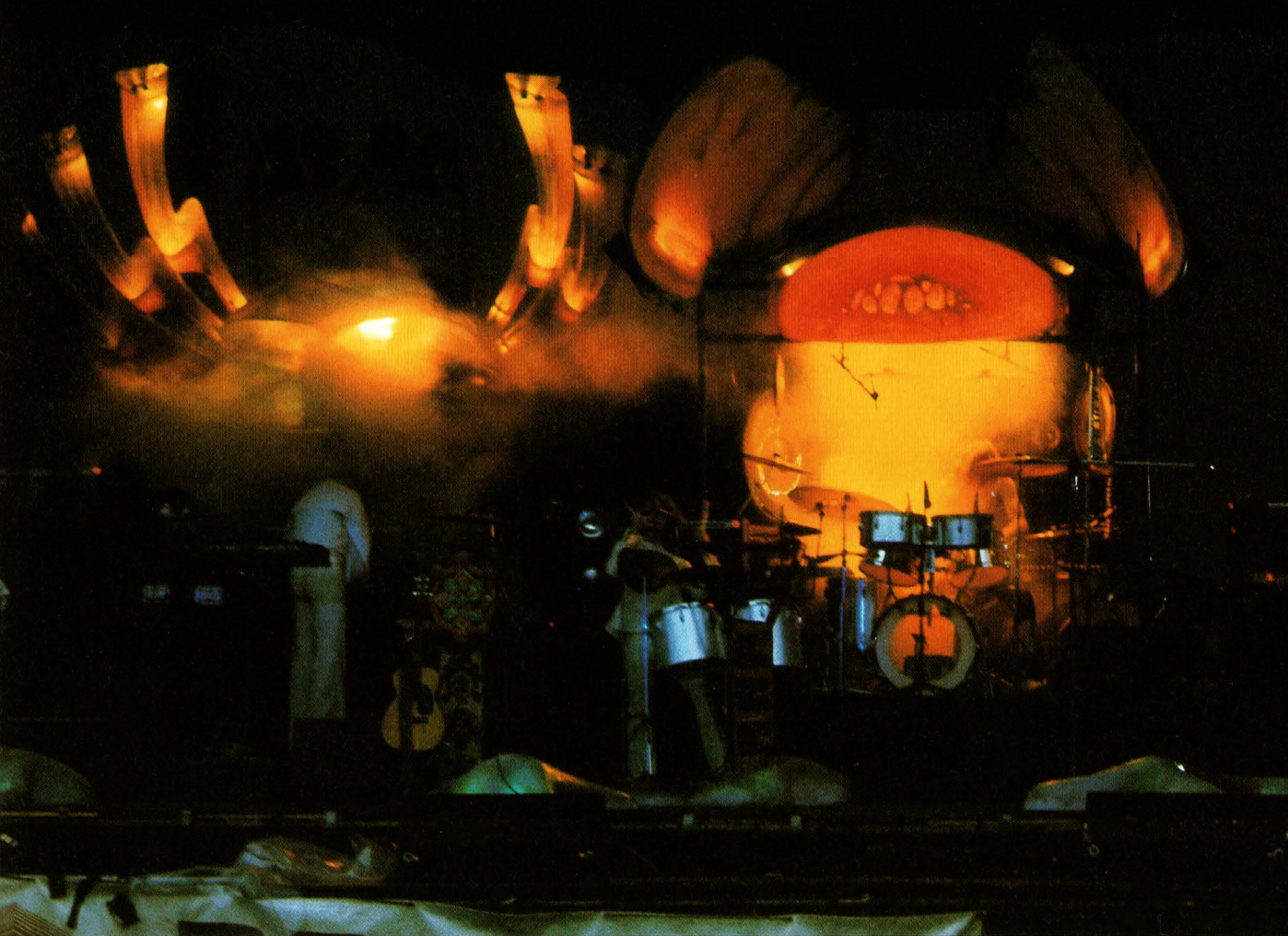


Figura 0.4. Fotografie del tour di *Tales from Topographic Oceans* degli Yes, 1973-74. Dalla scenografia, realizzata dai fratelli Dean, emergevano il guscio alettato, l'organo con le sue canne di ispirazione espressionista e le isole luminose che coprivano il palco.
[Colin Greenland, *Magnetic Storm. Roger Dean. Martin Dean* (ILEX, 2009), 45]

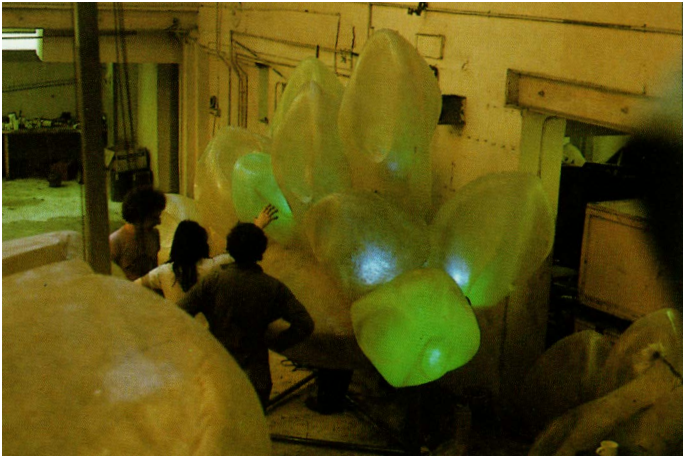
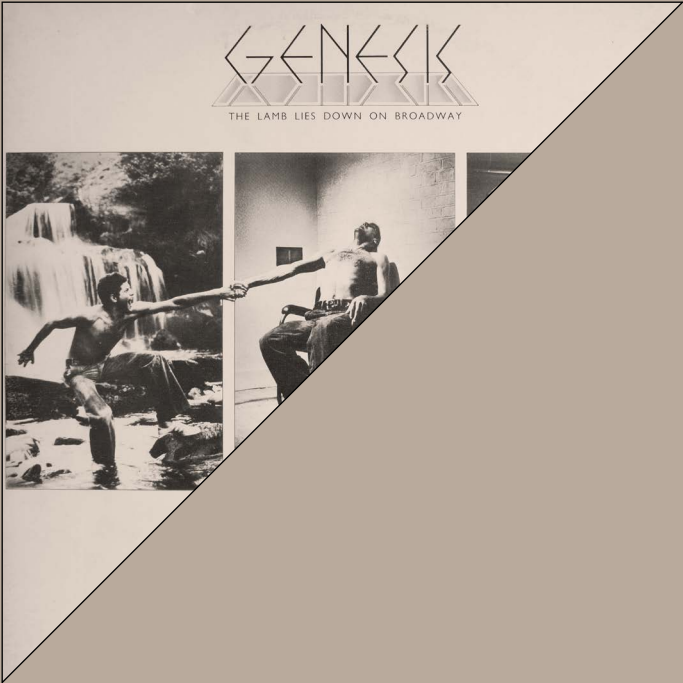


Figura 0.4. I cirripedi giganti realizzati da Martyn Dean e la sua squadra per il tour americano degli Yes del 1975.
[Greenland, *Magnetic Storm*, 47]



Figura 0.5. La scenografia chiamata Crab Nebula Stage e realizzata dai fratelli Dean per il tour degli Yes del 1976.
[Greenland, *Magnetic Storm*, 62]

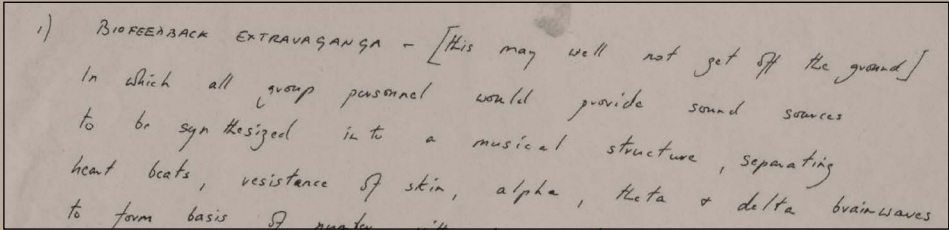


1.1 IL CONCEPT ALBUM: STORIA E POTENZIALITÀ
DI TRASPOSIZIONE DI UN GENERE MUSICALE

ATTO PRIMO:
THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY,
UN CONCEPT ALBUM DEI GENESIS



1.2 GESTAZIONE DELL'ALBUM E I SUOI ARTEFICI



1.3 ESEGESI DELL'ALBUM (TESTI E MUSICA)



1.4 IL PROGETTO GRAFICO PER LA COPERTINA

1.5 LA SCENOGRAFIA PER IL LIVE



1.6 IL TOUR



1.7 STORYBOARD DEL
LIVE SHOW



1.8 L'ADDIO DI PETER GABRIEL E
L'EREDITÀ ARTISTICA DI THE LAMB



*Mi piace pensare alle coreografie di pari
passo con musiche e parole, si può coinvolgere
maggiormente in questo modo il pubblico.*

Peter Gabriel

1.1 IL CONCEPT ALBUM: STORIA E POTENZIALITÀ DI TRASPOSIZIONE DI UN GENERE MUSICALE

Nel novembre del 1974 i Genesis pubblicano *The Lamb Lies Down on Broadway*. L’album rappresenta l’ennesimo capolavoro della loro discografia e forse ne costituisce l’apogeo ¹. Inoltre, il disco non è un semplice album, bensì un concept album, un classico per il rock progressivo ². Ma che cos’è un concept album? Si può definire concept album un album musicale i cui brani siano legati da un filo conduttore, una storia con un inizio, uno svolgimento e una fine in grado di colpire l’ascoltatore per intrappolandolo nella sua architettura narrativa.

La nascita del concept album, in quanto genere musicale, è databile alla seconda metà degli anni ’60 del ’900 e ascrivibile al rock. È opinione condivisa dalla critica e dal pubblico considerare *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) dei Beatles il primo concept album della storia. Tuttavia, sporadiche esperienze precedenti possono essere considerate precursori di questo genere musicale. Tra queste, la prima è *Dust Bowl Ballads* (1940) di Woody Guthrie, costituita da due raccolte da tre 78 giri dove, però, al di là di una generica unità tematica ³, non esiste alcuna consequenzialità tra i brani.

Dopo il successo del rock’n’roll degli anni ’50, artisti e pubblico cominciarono a concepire la musica come un mezzo di comunicazione che, oltre a suscitare emozioni, trasmettesse un messaggio. A tale scopo, spesso un solo brano non era sufficiente, anche perché, nel frattempo, il rock aveva cominciato a contaminarsi di altri generi musicali, dal jazz alla classica, dal folk all’elettronica, producendo strutture compositive che necessitavano di un più ampio respiro. Così, a metà del decennio dei ’60, anche grazie al dilagare della psichedelia, il tempo musicale si dilata, si cominciano a sperimentare nuove tecnologie (apparecchi elettronici, mixer a più canali, manipolazione di nastri) e si aggiungono strumenti al modello chitarra-basso-batteria tipico delle formazioni beat. Questi presupposti portano



Figura 1.1. Jethro Tull, *Aqualung* (1971).
[Fotografia dell’autore]



Figura 1.3. Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon* (1973).
[Fotografia dell’autore]

contemporaneamente alla pubblicazione di *Selling England by the Pound* (1973) degli stessi Genesis, erano arrivati due capolavori intitolati *The Dark Side of the Moon* e *Tales from Topographic Oceans*, rispettivamente composti da Pink Floyd e Yes. I Genesis avevano già provato a scrivere un concept album con il loro disco d’esordio *From Genesis To Revelation* (1969); tuttavia, l’esperimento si era dimostrato ancora acerbo e fin troppo pretenzioso nel tentativo mal riuscito di descrivere la storia dell’uomo dalla genesi alla rivelazione. Ciononostante, quella che ormai era diventata una vera e propria “moda del concept” li induce a ritenare con una nuova storia da sviluppare in un doppio LP.

The Lamb Lies Down on Broadway rappresenta un caso



Figura 1.2. Gentle Giant, *Three Friends* (1972).
[Cesare Rizzi, *Progressive* (Giunti, 1999), 40]



Figura 1.4. Yes, *Tales from Topographic Oceans* (1973).
[Fotografia dell’autore]

isolato nella discografia dei Genesis perché, oltre ad essere il primo vero concept dei Genesis, si tratta anche dell’unico album doppio della band (94 minuti e 17 secondi). Inoltre, si avverte uno spostamento verso atmosfere più oscure e distopiche, in netto contrasto con quelle fiabesche, per quanto bizzarre, descritte dai dischi precedenti. Quasi come fosse una «cerniera fra il prima e il dopo, dove per “dopo” si intende più il percorso solista di Peter Gabriel piuttosto che il “secondo atto”, il senza-Peter, degli “altri-ragazzi” della Charterhouse» ⁴. Un caso così diverso dal resto della loro discografia da diventare uno dei dischi più discussi (amato o odiato) dalla critica e dagli stessi componenti della band. Tony Banks (il tastierista) è scettico ancora oggi: «È ok, ma non è la cosa migliore che abbiamo fatto». Steve Hackett (il chitarrista) lo considera una grande opera pur ammettendo: «Avevamo capito che se avessimo voluto fare un disco ancora insieme, l’unica soluzione era lasciare carta quasi bianca a Peter. Noi ci sfogavamo con lunghe session strumentali dalle quali è poi uscita una buona parte dell’album. Spesso è dai contrasti che nascono grandi cose» ⁵.

Il disco nasce da un’idea di Peter Gabriel (paroliere, compositore e cantante del gruppo) che nonostante le ostilità con i compagni, riesce a far prevalere il suo soggetto rispetto a una storia proposta da Mike Rutherford (il bassista) e ispirata a *Il Piccolo Principe* di Antoine de Saint-Exupéry. Ancora una volta Gabriel non viene tradito dal suo istinto e, influenzato com’era dalle sensazioni raccolte durante le ultime tournée nordamericane, capisce che è necessario prendere una netta distanza dal mondo fiabesco portato in scena dagli ultimi album. Così decide di basare la trama su un personaggio completamente contemporaneo calato in una New York intricata e inarrestabile, anche se circondato da personaggi e ambientazioni fantastiche frutto della scrittura del Gabriel conosciuto fino a quel momento.

Sembra che l’idea abbia avuto principalmente tre ispirazioni:

- Il libro di John Bunyan del 1678 *The Pilgrim’s Progress* ⁶ in cui il protagonista Christian compie il proprio percorso di redenzione passando dalla Città della Distruzione (il nostro mondo) alla Città Celeste (il Paradiso).
- Il musical di Jerome Robbins del 1957 *West Side Story* ⁷ in cui Tony, un ex Jets (gang di ragazzi bianchi americani) e miglior amico del loro capo Riff, si innamora di Maria, la sorella di Bernardo, il leader della banda rivale degli Sharks (gang di immigrati portoricani).
- Il film di Alejandro Jodorowsky del 1971 *El Topo* in cui il protagonista (“el topo”, cioè la talpa), spinto da una donna ambiziosa, corre nel deserto per uccidere i Quattro Maestri e dimostrare che lui è il più grande ⁸.

⁴ Mino Profumo e Jon Kirkman, *Genesis The Lamb* (Mondadori Libri, 2019), 13.

⁵ Steve Hackett, Londra, 31 ottobre 2016, colloquio con Mino Profumo.

⁶ Il titolo esteso di questo romanzo allegorico, considerato il primo ad essere scritto in inglese moderno, è *The Pilgrim’s Progress from This World, to That Which is to Come: Delivered Under the Similitude of a Dream Wherein is Discovered, the Manner of His Setting Out, His Dangerous Journey, and Safe Arrival at the Desired Country*.

⁷ Con libretto di Arthur Laurents, parole di Stephen Sondheim e musiche di Leonard Bernstein si tratta della rielaborazione in musical di Romeo e Giulietta di William Shakespeare. Trattandosi di un musical, non costituisce solamente un riferimento a livello di ambientazione per *The Lamb*, ma anche di struttura della rappresentazione teatrale.

⁸ Lavora bene con la macchina da presa l’attore-regista cileno di origine russa, traducendo in immagini e suoni i suoi (non sempre chiari) messaggi poetici e filosofici di anarchico narcisista e alchimista manipolatore di simboli. Potrebbe essere definito come il primo western surrealista.

È evidente che l’Inghilterra del XVII secolo, la New York degli anni ’50 e la poetica surrealista di Jodorowsky siano mondi completamente diversi, ma, considerando il personaggio Gabriel, non c’è da stupirsi che vengano fusi in questa storia dalla visionaria e simbolica trama concettuale. Il risultato è un’enorme operazione di poesia e composizione musicale che sorprende ancora oggi per fantasia, cura del dettaglio ed efficacia del rapporto parole/musica. Ciononostante, questo concept album, probabilmente più ammirato che capito, non ha avuto un seguito cinematografico o perlomeno espositivo, a differenza di altri concept che invece hanno raggiunto il grande schermo, arrivando a quella compiutezza artistica identificata col nome di “opera rock”.



Figura 1.5. Copertina interna del doppio LP contenente la colonna sonora di *Tommy* (1975), un film di Ken Russel tratto dall’omonimo album (1969) dei The Who. Nei frammenti di specchio sono riportate scene del film.
[Fotografia dell’autore]

Tra questi se ne ricordano due (uno precedente a *The Lamb* e l’altro successivo), i quali, per contesto di nascita (gli anni ’70) e protagonista della trama (concepito come eroe), possono costituire un interessante termine di paragone con il concept dei Genesis. Il primo è *Tommy* ⁹ (1969) dei The Who trasposto nel film di Ken Russel del 1975; il secondo è *The Wall* ¹⁰ (1979) dei Pink Floyd trasposto nel film di Alan Parker del 1982.

In realtà la trasposizione di un album musicale (costituito da musica e il più delle volte anche da testo) in forma visiva avviene ogni volta che se ne realizza la copertina o il videoclip. Tuttavia, non è così comune cha la pubblicazione di un disco porti alla successiva realizzazione di un vero e proprio film, come avvenuto nei due casi appena citati. Una

⁹ Il disco racconta la storia di Tommy che all’età di sei anni diventa cieco e sordomuto per aver visto il patrigno uccidere il padre. Crescendo diventa incredibilmente abile nel gioco del flipper, guarendo soltanto quando il “magico specchio” che lo aveva guidato fino a quel momento si frantuma. Infine diventerà una sorta di messia creando migliaia di seguaci che gli sopprimeranno madre e consorte.

¹⁰ Il protagonista del disco più famoso dei Pink Floyd è Pink, una rockstar in crisi di identità che, nel ricordare le sue dolorose memorie (paragonate ai mattoni del muro virtuale che si è costruito intorno a se stesso), si immagina come un insensibile demagogo nei confronti dei suoi fan e come l’imputato di un simbolico processo dove a testimoniare contro di lui sono le persone che hanno contribuito alla costruzione del “muro”.

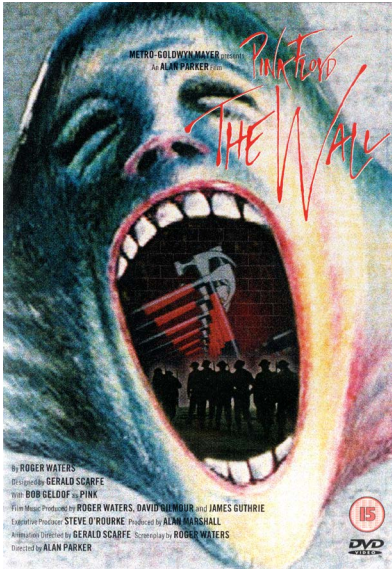


Figura 1.6. Copertina del DVD di *Pink Floyd - The Wall*, un film di Alan Parker del 1982 tratto da *The Wall* (1979) dei Pink Floyd.
[Fotografia dell’autore]

1.2 GESTAZIONE DELL’ALBUM E I SUOI ARTEFICI

Fino a *Selling England by the Pound*, la centralità di Peter Gabriel (paroliere, compositore, cantante, flautista e teatrante) nella band era ben accetta dai compagni perché funzionale alla riconoscibilità del gruppo. Tuttavia, dopo quest’album, il sempre più accentuato strapotere di Gabriel sul palco comincia a mettere in crisi quella che sembrava una macchina da show sempre più infrangibile.

Nel bel mezzo del percorso creativo per il nuovo album (*The Lamb Lies Down On Broadway*) a Headley Grange ¹, i dissapori tra Gabriel e i compagni sono ormai all’ordine del giorno e diventano insostenibili quando il regista William Friedkin (Oscar con *Il braccio violento della legge* e che da poco aveva girato *L’esorcista*) propone a Gabriel di scrivere la sceneggiatura per il suo prossimo film. Così il cantante si allontana dal gruppo nel giugno 1974. Ciononostante, le pressioni del vecchio compagno di scuola Tony Banks e l’abile diplomazia del manager Tony Smith (fondatore dell’etichetta discografica indipendente Charisma), unite al naufragare dell’ipotesi cinema, lo convincono a ritornare sulla sua decisione. Smith capisce anche che l’unico modo per realizzare una nuova accoppiata disco/tour di successo era avere una certa accondiscendenza verso le iniziative del cantante e far passare alla stampa l’immagine di un gruppo diviso solo nei compiti funzionali alla creazione dell’album. Tuttavia, è evidente che la rottura definitiva è solo questione di tempo, come dimostra il fatto che, per la prima volta nella storia Genesis, il lavoro per il nuovo album viene rigidamente suddiviso: da un lato Gabriel a scrivere i testi (in precedenza erano sempre stati divisi tra tutti), dall’altro Tony Banks (tastiere), Phil Collins (percussioni e voce), Steve Hackett (chitarre), e Mike Rutherford (basso e chitarra) a comporre la musica, con qualche rara incursione degli uni nel territorio dell’altro (per esempio i testi della quarta facciata sono scritti in collaborazione con Rutherford e Banks) e viceversa. Inoltre, a complicare ulteriormente una situazione già piuttosto logora, c’è la difficile gravidanza della moglie di Gabriel, Jill, e la successiva nascita della loro bambina Anna Marie, cha nasce prematura il 26 luglio 1974 rimanendo in pericolo di vita per settimane. Questa vicenda porta Gabriel a dividersi tra l’ospedale e lo studio, privilegiando comprensibilmente la famiglia al resto della band che, tuttavia, non sembra mostrare troppa solidarietà.

Terminato il processo compositivo a Headley Grange,



Figura 1.7. I Genesis a Headley Grange nel luglio 1974 in una fotografia di Richard Haynes. Da sinistra verso destra: Phil Collins, Mike Rutherford, Tony Banks, Peter Gabriel e Steve Hackett. [Mino Profumo e Jon Kirkman, *Genesis The Lamb* (Mondadori Libri, 2019), 44]

per le registrazioni i Genesis si trasferiscono con lo studio Island e il produttore John Burns a Glaspanit Manor, una fattoria nel Galles. Queste dureranno dal 2 al 19 agosto per poi essere rifinite e impacchettate a settembre negli Island Studios di Basing Street a Londra, teatro tra l’altro di ulteriori discussioni quando Gabriel sovraincide parti cantate laddove non erano previste. A titolo di curiosità se ne ricorda una con Steve Hackett per il brano *It*: «Ricordo un grosso battibecco con Gabriel agli studi Island: facevamo i turni per velocizzare il missaggio finale e lui di notte piazzò lunghi testi sopra il mio riff durante *It*. Era come se qualcuno avesse passato un pennello intriso di vernice rossa su un mio quadro: ero furioso, ma poi lasciai perdere. Misi il bene del gruppo al di sopra del mio ego anche se ormai

eravamo entità separate» ².

Era chiaro che Peter se ne sarebbe andato, tutti i membri del gruppo lo sapevano, anche se in fondo nessuno voleva che se ne andasse; così il gruppo fece una sorta di patto di non belligeranza: si sarebbe pubblicato quest’ultimo disco con Peter e completato il relativo tour senza rendere pubblico l’addio del cantante.

Considerate queste premesse, è lecito chiedersi come sia stato possibile creare un’opera così grandiosa e al tempo stesso così raffinata. Ci sono momenti epici e altri di dolcezza struggente, rock duro e interludi strumentali

in tipico stile Genesis. In tutto ciò testo e musica non si perdono mai di vista.

Il doppio LP viene finalmente pubblicato il 18 novembre 1974 in Gran Bretagna e nel resto d’Europa (negli Stati Uniti la pubblicazione avviene quattro giorni dopo), anche se non senza intoppi: diverse copie della prima stampa avevano un evidente difetto, presente soprattutto nel primo brano della seconda facciata, dovuto al fatto che questa durava 28 minuti, invece che 25 come le altre tre. La casa discografica (Charisma Records), fu quindi costretta a ritirarle e sostituirle.

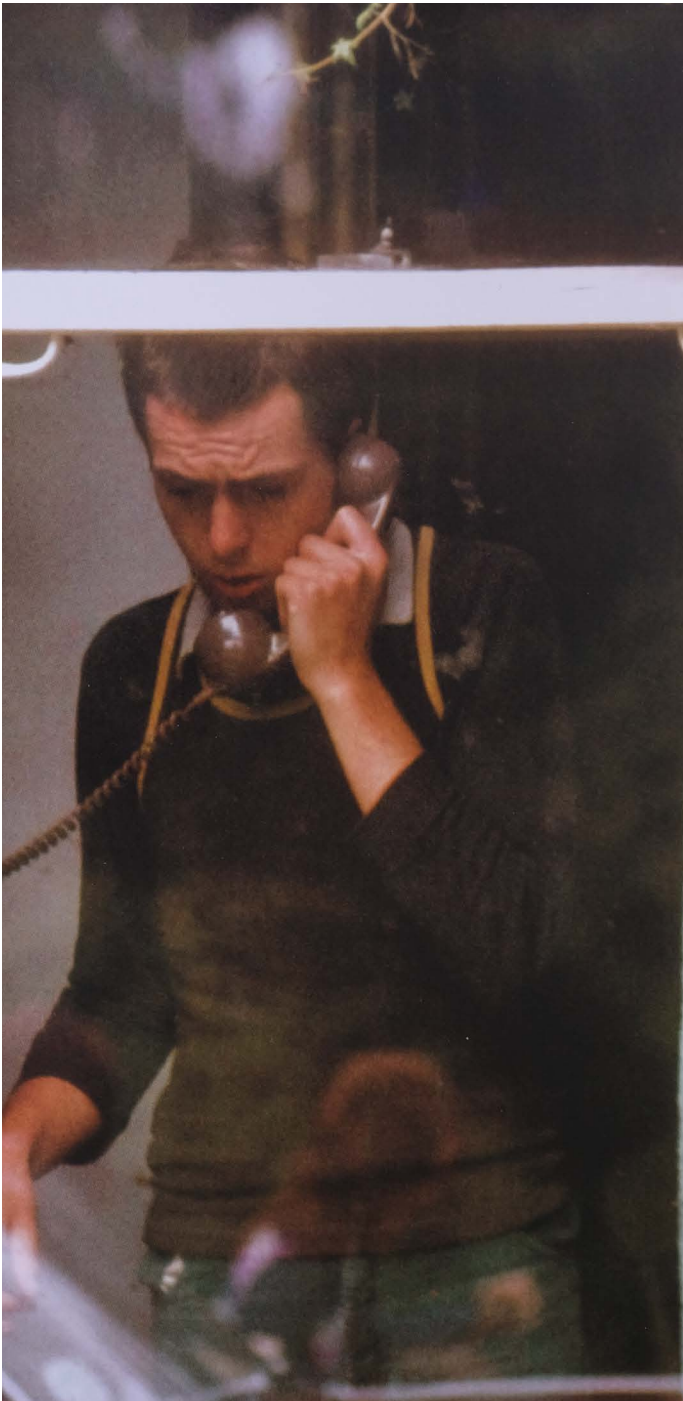


Figura 1.8. Peter Gabriel al telefono a Headley Grange, luglio 1974, in una fotografia di Richard Haynes. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 53]

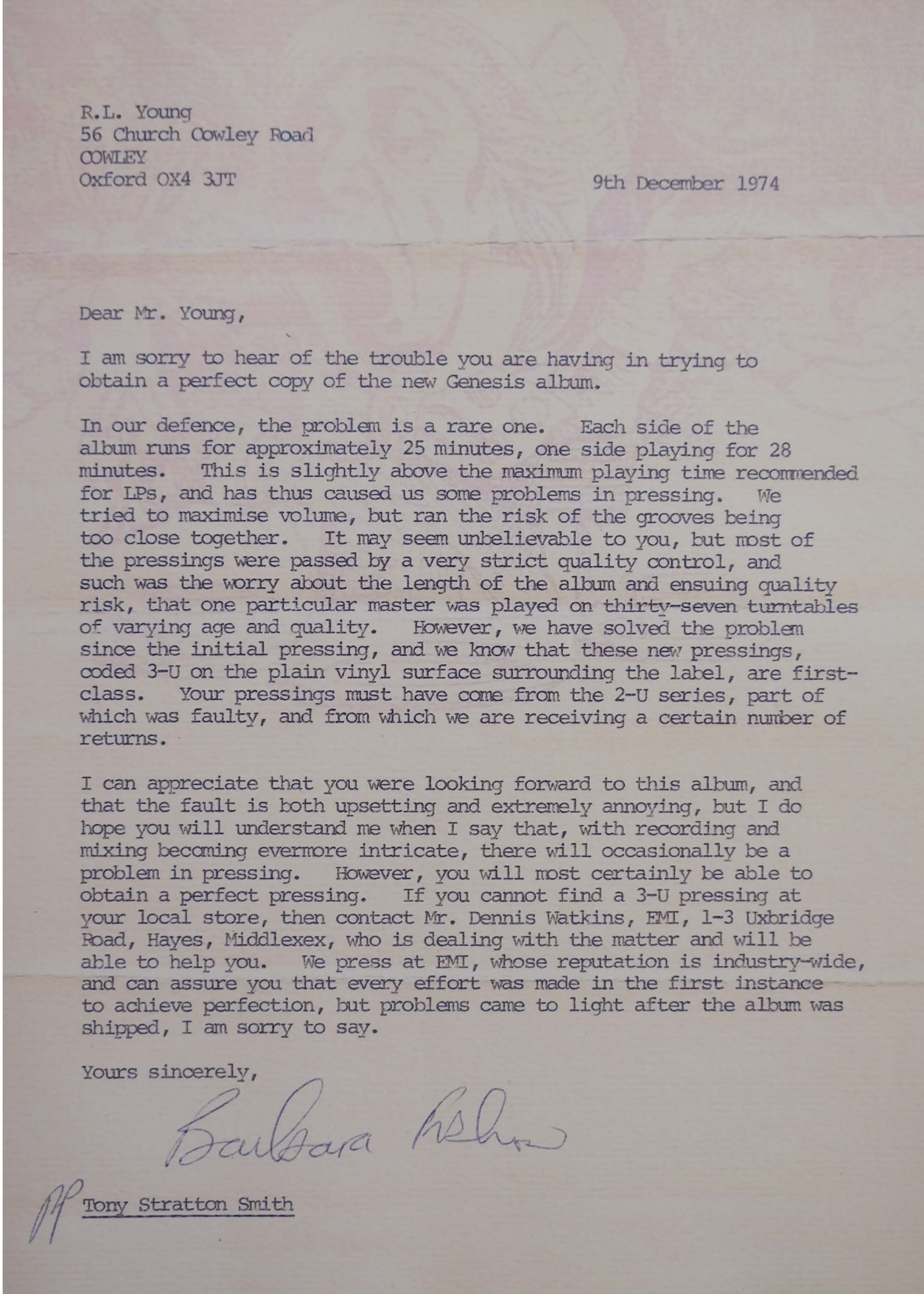
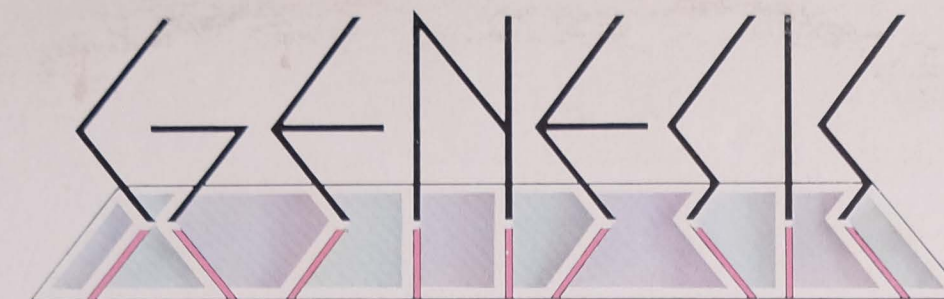


Figura 1.9. Lettera della Charisma relativa al disco difettoso, i cui possessori potevano rivolgersi sia al negozio in cui le avevano acquistate sia allo stabilimento EMI di Hayes nel Middlesex. Le copie imperfette erano una parte dei dischi che presentavano la sigla 2-U sul vinile intorno all’etichetta e vennero sostituite da quelle con la nuova sigla 3-U. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 51]

¹ Costruita nel 1795 ad Headley (Hampshire, Inghilterra), Headley Grange è una casa rurale di aspetto austero e imponente che fino al 1870 venne usata come ricovero per i poveri, i malati e gli orfani. Dopo un secolo di passaggi proprietari, nei primi anni ’70 diverse agenzie discografiche vennero a conoscenza della disponibilità di questo luogo; così, per circa un lustro, divenne dimora di composizione e registrazione di molte band tra cui Led Zeppelin, Fleetwood Mac, Bad Company, The Pretty Things, Ozark Mountain Daredevils. Alcune la scelsero semplicemente per potersi esercitare indisturbati nella quiete della campagna, altre per registrare i loro brani nel salotto, che aveva delle ottime prestazioni acustiche. Oggi la residenza è proprietà privata. Collocata in un terreno di più di 120 ettari, l’edificio si struttura su tre piani. Quando vi arrivarono i Genesis a fine maggio del 1974 per lavorare a *The Lamb*, al piano terra si trovavano diversi ambienti adibiti a sale prove e una vecchia scalinata di legno conduceva alle camere da letto al piano superiore. Nel libro *Genesis The Lamb* Steve Hackett ricorda: «Headley Grange, ne sono convinto, aveva tutte le carte in regola per essere un luogo infestato da strane “presenze”. Di notte c’erano rumori pazzeschi che non facilitavano il sonno e alle pareti dei quadri inquietanti con sguardi che sembravano fissarti da qualsiasi posizione. Inoltre, una mattina il pavimento del bagno crollò l’attimo in cui mi allontanai dal lavandino, dopo essermi lavato le mani. Percepivo una presenza malevola e so che anche i Led Zeppelin credevano che quel posto fosse infestato».

² Steve Hackett, Londra, 31 ottobre 2016, colloquio con Mino Profumo.



THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY

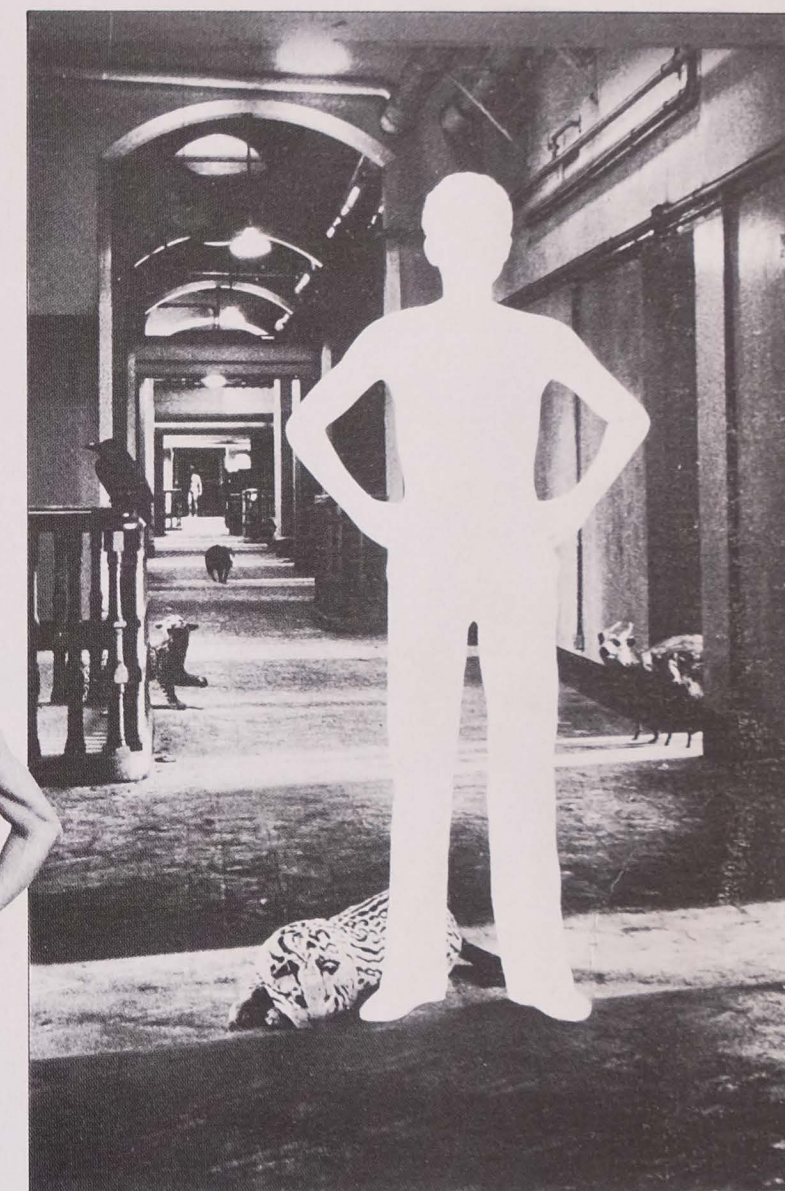
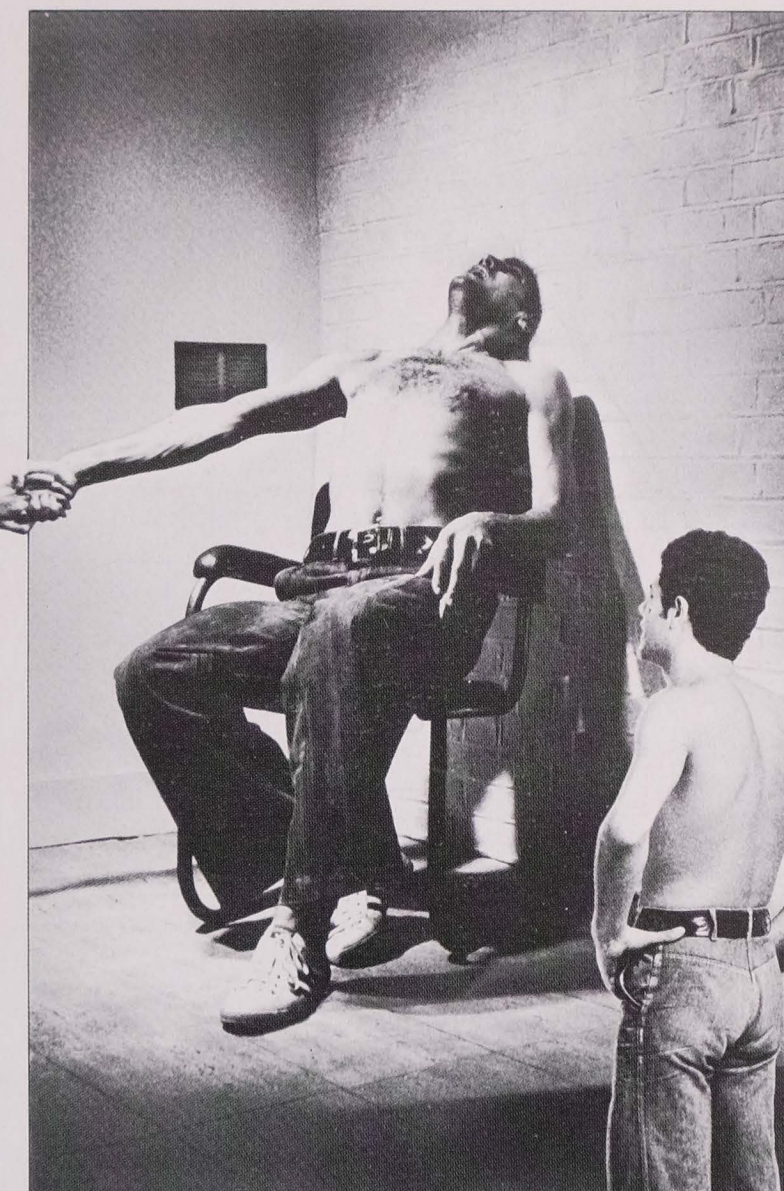
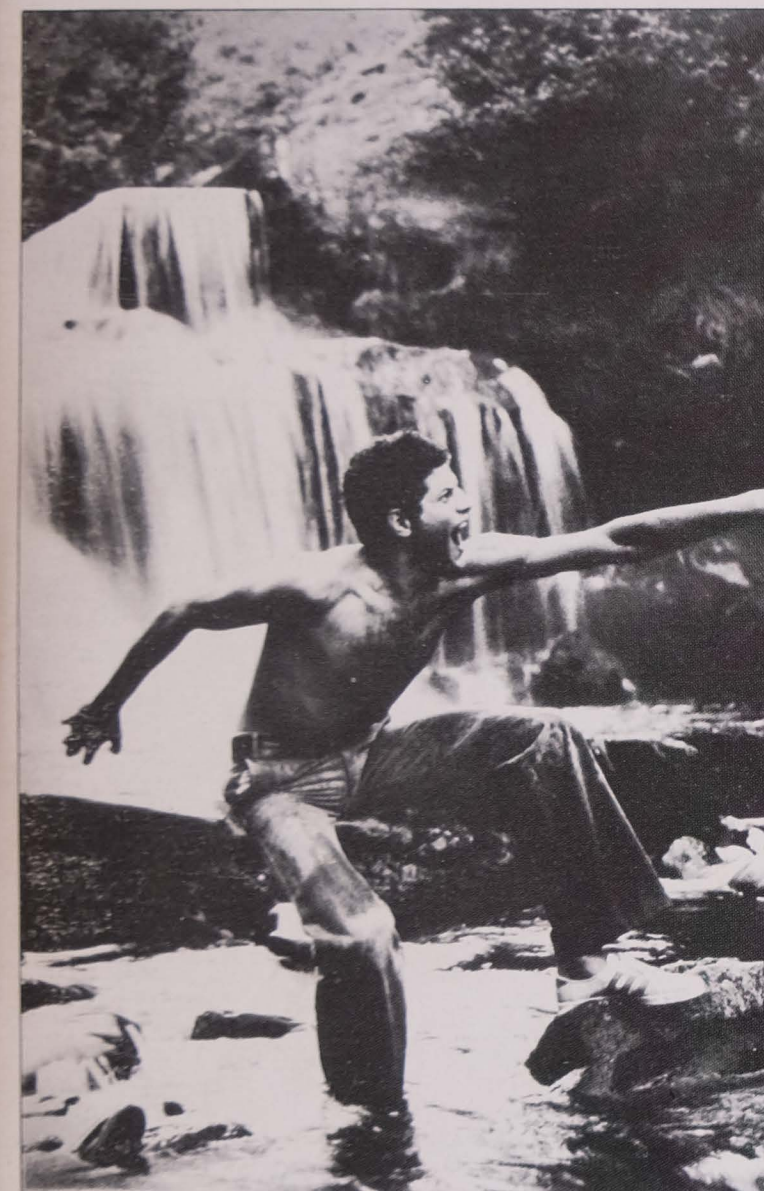


Figura 1.10. Pagina successiva: fronte della copertina di *The Lamb Lies Down on Broadway*.
[Fotografia dell'autore]

Figura 1.11. Pagina 22: interno della copertina di *The Lamb Lies Down on Broadway*.
[Fotografia dell'autore]



Keep your fingers out of my eye. While I write I like to glance at the butterflies in glass that are all around the walls. The people in memory are pinned to events I can't recall too well, but I'm putting one down to watch him break up, decompose and feed another sort of life. The one in question is all fully biodegradable material and categorised as 'Rael'. Rael hates me, I like Rael,—yes, even ostriches have feelings, but our relationship is something both of us are learning to live with. Rael likes a good time, I like a good rhyme, but you won't see me directly anymore—he hates my being around. So if his story doesn't stand I might lend a hand, you understand? (ie. the rhyme is planned, dummies).

The flickering needle jumps into red. New York crawls out of its bed. The weary guests are asked to leave the warmth of the all-night theater, having slept on pictures that others only dream on. The un-paid extras disturb the Sleeping Broadway. WALK to the left DONT WALK to the right; on Broadway, directions don't look so bright. Autoghosts keep the pace for the cabman's early mobile race.

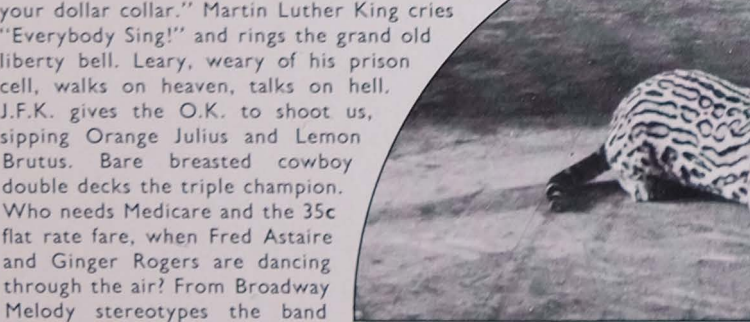
Enough of this—our hero is moving up the subway stairs into daylight. Beneath his leather jacket he holds a spray gun which has left the message R-A-E-L in big letters on the wall leading underground. It may not mean much to you but to Rael it is part of the process going towards 'making a name for yourself.' When you're not even a pure-bred Puerto-Rican the going gets tough, and the tough gets going.

With casual sideways glances along the wet street, he checks the motion in the steam to look for potential obstruction. Seeing none, he strides along the sidewalk, past the drugstore with iron guard being removed to reveal the smile of the toothpaste girl, past the nightladies and past Patrolman Frank Leonowich (48, married, two kids) who stands in the doorway of the wig-store. Patrolman Leonowich looks at Rael in much the same way that other Patrolmen look at him, and Rael only just hides that he is hiding something. Meanwhile from out of the steam a lamb lies down. This lamb has nothing whatsoever to do with Rael, or any other lamb—it just lies down on Broadway.

The sky is overcast and as Rael looks back a dark cloud is descending like a balloon into Times Square. It rests on the ground and shapes itself into a hard edged flat surface, which solidifies and extends itself all the way East and West along 47th Street and reaching up to the dark sky. As the wall takes up its tension it becomes a screen showing what had existed in three dimensions, on the other side just a moment before. The image flickers and then cracks like painted clay and the wall silently moves forward, absorbing everything in its path. The unsuspecting New Yorkers are apparently blind to what is going on.

Rael starts to run away towards Columbus Circle. Each time he dares to take a look, the wall has moved another block. At the moment when he thinks he's maintaining his distance from the wall, the wind blows hard and cold slowing down his speed. The wind increases, dries the wet street and picks up the dust off the surface, throwing it into Rael's face. More and more dirt is blown up and it begins to settle on Rael's skin and clothes, making a solid layered coat that brings him gradually to a terrified stillness. A sitting duck.

The moment of impact bursts through the silence and in a roar of sound, the final second is prolonged in a world of echoes as if the concrete and clay of Broadway itself was reliving its memories. The last great march past. Newsman stands limp as a whimper as audience and event are locked as one. Bing Crosby coos "You don't have to feel pain to sing the blues, you don't have to holla—you don't feel a thing in your dollar collar." Martin Luther King cries "Everybody Sing!" and rings the grand old liberty bell. Leary, weary of his prison cell, walks on heaven, talks on hell. J.F.K. gives the O.K. to shoot us, sipping Orange Julius and Lemon Brutus. Bare breasted cowboy double decks the triple champion. Who needs Medicare and the 35c flat rate fare, when Fred Astaire and Ginger Rogers are dancing through the air? From Broadway Melody stereotypes the band



returns to 'Stars and Stripes' bringing a tear to the moonshiner, who's been pouring out his spirit from the illegal still. The pawn broker clears the noisy till and clutches his lucky dollar bill. Then the blackout.

Rael regains consciousness in some musky half-light. He is warmly wrapped in some sort of cocoon. The only sound he can hear is dripping water which appears to be the source of a pale flickering light. He guesses he must be in some sort of cave—or kooky tomb, or catacomb, or eggshell waiting to drop from the bone of the womb. Whatever it is, he feels serene, very clean and content as a well kept dummy with hot water in his tummy, so why worry what it means? Resigning himself to the unknown he drifts off into sleep.

He wakes in a cold sweat with a strong urge to vomit. There's no sign of the cocoon and he can see more of the cave about him. There is much more of the glowing water dripping from the roof and stalactites and stalagmites are forming and decomposing at an incredible rate all around him. As fear and shock register, he assures himself that self-control will provide some security, but this thought is abandoned as the stalactites and stalagmites lock into a fixed position, forming a cage whose bars are moving in towards him. At one moment there is a flash of light and he sees an infinite network of cages all strung together by a ropelike material. As the rocky bars press in on Rael's body, he sees his brother John outside, looking in. John's face is motionless despite screams for help, but in his vacant expression a tear of blood forms and trickles down his cheek. Then he calmly walks away leaving Rael to face the pains which are beginning to sweep through his body. However, just as John walks out of sight the cage dissolves and Rael is left spinning like a top.

When all this revolution is over, he sits down on a highly polished floor while his dizziness fades away. It is an empty modern hallway and the dreamdoll saleslady sits at the reception desk. Without prompting she goes into her rap: "This is the Grand Parade of Lifeless Packaging, those you are about to see are all in for servicing, except for a small quantity of our new product, in the second gallery. It is all the stock required to cover the existing arrangements of the enterprise. Different batches are distributed to area operators, and there are plenty of opportunities for the large investor. They stretch from the costly care-conditioned to the most reasonable mal-nutritioned. We find here that everyone's looks become them. Except for the low market mal-nutritioned, each is provided with a guarantee for a successful birth and trouble-free infancy. There is however only a small amount of variable choice potential—not too far from the mean differential. You see, the roof has predetermined the limits of action of any group of packages, but individuals may move off the path if their diversions are counter-balanced by others."

As he wanders along the line of packages, Rael notices a familiarity in some of their faces. He finally comes upon some of the members of his old gang and worries about his own safety. Running out through the factory floor, he catches sight of his brother John with a number 9 stamped on his forehead. No-one seems to take up the chase, and with the familiar faces fresh in his mind he moves into a reconstruction of his old life, above ground—Too much time was one thing he didn't need, so he used to cut through it with a little speed. He was better off dead, than slow in the head. His momma and poppa had taken a ride on his back, so he left very quickly to join The Pack. Only after a spell in Pontiac reformatory was he given any respect in the gang. Now, walking back home after a raid, he was cuddling a sleeping porcupine. That night he pictured the removal of his hairy heart and to the accompaniment of very romantic music he watched it being shaved smooth by an anonymous stainless steel razor. The palpitating cherry-red organ was returned to its rightful place and began to beat faster as it led our hero, counting out time, through his first romantic encounter. He returns from his mixed-up memories to the passage he was

previously stuck in. This time he discovers a long carpeted corridor. The walls are painted in red ochre and are marked by strange insignia, some looking like a bulls-eye, others of birds and boats. Further down the corridor, he can see some people; all kneeling. With broken sighs and murmurs they struggle, in their slow motion to move towards a wooden door at the end. Having seen only the inanimate bodies in the Grand Parade of Lifeless Packaging, Rael rushes to talk to them.

"What's going on?" he cries to a muttering monk, who conceals a yawn and replies "It's a long time yet before the dawn." A sphinx-like crawler calls his name saying "Don't ask him, the monk is drunk. Each one of us is trying to reach the top of the stairs, a way out will await us there." Not asking how he can move freely, our hero goes boldly through the door. Behind a table loaded with food, is a spiral staircase going up into the ceiling.

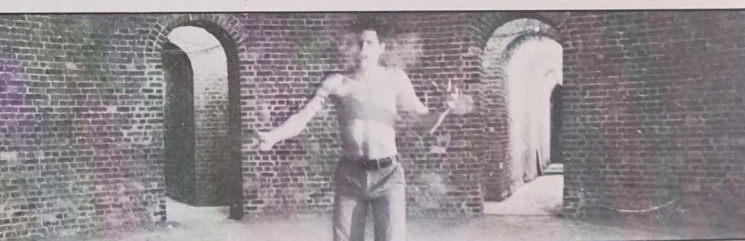
At the top of the stairs he finds a chamber. It is almost a hemisphere with a great many doors all the way round its circumference. There is a large crowd, huddled in various groups. From the shouting, Rael learns there are 32 doors, but only one that leads out. Their voices get louder and louder until Rael screams "Shut up!" There is a momentary silence and then Rael finds himself the focus as they direct their advice and commands to their new found recruit. Bred on trash, fed on ash the jigsaw master has got to move faster. Rael sees a quiet corner and rushes to it. He stands by a middle-aged woman with a very pale skin who is quietly talking to herself. He discovers she is blind and asking for a guide "What's the use of a guide if you got nowhere to go?" asks Rael. "I've got somewhere to go," she replies "if you take me through the noise, I'll show you. I'm a creature of the caves and I follow the way the breezes blow."

He leads her across the room and they leave the crowd, who dismiss their departure as certain to fail. When through the door, the woman leads Rael down the tunnel. The light of the chamber soon fades and despite her confident step Rael often stumbles in the darkness.

After a long walk they arrive in what Rael judges to be a big round cave, and she speaks a second time asking him to sit down. It feels like a cold stone throne.

"Rael, sit here. They will come for you soon. Don't be afraid." And failing to explain any more she walks off. He faces his fear once again.

A tunnel is lit up to the left of him, and he begins to shake. As it



grows brighter, he hears a non-metallic whirring sound. The light is getting painfully bright, reflecting as white off the walls until his vision is lost in a sort of snow blindness. He panics, feels around for a stone and hurls it at the brightest point. The sound of breaking glass echoes around the cave. As his vision is restored he catches sight of two golden globes about one foot in diameter hovering away down the tunnel. When they disappear a resounding crack sears across the roof, and it collapses all around him. Our hero is trapped once again.

"This is it" he thinks, failing to move any of the fallen rocks. There's not much spectacle for an underground creole as he walks through the gates of Sheol. "I would have preferred to have been jettisoned into a thousand pieces in space, or filled with helium and floated above a mausoleum. This is no way to pay my last subterranean homesick dues. Anyway I'm out of the hands of any perversive embalmer doing his interpretation of what I should look like, stuffing his cotton wool in my cheeks."

Exhausted by all this conjecture, our hero gets the chance in a lifetime to meet his hero: Death. Death is wearing a light disguise, he made the outfit himself. He calls it the "Supernatural Anaesthetist." Death likes meeting people and wants to travel. Death approaches Rael with his special cannister, releases a puff and appears to walk away content into the wall.

Rael touches his face to confirm he is still alive. He writes Death off as an illusion, but notices a thick musky scent hanging in the air. He moves to the corner where the scent is strongest, discovering a crack in the rubble

through which it is entering. He tries to shift the stones and eventually clears a hole large enough to crawl out of. The perfume is even stronger on the other side and he sets off to find its source, with a new-found energy.

He finally reaches a very ornate pink-water pool. It is lavishly decorated with gold fittings. The walls around the pool are covered with a maroon velvet up which honeysuckle is growing. From out of the mist on the water comes a series of ripples. Three snakelike creatures are swimming towards Rael. Each reptilian creature has the diminutive head and breasts of a beautiful woman. His horror gives way to infatuation as their soft green eyes show their welcome. The Lamia invite him to taste the sweet water and he is quick to enter the pool. As soon as he swallows some liquid, a pale blue luminescence drips off from his skin. The Lamia lick the liquid; very gently as they begin, with each new touch he feels the need to give more and more. They knead his flesh until his bones appear to melt, and at a point at which he feels he cannot go beyond, they nibble at his body. Taking in the first drops of his blood, their eyes blacken and their bodies are shaken. Distraught with helpless passion he watches as his lovers die. In a desperate attempt to bring what is left of them into his being, he takes and eats their bodies, and struggles to leave his lovers' nest.

Leaving by the same door from which he had come in, he finds some sort of freaks ghetto on the other side. When they catch sight of him the entire street of distorted figures burst into laughter. One of the colony approaches him. He is grotesque in every feature, a mixture of ugly lumps and stumps.

His lips slip across his chin as he smiles in welcome and offers his slippery handshake. Rael is a little disillusioned, when the Slipperman reveals that the entire colony have one-by-one been through the same glorious romantic tragedy with the same three Lamia, who regenerate themselves every time, and that now Rael shares their physical appearance and shadowy fate.

Amongst the contorted faces of the Slippermen, Rael recognises what is left of his brother John. They hug each other, John bitterly explains that the entire life of the Slipperman is devoted to satisfying the never-ending hunger of the senses, which has been inherited from the Lamia. There is only one escape route; a dreaded visit to the notorious Doktor Dypier who will remove the source of the problems, or to put it less politely, castrate.

They discuss the deceptively-named escape for a long time and decide to go together to visit the Doktor. They survive the ordeal and are presented with the offensive weapons in sterile yellow plastic tubes, with gold chains. "People usually wear them around their necks", said the Doktor handing them over. "The operation does not necessarily exclude use of the facility again, for short periods, but of course when you want it, you must provide us with considerable advance warning." As the brothers talk themselves through their new predicament, a big black raven flies into the cave, swoops down, grabs Rael's tube right out of his hands and carries it up into the air in his beak. Rael calls for John to go with him.

And he replies "I will not chase a black raven. Down here you must read and obey the omens. There's disaster where the raven flies." So once more John deserts his brother.

The bird leads Rael down a narrow tunnel, he seems to be allowing him to keep at a closed distance. But as Rael thinks he might almost catch hold of the bird, the tunnel opens and finishes at an enormous subterranean ravine. Casually, the raven drops his precious load into the rushing waters at the bottom. It's enough to drive a poor boy ravin' mad.

Seeing the dangers of the steep cliff, our courageous hero stands impotent and glowers. He follows a small path running along the top, and watches the tube bobbing up and down in the water as the fast current carries it away. However, as he walks around a corner

Rael sees a sky-light above him, apparently built into the bank. Through it he can see the green grass of home, well not exactly; he can see Broadway. His heart, now a little bristly, is shaken by a surge of joy and he starts to run, arms wide open, to the way out. At this precise point in time his ears pick up a voice screaming for help. Someone is struggling in the rapids below. It's John. He pauses for a moment remembering how his brother had abandoned him. Then the window begins to fade—it's time for action.

He rushes to the cliff and scrambles down the rocks. It takes him a long time to get down to the water, trying to keep up with the current at the same time. As he nears the water's edge he sees John losing strength. He dives down into the cold water. At first he is thrown onto the rocks, and pulled under the water by a fast moving channel, which takes him right past John, down river. Rael manages to grab a rock, pull himself to the surface and catch his breath. As John is carried past, Rael throws himself in again and catches hold of his arm. He knocks John unconscious and then locking themselves together, he rides the rapids into the slow running water, where he can swim to safety.

But as he hauls his brother's limp body onto the bank he lies him out and looks hopefully into his eyes for a sign of life. He staggers back in recoil, for staring at him with eyes wide open is not John's face—but his own.

Rael cannot look away from those eyes, mesmerized by his own image. In a quick movement, his consciousness darts from one face to the other, then back again, until his presence is no longer solidly contained in one or other.

In this fluid state he observes both bodies outlined in yellow and the surrounding scenery melting into a purple haze. With a sudden rush of energy up both spinal columns, their bodies, as well, finally dissolve into the haze.

All this takes place without a single sunset, without a single bell ringing and without a single blossom falling from the sky. Yet it fills everything with its mysterious intoxicating presence. It's over to you.

Copyright Peter Gabriel 1974
Michael; Bass and Twelve String Guitar. Phil; Percussion, Vibing and Voicing. Steve; Guitars. Tony; Keyboards. Peter; Voices and Flute. With variations on the above and Experiments with Foreign Sounds.

Production; John Burns and genesis. Engineer; David Hutchins. Enossification; Eno courtesy of Island Records. Recorded in Wales with the Island Mobile Studio and Mixed at Island Studios. Thanks to Nick Blyth, Smith and Alex of Mole Valley, Graham Bell for Choral Contribution, Peter the Beard, John the Drum, Ray the Truck, Philostratus and Keats.

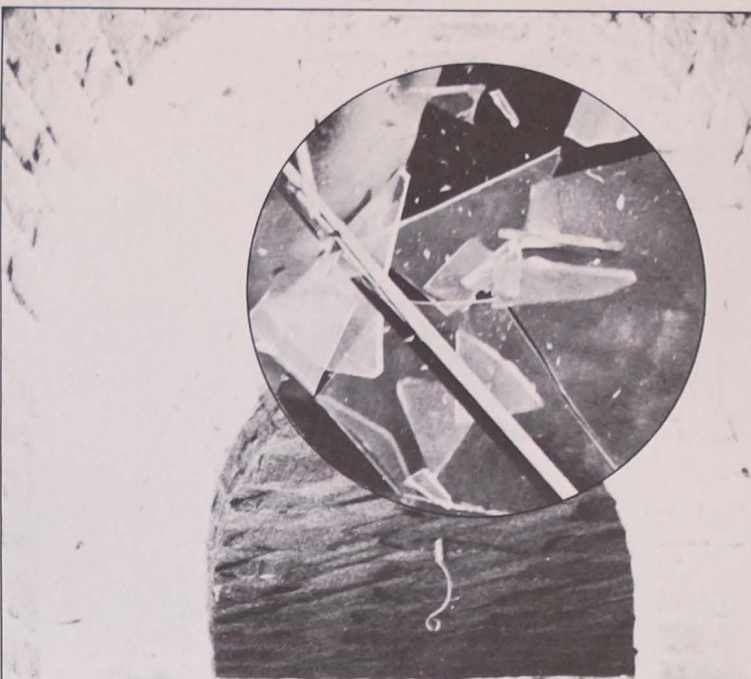
Sleeve Design and All Photography by Hipgnosis. Thanks to Omar for playing Rael. Retouching by Richard Manning. Picture of Vaults taken at the Roundhouse. Graphics by George Hardie N.T.A.

©1974 Atlantic Recording Corporation.

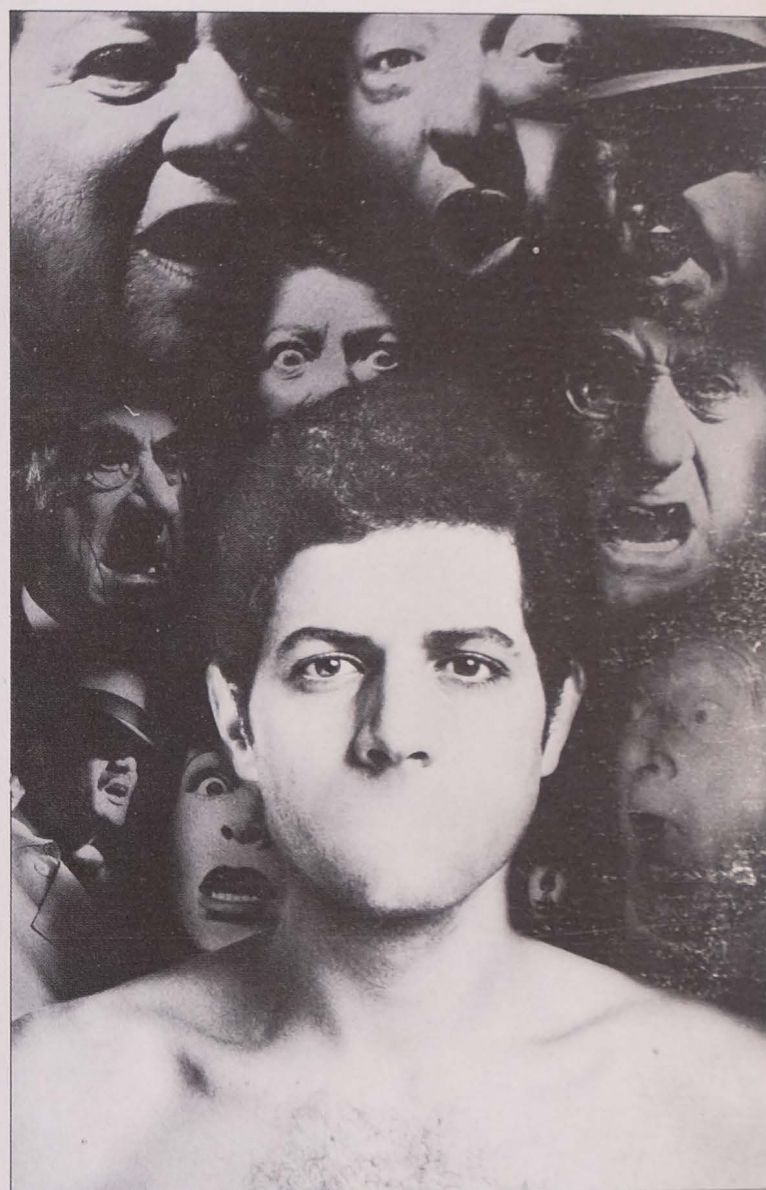
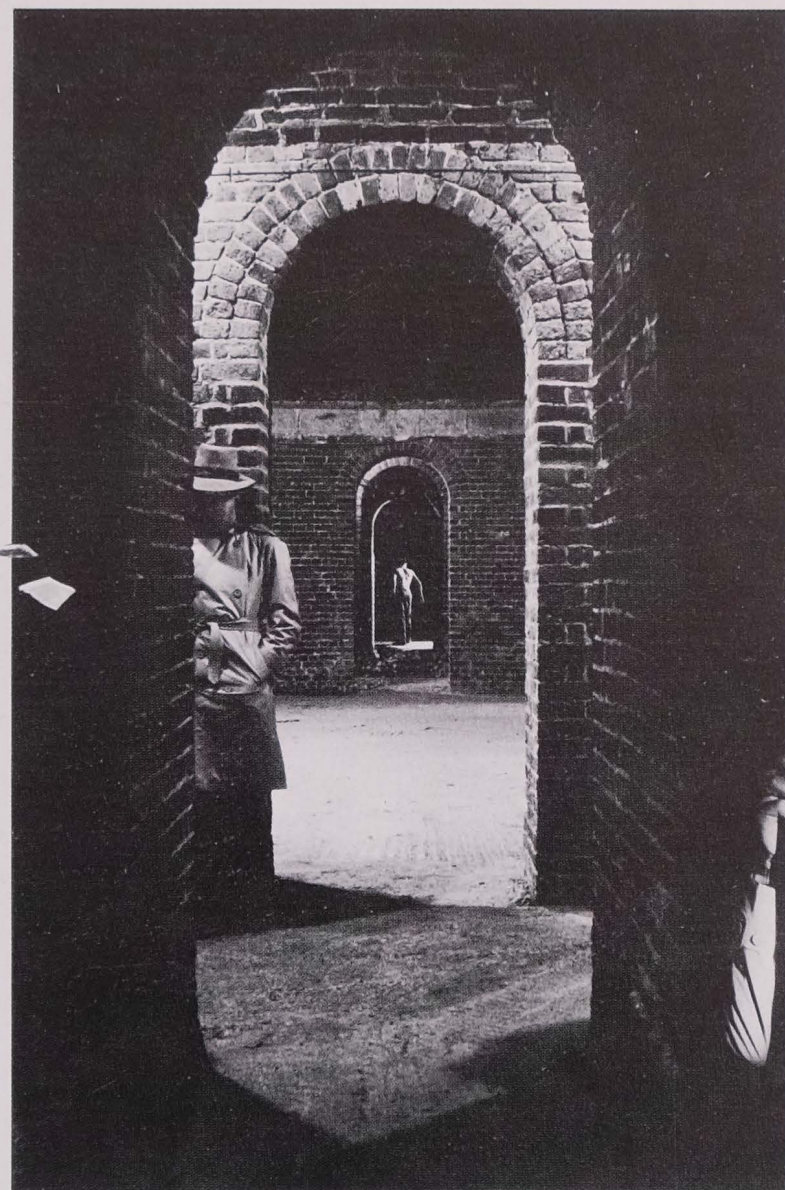
Keep your fingers out of my eye. While I write I like to glance at the butterflies in glass that are all around the walls. The people in memory are pinned to events I can't recall too well, but I'm putting one down to watch him break up, decompose and feed another sort of life. The one in question is all fully biodegradable material and categorised as 'Rael'. Rael hates me, I like Rael,—yes, even ostriches have feelings, but our relationship is something both of us are learning to live with. Rael likes a good time, I like a good rhyme, but you won't see me directly anymore—he hates my being around. So if his story doesn't stand I might lend a hand, (you understand? (ie. the rhyme is planned, dummies)).

The flickering needle jumps into red. New York crawls out of its bed. The weary guests are asked to leave the warmth of the all-night theater, having slept on pictures that others only dream on. The un-paid extras disturb the Sleeping Broadway. WALK to the left DONT WALK to the right; on Broadway, directions don't look so bright. Autoghosts keep the pace for the cabman's early mobile race.

Enough of this—our hero is moving up the subway stairs into day light. Beneath his leather jacket he holds a spray gun which has left the message R-A-E-L in big letters on the wall leading underground. It may not mean much to you but to Rael it is part of the process going toward 'making a name for yourself.' When you're not even a pure-bred Puerto-Rican the going gets tough, and the tough gets going. Rael starts to run away towards Columbus Circle. Each time he dares



SIDE ONE • THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY • FLY ON A WIND-
SHIELD • BROADWAY MELODY OF 1974 • CUCKOO COCOON • IN THE
CAGE • THE GRAND PARADE OF LIFELESS PACKAGING • SIDE TWO
BACK IN N.Y.C. • HAIRLESS HEART • COUNTING OUT TIME • THE CARPET
CRAWLERS • THE CHAMBER OF 32 DOORS • SIDE THREE • LILYWHITE LILITH
THE WAITING ROOM • ANYWAY • THE SUPERNATURAL ANAESTHETIST
THE LAMIA • SILENT SORROW IN EMPTY BOATS • SIDE FOUR
THE COLONY OF SLIPPER MEN • THE ARRIVAL • A VISIT TO THE
DOKTOR • THE RAVEN • RAVINE • THE LIGHT DIES DOWN ON BROADWAY
RIDING THE SCREE • IN THE RAPIDS • IT



ATCO 2 SDS-401

© 1974 Atlantic Recording Corporation

MANUFACTURED AND DISTRIBUTED BY — WEA MUSIC OF CANADA, LTD., / 1810 BIRCHMOUNT RD.,
FABRIQUE ET DISTRIBUE PAR — WEA MUSIQUE DU CANADA, LTEE. / SCARBOROUGH, ONT.

Figura 1.12. Pagina 23: interno della copertina di *The Lamb Lies Down on Broadway*.
[Fotografia dell'autore]

Figura 1.13. Pagina 24: retro della copertina di *The Lamb Lies Down on Broadway*.
[Fotografia dell'autore]

1.3 ESEGESI DELL’ALBUM (TESTI E MUSICA)

Come lavoro propedeutico alla progettazione di una ricostruzione architettonica di *The Lamb*, che questa tesi si assume il compito di visualizzare, è stata necessaria un’accurata interpretazione dell’album. L’esegesi ha coinvolto sia la storia raccontata dai testi dei brani sia la loro musica. Tuttavia, non si è voluto trattare questi due aspetti separatamente dato che insieme costituiscono la fonte della moltitudine di sensazioni che si generano nel lettore/ascoltatore. Si è quindi optato per un’analisi simultanea di testo e musica articolata in paragrafi corrispondenti alle tracce dell’album. Questa suddivisione si è scelta, da un lato, per distinguere i momenti della storia soprattutto dal punto di vista delle diverse atmosfere musicali create, dall’altro, per agevolare il lettore/ascoltatore nella comprensione del testo di ogni singolo brano; anche se, trattandosi di un concept, la trama (e a volte anche la musica) prosegue senza soluzione di continuità tra una traccia e l’altra, così come presentata dal testo in prosa all’interno della copertina del disco.

Questo testo, avendo una funzione esplicativa oltre che grafica, è stato integrato, o meglio, ha costituito il punto di partenza nell’analisi di ciascun brano al fine sia di facilitare la comprensione di una trama così complessa e visionaria sia di fornirne un’interpretazione il più possibile completa, dato che nei versi dei brani mancano alcuni dettagli presenti nel testo di copertina e viceversa. Tuttavia, sia nella prosa che nei versi, alcuni passi fin troppo prolissi son stati tralasciati e alcuni fin troppo ermetici lasciati alla libera interpretazione del lettore (dopotutto quella fornita da questo lavoro, seppur supportata da tutta una serie di indizi e di ricerche, rimane solo una tra quelle possibili).

INTRODUZIONE (DA TESTO DI COPERTINA)

La parte interna della copertina dell’album presenta un fitto testo in prosa che costituisce una sorta di parafrasi ai testi dei brani e pertanto verrà chiamata d’ora in avanti proprio “parafrasi di copertina”. In questo testo, infatti, la storia raccontata dall’album viene spiegata da Peter Gabriel in modo più comprensibile di quanto espresso dai testi delle tracce, senza però rinunciare a neologismi, rime e giochi di parole che il vocalist dei Genesis si diverte ad inserire in tutta la sua produzione.

Il testo non si apre con lo scenario descritto nella prima canzone dell’album, bensì con una descrizione dell’atto creativo in una sorta d’introduzione all’intera opera. Qui la fantasia racchiusa nella sua mente e pronta a sprigionarsi è simboleggiata da farfalle in teche di vetro lungo le pareti: «Keep your fingers out of my eye. While I write I like to glance at the butterflies in glass that are all around the walls» («Tenete le vostre dita lontano dal mio occhio. Quando scrivo mi piace dare un’occhiata alle farfalle in vetro tutt’intorno ai muri») ¹.

Nonostante la dichiarata difficoltà di Gabriel a ricordare le persone del suo passato, egli afferma di estrarne una dalla sua memoria per osservarla «andare in pezzi, decomporsi e dare corso a un altro genere di vita» ². Si tratta di Rael, un’entità definita da Gabriel stesso come completamente

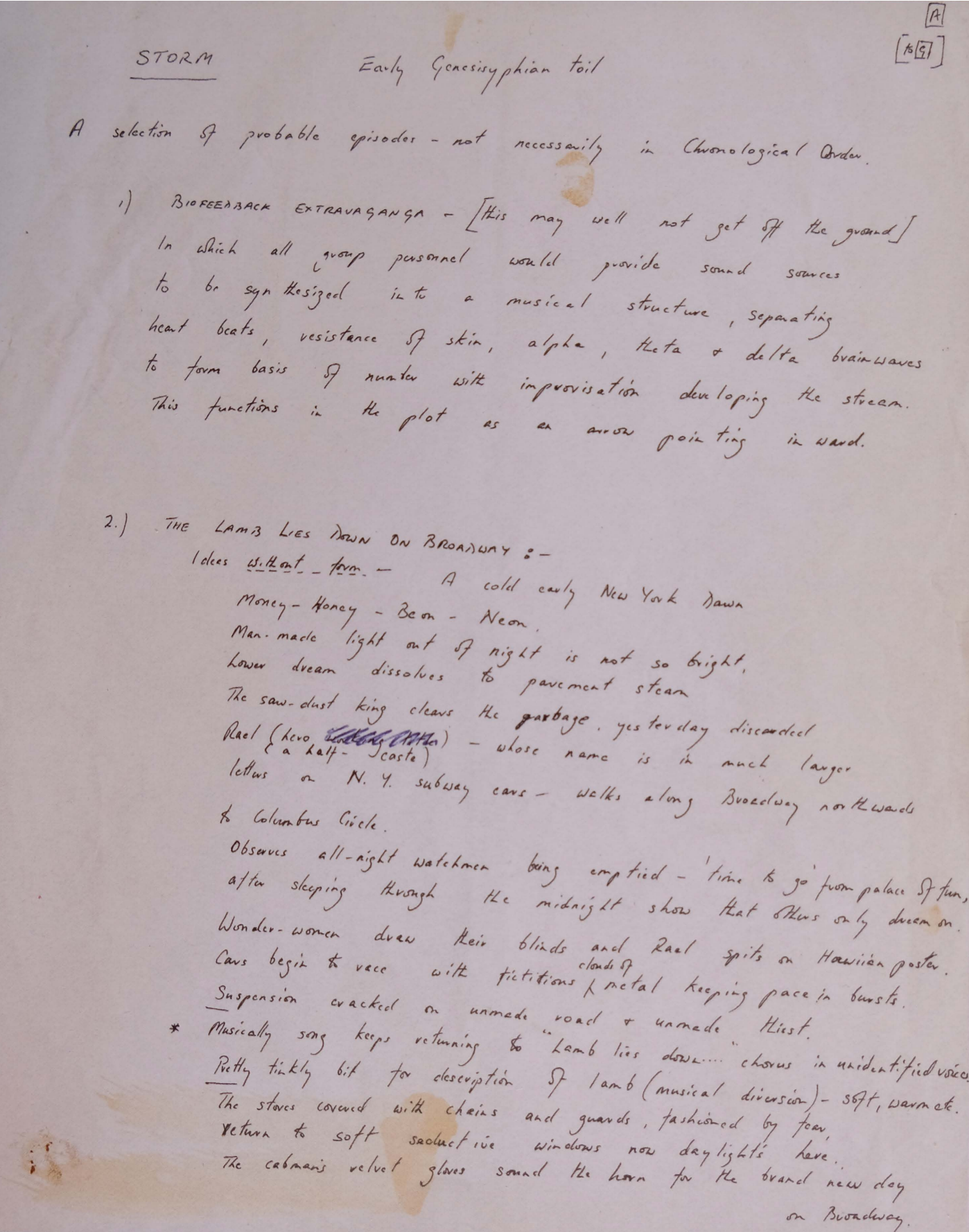


Figura 1.14. Prima pagina del manoscritto originale di Gabriel per la creazione della copertina di *The Lamb Lies Down on Broadway*. Si tratta di otto pagine di inestimabile valore che costituiscono una prima bozza della storia dell’album e che, come si può vedere dal nome in alto a sinistra, furono indirizzate a Storm Thorgeron, fondatore dell’agenzia di comunicazione londinese Hipgnosis che si occupò di realizzare la copertina di *The Lamb*. In questa pagina vengono date alcune indicazioni in merito a un’enigmatica *Biofeedback Extravaganza* e a *The Lamb Lies Down on Broadway*. [Profumo e Kirkman, Genesis The Lamb, 32; dall’archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

¹ Peter Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*, 2LP (Charisma Records, 1974).

² Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

biodegradabile e che rappresenterebbe il suo alter ego. Sulla scelta del nome Rael, che tra l’altro riprende le lettere del cognome dell’autore, sono state avanzate almeno tre ipotesi elencate di seguito, anche se nessuna confermata direttamente da Gabriel:

1. Con uno scambio di vocale Rael si trasforma in *real* (reale), sottolineando così l’autenticità del personaggio, oppure, al contrario, enfatizzando la contrapposizione tra finzione letteraria e realtà mediante un semplice anagramma.
2. Nella frase dell’ultima canzone «*It is Rael*» («Esso è Rael») si legge il nome Israele, costituendo l’ennesimo indizio di una lettura in chiave religiosa dell’intera opera.
3. Nel nome di Rael si legge il contrario di Lear, il celebre sovrano dell’omonima tragedia di Shakespeare (Rael, visto come «principe imperiale dell’Aerosol», risulta effettivamente essere assimilato alla figura di un sovrano).

Rael odia Gabriel perché, essendo stato concepito dalla mente di quest’ultimo, la sua drammatica esistenza non può che dipendere dalle intenzioni dell’autore (anche se questa spiegazione non viene dichiarata esplicitamente). Gabriel, al contrario, da buon narcisista che è, non può che essere attratto da un personaggio da lui creato: «*Rael hates me, I like Rael*» («Rael mi odia, a me piace») ³. In ogni caso, secondo Gabriel, la loro relazione è qualcosa con cui entrambi stanno imparando a convivere: Rael perché senza l’invenzione dell’autore non avrebbe vita, Gabriel perché attraverso la storia di Rael compie un’autoanalisi interiore.

Gabriel afferma inoltre: «non riuscirete più a vedermi direttamente» ⁴, lasciando intendere che la storia è come se venisse raccontata da Rael in prima persona; anche perché, come detto, quest’ultimo odia la presenza del suo autore. Ma se il personaggio dovesse sfuggirgli di mano, Gabriel si dice pronto a intervenire in terza persona: «*So if his story doesn’t stand I might lend a hand, you understand?*» («Se la storia non dovesse stare in piedi potrei intervenire, capite?») ⁵; tutto ciò dichiarato con una buona dose di ironia: «*i.e. the rhyme is planned, dummies*» («cioè, la rima è pensata, scemotti») ⁶.

THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY

Il primo brano, che dà anche il titolo all’album, trasporta il lettore/ascoltatore nell’alba di Broadway ⁷ con un crescendo di veloci note al pianoforte che può essere inteso come un simbolico preludio alla frenetica giornata che la città di New York si appresta a vivere. Questo arpeggio del piano cresce infatti fino all’entrata della batteria e subito dopo della voce, per poi costituire, insieme agli altri strumenti della band, il sottofondo strumentale a gran parte del cantato.

La canzone inizia con una dettagliata descrizione di Manhattan al risveglio: i venti dell’oceano soffiano sulla

³ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

⁴ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

⁵ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

⁶ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

⁷ La celebre arteria di New York dalle luci sfavillanti su cui si affacciano i teatri e i cinema più importanti della città. Quindi un posto magico che aveva sicuramente colpito la fervida immaginazione di Gabriel durante l’ultimo tour americano dei Genesis. Infatti, l’ultimo verso di questa traccia recita «*They say there’s always magic in the air*» («Dicono ci sia sempre magia nell’aria»), citando tra l’altro un successo dei The Drifters del 1963 intitolato proprio *On Broadway*.



Figura 1.15. Inquadratura tratta dal film *El Topo* in cui un agnello decontestualizzato appare con tutta la sua simbologia agli occhi del protagonista. Potrebbe essere stata proprio questa immagine ad aver ispirato Gabriel per l’inizio della storia di *The Lamb Lies Down on Broadway* dato che anche in questo caso un agnello decontestualizzato (questa volta a Broadway) appare al protagonista. [“*El Topo*,” di Alejandro Jodorowsky, Messico 1971]

terra, gli stanchi spettatori dei teatri ⁸ aperti tutta la notte vengono sollecitati a lasciare il calore delle platee dopo aver dormito davanti ad immagini che altri possono solo sognare, le segnalazioni semaforiche emergono dalla nebbia mattutina e il traffico inizia a ripartire ⁹. In questa atmosfera ecco che appare il protagonista della storia, il giovane portoricano Rael, mentre sta salendo le scale della metropolitana per raggiungere la luce del giorno. Nasconde sotto la giacca in pelle una bomboletta spray con la quale ha appena lasciato a grandi lettere la scritta R-A-E-L sul muro che conduce sottoterra, come se volesse prendersi il proprio spazio in una società dalla quale è emarginato: «*When you’re not even a pure-bred Puerto-Rican the going gets tough, and the tough gets going*» («Quando non sei nemmeno un portoricano purosangue il gioco si fa duro, e il duro comincia a giocare») ¹⁰.

⁸ Nella parafrasi di copertina Gabriel usa il singolare, ma è evidente che l’intento non è descrivere l’uscita da un particolare teatro, bensì soffermarsi sulla scena di Broadway all’alba.

⁹ Si noti qui la ricchezza dei dettagli forniti da Gabriel anche in un episodio pressoché irrilevante per lo sviluppo della storia. Soprattutto la parafrasi di copertina sarà piena di queste digressioni su singole immagini, persone o sensazioni, coinvolgendo spesso più sfere sensoriali come in questo caso quella tattile (i venti dell’oceano e il calore delle platee), visiva (gli spettacoli dei teatri e le segnalazioni semaforiche) e uditiva (il traffico che riparte).

¹⁰ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

Dopo aver controllato che non ci fosse nulla a ostacolarlo, Rael si incammina a passo svelto su un marciapiede passando davanti a una farmacia che sta aprendo e a delle prostitute che cerca di evitare. Incrociando un poliziotto ¹¹ che lo guarda più o meno nello stesso modo in cui lo guardano tutti gli altri poliziotti, Rael si limita a nascondere il fatto che stia nascondendo qualcosa. Nel frattempo un agnello si distende tra i vapori mattutini di Broadway.

«*The lamb seems right out of place*» («L’agnello sembra proprio fuori posto») ¹², ma non è un caso la sua comparsa proprio in quel momento ¹³. Il suo candore è così lucente da far affievolire la luce artificiale in sua presenza. Qui la natura della musica cambia, diventando molto più morbida e avvolgente, un po’ tintinnante per usare un termine gabrieliano; per poi, però, riprendere il duro carattere

¹¹ Di questo poliziotto sappiamo – perché descritto nella parafrasi di copertina – il nome (Frank Leonowich), l’età (48 anni) e la condizione familiare (sposato con due bambini). Ad una prima lettura tutte queste precisazioni sembrerebbero solo un’inutile digressione di Gabriel, ma se si scende più in profondità tali dettagli potrebbero essere visti come funzionali a mettere in luce ancor più la differenza tra un uomo realizzato (Frank Leonowich) e un uomo fallito (Rael).

¹² Peter Gabriel, “The Lamb Lies Down on Broadway,” in *The Lamb Lies Down on Broadway*, 2LP (Charisma Records, 1974).

¹³ La figura dell’agnello (che dà il titolo all’album) è presa dalla tradizione cristiana simboleggiando “l’Agnello di Dio che toglie i peccati del mondo”, ossia Gesù Cristo nel suo ruolo di vittima sacrificale per la redenzione dei peccati dell’umanità e quindi anche di Rael.

di prima una volta che si torna a parlare di Rael e dei lavoratori che finiscono o iniziano il proprio turno ¹⁴.

Rael capisce che gli sta accadendo qualcosa di strano e il suo pensiero è subito rivolto a Dio: «*Something inside me has just begun, Lord knows what I have done*» («Qualcosa dentro di me è appena iniziato, il Signore sa cosa ho fatto») ¹⁵.

FLY ON A WINDSHIELD

Il cielo è coperto e mentre Rael si volta indietro una nuvola scura sta scendendo come una mongolfiera su Times Square. La nuvola si posa sul suolo e assume la forma di una superficie dura e piatta che solidifica e si estende per tutta la lunghezza della 47th Street innalzandosi fino al cielo scuro. Mentre «the wall of death» («il muro della morte») ¹⁶ avanza, assorbendo tutto ciò che trova sulla sua strada, si trasforma in uno schermo che mostra ciò che un momento prima era in tre dimensioni ¹⁷ (rappresenta come nella società contemporanea gli individui, nonostante godano di una libertà giuridica, siano di fatto resi schiavi di un sistema dal quale non possono fuggire). L'immagine sullo schermo comincia a tremolare e successivamente a sgretolarsi come argilla, ma la superficie continua ad espandersi silenziosamente in avanti. Tutto questo mentre i newyorkesi procedono come se nulla stesse succedendo (simbolo dell'indifferenza che caratterizza ancora una volta la società contemporanea).

Rael inizia a correre verso Columbus Circle e ogni volta che si gira a guardare, lo schermo è avanzato di un altro isolato. Proprio quando pensa di riuscire a sfuggirgli, il vento comincia a soffiargli contro, rallentandolo e gettandogli in faccia la polvere della strada. Il vento aumenta e la sporcizia sollevata lo avvolge in una crosta che lo immobilizza trasformandolo in un facile bersaglio (rappresenta la condizione di oppressione della sua esistenza, dalla quale non riesce a uscire).

È questa l'ultima immagine di Rael nel mondo terreno; ossia quella di un uomo immobilizzato che sta per schiantarsi contro una nuvola solida, così come una mosca sul parabrezza di un'automobile che viaggia a tutta velocità su un'autostrada: «*And I'm hovering like a fly, waiting for the windshield on the freeway*» («E volteggio come una mosca, aspettando il parabrezza sull'autostrada») ¹⁸.

Nella percezione di Rael, l'impatto col muro rompe il silenzio con un forte boato di cui l'ultimo istante si protrae in un mondo di echi, come se lo stesso costruito di Broadway stesse rivivendo la storia che aveva ospitato nel suo glorioso passato. Nel brano, quest'impatto non viene descritto a parole ¹⁹, ma da un'esplosione sonora

che è ancora più enfatizzata dal contrasto con l'atmosfera eterea della precedente parte cantata ²⁰. Un'esplosione sonora che, descrivendo con la musica il passaggio di Rael dalla dimensione terrena a un'altra ancora da scoprire, rappresenta uno dei momenti più psichedelici di tutto l'album e forse di tutta la produzione Genesis.

BROADWAY MELODY OF 1974

In questo mondo di echi ²¹, il primo personaggio ²² ad emergere nitidamente è Bing Crosby cinguettando alcuni versi ²³. Segue Martin Luther King incitando la folla a cantare mentre suona la vecchia Campana della libertà ²⁴. Leary, esausto nella sua cella, cammina in paradiso e parla dell'inferno ²⁵. J.F.K. dà l'O.K. per spararci mentre

il muro della morte agli echi di Broadway attraverso un collegamento solo strumentale. Nella parafrasi di copertina, invece, il momento dell'impatto è descritto con grande accuratezza per quanto riguarda la sfera uditiva, alla quale, con un'ingegnosa sinestesia, verranno associate istantanee dell'immaginario collettivo degli Stati Uniti dell'epoca che passano velocemente nella testa di Rael nel suo ultimo istante di vita.

20 Il senso di sospensione suscitato dalla musica nella parte cantata, grazie alla chitarra acustica sopra un coro sintetizzato, è stato scelto appositamente per accompagnare questi versi che descrivono un misterioso «muro della morte» che scende dal cielo e le polveri sollevate dal vento che avvolgono Rael.

21 Descritti dal brano come provenienti dai «*Broadway Everglades*» («Paludi di Broadway»), questi echi rappresentano la stratificazione della cultura di massa statunitense del periodo che riemerge dalla memoria del protagonista sotto forma di immagini nel momento del trapasso. L'accostamento di Broadway a Everglades potrebbe avere due significati: la stratificazione della cultura di massa vista metaforicamente come una palude nella quale si può sprofondare e da cui è difficile uscire; oppure – come suggerito da Giovanni De Liso in *Behind the lines. Testi commentati (1969 - 1998)* – se per Everglades si intende il parco nazionale della Florida, caratterizzato da una natura selvaggia e a tratti inesplorata, potrebbe trattarsi di un rimando ai tempi dell'infanzia di Rael in una New York più verde e meno edificata.

22 Alcuni di questi personaggi sono presenti solo nella parafrasi di copertina, altri solo nel testo della canzone. In questa interpretazione, per una questione di ordine, si è scelto di elencare prima quelli che compaiono nella parafrasi e successivamente quelli che entrano in scena nei versi del brano.

23 Harry Lillis Crosby Jr., detto Bing (Tacoma, 1903 - Madrid, 1977), è stato cantante e attore cinematografico statunitense. Fu l'artista musicale più venduto di tutti i tempi con 41 singoli al primo posto in classifica, tra cui la sua versione di *White Christmas* (canzone scritta da Irving Berlin) che con le sue oltre 50 milioni di copie vendute in tutto il mondo rappresenta il singolo più venduto di tutti i tempi.

24 Martin Luther King Jr., alla nascita Michael King Jr. (Atlanta, 1929- Memphis, 1968), è stato un pastore protestante statunitense, ma è passato alla storia per essere il principale leader del movimento per i diritti civili degli afroamericani del XX secolo. Convinto sostenitore dell'azione diretta non violenta, si è battuto contro ogni pregiudizio etnico dell'America degli anni '50 e '60. Non è quindi difficile immaginarselo nell'atto di suonare la liberty Bell, la quale, forgiata nel 1751, è una campana bronzee che reca inciso un versetto del Levitico sulla proclamazione della libertà in tutto il mondo. Il 4 luglio 1776 questa campana suonò per radunare i cittadini di Filadelfia in occasione della lettura della Dichiarazione di Indipendenza degli Stati Uniti d'America. La campana divenne così uno dei principali simboli d'indipendenza, amore per la patria e libertà degli USA. Oggi la campana, con la sua famosa crepa, è esposta all'interno del Liberty Bell Center (il museo ad essa dedicato) di Filadelfia.

25 Timothy Francis Leary (Springfield, 1920 - Beverly Hills, 1996) è stato uno psicologo e scrittore statunitense noto per le sue posizioni a favore delle droghe psichedeliche. Nei primi anni '60, in qualità di ricercatore presso l'università di Harvard, condusse degli esperimenti sull'uso dell'LSD [all'epoca legale negli USA] convinto del suo potenziale terapeutico nell'ambito psichiatrico. Ricevette diverse critiche dall'ambiente accademico che sosteneva che Leary usasse queste sostanze su di sé e che facesse pressioni sui suoi studenti per unirsi a questi esperimenti. Questo portò al suo licenziamento da Harvard nel 1963, ma la risonanza del caso contribuì a diffondere la conoscenza di queste sostanze nella controcultura degli anni '60. Tra gli anni '60 e '70 fu arrestato 36 volte tanto che il presidente Richard Nixon lo descrisse come «l'uomo più pericoloso d'America». Uno degli slogan più noti di Leary era: «Turn on,

sorseggia Orange Julius e Lemon Brutus ²⁶. Fred Astaire e Ginger Rogers incantano danzando in aria ²⁷. Una ²⁸ band, da *Broadway Melody*, ritorna sulle note di *Stars and Stripes* ²⁹, commuovendo un *moonshiner* ³⁰ che è stato costretto a buttar via l'alcool dalla sua distilleria illegale. Un prestatore su pegno ripulisce la cassa e afferra una banconota da 1 dollaro. «Lenny Bruce dichiara una tregua e si gioca la sua altra mano» ³¹. Marshall McLuhan ha la testa sepolta sotto la sabbia ³². Groucho se ne sta da

tune in, drop out» («Accenditi, sintonizzati, abbandonati»). In tal senso non è un caso che Gabriel se lo immagini mentre cammini in paradiso e parli dell'inferno («walks on heaven, talks on hell») dato che l'effetto delle droghe psichedeliche, sicuramente sperimentate da Gabriel, spesso produce la sensazione di vivere in una bellissima dimensione ultraterrena assimilabile al paradiso, ma proprio per questo può portare alla dipendenza e all'estraniamento dalla realtà con il pericolo di sprofondare nell'inferno.

26 Mentre l'Orange Julius è una bevanda esistente (miscela di succo d'arancia, dolcificante, latte, albume in polvere, aroma alla vaniglia e ghiaccio) dell'omonima catena americana nata alla fine degli anni '20, la Lemon Brutus è frutto della fantasia di Gabriel; il quale accosta il nome dell'arancia a quello dell'altro agrume più noto (ossia il limone) e quello di Giulio Cesare (Julius) a quello di Giunio Bruto (Brutus), ossia di uno dei principali responsabili della congiura che portò all'assassinio di Cesare; nonostante, nella reale etimologia del nome della bevanda, Julius si riferisca a Julius Freed, fondatore della catena Orange Julius. Qui, però, piuttosto che su questo gioco di parole, Gabriel vuole richiamare l'attenzione su come l'ordine di sparare su degli esseri umani sia stato per John Fitzgerald Kennedy (Brookline, 1917 - Dallas, 1963), ma in senso lato lo è ancora per molti potenti, un gesto così quotidiano e leggero da poter essere accompagnato dal ristoro di una bibita fresca. Come figura emblematica viene scelto il 35º presidente degli USA perché, oltre ad essere sicuramente un'immagine nitida nei ricordi di Rael, la sua seppur breve presidenza fu contraddistinta da drammatiche azioni come quella di promuovere un intervento sempre più massiccio delle truppe americane in Vietnam, ponendo le premesse di quella che fu poi una sanguinosissima guerra che si concluse solamente nel 1975 con la sorprendente sconfitta degli statunitensi.

27 Fred Astaire, pseudonimo di Frederick Austerlitz (Omaha, 1899 - Los Angeles, 1987), e Ginger Roger, pseudonimo di Virginia Katherine McMath (Independence, 1911 - Los Angeles, 1995), furono una delle coppie di ballerini-attori più famose della storia del cinema. Tra i loro film più celebri si ricordano: *Flying down to Rio* (1933), *Top Hat* (1935), *Follow the Fleet* (1936), *Shall We Dance?* (1937) e *The Barkleys of Broadway* (1949).

28 Nella parafrasi di copertina, in questo caso come in altri, Gabriel usa l'articolo determinativo *the* davanti a un nome comune non perché volesse riferirsi a uno specifico soggetto, ma probabilmente per trasnettere al lettore come Rael si visualizzi nella sua testa un'immagine ben precisa e dettagliata.

29 *The Broadway Melody* è un film musicale del 1929 diretto da Harry Beaumont. Emblema del passaggio dalle pellicole mute e in bianco e nero a quelle sonore e a colori, il film narra i successi e le storie d'amore di star dello spettacolo. *The Stars and Strips Forever*, invece, è una marcia patriottica statunitense scritta e composta da John Philip Sousa nel 1896. Dal 1987, con una legge del Congresso degli Stati Uniti, divenne la marcia nazionale ufficiale degli USA.

30 Produttore illegale di alcolici ai tempi del proibizionismo in vigore negli USA dal 1920 al 1933.

31 Gabriel, “Broadway Melody of 1974”. Inizia qui, con un’implicita descrizione delle tempistiche della comicità di Lenny Bruce, l’elenco dei personaggi che compaiono solamente nel testo della canzone. Lenny Bruce, pseudonimo di Leonard Alfred Schneider (Mineola 1925, - Los Angeles, 1966), è stato infatti un comico statunitense rinomato per il suo stile ricco di satira politica, religiosa e sessuale a ruota libera. Tuttavia, la volgarità delle sue battute, lo portò ad essere emarginato sempre di più fino a subire una condanna per oscenità nel 1964. Due anni dopo morì per overdose di morfina. La sua storia ispirò *Lenny*, un film interpretato da Dustin Hoffman.

32 Marshall McLuhan (Edmonton, 1911 - Toronto, 1980) è stato un sociologo canadese che dedicò gran parte dei suoi studi ai mass media e alla loro influenza sul pubblico; influenza che, secondo McLuhan, dipenderebbe non tanto dall'informazione trasmessa, quanto dal mezzo impiegato per trasmetterla dato che quest'ultimo non comunica dati precostituiti, ma li costituisce nel messaggio stesso. Collegandosi quindi ai suoi studi, l'immagine di McLuhan con la testa sotto la sabbia vuole richiamare un passo del suo celebre saggio *Understanding media: the extensions of man* (1964) in cui ragiona su come la pubblicità, per essere efficace, tenda ad anestetizzare le reazioni emotive dei fruitori; i quali

solo con le sue battute che falliscono ³³. Il Ku Klux Klan serve *soul food* caldo e l'orchestra suona *In the Mood* ³⁴. «La ragazza pon pon agita la sua bacchetta al cianuro, c'è un odore di fiore di pesco e mandorle amare. / Caryl Chessman annusa l'aria e conduce la parata» ³⁵ a cui assiste Howard Hughes sorridendo alle majorettes mentre fuma sigarette Winston ³⁶. L'ultima immagine ad emergere dalla memoria del protagonista è quella di bambini che giocano a casa con aghi e spilli mentre inizia lo show della parata, facendo riflettere su come i genitori della società contemporanea si concentrino su una materialità effimera ricca di lustrini, trascurando così l'educazione dei propri figli e lasciandoli da soli col pericolo di ferirsi fisicamente, ma soprattutto mentalmente (in questo senso gli aghi e gli spilli rappresentano simbolicamente tutti i potenziali pericoli e/o traumi che possono condizionare negativamente la crescita di un bambino trascurato dai genitori). L'immagine non è casuale se si prova ad entrare nella mente di Rael, molto probabilmente lasciato anche lui a sé stesso dai genitori fin dalla prima infanzia ³⁷.

La canzone presenta un carattere cinematografico, diventano insensibili alla realtà circostante come tanti struzzi con la testa sotto terra. In questo senso McLuhan è rappresentata da Gabriel come vittima della sua stessa tesi.

33 Groucho Marx, pseudonimo di Julius Henry Marx (New York, 1890 - Los Angeles, 1977), è stato un attore, scrittore e conduttore televisivo statunitense, noto per la sua comicità irriverente e per il suo aspetto contraddistinto da occhiali, sigaro in bocca o tra le dita, folli baffi e sopracciglia dipinte. Dopo una brillante carriera con i suoi quattro fratelli nei teatri di varietà di tutti gli Stati Uniti e nel cinema, decise di sciogliere il sodalizio artistico per dedicarsi esclusivamente alla carriera cinematografica diventando però anche conduttore dello show a quiz *You Bet Your Life*. È proprio senza i fratelli che viene immortalato Groucho e la sua *punchline failing* (battuta fallita) suggerisce che la sua comicità da solo non ha lo stesso impatto di quella in gruppo con i fratelli Marx.

34 Il contrappasso gabrieliano, che già aveva immortalato Marshall McLuhan con la testa sotto la sabbia e Groucho Marx in solitudine con la sua battuta fallita, continua con ancora più sarcasmo nell'immagine del Ku Klux Klan – confraternita degli USA che, a partire dalla sua fondazione avvenuta nel 1866 ad opera di alcuni veterani dell'esercito confederato, scomparse e ricomparsa a più riprese sostenendo la supremazia della razza bianca e rendendosi protagonista di episodi di violento razzismo – a cui tocca servire *soul food* (ossia il cibo che proviene dalla cultura afroamericana degli Stati Uniti) del Sud), mentre un'orchestra suona uno dei più grandi successi swing.

35 Gabriel, “Broadway Melody of 1974”. Si passa a Caryl Chessman (St. Joseph, 1921 - San Quentin, 1960), condannato a morte in California per rapina, sequestro e abuso sessuale. Intraprendendo una battaglia legale per dimostrare la propria innocenza, Chessman riuscì a rinviare l'esecuzione capitale per ben otto volte in dodici anni, periodo durante il quale imparò quattro lingue e scrisse diversi libri. Fu comunque giustiziato nella camera a gas del carcere di San Quentin il 2 maggio 1960. Da qui il riferimento all'odore di fiori di pesco e mandorle amare tipico dei vapori dell'acido cianidrico (derivante dalla reazione tra pastiglie di cianuro di sodio e acido solforico) utilizzato dalla camera a gas statunitensi. Il caso di Chessman, dopo che alcuni giornalisti dimostrarono un complotto ai suoi danni («in a scent» ha infatti lo stesso suono di *innocent*, ossia innocente), suscitò da un lato grande commozione, dall'altro la consapevolezza in tanti teppisti come Rael di rischiare la condanna capitale pur senza aver commesso delitti. La ragazza pon pon con la sua bacchetta al cianuro diventa quindi la personificazione degli Stati Uniti con la loro pena di morte come deterrente.

36 Howard Robard Hughes Jr. (Huston, 1905 - Acapulco, 1976), erede di una famiglia di petrolieri, è stato uno degli uomini più ricchi, eccentrici ed ossessivi di tutto il '900. Dunque non si fa fatica ad immaginarselo con scarpe di camoscio blu – oltre a far rima con Hughes, *Blue Suede Shoes* è anche un classico del rock and roll – mentre cerca di farsi notare dalle majorettes. Nella sua vita Hughes è stato produttore e regista ad Hollywood, aviatore, ideatore di aerei d'avanguardia e proprietario della compagnia aerea TWA. La sua figura ha anche ispirato il film di Martin Scorsese *The Aviator* (2004).

37 Secondo un'altra chiave di lettura – essendo *Needles And Pins* il titolo di un telefilm ambientato a New York, che venne trasmesso negli USA proprio sul finire del 1973 – l'ultima immagine vorrebbe aprire un'ulteriore e più profonda riflessione sul potere dei mass media (studiato da Marshall McLuhan) esercitato sugli individui fin dalla tenera età.

tanto da sembrare l'ennesimo episodio della saga *Broadway Melody*. Non a caso nel titolo, Gabriel richiama chiaramente la quarta e ultima produzione della serie della Metro Goldwyn Mayer (*Broadway Melody of 1940*) sostituendo le star di Broadway con una fitta carrellata di personaggi che hanno segnato la storia degli Stati Uniti, e non solo, durante la vita di Rael; una sorta di collage di persone, ma anche di posti e sensazioni, presentato sotto forma di “echi” che emergono dalla memoria del protagonista nel suo ultimo istante di vita terrena. Per dare quest'effetto di storie dentro la storia, la voce narrante del cantante emerge volutamente a fatica (d'altronde i ricordi riemergono spesso non così nitidi) da un sottofondo strumentale caratterizzato da un motivo dal suono distorto che viene ripetuto incessantemente seppur contrastato dalle lunghe note dell'organo che conferiscono varietà melodica.

CUCKOO COCOON

Dopo aver perso temporaneamente conoscenza, Rael la riacquista in una penombra muschiata avvolto in una sorta di bozzolo (*cocoon*) ³⁸ a cui sembra lanciare una sfida appellandolo col suono del cuculo: «*Cuckoo Cocoon have I come to, too soon for you?*» («Ehi Bozzolo, sono arrivato troppo presto per te?») ³⁹. Rispetto al brano precedente, la musica della prima parte (solamente voce e chitarra elettrica) si fa decisamente più impastata per descrivere la sensazione che si può provare all'interno di un bozzolo. Essendo il bozzolo l'involucro di seta costruito dalle larve di varie farfalle come ricovero protettivo durante la metamorfosi, è lecito aspettarsi un cambiamento in Rael tra un prima che è già stato ampiamente descritto e un dopo che è tutto da scoprire. Per ora però, l'unica cosa che riesce a percepire è il gocciolio dell'acqua che sembra essere la sorgente di una luce tenue e tremolante. Suppone infatti di trovarsi in una specie di grotta o in qualche prigione di Brooklyn o addirittura essere una specie di Giona dentro la balenta ⁴⁰. Si chiede cosa lo possa aver salvato dopo l'impatto contro il “muro della morte”. Tuttavia, consapevole che tutto ciò non possa essere vero e sentendosi bene, non si preoccupa più di tanto.

In questo brano la musica raggiunge in due riprese, a conclusione delle ultime due strofe delle tre totali, uno dei momenti strumentali più delicati di tutto l'album grazie alla dolce melodia del flauto suonato da Gabriel che si innesta su un limpido arpeggio della chitarra elettrica (presente fin dalla prima strofa), su tocchi di vibrafono ⁴¹ (presenti dalla seconda strofa) e su una cascata di note al pianoforte (quest'ultima solo in chiusura di brano). È questo il tipico suono Genesis ricco del fraseggio ereditato dalla musica barocca.

IN THE CAGE

38 Nonostante Gabriel affermi esplicitamente che Rael riacquisti conoscenza, da questo dettaglio si capisce ancora una volta quanto l'esperienza vissuta da Rael sia del tutto onirica o quantomeno surreale. In questo senso gli “echi di Broadway” descritti in precedenza costituirebbero un sogno dentro a un sogno.

39 Gabriel, “Cuckoo Cocoon”.

40 Riferendosi a Giona (il profeta dell’Antico Testamento intrappolato nel ventre di una balena) il pensiero del protagonista ritorna alla fede. In questo caso, oltre all’analogia visiva con la condizione in cui si trova Rael ce n’è anche una psicologica: il profeta Giona, infatti, viene citato da Carl Jung nel suo libro *Psicologia e alchimia*, come metafora di rinascita.

41 Il descrittivismo di questa canzone è tale che non è difficile interpretare le note al vibrafono come imitazione del gocciolio della caverna.

Il brano si apre con una dettagliata descrizione della serenità dello stato fisico di Rael. Dopotutto perché preoccuparsi del posto in cui sia finito, se si sente «sereno, candido e appagato come un pupazzo ben tenuto con acqua calda nel pancino» ⁴²? Si rassegna così all'ignoto addormentandosi. La musica presenta un battito cardiaco in sottofondo riprendendo il concetto di *Biofeedback Extravaganza* ⁴³ presente nelle prime idee di Gabriel. Il battito cardiaco sempre più nitido, insieme a lunghe note al mellotron e ad effetti speciali, contribuiscono efficacemente ad immedesimarsi nell'abbandono al *creeping sleep* (insidioso sonno) che sta vivendo il protagonista.

Con il perdurare del battito, la musica cambia gradualmente: insieme alla batteria entra il riff dell'organo con veloci note percussive su cui si inserisce un arpeggio ascendente alla chitarra elettrica ad enfatizzare il crescendo. Si crea così una maestosa architettura sonora tipica del rock progressivo su cui a sua volta si innesta la voce che riprende la narrazione. Rael si risveglia con sudore freddo e un forte stimolo di vomito. Il bozzolo non c'è più e può vedere gran parte della grotta in torno a lui. Nella rinascita di Rael quindi, il tempo della serenità infantile, rappresentato dalla protezione del bozzolo, inizia a cedere il passo ai vorticosi eventi che accadranno da lì a poco così come avviene nell'esistenza umana. C'è molta più acqua lucente che gocciola dal soffitto e stalattiti e stalagmiti si formano e si sgretolano con incredibile velocità intorno a lui. Il panico si impossessa di Rael: «*I’m drowning in a liquid fear. / Bottled in a strong compression, / My distortion shows obsession / In the cave. / Get me out of this cave!*» («Sto affogando in una paura liquida. / Imbottigliato in una forte compressione, / La mia alterazione mostra ossessione / Nella grotta. / Tiratemi fuori da questa grotta!») ⁴⁴. Tuttavia, è convinto che aggrappandosi al *self-control* e alle *childwood belief* (la fede religiosa rappresentata simbolicamente da una scialuppa di salvataggio che di tanto in tanto riemerge dal profondo della sua anima) sarà al sicuro. Non a caso qui la musica diventa meno cupa. Tuttavia, sopraffatto dal cinismo, abbandona questa idea (la scialuppa di salvataggio brucia) mentre le stalattiti e le

42 Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*. Con questa frase presente nella parafrasi di copertina, Gabriel si collega alla frase precedente in cui Rael suppone di trovarsi in una placenta in attesa di essere partorito, anche se il termine *dummy*, qui tradotto con “pupazzo”, ha un significato piuttosto diverso da quello di “feto”. In questo senso *dummy* potrebbe essere stato scelto esclusivamente per far rima con *tummy* (pancino) e non per il suo significato letterale, rappresentando il tipico caso in cui Gabriel eccede nella musicalità a discapito, spesso volutamente, della comprensione del testo. Tuttavia, se si pensa a Rael come una marionetta del teatrino di Gabriel ecco che il termine *dummy* risulta più che appropriato.

43 Il primo punto di otto pagine manoscritte da Gabriel per la realizzazione della copertina ritrovate negli archivi di Hipgnosis è intitolato *Biofeedback Extravaganza*. Per biofeedback si intende quel processo che permette all'individuo di migliorare la propria salute e le proprie prestazioni a partire dalla misurazione degli indici di attività fisiologica (quali le onde cerebrali, la funzione cardiaca, la respirazione, l'attività muscolare e la temperatura della pelle) attuata con strumenti precisi e combinata con cambiamenti comportamentali. Con «biofeedback extravaganza» Gabriel intendeva collegare ogni componente del gruppo a strumenti che misurassero le loro attività fisiologiche, come il battito cardiaco e le onde cerebrali, per trasformarle in strutture musicali. Tuttavia, egli stesso si rende conto già in partenza della difficoltà a realizzare questa idea stravagante e lo scrive chiaramente nel manoscritto aprendo una parentesi subito dopo il titolo: «this may well not get off the ground» («questo può anche non decollare»). In realtà decollerà all'inizio di *In the Cage*, perlomeno a livello di percezione uditiva del battito cardiaco.

44 Gabriel, “In the Cage”.

stalagmiti cessano di sgretolarsi formando una gabbia che si muove verso di lui fino a comprimere il suo corpo. Tutto ciò viene magistralmente descritto anche dalla musica con una netta accelerazione del ritmo di cui sono protagonisti organo, basso e batteria.

La musica torna ad essere meno cupa (come quella della strofa in cui Rael cerca di aggrapparsi al suo autocontrollo); infatti c'è un improvviso lampo di luce che svela a Rael un sistema infinito di gabbie in cui sono presenti altre persone intrappolate come lui in delle corde: «*Each person can't go very far; / All tied to their things / They are netted by their strings, / Free to flutter in memories of their wasted wings*» («Nessuno può andare molto lontano; / Tutte legate alle loro cose / Sono intrappolate nei loro fili, / Libere di agitarsi solamente nel ricordo delle loro ali consumate») ⁴⁵. È il primo momento in cui Rael capisce di non trovarsi da solo nella nuova dimensione in cui è arrivato e questo forse lo rassicura: ci sono altre persone come lui intrappolate nelle loro paure. Si tratta di una citazione del mito della caverna di Platone in cui le catene del soggettivismo tengono imprigionato l'uomo sul fondo della caverna, impedendogli l'accesso alla verità; così come, nella canzone, i lacci delle paure precludono agli esseri umani la loro completa realizzazione. Queste corde, quindi, sembrano essere più metaforiche che fisiche e lo stato di Rael, di conseguenza, più un attacco di panico che un'esperienza realmente vissuta. D'altronde l'autocontrollo e le credenze infantili, a cui si appella, difficilmente potrebbero salvarlo dallo schiacciamento, così come sembrerebbe essere più il suo cinismo a condannarlo che una vera gabbia che si muove verso di lui. La strofa si conclude con un virtuosistico assolo di Banks al sintetizzatore ⁴⁶ che nel suono e nell'incredibile numero di note vuole rappresentare il fitto sistema di gabbie che si presenta davanti a Rael.

Ritornando però a quanto descritto dal testo, mentre le barre rocciose comprimono il corpo di Rael, egli vede suo fratello John fuori dalla gabbia che si gira lentamente verso di lui. Qui la musica si calma quasi come se all'improvviso Rael si dimenticasse del dolore che sta provando. Il volto di John è immobile e muto alle grida di aiuto del fratello, ma nel suo sguardo vuoto si forma una lacrima di sangue che gocciola lungo la sua guancia (come se, nonostante sia incapace di aiutare il fratello, fosse amareggiato per la sorte toccatagli). Poi Rael guarda John girarsi di nuovo dall'altra parte e andarsene. La strofa si chiude con la parziale riproposizione dell'assolo al sintetizzatore (questa volta usato anche da sottofondo alla parte appena cantata) su cui si interseca il verso «*Raindrops keep falling on my head*» («Gocce di pioggia continuano a cadermi sulla testa») ⁴⁷ ripetuto più volte in sottofondo sempre più distorto fino a scomparire per dare l'idea dell'incessante gocciolio che stordisce. Riprende il tema percussivo dell'organo e con esso la descrizione del dolore fisico di Rael rappresentato con grande efficacia dall'espressività della voce di Gabriel (così come nelle due strofe precedenti) in cui viene descritto il subbuglio fisico del protagonista.

Il dolore provocatogli dalla pressione, paragonato alla sensazione di stare in una camicia di forza in

Figura 1.16. Terza pagina del manoscritto originale di Gabriel per la creazione della copertina di *The Lamb*. In questa pagina sono presenti le bozze di *Fly on a Windshield*, *Broadway Melody of 1974*, *Cuckoo Cocoon*, e *In the Cage*, raggruppate però, sotto tre titoli: *The Wall* (per *Fly on a Windshield* e *Breadway Melody of 1974*), *Undergroud* (per *Cuckoo Cocoon* e *In the Cage*), e *Claustrophobia* (solamente per *In the Cage*). Questo dimostra come fin dai primi intenti non ci dovesse essere una soluzione di continuità tra *Fly on a Windshield* e *Broadway Melody of 1974* e tra *Cuckoo Cocoon* e *In the Cage*, così come poi accadrà nel prodotto finale sia negli scenari descritti dal testo sia nella musica. A conclusione di questi appunti, emerge anche una possibile visualizzazione del sistema infinito di gabbie che si svela alla vista di Rael: «maglia di reti a nido d'ape, ogni rete (la gabbia) con una persona all'interno, in grado di muovere una piccola distanza nelle atre gabbie e di far vibrare l'intero sistema (attraverso un trampolino che rimbalza)». [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 32; dall'archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

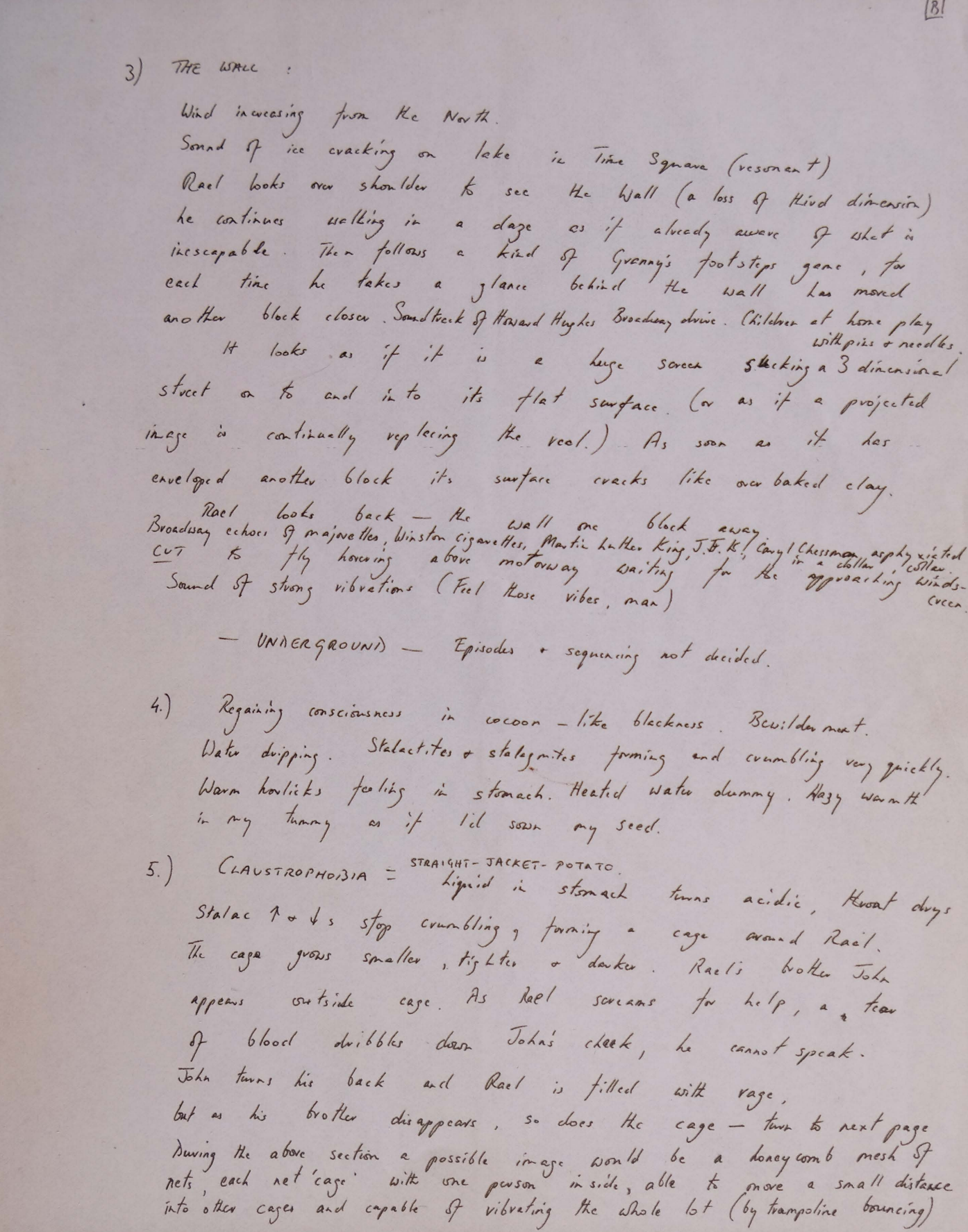


Figura 1.16. Terza pagina del manoscritto originale di Gabriel per la creazione della copertina di *The Lamb*. In questa pagina sono presenti le bozze di *Fly on a Windshield*, *Broadway Melody of 1974*, *Cuckoo Cocoon*, e *In the Cage*, raggruppate però, sotto tre titoli: *The Wall* (per *Fly on a Windshield* e *Breadway Melody of 1974*), *Undergroud* (per *Cuckoo Cocoon* e *In the Cage*), e *Claustrophobia* (solamente per *In the Cage*). Questo dimostra come fin dai primi intenti non ci dovesse essere una soluzione di continuità tra *Fly on a Windshield* e *Broadway Melody of 1974* e tra *Cuckoo Cocoon* e *In the Cage*, così come poi accadrà nel prodotto finale sia negli scenari descritti dal testo sia nella musica. A conclusione di questi appunti, emerge anche una possibile visualizzazione del sistema infinito di gabbie che si svela alla vista di Rael: «maglia di reti a nido d'ape, ogni rete (la gabbia) con una persona all'interno, in grado di muovere una piccola distanza nelle atre gabbie e di far vibrare l'intero sistema (attraverso un trampolino che rimbalza)». [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 32; dall'archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]



Figura 1.17. Inquadratura tratta dal film *El Topo* in cui il protagonista appare all'interno di una grotta che potrebbe aver ispirato l'ambientazione di *Cuckoo Cocoon* e di *In the Cage*. ["*El Topo*," di Alejandro Jodorowsky, Messico 1971]

balia dell'agitazione psicofisica ⁴⁸, diventa sempre più insopportabile tanto che con un crescente mal di testa implora: «*Get me out of this pain*» («Tiratemi fuori da questo dolore») ⁴⁹.

Quando Rael ironizza sul fatto che se potesse trasformarsi in liquido riuscirebbe a liberarsi riempiendo le fessure della roccia, per la terza volta nella canzone, la musica torna ad essere meno cupa, per poi incupirsi nuovamente non appena Rael torni a pensare alla sua reale condizione. Nel frattempo però, proprio mentre John scompare dalla sua vista, così anche la gabbia e Rael viene fatto girare come una trottola. La gabbia sonora si può quindi dissolvere così come si era creata.

THE GRAND PARADE OF LIFELESS PACKAGING

Quando questo moto rotatorio è terminato, Rael si ritrova seduto sul lucido pavimento di un vestibolo spoglio

⁴⁸ Dai tre versi «*In the cushioned straight-jacket. / Just like 22nd Street, / When they got me by my neck and feet*» («Nella camicia di forza imbottita. / Proprio come nella 22ª Strada, / Quando mi presero per il collo e i piedi») si capisce come Rael abbia già provato la sensazione di indossare una camicia di forza in una condizione di agitazione psicofisica.

⁴⁹ Gabriel, "In the Cage". È interessante osservare come il climax inizi con: «*Get me out of this cage!*» («Tiratemi fuori da questa grotta!»); prosegua con «*Get me out of this cave!*» («Tiratemi fuori da questa gabbia!») e culmini con «*Get me out of this pain!*» («Tiratemi fuori da questo dolore!»); tutto rigorosamente in assonanza.

e moderno mentre la sua sensazione di capogiro svanisce. Qui una commessa, seduta al banco della reception, gli dice che ciò che sta per vedere è la *Grand Parade of Lifeless Packaging* (letteralmente la Gran parata dell'imballaggio senza vita) in cui tutto è in manutenzione ad eccezione di una piccola quantità di un nuovo prodotto nella seconda galleria. Tutto questo costituisce la fornitura necessaria a rispettare i contratti dell'impresa con i distributori della zona; quasi come se Rael fosse un potenziale nuovo cliente a cui vendere i propri prodotti che vanno dai più costosi *care-conditioned* (curati) ai più ragionevoli *mal-nutritioned* (malnutriti) ⁵⁰ che per via del basso prezzo non hanno la garanzia di una buona nascita e un'infanzia libera da problemi. Diventa quindi sempre più chiaro che i prodotti a cui la commessa si riferisce sono in realtà esseri umani con il proprio futuro già stabilito ⁵¹; tuttavia, rimane la possibilità di cambiarlo in funzione di una piccola possibilità di scelta

⁵⁰ *Care-conditioned* e *mal-nutritioned* significherebbero rispettivamente "curati" e "malnutriti", ma è Gabriel che si serve ancora una volta della rima per intendere più generalmente i "ricchi" per i primi e i "poveri" per i secondi.

⁵¹ In questa immagine è presente sia la critica alla società contemporanea, in cui l'individuo è concepito come merce di scambio, sia la parodia alla rigida convinzione che il destino degli individui sia stato predeterminato da un disegno divino (nella parafrasi di copertina identificato con *the roof* e nella canzone da un ancor più enigmatico *decor on the ceiling*), come sostenuto dalla teoria della predestinazione, secondo la quale (in particolare in alcune correnti calviniste da cui Gabriel vuole evidentemente prendere le distanze) Dio destinerebbe imperscrutabilmente una parte degli uomini alla salvezza e un'altra alla dannazione.

a patto che questa deviazione sia controbilanciata da quella di un altro individuo. In questo senso, i "prodotti in manutenzione", come suggerito da Giovanni De Liso, rappresenterebbero i morti a cui viene sottoposta la cancellazione dei ricordi della loro vita precedente per poi essere nuovamente imballati e spediti sulla Terra, in una sorta di «moderno processo di reincarnazione serializzata» ⁵².

Mentre Rael si muove tra la linea di produzione degli imballaggi – marcata dal ritmo degli operai nella loro rigida pantomima e dagli slogan propinati dai rappresentanti commerciali – riconosce alcuni volti familiari in confezioni grinzose fino ad imbattersi nei membri della sua vecchia gang che gli provocano preoccupazione per la propria incolumità, seppure siano inanimati come tutti dato che si tratta della *Gran parata dell'imballaggio senza vita*. Scappando dalla fabbrica vede di nuovo suo fratello John, questa volta con un numero 9 stampato in fronte ⁵³. Nessuno sembra seguirlo, e con i volti familiari ancora impressi nella memoria entra in una ricostruzione della sua vita in superficie ⁵⁴.

Introdotta dal fischio di un treno, la musica di questo brano presenta atmosfere sintetizzate e impastate in cui è particolarmente evidente l'intervento di Brian Eno ⁵⁵ a cui Gabriel chiese di dare un contributo extra a *The Lamb* con quelli che allora erano considerati "effetti speciali". In una sorta di marcia, queste sonorità identificate da Gabriel col termine Enossification, insieme alla ripetizione ossessiva e quasi robotica del ritornello, contribuiscono a evocare, con una buona dose di sarcasmo, il ritmo incessante e artificioso della catena di montaggio di questa parata inanimata descritta dal testo. Il tutto si sviluppa in un crescendo generale che diventa sempre più maestoso, ma allo stesso tempo alienante, in cui la voce viene progressivamente distorta dato che la società contemporanea – in cui gli individui sono considerati merce di scambio, tanto da essere imballati in una fabbrica – non ha più nulla di naturale e genuino (caratteristiche quest'ultime della voce umana).

BACK IN N.Y.C.

Avendo incontrato figure familiari nella fabbrica dell'imballaggio senza vita, Rael comincia a ripercorrere nella memoria la sua vita di New York. La musica è aggressiva e il cantato è urlato per esprimere tutto il degrado, la rabbia e la violenza della quotidianità di Rael e la sua gang. Questa durezza emerge fin da subito anche nel lessico: «*So you think I'm a tough kid? Is that what you heard? / Well I like to see some action and it gets into my blood*» («Così pensi che io sia un duro? È quello che hai sentito raccontare? / Beh mi piace vedere un po' d'azione e ce l'ho nel sangue») ⁵⁶.

⁵² Giovanni De Liso, *Behind the lines. Testi commentati (1969 – 1998)*(Arcana, 2014), 185.

⁵³ Come suggerito da De Liso, l'associazione del numero 9 a John si tratterebbe di un omaggio a John Lennon che aveva una particolare venerazione per il numero 9: dello stesso anno di *The Lamb* è il suo singolo *#9 Dream*.

⁵⁴ Questo *above ground* (in superficie appunto) presente nella parafrasi di copertina rappresenta la prima volta in cui si può dedurre con certezza che le avventure vissute da Rael si stanno svolgendo in una qualche dimensione sotterranea.

⁵⁵ Nel settembre 1974, quando i Genesis si stavano dedicando ai missaggi finali di *The Lamb* negli Island Studios di Londra, nella sala adiacente alla loro si trovava Brian Eno impegnato nella realizzazione del suo album *Taking Tiger Mountain* [By Strategy].

⁵⁶ Gabriel, "Back in N.Y.C.".

I genitori lo avevano imbrogliato mettendolo al mondo, cosicché se ne andò di casa molto presto per intraprendere la strada della delinquenza. Solo dopo un periodo nel riformatorio di Pontiac⁵⁷ si guadagnò il rispetto della gang di cui ora è il leader: «*Let me out of Pontiac when I was just seventeen, / I had to get it out of me / if you know what I mean, what I mean*» («Mi hanno rilasciato da Pontiac quando avevo solo diciassette anni / Dovevo togliermelo di dosso, se sai cosa intendo, cosa intendo»)⁵⁸.

È nella seconda strofa di questo brano che emerge chi è realmente Rael, un delinquente a cui non importa chi colpisce, chi ferisce o chi tratta ingiustamente e si capisce dagli incendi notturni dove è passato. Il tutto è espresso dal protagonista in prima persona sotto forma di domande retoriche rivolte a un ipotetico interlocutore, quasi come se si stesse difendendo in una sorta di processo.

Nella terza strofa l'atmosfera cambia completamente e la musica diventa più morbida e impastata mentre Rael ricorda che una volta, tornando a casa dopo una rapina, coccolava un porcospino che gli diceva che non doveva incolpare nessuno della sua condizione se non sé stesso⁵⁹.

Quella stessa notte si rese conto della necessità di rasare il suo cuore peloso. Nei versi «*No time for romantic escape, / When your fluffy heart is ready for rape. No!*» («Non c'è tempo per scappatelle romantiche, / Quando il tuo cuore peloso è pronto per violenza carnale. No!»)⁶⁰ Rael realizza che è necessario cambiare il proprio approccio col mondo femminile per avere qualche chance con le ragazze e questo cambiamento è appunto simboleggiato dalla rasatura del proprio cuore sepolto dai peli che altro non è che la corazza che si è costruito attorno.

Nella quarta strofa ripiomba però nella rabbia, esprimendo tutto il proprio odio per l'ipocrisia progressista e chiedendosi perché mai aver bisogno dell'illusione dell'amore e dell'affetto quando può farsi una dose per endovena⁶¹. Tuttavia, a conclusione del brano, con la riproposizione della strofa in cui Rael ricorda quando coccolava il porcospino e in cui si immaginava la rasatura del suo cuore peloso, si avverte una flebile speranza per ciò che accadrà. Con questo si vuole dimostrare che forse

57 Il riformatorio di Pontiac (Illinois) aprì nel 1871 e, così come gli altri riformatori che si diffusero dopo la fine della Guerra Civile, si caratterizzava per la volontà di ridurre i minorenni condannati in strutture separate dai penitenzieri destinati agli adulti, basandosi sulla convinzione che i giovani sarebbero stati ulteriormente corrotti dall'essere in stretta vicinanza a criminali pericolosi.

58 Gabriel, "Back in N.Y.C.". Nella parafrasi di copertina è spiegato chiaramente che Rael, per guadagnarsi il rispetto della gang, aveva dovuto passare dal riformatorio di Pontiac; invece, nel testo del brano questo particolare è lasciato intendere da questi versi in modo più implicito. È anche la prima volta in cui viene associata un'età precisa alle esperienze del protagonista (17 anni).

59 Nella parafrasi di copertina il porcospino è invece addormentato. In ogni caso, indipendentemente dallo stato fisico del porcospino che non sembra essere così rilevante, quest'immagine indubbiamente metaforica potrebbe essere interpretata, come sostenuto da De Liso, in due modi possibili: come la coscienza del protagonista (insanguinata dalla violenza, così com'è insanguinata la mano di chi prova a stringere un porcospino); oppure come la difficoltà, nei rapporti interpersonali, di trovare un equilibrio tra l'esigenza di stare vicini e la voglia di libertà, infatti se due porcospini sono troppo lontani hanno bisogno di avvicinarsi per riscaldarsi, ma se sono troppo vicini devono presto spostarsi per il dolore provocato dagli aculei (in questo secondo caso sarebbe tratta dal libro *Psicologia delle masse e analisi dell'io* di Freud).

60 Gabriel, "Back in N.Y.C.".

61 Nel testo del brano viene usato il termine *mainline* che nel gergo significa iniettarsi la droga per via venosa. Nella parafrasi di copertina, invece, Gabriel cita esplicitamente lo speed (droga che intensifica il lavoro mentale), usato da Rael per cambiare stato d'animo rischiando la vita piuttosto che sentirsi un ritardato: «*He was better off dead, than slow in the head*» («Sarebbe stato meglio morto, che lento di mente»).



Figura 1.18. Note originali del produttore John Burns con le varie sezioni strumentali e vocali per *Cuckoo Cocoon*, *In the Cage* (*Claustrophobia*) e *The Grand Parade of Lifeless Packaging* (*March*). [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 46; dalla collezione privata di John Burns]

anche nella persona più brutale può trovare spazio l'amore.

HAIRLESS HEART

Hairless Heart è un brano solo strumentale che coincide col momento – descritto solamente nella parafrasi di copertina – in cui Rael si immaginava⁶² «la rimozione del suo cuore peloso e, con l'accompagnamento di una musica molto romantica, l'osservava mentre veniva rasato liscio da un anonimo rasoio d'acciaio»⁶³. Poi il «palpitante organo color rosso ciliegia»⁶⁴, ormai glabro (*hairless heart* appunto), era ritornato al suo posto e iniziò a battere più velocemente, guidando Rael nella sua prima esperienza romantica.

La "musica molto romantica" non è altro che quella che caratterizza questo brano in cui il ruolo di protagonista è affidato alla chitarra di Hackett e al sintetizzatore di Banks che dipingono un'armonia malinconica che ha molto degli adagi dei concerti grossi italiani. Questi avevano la funzione di dare respiro nello svolgersi della composizione, così come questo brano costituisce una cesura lirica alla fitta narrazione della storia di Rael.

All'inizio del brano, sopra un tintinnante tappeto sonoro del sintetizzatore, la melodia è arpeggiata ed è suonata dalla chitarra classica (usata solamente in studio), poi diventa a note lunghe realizzate con la chitarra elettrica, infine viene eseguita al sintetizzatore rendendo il brano sempre più maestoso. Questa sequenza in cui la melodia è alla chitarra elettrica e poi passa al sintetizzatore viene ripetuta una seconda volta.

COUNTING OUT TIME

Questo brano, in cui Rael ricorda la sua prima esperienza sessuale, si colloca in continuità con il momento di pausa nella narrazione iniziato con la traccia precedente. Infatti non c'è uno stacco tra un brano e l'altro (i quali vengono collegati da una base d'organo) e solo il cambio di tempo dettato dalla batteria scandisce l'inizio di *Counting Out Time*. Qui però la descrizione è affidata esclusivamente al testo del brano e non alla parafrasi di copertina, il contrario di quanto avvenuto per *Hairless Heart*.

Nella memoria del protagonista continuavano a susseguirsi i ricordi della sua vita terrena e questa volta è il suo primo *romantic encounter* ad emergere, inteso più come esperienza sessuale che come appuntamento romantico. Il titolo (in italiano *Battendo il tempo*) infatti sembra rimandare a un ritmo ideale da tenere durante la performance sessuale. Dalla dettagliata descrizione dei versi emerge un imbranato Rael che, dopo aver comprato e studiato un manuale sul sesso, cerca di metterlo in pratica con grandi aspettative. Dopo aver spogliato la ragazza si capisce però che nell'atto fallisce: «*I'm counting out time, reaction none to happy, / Please don't slap me / I'm a red blooded male and the book said I could not fail*» («Sto battendo il tempo, il risultato per nulla felice, / Per favore

62 L'episodio non è vissuto da Rael nel presente, bensì nella sua memoria; in quanto costituisce ancora parte della ricostruzione mentale della sua vita terrena; ricostruzione iniziata dopo aver abbandonato la fabbrica dell'imballaggio senza vita.

63 Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*. Si noti in questa descrizione la quasi eccessiva quantità di dettagli usati da Gabriel al fine di trasmettere al lettore un'immagine più nitida possibile.

64 Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.



Figura 1.19. Note originali del produttore John Burns con le varie annotazioni per *Hairless Heart* e *Counting Out Time*, qui denominata *Sexsong*. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 47; dalla collezione privata di John Burns]

non schiaffeggiarmi, / Sono un maschio dal sangue rosso e il libro diceva che non potevo fallire»⁶⁵.

In questo pezzo Peter è autore anche delle musiche che sono caratterizzate da un’atmosfera spiritosa (specialmente nel momento del coito ⁶⁶) in deciso contrasto con la malinconia del brano precedente. Il romanticismo lascia quindi il posto a una tragicomicità anche nella musica...

Il brano si conclude con un enigmatico verso in cui Rael si rivolge per l’ultima volta alle “zone erogene”: «*Without you, mankind handkinds thru’ the blues*»⁶⁷. Handkinds è una parola che non esiste in inglese e sembrerebbe essere l’ennesimo neologismo gabrieliano, in questo caso usato con funzione verbale e ottenuto dall’unione di *hand* (mano) e *kind* (gentile). Traducendolo quindi con «Senza di voi, l’umanità sprofonderebbe con la sua mano gentile nella tristezza» sembra piuttosto chiaro cosa il vocalist voglia intendere...

THE CARPET CRAWLERS

Dai suoi confusi ricordi Rael ritorna nel varco dove prima si era trovato bloccato. Questa volta vede un lungo corridoio ricoperto con un tappeto di lana di agnello. Il brano si apre proprio con la descrizione della sensazione tattile provata da Rael a piedi nudi su questa morbida superficie. I muri sono dipinti di ocra rossa e sono caratterizzati da strane insegne; alcune sembrano bersagli, altre uccelli e barche. Una salamandra si getta nelle fiamme per distruggersi; creature immaginarie sono intrappolate nella celluloide; pulci si attaccano al vello d’oro⁶⁸. In fondo al corridoio riesce a vedere della gente in ginocchio. Con sospiri e mormorii, nel loro lento movimento lottano per raggiungere una porta di legno alla fine del corridoio. Avendo finora visto soltanto i corpi inanimati nella Gran parata dell’imballaggio senza vita, Rael corre incontro a loro per parlargli. «“Cosa sta succedendo?” grida a un monaco borbottante, il quale camuffa uno sbadiglio e replica “C’è ancora molto tempo prima dell’alba”. Un tizio simile a una sfinge che striscia chiama Rael dicendo: “Non parlargli, il monaco è ubriaco. Ognuno di noi sta cercando di raggiungere la cima delle scale, là ci aspetta una via d’uscita”»⁶⁹. Nel testo della canzone questo dialogo si traduce nel celebre ritornello: «*The carpet crawlers heed their callers: / “We’ve got to get in to get out / We’ve got to get in to get out”*» («Gli zerbini striscianti ascoltano chi li chiama: / “Dobbiamo entrare per uscire / Dobbiamo entrare per uscire”»)⁷⁰. La porta è rappresentata metaforicamente dalla cruna di un ago che strizza l’occhio al povero⁷¹, mentre le persone che

⁶⁵ Gabriel, “Counting Out Time”.

⁶⁶ Il momento dell’amplesso è lasciato sottinteso dal testo, ma durante l’atto il descrittivismo musicale non si risparmia grazie all’assolo di Hackett filtrato nel Synthi Hi Fli.

⁶⁷ Gabriel, “Counting Out Time”.

⁶⁸ È con questa definizione che i *carpet crawlers* (zerbini striscianti) compaiono per la prima volta nel testo della canzone: pulci che si attaccano al vello d’oro in cerca di pace. Questi sono dunque attaccati come parassiti al tappeto di lana che ricopre il corridoio, ma l’immagine non è casuale. Infatti, nella mitologia greca, il vello aureo è quello dell’ariete alato che Zeus mandò in aiuto di Frisso ed Elle, suoi figli; dopo il sacrificio dell’ariete in Calchide, il suo vello fu consacrato ad Ares e poi conquistato dagli Argonauti al comando di Giasone. La conquista del vello d’oro, in senso figurato, indica quindi un’impresa difficile, così come quella in cui stanno lottando i *carpet crawlers* che danno il titolo alla traccia.

⁶⁹ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

⁷⁰ Gabriel, “The Carpet Crawlers”.

⁷¹ Quest’immagine è tratta da una frase del Vangelo di Matteo («È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago che un ricco entri

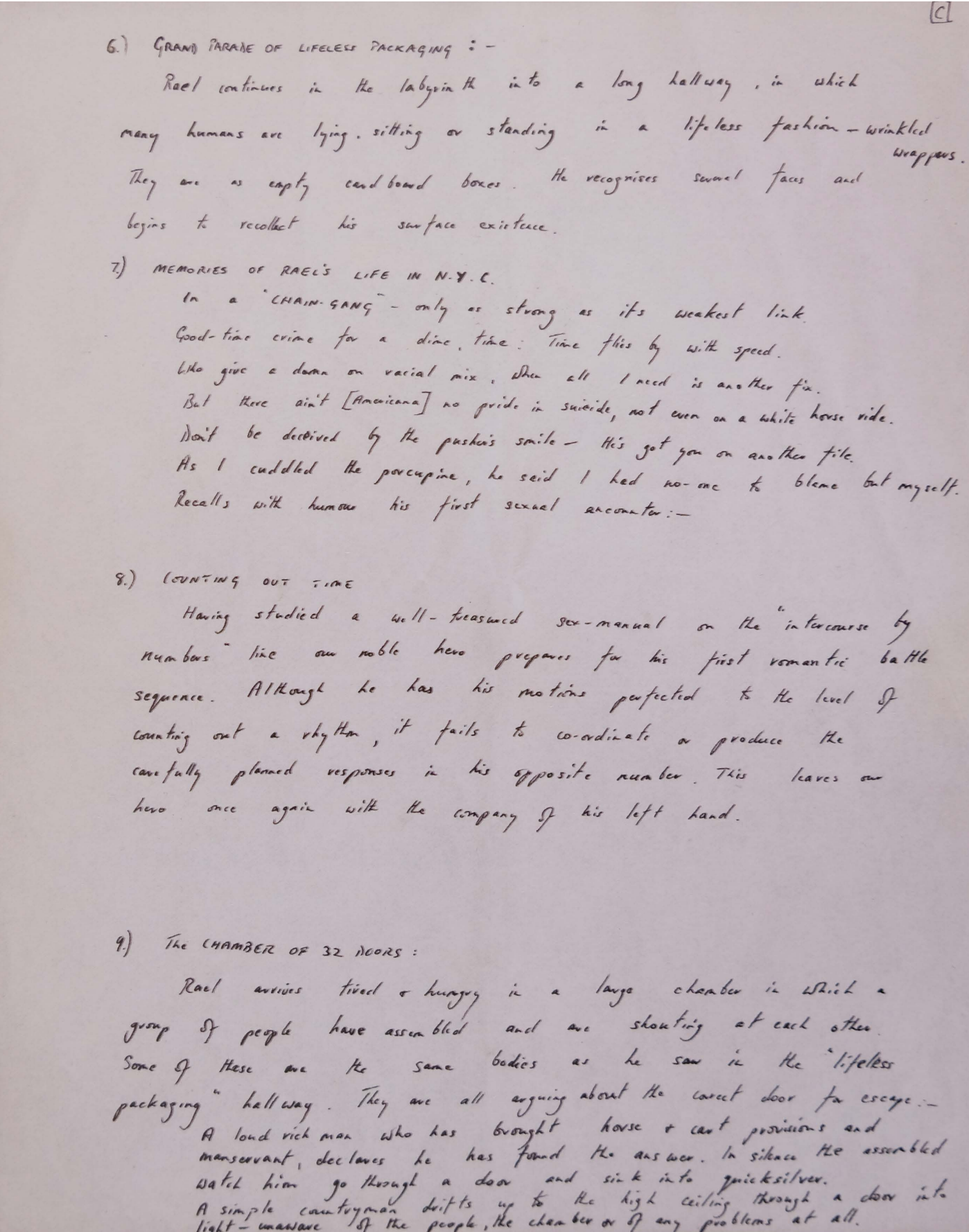


Figura 1.20. Quarta pagina del manoscritto originale di Gabriel per la creazione della copertina di *The Lamb*. In questa pagina sono presenti le bozze di *The Grand Parade of Lifeless Packaging*, *Back in N.Y.C.* (qui indicata con un più descrittivo *Memories of Rael's life in N.Y.C.*), *Counting Out Time* e *The Chamber of 32 Doors*. Di quest’ultima colpisce la ricchezza di particolari, la maggior parte dei quali persi nel testo originale sia di copertina che del brano. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 36; dall’archivio Hipnosis/Aubrey Powell]

strisciano da alberi di una foresta che lottano per la luce del sole. In questo senso, il brano sembrerebbe essere una metafora del duro cammino della vita e della lotta per la salvezza, senza però la minima traccia del libero arbitrio: «*There's only one direction in the faces that I see; / It's upward to the ceiling, where the chambers said to be. / Like the forest fight for sunlight, that takes root in every tree. / They are pulled up by the magnet, believing they're free*» («C’è solo un’unica direzione nei volti che vedo; / È verso il soffitto, dove dicono ci siano le aule. / Come la foresta lotta per il sole, che dà vita a ogni albero. / Sono attratti da una calamita, credendo di essere liberi»)⁷². A differenza delle persone che strisciano, però, Rael possiede la libertà di scelta e così, senza chiedersi il perché, attraversa coraggiosamente la porta. Gli appare così una tavola imbandita dietro la quale c’è una scala a chiocciola che buca il soffitto.

Dal punto di vista della musica questo brano presenta un arpeggio di note veloci alla tastiera – il cui suono ricorda vagamente quello metallico del clavicembalo – che costituirà il sottofondo di tutta la traccia. Su questa sorta di basso continuo si stratificano gradualmente la voce e gli atri strumenti a formare un lento crescendo. Non è casuale la presenza di questo fitto tappeto tastieristico che rappresenta con la musica la lana soffice e calda che ricopre il pavimento del corridoio.

THE CHAMBER OF 32 DOORS

Giunto in cima alla scala a spirale, Rael si ritrova in un’aula quasi emisferica con molte porte tutte attorno alla sua circonferenza. Lì è presente una folla di centinaia di persone raccolte in vari gruppi. C’è un ricco, un povero, un prestigiatore col suo mazzo di carte, un prete e un mago che cantano, accademici che cercano parole stampate, persino suo padre e sua madre rispettivamente alla sua sinistra e alla sua destra che come tutti stanno indicando una direzione. Dalle animate discussioni di questa folla, Rael apprende che ci sono 32 porte, ma solo una conduce fuori; le altre invece riportano inesorabilmente al punto di partenza (metafora delle possibili strade che si possono percorrere durante la vita, ma soltanto una di esse porta alla realizzazione completa della propria personalità)⁷³.

nel regno di Dio») che esprime l’impossibilità umana di entrare nel Regno di Dio senza umiltà e senza rinunciare alle ricchezze materiali.

⁷² Gabriel, “The Carpet Crawlers”. Qui la salvezza, simboleggiata da questa soglia da oltrepassare, potrebbe coincidere non tanto con il raggiungimento del Regno dei Cieli (metafora evangelica), quanto con il raggiungimento della libertà, ottenuta attraverso un percorso interiore.

⁷³ Qui la versione raccontata nella parafrasi di copertina differisce leggermente da quella del testo del brano. Nella prima Rael apprende dalla folla che solo una delle 32 porte conduce fuori; nella seconda, invece, è lui che sembra tentarle tutte una dopo l’altra: «*And every single door, that I’ve walked through / Brings me back here again, / I’ve got to find my own way*» («E ogni singola porta, che ho attraversato / Mi riporta qui nuovamente, / Devo trovare la mia strada»). L’immagine è molto simile a quella di Alice nel paese delle meraviglie quando Alice, cadendo nella tana del Bianconiglio, si ritrova in una stanza circolare con tante porte ai lati senza sapere quale prendere. Invece, il numero 32, come suggerito da Lorenzo Barbagli nel libro *The Lamb. Il percorso del LAMB di Peter Gabriel*, potrebbe alludere alle 32 vie di cui è costituito l’Albero della Vita: simbolo della dottrina ebraica e formato da 10 attributi divini (sapienza, intelligenza, conoscenza, amore, forza, bellezza, eternità, splendore, fondamento, sovranità) e 22 sentieri di collegamento tra di essi, corrispondenti alle 22 lettere dell’alfabeto ebraico. L’Albero della Vita, chiamato anche Scala di Giacobbe, trova un altro collegamento tra il testo dei Genesis e il libro della Genesi (capitolo 28, versetto 22) in cui si descrive il sogno di Giacobbe: «Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio

Nonostante la folla, il protagonista si sente solo e impaurito, ha bisogno di qualcuno in cui credere, qualcuno di cui fidarsi («*I need someone to belive in, someone to trust*»)⁷⁴; magari un genuino uomo di campagna, o un uomo che lavora con le proprie mani, o ancora un uomo che non grida le proprie scoperte. Nessuno però riesce ad aiutarlo e così Rael precipita nello sconforto rivolgendo una supplica, ben resa dalla disperata voce di Gabriel, a chiunque possa aiutarlo: «*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*» («Vi darei tutti i miei sogni, se mi aiutaste, / A trovare una porta / Che non mi riconduca indietro ancora una volta / Portatemi via»)⁷⁵.

The Chamber of 32 Doors è una delle tracce più descrittive di tutto l’album e la musica passa decisamente in secondo piano.

LILYWHITE LILITH

Le voci della folla nell’aula delle 32 porte si fanno sempre più forti, «finché Rael urla “Zittii!”»⁷⁶. C’è un momentaneo silenzio e Rael diventa il centro dell’attenzione di quella moltitudine che lo guarda come se fosse una nuova recluta chiamandolo per nome. «*Bred on trash, fed on ash the jigsaw master has got to move faster*» («Allevato a spazzatura e cenere il maestro del puzzle deve muoversi più velocemente») ⁷⁷. Così, vedendo un angolo tranquillo, vi si precipita. Vicino c’è una signora di mezza età – la cui carnagione molto pallida risplende come il chiaro di luna – che sta parlando da sola a bassa voce. È Lilith⁷⁸, e Rael scopre che è cieca e sta cercando una guida. «“Cosa te ne fai di una guida se non sai dove andare?” chiede Rael. “Ho un posto dove andare” risponde lei»⁷⁹, promettendogli di portarlo in salvo grazie alla brezza che soffia dalla porta giusta (che lei è in grado di cogliere essendo una creatura delle caverne), a patto che la conduca fuori da quel fracasso. Quindi decide di guidarla attraverso la stanza, lasciando la folla commentare la loro partenza come un altro fallimento. Appena varcata la porta, Lilith conduce Rael giù per un tunnel. Le luci dell’aula presto svaniscono e, sebbene la donna cammini con sicurezza, Rael inciampa spesso nel buio.

Dopo un lungo cammino, arrivati in quella che Rael giudica essere una grande grotta circolare, la donna gli rivolge la parola per la seconda volta chiedendogli di sedersi su un freddo trono intagliato nella giada: “They’re coming for you, now don’t be afraid” (“Verranno a prenderti, non aver paura”)⁸⁰. Qui Lilith, senza dare nessuna ulteriore

salivano e scendevano su di essa». Questa scala sembra proprio essere la scala a spirale di *The Carpet Crawlers* che ha condotto Rael nell’aula delle 32 porte.

⁷⁴ Gabriel, “The Chamber of 32 Doors”.

⁷⁵ Gabriel, “The Chamber of 32 Doors”.

⁷⁶ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

⁷⁷ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*. Qui il protagonista è visto metaforicamente come il maestro del puzzle, ossia come chi, trovandosi in una situazione difficile, è in grado di uscirne egregiamente. ⁷⁸ Il nome Lilith lo si ritrova in diverse culture popolari a partire dalle civiltà mesopotamiche in cui era il demone femminile della tempesta. Nella tradizione ebraica è considerata la prima donna esistente sulla terra, ancor prima di Eva. Mentre nel Cristianesimo è considerata una strega. Lilith rimanda anche all’omonimo romanzo scritto dallo scozzese George MacDonald del 1895 e che si tratterebbe della storia fantasy preferita da Gabriel, come dichiarato in un’intervista del 1974. In quest’ultimo caso è invece una bellissima principessa che custodisce il segreto per distruggere il male.

⁷⁹ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

⁸⁰ Gabriel, “Lilywhite Lilith”.

spiegazione, lo abbandona a fronteggiare ancora una volta la sua paura. Alla sua sinistra un tunnel si illumina e Rael comincia a tremare. Mentre la luce aumenta di intensità, sente un ronzio. La luce diventa così intensa da far male, riflettendosi sui muri come sole sulla neve fino ad accecarlo. Preso dal panico, Rael cerca a tentoni una pietra e la scaglia nel punto più lucente: un suono di vetro rotto echeggia tutto intorno. Una volta riacquisita la vista, vede due globi dorati di circa 1 piede⁸¹ di diametro che si allontanano librandosi nel tunnel.

La musica è caratterizzata da un rock duro che alla fine riprende il tema conclusivo di *Broadway Melody of 1974*. *Lilywhite Lilith* proviene da *The Light*, pezzo del 1970 scritto da Phil Collins e riadattato, con le necessarie modifiche nei testi e negli arrangiamenti, per inserirsi in *The Lamb*.

THE WAITING ROOM

Questa traccia è solo strumentale e descrive con la musica quanto raccontato alla fine del brano precedente. Con un’efficacissima atmosfera psichedelica (la più psichedelica dell’intero album), il brano trasmette all’ascoltatore le paure e le allucinazioni di Rael, investito dalla luce mentre aspetta nella grotta in cui Lilith lo ha lasciato. Per questo motivo questo pezzo s’intitola *The Waiting Room* (La sala d’attesa). La musica, caratterizzata da improvvisazione e diverse idee atonali di Steve Hackett, inizia con suoni aspri e dissonanti che danno il senso del ronzio avvertito da Rael quando la luce lo acceca. Poco a poco il sound della chitarra elettrica trasporta tutti gli altri strumenti in un climax che culmina con un violento boato per dare l’idea del soffitto che crolla.

ANYWAY

Quando i due globi dorati scompaiono una fragorosa crepa si crea nel tetto che gli crolla addosso, lasciando Rael nuovamente intrappolato. «*This is the one for me*» («Questa è la mia ora»)⁸² pensa, non riuscendo a muovere nessuna delle rocce che lo circondano e respirando sempre più a fatica. Il protagonista si rassegna così a trasformarsi in concime per la terra, d’altronde era stato proprio il suo creatore (Peter Gabriel) a definirlo come «materiale completamente biodegradabile»⁸³ all’inizio della parafrasi di copertina. «*There’s not much spectacle for an underground creole as he walks through the gates of Sheol*» («Non c’è un grande spettacolo per un creolo sotterraneo mentre si dirige verso i cancelli di Sheol»)⁸⁴. Avrebbe preferito esplodere nello spazio o svolazzare riempito d’elio su un mausoleo. L’unica consolazione è quella di non essere finito nelle mani di qualche imbalsamatore perversito pronto a trattarlo a suo

⁸¹ Il piede è un’unità di misura di lunghezza del sistema imperiale britannico. Attualmente è l’unità di misura ufficiale in USA, Liberia e Birmania, ma è usato in maniera consuetudinaria anche in diversi paesi anglosassoni che hanno adottato il Sistema Internazionale tra cui il Regno Unito. Equivale a 0,3048 m.

⁸² Gabriel, “Anyway”.

⁸³ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

⁸⁴ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*. “Creolo” è chi nato dalle colonie d’America da genitori europei. In questo passo del testo di copertina, tuttavia, il termine è probabilmente inteso nel significato estensivo di meticcio dell’America centromeridionale nato da padre bianco e madre indigena. Ancora una volta, però, *creole* sembra sia stato scelto da Gabriel, più che per il significato, per far rima con *Sheol* che è il nome ebraico biblico della dimora sotterranea dei defunti.

