Teatro Ghione. Peter Hammill in Tempo fuor di sesto

Di *Teo Orlando*
Creato il *14/11/2026 - 14:52*
Articolo di: Teo Orlando

 [1]

Il concerto di **Peter Hammill** al **Teatro Ghione di Roma,** il 10 novembre 2026 mi ha ispirato una connessione, quella con il romanzo ***The Child in Time,*** pubblicato nel 1987 e tradotto in italiano come ***Bambini nel tempo,*** dove il **grande scrittore inglese Ian McEwan** affida a Thelma Darke, studiosa di **fisica**, una discussione che mette in dubbio la familiarità del nostro rapporto con il tempo. Cito dal libro: "*Qualunque cosa sia il **tempo**, la sua versione quotidiana, quella del senso comune – lineare, regolare, assoluta, in marcia da sinistra a destra, dal passato attraverso il presente verso il futuro – è un'assurdità oppure una minuscola frazione della verità* ."

La citazione riguarda **Stephen Lewis,** il protagonista segnato dalla **misteriosa** (e forse **macabra**, ma non viene mai detto esplicitamente) scomparsa della figlia, abituato a ipotesi scientifiche aprono possibilità vertiginose; la sua esperienza rimane tuttavia vincolata a un **istante** che continua a rivivere senza poterlo cambiare.

Il romanzo è **percorso**, anzi oserei dire **innervato**, da una **tensione** che rende il dialogo qualcosa di più di una **digressione** sulle teorie fisiche. Per chi ha perduto una persona amata, il **passato** può occupare interamente il **presente**, mentre il **futuro** conserva la forma dolorosa di ciò che avrebbe potuto essere. Il tempo procede, ma non ogni cosa **fluisce** con la stessa **misura** e con la stessa **apparente durata**: alcuni momenti si allontanano fino a scomparire, altri acquistano una presenza quasi intollerabile. Sono la **memoria** e l'**immaginazione** che ci aiutano a superare liberamente le distanze che l' **esistenza** concreta non permette più di percorrere.

A un certo punto Stephen ricorda i celeberrimi versi iniziali di ***Burnt Norton***, il primo dei ***Four Quartets*** di T. S. Eliot:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
(Il tempo presente e il tempo passato
sono forse entrambi presenti nel tempo futuro,
e il tempo futuro contenuto nel tempo passato).

Quel «**forse**» (***perhaps***) mantiene aperta la domanda. La poesia dà forma alla compresenza di ciò che ricordiamo, di ciò che stiamo vivendo e di ciò che attendiamo; permette di riconoscere quanto, nell'esperienza, queste dimensioni si penetrino reciprocamente.

Con questo passo di **McEwan** nella mente, abbiamo assistito, in una sorta di **immedesimazione temporalmente concentrata,** al concerto di **Peter Hammill** al **Teatro Ghione di Roma,** il 10 novembre 2026. E non a caso: la circostanza acquista una particolare coerenza perché il **trascorrere irreversibile del tempo** ci è parso il suo ***fil***

rouge. È il tempo che modifica i rapporti umani, consuma gli affetti, dissolve le certezze e ci costringe a confrontarci con l' **invecchiamento** e la **morte**. Ben diciotto canzoni, composte e pubblicate lungo un arco di ormai oltre cinquant'anni, si sono lasciate ascoltare come altrettante **variazioni** su questa esperienza, anche quando il loro oggetto immediato era diverso: potevano trattare di un amore o di una separazione, del **libero arbitrio** o del tenero e commosso ricordo di un **essere vivente scomparso**. Una coincidenza anagrafica rende ancora più suggestivo l'accostamento: **McEwan** e **Hammill** sono entrambi nati nel **1948**. Le loro opere **interrogano**, attraverso linguaggi diversi, un **tempo** che è anche quello delle loro vite. E quando Hammill torna oggi a cantare le inquietudini del giovane autore che aveva scritto ***The Birds*** o l' **amore custodito** in ***Vision***, la distanza fra chi scrisse quei versi e chi li interpreta oggi diventa essa stessa parte del loro **significato**. Non a caso la musica ha reso sensibile anche un'altra possibilità del tempo: una canzone della **giovinezza**, elaborata insieme ai **Van Der Graaf Generator,** e restituita dalla voce presente del suo autore, portava con sé gli anni trascorsi e quelli di chi l'ascoltava. Il ricordo della **prima volt**a conviveva con ciò che quella stessa canzone poteva significare adesso. La distanza rimaneva, visibile sul volto del musicista e riconoscibile nel pubblico; l'esecuzione, nel suo nitore acustico, spoglio di ogni **sovrastruttura elettrica** che non fosse la normale amplificazione, la trasformava in una **relazione** nuovamente viva e vissuta.

