Spettacoli Cultura

Erano nati come puro supporto all'industria discografica, ma in poco tempo ne hanno stravolto le leggi: e ora i video musicali sono stati consacrati anche in un festival. Si sta formando una nuova estetica?

L'età videobarocca

L'altra sera (martedì 29 maggio, per la precisione) sono andato ad ascoltare (ascoltare? il verbo è del tutto inappropriato: piuttosto vedere, sentire, toccare, o tutte le sensazioni messe insieme) il Mr. Fantasy Festival al Rolling Stone di Milano. E, per la prima volta in trentacinque anni di onorata e giovanile esistenza, mi sono sentito «vecchio». Premetto subito che mi è sempre piaciuto seguire i tempi, conoscere i nuovi gusti giovanili, acquisire competenze anche dirette su come si balla, si canta, si parla in quella strana e affascinante fucina che è la giovinezza. Premetto altresì che non ho mai sentito finora trascorrere l'età, ancorandomi alla sana idea che giovani si è in testa e non fisicamente. Premetto infine che regolarmente dimentico la data del mio compleanno, e rifuggo alla retorica della «maturazione», e dunque non mi lascio andare ad alcuna forma nostalgica. E pertanto, insisto: l'altra sera per la prima volta mi sono sentito «vecchio». Quasi che l'invecchiare fosse diventato per me semplicemente la coscienza di una qualità imposta non più da aspetti personali (fisici e morali) ma collettivi. Essere vecchi è ormai prescritto per tutti gli individui sopra una certa età che si dispongano ad ascoltare (vedere, sentire, toccare) un prodotto del nuovo consumo giovanile.

Ma, per spiegarmi, meglio raccontare. Dunque, l'altra sera mi ritrovo in una discoteca ad assistere alla diretta televisiva di Mr. Fantasy, la nota trasmissione di video-music e altre music condotta da Carlo Massarini su Raiuno. Si trattava di una diretta speciale: una sorta di conclusione del quarto ciclo e di celebrazione del successo ottenuto. Per l'evento si era organizzata in collaborazione con «Alter Alter», la altrettanto nota rivista di fumetti che in concomitanza ha prodotto uno speciale di fumetti ispirati ai video, la serata che sto descrivendo. Lo spettacolo, tenuto di fronte a un pubblico nutritissimo e accalcato in sala, comprendeva tre fasi: un «concerto telematico» di Franco Battiato, la trasmissione dei video-music-fumetti, e una terza parte di grafica musico-computeristica. Battiato è il solo, però, a rispettare il significato del termine «diretta»: senza alcun supporto registrato esegue un concerto elettronico in cui i suoi partners sono distribuiti, oltre che in sala, anche a Roma e a Napoli. Un unico suono, insomma, ma con l'orchestra che non esegue in un unico luogo: l'unità del prodotto consente ormai una unità di performance che davvero si rifà al «villaggio globale» di McLuhan, e che costringe a ripensare di colpo i concetti aristotelici di unità di luogo, tempo ed azione. La faccenda è tanto più interessante se si pensa che la produzine di un concerto da molti luoghi non è affatto banale, come quando per radio possiamo ascoltare gente che parla da stazioni diverse. Qui, esisteva anche il problema tecnico della sfasatura di sei decimi di secondo fra città e città, ridotta mirabilmente dagli ingegneri Rai a un solo centesimo.

Paul McCartney in «Pipes of Peace»; in alto, Michael Jackson in «Thriller»

Ma, dicevo, solo il concerto telematico di Battiato dava senso alla tanto sbandierata (da Massarini) ripresa diretta. Solo con Battiato, nonostante la difficoltà della sperimentazione, restava vivo il senso del rischio (possibilità di assistere ad un errore, performance come sfida alla casualità, spettacolo come elemento da giudicare per la sua qualità di improvvisazione). Per il resto, che diretta era mai quella del Rolling Stone? Diretta solo per il fatto che un pubblico in sala assiste alla medesima contemporaneamente alla sua trasmissione. Ed è qui che ho cominciato a non capire, a sentirmi invecchiato. Perché tanta emozione nel seguire semplicemente dei filmati con musica, tutti perfettamente previsti e inseriti in una cornice?

