

CINERGIE

il cinema e le altre arti



INDICE

pag. 04 **Editoriale di Roy Menarini**

SPECIALE

- pag. 05 **Total Entertainment. Rivedere la disco music**
di Claudio Bisoni, Paolo Noto, Guglielmo Pescatore
- pag. 08 **Discotext: eredità e influenze dei modelli testuali e performativi nella musica disco**
di Lucio Spaziante
- pag. 24 **Saturday Night Fever: il soft body e la mascolinità passiva del nuovo divo-ballerino**
di Claudio Bisoni
- pag. 34 **Follow Me. Amanda Lear nello scenario della disco music: entertainment, spettacolo, transmedialità**
di Gabriele Rigola
- pag. 43 **Dalla Disco Fever al Disco Dan. Forme di rappresentazione della cultura disco nella televisione statunitense**
di Paola Brembilla
- pag. 51 **Random Access Memories e Random Access Subjects. Ricontestualizzazione dei video disco music nelle playlist di Capital TV**
di Raffaele Pavoni
- pag. 61 **Disco Time(and)Machines. Riascoltare la Disco music**
di Simone Dotto
- pag. 71 **Blaming or Defending Disco? Analyzing the historical development of the mainstream journalistic discourse about authenticity of electronic music in Germany during the decade 1975-1984**
di Ambra Cavallaro
- pag. 86 **The Digital Discotheque. Club Events in the Internet Age**
di Nikita Mathias
- pag. 94 **Un gioco di "specchi culturali": popular music, italianità e la circolazione transnazionale dell'italodisco**
di Paolo Magaudda

SOTTO ANALISI

- pag. 103 **Comedy, Repetition and Racial Stereotypes on Television**
di Michaela Wünsch

INDICE

ART AND MEDIA FILES

La sezione Art and media files corrisponde allo speciale di Claudio Bisoni, Paolo Noto e Guglielmo Pescatore

CAMERA STYLO

- pag. 117 ***Adapting time in Robert Schwentke's The Time Traveler's Wife***
di Elisa Pezzotta

ORIENTI OCCIDENTI

- pag. 128 ***Nell'etere: All About Lily Chou-Chou tra transmedialità e nuovo statuto del cinema***
di Stefano Locati

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

- pag. 140 ***Dino Risi critico cinematografico. L'avventura editoriale sul mensile Domus tra il 1946 e il 1947***
di Sara Martin

RECENSIONI

- pag. 155 ***Libri ricevuti***
di Roy Menarini
- pag. 161 ***2015 New York Film Festival. The Biographical Impulse***
di Angela Dalle Vacche
- pag. 163 ***Scritture americane. Federico di Chio, American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie tv, Carocci, Roma 2016***
di Giorgio Avezù
- pag. 165 ***Entrare in risonanza con il mondo (attraverso il cinema) Vittorio Gallese, Michele Guerra, Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze, Raffaello Cortina, Milano 2015***
di Ismaela Goss
- pag. 167 ***Il senso profondo dell'audiovisivo contemporaneo Simone Arcagni, Visioni digitali. Video, web e tecnologie, Einaudi, Torino 2016***
di Mirko Lino
- pag. 169 ***Ascesa e declino di un genere. Francesco Di Chiara, Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico, Donzelli-Centro Sperimentale di Cinematografia/Cineteca Nazionale, Roma 2016***
di Sara Martin

EDITORIALE Avevamo promesso, per Cinergie numero 9, alcune novità. Come si potrà osservare dai credits, abbiamo riorganizzato e reso ancora più efficiente la nostra redazione, compresi i responsabili di sezione, con l’inserimento di alcuni giovani ricercatori, bravi e battaglieri. E si aggiungono alcuni importanti studiosi in sede di comitato scientifico quali sono i colleghi Lucia Cardone, Gianni Canova, Michele Guerra e Massimo Scaglioni, dislocati anche geograficamente in Atenei diversi e lontani, a riprova del carattere trasversale della rivista.

Inoltre, chi ci segue può trovare una call sempre aperta per le sezioni sopra menzionate. Ciò significa che chiunque voglia proporre un articolo scientifico alla nostra rivista, anche slegato dal tema del monografico, può farlo “a sportello”, e noi – se giudicheremo l’abstract corrispondente ai requisiti minimi di una rivista fascia A – lo sottoporremo ai revisori per il numero successivo. In questo modo, intendiamo facilitare lo scambio e il dialogo tra Cinergie e la comunità scientifica, un elemento – quest’ultimo – che come si vede ci sta particolarmente a cuore.

Ecco perché siamo molto soddisfatti dei molti colleghi che si stanno avvicinando nel curare gli speciali, vero battito cardiaco della rivista. Le proposte di monografici che si susseguono ci fanno molto felici, oltre al fatto che i temi si presentano come particolarmente originali. Vale anche per questo numero, del quale ringraziamo Claudio Bisoni, Paolo Noto e Guglielmo Pescatore, capaci di spingere Cinergie in direzioni ancora più nuove, con il rapporto tra disco music, intrattenimento e immagini.

Intorno a noi, intanto, fioccano altrettante, rigeneranti novità. Una nuova rivista di cinema italiano, “L’Avventura”, edita dal Mulino; il rilancio, sempre nell’ambito degli studi sul cinema italiano, di “Bianco e nero” – e in entrambi i casi tra redazioni e comitati anche molti dei “cinergici” sono presenti. Altre testate hanno deciso di mettere a call aperta le loro sezioni, come “Imago”, e altre ancora, come la nostra, hanno conquistato la fascia A del settore L-Art/06, che si conferma uno dei più ricchi quanto a pubblicazioni periodiche di qualità. Ciò forse non è una sorpresa, visto che spesso la modalità di intervento rapido, attraverso articolo, permette di poter meglio inseguire e commentare la continua rielaborazione concettuale e teorica che i film studies nell’epoca dei media studies vivono mese dopo mese.

Buona lettura.

Roy Menarini

SPECIALE Total Entertainment. Rivedere la disco music

In un celebre articolo del 1979, Richard Dyer scriveva che la disco music non è stata solo uno stile musicale, ma anche “kinds of dancing, club, fashion, film – in a word, a certain sensibility, manifest in music, clubs, and so forth, historically and culturally specific, economically, technologically, ideologically, and aesthetically determined”¹. Nei contributi dedicati da allora al tema, la disco music è stata affrontata soprattutto dal versante dell’importanza culturale o subculturale, indagando ad esempio il suo valore per specifiche comunità di gusto, o il suo carattere escapistico e riparatorio in contesti di tensione politico-sociale. Tant’è che l’esplosione della disco music è stata messa in relazione, anche nel nostro paese, con la crisi dell’impegno e l’avvio del cosiddetto riflusso.

Per costruire il presente speciale di *Cinergie* siamo partiti da un’ipotesi di lavoro non contrapposta a questo approccio, ma differente: quella che la disco music sia prima di tutto un fenomeno di *entertainment*, il cui “valore intrinseco” debba essere valutato in termini di piacere individuale e collettivo, e la cui influenza e persistenza siano da considerare nell’ambito delle culture dell’intrattenimento.

L’ipotesi è stata verificata e discussa nei contributi che seguono. Essi, pure nella diversità degli oggetti indagati da vicino, mostrano interessi spesso convergenti e si articolano lungo linee tematiche comuni. In questa introduzione – per ragioni di chiarezza – proviamo a isolare i quattro temi principali che entrano in gioco trasversalmente nei contributi seguenti.

Una prima questione è di carattere storiografico e viene declinata lungo l’asse continuità/discontinuità. Lucio Spaziante mostra nel suo articolo come l’esplosione della disco music sia preceduta e per certi versi preparata da fenomeni musicali e di costume di portata locale, ma di valore analogo (come il Northern Soul nell’Inghilterra degli anni Sessanta). Egli chiarisce che, sebbene sia innegabile che la disco (come stile musicale e, molto di più, come insieme di pratiche e comportamenti) costituisca una “risposta edonistica” al decennio precedente, tale lettura necessita di essere problematizzata in alcuni contesti, come quello italiano, in cui la pervasività della dimensione politica segue traiettorie temporali diverse da quelle riscontrabili negli Stati Uniti. La stessa questione dell’edonismo connotato alla cultura disco e alle sue innumerevoli diramazioni risulta più problematica di quanto si possa immaginare: Tony Manero, protagonista di *Saturday Night Fever*, complica il quadro, come sostiene Claudio Bioni, che legge il personaggio interpretato da John Travolta come una sorta di negativo del libertino sadico, una figura capace di unire il massimo del coinvolgimento fisico e sensoriale a una (deliberata?) rinuncia al godimento, in un mondo invece diffusamente erotizzato. Anche i termini *ad quem* della disco music, a un esame attento delle pratiche dell’entertainment, risultano tutto sommato sfumati. La Disco Demolition Night, l’evento organizzato dal dj Steve Dahl nel 1979 in cui migliaia di vinili furono fatti esplodere, ricorre in molti articoli che compongono questo Speciale, citata proprio come momento terminale della fase gloriosa del fenomeno. Ma il fatto che si parta dalla distruzione dei supporti fonografici rivela indirettamente uno dei modi in cui la cultura disco sopravvive e si propaga: attraverso una polverizzazione non solo metaforica, che investe i media e le piattaforme di distribuzione.

La disco music - ecco il secondo tema che attraversa i presenti contributi - è un fenomeno intimamente transmediale sia in termini sincronici, nella sua fase ascendente, sia in termini diacronici, nel momento in cui viene recuperata attraverso figure e dispositivi della memoria. Gabriele Rigola dimostra, studiando la figura di Amanda Lear, come l’immaginario disco, nonostante un aspetto vistoso e colorato, sia qualcosa di sottile, una maschera tra le tante indossabili in un preciso momento storico da una celebrità votata alla costruzione continua (e distribuita su più piattaforme mediatiche) della sua *star persona*. Anche il recupero della disco nei decenni successivi, quando il fenomeno ha perso popolarità e centralità culturale, avviene in spazi talvolta marginali, in cui però le immagini della disco music tornano funzionali alle necessità delle nuove forme di intrattenimento. Paola Brembilla, nella seconda parte del suo articolo dedicato alla rappresentazione della cultura disco nella TV nord-americana, dimostra che l’immaginario disco è stato

SPECIALE convertito, dall'uso che ne ha fatto spesso la serialità *scripted* degli ultimi anni, in un insieme di *tropes* (in primis il *Disco Dan*, personaggio anacronistico per portamento e gusti musicali, la cui raffigurazione più celebre è il Disco Stu dei *Simpson*) capaci di attivare immediatamente letture nostalgiche e/o parodiche. Un'ipotesi analoga è proposta da Raffaele Pavoni, che si occupa della programmazione del canale musicale Capital TV e in particolare della presenza di clip (originali o "ricostruiti") riferibili al genere disco: secondo l'autore l'immaginario visivo della disco non rimanda a un passato musicale identificabile, ma costituisce una *retorica dell'eccesso*, "qualcosa di non strettamente legato al genere musicale, bensì un'estetica decontestualizzabile e applicabile a ogni genere".

Le tecnologie di registrazione, ascolto e visualizzazione della disco music sono al centro degli articoli, per certi versi complementari, di Simone Dotto e Nikita Mathias, che considerano la questione dell'attualità della disco music in una chiave peculiare e discutono certi caratteri propri del fenomeno disco (inteso in senso ampio) alla luce di categorie teoriche elaborate nell'ambito dell'archeologia dei media. Dotto prende ad esempio pratiche di manipolazione del suono da sempre collegate al djing (nonché all'esperienza concreta della fruizione della disco music) per mettere in tensione la distinzione, operata da Wolfgang Ernst, tra ascolto affettivo-percettivo (che neutralizza la materialità tecnologica attraverso cui l'ascolto stesso è reso possibile per godere unicamente del "contenuto" dell'incisione) e ascolto media-archeologico, teso ad *ascoltare il medium* anziché ad ascoltare *attraverso il medium*. Mathias analizza invece il caso di Boiler Room, progetto che prevede la ripresa di eventi musicali dal vivo (tra cui set di DJ affermati come Harvey, protagonista del filmato analizzato dall'autore) resi poi disponibili su piattaforme digitali come Vimeo, YouTube o lo stesso sito di Boiler Room. Eventi come questi, nonostante sembrano eliminare alla base l'autenticità dell'esperienza del clubbing, fondata sulla compresenza fisica di fruitore e performer, ribadiscono paradossalmente la centralità della discoteca, non come luogo fisico, ma come dispositivo che disciplina un certo tipo di esperienza. Non esiste una differenza sostanziale, secondo Mathias, tra la discoteca digitale (in cui la performance è mediata dalle tecnologie di registrazione e dai sistemi digitali di consegna dei contenuti) e quella "reale", in cui pure le "alterations of the body's sensuous and affective state take place under the influence of technological interventions – stimulating body, perception and nervous system".

L'ultimo nesso ricorrente negli articoli dello Speciale (ultimo solo per motivi di spazio) ha a che fare con la dialettica globale/locale o, vista da una diversa angolazione, centro/periferia. Nella prima parte del suo articolo, Paola Brembilla dimostra che la disco music (intesa come elemento di attrazione visiva) si sviluppa nella seconda metà degli anni Settanta ai margini del sistema televisivo, ma ne raggiunge rapidamente il centro grazie a programmi (esemplare il caso di *Soul Train*) che - sulla spinta incrociata delle esigenze di impresari musicali, broadcaster e investitori pubblicitari - si trasformano da fenomeno locale in contenuto distribuito a livello nazionale. La disco music si integra così nel modello economico/tecnologico in vigore già all'epoca negli Stati Uniti: un modello che consente ai proprietari di stazioni locali di vendere a inserzionisti e sponsor, quindi a eventuali syndication e network, comunità di interesse già formate, offrendo d'altra parte i contenuti più adatti a target non necessariamente cospicui dal punto di vista numerico ("nicchie, diremmo oggi) ma "essenziali per l'efficienza del networking". Due casi locali sono invece analizzati da Ambra Cavallaro e Paola Magaudo. L'articolo di Cavallaro ricostruisce il dibattito relativo alla tormentata accettazione della musica elettronica che ha luogo sulla popolare rivista tedesca *Musikexpress*. L'inserimento di un oggetto come l'elettronica, specie quella deliberatamente meno "entertaining" di band come Kraftwerk e Tangerine Dream, può sembrare eccentrico rispetto al tema portante dello Speciale. Ma nei fatti lo scetticismo e l'ostilità verso l'elettronica (intesa sia come genere sia come set tecnologico) che si ritrovano negli articoli commentati dall'autrice sembrano fondati sugli stessi criteri che, come scrive Lucio Spaziantè, hanno motivato per molto tempo l'esclusione della disco dalle storie della popular music: automatismo, rischio di anonimato dei performer, inautenticità dell'esecuzione. La cultura musicale giovanile, accreditatasi nella Germania Federale (come altrove nel

SPECIALE corso degli anni Sessanta) grazie al riconoscimento del rock e della cultura a esso legata, poi diventata in qualche misura essa stessa parte del mainstream, reagisce con veemenza al rischio di una “invasione di campo” da parte di soggetti promotori di modi diversi di intendere e di presentare la musica. Un caso completamente diverso di localizzazione è analizzato con gli strumenti della sociologia dei processi culturali da Paolo Magaudda nel suo articolo dedicato alla italo disco, versione italiana della disco music, quanto mai derivativa e ormai svuotata di riferimenti al modello originale, che ha il suo apice produttivo tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta, assorbendo quadri creativi provenienti da ambienti apparentemente disparati ma nei fatti contigui (il prog italiano, l’industria della musica per pubblicità, la nascente emittenza televisiva privata...). Il genere, che nel corso degli anni ha conosciuto numerosi revival e tentativi di ri-localizzazione, ha sfruttato al meglio secondo Magaudda il fatto di essere progettato e prodotto in una realtà periferica rispetto ai flussi della popular music, quale appunto l’Italia: “le origini dell’italo disco sono inscindibili dall’affermarsi negli anni Settanta di una nuova modalità di produzione musicale, flessibile e parzialmente delocalizzata, che rendeva non più determinante il nesso tra una scena musicale e un contesto locale definito; per un altro verso, i processi di costruzione di identità di questo genere hanno fatto leva sull’italianità quale risorsa simbolica da cui attingere in modo disinvolto e arbitrario da parte di differenti contesti e in momenti temporali differenti”.

Anche questi casi di localizzazione del fenomeno, riprendendo ancora le parole di Brembilla, mostrano come la disco music sia una “cultura ergonomica e modulabile” che, attraverso i decenni, influenza stili di vita, modelli produttivi e distributivi, esempi di stardom, standard tecnologici e distributivi, adattamenti (o perversioni) locali, discussioni sulla liceità di fenomeni musicali e culturali, e continua così a costituire un riferimento privilegiato rispetto all’elaborazione di forme sempre diverse di intrattenimento.

Nota: il progetto di questo speciale è nato durante la sezione monografica del corso di “Culture dell’intrattenimento” tenuto da Guglielmo Pescatore presso il Corso di Laurea Magistrale in Cinema, Televisione e Produzione Multimediale dell’Università di Bologna nell’anno accademico 2014/2015. I curatori ringraziano quanti hanno partecipato e contribuito a vario titolo al corso.

Claudio Bisoni, Paolo Noto, Guglielmo Pescatore

Note

1. Richard Dyer, “In Defense of Disco”, *Gay Left*, n. 8 (summer 1979), pp. 20-23. p. 20.

SPECIALE **Discotext: eredità e influenze dei modelli testuali e performativi nella musica disco**

La musica disco rappresenta una tappa fondamentale nell'evoluzione della cultura pop, ben più rilevante di quanto le sia stato riconosciuto. Storie e compendi della *popular music*, specie se pubblicati prima del Duemila, tendevano a tralasciare o a trattare in modo marginale questo periodo storico che ha invece segnato in modo determinante la fruizione musicale e l'intrattenimento globale a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Il giudizio era spesso *tranchant*: la disco veniva considerata "spazzatura", dunque non poteva trovare spazio nella narrazione canonica della *popular music*, articolata invece secondo la linea *blues-rock-funk-punk-indie*. La sua rivalutazione *ex-post* si deve probabilmente all'affermazione – anche sul piano culturale – di due generi musicali che per certi aspetti devono molto alla disco e alle sue pratiche connesse: l'*hip-hop* e la *dance elettronica*. In entrambi i casi, lo studio approfondito delle loro origini e dei presupposti dai quali essi derivano, riportano per strade diverse alla disco. Da questa rilettura – almeno in parte – nasce la legittimazione culturale che la disco ha vissuto nell'ultimo decennio, a partire dalle pubblicazioni di Peter Shapiro. È il caso ad esempio di *Modulations*¹, una storia della musica elettronica pop da lui curata che, partendo da possibili legami con la tradizione colta e con la musica concreta, giunge poi ai Kraftwerk e alla disco music. Ma è il suo *Turn The Beat Around*² che, oltre a rappresentare una storia molto documentata del fenomeno e dei suoi precursori, costituisce una dettagliata analisi culturale. In questo modo ha svolto inoltre un importante ruolo di legittimazione, al pari di altri lavori altrettanto efficaci che vanno nella stessa direzione, come *Love Saves the Day* di Tim Lawrence³, e *Hot Stuff* di Alice Echols⁴.

In America a partire dai primi anni Settanta attorno alla disco in quanto semplice musica si è sviluppato un articolato universo composto da ballo, discoteche, e dj; elementi i quali, sebbene già esistenti, costituivano qualcosa di molto diverso, di scarsamente rilevante e non coeso prima dell'avvento della disco. Raramente nella storia recente una dimensione dedicata all'intrattenimento, ovvero al piacere e al desiderio, separata nel luogo (spazi al chiuso) e nel tempo (durante la notte), aveva assunto un tale carattere di massa.

Richard Dyer, celebre studioso di cinema e studi culturali, detiene un vero diritto di primogenitura nell'aver proposto una "difesa" della disco in tempi non sospetti (ma ostili), fornendone inoltre una efficace definizione: "più che semplicemente una forma musicale, sebbene senza dubbio la musica ne sia il cuore, (... la disco) rappresenta anche una particolare *sensibilità*"⁵. Sotto quest'unica etichetta confluisce un insieme di componenti peculiari, ognuna delle quali risulta singolarmente necessaria.

L'approccio semiotico che verrà sviluppato in questo articolo, tenterà di evidenziare proprio quelle componenti che hanno dato vita al micro-sistema culturale della disco, e assieme tenterà di evidenziare le connessioni testuali esistenti tra differenti sistemi espressivi (sonoro, visivo, audiovisivo), le ricadute socio-culturali, e le peculiarità dal punto di vista mediale.

Scendere in pista: dance party

Della disco va anzitutto colta l'ostentata relazione con un luogo e con una funzione: è alle disco-teche e ai club in quanto spazi fisici che essa deve la sua stessa etichetta. Una musica "da" discoteca che cioè nasce con lo scopo di fare ballare in modo continuativo. Il caso sembra rientrare nelle tipiche dinamiche di un prodotto musicale di *genere*⁶, che deve cioè assolvere ad una funzione specifica seguendo alcune "regole" formali in base al ritmo, alla velocità, alle sonorità⁷. L'idea di concepire una musica specificamente adatta per ballare è stata un dominante motore produttivo e sua volta culturale durato per alcuni anni, all'incirca dal 1973 al 1979 – con un particolare picco negli ultimi due – per poi rapidamente dissolversi. Ma al di là del genere musicale e della sua specifica formula sonora, la disco ha aperto nuove possibilità

SPECIALE esplorative e innovative per la musica da ballo, evolvendo poi in varie formule prevalentemente a carattere “elettronico”: *dance, electro, house, techno, jungle, drum'n'bass*⁸. Nell’esplosione della moda sono state rilevanti numerose componenti: una cultura del ballo di ampia diffusione globale; una musica di grande successo commerciale; nuove e peculiari pratiche di produzione e fruizione, musicali e performative, sino ad allora inedite; infine, un immaginario visivo legato all’arredo dei club, alle copertine dei dischi, alla moda vestimentaria dei protagonisti della scena (artisti, dj, pubblico). Una tendenza, dunque, che ha coinvolto ambiti disparati, il che forse ne spiega l’enorme pregnanza nonché la capacità di rappresentare a distanza di tempo, nell’immaginario collettivo, un periodo molto caratterizzato.

La memoria culturale della disco aveva in realtà vissuto un momento di totale oblio negli anni immediatamente successivi alla sua fine, cioè negli anni Ottanta, ma ha poi visto segnali di ripresa già negli anni Novanta – ad esempio con band come Jamiroquai – per poi mostrare un progressivo recupero che, con l’esplosione nel 2013 della hit *Get Lucky* dei Daft Punk (prodotta da uno dei padri del genere come Nile Rodgers degli Chic), è divenuto un vero e proprio esempio di revival⁹, assumendo in altri casi la denominazione di *nu-disco*.

Tra le sue proprietà tipiche come fenomeno sociale e culturale ritroviamo senza dubbio l’esibizione e la messa in scena pubblica, la produzione tramite ricombinazione di elementi culturali preesistenti, la trasformazione e la riconversione di istanze politiche attraverso la dimensione estetica, la centralità del piacere e dell’intrattenimento come valori chiave. Il ruolo dei media avrà invece un peso diverso rispetto ad altre tendenze musicali, dunque sarà sì determinante ma solo in una fase successiva. Il genere nacque infatti nei club e nelle discoteche underground, per poi essere amplificato dalle radio indipendenti legate a quel tipo di musica.

