

Lorenzo Resio

UN INCUBO ROSA SANGUE:
MICHELE MARI E IL VAMPIRISMO DEI PINK FLOYD

Il 6 luglio 1967, in diretta dagli studi BBC di Londra, viene trasmessa durante una puntata del programma *Top of the Pops* l'incoronazione quali «Weekly Kings of the Pops» dei Pink Floyd. Rivedendo oggi l'esibizione da uno dei tanti video caricati su YouTube¹ e confrontandola con la successiva «classicità»² riscontrata da Michele Mari in un recente saggio, risulta evidente un cambiamento legato alla luminosità del “diamante pazzo” Syd Barrett, talmente abbagliante da rendere anonimi i volti degli altri pur eccellenti musicisti impegnati sulla scena. La macchina da presa, abituata ad accontentare le adolescenti adoranti che in quegli anni affollavano gli studi della trasmissione alla ricerca di un autografo di Paul McCartney, insiste sul volto del *front man*, il meno pulito, *ergo* meno fotogenico, ma senz'altro il più affascinante. Il testo della canzone, primo singolo dall'album d'esordio *The Piper at the Gates of Dawn*, promette all'ascoltatore, che segue la misteriosa Emily all'interno di un'ombrosa foresta, «You'll lose your mind and play»: il riferimento, secondo i pettegolezzi dei *fan*, è ovviamente agli acidi di cui già all'epoca Barrett faceva uso e che lo avrebbero poi portato nel 1967 all'uscita dal gruppo.

La perdita di Syd, artefice di molte idee vincenti della *band* come il riferimento al capitolo VII di *The Wind in the Willows* di Kenneth Grahame per il titolo del primo album, non poteva che portare, a soli tre anni dalla fondazione, a un cambiamento sostanziale, uno scisma percepito dai *fan* come l'insanabile ferita da cui poi sarebbe partita la successiva svolta del gruppo; ascendente o discendente, la scelta si poneva (e ancor oggi si pone) agli ascoltatori. Si po-

¹ Cfr. ad esempio <https://www.youtube.com/watch?v=i6KXSb6wuJg> (url consultato il 4 dicembre 2019).

² M. MARI, *Classicità dei Pink Floyd*, in ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, il Saggiatore, Milano 2017, pp. 706 ss.

trebbe comunque considerare dirimente l'opinione di Mari, che offre ai suoi lettori un punto di vista a suo modo obiettivo, parlando di quella *band* che riuscì nel decennio d'oro della musica rock a

dominare classicisticamente (cioè stilizzare e geometrizzare) una materia scabra e incandescente, parlare di sesso, di soldi, di potere e di alienazione, ma farlo prima secondo l'imprinting aereo e favolistico dato al gruppo da Syd Barrett, che come Lewis Carroll esorcizzava i suoi traumi nella metrica di filastrocche apparentemente insensate, e poi secondo la concezione architettonica della creazione che era propria di Roger Waters³.

Per Mari sono i temi (propri anche della letteratura novecentesca) e soprattutto la loro padronanza a rendere l'opera dei Pink Floyd ancora fresca e di facile fruizione a decenni dalla pubblicazione; tuttavia all'autore milanese sembra fondamentale l'importanza del binomio Barrett-Waters, due colonne alla base della storia del gruppo collegate dal ponte letterario dei testi. E a Mari non è sfuggito – ne è la prova, come si vedrà, il successivo romanzo sui Pink Floyd⁴ – che i due musicisti, cresciuti insieme a Cambridge, si chiamavano entrambi Roger e l'uno potrebbe essere considerato il doppio dell'altro. Pur schierandosi con i *fan* che hanno apprezzato i *concept album* *The Dark Side of the Moon* e *The Wall* (e quindi rifiutandosi di considerare la perdita di Barrett come fine effettiva del gruppo), Mari parte proprio da questo dualismo per chiarire la sua opinione:

L'importanza di Barrett [...] sta soprattutto nel modo in cui gli altri hanno continuato a pensarlo, non creando nulla se non in relazione a lui. In questo modo, dunque, non è corretto dividere la storia del gruppo in un'era con Syd e una senza Syd: Barrett è *sempre* stato con i Pink Floyd, e la proiezione della sua immagine il 2 luglio 2005, in occasione della memorabile *reunion* per il Live 8 è l'emblema (assolutamente non retorico e nemmeno autocelebrativo) di questa fedeltà⁵.