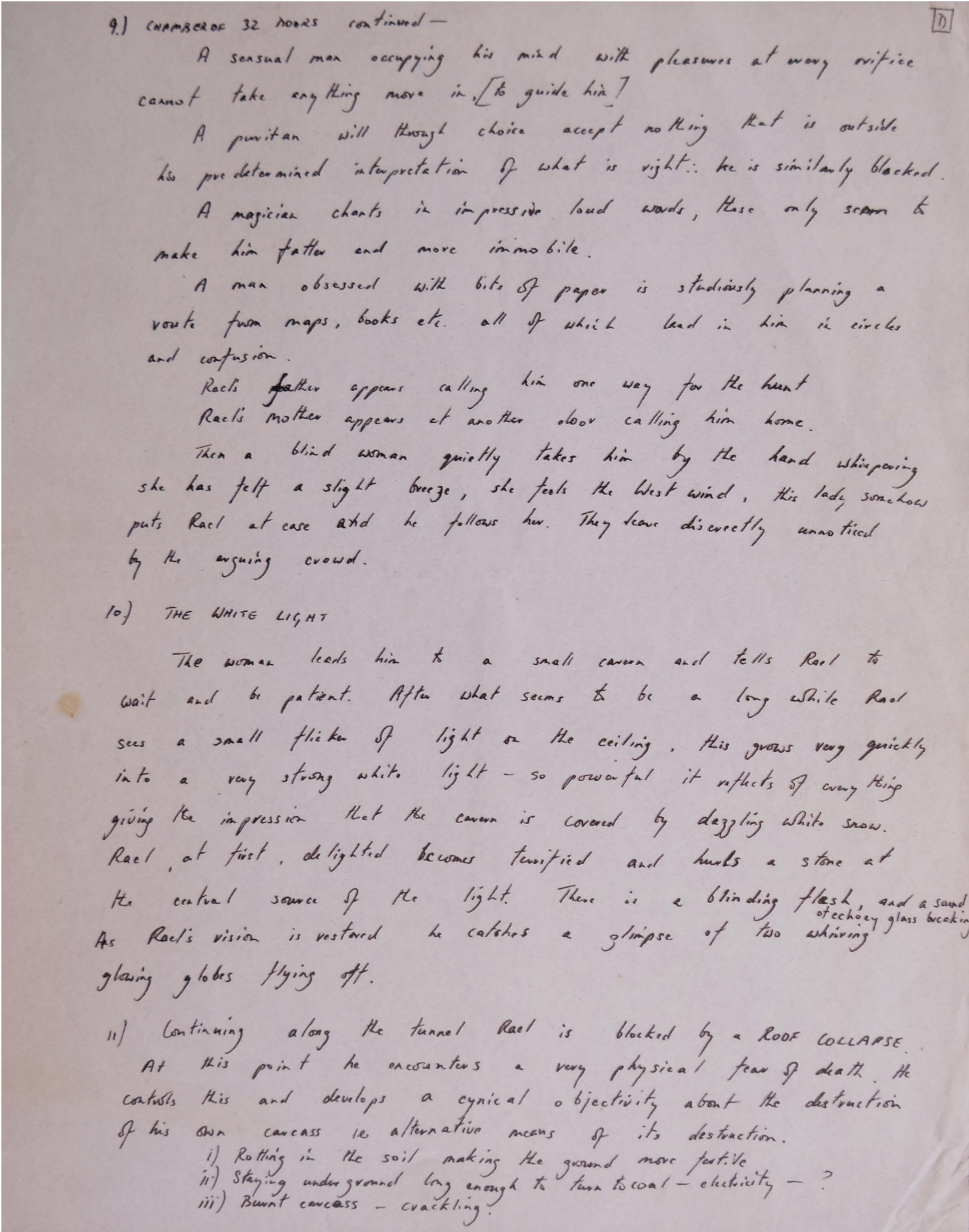


Figura 1.21. Quinta pagina del manoscritto originale di Gabriel per la creazione della copertina di *The Lamb*. In questa pagina è presente la bozza della continuazione di *The Chamber of 32 Doors* e le bozze di *Lilywhite Lilith* e *Anyway* raggruppate sotto lo stesso titolo: *The White Light*. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 37; dall'archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

piacimento. Rael quindi crede di incontrare la Morte, la quale sembra arrivare con un treno invece che su un cavallo pallido come aveva sentito dire⁸⁵. A questa implora di prolungargli la scadenza con il creatore: «Keep the deadline open with my maker! / See me stretch; for God's elastic acre» («Mantieni la scadenza aperta col mio creatore! / Guardami stirarmi; attraverso il cimitero elastico»)⁸⁶. Il brano presenta un bellissimo sottofondo arpeggiato al pianoforte, questa volta un po' in contrasto con la drammaticità del momento. Tuttavia, questo contrasto potrebbe essere voluto per sottolineare il tono sarcastico di tutto il brano in uno scenario dal macabro umorismo. Uno scenario spesso usato da Gabriel nelle liriche dei Genesis, come per esempio nella celebre *The Musical Box*.

THE SUPERNATURAL ANAESTHETIST

Questa traccia è un breve interludio in cui la Morte è visualizzata da Rael come "Anestesista Soprannaturale" vestito di bianco che, dopo essersi avvicinato, rilascia uno sbuffo di gas da una bomboletta (contrappasso degli atti vandalici compiuti da Rael con la sua di bomboletta) e se ne va soddisfatto svanendo nel muro. Rael, toccandosi la faccia, ha però la conferma di essere ancora vivo: l'incontro appena avvenuto con la Morte è stato solo un'illusione. Intanto avverte un pesante odore muschiato nell'aria. Si muove verso l'angolo dove l'odore è più penetrante, scoprendo una fessura tra le macerie dalla quale proviene.

THE LAMIA

Rael prova a spostare le rocce riuscendo infine a crearsi un varco da cui strisciare fuori. Da quest'altra parte l'odore è ancora più forte e con rinnovata energia si mette alla ricerca della sua origine: «Each step he takes, the perfumes change / From familiar fragrance to flavour strange» («Ad ogni passo, il profumo cambia / Da una fragranza familiare ad un aroma sconosciuto»)⁸⁷. Raggiunge così una magnifica camera al cui interno vi è una lunga piscina di acqua rosata lussuosamente decorata con accessori dorati. I muri attorno alla piscina sono coperti di velluto color granata e su di essi si arrampicano piante di caprifoglio⁸⁸. «Stepping in the moist silence, with a warm breeze he's gently kissed. / Thinking is quite alone / He enters the room, as if it were his own» («Entrando nell'umido silenzio, da una calda brezza viene delicatamente baciato. / Pensando d'esser solo / Entra nella stanza, come se fosse sua»)⁸⁹. Tuttavia, attraverso la sottile foschia sulla superficie dell'acqua si originano una serie di increspature: tre creature vermiglie

85 L'immagine è tratta dal libro dell'Apocalisse (capitolo 6, versetto 8) dove la morte arriva su un cavallo pallido.
86 Gabriel, "Anyway". Cercando di farsi spazio tra le rocce nel disperato tentativo di sopravvivere, è come se Rael si trovasse in una sorta di cimitero elastico bloccato dalle lapidi.
87 Gabriel, "The Lamia".
88 Si noti la dovizia di particolari con cui Gabriel descrive questa ambientazione, una delle più architettoniche dell'intero album. In particolare il caprifoglio è una pianta rampicante con fiori tubolosi bianco-rosei molto profumati (ecco da dove proveniva l'odore che ha incuriosito Rael). Questa pianta, avvolgendo spontaneamente alberi e arbusti, è diventata nella tradizione simbolo dei legami d'amore. Dunque la sua presenza in questa canzone non è casuale considerando quello che succederà a Rael da qui a breve.
89 Gabriel, "The Lamia".

simili a serpenti stanno nuotando verso Rael. Ognuna di esse però ha la testa e il petto di una bellissima donna in miniatura. Sono le Lamia⁹⁰ che danno il titolo al brano. Il terrore di Rael lascia il posto all'infatuazione non appena i loro teneri occhi verdi si posano su di lui. Le Lamia lo invitano ad assaggiare la dolce acqua: "Rael welcome, we are the Lamia of the pool. / We have been waiting for our waters to bring you cool" ("Benvenuto Rael, siamo le Lamia della piscina. / Stavamo aspettando affinché le nostre acque ti portassero refrigerio")⁹¹. Accecato dalla bellezza, Rael non esita ad entrare nella piscina spogliandosi dei suoi vestiti ridotti a brandelli. Non appena ingerisce del liquido, una luminescenza blu pallida inizia a gocciolare dalla sua pelle. All'inizio le Lamia leccano questo liquido molto dolcemente e ad ogni tocco Rael sente il bisogno di darne sempre di più. Poi stringono il suo corpo finché le sue ossa sembrano sciogliersi, e nel momento in cui sente che non può andare oltre, cominciano a mordicchiarlo, ma lui non prova dolore: «As they nibble the fruit of my flesh, I feel no pain, / Only a magic that name would stain» («Mentre mordicchiano il frutto della mia carne, non provo alcun dolore / Soltanto una magia che qualsiasi nome macchierebbe»)⁹². Ingerendo la prima goccia del suo sangue, i loro occhi si anneriscono e i loro corpi iniziano a tremare. La più bella grida: "We all have loved you, Rael" ("Ti abbiamo amato tutte, Rael")⁹³ e con impotente passione Rael le vede morire: «Each empty snakelike body floats, / Silent sorrow in empty boats. / A sickly sourness fills the room, / The bitter harvest of a dying bloom» («Ogni vuoto corpo dalla forma di serpente galleggia, / Silenzioso dolore in vuoti battelli. / Una nauseante acidità riempie la stanza / L'amaro raccolto di un fiore morente»)⁹⁴. In un disperato tentativo di prendere con sé ciò che è rimasto di loro, si mette a mangiare i loro corpi e a lottare dentro di sé per lasciare quel nido d'amore (rappresenta lo stato di abbandono e di dipendenza tipico dell'essere umano quando è travolto dal turbinio della passione amorosa). L'acqua della piscina cambia in un blu color ghiaccio, le luci si affievoliscono e ancora una volta il palcoscenico è pronto per la nuova avventura del protagonista.

Nel brano più sensuale di tutto il racconto il linguaggio è lirico e profondo, adeguatamente accompagnato da una musica romantica e delicata, di una dolcezza che raramente si è toccata in un brano classificato come "rock". In chiusura, il tono si fa malinconico per descrivere il drammatico epilogo.

90 Nella mitologia greca le Lamia sono creature metà serpente, metà donna, esattamente come descritte da Gabriel. A queste veniva attribuito un volto orribile che però riuscivano a mutare per attirare gli uomini allo scopo di succhiargli il sangue. Tra i molteplici racconti aventi come protagonisti queste donne serpente, sembra che ce ne siano due che abbiano ispirato in particolar modo il cantante dei Genesis. L'indizio va ricercato tra i ringraziamenti in chiusura del testo di copertina in cui Gabriel cita anche Filostrato e Keats. Il primo, nel quarto libro della Vita di Apollonio di Tiana, raccontò dell'infatuazione di Menippo per una splendida donna, la cui vera natura (un demone che per nutrirsi ha bisogno del sangue dei giovani belli e forti e che il popolo chiama Lamia) verrà scoperta poco prima delle loro nozze da Apollonio. Il poeta inglese John Keats scrisse invece il poemetto *Lamia* in cui la protagonista è un personaggio romantico e seducente che chiede a un semidio di poter abbandonare il suo corpo da serpente per poter amare il compagno Lucio. Per descrivere le sue Lamia, Gabriel ha quindi mescolato il demoniaco di Filostrato e il sensuale di Keats.
91 Gabriel, "The Lamia".
92 Gabriel, "The Lamia". A differenza della storia di Filostrato, in cui la
93 Gabriel, "The Lamia".
94 Gabriel, "The Lamia". In pochi versi, con grande talento poetico, Gabriel riesce a riunire le cinque sfere sensoriali in un'unica descrizione di ciò che è rimasto delle Lamia.

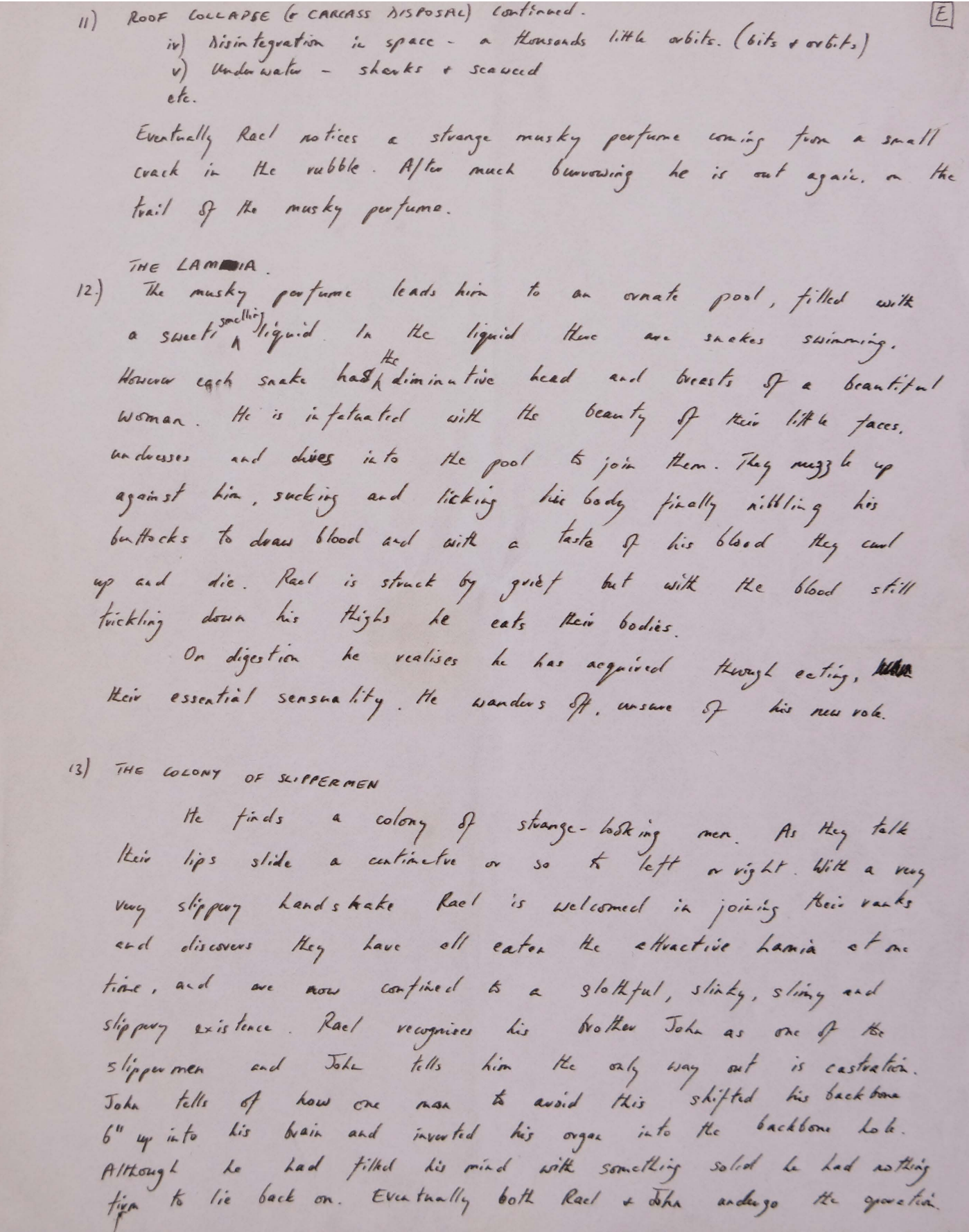


Figura 1.22. Sesta pagina del manoscritto originale di Gabriel per la creazione della copertina di *The Lamb*. In questa pagina è presente la bozza della continuazione di *Anyway* (qui indicata con il titolo *Roof Collapse* già presente in maiuscolo nella pagina precedente), la bozza di *The Lamia* e della prima parte di *The Colony of Slippermen*. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 38; dall'archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

SILENT SORROW IN EMPTY BOATS

Si tartta di un brano solo strumentale dall’atmosfera sognate, concepito più come connessione che come narrazione. Protagonista è il mellotron che riproduce un coro solenne.

THE COLONY OF SLIPPERMEN

Questa breve suite si articola nei tre movimenti descritti di seguito ed è strutturata in forma di dialogo. Al cambiare dell’interlocutore di Rael cambia il movimento.

THE ARRIVAL

Uscendo dalla stessa porta da cui era entrato, Rael trova da quest’altra parte una sorta di ghetto abitato da strani esseri deformi che si toccano spudoratamente nell’indifferenza e che quando lo vedono scoppiano in una risata. È la colonia degli Slippermen ⁹⁵ che dà il titolo a questa breve suite in tre movimenti, il cui verso d’esordio (*I wandered lonely as a cloud*) è una citazione colta del primo verso dell’omonima e celebre poesia del poeta romantico inglese William Wordsworth (1770 – 1850).

Questo primo movimento si sviluppa in forma di dialogo tra Rael e uno degli Slipperman che gli si avvicina. Quest’essere, grottesco in ogni lineamento, è completamente coperto da sgradevoli protuberanze e presenta arti contorti simili a moncherini di gomma. Le sue labbra gli cadono sul mento mentre sorride dandogli il benvenuto e porgendogli la sua viscida stretta di mano. Rael rimane disilluso quando lo Slipperman gli rivela che l’intera colonia è passata dalla stessa «gloriosa romantica tragedia» ⁹⁶ con le stesse tre Lamia che si rigenerano ogni volta e che ora condivide con loro lo stesso sgradevole aspetto fisico e lo stesso oscuro destino. Questa è la punizione per aver inteso l’esperienza sessuale come pura soddisfazione dei propri istinti egoistici, senza amare realmente l’altro.

Quando Gabriel impersonifica lo Slipperman, la sua voce diventa rauca e mostruosa.

A VISIT TO THE DOKTOR

In mezzo ai corrucciati volti degli Slippermen, Rael riconosce quello che è rimasto di suo fratello John. Si abbracciano e John spiega amaramente che l’intera vita di uno Slipperman è dedicata a soddisfare la continua fame dei sensi ereditata dalle Lamia. C’è solo una via d’uscita: la temuta visita al famigerato Dottor Dyper che può rimuovere la fonte di tutti i problemi, cioè praticare la castrazione (metafora della purificazione dalla lussuria).

I due fratelli discutono a lungo questa «ingannevolmente chiamata via d’uscita» ⁹⁷ e alla fine decidono di recarsi insieme dal dottore. «Sopravvivono all’ordalia» ⁹⁸ e gli

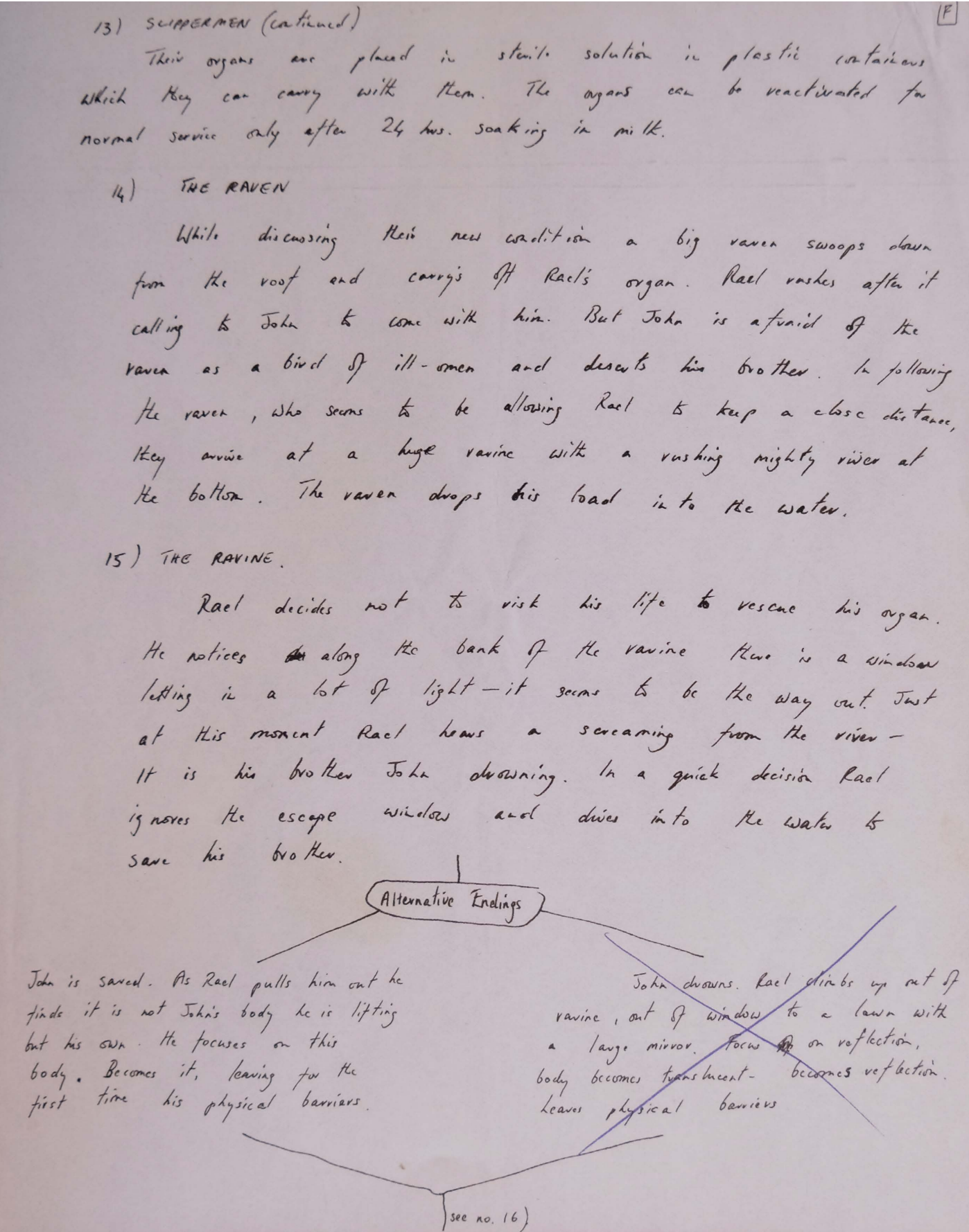


Figura 1.23. Settima pagina del manoscritto originale di Gabriel per la creazione della copertina di *The Lamb*. In questa pagina sono presenti le bozze della continuazione di *The Colony of Slippermen*, di *The Raven* e di *Ravine*. Nella versione finale della quarta facciata *The Raven* sarà inglobata all’interno della breve suite *The Colony of Slippermen*, mentre *Ravine* sarà una traccia solo strumentale consegnando la narrazione testuale a *The Lights Die Down on Broadway* e *Riding the Scree*. Interessante la presenza di due alternative per la fine della storia. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 39; dall’archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

vengono presentate le loro «armi offensive» ⁹⁹ in sterili tubi di plastica gialla con catenine dorate. Consegnadogli questi tubi, il dottore gli dice che solitamente le persone li indossano al collo e conclude: “l’operazione non esclude necessariamente un uso futuro, per brevi periodi, ma nel caso dovete notificarcelo con notevole preavviso” ¹⁰⁰.

THE RAVEN

Mentre i due fratelli discutono della loro nuova condizione, un grande corvo nero, scende all’improvviso in picchiata, afferra il tubo di Rael con il becco e se lo porta via. Rael chiede a John di andare con lui, ma il fratello gli risponde: “Non darò la caccia a un corvo nero. Quaggiù devi leggere e rispettare i presagi. C’è sciagura dove il corvo vola” ¹⁰¹. Così John abbandona il fratello ancora una volta.

Inseguendo l’uccello con tutte le sue forze, Rael arriva giù in uno stretto tunnel e proprio quando pensa di poterlo afferrare, il tunnel si apre terminando sull’orlo di un enorme burrone sotterraneo. Accidentalmente il corvo fa cadere il tubo nell’acqua impetuosa che scorre sul fondo della gola.

RAVINE

Brano solo strumentale in cui la musica è ricca di effetti sonori che riproducono il rumore del vento e dell’acqua delle rapide.

THE LIGHT DIES DOWN ON BROADWAY

Notando i pericoli della ripida scarpata, Rael rimane impotente arrabbiandosi. Decide così d’incamminarsi su un piccolo sentiero che corre lungo la cima del burrone, seguendo con lo sguardo il tubo che emerge a tratti mentre la corrente lo porta via. Tuttavia, proprio mentre gira un angolo, Rael vede sopra di sé un lucernario, come se fosse costruito nell’argine. Attraverso questo può vedere casa sua, sentire il suono della metropolitana e lamenti, odorare l’acido della sua bomboletta mentre plasma la sua rabbia in lettere colore rosso sangue; la sua vita di Broadway insomma, a cui apparteneva prima di trovarsi in quest’altro mondo. «Il suo cuore, ora ruvido, è scosso da un fremito di gioia e comincia a correre, a braccia aperte, verso la via d’uscita» ¹⁰². Nello stesso istante sente la voce del fratello che invoca aiuto mentre sta lottando nelle rapide sottostanti. Rael si ferma un momento ricordandosi di come il fratello lo aveva abbandonato. Poi la finestra inizia a svanire: «*And the light dies down on Broadway*» («E la luce si spegne su Broadway») ¹⁰³. «*The gate is fading now, but open wide. / But John is drowning, I must decide / Between the freedom I had in the rat-race, / Or to stay forever in this forsaken*

⁹⁹ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*. Anche nel testo del brano, l’organo genitale maschile viene identificato da una molteplicità di tropi: *windscreenwiper* (tergicristallo), *tail* (coda), *number* (numero), *honey pouch* (sacca di miele). L’unico a chiamarlo con il suo termine volgare è proprio Rael rivolgendosi al dottore: “Don’t delay, dock the dick!” (“Non indugiare, mozza il cazzol!”).

¹⁰⁰ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

¹⁰¹ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

¹⁰² Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*. Dopo tutte queste avventure il cuore di Rael non è più l’ingenuo *Hairless Heart* del primo incontro sessuale, ma è diventato *bristly* (ispido).

¹⁰³ Gabriel, “The Light Dies Down on Broadway”. Il verso dà il titolo alla traccia ma è anche un gioco di parole con il titolo dell’album.

place» («Il portale sta svanendo ora, sebbene ancora spalancato. / Ma John sta annegando, devo scegliere / Tra la libertà che avevo nella corsa al successo, / O rimanere per sempre in questa landa desolata») ¹⁰⁴.

In questo brano la melodia riprende sia quella di *The Lamb Lies Down on Broadway* (in una correlazione non solo di titolo) sia quella di *The Lamia*.

RIDING THE SCREE

Il brano è introdotto da un virtuosismo tastieristico, in cui le veloci note realizzate al sintetizzatore si inseriscono sulla base d’organo.

Rael sceglie di salvare il fratello correndo verso la scarpata e calandosi a fatica tra le rocce mentre queste ruzzolano giù. Impiega molto tempo per raggiungere l’acqua, cercando contemporaneamente di tenere d’occhio la corrente. Mentre si avvicina al bordo dell’acqua, vede John che non ce la fa più. Così si tuffa nell’acqua fredda: «*Evel Knievel you got nothing on me*» («Evel Knievel non sei nessuno rispetto a me») ¹⁰⁵.

IN THE RAPIDS

Il brano apre con un’atmosfera musicale molto malinconica che sa quasi di rassegnazione. Infatti, nelle rapide, Rael viene scagliato contro le rocce e trascinato sott’acqua da una forte corrente (immagine che rappresenta le difficili prove da affrontare durante la vita) che lo porta velocemente oltre a John giù per il fiume. Rael riesce comunque ad aggrapparsi ad una roccia, risalire in superficie e riprendere fiato. Appena John gli passa vicino, Rael si tuffa nuovamente e lo afferra per un braccio. Sbatte contro John, ormai privo di sensi, e avvinghiato a lui, si lascia trasportare dalla corrente fino a quando questa si calma e Rael può nuotare verso la salvezza.

Rael trascina il corpo del fratello sulla sponda, lo adagia su di essa e, mentre lo guarda negli occhi in cerca di un segno di vita, indietreggia sbalordito perché chi lo sta fissando con gli occhi spalancati non è il viso di John, ma il suo: «*Hang on John! We are out of this at last. / Somethings changed, that’s not your face. / It’s mine!*» («Tieni duro John! Ne siamo usciti fuori alla fine. / Qualcosa è cambiato, quello non è il tuo viso. / È il mio!») ¹⁰⁶. Rael non riesce a distogliere lo sguardo da quegli occhi, ipnotizzato dalla sua stessa immagine.

IT

Il brano conclusivo è il più energico dell’intero disco, sia per la voce, sia per il frenetico ritmo tenuto dalla batteria e il riff della chitatta elettrica.

Riconoscendo il suo stesso volto in quello che

pensava essere del fratello, Rael ha quindi salvato se stesso, attraverso questo viaggio catartico iniziato con l’apparizione dell’agnello sulla propria strada (intesa sia in senso materiale, dato che egli stava camminando su un marciapiede di Broadway, sia in senso metaforico, in quanto rappresenta la vita peccaminosa che sta percorrendo). Si tartta di un viaggio interiore, di carattere punitivo, in quanto produce in Rael angoscia e paura per il fatto di non conoscere ciò che lo circonda e ciò che lo aspetta, nostalgia della vita terrena e diversi momenti di solitudine e tristezza. Questo viaggio potrebbe aver tratto ispirazione dalla storia raccontata da Coleridge in *The Rime of the Ancient Mariner*, dove l’anziano marinaio espia la colpa di aver ucciso un albatros attraverso un immaginario viaggio su una nave fantasma in cui dovrà patire la fame, la sete e la visione di creature mostruose.

Tornando però a Rael, il suo viaggio si conclude quando la sua coscienza balza da un viso all’altro, poi torna indietro, in un movimento che si ripete finché la sua presenza non è più fisicamente contenuta in nessuno dei due corpi (la sua anima si è purificata). In questo stato fluido Rael osserva entrambi i corpi contornati di giallo e il paesaggio circostante sciogliersi in una foschia purpurea. Anche i loro corpi si dissolvono nella foschia con un improvviso impeto di energia lungo entrambe colonne vertebrali.

«Tutto questo ha luogo senza un singolo tramonto, senza un singolo rintocco di campane e senza un singolo fiore che cada dal cielo. Eppure *it* riempie tutto con la sua misteriosa e inebriante presenza» ¹⁰⁷.

Letteralmente *it* è tradotto in italiano con esso/essa (soggetto) e lo/la (complemento), quindi può significare qualsiasi cosa. In Inglese quindi si presta benissimo ai giochi di parole tanto amati da Gabriel. E quale miglior pezzo in cui sfogarsi se non quello finale? Infatti, nell’ultima canzone dell’album, *it* viene associato a molteplici descrizioni. In ogni caso *it*, come ribadito nel testo di questo brano, è la «*purple haze*» («foschia purpurea») che riempie tutto, in una dimensione in cui il tempo, come lo si conosce, non sembra esistere (non un tramonto, non un rintocco di campane, non un fiore che cada). In questo senso la foschia purpurea simboleggia la dimensione onirica in cui si svolge la storia ¹⁰⁸.

La presenza di *it* è misteriosa e inebriante; misteriosa perché le pulsioni che risiedono nell’inconscio si manifestano soltanto nei sogni, in maniera camuffata; inebriante perché in grado di trasportare il soggetto in questione in una dimensione che lo estrania da quella reale. Infatti *it* è sottoposto alla censura della coscienza: «*it is in between the cages*» («it è tra le gabbie») ¹⁰⁹, dove le gabbie sono i meccanismi di censura messi in atto dalla coscienza.

Alla fine di questo brano è presente il distico: «*it is here. it is now / it is Real. it is Rael*» («it è qui. it è ora / it è Reale. it è Rael») ¹¹⁰. Questo vuol dire che la dimensione inconscia, pur non rispettando le categorie spazio-temporali concepite a livello cosciente, esiste realmente in ognuno di noi, quindi è reale. Ma *it* è anche Rael, dato che il protagonista di quest’album è probabilmente derivato da un sogno di Gabriel e quindi dalla sua dimensione inconscia.

Nell’ultimo verso dell’album – «*cos’ it’s only knock and knowall, but I like it*» (perché *it* è solamente stupire

¹⁰⁷ Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.

¹⁰⁸ La stessa metafora della dimensione onirica rappresenatata da una foschia purpurea era stata usata da Jimi Hendrix nel suo famoso brano dallo stesso titolo.

¹⁰⁹ Gabriel, “it”.

¹¹⁰ Gabriel, “it”.

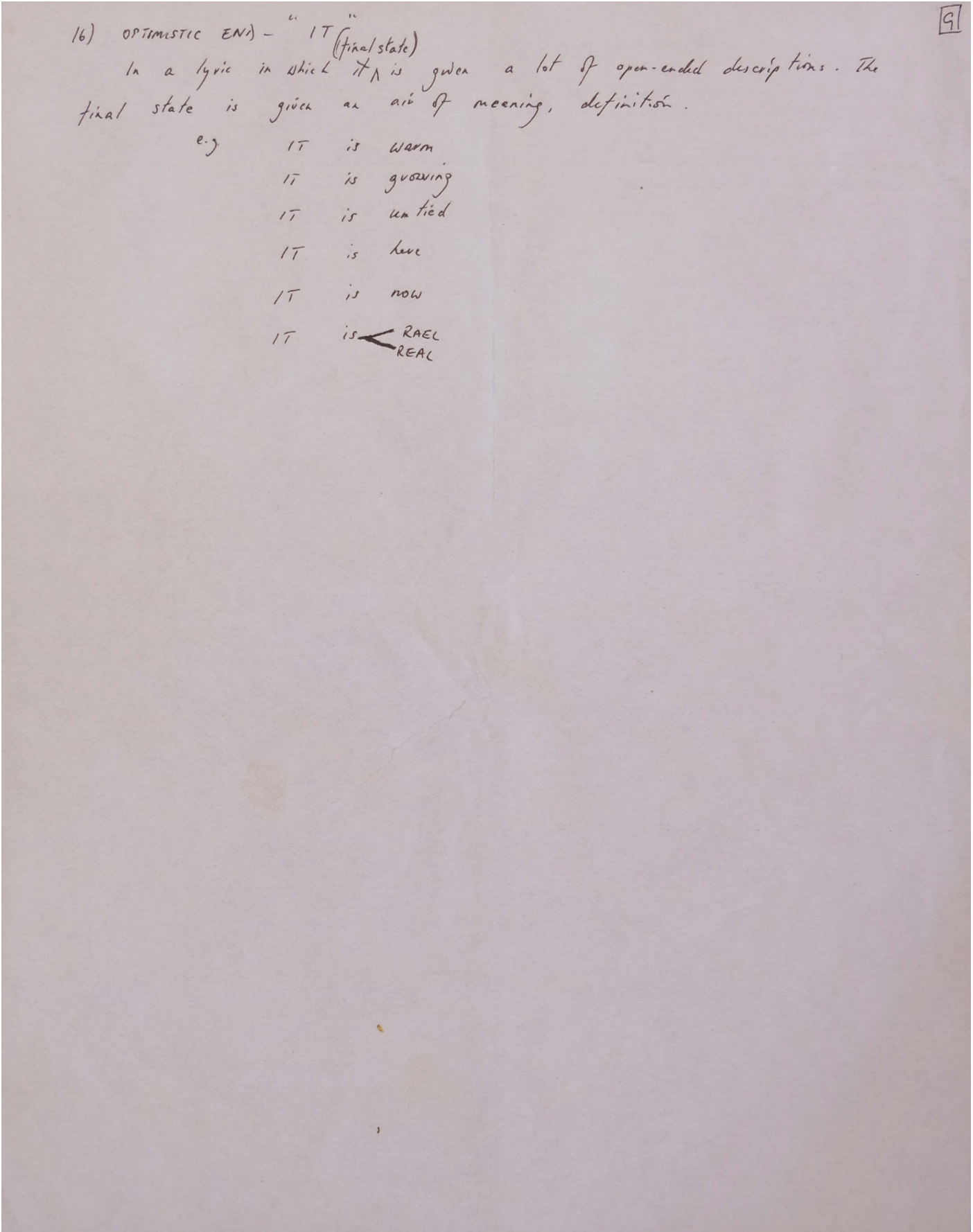


Figura 1.24. Ottava e ultima pagina del manoscritto originale di Gabriel per la creazione della copertina di *The Lamb*. Gabriel alla fine optò per un finale ottimistico e in questa pagina sono indicate alcune delle forme che può assumere *it*. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 40; dall’archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

e fare il saputello, ma a me piace *it*») ¹¹¹ – Gabriel gioca con il titolo di una canzone dei Rolling Stones pubblicata poco prima (*It’s only rock’n’roll but I like it*). Tuttavia, non si tratta di un gioco di parole fine a se stesso, bensì di un’ammissione, (neanche troppo velata) se si considera *it* l’album stesso. Con la consueta autoironia narcisistica che contraddistingue la sua poetica, Gabriel dichiara quindi di aver composto questa storia per stupire e, seppur consapevole della sua pretenziosità, che a lui piace essa. Con buone probabilità è piaciuta anche a quella porzione di lettori/ascoltatori che l’hanno capita, o perlomeno ne hanno dato la loro interpretazione.

Il testo in prosa sulla copertina interna si conclude invece con l’enigmatica frase «*It’s over to you*» («*It* è ora a voi»)

- ¹¹². Questa può avere un quadruplice significato:
1. Un gioco di parole che esprime la fine dell’opera (in inglese *it’s over* significa “è finita”).
 2. La dimensione dell’incoscio che determina la nostra esistenza.
 3. La creazione di *The Lamb Lies Down on Broadway* considerata ad un livello impossibile da raggiungere per chiunque.
 4. Un’entità ultraterrena, al di sopra dei comuni mortali («you») che con questa frase concludono la propria lettura della storia di Rael. Questa entità potrebbe essere Dio, se si assume una chiave di lettura religiosa per l’intera storia. In questo senso l’anima di Rael (non più contenuta in nessuno dei due corpi) sarebbe accolta da Dio in Paradiso.

¹¹¹ Gabriel, “it”.

¹¹² Gabriel, *The Lamb Lies Down on Broadway*.



Figura 1.25. Provino fotografico per la realizzazione della copertina di *The Lamb* raffigurante un corridoio dell'allora abbandonato St. Pancras Midland Grand Hotel di Londra. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 59; dall'archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

1.4 IL PROGETTO GRAFICO PER LA COPERTINA

Nel fenomeno del rock progressivo, dove si attinge a piene mani all'immaginario e all'irrazionale, i ritratti dei musicisti scompaiono dalle copertine dei loro dischi. Tuttavia, la loro musica e i temi trattati ispirano la composizione di paesaggi fantastici e grafiche surreali; autentiche opere d'arte che diventeranno delle vere e proprie icone del rock, in un interrssante processo di trasformazione da un evento uditivo a uno visivo, siano esse realizzate con tecniche tradizionali o innovative o ancora con una loro ingegnosa combinazione. L'idea di non utilizzare una fotografia della band vale anche per *The Lamb Lies Down on Broadway*.

Tutto iniziò da una telefonata che Peter Gabriel fece a Aubrey "PO" Powell, socio fondatore, insieme a Storm Thorgerson, dello studio grafico londinese Hipgnosis (specializzato in fotografia creativa rivolta al mondo della musica). All'epoca, lo studio aveva appena realizzato l'iconica copertina con il prisma per *The Dark Side of the Moon* dei Pink Floyd¹.

Inizialmente Gabriel voleva sviluppare la storia raccontata in *The Lamb* come un film d'animazione, senza però che il gruppo ne facesse parte. Lo studio grafico, dopo un'attenta analisi dei testi, arrivò così alla conclusione che l'unica soluzione che soddisfacesse le richieste del cantante fosse una sorta di storia a fumetti. Tuttavia, per sottolineare la scelta di narrare le vicende di un protagonista in carne ed ossa in un itinerario che per una volta parte dal reale piuttosto che da scenari fantastici, si optò, al posto delle consuete illustrazioni di Paul Whitehead, per un trittico di fotografie. Queste, presenti sia sul fronte sia sul retro, ritraggono Rael in diversi momenti della storia, o meglio il modello che lo interpreta (un certo Omar). Powell e Thorgerson erano stati studenti di cinematografia, quindi non stupisce affatto che utilizzassero i modelli come attori e impostassero le fotografie in maniera cinematografica.

L'idea di base fu quella di evocare la storia di Rael e le sue esperienze non tanto in senso letterale quanto attraverso un simbolismo che suggerisse il contesto surrealista in cui questo personaggio si muoveva: un'immagine di lui aiuta un'altra versione di sé a rialzarsi con entrambe le mani che escono dal riquadro del trittico, un'altra in cui sfonda una vetrata che si frantuma uscendo dal perimetro del rettangolo, un'altra ancora in cui compare senza bocca². Quindi fotografie sì, ma pur sempre surrealiste e collegate da dettagli che rompono lo spazio bidimensionale dei riquadri.

Secondo quanto riportato da Powell in un su contributo al libro *Genesis The Lamb*, il bianco e nero fu scelto perché considerato più emotivo, più legato al subconscio.

¹ La prima copertina realizzata da Storm Thorgerson e Aubrey Powell per i Pink Floyd fu quella di *A Saucerful of Secrets* (1968). A questa, sempre per lo stesso gruppo britannico, seguirono le copertine per *Ummagamma* (1969), *Atom Heart Mother* (1970), *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975) e *Animals* (1977). Lo studio grafico Hipgnosis, la cui attività consisteva nel disegnare copertine di dischi, fu attivo dal 1968 al 1982, quando Storm propose di abbandonare il design fotografico in favore dell'arte del videoclip (presto gli LP sarebbero stati soppiantati dai più piccoli e versatili CD e con l'avvento di MTV i gruppi iniziarono a spendere più per i video piuttosto che in scatti per copertine). Così fondarono la Greenback Films, ma nel 1985 si separarono. Per i Pink Floyd, Storm realizzerà ancora le copertine di *A Momentary Lapse of Reason* (1987), del live *Delicate Sound of Thuner* (1988) e di *The Division Bell*.

² Con quest'immagine, Powell e Thorgerson volevano comunicare il fatto che Rael non potesse parlare perché terrorizzato dalle persone intorno a lui.

Alcune fotografie furono scattate nel seminterrato e nelle cantine della Roundhouse, un ex edificio industriale di Londra: una location da brivido con numerose aperture; un po' come lo SmallPox se si vuol fare un paragone. Altre furono scattate nello studio di Hipgnosis al numero 6 di Denmark Street a Londra; mentre le immagini della cascata nel Galles. I corridoi, invece, erano quelli del St. Pancras Midland Grand Hotel³ di Londra.

I fotomontaggi, tra cui quello di Rael senza bocca circondato da numerosi volti, furono realizzati dal collaboratore Peter Christopherson; mentre il logo "Genesis" da George Hardie.

Da segnalare che a conclusione della sezione dedicata ai ringraziamenti la storia ricomincia dall'inizio. Un'esigenza compositiva o l'idea dell'eterno ritorno all'uguale sostenuta dall'oltreuomo di Nietzsche? Probabilmente è la prima, ma è suggestivo pensare che questa storia sia stata concepita come un grande circolo in cui tutti i fatti e gli avvenimenti siano destinati a ripetersi e a ritornare eternamente. Dopotutto l'oltreuomo annunciato dal profeta Zarathustra non è circondato di luce proprio come Rael alla fine della storia?

Nonostante questa storia fosse tutta frutto della fantasia di Gabriel, non ci fu nessuna critica da parte sua o degli altri membri della band sulla scelta della copertina, anzi ne furono entusiasti.

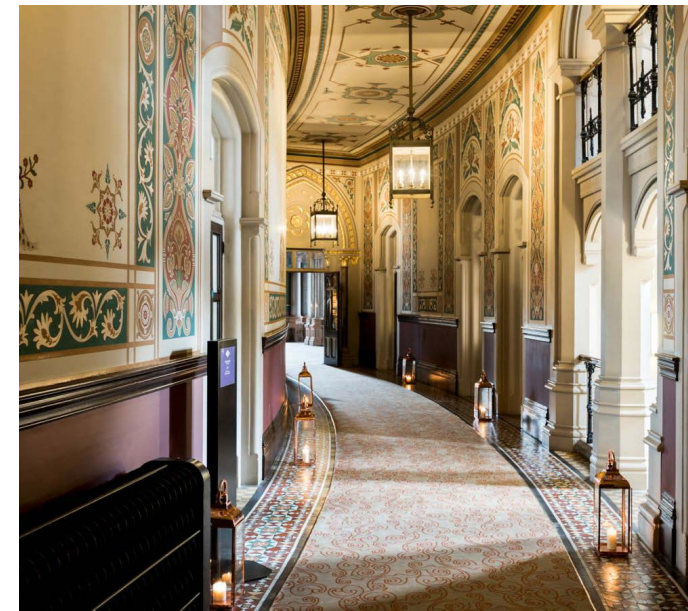


Figura 1.26. Uno dei corridoi dell'oggi ristrutturato St. Pancras London Hotel. [“St. Pancras London, Autograph Collection” Marriot Bonvoy, ultimo accesso 24 giugno 2025, <https://www.marriott.com/en-us/hotels/lonpk-st-pancras-london-autograph-collection/photos/>]

³ Il St. Pancras Midland Grand Hotel, realizzato in stile eclettico da George Gilbert Scott, funzionò dal 1873 al 1935. All'epoca degli scatti di Hipgnosis, era quindi in disuso e vi si poteva entrare liberamente, tant'è che Hipgnosis scattò qui anche le immagini per la copertina di *Tales Of Mystery And Imagination - Edgar Allan Poe* di Alan Parsons Project del 1976. È stato riaperto come albergo di lusso nel 2011 con il nome di St. Pancras Renaissance London Hotel nel complesso residenziale conosciuto come St. Pancras Chamber e costituisce la facciata della stazione ferroviaria di St. Pancras a Londra, uno dei principali terminal di treni provenienti dalle più importanti città europee.

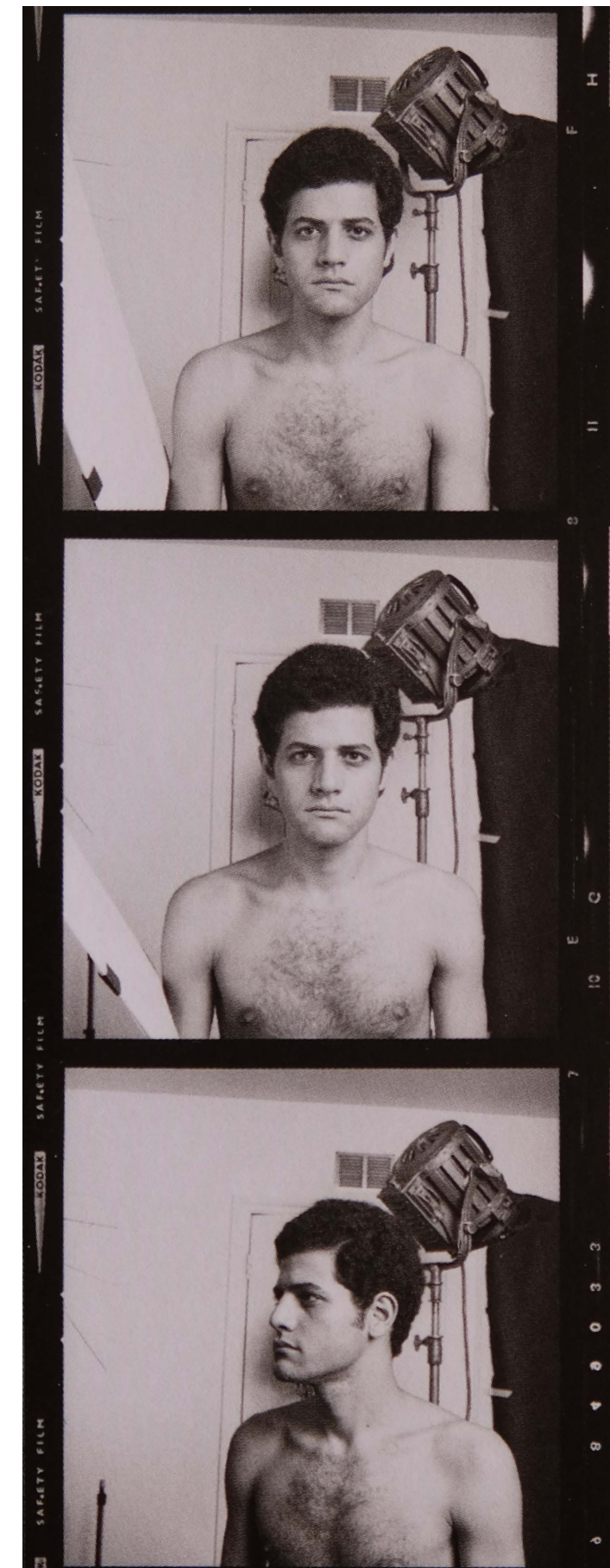


Figura 1.27. Provini fotografici per la realizzazione della copertina di *The Lamb* con Omar (il modello nei panni di Rael) in primo piano nello studio di Hipgnosis. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 67; dall'archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

Figura 1.28. Provino fotografico per la realizzazione della copertina di *The Lamb* con Omar (il modello) sofferente mentre viene investito dalla luce così come Rael in *The Waiting Room*.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 62; dall'archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]



Figura 1.29. Provini fotografici per la realizzazione della copertina di *The Lamb* con Omar (il modello nei panni di Rael) mentre simula di sfondare una vetrata.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 60; dall'archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

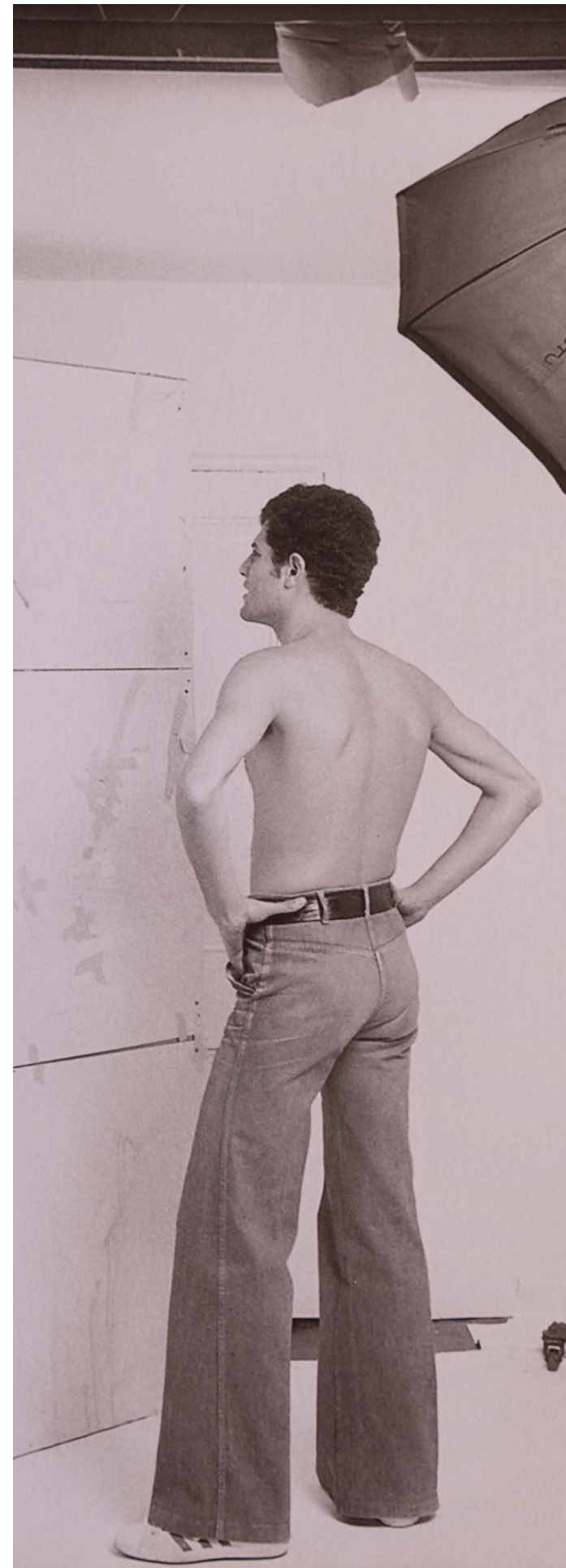


Figura 1.30. Provino fotografico per la realizzazione della copertina di *The Lamb* con Omar (il modello nei panni di Rael) in primo piano nello studio di Hipgnosis.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 65; dall'archivio Hipgnosis/Aubrey Powell]

1.5 LA SCENOGRAFIA PER IL LIVE

Durante il tour, vennero allestiti tre grandi schermi su cui proiettare centinaia di diapositive al fine di creare una sorta di sfondo panoramico alla performance che trasportasse ancora di più lo spettatore nel mondo di Rael. Si trattava di uno dei primi slideshow e ci volle molto tempo per sincronizzarlo con musica, coreografia e costumi. Dopo un primo periodo di prove ad Acton (periferia ovest di Londra), a fine ottobre '74 i Genesis si spostarono a Dallas per le prove finali in un capannone appartenente alla Showco, nota compagnia fornitrice di impianti audio e d'illuminazione scenica con la quale i Genesis avevano già collaborato pochi mesi prima nella tournée nordamericana di *Selling England by the Pound*.

Il palco, disegnato da Ian Knight, prevedeva quattro pedane di dimensioni e altezze diverse, ciascuna occupata da un musicista. Peter Gabriel, invece, oltre alla sua posizione centrale, aveva a disposizione altre tre postazioni: una in alto a destra, l'altra in alto a sinistra e una terza innalzabile manualmente dietro lo schermo centrale. Completava la scenografia un gruppo di quattro rocce di plastica sulla sinistra di Phil Collins guardando il palco.

Per quanto riguarda il progetto di luce, tutto doveva risultare il più buio possibile: il pavimento del palco veniva coperto di lino nero, così come neri erano i cavi per le luci, l'impianto audio e i vestiti per i roadie (tecnici specializzati al seguito di una compagnia in tournée). Su questo sfondo veniva poi a crearsi un netto chiaroscuro dato da luci che

variavano in funzione del singolo brano. C'erano anche frequenti blackout di scena per permettere a Peter di scendere nel camerino e cambiarsi in fretta di costume.

Le diapositive venivano visualizzate da sette proiettori Kodak Carousel SAV 2000 situati dietro il palco: due per ogni schermo, posizionati uno sull'altro, oltre a uno supplementare al centro per proiettare periodicamente l'immagine dell'agnello risultando così sovrimpressa. Per impedire la vista delle attrezzature ai piedi degli schermi, i proiettori venivano coperti da un leggero telo che allo stesso tempo permetteva il passaggio della luce proveniente dai proiettori stessi.

Non è semplice ricostruire quante diapositive siano state effettivamente usate durante lo show dato che alcune erano totalmente nere (per evidenziare solo uno schermo su tre, in genere quello al centro), altre erano ripetute (rimanevano fisse mentre altre avanzavano) e altre ancora è probabile che fossero state tolte o aggiunte dopo le prime date della tournée per sincronizzare al meglio lo spettacolo, senza contare il fatto che alcune erano usate per *Watcher of the Skies*, brano tratto da *Foxtrot* per concludere lo show. Ciononostante, un'attenta analisi porta a conteggiare 946 immagini più altre 161 totalmente nere per un totale di 1107 (comprese quelle utilizzate per *Watcher of the Skies*). Molte sono ancora in possesso di David Lawrence, il giovane addetto ai proiettori che doveva azionarli manualmente sostituendo i caricatori (tre volte per ciascun proiettore) approfittando delle pause narrative di Peter Gabriel.



Figura 1.32. Uno dei sette proiettori Kodak Carousel SAV 2000 usati durante il live di *The Lamb*. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 78]

Le diapositive erano state realizzate dall'Eventstructure Research Group (Erg) di Amsterdam, così com'era già avvenuto per il tour di *Selling England by the Pound*, seppur in misura minore ("solo" 185 diapositive). La Erg era una società creata nel 1968 dall'architetto australiano Jeffrey Shaw (conosciuto dal manager dei Genesis Tony Smith) e dall'ingegnere olandese Theo Botschuijver, specializzato in strutture gonfiabili d'avanguardia come i mostri marini che aveva appena realizzato per la rappresentazione live di *Journey to the Centre of the Earth* di Rick Wakeman al Crystal Palace Garden Party nel luglio 1974 ¹ e il maiale volante che realizzò tre anni più tardi per la copertina di *Animals* dei Pink Floyd ².

Tornando a *The Lamb*, Jeffrey si occupava maggiormente della creazione della sequenza delle diapositive, mentre Theo si dedicava agli effetti speciali (suo il gonfiabile dal quale usciva lo Slipperman). Numerose diapositive rivelavano una chiara ispirazione surrealista e metafisica e in qualche caso erano direttamente tratte dalle opere di Dalí, De Chirico e Magritte: per esempio in *Back In N.Y.C.* veniva proiettato un particolare di *Morbida costruzione con fagioli bolliti: premonizione di guerra civile*, dipinto dal maestro spagnolo nel 1936. Le immagini relative a New York erano invece state scattate dal fotografo olandese Sjoerd Holsbergen, incaricato da Jeffrey e Theo, in un'apposita sessione fotografica nella metropoli durante l'estate '74. Altre diapositive erano state ricavate da fotografie presenti su riviste come *Time*, *Life* e *National Geographic*.

¹ Nonostante le grandiose premesse, la scenografia fallì miseramente: durante la canzone culminante i mostri dovevano iniziare a gonfiarsi da sotto un laghetto situato davanti al palco ed essere trascinati l'uno verso l'altro da una carrucola posta sotto la superficie dell'acqua come se si preparassero a combattere; tuttavia, non riuscendo a gonfiarsi completamente si piegarono l'uno sull'altro rimanendo bloccati davanti al palco. Mentre i tecnici si affrettavano a risolvere il problema e la band continuava a suonare diligentemente, il pubblico, di cui gran parte sotto l'effetto di allucinogeni, si gettò nel lago per unirsi a loro.

² Nonostante la copertina di *Animals* (1977) diventerà un'icona, anche questa volta l'idea di utilizzare un gonfiabile, in questo caso avuta insieme a Storm Thorgerson, non portò fortuna. A causa del forte vento, Algie, il maiale gonfiabile fatto volare sopra la Battersea Power Station a Londra, ruppe le funi e cominciò a fluttuare nel cielo, provocando un certo allarme nel vicino aeroporto di Heathrow, anche se poi atterrò senza alcun danno nel Kent.



Figura 1.33. Diapositive originali usate per il live di *The Lamb* custodite in una cornice metallica. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 77]

In concomitanza di alcuni passaggi solo strumentali si era scelto di non utilizzare immagini sui proiettori, un po' per via dell'assenza di testi e un po' per dare più visibilità ai musicisti quando non cantava Peter Gabriel.

Nonostante sembri che ben poche volte la macchina scenografica funzionò secondo quanto programmato, la rappresentazione live di *The Lamb Lies Down On Broadway* può essere considerato il più riuscito spettacolo multimediale per l'epoca. Per la prima volta si tentò di assemblare tra loro elementi musicali, scenici e visivi e il risultato finale fu qualcosa di estremamente innovativo, seppur con quella ingenuità un po' nostalgica tipica delle prime esperienze. Inoltre, la rappresentazione live di *The Lamb* contribuì a chiarire meglio i significati dell'opera, apparsa un po' troppo enigmatica al momento della pubblicazione.



Figura 1.34. Diapositive originali per il live di *The Lamb* non utilizzate nella selezione definitiva. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 79; collezione privata di David Lawrence]

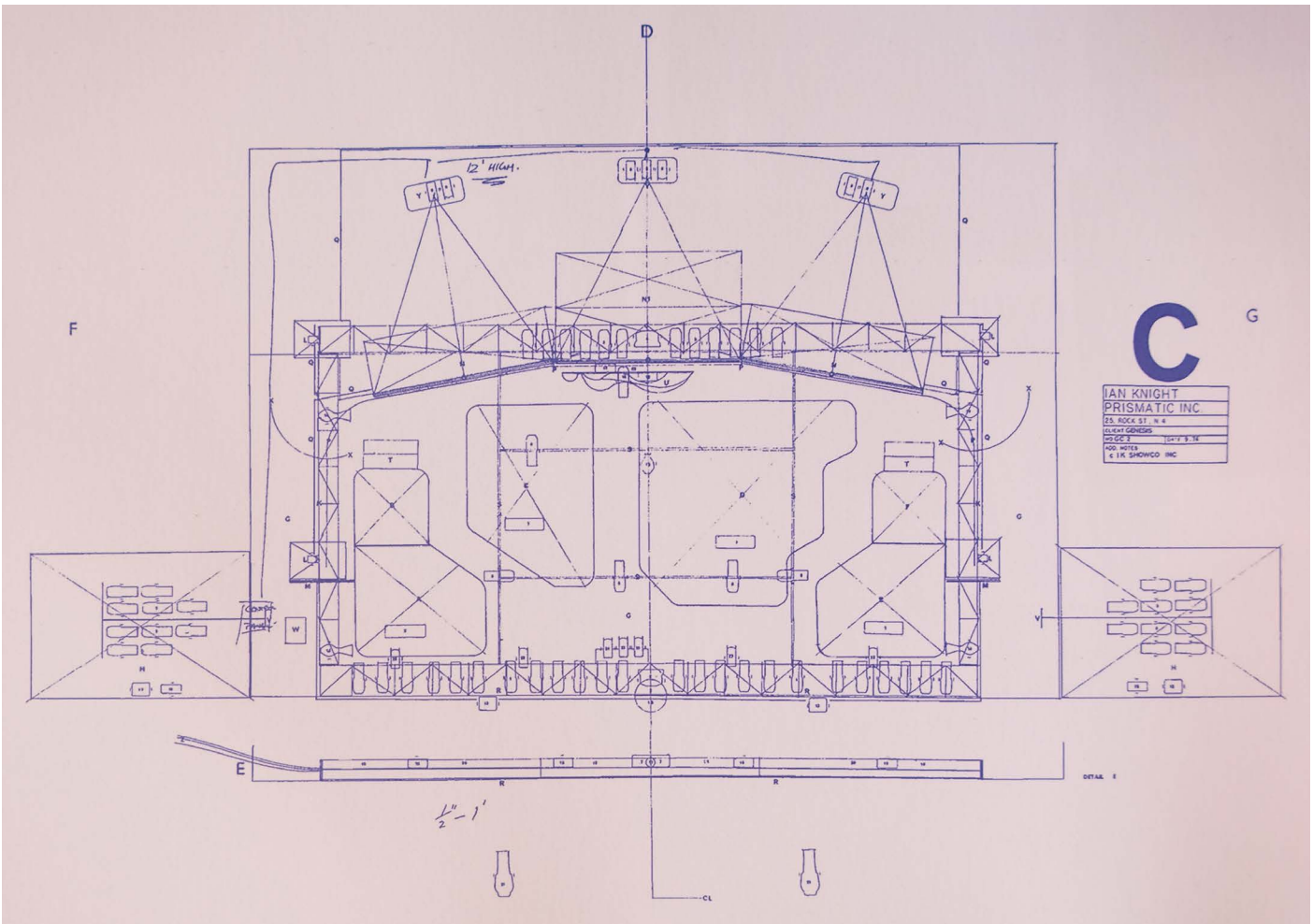


Figura 1.31. Disegno originale di Ian Knight del palco progettato per il live di *The Lamb*. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 76]

Figura 1.35. Il gonfiabile dal quale usciva lo Slipperman (Peter Gabriel) durante il live di *The Colony of Slippermen*. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 78; fotografia di Carlo Massarini, Torino, 24 marzo 1975]

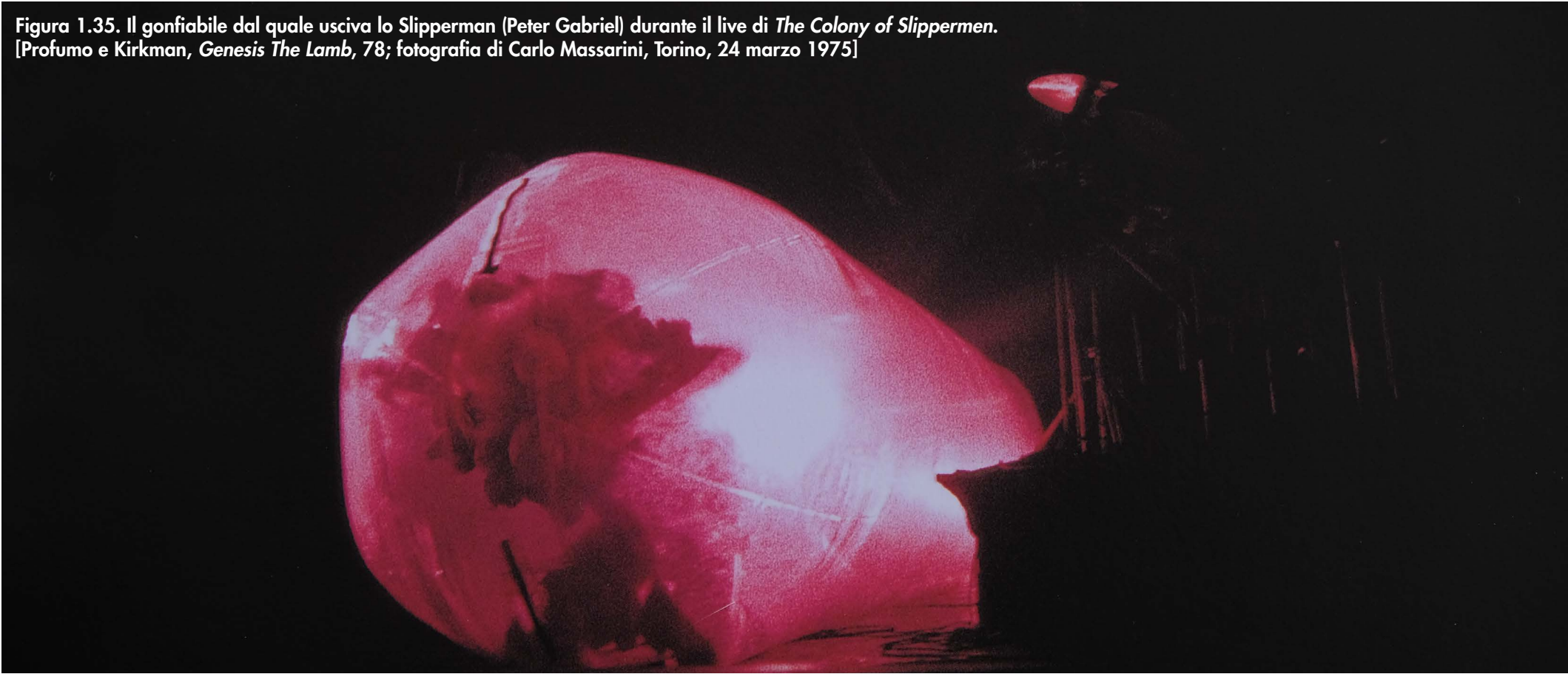




Figura 1.36. Montaggio della scenografia per lo show di *The Lamb* durante le prove della band, Amsterdam, 24 febbraio 1975.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 185; fotografia di Paul Coerten]



Figura 1.37. La scenografia del tour di *The Lamb* durante il live di *The Colony of Slippermen*, California, gennaio 1975.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 217; fotografia di Armando Gallo]

1.6 IL TOUR

Il tour di *The Lamb* parte dagli Stati Uniti e più precisamente dall'Auditorium Theatre di Chicago il 20 novembre 1974, due giorni prima che il disco uscisse sul mercato americano. In realtà il tour sarebbe dovuto iniziare a Newcastle il 29 ottobre, ma le date del tour britannico vengono cancellate e spostate ad aprile 1975 a causa di un infortunio alla mano sinistra di Steve Hackett ¹. I giudizi sono entusiasmanti: «La performance che i Genesis hanno offerto a Chicago è stata straordinaria, ma non c'è nulla di impossibile per la band. "The Musical Box", che una volta era il punto più alto dello show, sembra adesso più elementare dopo la sublime grandezza che l'ha preceduta: i Genesis si sono superati.» ².

Dopo soli cinque concerti negli USA, Peter Gabriel annuncia ai compagni e al manager Tony Smith la definitiva decisione di abbandonare i Genesis una volta finito il tour. Non ci sono sorprese, dato che all'interno della band la cosa già si sapeva, ma insieme a Tony Smith viene concordato di mantenere segreta la notizia ed effettivamente nulla verrà fuori fino all'agosto 1975; tanto che, nonostante corresse voce del malcontento di alcuni membri della band per le eccessive attenzioni della critica su Gabriel, in un'intervista di inizio giugno 1975 concessa alla rivista *Melody Maker*, Tony Banks lascia ben poche tracce di invidie o tensioni: «per quanto mi riguarda, sono piuttosto contento di lasciare che Peter sia il leader della band in senso visivo e quello con cui le persone vogliano parlare maggiormente. [...] Posso nascondermi sul palco dietro le mie tastiere e posso suonarle e non penso di poter fare molto altro» ³. A posteriori, quel "senso visivo" citato da Banks è facilmente interpretabile come l'unico campo d'azione in cui Banks avrebbe voluto che Gabriel continuasse a mantenere la sua conclamata leadership, il quale, però, voleva averla su tutto. Tuttavia, i Genesis, forse proprio per la consapevolezza che quella sarebbe stata l'ultima volta ad esibirsi tutti e cinque su un palco, offrirono durante l'intero tour un'eccezionale prova di talento suggellata dal raggiungimento del loro apice nella correlazione tra musica e teatro.

Tornando invece alla cronologia del tour, poco dopo metà dicembre 1974 si chiude la prima parte del tour nordamericano che ripartirà il 10 gennaio 1975 da West Palm Beach in Florida per poi concludersi il 4 febbraio da dov'era cominciato, ossia a Chicago, anche se questa volta all'Aire Crown Theatre – McCormick Place. In questa seconda parte di tournée nordamericana sono da segnalare due date in particolare: la prima è il 22 gennaio al campus universitario di Berkeley (California) in cui una parte dello spettacolo venne filmata e trasmessa dal programma

¹ L'infortunio accadde nell'ottobre '74 mentre Steve Hackett si trovava ad un party organizzato al Royal Garden Hotel di Londra dalla Sensational Alex Harvey Band, un gruppo glam scozzese abbastanza famoso in quel periodo. Quando il chitarrista dei Genesis sentì qualcuno dire che la Harvey Band non valeva nulla senza Alex, interpretò la frase come se quella persona avesse voluto riferirsi anche al ruolo che Peter aveva nei Genesis; la rabbia lo portò a rompersi in mano un bicchiere di vetro provocandosi il taglio di un tendine alla mano sinistra che gli provocò l'insensibilità al polpastrello per circa tre settimane. Il tour britannico, che doveva svolgersi dal 29 ottobre al 12 novembre, venne così cancellato e riprogrammato per aprile. Tuttavia, nonostante il profondo senso di colpa di Steve Hackett, egli stesso ammise che il tour venne rinviato perché in realtà l'album non era pronto.

² Al Rudis, "Impressive Genesis Hits New Height," *Melody Maker* (7 dicembre 1974): 28.

³ Tony Banks, "Banks' Holiday," intervista di Karl Dallas, *Melody Maker* (7 giugno 1975): 29.



Figura 1.38. Programma ufficiale del tour di *The Lamb* per le date di Cascais (Portogallo) previste il 6 e 7 marzo 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 160]

televisivo tedesco *Treffpunkte* dedicato al promotore di concerti Bill Graham; la seconda è il 24 gennaio presso lo Shrine Auditorium di Los Angeles in cui il concerto venne registrato professionalmente dalla Charisma ⁴ e anche trasmesso parzialmente alla radio.

Con il successo dello show negli USA si può affermare che dopo il loro album *Selling England by the Pound*, i Genesis comprano l'«America by the Dollar» ⁵ come ironicamente scritto da Martin Kirkup in una recensione della rivista *Sounds* sul concerto tenutosi all'Academy of Music di New York il 6 e 7 dicembre 1974.

Finita la tournée nordamericana, la band ritorna in patria e il 17 febbraio si riunisce all'esclusivo Savoy Hotel di Londra per la consegna dei Bpi Awards a *Selling England by the Pound* e a *The Lamb Lies Down on Broadway* ⁶. Il giorno dopo i Genesis partono per la Norvegia dove il 19 febbraio, alla Ekeberghallen di Oslo, prende il via il tour europeo, anche se con uno spiacevole disguido: all'inizio di *it*, una flash box esplode con un boato assordante scagliando pezzi di attrezzatura dappertutto e costringendo la band a fermarsi. Dopo il passaggio a Copenaghen, Hannover, Berlino, Amsterdam, Cambrai, Colmar, Digione, Saint Étienne e Parigi, la troupe si sposta a Cascais in Portogallo per i concerti del 6 e 7 marzo. Questi rappresentano qualcosa di più di una semplice esibizione musicale dato che erano i primi dopo la rivolta di un gruppo di giovani militari di sinistra che aveva portato, dodici mesi prima, alla fine di cinquant'anni di dittatura. In questo clima già la prima serata è da tutto esaurito e con i giornali del giorno successivo che raccontano le meraviglie dello show la conseguenza è che migliaia di persone riescono a sfondare i cancelli del palasport mentre la performance è in pieno svolgimento. Tuttavia, temendo più gravi conseguenze, si decide di continuare lo show. Alla fine ci furono diversi feriti e anche un decesso per infarto.

«Ciao. Veniamo da lontano perché vogliamo suonare in Italia per voi, e avere una bella festa. Abbiamo scritto una lunga storia e questa sera desideriamo raccontarvela tutta». Con queste parole Peter Gabriel esordisce la sera del 24 marzo 1975 al Palasport del Parco Ruffini di Torino, l'unica data italiana rimasta dopo la cancellazione di tutte le altre per il timore di ulteriori incidenti ⁷. Ciononostante, poco prima dell'inizio dello show, previsto per le 21:00, scoppiano comunque tafferugli per via della massa di gente che preme per entrare. In questa si annidano diverse persone che vorrebbero l'ingresso gratuito e alcuni teppisti (non tanto diversi dal Rael dell'esordio della storia) armati di bastoni e pietre arrivati con l'unico scopo di creare

⁴ Il nastro risultante sarà utilizzato nel 1998 per il cofanetto *Archive 1967/75* anche se con parti di chitarra rifatte e soprattutto ricantato quasi interamente da Peter che con il naturale abbassamento della tonalità della sua voce ha portato i controcaniti di Collins ad essere fuori tono e quindi a dover essere mixati bassissimi, perdendo così quella ricchezza timbrica che contraddistingueva l'originale.

⁵ Martin Kirkup, "It's Only Knock & Knowall," *Sounds* (21 dicembre 1974): 34.

⁶ La Bpi (British Phonographic Industry) all'epoca assegnava i dischi d'oro in base alle vendite raggiunte dai singoli o LP. Per *Selling England by the Pound* il disco d'oro venne assegnato al raggiungimento di 150.000 £ tra vinili e nastri venduti; mentre *The Lamb Lies Down on Broadway* raggiunse le 250.000 £.

⁷ In quel periodo in Italia molti spettacoli venivano interrotti o addirittura cancellati per via di disordini più o meno organizzati da estremisti di sinistra che gridavano "musica gratis". Complice un articolo dal titolo *Riprendiamoci la musica* pubblicato sulla testata di controinformazione romana *Stampa Alternativa*. Il Paese si ritrovò così a essere emarginato per diversi anni dalla programmazione delle tournée delle principali band internazionali.



Figura 1.39. Biglietto del concerto del tour di *The Lamb* tenutosi a Torino il 24 marzo 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 242]

guerriglia. Infatti, agli assalti di questi si contrappongono le cariche e il lancio di lacrimogeni da parte delle numerose forze dell'ordine che fortunatamente riescono a confinare lo scontro all'esterno del Palasport ⁸, permettendo il regolare svolgimento dell'evento alla presenza di 12.000 spettatori ⁹ tra cui anche il giovane figlio dell'Avvocato Agnelli, Edoardo, che rilascerà entusiastici commenti sulla prova dei Genesis. Tuttavia, la stampa italiana dei giorni successivi si concentra più sugli spiacevoli fatti che avvennero al di fuori del Palasport che sullo show presentato all'interno. Tra le riviste specializzate, seppur poche abbiano dedicato un pezzo a questo storico evento, prevale un giudizio piuttosto negativo tra cui spicca quello del mensile *Gong*: «*The Lamb Lies Down on Broadway* è stato impietosamente riproposto per filo e per segno come un compitino ben curato e diligentemente mandato a memoria. A parte un paio di quadri capaci di provocare qualche brivido superficiale – ricamino di mellotron, chitarra distorta ma non troppo, i soliti ingredienti pieni di ragnatele – la suite è apparsa ancora più cruda rispetto all'incisione su disco: scontata, banale, piena di cose già sentite, di pause terribilmente insipide, troppo lunga e tediosa. Le trovate sceniche la nobilitano solo in parte: anche perché Peter Gabriel si ostina a credersi un vero cantante, oltre che un divertente saltimbanco e deve invece scontare impietosamente i suoi limiti perfino «fisici» – costretto spesso ad urlare dove il fiato comincia a mancare, ed esasperare i toni vocali in

modo spesso fastidioso. Se ne è accorto perfino il pubblico, che dopo gli isterismi che avevano accompagnato l'entrata in scena del gruppo è andato via via perdendo entusiasmo come un palloncino bucato. Ci sono volute *The Musical Box* e *Watcher of the Skies* per rievocare qualche emozione davvero valida: e questa constatazione, in fondo, spiega da sola molte cose sulla vacuità della strada che i Genesis hanno scelto di percorrere con *Lamb Lies Down*. La mellotronmania non paga più oggi, per chi ha sete di emozioni autentiche e non di acquarelli educati, pallide e banali cartoline impregnate di pretese «culturali» a volte solo insopportabili. Di certo l'ambiente in cui il gruppo si è esibito non era il più adatto per godere un suono già così fragile...» ¹⁰.

La seconda metà di aprile è dedicata al recupero delle date britanniche partendo dall'Empire Pool di Wembley (negli anni '80 ribattezzata Wembley Arena) a Londra il 14 e il 15 aprile; entrambe registrate interamente dalla BBC, che però manderà in onda solamente 68 minuti di concerto del 15 in varie occasioni e in ordine sparso ¹¹.