Ma l’esplosione della disco ha rappresentato una forma già “tardiva” e linguisticamente avanzata, affermatasi cioè almeno un ventennio dopo l’emersione dei primi esempi di musica e di *lifestyle* legati alla cultura pop¹⁰. Del resto i primi anni Settanta non rappresentavano più l’era del divismo e di quelle grandi narrazioni che avevano avuto protagonisti Elvis e Dylan oppure i Beatles e gli Stones. Nella disco non si ritrovavano modelli generazionali, protagonisti di storie di vita, icone che funzionavano da punti di riferimento dell’immaginario collettivo. Erano anni di crisi nei quali la fase aurea della musica rock si era conclusa mentre le ideologie e i miti giovanili tendevano a dissolversi, e mancava d’altra parte un modello sostitutivo. Da questo punto di vista l’orientamento generale del periodo viene icasticamente rappresentato in particolare nella scena di New York, ovvero nei suoi diversi luoghi e locali: il CBGB’s per il punk-new wave, lo Studio 54 per la disco, e i block party per l’hip hop¹¹. Con un leggero sfasamento temporale, qui si affermarono tendenze molto diverse tra loro, che però in comune indicavano un momento di critica di, o di forte rottura con, i modelli culturali precedenti. “No Elvis, No Beatles, No Rolling Stones” cantavano i Clash nel brano *1977*, pubblicato nel medesimo anno.

La disco è a tutti gli effetti una risposta edonistica al decennio precedente che parte dall’interno della cultura americana: la parole d’ordine è *party*, cioè festa e divertimento. Non ci sono narrazioni a cui rifarsi, né celebrità da idolatrare. Formulando una frase a effetto, si potrebbe dire che chi segue la disco, non potendo o non volendo scendere in piazza, è pronto invece a scendere in pista¹².

L’importanza assunta dal ballo non nasceva affatto come un evento improvviso, ma derivava da fenomeni precedenti. Già all’interno del panorama musicale giovanile degli anni Cinquanta e Sessanta il ballo stava assumendo un ruolo crescente, ad esempio in Gran Bretagna, dove, se nel dopoguerra erano pressoché inesistenti luoghi specificamente deputati all’intrattenimento giovanile, a partire dai primi anni Sessanta iniziò invece ad affermarsi la consuetudine di andare nei club o nelle cantine per ballare e ascoltare musica¹³.

Il genere di musica da ballo più diffuso tra i giovani britannici era la Tamla Motown, soprattutto dopo che alcuni artisti di questa etichetta di musica soul, d’importazione americana, fecero tappa in Gran Bretagna, ospiti anche della celebre trasmissione televisiva *Ready Steady Go*.

SPECIALE



Fig. 1 | Diana Ross & The Supremes a *Ready Steady Go*, 1965

La Motown era un genere che conteneva melodie e arrangiamenti di tradizione jazz ma con un beat ritmico rock in 4/4 molto scandito e con un ruolo predominante del basso (pensiamo a Diana Ross & The Supremes o ai Four Tops); elementi che la rendevano appunto particolarmente adatta per il ballo. Fu tale l'influenza della Motown sul suolo britannico da originare una variante locale del tutto unica e peculiare, ovvero il *Northern Soul*: uno stile che si distingueva per il gusto e la ricerca di musiche soul e rhythm & blues rare e poco note, in particolare per quelle che possedevano un andamento ritmico simile alla Motown ma ancora più incentrato su un beat marcato e continuo. Musiche "di genere" nate copiando lo stile Motown ma di scarso successo, dunque sconosciute alla massa e quindi ancor più motivo di culto per gli appassionati. A questa passione compulsiva per la rarità si aggiungeva una smodata passione per il ballo a cui gli adepti si dedicavano tutti i sabato sera fino a notte inoltrata, adoperando un abbigliamento particolarmente adatto al ballo acrobatico, con caratteristici pantaloni ampi e scampanati, detti *baggy trousers*. I luoghi erano siti in particolare nel nord dell'Inghilterra (da cui il nome di *Northern Soul*) ovvero in città dalla forte impronta industriale dove i ragazzi che lavoravano nelle fabbriche individuavano un naturale sfogo alla fatica del lavoro settimanale in una sorta di "febbre del sabato sera" ante litteram. Tra i santuari più noti di questa pratica c'erano il Twisted Wheel (1963-1971) a Manchester, il Mojo (King Mojo Club) a Sheffield (1964-1967), la Highland Room (1967-1979) al Mecca di Blackpool, e il Casino a Wigan (1973-1981), luoghi nei quali il rapporto tra dj e pubblico in sala era particolarmente affiatato. La matrice urbana, il tempo libero del week end, l'uso di droghe, una passione sfrenata anche di tipo fisico per il ballo, l'emergente ruolo del dj fanno del Northern Soul un naturale precursore del fenomeno della disco negli Stati Uniti¹⁴. In entrambe le culture, infatti, era il ballo ancor più della musica in sé ad essere l'elemento portante. Inoltre per un lungo periodo del loro rispettivo sviluppo esse sono state legate unicamente all'universo dei club e della pista, dunque svincolate da meccanismi di classifica e di visibilità mediatica. La totale dedizione verso la musica nera, inoltre, fece sì che la cultura del Northern Soul non fosse minimamente toccata dall'avvento del rock psichedelico dei tardi anni Sessanta, ma proseguisse imperterrita fino ai Settanta, per poi mescolarsi e dissolversi nel nuovo sound americano di Philadelphia e poi con la disco tutta, con la quale il soul aveva molte affinità. La disco ancor più del Northern Soul era un genere concepito espressamente per ballare, in particolare

SPECIALE



Fig. 2 | Wigan Casino

un ballo di tipo “individuale”. Non era necessario seguire la convenzione più diffusa, ovvero ballare con un partner seguendo schemi e passi predefiniti. La convenzione del ballo di coppia era stata già infranta a partire dagli anni Venti con balli “solitari” come il charleston o lo shimmy¹⁵, e poi anche nel dopoguerra, con lo shake, il bluebeat giamaicano, e ancor più con il twist, che fu una vera e propria rivoluzione “individualista”. La disco diventerà una musica anche per il ballo da sala solo in una fase successiva, quando si affermerà come un genere *mainstream*, diffuso ben al di là delle nicchie underground, con le coppie tradizionali che nel fine settimana si vestivano da sera e andavano in discoteca. Ciò anche grazie al singolo *The Hustle* di Van Mc Coy (1975) che lanciò l’omonimo ballo, a sua volta derivante dal mambo e dalla salsa, dunque già praticato soprattutto nelle comunità ispaniche di Miami o New York. C’era persino un programma televisivo, *Disco Step By Step*, che insegnava a ballare l’hustle a casa propria, mostrando passi e figure.

Discoteca, performance musicale, atmosfera

Varianti di scene di coppia basate sull’hustle si possono vedere anche nel film che lanciò la disco a livello mondiale, ovvero *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977).

Il celebre 2001 Odyssey, la discoteca di Brooklyn in cui è ambientato il film, si presentava come un luogo buio con luci stroboscopiche e lampadine sotto il pavimento. In origine però la discoteca-tipo era in realtà un locale più tradizionale, non molto diverso da un’italiana balera, o meglio, da un più sofisticato night-club. Nasceva su un modello francese o comunque europeo, come era il caso del Whisky à Go-Go aperto a Parigi nel 1947 da Paul Pacine¹⁶. Fu qui che la proto-disc-jockey Regine Zylberberg¹⁷ iniziò a selezionare dischi allo scopo di fare ballare i clienti, servendosi di due giradischi e di un impianto luci che lei accendeva e spegnava al ritmo della musica (*cha-cha, twist, hula hoop*), a favore di un pubblico facoltoso mescolato a personalità creative¹⁸. Con la medesima formula Zylberberg aprì sempre a Parigi lo Chez Regine nel 1957.

SPECIALE



Fig. 3 | Tony Manero e Stephanie Mangano (John Travolta e Karen Lynn Gorney) in un passo di hustle ne *La febbre del sabato sera*



Fig. 4 | Il club Chez Regine

Un modello che fu poi esportato grazie all'iniziativa imprenditoriale di Olivier Coquelin, il quale nel 1966 aprì a New York il Cheetah Club (ovvero il Club Ghepardo). In mezzo a tremila lampadine colorate che producevano un'infinità di giochi di luce, il Cheetah conteneva duemila persone: oltre alla pista c'erano una biblioteca, una sala cinematografica e una televisione a colori, per quello che all'epoca rappresentava un vero e proprio spettacolo "intermediale", come racconta il regista Jonas Mekas¹⁹.

SPECIALE



Fig. 5 | Cheetah Club, New York

Se altre discoteche erano per scelta più esclusive, il Cheetah era pensato per le masse e per “andare al di là del personaggio, al di là dell’ego per raggiungere l’impersonale, l’astratto, l’universale”²⁰. Anche qui il disc-jockey proponeva al pubblico una selezione di dischi, ma soprattutto il locale era pensato per creare un’*atmosfera*. Tema quest’ultimo, che ricorrerà, come vedremo, in molte descrizioni dei club che hanno fatto la storia della dance music: creare un luogo che si distinguesse per la combinazione dell’arredamento, dei frequentatori, della selezione musicale.

Un altro esempio che costituisce un salto in avanti evolutivo, nonché il primo caso di locale con un forte orientamento gay, è il Sanctuary di New York, così denominato perché recuperato da una chiesa sconsacrata (abitudine questa assai diffusa, assieme all’impiego di magazzini o teatri abbandonati), dove la postazione del dj era collocata sull’altare. Se ne può avere una descrizione abbastanza fedele in una sequenza del celebre film *Una squillo per l’ispettore Klute* (*Klute*, Alan J. Pakula, 1971), interpretato da Jane Fonda e Donald Sutherland²¹.

SPECIALE



Fig. 6 | Candy Darling e Jane Fonda in una scena del film

Il Sanctuary aveva guadagnato una fama di locale trasgressivo anche grazie a un enorme murale pornografico raffigurante un diavolo circondato da cherubini, intenti in articolate e lascive attività sessuali²².



Fig.7 | Sanctuary Club, New York

La formula su cui si basavano la fruizione e l'intrattenimento in discoteca era basata sulla scelta di una collezione archivistica di dischi che venivano proposti e serviti a un pubblico per poter ballare. Compiere una selezione in base a un gusto musicale costituiva già in sé una modalità creativa. Vi era sottesa l'idea di un evento dal carattere performativo, che cioè avveniva in quel luogo e in quel momento, preservando un certo margine di unicità. Il dj spesso proponeva una selezione standard che però ogni sera prevedeva

SPECIALE una certa indeterminazione, ovvero qualcosa di dinamico e non del tutto prevedibile. Il dj non doveva essere un musicista, come accadeva invece nel caso di un concerto, dunque il pubblico era partecipe di una performance inserita in una dimensione collaborativa e di scambio reciproco. La musica era solo una delle componenti necessarie per dare luogo a un processo performativo che era incentrato sul *ballare*, ancora più che sul ballo, dunque sulla corporeità dei partecipanti; quelli che oggi potremmo definire *clubbers*, ovvero i frequentatori della discoteca. Apparentemente la fruizione di una musica registrata su disco, dunque non “dal vivo”, poteva attenuare la percezione di un evento creativo e performativo. In realtà la performance-disco aveva luogo tramite la messa in parallelo della selezione musicale e del ballare, come azioni di condivisione performativa non predeterminate. Il dj viveva un coinvolgimento pieno attraverso la propria selezione musicale e l’interazione diretta con il pubblico mediante il microfono e la propria gestualità²³. Ma anche chi ballava in pista viveva una propria performatività, da solo o in coppia, esibendosi, o al contrario semplicemente lasciandosi andare, nelle dinamiche di sguardo e di contatto fisico con i propri vicini. In questo tipo di situazione c’erano componenti legate sia alla performance sia alla fruizione, all’interno di una dimensione di tipo partecipativo.

Questa realtà musicale che si stava sviluppando nelle discoteche dei primi anni Settanta aveva poco a che fare con un’altra dimensione storicamente più accreditata, quella del concerto: quel rituale su cui si era formato il gusto dei critici musicali pop e rock. Costoro svilupparono rapidamente un giudizio fortemente negativo sulla disco, bombardati dalla sua enorme pervasività, fino a raggiungere posizioni ai limiti dell’aggressività²⁴.

Era in corso effettivamente un profondo mutamento di prospettiva riguardo a quelli che erano i valori in gioco nella musica: stavano mutando i luoghi e modificandosi le pratiche, definendo contrapposizioni alquanto più eterogenee rispetto a un tempo. L’universo valoriale della musica rock era stato storicamente pervaso da narrazioni esistenziali con accenti anche politici, nonché da un’energia aggressiva tipicamente maschile che mescolava rabbia e ribellione giovanile (pensiamo solo alle performance distruttive di gruppi come The Who). C’era quindi una profonda differenza con la disco, soprattutto se messa a confronto le forme di rock più “bianche”, oramai istituzionalizzate secondo una logica di ribellione-mainstream. Il lato deviante, provocatorio e ben poco istituzionale della disco trovava piuttosto maggiori punti di contatto con una coeva forma anti-mainstream quale era il punk²⁵. Del resto a New York nella seconda metà degli anni Settanta, a poca distanza l’uno dall’altro, come già detto, c’erano luoghi dove allo stesso tempo si poteva ascoltare punk, ballare la disco o suonare hip-hop nelle strade.

Anche l’universo “black” però presentava posizioni non univoche. C’era infatti una forte accusa nei confronti della disco per aver rimosso la componente identitaria, l’orgoglio etnico e la carica innovativa presenti invece nel *rhythm & blues* e nel *funk*. Per Nelson George, ad esempio, il giudizio sulla disco era quello di una “forza esterna che aveva contribuito a distruggere il rhythm & blues, strappando quella musica dalle sue radici”²⁶.

Al di là dell’essere semplicemente una musica molto commerciale, la disco conteneva elementi eterogenei che erano in grado di creare rotture e mettere in crisi gli schematismi culturali. Lo evidenzia bene Simon Reynolds, raccontando il proprio modo di approcciarsi alla musica dance elettronica - a fine anni Ottanta - provenendo da una formazione culturale rock.

Questo è il modo con cui i critici rock tendono ancora ad approcciarsi alla musica dance: si interessano all’autore-genio perché risulta il più promettente in vista di una carriera di lunga durata, fondata sulla realizzazione di interi album. Ma semplicemente non è così che funziona la scena dance: ciò che conta in questo ambito è il singolo a 12 pollici; non sussiste un particolare legame con l’identità di un’artista; e chi è davvero importante per i fan sono i dj piuttosto che gli sconosciuti e anonimi produttori²⁷.

SPECIALE I dj sono dunque figure chiave che svolgono un ruolo di mediazione tra l'incisione del disco, ovvero la pura creazione dell'artista, e il pubblico, verso il quale si pongono sia come divulgatori di un sapere musicale, sia come veri e propri performer in carne ed ossa. Pensiamo ad esempio al celebre dj newyorchese Larry Levan, definito un "DJ-sciamano",²⁸ in quanto nel descrivere le sue notti al Paradise Garage, tempio della musica disco e poi house nel quartiere di Soho a New York, si adoperavano termini come: "atmosfera, elettricità, esperienza religiosa"²⁹. Un luogo del piacere underground a base di cocaina, ecstasy, corpi nudi e sudati, sesso promiscuo consumato all'interno del locale, ma anche "espressione di una gioia collettiva che andava oltre il mero piacere, verso un senso di abbandono condiviso di natura religiosa"³⁰. Il punto di attrazione di questo rituale era lui, il dj Larry Levan, grazie alla sua capacità di creare "semplicemente mettendo i dischi, un senso di spiritualità".



Fig. 8 | Larry Levan

Un elemento centrale nel costruire l'atmosfera, oltre naturalmente al consumo collettivo di droghe, era la narrazione che emergeva dalla sua selezione musicale: temi come "amore, speranza, fratellanza", attraverso i quali Levan creava un senso di comunanza³¹. Un effetto cui contribuiva anche l'enorme capacità tecnica a lui universalmente riconosciuta, nel saper operare sul *suono* ancor più che sulla selezione musicale, anche grazie a un lavoro tecnico operato sulle frequenze e sul posizionamento del *sound system* all'interno del Paradise Garage.

Una forma neutra e ripetitiva

Essendo basata sulla selezione di singoli brani musicali, la disco era basata sulle tracce e non sull'*album*, entità questa che nel rock era stata salutata - in particolare nel caso del *concept* album - come la consacrazione verso lo statuto di opera d'arte. Con la disco invece si tornava indietro agli anni Cinquanta

SPECIALE e ai 45 giri, o meglio ancora si andava verso il futuro, verso l'attuale contemporaneità, nella quale domina la traccia singola da ascoltare in streaming. Ancora Reynolds ci parla di un "modo totalmente diverso e non-rock" di *adoperare* la musica nell'ambito della dance, di diretta derivazione dalla disco.

C'era una gioia liberatoria nell'abbandonarsi alla radicale anonimia della musica, senza doversi preoccupare del titolo dei brani o del nome degli artisti. Il "significato" della musica aveva a che fare con il macro livello di quell'intera cultura, ed era decisamente maggiore della somma delle parti³².

Lo status di anonimia di cui parla Reynolds non va riferito solo allo scarso peso conferito all'attribuzione di un brano a uno specifico autore, ma come una più generale tendenza a non caratterizzare la musica in un senso identitario. In questo modo si dava la possibilità a chiunque di potersene appropriare, senza connotazioni etniche, di genere sessuale o di appartenenza sottoculturale. In questo senso la disco è una musica *neutra*, poco "flessiva", che tende cioè a non caratterizzarsi ma piuttosto a trasformarsi in qualsiasi cosa.

Sulla disco si sono alternate nel tempo due opposte narrazioni: la prima, fortemente critica, che la includeva nei "forgettable" anni Settanta, quella "Me decade" di Tom Wolfe che campeggiava sulla copertina del *New York Magazine* (23 agosto 1976) della quale la disco, genere trash e scadente, sarebbe stata una tipica espressione negativa. All'opposto nell'ultimo decennio si è affermata, come già accennato nell'introduzione, una tendenza a rivalutare la disco come un momento di affermazione identitaria multiculturale e transgender, con istanze di apertura verso ambiti dapprima tenuti ai margini del dibattito culturale.

L'impulso della disco portò in America all'emersione dell'universo legato alla vita notturna ad un livello dapprima impensabile. (...) Promiscua e onnivora, la disco assorbiva suoni e stili provenienti da ogni parte, e con questo processo accelerò il flusso transnazionale di idiomi e idee musicali. L'influenza della disco si estendeva al di là del semplice ambito della popular music³³.

Ma la capacità della disco di funzionare da veicolo di istanze identitarie assai diverse era dovuta proprio alla sua sostanziale neutralità, al suo essere una forma poco *territorializzata*³⁴. Era come un treno senza nome sul quale chiunque poteva saltare in corsa.

L'apparente suo limite, quello cioè di avere edulcorato e annacquato le energie rivoluzionarie della black music, l'ha resa in realtà una musica inter-etnica (nera, ispanico-caraibica ma anche bianca) *trans-age* ante litteram (per giovani e per meno giovani), trans-genere (tanto gay e lesbo, quanto etero). È stata attaccata per essere troppo *poco* black dalla fazione funky, oppure *troppo* black da gruppi bianchi e omofobi come i promotori della Disco Demolition Night. In quell'occasione, il 12 luglio 1979, a Chicago, durante l'intervallo di una partita di baseball, all'urlo di "Disco Sucks" ("la disco fa schifo"), furono bruciate cataste di vinili³⁵.

Anche il funky di James Brown con le sue infinite varianti era una musica di tradizione afro-americana adatta a essere ballata, e pensata per il corpo. Funzionò da base per la nascita della disco proprio perché era costruita su una grammatica circolare e ripetitiva che non poggiava su uno sviluppo "narrativo", ovvero non raccontava una storia in musica. Era una musica energetica, basata su una scansione temporale sincopata, nella quale tutte le componenti, comprese la voce e i fiati, possedevano una valenza ritmica. Ma il funky era a suo modo una musica troppo sofisticata e al contempo troppo viscerale e connotata. Il ballo in discoteca necessitava invece di una ripetitività pressoché totale, senza irregolarità e senza interruzioni. Pur possedendo una derivazione musicale afro-americana, la disco

SPECIALE deve il proprio successo all'essere una forma poco caratterizzata e facilmente edulcorabile, ripetibile, clonabile, mescolabile con ogni altro genere musicale. Quando Vince Aletti scrisse su *Rolling Stone* uno dei primi articoli sul fenomeno, da subito individuò gli elementi caratteristici dei brani che venivano proposti nelle prime discoteche underground, come il Loft di David Mancuso: uno stile "afro-latino nelle sonorità o nella strumentazione, con le percussioni in forte evidenza, testi ridotti al minimo, e un ritornello monotono e ripetitivo"³⁶. Un esempio-tipo all'epoca poteva essere considerato *Soul Makossa* (1972) di Manu Dibango³⁷.

La coerenza stilistica e di genere non era necessaria, anzi: l'eclettismo diverrà una cifra distintiva della disco, così come la sua matrice transnazionale e in fondo poco americano-centrica. Oltre all'influenza africana, molte idee provenivano dall'Europa (con personaggi come Giorgio Moroder, alto-atesino emigrato in Germania) dove la diffusione del genere fu tale da far coniare l'etichetta di Euro-Disco.

Nuovi modelli di creazione e produzione discografica

La disco si contraddistingueva per tracce musicali di lunga durata nelle quali prevalevano i *groove* (le basi ritmiche), all'interno di uno spettro acustico dove dominavano le frequenze basse, il tutto allo scopo di costruire una fruizione basata su un flusso ininterrotto. Le esigenze provenienti dalla pista influenzarono il lavoro dei produttori nello studio di registrazione, favorendo modifiche dei brani in "versione disco" ad esempio attraverso l'inserimento di ampie parti strumentali. Il tutto affinché il dj fosse facilitato nel connettere le tracce tra loro, ovvero in gergo "fare i cambi".

Quelli che possono apparire dettagli tecnici marginali, sono in realtà elementi che comporteranno una trasformazione radicale della pratica musicale. Non solo andranno a modificare la fruizione del pubblico ma, come abbiamo visto, anche la produzione discografica e addirittura i formati editoriali. Fu infatti creato una sorta di maxi-singolo appositamente per l'uso in discoteca. Girava a 33 o a 45 giri di velocità, era grande come un LP ma contenente una sola canzone, e fu definito in diversi modi: 12" (12 pollici),³⁸ perché riferito alla grandezza del vinile; oppure *extended play*, in quanto era una versione temporalmente più lunga; infine semplicemente *mix*, in quanto il brano veniva smontato, decostruito e ricostruito. Nella tipica versione *mix* ad esempio, una parte collocata originariamente a metà del brano poteva diventare una lunga introduzione strumentale posta all'inizio, magari con la sola sezione ritmica e gli strumenti (batteria, basso, percussioni) aggiunti in modo progressivo.

L'idea di base era molto semplice ma a suo modo rivoluzionaria: non esisteva più il *testo* discografico concluso, definitivo e intoccabile. Non si trattava di un'opera d'arte originale e sacra, bensì di un insieme di moduli, simili a fotogrammi di un video, che potevano essere singolarmente spostati, modificati, dilatati, ripetuti o compressi, a seconda delle esigenze. Un brano potesse essere riadattato in base alle differenti esigenze di fruizione (radio edit, disco edit, instrumental edit, ecc.). Il produttore, che nello studio di registrazione sedeva davanti al banco del mixer, possedeva in questo processo un ruolo determinante, in qualche misura paragonabile al responsabile del montaggio finale nel cinema, grazie al quale si realizza il "final cut".