³ Ivi, p. 707.

⁴ ID., *Rosso Floyd. Romanzo in 30 confessioni, 53 testimonianze, 27 lamentazioni di cui 11 oltremondane, 6 interrogazioni, 3 esortazioni, 15 referti, una rivelazione e una contemplazione*, Einaudi, Torino 2010.

⁵ ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 708.

Il «*sempre*» nel corsivo d'autore assume, per chi ha letto in modo lineare *I demoni*, una sfumatura inquietante: poche pagine prima infatti alcuni passi del saggio sono dedicati al tema della *Letteratura come vampirismo* e a quella «speciale realtà che è la tradizione letteraria stessa (lo scrittore come vampiro dei propri padri, cioè succhiatore di un sangue già mille volte succhiato)»⁶. Il vampiro esiste ed è il letterato che si nutre del sangue, già pregno di memoria, di chi è venuto prima di lui: Roger Waters continua insomma vampirescamente a suggerere dal corpo ormai freddo di quel *Crazy Diamond* che, come un «martire» con «eyes like black holes in the sky», si è sacrificato per dare nutrimento al resto del gruppo⁷; eppure, come il dio Pan, il «piper» di Grahame, continua a osservare i suoi compagni e a guidarli. «You can't see me / But I can you», minaccia la voce di Barrett in *Flaming*: sembrerebbe un soggetto perfetto per una storia d'orrore, soprattutto sostituendo il *pink fluid* con un liquido rosso, più conforme alle aspettative del pubblico.

Nel 2010 Einaudi pubblica la nuova opera di Michele Mari, dall'evocativo titolo *Rosso Floyd. Romanzo in 30 confessioni, 53 testimonianze, 27 lamentazioni di cui 11 oltremondane, 6 interrogazioni, 3 esortazioni, 15 referti, una rivelazione e una contemplazione*. L'autore presenta il suo testo come romanzo, opera di finzione popolata da *homines ficti*, seppur basata su fatti e persone reali: «pur trattando prevalentemente di personaggi storici e di fatti reali questo romanzo è da intendersi come opera di fantasia in ogni sua parte»⁸, avverte Mari all'inizio del libro. Il *collage* di testimonianze fittizie (che alterna personaggi reali e inventati, come il magnifico H.P. Lovecraft jr., autore di un *Trattato di gemmologia generale* di tre volumi pubblicato nel 1988 a Providence per i senz'altro prestigiosi tipi di Cthulhu Press⁹) vuole quindi offrirsi come un

⁶ Ivi, pp. 407-408. Cfr. a tal proposito C. ALLASIA, «Intorcinata come un budello»: per un «*misenabismo*» della cultura novecentesca, in «Sinestesia», XIV, 2019, pp. 37-47; cfr. inoltre F. LONGO, «Tutta la mia vita nella letteratura»: un circolo di scrittori nella narrativa di Michele Mari, in *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, a cura di G. CORABI e B. GIZZI, Bulzoni, Roma 2006, pp. 305-318; F. SINOPOLI, Passages della critica e riuso della tradizione letteraria in Michele Mari, in *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, a cura di J. BESSIÈRE e F. SINOPOLI, Bulzoni, Roma 2005, pp. 126-142.

⁷ Un *pharmakos*, per usare un'espressione di Northrop Frye che piace molto a Mari (cfr. *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., pp. 405-406, oltre ad ALLASIA, «Intorcinata come un budello», cit., p. 40).

⁸ MARI, *Rosso Floyd*, cit., p. 2. Cfr. anche quanto si dice a proposito del reale e del fittizio nell'interessante libro di C. MAZZA GALANTI *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Minimum Fax, Roma 2019, pp. 50 ss.