Il tour si conclude il 22 maggio a Besançon (Francia) prima della data di Tolosa, fissata per il 24 maggio e poi cancellata a causa di una scarsa prevendita. È la fine della prima e leggendaria parte della storia Genesis e Peter, prima di salire sul palco per l'ultima volta insieme ai suoi compagni, prende il suo oboe e suona *The Last Post* ¹² in un commovente commiato nei camerini davanti a compagni.

¹⁰ Marco Fumagalli, "Musica e candelotti: Genesis a Torino," *Gong* (maggio 1975): 55.

¹¹ La prima trasmissione parziale del concerto del 15 aprile avvenne il 12 luglio 1975 all'interno del programma *BBC In Concert*.

¹² Breve fanfara della tradizione militare britannica suonata in occasione di funerali militari o particolari commemorazioni.

1.7 STORYBOARD DEL LIVE SHOW

Il lavoro presente in questo capitolo, che si potrebbe definire di “sintesi simultanea”, si è assunto un obiettivo: ricostruire su carta ciò che avveniva contemporaneamente nei diversi ambiti artistici durante la rappresentazione live di *The Lamb Lies Down on Broadway*. Questo ha costituito la base da cui partire per l’elaborazione progettuale, richiedendo un grandissimo sforzo di ricerca sia per la complessità dell’opera trattata sia per la molteplicità e varietà di fonti consultate.

Per descrivere i diversi ambiti artistici coinvolti nella rappresentazione live di *The Lamb* nella loro simultaneità, si è quindi deciso di redarre una sorta di storyboard a posteriori. Per ogni canzone, quindi, vengono descritti testo e musica (qui trattati sinteticamente essendo già stati ampiamente analizzati nel capitolo dedicato) insieme a scenografia, diapositive proiettate e azione di Peter Gabriel con relativi costumi e trucco; il tutto elencato in ordine scrupolosamente cronologico.



Figura 1.40. Prove prima del live, Amsterdam, 24 febbraio 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 160; fotografia di Paul Coerten]

THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY

LATO 1, TRACCIA 1 (4:53)

Trama

In una Manhattan al risveglio, il protagonista Rael sguscia fuori dalla metropolitana mentre un agnello si sdraia su Broadway.

Musica

- Introduzione con un rapido arpeggio in crescendo al pianoforte che farà da sottofondo all’intero brano.
- Dura e d’impatto a partire dall’esordio della voce, ad eccezione del momento in cui si parla dell’agnello, dove improvvisamente diventa più morbida e avvolgente.

Diapositive

- Panorami di N.Y.C. all’alba che si schiariscono progressivamente;
- vedute di Broadway;
- graffiti;
- scene urbane;
- immagine dell’agnello sovrapposta a più riprese sullo schermo centrale ogni volta che la canzone lo nomina.

Scenografia

- Buio in sala e luce purpurea sugli schermi;
- esplosione di luci che rivela l’intero complesso sul palco quando Gabriel attacca a cantare;
- cortina di ghiaccio secco per simulare i vapori descritti dal testo in un’illuminazione fredda e cupa.

Costumi, trucco e azione di Gabriel

- La sua silhouette con mantello e ali di pipistrello emerge da un alone di luce sulla pedana innalzabile dietro lo schermo centrale iniziando a spiegare la prima parte della storia.
- Un attimo prima di esordire con la parte cantata, appare su una pedana in alto a sinistra con il classico taglio di capelli di metà anni ’60 e il tipico outfit da teppista per interpretare Rael: jeans neri arrotolati, T-shirt bianca strappata, scarpe da ginnastica e un giubbotto Schott di pelle nera modello One Star Perfecto 613 (divenuto celebre dopo essere stato indossato da Marlon Brando in *The Wild One* e considerato un must have tra i giovani ribelli degli anni ’50 tanto da essere bannato dagli istituti scolastici per un anno intero a metà di quel decennio). Trucco con fondotinta marrone su viso e petto e tratto marcato di eye-liner Maybelline nero per conferire aggressività allo sguardo. Manterrà questo abbigliamento e trucco (d’ora in avanti denominato outfit base) per quasi tutto il concerto.
- Subito dopo aver attaccato il primo verso della canzone, si sposta di corsa al centro del palco per proseguire la performance.



Figura 1.41. Live di *The Lamb Lies Down on Broadway*, Torino, 24 marzo 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 187; fotografia di Carlo Massarini]

FLY ON A WINDSHIELD

LATO 1, TRACCIA 2 (2:46)

Trama
Una nuvola scura discende su Times Square, si trasforma in un muro che si estende attraverso la 47th Street in lunghezza e altezza assorbendo tutto ciò che incontra fino ad impattare contro Rael, immobilizzato com'è dalla sporcizia che il vento gli soffia addosso.

- Musica
- Cantata ed eterea prima dell'impatto contro il muro.
 - Solo strumentale e psichedelica dopo l'impatto.

- Diapositive
- Immagine di Time Square;
 - muro animato che si stratifica sull'immagine di Time Square;
 - trittico che si solleva come se fosse la pagina di un libro;
 - automobile che sta per impattare una mosca in volo;
 - mosca vista attraverso il parabrezza della stessa automobile;
 - la stessa immagine di Time Square crepata nel momento dell'impatto contro il muro;
 - nero durante la parte strumentale.

- Scenografia
- Illuminazione bassa e bagliori dinamici durante la parte solo strumentale.

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- Outfit base;
 - nella parte solo strumentale esce dal palco.

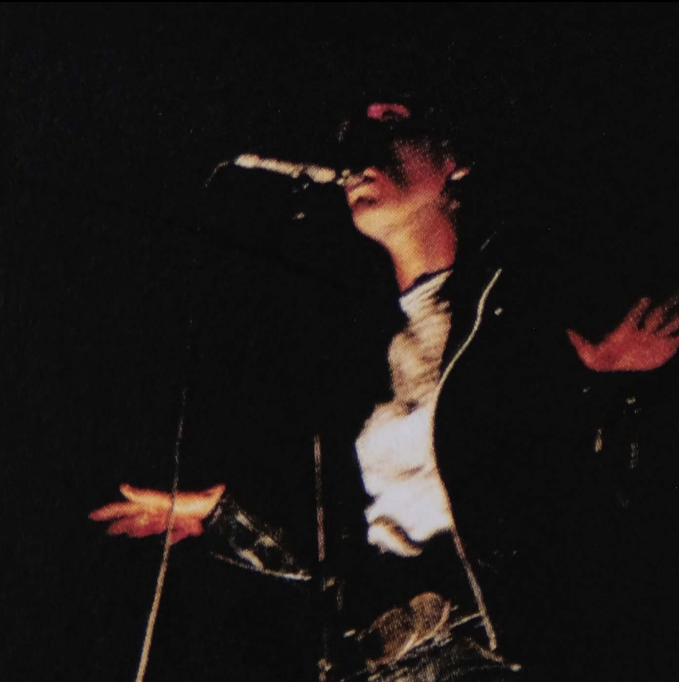


Figura 1.42. Live di *Fly on a Windshield*, Torino, 24 marzo 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 188; fotografia di Carlo Massarini]



Figura 1.43. Live di *Fly on a Windshield*, Torino, 24 marzo 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 188; fotografia di Carlo Massarini]



Figura 1.44. Live di *Fly on a Windshield*, Torino, 24 marzo 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 188; fotografia di Carlo Massarini]

BROADWAY MELODY OF 1974

LATO 1, TRACCIA 3 (2:12)

Trama
Dopo l'impatto contro il muro, nell'ultimo istante di vita terrena di Rael emerge dalla sua memoria una carellata di personaggi che hanno contraddistinto l'immaginario collettivo degli USA durante la vita del protagonista.

- Musica
- La voce emerge a fatica da un sottofondo strumentale caratterizzato da un motivo dal suono distorto che viene ripetuto incessantemente, seppur mitigato dalla melodia di lunghe note all'organo. Il risultato è un fasto contenuto.

- Diapositive
- Pubblico in un teatro dotato di occhiali per proiezioni tridimensionali;
 - icone americane tra cui Marilyn Monroe, Groucho Marx, Ku Klux Klan, Martin Luther King, Howard Hughes;
 - neonato cosperso di aghi.

- Scenografia
- Illuminazione che oscilla e ruota.

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- Rientra sul palco con l'outfit base sollevando con vigore l'asta del microfono poco prima di esordire col cantato.

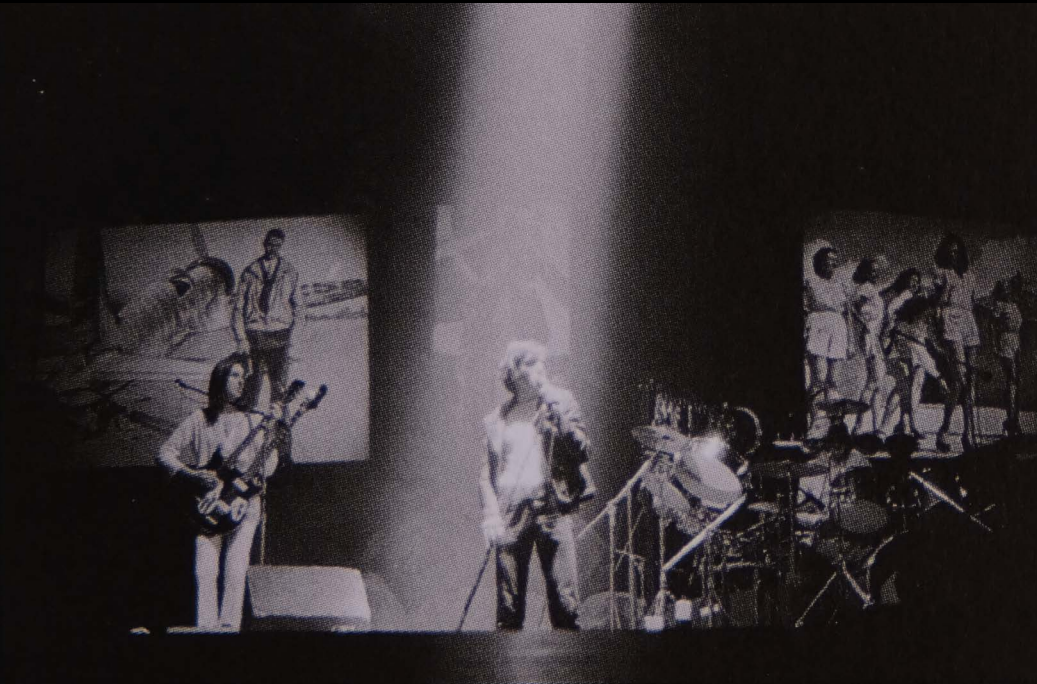


Figura 1.45. Live di *Broadway Melody of 1974*, Montreal, 15 dicembre 1974. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 189; fotografia di Serge Gastonguay]



Figura 1.46. Live di *Broadway Melody of 1974*, Torino, 24 marzo 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 189; fotografia di Carlo Massarini]

CUCKOO COCOON

LATO 1, TRACCIA 4 (2:12)

- Trama
Rael riprende conoscenza in una sorta di caverna avvolto in un bozzolo e contempla il suo destino prima di riaddormentarsi.
- Musica
- Impastata nel cantato; dolcissima nella parte strumentale di barocca memoria a conclusione delle ultime due strofe con un delicatissimo dialogo tra la melodia del flauto, l’arpeggio della chitarra elettrica, i tocchi di vibrafono e la una cascata di note al pianoforte (quest’ultima solo in chiusura di brano).

- Diapositive
- Enorme bozzolo da baco da seta che cambia gradualmente colore.

- Scenografia
- Palcoscenico quasi completamente al buio;
 - un faro blu si dirige ai piedi della pedana di Tony Banks rivelando Gabriel.

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- A torso nudo sdraiato.



Figura 1.47. Live di *Cuckoo Cocoon*, Cleveland, 25 novembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 110; fotografia di Janet Macoska]

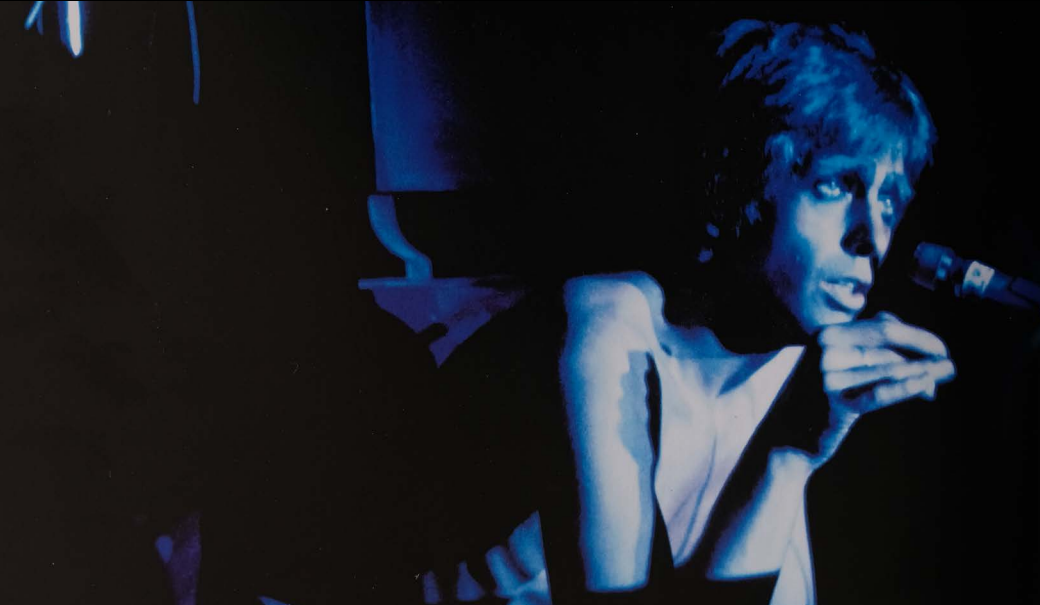


Figura 1.48. Live di *Cuckoo Cocoon*, Torino, 24 marzo 1975.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 12; fotografia di Carlo Massarini]



Figura 1.49. Live di *Cuckoo Cocoon*, Torino, 24 marzo 1975.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 191; fotografia di autore sconosciuto]

IN THE CAGE

LATO 1, TRACCIA 5 (8:13)

- Trama
Rael si risveglia senza più il bozzolo mentre stalattiti e stalagmiti lo richiudono in una gabbia di roccia suscitandogli una paura claustrofobica; tuttavia, un lampo di luce improvviso gli rivela una moltitudine di persone intrappolate come lui. Fuori dalla gabbia scorge suo fratello John che tuttavia rimane impassibile alle sue grida d’aiuto ad eccezione di una lacrima di sangue che gli scende sul viso. Proprio quando la pressione della roccia comincia a diventare insopportabile, John svanisce e con lui la gabbia.
- Musica
- Pigra all’inizio, riprendendo, col battito cardiaco ed effetti speciali, il concetto di *Biofeedback Extravaganza*.
 - Organo e batteria costruiscono un muro sonoro dal ritmo frenetico su cui si sovrappone prima un arpeggio ascendente di chitarra elettrica e poi la voce, la quale alterna momenti cupi a momenti più luminosi con grande espressività a seconda di quanto descritto.
 - Due assoli funambolici al sintetizzatore al termine di altrettante strofe cantate.

- Diapositive
- Raggi di luce che si irradiano dallo stomaco di un busto;
 - recinzioni, gabbie e grotte che si susseguono;
 - dietro una rete appare il volto di John in bianco e nero;
 - sul volto di John compare una lacrima animata di sangue rosso;
 - dissolvenza di John per ritornare sulla rete.

- Scenografia
- Piccola quantità di ghiaccio secco sul palco;
 - i riflettori frontali che illuminano il palco vengono schermati da un meccanismoa a griglia in modo da simulare un’enorme rete che avvolge il palco durante la strofa che inizia con «*in a trap, feel a strap*».

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- A torso nudo. Si comprime il corpo con l’asta del microfono nel momento in cui canta la sensazione di Rael schiacciato dalla gabbia.



Figura 1.50. Live di *In the Cage*, Cleveland, 25 novembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 193; fotografia di Janet Macoska]



Figura 1.51. Live di *In the Cage*, Liverpool, 18 aprile 1975.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 193; fotografia di Phil Nash]

THE GRAND PARADE OF LIFELESS PACKAGING

LATO 1, TRACCIA 6 (2:47)

Trama
Rael si ritrova in una moderna e vuota reception che scopre essere l’ingresso di una fabbrica dove vengono prodotti esseri umani ancora inanimati che, una volta impacchettati e affrancati, sono pronti per la loro vita terrena già stabilita.

Musica
• Crescendo alienante caratterizzato dalla ripetizione ossessiva del ritornello e da un sarcastico descrittivismo ottenuto con effetti speciali e con una progressiva distorsione della voce.

Diapositive
• Collage di persone e volti di tutti i tipi e tutte le età che appaiono gradualmente tra cui la figura di Benito Mussolini;
• i pezzi del collage vengono stritolati da guanti neri.

Scenografia
• Illuminazione dal basso.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Outfit base. Si muove come un burattino.



Figura 1.52. Live di *The Grand Parade of Lifeless Packaging*, Berkeley, 22 gennaio 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 194; fotografia di Dan Cuny]



Figura 1.53. Live di *The Grand Parade of Lifeless Packaging*, Chicago, 4 febbraio 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 194; fotografia di Craig Floetl]



Figura 1.54. Live di *The Grand Parade of Lifeless Packaging*, Torino, 24 marzo 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 195; fotografia di Carlo Massarini]

BACK IN N.Y.C.

LATO 2, TRACCIA 1 (5:40)

Trama
Avendo ancora impressi i volti familiari riconosciuti nella fabbrica dell’imballaggio inanimato, Rael entra in una ricostruzione mentale della sua vita di New York cosparsa di delinquenza, atti vandalici e droga, ma anche dal desiderio di distruggere la propria corazza (simboleggiato dalla rasatura del proprio cuore peloso) per avere più chance nella sfera sentimentale.

Musica
• Aggressiva e urlata nelle tre strofe in cui Rael si presenta come il capo della sua gang, incurante dei crimini commessi e preferendo la droga all’amore.
• Morbida e impastata nelle due strofe in cui Rael ricorda quando coccolava un porcospino e si rendeva conto della necessità di rasare il proprio cuore peloso.

Diapositive
• Ragazzi per strada;
• scene di degrado nelle strade di New York;
• porcospini;
• scene di violenza nelle strade di New York;
• il quadro *Morbida costruzione con fagioli bolliti: premonizione di guerra civile* di Salvador Dalí;
• porcospino coccolato tra le braccia.

Scenografia
• Luci rosse sul palco;
• esplosione simulata appena dopo che Gabriel getta una finta molotov contro le rocce in fondo al palco.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Entra con irruenza al centro del palcoscenico con l’outfit base.
• Corre a destra e a sinistra.
• Alla fine della seconda strofa, simulando un impeto di rabbia estrema, getta una finta molotov contro le rocce in fondo al palco.

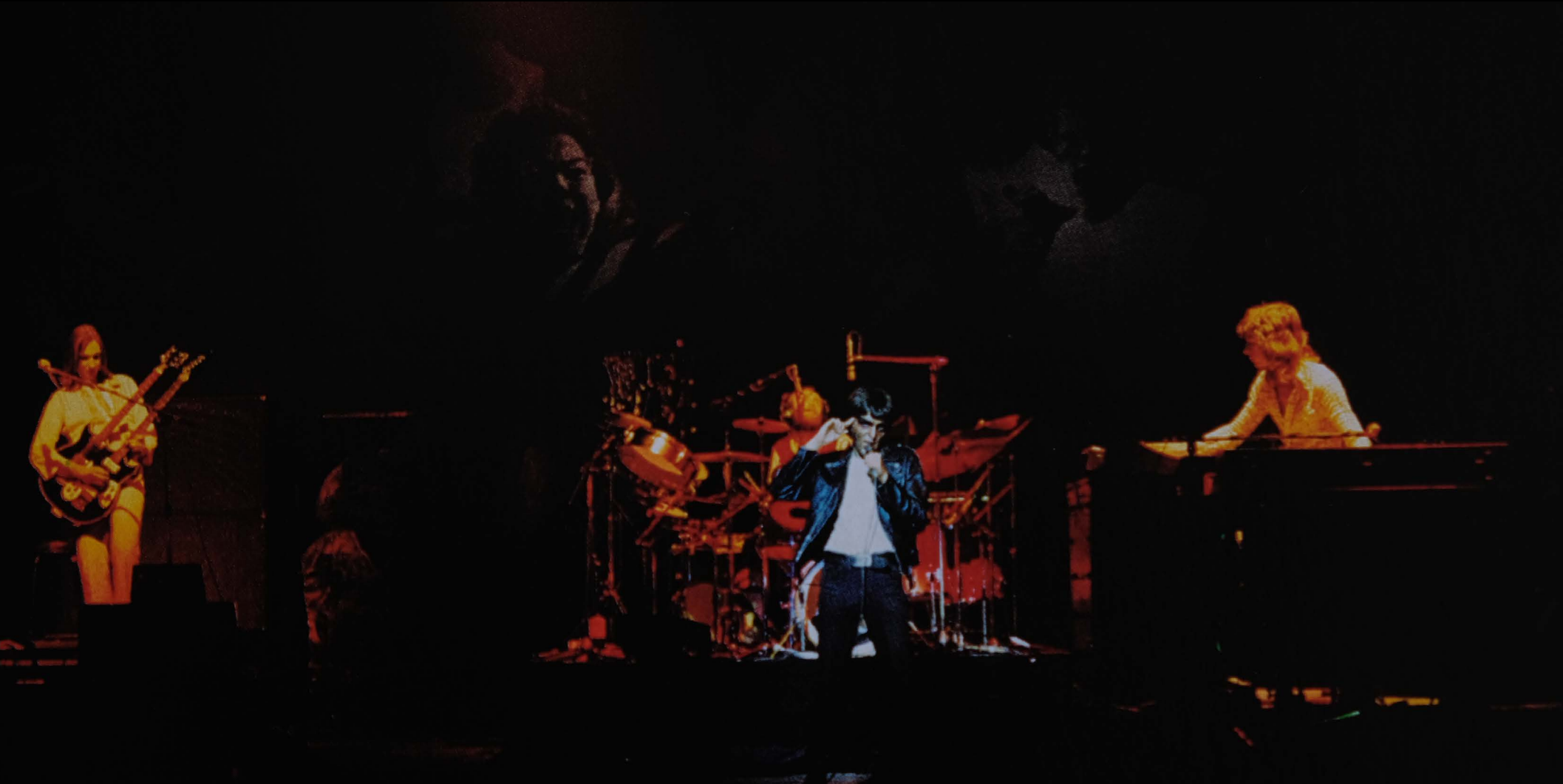


Figura 1.55. Live di *Back in N.Y.C.*, Amsterdam, 24 febbraio 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 196; fotografia di Paul Coerten]

HAIRLESS HEART

LATO 2, TRACCIA 2 (2:11)

Trama
Brano solo strumentale che descrive con la musica il momento in cui Rael ricorda quando si immaginava la rasatura del proprio cuore peloso.

- Musica
- Sopra un tintinnante tappeto sonoro del sintetizzatore, si inserisce una romantica melodia arpeggiata alla chitarra classica (usata solo in studio).
 - Melodia a note lunghe realizzata con la chitarra elettrica.
 - Melodia a note lunghe eseguita al sintetizzatore in un maestoso crescendo.
 - Ripetizione della sequenza in cui la melodia viene eseguita prima alla chitarra elettrica e poi al sintetizzatore.

- Diapositive
- Mantello rosso a sinistra e a destra che rimane fisso;
 - dissolvenza del porcospino che lascia spazio a un cuore di pelo bianco simile alla lana di un agnello (creato nello studio dell’Eventstructure Research Group di Amsterdam);
 - cuore di pelo bianco rasato poco a poco da una mano coperta da un guanto di pelle (era di Theo Botschuijver in studio).

- Scenografia
- Luci rosse e blu da cui emerge il rosso.

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- Assente.

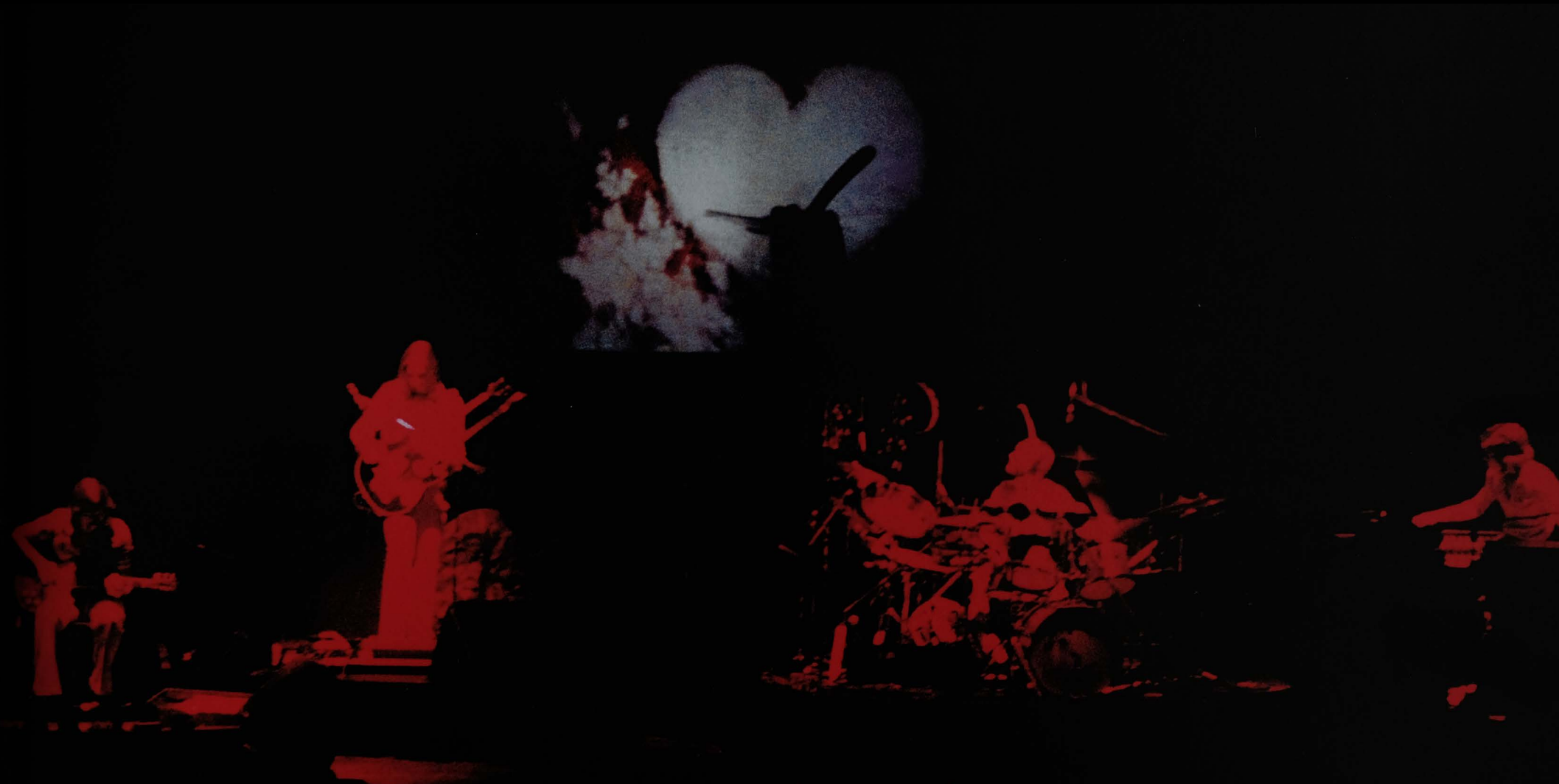


Figura 1.56. Live di *Hairless Heart.*, Toronto, 16 dicembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 199; fotografia di Steve Jepson]

COUNTING OUT TIME

LATO 2, TRACCIA 3 (3:41)

Trama
Rael ricorda la sua prima esperienza sessuale che però si risolve in un fallimento.

- Musica
- Spiritosa e in netto contrasto col brano precedente.
 - Canzonatoria durante l’assolo alla chitarra filtrato nel Synthi Hi Fli (rappresentazione musicale dell’amplesso).

- Diapositive
- Mantello rosso a sinistra e a destra che rimane fisso mentre il cuore si dissolve lasciando posto ai profili di un ragazzo e una ragazza che si danno la mano;
 - susseguirsi di coppie che si baciano mantenendo ai lati il mantello rosso;
 - nudo femminile orizzontale;
 - mani indicanti le zone erogene su corpi femminili;
 - braccia di donne nude che si muovono a tempo di musica durante il momento dell’amplesso (il moto è conferito dalla rapida ripetizione di una sequenza di immagini).

- Scenografia
- Luce rosa.

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- Outfit base.
 - Si percuote la gamba con un tamburello.
 - Raggiunge Collins dietro alla batteria e canta insieme a lui le ultime strofe della canzone.
 - Conclude con dei versi acuti che entusiasmano il pubblico.

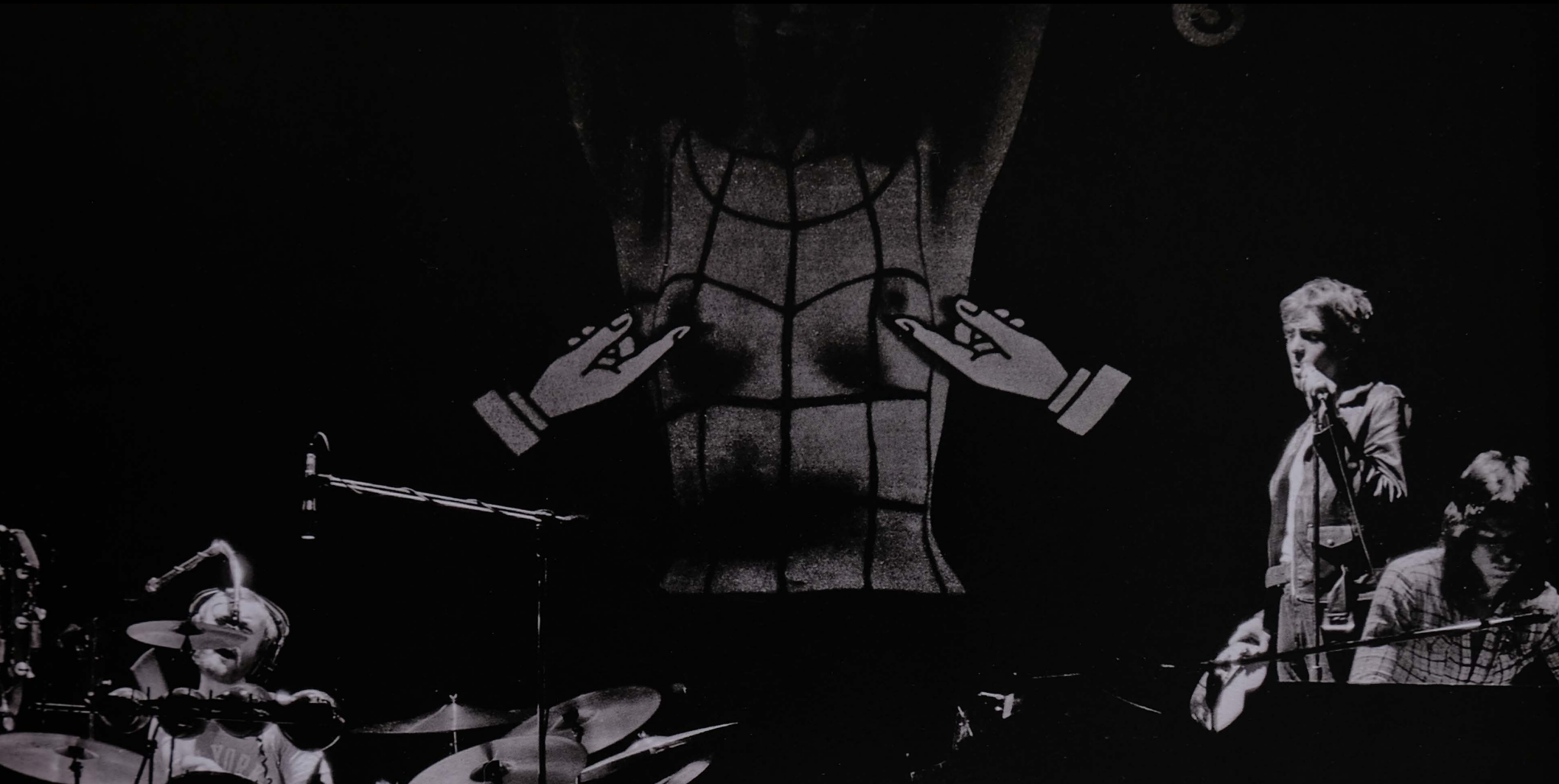


Figura 1.57. Live di *Counting Out Time*, Rochester, 17 dicembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 199; fotografia di Duane Scherwood]

THE CARPET CRAWLERS

LATO 2, TRACCIA 4 (5:16)

Trama
Rael, tornato nel varco in cui prima era rimasto bloccato, vede un corridoio cosparso da strane insegne e da persone che strisciano verso una porta di legno collocata alla fine del corridoio.

Musica
• Arpeggio di note veloci al pianoforte che costituisce il sottofondo dell’intero brano e su cui si inseriscono gradualmente voce e strumenti. Il risultato è un graduale crescendo che crea un maestoso tappeto sonoro.

Diapositive
• Tappeto di lana appoggiato a una superficie lignea su cui si susseguono diverse figure;
• scala a spirale che appare sopra il tappeto.

Scenografia
• Luce tenue color magenta.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Outfit base.

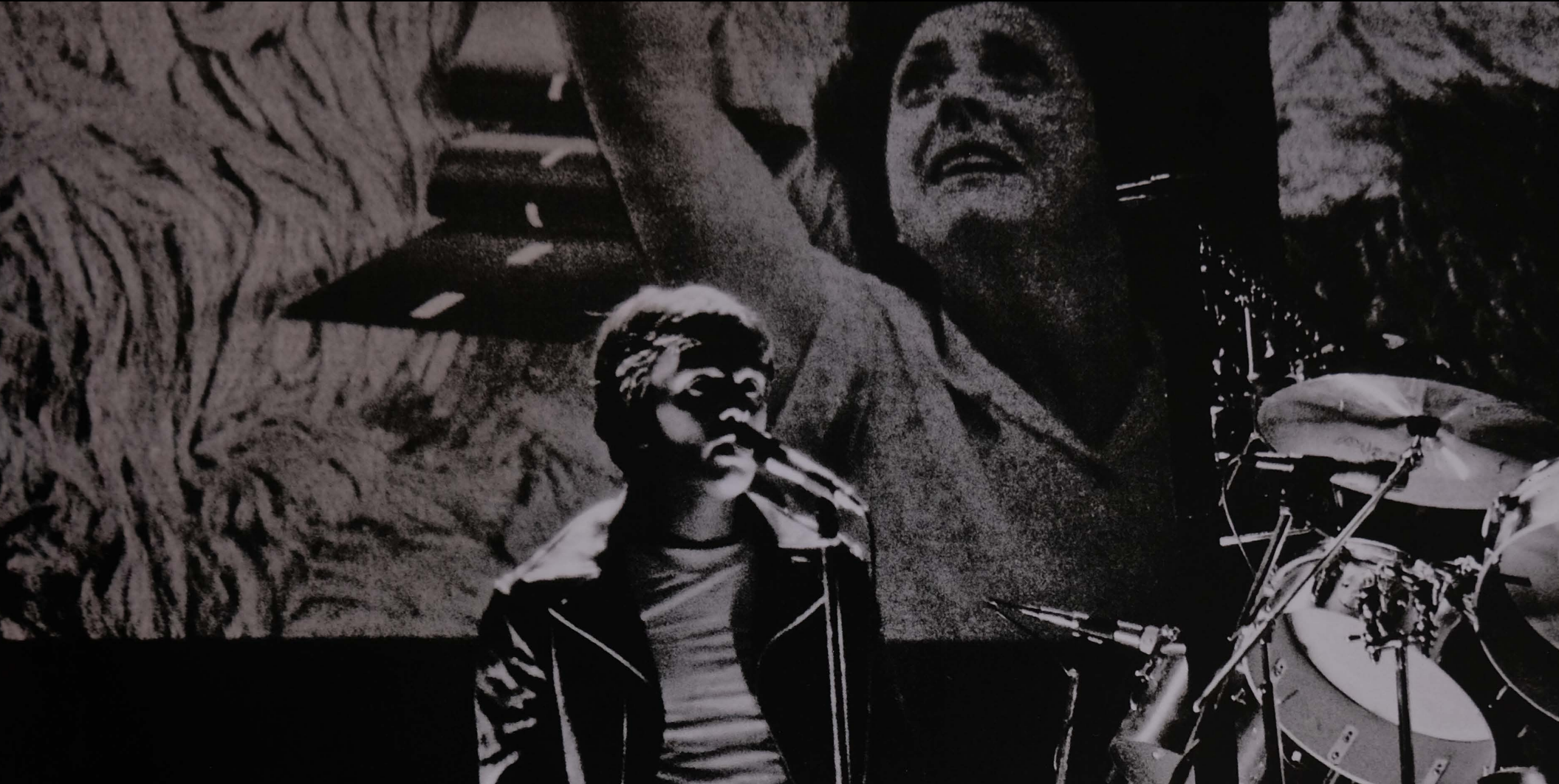


Figura 1.58. Live di *The Carpet Crawlers*, Cleveland, 25 novembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 203; fotografia di Janet Macoska]

THE CHAMBER OF 32 DOORS

LATO 2, TRACCIA 5 (5:46)

Trama
Rael si ritrova in un’aula emisferica con 32 porte lungo la sua circonferenza e con una folla di centinaia di persone al suo interno. Solo una porta però costituisce la via d’uscita.

Musica
• Descrittiva e in secondo piano rispetto al testo

Diapositive
• Animazione di porte che si aprono e chiudono;
• bocche urlanti escono dalle porte;
• disposizioni surreali di persone.

Scenografia
• L’illuminazione cambia in funzione delle diapositive.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Outfit base.



Figura 1.59. Live di *The Chamber of 32 Doors*, Rochester, 17 dicembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 205; fotografia di Duane Sherwood]

LILYWHITE LILITH

LATO 3, TRACCIA 1 (2:48)

Trama
Nell’aula delle 32 porte Rael inconra Lilith, una donna di mezza età cieca che lo conduce attraverso la via d’uscita grazie alla brezza che soffia dalla porta giusta.

- Musica
- Rock duro caratterizzato da un forte descrittivismo.
 - In chiusura ripresa del tema di *Broadway Melody of 1974*.

- Diapositive
- Volto femminile in negativo che cambia in un volto più grande in positivo;
 - Raggi di luce in chiusura.

- Scenografia
- Buio in sala con luce su Gabriel.

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- Outfit base.

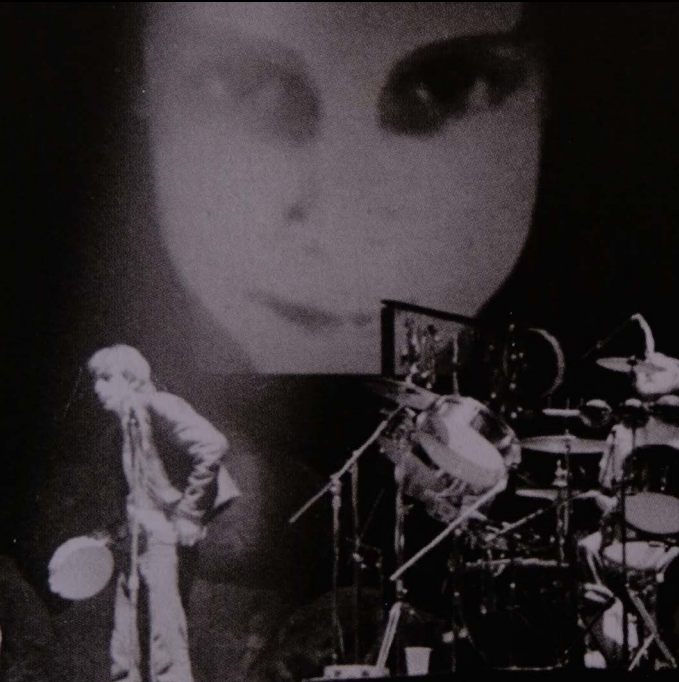


Figura 1.60. Live di *Lilywhite Lilith*, Montreal, 15 dicembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 109; fotografia di Serge Gastonguay]

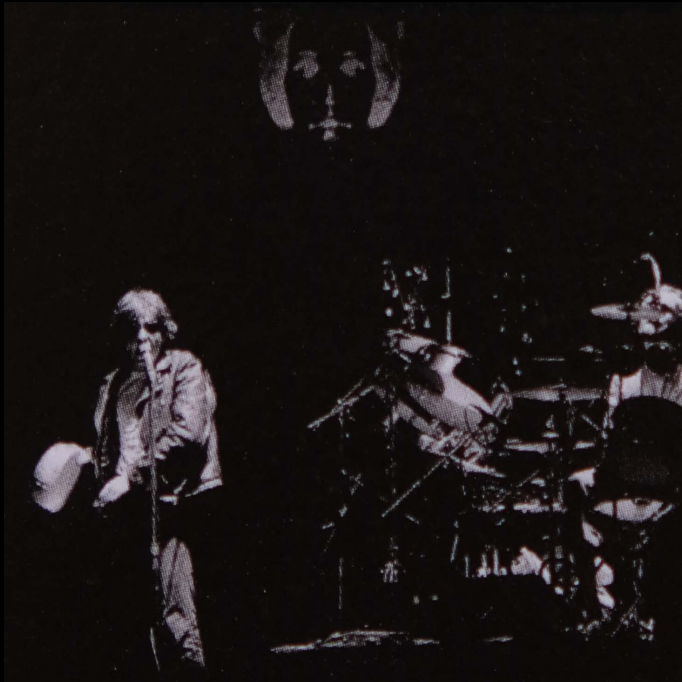


Figura 1.61. Live di *Lilywhite Lilith*, Rochester, 17 dicembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 207; fotografia di Duane Sherwood]



Figura 1.62. Live di *Lilywhite Lilith*, Torino, 24 marzo 1975.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 207; fotografia di Carlo Massarini]

THE WAITING ROOM

LATO 3, TRACCIA 2 (5:18)

Trama
Brano solo strumentale che descrive con la musica il momento, narrato alla fine del brano precedente, in cui Rael viene investito dalla luce in una grande grotta circolare.

- Musica
- Psichedelica. Ricca di improvvisazione e idee atonali. Le divagazioni strumentali erano ogni sera differenti e potevano dilatarsi fino a 10 minuti comprendendo anche interventi vocali di Gabriel.
 - Il sound psichedelico della chitarra elettrica trasporta tutti gli altri strumenti in un climax che culmina con un violento boato per dare l’idea del soffitto che crolla.

- Diapositive
- Nessuna.

- Scenografia
- Buio contrastato da un punto di luce bianca che cresce illuminando tutti gli schermi fino ad accecare ill pubblico così come Rael nella storia.
 - luci a intermittenza.

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- La sua silhouette mostruosa emerge da dietro gli schermi: un lungo mantello nero, un cappello a tre punte e guanti dalle lunghe dita.



Figura 1.63. Live di *The Waiting Room*, Torino, 24 marzo 1975.
[Fotografia di Carlo Massarini]

ANYWAY

LATO 3, TRACCIA 3 (3:18)

Trama
Il soffitto della grotta crolla sopra Rael, il quale, rimanendo intrappolato tra le rocce, contempla con cinismo la sua disperata condizione a un passo dalla morte.

Musica

- Sottofondo arpeggiato al pianoforte.
- Assolo di terzine al pianoforte.

Diapositive

- Frammenti che rimandano all’immaginario della Morte.

Scenografia

- Illuminazione verdeazzurra dal basso.

Costumi, trucco e azione di Gabriel

- Canta sdraiato sul fianco destro con l’outfit base.



Figura 1.64. Live di *Anyway*, California, gennaio 1975.
[Fotografia di Armando Gallo]

THE SUPERNATURAL ANAESTHETIST

LATO 3, TRACCIA 4 (2:50)

Trama
Rael visualizza la Morte come “Anestesista Soprannaturale” che a proprio piacimento può rilasciare uno sbuffo di spray dalla sua bomboletta.

Musica

- Prima parte leggera e un po’ spiritosa.
- Seconda parte caratterizzata da un assolo di chitarra.

Diapositive

- Strano personaggio con giganti cuffie bianche che spruzza una sostanza da una specie di martello pneumatico;
- paesaggio con cascata durante l’assolo di chitarra.

Scenografia

- Buio.

Costumi, trucco e azione di Gabriel

- Canta a gambe incrociate con l’outfit base.



Figura 1.65. Live di *The Supernatural Anaesthetist*, Southampton, 16 aprile 1975.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 211; Fotografia di Barry Plummer]

THE LAMIA

LATO 3, TRACCIA 5 (6:58)

Trama
Segendo un odore muschiato, Rael si crea un varco tra le rocce giungendo a una lunga piscina di acqua rosata. Da questa compaiono tre creature simili a serpenti con volto di tre bellissime donne (le Lamia). Infatuato dalla loro bellezza, Rael si spoglia ed entra in acqua. Qui le tre creature cominciano prima a leccarlo e poi a mordicchiarlo, ma alla prima goccia di sangue che ingeriscono i loro volti cominciano a contorcersi fino a morire. Nel disperato tentativo di prendere con sé ciò che è rimasto di loro, Rael si mette a mangiare i loro corpi. L'acqua si trasforma in blu ghiaccio e le luci si affievoliscono.

Musica
• Dolcissima e romantica. Si percepisce anche un tono malinconico che si fa più marcato alla fine del brano.

Diapositive
• Serpenti e seno;
• immagini dell'acqua;
• dipinti del romanticismo e dei preraffaelliti;
• distesa di acqua blu.

Scenografia
• Elemento centrale costituito da due anelli di metallo, uno più piccolo dell'altro, collegati da una campana di garza nera semitrasparente su cui erano dipinti sopra dei serpenti con un pigmento fosforescente. Il tutto era porato sul palco durante il buio assoluto del brano precedente solo strumentale. Una fune, mossa da un paio di carrucole montate sopra una travatura al centro del palcoscenico, terminava con un cappio che veniva agganciato all'anello superiore (il più piccolo). Una volta che Gabriel era entrato al centro dell'anello inferiore, la struttura veniva sollevata con la carrucola in modo da essere sospesa a pochi centimetri dal pavimento e circondare così il cantante. Questa soluzione, per quanto rudimentale, riusciva a dare al pubblico l'impressione che Gabriel fosse avvolto dalle Lamia proprio come Rael nella piscina. Il tutto con un'illuminazione rosata.

• Illuminazione blu.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Indossa una calzamaglia bianca a corpo unico.
• Entra nella campana e ogni tanto la fa roteare intorno a se stesso.
• Una volta che la campana scende a terra, Gabriel se ne allontana piegandosi all'indietro e barcollando con la testa tra le mani per simboleggiare la perdizione dell'essere umano quando è travolto dalla passione amorosa.

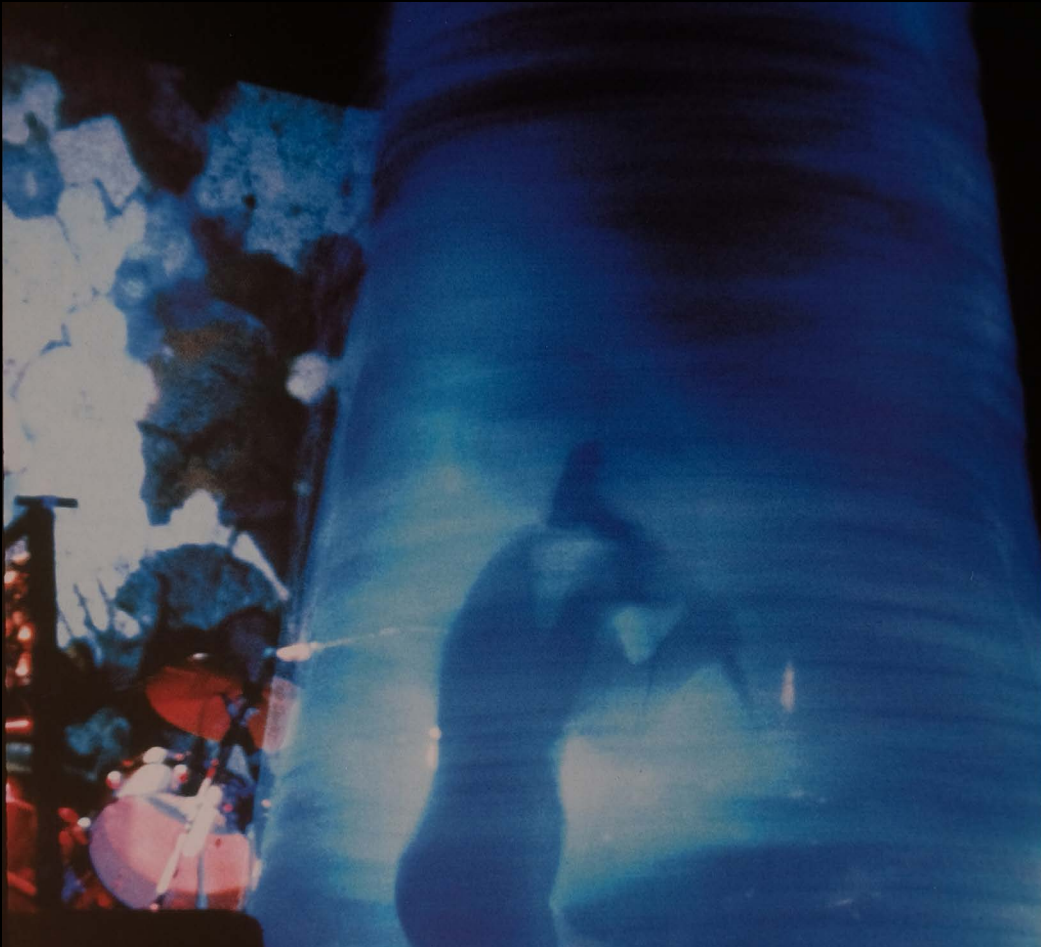


Figura 1.66. Live di *The Lamia*, Columbus, 27 novembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 212; Fotografia di Robert Quelle]



Figura 1.67. Live di *The Lamia*, Kansas City, 1 febbraio 1975.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 123; Fotografia di Debbie Schenk]

SILENT SORROW IN EMPTY BOATS

LATO 3, TRACCIA 6 (3:14)

Trama
Brano solo strumentale.

Musica
• Carattere sognante e orientaleggiante che esprime il vagabondare senza scopo e una sensazione di depressione dovuta al drammatico epilogo dell'esperienza con le tre Lamia. Protagonista è il mellotron che riproduce un coro solenne.

Diapositive
• Stagni, ruscelli, onde, mare in burrasca;
• passaggio in una caverna.

Scenografia
• Dissolvenza incrociata casuale.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Assente.



Figura 1.68. Live di *Silent Sorrow in Empty Boats*, Columbus, 27 novembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 214; Fotografia di Robert Quelle]

THE COLONY OF SLIPPERMEN

LATO 4, TRACCIA 1 (8:12)

Trama
Rael si ritrova nella colonia degli Slippermen, esseri sessualmente insaziabili e pieni di protuberanze che sono passati dalla stessa esperienza di Rael con le tre Lamia. Ora Rael condivide con loro lo stesso aspetto e lo stesso oscuro destino, così come John che ricompare nella vicenda. L'unico modo per uscirne è essere castrati dal famigerato Dottor Dyper. Così i due fratelli si recano da questo dottore e una volta conclusa l'operazione gli vengono consegnati i genitali in due tubi sterili. All'improvviso un corvo nero strappa il tubo dalle mani di Rael, il quale chiede quindi a John di aiutarlo, ma quest'ultimo si rifiuta di seguire quell'uccello che è presagio di sciagura. Rael così parte da solo all'inseguimento del corvo che lo porta in un tunnel. Questo si apre improvvisamente su un burrone nelle cui acque impetuose il corvo fa cadere il suo prezioso carico.

Musica
• I tre movimenti che costituiscono questa breve suite (*The Arrival, A Visit to the Doktor, The Raven*) sono strutturati in forma di dialogo tra Rael e un interlocutore che cambia a seconda del movimento della suite: in ordine lo Slipperman, il Dottor Dyper e John. Impersonando lo Slipperman, la voce di Gabriel si fa rauca e mostruosa. Il carattere umoristico è inframmezzato da rapidi passaggi al sintetizzatore dal suono metallico.

Diapositive
• Alterazioni fisiche;
• sequenza del corvo che scende e vola via col tubo di Rael.

Scenografia
• Dalla roccia in fondo al palco spunta il gonfiabile realizzato da Botschuijver al cui interno c'è Peter Gabriel. Questo grosso tubo di plastica del diametro di circa un metro si accende di una luce rossastra e si gonfia allungandosi verso la platea.
• Un faro di luce gialla illumina la figura che esce dal tubo, ossia Peter Gabriel nei panni dello Slipperman.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Indossa un costume mostruoso pieno di protuberanze, con moncherini di avanbracci e con testicoli giganti che il cantante gonfia con l'ausilio di un sistema pneumatico. Con questa mise si muove goffamente da una parte all'altra del palco come alla ricerca di un rimedio a questa degenerazione fisica.



Figura 1.69. Live di *The Colony of Slippermen*, California, gennaio 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 3; fotografia di Armando Gallo]



Figura 1.70. Live di *The Colony of Slippermen*, California, gennaio 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 5; fotografia di Armando Gallo]

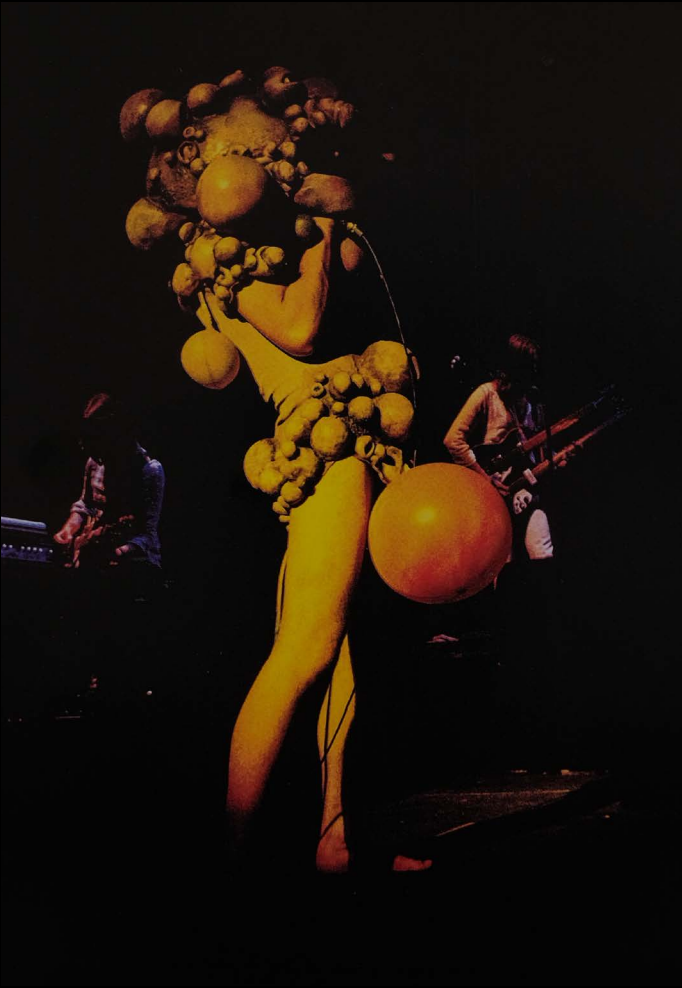


Figura 1.71. Live di *The Colony of Slippermen*, California, gennaio 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 217; fotografia di Armando Gallo]

RAVINE

LATO 4, TRACCIA 2 (2:06)

Trama
Brano solo strumentale.

Musica
• Effetti sonori che riproducono il rumore del vento e dell'acqua delle rapide.

Diapositive
• Il corvo lascia cadere il tubo in una gola;
• acqua animata.

Scenografia
• Illuminazione verdeazzurra pulsante.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Assente.

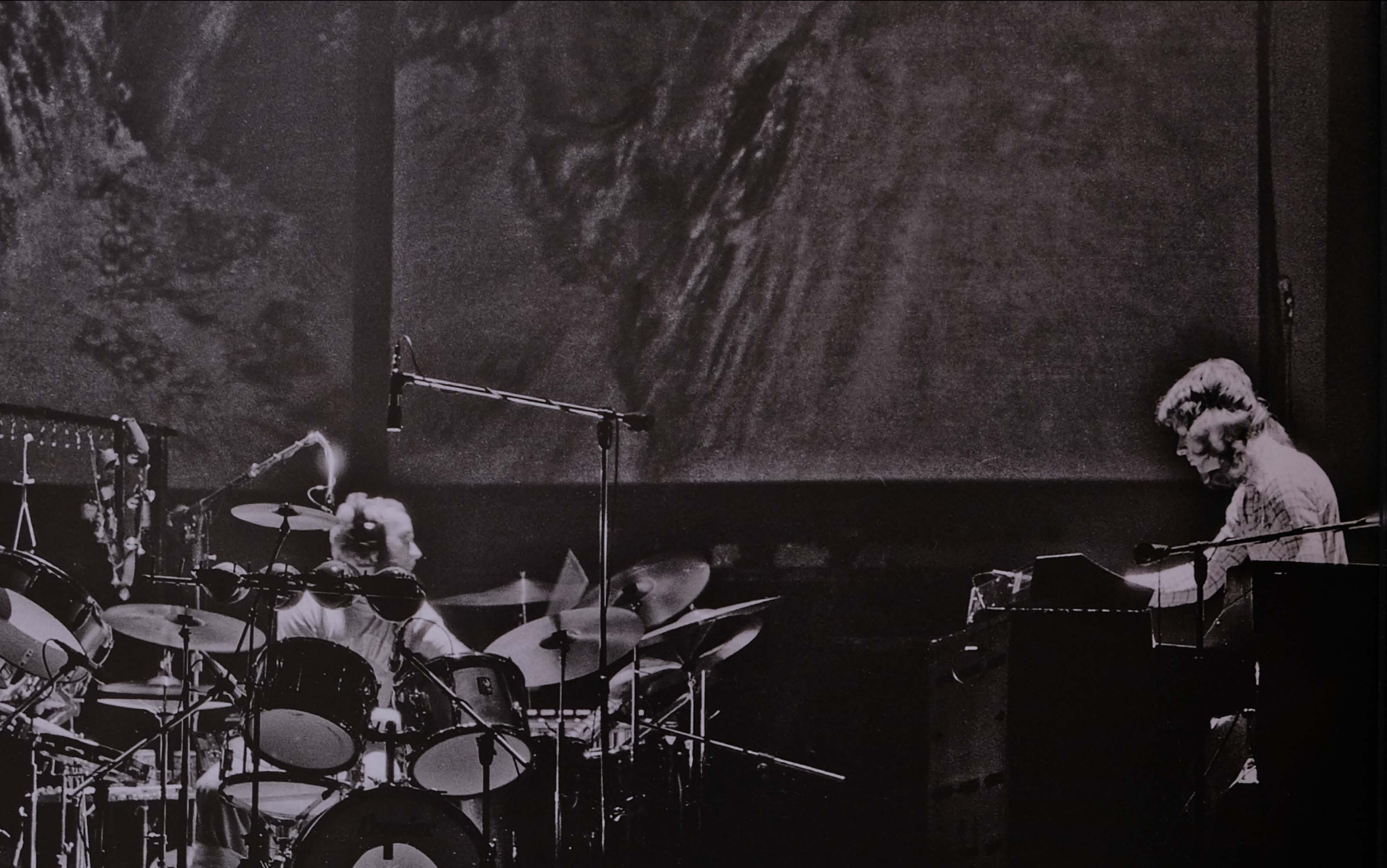


Figura 1.72. Live di *Ravine*, Rochester, 17 dicembre 1974. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 218; Fotografia di Duane Sherwood]

THE LIGHT DIES DOWN ON BROADWAY

LATO 4, TRACCIA 3 (3:33)

Trama
Mentre Rael cammina sull’orlo della gola, una finestra compare sopra di lui mostrandogli la sua vita a Broadway. Si tratta di una via di d’uscita o di un ingresso in un altro sogno? Proprio mentre questo varco lo sprona a oltrepassarlo, Rael ode le grida del fratello che sta affogando nell’acqua impetuosa. La finestra comincia a svanire, ma Rael decide di rimanere in questa landa desolata per salvare John.

Musica
• La melodia riprende sia quella di *The Lamb Lies Down on Broadway* sia quella di *The Lamia*.

Diapositive
• Finestra sulla parete del burrone.

Scenografia
• Buio.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Outfit base.

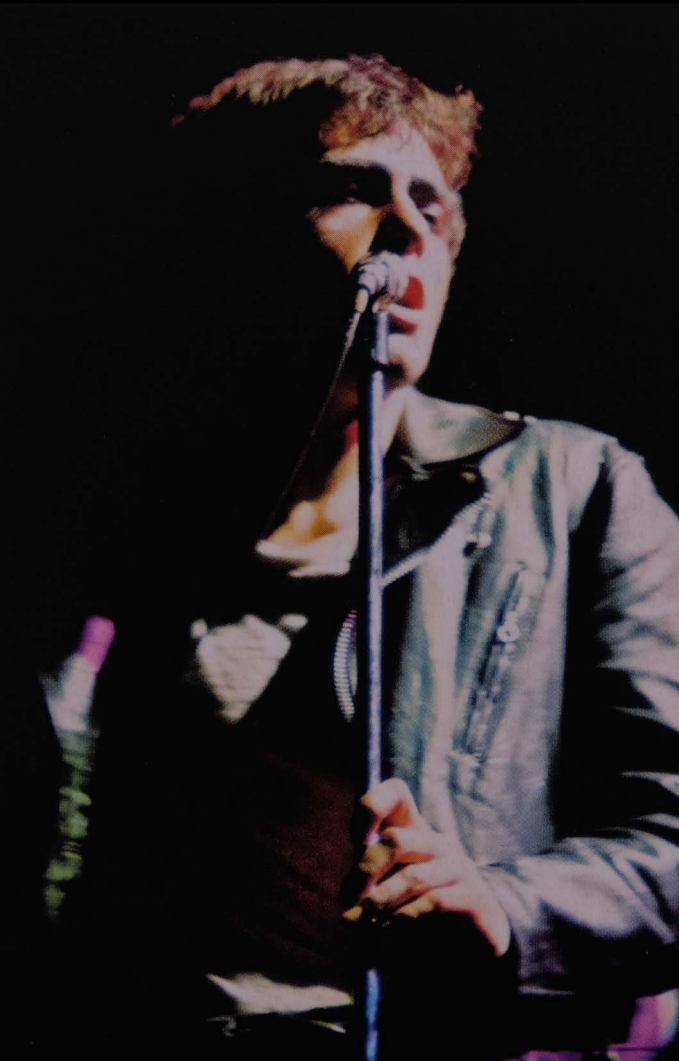


Figura 1.73. Live di *The Light Dies Down on Broadway*, Philadelphia, 5 dicembre 1974. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 128; fotografia di Danny Dyroff]



Figura 1.74. Live di *The Light Dies Down on Broadway*, Southampton, 16 aprile 1974. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 220; fotografia di Barry Plummer]



Figura 1.75. Live di *The Light Dies Down on Broadway*, Southampton, 16 aprile 1974. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 220; fotografia di Barry Plummer]

RIDING THE SCREE

LATO 4, TRACCIA 4 (4:08)

Trama
Rael si cala a fatica tra le rocce della scarpata fino ad arrivare all’acqua in cui si tuffa.

Musica
• Introduzione caratterizzata da un virtuosismo tastieristico, in cui le veloci note realizzate al sintetizzatore si inseriscono sulla base d’organo.
• Effetti ovattati.

Diapositive
• Immagine di un uomo sull’orlo di un burrone;
• immagini di cascate.

Scenografia
• Buio.

Costumi, trucco e azione di Gabriel
• Outfit base.

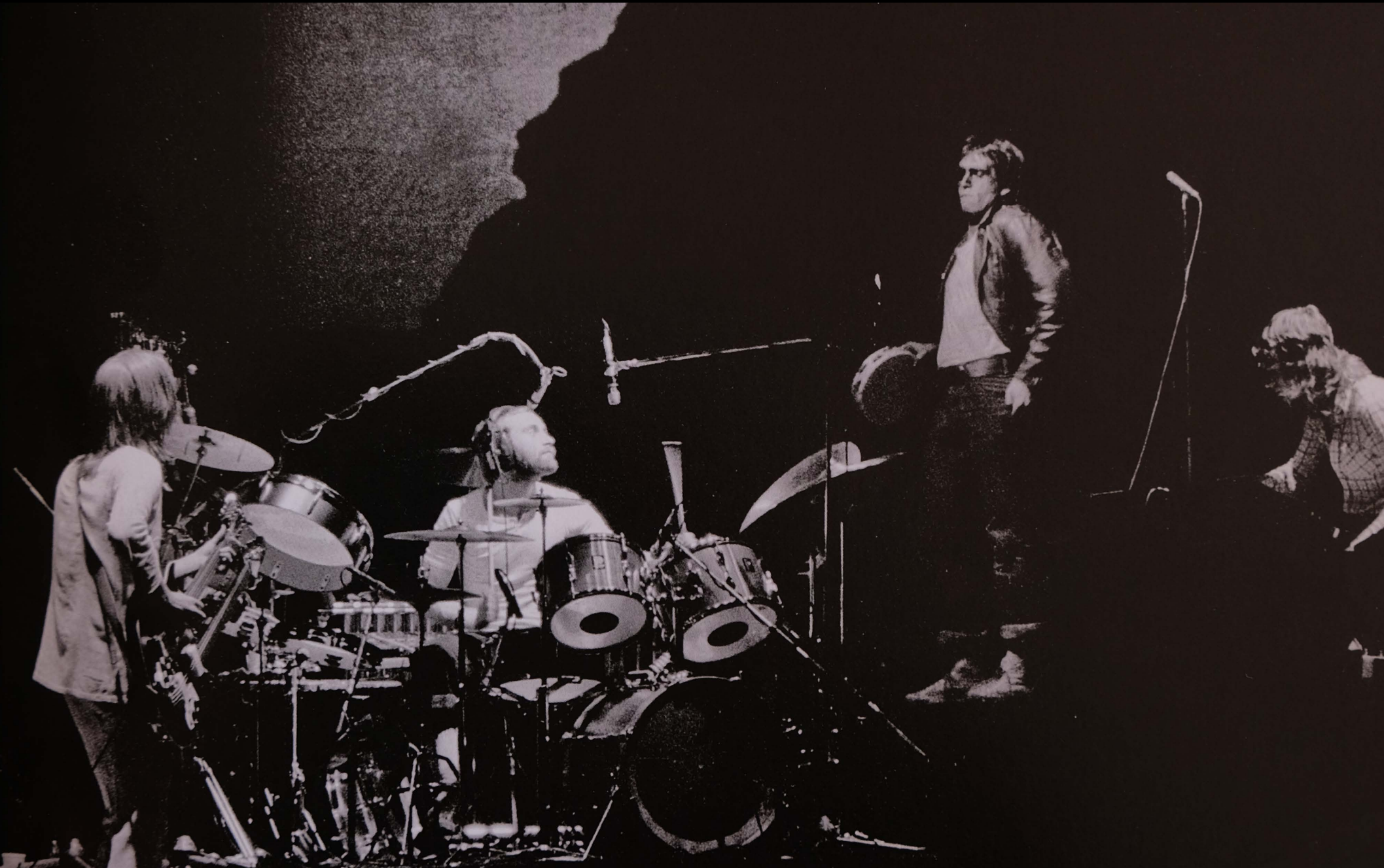


Figura 1.76. Live di *Riding the Scree*, Bruxelles, 14 aprile 1975. [Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 221; Paul Coerten]

IN THE RAPIDS

LATO 4, TRACCIA 5 (4:22)

Trama
Nonostante sia in balia dell’acqua impetuosa, Rael riesce ad afferrare John. Si stringe a lui per lasciarsi trasportare dalla corrente fino a quando questa si calma. Ma quando lo trascina sulla sponda per salvarlo, si accorge che il volto di chi ha salvato non è quello di John, bensì il suo.

- Musica
- Malinconica all’inizio.
 - Gradualmente tramuta nel drammatico.

- Diapositive
- Immagini di acqua tortuosa.

- Scenografia
- Buio.

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- Outfit base.



Figura 1.77. Live di *In the Rapids*, Berkeley, 22 gennaio 1975.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 222; fotografia di Dan Cuny]

IT

LATO 4, TRACCIA 6 (4:22)

Trama
In un movimento repentino la coscienza di Rael balza da un viso all’altro, per poi tornare indietro, finché la sua presenza non è più fisicamente contenuta in nessuno dei due corpi. In questo stato fluido Rael osserva entrambi i corpi contornarsi di giallo fino a quando si sciolgono, così come il paesaggio circostante, in una foschia purpurea denominata *it*, la quale rappresenta la dimensione del subconscio in cui ha avuto luogo l’intera storia.

- Musica
- Energica: caratterizzata da un frenetico ritmo tenuto dalla batteria e da un riff alla chitarra elettrica. Si tratta di una rivisitazione progressive dello stile rock and roll.

- Diapositive
- Scritta *it* al cui interno compaiono diverse immagini.

- Scenografia
- Due Gabriel compaiono su palco per evidenziare come alla fine Rael abbia salvato se stesso. Potenti luci stroboscopiche illuminano la sala per impedire al pubblico di riconoscere chi è in realtà il vero Gabriel e chi il manichino (creato da Jane Highfield e Edit Dixon con una maschera di gesso presa proprio dal volto del cantante per raggiungere la maggiore verosimiglianza possibile e che veniva addirittura portato dal barbiere insieme a Peter per ottenere la stessa acconciatura).

- Costumi, trucco e azione di Gabriel
- Outfit base.

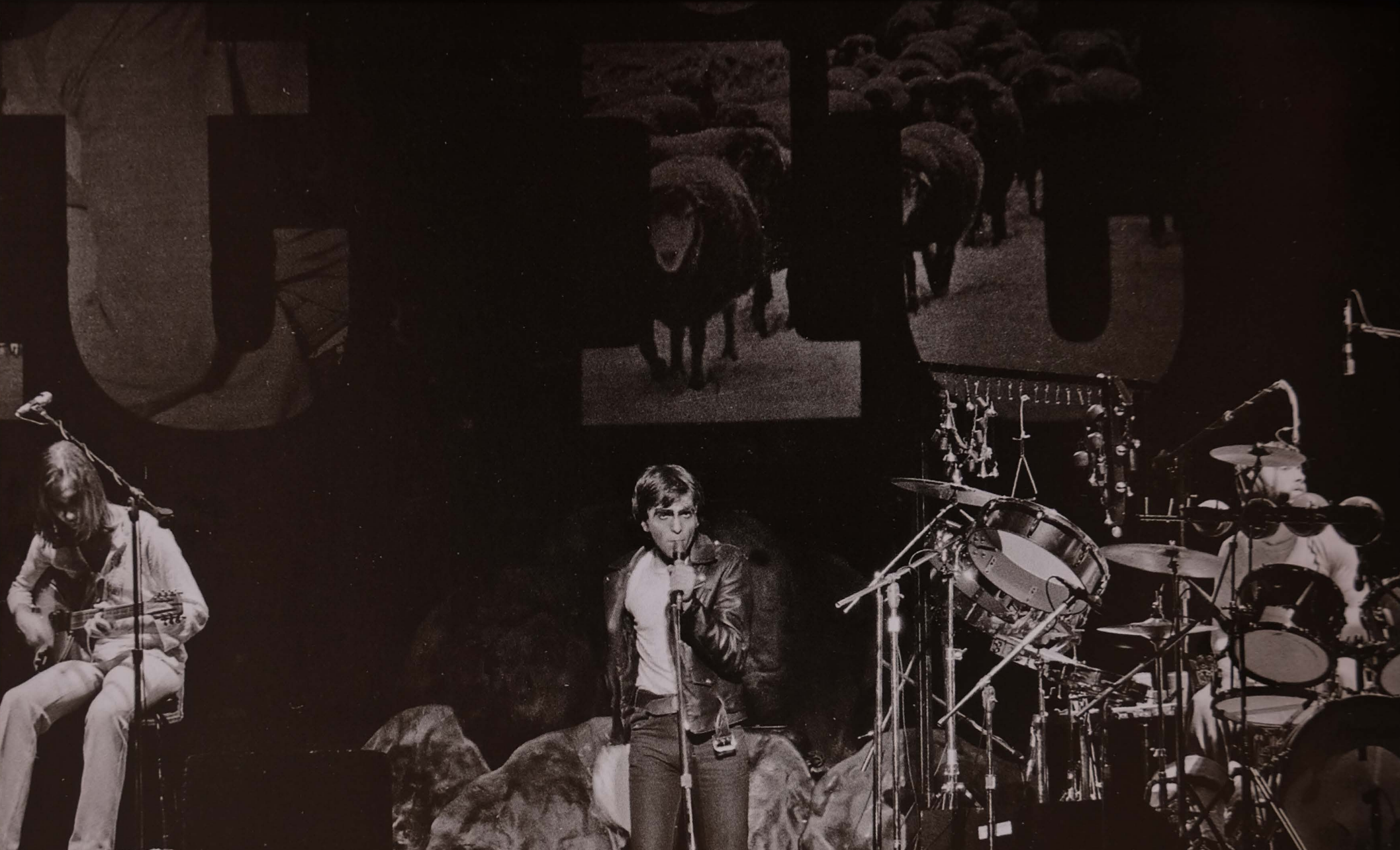


Figura 1.78. Live di *it*, Rochester, 17 dicembre 1974.
[Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 224; fotografia di Duane Sherwood]

1.6 L'ADDIO DI PETER GABRIEL E L'EREDITÀ ARTISTICA DI THE LAMB

Da fine maggio 1975, a conclusione del tour, le voci sulla volontà di Peter Gabriel di lasciare il gruppo si fanno sempre più insistenti fino a quando, il 22 agosto, Peter Thompson (l'addetto stampa della Charisma) emana un conciso comunicato col quale ufficializza la fuoriuscita del cantante dal gruppo: «Peter Gabriel ha lasciato i Genesis. I restanti membri della band stanno attualmente scrivendo materiale e provando per il nuovo album dei Genesis. La band andrà presto in studio per registrarlo e pubblicarlo intorno a Natale. I Genesis saranno di nuovo in tournée nel nuovo anno». Due settimane dopo è lo stesso Peter a fornire ulteriori chiarimenti in una lettera pubblicata sui principali tabloid musicali britannici. Questa è contraddistinta dal suo solito stile ricco di doppi sensi e giochi di parole, ma anche molto chiara in alcuni passaggi chiave. In essa Peter afferma di aver lasciato i Genesis non per fare più soldi o mettersi in mostra, ma perché in sintesi si sentiva schiavo di una macchina che limitava le sue potenzialità creative.

In questo capitolo si è deciso di riportarla integralmente: «Feci un sogno, sogno dell'occhio. Poi feci un altro sogno con il corpo e l'anima di una rock star. Quando non me ne andava più ho deciso di smetterla. Guardando a ritroso per ragioni musicali e non, questo è quello che ho messo insieme: fuori. Angeli fuori – un'indagine. Il veicolo che avevamo costruito come una cooperativa, per servire la scrittura dei nostri brani, divenne il nostro padrone e ci aveva rinchiuso dentro il successo che avevamo voluto. Ha influenzato l'atteggiamento e lo spirito dell'intera band. La musica non si era esaurita e ancora rispetto gli altri musicisti, ma i nostri ruoli si erano stabiliti duramente. Farsi un'idea dei "Grandi Genesis" voleva dire cambiare molto più concretamente di prima. Per qualsiasi gruppo, trasferire il cuore dall'entusiasmo idealistico alla professionalità è un'operazione difficile. Penso che l'uso del suono e di immagini visuali può essere sviluppato molto di più di quello che abbiamo fatto. Ma su larga scala ha bisogno di una direzione chiara e coerente, che il nostro sistema pseudo-democratico non potrebbe fornire. Come artista, ho bisogno di assorbire un'ampia varietà di esperienze. È difficile rispondere all'intuizione e all'impulso nella pianificazione a lungo termine di cui la band aveva bisogno. Sento che dovrei guardare a / imparare di / sviluppare me stesso, le mie cianfrusaglie creative e dedicarmi a molto lavoro continuando al di fuori della musica. Anche i piaceri nascosti della coltivazione degli ortaggi e della vita comunitaria stanno cominciando a rivelare il loro segreti. Non potrei aspettarmi che la band coincida nei loro programmi con le mie dipendenze dai cavoli. L'aumento del denaro e del potere, se fossi rimasto, mi avrebbe ancorato ai riflettori. Era importante per me dare spazio alla mia famiglia che voglio tenere insieme e a cui voglio regalare il papà che c'è in me. Sebbene abbia visto e imparato parecchio negli ultimi sette anni, trovo che avevo cominciato a considerare le cose come il famoso Gabriel, nonostante nascondessi in ogni momento possibile la mia occupazione, facendo autopstop, ecc... Avevo iniziato a pensare in termini di affari; molto utile per un tempo timido musicista spesso attaccato, ma trattando i dischi e il pubblico come soldi mi stava portando via da loro. Mentre cantando, sentivo meno emozione in corpo. Credo che il mondo dovrà presto passare attraverso un difficile periodo di cambiamenti. Sono attratto da alcune aree che emergono

in superficie e che sembrano essere state nascoste nella testa delle persone. Voglio esplorare ed essere pronto a essere sufficientemente aperto e flessibile per reagire, senza essere legato alla vecchia gerarchia. Gran parte delle ambizioni della psiche del "Gabriel archetipo della rock star" sono state raggiunte – molto della gratificazione dell'ego e del bisogno di attrarre giovani donne, forse il risultato del frequente rifiuto del "Gabriel adolescente affetto da acne". Tuttavia, posso ancora prenderci gusto nel recitare il ruolo della stella una volta ogni tanto. Il mio futuro nella musica, se esiste, sarà nel maggior numero possibile di situazioni. È bello vedere un crescente numero di artisti buttare giù le barriere delle classificazioni. Questa è la differenza tra il reddito, etichettato, pollo da allevamento e quello ruspante. Perché il pollo attraversava la strada in ogni caso? Non c'è risentimento tra me e la band o il management. La decisione è stata presa qualche tempo fa e abbiamo parlato riguardo i nostri nuovi obiettivi. La ragione per cui il mio abbandono non è stato comunicato prima è perché ho chiesto di posticipare fino a quando non avessero trovato un sostituto per tappare il buco. Non è da escludere che alcuni di loro possano lavorare con me su altri progetti. Le seguenti congetture hanno poco in comune con la verità: Gabriel ha lasciato i Genesis 1) per lavorare nel teatro; 2) per fare più soldi come artista solista; 3) per fare il "Bowie"; 4) per fare il Ferry; 5) per farmi un furry boa intorno al collo ed impiccarmi; 6) per andare a vedere un'istituzione; 7) per perdere colpi. Non mi esprimo adeguatamente nelle interviste e sentivo di doverlo alle persone che hanno messo molto amore ed energia supportando il gruppo per dare loro un accurato ritratto delle ragioni».