Alla filiera che dalla composizione passava poi alla registrazione e alla produzione, nella musica disco andava infine aggiunto il dj, il quale in discoteca compiva un ennesimo passaggio. Il suo compito non si esauriva nell'abbassare la puntina sul solco, ma egli poteva compiere un'ulteriore operazione di scomposizione e ricomposizione agendo manualmente sul vinile. I dj adoperavano due - o addirittura tre - giradischi assieme, non solo per miscelare diversi brani tra loro e costruire la loro "scaletta" ma, riproducendo lo stesso identico disco su due diversi giradischi, potevano costruire versioni personalizzate di uno stesso brano, compiendo di fatto un'operazione di *remix* in diretta. Ed ecco che da qui in poi il remix (dapprima denominato semplicemente *mix*) assunse i contorni di un formato inedito e assieme di una nuova modalità compositiva³⁹.

SPECIALE La consuetudine invalsa nella disco di costruire musica anche servendosi, come in questo caso, della ricomposizione di frammenti pre-esistenti, indicherà una formula creativa che, a partire dall'hip-hop, condurrà nei decenni successivi alla creazione non solo di nuovi generi musicali, ma modificherà in modo definitivo il più generale statuto del testo musicale.

L'immagine disco

Per completare almeno parzialmente il quadro del micro-sistema culturale disco, e di ciò che di esso è rimasto nella memoria, non si può non delineare brevemente l'immaginario più specificamente visivo a esso collegato. Come già accennato, la disco rappresentò l'emersione a livello superficiale di un mondo sommerso, all'interno del quale si trovavano, nascosti alla visibilità sociale, abitudini e comportamenti legati alla droga, alla sessualità, alla vita notturna. Non è un caso che siano questi temi, oltre alla rivalsa sociale delle comunità marginali, tra quelli dominanti nel film *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977).

Essendo quel periodo precedente all'invenzione del videoclip, ne manca una diffusa documentazione video ad hoc, se non facendo riferimento alle apparizioni televisive degli artisti in show quali *Soul Train* oppure *The Midnight Special*. Per questo è alle copertine dei dischi che va rivolta una particolare attenzione. Superfici comunicative dove la disco riconferma la propria attitudine a valorizzare e a raffigurare le pratiche quotidiane collettive piuttosto che l'immagine del singolo artista, valorizzando il molteplice piuttosto che il singolare. Si prenda per esempio quello che è uno dei brani rappresentativi della disco per eccellenza, come *Disco Inferno* (1976) dei Trammps: sulla copertina vediamo un sandalo rosso *plateau* indossato con calza fucsia, con una zeppa verde dal motivo *animalier* leopardato⁴⁰.

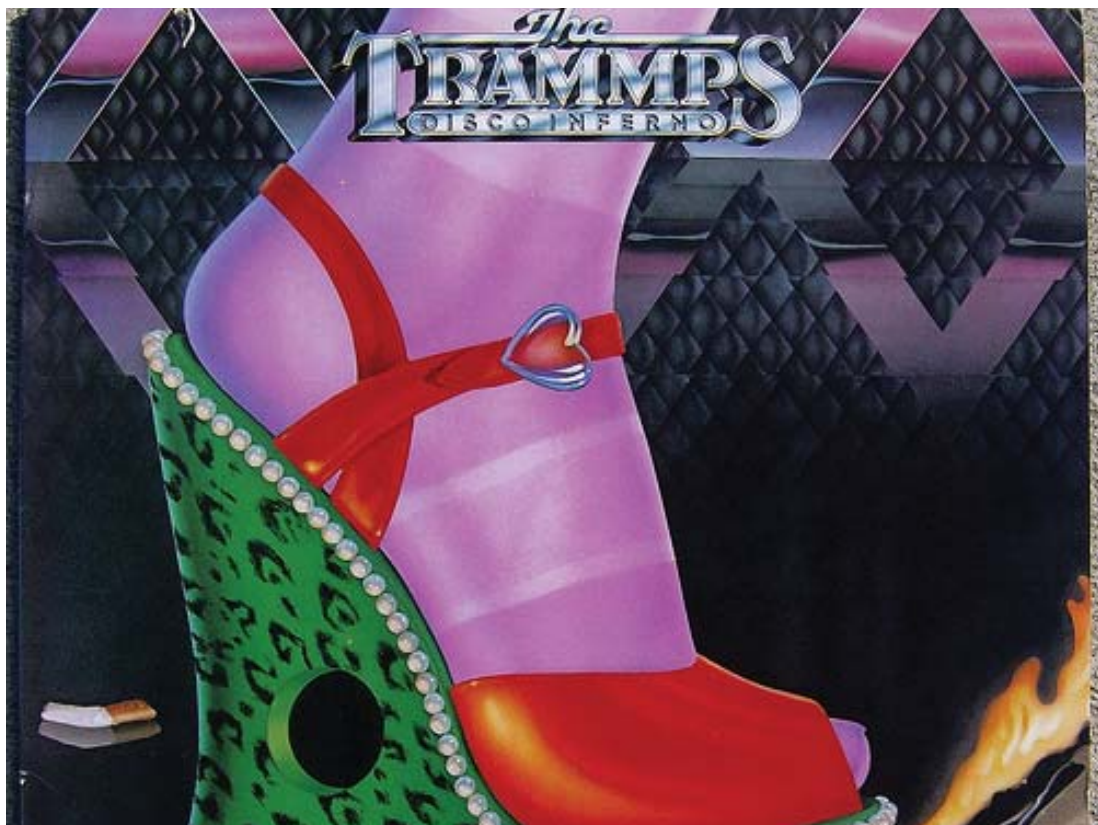


Fig. 9 | Copertina di The Trammps, *Disco Inferno*, 1976

SPECIALE Non vi troviamo la foto della band bensì una semplice scarpa, sebbene palesemente riferita a una pista da ballo e a una serata in discoteca. Anche nelle copertine di *Le Pamplemousse*, ad esempio, troviamo stivali neri, di latex o plastica, oppure shorts e pattini a rotelle. Dunque più che descrivere o raffigurare l'artista, o essere strumento per la costruzione identitaria di una popstar, le copertine disco spesso costituivano un modo per rappresentare il fruitore, ovvero i luoghi, l'uso e la funzione che la stessa disco evocava. Prevalgono capi di abbigliamento, e in particolare pellicce, scarpe e shorts, ovvero l'abbigliamento per il ballo, oppure la ricerca del lusso e del glamour più spinto. Si evocava il mondo della notte, del vestirsi per uscire, in modo elegante o meglio ancora vistoso. Lusso, eccesso e un'estetica orientata all'artificio sono tra gli ingredienti di questo immaginario visivo. Le uniche tracce di natura presenti sono l'esotismo *animalier*, dunque ben poco "naturale", e il corpo umano, prevalentemente femminile e preferibilmente nudo; in precedenza mai la nudità era forse stata così presente sulle copertine dei dischi. Risulta del resto esplicita l'allusione, spinta quasi ai limiti della pornografia (anche questa del resto oggetto di una totale emersione sociale già a partire dagli inizi degli anni Settanta), alla sessualità notturna vissuta nelle discoteche. Gli esempi potrebbero essere innumerevoli ma basti citare tra le copertine più rappresentative quella di Silver Convention, *Fly Robin Fly* (1975), dove appariva un sesso femminile coperto da mani ammanettate.

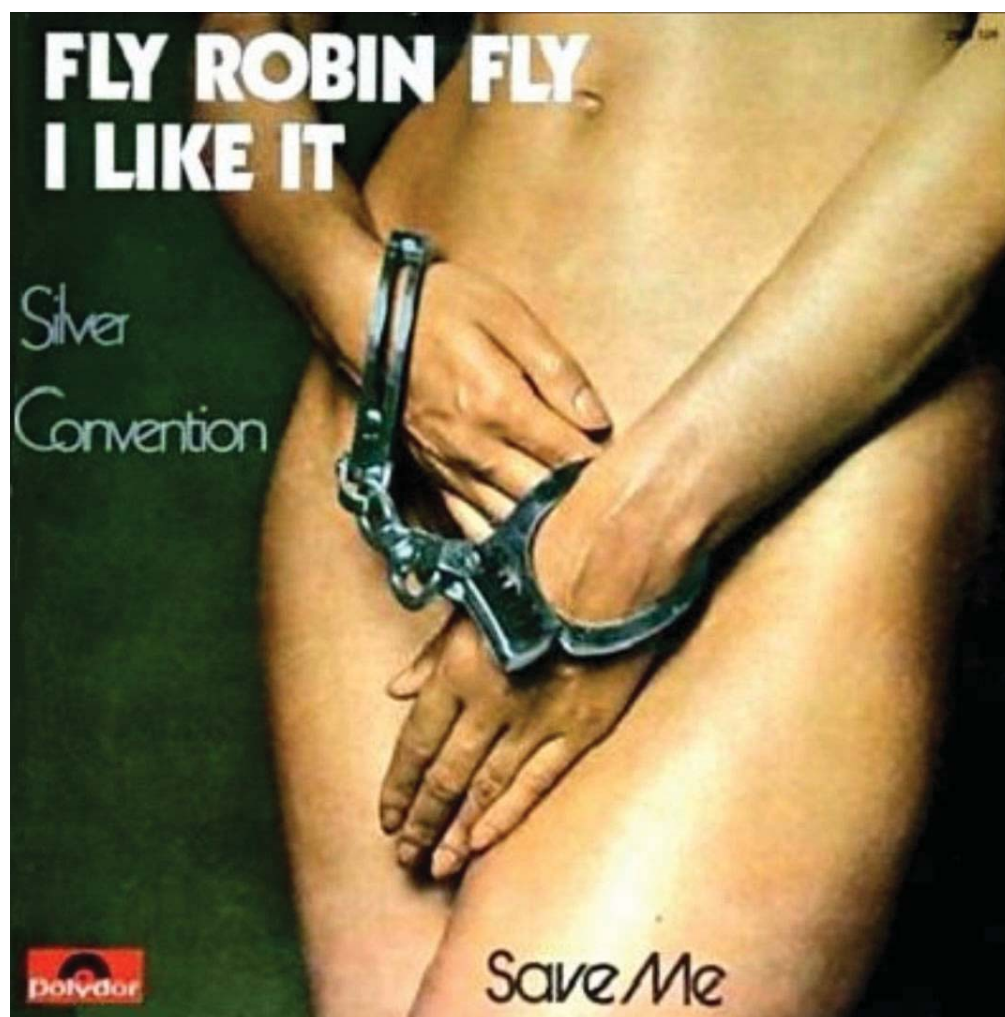


Fig. 10 | Copertina di Silver Convention, *Fly Robin Fly*, 1975

SPECIALE Oppure *How Much, How Much I Love You* (1978) di Love And Kisses, dove appariva una donna nuda su un cavallo, con stivali e frusta; o infine *Stop Telling Lies* (1978) di Hurricane FiFi, dove troviamo seduta una donna completamente nuda, con un uomo vestito ai suoi piedi.

Spesso la composizione visiva presentava gruppi di donne con un uomo solo, mani di uomo in primo piano sul corpo di una donna, oppure donne incatenate sovrastate da un uomo, fino ad arrivare ad allusioni esplicite di atti sessuali orali. È evidente che all'epoca la conquista sociale della disinibizione sessuale non corrispondeva ancora a una sensibilità *politically correct* o comunque orientata al genere femminile.

Conclusioni

L'impatto della disco sulla cultura pop nei tardi anni Settanta fu così pervasivo (tutto veniva riproposto in versione disco, dalla musica brasiliana alla musica classica, dalla polka alla musica italiana) da generare rapidamente un senso di rifiuto e di ripulsa.⁴³ Al volgere del decennio la disco nella sua accezione originaria sparì rapidamente come tendenza culturale e di mercato, sebbene poi, come già detto, in anni successivi abbia vissuto vari momenti di ritorno. Non sparì però la discoteca, che, divenuta "club" negli anni Ottanta, si era trasformata in un fenomeno ancor più di massa, portando alla nascita della cosiddetta *club culture*⁴¹. Negli anni Novanta, poi, dopo la cosiddetta nuova "Summer of Love" del 1987, e la relativa ondata *acid*, fortemente legata alla cultura dei rave e della dance elettronica⁴², la musica da ballo ha assunto all'interno della produzione musicale contemporanea un ruolo stabile e centrale, la cui origine può ancora una volta essere individuata nella musica disco⁴⁴. L'intrattenimento legato ai locali notturni musicali ha quindi dato il via a un processo molto ampio e globalizzato, tuttora fiorente, sebbene in costante trasformazione.

Ciò che è opportuno evidenziare è che la disco ha lasciato tracce ed eredità profonde nella cultura pop, nella musica e nelle modalità di produzione e creazione di contenuti audiovisivi. Dopo il suo passaggio, i luoghi e le modalità di fruizione dell'intrattenimento, nel bene e nel male, non sono più stati gli stessi.

Lucio Spaziante

Note

1. Peter Shapiro, *Modulations. A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*, Caipirinha Productions, New York 2000.
2. *Id.*, *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, Faber and Faber, New York 2005.
3. Tim Lawrence, *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture: 1970-1979*, Duke University Press, Durham 2004.
4. Alice Echols, *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*, W. W. Norton & Company, New York 2010.
5. Richard Dyer, "In Defense of Disco", *Gay Left*, n. 8 (1979), pp. 20-23, p. 20, trad. nostra.
6. Rick Altman, *Film/Genre*, British Film Institute, BFI Publishing, London 1999.
7. Franco Fabbri, "Navigando per gli spazi musicali: le categorie e la mente musicale", *Musica/Realtà*, n. 61 (2000), pp. 89-108, pp. 98-100.
8. Tim Lawrence, "In Defence of Disco (Again)", *New Formations*, n. 58 (Summer 2006), pp. 128-46, p. 135.
9. Lucio Spaziante, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano 2015.
10. *Id.*, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano 2015; *Id.*,

SPECIALE *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma 2007.

11. Si veda il documentario *NY77: The Coolest Year in Hell* (Henry Corra, 2007), (<https://vimeo.com/34429641>).
12. Un'affermazione che per quanto riguarda l'America risulta abbastanza fedele alla realtà, mentre in Europa la situazione era di certo più articolata, soprattutto in Italia, dove i movimenti di rivolta giovanile ebbero una durata ben più lunga, arrivando fino a tutti gli anni Settanta. Qui tra l'altro si venne a creare una contrapposizione tra gli attivisti politici di sinistra, i quali rifiutavano ogni forma di intrattenimento che non avesse una chiave di impegno politico, e coloro che iniziarono a frequentare le discoteche e dunque anche solo per questo potevano essere etichettati come "fascisti".
13. Si veda il documentario *Northern Soul: Living for the Weekend* (James Maycock, 2014), (https://youtu.be/g_rGgpAccdY).
14. Bill Brewster, Frank Broughton, *The Record Players: DJ Revolutionaries*, Grove/Atlantic, New York 2011, p. 87.
15. Helen Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2003, p. 196.
16. Peter Shapiro, *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, cit., p. 17.
17. Si veda in proposito l'intervista a Regine Zylberberg (<https://www.youtube.com/watch?v=yHC2jI0CVhw>).
18. Lori Ortiz, *Disco Dance*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2011, p. 3.
19. Steven Watson, *Factory made: Warhol and the Sixties*, Pantheon Books, New York 2003, p. 324.
20. *Ibidem*.
21. Lori Ortiz, *Disco Dance*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2011, p. 11.
22. Alice Echols, *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*, W. W. Norton & Company, New York 2010, p. 74.
23. Kai Fikentscher, "The disc jockey as composer, or how I became a composing DJ", *Current Musicology*, nn. 67-68 (2002), pp. 93-98.
24. Alice Echols ricorda che Lester Bangs, tra i più celebri critici rock, pur essendo anch'egli poco amante della disco, rimase attonito quando si rese conto che per l'ambiente del punk newyorchese la disco era considerata "merda da negri" (Alice Echols, *Shaky Ground: The Sixties and Its Aftershocks*, Columbia, New York 2002, p. 163). Nel mondo del rock più in generale, la disco all'epoca era considerata - anche in ambienti accreditati come la rivista *Rolling Stone* - semplicemente come una musica adatta a neri, gay e donne (*Ibidem*).
25. Peter Shapiro, *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, cit., p. 252.
26. Nelson George, *The Death of Rhythm and Blues*, Pantheon Books, New York 1988, p. 153, trad. nostra.
27. Simon Reynolds, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Soft Skull Press, Berkeley 2012, p. 50, trad. nostra.
28. *Ivi*, p. 80.
29. *Vibe Magazine*, novembre 1993, pp. 62-66.
30. *Ibidem*.
31. *Ibidem*.
32. Simon Reynolds, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, cit., p. 52, trad. nostra.
33. Alice Echols, *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*, cit., pp. 22-23, trad. nostra.
34. L'estremizzazione in senso astratto della configurazione puramente ritmica e ripetitiva contenuta nella disco, porterà da un lato all'evoluzione in direzione elettronica e dall'altro a forme dilatate e minimali, quasi sperimentali, come alcune lunghe e ipnotiche versioni *extended* (si pensi ad esempio a

- SPECIALE** *Rock Groove Machine* di J.B.'s, 1979); le cui influenze si potranno ritrovare anche nel percorso sonoro dei Talking Heads, del progetto David Byrne-Brian Eno, dei Material, e più in generale della new wave.
35. Si vedano in proposito: Gillian Frank, "Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 15, n. 2 (May 2007), pp. 276-306; e anche Tim Lawrence, "In Defence of Disco (Again)", cit., pp. 128-146
36. Vince Aletti, "Discotheque rock '73: Paaaaarty!", *Rolling Stone* (13 settembre 1973), trad. nostra.
37. *Ibidem*.
38. Tom Moulton, passato alla storia per essere stato l'inventore della versione *mix* (Ulf Poschardt, *DJ-Culture*, Quartet Books, London 1998, pp. 123-124), ebbe anche l'idea di realizzare un album per Gloria Gaynor, *Never Say Goodbye* (1974), dove le canzoni erano miscelate tra di loro.
39. Nicola Dusi, Lucio Spaziante, *Remix-remake: pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006.
40. Gabriella D'Amato, *Moda e design: stili e accessori del Novecento*, Pearson Italia, Milano 2007, p. 187.
41. Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, London 1995 .
42. Simon Reynolds, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, cit.
43. Gillian Frank, "Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco", cit., pp. 276-306, p. 291.
44. Nel film *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) è efficacemente rappresentato il momento di passaggio che conduce alla nascita della *club culture*, nella sequenza il cui il protagonista interpretato da Ewan McGregor si trasferisce da Glasgow a Londra, e qui in discoteca si avvede della transizione avvenuta dal rock alla dance elettronica.

Abstract

This article semiotically analyses constituent elements of disco, describing the traces left in pop culture, at a time when it is enjoying a cultural re-legitimation, not only as music but as a whole lifestyle. Here emerges a micro-cultural system which, through different dimensions (sound, visual, audiovisual), has given rise to innovative processes (a new dance relevance, while arises the dj figure) relating to new sound production practices (mix and remix) which changed forever the status of sound reproduction, finally marking a profound change of perspective about the values at stake in pop music.

SPECIALE **Saturday Night Fever: il soft body e la mascolinità passiva del nuovo divo-ballerino**

Introduzione

La febbre del sabato sera (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977) esce in pieno consolidamento mainstream della disco music, un anno e mezzo circa prima della curva verso il basso delle vendite, che inizia con l'abbandono delle posizioni in testa alle chart di *Billboard* nel 1979 e con la data simbolica della "disco demolition night" di Chicago¹. Siamo in un giro d'anni in cui gli aspetti underground del fenomeno (come le feste a inviti nel loft di David Mancuso) hanno lasciato la scena a tratti più appariscenti. E in cui ormai è consolidato quel mix caratteristico dell'esperienza disco tra produzione musicale, lavoro dei dj e design del dance floor. Il film di John Badham non è solo una prova del fatto che la disco è entrata in una fase di globalizzazione. Può anche essere interpretato come un vettore di questa stessa globalizzazione. Infatti la pellicola ottiene successi planetari conquistando i botteghini USA ed europei. La colonna sonora del film è campione di incassi in Europa come nel resto dell'occidente (a fine anno ha venduto trenta milioni di copie: il maggiore incasso lordo di tutti i tempi all'epoca)².

Nel documentario *The Secret Disco Revolution* (Jamie Kastner, 2012), *La febbre del sabato sera* è considerato la più grande vittoria della disco, espressione perfetta della cultura della dance music al suo apogeo: una rivoluzione che si estende al cinema, agli altri media, al vestiario, alla moda, al costume, al sesso. Tra le più intervistate all'interno del documentario troviamo Alice Echols. La Echols ha scritto un libro per sostenere ciò che dice in forma più sintetica anche qui: *La febbre del sabato sera* è un testo ascrivibile all'agenda del femminismo pro-sex. In altri termini, funziona come *Love to Love You Baby* di Donna Summer: un mugolio sessuale orgasmico ininterrotto da leggersi come critica femminista al *three minutes sex*³.

In *The Secret Disco Revolution* non sono poche le voci in linea con la visione della disco espresso da un altro intervistato illustre: Nicky Siano. Il disk jockey propone la narrazione secondo cui la disco avrebbe incarnato una cultura spontanea e progressista, empatica verso la diversità e il prossimo, nata dal basso, cioè dal lavoro dei dj collocati fuori dalle istituzioni musicali, poi però sarebbe stata rovinata dall'exploitation della formula e dalla standardizzazione, cioè dai principi guida delle major musicali. Troviamo qui condensato uno schema ricorrente nel giudizio sui prodotti popolari di entertainment: dopo una prima fase in cui un fenomeno è considerato "autentico", subentrano le accuse d'integrazione e di atteggiamento supino verso le logiche commerciali della musica mainstream.

In *The Secret Disco Revolution*, tra i fattori di evoluzione della disco verso il mainstream, si trova descritta anche la presenza di un'audience animata dal desiderio di integrazione sociale: un pubblico composto soprattutto da black *aspirational*, desiderosi di abbandonare i quartieri ghetto e di integrarsi in comunità urbane multi-razziali e in ambienti professionali di buon livello. Tuttavia si trova anche altro. Per esempio, molti intervistati si esprimono con perplessità sulla possibilità di reperire un'agenda politica di protesta consapevole nella disco. Anzi, a volte non capiscono neppure come possano venire in mente cose del genere, essendo la disco "just a lot of dancing, a lot of clubs, a lot of movement. And people just having a lot of fun". Tutto ciò dovrebbe rendere chiaro che il paradigma resistenza/integrazione interessato a stabilire gradi di rottura politica e di distacco rispetto al mainstream è contestato all'interno della stessa cultura disco⁴.

In ciò che segue provo a considerare *La febbre del sabato sera* come un oggetto culturale con una posizione rispetto alla cultura disco un po' più complessa di quella emergente da *The Secret Disco Revolution* e dalle parole della Echols. In generale infatti *La febbre del sabato sera* viene inserito nel patrimonio disco in modo problematico. Dice Tim Lawrence in *Love Saves the Day*:

SPECIALE

Above all else, *Saturday Night Fever* established an imaginative framework for the stabilization of discotheque culture. (...) *Saturday Night Fever* created a lens through which a discotheque mainstream could come into focus. First, the film deleted any trace of the downtown night network: out went Manhattan's ethnic gays, black funk, drugs, and freeform dancing, and in came suburban straights, shrill white pop, alcohol, and the Hustle⁵.

