

Spettacolo cultura

Mass-media e linguaggi politici

Il linguaggio della politica è stato spesso oggetto di interesse. In passato c'è stato qualche scritto molto divertente e oggi c'è già una piccola bibliografia molto attendibile. L'opinione che un tempo è prevalsa con la forza monumentale del luogo comune, è che si trattasse di un linguaggio oscuro per la gente senza mai. Chi si affacciava in questo bosco misterioso pareva destinato ai brividi dello smarrimento. I neologismi avevano il carattere della avventura burocratica e i significati comuni slittavano al margine del loro possibile senso.

La ragione di questo mi pare, tutto sommato, piuttosto semplice. Il massimo di oscurità pubblica vi fu quando il linguaggio divenne il luogo (del resto ovvio) nel quale le forze politiche, i gruppi, le correnti, le sottocorrenti, ecc. ecc., giocavano la loro strategia in un gioco e non dire che era fatto, appunto, per saggiare, scoprire, costringere l'altro a mostrare a sua volta le sue volontà e le sue impossibilità in un gioco di capofila di reticenze che fu il capolavoro di un immaginario «barocco gelato».

Il linguaggio politico si oscurava perché era una strategia di approccio che invitava segni esplorativi, e siccome nessuno — per lo meno dei partiti dell'era tradizionale di governo — era in grado di rinunciare a questo strumento, l'effetto d'assente fu il capofila oscuramento del discorso. La cosa avrebbe potuto avere un argine se i cronisti politici avessero avuto una loro capacità, o possibilità, di traduzione e interpretazione.

Per una serie di ragioni

così non è stato, e il momento più travolgente di questa esperienza di linguaggio vi fu quando il rogo dei segnali strategici del sistema politico trovò un suo costante spazio televisivo. Anche qui, ovviamente, una TV non lottizzata avrebbe evitato il ridicolo. Invece la collisione tra le modalità comunicative proprie del mezzo, la TV e l'elaborazione artificiosa del lessico politico di circostanza, produsse i suoi risultati più straordinari in alcune tribune politiche.

La collisione giaceva ovviamente nel fatto che il mezzo, ampia il più possibile il destinatario (milioni e milioni di persone) del messaggio, mentre la strategia del linguaggio politico, date le circostanze, restringeva ad alcuni vertici la circolazione del messaggio. Il gioco politico si mostrò così con il volto del potere oscuro: frustrazione per i democratici, grande delirio per i qualunquisti.