Nonostante queste problematiche interne e interiori, l'ultimo capitolo della sua saga con i Genesis (*The Lamb Lies Down on Broadway*) costituisce «un capolavoro assoluto della musica di tutti i tempi, un gioiello frastagliato a metà strada tra incubo e sogno, un poema visivo la cui rappresentazione on stage è ancora oggi un punto di riferimento della visual art»¹.

I Genesis, tutti insieme in un ultimo irripetibile sforzo collettivo, hanno concepito qualcosa che va oltre i canoni del tradizionale rock progressivo dei primi '70; un'opera in grado di cambiare il concetto del live show influenzando il futuro, tanto che viene inevitabile chiedersi cosa sarebbero stati capaci di fare i Genesis se Peter fosse rimasto nel gruppo. Purtroppo però fu l'ultima volta in cui il genio teatrale e la caratteristica voce di Gabriel si fusero allo straordinario talento musicale di Banks, Collins, Hackett, e Rutherford.

The Lamb possiede quella magniloquenza immaginifica tipica dei Genesis che, nonostante l'ambizione artistica e il virtuosismo tecnico che la caratterizzano, ancora oggi è in grado di emozionare l'ascoltatore resistendo con vigore all'inesorabile prova del tempo.

Attualmente lo show di *The Lamb* viene riproposto integralmente e con grande fedeltà dalla cover band canadese *The Musical Box* e da quella italiana *The Watch*. L'unico musicista della formazione originria a riproporre i brani dei Genesis è invece Steve Hackett, che con la sua band ha riproposto diversi brani tratti da *The Lamb* nel suo ultimo tour a cavallo tra il 2024 e il 2025.

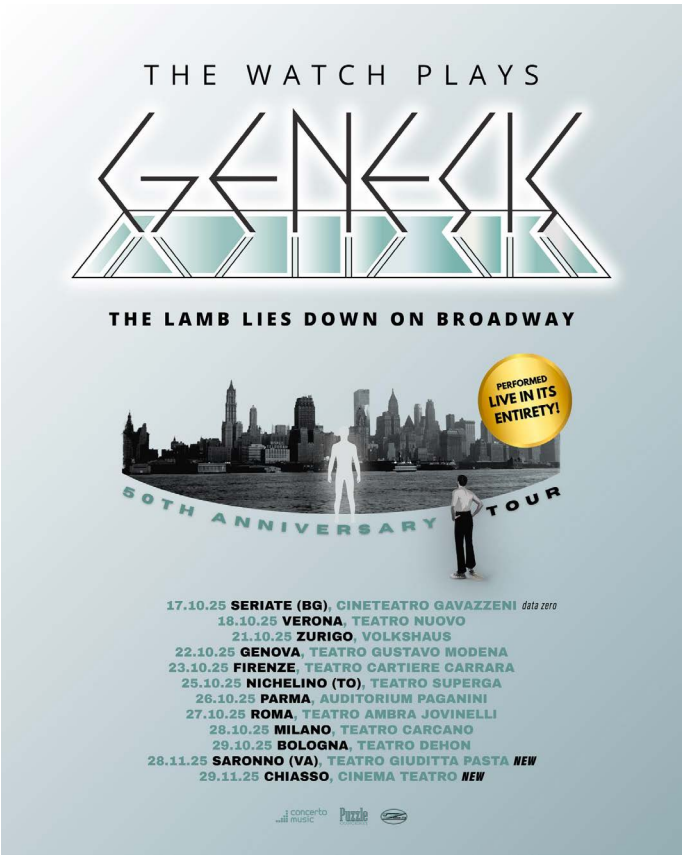


Figura 1.79. Locandina del tour italiano di *The Lamb* portato integralmente in scena dai The Watch per il suo 50° anniversario. [Per gentile concessione dei The Watch]



Figura 1.80. Steve Hackett nel concerto del tour *Genesis Greats, Lamb Highlights & Solo* tenutosi al Teatro Colosseo di Torino il 5 novembre 2024. [Fotografia dell'autore]

¹ Profumo e Kirkman, *Genesis The Lamb*, 160.

**ATTO SECONDO:
SMALLPOX HOSPITAL,
UNA ROVINA A ROOSEVELT ISLAND (NYC)**



2.1 ROOSEVELT ISLAND: UN'ISOLA A NEW YORK CITY

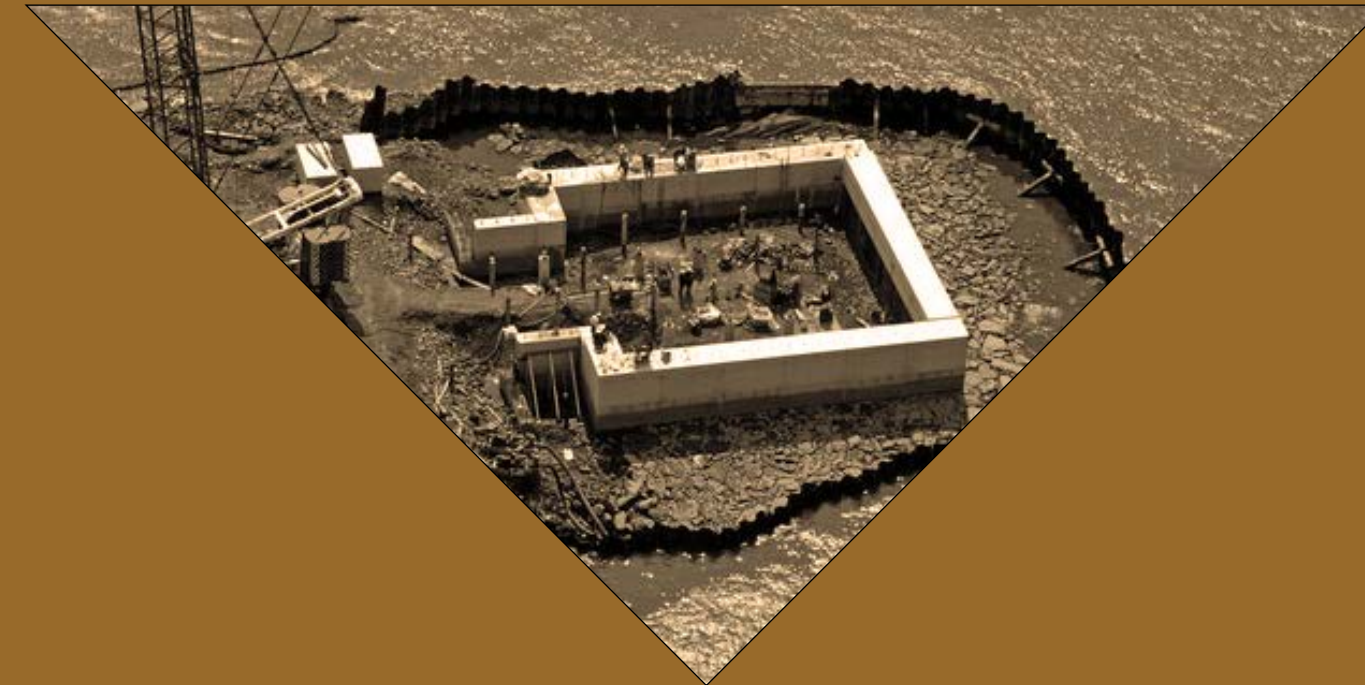


2.2 LA CONNOTAZIONE DELL'ISOLA: BALCKWELL'S ISLAND



2.3 IL DECLINO DELL'ISOLA: WELFARE ISLAND

2.4 LA RINASCITA DELL'ISOLA: ROOSEVELT ISLAND



2.5 SMALLPOX HOSPITAL



*Le isole sembrano avere sempre la loro
personalità, e Roosevelt Island, la terza più
grande isola di New York City, ne possiede una
unica.*

Judith Berdy

Figura 2.1. Immagine satellitare di New York City tratta da Google Earth Pro con i suoi cinque distretti.
[Rielaborazione personale]



2.1 ROOSEVELT ISLAND: UN’ISOLA A NEW YORK CITY

Le rovine dello Smallpox Hospital emergono dall’estremità meridionale di Roosevelt Island, isola dell’East River a New York City. L’isola (3,2 Km di lunghezza e 250 m di larghezza massima) è la terza in ordine di grandezza della città e nonostante sia situata tra l’isola di Manhattan e Queens, appartiene ancora al distretto di Manhattan, ossia del centro culturale, finanziario, mediatico e d’intrattenimento più importante al mondo. Tuttavia, oltre che topograficamente, Roosevelt Island se ne distacca anche sul piano del modello insediativo in una sorta di autosegregazione che guarda alla verticalità e alla frenesia di Manhattan come un corpo estraneo.

Come tante delle isole che costituiscono New York City, Roosevelt Island fu modellata dall’erosione glaciale migliaia di anni fa e in tempi recenti, il suo clima temperato e le sue baie protette, in grado di ospitare porti di connessione con l’Oceano Atlantico, hanno favorito l’insediamento umano.

Le prime tracce della sua colonizzazione risalgono a prima della “scoperta dell’America” e sono attribuite ai nativi americani, che la chiamarono Minnahanonck e che qui pescavano dalle sue rive e cacciavano selvaggina nella sua foresta.

Nel 1623 la Compagnia Olandese delle Indie Occidentali portò i suoi primi coloni in quest’area, i quali si insediarono lungo l’East River perché protetto dai forti venti che invece soffiavano dall’Hudson River. Nel 1633, quando New York, sotto la dominazione olandese, era chiamata New Amsterdam, l’allora governatore Wouter Van Twiller convinse i nativi a vendergli ampie porzioni di terreno tra cui Minnahanonck Island. I coloni olandesi trovarono l’isola adatta per i loro allevamenti, cosicché divenne conosciuta come Varckens Island o Hogs Island, ossia l’Isola dei Maiali. Nel 1652 l’isola passò sotto il controllo del nuovo governatore olandese Peter Stuyvesant che a sua volta la concesse a Capt. Francis Fyn con il progetto di costruirvi delle fortificazioni in previsione di un conflitto con gli inglesi sempre più vicino.

L’inadeguata gestione della città da parte degli olandesi, i continui scontri con i nativi e la crescente forza degli inglesi portarono alla fine del dominio olandese. Tutte le terre olandesi passarono così definitivamente sotto il controllo del re d’Inghilterra Charles II. Nel 1664 Varckens Island, insieme ad altre isole limitrofe tra cui Long Island, venne concessa da Charles II a suo fratello James (che divenne poi King James II). A sua volta, James assegnò Varckens Island a John Manning (sceriffo di New York) e l’isola assunse il nome di Manning’s Island. Tuttavia, la gloria di Manning ebbe vita breve, processato come fu per codardia e tradimento. Risparmiato dall’esecuzione, decise di ritirarsi nell’isola per passare in tranquillità gli ultimi anni della sua vita. Alla sua morte nel 1685, l’isola passò in eredità alla sua figliastra Mary Manningham, moglie di Robert Balckwell, assumendo così il nome di Blackwell’s Island che avrebbe mantenuto fino al 1921.

Durante il XVIII secolo i terreni dell’isola vennero coltivati dalla famiglia Balckwell, che in realtà viveva a Queens e che nel 1796 costruì sull’isola un piccolo cottage di legno tuttora presente. Questo edificio, riconosciuto come *landmark*¹, costituisce uno dei più antichi edifici di New York City,

¹ Una architettura o un manufatto possiede lo stato di *landmark* in quanto, secondo la NYC Landmarks Peservation Commission, gode di notevoli caratteristiche architettoniche, storiche e culturali.



Figura 2.2. Vista aerea di Roosevelt Island con Manhattan sullo sfondo.
[“Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park,” Sciamè, ultimo accesso 5 dicembre 2024, <https://sciamè.com/portfolio/franklin-d-roosevelt-four-freedoms-park/>]

seppur abbia subito numerosi interventi di trasformazione, l’ultimo dei quali (conclusosi nell’ottobre 2020) ha visto il totale rifacimento degli interni e dell’arredamento.



Figura 2.3. Il cottage della famiglia Blackwell (costruito nel 1796) come si presenta oggi.
[“Blackwell House,” Roosevelt Island Operating Corporation, ultimo accesso 5 dicembre 2024, <https://rioc.ny.gov/176/Blackwell-House>]



Figura 2.4. Immagine satellitare di New York City tratta da Google Earth Pro con Roosevelt Island in evidenza tra Manhattan e Queens. [rielaborazione personale]

2.2 LA CONNOTAZIONE DELL'ISOLA: BLACKWELL'S ISLAND

Con l'esponentiale crescita della popolazione della città di New York ¹, unita alla mancanza di strutture assistenziali e il conseguente aumento della povertà e criminalità, l'amministrazione della città decise di comprare l'isola nel 1823, individuandola come il luogo adatto a costruire luoghi di reclusione e strutture filantropiche per i malati e gli indigenti, essendo topograficamente isolata dal nucleo cittadino e quasi disabitata ². Per realizzare queste strutture, l'amministrazione cittadina chiamò i migliori architetti dell'epoca e nel 1828, su progetto di James Renwick Jr. (l'architetto che poi realizzerà la Cattedrale di St. Patrick), iniziò la costruzione della prima istituzione pubblica eretta sull'isola: il New York Penitentiary (il Penitenziario di New York), le cui ali vennero disposte secondo la direttrice nord-sud e la cui immagine, cosparsa di riferimenti gotici, si presentava come un imponente castello di blocchi di gneiss (roccia metamorfica chimicamente simile al granito e usata come materiale da costruzione anche per le successive strutture che verranno realizzate sull'isola) ³.

Nel 1841, su progetto di Alexander Jackson Davis, venne terminato anche il Lunatic Asylum, un ospedale psichiatrico per ospitare i pazienti del sovraffollato Bellevue Hospital di Manhattan. Questo si presentava con un corpo ottagonale, successivamente coronato da un'imponente cupola progettata da Joseph Dunn, che costituiva l'ingresso principale e lo snodo distributivo ⁴ da cui si sarebbero dovute diramare quattro ali alte tre piani destinate ai pazienti (ne vennero realizzate solo due). La bellezza delle soluzioni architettoniche adottate, tuttavia, non si adattava alle esigenze per le quali erano state concepite: l'ospedale venne immediatamente riempito con il doppio dei pazienti per cui era stato progettato a tal punto da dover chiamare i detenuti del penitenziario per fornire assistenza infermieristica e supervisione del paziente. Una vivida descrizione dell'atmosfera che si doveva percepire all'interno la fornì Charles Dickens (1812-1870) nelle sue *American Notes*, il quale visitò l'Asylum nel gennaio 1842: «Non posso dire di aver percepito un gran benessere in questa organizzazione benefica. I diversi reparti potrebbero essere stati più puliti e più ordinati. Non vidi nulla di quel sistema salubre che mi aveva così favorevolmente impressionato da qualche altra parte; e tutto aveva un'aria rilassata, svogliata, da manicomio, che era molto dolorosa. La terribile folla di cui erano colme queste sale e gallerie mi sconvolse a tal punto che accorciai la mia permanenza il

¹ Nel 1820 la città di New York era già la più popolosa degli Stati Uniti con una popolazione che ammontava a 123.706 abitanti.

² L'isola venne venduta dalla famiglia Blackwell per l'allora notevole cifra di 32.000 \$, diventando così la prima di tante piccole isole ad essere acquistata dall'amministrazione cittadina per risolvere i problemi sociali esistenti, sostenendo che le isole tranquille sarebbero state i luoghi ideali per la cura dei malati e per la reclusione dei criminali in quanto gli uni avrebbero beneficiato di un ambiente favorevole alla guarigione e gli altri di un posto adatto a riconsiderare le proprie azioni.

³ I blocchi di gneiss vennero estratti dai detenuti del penitenziario di Bellevue (altro penitenziario cittadino) dalla cava dell'isola che aveva impressionato Philip Hone (l'allora governatore di New York) per la qualità di questa materia prima. I detenuti del nuovo penitenziario di Blackwell's Island verranno utilizzati a loro volta come manodopera per realizzare la quasi totalità degli edifici che nel corso del XIX secolo trasformeranno l'isola, anch'essi in blocchi di gneiss.

⁴ Oltre a costituire un'elegante soluzione distributiva grazie a rampe circolari connesse ai ballatoi dei vari livelli, storici dell'architettura hanno notato che la torre ottagonale presentava il più grande spazio interno della città a quell'epoca.



Figura 2.5. Vista della porzione meridionale di Roosevelt Island (all'epoca Blackwell's Island) con al centro il New York Penitentiary e all'estremità sinistra lo Smallpox Hospital, in una fotografia della fine del XIX secolo. [“The Smallpox Hospital & Riverside Hospital,” Friends of the ruin, ultimo accesso 5 dicembre 2024, <https://www.theruin.org/history-hospitals/>]



Figura 2.6. Prigionieri durante un momento di pausa dal lavoro nella cava di Roosevelt Island. [Judith Berdy and the Roosevelt Island Historical Society, *Roosevelt Island* (Arcadia Publishing, 2003), 14]

più possibile e rifiutai di vedere quella parte dell’edificio in cui i difficili e i violenti erano sotto più stretta sorveglianza». La costruzione di queste istituzioni continuò a ritmo spedito. Nel 1849 venne aperto un ospedale per i detenuti specializzato in malattie veneree. L’anno successivo aprì il primo ospizio (in inglese *almshouse*) della città di New York come dimora temporanea per gli indigenti (ne seguiranno molti altri sempre sull’isola) con ambienti separati tra uomini e donne. In questo complesso venne realizzata anche la prima cappella di una serie di diverse cappelle costruite successivamente come luogo di preghiera.



Figura 2.7. Cartolina che raffigura l’ala maschile del primo ospizio costruito su Roosevelt Island (all’epoca Blackwell’s Island).
[Berdy, *Roosevelt Island*, 12]



Figura 2.8. Cartolina che raffigura l’ala femminile del primo ospizio costruito su Roosevelt Island (all’epoca Blackwell’s Island).
[Berdy, *Roosevelt Island*, 12]

Nel 1852 aprì la workhouse, prigione per detenuti accusati di reati minori (come prostituzione, alcolismo e piccoli furti) da scontare attraverso brevi condanne ai lavori manuali dai 5 giorni a un anno. I prigionieri ammontavano a circa 1.000 individui ed erano divisi in quattro categorie: uomini di sana costituzione, uomini in grado di svolgere lavori leggeri ed essere impiegati come assistenti in ospedale, uomini in grado di spazzare per terra, e uomini esentati dal lavoro per malattia o anzianità.

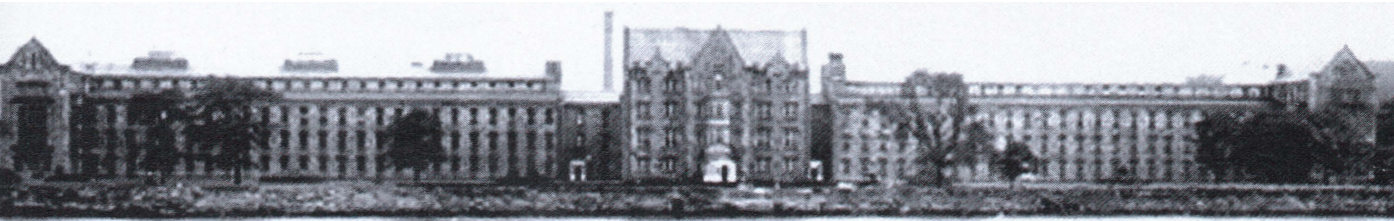


Figura 2.9. Fotografia della workhouse terminata nel 1852.
[Berdy, *Roosevelt Island*, 17]



Figura 2.10. Incisione realizzata da Joshua H. Pierce nel 1853 su disegno di William Wade raffigurante il Lunatic Asylum con il suo corpo ottagonale in primo piano.
[“View of the lunatic asylum and mad house, on Blackwell’s Island, New York,” New York Public Library Digital Collections, ultimo accesso 8 settembre 2025, <https://digitalcollections.nypl.org/items/a2360810-c55d-012f-44d5-58d385a7bc34>]

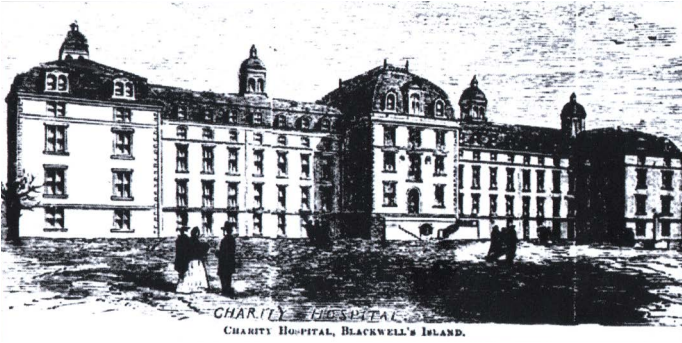


Figura 2.11. Illustrazione del Charity Hospital apparsa sulla rivista Harper’s Weekly.
[Berdy, *Roosevelt Island*, 52]

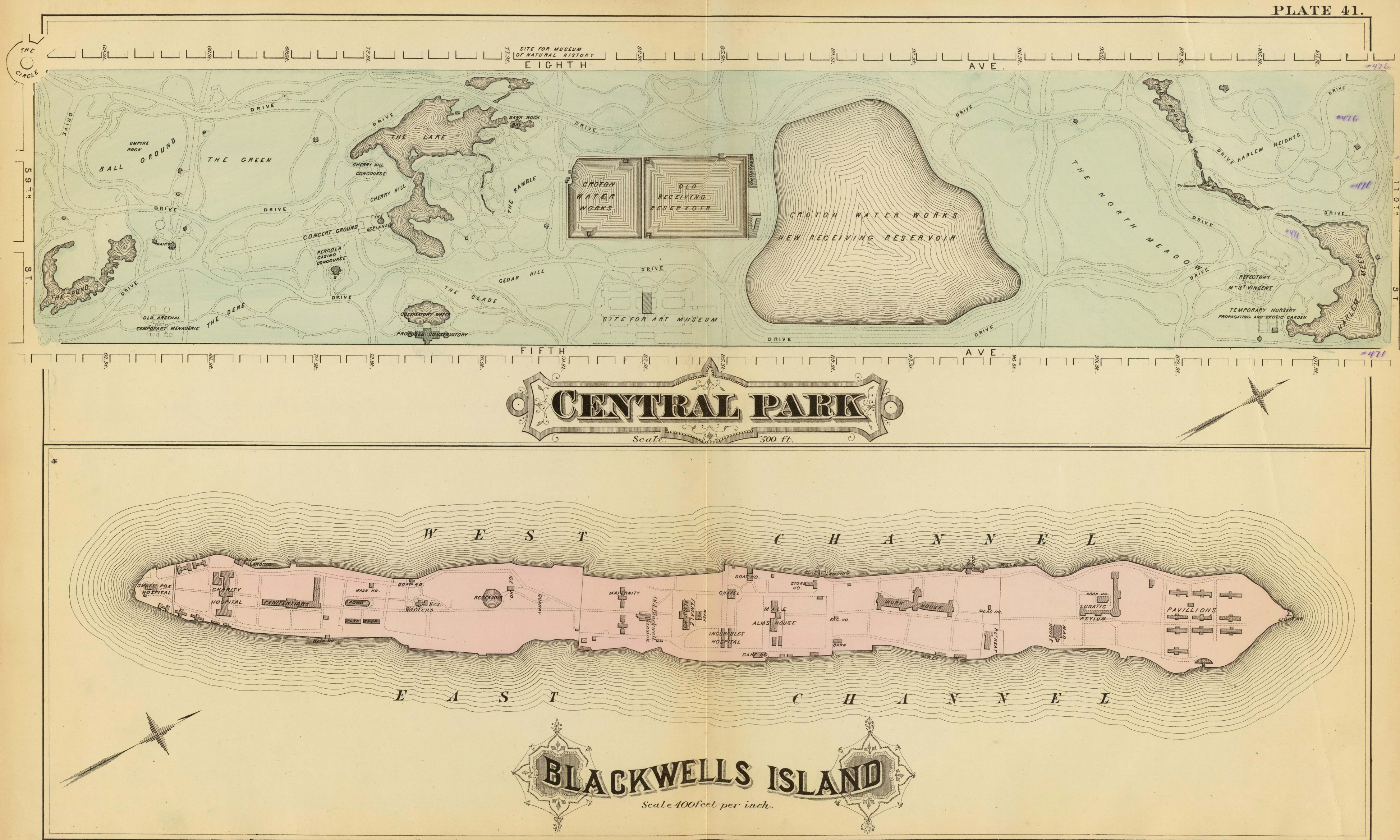
Nel XIX secolo, sull’isola, si venne così configurando un tessuto edificato costituito da strutture detentive, ospedaliere e a servizio della fascia sociale più debole (nel 1872 si contavano 11 istituzioni funzionanti su Blackwell’s Island), connotandola come luogo di segregazione dove ben poco rimaneva del bucolico ambiente dei secoli precedenti. Una segregazione sociale subita anche dal protagonista dell’esposizione che in questa stessa isola si vuole ambientare.

Nel visualizzare la storia di Rael in un simile luogo, seppur si tratti di un’opera di fantasia, ecco che il fruitore – non tanto quello che passa velocemente da Roosevelt Island con l’unico obiettivo di ottenere dall’isola una foto da caricare sui social, ma piuttosto colui che si informa sulla storia del luogo che si accinge a scoprire – associa immediatamente la condizione vissuta dal protagonista di *The Lamb* a quelle terribili che possano essere state subite dagli abitanti di queste strutture dell’isola un secolo prima della Broadway descritta dai Genesis. Solo conoscendo la memoria del luogo si può quindi capire il perché sia stato scelto proprio questo sito, tra i tanti che si sarebbero potuti valorizzare con un analogo processo compositivo, ed ecco che si diventa più consapevoli della condizione di drammaticità vissuta da Rael.



Figura 2.12. Veduta verso nord dal Queensboro Bridge, 1907. In primo piano si nota la cava dell’isola e più avanti i cottage a schiera che costituivano la residenza del personale che lavorava in tutte le istituzioni presenti sull’isola.
[Berdy, *Roosevelt Island*, 19]

Figura 2.13. Due mappe litografiche colorate a mano su una tavola singola presente nell' *Atlas of the entire city of New York*, pubblicato da G.W. Bromley e E. Robinson nel 1879. Nella porzione superiore è rappresentato Central Park. Mentre in quella inferiore Blackwell's Island (l'attuale Roosevelt Island) viene presentata con i suoi edifici e percorsi nel momento di massima presenza sull'isola delle sue istituzioni pubbliche che la connotarono come "isola dell'esclusione".
 ["41. Central Park, Blackwells Island," David Rumsey Map Collection, ultimo accesso 15 settembre 2025, <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~30676~1150182>]



A realizzare il faro di Blackwell's Island nel 1872 fu ancora una volta J. Renwick Jr. Ancora presente sull'isola, questo *landmark* di pietra raggiunge un'altezza di 50 m, che oggi significa ben poco se messo in relazione alla verticalità di Manhattan, ma all'epoca era l'elemento di spicco per la navigazione dell'East River.



Figura 2.14. Fotografia del Blachwell's Island Lighthouse. L'antenna sulla sinistra faceva parte della stazione metereologica all'estremità settentrionale dell'isola. [Berdy, Roosevelt Island, 53]

Dalla fine del XIX secolo Blackwell's Island cominciò a dotarsi anche di una serie di edifici di culto per gli abitanti e i lavoratori delle strutture dell'isola. Il primo, la Chapel of the Good Shepherd, aprì nel 1889 costituendo la prima chiesa ufficiale dell'isola e rappresentandone, insieme alla piazza alberata circostante, lo spazio comunitario più frequentato fino ad oggi. Questa chiesa protestante venne realizzata dall'architetto Frederik Clark Withers in forme relativamente semplici usando una varietà di materiali da costruzione con una sottile variazione cromatica. Al livello inferiore venne ricavata la prima libreria dell'isola e uno spazio riservato al clero. La capienza massima della chiesa era di 400 persone con una rigida suddivisione degli indigenti tra maschi e femmine, a cui era anche chiesto di entrare separatamente. Per più di 60 anni la chiesa fu al servizio degli abitanti dell'isola fino alla sua chiusura nel 1958. Ciononostante, nel 1975, la chiesa fu restaurata per ritornare al servizio della comunità Protestante di Roosevelt Island, includendo anche quella Cattolica, e mantiene tuttora la sua funzione religiosa.

Nel 1909, nella parte meridionale dell'isola, venne

costruita dall'arcidiocesi di New York la Chapel of Our Lady, costituendo la prima chiesa Cattolica di Blackwell's Island. Nel 1917 fu la volta della Good Samaritan Lutheran Church, realizzata dalla Inner Mission Society per servire la numerosa comunità di immigrati tedeschi luterani presente sull'isola

Nella parte settentrionale, invece, vennero realizzate altre due chiese: una piccola chiesa Episcopale chiamata Chapel of the Holy Spirit (consacrata nel 1925) e una grande chiesa cattolica chiamata Chapel of The Sacred Heart rivolta verso Queens.

Nel 1927, su volere del National Council of Jewish Women, aprì la Counsel Synagogue come sinagoga per gli ebrei residenti negli ospizi. Anche questo edificio venne abbandonato e poi demolito.



Figura 2.15. Fotografia della Chapel of the Good Shepherd alla fine del XIX secolo. I giardini erano curati dagli ospiti dell'ospizio. [Berdy, Roosevelt Island, 39]

Nel 1894 il New York Metropolitan Hospital (specializzato nella cura della tubercolosi) occupò e ampliò l'edificio lasciato libero dall'ospedale psichiatrico diventando, insieme al City Hospital, una delle più grandi istituzioni ospedaliere mondiali con una capienza combinata di 1.400 pazienti e in cui facevano pratica le aspiranti infermiere della Metropolitan Hospital School of Nursing nata due anni prima. Successivamente l'edificio si trasformò in ospedale universitario affiliato al Flower Fifth Avenue Hospital e al New York Medical College dove gli studenti ricevevano una formazione sul campo fino alla sua chiusura avvenuta nel 1955. Nonostante questo edificio fosse stato designato come *landmark* nel 1975, venne demolito perché oggetto di vandalismo, lasciando solo il corpo ottagonale che oggi ospita residenze.

La costruzione di nuove strutture ospedaliere continuò anche all'inizio del XX con la realizzazione nel 1909 dello Strecker Memorial Laboratory a supporto del City Hospital. Questo piccolo edificio di ispirazione vagamente neo romanica, progettato dagli architetti Frederick Clarke Withers e Walter Dickson, sorse non lontano dallo Smallpox Hospital e resterà attivo fino al 1950 quando venne chiuso e abbandonato. Rimarrà in stato di rovina fino al 2002 quando il New York's Metropolitan Transit Authority lo restaura per destinarlo a stazione di alimentazione elettrica per i mezzi della metropolitana. Attualmente, anche questo edificio gode dello stato di landmark.

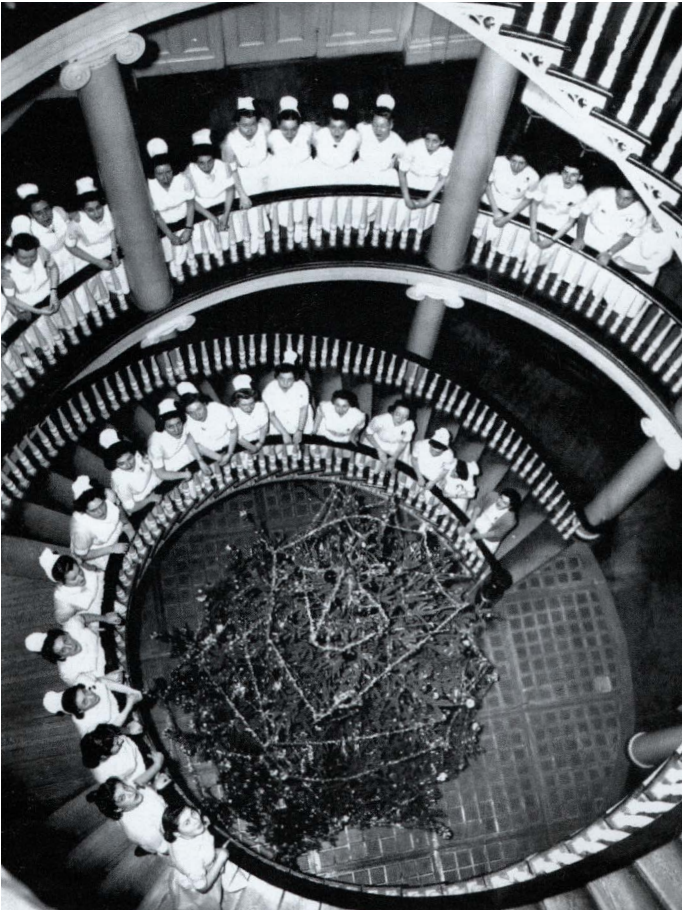


Figura 2.16. Fotografia dell'interno del corpo ottagonale dell'ex ospedale psichiatrico quando era già diventato Metropolitan Hospital. Ogni anno a Natale (si noti l'enorme albero addobbato alla base della scalinata elicoidale) le aspiranti infermiere della Metropolitan Hospital School of Nursing si riunivano in questo spazio per cantare in coro [Berdy, Roosevelt Island, 20]

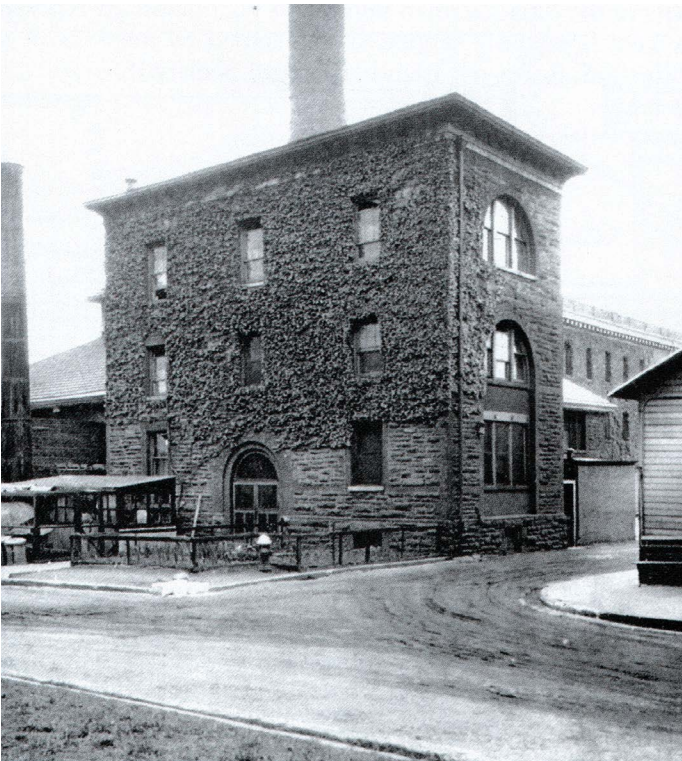


Figura 2.17. Fotografia dello Strecker Memorial Laboratory del City Hospital. [Berdy, Roosevelt Island, 52]

I collegamenti con l'isola avvenivano con un battello a vapore, il Minnahanonck che effettuava due corse al giorno partendo dal molo di Bellevue a conclusione della 26th Street e furono incrementate una volta costruito un molo e un punto accoglienza al termine della East 70th Street. L'ultimo battello a vapore, il Welfare, cessò la sua attività nel 1955 quando aprì il Welfare Island Bridge che collegava l'isola a Queens. Manhattan, invece, era già collegata a Queens dal 1909 attraverso il Blackwell's Island Bridge (l'attuale Queensboro Bridge) e dal 1930 anche all'isola, grazie alla costruzione di ascensori (successivamente demoliti) che dal ponte trasportavano persone e automobili sull'isola.

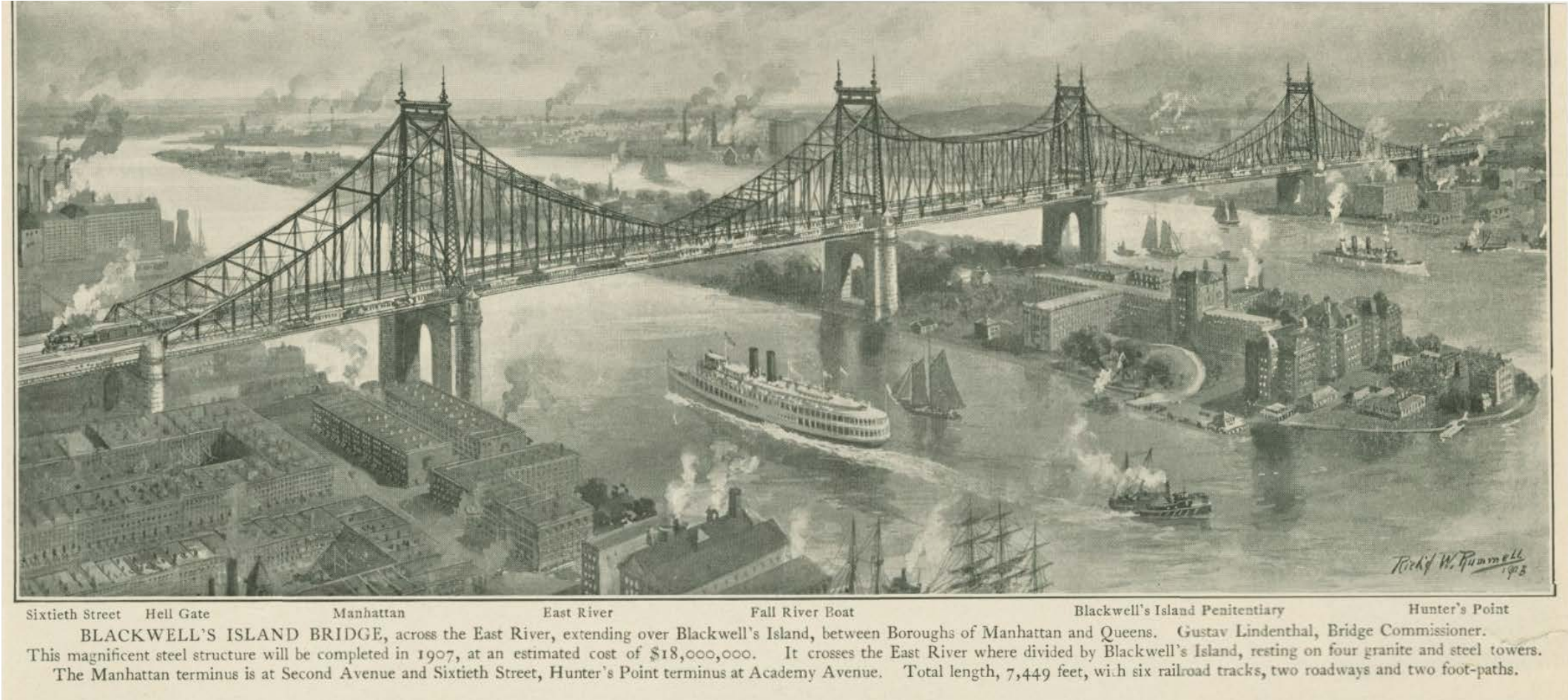


Figura 2.18. Illustrazione di R. W. Rummell del 1903 raffigurante il Blackwell's Island Bridge come sarebbe dovuto apparire a lavori terminati. Secondo quanto riportato dalla descrizione in calce la struttura sarebbe stata completata nel 1907 a un costo stimato di 18 milioni di dollari. Questa attraversava l'East River dalla 60th Street di Manhattan all'Hunter's Point di Queens poggiando su quattro torri di granito e acciaio con una lunghezza totale di 7.449 piedi e una suddivisione in sei tracciati ferroviari, due carreggiate e due marciapiedi. [“Blackwell's Island Bridge; Williamsburg Bridge,” New York Public Library Digital Collections, ultimo accesso 11 settembre 2025, <https://digitalcollections.nypl.org/items/fe089230-c55b-012f-4a74-58d385a7bc34>]



Figura 2.19. Il Goldwater Memorial Hospital in costruzione in una fotografia di fine anni '30.
 ["Goldwater Memorial Hospital," NYC Department of Records & Information Services, ultimo accesso 12 settembre 2025,
https://nycrecords.access.preservica.com/uncategorized/IO_70eee018-112b-4020-9ae3-1cda2bd7b244/]

2.3 IL DECLINO DELL'ISOLA: WELFARE ISLAND

L'isola cambiò nome in Welfare Island nel 1921. Tuttavia, lo sviluppo edilizio non avvenne di pari passo al cambio di denominazione e ben presto le varie strutture ospedaliere e di reclusione verranno abbandonate perché obsolete. Nonostante questa generale tendenza all'abbandono, l'amministrazione iniziò a sviluppare nuove proposte di recupero dell'isola tra le quali quella promossa da Robert Moses nel 1936 di demolire gli edifici ormai dismessi e realizzare un grande parco pubblico. Il progetto non proseguirà, sebbene la proposta risulterà profetica a giudicare dalle destinazioni d'uso attuale di Roosevelt Island.

Alla fine si decise di portare avanti la proposta sì di un parco, ma ancora una volta ospedaliero al fine di avere strutture più grandi e all'avanguardia rispetto a quelle già presenti sull'isola. Questo doveva essere costituito da sette strutture moderne, ma solo due furono costruite: il Goldwater e il Coler. Per realizzare il primo venne demolito nel 1934 il penitenziario. Nacque così il Welfare Hospital for Chronic Disease (poi Goldwater Memorial Hospital alla morte del suo promotore Sigismund Schultz Goldwater) che aprì nel 1938 con 986 posti letto. Nel 1952 fu invece il Bird S. Coler Hospital, costruito nella parte settentrionale dell'isola, ad ospitare i suoi primi pazienti tra cui quelli provenienti dagli ospiti in dismissione, disponendo di 1.025 posti letto totali.

A seguito della costruzione di queste nuove strutture ospedaliere si procedette alla dismissione di quelle ancora attive: il City Hospital venne trasferito a Queens nel 1955, nello stesso anno il Metropolitan Hospital venne ricollocato nell'Upper East Side e l'anno successivo Smallpox Hospital fu abbandonato definitivamente.

I processi di abbandono e dismissione (proseguiti in alcuni casi nella demolizione) che l'isola subì in questi anni, riguardavano non solo gli ospedali, ma anche i ricoveri per gli indigenti. Inoltre, come conseguenza di questo spopolamento dell'isola, anche la funzione delle istituzioni religiose venne meno e gli edifici di culto verranno tutti demoliti ad eccezione della Chapel of The Good Sheperd.

Nel 1970 furono demolite le due ali del Lunatic Asylum (poi Metropolitan Hospital) insieme alle sale operatorie aggiunte all'ultimo piano.



Figura 2.20. Demolizione, avvenuta nel 1970, dell'ala ovest dell'edificio che ospitò prima il Lunatic Asylum e poi il Metropolitan Hospital.
 [Berdy, Roosevelt Island, 92]



2.3 LA RINASCITA DELL'ISOLA: ROOSEVELT ISLAND

Nel 1973 l'isola cambiò ancora una volta nome in Roosevelt Island in onore del presidente Roosevelt ¹.

Da questo periodo in avanti si avvia un processo di costituzione di una nuova comunità residenziale molto attenta alla tutela e valorizzazione del patrimonio architettonico ancora presente sull'isola. Il risultato sarà, da un lato, l'individuazione di 6 landmark; dall'altro, il rilancio demografico ed economico dell'isola trasformandola da luogo di "esclusione" a luogo di inclusione diventando una delle attrazioni turistiche più importanti di NYC. Questo cambiamento è stato possibile anche grazie alla realizzazione di importanti connessioni tra Manhattan e l'isola. Si cominciò nel 1976 (lo stesso anno della designazione a landmark delle 6 edificazioni evidenziate nella pagina precedente) con l'apertura della funivia. Nel 1989 inaugurò anche la stazione della metropolitana di Roosevelt Island ².

Tuttavia, la necessità di conciliare la conservazione della memoria collettiva con la vocazione al cambiamento alla città di New York ha portato anche alla realizzazione di interventi piuttosto discutibili come ad esempio il complesso residenziale realizzato nel 2006 dagli architetti Becker + Becker su ciò che rimane del Lunatic Asylum, ossia il suo corpo centrale ottagonale. Questo infatti è stato rivestito di materiali nuovi sui fronti e in copertura e l'interno è stato completamente rifatto per servire gli imponenti volumi delle residenze di lusso che oggi incombono su di esso e che ricalcano, ma solo nell'impronta a terra, le due maniche destinate ai pazienti dell'ospedale psichiatrico.

Intanto, nel 1996, il Bird S. Coler Hospital si era unito al Goldwater Memorial Hospital costituendo il Coler-Goldwater Speciality Hospital and Nursing Facility. Durerà fino al 2010 quando verrà demolito per la costruzione del Cornell Tech Campus, inaugurato nel 2017. Inoltre, tra il 2011 e il 2012, la Città di New York ha realizzato il Franklin D. Roosevelt Four Freedoms State Park all'estremità meridionale dell'isola (progetto di Louis Kahn rimasto incompiuto dagli anni '70).

Fra tutti i beni di Roosevelt Island iscritti nel National Register of Historic Places, il faro è quello che ha beneficiato maggiormente della sua condizione di landmark, essendo già all'interno di un'ampia area verde, che nel 1977 è stata riqualificata dall'architetto paesaggista Nicholas Querrel assumendo il nome di Lighthouse Park. Nel parco il faro assume il ruolo di centro prospettico venendo così valorizzato in quanto bene storico, una valorizzazione che invece manca totalmente nel caso di Smallpox Hospital e che questo lavoro di tesi si assume il compito di proporre.

¹ Franklin Delano Roosevelt (Hyde Park, New York, 1882 - Warm Springs, Georgia, 1945) fu presidente degli Stati Uniti per quattro mandati consecutivi, dal 1933 al 1945. Durante questi anni condusse il Paese prima fuori dalla crisi economica scoppiata nel 1929 attraverso un programma di riforme conosciuto come New Deal; poi, alla vittoria della Seconda Guerra Mondiale consegnando agli Stati Uniti il ruolo di superpotenza mondiale e di guida dell'Occidente che esercitano tutt'ora.

² La funivia era stata concepita come mezzo di trasporto temporaneo tra Manhattan e Roosevelt Island durante i lavori per la metropolitana; tuttavia, una volta inaugurata la stazione della metropolitana dell'isola, si è deciso di mantenere la funivia per il successo, soprattutto turistico, avuto da quest'ultima.



Figura 2.22. Fotografie della funivia di Roosevelt Island. [Berdy, Roosevelt Island, 116]

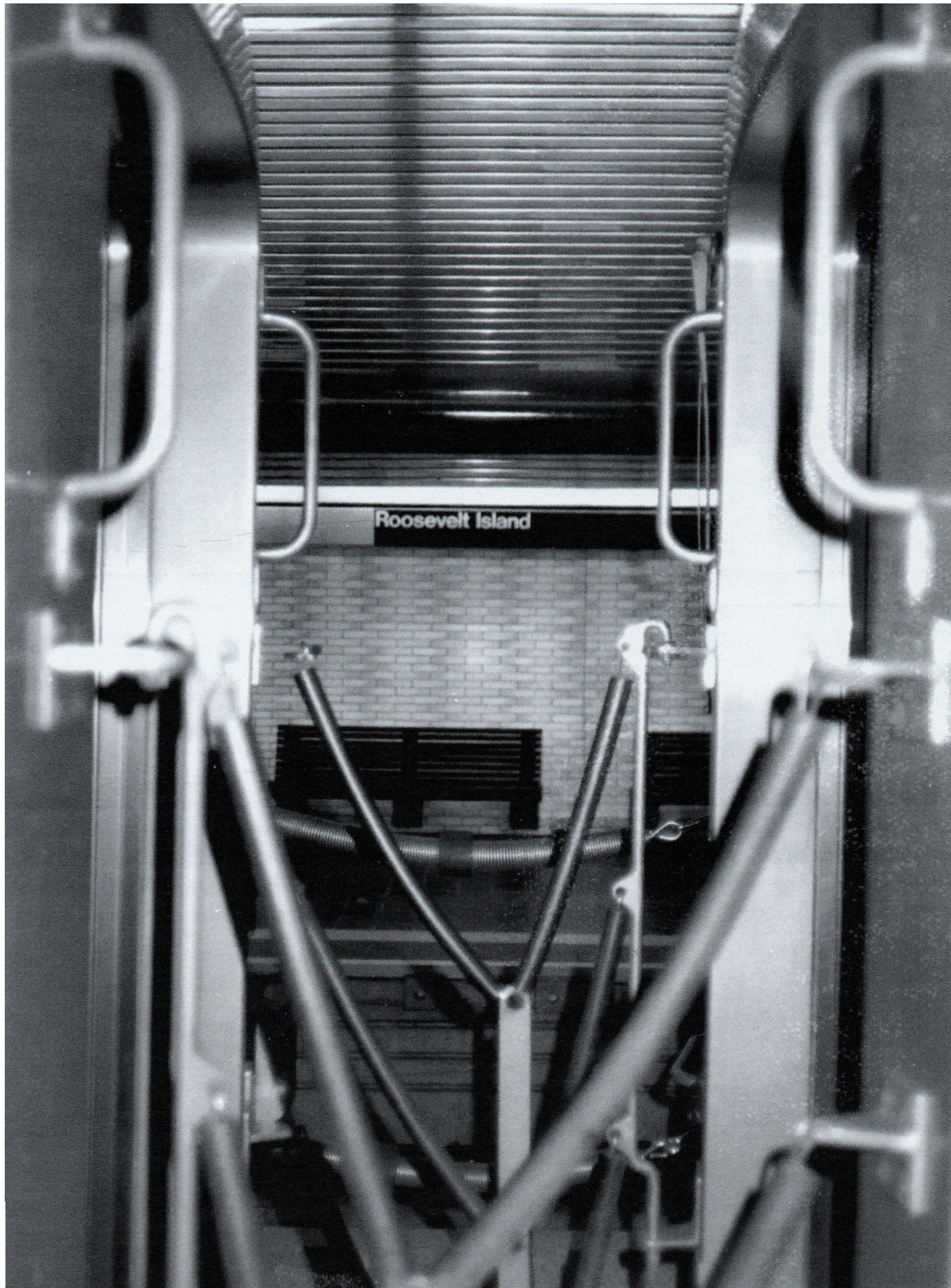


Figura 2.23. Fotografia scattata tra i vagoni della metropolitana il giorno dell'inaugurazione della stazione di Roosevelt Island (29 ottobre 1989).
[Berdy, *Roosevelt Island*, 117]



Figura 2.24. Vista aerea di Roosevelt Island con il Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park in costruzione.
[“Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park,” Sciamé, ultimo accesso 5 dicembre 2024, <https://sciamé.com/portfolio/franklin-d-roosevelt-four-freedoms-park/>]



Figura 2.25. Vista del Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park in direzione meridionale.
[“Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park,” Sciamé, ultimo accesso 5 dicembre 2024, <https://sciamé.com/portfolio/franklin-d-roosevelt-four-freedoms-park/>]



Figura 2.26. Vista aerea del Cornell Tech Campus.
[“By design: Art and architecture signal Cornell Tech mission,” Cornell Chronicle, ultimo accesso 5 dicembre 2024, <https://news.cornell.edu/stories/2017/09/design-art-and-architecture-signal-cornell-tech-mission>]

Figura 2.27. Linea del tempo con i principali avvenimenti architettonici e infrastrutturali dell'isola a partire dall'acquisto di Blackwell's Island da parte dell'amministrazione della città di New York fino all'odierna Roosevelt Island. [Elaborazione dell'autore]

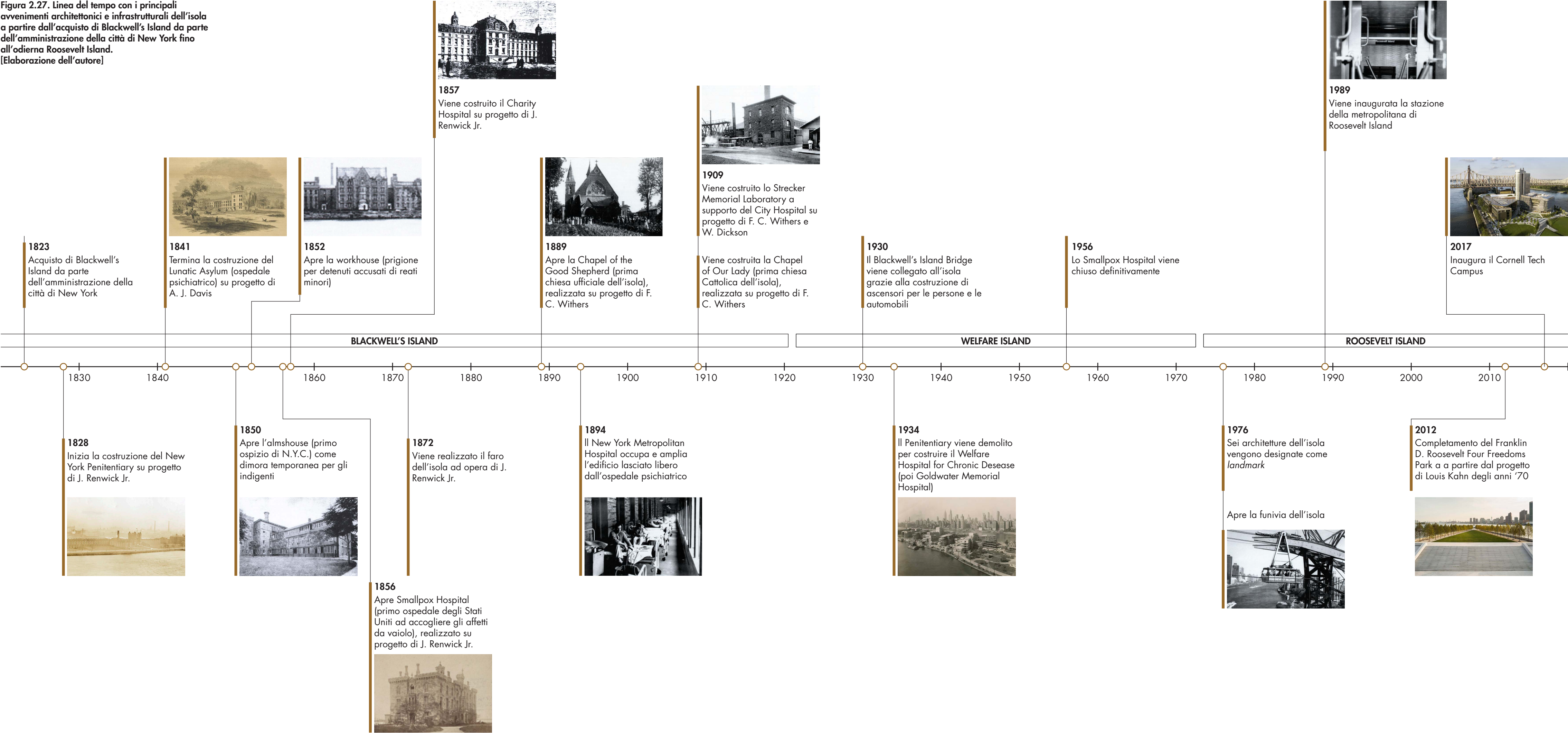




Figura 2.28. Fronte occidentale di Smallpox Hospital allo stato attuale.
[Fotografia di Daniele Fazzari, 2017]

2.4 SMALLPOX HOSPITAL

Come accennato in precedenza, il nome Smallpox (che in italiano significa vaiolo) deriva dal fatto che l'ospedale nacque per la cura dei malati affetti da tale patologia. L'edificio venne realizzato tra il 1854 e il 1856 su progetto di James James Renwick Jr. (1818-1895) in stile neogotico.

Smallpox Hospital, il primo ospedale degli Stati Uniti ad accogliere malati affetti da questa malattia mortale ¹, aprì il 18 dicembre 1856 presentandosi come un blocco rettangolare (32 m x 14 m) su tre livelli, costruito con una struttura in muratura portante rivestita da blocchi di gneiss (estratti dalla cava dell'isola, così come tutte le istituzioni sorte sulla stessa in quel periodo).

Attualmente non sono noti i disegni di progetto di Renwick, di conseguenza non si può essere certi dell'organizzazione distributiva dell'edificio; tuttavia, se ne può apprezzare l'aspetto esterno attraverso una folta raccolta fotografica. Un aspetto fortemente caratterizzato da scelte architettoniche di gusto neogotico: una merlatura definisce il coronamento dell'edificio, una torretta sommitale ne scandisce l'asse di simmetria e finestre con architrave triangolare corrono lungo tutto il terzo livello. Inoltre, nel libro *Lights and shadows of New York life; or The sights and sensation of the great city* (pubblicato da James Dabney McCabe nel 1872), viene fornita una descrizione di come appariva all'epoca e della sua gestione: «All'estremità meridionale dell'isola c'è un edificio in pietra di dimensioni moderate e di bella fattura. Questo è lo Smallpox Hospital. Fu eretto nel 1854, al costo di 38.000 dollari, e potrà ospitare un centinaio di pazienti. È l'unico ospedale di New York dedicato ai casi di vaiolo e li riceve da tutte le istituzioni pubbliche e private, e anche da famiglie. L'ospitalità è eccellente, l'attenzione la migliore. Coloro che possono pagare sono tenuti a farlo. In riva fiume, sul lato orientale di questo ospedale, si trovano diversi edifici in legno destinati al trattamento dei pazienti affetti da tifo e febbre navale. Questi ospiteranno un centinaio di pazienti, anche se il numero è spesso maggiore» ².

Quando fu costruito, lo Smallpox sorgeva a pochi metri dalla riva, mentre oggi è seguito da una lingua di terra su cui poggia il monumento progettato da Louis Kahn (con un riempimento, l'isola fu ampliata di otto acri ³).

L'ospedale ospitò i pazienti affetti da vaiolo fino al 1875 ⁴, quando, a seguito della diminuzione dei casi dovuta alla scoperta di un vaccino efficace, la città concesse la gestione di Smallpox Hospital alle Sisters of Charity per accogliere pazienti affetti da malattie diverse. L'edificio venne quindi rinominato Riverside Hospital per via della sua posizione parallela al corso dell'East River e proseguì con questa generica funzione ospedaliera fino al 1879, quando divenne la terza scuola per infermiere della nazione, la New York City Training School for Nurses, destinazione che mantenne fino al 1956, anno della definitiva chiusura a 100 anni esatti dalla sua prima apertura.

¹ Per legge, tutti i newyorkesi che contraevano il vaiolo venivano confinati in questo ospedale su Blackwell's Island a prescindere dall'estrazione sociale.

² James Dabney McCabe, *Lights and shadows of New York life; or The sights and sensation of the great city* (National Publishing Co., 1872), 632.

³ L'acro è un'unità di misura anglosassone di area equivalente a 4046,87 m².

⁴ Il servizio pubblico era destinato al piano terra mentre quello privato ai piani superiori.



Figura 2.29. Vista stereoscopica di Smallpox Hospital quando ancora si presentava come unico parallelepipedo.
[“Smallpox Hospital, Black Wells Island, N.Y.,” New York Public Library Digital Collections, ultimo accesso 14 settembre 2025,
<https://digitalcollections.nypl.org/items/26e56a70-c558-012f-5941-58d385a7bc34?canvasIndex=0>]



Figura 2.30. Alcune infermiere si riposano su pontile della New York City Training School for Nurses che nel 1879 sostituì l'edificio lasciato libero dallo Smallpox Hospital.
[Berdy, *Roosevelt Island*, 18]

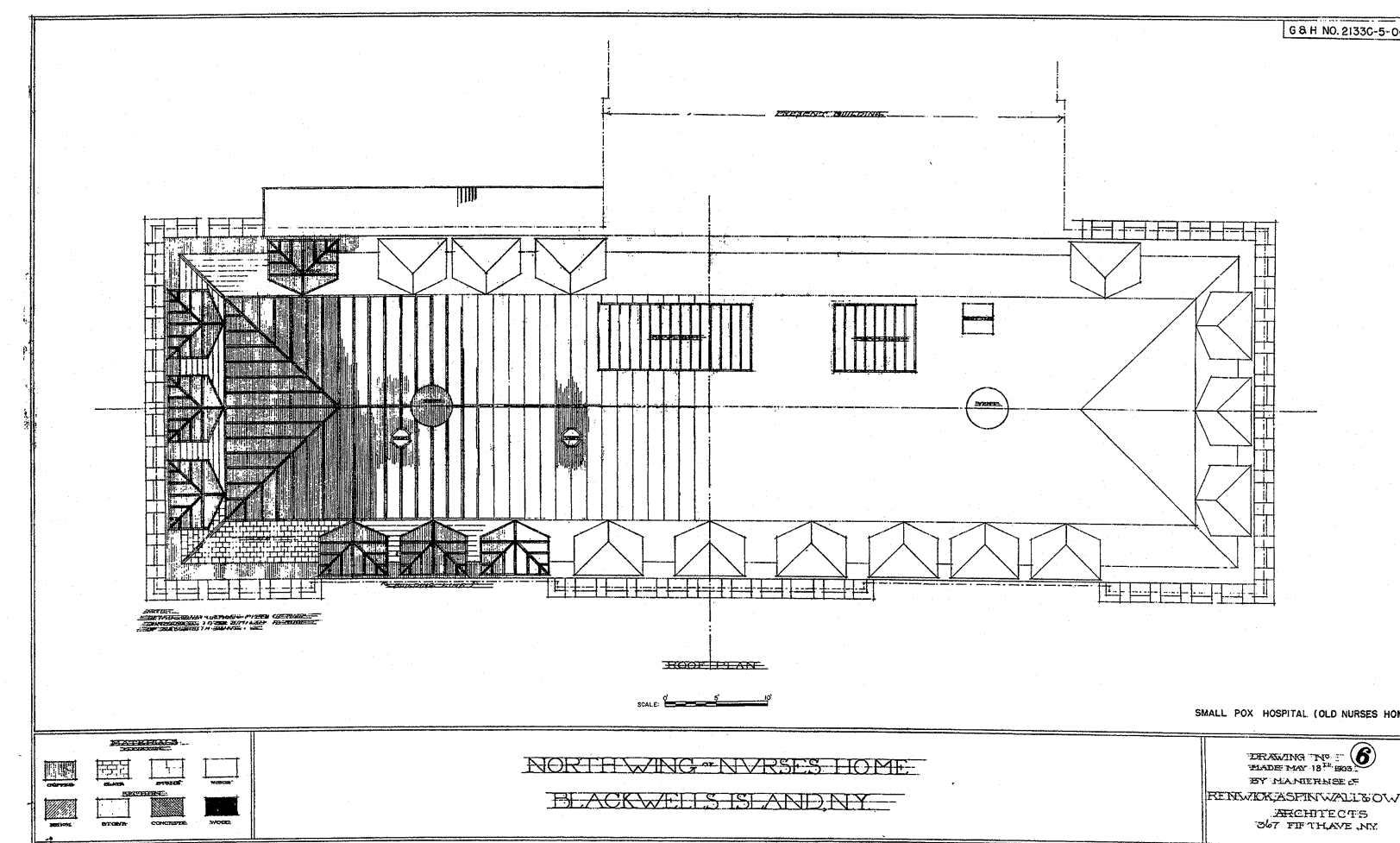
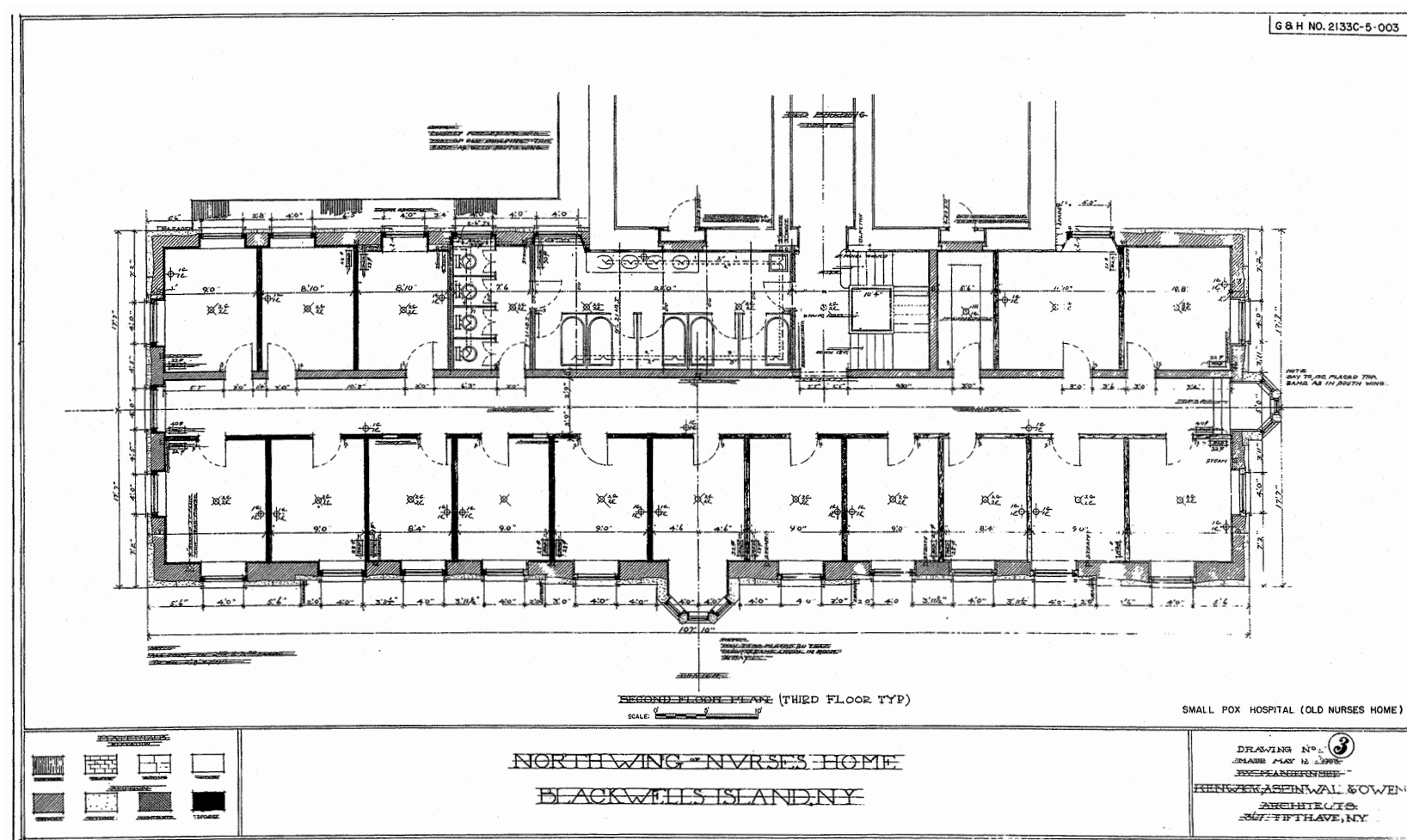
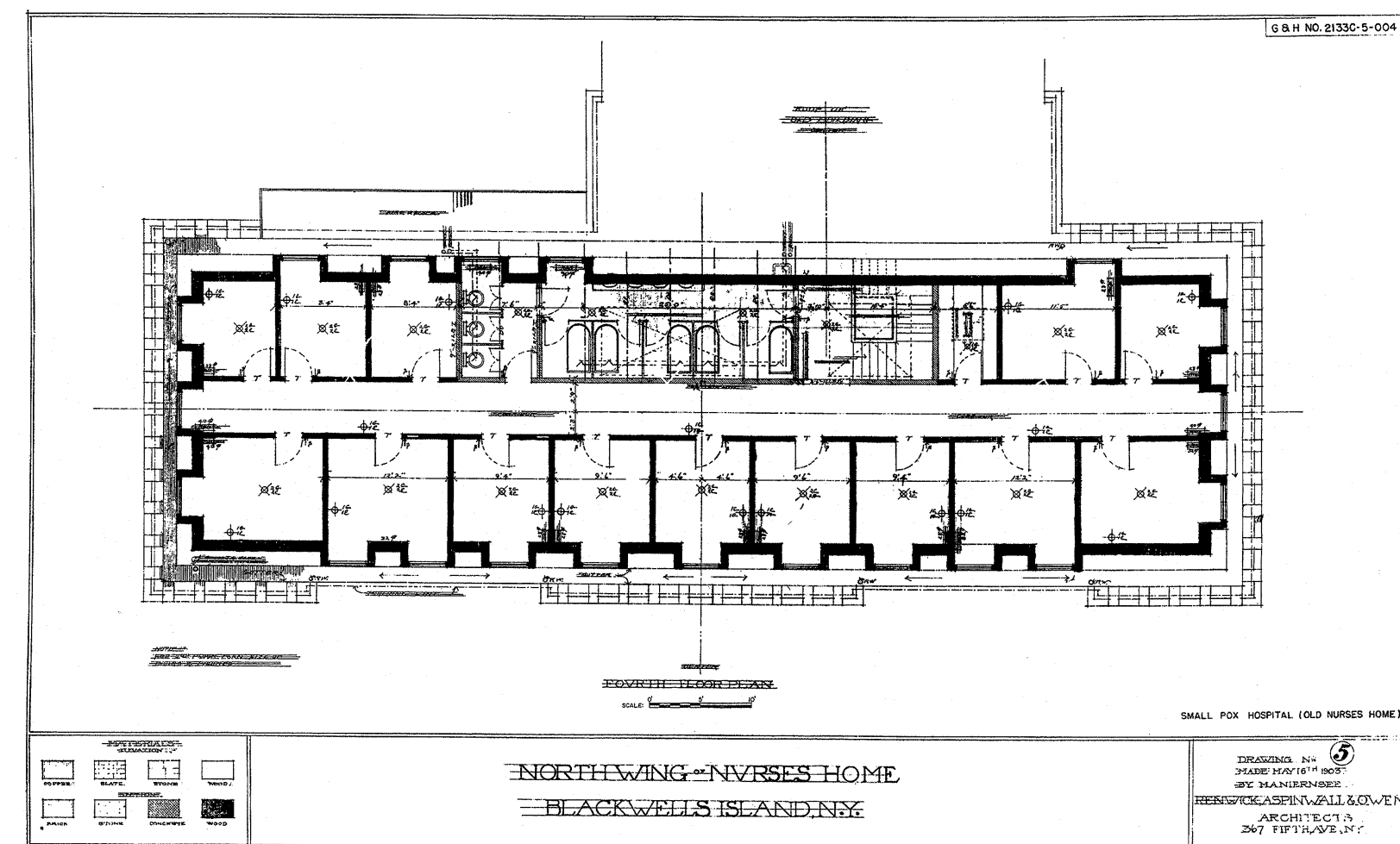
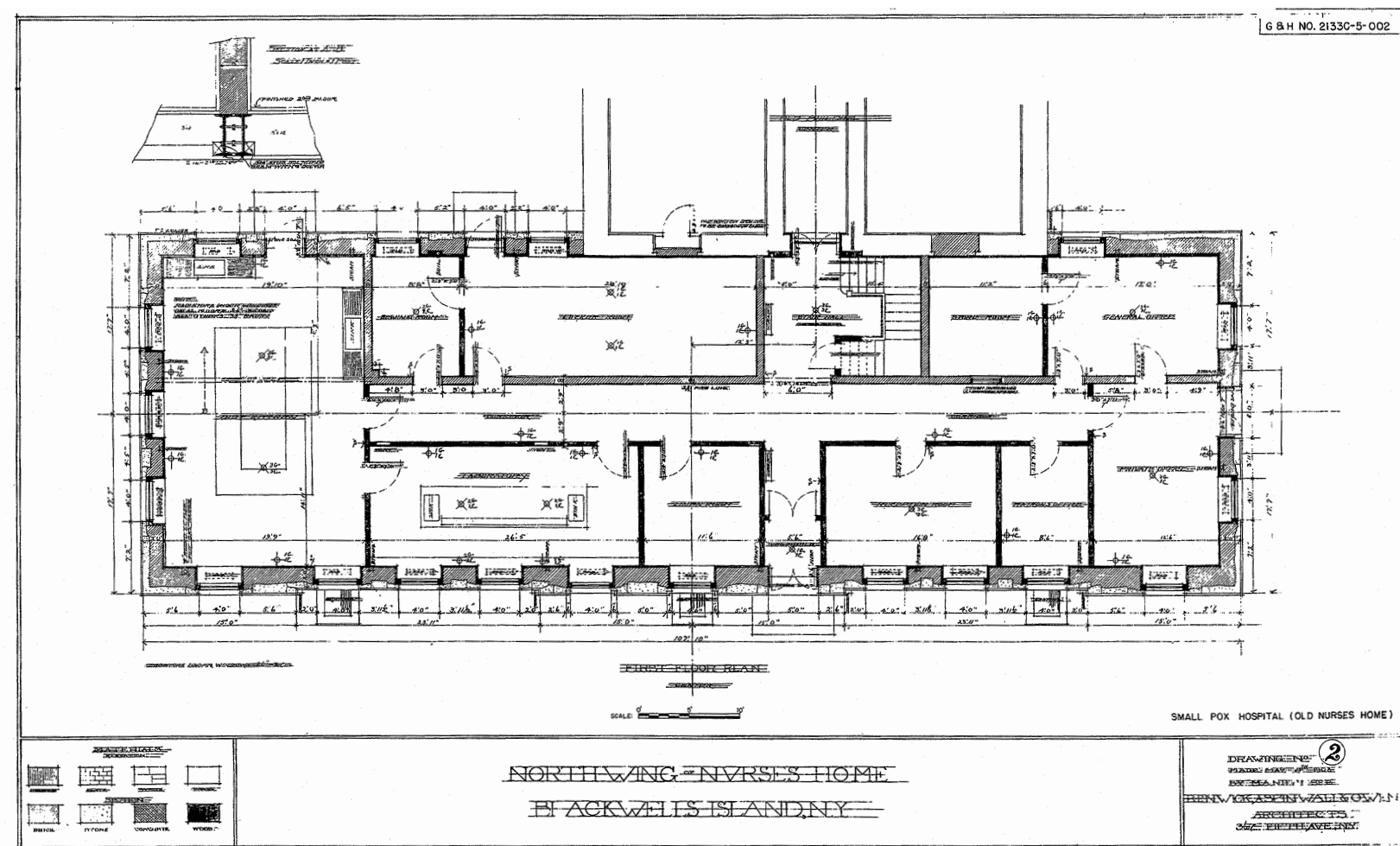


Figura 2.31. Pianta del primo piano (sopra) e del secondo (sotto) della manica settentrionale aggiunta al corpo centrale dello Smallpox tra il 1904 e il 1905 su progetto di Renwick, Aspinwall & Owen Architects.
[Roosevelt Island Historical Society]

Figura 2.32. Pianta del terzo piano (sopra) e della copertura (sotto) della manica settentrionale dello Smallpox.
[Roosevelt Island Historical Society]