Vorrei leggere *La febbre del sabato sera* come un esempio di riappropriazione pop della dance culture. Questa riappropriazione mainstream - al contrario di quanto sostengono talvolta i seguaci del racconto standard della commercializzazione dei fenomeni culturali bottom-up come sinonimo di perdita di autenticità - non impoverisce il fenomeno della disco music. Al contrario, lo estende e lo rende più ricco e variegato. Per dimostrarlo mi concentrerò su aspetti specifici del film di Badham indagando analogie e differenze rispetto ad altri due racconti della disco revolution, uno precedente e l'altro successivo alla pellicola. Quello precedente è l'articolo da cui *La febbre del sabato sera* trae spunto: *Tribal Rites of the New Saturday Night* di Nik Cohn⁶. Quello successivo è il già citato *The Secret Disco Revolution*.

Nel prossimo paragrafo considero gli aspetti rilevanti dell'articolo di Cohn per meglio comprendere gli slittamenti compiuti dal film rispetto alla fonte giornalistica. Nel terzo prendo in considerazione il rapporto tra la prima e la seconda parte della pellicola in relazione alla caratterizzazione di Tony Manero (John Travolta). In particolar modo vorrei definire l'atteggiamento oscillante del film nella caratterizzazione del suo protagonista tra una posizione di critica al mondo della disco (presente soprattutto nel finale) e uno sguardo ironico di natura abbastanza assolutoria, in modo che il racconto riesca contemporaneamente a contenere una sorta di monito morale e a essere uno dei vettori principali di glamourizzazione del mondo delle discoteche. Nel quarto paragrafo vengono analizzate le tipologie del ballo e le loro conseguenze in termini di rappresentazione del corpo e riferimenti alla cultura musicale della disco. In questo caso l'accento viene messo sul fatto che le tipologie del ballo rappresentate sono abbastanza varie da consentire l'individuazione di esempi di ballo in funzione "comunitaria" o, viceversa, in funzione individualizzante e solipsista. Nel quinto paragrafo mi soffermo sui processi di femminilizzazione che investono il corpo di Travolta/Manero. Nelle conclusioni questi processi vengono messi in relazione al rapporto che Tony intrattiene con la seduzione, il sesso e il desiderio. Mi interessa il fatto che il corpo del ballerino viene rappresentato come un *soft body* il cui carattere seduttivo risiede meno nelle risorse erotiche tradizionalmente associate alla performance sul dance floor e più nella constatazione che, sul piano della storia, il protagonista usa il ballo per mantenere una forma davvero curiosa di castità o di ciò che oggi si potrebbe chiamare *sexout* (sospensione del sesso)⁷.

Riti tribali?

Ci sono in *Tribal Rites of the New Saturday Night* situazioni e dettagli che si trovano quasi identici nel film. Tra gli altri: Bay Ridge, la discoteca 2001 Odyssey, le preoccupazioni del diciannovenne protagonista di invecchiare presto, la consapevolezza che la gioia offerta dal dance floor è destinata a durare poco. L'articolo mette in gioco elementi che nel film risultano in qualche modo impliciti e che talvolta (anche se non sempre) sono in contrasto con la descrizione della disco come fenomeno socialmente rivoluzionario. Un tratto peculiare dell'articolo riguarda la descrizione di due cambiamenti, uno generazionale, l'altro geografico. Cohn parla di una nuova generazione di consumatori di musica e ballo che viene da un limbo suburbano non identificabile con downtown Manhattan: è come se dalla fine degli anni sessanta un'intera generazione di consumatori suburbani cominciasse a rendersi sempre più visibile. Inoltre l'articolo descrive una comunità giovanile diversa da quella cresciuta nel decennio precedente, perché composta soprattutto da giovani lavoratori che non condividono il mood anti-establishment tipico della cultura rock. Una generazione indifferente allo spirito emancipativo tipico dei Sessanta e che, di fatto, non sa nulla di contro-cultura: "They know nothing of flower power or meditation, pansexuality, or mind

SPECIALE expansion. In many cases, they genuinely can't remember who Bob Dylan was (...) this generation's real roots lie further back, in the fifties, the golden age of Saturday nights". E ancora: "So the new generation takes few risks. It goes through high school, obedient; graduates, looks for a job, saves and plans. Endures. And once a week, on Saturday night, its one great moment of release, it explodes". Insomma, non più una generazione politicamente consapevole e "impegnata" né ancora una generazione della *dépendance*, dello spreco o dell'autodistruzione o del "no future" (si pensi, per contrasto, alla cultura giovanile del '77 italiano o del punk inglese subito successivo). Piuttosto una generazione in risparmio energetico. Giovani che sono lavoratori di giorno e scatenati ballerini una notte a settimana, in tempi e luoghi circoscritti.

La netta separazione tra la vita ordinaria fuori dalla disco e gli spazi del ballo informa anche la concezione del dance floor di Vincent, il giovane conosciuto da Cohn che verrà poi trasfigurato sullo schermo in Tony Manero. Per entrare nell'Odyssey devi avere caratteristiche precise: una certa sensualità, un certo abbigliamento. Solo così puoi essere uno degli amici di Vincent, uno dei *The Faces* (la "compagnia" di cui Vincent è il leader). Cohn insiste sul fatto che i ballerini dentro la discoteca sono come dei irraggiungibili che sanno dare alla pista da ballo un'impronta prodotta dal loro movimento: un effetto raggiunto senza sprecare parole ("That was why he loved to dance, not talk. In conversation, everything always came out wrong"). Vincent e i suoi amici prendono il dance floor con molta serietà. Ma la pista da ballo non appare affatto un luogo catartico o di liberazione della carica sessuale. Al contrario: "Purity. A sacrament. In their own style, the Faces were true ascetics: stern, devoted, incorruptible. 'We may be hard. But we're fair', said Vincent. So they gathered in strict formation, each in his appointed place, his slot upon the floor. And they danced".

I ballerini di Cohn vengono descritti come militari impassibili che ballano nel loro spazio prestabilito. Inespressivi e concentrati. Se sono "erotici", lo sono in virtù di un erotismo freddo, distaccato e consapevole. Su questo punto tornerò in seguito, non prima di aver ricordato altre due caratteristiche proprie della comunità degli amici di Vincent.

In primo luogo si tratta di una comunità che non punta affatto all'integrazione delle etnie e/o al riscatto delle minoranze. Assistiamo piuttosto a una guerra tribale combattuta con altri mezzi:

There was no overlapping. Italians were Italian, Latins were greaseballs, Jews were different, and blacks were born to lose. Each group had its own ideal, its own style of Face. But they never touched. If one member erred, ventured beyond his own allotted territory, he was beaten up. That was the law. There was no alternative.

In secondo luogo si tratta di una comunità non certo progressista in termini di politica sessuale. Al contrario, è falloocratica e maschilista. È l'uomo che mette in gioco il proprio corpo, che occupa una posizione particolare e inedita. Mentre la donna rimane confinata sullo sfondo:

Then there were girls. But they were not *Faces*, not truly. Sometimes, if a girl got lucky, a Face might choose her from the crowd and raise her to be his steady, whom he might one day even marry. But that was rare. In general, the female function was simply to be available. To decorate the doorways and booths, to fill up the dance floor. Speak when spoken to, put out as required, and then go away. In short, to obey, and not to fuss.

Camminare e ballare

Dunque abbiamo una caratterizzazione di un certo mondo suburbano giovanile che trova nel ballo un elemento di svago e perfezionamento individuale più che di emancipazione sociale. L'accento cade più sul controllo del desiderio che sulla sua liberazione. Più sulla musica come contesto di riaffermazione

SPECIALE delle differenze di genere che sulla *gender equality*. *La febbre del sabato sera* però incorpora vari elementi presenti nel reportage di Cohn e forse per questo motivo può apparire come un resoconto della disco che aggiunge deformazione a deformazione. Con le parole di Lawrence: la fantasiosa interpretazione di una fantasiosa interpretazione⁸. Infatti un problema che i sostenitori della tesi della disco come fenomeno politicamente rivoluzionario possono avere nei confronti di *La febbre del sabato sera* è che i suoi giovani protagonisti se la prendono in vario modo con donne, minoranze etniche, persone di colore e omosessuali: proprio i soggetti che dovrebbero essere i maggiori attori e beneficiari della disco revolution⁹. Per limitare gli effetti di questa constatazione la Echols ricorre a un argomento tipico dell'analisi dei prodotti culturali: la necessità di tenere distinto ciò che viene proposto *nel* film da ciò che viene proposto *dal* film. In base a questa distinzione risulta facile sostenere che *La febbre del sabato sera* non appoggerebbe affatto l'idea che sia giusto trattare male le donne, picchiare i latino-americani e fare le battute sugli uomini di colore. Al contrario, il film sarebbe critico verso molti aspetti della condotta di Tony e dei suoi compari.

L'interpretazione è condivisibile ma solo se riferita ad alcuni momenti di *La febbre del sabato sera* confinati nella seconda parte del plot. Negli ultimi venti-trenta minuti infatti lo spettatore scopre una serie di cose. Tony rivela una superficialità nei rapporti umani (anche con i propri migliori amici) che ha qualcosa di fatale: a morire però non è il protagonista ma il suo compare più indifeso (che cade in un tentativo di mezzo suicidio, mentre è ubriaco, dal ponte di Verrazzano). Al contempo emerge che la bravura del protagonista in pista è relativa: durante la sfida di ballo, la coppia dei portoricani in gara è nettamente superiore, come lo stesso Tony riconosce subito. Inoltre Tony tenta – a dire il vero in modo poco convincente, come suo solito – di violentare Stephanie Mangano che si trasferisce a Manhattan e lo accoglie sulla porta di casa con una battuta memorabile (“This is the first time I've let a known rapist into my apartment”). In questo segmento narrativo il personaggio di Manero assume i contorni di un triste anti-eroe metropolitano che gira di notte senza certa meta, consapevole della vanità del tutto e disposto a interrogarsi introspeccivamente sui propri veri desideri futuri. Con qualche fondata perplessità, Lawrence commenta:

At the end of the film Tony doesn't want to go to Manhattan in order to find a hipper club. His real aim is to get an apartment in New York City and quit wasting his life on the dance floor. "I ain't going back," he tells Stephanie, " 'cause it's all bull." It's almost as if he wants to go to the club capital of America in order to escape the world of the discotheque. As such the film ends with a sober condemnation of the lifestyle that it supposedly celebrates¹⁰.

L'ultima parte del film è insomma quella più adatta a corroborare la lettura della Echols. Ma si tratta anche del momento più incoerente rispetto a tutto ciò che avviene prima. Nei primi novanta minuti *La febbre del sabato sera* è una commedia in cui l'elemento di commedia di costume è importante quasi quanto la messa in scena dei numeri di ballo. I toni e gli accenti da commedia musicale hanno un ruolo che va riconosciuto (cosa che non sempre è stata fatta) nella presentazione del protagonista: Tony appare simpatico sul lavoro, inserito in un ambiente familiare problematico ma governato da una certa solidità degli affetti e da comportamenti tutto sommato ragionevoli. Le bravate compiute con gli amici sono presentate come una serie di atti mancati ed equivoci il cui lato inoffensivo è ben visibile. La scelta stessa di rinunciare al premio nella gara di ballo testimonia di un'onestà di fondo da parte di Tony che emerge anche nelle occasioni in cui la messa in scena si sofferma sugli aspetti più “deboli” del personaggio: l'infantilismo domestico, le incertezze affettive con Stephanie¹¹. In definitiva il film non pare interessato a definire il personaggio di Manero - così come, per estensione, il mondo della disco - all'interno di un set di opzioni morali chiare e definite¹². Al contrario, sembra piuttosto rivolgere le proprie attenzioni altrove lasciando il perimetro entro cui tentare di prendere la misura della moralità di personaggi o situazioni sostanzialmente incustodito, vale a dire aperto a vari usi e interpretazioni.

SPECIALE *Le forme del ballo*

La febbre del sabato sera si apre con due riprese aeree. La prima inquadratura, sul ponte di Brooklyn, è seguita, in dissolvenza incrociata, da un ampio movimento che porta l'occhio della skycam in prossimità del ponte di Verrazzano, con uno spostamento da sinistra a destra, cioè da est a ovest, quindi da Staten Island verso il punto più a sud di Bay Ridge. E poi, a fine movimento di macchina, oltre il ponte, più a nord, nel cuore del quartiere suburbano. Il film inizia con un doppio percorso di allontanamento da downtown, offrendo una visione geografica dell'azione in linea con la diffusione del fenomeno disco nelle periferie della grande città, così come viene proposto nel reportage di Cohn. Ma poco dopo, sui titoli di testa, siamo già sui piedi di Travolta. Sui suoi stivaletti con il tacco e sulla sua camminata. La sequenza segnala un congedo dalla caratterizzazione proposta in *Tribal Rites of the New Saturday night* della disco come fenomeno confinato alla pista da ballo di certi locali. Al contrario, qui la disco non appare una cultura isolata all'interno del perimetro delle discoteche. Ha effetti mondani ben più ampi sul lifestyle. I suoi segni sono ovunque: nella scelta dei vestiti, nello shopping, nel comportamento quotidiano, nello stile di movimento, nei modi di occupare lo spazio e camminare. Non a caso in *La febbre del sabato sera* si trovano quasi più camminate "coreografate" che vere e proprie coreografie di ballo. Un topos stilistico del film è il carrello a precedere il movimento di qualcuno che cammina entrando in discoteca o in altro ambiente (la sala prove, la strada) o le inquadrature mobili, con funzione spettacolarizzante, raso terra, quasi addosso alla falcata del protagonista (come sui titoli di testa), o in contre-plongée sul suo corpo mentre si sposta nello spazio. Queste scelte di ripresa contribuiscono a fare della camminata una performance estetica distribuita attraverso tutta la narrazione, un'estensione agli spazi della vita quotidiana del principio di dominio sulle forme che nella discoteca viene esercitato tramite la disciplina del ballo¹³.

Ma il ballo stesso non ha nel film una caratterizzazione unitaria. Un aspetto in genere trascurato di *La febbre del sabato sera* è proprio il modo in cui, con estrema precisione, propone diversi stili di ballo a loro volta connessi con diverse idee sulla funzione del dance floor.

Ci sono almeno tre tipologie di messa in scena del corpo danzante di Manero e degli altri ballerini. In primo luogo troviamo i momenti in cui i ballerini si muovono in pista senza una coreografia di gruppo che stabilisca una serie di movimenti coordinati tra i diversi corpi in scena. In questi casi la macchina da presa viene spesso spostata a mano, ad altezza uomo, in mezzo alle coppie che ballano liberamente. Queste immagini sono quelle più simili alle descrizioni della dance che si trovano in *The Secret Disco Revolution*: la disco dà vita a gesti in libertà (non organizzati da un principio unitario del ballo), produce uno spazio di concentrazione di corpi accalcati in un ambiente che facilita la promiscuità.

In secondo luogo abbiamo i momenti in cui Tony è in pista a centro scena. In certi casi è la macchina da presa che stabilisce una gerarchia tra il suo movimento (in primo piano) e quello delle altre coppie danzanti. In altri, il protagonista è solo sulla pista da ballo, che diventa il suo palcoscenico, mentre intorno i presenti lo osservano danzare.

In terzo luogo troviamo le coreografie di gruppo. In questi casi si crea un effetto di sincronizzazione collettiva tra gesto e ballo che suggerisce un'idea di disciplina e armonia nella costruzione del numero musicale (si intravedono anche varianti dell'hustle). Qui è in gioco un'esperienza della dance music diversa da quella proposta da *The Secret Disco Revolution*. È utile ritornare sulla metafora militare usata nel reportage di Cohn. Egli descrive Vincent che si allontana dalla pista, sale sugli spalti e guarda il dance floor dall'alto, come un generale che scruta i propri uomini sul campo di battaglia:

They were like so many guardsmen on parade; a small battalion, uniformed in floral shirts and tight flared pants. No one smiled or showed the least expression. Above their heads, the black musicians honked and thrashed. But the Faces never wavered. Number after number, hour

SPECIALE

after hour, they carried out their routines, their drill. Absolute discipline, the most impeccable balance.

Dunque la pista da ballo viene tratteggiata come un luogo sottoposto a un design controllato da un principio d'ordine che fa apparire i ballerini concentrati e inespressivi. È importante insistere sul fatto che i tre diversi design del dance floor sono co-presenti in *La febbre del sabato sera*. Il film quindi propone modelli diversi di organizzazione dell'esperienza del ballo. Questa esperienza può prendere forma sia come momento di sensualità /disordine collettivo sia come disciplina del sincronismo di gruppo sia, infine, in passaggi secondari e residuali, come qualcosa che richiama una funzione della canzone/ numero di ballo nel musical classico: cioè come occasione di gioia dei sensi, di superamento degli attriti comunicativi quotidiani (per esempio, quando Tony e Stephanie ballano felici in circolo, sono attratti in una vertigine che cancella tutte le difficoltà del loro rapporto su cui la narrazione si è altrove soffermata)¹⁴. La pluralità di modelli di ballo e di esperienze della disco raccolta dal film offre uno spaccato la cui complessità è confermata nella seguente pagina di Lawrence, che è bene citare quasi per intero:

While sex was everywhere implied (...) discos were often curiously asexual. "There is no stigma attached to girls dancing with girls or boys with boys — and no compulsion to find a mate. For some, discos are an Antonioni film on noncommunication come to life. For others, they are a harbinger of the Somazonked masses of 1984." For others still, however, they provided an environment in which alternative sexual and bodily identities could be explored. Orth's "Somazonked masses" were trance-sexuals who, having submerged themselves in the destabilizing sound-light-space environment of the nightclub, tripped out for hours at a time, slipping into a state of semi-forgetting that did not simply represent an act of political abandonment but also provided a potential platform for experimentation. Women dumping their gender-determined preference for conversation? Fine. Men going into the bathroom in couples and spending more time on their hair than the women? OK. Women and men choosing the primeval tremors, vibrations, and pulsations of the collective dance above getting it on? Makes a change. Men and women dancing in same-sex couples? No problem. A denaturalized sexual environment? Perfect¹⁵.

Il corpo di Manero

Gli studi sulla mascolinità nel cinema hanno un problema con il display del corpo maschile del performer. Sotto l'influenza della teoria del piacere visivo di Laura Mulvey si sono talvolta interrogati su cosa ne sia dell'identità maschile quando questa è inseparabile da un corpo che si trova nella posizione solitamente occupata dal corpo femminile: quella della *to-be-looked-at-ness* tipica dei personaggi attivi nel mondo dell'entertainment (cantanti e ballerini sopra tutti). Un'idea diffusa in questo campo di studi è che la stessa presenza di un personaggio maschile in questa posizione comporti, a livello più o meno cosciente, un pericolo per la mascolinità stessa che spesso produce delle reazioni difensive¹⁶. Senza addentrarmi su un terreno teorico quanto mai insidioso, avanzo l'ipotesi che *La febbre del sabato sera* sia una prova esemplare della poca sostenibilità della teoria del rischio di femminilizzazione del performer, soprattutto in relazione a film appartenenti a un'epoca post-classica.

In *La febbre del sabato sera* il comportamento e la posizione di Manero sono effettivamente femminilizzati in modo sistematico. La femminilizzazione di Tony è prodotta su almeno tre piani: il comportamento del protagonista in senso stretto; il comportamento degli altri personaggi (soprattutto femminili) nei suoi confronti; lo sguardo della macchina da presa sul suo corpo e i suoi movimenti.

Più nel dettaglio, sul primo livello: Tony tiene una serie di comportamenti che, nella percezione comune degli anni settanta, potevano apparire più femminili che maschili. È attratto dalla moda come una donna,

SPECIALE si trucca e cura i capelli come una donna, porta i tacchi come una donna, si fa corteggiare come una donna. Anche lo stile di ballo di Travolta, il modo di muovere i fianchi, l'immagine stessa sulla locandina del film (in cui il corpo del performer è immortalato in abito bianco con un braccio alzato) sono tutti elementi investiti di una femminilizzazione evidente.

Sul secondo livello, in *La febbre del sabato sera* sono le donne che prendono l'iniziativa nel campo della seduzione, che toccano il fondoschiena del protagonista mentre lui le sta accompagnando in pista o che inseguono i loro beniamini sfuggenti con le mani piene di preservativi (per poi essere rifiutate). Per non parlare del fatto che nell'unico momento di violenza urbana della gang, Tony si trova coinvolto in un pestaggio dove è il solo che viene letteralmente preso a cazzotti in faccia e abbattuto ... da un'altra donna.

Sul terzo livello, la macchina da presa ovviamente collabora alla costruzione del corpo del performer come spettacolo erotico, una questione intorno alla quale la letteratura su *La febbre del sabato sera* è abbastanza ampia. Per Jeff Yank, già la prima sequenza in cui troviamo Travolta camminare per Brooklyn sulle note di *Staying Alive* propone un interscambio tra l'uso del corpo maschile come spettacolo erotico e gli specifici meccanismi filmici che producono una grande fluidità tra stereotipi di gender di solito orientati all' "oggettificazione" delle figure femminili e una mascolinità attiva¹⁷. Secondo Jesse Zigelstein, il film sottopone il corpo di Travolta a una "oggettificazione femminizzante". Non solo Travolta si trova esibito per lo sguardo dello spettatore in una posizione riservata di solito al corpo femminile, ma l'esibizione ha connotazioni specifiche a loro volta rinforzate nei materiali di stampa o sulle copertine dei settimanali dell'epoca: una pubblicitaria che punta a proporre l'immagine del performer nei panni di una pin-up maschile semi nuda ma anche rispondente al cliché del "macho vulnerabile". Nella presentazione filmica di Travolta/Manero dunque troviamo elementi di narcisismo, feticizzazione del corpo, *pin-up passivity*, ma anche magrezza, insicurezza, appeal androgino. Insomma: oscillazioni di gender legate a una sessualità enigmatica e fluida. Un *soft body* che sarà marginalizzato dagli *hard bodies* dei vari Stallone e Schwarzenegger negli anni ottanta reaganiani (corpi forse nati proprio come risposta alle ambiguità di corpi come quello di Travolta)¹⁸.

Al di là dalla contrapposizione, un po' schematica, tra i corpi degli anni settanta e quelli degli anni ottanta proposta da Zigelstein, ci sono dei momenti in *La febbre del sabato sera* in cui le strategie di messa in scena del corpo del protagonista risultano sospese tra celebrazione e ironia, erotismo e demistificazione. Ne cito solo uno, a mio avviso esemplare: la sequenza del risveglio di Manero dopo la prima notte in discoteca. Il segmento, estremamente breve, si apre, in dissolvenza incrociata, con una panoramica da destra a sinistra sulla figura seminuda di Tony sdraiato sul letto. Quando la macchina da presa risale dai suoi piedi al viso scopriamo che il ragazzo non sta dormendo: giace immobile con lo sguardo assente, fisso nel vuoto. Poco dopo egli si mette a sedere e infila una mano negli slip per grattarsi. Questo tipo di panoramica, almeno nella sua fase iniziale, risulterebbe già di per sé piuttosto eccentrica in un film classico. Bisogna però soffermarsi sui sotto-segmenti del movimento qui in gioco: prima lo scorrere della macchina da presa sul corpo di Tony, poi il viso imbambolato del protagonista e infine il gesto. La sensualità impalpabile e discreta della prima parte dell'inquadratura è in contrasto con la sottile comicità del volto inespressivo e con un'azione finale basso-mimetica e triviale. Alla fine la panoramica funziona come una sorta di introduzione al backstage del ballerino protagonista: il luogo dove succede qualcosa di più prosaico rispetto al display del corpo elegante in azione sul dance floor osservato solo poco prima. Quello che abbiamo in scena è dunque un corpo divistico e sensuale a metà. È come se il movimento di macchina, nel tentativo di percorrere il proprio oggetto d'attenzione, andasse a inciampare in qualcosa di inadatto alla sua trasformazione in corpo pienamente erotico. Come se l'erotizzazione fosse costretta a rimanere incompleta o venisse smentita in modo ironico a metà e a fine percorso.