Il fatto è che forse, oggi, non è più l'esecutore che fa spettacolo: è il pubblico. Un pubblico che ripete quel che già sa (come quando gente in piedi con bicchiere di plastica pieno di whisky annacquato cantava «Thriller», o ritmava canzoni più o meno note), che si muove, che sottolinea, che apprezza, e che disapprova. Ma un pubblico che non ha nessun rapporto con l'esecutore, bensì con la sola esecuzione. E, naturalmente, con gli altri partecipanti all'ascolto (visione, sensazione, tatto).

Ma, infatti: al Rolling Stone, nonostante la calca, si trovava comodamente posto a sedere (si fa per dire, ovviamente: si sedeva su scalini, nuda terra, tubi di ferro), perché la gente non stava affatto ferma. Uno chiacchierava col vicino, poi accennava un passetto di danza, poi prendeva da bere, poi fumava una sigaretta, poi andava a un teleschermo grande o piccolo. Tutto lo spazio, tutti i sensi, tutti i movimenti erano frantumati. Unico collegamento: il ritmo della musica, ed il ritmo delle immagini ad esse corrispondenti. Devo dire che la frantumazione non è certo una caratteristica dei nuovi consumi culturali giovanili. Più banalmente: è una caratteristica generale della comunicazione di massa, tipica soprattutto della televisione (sindrome da pulsante, spezzettamento dei programmi per intervento pubblicitario, trasmissioni contenitore con mille diverse varietà), ma anche del giornalismo o dello stesso cinema. Anzi, diciamolo pure: tipica addirittura della stessa vita quotidiana, sfilacciata e confusa, rapida e frenetica al punto che l'idea stessa del sociale risulta minata alla radice. Ciò ha portato Alberto Abruzzese, in un intervento al convegno di Montecatini sui video-games, ad asserire che la video-music è oramai l'unico elemento di reale unitarietà della vita moderna. Unità di linguaggio, unità di consumo, unità di narrazione. Giusto. Ma «unità» di che cosa? Non lo so, non capisco ancora, o forse non capisco più.

Mi limiterò a notare, tuttavia (e senza interpretare più di tanto), che in effetti quello della video-music è un fenomeno dalle proporzioni e dallo sviluppo assolutamente incredibili. Da puro supporto commerciale dell'industria discografica, il video oggi è diventato un prodotto autonomo, anche se forse non ancora consumabile individualmente (ma le video-musicassette non sono certo lontane). In alcuni casi, come nel citato «Thriller» di Michel Jackson, siamo di fronte ad opere narrative di assoluta perfezione cinematografica, sia dal punto di vista tecnico che da quello narrativo. Alla serata Fantasy, e sul numero di «Alter Alter», ho potuto osservare produzioni miste (video-music/fumetto) di notevole interesse.

Qualcuno parla già di una nuova estetica. Ma questo mi sembra davvero un po' troppo. Per quel che ho visto io, si tratta di prodotti che colpiscono sopratutto perché sono altamente professionali, insolitamente colti rispetto al normale panorama delle comunicazioni di massa, e del tutto indifferenti al contenuto, dato che le immagini sono trattate sempre come immagini, e raramente come significati verbali. Però, queste «forme pure» non sono indenni da critiche.

Primo: la figuratività messa in campo è d'avanguardia, ma solo nel senso che cita, allude, segnala l'avanguardia artistica per lo più storica (quanto «urlo» di Munche quanto neo-cubismo simile alle esperienze del Fronte Nuovo delle Arti degli anni Quaranta, quanto Léger, quanto futurismo). Ora, è vero che nell'arte d'oggi è finito il tempo dell'originalità ad ogni costo, e che è legittimo rifare le esperienze di qualsiasi artista passato (come fanno i «transavanguardisti», che schiacciano tutto il passato nel medesimo presente). Ma per fare questa operazione, bisogna saper mettere le virgolette nei posti giusti, mostrarsi al lavoro della citazione. Qui, non so, non sempre mi pare sia il caso. Come nella pubblicità, la forma colta mi pare rubacchiata piuttosto che citata, parassita piuttosto che trasformata. Un grande serbatoio, non una grande fucina.