⁹ Ivi, p. 239. La pagina citata dal libro (leggendaro e introvabile quasi quanto il *Necronomicon*) è la 377, ove si parla del diamante pazzo, «di straordinaria purezza tagliato in modo

romanzo in forma epistolare secondo il modello di *Dracula*, con la differenza che i documenti che compongono la vicenda sono per lo più interventi composti idealmente *ad hoc* per rientrare all'interno di un lungo processo fatto al gruppo. E così, partendo dalla «lamentazione oltremondana» dei siamesi, i musicisti *blues* Pink Anderson e Floyd Council, dai nomi dei quali Syd Barrett prese spunto per battezzare il nuovo gruppo, numerosi testimoni prendono la parola per accusare o difendere la *band*, ricostruendo così la vicenda incredibile a sostegno della tesi sostenuta da Mari di una continua presenza del fondatore nell'opera dei suoi compagni.

E sarà bene specificare che, al pari di *Dracula*, si sta qui parlando di un romanzo d'orrore, oltre che di un romanzo a tesi (e la tesi non è solo quella sostenuta nella *Classicità*, bensì quella del *Vampirismo*); e possiamo anche agevolmente citare il momento cruciale in cui avviene il passaggio al sottogenere: siamo alla *Testimonianza decimoterza*, a un terzo del romanzo, quando prende la parola il fratello di Roger Waters, Duncan. Il racconto che fornisce ai lettori comincia, secondo tradizione, come una vicenda ordinaria, e assume presto i connotati dell'incredibile, divenendo la descrizione di una seduta spiritica con la Telecaster di Syd:

Una notte del 1970 [...] Rog mi chiamò per dirmi che dovevo portarlo in un posto. Erano le due di notte. [...] Lo portai fino a un dock di Southend: là dentro c'era Dave ad aspettarci, vicino a un tavolino rotondo. Tolta la fiammella di una candela era tutto buio, ma sul tavolino riconobbi la vecchia Telecaster bianca tutta graffiata. «Ehi, ma quella è la chitarra di Syd» dissi, «come l'avete avuta?» «Tu non ti preoccupare, mettili fuori e guarda che non arrivi nessuno». Dopodiché abbassarono la saracinesca e rimasero dentro per più di un'ora. Quando uscirono avevano un'espressione... un'espressione... oh basta! so solo che continuavano a guardarsi negli occhi, Dave fra l'estatico e il turbato, e mio fratello con l'aria soddisfatta di chi dice: Te l'avevo detto, no¹⁰?

La scelta dell'anno, il 1970, testimonia come, nell'enfasi della finzione, Mari non abbia perso di vista il criterio filologico, volto a rendere se non verosimile, almeno credibile il racconto. L'episodio si svolge infatti nel periodo in cui Barrett incide l'ultimo album da solista e il gruppo registra *Atom Heart*

tale da non limitarsi a riflettere la luce che lo colpisca, ma da catturare anche il luore diffuso nell'ambiente» (*ibidem*). Un diamante foto-vampiro, appunto.

¹⁰ Ivi, pp. 81-82.

Mother, prima prova apprezzata da pubblico e critica dopo l'uscita del primo *leader* e i precedenti *More* e *Ummagumma*.

Rigore filologico, quindi, nel ricostruire una storia, pure liberamente riadattata alle esigenze stilistiche e contenutistiche dell'autore. Parlare dei Pink Floyd, Mari se ne rende conto, vuol dire richiamare un ricordo ancor più vivo nella mente dei lettori rispetto alla Parigi di *Tutto il ferro della torre Eiffel*¹¹: il contesto *pop* e culturale dell'epoca deve rivivere proprio perché si parla di personaggi viventi o morti da pochi anni. Inevitabilmente quindi prendono la parola artisti che nel corso della carriera hanno incrociato le loro strade con la *band* di Waters e, prima di tutti, rispondendo alla passione cinefila di Mari, registi. Il primo a rappresentare la categoria è Stanley Kubrick che parla del suo *2001: a Space Odyssey*. Per il film del 1968 Mari sembra nutrire un'ossessione, rivolta in particolare verso il criptico epilogo con lo *star child* che osserva la terra. Un tentativo di spiegare la scena si offre proprio nel 2010, durante la redazione di *Rosso Floyd*, con l'uscita del volume *Stanley Kubrick's Napoleon*¹². Definito da Mari «cristallo di un sogno»¹³, il libro è il catalogo del materiale raccolto dal regista statunitense nel corso della preparazione di un *kolossal* MGM successivo a *2001* e incentrato sulla figura di Bonaparte, affiancato dalle prime bozze di sceneggiatura. A colpire Mari non può che essere la «dimensione onirica e mentale»¹⁴ della pellicola, la cui ultima scena si concentra, come in *Citizen Kane* di Orson Welles, sul giocattolo di Napoleone, un orsacchiotto che per Mari sarà da collegarsi al feto spaziale del film del 1968¹⁵.