Dunque al posto del trauma, del rimosso e delle configurazioni reattive legate al rischio di femminilizzazione, in *La febbre del sabato sera* troviamo molta femminilizzazione del corpo del ballerino ma senza rischio, con un po' di erotismo e una certa ironia. Il trattamento riservato a questo *soft body* non pare esser fonte

SPECIALE di trauma o ansia né per il soggetto in questione né, possiamo immaginare, nei confronti degli effetti di piacere sul versante dello spettatore. Il che, in modo indiretto, almeno in questo caso, potrebbe portare a sviluppare osservazioni a complemento della descrizione data in *The Secret Disco Revolution* di una società che in alcune sue specifiche manifestazioni pare già matura per non percepire più come pericoloso l'allontanamento da un'eterosessualità normativa altrove sempre ribadita. Per esempio, nel documentario di Kastner viene proposta l'immagine di una comunità musicale in cui essere gay non è più una condizione di rottura con una carica antagonista, ma soprattutto un gesto di moda, che non comporta l'associazione con immagini marcate da femminilità, quanto piuttosto con rappresentazioni (talvolta auto-ironiche) di machismo quasi caricaturale, così come avviene in *Macho man* dei Village People o in film come *Cruising* (William Friedkin, 1980).

Conclusioni

Infine, connessa al problema della rappresentazione del corpo del performer, si trova la questione più ampia toccata all'inizio: la disco come ipotetica scena di liberazione della sessualità. *La febbre del sabato sera* sembra suggerire qualcosa di più sfumato. Il sesso esiste, ma tutto intorno a Tony. I suoi amici lo praticano disinvoltamente, in modo seriale e senza troppi pudori. Tony no. Il comportamento di Tony però può essere letto in almeno due modi differenti.

Il primo è che il campo della sessualità configura l'ennesima area di deficienza dell'eroe: il luogo dove il personaggio non sa fare i conti con i problemi di genere e orientamento sessuale (reprime/rimuove/denega qualche forma di omosessualità?). Tutto sommato Tony si comporta da macho ma non lo è. Per tutto il film è un agente di inibizione sessuale per i suoi amici. È l'unico per il quale non sia documentata alcuna attività sessuale (persino il più nerd del gruppo ha messo incinta la fidanzata ...). Ogni volta Manero trova una scusa per interrompere l'atto e quando tenta di violentare Stephanie si fa male e viene facilmente fermato.

Il secondo modo di leggere il suo comportamento (che preferisco al primo) potrebbe insistere sull'idea del dominio sul dance floor come variante del principio di sublimazione. Il ballo serve a Tony per "spostare" il sesso verso qualcosa che è carico di connotazioni sessuali ma che sesso non è. Il fratello di Tony ha senz'altro più difficoltà a gestire la profferta erotica del dance floor, e in qualche modo scappa, pur avendo già abbandonato l'abito talare ed essendo quindi libero di dedicarsi ai piaceri della carne. Per Tony invece il ballo è una risorsa per avere occasioni di fornicazione da lasciar poi cadere una a una. La mia ipotesi - qui sta la differenza rispetto alla prima spiegazione proposta - è che in questo caso non abbiamo a che fare con un *fatal flaw* dell'eroe. Ma con un suo punto di forza.

Insomma, Manero può essere letto come un personaggio spavaldo ma in realtà "bloccato" dal sesso. Oppure come un soggetto che ha raggiunto quella condizione *invidiabile* (almeno in certe circostanze) che talvolta, in alcune loro fantasie, gli uomini tendono ad attribuire alle donne: uno stato di non-dipendenza pavloviana dallo stimolo sessuale.

Propongo di chiamare "mascolinità passiva" questa capacità di Manero di incorporare la fantasia dell'impassibilità e del potere femminile di "resistenza" allo stimolo erotico, senza rinunciare ad altri tratti tipici della performance sociale della mascolinità¹⁹. Tony dunque partecipa alle dinamiche della seduzione mantenendo contemporaneamente una posizione di oggetto del desiderio e di soggetto desiderante solo fino a un certo punto, cioè il punto in cui si dimostra capace di sottrarsi alla lusinga del godimento senza perdere il controllo.

In definitiva, non è escluso – ma è solo un'ipotesi da sottoporre ad altri approfondimenti – che una delle ragioni del successo del personaggio di Tony Manero risieda in questa imperturbabilità sessuale collocata al centro di varie spinte di seduzione a cui è sottoposto il personaggio tramite il ballo. Una imperturbabilità enigmatica proprio perché in bilico tra potere di controllo e sospetto di assenza del

SPECIALE desiderio. E infine, anche una imperturbabilità strategica, perché si manifesta proprio in un'epoca in cui la questione del controllo del desiderio in relazione all'agency femminile emerge in modo sempre più ineludibile e in cui anche la disco può funzionare come set di risorse in grado di attivare soluzioni a questo problema.

Claudio Bisoni

Note

1. A certificare che in qualche modo la disco ha vinto la sua battaglia culturale rimane il fatto che questo atto estremo di ribellione e insofferenza viene letto, soprattutto oggi, in chiave negativa, mettendone in risalto gli accenti razzisti e omofobi. Cfr., Frank Gillian, "Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 15, n. 2 (May 2007), pp. 276-306.
2. Per gli incassi del film, cfr., Paolo Morando, *Dancing Days. 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2009. Per gli incassi della colonna sonora, cfr., Tim Lawrence, *Love Saves the Day. A History of American Dance Music Culture, 1970-1979*, Duke University Press, Durham-London 2003.
3. Alice Echols, *Hot Stuff. Disco and the Remaking of American Culture*, W.W. Norton & Company, New York-London 2010. Sui rapporti tra femminismo e popular music, cfr., Barbara Bradby, *Sampling Sexuality: Gender, Technology and the Body in Dance Music*, "Popular Music", vol. 12, n. 2 (may 1993), pp. 155-176.
4. Gli argomenti ruotanti intorno all'opposizione resistenza/integrazione hanno un ruolo importante nella definizione dell'autenticità dei fenomeni musicali (e relativi alla pop culture in senso lato). Ma, come dimostrato nella ampia letteratura sul concetto di autenticità in relazione alla musica pop, vanno considerati affianco ad altri fattori. Cfr. Allan Moore, "Authenticity as Authentication", *Popular Music*, vol. 21, n. 2 (2002), pp. 209-223; Richard A. Peterson, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1997; Richard Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, Routledge, London-New York 2006; Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, Oxford-New York 1996.
5. Tim Lawrence, *op. cit.*, p. 372.
- Nik Cohn, "Tribal Rites of the New Saturday night", *New York Magazine*, (7 June 1976). L'articolo di Cohn è stato consultato al seguente indirizzo : <<http://instapaperstories.tumblr.com/post/973007321/tribal-rites-of-the-new-saturday-night-new-york>>. Le citazioni seguenti sono tutte tratte da questa fonte (ultimo accesso 28 dicembre 2015).
6. Cfr., Wilhem Schmid, *Sexout. L'arte di ripensare il sesso*, Fazi Editore, Roma 2016.
7. Cfr., Tim Lawrence, *op.cit.*
8. Il potenziale "di rottura" della disco è stato associato soprattutto all'emergere, dagli anni settanta in avanti, delle minoranze sessuali e alle conseguenti trasformazioni nel campo dei costumi legati alla sessualità. Il libro della Echols va in questa direzione. Cfr. anche i primi capitoli di Jeremy Gilbert, Ewan Pearson, *Discographies: Dance Music, Culture, and the Politics of Sound*, Routledge, New York 1999 (in cui sono riprese e rilanciate le notissime posizioni "apripista" di Richard Dyer); Peter Shapiro, *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, Faber and Faber, New York 2005.
9. Tim Lawrence, *op. cit.*, p.370.
10. Al contrario i desideri *aspirational* di quest'ultima sono messi alla berlina in modo molto più marcato (Stephanie è un caso fin troppo esemplare di *wannabe* che va a vedere *Romeo e Giulietta* di Franco Zeffirelli perché pensa sia scritto da quest'ultimo).

- SPECIALE** 11. Per un punto di vista più articolato su questo aspetto, cfr. Joseph Kupfer, “*Stay in’ Alive: Moral Growth and Personal Narrative in Saturday Night Fever*”, *Journal of Popular Film and Television*, vol. 34, n. 4 (2007), pp. 170-178.
12. Del resto, anche quando Tony passeggia in strada discutendo con Stephanie, i loro discorsi sono in conflitto ma lei regola la propria camminata per “aggiustare” i propri passi e procedere in sincrono con i passi del corteggiatore.
13. Qualcosa di simile a quanto accade a Gene Kelly/ Don Lockwood che in *Cantando sotto la pioggia* (*Singin’ in the Rain*, Stanley Donen, 1952) non trova le parole per dire il proprio amore all’amata e riesce a farlo solo con gli strumenti del cinema (le tecnologie degli studios) e dell’entertainment (la canzone e il ballo), superando ogni difficoltà e celebrando al contempo l’amore romantico e l’industria dell’entertainment come luogo di potenziamento spettacolare di questo stesso sentimento, secondo la celebre lettura del musical meta-cinematografico offerta da Jane Feuer: Jane Feuer, “The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment”, in Steven Cohan (a cura di), *Hollywood Musicals. The Film Reader*, Routledge, London-New York 2002, pp. 31-40. Sul concetto di “immagine non-referenziale” nel film di Donen, cfr., Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 258-266.
14. Tim Lawrence, *op. cit.*, p. 284. La citazione riportata nel brano è tratta da un articolo di *Newsweek* indicato in nota nel modo seguente: Maureen Orth with Betsy Carter and Lisa Whitman, “Get Up And Boogie!”, *Newsweek*, n. 8 (november 1976).
15. Per una ricapitolazione e al contempo un superamento di tali posizioni (verso un’idea - che riprenderemo in seguito in relazione a Tony Manero - del performer/ballerino come figura ideale per sperimentare il prototipo di una mascolinità connotata attraverso tratti femminili), cfr., Steven Cohan, “Feminizing’ the Song-and Dance Man. Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical”, in Steven Cohan, Ina Rae Hark (a cura di), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London-New York 1993, pp. 46-69.
16. Jeff Yank “More Than a Woman’: Music, Masculinity and Male Spectacle in *Saturday Night Fever* and *Staying Alive*”, *The Velvet Light Trap, A Critical Journal of Film & Television*, n. 38 (Fall 1996), pp. 39-50.
17. Jesse Zigelstein, “Stayng Alive in the 90’s: (John) Travolta as Star and the Performance of Masculinity”, *CineAction*, n. 44 (july 1997), pp. 32-45.
18. Sui rapporti tra mascolinità e comportamenti femminili nel film, cfr. Stelios Christodoulou, “A straight heterosexual film’: Masculinity, Sexuality, and Ethnicity in *Saturday Night Fever*”, *Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 4, n. 1 (2011), pp. 1-27.

Abstract

In this article, *Saturday Night Fever* (John Balham, 1977) is read as an example of a pop reappropriation of dance culture. It investigates the analogies and differences between the film and two other accounts of disco’s revolution: the article that inspired *Saturday Night Fever* (*Tribal Rites of the New Saturday Night*, by Nik Cohn) and the documentary *The Secret Disco Revolution* (Jamie Kastner, 2012). It furthermore analyses the types of dance depicted in the film, and the ways in which they connect to the mise-en-scène of Travolta/Manero’s body: a body which is represented as “soft”, and which on a narrative level uses dance to maintain an equilibrium between the active exercise of seduction and a particularly unusual form of abstinence.

SPECIALE **Follow Me.** **Amanda Lear nello scenario della disco music: *entertainment*, spettacolo, transmedialità**

Uno scenario culturale

Tra la metà degli anni Settanta e la fine del decennio il fenomeno della disco music, nei suoi risvolti distintamente musicali e in quelli commerciali e socio-culturali, ha uno sviluppo simile a un'onda sinusoidale, tanto negli Stati Uniti quanto in Europa. I produttori e le etichette discografiche lanciano sul mercato una serie di dischi che in breve tempo scalano le classifiche¹: sono gli anni di Donna Summer, Barry White, Gloria Gaynor, dei Bee Gees. Nel dicembre del '77 in America esce *La febbre del sabato sera (Saturday Night Fever)*, John Badham, che ripropone temi e tensioni della più stretta contemporaneità, e la cui colonna sonora (quasi interamente composta proprio dal gruppo britannico dei Bee Gees) rimane uno dei casi più eclatanti del decennio. Nel giro di pochi anni il successo della disco cresce esponenzialmente, si creano fenomeni sempre più porosi di scambio e parodia², ma rapide trasformazioni nel mercato e nei gusti del pubblico via via conducono fino all'avallamento della curva sinusoidale, a eventi come la celeberrima Disco Demolition Night, il 12 luglio 1979 a Chicago, in cui vengono distrutti più di centomila dischi. Si tratta, com'è comprensibile, di un evento simbolico all'interno di una complessa catena di meccanismi, che attengono tanto ai cambiamenti del mercato o alle innovazioni tecnologiche che consentono un differente ascolto e nuovi processi di diffusione (dello stesso anno è la commercializzazione da parte della Sony del primo walkman), quanto alle crescenti modificazioni del pubblico, in particolare quello giovanile³.

Attraverso una prospettiva interdisciplinare, nel più ampio contesto dei processi culturali che intersecano musica disco, immaginario e forme dell'intrattenimento nella seconda metà degli anni Settanta, si cercheranno di indagare alcune pratiche di scambio che investono il fenomeno, a partire dalla dimensione fortemente distintiva dell'*entertainment*, che ha imposto nel sistema mediale idoli, codici e linguaggi. Si prenderanno in considerazione più le strategie – culturali e contestuali – dell'intrattenimento insite nel meccanismo spettacolare della disco music, più che il suo (dis)valore di raffreddamento ricreativo, a fronte della politicizzazione dei media, più d'una volta preso in esame negli studi ad essa dedicati⁴. Da questo punto di vista si cercherà di seguire una prospettiva che riconsideri le culture d'intrattenimento⁵, gli spazi aggregativi della *club culture*, gli anni precedenti al riflusso⁶, in funzione delle strategie di *entertainment* messe in campo.

In questo orizzonte, nel più specifico ambiente musicale e produttivo dell'Euro disco⁷, si prenderà in esame la figura di Amanda Lear, in particolare analizzandone i caratteri transmediali e transculturali degli anni disco (dal 1977 al 1979 circa) e le ricadute sui fenomeni d'intrattenimento.

Never Trust a Pretty Face. Amanda Lear icona transmediale

Amanda Lear, definita su *Vogue* nel 2013, nel momento in cui sfila per Jean-Paul Gaultier alla Paris Fashion Week, "ultima vera colonizzatrice culturale", è un personaggio camaleontico che dai primi successi degli anni Sessanta ha cambiato pelle e interessi senza tradire i (pochi) caratteri del suo successo. Da quando si fa notare come modella nell'agenzia di Catherine Harlé, a quando è protagonista mondana nella *Swinging London* degli anni '60, il suo personaggio è sostenuto da una combinazione di glamour, erotismo ambiguo, protagonismo mediatico. Tra le altre cose la figura polidiscorsiva della Lear, nella prospettiva prima ricordata, merita attenzione perché racchiude in sé due costanti decisive delle fenomenologie pop, che la inquadrano perfettamente nel sistema discorsivo degli anni in questione e ne mostrano le affinità con altre icone del mondo pop: l'autopromozione e la transmedialità⁸. Da un lato l'autopromozione è un aspetto che accompagna tutta la carriera di Amanda Lear, fin dalle curiosità

SPECIALE diventate mitologie – abilmente alimentate per cinquant'anni – sulle sue origini, sulla sua data di nascita, sulle sue notizie biografiche, e soprattutto sulla sua ambiguità sessuale, motivo anche di buona parte del suo successo musicale e televisivo⁹. È così che, da musa di Salvador Dalí a protagonista di svariate incursioni musicali – precedenti all'esordio come cantante –, il suo personaggio rivela una gestione del proprio status artistico fortemente orientata alla promozione di sé, e alla elaborazione sempre più specifica di determinati requisiti che destano curiosità nel jet set e nel pubblico. Se diamo una rapida occhiata ad alcuni momenti salienti del suo percorso, emerge con chiarezza l'attitudine alla sperimentazione condotta con lo scopo di autopromuovere un'identità artistica, elemento appunto ricorrente nei fenomeni pop¹⁰: nel 1973 Amanda Lear posa per la copertina del secondo album della band inglese Roxy Music, *For Your Pleasure*, inguainata in un vestito di pelle, con al guinzaglio una pantera nera; collabora con David Bowie, con cui intrattiene anche una relazione sentimentale; nella sua carriera successiva si avvicina al rock e alla *new wave*, fino a collaborare con Giovanni Lindo Ferretti e i CCCP. Anche il medesimo interesse per la disco, alla fine dei '70, assume il carattere di una sperimentazione e di un'autopromozione creativa, assorbendo gli aspetti di un fenomeno all'epoca impossibile da non imitare. E, del resto, in quest'ottica di modificazione incessante e di auto-smentite, non appare neanche troppo discordante la scelta di intitolare, nel 2012, un album *I Don't Like Disco*.

Dall'altro lato, la dimensione transmediale appare tanto come transito in media differenti, quanto come uso dei media in funzione di termometro dei gusti del pubblico e di affermazione dei propri caratteri artistici. In altre parole, la Lear – come altri artisti – è in grado di auto-produrre un personaggio che sfrutta un immaginario, dove la canzone o l'esibizione televisiva fungono da strumenti per imporre sulla scena una pluralità di discorsi che strutturano via via il suo statuto di celebrità, come il giornalismo di gossip, la scrittura, la moda, l'attraversamento di un mercato musicale internazionale e stratificato.

Dopo i precedenti musicali, dopo una collaborazione con i fratelli La Bionda nella Monaco di Baviera di Giorgio Moroder¹¹, la Lear si avvicina alla musica disco nel 1977, nel suo album d'esordio *I Am a Photograph*, prodotto da Anthony Monn per l'etichetta Ariola, che contiene alcune delle canzoni che ancora oggi fanno della cantante un vero e proprio fenomeno di culto (basti citare *Tomorrow* o *Queen of Chinatown*). Nel febbraio dell'anno successivo esce il suo secondo lavoro, *Sweet Revenge*, che ancora una volta impone nel mercato discografico e nell'immaginario collettivo brani come *Follow Me* o *Enigma*. Nel 1979, prima di dedicarsi ad altri generi musicali, sempre con la produzione di Monn e l'etichetta Ariola, realizza *Never Trust a Pretty Face*. Ma il biennio '77-'79 è indicativo soprattutto per una contaminazione di ambiti medial: tra i vari riferimenti è forse più interessante soffermarsi sulle esperienze televisive e cinematografiche della Lear, soprattutto perché protagoniste di una rimediazione di aspetti e modelli dell'immaginario disco.

Anzitutto, nel complesso universo cinematografico minore, emerge un prodotto firmato da Joe D'Amato (regista che passa dagli spaghetti western al *softcore*, prima di una lunga produzione hard), intitolato *Follie di notte* (1978), che vede protagonista Amanda Lear. Il film è una sorta di documentario alla *mondo movie* che alterna momenti di vita casalinga della Lear al racconto di alcuni club a luci rosse nel mondo, un tour in quella che la stessa protagonista definisce "una folle notte di piacere". Tra un luogo e l'altro sono inserite diverse esibizioni dei successi della cantante, immersa in un'inequivocabile atmosfera disco, con il tentativo di mostrare la provocante Lear come gran sacerdotessa dei vizi della notte. Nel finale, l'artista compare in scena accompagnata da un motociclista, prima di esibirsi nella canzone *Enigma*, stretta in un'attillata tutina ginnica fosforescente.

Ma è forse l'ambito televisivo ad essere il più interessante, da un punto di vista della rimediazione dei contenuti disco e dell'accoglienza del fenomeno Lear. L'esempio più rappresentativo riguarda la trasmissione *Stryx*, che va in onda dal 15 ottobre 1978 per alcune settimane su RaiDue, prima di essere chiusa dopo uno strascico di polemiche; la trasmissione, di grande successo e impatto sul pubblico, mette in scena una sorta di girone infernale popolato da streghe e diavoli, "tra sacrifici umani di vergini, ambientazioni orgiastiche, corpi nudi un po' ovunque, demoni, elfi, mostri e fauni"¹². Il programma è ideato

SPECIALE e scritto da Enzo Trapani, ed è rimasto nella storia della televisione nostrana per la cura capillare dedicata a scene e costumi, e per la grande documentazione che ha preceduto la messa in onda, soprattutto su magia ed esoterismo¹³: nel ruolo di maghi e fattucchiere si alternano Tony Renis, Ombretta Colli, Grace Jones, Barbara D'Urso (protagonista del primo topless della storia della Rai), Amanda Lear nei panni di Sexy Stryx, ma si annoverano anche esibizioni di artisti come Mia Martini o Angelo Branduardi. Il clima occulto che aleggia fin dalla sigla è un pretesto per organizzare una macchinosa operazione avanguardistica e creare uno show televisivo che unisca scenografie complesse, costumi, esibizioni di canto e ballo, ecc., proponendo una rivisitazione dell'“effetto disco” in voga all'epoca attraverso un filtro non didascalico, che dovrebbe avere un forte ascendente sul pubblico. Le esibizioni della cantante, ma anche di un'altra icona disco come Grace Jones, sfruttano l'atmosfera esot(er)ica creata da scenografie e costumi, per riprendere i caratteri dell'intrattenimento già visibili nei video musicali o negli spettacoli (pensiamo al testo di *Follow Me*, che racconta di un patto col diavolo).

Già da questi spunti si comprende il complesso meccanismo transmediale in cui è inserita Amanda Lear, a partire da una diversa concezione di intrattenimento. È necessario, però, affrontare in modo più specifico la nozione di *entertainment*¹⁴, in particolare approfondendo due versanti che impostano meglio il nostro percorso d'indagine. Nei paragrafi seguenti si concentrerà l'attenzione proprio su due aspetti della nozione di *entertainment*: l'uno in rapporto alla gratificazione e all'utopia, l'altro in rapporto all'intrattenimento spettacolare e all'esibizione.

