

SPECIALE **Random Access Memories e Random Access Subjects** **Ricontestualizzazione dei video disco music nelle playlist di Capital TV**

“Cari amici, un benvenuto ancora da Claudio, e benvenuti ancora una volta nel nostro coloratissimo studio, lo studio di Chewing Gum, con tutti i nostri amici e con tutta la nostra musica! Questo è il nuovissimo brano che apre l'appuntamento di...”. Le parole di Claudio Cecchetto si dissolvono nelle note di *Disco Jam* di Eddie Drennon (1978), brano che apre la nona puntata di Chewing Gum¹. Si tratta di un errore tecnico, ovviamente, eppure inconsapevolmente in questo frammento c'è tutta l'essenza della *disco music*: il ballo, prima di ogni altra cosa, senza troppi preamboli. In uno studio dai colori effettivamente sgargianti (in realtà lo scantinato di un bar di Milano 2)² i ragazzi ballano, si divertono, uno in piedi su una pedana fa delle bolle di sapone. Questa *disco music mainstream*, ripulita, sembra lontanissima dai ghetti di New York e Philadelphia. Come sintetizzano Jones e Kantonen, infatti, la *disco music*, creata da emarginati per questioni di pelle (i neri), di classe (i lavoratori subalterni), di razza (gli ispanici) o attitudini sessuali (i gay), “è stata adottata dal pubblico alla moda dei quartieri alti solo dopo che i media le hanno concesso l'approvazione scritta, firmata e sigillata”³.

Di lì a poco l'immaginario *disco music*, divenuto rapidamente posticcio, verrà spazzato via definitivamente dal fenomeno delle emittenti musicali. Dopo la nascita di MTV, nel 1981, chiunque ambisse a far parte del *mainstream* doveva rientrare entro precisi standard estetici, il che spazzò via una parte consistente del vecchio *stardom*⁴. La prima messa in onda dell'emittente, *Video Killed the Radio Stars* dei Buggles, è un manifesto programmatico sin dal titolo, peraltro declinato al passato, come un dato di fatto, tornante storico già percorso nel momento stesso in cui si profila. Lo sguardo diventa sempre più una modalità dell'ascolto, il divo o la band non sono tali se non accompagnati da un'immagine e da un immaginario facilmente riconoscibile: “prima era il cane a muovere la coda, ora è la coda a muovere il cane”, sintetizzò un Frank Zappa sconsolato⁵. Nello specifico della *disco music*, a ciò si aggiunga pure l'iniziale renitenza di MTV nei confronti della musica *black*, il cui potenziale commerciale, come spiega Berton⁶, la dirigenza non capiva o faceva finta di non capire.

Ma se la morte della *disco music* è stata causata dalla banalizzazione e dal rigetto del suo immaginario, è lecito domandarci se essa, prima ancora che un genere musicale, possa essere considerata un genere visivo? In tal caso, quanto e in che modo tale genere ha svolto una funzione di cerniera tra le estetiche videomusicali degli anni Settanta e Ottanta? Ammesso che si possa realmente parlare di un'estetica *disco music*, quali sono i suoi confini? E soprattutto, quanto le modalità di fruizione delle immagini che caratterizzano la cultura visuale contemporanea ci portano a ridefinire, *ex post*, tali confini?

Particolarmente interessante, in questo senso, il fenomeno delle televisioni musicali a carattere nostalgico, rotazioni musicali ininterrotte di “classici” del passato, spesso emanazioni dirette (anche nel tipo di programmazione) delle cosiddette *hit radio*. Tali radio, dopo che lo *switch off* ha moltiplicato i canali a copertura nazionale, hanno trovato un proprio spazio (seppur spesso marginale) nel contesto della televisione digitale, incarnandone peraltro le principali caratteristiche: da una parte la convergenza dei media e la liquefazione dei contenuti; dall'altra, la tendenza al *mash up*, alla combinazione di materiali preesistenti (tra cui, nel nostro caso, i video *disco music*).