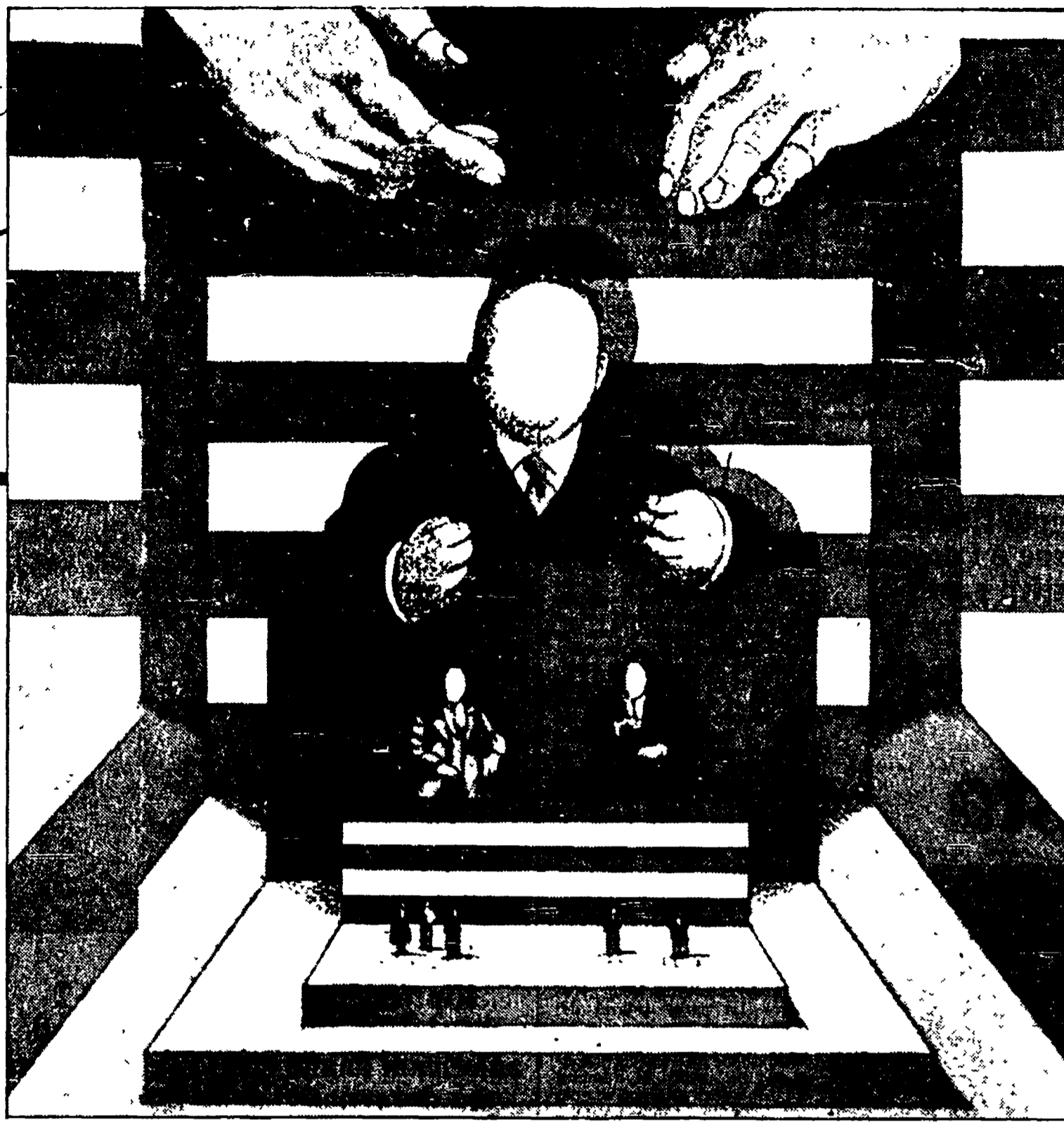
Non mancarono naturalmente i terapeuti, un poco chiarantati, che senza capire le ragioni oggettive che conducevano a questo oscuramento del linguaggio, ridussero tutto alla opposizione di facile e difficile. Ci furono autentici consiglieri della facilità semantica che prepararono i politici di adattare questa virtù sociale, tuttavia con la dolciastra discrezione che si immagina di dovere ai segreti del grande signore e del suo castello.

Oggi le cose non stanno più così. Anzi c'è una radicale trasformazione della situazione di cui, forse, non ci si è ancora resi conto. Il linguaggio del potere poli-

tico, cioè dei nuovi dirigenti dc, si è semplificato sino al livello più elementare. I suoi significati tendono a identificarsi con quelli più ovvi del senso comune, e per questa strada tendono ad acquistare un credito di «concretezza». Ampliati dal mezzo televisivo acquistano una inedita capacità espressiva, tanto più grande quanto più chi parla assume l'aria semplice e ovvia di chi sostiene che la pioggia bagna e che non esiste la macchina per appuntire i pinoli.

Quando per esempio qualcuno, senza la barba o con la barba, dice che i problemi italiani devono essere considerati secondo l'opposizione concettuale di «vecchio e nuovo», compie una notevole operazione di questo genere. Costui si fa certamente capire perché tutti sanno la differenza tra scarpe vecchie e scarpe nuove. Mentre, naturalmente, pochi sono in grado di sopportare una storia della spesa pubblica in Italia negli ultimi vent'anni che sarebbe certamente la caricatura della economia keynesiana e dello stato sociale, oltre che una probabile offesa alla decenza dell'intelletto e del cuore. La spesa pubblica deve naturalmente essere letta come la pedagogia materiale di un ceto dirigente, il suo «credo»: quindi la sua conoscenza è indispensabile per identificare questo ceto dirigente. Tutte cose non facili da spiegare, anche se è certamente possibile essere pienamente comprensibili.

Ma l'ostentazione programmatica è un poco arrogante del linguaggio politico, in realtà un'altra cosa che è



Un disegno di Glasser per «Ramparts Magazine» del 1967

I politici sono stati spesso rimproverati di parlare in modo oscuro. Da un po' di tempo qualcuno ha cominciato invece a usare un linguaggio semplice. Fin troppo. Quali sono i suoi significati?