Appropriazione/gratificazione: intrattenimento e utopia

Già nel 1979, in un libro significativamente intitolato *Disco music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, vengono riportate alcune dichiarazioni di Amanda Lear nelle quali si sottolinea la precisa ideazione del suo personaggio, in quell'ottica pubblicitaria e transmediale prima sottolineata. E, altrettanto significativamente, il discorso cade sulla dimensione della politica e sull'assenza di un “messaggio”:

Non ho mai voluto essere una cantante di protesta con un messaggio. [...] Utilizzo il *media-pop* allo stesso modo in cui lo usa Andy Warhol. Lui fa le bottiglie di “Coca Cola” perché, dice, sono le cose più popolari della nostra epoca. Allo stesso modo io prendo le forme di musica più popolare di oggi, che è la Disco, la forma musicale più mediocre che esista al momento. [...] Soprattutto non voglio far ricordare alla gente la nostra fragilità, la nostra noia. [...] Perciò parlo di fumetti, di fantascienza, di Oscar Wilde, di tutto fuorché d'attualità. Il mio è un personaggio creato apposta per far sognare. [...] Sembra che molti non capiscano che quello che vogliamo oggi si chiama *entertainment*, divertimento¹⁵.

Al di là della consapevolezza che queste osservazioni dimostrano, ciò che interessa al nostro discorso è soprattutto il legame con quel serbatoio di cultura della differenza identificato col nome di riflusso, a partire da concetti-perno come l'anti-attualità, il sogno, la necessità dell'evasione. Concetti che nell'ambito degli studi sulla disco hanno goduto di una specifica attenzione. Eppure nella nostra prospettiva l'orizzonte del riflusso, nei suoi caratteri di edonismo, individualismo, rampantismo¹⁶, andrebbe meglio indagato nel versante dell'utopia, così come proponeva Richard Dyer¹⁷, tentando dunque di evidenziare tutta la problematicità della dimensione utopica e la plurivocità della stessa nozione di *entertainment*. La novità del distacco dalle ideologie nell'ambito della cultura popolare rappresenta l'occasione per sperimentare differenti possibilità di intrattenimento e spettacolo, di pari passo con i fenomeni di emancipazione e libertà che via via vanno affrancandosi¹⁸. La dichiarazione della Lear è dunque spunto per ragionare sull'implicita costruzione di un alternativo modello di *entertainment* a partire da aspetti quali l'uso spettacolare del corpo e la sua dimensione performativa, lo show che deve far sognare, il piacere e la gratificazione dei propri desideri, l'appropriazione di un itinerario utopico che presenti tutta la gamma

SPECIALE della possibilità e del cambiamento, non tanto in una chiave di distrazione, quanto in una prospettiva di alternativa e possibilità: “Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized”¹⁹.

Evidentemente i termini dell'appropriazione e della gratificazione hanno a che vedere con la sensualità, il desiderio sessuale, la carica erotica degli artisti, e a questo proposito i testi delle canzoni, che trasversalmente lavorano sull'ambiguità, invogliano all'appagamento (“I need hot stuff”, *Hot Stuff* di Donna Summer, 1979), sanciscono nuove libertà (“You can do whatever you feel”, *YMCA* dei Village People, 1978), alimentano sogni e occasioni (“I'll sell you dreams and new desires”, *Follow Me* di Amanda Lear). In più, l'evasione e l'utopia si correlano all'immaginario dei tardi anni '70, ammantandosi di atmosfere esteriormente sinuose, evanescenti, che nutrono l'*imagerie* dell'epoca. Il contesto disco in particolare permette di mostrare un lato di per sé esibizionistico e performativo, soprattutto nell'uso dei corpi, nelle posture, nelle pose, nel più generale scenario di uno show aperto alle possibilità, esperienziali e spettacolari: “Its eroticism allows us to rediscover our bodies as part of this experience of materiality and the possibility of change”²⁰.

Esibizione/spettacolo: intrattenimento e fascinazione

Lo spettacolo della disco music è considerato nell'immaginario di massa come qualcosa di seducente e insieme luccicante, come uno show trascinate di musica, luci stroboscopiche, movimenti corporei, balli. L'esibizione, al centro di una macro-performance più variegata che è lo spettacolo di per sé, contraddistingue la seconda variante del concetto di *entertainment* che prendiamo in esame. Gli spettacoli di Amanda Lear restituiscono le forme d'intrattenimento transmediale già descritte, riformulando una combinazione di elementi propri dello show con elementi appartenenti alla cultura mediale dei tardi anni '70, tra costume, cinema, immaginario televisivo. Già dalla copertina dell'album dei Roxy Music si solleticavano le fantasie sadomasochiste, poi riproposte nella copertina del suo *Sweet Revenge*, dove la Lear appare con un vestito da *dominatrix* di pelle strappato e una frusta in mano. E, se non bastasse, all'interno dell'album ricorrono alcune fotografie della cantante nella stessa posizione iconica di Marlene Dietrich in *L'angelo azzurro* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930), con cilindro, gamba sollevata, reggicalze, e con l'aggiunta di un boa di struzzo che ripropone i caratteri seducenti e androgini di Marlene, ai tempi della disco²¹.

L'immaginario iconografico e simbolico delle canzoni e degli album della Lear prende spunto da un bacino culturale e popolare che fonde echi sadomaso, riformulazioni queer²², iconologia della moda, aspetti della cinefilia e del divismo pronti a farsi specchio del tempo in cui vengono riproposti. Nelle stesse esibizioni e nei video musicali dell'artista emerge la spettacolarizzazione di uno schema pressoché uguale a se stesso, impostato per rispondere a esigenze precise. L'esibizione canora della Lear, con minime variazioni da un testo all'altro, si accompagna a movimenti appena accennati, estremamente serpentini ed ammiccanti, ed è rinforzata in primo luogo dalle scenografie evocative ed allusive (nel video di *Tomorrow* giganteschi rossetti fuxia sono utilizzati come grattacieli fluorescenti), e in secondo luogo da abiti e costumi di grande impatto visivo. Abiti luccicanti con spacchi, i già ricordati costumi di pelle, tutine *animalier*, veli e trasparenze, insistono su un'idea di spettacolo come fascinazione²³, come vitalità ed energia spettacolare, anche rimettendo in campo un'estetica del *kitsch* e del *camp* presente in gran parte della disco music (Boney M., Bee Gees, Grace Jones, Sylvester)²⁴.

È evidente che, da *Stryx* ai testi delle canzoni, da *Follie di notte* fino alle copertine²⁵ o ai video musicali, emerge un complesso macrodiscorso che pone al suo centro un'idea di *entertainment* come performance ed esibizione pura, che coincide con una innovativa rappresentazione della femminilità²⁶, sia nel contesto della musica disco, sia nel più ampio panorama della cultura di massa e mediale dei tardi anni Settanta e dei primi anni Ottanta. La Lear ben si presta a quell'ingigantimento della femminilità che a tratti si fa parodia, a tratti eccesso di seduzione, sempre sul filo di quell'ambiguità che – se letta a partire dall'intrattenimento – rivela quel sottotesto di spettacolarizzazione più votata alla cattura del pubblico

SPECIALE che non al reale valore musicale dello show²⁷. È la Lear a ricordare in diverse occasioni questo parallelo sfruttamento del mercato discografico e pubblicitario, insieme ad un riuso di modelli appartenenti a diverso titolo alla cultura visuale del periodo, per ideare quella che lei stessa definisce una “campagna pubblicitaria, pre-organizzata come un piano di battaglia, come in guerra si prepara una tattica”²⁸. E così il grande successo di vendite e la popolarità permettono di mostrare il percorso di un’artista che cavalca l’onda disco senza esserne completamente assorbita, che canta senza essere davvero una cantante, avendo però ben chiari gli elementi su cui investire per comporre uno show d’impatto e una carriera eterogenea: l’ambiguità, anzitutto; le forme evocative del sogno e della fascinazione, pronte a definirsi come un ibrido artistico, con però aspetti standardizzati come la voce cavernosa o i movimenti ripetuti; l’imitazione di modelli pre-esistenti, o coevi, in grado di connotarla come un’artista fuori dalle epoche, contemporanea, ma anche, a suo modo, *classica*, puro *spettacolo di sé*:

Gli abiti di Amanda Lear, di Patty Pravo, Mia Martini, permettono l’incontro di epoche passate (attraverso alcuni elementi dei costumi) con il presente (attraverso le scenografie psichedeliche, le riprese stroboscopiche, i materiali sintetici e luccicanti degli abiti)²⁹.

Nella prospettiva adottata, è forse utile a questo punto soffermarsi sulla controversa popolarità di Amanda Lear, proponendo una riflessione su alcuni aspetti della ricezione italiana dell’epoca, a partire dalle culture dell’intrattenimento che il personaggio fa proprie, e dal modello di femminilità che propone, così come vengono commentati su una rivista popolare come *Tv, sorrisi e canzoni*.

«Com’è vera quella bugiarda dell’Amanda». Estetica dell’ibrido e costruzione dell’ambiguità

Prestando attenzione agli articoli apparsi su *Tv, sorrisi e canzoni*, esempio di periodico popolare, nel corso del 1978, è possibile fare qualche considerazione sul fenomeno della disco music in Italia e sul fenomeno Lear in particolare. Anzitutto, in un anno cruciale della storia del nostro Paese, nel quale tra le altre cose avviene il rapimento e l’uccisione di Aldo Moro o il succedersi, in breve tempo, di tre Papi sul soglio pontificio, la rivista dedicata a canzoni e televisione presta molta attenzione al genere disco, attraverso inchieste, articoli, speciali sulla moda, sullo Studio 54, o sul “travoltismo”³⁰. Più nello specifico, dal febbraio di quello stesso anno si leggono alcuni articoli dedicati alle “regine della discomusic”, per mostrare il crescente interesse verso personaggi come Grace Jones o Sheila (che in quel periodo si esibisce insieme ai Black Devotion). Diverse informazioni che specificano meglio il nostro discorso si possono trovare, però, a partire dal maggio ’78, in una rubrica non a caso intitolata “Le provocatrici viste dagli scrittori”³¹: Giovanni Arpino si dedica al ritratto di Grace Jones, poi nel numero 22 del 28 maggio Carlo Castellaneta scrive di Loredana Berté, nel numero 23 del 4 giugno Umberto Simonetta scrive di Ornella Vanoni, e la settimana seguente è la volta di Amanda Lear³². L’artista, anche posta in copertina, viene presentata da Camilla Cederna, chiamata a scriverne, come “la diva del momento”, “personaggio bifronte che ha saputo sfruttare con grande abilità una voce roca e un corpo ‘misterioso’”. Malgrado l’articolo da subito riprenda le dicerie intorno alla sessualità, si indica con una certa forza la capacità di sfruttare queste stesse leggende per costruire un personaggio popolare e intrigante, un “tipo costruito con estrema bravura in tempi in cui sono troppe le indossatrici o fotomodelle che vogliono diventare cantanti”. E però Camilla Cederna non rinuncia ad offrire un quadro impietoso del fenomeno Lear³³: si sofferma sui diversi aspetti dell’ambiguità, che diventa anche segno di doppiezza; si susseguono epiteti come “bugiarda matricolata”, “giovinotta vagamente equina e decisamente strana”, o “anomalo miscuglio di ormoni”. Fin dal titolo dell’articolo (“Com’è vera quella bugiarda dell’Amanda”) emerge la dicotomia che sosterrrebbe il fenomeno Lear: una verità di fondo, una sincerità, però spettacolarizzata da un alone di mistero e leggenda mai smentito, ma anzi alimentato. Al contempo però la costruzione a tavolino di un

SPECIALE personaggio che vorrebbe sfruttare le caratteristiche di vaghezza sessuale e passato incerto, secondo la Cederna non ha impedito alla Lear di diventare “la regina della disco-music”³⁴. S’intravede lo stretto rapporto che intercorre tra verità e autorappresentazione nei fenomeni pop, dal caso Lear a molti altri casi nel panorama del periodo, e non solo³⁵.

A corredo dell’articolo vi sono diverse immagini della Lear in pose sensuali, e una didascalia recita: “A una notevole carica erotica aggiunge una simpatia e una intelligenza non comuni”. In qualche caso è la stessa Amanda a cercare di smentire alcune dicerie e svelare retroscena sulle sue origini, come in un’intervista, curata da Maurizio Seymandi, apparsa sulla rivista nel novembre dello stesso 1978, dove tra le altre cose ammette di essere cattolica e praticante, e specifica che la provocazione e l’ambiguità sono elementi della sua professione, più che della sua vita: “L’ambiguità non contrasta, ha fatto parte della mia professione. Una che sceglie il mio mestiere [...] deve cercare i cosiddetti colpi giornalistici a sensazione”³⁶.

E può risultare non casuale la citazione, riportata nel già richiamato *Disco music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, nella quale la Lear spiega di voler modificare il suo percorso, allontanandosi dai clamori della disco. Ciò suona come ammissione provocatoria e paradossale, nell’ambito di un’intervista rilasciata ad interlocutori percepiti come “intellettuali”, ma anche come implicita necessità di modificare il proprio status in funzione dei cambiamenti del mercato e del pubblico³⁷: “Si è esagerato l’anno scorso e il pubblico tra breve sarà stufo delle cantanti sexy e della Disco, per questo, se io voglio salvarmi, devo cambiare completamente. Cambierò positivamente, diventerò meno spettinata, più intellettuale”³⁸.

Questi caratteri del fenomeno Lear, limitatamente agli anni disco, rivelano aspetti essenziali per comprendere la formazione di un modello di *entertainment* che tenga in considerazione tanto gli elementi del mercato, dell’industria e dei consumi, quanto la costruzione di un’identità fortemente votata alla spettacolarità, nell’ambito delle fenomenologie della *pop culture* e soprattutto nel versante della *celebrity*³⁹. Dall’altro lato, come abbiamo visto, il caso di Amanda Lear – tra altri – permette di riconsiderare l’intreccio di fenomeni che dà forma al linguaggio e all’immaginario della disco music, il valore intrinseco dell’esibirsi, la cultura spettacolare e il piacere complesso che ne deriva, dietro il luccichio sfavillante di un’epoca.

Gabriele Rigola

Note

1. Intorno a queste questioni si rimanda a Francesco D’Amato, *Musica e industria. Storia, processi, culture e scenari*, Carocci, Roma 2009.
2. Merita un discorso a parte, in queste linee introduttive, il fenomeno parassitario legato alla disco music e al cosiddetto “travoltismo”, dopo *La febbre del sabato sera*, a partire dai sottoprodotti italiani (come *Disco delirio* [Oscar Righini, 1979], *American Fever* [Claudio De Molinis, 1978], o *John Travolta... da un insolito destino* [Neri Parenti, 1979]) fino ad arrivare a riscritture più complesse, come l’intera sequenza-parodia di *L’aereo più pazzo del mondo* (*Airplane!*, Zucker-Abrahams-Zucker, 1980), dove i protagonisti citano il film, sulle note di *Staying Alive* dei Bee Gees.
3. Cfr. Alessandro Carrera, *Musica e pubblico giovanile. L’evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta a oggi*, Feltrinelli, Milano 1980. Per una ricostruzione di parte del fenomeno, attraverso dati su vendite, pubblici, influenze almeno nella scena italiana, cfr. il capitolo “È la disco, bellezza, e non ci puoi fare nulla!”, in Edoardo Tabasso, Marco Bracci, *Da Modugno a X Factor. Musica e società italiana dal dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2010, pp. 80-83. Sempre rispetto alla scena italiana, per una visione d’insieme dei fenomeni prettamente musicali della popular music evidentemente esclusi da queste pagine, Franco Fabbri, Goffredo Plastino (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular*

SPECIALE *Music*, Routledge, London-New York 2013.

4. Si veda Alice Echols, *Hot Stuff. Disco and the Remaking of American Culture*, W. W. Norton & Company, New York 2010. Va anche ricordato, però, che negli anni sono apparsi diversi studi che trattano del fenomeno disco e della sua implicita forza di rappresentazione sociale, nei suoi risvolti politici, nei suoi legami con le rivendicazioni delle minoranze, con il sottobosco della delinquenza, in particolare statunitense: si rimanda al documentato contributo di Peter Shapiro, *You Should Be Dancing. Biografia politica della discomusic*, Kowalski, Milano 2007. Si veda anche, rispetto al caso del gruppo degli Chic, Daryl Easlea, *Everybody Dance: Chic and the Politics of Disco*, Helter Skelter, London 2004.
5. Sul concetto di intrattenimento nella popular music si veda almeno Franco Fabbri, *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008.
6. Sul passaggio al disimpegno degli anni '80, sulle varie fasi del riflusso in ambito italiano, tra giornalismo, processi culturali e fenomeni mediatici, si veda Paolo Morando, *Dancing Days. 1978-1979, i due anni che hanno cambiato l'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2009.
7. Sulla diffusione del "mito disco" in ambito italiano ed europeo, cfr. nuovamente Paolo Morando, *op.cit.*
8. Intorno ai caratteri costitutivi e ricorsivi del pop, si rimanda a Fabio Acca (a cura di), "Performing Pop", *Prove di drammaturgia*, n. 1 (2011); Lucio Spaziante, *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma 2007.
9. Diverse questioni della vita e della carriera di Amanda Lear esulano dal nostro discorso, anche se il riferimento all'ambiguità sessuale risulta determinante anche per le ripercussioni sull'universo disco. La leggenda alimentata parla, tra l'altro, di alcune foto che ritraggono la Lear prima di un'operazione a Casablanca, o delle esibizioni al celebre Carrousel di Parigi, cabaret tempio degli spettacoli *en travesti* di transessuali e *drag queen*.
10. Si veda il recente testo di Lucio Spaziante, *Icône pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano 2016.
11. Per un aggiornato resoconto della storia della disco, cfr. Andrea Angeli Bufalini, Giovanni Savastano, *La Disco. Storia illustrata della discomusic*, Arcana, Milano 2014.
12. Paolo Morando, *op.cit.*, p. 54; si veda tutto il capitolo "I seni di Stryx", *Ivi*, pp. 53-58.
13. Pur esulando dagli obiettivi di questo lavoro, ci permettiamo una digressione sul carattere fortemente innovativo della trasmissione, rimandando – in particolare per la realizzazione tecnica, scenografica e dei costumi – al saggio di Sara Martin, "Stryx. La sperimentazione pura e libera dei costumi di Gianna Sgarbossa", in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS – FAScInA/1, Pisa 2015, pp. 205-210. Rimandiamo poi ad alcuni articoli dell'epoca che danno conto del "fenomeno Stryx", a livello televisivo e di costume: "Streghe, diavoli, tigri e serpenti protagonisti del sabato sera", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 31 (30 luglio 1978); Enzo Trapani, "Arriva Stryx... e il video odora di zolfo", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 42 (15 ottobre 1978), e si segnala anche la copertina del medesimo numero 42, dal titolo "Le streghe in casa".
14. Cfr. Richard Dyer, *Only Entertainment*, Routledge, London-New York, Second Edition 2002.
15. Sandro Baroni, Nicola Ticozzi, *Disco music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, Arcana, Milano 1979, p. 117.
16. Per una contestualizzazione si rimanda almeno a Guido Crainz, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2012.
17. Richard Dyer, *op.cit.*
18. Si veda, sull'emancipazione femminile in questo frangente culturale, Alice Echols, *op.cit.*, e soprattutto il capitolo "Ladies' Night. Women and Disco", pp. 71-120. Sulla valenza politica di pop,

- SPECIALE** rock, dance, cfr. Barbara Bradby, "Like a Virgin-mother? Materialism and Maternalism in the Songs of Madonna", *Cultural Studies*, vol. 6, n. 1 (January 1992), pp. 73-96. Discorso a parte merita la questione del filone disco-gay, soprattutto nelle forme del clubbing omosessuale e dell'emancipazione GLBT, per cui si rimanda a: Luca Locati Luciani, *Crisco disco. Disco music & clubbing gay tra gli anni '70 e '80*, vololibero, Milano 2013; John Gill, *Queer Noises. Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, in particolare il cap. "Nightclubbing", pp. 134-142.
19. Richard Dyer, *op.cit.*, p. 20.
20. *Ivi*, p. 159. Si rimanda anche, nell'ampia bibliografia dell'autore sui fenomeni disco, a Tim Lawrence, *Love Saves the Day. A History of American Dance Music Culture 1970-1979*, Duke University Press, Durham-London 2003.
21. Cfr. lo studio di Jane Gaines e Charlotte Herzog (a cura di), *Fabrications. Costume and the Female Body*, Routledge, London-New York 1990; sul costume e l'uso del corpo femminile nel cinema americano, cfr. "Jane Gaines, Introduction: Fabricating the Female Body", *Ivi*, pp. 1-27.
22. Tim Lawrence, "Disco and the Queering of the Dance Floor", in Angela McRobbie (a cura di), "Queer Adventures in Cultural Studies", *Cultural Studies*, vol. 25, n. 2 (2011), pp. 230-243.
23. Intorno alla fascinazione del costume cfr. Kaja Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse", in Tania Modleski (a cura di), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1986, pp. 139-152.
24. Si veda almeno Andrea Mecacci, *L'estetica del pop. Teorie e miti della cultura di massa*, Donzelli, Roma 2011; Fabio Cleto (a cura di), *PopCamp, Marcos y Marcos*, Milano 2008; Gianluca Meis, "Camp?", in Luca Locati Luciani (a cura di), *op.cit.*, pp. 209-236.
25. Ricordiamo che nello stesso 1978 Amanda Lear posa per la rivista *Playboy*, in un servizio dal titolo "Sono donna, donna e ancora donna!".
26. Cfr. Nicola Dibben, "Representations of Femininity in Popular Music", *Popular music*, vol. 18, n. 3 (October 1999), pp. 331-355.
27. Si veda nuovamente Tania Modleski (a cura di), *op.cit.*
28. Sandro Baroni, Nicola Ticozzi, *op.cit.*, p. 116.
29. Sara Martin, *op.cit.*, p. 209.
30. Si vedano gli articoli: Armando Gallo, Gherardo Gentili, "Il suono degli anni '80. Discomusic", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 5 (29 gennaio 1978); Gianni Boncompagni, "I riti della discoteca", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 16 (16 aprile 1978); "Le canzoni dalla A alla Z, testi delle canzoni" (di Donna Summer, The Ritchie Family, Amanda Lear), *Ivi*. Ricordiamo inoltre che il Telegatto dell'anno 1978 è stato assegnato a "1978. L'anno del sabato sera".
31. "Le provocatrici viste dagli scrittori", *Tv, sorrisi e canzoni*, n. 21 (XXVII, 21 maggio 1978). Parte della ricezione dell'epoca è anche discussa in Andrea Angeli Bufalini, Giovanni Savastano, *op.cit.*
32. Camilla Cederna, "Com'è vera quella bugiarda dell'Amanda", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 24 (11 giugno 1978).
33. Dobbiamo sottolineare che lo stile affilato della Cederna è parte di una più ampia critica da parte degli intellettuali cresciuti e maturati nel contesto italiano dell'epoca, nei confronti della cultura popolare, e delle figure ad essa legate.
- ³⁴ Camilla Cederna, *op.cit.*
35. Sull'autenticità, tra verità e rappresentazione, si veda Fabio Acca, "Performing Pop: dieci punti per un inquadramento teorico", in *Id.* (a cura di), *op.cit.*, pp. 5-12.
36. "Facciamo il processo al varietà televisivo", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 46 (12 novembre 1978).
37. Per lo scenario del dopo disco music basti pensare a un film come *American gigolo* (Paul Schrader, 1980), film che non a caso apre il "decennio del riflusso", rimodulando diversi aspetti degli

SPECIALE anni precedenti: il contesto disco lascia spazio alle sperimentazioni di Moroder, insieme al singolo *Call Me* cantato da Deborah Harry, star dei Blondie. Lo stesso protagonista, Richard Gere, incarna un nuovo modello maschile che innova molte delle caratteristiche del divismo precedente (John Travolta, corpo dell'epoca disco per eccellenza, aveva rifiutato la parte del protagonista): ricordiamo soltanto l'importanza della moda nel film, in un'ottica di *fashion culture*, e degli abiti di Giorgio Armani che vestono il protagonista. Per un approfondimento, si veda almeno: Adrienne Munich (a cura di), *Fashion in Film*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2011; Rachel Moseley, *Fashioning Film Stars: Dress, Culture, Identity*, BFI, London 2015; intorno alla mascolinità, in relazione alla musica nel cinema americano, Amanda Howell, *Popular Film Music and Masculinity in Action. A Different Tune*, Routledge, London-New York 2015.