Il *case study* preso qui in esame è l'*heavy rotation* di Capital TV. L'organizzazione dei materiali è abbastanza semplice: coppie di due clip, spesso appartenenti allo stesso decennio, vengono intervallate da brevi *teasers* o rare pubblicità. Nelle otto ore prese in esame, sono passati in totale centosedici video, di cui otto degli anni Sessanta, trentanove degli anni Settanta, quarantotto degli anni Ottanta, venti degli anni Novanta, uno del 2001 e uno del 2015 (sezione *Classic Today*). Questo sbilanciamento verso gli anni Ottanta rivela immediatamente il target principale dell'emittente: i trentacinque-cinquantacinquenni

SPECIALE di oggi, gente che difficilmente ha realmente vissuto il fenomeno *disco music*. Eppure tra i video degli anni Settanta, quelli di band classificabili come *disco music*, volume di Jones e Kantonen alla mano⁷, sono 15, di cui 1 del 1976, 5 del 1977, 3 del 1978 e 6 del 1979. Già incrociando questi due dati si ravvisa un'evidente continuità tra i due decenni, come se sotto l'ostinato oblio a cui la *disco music* era destinata non vi fosse altro che un mero bisogno di *restyling*, che prenderà le forme appunto del videoclip. Analizzando alcune coppie di video all'interno delle quali è presente almeno un brano *disco music*, cercheremo di avvalorare tale ipotesi, rintracciando le caratteristiche di un'eventuale estetica di genere attraverso un confronto con altre estetiche coeve e concentrandoci, in particolare, sulla figura del *performer*. È necessario, prima, chiarire brevemente quale fosse la funzione del *performer* e del *DJ* nella diffusione della *disco music*, per poi chiederci se e in che misura la virtualizzazione della *performance* musicale sia stata prodromo dell'ascesa del fenomeno dei video musicali. Indagando la relazione i singoli video e il flusso televisivo contemporaneo, infine, tenteremo di capire il ruolo di tali immagini per lo spettatore di oggi, e la loro funzione all'interno del panorama audiovisivo contemporaneo.

Edonismo e spersonalizzazione

È facile oggi riconoscere in un personaggio-simbolo come Tony Manero, *in nuce*, tutto ciò che sarebbe esploso nel decennio successivo: come scrive Savage, infatti, egli "per ottenere il riconoscimento della sua individualità deve negare la sua personalità (...) diventare un automa. Un nichilismo a cui i *punk* non sono mai riusciti ad avvicinarsi". E conclude: "l'edonismo propugnato dalla disco era uno strumento di sovversione della morale dominante"⁸. Negli anni '80, lo stesso edonismo *diventa* morale dominante, perde ogni tensione dialettica, appiana ogni increspatura. Per la generazione MTV, come scrive Bartorelli, il piacere diventa "il più efficace veicolo d'esperienza e di conoscenza, l'origine emozionale del pensiero"⁹. Tony Manero si riduce sempre più alla sua locandina, immagine senza profondità da inserire nell'album delle stramberie della musica pop. Ma è tutta l'estetica *disco music*, in campo video, ad essere pervasa da un'accentuata tensione tra superficie e fondale, che spesso a livello di linguaggio si traduce in una problematizzazione del rapporto tra campo e fuori campo, il più delle volte giocata sul corpo delle star. Se, come sottolinea Carroll, "la musica pop americana, dopo guerre ed eventi traumatici, è tornata al corpo come *locus* del significante, voltando la schiena alla parola"¹⁰, non possiamo non notare come per esaltare la componente "carnale" i brani *disco music* scarnifichino le *lyrics* in maniera estrema, quasi perentoria (basti pensare a titoli come *Dance Dance Dance*, *Everybody Dance*, *Keep on Jumpin'*, etc.). I testi non ricercano alcuno spessore letterario, e anzi, si muovono ostinatamente in direzione opposta, evocando immagini, appoggiandosi su concetti prettamente visivi come la fisicità, la gestualità, il movimento nello spazio. La libido spesso diventa centrale, e la sua evocazione oscilla tra i due poli estremi dell'esibizione ipertrofica e spudorata e del mascheramento consapevole e allusivo. Ha ragione Savage, in questo senso, quando sottolinea le analogie tra due culture tradizionalmente rivali come la *disco* e il *punk*, nell'annientante insistenza sul sesso in opposizione al disgusto puritano e nell'accettazione della produzione industriale che si opponeva all'individualità: "era la differenza tra *1984* e *Il Mondo Nuovo*, fra una distopia da socialismo reale e un incubo più realistico perché indotto con pratiche di seduzione"¹¹. Questa sintonia con le dinamiche spersonalizzanti di produzione industriale si concretizzò un ricorso sempre più frequente all'elettronica, al punto che, secondo Halligan, è proprio innestando l'informatizzazione del suono in una musica emotiva e sensuale che la *disco music* ha portato a quella che lui definisce una "destabilizzazione della narrativa culturale dominante"¹².