È un tipo di esperienza che ci riporta alla memoria **Marcel Proust** e insieme **Sant'Agostino**, che l'aveva descritta ricorrendo proprio a **similitudini musicali**: alla fine del libro XI delle ***Confessioni***, il grande filosofo fa proprio l'esempio di una canzone conosciuta. Mentre la cantiamo o l'ascoltiamo, attendiamo le note che devono ancora venire e ricordiamo quelle appena trascorse: nell'attenzione presente si incontrano queste due esperienze, che modificano anche ciò che proviamo. Via via che il canto procede, l'attesa si accorcia e il ricordo si allunga, finché la **canzone** è conclusa ed è passata interamente nella memoria. È come se nel tempo limitato della canzone dilatassimo il nostro tempo interiore e riconoscessimo lo scorrere di una vita intera. Al Ghione questa **intuizione** acquistava una particolare evidenza: ogni brano intrecciava il ricordo delle prime incisioni e delle interpretazioni ascoltate negli anni con il **presente irripetibile** dell'esecuzione, riportando con sé anche frammenti della **nostra vita.** Abbiamo ritrovato canzoni familiari e, insieme, avvertivamo quanto fosse cambiato il nostro modo di ascoltarle. Esperienza che hanno condiviso molti ascoltatori, non certo al loro primo concerto di **Hammill** e dei **Van Der Graaf.**

In questo orizzonte, **le canzoni più legate al tema del tempo** erano di per sé eloquenti: **"Time Heals"** si soffermava sulle **ferite** che sopravvivono alla guarigione, in senso **reale** e **metaforico**; "**So Much Water**" si presentava come una breve meditazione sul passato che si accumula; "**And When He Ran**" esprimeva in modo struggente la persistenza dell'amore nella memoria. Hammill ha riproposto anche **"A Better Time"**, canzone insieme pessimista ed ottimista (come molti versi di **Leopardi**), che riconduceva infine ogni possibilità di vivere al presente. Fra il presentimento dell'addio di "**Don't Tell Me** " e la tenacia amorosa di "Vision", il concerto ha messo a fuoco ciò che possiamo ancora custodire dentro il mutamento. Anche il titolo dell'ultimo album, ***Tears in Time***, offriva una chiave di lettura dell'intero concerto: ***tears*** è un vocabolo omografo con due significati diversi, «lacrime» (/t??z/) e «strappi» (/t??z/), e il gioco allude insieme al pianto e alle lacerazioni del tempo. Le lacrime e gli strappi di *Tears in Time* fanno pensare anche alla «**nera schiena del tempo**» di **Javier Marías**, immagine che rielabora il «*dark backward and abysm of time*» della ***Tempesta*** (I, 2) di **William Shakespeare** (altro autore caro a Hammill), dove Prospero chiede a Miranda che cosa ricordi della sua prima infanzia. Per **Marías** quel rovescio non contiene soltanto ciò che è stato: accoglie anche ciò che non è accaduto, le **possibilità abbandonate,** le esistenze interrotte, quanto sopravvive appena nella memoria. E uno strappo in un tessuto, come si sa, lascia vedere proprio il suo rovescio. Anche le canzoni di Hammill sembrano talvolta aprire un varco in quella direzione.

A sostanziare questo percorso ha contribuito una ***performance*** **concentratissima**, nella quale analisi interiore, intensità vocale e onestà artistica si sostenevano reciprocamente. Hammill si è presentato in forma sobria e scarna, in abito bianco, senza musicisti di accompagnamento, ma solo con il **pianoforte a coda** e la **chitarra acustica:** i contrasti cromatici erano dati solo dal suo abbigliamento, dagli strumenti e da soffuse luci cremisi. Ha così trasformato un'ora e mezza di musica in un'esperienza nella quale ciascuno poteva riconoscere qualcosa del proprio tempo vissuto, senza orpelli e infingimenti di nessun genere.