Il 18 Brumaio della «nuova Dc»

Un museo sui Beatles a Liverpool

LIVERPOOL (Inghilterra) — Un museo dedicato ai Beatles, il quartetto vocale e strumentale che vent'anni fa rivoluzionò la musica rock, verrà realizzato a Liverpool, la città dei quattro musicisti, con l'aiuto dello Stato.

Tom King, ministro del governo Thatcher, ha annunciato lo stanziamento di 40.000 sterline, un decimo della somma necessaria per ristrutturare l'edificio che ospiterà il museo e riunirà i ricordi dei Beatles.

Fino ad ora l'unico alto rico-

noscimento pubblico ai quattro ex giovani per il loro «grande contributo alla cultura e alla musica», come ha detto il ministro, è stato nel 1966 la decorazione dell'ordine dell'Impero britannico. La medaglia venne restituita da John Lennon, che morì poi assassinato a New York l'8 dicembre 1980.

Gli altri musicisti del disciolto quartetto, tutti sulla quarantina, vivono ancora in Inghilterra: Paul McCartney, è ancora impegnatissimo in campo musicale; Ringo Starr, dopo aver sposato Barbara Bach si è dato alla carriera d'attore; George Harrison è diventato un magnate del cinema (ha prodotto tra l'altro il bel «I bambini del tempo»); ma non rinuncia a incidere dei dischi.

contemporaneamente molto pericolosa e molto efficace. Pericolosa perché il buiare in faccia al prossimo qualcosa che appare come la chiarezza di un significato, qualcosa che lui aspettava da sempre, la realizzazione del suo desiderio, in realtà nasconde i problemi come sono. E non solo il maschio, ma con il suo alone valutativo (chiarezza-concretezza) legittima, come inevitabili e razionali, le azioni che vengono proposte. Efficace, infine, perché questo linguaggio stabilisce una demagogia e aggressiva connivenza con gli aspetti triviali del senso comune.

Presentare il «risanamento economico» dell'Italia come fa il partito di governo come un effetto possibile che può derivare solo da azioni che hanno la caratteristica del «nuovo», può ottenere a proprio vantaggio gli elementi che ho evocato. Così che qualche volta ho il sospetto che questa indubbia forza comunicativa lasci persino le tracce nella mente di qualcuno che abita il palazzo della critica.

Può quindi capitare che al «finalismo» si capisca (che è l'effetto desiderato dalla ostentazione di chiarezza) corrisponda invece un vero ottundimento dell'intelligenza della gente. La logica comunicativa, se ottiene questo risultato, tende poi a moltiplicarsi e a scendere in un gioco di rinvii e di citazioni «in crescendo».

Si ottengono così effetti di persuasione molto rilevanti e forme di consenso che derivano da una credibilità che è tutta intera all'effetto di linguaggio. Cosa che Platone rimproverava ai sofisti, ma che, indipendentemente dalla realtà del rapporto tra il filosofo greco e i sofisti, è

certamente vera.

Se volessi fare un paragone, che probabilmente non mi attirerà molte simpatie, direi che come «Mao» nel «18 Brumaio» di Luigi Napoleone — indico nel sottoproletariato la forza sociale vincente del colpo di stato, così oggi è da temere il sotto-sigificato che è contemporaneamente comunicativo e persuasivo. Nel momento in cui chi comunica questi propositi assume un atteggiamento di sufficienza e di ovvia critica nei confronti delle «ideologie», in realtà si muove nel più comune livello ideologico, anche se con una grande efficacia, perché riesce a nascondere.

Se «siamo finiti così in basso» lo si deve a molte ragioni materiali che, per la verità, non erano controllabili. La rivoluzione delle forme comunicative manifesta effetti che stanno trasformando radicalmente una serie di rapporti della vita sociale: livelli mitologici, educativi, epistemologici. Cose troppo complesse per parlarne velocemente. Ma se discorsi di grande banalità come quelli del «nuovo» e del «vecchio» possono passare per «discorsi concreti», anti-ideologici, con tutta franchezza, credo lo si debba anche un poco a una «critica della ideologia» che nasceva, allora, da un ideologico scetticismo piuttosto che da una vera consapevolezza teorica.

Che la parola sia una forma di esistenza in movimento lo ha sempre saputo qualsiasi sciamano o intellettuale orale, e oggi non dovrebbe essere una scoperta filosofica. Il problema invece è quale forma di esistenza sia in movimento, quale potere, con quali vantaggi e con quanti rischi.