Sul finire degli anni '70, infatti, sintetizzatori e *drum machines* invasero territori tradizionalmente "caldi" come quelli della *black music*, generando peraltro accesi sentimenti "anti-disco"¹³. Cifra stilistica di molta *new wave* degli anni Ottanta, l'automazione del ritmo divenne standard compositivo *mainstream* già negli anni della *disco music*, genere che per ricercare e mantenere una propria specificità aveva la

SPECIALE necessità di smarcarsi, disumanizzandoli, dai territori del *funky* e del *soul* (genere, quest'ultimo, il cui nome è in sé una dichiarazione di intenti). A livello visivo, i *performers* sono spesso soggetti a una forte spersonalizzazione, a un'automazione dei movimenti, a una separazione dal contesto. Figura centrale, non a caso, diventa il *DJ*, il cui operato assurge allo *status* di arte e la cui figura, seppur invisibile, diventerà in alcuni casi oggetto di vero e proprio divismo (tendenza che esploderà nei due decenni successivi).

Effettivamente, come scrive Reynolds, il campionatore offre infinite possibilità a chi voglia mettere in sequenza e modificare anche radicalmente i campioni di partenza, sebbene "la maggior parte dei produttori di musica dance rimangono vincolati dai criteri funzionalisti dello specifico in cui operano"¹⁴. Frith, addirittura, individua in questa infinita manipolabilità, almeno potenziale, il vero e proprio *quid* della musica elettronica, "mai ultimata e mai realmente integrata"¹⁵, cosa che consente ai *DJs* di dar vita a veri e propri paesaggi sonori. Nella computerizzazione della *disco music* i singoli brani sono sempre più spesso concepiti non come perno della consueta dialettica *audience-performer*, bensì come elementi di un gioco di incastri dai tratti, a priori, imprevedibile. Si tratta, per la *popular music* tutta, di un cambiamento epocale: dall'esecuzione di un brano musicale si passa, potremmo dire, all'esecuzione della sua riproduzione, sovrapponendo all'istanza dei musicisti quella, sempre più complementare, del *DJ*. Il fatto di rimpiazzare spettacoli dal vivo con semplici dischi suonati in successione, spiegano sempre Jones e Kantonen, "destava perplessità e dovette apparire ai proprietari dei club come uno sconvolgimento della stessa portata di quello che – negli anni Venti – era stato provocato dall'avvento del cinema sonoro che decretò la fine del muto"¹⁶. Se prendiamo per buono quanto sostengono suggestivamente Jullier e Péquignot, ossia che il videoclip nasca da un desiderio di ricongiungimento della musica alla componente visiva che da sempre l'essere umano ha ad essa associato, e che tale desiderio nei primi anni dell'era della riproducibilità tecnica sia rimasto sostanzialmente represso¹⁷, il passaggio dalla *performance* al *playing*, che partendo dalla *disco music* si espanse presto ad altri settori musicali, liberò dalla necessità di essere interpretati non solo il brano musicale, ma anche le immagini ad esso associate. E così in breve tempo buona parte della produzione musicale sarà pensata per il passaggio su MTV, sovrapponendo, anche qui, all'istanza dei musicisti quella di una nuova, determinante figura: il *VJ*. Quello che è stato forse il contributo più importante e originale della *disco music* alla musica del ventesimo secolo, ossia la diffusione *mainstream* di quella retorica della spersonalizzazione e disumanizzazione già sperimentata negli ambiti della musica colta e delle ossimoriche "avanguardie pop", si è alla fine, di fatto, ritorto contro di essa: la replicabilità e manipolabilità dei brani musicali coinvolse rapidamente anche la componente visiva di tali brani, in un processo che la *disco music* seppe prevedere ma non gestire. Cerchiamo di capire se le coppie di video prese in esame avvalorano o meno questa ipotesi.