Secondo: far aderire immagini precise alla musica non produrrà due effetti negativi, come quello di impoverire la musica stessa, togliendole ogni capacità di produrre immaginazione, e come quello di togliere contenuti alle immagini, legandole al puro ritmo e alla scansione formale? Però, sono disposto ad ammetterlo: forse è proprio questa la nuova estetica, quella che potremmo fin d'ora chiamare «neobarocco», l'estetica della variazione prestabilita, l'estetica dell'impercettibile, l'estetica della velocità. L'estetica in cui arte, musica e spettacolo non hanno più nessun confine definito e, come l'altra sera, Aristotele e Totò, Bruce Lee e Michelangelo, Hammet e Shakespeare sono tutti lo stesso indistinguibile presente.

Omar Calabrese

Scienza: è nata una nuova rivista

ROMA — È stata fondata la «Rivista di storia della scienza», una pubblicazione quadrimestrale che intende offrire agli storici della scienza un nuovo strumento di elevato rigore scientifico. La rivista è la prima nel suo genere ad esser nata in un ambito scientifico e universitario. Il periodico, infatti, è diretta emanazione del Seminario di storia della scienza, della Facoltà di scienze dell'Università di Roma «La Sapienza», che ha il compito di coordinare l'attività didattica e di ricerca di quanti, docenti e ricercatori dei vari dipartimenti della Facoltà, operano nel campo della storia della scienza. La nuova pubblicazione, che è della casa editrice «Theoria», si avvale anche dell'appoggio del Comune e della Provincia di Roma.

«Rivista di storia della scienza» è diretta dal professor Giorgio Tecce (condirettore il professor Mario Grilli) e si avvale di un autorevole comitato scientifico, in cui si ritrovano i nomi di Edoardo Amaldi, Massimo Aloisi, Carlo Bernardini, Marcello Cini, Giuseppe Montalenti, Ludovico Geymonat, Tullio Gregory, Giovan Battista Marini Bettolo, Tullio Regge, Vittorio Somenzi e Giuliano Toraldo di Francia. La rivista sarà presentata ufficialmente in Campidoglio nel pomeriggio del 6 giugno.

La scrittrice Francesca Sanvitale

Come accettare se stesse? È il tema dell'ultimo romanzo di Francesca Sanvitale

Donne, entrate in questo labirinto

Nel romanzo di Francesca Sanvitale intitolato L'uomo del parco (Mondadori, pagg. 215, lire 15.000), due figure prendono l'attenzione e suscitano la riflessione del lettore: il parco e il labirinto. Si sa che i parchi sono luoghi di apparizioni. Le statue, immobili, vivono di vita propria, o si animano se il viandante, colui che attraversa il parco, presta loro i propri fantasmi. Il prestito, tuttavia, non è senza restituzione. Il viandante dà vita alle statue, ma le statue replicano, impongono la loro apparizione e le ragioni del loro essere lì. Il parco, d'altronde, e non si dice cosa nuova (così poco nuova che è persino contestata), somiglia al labirinto. A quale labirinto somigli non si sa, se a un labirinto dal quale si può uscire difficilmente o, piuttosto, a un labirinto dal quale è facile uscire, più facile che entrarvi. Il problema pare questo: entrare nel labirinto è difficile, è come entrare nella morte, o nella vita.