¹¹ ID., *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002. Il romanzo è un giallo atipico (il modello è *La morte a Venice* di Ray Bradbury) in cui Walter Benjamin e Marc Bloch indagano sui suicidi di alcuni giovani. L'espedito delle alghe, usato da Bradbury per guidare i protagonisti del suo romanzo, viene sostituito da Mari con le misteriose apparizioni di nani sulle scene del delitto.

¹² *Stanley Kubrick's Napoleon: the greatest movie never made*, a cura di A. CASTLE, Taschen, Colonia 2010.

¹³ MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 223.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A questo proposito, viene naturale rimandare a un altro celebre orsacchiotto presente nell'opera di Mari, «l'amore di tutti gli amori, l'orsino, quell'entità spasmodica cui corrispondeva il *flatus* di "orsino", il mio orso di stoffa grigia sdrucita ingiallita, macchiato, accecato, pisciottato, schiacciato», simbolo di quell'infanzia sottratta dal diabolico padre nel racconto *Luomo che uccise Liberty Valance* (in ID., *Tu, sanguinosa infanzia*, Einaudi, Torino 2009, pp. 11-18: 16). Ritrovare l'orsacchiotto di Napoleone nella sceneggiatura di Kubrick, l'oggetto che rende l'Imperatore francese un uomo semplice e quasi accessibile nella sua comprensibilità, deve avere riportato l'autore all'infanzia e al ricordo di quell'«orsino» che, come ben sanno

È inutile ribadire ai lettori di Mari il valore dell'infanzia nell'opera dell'autore come momento seminale per lo sviluppo delle ossessioni dell'individuo; e per il Kubrick di *Rosso Floyd* il gruppo inglese sembra proprio essere un'ossessione, tanto da rimpiangere, parole sue, «un loro album con in copertina l'immagine del mio monolito»¹⁶. Il riferimento è alle trattative avvenute con Roger Waters per usare la musica dei Pink Floyd come base per la scena dell'incontro sulla luna tra gli astronauti americani e il monolite, scena che nel montaggio definitivo presenta le *Atmosphères* di György Ligeti, altro musicista-ossessione di Kubrick (tanto che è presente anche nelle *soundtrack* di *Shining* e *Eyes Wide Shut*). Il diniego di Waters è giustificato, nel racconto del Kubrick romanzesco, dal fatto che «chi scriveva quella musica fantascientifica non è più con noi»¹⁷, anche se i dubbi nascono nella mente del regista, all'ascolto di *Atom heart mother* e *Echoes*. Ed effettivamente quello che deve fronteggiare il lettore è un giallo che mette costantemente in dubbio ogni certezza sulla storia del gruppo e del regista di *A Clockwork Orange*. La doppiezza dei personaggi di Mari, elemento caratterizzante della sua narrativa, tocca anche il rapporto Waters-Kubrick in *Rosso Floyd*, con l'ennesimo e spiazzante colpo di scena (almeno per la sottotrama cinematografica) della *Testimonianza quarantesimosettima*, in cui prende la parola Vera Lynn, la voce del brano *We'll meet again*, canzone dedicata ai giovani soldati in partenza per la guerra e poi utilizzata dal regista nel finale atomico del *Dr. Strangelove*. La “proprietà intellettuale” del regista statunitense infatti divenne con *The Wall* spunto per una delle tracce (*Vera*) e la stessa cantante fu invitata sul palco al concerto a Earl Court dell'8 agosto 1980. Il brano, incentrato sulla perdita del padre (scomparso, per Waters e per Pink, il protagonista del *concept album*, durante la guerra), cita direttamente il disco della Lynn e non è difficile paragonare la tragedia personale con quella collettiva impressa sulla pellicola del film di Kubrick¹⁸.

i lettori di *Asterbush*, esiste veramente nell'abitazione milanese di Mari (cfr. M. MARI e F. PERNIGO, *Asterbush. Autobiografia per feticci. Nuova edizione accresciuta*, Corraini, Mantova 2019, p. 117).