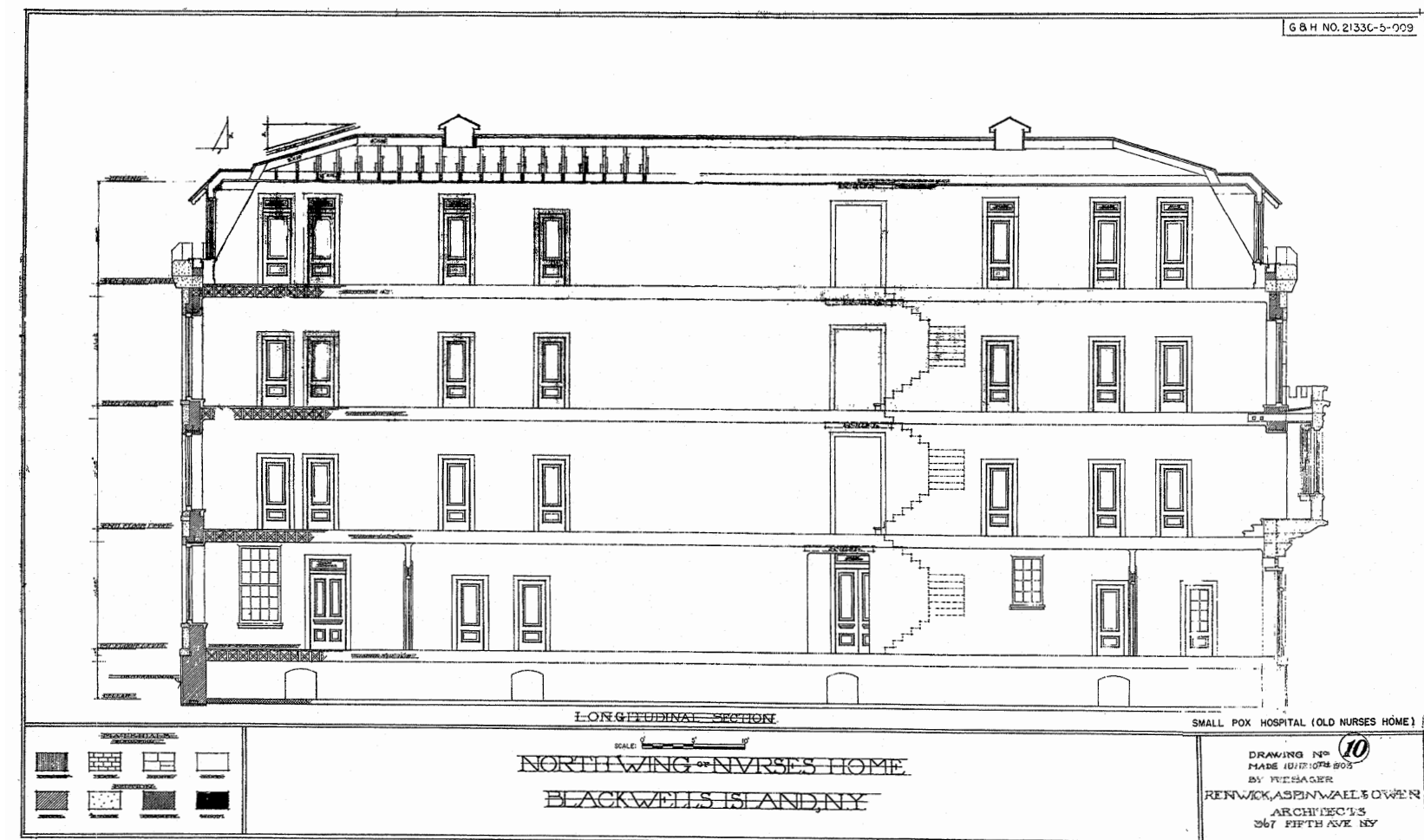
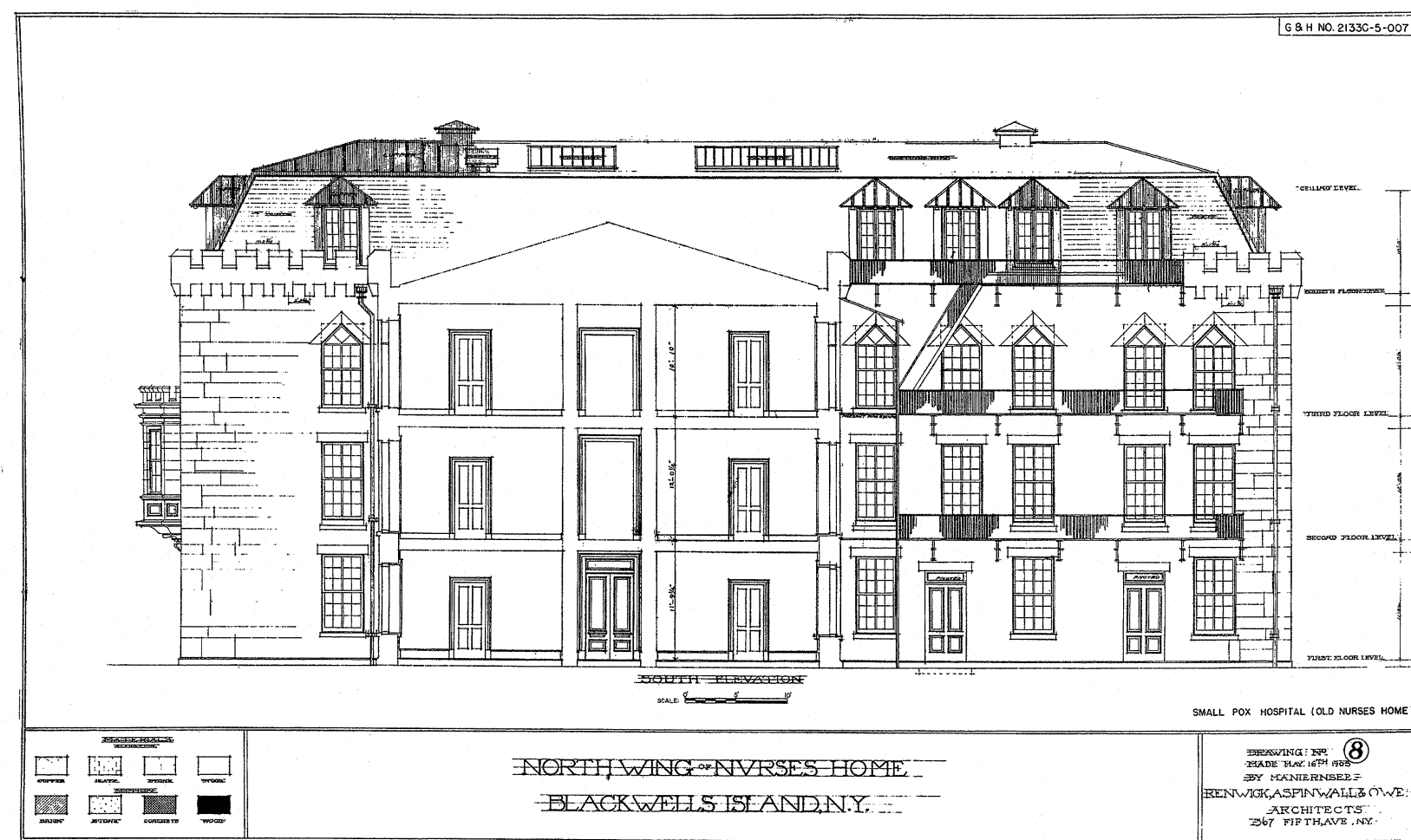
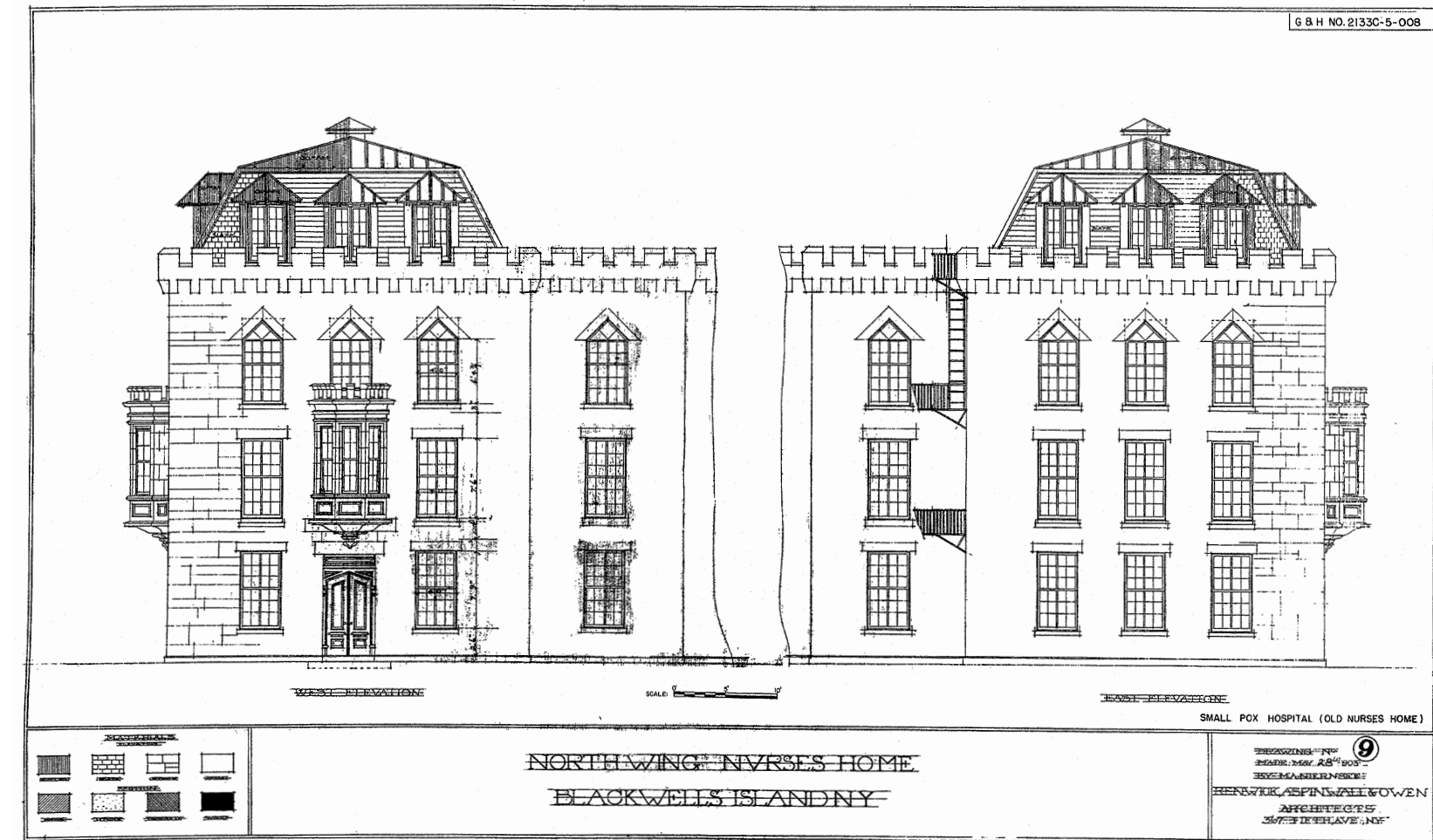
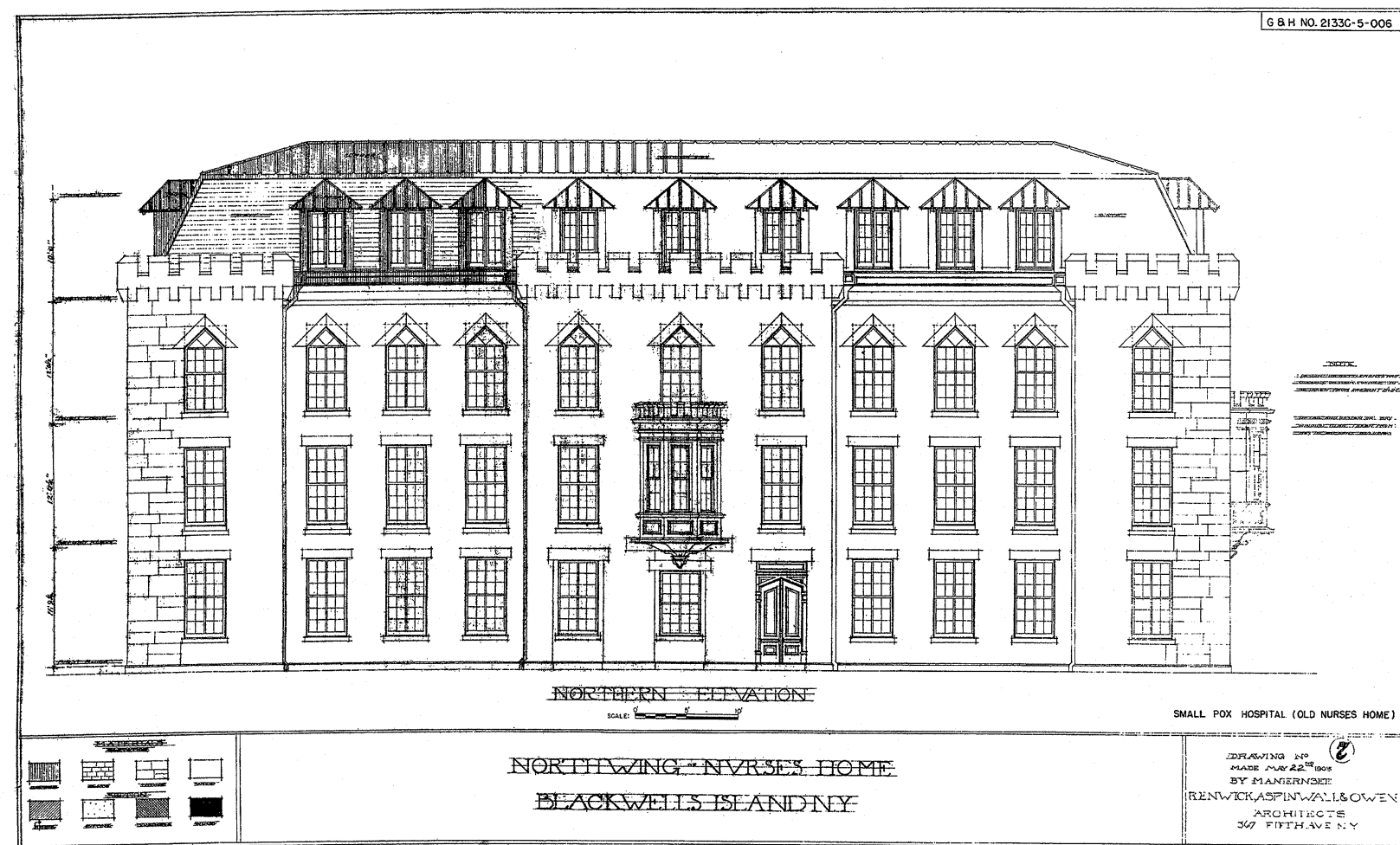


Figura 2.33. Prospetto della manica settentrionale (sopra) e sezione trasversale passante per il corpo centrale dello Smallpox e rivolta verso la stessa manica (sotto). [Roosevelt Island Historical Society]

Figura 2.34. Prospetto delle due maniche (sopra) aggiunte al corpo centrale dello Smallpox tra il 1903 e il 1904 e sezione longitudinale (sotto) passante per la mezzeria della manica settentrionale. [Roosevelt Island Historical Society]

Tra il 1903 e il 1905 l'edificio venne ampliato con l'aggiunta di due maniche laterali intitolate a donne che ebbero grande influenza nel riconoscimento della professione dell'infermiera. La prima manica ad essere aggiunta fu quella meridionale (denominata Jones Hall) su progetto di York & Sawyer; poi quella settentrionale (denominata Rice Hall) su progetto di Aspinwall & Owen e lo stesso Renwick. In questo ampliamento, l'unica differenza rispetto all'aspetto originario che presentava Smallpox Hospital, oltre ovviamente alle due maniche laterali appena citate che trasformarono l'edificio in una pianta ad H, è rappresentata da un tetto mansardato con abbaini, soluzione adottata per ampliarsi anche in altezza. Il gruppo di disegni della manica settentrionale⁵ costituisce un importante documento per conoscere le dimensioni degli elementi architettonici di Smallpox Hospital e sono stati ampiamente utilizzati per la formulazione del progetto di questa tesi.

Dopo l'abbandono del 1956, l'edificio cadde in uno stato di degrado che rese necessario un intervento di messa in sicurezza. Questo intervento venne affidato all'architetto Giorgio Cavaglieri all'inizio degli anni '70, il quale interviene sulle murature e rimuove la copertura fortemente danneggiata.

Nonostante il pessimo stato di conservazione, l'edificio venne segnalato come National Landmark dalla New York City Landmarks Preservation Commission nel 1972 e nello stesso anno venne anche iscritto nel *National Register of Historic Places*. Nel 1976 venne designato quale landmark dalla Landmark Preservation Commission. Infine, nel 1980 fu inserito nel *New York State Register of Historic Places*. Tutti questi riconoscimenti ne hanno sì impedito la totale demolizione, ma non l'avanzamento di un grave stato di degrado e dissesto fino ad arrivare alla condizione di rudere che oggi lo connota.

Oggi Smallpox Hospital si presenta allo stato di rovina all'interno di Southpoint Park, parco realizzato all'inizio degli anni 2000 con la volontà di connotare l'area con un aspetto romantico. L'ex complesso ospedaliero allo stato di rudere è circondato da una cancellata metallica che ne impedisce l'accesso agli spazi interni, i quali presentano un crollo quasi totale degli orizzontamenti dovuto all'infiltrazione di acqua piovana nelle pareti e sui solai per via dell'assenza di coperture. Tuttavia, se ne può apprezzare la completa visione esterna.

Nel 2009 sono stati avviati ulteriori interventi di consolidamento delle murature e tra il 2016 e il 2017 è stata condotta un'indagine approfondita sullo stato di rudere di Smallpox Hospital grazie alla tesi di laurea di Giulia Balocco, Federica Ravizza, Matteo Lauri e Stefano Iurlaro sviluppata presso il Politecnico di Torino. Questa ha permesso di aggiornare la conoscenza documentale di Smallpox Hospital (sia dal punto di vista architettonico sia da quello degli interventi effettuati), analizzare lo stato di conservazione dei materiali e delle strutture e infine ipotizzare nuovi scenari di valorizzazione e riuso.

Pur avendo una storia relativamente breve, questo stato di rovina e al tempo stesso di landmark costituisce ancora oggi un tema di acceso dibattito per la sua conservazione ed eventuale valorizzazione.

⁵ I disegni sono conservati presso l'archivio della Roosevelt Island Historical Society e si compongono di piante per ognuno dei livelli della manica settentrionale, dei prospetti laterali, di una sezione trasversale e di una sezione-prospetto longitudinale.



Figura 2.35. Testata della manica meridionale dello Smallpox con le strutture si stabilizzazione.
[Fotografia di Daniele Fazzari, 2017]



Figura 2.36. Fotografia dall'alto dello Smallpox nello stato di rovina in cui si trova attualmente.
[Google Maps, ultimo accesso 13 novembre 2024]



Figura 2.37. Deformazione del muro occidentale dello Smallpox visto dall'interno.
[John Milner Associates, *Smallpox Hospital Ruins. Phase 1A Emergency Stabilization Completion Report*, 2009]



Figura 2.38. La manica settentrionale dello Smallpox interessata dal crollo avvenuto nel 2007.
[John Milner Associates, *Smallpox Hospital Ruins. Phase 1A Emergency Stabilization Completion Report*, 2009]



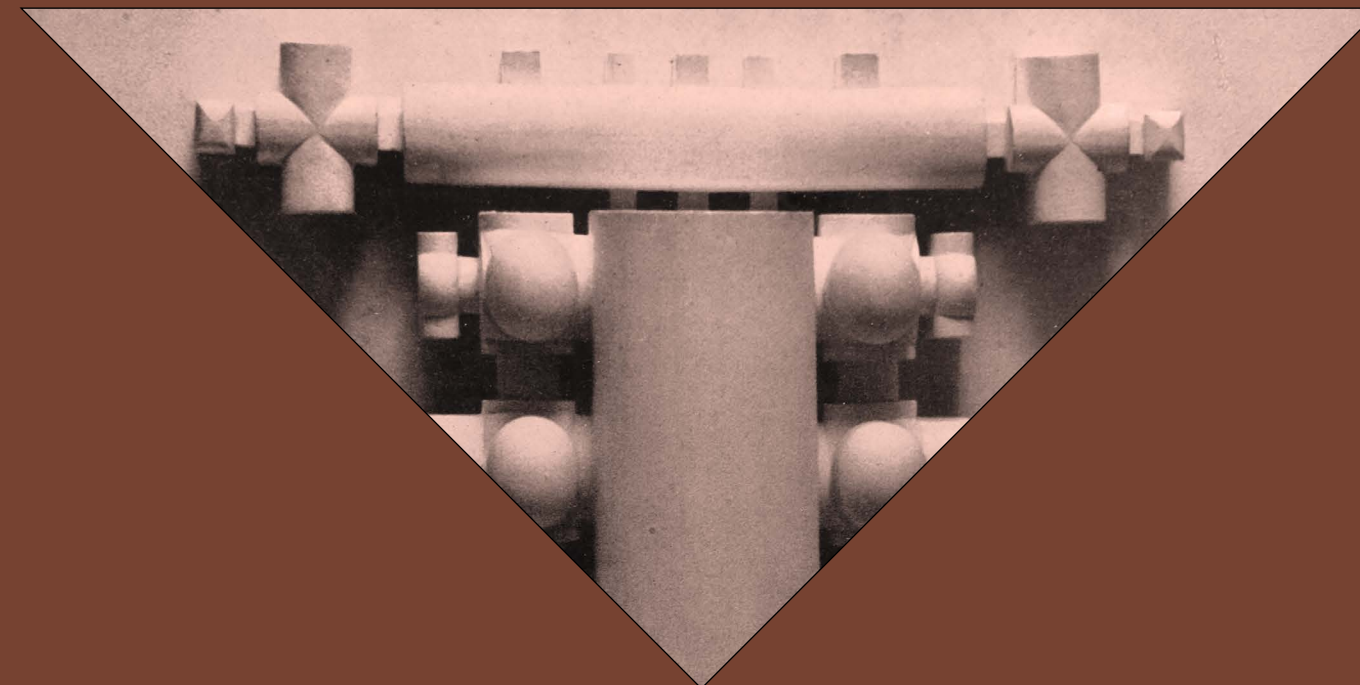
Figura 2.39. Dalla rovina dello Smallpox emerge la sua stratigrafia costituita da laterizio e rivestimento in gneiss.
[John Milner Associates, *Smallpox Hospital Ruins. Phase 1A Emergency Stabilization Completion Report*, 2009]



3.1 CENNI SU VITA E OPERE DI LUIGI MORETTI

ATTO TERZO: STRUTTURE E SEQUENZE DI SPAZI, UN SAGGIO DI LUIGI MORETTI

3.2 STRUTTURE E SEQUENZE DI SPAZI



*L'architettura di tutte le arti è la più universale
forse perché rende sensibili e immediate
queste oscillazioni, inconsciamente ripetendo
opposizioni e liberazioni di spazi, che alle
origini, nelle ostilità o nelle accoglienze della
natura, e poi sempre, costituiscono uno dei lati
formativi dell'ansito della struttura umana:
burroni, gole e campagna aperta.*

Luigi Moretti



Figura 3.1. Luigi Moretti nel suo studio di Piazza Santi Apostoli a Roma.
[Cecilia Rostagni, Luigi Moretti 1907 - 1973 (Electaarchitettura, 2008), 75; dall'archivio Moretti Magnifico]

3.1 CENNI SU VITA E OPERE DI LUIGI MORETTI

A questo punto del lavoro ci si trova davanti a un tema ben definito (*The Lamb Lies Down on Broadway*) da rappresentare e far rivivere, il cui luogo dove svolgerlo è stato anch'esso ben delineato (Smallpox Hospital a Roosevelt Island, NYC) nell'atto precedente. Tuttavia, mancano ancora solide argomentazioni da assumere come fondamento teorico del processo progettuale. Quale metodo compositivo utilizzare? La risposta a questa domanda, per una molteplicità di motivi che verranno enunciati successivamente, dev'essere ricercata in uno dei più brillanti saggi sulla composizione architettonica che siano stati scritti. Si tratta di *Strutture e sequenze di spazi* firmato dall'architetto italiano Luigi Moretti e apparso nel settimo e ultimo numero della rivista *Spazio, Rassegna delle Arti e dell'Architettura*, da lui stesso fondata nel 1950 con l'intento di proporre collegamenti fra le diverse forme d'arte (non a caso Moretti apre il primo numero con un saggio intitolato *Eclettismo e unità di linguaggio*). I sette numeri della rivista, pubblicati dal 1950 al 1953, la resero celebre nel dibattito architettonico contemporaneo italiano, e non solo, grazie a una innovativa metodologia di trattazione dell'arte e architettura contemporanee, unita a un'arguta e brillante rilettura di tematiche artistiche ben conosciute.

Sulla rivista *Spazio*, Moretti pubblica numerosi saggi in cui sviluppa articolate riflessioni sull'arte e sull'architettura tra cui: il già citato *Eclettismo e unità di linguaggio* (1950), *Genesis di forme della figura umana* (1950), *Forme astratte nella scultura barocca* (1950), *Colore di Venezia* (1950), *Trasfigurazioni di strutture murarie* (1951), *Discontinuità dello Spazio in Caravaggio* (1951), *Valori della modanatura*, (1951) e *Strutture e sequenze di spazi* (1953). Leggendo questi saggi è come entrare nei segreti della composizione architettonica; il modo in cui Moretti descrive l'architettura trascende il particolare momento storico che ha assunto ad oggetto; le fotografie, i disegni interpretativi e le parole sono messe strettamente in relazione ispirando nuove ricerche. Queta tesi, però, si vuole soffermare esclusivamente su *Strutture e sequenze di spazi*, come anticipato in apertura di capitolo. Essendo questo saggio un riferimento imprescindibile (sia per il dibattito architettonico in generale, sia per realizzazione di questa tesi nello specifico) e considerata la sua complessità, unita alla densità di concetti espressi, risulta necessario spiegarlo in modo dettagliato punto per punto, piuttosto che trarne un sommario che per sua natura ne tralascerebbe aspetti fondamentali. Tuttavia, prima di proseguire in questo intento, si ritiene necessaria una piccola digressione sulla biografia e sull'architettura più caratterizzante (soprattutto quella realizzata) del suo autore, senza cadere nelle deformazioni dell'ossequio o in quelle della polemica. Moretti è stato infatti uno dei più controversi architetti del XX secolo: combattuto in vita e poi snobbato dal filone principale della critica architettonica italiana, un po' per le sue polemiche nei confronti di questa e un po' per le sue compromissioni all'epoca del fascismo che dopo la guerra si tramutarono in una convinta logica reazionaria (sarà l'unico architetto italiano a non aver lavorato per l'INA-Casa ¹) che come tale ha il suo prezzo da pagare. Tuttavia, chiunque ammetterebbe l'importanza

del suo contributo in relazione alla ricerca architettonica in Italia prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale. Un contributo originale e forse un po' anacronistico rispetto al momento storico a lui contemporaneo; un contributo basato sullo studio dei rapporti geometrici tra gli elementi e sull'accurata giustapposizione dei materiali che può essere definito come un razionalismo dalla sensualità barocca, più razionale nell'anteguerra e più barocco nel dopo.

Luigi Walter Moretti nasce a Roma il 2 gennaio 1907. Il padre, un certo Roland, è un architetto belga che lo abbandonerà presto affidandolo alla madre. Frequenta prima la scuola tecnica e poi il liceo classico per poi iscriversi alla Scuola superiore di Architettura dove si laurea nel 1929 con il massimo dei voti con un progetto per un Collegio di educazione classica presso Rocca di Papa (RM). Nei successivi tre anni è assistente al corso di Restauro dei monumenti tenuto da Gustavo Giovannoni e collabora con Corrado Ricci alla sistemazione dei settori orientale e settentrionale dei ruderi dei Mercati Traianei. Nel 1932 abbandona definitivamente la carriera universitaria e partecipa a una serie di concorsi edilizi e urbanistici arrivando 2° per le case popolari di Napoli e per i piani regolatori di Faenza, Verona e Perugia. L'anno successivo, alla V Triennale di Milano, presenta con successo – insieme a Paniconi, Pediconi e Tufaroli – un progetto per una casa per un uomo di studio. Nel 1934 Renato Ricci lo sostituisce a Enrico Del Debbio nella direzione dell'Ufficio edilizio dell'Opera Nazionale Balilla (poi GIL) per la quale realizza la Casa della Gioventù di Piacenza, di Trastevere, di Trecate e di Urbino, oltre a una cospicua serie di altri piccoli edifici. Nel complesso sportivo-celebrativo del Foro Mussolini (oggi Foro Italico) ², il cui piano regolatore gli viene affidato nel 1936, realizza alcuni dei suoi capolavori, nonostante la giovane età: l'Accademia di Scherma, la Palestra del Duce e la Cella commemorativa per quanto concerne la scala più architettonica; il Piazzale dell'Impero e lo stadio per la visita di Hitler (poi Stadio Olimpico) per quella più urbana. Attraverso queste architetture caratterizzate da volumi ininterrotti, grandi vetrate e apparati decorativi, si fa conoscere dall'opinione pubblica italiana anche grazie alla pubblicazione di queste sulla rivista *Architettura*. Nel 1938 vince ex aequo (con il gruppo composto da Muratori,

(all'epoca ministro del Lavoro e della Previdenza sociale nel V governo De Gasperi) con l'obiettivo appunto di affrontare il problema della disoccupazione, attraverso lo sviluppo del settore edilizio, ritenuto capace di promuovere la rinascita economica dell'Italia del dopoguerra. Il piano derivatone divenne noto come INA-Casa e fino al 1963 rappresentò una delle più importanti esperienze di realizzazione nel campo dell'edilizia sociale italiana, costituendo, per urbanisti e architetti, un'opportunità per dare forma alla rapida e frammentaria espansione che le città stavano subendo.

² L'idea di realizzare un grosso complesso ricreativo tra il Tevere e le pendici di Monte Mario nasce nel 1927, quando in quella zona vengono realizzati i primi edifici dell'Accademia Fascista e uno stadio. Successivamente comincia a prendere forma l'idea di un complesso ampio e polifunzionale con l'obiettivo di ospitare i Giochi Olimpici del 1944, la cui realizzazione viene articolata su diverse scale d'intervento: urbana, architettonica e decorativa. Per quanto concerne la scala urbana il progetto si relazionava con il tessuto viario di accesso a Roma prevedendo un nuovo ponte sul Tevere che raccoglieva il traffico d'ingresso alla città dalla Cassia alla Flaminia e collegando il complesso, attraverso arterie di traffico, ad alcuni nodi della città come San Pietro e Piazza del Popolo. Il Foro si configura quindi come un monumentale accesso a Roma da nord avente come tracciato centrale l'asse obelisco-piazzale-fontana e tutta una serie di percorsi interni principali e secondari che uniscono i complessi sportivi.

Fariello e Quaroni) il concorso per la Piazza Imperiale dell'Esposizione universale prevista per il 1942. Dopo essersi divisi i vari temi della piazza, Moretti sviluppa il Grand Teatro che però verrà bloccato mentre se ne stavano realizzando le fondazioni per lo scoppio della guerra.

Durante la guerra non si hanno più notizie di Moretti fino al 1943, quando ricompare a Bologna ricoverato in ospedale in seguito a una ferita. Nel 1945 viene arrestato a Milano per la presunta compromissione al tentativo di ricostruire le fila della militanza fascista dopo la guerra di liberazione e quindi trattenuto nel carcere di San Vittore dove conosce il conte Fossataro. Usciti dal carcere fondano la società Confimprese con l'intento di realizzare i progetti di Moretti attraverso i fondi di Fossataro. Con questa società, tra la fine degli anni '40 e i primi '50, Moretti riprende la sua intensa attività professionale realizzando a Milano tre case albergo (nuova tipologia residenziale costituita da cellule abitative e attrezzature ad uso comune), definite da una mole imponente marcata lateralmente da profonde incisioni, e il grosso complesso per uffici e abitazioni di Corso Italia, costituito da 5 edifici di diversa altezza caratterizzati da flessibilità funzionale e soluzioni tecnologiche all'avanguardia come impianti di riscaldamento e condizionamento all'interno dei solai. Sempre con la Confimprese, realizza a Roma la casa della Cooperativa Astrea in Via Jenner e la palazzina detta "Il Girasole" in Viale Bruno Buozzi, entrambe caratterizzate dall'affermazione e negazione della simmetria, dal forte contrasto tra pieni e vuoti e da una ricercata elaborazione degli spazi interni (spesso in funzione dell'illuminazione) che plasmano il disegno di prospetto.

Nel 1950 intraprende la strada culturale fondando la rivista *Spazio*. Nel 1954 a Roma, apre anche una galleria d'arte col medesimo nome della rivista. Nonostante le due esperienze abbiano avuto vita breve (della rivista uscirono solo sette numeri, mentre la galleria chiuderà solamente dopo un anno), soprattutto la prima, come scritto in precedenza, costituirà un contributo fondamentale al dibattito architettonico.

L'interesse per la matematica alla base della composizione architettonica lo porta a fondare nel 1957 l'IRMOU (Istituto di ricerca matematica e operativa per l'Urbanistica) con l'intento di portare avanti le sue teorie sull'architettura parametrica, volte all'applicazione della matematica nel processo progettuale ³, evitando così l'empiricità con cui vengono portate avanti certe esperienze progettuali che ignorano la ricchezza del pensiero scientifico. L'operato dell'IRMOU viene presentato al pubblico per la prima volta nel 1960, in occasione della XII Triennale di Milano. La mostra espone quattro esempi di architettura parametrica applicata su quattro specifici temi: uno stadio per il calcio, uno per il nuoto, uno per il tennis, e una sala cinematografica. Per questi vengono definite delle curve di pari appetibilità visiva in base a criteri analitici che individuano delle aree omogenee tra gli spettatori ed evitano la costruzione di spazi a basso rendimento visivo.

Tornando alla attività più propriamente progettuale di Moretti, dopo lo scioglimento della Confimprese, cerca di

³ Il metodo utilizzato dall'architettura parametrica prevede tre passaggi: 1. definizione del tema; 2. individuazione dei parametri interferenti nel tema; 3. definizione delle relazioni analitiche tra le grandezze dipendenti dai vari parametri.

tessere rapporti con importanti committenze pubbliche e private. Per i Pignatelli d’Aragona realizza la villa detta *La Saracena* a Santa Marinella (RM); questa, dal lato strada dove è collocata la zona notte, si presenta riparata da una muratura massiccia, volutamente grezza e scabrosa quasi come se fosse levigata dal vento e dalla sabbia, mentre dal lato mare, dove è presente la zona giorno, si apre totalmente al paesaggio ⁴. Per la SGI (Società Generale Immobiliare di Roma) tra il 1957 e il 1961 redige i progetti per il piano intercomunale di Roma e per il Parco Archeologico dell’Appia Antica, a causa dei quali scoppia un’accesa polemica con Bruno Zevi sulla “devastazione dell’Appia”. Tra il 1958 e il 1960 realizza importanti quartieri residenziali: il CEP di Livorno (realizzato solo in parte) con Barucci, Bellucci e Fagnoni; il Villaggio Olimpico di Roma (forse il suo intervento più lecorbusiano) con Cafiero, Guidi, Libera, Luccichenti, Monaco e Nervi ⁵, su incarico dell’INCIS che aveva il compito di gestirne l’utilizzo successivo alle Olimpiadi del 1960; il quartiere di Decima a Roma con Cafiero, Guidi e Libera, sempre su commissione dell’INCIS (questa volta per far fronte alla crescente richiesta di alloggi a causa della forte espansione del limitrofo EUR come centro direzionale), ma con forme più curve rispetto al Villaggio Olimpico e in grado di generare prospettive più varie. Per l’Expo Italia ’61 realizza (in collaborazione con Greco, Malavasi, Morisi, Quadarella, Rebecchini e Reggiani) il Padiglione del Lazio, organizzato dividendo lo spazio in sei celle principali e altre secondarie più piccole in modo da generare un percorso espositivo sinuoso e flessibile, arricchito da un’alternanza di controsoffittature a cupola e spazi a tutta altezza. Sempre nel 1961, realizza due importanti opere all’estero che contribuiscono notevolmente ad affermare la fama dell’architetto nel panorama internazionale. La prima è la Stock Exchange Tower di Montreal (in collaborazione con D’Allemagne & Barbacki, Greenspoon, Freelander & Dunne e Nervi) che, dopo una lunga serie di elaborazioni progettuali, si presenterà con un’ossatura strutturale a vista di quattro pilastri angolari in calcestruzzo armato rastremati verso l’alto e con un curtain-wall tagliato orizzontalmente dai piani tecnici che dividono il fusto del grattacielo in tre parti. La seconda è il quartiere residenziale Watergate di Washington (con Corning, Elmore, Fischer e Moore) progettato su un’area triangolare avendo come riferimento storico la matrice curva delle architetture settecentesche di Bath. Il Watergate si configura quindi come un complesso ad anfiteatro sul Potomac, in cui prevale l’effetto di plasticità e chiaroscuro dei volumi degli edifici e in cui la composizione delle facciate è risolta dallo sfalsamento dei balconi.

⁴ Circa 10 anni più tardi, sempre e per la stessa committenza e in prossimità de *La Saracena*, Moretti realizzerà un’altra villa chiamata *La Califfa*. Questa presenta diverse variazioni sul tema dell’erosione materica già sperimentato ne *La Saracena*, ma con dimensioni più ridotte e un tono meno rappresentativo, seppur mantenendo quel contrasto tra la chiusura verso la strada e l’apertura verso il mare della prima.

⁵ Questa volta è il ruolo di Nervi nel gruppo dei progettisti ad essere motivo di pesanti polemiche con Moretti, il quale esprime le sue posizioni in alcune lettere in occasione dell’assegnazione di un premio a quest’opera da parte dell’Accademia Nazionale dei Lincei: «Come al solito, Nervi fa quasi sembrare di avere avuto lui particolare cura del paesaggio. Sta di fatto che tutti i particolari urbanistici e i dettagli dei pilastri, in special modo, furono studiati dal povero Libera e da Cafiero e io imposi la spaccatura in due del viadotto, secondo il mio uso di esaltare i giunti di dilatazione; spaccatura che, peraltro, fu rovinata da Nervi con il metterci ogni tanto travi di congiunzione, apporto deleterio al progetto. Questa è la verità; la sua qualità di impresario porta alla fine Nervi ad assumere il ruolo anche di progettista».

Tornato a Roma, tra il 1962 e il 1965 realizza la palazzina per abitazioni San Maurizio a Monte Mario che rappresenta un interessante esempio di architettura residenziale in cui gli sbalzi dei balconi, sagomati su forme diverse per ogni livello, si proiettano con dinamismo verso l’esterno nascondendo una pianta rettangolare (divisa in due appartamenti per piano serviti al centro dai collegamenti verticali). Nel 1963 realizza gli edifici gemelli della Esso e della SGI (in collaborazione con Ballio Morpurgo, Quadarella e Santoro) posti ortogonalmente a Via Cristoforo Colombo come terminali del quartiere EUR e scanditi orizzontalmente da tre fasce: al piano terra sveltata e libera da divisori, nel corpo centrale curtain-wall rigato da un ritmo costante di frangisole e nella sommità muratura continua.

In collaborazione con lo strutturista Silvano Zorzi firma tre opere di grande interesse dal punto di vista strutturale. La prima (1964) è la sede dell’ENPDEP (Ente nazionale di previdenza per i dipendenti di enti di diritto pubblico) in Via Morgagni, definita da due blocchi sovrapposti, di cui il superiore (destinato agli uffici e ai locali di rappresentanza) è appeso alla copertura che a sua volta scarica sui quattro imponenti piloni di sezione ellittica posti in facciata. La seconda, realizzata tra il 1963 e il 1969, è la nuova sistemazione delle terme di Bonifacio VIII a Fiumi (FR), organizzata secondo una sequenza di spazi che si integrano nel paesaggio tramite la tensione delle superfici che li definiscono. La terza, realizzata nel 1965, è il ponte sul Tevere per far superare il corso del fiume al secondo tracciato della metropolitana di Roma, inserendolo tra due fasce laterali destinate al traffico veicolare. Lo stesso anno produce con C. Conrad un film sulla vita di Michelangelo che riceve il premio Film d’Arte alla Biennale di Venezia.

Nel 1966 realizza il parcheggio sotterraneo di Villa Borghese distribuendo i posti macchina su due livelli scanditi da pilastri a ombrello e creando connessioni con la superficie attraverso percorsi sotterranei articolati su scale mobili e fori di prese d’aria circolari rivestiti di verde per relazionarsi col parco soprastante.

In seguito a un’intensa attività promozionale, Moretti riesce ad affermarsi come punto di riferimento per i grossi programmi di sviluppo insediativo in ambito algerino. Qui nel 1968 realizza (in collaborazione con Borlenghi, Causa, Quadarella e Zacutti) l’Hotel El Aurassi ad Algeri; il quale è articolato in due blocchi dalla diversa destinazione funzionale: quello inferiore contiene gli spazi comuni e polifunzionali dell’albergo; mentre quello superiore, caratterizzato dal contrasto di chiaroscuro tra i parapetti continui dei balconi in luce e le vetrate arretrate in ombra, ospita le camere d’albergo sfruttando il piano del corpo più basso come giardino pensile. Nel 1969, invece, comincia il progetto (portato a realizzazione dai suoi collaboratori sette anni dopo la sua morte) del complesso residenziale di lusso Club des Pins a 20 Km da Algeri; questo è organizzato in 5 villaggi autonomi di 20 ville ciascuno aggregate attorno a un patio e articolate in ali in funzione delle destinazioni d’uso.

L’ultimo progetto concepito da Moretti, realizzato postumo, è il complesso per uffici a Piazzale Flaminio (Roma) costituito da un corpo basamentale che collega due edifici, i quali sono scanditi in facciata dalle linee verticali dei pilastri e dei più fitti telai del curtain-wall e sono coronati in sommità da un gioco di mensole circolari sospese che alloggiavano gli impianti tecnologici. Nel 1973, nel pieno della sua attività e un anno prima della pubblicazione di *The Lamb*, muore a causa di un collasso cardiaco.

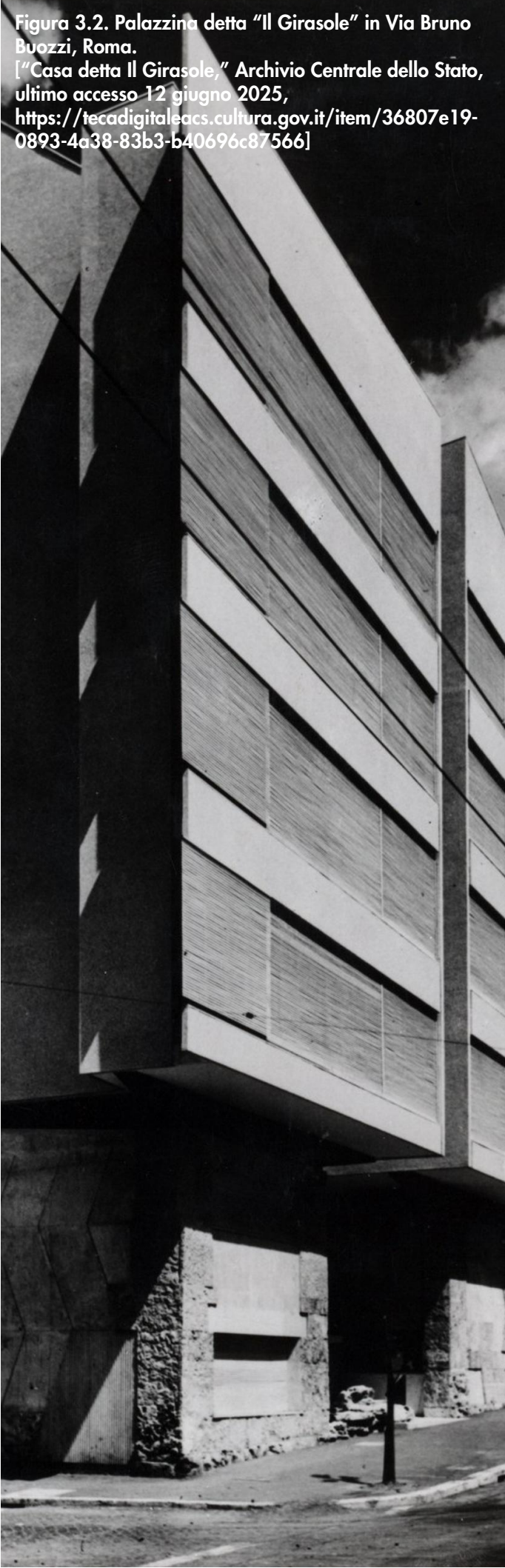


Figura 3.2. Palazzina detta “Il Girasole” in Via Bruno Buozzi, Roma.
[“Casa detta Il Girasole,” Archivio Centrale dello Stato, ultimo accesso 12 giugno 2025, <https://tecadigitaleacs.cultura.gov.it/item/36807e19-0893-4a38-83b3-b40696c87566>]



Figura 3.3. Palazzina detta “San Maurizio” a Monte Mario, Roma.
[“Palazzina per abitazioni detta San Maurizio,” Archivio Centrale dello Stato, ultimo accesso 12 giugno 2025, <https://tecadigitaleacs.cultura.gov.it/item/db12b80b-0c02-42a6-85b0-dfe58a75614b>]



Figura 3.4. Complesso residenziale Watergate, Washington.
[“Quartiere residenziale Watergate,” Archivio Centrale dello Stato, ultimo accesso 12 giugno 2025, <https://tecadigitaleacs.cultura.gov.it/item/40353462-7c0a-4d71-b350-8d205709ecdd>]



Figura 3.5. Stock Exchange Tower di Montreal.
[“Grattacielo Tower of Change,” Archivio Centrale dello Stato, ultimo accesso 12 giugno 2025, <https://tecadigitaleacs.cultura.gov.it/item/44111e5d-7aac-4f38-ae4-300ee871469e>]





Figura 3.8. Copertine dei primi sei numeri della rivista *Spazio*.
[Fotografie dell'autore ad eccezione del numero 2 (Rostagni, Luigi Moretti, 79)]



Figura 3.9. Copertina del settimo e ultimo numero della rivista *Spazio*.
[Fotografia dell'autore]

3.1 STRUTTURE E SEQUENZE DI SPAZI

In apertura di *Strutture e sequenze di spazi*, Moretti afferma come un’architettura si legga mediante i termini con cui si esprime: chiaroscuro, tessuto costruttivo, plasticità, struttura degli spazi interni, densità e qualità delle materie, rapporti geometrici delle superfici, e altri che l’autore preferisce raggruppare nella non meglio specificata definizione: «altri più alieni, quali il colore, che di volta in volta possono affermarsi secondo le inafferrabili leggi delle risonanze» ¹. Nel complesso processo di lettura di un’architettura, tali termini non possono essere considerati separatamente dato che ciascuno è collegato con gli altri in una sorta di mutazione continua ². Tuttavia, dato che ciascun termine è indissolubilmente legato agli altri, sembra lecito assumere uno solo degli aspetti espressivi come astrazione e cardine dei ragionamenti validi per tutto l’insieme. Ciononostante, si tratta di un procedimento pericoloso, dato che frequentemente si giunge a considerare il termine scelto non già in quanto astrazione di altre realtà, bensì come la realtà stessa, una realtà decisamente più complessa. Dalla presenza o meno di tale consapevolezza dipendono rispettivamente i risultati eccellenti o pessimi a cui si giunge in sede di analisi critica di un’opera.

Esiste però un termine che riassume con una tale ampiezza il fatto architettonico da essere decisamente più rappresentativo degli altri e quindi assai meno pericoloso da assumere come caposaldo del processo di lettura di un’opera architettonica; si tratta dello spazio interno e vuoto di un’architettura.

Lo spazio vuoto degli interni di un’architettura si contrappone alla matericità di quest’ultima - rappresentata da termini come chiaroscuro, plasticità, densità di materia e costruzione – diventandone il negativo, il quale, nella maggior parte dei casi, costituisce la ragione stessa della nascita di un’architettura.

Le relazioni tra lo spazio interno e gli altri termini dell’architettura sono infinite. Lo spazio interno ha come superficie limite il guscio che lo determina, il quale, a sua volta, è stato generato da detto spazio. Tuttavia, lo spazio interno presenta quattro qualità fondamentali indipendenti dalla materia che lo ingloba:

- la forma geometrica (semplice o complessa);
- la dimensione (intesa come quantità di volume);
- la densità (in funzione della quantità e distribuzione della luce);
- la pressione o carica energetica (variabile in ogni punto dello spazio in funzione della distanza tra questo punto e le masse costruttive liminari e delle energie ideali che queste masse sprigionano).

Moretti, però, non intende approfondire le relazioni tra spazio interno e la parte materica di un’architettura né tanto meno analizzare le qualità dello spazio interno al fine di giungere a combinazioni privilegiate di quest’ultime. Anzi, secondo Moretti, sarebbe un errore analizzare le qualità di uno spazio interno considerato come entità isolata, benché questa sua tesi sia in apparente contraddizione ai più illustri

trattatisti della storia dell’architettura ³. Bisognerebbe invece indagare le modalità compositive secondo cui i volumi elementari che formano lo spazio interno di un’architettura si concatenano costituendo una sequenza percettiva, ossia chiarire la tipologia e la ragione delle differenze tra i volumi nel loro susseguirsi. Questa indagine è quindi detta “differenziale” dato che non deriva dall’interpretazione dello spazio in quanto entità isolata, bensì da un paragone tra gli spazi di una sequenza attuato mediante le quattro qualità fondamentali precedentemente enunciate. Le sequenze di spazi analizzate in questo saggio vengono quindi esaminate per differenza, tra gli spazi che le compongono, di forma geometrica, di quantità di volume, di densità di luce e di pressione energetica. Le prime sono differenze avvertite per via intellettiva, le seconde per via intellettiva e psicologica.

In quest’analisi, Moretti parte dall’importanza della densità di luce nell’architettura greca e di come questa venga declinata nell’architettura dei templi e della casa ellenica. Quest’ultima, secondo Moretti, nel distribuire densità di luce differenti nei suoi spazi domestici, «dagli oscuri oeci alla penombra del peristilio, al brillio del viridario» ⁴, determinò l’archetipo della casa romana, rinascimentale, barocca e ottocentesca, e più in generale di qualunque complesso architettonico in cui uno spazio buio si apre verso una corte luminosa. Tuttavia, sempre secondo Moretti, i grandi spazi dell’architettura nascono con Roma e con la relativa consapevolezza della propria potenza e magnificenza. A tal proposito Moretti cita come esempio gli effetti insuperati che dovevano raggiungere le sequenze dei volumi nelle terme di Tito, di Agrippa, di Diocleziano, di Caracalla. Non a caso «sulle rovine delle mura che segnavano questi volumi, dal Brunelleschi a Michelangelo, nacque lo spazio rinascimentale e barocco e il senso del grandioso nella nuova civiltà d’occidente» ⁵. Per poter valutare la complessità delle sequenze dei volumi nelle terme, secondo Moretti, è però necessario fare un passo indietro, ossia iniziare ad osservare quelle sequenze più elementari che possono riscontrarsi in alcuni esempi della stessa architettura romana, come Villa Adriana. In questo capolavoro dell’eclettismo imperiale si può ammirare il gruppo ternario costituito dal portico del Pecile, dall’aula quadra detta “dei Filosofi” e dal “natatorio” circolare, scelto da Moretti quale mirabile esempio di sequenza giocata principalmente sulle differenze delle forme geometriche fra i volumi del gruppo: prisma ad asse dominante longitudinale per il portico, cubo per l’aula e cilindro per il natatorio. Secondo l’ordine naturale di percorso, il volume del portico si rompe al suo termine su una parete leggermente arcuata e attraverso un vano di passaggio si immette nell’aula cubica, assai più alta del portico; da questa, attraverso due stretti passaggi scavati nello spessore delle mura, si prosegue in un portico circolare di limitata altezza ma vastissimo che

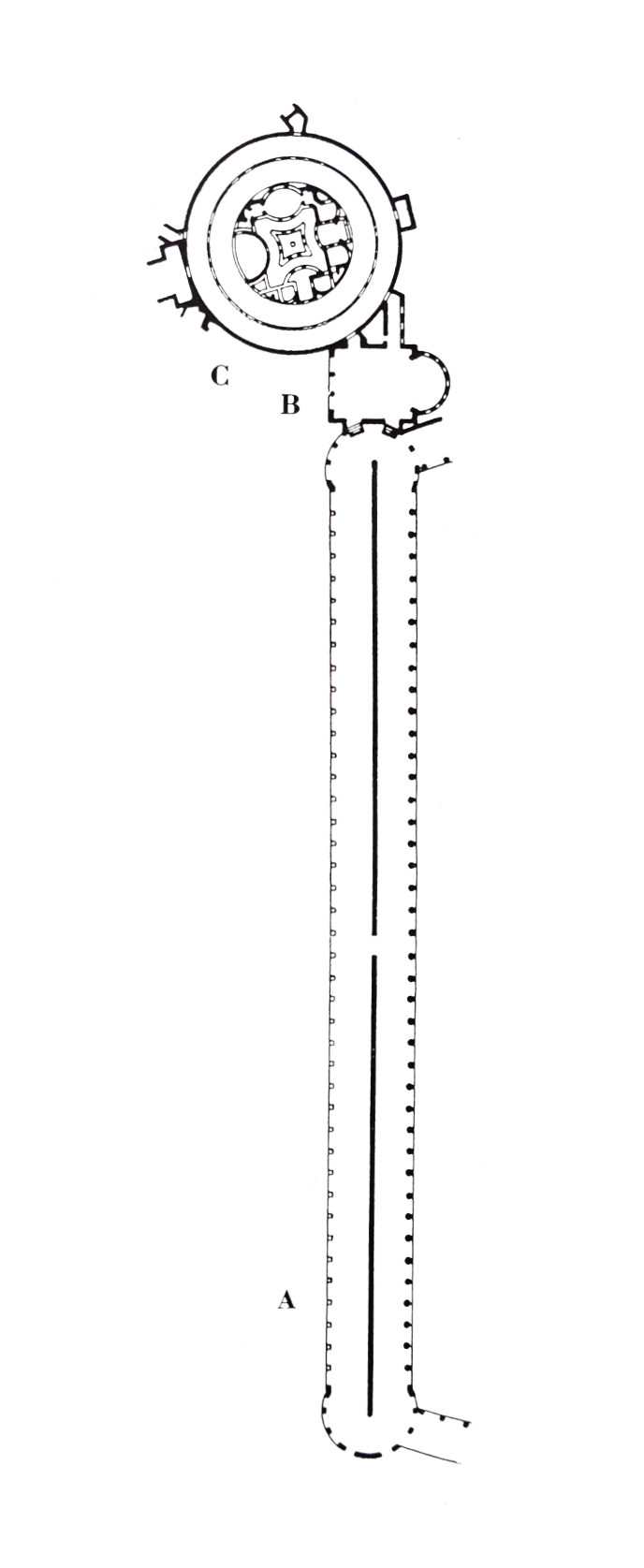


Figura 3.10. Pianta della successione di tre spazi di Villa Adriana individuata come esempio ammirevole di sequenza basata principalmente sulle differenze di forme geometriche fra i tre volumi che la compongono: A portico doppio del Pecile; B aula quadra (detta “dei Filosofi”, ma più probabilmente basilica); C natatorio circolare. [Luigi Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” Spazio 7 (dicembre 1952 - gennaio 1953): 10; rilievi di Blondel e Winnifeld]



Figura 3.11. Dal basso verso l’alto: muro del Pecile, abside dell’aula quadra, natatorio. [Fotografie dell’autore]

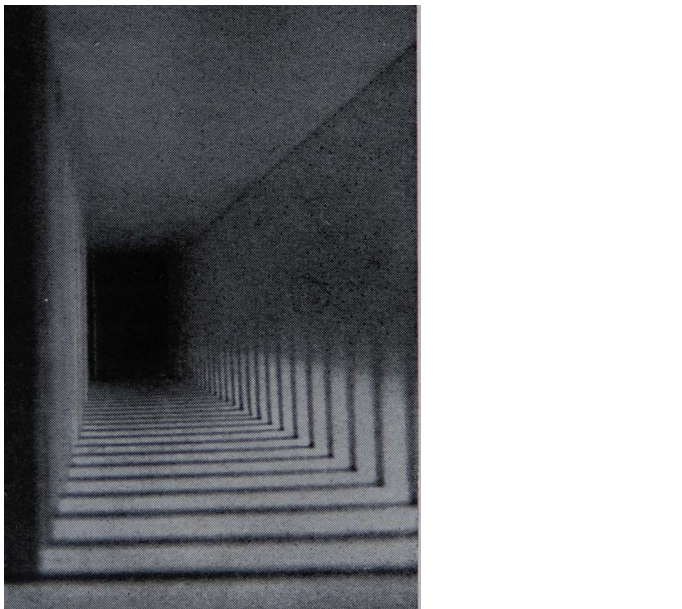
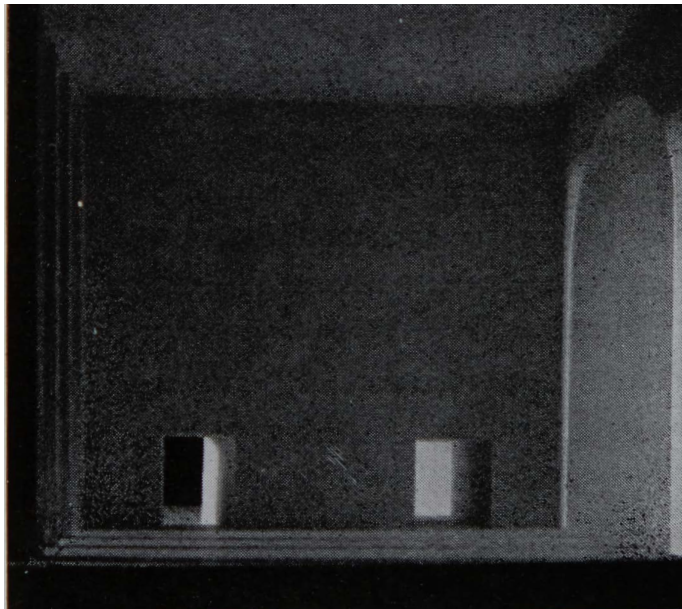
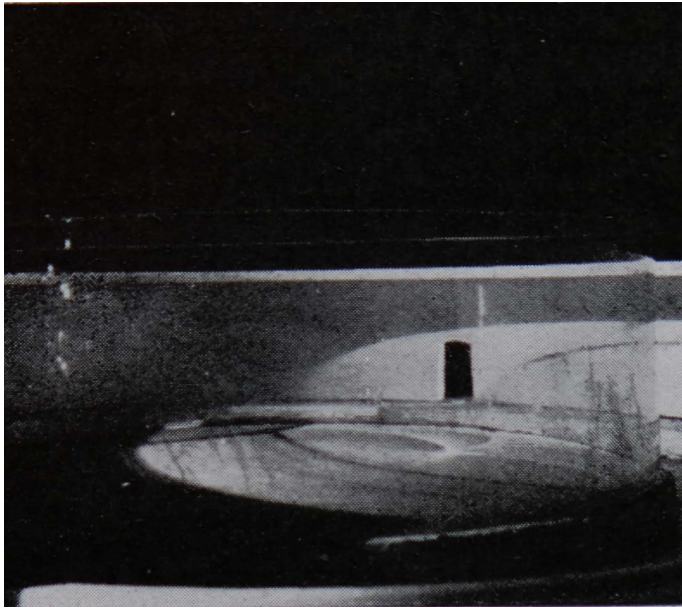


Figura 3.12. Dal basso verso l’alto: modelli realizzati da Moretti per rappresentare i presumibili effetti all’interno dei tre volumi di portico (galleria con fuga inderogabile), aula (pausa aulica e solenne) e natatorio (vortice circolare). [Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 11]

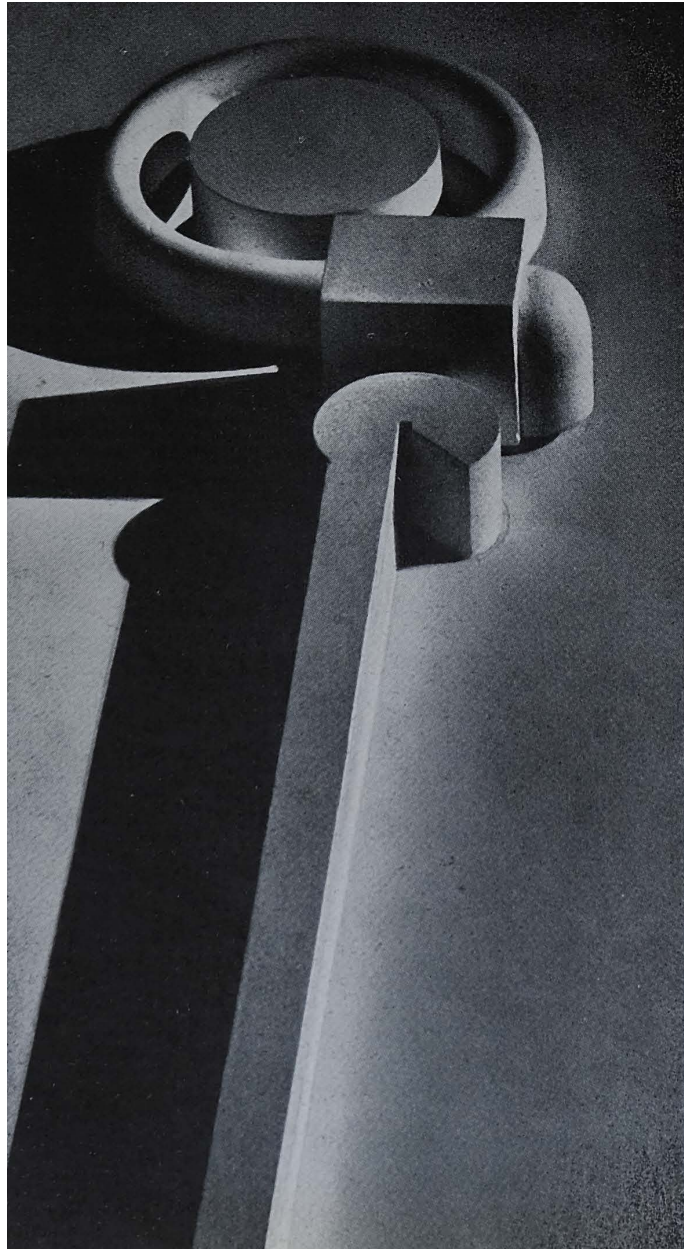


Figura 3.13. Modello realizzato da Moretti considerando matrici di forma le superfici interne della sequenza costituita da portico, aula quadra absidata e natatorio (composto a sua volta dal peribolo porticato, dalla piscina anulare e dall’isola). [Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 10]

circonda un bacino d’acqua dalla quale emerge un’isola rotonda costellata di nicchie, colonne e fregi. Si comprende come la diversità della forma geometrica di tali spazi non sia stata concepita in modo casuale, ma secondo un’accurata concezione di contrapposizioni progressive sfocianti nell’andamento circolare riflesso dal bacino del natatorio. Tale diversità viene «scandita dalle doppie strettoie dei passaggi che sono come una chiusa alle onde generate dai percorsi negli ambienti, una pausa ritmica, una di quelle cadenze di fine verso che i greci ponevano di equivoca durata per raccorciare o allungare il distacco di due versi» ⁶.

Per trovare esempi di sequenze basate sulle differenze di quantità di volume e che quindi mantengono identica o simile la forma geometrica, Moretti giunge al Rinascimento, e più precisamente a due sequenze del Palazzo Ducale di Urbino. La prima conduce dalle camere degli ospiti

¹ Luigi Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” *Spazio 7* (dicembre 1952 - gennaio 1953): 9.

² Nella visione di un’architettura, intesa come dialogo con essa, tali termini ora richiamano gli altri ora si ripetono ora scompaiono con una concatenazione espressiva sempre mutevole (a tal proposito viene sottolineato come la visione di un’architettura sia un atto mai identico), che tuttavia confluisce sempre nella struttura dell’opera.

³ Con l’abilità di saggista che lo contraddistingue, in quest’affermazione Moretti anticipa una risposta alle possibili obiezioni di una assai vivace critica dell’epoca. Infatti, secondo Moretti, la contraddizione sarebbe solo apparente dato che le notazioni riguardo i rapporti geometrici più adatti a un ambiente formulate da trattatisti del calibro di Vitruvio, Alberti, Palladio, Serlio, Viola, Guarini, Milizia, non uscirebbero mai da un ambito didattico funzionale a guidare gli architetti meno esperti nella progettazione.

⁴ Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 18.

⁵ Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 18.

⁶ Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 20.

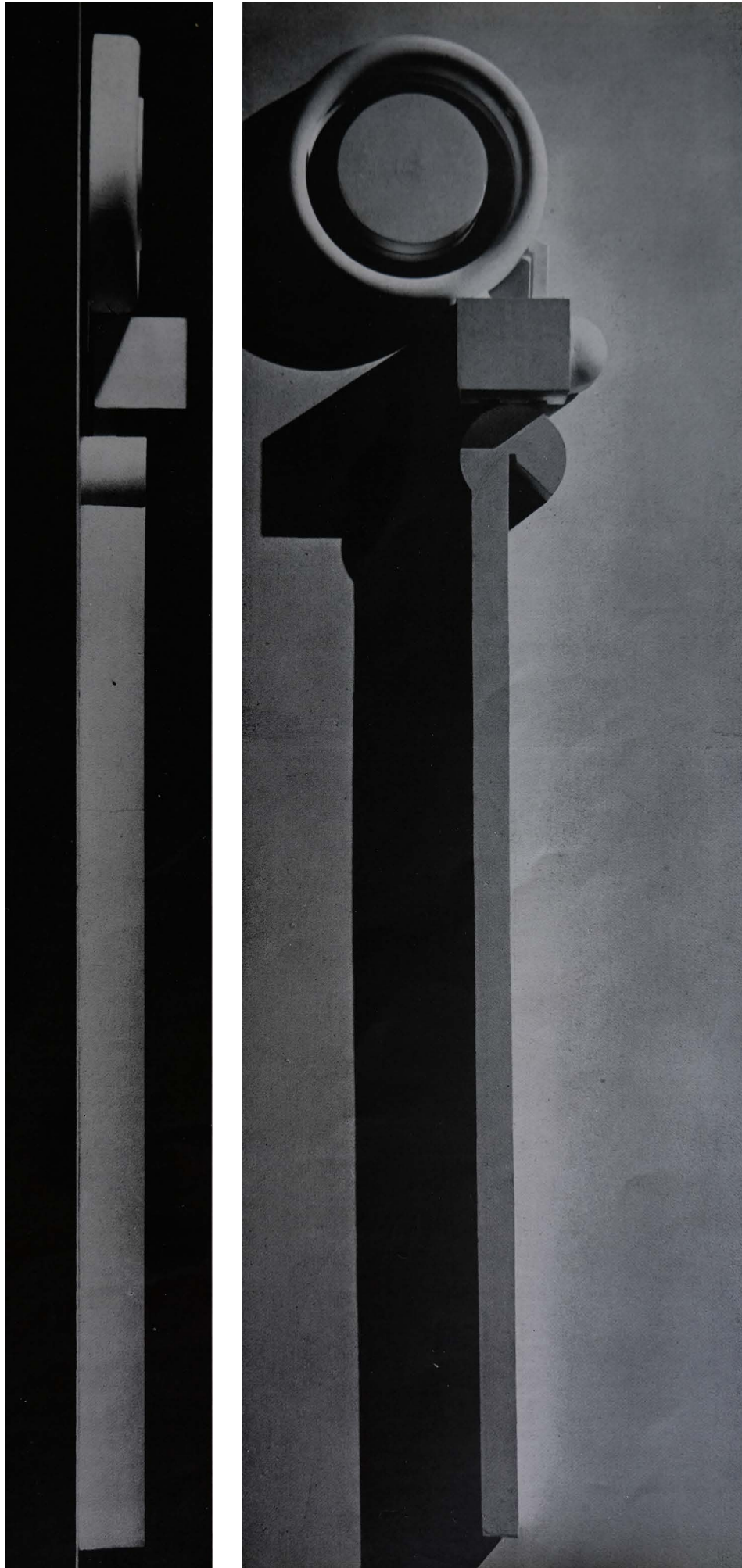


Figura 3.14. Pianta e prospetto del modello della sequenza di spazi di Villa Adriana costituita da portico, aula e natatorio.
[Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 11]

alla sala del trono, la seconda include i quattro ambienti dell'appartamento della Jole. In entrambe le sequenze i prismi rettangolari delle stanze si susseguono in una crescente dimensione in lunghezza e altezza generando un progressivo dilatarsi del loro volume che culmina rispettivamente nella sala del trono e in quella della Jole. Le due sequenze non procedono per differenze costanti di volume, ma per differenze sempre maggiori in un crescendo emotivo culminante nelle due sale conclusive, dove, esaurendosi ogni residuo desiderio di visione, sopraggiunge un senso di contemplazione; «è la contemplante quiete che sopravviene allora che un crescendo raggiunge un certo ponderato livello di potenza, una tensione limite in equilibrio miracoloso, sospensivo»⁷. Questo modello di astrazione dello spazio, secondo Moretti, avviene quindi per esaurizione.

Secondo Moretti, gli esiti più compiuti della geometria musicale degli spazi interni devono essere ricercati in Palladio. Gli spazi di Palazzo Thiene a Vicenza, per esempio, vengono individuati come concatenamento esemplare per differenza di forme geometriche e insieme di quantità di volume. In palazzo Thiene, le 3 sfere che corrispondono alle dimensioni⁸ della sala centrale oblunga e absidata, della sala intermedia, e della sala ottagonale ad angolo, hanno un fascio di tangenti comuni, rappresentando quindi volumi che si dilatano secondo una precisa legge prospettica.

Tuttavia, è nella Rotonda che la concatenazione degli spazi interni, più leggibile nelle incisioni del suo trattato *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570) che nella reale percezione dello spazio⁹, raggiunge il sublime. Qui la sequenza fondamentale, costituita da tre volumi (portico, andito, sala rotonda), è ripetuta per simmetria di rotazione. Ora, riducendo questi tre volumi a tre sfere, secondo lo stesso processo di lettura adottato per palazzo Thiene, Moretti rileva che i loro raggi stanno nel rapporto di 3, 2, 5, ossia lo stesso che sui quattro prospetti dell'edificio ripartisce rispettivamente il basamento, il frontone con l'attico e il colonnato con l'architrave. Da un lato, quindi, questi tre volumi si concatenano per differenze di dimensioni da quelle medie del portico alle minime dell'andito fino alle massime della sala; dall'altro, per densità di luce decrescente: massima (portico), media (andito), minima (sala). Questo duplice andamento differenziale potrebbe essere dunque letto come un crescendo emotivo in cui all'aumentare della grandezza, nonostante la pur non casuale e temporanea diminuzione di dimensione nell'andito, aumenta anche la drammaticità (la luce viene meno). Inoltre, in questa sequenza, le differenze non si registrano solamente sul piano delle dimensioni e della densità di luce; ma, inevitabilmente, considerata la diversa stereometria dei tre volumi, anche su quello delle forme geometriche e della pressione, le cui differenze sono percepibili in particolare nel passaggio dal portico e all'andito e da questo alla sala

⁷ Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 20.

⁸ Secondo Moretti, le dimensioni delle sequenze possono essere rappresentate graficamente in sezione verticale da cerchi il cui raggio sia equivalente al raggio delle sfere che si possono individuare nei volumi di ciascun ambiente e il cui centro coincida col baricentro del volume stesso che si trova ad una determinata quota dal piano di calpestio.

⁹ In fase esecutiva, lo Scamozzi modificò lo schema dei volumi interni della Rotonda abbassando la cupola e allargando e alzando gli anditi che dal portico conducono alla sala centrale. Venne così diminuita la differenza quantitativa fra la sala rotonda e gli anditi che connotava l'armonia del progetto originario del Palladio illustrato nelle incisioni del suo trattato *I Quattro Libri dell'Architettura*, pubblicato a Venezia da Domenico de' Franceschi nel 1570.