L'apparente varietà dei brani si ricomponeva nella continuità di una sorta di ***longform***, come si dice nel linguaggio giornalistico. L'atmosfera era quella di un ***Kammerspiel*** musicale, nel quale anche una pausa o un mutamento

d'accento potevano acquistare il peso di qualcosa di simile al **gesto teatrale** e anche quasi a una sorta di **rito con accenti di un'inquietante religiosità secolare.**

Sempre magro e agile, con i lunghi capelli bianchi, **Hammill** portava visibilmente sul volto il **tempo** di cui ha cantato. Le rughe sembravano dare una forma al **tormento interiore** rappresentato nei suoi testi, mentre le doti vocali apparivano **intatte** e **intensissime** nella loro forza espressiva. Con un binomio, potremmo parlare di **tormento** ed **estasi**: si sarebbe tentati di riprendere il titolo del romanzo biografico dedicato da **Irving Stone** a **Michelangelo**, *The Agony and the Ecstasy*. Nell'immaginario hammilliano, del resto, l' **estasi** possiede anche il volto ambiguo e sensuale della **santa Teresa** di **Bernini** (ideale continuatore di Michelangelo), già evocata in ***The Lie*:** un precedente che aiuta a comprendere quanto, per questo artista, rapimento e inquietudine possano confluire in una medesima atmosfera.

Complice forse anche il magnifico **pianoforte Steinway & Sons,** abbiamo avuto l'impressione che Hammill sia ulteriormente cresciuto come esecutore nel nobile strumento. Certo, siamo lontani dalla tecnica e dal virtuosismo concertistico di un pianista classico come **Giovanni Bellucci,** ma il suo pianismo attuale ci è parso più **articolato** e **consapevole**, attraversato da accenti classicheggianti e sempre strettamente connesso alla **parola cantata**. Il paragone che si affacciava alla mente era piuttosto quello con **Ian Bostridge** alle prese con i ***Lieder*** di **Franz Schubert:** un'affinità di concentrazione, di esposizione emotiva e, oserei dire, quasi di responsabilità assunta verso ogni parola. La distanza fra questi mondi musicali, nell'esperienza dell'ascolto, appariva assai meno vasta di quanto suggeriscano le classificazioni, che incasellano gli uni nella **musica classica** e l'altro in quella **rock progressive** (ma io, seguendo **Quirino Principe,** parlerei per tutti di "musica forte").

Anche il pubblico ha contribuito a formare quest'impressione. Circa trecento persone, prevalentemente fra i **quarantacinque** e i **settant'anni** (ma non mancavano trentenni e perfino qualche ***teenager*** appassionato**),** hanno mantenuto un silenzio quasi religioso, sciolto nei momenti opportuni da **applausi** sinceri e calorosi. L'attenzione ricordava quella di un ***recital*** classico; nei rituali del riconoscimento affiorava però anche una relazione più personale con le canzoni, come se ciascuno vi cercasse qualcosa della propria **giovinezza**. Il **tempo** si riverberava così su entrambi i lati del palcoscenico. Hammill, quasi uno **sciamano** nella capacità di raccogliere e orientare questa attenzione, restituiva al presente musiche che avrebbero potuto facilmente ridursi a oggetti di nostalgia.

Vedendolo avvicinarsi al pianoforte, ci è venuta in mente anche una somiglianza singolare: quella con il **Thomas Bernhard c**he avremmo potuto conoscere se lo scrittore austriaco fosse vissuto più a lungo. Un'associazione inizialmente fisionomica, che trovava poi ragioni meno esteriori. In romanzi come *Gelo*, *Il soccombente*, *Estinzione* si incontra una ***Stimmung*** che può aiutare a leggere anche certe **pagine hammilliane**: la solitudine, la fragilità dell'individuo, la resistenza a un mondo avvertito come ostile o insensato, l'arte chiamata a sostenere un'esistenza della quale non può abolire la precarietà.

In entrambi ci sembra di riconoscere la speranza che l'arte abbia una funzione salvifica, continuamente insidiata dal **sospetto** che anche questa salvezza possa rivelarsi una costruzione, una finzione necessaria. Bernhard, in *Tre giorni*, immagina il passaggio dall'oscurità che non riusciamo a dominare durante la vita «nell'altra, nella seconda, nell' **oscurità finale**». La musica di Hammill può essere ascoltata anche entro questo orizzonte: come un'attività che non promette di vincere la morte, ma continua a dare voce a **ciò che la morte minaccia.** La possibilità del fallimento rimane inscritta nell'opera; eppure scrivere, suonare e cantare rendono ancora percorribile il tempo che ci è concesso.