¹⁶ MARI, *Rosso Floyd*, cit., p. 37.

¹⁷ Ivi, p. 36.

¹⁸ Il quale appare per l'ultima volta nel romanzo come incapace di arrivare a un compromesso con Roger Waters e il suo gruppo: «Vi ho già detto quanto mi è spiaciuto non aver trovato un accordo con i Pink Floyd per la mia *Odissea nello spazio*. Non vi ho ancora detto però che due anni dopo li ho cercati anche per *Arancia meccanica*: non ci crederete, ma anche quella volta mi dissero di no! O meglio, fu sempre Roger Waters a farmi sapere che in quel periodo avevano troppi impegni. [...] Concluderne che quei ragazzi non hanno mai capito niente di cinema sarebbe troppo facile» (Ivi, p. 236).

A proposito di finali “esplosivi”¹⁹, oggetto dell’invidia dello pseudo-Kubrick romanzesco è poi Michelangelo Antonioni, colpevole di avere ottenuto nel suo *Zabriskie Point* la collaborazione della *band* di Waters. Il film del 1970 entra nel romanzo attraverso alcune dichiarazioni del regista in un’intervista «casualmente rimasta con me al momento della mia dipartita», in cui lamenta il giudizio di Gillo Pontecorvo sullo «shock di immagini che non aveva più nulla di scioccante, perché il pubblico se le stava proiettando mentalmente da anni. Si riferiva ovviamente alla scena finale delle esplosioni»²⁰. Tale scena, che al di fuori dell’Italia era stata distribuita con *So young* di Roy Orbison a fare da colonna sonora, nelle intenzioni del regista avrebbe dovuto essere accompagnata da uno dei tre brani composti dai Pink Floyd per l’occasione, *Come in # 51, Your Time is Up*, rifacimento strumentale di *Careful with That Axe, Eugene*, pezzo volutamente violento e straniante. Anche in questo caso, il rapporto della *band* con il cinema è molto complesso, scandito dai capricci di Waters che mettono alla prova la pazienza di Antonioni e del produttore Ponti.

La ricostruzione delle esperienze cinematografiche dei Pink Floyd è però per Mari il pretesto per parlare anche dell’unico vero e proprio film del gruppo, *Pink Floyd The Wall*, diretto da Alan Parker nel 1979. La versione romanzesca del regista dice: «rivedo il film e sempre più ho l’impressione di essere caduto in una trappola»²¹. La pellicola, basata sul *concept album* dello stesso anno, viene analizzata dal romanziere in ogni fase della sua concezione, in particolare facendo leva sulle scene che ossessionano di più Mari, come il coro di bambini e il gruppo musicale mascherato. Quest’ultimo diviene ancora una volta simbolo del doppio, in una storia che vede protagonista una *rockstar*, Pink, che idealmente dovrebbe essere Roger Waters, ma con la sua dipendenza non può

¹⁹ Di quelli che comunque piacciono a Mari, se si pensa alle apocalissi finali di *Di bestia in bestia* e *La stiva e l’abisso*, per citare due esempi (cfr. A. GIALLORETO, *Di bestia in bestia, di libro in libro. Il maniero-biblioteca di Michele Mari*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie*, a cura di A. DOLFI, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 217-241 e C. MAZZA GALANTI, *La stiva e l’abisso e l’epica*, consultabile all’indirizzo <https://www.iltascabile.com/letterature/la-stiva-abisso-epica/> (url consultato il 13 dicembre 2019); il modello, si potrebbe azzardare leggendo alcune pagine dei *Demoni* (cit., pp. 228-230), è il King di *Needful Things* e di altri romanzi caratterizzati dalla distruzione finale del mondo falsamente idillico descritto in apertura di romanzo (si potrebbero citare, ad esempio, il celeberrimo *It* o il più recente *Sleeping Beauties*, scritto in collaborazione con il figlio Owen); a proposito, lo stesso King per Mari cede in più occasioni alla «leziosa» tentazione del «ritorno del fanciullino come unico scampo al male» (ivi, p. 230). Tale ritorno, affine a quanto tentato da Welles e Kubrick, viene invece rivoltato nel ritorno all’età adulta e alle sue disillusioni di *Roderick Duddle*.