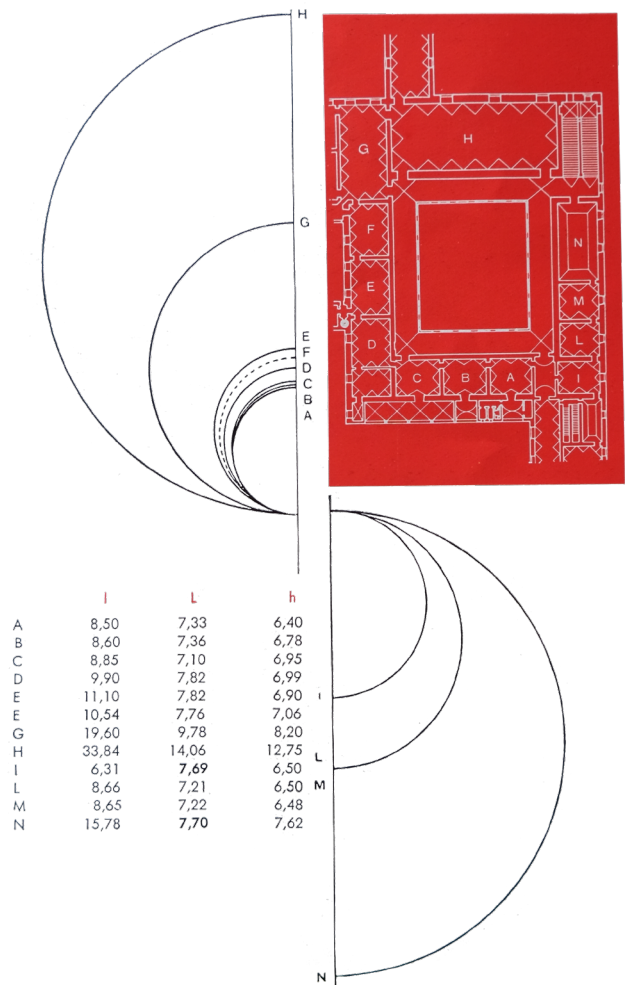


Figura 3.15. Particolare della pianta del Palazzo Ducale di Urbino con i grafici dell'allungamento progressivo (I = lunghezza, L = larghezza, h = altezza) degli ambienti nelle due serie da A ad H (camere degli ospiti e sala del trono) e da I a N (appartamento della Jole). Queste serie costituiscono due sequenze articolate per differenze di quantità di volume. In entrambe le sequenze, tra una sala e l'altra la maggiorazione per quantità di volume non procede in modo costante, bensì in maniera sempre maggiore in una sorta di scala logarithmica ante litteram fino allo scatto finale dei due volumi terminali. Si noti però che le sale F e M non seguono il ritmo crescente delle altre, arrestando in questo modo il crescendo subito prima della grande esplosione finale.
[Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 12]

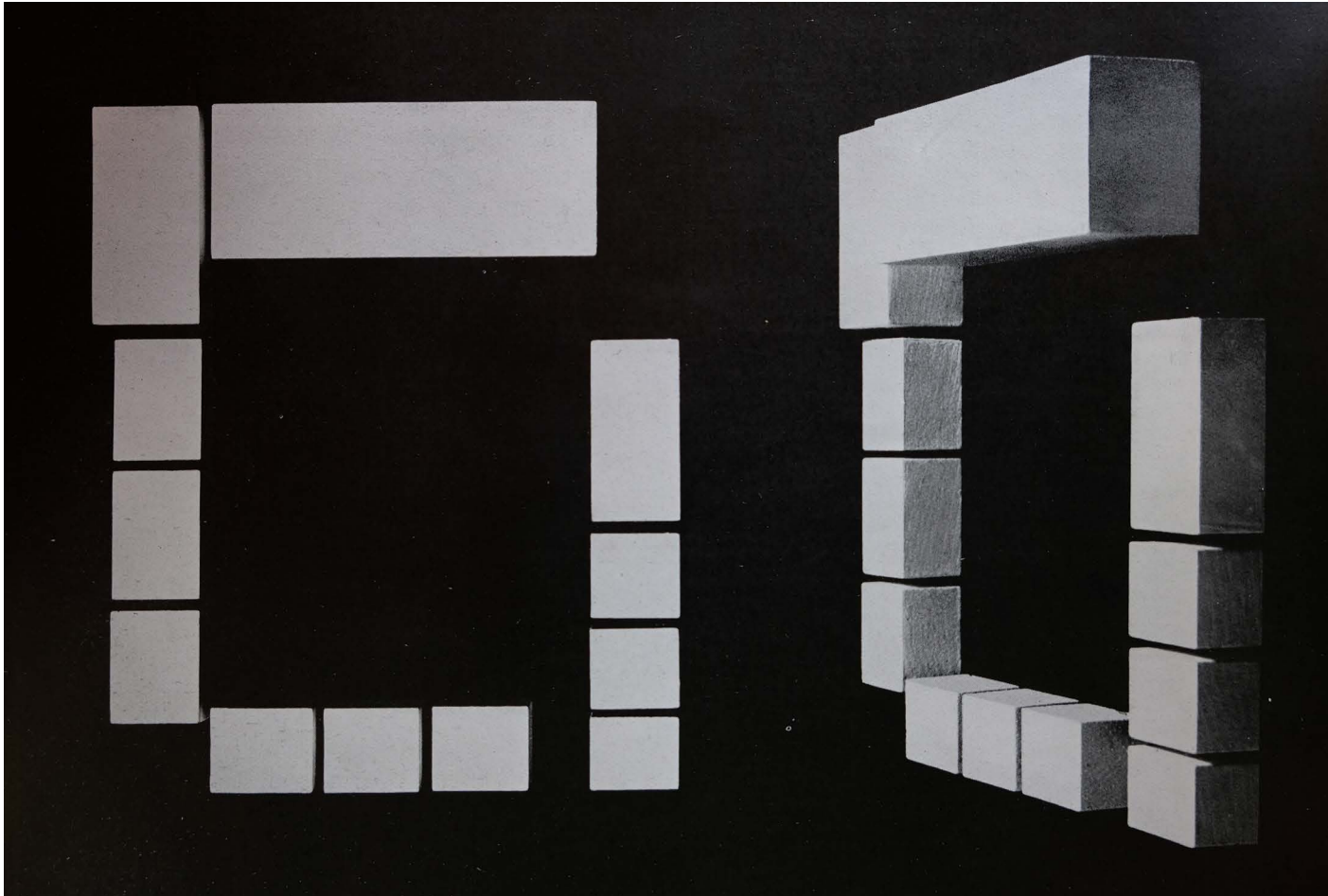


Figura 3.16. Rappresentazione tridimensionale schematica in pianta e in prospettiva realizzata da Moretti delle due sequenze di volumi analizzate per il Palazzo Ducale di Urbino
[Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 12]

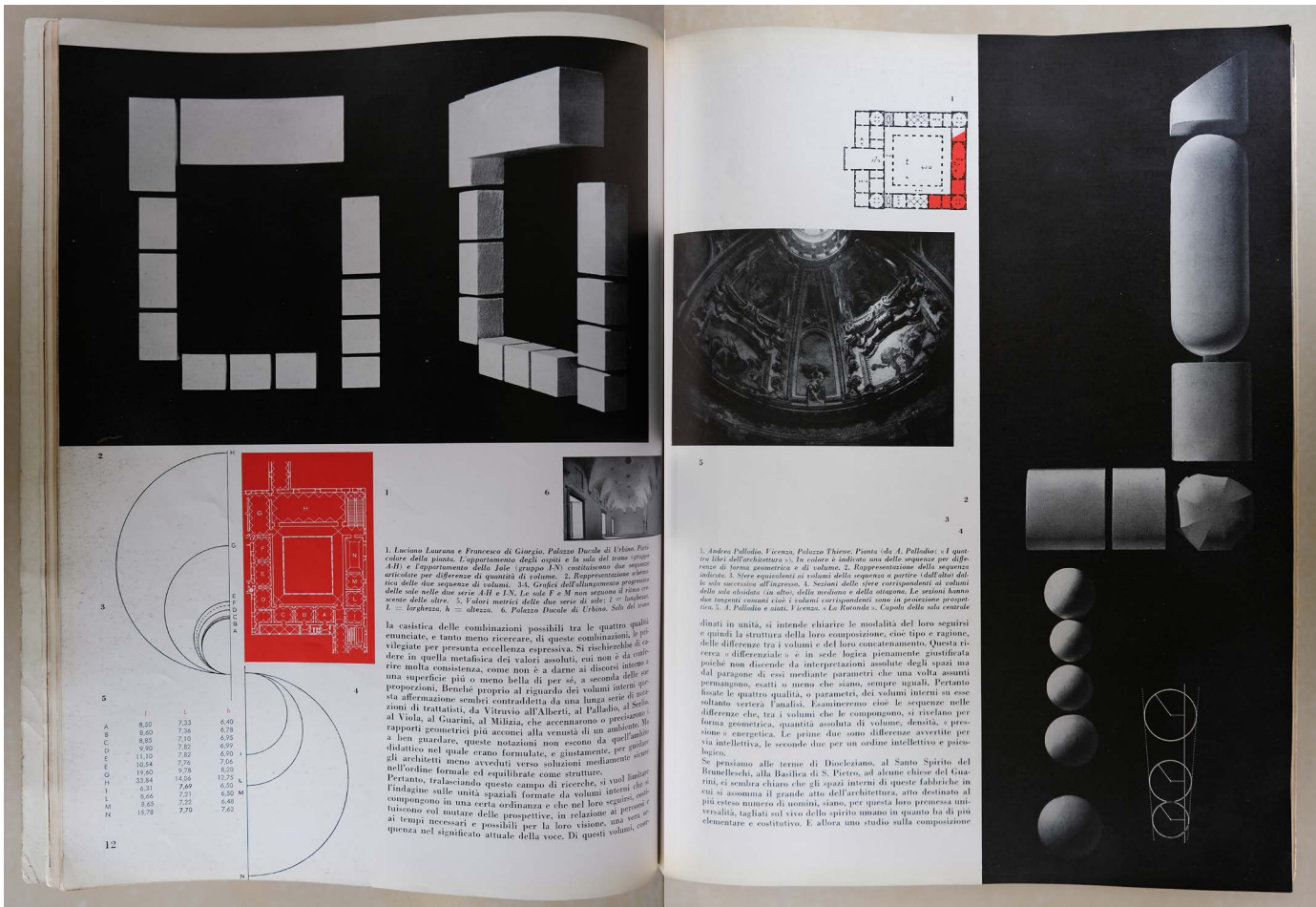


Figura 3.17. L'impaginazione innovativa della rivista Spazio.
[Fotografia dell'autore]

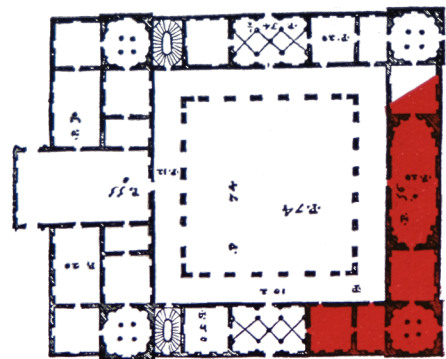


Figura 3.18. In alto: pianta di Palazzo Thiene, realizzato a Vicenza da Andrea Palladio, tratta dal suo trattato *I Quattro Libri dell'Architettura*. In rosso Moretti evidenzia una delle sequenze del palazzo organizzata per differenza di forma geometrica e insieme di volume. A destra: rappresentazione volumetrica realizzata da Moretti della stessa sequenza. In basso a destra: sfere corrispondenti ai volumi di questa sequenza a partire (dal basso) dalla sala oblunga e absidata con le relative sezioni verticali in cui sono indicati il raggio e la distanza del centro dal piano di calpestio. Le sezioni (dall'alto verso il basso) corrispondono alla sala oblunga e absidata, alla mediana e all'ottagona. Si noti come Moretti individui in queste sezioni un fascio di tangenti comuni, dimostrando così come questa sequenza sia organizzata secondo una precisa legge prospettica. [Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 13]

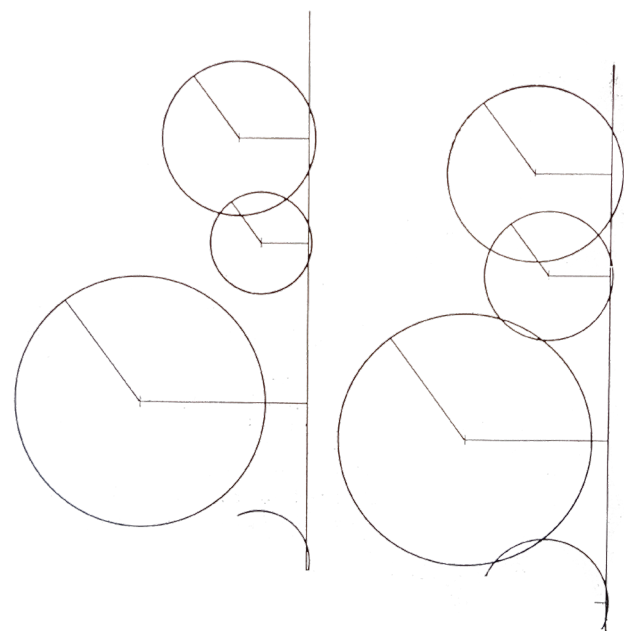
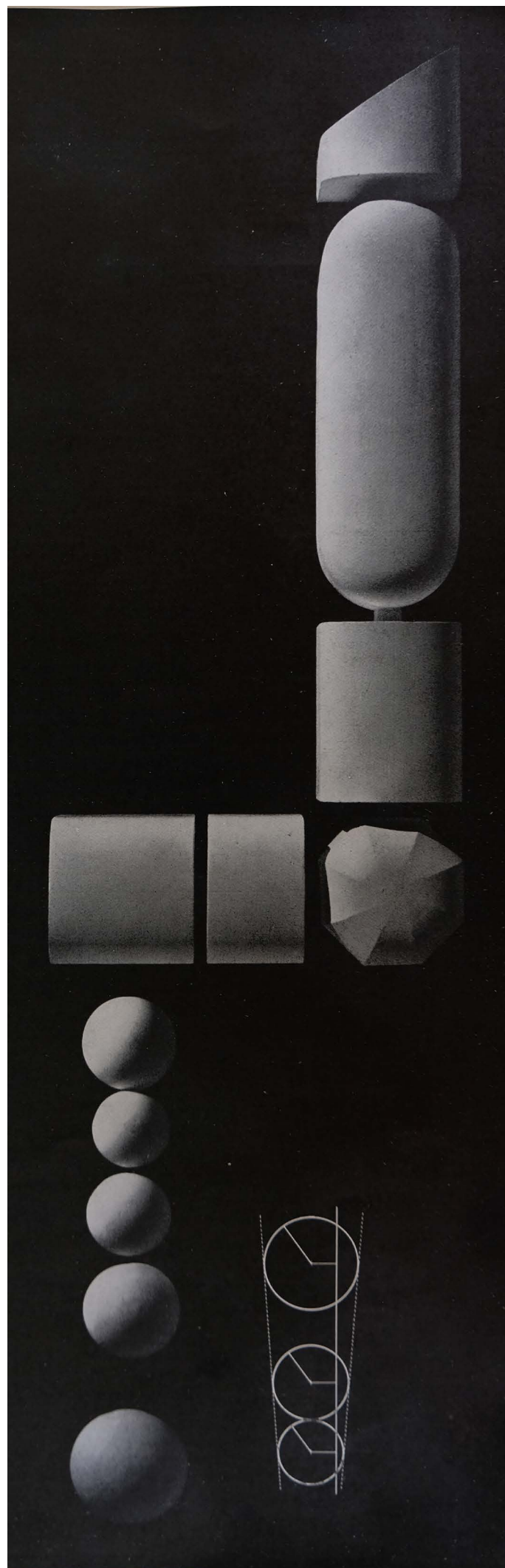


Figura 3.19. I raggi delle sfere corrispondenti ai volumi della sequenza fondamentale della Rotonda costituita da portico, andito e sala rotonda. Nel disegno di sinistra sono rappresentati i raggi secondo il progetto del Palladio che prevedeva un rapporto di circa 3 per il portico, 2 per l'andito e 5 per la sala centrale. Nel disegno di destra sono invece rappresentati i raggi secondo l'effettiva esecuzione attuata dallo Scamozzi che ampliò la quantità di volume degli anditi rispetto al progetto originale. In entrambi sono indicate le distanze dei baricentri dei volumi dal piano di calpestio. [Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 14]

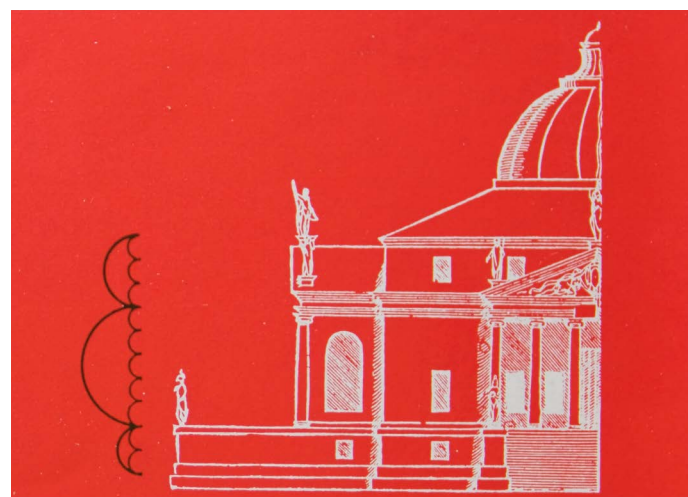


Figura 3.20. Prospetto della Rotonda del Palladio tratto da *I Quattro Libri dell'Architettura*. In nero Moretti evidenzia la proporzione di 3, 2 e 5 nella tripartizione dell'alzato, il quale ripropone quella delle sfere corrispondenti ai volumi della sequenza fondamentale degli spazi. [Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 14]

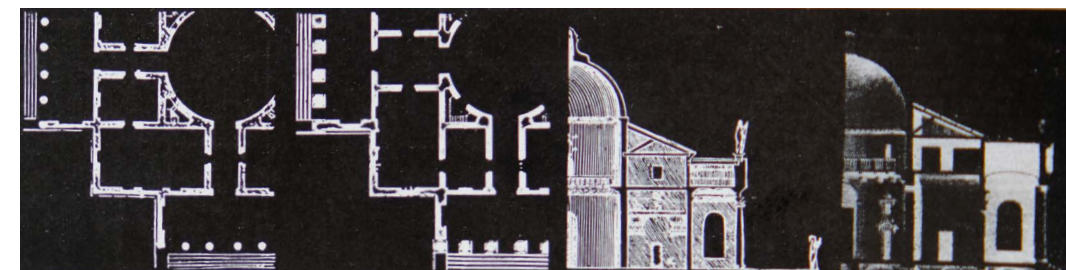


Figura 3.21. La medesima porzione della Rotonda (sequenza portico - andito - sala rotonda) a confronto tra il progetto di Palladio (pianta e sezione di sinistra) contenuto ne *I Quattro Libri dell'Architettura* e i rilievi (pianta e sezione di destra) di Ottavio Bertotti - Scamozzi (1719 - 1790). [Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 14]

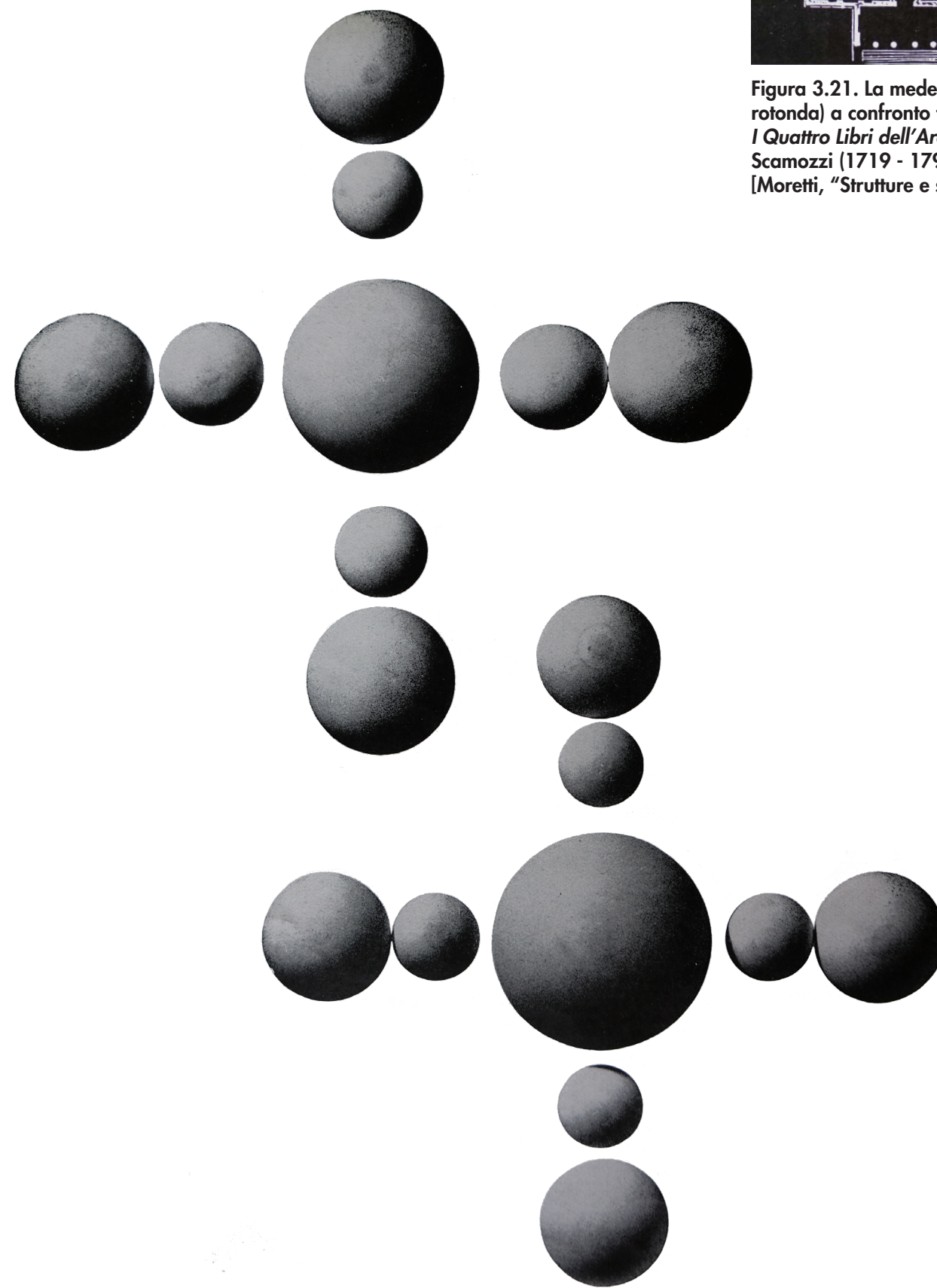


Figura 3.22. Le sfere corrispondenti ai volumi della sequenza fondamentale della Rotonda secondo i rilievi (in alto a sinistra) e secondo il progetto (in basso a destra). [Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 14]



Figura 3.23. Schema della variazione dell'intensità di luce nei tre ambienti della sequenza fondamentale della Rotonda. [Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 14]

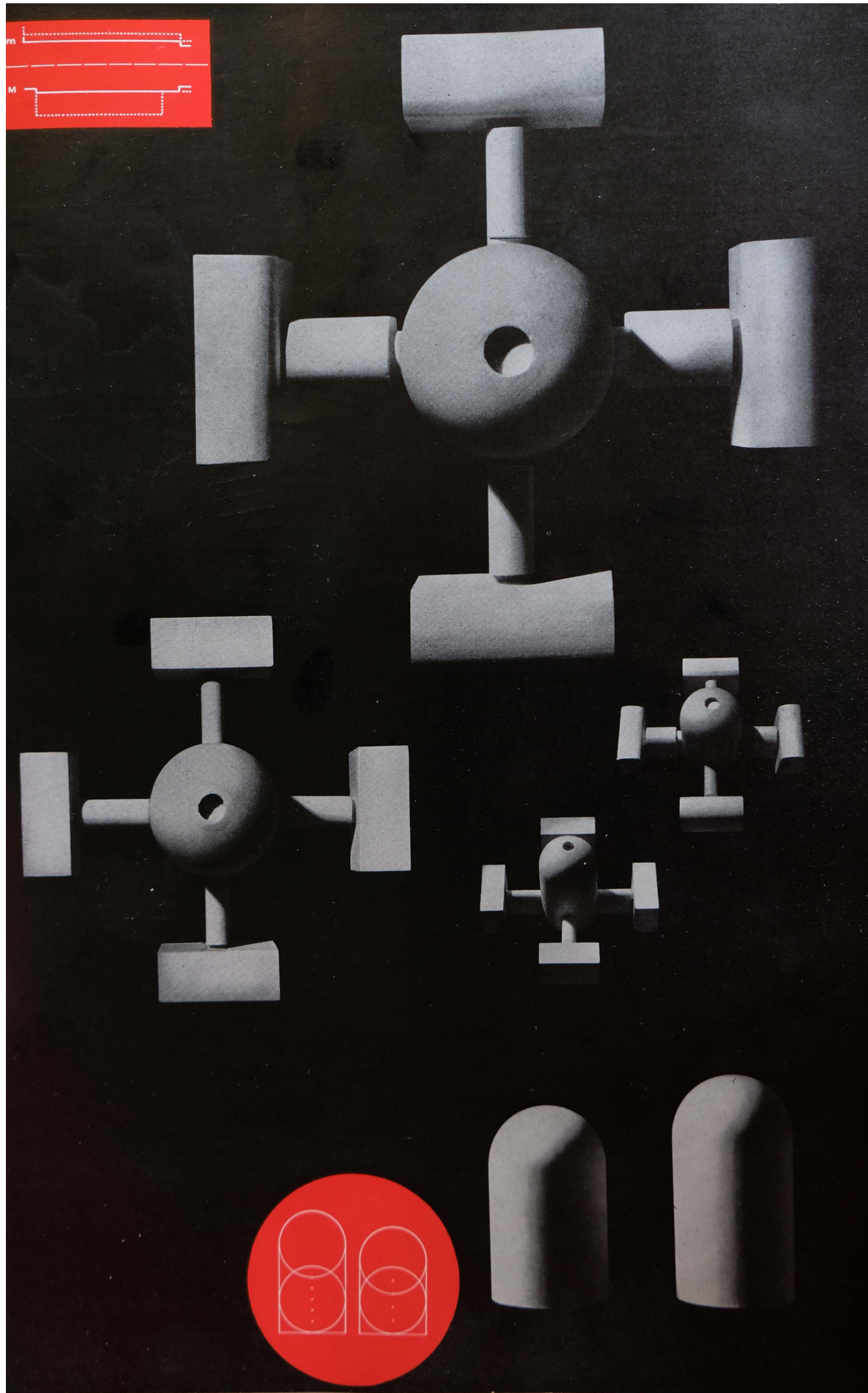


Figura 3.24. In alto a sinistra: pianta degli anditi della Rotonda con indicata la differenza di dimensioni fra quelli secondo il progetto palladiano (linee continue identificate dalla lettera M) e quelli poi effettivamente realizzati (linee punteggiate identificate dalla lettera m). In alto e al centro sulla destra: modello degli spazi interni delle quattro sequenze della Rotonda come effettivamente realizzate. Al centro: modello delle quattro sequenze secondo il progetto palladiano. In basso: piante e rispettivi modelli della sala centrale che mostrano la differenza della quantità di volume fra il progetto (maggiore) e l'esecuzione (minore). [Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 15]



Figura 3.25. La sala centrale della Rotonda vista da uno degli anditi, Vicenza. [Fotografia dell'autore]

La sequenza generatrice della Rotonda palladiana risulta così essere articolata per differenze simultanee di tutti e quattro i termini di paragone assunti in questo saggio da Moretti.

La compresenza di tali termini, ognuno con la medesima importanza ai fini compositivi, infatti, è una caratteristica tipica delle grandi fabbriche del '500 e '600 di cui San Pietro in Vaticano, secondo Moretti, ne rappresenta l'esito più straordinario. Per una fabbrica di tale portata «nessun architetto, per grande che fosse, poteva di colpo possedere nella realtà spazi che rimangono in valore assoluto, fuori dalla misura umana»¹⁰; infatti, per arrivare al magnifico risultato attualmente percepibile, si dovettero succedere nomi del calibro di Raffaello, Antonio da Sangallo, Bramante, Michelangelo e Carlo Maderno, secondo un processo in cui la poetica di uno avesse come fondamento nient'altro che quella del suo predecessore. La sequenza spaziale principale di San Pietro inizia dalle cinque porte del suo fronte, le quali, per il sovrastare delle colossali colonne tra le quali si aprono e lo spessore delle mura entro cui sono ricavate, costituiscono lo spazio in cui si percepisce la prima pressione nella sequenza dei volumi della basilica. Superata questa prima pressione, si entra in un atrio dal grande respiro, ma questa sensazione di quiete è subito contrastata dall'incombere della parete che separa l'atrio dallo spazio interno vero e proprio della basilica; questa parete, con le sue dimensioni principali opposte alla direzione naturale di fruizione del percorso, aumenta la tensione verso una bramata liberazione, anche grazie ai tre passaggi in essa aperti e che costituiscono il secondo spazio di pressione. «Poi erompe di colpo, imprevisto, il rombo della immensa navata, il cui volume è dilatato ben oltre le sue già eccezionali misure dal premesso e pesato contrappunto dell'atrio e dei passaggi»¹¹; quel genere di passaggi già avvertiti come cesura lirica tra i vasti ambienti di Villa Adriana.

Percorrendo la navata, attraverso un continuo crescendo di prospettive, si giunge alla cupola dove «il senso della umana misura si smarrisce nella simmetria, nella dimensione, nella luminosità evanescente e gloriosa degli spazi»¹². In sintesi, dal punto di vista delle emozioni suscitate dalla carica energetica irradiata dalle masse della basilica, la sequenza principale è articolata nell'ordine spaziale in: pressione (porta d'accesso all'atrio), liberazione limitata (atrio), opposizione (muro dell'atrio), pressione brevissima (porta della basilica), liberazione totale (percorso della navata), contemplazione finale (sistema centrale). Risiede proprio in questa ricorrenza ritmica di "pressione" e "liberazione". Tuttavia, questa sequenza spazio-emotiva si svolge dall'ingresso alla cupola in ordine inverso rispetto alla sequenza temporale in cui gli spazi della basilica sono stati concepiti. Seguendo la sequenza spaziale descritta, ossia il percorso naturale di visita, dunque, è come immergersi in un viaggio a ritroso nella storia dell'architettura da Bernini a Bramante. Il carattere di universalità di San Pietro, risiede invece nella sequenza di volumi elementari individuabili singolarmente, seppur raccordati tra di loro

¹⁰ Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 107.
¹¹ Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 107. Non è la prima volta in cui Moretti ricorre alla figura retorica della sinestesia, associando termini appartenenti alla sfera sensoriale uditiva a termini appartenenti a quella visiva, per descrivere la percezione di una sequenza di spazi. Tuttavia, in questo passaggio del saggio, l'utilizzo ravvicinato di "rombo" e "contrappunto" evidenzia ancora di più l'importanza che la dimensione sonora (quindi musicale) ha per Moretti nel percepire e, di conseguenza, nel descrivere un'architettura.
¹² Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 107.

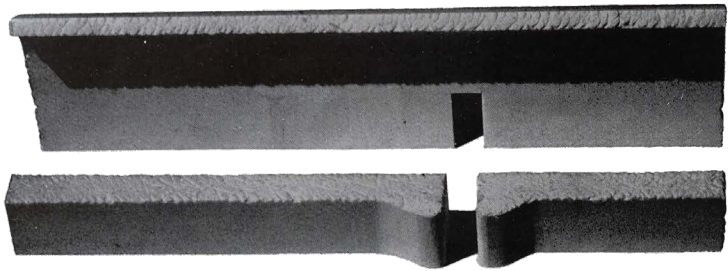
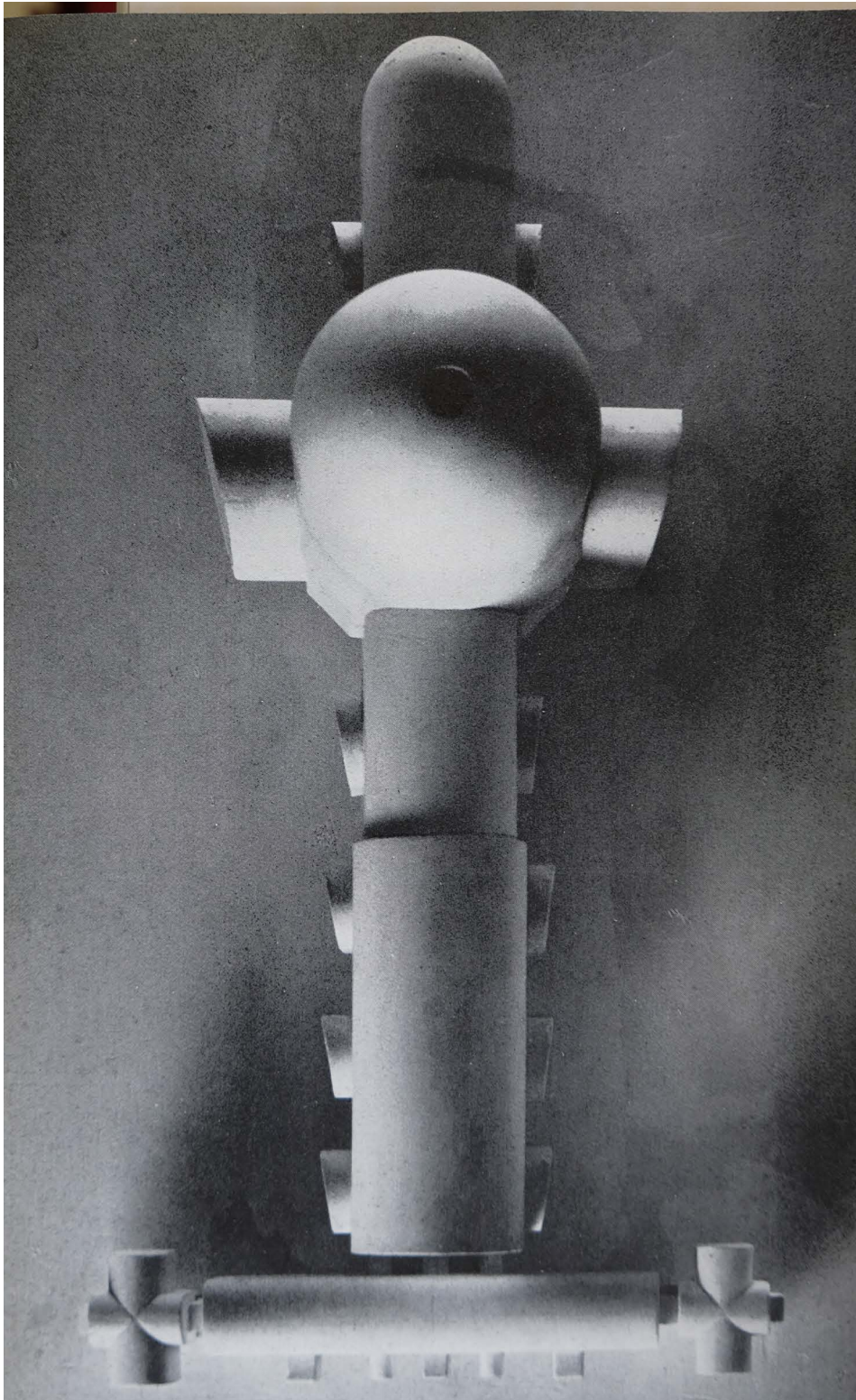


Figura 3.26. In alto: modello realizzato da Moretti dei volumi interni della sequenza principale di San Pietro: atrio, navata, tribuna, presbiterio. In basso: modello degli elementi iniziali della stessa sequenza: accesso all'atrio, atrio accesso alla navata. [Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," 16]



Figura 3.27. Navata centrale di San Pietro, Roma. [Fotografia dell'autore]

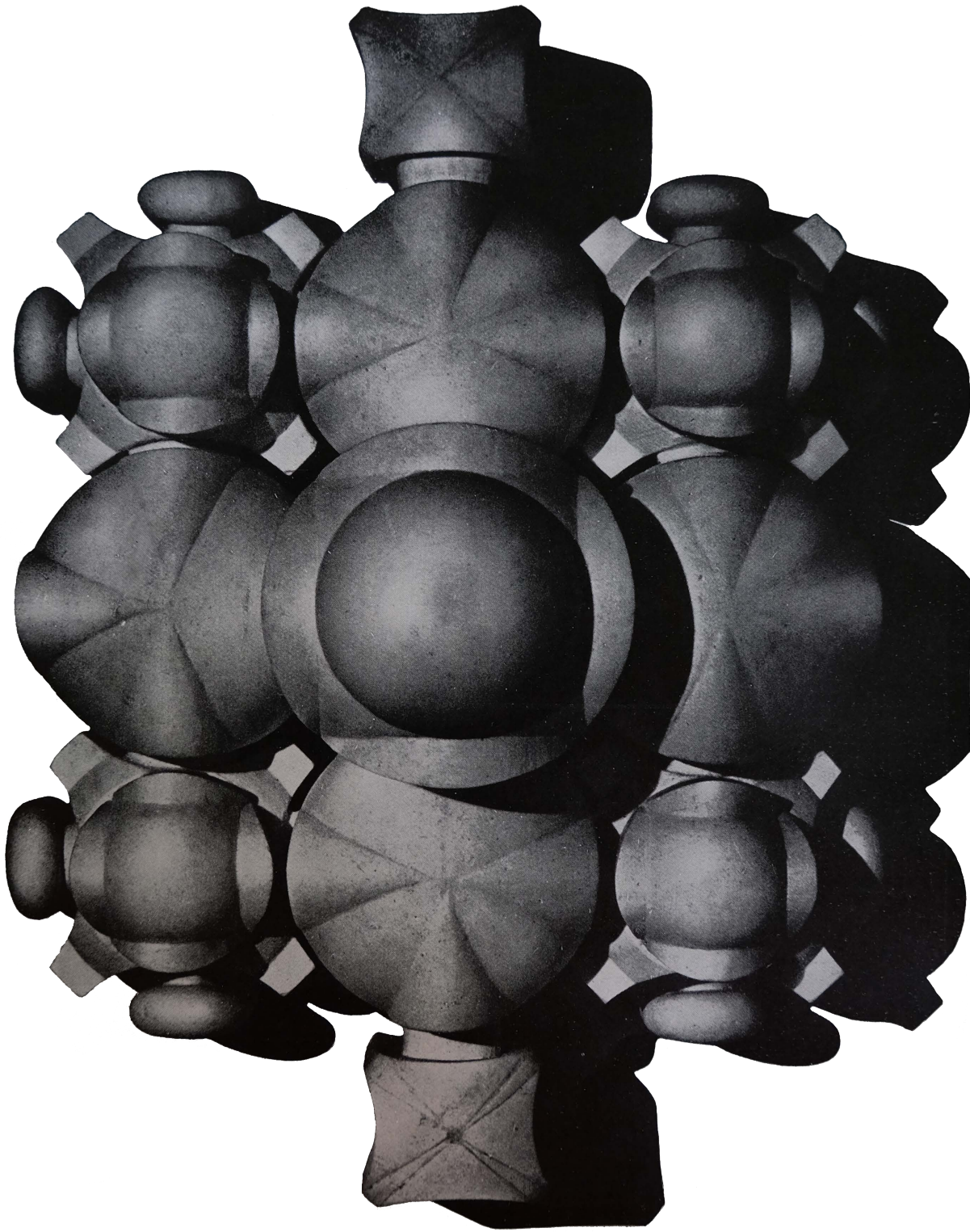
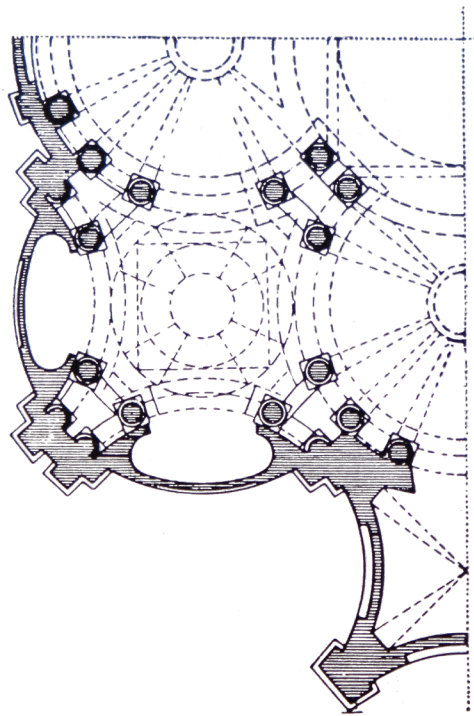


Figura 3.28. Incisione di una porzione planimetrica del progetto di Guarino Guarini per la chiesa di San Filippo Neri a Casale Monferrato presente nella sua *Architettura civile* pubblicata a Torino nel 1737. [Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 9]

Figura 3.29. Modello delle superfici interne della chiesa di San Filippo Neri a Casale Monferrato, realizzato da Moretti a partire dalle incisioni del Guarini. [Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 9]

da spazi minori di passaggio, e nell’alternanza ritmica di “pressione” e “liberazione” su cui è tessuta la struttura compositiva della basilica; un’alternanza «così dominante, esclusiva, inderogabile, che sembra rivelare il movimento, il respiro stesso, necessario alla struttura dello spirito umano»¹³. In questa ricorrente alternanza di effetti di “pressione” e “liberazione” presente in San Pietro viene individuato il riferimento compositivo secondo cui articolare la successione degli spazi del progetto di questa tesi *Dalla Realtà alla Raeltà*. Infatti, il testo e la musica del disco suscitano una continua alternanza di emozioni contrapposte: in alcune parti ci si sente sospesi in un’atmosfera tranquilla ed eterea, in altre compressi da un mondo angosciante e sotterraneo.

Per superare la giustapposizione di volumi elementari individuabili singolarmente (caratteristica che come si è visto costituisce una delle due principali ragioni dell’universalità di San Pietro) arrivando a una modulazione dei volumi in un corpo pressoché continuo, bisogna giungere al Guarini. A tale scopo sono stati realizzati da Moretti due modelli di spazi interni (tratti dalle incisioni dei progetti per le chiese di Casale Monferrato e Lisbona¹⁴ in cui emerge il sistema spaziale del Guarini caratterizzato da una «concatenazione più coinceisa dei volumi, la minore scanditura dei passaggi, lo splendore o attenuarsi della luce come un distendersi e gonfiarsi o un piegarsi degli spazi»¹⁵. Anche in queste incisioni i volumi sono modulati per differenze di forma geometrica, quantità di volume, densità di luce e pressione energetica; tuttavia, le cesure tra di essi sono meno sensibili che negli esempi visti in precedenza, costituendo «una specie di poesia continua addensata, metricamente distesa senza tagli di strofe»¹⁶. In Guarini l’elaborazione stereometrica, oltre ad ambire all’unitarietà dello spazio, è sempre in funzione delle leggi costruttive: le intersezioni dei volumi coincidono con le linee di forza necessarie a sostenerli. Infatti, secondo Moretti, «le sue fabbriche sembrano non possano soffrire rovina: se una cupola crolla l’intero edificio si annienta. Nessuna rovina sembra restare di queste vele o ombrelli regali, che si distendono e si piegano formando spazi di un rigore e di una fantasia quale il fiore pietrificato pensato per la Chiesa di Casale testimonia»¹⁷.

A conclusione del saggio, Moretti sviluppa una breve analisi sull’architettura moderna evidenziando come questa abbia dimenticato le leggi delle sequenze di spazi a causa della tendenza generale ad estrapolare con troppa fiducia lo spazio architettonico da disegni e fotografie dello stesso, i quali non sono altro che simboli grafici bidimensionali di una realtà che dovrebbe essere considerata nella sua concretezza e azione sui sensi. Tuttavia, ammette la presenza di alcuni esempi di sequenze che, seppur con un linguaggio totalmente moderno, si rifanno alla concezione dello spazio classico e barocco. Tra questi cita: la Casa McCord di Frank Lloyd Wright (non realizzata)¹⁸ in cui

13 Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 108.
14 Guarino Guarini, *Architettura civile*, Torino, 1737.
15 Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 108.
16 Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 108.
17 Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 108.
18 È curioso come, dopo una critica alla tendenza moderna di

considerare l’architettura esclusivamente nella sua rappresentazione bidimensionale, Moretti inizi il suo elenco di architetture moderne, considerate significative per aderenza al classico e al barocco, proprio da un caso non realizzato e quindi percepibile solo attraverso i disegni. Tuttavia, non è la prima volta in questo saggio che una sequenza venga considerata sulla base di disegni, a tal proposito si ricordi quelli della Rotonda e delle chiese del Guarini. In sintesi sembra che, nel pensiero di Moretti, il disegno continui ad esercitare un ruolo fondamentale a livello compositivo e percettivo; seppur una cieca fiducia in questo, che non

i due cilindri compositivi si innestano in modo atipico ma rigoroso allo stesso tempo; e la Casa delle Armi a Roma (realizzata dallo stesso Moretti)¹⁹ dove la modulazione spaziale avviene in modo unitario senza però rinunciare alle differenze di forma, dimensione e luce. A contrapposizione di questa concezione spaziale rigorosamente unitaria e di inequivocabile lettura formale, cita invece le architetture di Mies van der Rohe che si caratterizzano per la dissociazione dello spazio (attuata mediante schermi e diaframmi) a partire da un volume costruttivo dal profilo irregolare, impedendone così la integrale lettura spaziale, operando «cioè in modo che lo spazio non direttamente visibile rimanga, nella intuizione, elusivo»²⁰.

A conclusione del saggio, in una non celata critica alla sua contemporaneità culturale, Moretti prende Casa Tugendhat di Mies come prova di questa elusività, la quale, secondo Moretti, non caratterizza esclusivamente le esperienze di Mies, ma costituisce lo stadio vissuto dall’architettura contemporanea e in particolare da quella razionale; uno stadio «che anche in musica e nelle arti plastiche poggia su analoghe equivocità strutturali ed è da considerarsi una stanchezza dello spirito, se crediamo ancora che lo spirito possa di nuovo toccare la chiarezza lirica dei classici, o è ormai uno stato naturale, se questa chiarezza si stima un fatto irripetibile»²¹.

Avendo questo lavoro di tesi l’obiettivo di tradurre le emozioni derivanti dall’ascolto della musica (nel caso specifico quella di *The Lamb*) in spazi architettonici fruibili, si è scelto di analizzare questo saggio, oltre che per il carattere di sintesi capillare delle tematiche relative alla composizione, anche per il particolare metodo “musicale” (se così si può definire) applicato da Moretti nella lettura di alcune delle più straordinarie architetture che siano mai state concepite. Egli, infatti, ricorre alla figura retorica della sinestesia, associando termini appartenenti alla sfera sensoriale uditiva (propria della musica) a termini appartenenti a quella visiva (propria dell’architettura). Sensazioni uditive (ossia musicali) diventano quindi termine di paragone della percezione delle sequenze di

tenga conto dell’esperienza sensibile dello spazio, possa inevitabilmente portare a errori compositivi.

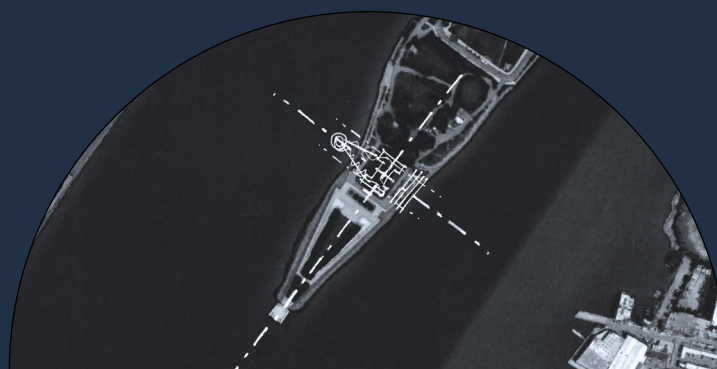
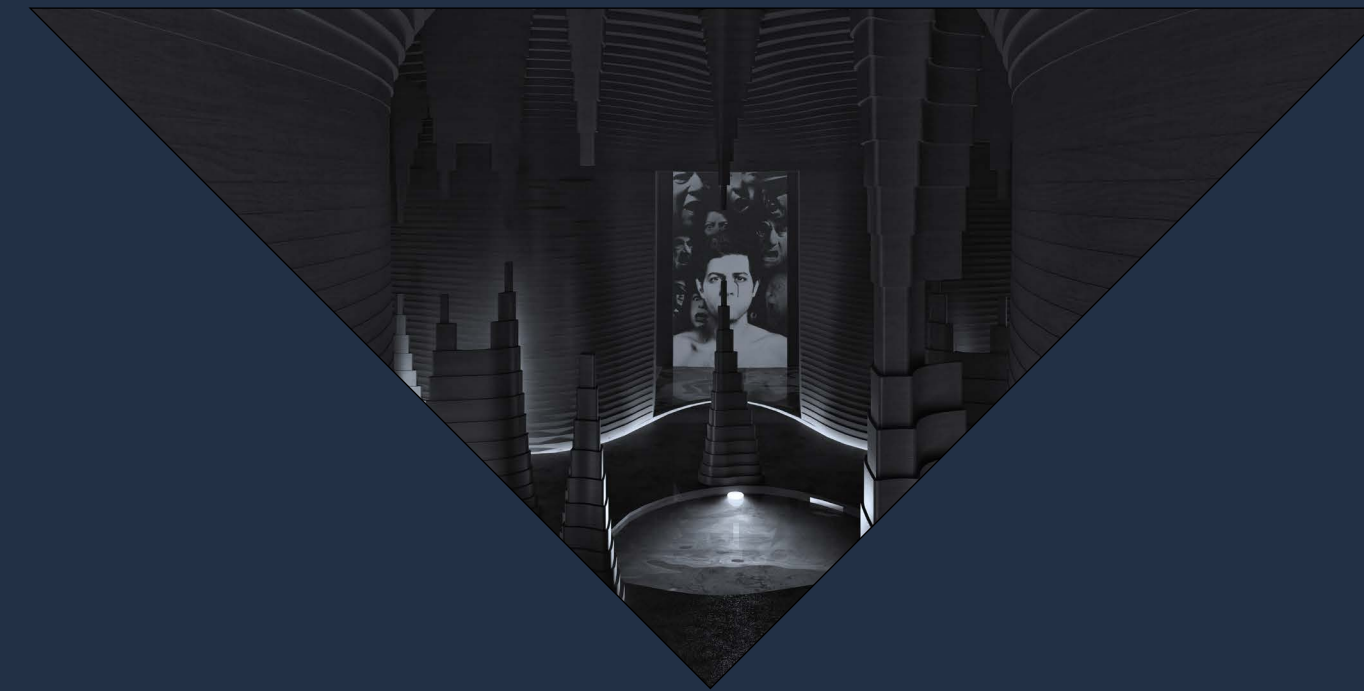
19 Chiamata anche Accademia di Scherma, venne realizzata dal giovane Moretti tra il 1933 e il 1936 all’ingresso meridionale del Foro Italico e in stretta relazione con lo sviluppo di questo, assecondandone le sue direttrici prospettiche (l’edificio è completamente chiuso verso sud, mentre è ampiamente vetrato a nord aprendosi dall’interno verso il paesaggio del Foro Italico), con l’idea di ospitare i giovani schermidori della gioventù fascista, ma anche spazi polifunzionali che potessero accogliere manifestazioni varie. Dalla Seconda Guerra Mondiale a oggi la Casa delle Armi è stata utilizzata per funzioni non attinenti al programma originale, oltre ad essere vittima di una damnatio memoriae per il suo legame con il fascismo. Tuttavia, rimane un capolavoro del razionalismo italiano in grado, all’epoca, di dare una risposta rivoluzionaria alla retorica del regime. Dal punto di vista compositivo il complesso si articola in due parallelepipedo di uguale altezza e finitura (marmo di Carrara) ortogonali tra loro e collegati da una passerella aerea. Il primo, concepito come un non meglio specificato “fabbricato uffici”, ospita: un grande salone (biblioteca e museo d’armi) su cui si affacciano due gallerie per la sosta e la lettura; la sala del consiglio degli istruttori; il salone per scrittura e informazioni; gli uffici del direttore e i servizi generali. Il secondo, invece, contiene la vera e propria palestra per la scherma di 45 x 25 m; i relativi servizi di spogliatoio e i servizi particolari (spogliatoi istruttori, sale istruttori e direttore, officina d’armi, ecc.). Questo secondo volume presenta una caratteristica copertura costituita da due semi-volte paraboliche sfalsate gettate in calcestruzzo armato e raccordate da una lunga fascia finestrata per conferire all’ambiente un’illuminazione a luce diffusa in grado di dilatare ulteriormente lo spazio. Notabile è anche l’apparato musivo dell’artista Angelo Canevari che manifesta la necessità dell’ideologia fascista di rifarsi alla grandezza di Roma.

20 Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 108.

21 Moretti, “Strutture e sequenze di spazi,” 108.

ATTO QUARTO: PROGETTO, UN'ESPOSIZIONE TEMPORANEA DAL VALORE PERMANENTE

4.2 LA SEQUENZA DI SPAZI



4.1 LA STRATEGIA DI VALORIZZAZIONE

Al di là del rigore logico esercitato nello studio della progettazione e della lucidità delle intenzioni, quando le idee escono dalla mente dell'architetto si incarnano nella concretezza della polvere e della ghiaia. Qui diventano soggette a una miriade di vincoli: tecnologici, economici, normativi e temporali. All'interno di questa dura realtà l'architetto, invece di continuare a cercare il compromesso, deve sforzarsi di affrontare le sfide a testa alta e di negoziare ostinatamente in ogni conflitto pur di conservare l'integrità complessiva del progetto. Questo processo, questa lotta, sono l'essenza dell'architettura.

Tadao Ando



Figura 4.1. Concept planimetrico del progetto. Sovrapposte all'immagine satellitare di Roosevelt Island, le linee bianche tratto punto evidenziano gli assi di simmetria alla base dell'articolazione compositiva del progetto, mentre le linee bianche continue schematizzano i profili del nuovo intervento.
[Schizzo dell'autore su stampa in bianco e nero dell'immagine satellitare di Roosevelt Island]

4.1 LA STRATEGIA DI VALORIZZAZIONE

La storia delle trasformazioni di un bene architettonico può seguire diverse linee di sviluppo: quella della rilevanza storica e del riconoscimento urbano dell'opera, oppure quella della compatibilità ad usi diversi, o ancora quella del suo stato di conservazione. Ciascuna di esse non esclude l'altra e nella proposta che a breve verrà presentata si è tenuto conto di tutte nello stesso modo.

Per Smallpox Hospital tutto lasciava supporre a una soluzione che lo inglobasse all'interno di un parco, come già avvenuto per il faro all'estremità opposta dell'isola, valorizzato in quanto *landmark*, ma lasciato inalterato nel suo stato di rovina. E se si andasse oltre? Se si pensasse non solo ad inglobare quel che rimane dello Smallpox in uno spazio pubblico, bensì a considerare lo Smallpox stesso un perimetro tridimensionale al cui interno inglobare un sistema architettonico costituito da elementi permanenti e temporanei? Ecco che la valorizzazione sarebbe maggiore, poiché non si limiterebbe a una semplice contemplazione dell'immagine esterna della rovina, ma si estenderebbe a una sua fruizione dall'interno capace di immergere ancora di più il fruitore nella memoria del luogo. È proprio quest'ultima valorizzazione, meno romantica ma più viscerale, che è stata scelta come proposta in questo lavoro di tesi. Una valorizzazione/immersione che avviene su due livelli: quello temporaneo (relativo a una rappresentazione di *The Lamb Lies Down on Broadway dei Genesis*) e quello permanente (relativo allo Smallpox e alle sue adiacenze). Un livello però non si esaurisce con l'altro dato che da un lato l'esposizione sui Genesis, all'interno di un simile sito, possiede la potenzialità di una valorizzazione del luogo (anche grazie alla sua messa in sicurezza) e per di più attraverso un tema strettamente connesso al concetto di "rinascita"; dall'altro, quando le strutture espositive verranno smantellate e rimarrà quanto in fase di progettazione è stato concepito come permanente, questo costituirà uno spazio a servizio della collettività e della connettività tra gli episodi di rigenerazione urbana che si stanno susseguendo a Roosevelt Island.

Dalla Realtà alla Realtà assume quindi la valenza di catalizzatore di un'auspicata valorizzazione di un *landmark* (Smallpox Hospital), per troppo tempo vittima dell'abbandono, anche in relazione alla riconfigurazione del contesto paesaggistico del lungofiume verso Manhattan e Queens. In questo senso la logica di valorizzazione assume un andamento estensivo, attraversando la rovina fino a estendersi al contesto insulare e cittadino.

Per dare forma architettonica a questi presupposti si sono utilizzati un gran numero di riferimenti architettonici, celebri e meno celebri, in funzione di specifici temi da sviluppare. Perciò d'ora in avanti si parlerà di riferimenti tematici.

La struttura pensata come permanente è totalmente autonoma dalla muratura dello Smallpox, distanziandosene anche fisicamente. Su quest'ultimo, caratterizzato da estesi fenomeni di degrado materico e dissesto statico, saranno attuati interventi di consolidamento per liberarlo da tutte le strutture ausiliare che attualmente ne impediscono la lettura formale. La rovina sarà anche liberata da tutte le piante rampicanti che ne ricoprono le sue superfici.

Tuttavia, il primo passo del processo compositivo è stato tradurre in sequenza lineare le ambientazioni descritte in *The Lamb*. Successivamente si è cominciato a pensare a come

le ambientazioni più "architettoniche" potessero integrarsi nel contesto dello Smallpox e a quali architetture autorevoli fare riferimento.

Contemporaneamente al processo di trasposizione dell'album in sequenza di spazi si è voluto risolvere il tema del lungofiume sia verso Manhattan sia verso Queens che attualmente presenta uno stato di abbandono e di scarsa valorizzazione del paesaggio. Questo è stato risolto con una gradonata che scende verso l'acqua del fiume fino ad immergersi in essa. Il tutto è stato arricchito da basamenti sfalsati secondo un preciso rapporto di specularità e da un sistema di vasche digradanti che, attraverso un ciclo continuo, permettono all'acqua che sgorga dalla fontana di ricongiungersi con l'East River. Per i giochi d'acqua si è tratta ispirazione da due celebri opere americane. Una è il Salk Institute, realizzato da Louis Kahn a La Jolla (San Diego, California) tra il 1959 e il 1965. L'altra è la Ira Keller Forecourt Fountain, realizzata da Lawrence Halprin and Associates a Portland (Oregon) tra il 1963 e il 1975.

La fontana invece si è ispirata alle forme di quella realizzata negli anni '30 da Paniconi e Pediconi al Foro Italico (Roma).

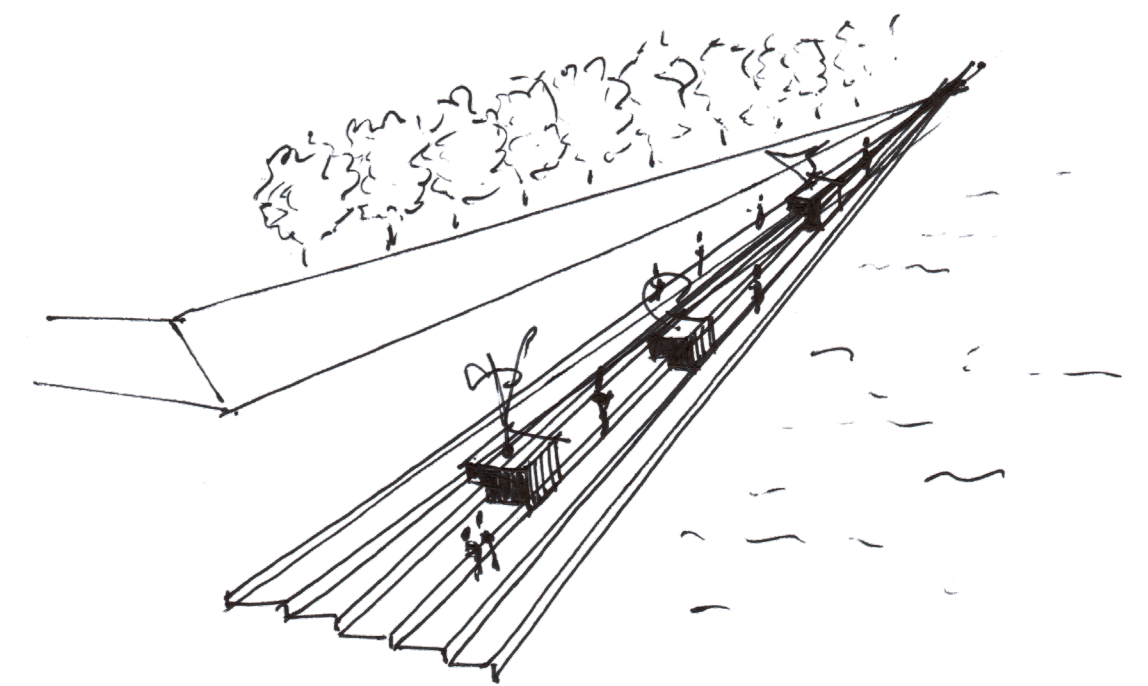


Figura 4.2. Prima idea di come risolvere l'affaccio sull'East River.
[Schizzo dell'autore]

Figura 4.3. Sequenza lineare di spazi avulsa dal sito di progetto.
[Schizzo dell'autore]

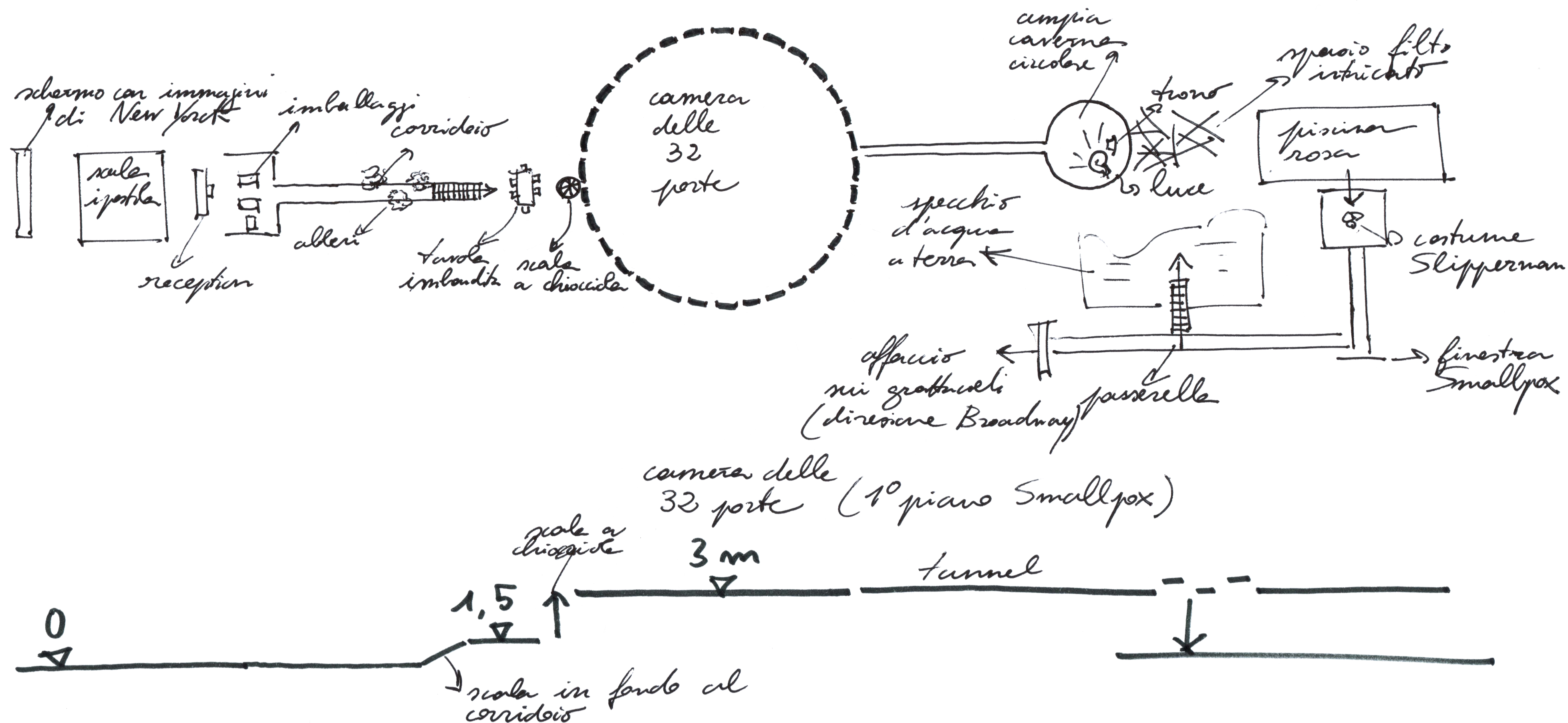




Figura 4.4. Il Piazzale dell'Impero, realizzato da Luigi Moretti nel 1937 al Foro Italico, Roma.
["Piazzale dell'Impero al Foro Mussolini," Archivio Centrale dello Stato, ultimo accesso 12 giugno 2025, <https://tecadigitaleacs.cultura.gov.it/item/e3c4a8e7-398f-452a-8c33-fc325bd1af2f>]



Figura 4.5. La corte del Salk Institute, realizzato da Louis Kahn tra il 1959 e il 1965 a La Jolla (San Diego, California).
[James Steele, *Salk Institute: Louis Kahn* (Phaidon, 1993)]



Figura 4.6. Vista aerea dell'Ira Keller Forecourt Fountain, realizzata da Lawrence Halprin and Associates tra il 1963 e il 1975 a Portland (Oregon).
["Ira Keller Forecourt Fountain," The Cultural Landscape Foundation, ultimo accesso 13 luglio 2025, <https://www.tclf.org/sites/default/files/microsites/halprinlegacy/ira-keller-forecourt-fountain.html>]

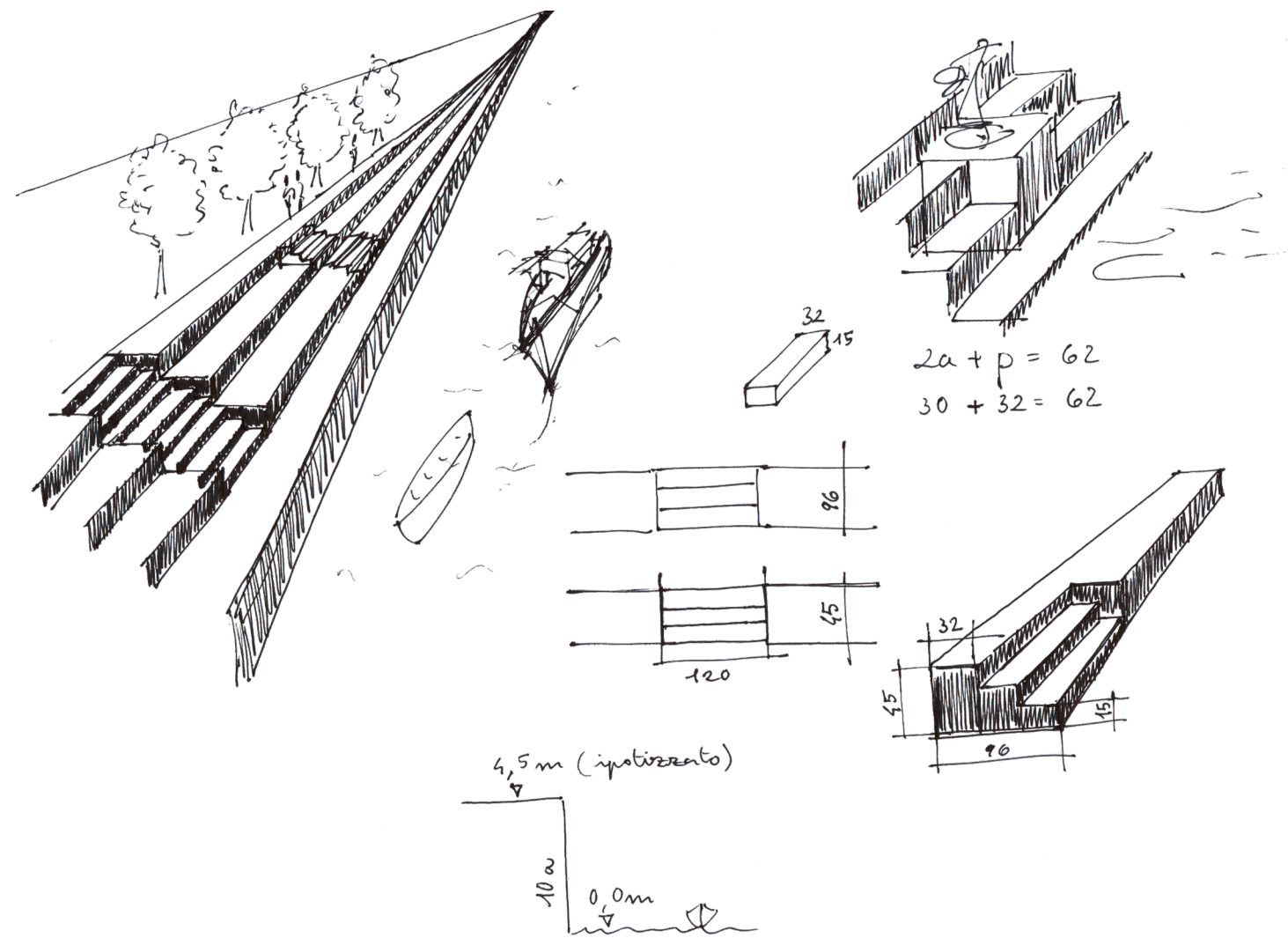


Figura 4.7. Idea di come risolvere il waterfront sia verso Manhattan sia verso Queens.
[Schizzi dell'autore]

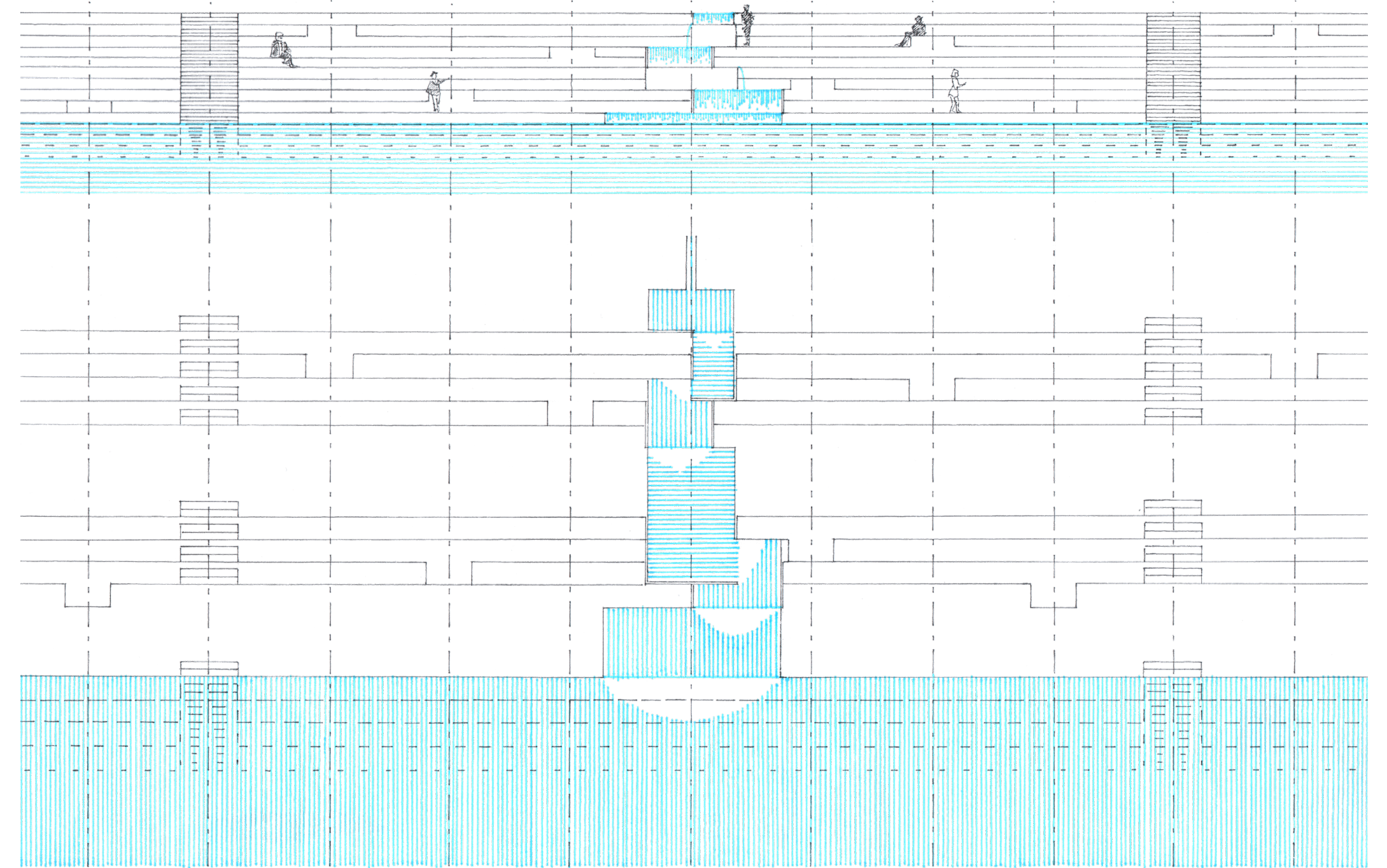
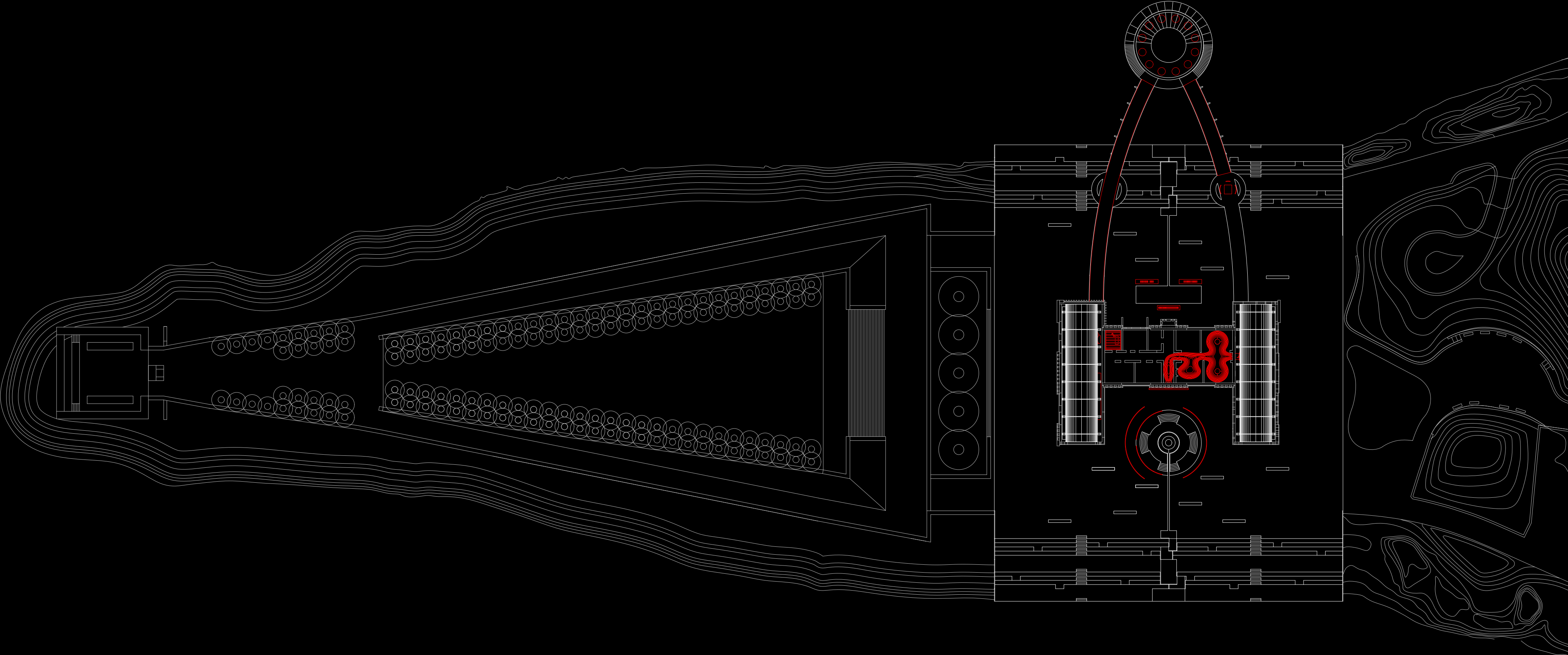
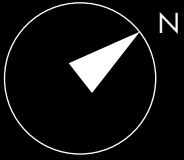


Figura 4.8. Pianta e prospetto della soluzione adottata per risolvere il duplice affaccio sull'East River. L'alternanza dei basamenti (pensati per ospitare opere d'arte) e il concatenamento di volumi su cui scorre l'acqua costituiscono un contrappunto al ritmo regolare della gradonata.
[Disegno preparatorio dell'autore in scala 1:200]

Figura 4.9. Planimetria di progetto. In grigio è rappresentato tutto quello che appartiene alla preesistenza; in bianco il nuovo intervento concepito come permanente; in rosso l’allestimento temporaneo relativo al solo progetto espositivo. Si manterrà questa differenza cromatica in tutti i disegni bidimensionali.
[Disegno dell’autore]



In entrambe le maniche trasversali della rovina dello Smallpox è stata collocata specularmente una passerella alla quota (4 m dal suolo) di quello che doveva essere il secondo livello dell'edificio. Questa passerella, concepita come permanente (sebbene reversibile) conduce il visitatore, prima a fruire della visione complessiva della rovina dall'interno a una quota rialzata e quindi privilegiata, poi a varcare la soglia di quella che era una finestra dell'ospedale. In questo passaggio si concentra una grande carica energetica che prende spunto dalla sensazione che si ha nell'entrare nello spazio interno di San Pietro descritta nel saggio di Moretti analizzato nell'atto precedente. Si passa, infatti, dalla compressione suscitata dal varco della finestra alla sensazione di dilatazione provocata dall'immediato apparire dell'ambiente esterno, in modo che lo stupore provocato dall'imponenza dello skyline di Manhattan risulti ancora più forte, Back in N.Y.C. insomma...

Il percorso prosegue quindi alla quota di 4 m sopra la pavimentazione esterna (8,50 m sul livello del mare) per poi scendere, attraverso una scala a spirale, su una rotonda panoramica sull'East River con vista su Manhattan. Dopo una tanto prevedibile quanto doverosa sosta in contemplazione dello skyline della Grande Mela, si può proseguire a ritroso sul ramo speculare della passerella, scendere alla quota della pavimentazione, uscire dalle mura dello Smallpox e ritrovarsi sull'altra sponda dell'isola che si affaccia su Queens. Questa organizzazione distributiva garantisce una separazione dei flussi tra il percorso sopraelevato e panoramico appena descritto e tra lo spazio pubblico sottostante che consente la connessione tra il Southpoint Park e il Franklin D. Roosevelt Four Freedom State Park. In questo modo si configura quindi la possibilità di utilizzare la passerella sopraelevata per eventi di qualsiasi genere, così come l'esposizione trattata in questa tesi, senza intralciare lo spazio pubblico.

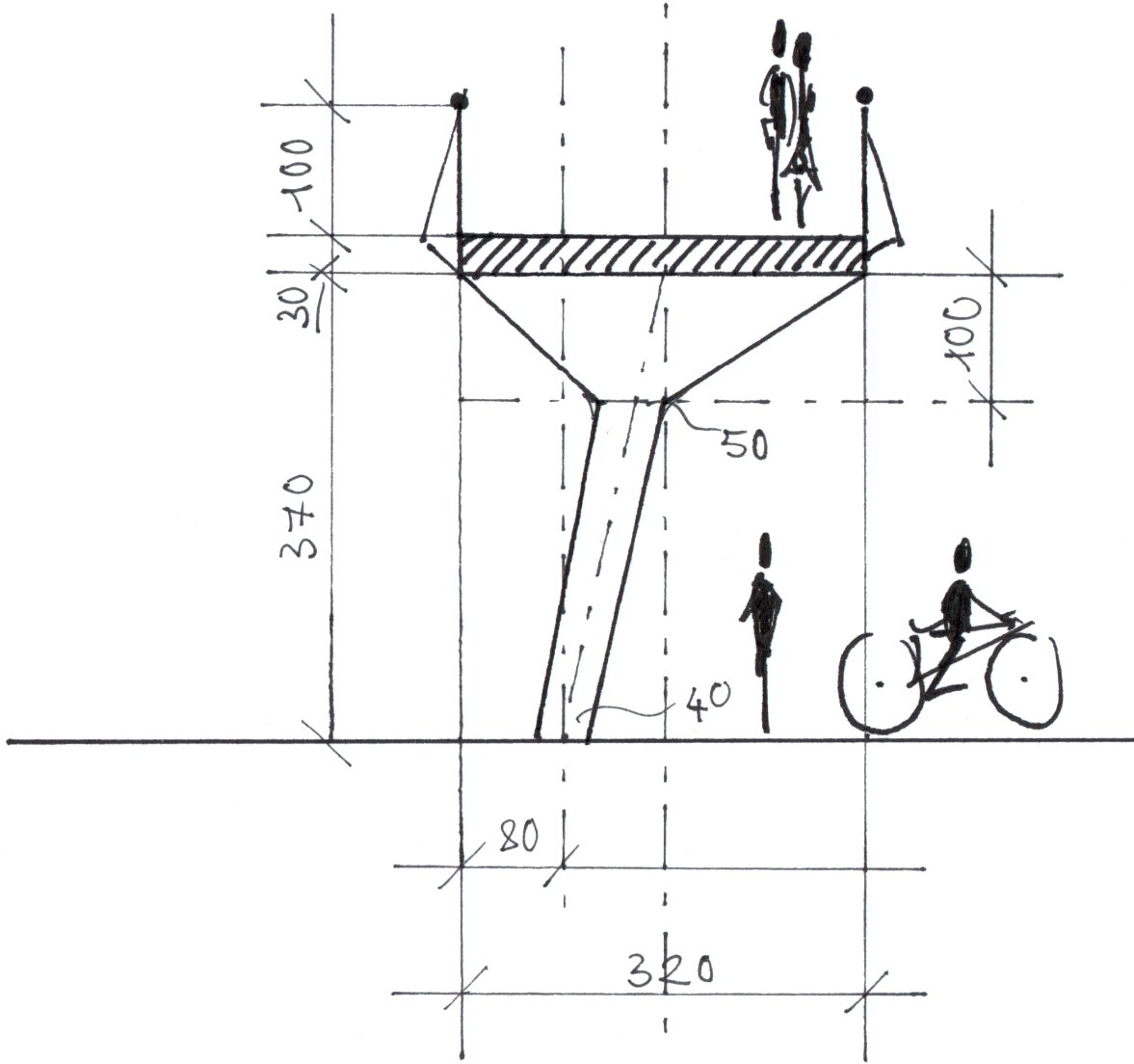
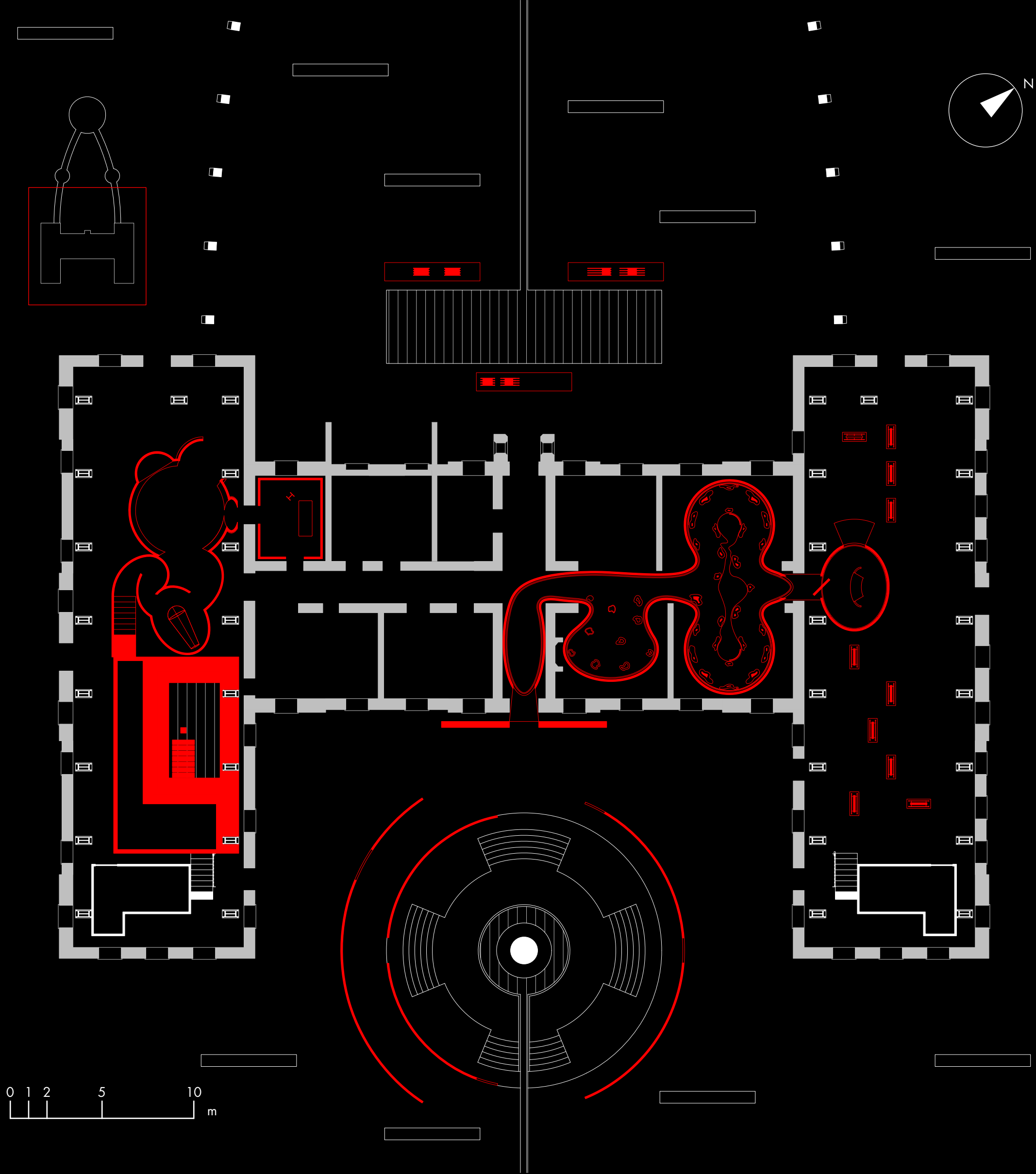


Figura 4.10. Sezione trasversale della campata tipo della passerella esterna.
[Schizzo quotato dell'autore]

Figura 4.11. Pagina 143: pianta del primo livello (quota + 1,20 m) dell'allestimento espositivo all'interno dello Smallpox.
[Disegno dell'autore in scala 1:200]



4.2 LA SEQUENZA DI SPAZI

In questo ultimo capitolo, che costituisce l’esito progettuale del lungo e complesso processo di analisi e ricerca che questa tesi ha condotto, rappresentandone di fatto la conclusione, si condurrà il lettore attraverso la sequenza degli spazi espositivi proprio come se fosse un visitatore della mostra. A tale scopo si è deciso di inserire diversi render del progetto intervallati da schizzi (fondamentali per arrivare alla soluzione definitiva) e dai riferimenti tematici a cui si è deciso di attingere, il tutto corredato da una descrizione delle ragioni delle scelte adottate per ricostruire questo concept album ricco di ambientazioni eterogenee tra di loro.