Fulvio Papi

Si sapeva da tempo che George Balanchine stava molto male, che non avrebbe più potuto creare balletti. Alla testa della compagnia che aveva fondato nel 1948 — il New York City Ballet — si era già insediato una nuova guida: il biondo e distante Peter Martins. Eppure, la notizia della sua morte ha scosso e rattristato tutto il mondo della danza. Con Balanchine — deceduto tre giorni fa a New York all'età di 79 anni — non muore semplicemente un coreografo, ma, forse, il coreografo. L'idea di una guida perfetta del costruttore di danza.

Balanchine era un creatore rigoroso. Un raffinato formalista, passato indenne e intramontabile attraverso tutte le rivoluzioni della danza del nostro secolo. Di questo grande artista, Rudolf Nureyev ha forse fornito la definizione più lucida e pertinente. «È un coreografo classico al 60%. Senza di lui non si può vivere. I suoi pezzi determinano lo stile, il tempo, la linea, la musicalità, l'agilità e l'arte del fraseggio danzato. Balanchine è indispensabile». A renderlo tale, oltre al genio, gli straordinari talenti, hanno contribuito fatti imponderabili, ambienti culturali diversi, scelte drastiche e decisive. Ovvero: l'origine russa, l'incontro con l'Europa e con Diaghilev, la lunga, fortunata collaborazione con Igor Stravinsky. Infine, l'emigrazione negli Stati Uniti, nell'anno 1934. Così, in 60 anni di incessante attività, Balanchine costruì una propria, atemporale, poetica della danza.

Era nato con il nome di Georgij Melitonovic Balanchivadze (George Balanchine era il nome d'arte, Mister B., il soprannome affettuoso), il 22 gennaio 1904, a Pietroburgo. Allievo della Scuola di Ballo Imperiale per la danza e del Conservatorio di Pietroburgo per il pianoforte, si diplomò nel 1921, ma la sua prima coreografia («La nut», ribattezzata in seguito «Romance», risale al 1920. Il suo retroterra culturale fu l'aristocratica «danse d'école» russa, il vocabolario del balletto accademico, nato alla fine del XVII secolo in Francia; l'influenza di Marius Petipa, l'autore del «Lago dei cigni» (con Lev Ivanov), della «Bella addormentata nel bosco». Per questo tutte le sue coreografie, anche le ultimissime, non si sottraggono all'eco delle atmosfere di Pietroburgo e di Versailles. Ma ci sarebbe stato di più.