²⁰ Ivi, p. 38.

²¹ Id., *Rosso Floyd*, cit., p. 65.

che richiamare alla memoria Syd Barrett. La stessa apocalisse finale, con la costruzione ideale di uno stato fascista alle dipendenze di Pink e la condanna alla distruzione del muro da parte del giudice, sembra voler rimandare alla curiosa vita di Barrett dopo l'uscita del gruppo, giocando nuovamente sul suo ruolo di doppio di Waters. Ed è proprio questa la trappola in cui cade Parker che credeva, almeno nel romanzo, di aver diretto un film sulla vita di Roger:

Verso la fine, ormai ridotto a un feto-bambola, Pink si fa volontariamente circondare da un muro, ma un orrendo giudice disegnato da Scarfe lo condanna a patire la sua più profonda paura: essere esposto davanti ai suoi pari previa distruzione del muro... Possibile che avessi girato un film credendo di averne girato un altro? E in questo caso, è stato Waters a dirigermi da lontano con subdola maieutica? Ma a che scopo, lui così antimilitarista, antiscuola, antimuro, antitutto? E cosa significa «i suoi pari» se non altri musicisti, se non gli altri Pink Floyd? È stato ponendomi queste domande che a poco a poco ho intravisto un'altra verità: e se Pink non fosse Waters, ma Barrett? Se lo fosse stato fin dall'inizio del progetto di Waters? Drogato, abulico, accasciato su una poltrona davanti a un televisore, insensibile ai richiami del suo staff... Syd! Tornava tutto, ma perché Barrett doveva diventare un tiranno? Che idea era? Forse Waters voleva suggerire che anche dopo essere impazzito il loro compagno continuava a dominarli²²?

A metà del romanzo, Alan Parker trova insomma la risposta al mistero principale di tutto il libro: nella sua analisi la stessa Surrogate Band diviene metafora dei Pink Floyd guidati dallo sciamano Barrett. La storia di vampiri continua quindi anche nelle vicende cinematografiche ripercorse dal romanzo e, come si vedrà, tutto nel racconto sembra rimandare alle Gog Magog Hills di Cambridge.

Un altro film, meno noto, viene infatti citato nel romanzo: si tratta del cortometraggio amatoriale del 1966 *Syd Barrett's First Trip* di Nigel Lesmoire²³, in cui il *leader* dei Pink Floyd si fa riprendere dall'amico mentre assume per la prima volta LSD. Il risultato è il montaggio suggestivo di alcune immagini in cui Barrett corre e gioca sui prati innevati delle colline cantabrigensi, per poi accomodarsi vicino a un tronco cavo e assumere la dose di acidi; le scene

²² Ivi, p. 67.

²³ Il filmato, in origine muto, è oggi accessibile su YouTube, con l'aggiunta di una colonna sonora che poco ha a che fare con il soggetto del filmato, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=BULiMqPcrW8> (url consultato il 12 dicembre 2019).

che seguono lo vedono durante l'effetto del *flaming*, mentre osserva le mani e mormora parole incomprensibili. Il cineasta, nel romanzo, racconta che Barrett definì il girato «documento della mia pazzia».

La sua pazzia... peccato che Syd abbia incominciato a dar segno di squilibrio solo l'anno successivo, dopo i primi due singoli dei Pink Floyd... e allora? Sono anche sicuro che all'epoca del film non sapesse nemmeno cosa fosse l'LSD, quindi... quindi o sapeva già cosa gli sarebbe successo, ma è un'ipotesi che non voglio nemmeno prendere in considerazione, oppure si sentiva già pazzo... Ma in questo caso, perché esibire una cosa tanto terribile in modo tanto teatrale? Forse proprio perché quella pazzia di facciata coprisse qualcosa di molto più profondo e tremendo...²⁴