38. Sandro Baroni, Nicola Ticozzi, *op.cit.*, p. 118.

39. Pramod K. Nayar, *Seeing Stars. Spectacle, Society and Celebrity Culture*, Sage, London 2009.

L'autore ringrazia Jacopo Tomatis per le preziose indicazioni e i suggerimenti nell'ambito della *popular music*.

Abstract

This paper focuses on Amanda Lear's artistic career between the late Seventies and the early Eighties. This period is analyzed through the investigation of the social and cultural context and the relation between disco music, the imaginary and the forms of entertainment. Amanda Lear's figure has been analyzed by focusing on the creation of precise models of entertainment – between utopia and fascination –, that are connected to the coeval transmedia context.

SPECIALE Dalla *Disco Fever* al *Disco Dan*. Forme di rappresentazione della cultura disco nella televisione statunitense

Introduzione

Nella sua storia culturale del broadcasting negli Stati Uniti, Michele Hilmes descrive gli anni Settanta come un anti-climax, un periodo contraddittorio in cui l'euforia del boom economico degli anni Sessanta sfuma gradualmente in un "giant headache"¹. Una descrizione, questa, applicabile anche a un fenomeno proprio di quel decennio: la disco music.

Dal suo picco come genere musicale dominante nei club urbani nella seconda metà del decennio, la disco precipita poi nella Disco Demolition Night del 1979 quando, in uno stadio di Chicago, la sua estetica dell'artificialità e dell'eccesso viene derisa e letteralmente messa al rogo da 50.000 fan del rock². *Deader Than Disco* è da allora un modo di dire ricorrente, per indicare qualcosa che non tornerà più. Eppure, oggi la disco sembra sopravvivere non solo dal punto di vista delle influenze musicali su alcuni generi o artisti contemporanei, ma anche in un immaginario versatile e modulabile secondo esigenze diversificate. Quello della disco è infatti un fenomeno sfaccettato, che assume toni e contorni differenti a seconda del punto di vista da cui la si osserva e da cui la si vuole rappresentare. Nel caso delle industrie dell'intrattenimento, è un genere musicale, un'estetica, un immaginario iconico, ma anche una proiezione identitaria di specifiche comunità.

A partire da tali considerazioni, in questo articolo intendiamo analizzare le principali forme di rappresentazione della disco nella televisione statunitense, concentrandoci prima sugli anni Settanta e poi sul contemporaneo. L'idea è di vedere in che modo le pratiche d'uso industriali abbiano impiegato le varie sfaccettature di questa composita cultura in relazione a esigenze commerciali (target, sponsor, ecc.) e creative (costruzioni narrative, brand del programma, ecc.). Prima di iniziare la nostra analisi, è però necessario un breve inquadramento teorico sulla disco in quanto cultura, oltre che genere musicale. Vista come la nemesi del rock, come un segno della decadenza morale e intellettuale post-Sessantotto, la disco music è spesso accusata di dimenticare i valori d'impegno civile e politico della gioventù del decennio precedente per abbracciare esclusivamente intrattenimento ed edonismo. Come commenta Richard Dyer³, si tratta di uno scontro tra percezioni di autenticità: sebbene tutti i generi musicali siano riconducibili a logiche di mercato, alcuni, più di altri, sono percepiti come maggiormente autentici perché investiti da un'aura autoriale, perché romanticizzati o politicizzati. Nel nostro caso, la musica "al sintetizzatore" della disco è contrapposta all'autenticità del folk e del rock. Dyer va anche oltre il genere musicale per leggere la disco come una sensibilità culturalmente e storicamente situata. Essa contrappone infatti una sottocultura "altra" e "sovversiva" a quella "dominante" e permette alla comunità gay di costruire, nella sua esperienza, soggettività e comunità alternative, aprendo così degli spazi per la creazione di identità *queer* rispetto alla società *straight*⁴.

Questa lettura è approfondita ed elaborata da diversi altri studiosi che vedono la *disco culture*, più che la *disco music*, come l'incontro fra due mondi che negli anni Settanta stanno festeggiando le prime vittorie civili: la generazione di afroamericani post-*civil rights movement* e la comunità omosessuale post-Stonewall⁵. Come commenta Carolyn Krasnow a proposito degli attacchi alla cultura disco:

Such a violent reaction is not just a matter of aesthetic disagreement; underlying the anti-disco sentiment was a fundamental distrust of subcultural production by 'others'. As a loosely defined genre coming out of gay, Black and Hispanic communities, disco stood very much outside of the predominantly white, heterosexual male-oriented rock culture of the time⁶.

Il legame tra disco e sotto-culture "altre" è dunque fondamentale, come vedremo, nella comprensione delle sue forme di rappresentazione.

SPECIALE Dance Fever. La disco nella televisione degli anni Settanta

Quando Tim Lawrence descrive la disco come un movimento che dai locali sotterranei dei quartieri newyorkesi NoHo ed Hell's Kitchen fiorisce e si espande poi nella Manhattan *midtown* e nei centri urbani di Chicago e San Francisco⁷, sembra descrivere anche il percorso della sua rappresentazione nella televisione americana degli anni Settanta che, come stiamo per vedere, inizia con il ritrarre le comunità locali per poi arrivare alle grandi città. In questo periodo, la moltiplicazione delle modalità di trasmissione televisiva, le prime possibilità di personalizzazione del consumo e della produzione, così come la crescente labilità fra confini di imprese e settori mediali, contribuiscono infatti a porre le basi per la diffusione della cultura della disco dai mercati locali e quelli nazionali.

In the 1970s, boundaries of all kinds were tested, including the one between fact and fiction. Document often seemed inadequate or impossible. *Saturday Night Fever*, *Roseland*, *Fame*, and *Summer of Sam* theatricalize reality in a new kind of blend. The fiction, in turn, was telling truth. TV reality dance shows perpetuated the feel-good fantasy conjured by dancing. They had heart and fun, in keeping with the innocence of dancing in the disco era⁸.

Come nota Lori Ortiz, nella televisione degli anni Settanta sono soprattutto le serie *non-scripted*, in particolare i reality musicali, a fornire una rappresentazione diretta della cultura disco. Se la pietra di paragone è *American Bandstand*⁹, in cui teenager, perlopiù bianchi e *middle-class*, ballano sulle hit del momento, i programmi registrati direttamente nei nightclub portano nelle case degli americani le diversità di una cultura minoritaria e, fino ad allora, sotto-rappresentata. La diffusione di tali programmi è il risultato della combinazione di una serie di circostanze sociali, culturali, tecnologiche e industriali.

I contratti di affiliazione (o di proprietà) delle stazioni locali a una *parent company* nazionale garantiscono alle prime dei *time slot* da dedicare alle produzioni locali. Queste produzioni riflettono naturalmente le peculiarità del territorio da raggiungere e delle relative comunità, incrociando le esigenze dei broadcaster, degli inserzionisti pubblicitari e degli eventuali sponsor. Negli anni in cui la disco aggrega una comunità, comprensiva anche di quelle identità alternative a una cultura dominante¹⁰, essa diventa anche lo stimolo per un tipo di programmazione che punta a quelle nicchie, con due vantaggi per le stazioni: da una parte, esse possono fornire un target specifico a determinati inserzionisti, facilitando la vendita di spazi pubblicitari; dall'altra, queste stazioni possono beneficiare della sponsorizzazione di marchi locali e del finanziamento diretto degli imprenditori dei nightclub. Per esempio, la Soap Factory Disco di Palisades Park, New Jersey, diventa nella prima metà del decennio l'alternativa ai più celebri club di New York City. Dal 1977 al 1979, la Factory diviene anche il set del programma *Soap Factory Disco Show*, un segmento settimanale che ospita ballerini e *dance skater*, sia professionisti che amatoriali, trasmesso in *first-run national syndication* grazie a sponsorizzazioni locali.

Altro esempio è *Soul Train*, programma creato da Don Cornelius, DJ per una radio locale di Chicago e organizzatore di una serie di concerti nei licei dell'area. Attraverso la *sponsorship* di commercianti di Chicago come Sears e Roebuck & Co., nel 1971 Cornelius trasforma i concerti in un programma per l'emittente locale WCIU-TV, che dal 1965 ha all'attivo due programmi musicali per teenager e giovani adulti, *Kiddie-a-Go-Go* e *Red Hot and Blues* (quest'ultimo, in particolare, orientato su un pubblico afroamericano), ed è in cerca di nuovi prodotti per quei segmenti. L'immediato successo di *Soul Train* attrae nuovi sponsor, i cui investimenti portano il programma in *national syndication* in venticinque mercati locali già all'inizio della seconda stagione, a partire dalla quale iniziano a convivere due versioni: quella registrata a Chicago appositamente per quell'area urbana e un'altra registrata a Los Angeles per la distribuzione nazionale¹¹. Nel 1977 il programma viene acquistato dalla *superstation* WGN-TV, dove rimane fino al 2006. Con le sue performance di artisti R&B, soul, hip hop, funk, jazz, disco e gospel, *Soul Train* contribuisce a diffondere la cultura urbana afroamericana il sabato mattina, proprio quando

SPECIALE va in onda anche *American Bandstand*. “The blackness of it all is what made it different”, commenta Cornelius, che negli anni del boom della disco dichiara anche: “The show contributed to a more uniform style in discos, where many thousand of dancers owned moves seen on the show”¹².

Il consolidamento della televisione via cavo, con la maggiore possibilità di specializzazione delle emittenti, va inoltre a costituire un canale di distribuzione aggiuntivo per questa tipologia di programmi. Esempio emblematico è *Disco Step-by-Step*. Creato da Marty Angelo, produttore televisivo, discografico e proprietario di diversi nightclub, è definito il primo “television show in the world dedicated to disco music, dance instruction, and hustle dancing”¹³ e viene trasmesso da gennaio a giugno del 1977 sui canali via cavo *public access* della città di Buffalo e nella zona occidentale dello stato di New York.

A livello nazionale, la seconda metà degli anni Settanta corrisponde all’implementazione di nuove strategie di *targeting* anche da parte dei tre grandi network, che spostano l’attenzione da un pubblico generalista rurale o *white middle class* a una molteplicità di segmenti diversificati che vanno a includere sia professionisti urbani, sia minoranze. La strategia segue dunque razionalmente l’evoluzione della società, caratterizzata in questi anni dallo spostamento dalle zone rurali alle grandi città e nel pieno dei movimenti che spingono per l’integrazione e l’inclusione delle minoranze. Così, quando il *demographic-thinking* sposta l’attenzione da *quanti* guardano a *chi* guarda, l’identità delle comunità più piccole emerge come possibile fattore critico di successo anche a livello nazionale¹⁴. In questi anni, trasmettere un prodotto che in qualche modo tocchi il mondo della disco anche solo perifericamente, per i network significa allora fornire agli inserzionisti un target preciso, soddisfacendo al contempo (almeno negli intenti) delle spinte sociali verso l’integrazione delle minoranze e mantenendo infine un’attenzione particolare ai mercati locali, essenziali per l’efficienza del networking. Per questo motivo, quella che era una pratica locale diventa presto nazionale attraverso acquisizioni ad hoc. Diversi programmi musicali sviluppati per un mercato locale vengono acquistati da uno dei *Big Three* e redistribuiti attraverso il relativo network. È il caso di *Disco 77* che, trasmesso dal network CBS tra il 1977 e il 1978 e registrato al disco club Pete & Lenny’s di Fort Lauderdale, Florida, porta in scena le performance delle disco star del momento accompagnate da un gruppo di ballerini. *Dance Fever* è invece un programma che nasce direttamente per la *national syndication* e che, lanciato sul calare del fenomeno disco, declina il modello dei *dancing shows* sul *contest*, anticipando format che trovano successo negli anni 2000. Creato e prodotto da Merv Griffin (poi creatore di *Jeopardy* e *Wheel of Fortune*) in collaborazione con la 20th Century Fox e trasmesso dal 1979 al 1987, ogni settimana *Dance Fever* presenta quattro coppie che competono per un premio di mille dollari a settimana, votati da dei *celebrity judge*. Le musiche impiegate durante lo show seguono i trend musicali del momento, così dalle prime esibizioni disco si passa rapidamente a R&B e pop.

Se, con il declino della disco, programmi come *Dance Fever* e *Soul Train* riescono a riposizionarsi nel mercato grazie a uno strategico cambio di direzione musicale, altri show completamente *disco-driven* non sopravvivono alla fine del decennio. Per esempio, una notte della fine del 1979, il *Soap Disco Factory Show* viene chiuso perché la direzione del locale decide di passare dalla disco al rock, per attirare più studenti del college¹⁵. La chiusura o la “conversione” di questi locali, combinate alle nuove direzioni seguite dagli show musicali, contribuiscono alla graduale scomparsa della disco dalla televisione statunitense, fino al suo riemergere attraverso nuove forme di rappresentazione.

Nostalgia e Disco Dan. La disco nella televisione contemporanea

Disco never really died but went ‘underground’ and reappeared in music genres such as Hi-NRG, house and urban dance. In mainstream culture, disco has become retro, a nostalgic sign of the 1970s, that decade of glitter and glamour, huge Afros, platform-soled shoes and disco balls¹⁶.

SPECIALE Come sostiene Jaap Kooijman, se la *disco music* non muore davvero ma viene rielaborata e incorporata in altri generi, la *disco culture* diventa invece una sorta di immaginario nostalgico che, attraverso alcuni elementi iconici, finisce con il rappresentare un'intera decade. Proprio questo immaginario sembra essere ciò che rimane della cultura disco nella televisione contemporanea, con forme di rappresentazione che diventano tropi per ottenere due risultati principali: un effetto-nostalgia o un effetto comico.

Nel marketing, la nostalgia può essere impiegata per promuovere prodotti di due tipi: quelli derivanti direttamente dal passato, o quelli che invece suggeriscono un "period feeling"¹⁷. Questo secondo caso descrive i programmi che inseriscono la cultura disco all'interno di una più ampia operazione-nostalgia sul decennio degli anni Settanta. In particolare, facciamo riferimento a *That '70s Show, period sitcom* ambientata tra il 1976 e il 1979 e in onda su Fox dal 1998 al 2006. Concentrandosi su dei nuclei familiari *white middle class* di un sobborgo del Midwest, *That '70s Show* non rappresenta mai direttamente la cultura disco come intesa da Dyer, ma se ne lascia contaminare quando si tratta di evocare un preciso immaginario musicale ed estetico. Nell'episodio *Prom Night*, per esempio, il personaggio di Fez (Wilmer Valderrama) si ritrova su una pista disco a ballare *I Will Survive* con Mrs. Clark, interpretata da Gloria Gaynor¹⁸. Abbiamo quindi l'impiego di una serie di elementi iconici (la pista da ballo, il look, gli *outfit*, l'*hustle*, la musica) che, inseriti in un contesto anni Settanta, contribuiscono ad amplificare l'effetto-nostalgia su cui si basa l'intera serie, portando in primo piano non tanto gli aspetti sociali e identitari della disco, quanto piuttosto quelli stilistici ed estetici che fanno appello al disimpegno e al puro intrattenimento.

Caso diverso, ma che segue sempre il filone della nostalgia, è quello dell'episodio *Chutes and Ladders* di *American Horror Story: Hotel*. Nella serie, Lady Gaga interpreta The Countess, vampiro di 111 anni. Quando le viene chiesto quale fosse il suo periodo storico preferito, risponde: "I loved the 70s the most. I was the disco queen. I still am. The darkness was the light. I could walk amongst them with no fear, no judgement. We were all vampires then"¹⁹. Il racconto della Contessa accompagna un flashback in cui la vediamo entrare in un disco club su un cavallo bianco, per poi intrattenersi con gli altri "vampiri". Se la sequenza suggerisce una generale nostalgia del personaggio per quello che considera essere *the best of times*, questa riprende anche il potenziale della disco in quanto spazio per la creazione e la condivisione di identità "altre", di culture *underground*. A un livello metatestuale, l'icona *queer* Lady Gaga, che non svanisce mai completamente nel personaggio della Contessa, porta con sé un'identità che amplifica la *queerness* della sequenza (ma anche dell'intera serie), in cui lei, vampiro, può camminare senza paura e senza giudizio all'interno di un'altra comunità nascosta²⁰.

Ma basta spostare di qualche anno più in là l'ambientazione di una serie per ottenere un risultato diverso. Prendiamo *Freaks and Geeks, teen comedy* NBC in onda 1999 al 2000. L'episodio *Discos and Dragons*²¹ si apre su un gruppo di ragazzi che vanno in un club disco per prendere in giro i ballerini. Quando urlano "Disco sucks!" sulla pista da ballo, riprendendo lo slogan della *Demolition Night*, si rendono però conto che anche il loro amico Nick (Jason Segel) è fra i ballerini. Ambientata fra il 1980 e il 1981, al contrario di *That '70s Show*, *Freaks and Geeks* è idealmente posizionata a ridosso della "morte" della disco e la scena di apertura ne è un richiamo esplicito. L'evoluzione delle linee narrative, poi, non fa altro che ribadire il concetto: mentre Lindsay (Linda Cardellini) decide di seguire il tour americano del gruppo rock Grateful Dead, Nick decide di non proseguire con la sua segreta frequentazione del disco club. Se una serie di eventi porta il tour dei Grateful Dead a rappresentare la decisione più giusta e liberatoria per Lindsay, la chiusura della linea narrativa di Nick rappresenta invece la conferma che la disco è morta.

Al di fuori degli show ambientati direttamente negli anni Settanta, l'immaginario disco e i suoi elementi sembrano funzionare perlopiù da tropi comici, come dimostra una semplice ricerca sul sito *tvtropes.org*, un archivio dei principali *tropes* della televisione statunitense. Troviamo, per esempio, la *gratuitous disco sequence*, cioè una sequenza di *disco dancing* inserita nell'episodio senza un reale scopo narrativo, una sorta di *cutaway gag* la cui alterità rispetto al resto provoca ilarità nello spettatore. Variazione della

SPECIALE *gratuitious disco sequence* è il *comic relief*, un inserto basato sull'immaginario disco che può smorzare la tensione delle vicende narrate. Ne è un esempio l'episodio *Cracked* del procedurale *NCIS*, in cui il personaggio Anthony DiNozzo (Michael Weatherly) chiude la narrazione indossando l'iconico *white disco suit* di Tony Manero²².

L'abito del personaggio di *Saturday Night Fever* (*La febbre del sabato sera*, John Badham, 1977) vanta uno status iconico ed è diventato uno degli strumenti principali per la creazione di situazioni comiche basate sull'alterità e l'anacronismo. Un tropo basato sul *suit* è infatti quello del *disco dan*: "Usually, this is played for laughs. We get a funny character, who is a walking anachronism by simple virtue of denial. Curiously enough, more than a few of these characters have an affection for disco music, hence the title"²³. Il *disco dan* è quindi una macchietta comica basata sull'anacronismo che prende il suo nome proprio dalla frequenza della sua associazione con la disco music – si pensi al personaggio di Disco Stu in *The Simpsons*, la cui intrinseca comicità è definita dal suo essere un anacronismo vivente, sia nell'abbigliamento che nel comportamento.

Una declinazione del tropo è la trasformazione di un personaggio noto, a sua volta già incarnazione di un certo immaginario, in un *disco dan*. In *Dancing With the Stars*, per esempio, le performance, pur tenendo come base dei balli da sala, richiamano sequenze di film, di videoclip, di momenti di cultura pop o, più in generale, degli immaginari. Nel caso della disco, l'ex Backstreet Boy Nick Carter e la compagna di ballo Sharna Burges, nella puntata del 20 ottobre 2015, portano in scena una samba coreografata sulla canzone *You Should Be Dancing* da *Saturday Night Fever*, su un palcoscenico allestito come un vero disco club e in abiti che richiamano i costumi del film. L'effetto è quello di uno sketch comico fondato sull'autoironia di Carter, un espediente rintracciabile anche nell'esibizione di Dwayne "The Rock" Johnson nella prima puntata di *Lip Sync Battle*, show in cui due personaggi celebri si sfidano su delle esibizioni in playback. Il 2 aprile 2015, Johnson sfida il comico Jimmy Fallon nel round finale proponendo un *lip sync* di *Stayin' Alive* dei Bee Gees e compare sul palco vestito da Tony Manero per riprodurre anche i passi di danza del film. Il motore della comicità dell'esibizione è proprio il *disco white suit*, che evoca un altro tipo di mascolinità rispetto a quello tradizionalmente incarnato dall'ex star del wrestling.

Conclusioni

Le forme di rappresentazione della disco fin qui analizzate evidenziano la versatilità della cultura disco nelle sue diverse sfaccettature, declinabili secondo pratiche d'uso industriali che combinano istanze commerciali e creative in relazione a esigenze contingenti. Nella rappresentazione della disco negli anni Settanta giocano un ruolo fondamentale le prime spinte al *narrowcasting*, le nuove strategie di *targeting*, così come le possibilità di trasmissione e distribuzione offerte dalla *national syndication* e dalla *public access television*. In questo contesto, i programmi musicali dell'epoca tendono a fornire rappresentazioni della disco che vanno dalla ripresa più o meno diretta della realtà (grazie agli show registrati direttamente nei night club, come il *Soap Factory Disco Show*) ai programmi creati ad hoc per insegnare i passi di danza (*Disco Step-by-Step*) fino all'integrazione della disco music in programmi che inseguono i trend del momento (*Dance Fever*). In casi come *Soul Train* o *Disco 77*, l'alterità alla base della disco è il motore di un processo di abbattimento delle barriere culturali e sociali che si innesca quando questi show entrano nelle case WASP come se fossero *American Bandstand*. Allo stesso tempo, però, vengono portati in primo piano anche i suoi aspetti escapisti: non dobbiamo infatti dimenticare che questi programmi suggeriscono anche e soprattutto una sensazione di benessere connessa al ballo.

Nel passaggio al contemporaneo, notiamo innanzitutto un passaggio dalla rappresentazione della disco prevalentemente nei reality, a una rappresentazione soprattutto nelle *scripted series*. Possiamo ipotizzare che ciò si verifichi per due motivi: da una parte, dal momento che i reality musicali rispecchiano le tendenze e la realtà degli anni in cui sono prodotti, la rappresentazione diretta della cultura disco

SPECIALE è naturalmente più consona agli anni Settanta, mentre nei decenni successivi assume già la forma dell'anacronismo, che contribuisce a costituire materiale per la costruzione del tropo nostalgico o comico. Dall'altro, per quanto riguarda le *scripted series*, negli anni Settanta queste hanno già una distribuzione nazionale, mentre la disco nasce prima di tutto a livello locale. Come abbiamo visto, questo implica che siano proprio le produzioni locali a rappresentare per prime il fenomeno, mentre le serie *scripted* nazionali puntano a segmenti redditizi dal punto di vista della vendita di spazi pubblicitari a livello nazionale, su tutti la *white upper middle class*. È solo quando la disco è oramai al suo declino, che il *demographic thinking* delle *scripted series* si sposta anche su segmenti più ristretti, lasciando però la sua rappresentazione in *national syndication* ancora una volta ai reality musicali, che vantano anche una rapida capacità di adattamento e conversione alle nuove tendenze. Nel contemporaneo, invece, le *scripted series* (ma anche certi reality) possono riprendere la disco occasionalmente, senza necessariamente farne il filo conduttore o il tema centrale del prodotto. Piuttosto, essa viene impiegata come un immaginario, un campo semantico, una figura retorica utile alla realizzazione di certi fini estetici e narrativi, contingenti alle esigenze commerciali e creative delle singole produzioni.