È significativo, allora, che il concerto si sia aperto con ***Don't Tell Me* ,** pervasa dal presentimento di un addio, e si sia concluso con *Vision*, una delle più luminose dichiarazioni d'amore del **giovane Hammill.** Fra questi estremi prende forma un percorso che cerca di preservare gli affetti, i ricordi e la capacità stessa di amare. ***Tears in Time,*** il titolo del nuovo album, può giustamente diventare la chiave retrospettiva dell'intera serata: **lacrime** e insieme **strappi** nel tempo. Nelle discontinuità di una vita, la voce continua a cercare una relazione; nell'irreversibilità della perdita, qualcosa che possa ancora essere condiviso.

Analizzando più da vicino alcune canzoni dell'incredibile scaletta, è d'obbligo soffermarsi proprio su quella iniziale, **"Don't Tell Me",** risalente ai tempi in cui si esibiva con il cosiddetto K-Group. Come ha osservato il

critico musicale Richard Rees Jones, "**Hammill** ha spesso affidato a questa ballata pianistica l'inizio dei suoi concerti: i marcati contrasti dinamici gli permettono di mettere alla prova la voce e di misurarsi con l'acustica della sala". Al Ghione la scelta acquistava anche un significato nell'economia della scaletta, facendo affiorare fin dal primo brano quel **presentimento della perdita** che avrebbe attraversato buona parte della serata. Il silenzio inizialmente dolce di due persone vicine si carica progressivamente di apprensione: negli occhi e nei gesti dell'amata il protagonista avverte già un congedo che **vorrebbe non sentir pronunciare.** Una situazione prossima a quella di *If I Could*, che avremmo riascoltato più avanti, dove le parole arrivano sempre troppo tardi. Qui, invece, è proprio il timore delle parole a prolungare l'incertezza. La giornata condivisa scivola verso la sera, la donna si allontana e rimane l'attesa di una telefonata. Jones individua nell'ultimo verso il dettaglio più doloroso: *"you don't even tell me the bell won't ring (non mi dici nemmeno che il telefono non squillerà)"*. Al protagonista viene negata persino la certezza che gli permetterebbe di smettere di aspettare. Il tempo assume così la forma di una speranza sempre più esile, alla quale ci si aggrappa mentre la fine è già cominciata. Una situazione simile ci ricorda i ***F ragments d'un discours amoureux*** di **Roland Barthes** (1977), figura dell'«***Attente***». L'ultima parte della canzone, con l'attesa della telefonata, si presta molto bene alla lettura barthesiana (il quale cita da par suo un'opera musicale, il monodramma *Erwartung*, di Arnold Schönberg, in cui una donna aspetta, nella foresta, di notte, il suo amante, con finale tragico). Qui si sta aspettando solamente una telefonata, ma è la stessa angoscia: chi aspetta subisce il **tempo dell'altro** , mentre ogni assenza di segnale diventa un segnale da interpretare. Il telefono rende misurabile l'asimmetria affettiva. Il nucleo quasi filosofico, ricavabile direttamente dal testo, è la contraddizione fra il conoscere e il non voler sentire confermato ciò che si sa: il protagonista comprende già ciò che sta accadendo, ma chiede che non venga detto. Il silenzio inizialmente condiviso diventa, alla fine, il silenzio dell'abbandono.
Con **"Just Good Friends",** da ***Patience*** (1983), il tempo assume la forma di un calendario di incontri, di appuntamenti che si ripetono mentre il loro significato si impoverisce. La stanza d'albergo, la luce del pomeriggio, il silenzio che precede la partenza delineano una relazione nella quale la **vicinanza fisica** convive con una **crescente distanza affettiva.** Il protagonista continua a investire in un sentimento che dall'altra parte sembra essersi ridotto ad abitudine: chiamarsi «soltanto buoni amici» permette di prolungare il rapporto, ma rende sempre più difficile riconoscere ciò che ne è rimasto. La bellezza armonica del ritornello, sottolineata da Richard Rees Jones, dà particolare risalto all'amarezza della domanda che lo attraversa: per quanto tempo possiamo continuare a fingere?

Each time we're so close I assume
that we'll never be again -
oh, how long can we pretend
that we're just good friends?
(Ogni volta che siamo così vicini penso
che non lo saremo mai più –
oh, per quanto tempo ancora potremo fingere
di essere solo buoni amici?)