Nella testimonianza di Lesmoire, l'acido assume il valore di «prassi sociale» e di «forma di copertura»²⁵: se dal punto di vista delle aspettative del pubblico, il *frontman* è obbligato ad assumere la maschera di “maledetto”, assumendo anche delle droghe pesanti, la seconda interpretazione non specifica da cosa Barrett dovrebbe difendersi, o meglio cosa debba nascondere. È lecito, conoscendo la realtà dei fatti, supporre che Mari stia facendo riferimento alla debolezza del cantante; eppure, tenendo sempre presente la vicenda gotica che alla fine si rivela allo spaesato lettore, la spiegazione potrebbe essere un'altra. Un fotogramma, del resto, ossessiona Lesmoire-Mari:

in cima a un'altra duna trova degli strani funghi, anzi più che funghi dovevano essere una specie mai vista di licheni, se ne riempie le mani e me ne fa fare un primo piano, poi mi dà le spalle come uno che stia preparando qualche trucco, e infatti quando si volta di nuovo verso di me ha due di quei così ficcati nelle orbite, come un orrendo insettone, e in bocca ne sta masticando degli altri, che poi sputa verso la cinepresa²⁶.

Gli enormi insettoni, forse dicono poco a un appassionato dei Pink Floyd, ma sono invece una cifra ricorrente in Mari: pensando alle *Copertine di Urania*²⁷, e in particolare all'analisi dell'opera di Karel Thole, si può spiegare come simili mostri possano rappresentare l'apertura per quel mondo mitologico

²⁴ MARI, *Rosso Floyd*, cit., p. 107.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ In ID., *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., pp. 19-31.

che sta alla base dell'opera di Mari e che si nutre dell'immaginario della fantascienza e dell'*high fantasy* tolkieniano²⁸. Il mostro nell'opera dell'autore, sin dal primo romanzo, è il veicolo della catarsi finale, lo smascheramento di tutte le ossessioni narrative.

Attraverso la trasformazione in mostro, veicolata dall'uso di acidi, Barrett si rivela come lo spettro destinato ad ossessionare i suoi compagni di gruppo. E ossessionante, per Mari, è anche la *location* del filmato, quel parco del nome maledetto (Gog Magog, come i due nemici biblici del popolo di Dio) a cui è collegata anche la sorte di Alistair Grahame, figlio dello scrittore Kenneth e dedicatario del romanzo *The Wind in the Willows*. Per tutto il romanzo, nei racconti della famiglia di Waters, si può infatti ricostruire la storia della monomania di Barrett per le colline di Cambridge: «Syd aveva una passione per quel posto, ci passava dei pomeriggi interi, da solo o con mio figlio, e ho saputo da sua sorella che molti dei suoi quadri, a sentir lui, rappresentavano le colline»²⁹, racconta Mary, madre di Roger. E in effetti, con il procedere del romanzo, le colline vengono richiamate più volte, fino alla citazione di un brano di Waters, *Sunset Strip* del 1987, in cui appare evidente, per Mari, l'intervento vampiresco dell'*ex-leader*: «There's a blood red dragon on a field of green / Calling me back / Back to the Black Hills again / Ooh, ooh, Billy come home». Il drago rosso della canzone chiama Billy, un ragazzino disabile: viene naturale accostare il personaggio al giovane Grahame, balzubiente e cieco da un occhio, destinato a morire ventenne in un incidente molto sospetto.

L'Alistair del romanzo, infatti, confesserà alla fine della narrazione di essersi suicidato per riversare il sangue nello scritto del padre e raggiungere, come una malattia vampiresca, Barrett, tentato dalle colline maledette, infestate da una versione maligna di quel benevolo dio Pan incontrato da Topo e Talpa nel corso della ricerca del figlio scomparso di Lontra.³⁰ E ancora, nella maledizione, gioca un ruolo fondamentale la colpa del genitore, altro tema ricorre ossessivamente in Mari. Ricordando i padri di *Euridice aveva un cane* e *Tu, sanguinosa infanzia*, oltre alla madre di *Leggenda privata*, sarà possibile comprendere le colpe della *Mother* di Roger Waters, il quale nel 1990 cantava:

²⁸ L'esempio più banale, ma sempre efficace, è l'apparizione del Balrog della *Compagnia dell'anello* nel finale a sorpresa del racconto *Piccolo mondo antico*, contenuto in ID., *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino 2012, pp. 20-22.

²⁹ ID., *Rosso Floyd*, cit., p. 205.

³⁰ Il riferimento è al celebre capitolo VII del romanzo di Grahame, il cui titolo ha ispirato quello del primo *album* dei Pink Floyd.