A differenza del capitolo di esegesi, qui i brani non saranno trattati sempre singolarmente, ma ci saranno alcuni gruppi (anche di tre brani) dato che, trattandosi di una storia, spesso l’ambientazione e l’atmosfera descritta da un brano si concatenano con quella del successivo senza soluzione di continuità, a cominciare per esempio dalla prima.

Il processo di trasposizione da brani musicali ad ambienti architettonici è stato eseguito per la quasi totalità delle tracce presenti in *The Lamb Lies Down on Broadway*, omettendo solamente alcune dell’ultima parte della storia, per la quali, considerando le ambientazioni naturalistiche che presentano, sarebbe stata troppo complessa una ricostruzione all’interno dello Smallpox e nel caso sarebbe stata comunque troppo astratta.

THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY - FLY ON A WINDSHIELD

La sequenza di spazi inizia all’esterno dello Smallpox, così come la storia di *The Lamb*, inizia quando Rael è appena giunto alla luce del giorno, poco dopo aver lasciato a grandi lettere la propria tag a sul muro che conduce alla metropolitana. Proprio la questione delle tag sui beni architettonici costituisce un problema dal quale lo Smallpox non è escluso. Di conseguenza, per rappresentare il brano che dà il titolo all’album, si è pensato di inserire dei pannelli circolari intorno alla fontana, i quali potranno essere imbrattati a piacimento dai visitatori dell’esposizione, ma anche da qualsiasi passante, dato che questa parte iniziale è stata collocata sullo spazio pubblico antistante la facciata rivolta verso Queens. In questo modo si auspica di proteggere lo Smallpox da ulteriori graffiti. L’idea ha tratto ispirazione da un’installazione dell’Expo di Osaka del 1970, un po’ per la poetica di quel periodo e un pò per il concetto di fondo. Come a Osaka, anche qui i pannelli presentano un andamento circolare, ma in questo caso la geometria di questo intervento temporaneo è stata dettata dalla presenza della fontana (anch’essa di andamento circolare) pensata per il progetto di sistemazione urbana permanente. Inoltre, la scelta di cominciare l’esposizione sul lato rivolto verso Queens non è casuale. È stata dettata dalla volontà di valorizzare la sponda meno “attraente”, se così si può definire, di Roosevelt Island.

Per dare importanza al simbolo dell’agnello si è deciso di collocarne uno imbalsamato al posto della sfera al centro della fontana. Qui sul visitatore incombe uno schermo luminoso su cui si susseguono scene dell’immaginario collettivo USA dei Settanta e che rappresenta *The Wall of Death* di *Fly on a Windshield*. Varcando questa soglia ecco che si può entrare nel mondo onirico di *The Lamb*.



Figura 4.14. Libertà di espressione ad Osaka 70.
[Bruno Suter e Peter Knapp, 500 pictures of the Osaka Expo 70 (Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1970)]



Figura 4.15. Visualizzazione all’alba della prima parte dell’esposizione in fase di allestimento. Lo schermo è ancora spento e i pannelli intorno alla fontana non presentano alcun graffito. Tuttavia, la sistemazione esterna permanente è già stata realizzata.
[Render dell’autore]



Figura 4.16. Visualizzazione del waterfront verso Queens con l'allestimento espositivo che inizia intorno alla fontana circolare. Si è ancora all'esterno della mostra vera e propria; tuttavia, vengono già raccontati due brani: *The Lamb Lies Down on Broadway* e *Fly on a Windshield*.
[Render dell'autore]



Figura 4.17. Visualizzazione notturna della parte iniziale dell'esposizione dedicata a *The Lamb Lies Down on Broadway* e *Fly on a Windshield*.
[Render dell'autore]

Varcata la soglia definita dal Muro della Morte, il visitatore si ritrova avvolto da un padiglione dalle forme sinuose e debolmente illuminato, proprio come Rael nel bozzolo di *Cuckoo Cocoon* e per sottolineare la continuità della narrazione tra questo brano e *In the Cage* si è scelto di utilizzare un'unica matrice compositiva. Dal punto di vista geometrico-percettivo i riferimenti sono stati principalmente due, per la loro discretizzazione delle superfici liminari dello spazio interno: quello della Chiesa della Sacra Famiglia a Salerno (realizzata tra il 1969 e il 1973 da Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti) e quello del livello interrato del Museo d'Arte Fondazione Luigi Rovati a Milano (realizzata da Mario Cucinella Architects nel 2022 in un intervento di recupero, ampliamento e musealizzazione di un edificio ottocentesco). Qui però ci sono stalattiti e stalagmiti di legno lamellare che si allungano sempre di più fino a congiungersi in alcuni punti, formando così una sorta di gabbia. Per ragioni tecnologiche tutti questi elementi sono fissi, ma la sensazione è di grande dinamismo.

Inoltre, la scelta di posizionare uno specchio di fronte all'altro nella porzione finale di questo padiglione contribuisce a ricreare, con un espediente percettivo, il sistema infinito di gabbie che si svela a Rael in un preciso momento di *In the Cage*.

L'ambiente è stato arricchito anche da uno specchio d'acqua.

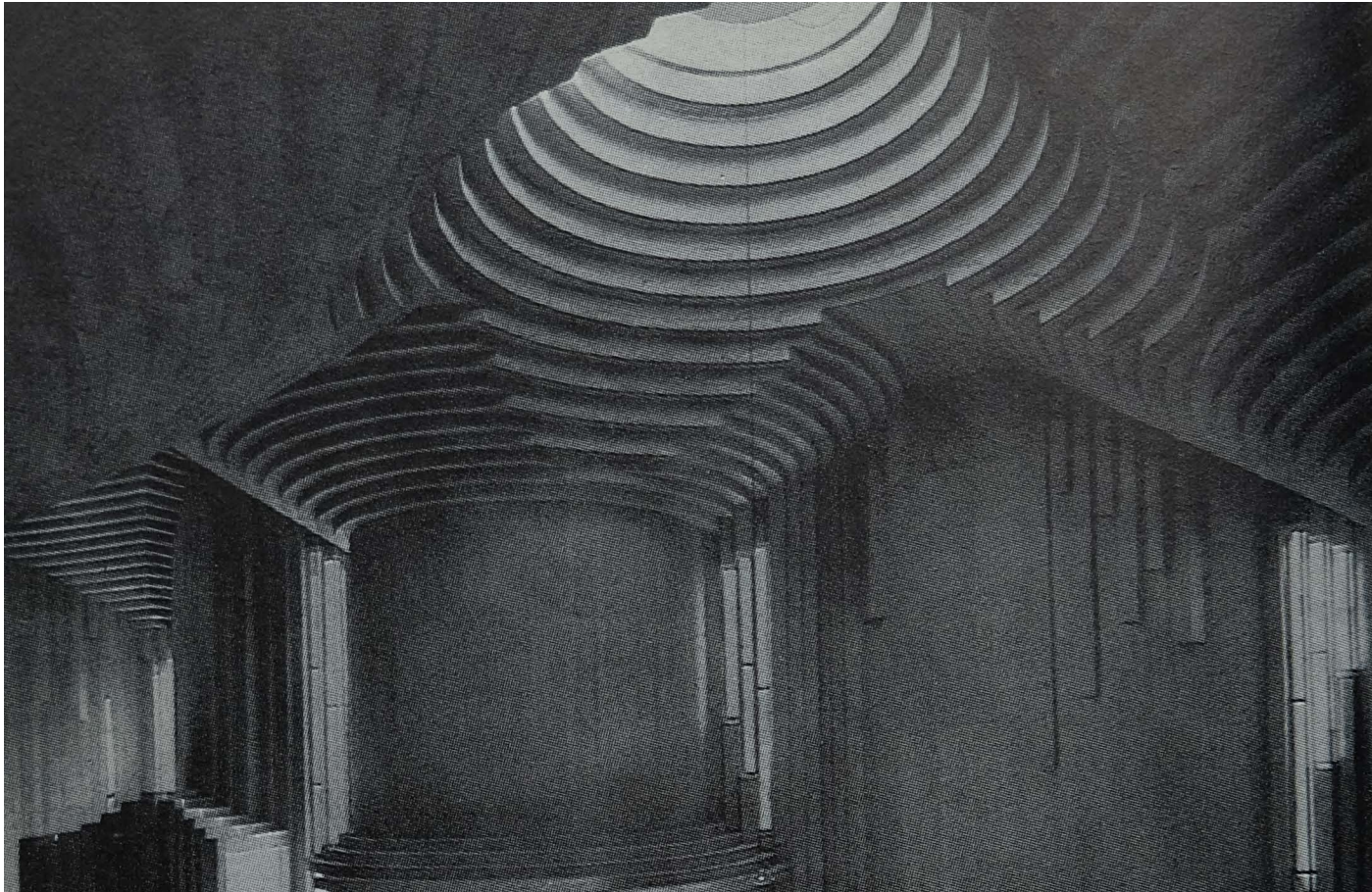


Figura 4.18. Interno della Chiesa della Sacra Famiglia a Salerno realizzata da Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti tra il 1969 e il 1973, con la collaborazione di Giuseppe Palma, Mario Alemanni e Fabrizio Ago. [Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana: 1944-1985* (Einaudi, 1986), 108]



Figura 4.19. Livello interrato del Museo d'Arte Fondazione Luigi Rovati realizzato dallo studio Mario Cucinella Architects nel 2022 in un palazzo ottocentesco di Milano. In esposizione sono stati accostati reperti archeologici ad oggetti realizzati da importanti designer del XX secolo. [Fotografia dell'autore]

Figura 4.20. Schizzo della pianta relativa alla porzione dedicata a Cuckoo Cocoon e In the Cage con una prima idea di forma che plasma il percorso del fruitore. [Schizzo dell'autore]

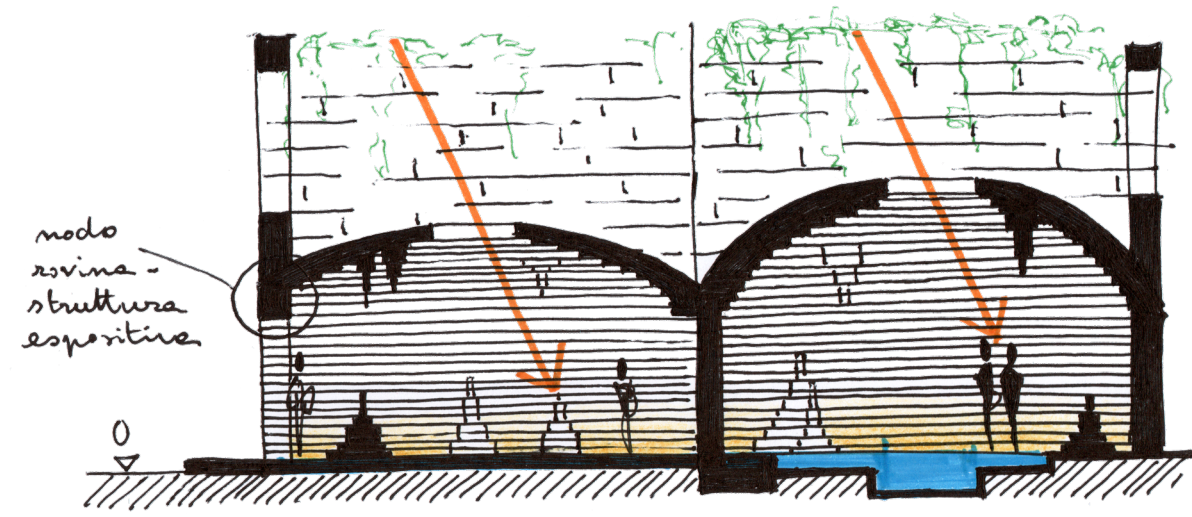
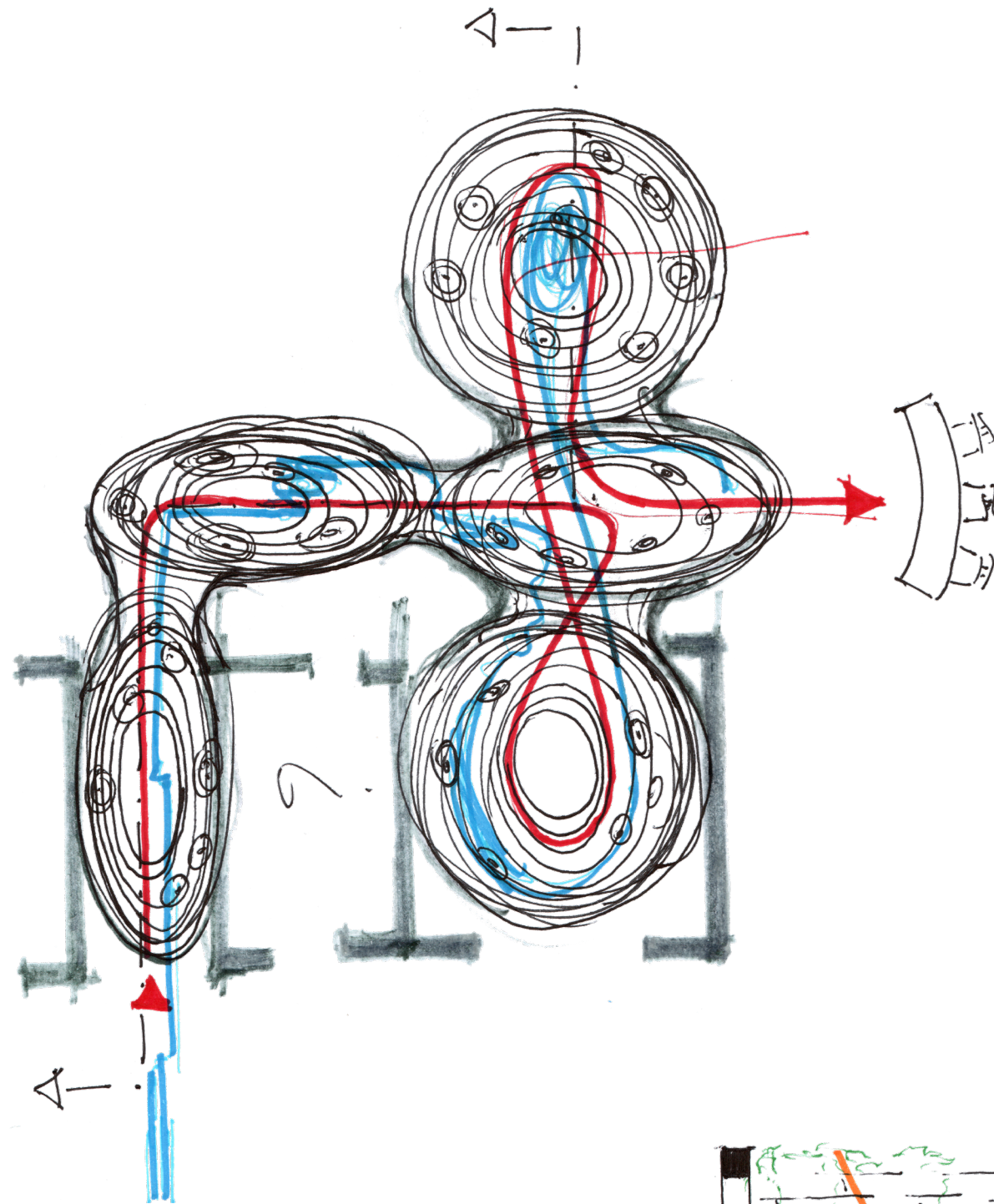


Figura 4.21. Schizzo della sezione relativa a *Cuckoo Cocoon* e *In the Cage* con lo studio dell'illuminazione (naturale e artificiale) e del rapporto con la preesistenza. [Schizzo dell'autore]

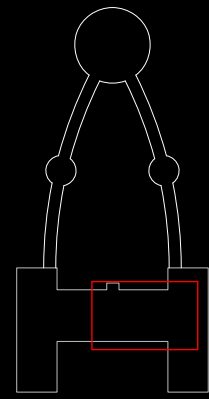
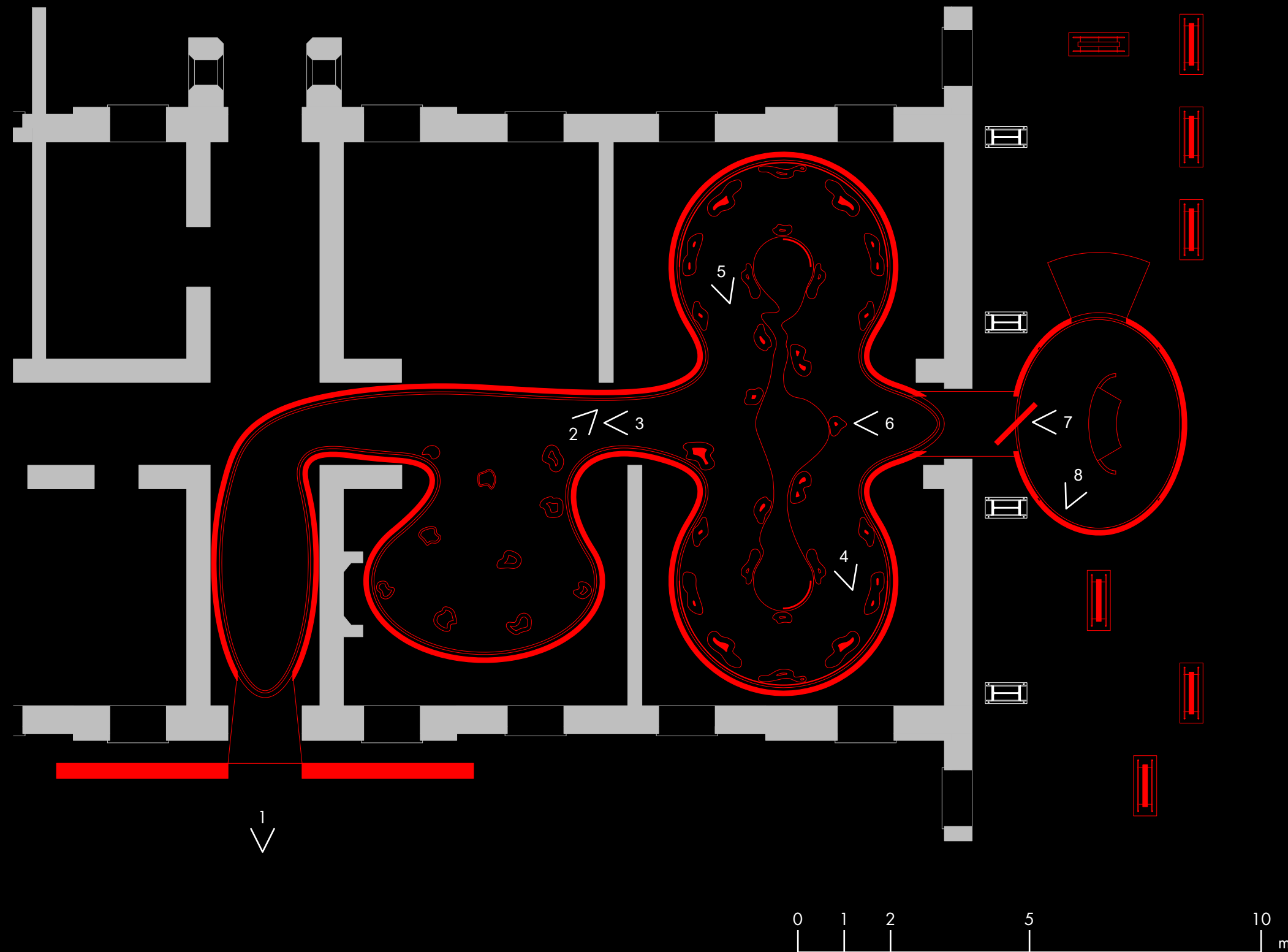
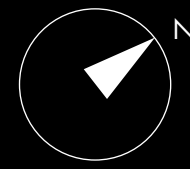


Figura 4.22. Pianta (quota + 1,20 m) della sequenza dell'allestimento dedicata a *Cuckoo Cocoon*, *In the Cage* e alla reception di *The Grand Parade of Lifeless Packaging*.
[Disegno dell'autore in scala 1:100]



1

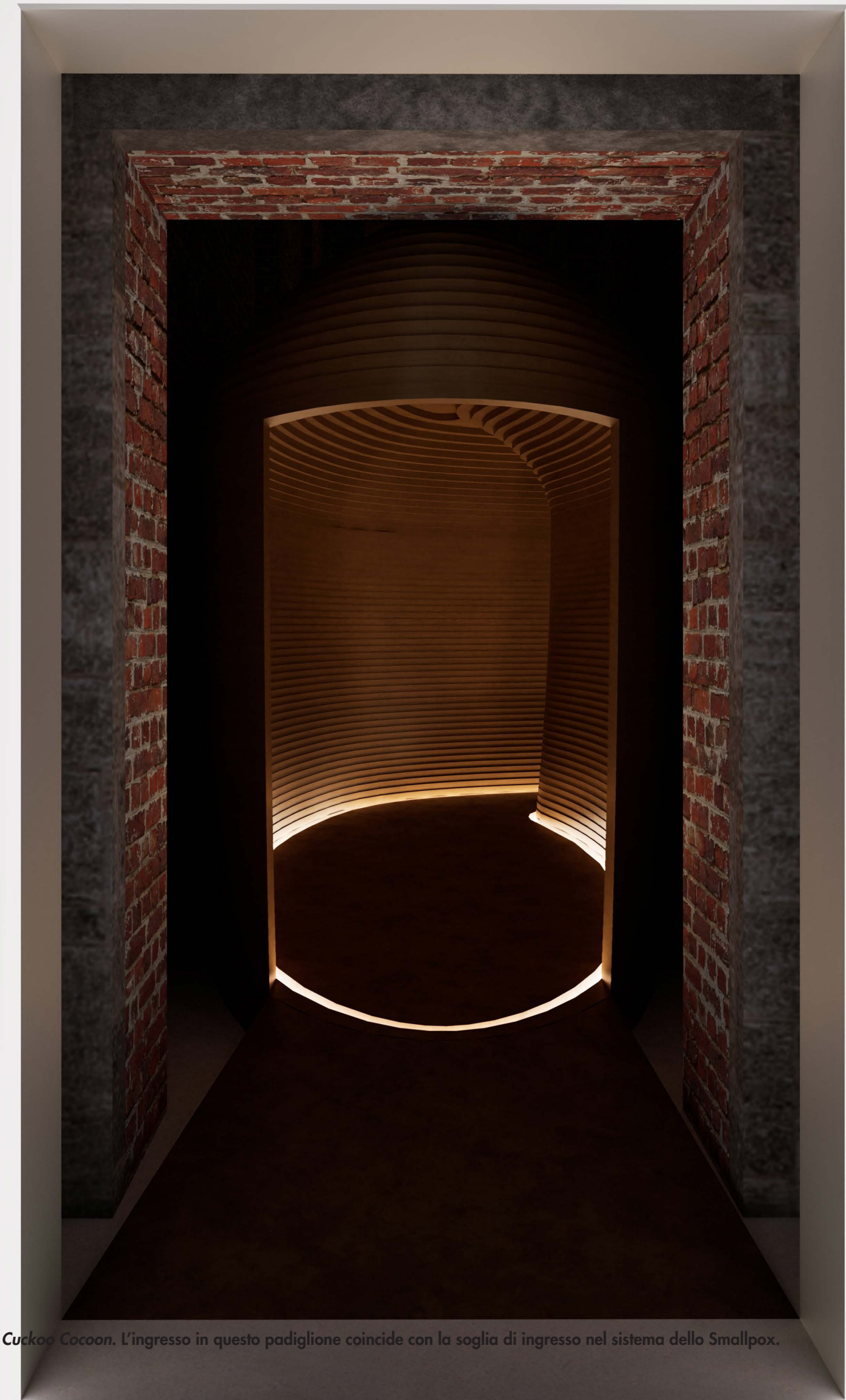


Figura 4.23. Visualizzazione di *Cuckoo Cocoon*. L'ingresso in questo padiglione coincide con la soglia di ingresso nel sistema dello Smallpox.
[Render dell'autore]

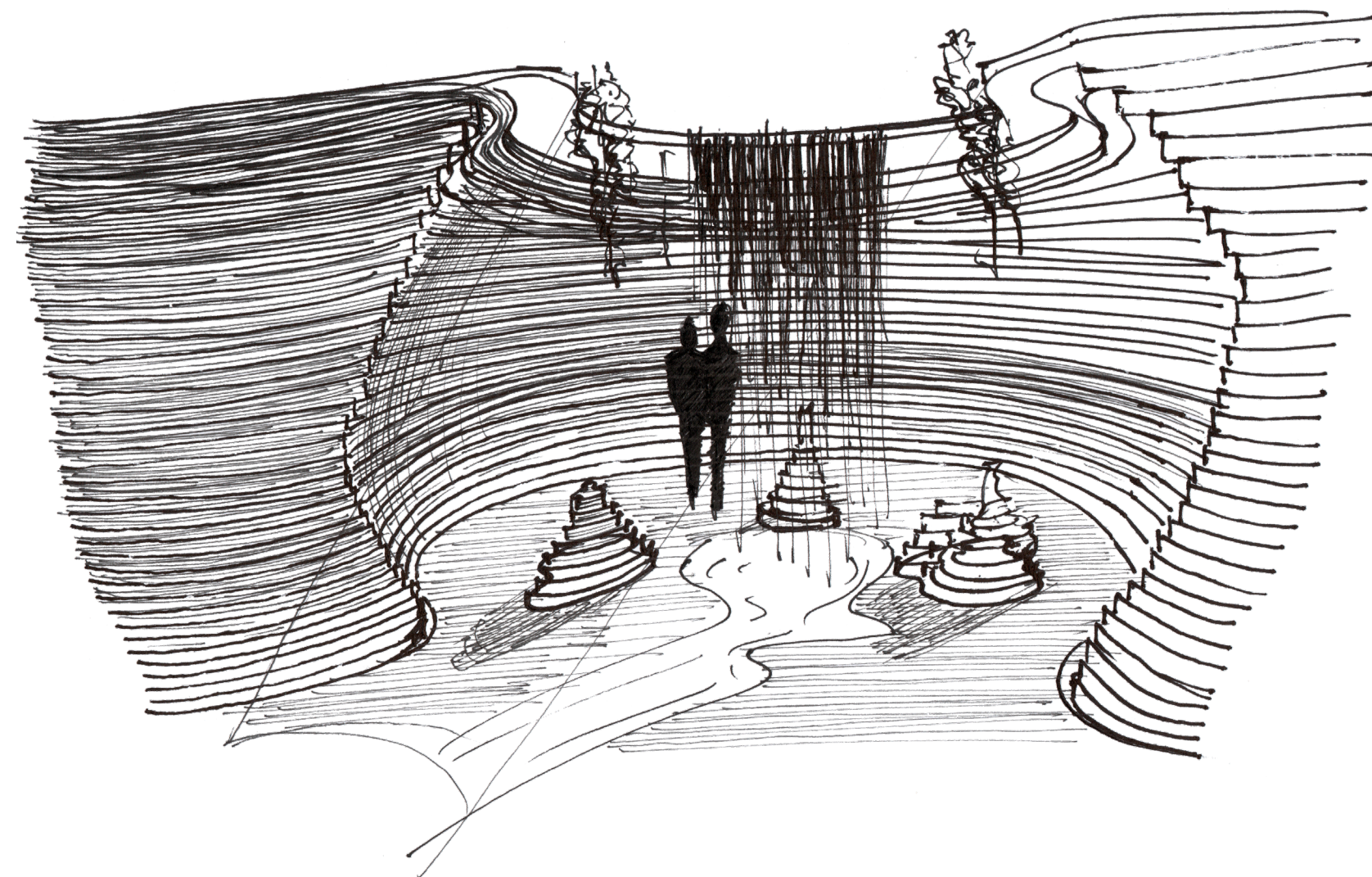


Figura 4.24. Schizzo prospettico di una delle concavità del padiglione dedicato a *In the Cage*.
[Schizzo dell'autore]

Figura 4.25. Visualizzazione di *In the Cage*. Le stalattiti e stalagmiti cominciano a formarsi.
[Render dell'autore]





4



Figura 4.28. Visualizzazione diurna e notturna di *In the Cage*.
[Render dell'autore]

4



5



Figura 4.29. Visualizzazione di *In the Cage*. Dettaglio sul gioco di specchi che generano una moltiplicazione infinita degli elementi verticali del padiglione.
[Render dell'autore]



Figura 4.30. Visualizzazione della conclusione di *In the Cage*. Mentre John scompare Rael viene fatto girare come una trottola: tutto gira intorno a lui in una sensazione di estraniamento totale.
[Render dell'autore con effetti speciali]

Nella parafrasi di copertina, la reception della Fabbrica dell’imballaggio senza vita, in cui Rael viene accolto da una commessa, viene descritta come un vestibolo spoglio e moderno. Nel progetto questo spazio è stato reinterpretato come la reception di una grande azienda (dal nome Grand Parade appunto) con l’aumento della propria quotazione di borsa in bella mostra. Il desk e la scritta luminosa trovano il proprio riferimento in una sezione del padiglione IBM dell’expo di Osaka 70 anche se in questo caso la scritta non riporta una data, bensì la testimonianza del rally finanziario della “Fabbrica dell’imballaggio inanimato”. La forma ellittica dello spazio e l’uso della luce si richiamano invece quelle della cella al Foro Italico realizzata da Moretti. Per il pavimento “estremamente lucidato” descritto nella storia si è utilizzata una resina colorata che enfatizza il tono umoristico di questa ambientazione.

Usciti dalla reception, si entra nella “fabbrica” vera e propria. Qui la produzione di esseri umani inanimati descitta in *The Grand Parade* non si è voluta riproporre i maniera letterale, seppur nella parafrasi di copertina e nel testo di questo brano non manchino suggestioni visive, ma è stata reinterpretata attraverso la dilatazione nello spazio dei frammenti di storia che appaiono con le stesse forme (anche nelle proporzioni) nella grafica di copertina dell’album progettata da Hipgnosis. Questo processo compositivo diventa quindi metafora dell’operazione creativa di scomposizione e ricomposizione della storia in una sorta di reincarnazione della stessa in un altro genere di vita, così come in *The Grand Parade of Lifeless Packaging* vengono reincarnati esseri umani. A Smallpox Hospital, tuttavia, il futuro della storia è ancora tutto da scoprire per il visitatore.



Figura 4.31. Fotografia di uno spazio del padiglione IBM all’expo di Osaka 70. [Suter e Knapp, *Osaka*, 384-385]

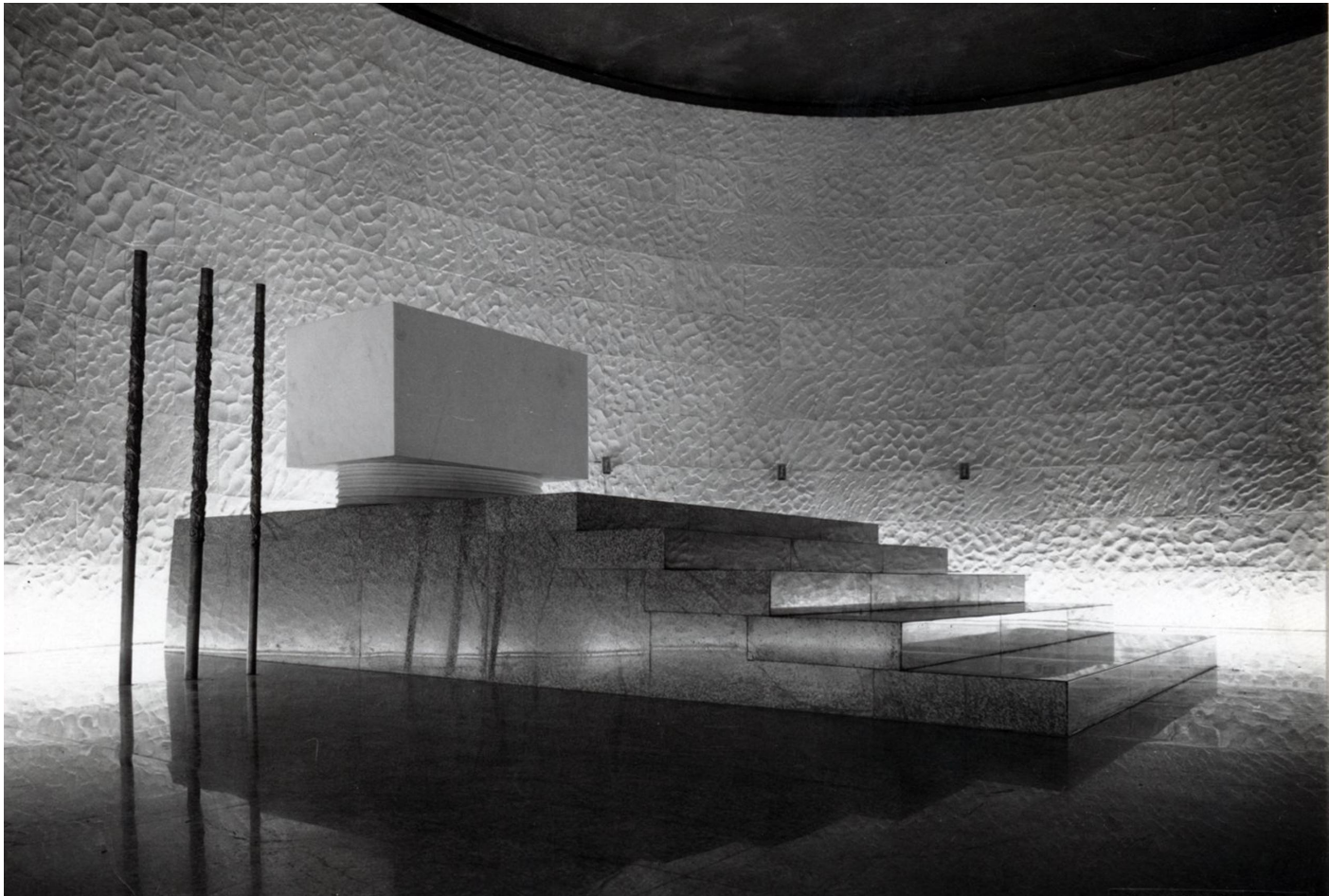


Figura 4.33. Fotografia dell’altare della cella commemorativa realizzata da Luigi Moretti nel 1940 al Foro Italico, Roma. [“Cella commemorativa presso la Sede littoria,” Archivio Centrale dello Stato, ultimo accesso 12 giugno 2025, <https://tecadigitaleacs.cultura.gov.it/item/4661a6d0-e233-4cc1-8fbe-61a5ea095603>]

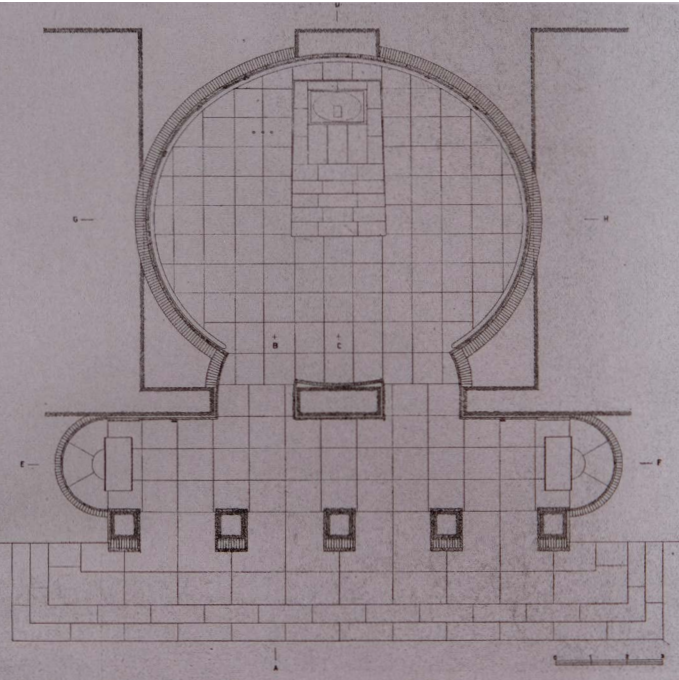


Figura 4.32. Pianta della cella commemorativa realizzata da Luigi Moretti nel 1940 al Foro Italico, Roma. [Rostagni, *Luigi Moretti*, 216]



Figura 4.34. Visualizzazione della reception di *The Grand Parade of Lifeless Packaging*. [Render dell’autore]



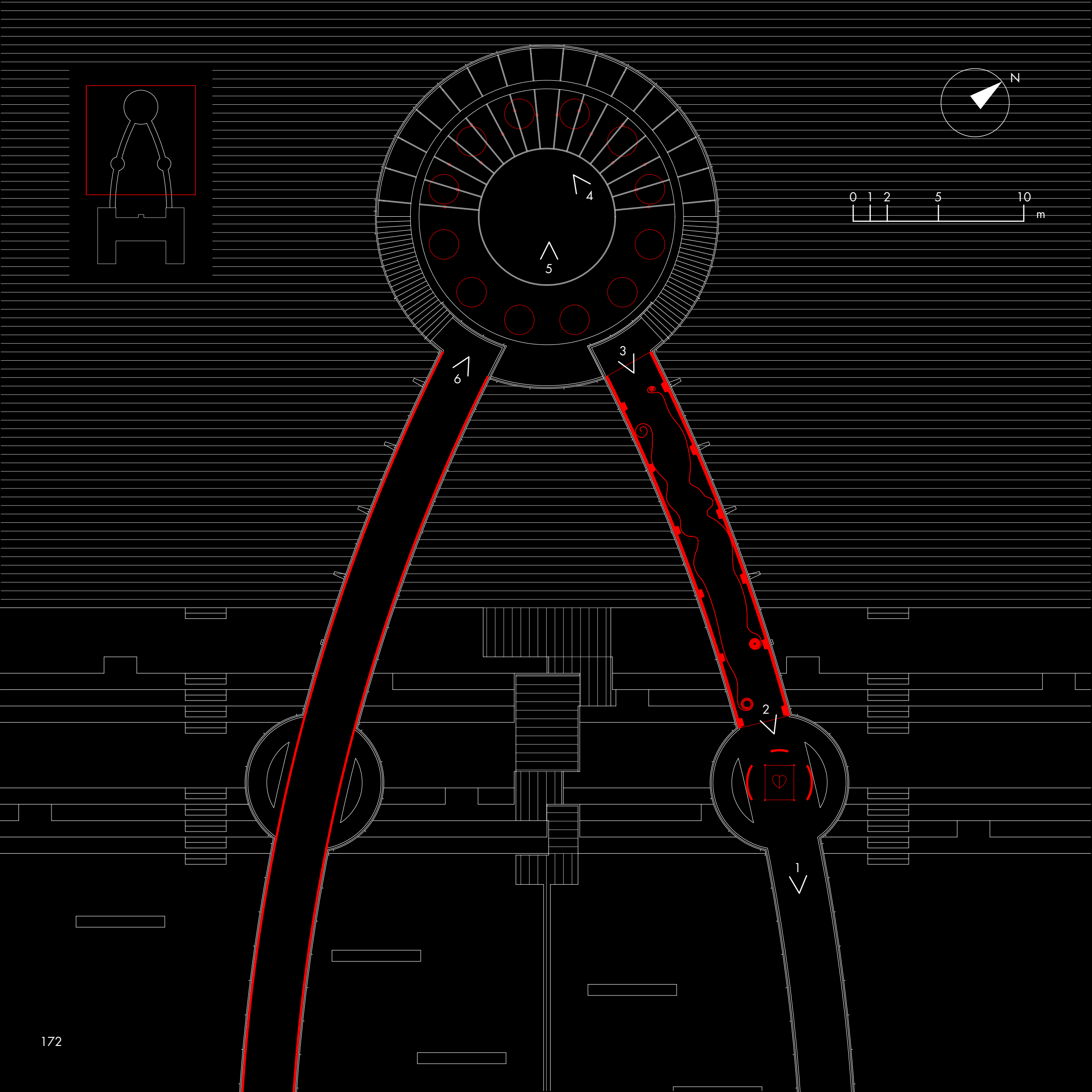
Figura 4.35. Visualizzazione della reception di *The Grand Parade of Lifeless Packaging* con apertura proprio verso la Gran parata dell'imballaggio inanimato.
[Render dell'autore]



Figura 4.36. Visualizzazione di *The Grand Parade of Lifeless Packaging*.
[Render dell'autore]



Figura 4.37. Fronte settentrionale dello Smallpox visto dal Southpoint Park. Dalla porzione più in rovina dell'edificio emerge la ritmicità della struttura del nuovo intervento che si configura come indipendente dalle bucatore dell'ex ospedale.
[Render dell'autore]



BACK IN N.Y.C., HAIRLESS HEART E COUNTING OUT TIME

Questi tre brani sono stati uniti in un'unica ambientazione al di sopra della passerella sospesa. La scelta di unirli è stata dettata dal fatto che tutti e tre descrivono dei flashback che si susseguono nella memoria di Rael mentre ricorda episodi della sua vita terrena a N.Y.C. Inoltre, trattandosi di ricordi, si è scelto di visualizzare porzione espositiva in bianco e nero.

Come allestimento, per il ricordo che Rael ha della sua prima esperienza sessuale, è stato scelto il letto Nerone Aureo disegnato da Pier Federico Caliarì, relatore di questa tesi. Sul letto è stato invece adagiato il cuore di *Hairless Heart* metà ricoperto di lana di agnello e metà già rasato col suo colore rosso ciliegia. Questa ambientazione è poi resa più intima da pannelli circolari su cui sono proiettate immagini dell'iconica scena del film *Zabriskie Point* (1970) in cui hippie amoreggiano tra la sabbia del deserto.

THE CARPET CRAWLERS

Per quello che forse è il singolo più conosciuto di tutto il disco, si è scelta una visualizzazione molto fedele alla descrizione di quest'ambiente: tappeto di lana di agnello, pareti dipinte di ocre rossa e strisce di celluloidi.

THE CHAMBER OF 32 DOORS

Per l'Aula delle 32 porte si è pensato a una rotonda panoramica con vista a 360° da Manhattan al fronte principale dello Smallpox. I varchi sono stati intervallati dalle grafiche delle copertine dei Genesis simboleggiando le strade diverse che può prendere una composizione musicale. Tuttavia; solo una è quella di *The Lamb* e sarà compito del visitatore trovarla. L'ambientazione è poi stata arricchita da una lampada di design (*The Creation Box*) intesa come interpretazione e rappresentazione della frase di esordio del testo di copertina del disco.

LILYWHITE LILITH

Le pareti nere di quest'ambientazione, oltre che per riprodurre il buio tunnel attraverso cui Lilith conduce Rael fuori dall'Aula delle 32 porte, sono state utilizzate per rappresentare le immagini dei cinque membri dei Genesis catturati in diversi momenti dei live durante il tour di *The Lamb*.

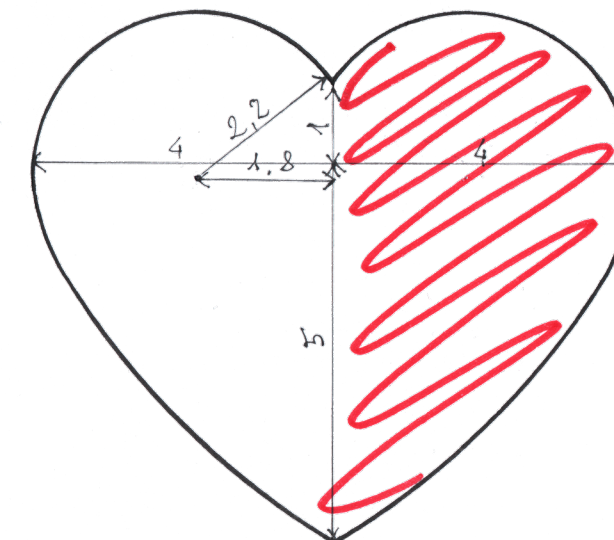


Figura 4.X. Schizzo quotato per il cuore da inserire nell'ambientazione di *Hairless Heart*. [Schizzo dell'autore]

Figura 4.38. Pagina 172: pianta della passerella (sezionata a una quota di + 5,2 m rispetto alla quota del primo livello dello Smallpox) con l'allestimento espositivo [Disegno dell'autore in scala 1:200]

Figura 4.39. Schizzo quotato per il cuore da inserire nell'ambientazione di *Hairless Heart*. [Schizzo dell'autore]



Figura 4.40. Visualizzazione di *Back in N.Y.C.*, *Hairless Heart* e *Counting Out Time*.
[Render dell'autore]

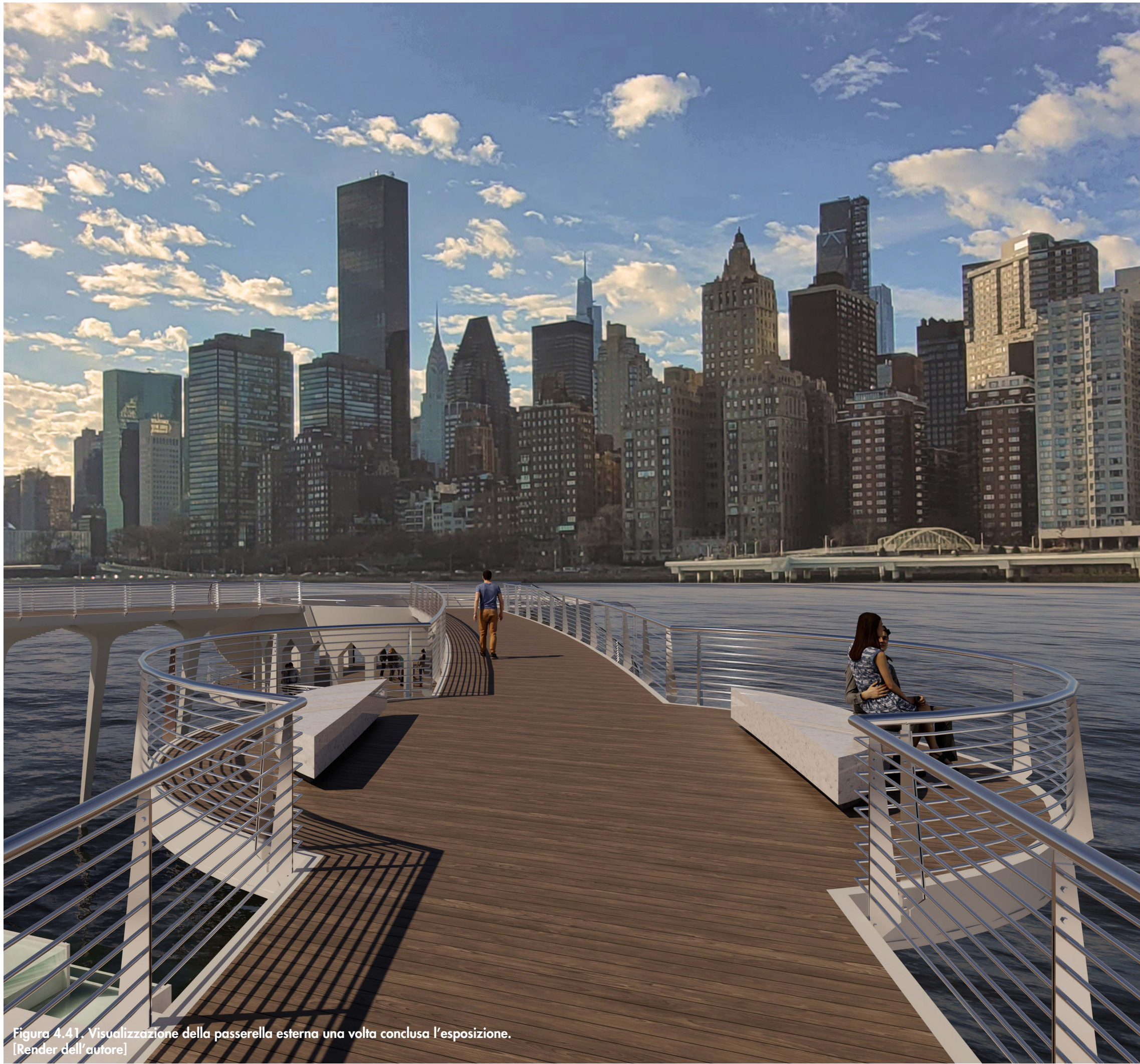




Figura 4.43. Visualizzazione di *The Carpet Crawlers*.
[Render dell'autore]



Figura 4.44. Visualizzazione di *The Chamber of 32 Doors*.
[Render dell'autore]



Figura 4.45. Visualizzazione di come rimarranno, una volta conclusa l'esposizione, la passerella e la rotonda panoramica sull'East River pensata per *The Chamber of 32 Doors*.
[Render dell'autore]



Figura 4.46. Visualizzazione di *The Chamber of 32 Doors*. Dettaglio delle lampade (The Creation Box) appese con corde ai tubi metallici
[Render dell'autore]



Figura 4.47. Visualizzazione di *The Chamber of 32 Doors*.
[Render dell'autore]

Figura 4.48. Visualizzazione del tunnel di *Lilywhite Lilith*.
[Render dell'autore]



Insieme a *The Chamber of 32 Doors*, *The Lamia* è il brano che presenta l’ambientazione più architettonica. Di conseguenza, per la sezione dedicata a questa traccia, si è attinto, oltre che ovviamente dal testo di Gabriele, da una molteplicità di riferimenti architettonici.

Si è scelto l’Hammam del sultano nell’harem del magnifico Palazzo Topkapı di Istanbul in particolare per i suoi accessori dorati, proprio come quelli che ornano l’ambientazione della piscina in cui Rael incontra le tre lamia. Nel caso specifico è stato riproposto il motivo delle inferriate nelle sue proporzioni originali, cercando di ricreare quel senso di esclusività e intimità che fantasia del grande Mimar Sinan conferì a questi spazi dell’harem alla fine del XVI secolo.

I riferimenti per la sezione dedicata a *The Lamia*, tuttavia, non si esauriscono qui. Per ricreare quella sensualità presente nei testi e nella musica di questo brano si è preso spunto da un’altro dettaglio, questa volta appartenente al mondo del cinema e più precisamente ad *Amarcord* di Fellini, uscito tra l’altro un anno prima di *The Lamb*. La scena è quella celebre con la Gradisca all’interno di una camera d’albergo in cui l’allestimento di scena presenta accostamenti materici e cromatici di grande maestria. Da questa scena sono stati riproposti i vasi che dal proprio corpo centrale emanano una luce di un rosa cangiante (l’acqua della piscina di *The Lamia* è rosata) e le nicchie che li contengono.

L’elemento centrale della composizione – che può essere raggiunto dal visitatore attraverso un passaggio sull’acqua che ricorda quello di Tomba Brion realizzato da Carlo Scarpa sempre negli anni ’70 – presenta una pedana sull’acqua su cui giace un cono di garza teso tra due anelli di metallo, proprio come quello usato durante la performance di questo brano nel live tour del 1974-75. In questo caso però la figura sulla garza è stata generata dall’intelligenza artificiale a cui è stato lanciata la sfida di visualizzare questa creatura mitologica metà serpente e metà donna.

L’acqua della piscina si presenta rosata come quella descritta nella canzone e le partizioni verticali sono state ricoperte da velluto granata e caprifoglio proprio come i muri che definiscono l’ambientazione di questo passo della storia.

Ora l’acqua può diventare azzurro ghiaccio, le luci affievolirsi ancora di più e un’altra atmosfera si appresta ad essere scoperta dal visitatore.

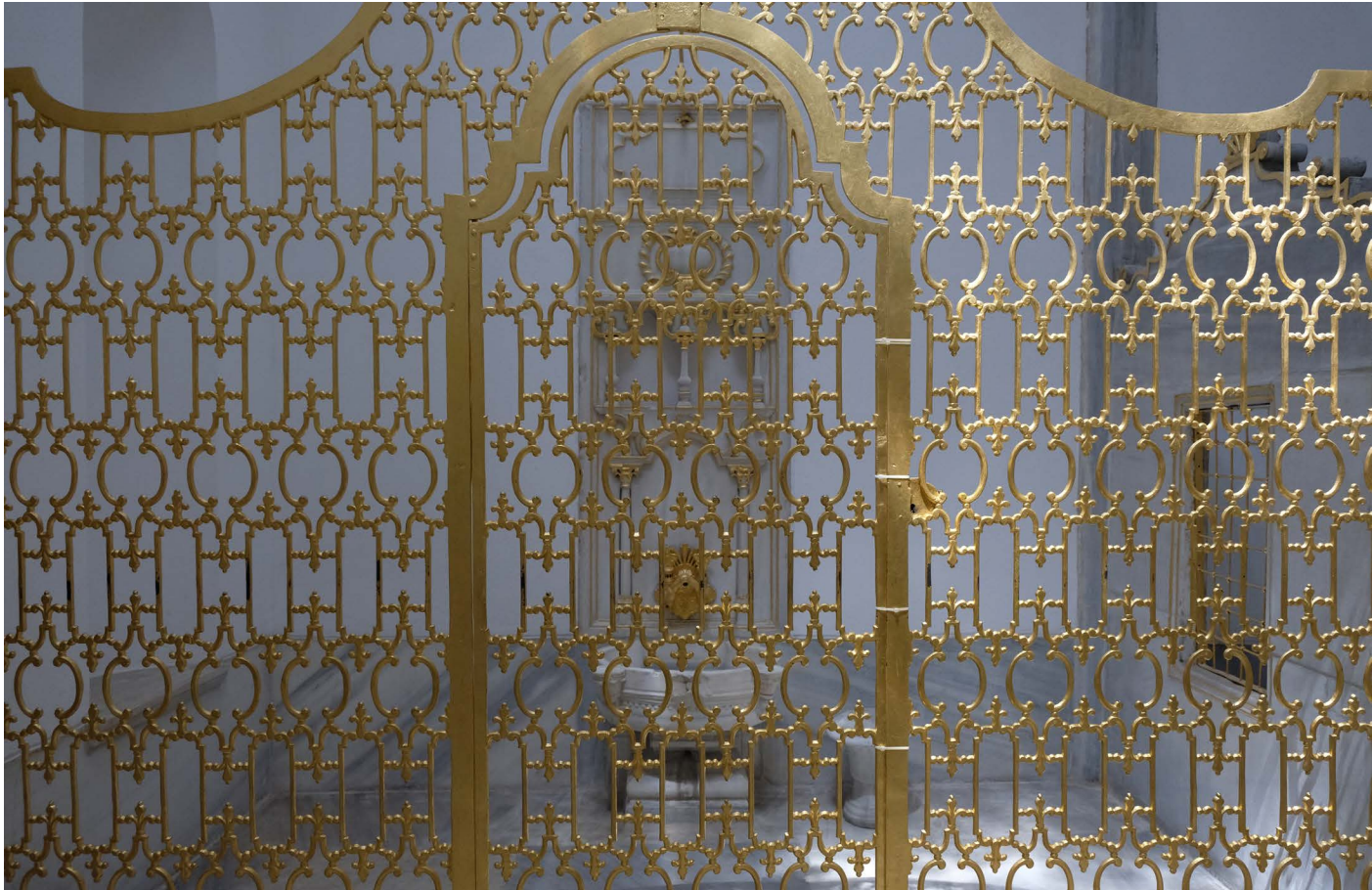


Figura 4.49. Particolare di una delle inferriate dorate presenti nell’Hammam del sultano all’interno dell’harem del Palazzo Topkapı di Istanbul. Venne realizzato da Mimar Sinan alla fine del XVI secolo. [Fotografia dell’autore]

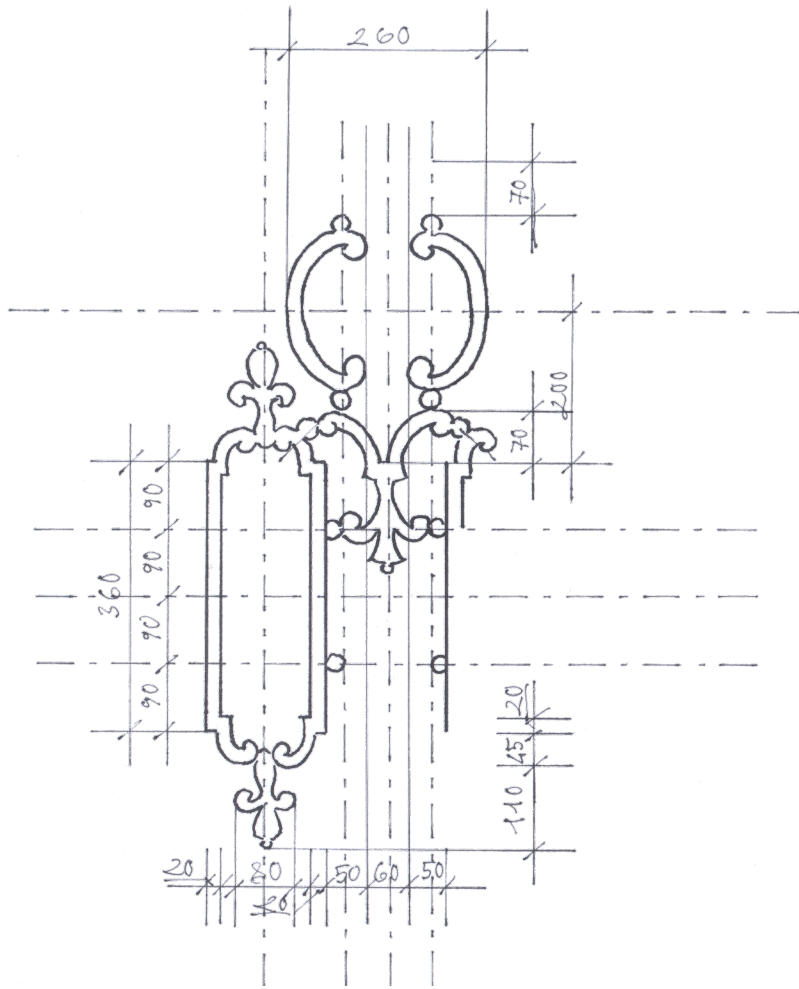


Figura 4.50. Schizzo dimensionato e quotato del modulo dell’inferriata presente nell’Hammam del sultano del Palazzo Topkapı a Istanbul. Il modulo così composto può essere ripetuto n volte in lunghezza e altezza. [Fotografia dell’autore]



Figura 4.51. Scena da *Amarcord* di Federico Fellini. [“*Amarcord*,” di Federico Fellini, Italia 1973]



Figura 4.52. Particolare dall’accesso alla cappella di Tomba Brion, realizzata da Carlo Scarpa tra il 1970 e il 1978 nel cimitero di San Vito, frazione di Altivole (TV). [Fotografia dell’autore]



Figura 4.53. Visualizzazione di *The Lamia*.
[Render dell'autore]

THE COLONY OF SLIPPERMEN

È ancora un'architettura di Mario Cucinella Architects, questa volta realizzata in partnership con World's Advanced Saving Project, ad ispirare un agglomerato di volumi della sequenza espositiva. Per *The Colony of Slippermen* è stata scelta Tecla sia dal punto di vista formare sia da quello costruttivo. Per quanto riguarda la forma è stata riproposta l'idea di aggregazione di volumi emisferici con lucernari circolari in sommità. A differenza di questo riferimento, però, sulle superfici dei volumi sono state aggregate forme sferiche più piccole attraverso un processo di sottrazione compositiva per ricreare quell'effetto di protuberanze che caratterizza il corpo dello Slippermen della fantasia gabrieliana. Per quanto concerne l'effettiva realizzazione, così come il modello abitativo pensato da MCA e WASP, si è pensato alla stampa 3D in terra cruda, unendo un materiale antico alla produzione tecnologica del XXI secolo. Inoltre, il progetto di MCA e WASP prende il nome dalla "città invisibile" calviniana eternamente in cantire così come gli Slippermen sono condannati in eterno a soddisfare l'insaziabile fame dei sensi.

Questa sezione espositiva si apre con la riproposizione del gonfiabile illuminato da una luce color magenta da cui Gabriel usciva all'inizio di questo brano.

L'inserimento del costume dello Slippermen, indossato da Peter Gabriel durante la performance di questa breve suite, contribuisce a ricreare l'atmosfera surrealista di questa colonia in cui non esiste un chi? un perché? un cosa? un quando?

Dal guscio centrale si aprono due varchi: uno non conduce da nessun'altra parte (simboleggia la vita dello Slipperman, schiavo dell'insaziabile fame dei sensi); l'altro permette di continuare l'esposizione (simboleggia la scelta dei due fratelli), ma non prima di essere passati dallo studio del Dottor Dyper con il suo tavolo di marmo e i tubi in plastica gialla appesi con catenine dorate al soffitto pronti per essere riempiti dalle due "armi offensive".

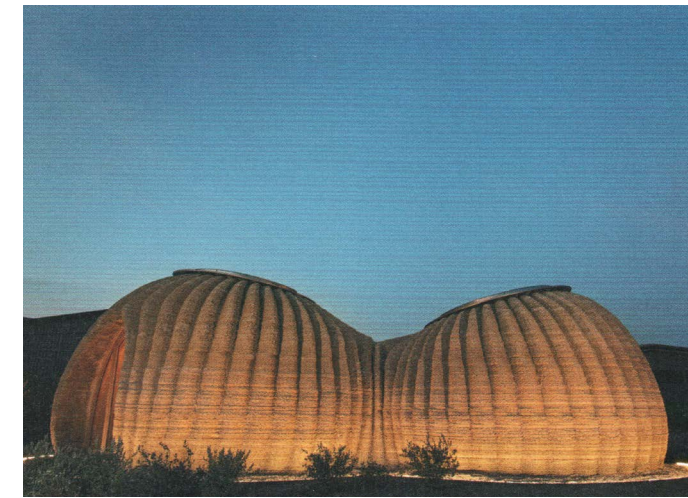


Figura 4.54. Il modello abitativo Tecla (2019) in terra cruda stampata in 3D da Mario Cucinella Architects in collaborazione con World's Advanced Saving Project. [Elena Sommariva, "Una materia antica stampata in 3D," *Domus* 1058 (giugno 2021): LX]



Figura 4.55. Zona giorno con cucina di Tecla. [Elena Sommariva, "Una materia antica stampata in 3D," *Domus* 1058 (giugno 2021): LX]



Figura 4.56. Il padiglione del Brasile a Osaka 70. La ripetizione del profilo di ogni lettera, traslato a distanza regolare nello spazio, conferisce ritmo alla composizione. [Suter e Knapp, *Osaka*, 86]

IT

L'epopea di Rael volge al termine. Dopo tante peripezie nella penombra dello Smallpox si può quindi riguadagnare la luce uscendo dalla rovina. Sotto la volta celeste si assiste all'ultimo coup de théâtre: l'apparizione della parola *it* ripetuta tre volte con un font diverso per ciascuna. Il riferimento formale per la realizzazione di queste lettere è preso ancora una volta da Osaka 70. Le due esperienze infatti sono accomunate dal tema dell'effimero così come la nebbia purpurea (*it*) che avvolge tutto con la sua mistriosa e inebriante presenza.

Come spiegato nell'esegesi, *it* è una realtà differente, una "raeltà" in cui ha luogo la storia di Rael. Da qui l'idea di chiamare questa ricostruzione architettonica, quest'operazione di visualizzazione del mondo onirico di *The Lamb Lies Down on Broadway*, col titolo *Dalla Realtà alla Raeltà*, alludendo ai giochi di parole tanto amati da Peter Gabriel e tanto presenti in quest'album, ma soprattutto all'idea di trasportare il visitatore in una dimensione altra.

It è realtà, *it* è raeltà, *it* è *The Lamb*, la memoria dello Smallpox, una sequenza di spazi, *it* è questa tesi. Ora la nebbia purpurea può dissolversi, lasciando però tracce di *it* su Smallpox Hospital, Roosevelt Island, N.Y.C.

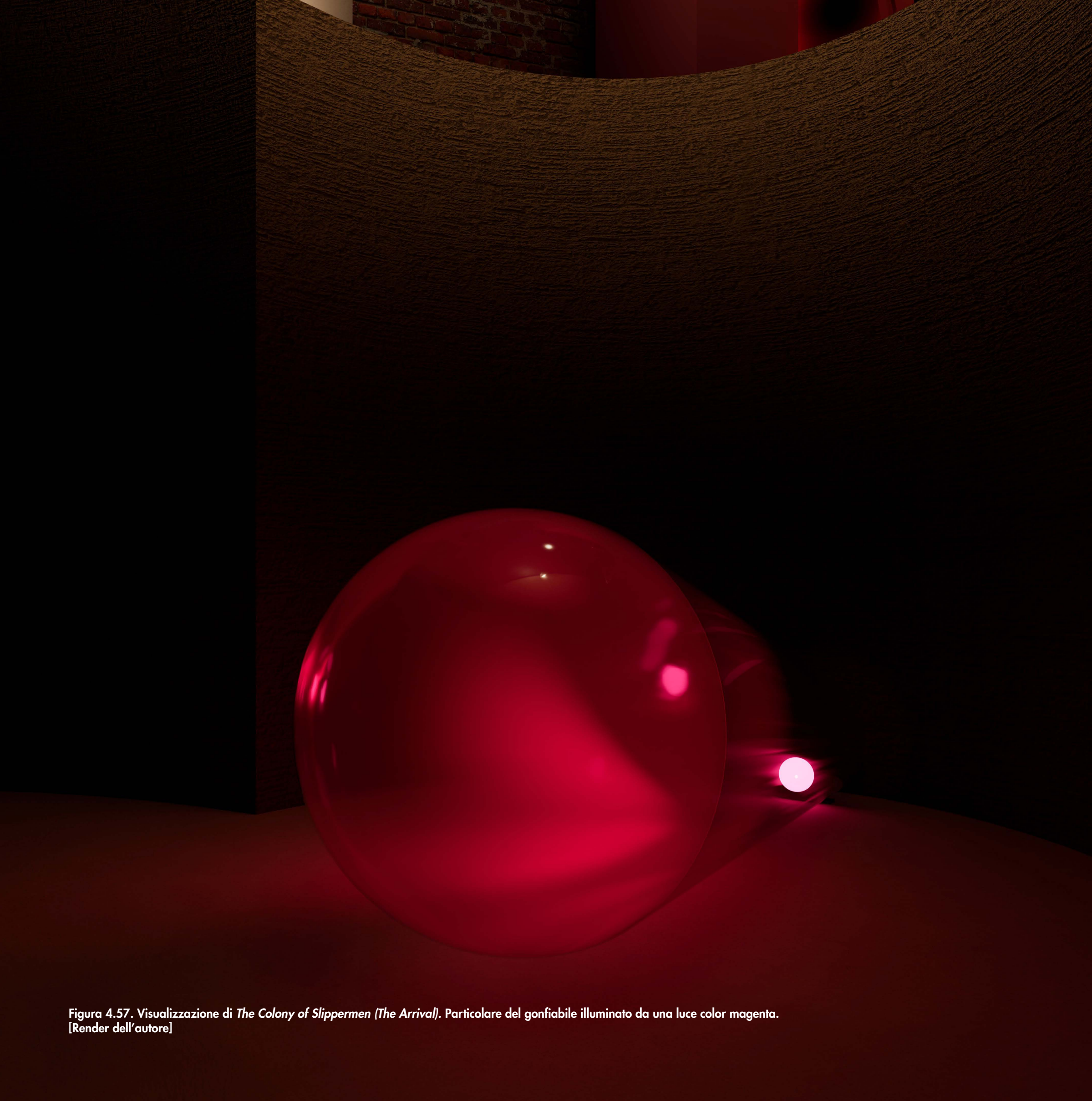


Figura 4.57. Visualizzazione di *The Colony of Slippermen (The Arrival)*. Particolare del gonfiabile illuminato da una luce color magenta.
[Render dell'autore]



Figura 4.58. Visualizzazione di *The Colony of Slippermen (The Arrival)* con la riproposizione del costume indossato da Gabriel durante il live di questo brano.
[Render dell'autore]



Figura 4.59. Visualizzazione di *it*.
[Render dell'autore]



Figura 4.60. Visualizzazione di *it*.
[Render dell'autore]

BIBLIOGRAFIA

PROLOGO: LA SCENOGRAFIA DEL ROCK NEGLI ANNI ‘70 (IL CASO DI PINK FLOYD E YES)

- Broackes, Victoria e Anna Landreth Strong. “Grandi spettacoli nel cielo: i Pink Floyd e l’architettura del Rock.” In *Pink Floyd their mortal remains*. V&A Publishing, 2017.
- Greenland, Colin. *Magnetic Storm. Roger Dean. Martin Dean*. ILEX, 2009.

ATTO PRIMO: THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY, UN CONCEPT ALBUM

- Genesis. *The Lamb Lies Down on Broadway*. Charisma, 1974.

- Charone, Barbara “A statement by Peter Gabriel: I had a dream.” *Sounds* (6 settembre 1975).
- De Liso, Giovanni. *Behind the lines. Testi commentati (1969 - 1998)*. Arcana, 2014 (2017⁸).
- “El Topo,” di Alejandro Jodorowsky, Messico 1971.
- Follero, Daniele e Donato Zoppo. *Opera Rock. La storia del concept*. Ulrico Hoepli Editore, 2018 (2022⁴).
- Fumagalli, Marco. “Musica e candelotti: Genesis a Torino.” *Gong* (maggio 1975): 55.
- Guaitamacchi, Ezio, Leonardo Follieri e Giulio Crotti. *Rock e Arte*. Ulrico Hoepli Editore, 2018 (2022⁴).
- Kirkup, Martin. “It’s Only Knock & Knowall.” *Sounds* (21 dicembre 1974): 34.
- Powell, Aubrey. “Storm Thorgerson, Photo-Designer.” In *Pink Floyd their mortal remains*. V&A Publishing, 2017.
- Profumo, Mino, e Jon Kirkman. *Genesis The Lamb*. Mondadori Libri, 2019.
- Rizzi, Cesare. *Progressive*. Giunti Gruppo Editoriale, 1999 (2005⁹).
- Rizzi, Cesare. *The prog side of the moon*. Giunti Editore, 2010 (2014⁶).
- Rudis, Al. “Impressive Genesis hit new heights.” *Melody Maker* (7 dicembre 1974): 28.
- “Pink Floyd - The Wall,” di Alan Parker, Gran Bretagna 1982.
- “Pink Floyd - The Wall.” In *il Morandini 2015. Dizionario dei film e delle serie televisive*, a cura di Laura, Luisa e Morando Morandini. Zanichelli, 2014.
- “Tommy,” di Ken Russel, Gran Bretagna 1975.
- “Tommy.” In *il Morandini 2015. Dizionario dei film e delle serie televisive*, a cura di Laura, Luisa e Morando Morandini. Zanichelli, 2014.
- Tony Banks, “Banks’ Holiday.” Intervista di Karl Dallas. *Melody Maker* (7 giugno 1975): 29.
- “Topo (El topo).” In *il Morandini 2015. Dizionario dei film e delle serie televisive*, a cura di Laura, Luisa e Morando Morandini. Zanichelli, 2014.

ATTO SECONDO: SMALLPOX HOSPITAL, UNA ROVINA A ROOSEVELT ISLAND (NYC)

- Leoni, Francesco e Francesco Novelli. *Smallpox Hospital & Roosevelt Island.Temi di conservazione, riconfigurazione e adaptive reuse. Studi e progetti per la valorizzazione*. Politecnico di Torino, 2020.
- Balocco, Giulia, Stefano Iurlaro, Matteo Lauri e Federica Ravizza. “Smallpox Hospital. Architettura e Rovina a New York: Analisi e Progetti” Tesi di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e Valorizzazione del Patrimonio, Politecnico di Torino, 2016 - 2017.
- Berdy Judith and the Roosevelt Island Historical Society. *Roosevelt Island*. Arcadia Publishing, 2003.
- *Lights and shadows of New York life; or The sights and sensation of the great city*. National Publishing Co., 1872.

ATTO TERZO: STRUTTURE E SEQUENZE DI SPAZI, UN SAGGIO DI LUIGI MORETTI

- Moretti, Luigi. “Strutture e sequenze di spazi.” *Spazio 7* (dicembre 1952 - gennaio 1953): 9 - 20, 107 - 108.

- Mantero, Enrico. *Il Razionalismo italiano*. Zanichelli Editore, 1984 (1988³).
- Rostagni, Cecilia. *Luigi Moretti 1907-1973*. Electaarchitettura, 2008.
- Santuccio, Salvatore. *Luigi Moretti*. Zanichelli Editore, 1986 (1990⁵).

ATTO QUARTO: PERCORSO IMMERSIVO, UN’ESPOSIZIONE TEMPORANEA DAL VALORE PERMANENTE

Una grandissima quantità di fonti ha contribuito alla realizzazione di questo atto, inteso come conclusione della tesi in quanto esito progettuale di un lungo e complesso lavoro di ricerca e interpretazione ampiamente trattato negli atti precedenti. Per la varietà dei temi trattati e a cui si è fatto riferimento, un elenco bibliografico in questa sezione risulterebbe di difficile consultazione. Per questo motivo si è deciso di limitarsi, qualora sia stato considerato opportuno, alla sola menzione nel corpo del testo.

RINGRAZIAMENTI

In quest’ultima sezione vorrei ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato, anche psicologicamente, nella realizzazione di questa tesi. Una tesi forse un pò atipica per un corso di architettura, ma che spero sia riuscita nell’intento di comunicare le potenzialità di trasposizione di un concept album del calibro di The Lamb Lies Down on Broadway in un’esperienza architettonica di valorizzazione sia del concept stesso sia di Smallpox Hospital.

Pier Federico Caliori, la cui esperienza, gusto, coraggio e dedizione hanno reso possibile realizzare questo lavoro;

Amath Luca Diatta, senza la costanza e gli indispensabili consigli del quale quest’idea non si sarebbe mai tramutata in tesi;

Greta Allegretti, per i preziosi suggerimenti bibliografici e consigli sul progetto;

Francesco Leoni, per il materiale fornitomi su Roosevelt Island e Smallpox Hospital e per avermi insegnato che l’architettura deve trasmettere sensazioni;

Francesco Novelli, per la disponibilità a reperirmi il libro *Roosevelt Island* di Judith Berdy;

Pietro Brunazzi, per avermi reso disponibili i file delle immagini del libro Smallpox Hospital & Roosevelt Island di Francesco Leoni e Francesco Novelli;

Giulia Balocco, per avermi sempre risposto con grande disponibilità e gentilezza in merito a numerose ricerche su Roosevelt Island e Smallpox Hospital;

Daniele Fazzari, per avermi concesso di utilizzare le fotografie da lui scattate allo Smallpox Hospital;

Michelangelo Nigra, per i consigli su un font (il *Futura*) che nelle sue forme richiamasse la grafica anni ’70;

Jacopo Modaro, per essersi reso disponibile a sviluppare il mock-up di *The Creation Box* in una lampada di design da lanciare sul mercato;

Il personale della Biblioteca “Roberto Gabetti”, per avermi consentito di consultare la rivista *Spazio* custodita nel materiale raro della biblioteca;

Gizem Özbay, senza la cui pazienza, comprensione, supporto, motivazione, gioia e amore questa tesi non sarebbe mai giunta alla fine. A questa persona così importante per me è dedicato questo lavoro. Un lavoro che mi fa rischiato un percorso di studio e di vita lungo e complesso, non sempre lineare, in una sorta di purificazione e redenzione personale (un po’ come quella affrontata da Rael nel suo viaggio ultraterreno) che mi ha portato a riscoprire l’amore per l’Architettura e per l’Arte in generale.

**UNA RICOSTRUZIONE ARCHITETTONICA DI THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY
A SMALLPOX HOSPITAL, ROOSEVELT ISLAND, N.Y.C.**

UN CONCEPT ALBUM DEI GENESIS