Le grandi città del mondo hanno i loro parchi, Londra, Parigi, Vienna, New York, Roma. Questa donna di nome Giulia della quale parla il libro di Francesca Sanvitale è uno di quei personaggi che, complice Maurice Blanchot, potremmo definire dell'attraversamento. Giulia si inoltra in un parco, e nel parco c'è un labirinto (il parco stesso è un labirinto: vie, viuzze, strade più o meno misteriose), e nel labirinto c'è la morte, e dentro la morte c'è la vita: Giulia esce dal labirinto accarezzandosi i capelli grigi, e se si guarda allo specchio (se ripensa all'attraversamento) rivede la propria vita. Attraversare, o camminare: o danzare, se è vero che il labirinto ripete le movenze di un corpo che danza. Il libro intitolato *L'uomo del parco* è il resoconto di questo attraversamento, di questo andare di Giulia attraverso il labirinto del parco, tra apparizioni. Ma non si capirebbe perché il nostro discorso sia cominciato con quei due termini, se non si dicesse che il libro è diviso in due dal ricordo di un viaggio a Creta, nel cuore della civiltà minoica, tra le rovine del palazzo di Cnosso e tra gli oggetti che collezionisti e conservatori di museo hanno strappato al corso del tempo.

E il tempo qui è colto sul filo dell'ascia bipenne (nel palazzo di Cnosso c'è una sala dell'ascia bipenne), in un crepuscolo, o notte bianca, o lungo frattempo, tra vita sognata e vita vissuta. L'interrogazione della memoria, della leggenda e dei simboli porta Giulia nel profondo di sé, fino alle soglie della morte per suicidio; la riflessione sui fatti di cui è testimone la riconduce a una realtà non amata: la città che assedia il parco-labirinto, la violenza, il delitto, l'assassinio. Non è un caso che verso la fine del romanzo, la donna che racconta in terza o in prima persona parli dell'uccisione di Aldo Moro: via via che essa esce dal parco, la raggiungono gli spari, i rumori aggressivi della città, il tumulto al quale non può sfuggire.

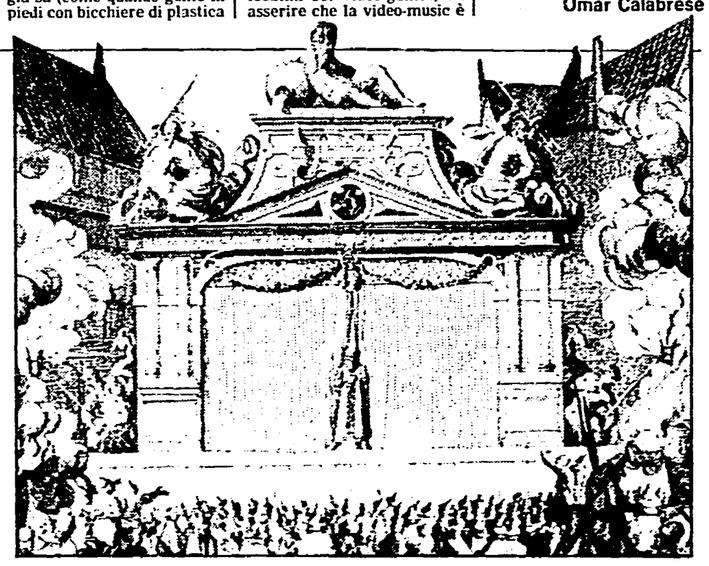
L'esito è un doppio rifiuto. La donna di nome Giulia rifiuta i simboli che la ingannano e la realtà che l'atterrisce: e accetta se stessa come donna e come essere umano che ha già percorso un buon tratto della propria vita. Due uomini hanno dominato la sua esistenza fino a quel momento, Tommaso, l'uomo del parco, dolce e disinteressato, e Pietro, impietoso e crudele, l'uno e l'altro incapaci di colmare, con la dolcezza o con la crudeltà, la sua solitudine di donna. Pare, alla fine, di intravvedere un terzo, decisivo rifiuto: quello della complicità della donna Giulia con l'uomo Tommaso-Pietro. Non da lui, non dal suo amore o dalla sua violenza doveva aspettarsi di essere ricondotta a se stessa, ma soltanto da quell'accettazione di sé. Lo specchio, ancora una volta, si presta al narratore: Giulia «si ritrovò allo specchio, mentre per un gesto consueto allargava le dita nei capelli: erano candidi come la spuma sulla cresta dell'onda, e ancora marezzati di grigio e di castano, qua e là. Le piacevano, le ricordavano il cambiamento e la novità».