Con **"Time Heals"** (da ***Over***, 1977) entriamo negli abissi più profondi della poetica hammilliana. La vibrazione della voce si associa alle note del pianoforte con una **spontaneità inusuale**, trasmettendo al pubblico una sensazione di angosciosa sospensione. Il punto di partenza riconoscibile è il luogo comune secondo cui il tempo guarisce le ferite. Il testo lo sottopone a verifica e ne limita **drasticamente** la **validità:**
If you leave me now, it might nearly kill me...
Remember me?
Remember we three?
it all seemed so important at the time,
we came so close to wrecking all our lives,
and now it's all just song lines.
Time heals,
time heals -
oh, but I still bear the weals.
(Se mi lasci adesso, potrei quasi morire...
Ti ricordi di me?
Ti ricordi di noi tre?

All'epoca sembrava tutto così importante,
eravamo così vicini a rovinare le nostre vite,
e ora non sono che versi di una canzone.
Il tempo guarisce,
il tempo guarisce –
oh, ma io porto ancora i segni).

È impossibile qui non richiamare i versi del grande poeta **Thomas Stearns Eliot,** reperibili in "The Dry Salvages", III, nei *Four Quartets*. Il passo da confrontare è:

And the way up is the way down, the way forward is the way back.
You cannot face it steadily, but this thing is sure,
That time is no healer: the patient is no longer here.
When the train starts, and the passengers are settled
To fruit, periodicals and business letters
(And those who saw them off have left the platform)
Their faces relax from grief into relief
(E la via che sale
è la via che scende
la via in avanti
è la via all'indietro. Voi
non potete affrontarla con fermezza
ma questa cosa è certa: che il tempo
non guarisce: il paziente non è più qui.
Quando il treno parte
i passeggeri sono intenti
a frutta periodici lettere d'affari (e quanti
li avevano visti partire hanno lasciato
il marciapiede), i loro volti
si distendono dal dolore al sollievo)

La questione posta da **Eliot** è più radicale: forse il **dolore** non è stato guarito; è cambiato colui che lo provava. In **Hammill**, il triangolo che sembrava poter distruggere tre esistenze è ormai diventato **materia di canzone**, ma il soggetto presente conserva le tracce di quello passato. La canzone propone inoltre una riflessione sulla scrittura: trasformare una **relazione** in una narrazione permette di comprenderla, ma anche di ricostruirla **retrospettivamente**.

Dal nuovo disco, ***Tears in Time***, è poi il turno della breve e accorata *"So Much Water*": il passato si accumula e rende impossibile ripercorrere intatte le strade già attraversate. La protagonista, una donna sola, cerca di **ripercorrere ponti** che lei stessa ha bruciato: la memoria tenta un ritorno che le decisioni precedenti hanno reso impossibile.

È stata poi la volta di "**Curtains**": tratta dall'album ***Fireships***, questa canzone potrebbe benissimo fungere da atto unico per una breve rappresentazione teatrale, perché si svolge in una sola stanza, da dove i protagonisti, **Sylvia** e **Tommy**, esitano a partire, per una strana mancanza di forza interiore. Del resto, *«corrono da anni/per trovare un qualche tipo di brivido/per sottrarsi al vuoto/che entrambi sentono dentro./Traendo la finzione dai fatti reali/l'immagine è una messinscena/ma ora la cornice è tutta incrinata»* («they've been running for years/to find some kind of thrill/to take away the emptiness/that they both feel inside./Making the fictional/out of the matter of fact;/masquerade the picture/but now the frame's all cracked»). Nell'atteggiamento statico dei personaggi, si sentono echi di **Harold Pinter** o di **Samuel Beckett.** Ed è probabile che dietro Sylvia e Tommy si nascondano i poeti **Sylvia Plath** e suo marito **Ted Hughes,** che raccontò in versi la sua complessa relazione con la moglie nel suo ultimo libro di poesie, ***Birthday Letters.***

Il livello si alza, dal punto di vista "**filosofico**", quando Hammill intona **"The Comet, the Course, the Tail"**: è un