Dialettica tra visibile e sommerso

La distanza abissale che separa i videoclip dei primi anni di MTV da quelli degli anni Settanta è testimoniata dal fatto che il video di uno dei più grandi successi della stagione *disco music*, *Donna Summer - Hot Stuff* (1979), non sia altro che un *mix* di immagini statiche, *lettering* e *found footage*, montato a ritmo di musica. Non solo per questi frammenti è estremamente difficile risalire all'autore, ma spesso è difficile intuire persino data e contesto di produzione: a differenza dei brani musicali, storicamente circostanziati, molti video *disco music* acquistano così una dimensione spiccatamente atemporale e aspatiale, frammenti di un passato che non abbiamo gli strumenti di indagare. All'interno di *Hot Stuff* vediamo foto di Donna Summer a loro volta appartenenti a momenti, evidentemente, distanti nel tempo, fino addirittura a una scritta "I love you Donna Summers", fuori formato, che si compone, non si sa perché, su un telo blu (Figura 1). La diva si perde nelle sue immagini, in frammenti temporali che sta allo spettatore ricostruire, invano. Il successivo *Electric Light Orchestra - Turn To Stone* (1977),

SPECIALE esibizione live condita da grossolani mascherini a forma geometrica, a fronte di una disparità di stile condivide questa indefinitezza, questa mancanza di riferimenti storici che accentua, presso l'audience contemporanea, il carattere quasi ectoplasmatico delle icone rappresentate.



Fig. 1 | Frammentazione dell'immagine della diva in Donna Summer – Hot Stuff (1979)

L'isolamento dei *performers* è spesso tale da eliminare il pubblico dal quadro, in un'individualizzazione del fatto musicale di cui la *disco music*, come abbiamo ipotizzato, ha costituito una tappa decisiva. E così *Chic - Everybody Dance* (1977), rispetto al precedente *live* tradizionale *Ian Gomm - Hold On* (1978), rappresenta sin dal titolo l'epitome del genere. La rappresentazione della band, un *playback* sfacciato con numerosi dettagli su basso e batteria, è tutta a beneficio di un controcampo invisibile, che pure esiste (gli sguardi non sono mai diretti in camera, ma sempre verso un punto dietro di essa), e di cui sentiamo di fare parte. Si tratta di un coinvolgimento che, tornando alle parole di Rodgers, mostra tutto il proprio potenziale politico, nel senso di un'emancipazione non solo del popolo afroamericano, ma anche e soprattutto della donna. Come scrive Kantonen, per le donne dell'epoca "indipendenza significava anche libertà dal tradizionale mondo musicale rock dominato dai maschi. (...) Ma se molti maschi potevano passare un'intera serata in un locale senza ballare, le ragazze ballavano. E ora c'era una quantità di donne sole e in carriera pronte ad amministrare liberamente il proprio denaro, mentre i loro gusti musicali venivano allo scoperto"¹⁸. Il "Do clap your hands! Clap your hands!" del ritornello, espresso in forma imperativa, da semplice esortazione al ballo trascolora allora, con un sottile corto circuito, in *slogan*: un'esortazione collettiva espressa nei termini dell'invito a un piacere corporeo individuale, sul quale la band ha un potere quasi demiurgico. Siamo nel 1977 e potremmo forse sintetizzare così: la *disco music* instaura una dialettica tra superficie e sommerso, laddove il *punk* lavora per distruggere tale dialettica e smascherarne, a torto o a ragione, l'artificiosità. Il panorama videomusicale degli anni Ottanta sclerotizzerà questo contrasto, generando da una parte immagini senza contesto (i video della