La scrittura, piana, attenta, molto curata, impegna il lettore, che non può trascurare né una parola né una pausa, giacché la linearità nasconde svolte, rigiri, affondi, proprio come un labirinto. Alla fine, non ha più nessuna importanza il dilemma se sia più difficile entrare nel labirinto o uscirne. Cade il dilemma: difficile è attraversarlo. Difficile è accettare se stessi, ritrovare nello specchio un'immagine forse inattesa ma veritiera e, perciò, lietamente accettabile.

Ottavio Cecchi

È stato una legge per molti nostri film, ma in realtà l'«happy end» fu inventato da uno scrittore del '500, per rassicurare i suoi contemporanei

Il lieto fine? È figlio della Controriforma



Alla luce dell'enorme sviluppo del «lieto fine» nell'audiovisivo dell'età moderna, fa un certo effetto scoprire che, all'origine, esso fu un concetto tragico, teorizzato e concepito per lo spettacolo teatrale per primo da Giraldi Cinzio (1504-1573), come appare in un saggio francese, De l'horreur au «lieto fine» *(Dall'orrore al «lieto fine») di Corinne Lucas, uscito adesso in Italia. Un saggio dedicato al teatro del letterato e segretario ducale al servizio degli Este di Ferrara, appunto Giraldi, all'epoca del Concilio di Trento (1545-1563), e in particolare consacrato al controllo del discorso tragico operato da quest'autore.*

Questo libro di Corinne Lucas esamina una traiettoria poetica ch'è sfuggita agli storici della letteratura, seguendo passo passo le trame delle nuove tragedie del Giraldi, dalla prima, la sanguinosa Orbecche *(1541), fedele ai dettami del raccapriccio alla Seneca, all'ultima,* Epitia *(1565), che ispirò* Misura per misura *di Shakespeare.*

Di tragedia in tragedia le passioni si compongono, il sangue scompare dalla scena ed ognuno si sottomette al verdetto del sovrano fidando nella sua clemenza. Si delinea la lenta trasformazione d'un sentimento d'angoscia e paura in un bisogno d'ordine ed autorità, in quasi obbligata progressiva tortuosa mutazione d'un terrore del caos e d'una visione apocalittica in un trionfo della «morale costituita».

Il «lieto fine» mirava a superare l'orrore, non solo in reazione all'attrazione della bufera luterana, ma in senso fisico, nel contraccolpo delle scorrerie straniere culminate nel Sacco di Roma del 1527, dove la città eterna era stata razziata e distrutta dai lanzichenecchi di Carlo V agli ordini del connestabile di Borbone; ed infine anche in senso cosmico, se si tiene conto dell'abisso che le scoperte di Copernico — relegando la Terra in orbita attorno al Sole — parvero spalancare negli animi dei timorati. Col «lieto fine» Giraldi intendeva convogliare i sudditi verso una regolata convivenza.

Dunque, la sedicente vittoria dei buoni, che caratterizzerà l'happy end dilagante nell'universo dello spettacolo del XX secolo, si configurò all'inizio, quattro secoli prima, come vittoria dell'ubbidienza e delle regole sullo scarto. *Districando gli intrecci di quelle nove tragedie assieme a Corinne Lucas, si misura quanta strada hanno percorso fino ai nostri giorni gli accorgimenti retorici applicati da Giraldi. Come si sono raffinati. Qui posso limitarmi solo a qualche cenno.*