autentico e profondo poema che canta accompagnandosi con lo strumento quasi solo per sottolinearne i momenti più drammatici. Viene articolata una riflessione sul libero arbitrio e sull'impossibilità di predeterminare le nostre azioni future, fino agli inquietanti versi finali: «How can I tell that the road signed to hell/doesn't lead up to heaven?/What can I say when, in some obscure way,/I am my own direction; *(«Come posso dire che la strada segnata verso l'inferno non conduca in alto al paradiso? Che cosa posso dire quando in una qualche maniera oscura io sono la mia propria direzione?»).* L'occasione per comporre la canzone fu l'apparizione della **cometa di Kohoutek** nel 1973, visibile per la prima volta dopo 150.000 anni nella notte stellata. Il testo di Hammill specula su ciò che chiama **"the founding questions":** ossia, se credere in un ordine sociale sia compatibile con l'autonomia dell'individuo e con il libero arbitrio. E se la nozione per cui "io sono la mia propria direzione" abbia valore nel contesto di un mondo in cui, come Hammill sottolinea acidamente, **«all corpses smell the same»** ***(«tutti i cadaveri hanno lo stesso odore»).*** Nella canzone poi si intrecciano le citazioni e i prestiti poetici. Da **John Donne** , ***Devotions upon Emergent Occasions,*** Meditation XVII (1624): ***no man is an island.*** La meditazione afferma l'appartenenza dell'individuo a una comunità umana nella quale ogni morte riguarda anche gli altri. Subito dopo Donne, Hammill introduce il luogo comune della casa come castello, invertendone l'ordine.
Dall'***Othello***, III,3 di Shakespeare è tratto il verso dove si parla di ***Pomp and circumstance:*** appartiene al celebre congedo di Otello dalla magnificenza della guerra. Hammill riutilizza la formula parlando dell'apparato esteriore delle sepolture: il **contesto bellico** rende il richiamo più significativo di una semplice coincidenza verbale.

Dal cosiddetto periodo proto-punk di Hammill, arriva "**Shingle Song**", con il suo testo che evoca immagini costiere e fragilità, e offre un momento contemplativo, reso ancora più potente dalla semplicità della chitarra, suonata in maniera molto "acustica" (*unplugged*), a declinare la sofferenza per un amore perduto, con il protagonista stretto tra l'impotenza e l'abbandono, e a cui rimangono solo i ciottoli di una *shoreline*, di una spiaggia deserta. L'uomo che rimane da solo sulla spiaggia ma non vuole allontanarsi («all the elements rage to explain/that I should really be on my way/but there is something/which ensures I must stay» – *«tutti gli elementi si affannano a spiegare/che dovrei davvero essere in viaggio/ma c'è qualcosa/che mi obbliga a restare* ») richiama certi personaggi di **Ingmar Bergman.**

Dolcemente ritmata è "**If I Could**", una canzone che assume come titolo la prima parte di un **periodo ipotetico lasciato in sospeso** e viene eseguita con una delicatezza struggente che ha lasciato il pubblico estasiato. Esprime la lontananza ineluttabile che si apre di fronte a **due persone che dichiarano di continuare ad amarsi**, ma che in realtà si sentono sempre più distanti, come si evince dai versi: «may my voice fall into silence if my words turn out to be lies» *(possa la mia voce cadere nel silenzio se le mie parole dovessero rivelarsi menzogne)*. Compresa nel disco ***The Future Now,*** è una composizione con cui l'autore voleva esprimere anche l'antitesi tra l'artista che deve necessariamente concedersi al pubblico con una dose di finzione (come aveva capito **Denis Diderot** nel celebre saggio ***Paradoxe sur le comédien*** [***Paradosso sull'attore***]) e la sincerità assoluta che bisognerebbe esprimere nei rapporti di coppia. **Un antecedente potrebbe essere "If I Could Tell You"** (1940) di **W. H. Auden,** che però associa l'amore all'impossibilità di conoscere il futuro; Hammill rappresenta soprattutto l'incapacità di comunicare in tempo.

Gli inconfondibili arpeggi di "**Time for a Change**" (da ***pH7,*** con il testo scritto da **Chris Judge Smith,** librettista di opere a suo tempo cofondatore dei VDGG) scandiscono una riflessione sulla corrispondenza, quasi fosse un **correlativo oggettivo,** tra i cambiamenti interiori e le trasformazioni del mondo:
"The world was looking stretched and tight,/it's an overblown balloon./I've got the feeling something big/has got to happen soon" *("Il mondo sembrava teso e contratto,/è come un palloncino gonfiato troppo./Ho la sensazione che qualcosa di grande/stia per succedere presto".).* Nei versi finali emerge perfino un personaggio dei fumetti **Marvel** , il **Doctor Strange**, ossia il signore delle arti mistiche, capace di esplorare le pieghe del tempo: "Oh, time for a change,/out of reach, out of range./Go and tell Doctor Strange/that it's time for a change" (*"Oh, è ora di cambiare,/fuori portata, fuori raggio./Vai a dire al Dottor Strange/che è ora di cambiare".)*