SPECIALE cosiddetta *new wave*), dall'altra contesti senza immagine (la dimensione prevalentemente *live* del nuovo *underground* musicale). Il primo dei due processi lo ritroviamo, in essere, nei video della fase finale della *discomusic*, portati a un'astrazione talvolta estrema, ottenuta attraverso tecnologie spesso relativamente costose (i capitali investiti dalle case discografiche, d'altronde, erano diventati molto ingenti).

Emblematico, in questo senso, *Patrick Hernandez - Born to Be Alive* (1979): il performer è di schiena, in un nero assoluto, scontornato attraverso *chroma key*, e triplicato in perfetta corrispondenza con la concatenazione strofa-ritornello del brano, in una triplice performance che avviene esclusivamente all'interno del quadro (Figura 2). Meccanismi di *suspence*, montaggio esclusivamente verticale, triplice sguardo in macchina, sovraesposizione del divo, scomparsa totale della band e del set di



Fig. 2 | Presenza in eccesso e astrazione del performer in *Patrick Hernandez - Born to Be Alive* (1979)

ripresa, il tutto in una danza irreali, recitativa: siamo molto lontani dal successivo *Focus - House of King* (1970), da quell'estetica *live* scarna ed essenziale che caratterizzava l'immaginario *progressive*, contro il quale la *disco music*, anche per ragioni di estrazioni sociali, aveva costruito una propria visione del mondo. Tuttavia, in *Born to Be Alive* vengono superati i *clichés* del genere, per configurare il rapporto tra divo e audience attraverso l'immagine elettronica, l'effetto speciale, caratteristica destinata a diventare canone dominante nei videoclip dei primi anni Ottanta. Esempio, in questo senso, *AMII Stewart - Knock on Wood* (1979) che, in pieno contrasto col coevo *Toto - Georgy Porgy* (1978), semplice performance *live* impreziosita da mascherini colorati, cavalca l'onda della smaterializzazione elettronica del divo: la cantante è qui semplice figura luminosa su sfondo nero, che muovendosi lascia, tramite la tecnica del *video feedback*, una scia che ne moltiplica all'infinito i movimenti (Figura 3). L'immaginario visivo

SPECIALE *disco music* perde ogni coordinata, l'edonismo da antidoto al disagio metropolitano si fa puro egotismo, contemplazione (peraltro moltiplicata) di sé.



Fig. 3 | Configurazione “tecnologica” della diva in AMII Stewart - Knock on Wood (1979)