«Mama's gonna make all of your / Nightmares come true». E così anche la colpa di Mary viene confessata:

Se non siete di Cambridge la storia, ridotta all'osso, è questa. Un mostruoso gigante chiamato Gog Magog si innamorò della ninfa Granta: per sottrarsi a lui la ninfa si tramutò in fiume, e dal dolore il corpaccione del gigante si trasformò nelle colline di sabbia. [...] Gog Magog si trova in Ezechiele e nell'Apocalisse, dove palesemente rappresenta l'incubo. A volte sembra che si tratti di una terra lontana, a volte di un popolo barbaro, a volte di un principe sanguinario, ma è l'incubo. A volte Gog e Magog sono due, a volte uno. Ma è l'incubo³¹.

La dualità di Gog Magog rimanda quindi al doppio protagonista del romanzo, un incubo reso reale dal racconto della madre e poi condannato, tramite le pagine del romanzo, dal padre all'immortalità. Syd Barrett/Roger Waters diviene reincarnazione di Alistair, personaggio più che kafkiano, condannato dal padre a una disabilità a cui solo l'auto-annientamento sembra poter mettere fine. Viene in mente il Josef K. dell'omonimo racconto di *Fantasmagonia*³², condannato dal padre-autore a una inspiegabile «legnosità»; l'indagine condotta lo porterà a scoprire le colpe del genitore-autore, un Geppetto-Collodi responsabile della sua semiparesi³³.

Nella *Testimonianza cinquantessimoterza*, ultima del romanzo e affidata a un altro musicista cantabrigense, Robyn Hitchcock, si ribadisce come le grandiose e fantascientifiche luci degli spettacoli dei Pink Floyd non servissero ad altro che

a nascondere le loro figure... Più vistoso il concerto, meno visibili i musicisti, solo i poveretti hanno potuto parlare di gigantismo commerciale, in realtà il loro è stato un rock monastico, il buio, gli splendori abbacinanti, gli schermi,

³¹ MARI, *Rosso Floyd*, cit., pp. 205-206.

³² MARI, *Fantasmagonia*, cit., pp. 30-34.

³³ Il tema della famiglia, nell'opera di Mari, è ovviamente presente in tutte le opere, dove i suoi genitori in particolare «subiscono un travestimento letterario e, prima di essere abbandonati al fluire della scrittura, diventano personaggi di libri noti, [...] di film» e, perché no, di quella storia letteraria di cui diventa protagonista (con caratteristiche immaginarie) anche chi firma le opere. A tal proposito, si rimanda, in questo stesso volume, all'articolo (da cui ho tratto l'ultima citazione) di C. ALLASIA, «Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone»: *ritratti con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari*.

i fumi, le controfigure, i mattoni, tutto serviva a occultarli, persino la patetica plastica di quella primissima Esquire...³⁴

Il tutto serviva, insomma, a celare la piccolezza di un gruppo di uomini con le loro paure e le loro ossessioni; un gruppo di uomini dediti al feticismo per una Telecaster, come Dorothy e i suoi compagni nel *Mago di Oz* per un paio di scarpette rosse e altri oggetti da rigattiere³⁵. Ciò che rimane, del resto, nella *Contemplazione* finale del romanzo è un organicissimo «sangue chiaro» che «scorre copioso lungo il loro unico corpo fremente, un sangue rosa che sceso a terra fluisce, e fluisce»³⁶. Il fiume di Granta scorre vicino al sofferente corpo del gigante e al lettore del romanzo di Mari non resta che risvegliarsi dall'incubo e dimenticarlo agevolmente grazie ai fumi e alle note di Pan.

³⁴ MARI, *Rosso Floyd*, cit., p. 271.

³⁵ Per il feticismo in Baum cfr. ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., pp. 197-199; cfr. inoltre MARI e PERNIGO, *Asterbusber*, cit., pp. 5-7; A. DI BELLO, *Abitare in difesa. Case, biblioteche, cantine e feticci nella narrativa di Michele Mari*, consultabile all'indirizzo <https://www.centropens.eu/materiali/articoli/item/42-abitare-in-difesa-case-cantine-biblioteche-e-feticci-nella-narrativa-di-michele-mari> (url consultato il 13 dicembre 2019).

³⁶ MARI, *Rosso Floyd*, cit., p. 272.