Ricordo un film che ho visto tempo fa a Berlino Ovest, presentato in Tv come prova della democrazia e libertà d'espressione negli Stati Uniti, come coraggiosa opera antirazzista. In una cittadina del Middle West, anni addietro un bianco sposava una nera. Si scatenarono tutte le anfibolie dei parenti, dei vicini, della comunità, in un crescendo insopportabile. Una tale catena di persecuzioni e calamità — finché il bianco era ucciso, la nera espulsa, il figlioletto mulatto ridotto a vagare chiedendo l'elemosina — che alla fine uno si ritrovava a sbottare: «Pure lui però, quel bianco, proprio una nera si doveva sposare!». In breve, l'eccesso di denuncia portata inconsciamente a sentire lo stato quo ante (la discriminazione razziale) come male minore. Con un procedimento retorico che potremmo chiamare ribaltamento semantico da sovraccarico. E come si dice sovraccarico d'orrore — di disastri umani — venisse contrabbandato un significato immobilizzante, un «lieto fine» ideologico: state buoni, quieti. Il rientrare nei ranghi come sollievo.

Non è un'eccezione. Sarà interessante tornare a riflettere su questo fenomeno su film come Bronson, professione giustiziere *o sui serials che proliferano in Tv, come* Sulle strade della California *in cui poliziotti dall'animo dostoevskiano, alle prese con cruenti assassini, sono infine costretti a farne strage. A volte la pressione sullo spettatore è molto più sofisticata. Giusto l'altra sera, ho visto qui a Roma in tv* Hair *di Milos Forman, un musical ambientato ai tempi della guerra del Vietnam. Il protagonista era un giovane spettinato ed arrogante, che contestava l'intervento USA in Vietnam. Un altro giovane invece, pulito, capelli corti, ben rasato, richiamato alle armi volle compiere il suo dovere e partì. Una bella ragazza lo amava. È dato molto spazio agli argomenti ed alle gesta del contestatore che irride tutto e tutti. Questi un bel giorno, in mezzo alla strada col suo gruppo di hippies, ferma un tale, lo tira giù dal volante e gli prende la macchina, con la quale accompagnano tutti insieme la bella ragazza alla base militare dov'è di stanza il suo amato. Attraversano mezza America. Ma, sul posto, il bravo soldato non vuole lasciare la base. Teme d'essere punito se i superiori se ne accorgono. Allora l'altro, il ribelle, perfeziona lo scherzo: lo sostituisce, ne indossa la divisa, gli dà i propri abiti civili e risponde all'appello al suo nome. Immediatamente il reggimento viene imbarcato sull'aereo alla volta del Vietnam. Il contestatore in divisa è spinto a salire con gli altri. La scena seguente mostra una tomba in mezzo al verde tra voci giovani che cantano e, in primo piano, il bel soldato sostituito e la bella ragazza che, tenendosi abbracciati, contemplano mesti il nome del contestatore sulla lapide.*

«Or qui vedrete (...) quanto / ci apporti danno il non vedere il vero / e il lasciarsi all'appetito in preda / e che il non obbedir ai suoi maggiori / è cagione di scandali», diceva Giraldi Cinzio nella sua Arrenopia. Nel 500, Giraldi aveva posto ogni sua cura a fare in modo che il significato delle sue opere teatrali fosse sempre più chiaro ed inequivocabile, cioè veramente esplicito, tanto che puntellava le scene d'azione e di dialoghi con interminabili strofe di tirate sentenziose. Aveva insomma fondato la poetica di cui Torquato Tasso, coi suoi travagliati rifacimenti della Gerusalemme Liberata *per darle un senso univoco, fu poi l'interprete più alto e tormentato.*

Giambattista Giraldi Cinzio, l'inventore del «lieto fine»

Oggi, il controllo del discorso nelle rappresentazioni cinetelevisive s'è fatto più occulto, soprattutto in molti film e sceneggiati d'oltre Atlantico. Il senso dichiarato è spesso una finzione, uno specchietto per le allodole, che mira a stimolare nell'inconscio degli spettatori un moto contrario al messaggio esplicitamente progressista della rappresentazione.

Luce d'Eramo