Nella sua disarmante semplicità, acquista quindi contorni vagamente tetri, almeno agli occhi dello spettatore contemporaneo, *Sister Sledge - Lost in Music* (1979). Canto del cigno della stagione *disco music*, il brano, scritto e prodotto da Bernard Edwards e Nile Rodgers degli Chic, è un inno alla dimensione estatica della danza, inno che, dopo l'escalation di morti di *overdose* che ha segnato quegli anni (in Italia si passa dalle 40 del 1977 alle 126 del 1979)¹⁹, assume tutto un altro senso. Si torna all'ambiguità tra superficie e sommerso, la tensione tra l'ostinata superficialità dell'estetica disco e il declino a cui era destinato non solo il genere, ma anche e soprattutto i suoi “adepti”. Su un giro di accordi che sembra andare avanti all'infinito, il testo recita “We're lost in music. Caught in a trap. No turning back. We're lost in music. We're lost in music. Feel so alive. I quit my nine-to-five. We're lost in music”. Nella versione mandata in onda da Capital TV non sono mostrati né pubblico né band, solo un palco situato in un altrove spazio-temporale imprecisato, quasi una sorta di girone infernale, con quattro danzatrici vestite di rosso, effetti *flare* e cannoni fumogeni (Figura 4). La “trap” evocata dal testo sembra quasi essere quella del quadro, di una regia che più che mai ci obbliga a stare sul palco, a sorridere e a danzare un ballo che simula una gabbia, mentre la *lead singer* ci canta gioiosamente che noi (un “noi” generazionale?) abbiamo lasciato il lavoro e ci siamo persi nella musica. Nel frattempo, tuttavia, esistono anche momenti in cui la *disco music* riesce a contaminarsi: il successivo *Hot Chocolate - Every 1's a Winner* (1978), pur mantenendo l'estetica disco classica (vestiti chiari su sfondo scuro, mancanza di ambiente, playback palesemente finti), non solo innesta sul classico ritmo in quattro quarti un *riff* tipicamente rock, ma mostra anche, a livello visivo, una compresenza sul palco di musicisti *white* e

SPECIALE *black*. Si tratta di due elementi di rottura con il canone estetico della *disco music*, che sottolineano non solo come un genere musicale ormai codificato possa sopravvivere solo nella contaminazione con altri linguaggi, ma anche come l'immaginario visivo della *disco music* costituisca in realtà qualcosa di non strettamente legato al genere musicale, bensì un'estetica decontestualizzabile e applicabile a ogni genere. Un'estetica, insomma, tesa tra la spinta evasiva centrifuga della musica e la rigida proporzione del quadro, che esclude cercando di includere, e in cui la dialettica tra visibile e invisibile si fa, per estensione, dialettica storica: ciò che è fuori dal quadro, mantenuto ostinatamente tale, è destinato a invaderlo, a invischiarsi con le figure della rappresentazione.



Fig. 4 | Campo visivo come trappola infernale in Sister Sledge - Lost in Music (1979)

Immagini ad accesso casuale

Già nel 1976, cinque anni prima della nascita dei canali televisivi musicali, Raymond Williams, nel suo seminale volume sulla televisione, registrava uno spostamento significativo “dal concetto di sequenza come programmazione a quello di sequenza come flusso”²⁰. L'uso deliberato del mezzo è spesso più significativo dalla natura del materiale trattato, e ne è la prova l'uso comune di espressioni quali “guardare la tv” o “ascoltare la radio”, laddove ben pochi, aggiungo io, oggi direbbero “guardo YouTube” o “ascolto Spotify”. Anche in assenza di una consapevole connessione fra le notizie, argomenta lo studioso, sono continuamente adoperate connessioni d'altro genere, ed è in questa combinazione che scorre il flusso dei significati e dei valori di una specifica cultura²¹: in questo caso, la nostra.

Cosa rimane quindi, alla luce di tutto ciò, dell'estetica *disco music* nella cultura visuale contemporanea? Giova, forse, fare ricorso a un concetto consumato, travisato, per certi versi superato, come quello di postmodernismo. Se il postmoderno è caratterizzato da un eterno presente, in cui elementi contemporanei

SPECIALE e del passato convivono fianco a fianco in assoluto anacronismo, ne consegue, scrive Freccero, che “nessuno stile e nessuna forma, anche di cattivo gusto, sono mai completamente superati, ma vivono in eterno come prototipi atemporali, insieme ad altri modelli e prototipi”²². L’archivio postmoderno, in sostanza, non è più un repertorio storico a cui attingere per la ricostruzione del passato, ma “una risorsa viva, attuale, a cui attingere per la produzione presente”, sfruttando i documenti (in questo caso, televisivi) al suo interno per rendere “conoscibile anche a livello visivo, sensoriale, il passato come un’esperienza ripercorribile infinite volte nel presente”²³. In questo senso, fermo restando che la selezione e la salvaguardia dei documenti dipende da un’ideologia e da contingenze storicamente determinate, niente è più nuovo o vecchio, e immaginari scaturiti da precise contingenze storico-geografiche diventano “un’esperienza irrecuperabile o ripercorribile solo singolarmente, con lo strumento deformante della memoria individuale”²⁴.