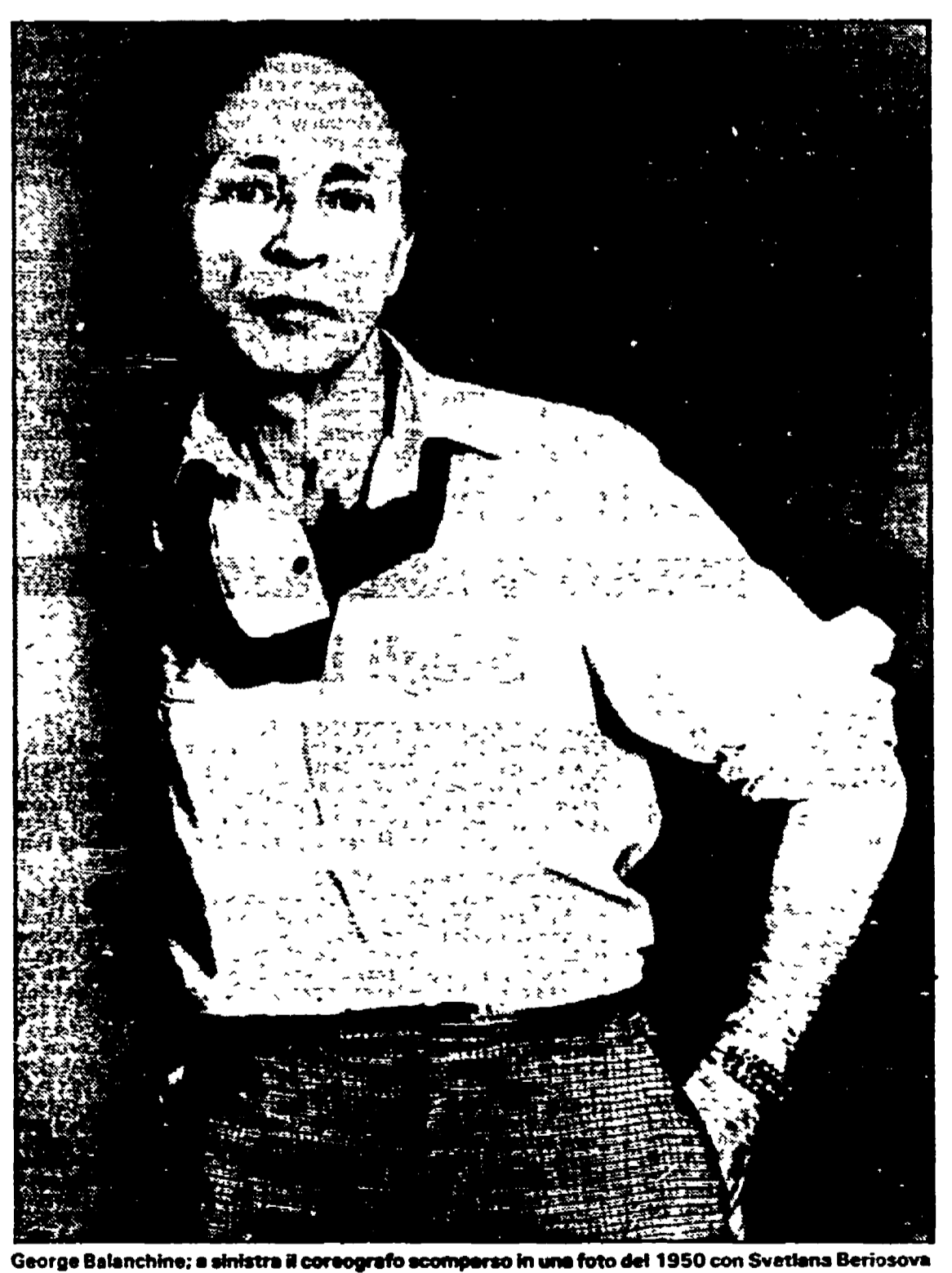
Per il giovane Georgij che si era rivelato pubblicamente come precoce talento coreografico, ottimo danzatore e prezioso musicista, non fu difficile ottenere dal governo rivoluzionario sovietico il permesso di espatriare. Così Balanchine approdò in Germania e a Londra con le danzatrici Alexandra Danilova



LA MORTE DI BALANCHINE
Ecco come un ballerino di Diaghilev divenne uno dei maggiori coreografi moderni e creò una danza fatta apposta per la «middle class»

Il russo che fece ballare l'America

va e Tamara Geva, che, tra l'altro, divennero una dopo l'altra, l'altra le sue prime mogli. Nel 1925, Sergej Diaghilev, onnipotente impresario dei «Ballets Russes», lo scritturò a Parigi. Balanchine rimase in questa importante compagnia sino al suo scioglimento (1929), respirandone l'aria innovatrice e ribelle, condividendo l'idea di avvicinare il balletto alla tradizione e all'ideologia. Non era simpatico a Diaghilev, forse per la sua spiccata propensione per il sesso femminile (in tutto ebbe cinque mogli), ma questo piccolo ostacolo non gli impedì di diventare il numero uno dei coreografi del gruppo. Tutte le



George Balanchine; a sinistra il coreografo scomparso in una foto del 1950 con Svetlana Beriosova

nato a Piet Mondrian. Fu un geometrico purista, uno scienziato del movimento. Basti pensare che la sua collaborazione con Stravinsky si basò sull'incessante analisi delle partiture del musicista. Il coreografo non aveva letto Stravinsky abbandonandosi alle risonanze emotive, alle inflessioni del cuore. Aveva coniugato il gesto con il suono, ricavandone disegni mentali, stilizzazioni adamantine e crude nella loro purezza, come il balletto Agon del 1957.

Con Stravinsky, Balanchine lavorava molto bene. «Mi ha insegnato che la danza, come la musica, — disse in un'intervista del 1937 — deve saper

trovare la sua economia, la sua unità di stile. I movimenti hanno tra di loro dei rapporti, come i colori e i suoni: alcuni sono incompatibili con altri, bisogna lavorare in un quadro ben definito». I due formarono la seconda coppia russa più famosa e più fertile del balletto (la prima era stata quella di Marius Petipa e Piotr Ciaikovskij), accomunati anche da uno spiccato senso dello humour, da una inesauribile vena comica. Nel 1942, uniti per soddisfare una commissione del Ringling Brothers per il Circo Barnum, Balanchine e Stravinsky crearono una danza per elefanti: la loro effervescente Cir-

cus polka fu rappresentata dal grande circo americano per un'intera stagione, e con grande successo.