La struggente ed elegiaca "**The Birds**" affida alle stagioni la precarietà dei sentimenti e della vita: la **primavera** arriva troppo presto, i fiori di maggio sbocciano in febbraio e la neve minaccia i germogli prematuri. È come se il succedersi delle stagioni avesse perduto il proprio ordine, mentre il mondo naturale riflette la precarietà degli affetti. Il protagonista scopre che una donna che credeva di amare gli è improvvisamente indifferente e si domanda se debba rimpiangere ciò che è contento di essersi lasciato alle spalle. **Gli uccelli** condividono questa incertezza:

non sanno come cantare, se sia già il momento di volare, quale direzione prendere. Nell'ultima strofa, il gelo che annienta i germogli introduce la prospettiva della morte, e il ripetuto «neppure io» (***neither do I***) riconduce lo smarrimento del paesaggio alla voce di chi canta. Riascoltata al Ghione oltre **mezzo secolo** dopo la sua pubblicazione, la canzone rendeva percepibile anche il tempo trascorso fra il giovane autore e l'interprete di oggi.

"Patient" lo vede impegnato quasi ad esprimere un **pessimismo cosmico** che potremmo definire leopardiano: «but Nature's not your mother now,/just your suckling nurse» *(«la Natura non è tua madre ora,/ma soltanto la tua nutrice»)*. Il pezzo sembra quasi speculare sul libero arbitrio, in un mondo dominato dal caso (But there isn't any answer/the consciousness can quote/when the loaded dice of chance/are there rattling in the throat - *Ma non c'è risposta alcuna/che la coscienza possa citare/quando i dadi truccati del caso/ti tintinnano in gola).* Tra i momenti più toccanti della scaletta, questa canzone ha esplorato la **vulnerabilità** e la resilienza, con una vocalità che ha impressionato fortemente il pubblico.

"A Better Time" introduce in questa inquietudine un'affermazione tanto semplice quanto difficile da accettare: l'unico tempo nel quale possiamo vivere è il presente: è una canzone **ambivalente**, tutta oscillante tra **speranza ottimistica** e timore pessimistico, dove il principio di causalità («all we prize and protect [is] only cause and effect» – *«tutto ciò che teniamo caro e proteggiamo [è] soltanto causa ed effetto»*) viene collocato in un orizzonte dove sembra esserci posto per una finalità, forse trascendente. Tuttavia, nei versi «I'll never find a better time to be alive than now» si nasconde un pericolo "logico": mentre le cose certamente non potranno essere migliori, dall'altra parte non potranno neppure essere necessariamente peggiori, sicché appaiono consegnate a una fredda immutabilità.

La nuova canzone "**And When He Ran**", eseguita per la prima volta dal vivo proprio al Ghione e dedicata al **cane** scomparso dell'artista, aggiunge una commozione priva di enfasi: l'essere amato non c'è più, ma il ricordo della sua corsa conserva qualcosa della gioia condivisa. La memoria testimonia insieme la perdita e il fatto che quell'amore sia esistito.

Dal disco ***Thin Air*** segue la cupa e densa "**The Mercy**": il pianoforte la introduce con un arpeggio **desultorio**, su cui si innesta la scansione cantata dei versi che alludono anch'essi all'impotenza degli uomini, ai quali non resta che cercare di soccorrere i propri fratelli, benché spesso non siano capaci di rimanere saldi nelle proprie decisioni.

Le **note del pianoforte** risuonano solenni ed eteree a scandire "**A Way Out"**: ogni illusione umana appare "fuori di sesto" (***out of joint***, come il **tempo** in Shakespeare – «*The time is out of joint*», ***Hamlet***, atto I, scena 5, v. 188 –, e come recita il titolo del libro di **Philip Dick** ***Time out of joint,*** *Tempo fuor di sesto*, 1959). Non c'è nulla a cui aggrapparsi, né un paracadute a frenare il nostro precipitare.

Con "**Traintime**", l'energia narrativa di questo brano ha dato un colpo di coda emozionante alla serata: considerazioni tratte dalla fisica einsteiniana si intrecciano con i tradizionali problemi dell' **incomunicabilità umana**. Come il tempo sul treno appare più lento al passeggero che si trova sul marciapiede, così ogni messaggio veicolato con un telefono elettromagnetico dal viaggiatore sul treno raggiungerà la persona sul marciapiede come se fosse un rumore di fondo di tonalità bassa, temporalmente prolungato e difficilmente distinguibile dai disturbi atmosferici, dai fili ronzanti o dal rumore dello stesso treno; ogni tentativo di confinare nel silenzio il passaggio del tempo («***shouting down the passage of time***») si rivela inutile. Il pezzo si ispira peraltro alla ***Toccata Op. 11*** di **Sergej Prokof'ev** (1912), e richiede un grande virtuosismo, almeno all'inizio, quando l'esecutore deve ripetere spesso le stesse note, attraverso un interscambio tra la mano destra (che suona una singola nota) e la mano sinistra (che suona la stessa nota con un'ottava più bassa).