Molta televisione, come nel caso di Capital TV, il cui palinsesto è quasi interamente composto da documenti d’archivio, ci presenta quindi una serie di fantasmi, di figure senza storia e senza sosta. Ciò si lega, peraltro, alla questione dell’obsolescenza dei dispositivi e della ricontestualizzazione dell’immagine filmica in ambiente digitale (quella che Kessler chiama *alien-ness*²⁵). In una dinamica che solleva tali immagini da ogni fardello storico, privandole dell’originario *hic et nunc*, si rimettono in circolo, come scriveva Jameson, frammenti di “un repertorio da esibire, da citare, da ibridare con il flusso continuo di immagini del presente televisivo”²⁶. Lo spettatore contemporaneo naviga tra queste immagini come in un grande acquario, senza accorgersi che è lui, nonostante la sua presunzione di attività, a essere navigato da esse.

I Daft Punk, duo di musica elettronica francese che, sin dalla loro immagine robotica, rappresenta l’esito estremo di quella disumanizzazione del divo in atto, come abbiamo visto, dalla fine degli anni Settanta, hanno dato alle stampe nel 2013 un disco fortemente ispirato alla *disco music*, talvolta chiamata direttamente in causa (in *Giorgio by Moroder* addirittura musicano un frammento di intervista al musicista altoatesino). I primi due video tratti dall’album consistono essenzialmente in due *playback* che saccheggiano a piene mani l’estetica *disco music* nelle sue varie declinazioni: il fortunatissimo *Get Lucky* e *Lose Yourself to Dance*, brano quest’ultimo che sin dal titolo riecheggia e declina al presente quel *Lost in Music* che simbolicamente ha posto un ultimo, definitivo sigillo a tale stagione. Il titolo dell’album, *Random Access Memories*, suggerisce il senso e la genesi di tutta l’operazione e ribadisce, allo stesso tempo, l’immagine de-umanizzata del duo, facendo slittare tale sentimento nostalgico verso un processo assolutamente automatico (quello della R.A.M. del computer) e specularmente, come notato da Reynolds, restituendo attraverso il frequente ricorso a strumenti analogici un tocco “umano” alla musica dance, come dichiara in maniera programmatica l’iniziale *Give life back to music*²⁷.

Si tratta di un caso paradigmatico: se, alla luce delle analisi comparate di cui sopra, possiamo mettere in discussione la definizione di *disco music* come genere visivo altamente codificato, non possiamo però negare il ruolo della sua estetica all’interno della cultura visuale contemporanea. La maggior parte degli spettatori non potrà associare tale estetica a un proprio vissuto personale, eppure essa ha uno spazio nella loro memoria mediale, laddove i due piani, nel postmoderno, tendono a confondersi. A quattro decenni dall’apertura dello Studio 54, la *disco music* è diventata questo: una retorica dell’eccesso, destinata in quanto tale a confondersi e a dialogare con la miriade di altre retoriche alle quali, nell’*overload* di informazioni che caratterizza la comunicazione digitale, abbiamo quotidianamente accesso. O meglio, sono loro ad avere accesso a noi, formando il nostro vissuto mediale, stratificandolo e facendo appello a esso per stimolare desideri di varia natura. *Random Access Memories*, dunque, ma non nel senso attivo dell’espressione, quello cioè di un atto volontario da parte del soggetto fruitore, bensì in quello opposto, passivo, di ricordi che accedono e si sedimentano in quanto tali all’interno del soggetto. *Random Access Subjects*, quindi: immagini in movimento irrompono nel nostro qui ed ora, ci

SPECIALE vengono messe a disposizione, stimolano un sentimento di nostalgia nello stesso momento in cui danno forma all'oggetto di tale nostalgia, lasciano emergere tracce del passato e contemporaneamente fanno leva sul nostro desiderio di renderle presenti.