Ormai, il coreografo non era più un europeo. Si era trasferito oltre oceano, si era naturalizzato americano. Nel 1934, l'impresario Lincoln Kirstein lo invitò a organizzare la School of American Ballet. Balanchine accettò. In seguito, divenne maestro e animatore di diverse compagnie, oltre all'American Ballet, il Ballet Caravan, il Ballet Society e, infine, il New York City Ballet che diresse sino all'ultimo, trasformandolo in un vanto per la nazione: nel '64 la città di New York affidò a

questa sua compagnia l'uso dell'ambitissimo New York State Theatre, presso il Lincoln Center.

In America, Balanchine confermò e approfondì la tendenza alla danza astratta di estrazione accademica, sempre collegata con la base musicale. Taluni sostengono che proprio l'influenza di questo paese trasformò definitivamente il suo altissimo marchio petroburghese in una sorta di stile «democratico». Infatti, i suoi modelli non furono mai principi, ma la gente comune: la sua danza rispecchiava gli ideali della nuova e ampia classe media americana. Jerome Robbins, che fu per anni il suo assistente, portò alle estreme conseguenze questa idea. Creò balletti introducendo il teatro popolare, i films, la musica jazz (come «West Side Story»).

Balanchine desiderò sin dall'inizio che la sua compagnia rispecchiasse in pieno il tipo di pubblico dell'americano medio. Volle, perciò, gambe lunghissime (le sue cosiddette «baby ballerinas» avevano e hanno gambe chilometriche), braccia estese, teste piccole. Egli muoveva questi corpi ideali come uno stratega; preferiva che fossero presenze fisiche, stranate, non esseri umani. Solo in questo modo il suo gioco di incastri e di conseguenze motorie gli riusciva perfetto e potenzialmente infinito. C'è, nell'intenzione di equiparare il corpo ad un meccanismo ad orologeria, l'idea di farlo durare perennemente. Infatti Balanchine si ritraeva molto della edonistica dei corpi dei ballerini. Sono fiori che si schiudono e muoiono troppo in fretta, diceva spesso.

Il coreografo non amava la danza narrativa e non voleva descrivere alcuna psicologia. Il lago dei cigni, Schiaccianoci, Don Chisciotte sono tra le poche narrazioni che affrontò. Il resto sono capolavori della forma rappresentata in tutto il mondo: «Serenade», «Le baiser de la Fée», «Concerto barocco», «I quattro temperamenti», «Il palazzo di cristallo», «Orfeo», fino agli ultimissimi «Vienna Waltzes» su musica di Strauss e «Davidson» di Schumann, presentati a Parigi nell'80. Balanchine era un poeta essenziale. Non amava né le scenografie, né i costumi. Il suo «deco» preferito era la luce. Dentro la luce i suoi corpi si muovevano come sospinti da un carillon. Lui ne era il deus ex-machina. Naso affilato, occhi penetranti, fisico asciutto. Un volto dal temperamento d'acciaio, ruvido e dolcissimo. Un intellettuale che scientemente aveva fatto del rinnovamento nella tradizione del balletto, un ponte ideale per raggiungere l'eternità. E la storia conferma che c'è già riuscito.

Marinella Gutterini

è imminente
LA NUOVA ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA GARZANTI

Un volume, 7500 voci, 400 esempi musicali
600 illustrazioni, 1064 pagine,
26.000 lire



em
ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA

g i compositori, gli interpreti, i critici, le forme, i generi, gli strumenti, l'alta cultura, i profili di storia della musica occidentale, colta, popolare, leggera, jazz, le musiche delle culture non europee, 350 descrizioni di opere e balletti famosi.

4
ritorno di fiamma del latino
la nuova secondaria al senato
i temi dei concorsi
letteratura
giocare a matematica
il sussidiario muore?
le regole del successo

L. 2500 - abb. annuo L. 22.000
Editori Riuniti Riviste - 00186 Roma
Piazza Grazioli, 18 - Tel. 6792995 - c.c.p. n. 502013