E in effetti, come dice la successiva canzone, siamo ancora estranei ("**Stranger Stil**l"), in un mondo dominato dall' **entropia**. Qui Hammill si è addentrato in territori più cupi, esplorando l'idea di fuga e libertà con una tensione **vibrata e alla fine quasi scandita ossessivamente**.

Ed è sufficiente una composta invocazione del pubblico perché l'artista conceda un breve ed intenso bis. Dai più remoti recessi della sua carriera discografica, ripesca "**Vision**", compresa nel disco ***Fool's Mate*** (1971), dando al percorso della serata una **conclusione luminosa.** È una canzone d'amore apparentemente semplice, oseremmo dire

quasi stilnovistica nella sua aspirazione alla **trascendenza**. Nel testo **l'immagine dell'amata riaffiora nella mente,** riscalda il letto e protegge dalla paura notturna; il ricordo di un abbraccio restituisce alla persona lontana la forza di una presenza. Il rapporto fra il **tempo** e l'**amore** si raccoglie nel ritornello: «Le stagioni si susseguono, e il mio amore resta saldo» *(The seasons roll on/my love stays strong)*. Dopo il disordine delle stagioni di "**The Birds**", ritrovavamo qui un sentimento capace di accompagnarne il corso e di resistere al mutamento.

Anche questa dichiarazione custodisce, tuttavia, una propria **vulnerabilità**. La richiesta di poter **morire fra le braccia dell'amata** , perché la visione non si infranga, lascia affiorare il timore di perdere ciò che dà significato all'esistenza, con ovvi echi dei grandi **poeti metafisici inglesi,** da **John Donne** ad **Andrew Marvell.** L'intensità del canto nasce anche da questa fragilità, dal bisogno di affidare a un'altra persona il proprio tormento e la propria speranza. Il concerto, aperto con il presentimento di un addio in "**Don't Tell Me** ", termina così con il gesto di prendere una mano e chiedere che non lasci la nostra. Nel tempo che trasforma e separa, la memoria e il canto custodiscono ancora la possibilità di amare.
Pubblicato in: GN3 Anno XIX 16 novembre 2026
//
Scheda**Titolo completo:**
Peter Hammill in concerto
Teatro Ghione [2], Roma, 10 novembre 2026

Setlist
Piano set #1

Don't Tell Me (da *Enter K)*
Just Good Friends (da *Patience)*
Time Heals (da *Over)*
So Much Water (da *Tears in Time)*
Curtains (da *Fireships)*

Guitar set

The Comet, The Course, The Tail (da *In Camera)*
Shingle Song (da *Nadir's Big Chance)*
If I Could (da *The Future Now)*
Time for a Change (da *pH7)*
The Birds (da *Fool's Mate)*
Patient (da *Patience)*

Piano set #2

A Better Time (da *X my Heart)*
And When He Ran (World premiere) (da *Tears in Time)*
The Mercy (da *Thin Air)*
A Way Out (da *Out of Water)*
Traintime (da *Patience)*
Stranger Still (da *Sitting Targets)*

Encore
Vision (da *Fool's Mate*)

Articoli correlati: Peter Hammill alla Sala Sinopoli. L'entropica meditazione sull'interiorità [3]
Van Der Graaf Generator. La metafisica del progressive [4]

- Cinema

URL originale: https://www.gothicnetwork.org/articoli/teatro-ghione-peter-hammill-tempo-fuor-di-sesto

Collegamenti:
[1] https://www.gothicnetwork.org/immagini/peter-hammill-0
[2] https://www.teatroghione.it/
[3] https://www.gothicnetwork.org/articoli/peter-hammill-entropica-meditazione-interiorita
[4] https://www.gothicnetwork.org/articoli/van-der-graaf-generator-metafisica-del-progressive

??www.gothicnetwork.org | www.gothicnetwork.it??? ©2008-2026
Testata giornalistica registrata c/o Tribunale di Roma n. 391/2008 del 20/11/2008 | Informativa cookies