Raffaele Pavoni

Note

1. *Chewing Gum Discoteca*, puntata n. 9, andata in onda il 29/03/1978.
2. Cfr. Alessia Assasselli, "Le produzioni del 1978-80", *LINK – Speciale Telemilano* 58, 2014.
3. Alan Jones, Jussi Kantonen, *Love train: la grande storia della disco music titolo per titolo, notte per notte*, ed. it. Arcana, Roma, 2002, p. 9.
4. Cfr. Craig Marks, Rob Tannenbaum, *I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution*, Penguin, Londra, 2011.
5. Cfr. intervista a Frank Zappa a cura di Bob Guccione, "Sign of the Times", *Spin*, Luglio 1991.
6. Linda Berton, *Videoclip: storia del video musicale dal primo film sonoro all'era di YouTube*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 248-260.
7. Cfr. Alan Jones, Jussi Kantonen, *op. cit.*
8. Jon Savage, *England's Dreaming*, Faber and Faber, Londra, 1992, pp. 254-255.
9. Guido Bartorelli (a cura di), *Light Gallery. Popheart e generazione MTV*, catalogo della Mostra vicolo Pasolini, Faenza, 8-30 giugno 2001.
10. Peter N. Carroll, *It seemed like nothing happened: the tragedy and promise of America in the 1970s*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1990, p. 59.
11. Jon Savage, *op. cit.*, pp. 433-444.
12. Benjamin Halligan, "Mind usurps program. Virtuality and the 'new machine aesthetic' of electronic dance music", in Shara Rambarran, Sheila Whiteley (a cura di), *The Oxford handbook of music and virtuality*, Oxford University Press, Oxford, 2016, p. 530.
13. *Ibidem.*
14. Simon Reynolds, *Generazione ballo/sballo: l'avvento della dance music e il delinearsi della rave culture*, ed. it. Arcana, Roma, 2000, p. 58.
15. Cfr. Simon Frith, *Music for Pleasure*, Polity, Londra, 1988.
16. Alan Jones, Jussi Kantonen, *op. cit.*, p. 19.
17. Laurent Jullier, Julien Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, Armand Colin, Parigi, 2013, pp. 5-14.
18. Alan Jones, Jussi Kantonen, *op. cit.*, pp. 23-24.
19. Cfr. *Rapporto sulla situazione sociale del paese*, Censis, Roma, 1977-1979.
20. Raymond Williams, *Televisione: tecnologia e forma culturale*, De Donato, Bari, 1981, p. 108.
21. *Ivi*, p. 137.
22. Carlo Freccero, "La memoria in diretta", *LINK* n° 7, p. 64.
23. *Ivi*, p. 65.
24. *Ivi*, p. 69.
25. Frank Kessler, "Programming and Performing Early Cinema Today: Strategies and Dispositifs", in Martin Loiperdinger (a cura di), *Early Cinema Today, KINtop 1: The Art of Programming and Live Performance*, John Libbey Publishing, New Barnet, 2012, p. 138.
26. Cfr. Fredric Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989.
27. Simon Reynolds, "Daft Punk Gets Human With a New Album", *The New York Times*, 15 maggio 2013.

SPECIALE **Abstract**

Recent dispositions on compulsory switch-off to digital television have led to a sudden diversification of channels, which, in the case of music televisions, have implied a strong remediation and recombination of materials. The re-appearance of pre-MTV disco music videos in a post-MTV audiovisual flux raise different questions: has a real disco music aesthetic ever existed? Can we consider it as a step toward the 1980s virtualization of musical performance? What's its function in contemporary audience experience? An analysis of the disco music videos screened in the Italian channel Capital TV and their combination with other products may help us answer these questions.