Nella televisione contemporanea abbiamo infatti osservato una rappresentazione della disco che prende la direzione del tropo nostalgico o comico. L'escapismo, il benessere connesso alla "vita da disco club" diventa un elemento essenziale nella costruzione di un *period feeling*. In *That '70s Show* la disco è la valvola di sfogo degli studenti che si scatenano sulla pista da ballo. Ogni aspetto politico sembra qui non essere presente perché, essenzialmente, non necessario dal punto di vista narrativo: in un ambiente *white middle class*, infatti, l'aspetto che perdura della disco è quello del genere musicale e della sua estetica, che permettono di fuggire dalla realtà. In *American Horror Story: Hotel*, invece, la disco viene impiegata come strumento nostalgico per evocare un *best of times* ma, coerentemente all'estetica *queer* dell'intera serie (e del personaggio di Lady Gaga), viene anche utilizzata per suggerire quegli aspetti identitari e politici sottolineati da Dyer. Prevalente è comunque l'impiego della disco come tropo comico. In *Freaks and Geeks*, ambientata poco dopo la Demolition Night, la questione dell'autenticità della disco è riportata in primo piano dai personaggi stessi, incarnazione di quella nuova generazione di fan del rock bianco, *straight* e autoriale che si contrappone alla *blackness*, alla *queerness* e all'artificialità della disco. Elementi iconici che vanno dalla palla stroboscopica alle luci delle piste da ballo, dalle acconciature afro ai costumi di *Saturday Night Fever* sono poi alla base dei meccanismi comici attivati dall'anacronismo e dall'alterità rispetto a una presupposta normalità, come nei casi di Disco Stu nei Simpsons e di Dwayne Johnson al *Lip Sync Battle*.

Sembra quindi che la rappresentazione della disco si muova costantemente fra i suoi diversi elementi caratterizzanti, la cui relazione con determinati contesti (sociali, culturali, storici, industriali, narrativi) provoca risultati diversificati. La disco si dimostra così una cultura ergonomica e modulabile, la cui parte conclusiva dell'anti-climax sembra più una coda lunga, parcellizzabile e remixabile, piuttosto che una vera fine.

Paola Brembilla

Note

1. Michele Hilmes, *Only Connect. A Cultural History of Broadcasting in the United States*, Wadsworth, Belmont 2002, p. 246.
2. La Disco Demolition Night non è certo la causa determinante della "morte" della disco, ma ne diventa il simbolo in quanto culmine di un processo di declino già in corso da tempo. L'evento nasce in realtà come strategia promozionale per vendere i biglietti del Comiskey Park di Chicago, casa della squadra White Sox, anche se si ritorce contro gli organizzatori. La squadra ingaggia lo speaker radiofonico Steve Dahl, noto *anti-disco campaigner* della stazione WLUP-FM, per la promozione e

- SPECIALE** la conduzione dell'evento. Gli spettatori, più di 50.000, portano allo stadio uno o più vinili disco, che vengono raccolti dallo staff. Durante la pausa fra i *games* della partita Chicago White Sox – Detroit Tigers, Dahl fa esplodere un'enorme cassa contenente i vinili posizionata al centro del campo, mentre altri dischi vengono lanciati dagli spalti e diversi tifosi invadono il campo stesso, causando una posticipazione del secondo *game*. A causa del caos, il giorno seguente l'American League assegna una vittoria a tavolino ai *Tigers*. Cfr. Christopher Young, "When Fans Wanted Rock, the Baseball Stopped": Sports, Promotions, and the Demolition of Disco on Chicago's South Side", *The Baseball Research Journal*, vol. 38, n. 1 (2009), pp. 11-16.
3. Cfr. Richard Dyer, "In Defence of Disco", *Gay Left*, n. 8 (1979), pp. 20-23, <http://www.gayleft1970s.org/issues/gay.left_issue.08.pdf> (ultimo accesso 13 dicembre 2015).
4. *Ibidem*.
5. Si vedano anche Walter Hughes, "In the Empire of the Beat: Discipline and Disco", in Andrew Ross, Tricia Rose (a cura di), *Microphone Friends: Youth Music and Youth Culture*, Routledge, New York 1994, pp. 147-158; Gillian Frank, "Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash Against Disco", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 16, n. 2 (2007), pp. 276-306; Peter Shapiro, *Turn the Beat Around: the Secret History of Disco*, Faber & Faber, London 2015.
6. Carolyn Krasnow, "Fear and Latching in the '70s: Race, Sexuality and Disco", *Stanford Humanities Review*, vol. 3, n. 2 (1993), pp. 37-45, p. 37.
7. Cfr. Tim Lawrence, *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979*, Duke University Press, Durham 2004.
8. Lori Ortiz, *Disco Dance*, Greenwood, Santa Barbara 2011, p. 133.
9. *American Bandstand* va in onda dal 1952 al 1957 sulla stazione di Philadelphia WFIL-TV, per poi essere acquistato dalla ABC nel 1957, che lo trasmette fino al 1987 attraverso il suo network. Per un anno, fino al 1988, il programma va poi in *national syndication* per chiudere infine i battenti l'anno successivo sul canale via cavo USA Network.
10. Cfr. Richard Dyer, *op. cit.*
11. Cfr. Jake Austen, "Soul Train Local", <<http://www.chicagoreader.com/chicago/soul-train-local/Content?oid=1106014>> (ultimo accesso 13 dicembre 2015); Lori Ortiz, *op. cit.*, pp. 140-141.
12. Don Cornelius, intervista realizzata da Time-Life, *The Best of Soul Train*, DVD, 2010.
13. <<http://www.martyangelo.com/discostepbystep.htm>> (ultimo accesso 13 dicembre 2015)
14. Nell'ambito delle *scripted series*, questa strategia si traduce nell'abbandono parziale delle serie più datate e nell'affiancamento, a quelle dagli schemi già rodati, di programmi che propongono innovazioni formali, linguistiche, tematiche (si pensi, per esempio, alle serie della MTM Productions, che mettono in scena per la prima volta famiglie disfunzionali e donne divorziate in carriera) o che portano sul piccolo schermo un cast *all black* (come per *The Jeffersons*, in onda sulla CBS dal 1975 al 1985), ma comunque nell'ambito dell'*upper middle class*. A questo proposito, si vedano Mark Alvey, "Too Many Kids and Old Ladies": Quality Demographics and 1960s U.S. Television", in Horace Newcomb (a cura di), *Television. The Critical View*, Seventh Edition, Oxford University Press, New York/Oxford 2007, pp. 15-36; Jane Feuer, Paul Kerr, Tise Vahimagi (a cura di), *MTM: Quality Television*, BFI Publications, London 1984.
15. Gli esempi di show incentrati sulla disco e registrati direttamente nei club di piccole e grandi città sono comunque innumerevoli, anche se di vita breve. Possiamo citare anche *What's New* (St. Paul), *Disco Magic* (Miami), *Hot City Disco* (Los Angeles), *Soul Alive* (New York City), *The Scene* (Detroit), *Weekday Fever* (Cleveland), *Disco 23* (Albuquerque), *Studio 78* (Washington D.C.), *Invitation to Dance* (New York).
16. Jaap Kooijman, "Turn the Beat Around. Richard Dyer's 'In Defence of Disco' Revisited", *European Journal of Cultural Studies*, vol. 8, n. 2 (2005), p. 259, pp. 257-265.
17. William J. Havlena, Susan L. Holak, "The Good Old Days": Observations on Nostalgia and Its Role

- SPECIALE** in Consumer Behavior”, *Advances in Consumer Research*, n. 18 (1991), pp. 323-329.
18. Stagione 1, Episodio 19, trasmesso il 7 marzo 1999.
19. *American Horror Story: Hotel*, episodio 2, trasmesso il 14 ottobre 2015.
20. Sulla *queerness* di *American Horror Story*, si segnala Taylor Cole Miller, “The Deliciously Queer World of *American Horror Story*”, <http://www.huffingtonpost.com/taylor-cole-miller/american-horror-story_b_1982027.html> (ultimo accesso 13 dicembre 2015).
21. Stagione 1, episodio 18, trasmesso l'8 luglio 2000.
22. Stagione 8, episodio 6, trasmesso il 26 ottobre 2010.
23. “Disco Dan”, <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DiscoDan>> (ultimo accesso 13 dicembre 2015)

Abstract

Considering disco not only a music genre, but above all an expression of underground cultures as well as an iconic imaginary, this article examines the manifold ways the U.S. television industry has depicted disco culture. We analyse how industrial practices have make use of its various aspects in relation to commercial and creative demands both in the Seventies and today, ultimately using disco culture as a representation of reality or as a narrative trope, according to need.

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

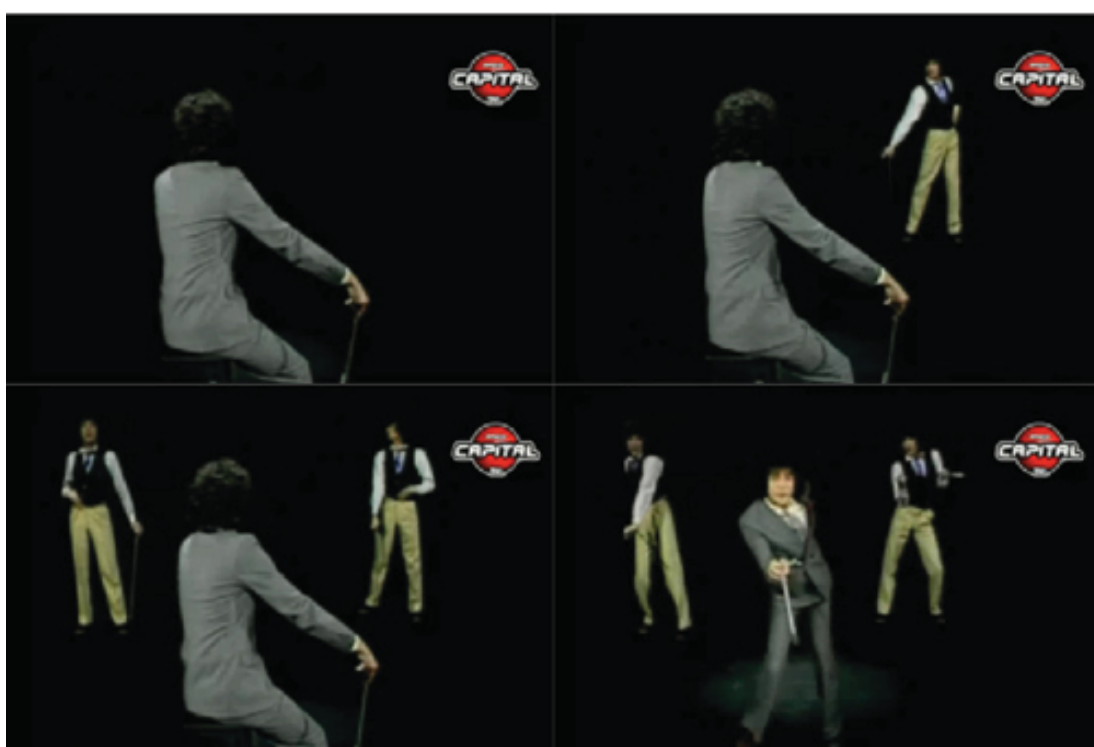


Fig. 2 | Presenza in eccesso e astrazione del performer in *Patrick Hernandez - Born to Be Alive* (1979)

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* impregiata 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.

SPECIALE Disco Time(and)Machines. Riascoltare la Disco music

Infinite Times of Disco. Cronotecnologie nella Disco music

Nell'articolo del 1978 "Infinite Spaces of Disco", solo un anno prima che Richard Dyer si esprimesse in difesa della Discomusic¹, il musicologo e studioso della popular culture Simon Frith ricapitolava efficacemente i capi d'accusa che pendevano sul genere. L'opinione comune, insieme a massima parte della stampa specializzata dell'epoca, rimproverava alla Disco di non concedere spazio a espressioni individuali, rivendicazioni comunitarie o artistiche di sorta ("It isn't art: no auteurs in disco, just calculated dessicating machines (...) individual expression means nothing when there is nothing individual to express"); una musica prodotta con l'unico scopo di essere riprodotta, in un arco di vita che dalle stampe discografiche procede diritto fino al sound system di una pista da ballo ("Disco music is only disco music in discos. (...) a proper disco exists only to be a disco and the records it plays exist only to be played by it"); lungo questo filo diretto dal produttore al consumatore ogni tappa, compresa quella dell'esecuzione dal vivo, viene delegata all'apparato tecnologico ("disco progress is technological progress. The end doesn't change but the means to that end, the ultimate beat, are refined and improved hence drum machines, synthesisers, 12 inches pressings"). In uno scenario dove compositori e musicisti convenzionalmente detti vengono rimpiazzati dall'onnipresenza delle macchine, la sorte della musica si lega a doppio filo a ai media che la "contengono" ("dance music in the abstract, content determined by form") e tanto l'atto creativo quanto quello performativo ricadono nelle mani del reparto tecnico-ingegneristico ("...pop's previously second class citizens (...) The technicians, in other words, who always could produce any sound to order but used not to know what to do with them. They know now")².

Pur da prospettive antitetiche, le analisi di Dyer e Frith convergono su un punto: parte del potere attrattivo della Disco music consiste nell'orizzonte utopistico che offre e nei modi in cui lo presenta. Il primo studioso ne sottolinea gli aspetti romantico-escapisti ("It gives us a glimpse of what it means to live at the height of our emotional and experiential capacities - not dragged down by the banality of organized routine life"³), il secondo si concentra su quelli tecnologico-materiali, al confine con la distopia ("The disco aesthetic excludes feeling, it offers a glimpse of a harsh sci-fi future"⁴). Come Richard Dyer stesso fa notare altrove, il compito dell'entertainment come "forma di arte esperienziale" non sta nell'ipotizzare modelli di utopia realistici secondo il modo in cui potrebbero funzionare, ma nel restituirne verosimilmente le sensazioni ("...how utopia would feel"), facendo leva sulla sensibilità dello spettatore o, nella fattispecie, dell'ascoltatore⁵. La questione diventa problematica quando si ha a che fare con l'utopia tecnocentrica delineata da Frith: senza voler contestare l'assunto sulla centralità dell'elemento tecnologico nell'esperienza dell'avventore di un disco club, occorre chiedersi come, in qualità di spettatori e ascoltatori, veniamo chiamati a partecipare a un'estetica che esclude per statuto ogni reazione emotiva. A quale sensibilità, di preciso, si rivolge un intrattenimento dichiaratamente *machine-driven*, che sostituisce la performance dal vivo con la presenza di apparati tecnologici? E quanto nell'esperienza del frequentatore del disco club può essere effettivamente ricondotto all'uso di determinati media?

In alternativa alla proposta avanzata dallo stesso Simon Frith stesso qualche anno più tardi, quando riformulerà il proprio giudizio riconoscendo al genere la duplice componente di "social technological form of music"⁶ raccogliamo qui l'invito a rivedere (e a riascoltare) la Discomusic interpretandola in senso *crono-tecnologico*. La nozione viene mutuata direttamente dalla recente produzione teorica di Wolfgang Ernst, che considera in particolare i media fonografici, per il loro essere "grounded in their analogous time-basedness and chronopoietical time-basing"⁷, come "a different kind of archive, not cultural historical but cultural technological"⁸. Tra i differenti approcci metodologici schierati nel

SPECIALE campo della cosiddetta archeologia dei media, quello scelto dallo studioso tedesco si concentra sugli aspetti più materiali e hardware-oriented, sulle contingenze tecnologiche che precedono la formazione discorsiva⁹. Nel nostro caso una simile prospettiva aiuta ad approfondire in che modo il materialismo tecnologico della Disco che abbiamo evidenziato qui si riflette sulle pratiche performative del dee-jay e sull'esperienza del frequentatore della discoteca. Per parafrasare ancora Frith, si tratta di capire in quali momenti questa musica ci si rivelerebbe all'ascolto come "dance music in the abstract, content determined by form" – laddove la "forma" corrisponde alla dimensione materiale e operativa dei supporti di registrazione e riproduzione sonora in uso presso dee-jay e producers, "the technoepistemological configurations underlying the discursive surface"¹⁰. Da parte sua, Ernst sostiene l'esistenza di uno scarto netto, epistemologico, tra l'ascolto *tramite* i media e quello *dei* media in sé:

In the microphysical close reading and close hearing of sound the materiality of the recording medium itself becomes poetical. (...) The media archaeologist, without passion, does not hallucinate life when he listens to recorded voices (...). The media-archaeological exercise is to be aware of the fact that at each technologically given moment we are dealing with media not humans¹¹.

Da un lato dunque si trova l'ascolto del fruitore di musica riprodotta, generalmente portato a passare oltre la "forma" della riproduzione per badare alla voce o all'esecuzione musicale, al "contenuto". E' precisamente il quadro nel quale agisce un intrattenimento concepito secondo i termini descritti da Dyer, nella misura in cui cerca di coinvolgere la sensibilità dell'ascoltatore; un tipo di ascolto che Ernst definisce "affettivo-percettivo"¹² e, nel passaggio riportato, come un'illusione ("*life hallucination*") scaturita da un processo tecnologico-mediale che resta invece inudibile all'orecchio. Al lato opposto troviamo invece l'ascolto media-archeologico capace, nel suo disincantato materialismo, di resistere alla tentazione di credere alle voci umane e alle musiche registrate per andare direttamente a svelare il "trucco" che si nasconde tra gli ingranaggi della macchina; in questo contesto la metafora dello scavo archeologico è rivolta all'interno della materialità del medium, con l'obiettivo di risalire ai principi (così viene interpretata l'etimologia del suffisso "archè" nella parola "archeologia"¹³) che ne regolano l'operatività. Ridiscutere questi due tipi di ascolto nell'esperienza dell'ascoltatore di Discomusic è il principale obiettivo di questo saggio.

Assumendo che molta parte dell'intrattenimento proposto dalla Discomusic sia dovuta a un particolare uso dei media fonografici, è soprattutto a questi che dedicheremo la nostra analisi: in un primo momento cercheremo di stabilire il portato crono-tecnologico nella pratica del dee-jaying, adottando il "punto di vista" del disco analogico manipolato per arrivare a definire quali parti dell'intrattenimento musicale si devono effettivamente a una performatività tecno-materiale del medium in sé. Successivamente prenderemo il caso del sampling come processo tecnologico e pratica culturale, partendo da alcune delle teorizzazioni esistenti per confrontarle con l'uso che ne fa il gruppo musicale Daft Punk nell'album *Discovery*, caso rappresentativo del revival della Discomusic in regime digitale.

Il disco e la Disco. Dee-jaying e performatività del medium

Real disco DJs aren't entertainers at all, have nothing to with music. They're technologists, men (very few women) of the future: their job is to play the audience¹⁴.

Nel negare al dee-jay non soltanto lo status di musicista ma anche quello di intrattenitore, Frith interpretava la sua funzione come vicaria alle tecnologie in uso, un "addetto alle macchine" che si limita a servire alla platea gli ascolti in programma per la serata. Anche in questo caso non interessa contestare

SPECIALE il suo assunto, ma individuare quale tipo di mediazione entra in gioco tra le tecnologie fonografiche, chi le manipola e chi ne fa esperienza di ascolto. Un'ambiguità sul fatto stesso che il dee-jay attui una mediazione distinguibile e distinta da quella del medium resiste infatti anche in sistematizzazioni più recenti:

[in the dance apparatus] live performance is increasingly irrelevant except insofar as it is the audience (and the mediated form of the music by the dee-jay and/or the technology) that is performing. The original is irrelevant, mediation is everything¹⁵.

In quello che Lawrence Grossberg chiama "dance apparatus", l'intrattenimento da discoclub risulta dal tiro incrociato di due differenti performance che poggiano su uno stesso oggetto "originale" (l'esecuzione musicale registrata) dislocato nel tempo. In assenza di un'esecuzione dal vivo da parte di musicisti fisicamente presenti, la performance viene comunque eseguita ma in una forma "mediata". Stando a quanto scrive Grossberg, la mediazione potrebbe venire dal dee-jay, dal medium fonografico oppure da entrambi, senza registrare differenze sensibili nella ricezione. La formula della storica dei movimenti dance underground americani Kai Fikentscher muove da un punto di vista speculare: "to dee-jay is to make mediated music immediate"¹⁶, scrive, specificando così che questo tipo di mediazione riconosce l'immediatezza dell'esperienza come traguardo ultimo. In questo senso la difficoltà nel distinguere la pratica del dee-jay dall'azione del medium si spiegherebbe in virtù di un lavoro diretto verso lo stesso obiettivo. Il compito del dee-jay sarebbe sovrapporsi al medium della registrazione, coadiuvarlo nel rendersi "trasparente" - una funzione ancora ben compatibile con l'idea di *technologist* presentata da Frith.

Più avanti Fikentscher precisa che tale mediazione "in negativo" avviene tra "...a fixed dimension (music encoded in the grooves of the 12-inch vinyl recordings) in simultaneous combination with an unpredictable, spontaneous dimension (the dj musical's program, the art of spinning)"¹⁷. E' una specificazione che vogliamo qui problematizzare approfondendo i due aspetti di maggiore interesse per la nostra analisi: quello materiale/tecnologico (la musica fissata, archiviata sui solchi del vinile) e quello temporale (la simultaneità con il tempo della performance), lo spazio e il tempo entro i quali si sostanzia la mediazione del dee-jay.

Il nome al quale vengono attribuite alcune delle innovazioni capitali nella storia della Discomusic, Tom Moulton, risponde con una certa precisione al profilo del *technologist* delineato in "Infinite Spaces of Disco": un ingegnere e tecnico attivo in campo discografico al quale si deve l'invenzione del disco in vinile a dodici pollici, formato fonografico principe del genere e diffuso sul circuito dei club a partire dal periodo tra il 1974 e il 1976, in concomitanza con il fiorire delle discoteche negli Stati Uniti¹⁸. Stando alle dichiarazioni dell'interessato¹⁹, che ama presentare la sua invenzione come un episodio fortuito, una copia di *I'll Be Holding On* (Al Downing, 1974) venne stampata su dodici pollici dopo che quelli standard da sette erano andati esauriti. Com'è facile intuire, i due formati si differenziano per una questione di proporzioni: il dodici pollici presenta infatti una superficie dove i solchi e lo spazio tra questi sono decisamente più ampi. Un dato materiale di massima, che riporta però implicazioni di un certo peso, per chi manipola il disco come per chi lo ascolta:

Twelve inches vinyl enable direct manipulation through hand-eye coordination, because the grooves are analog representation of the sound and therefore look different when a sound texture change in a track. (...) the analog transfer through sound waves which increase the sense of 'presence' of a (infinite) sound that can certainly be perceived as 'fuller' (...) The sonically embodied of analog recording fills a lack, the absence of the performer²⁰.

SPECIALE L'*extended mix* di un brano Disco è non è che la stessa registrazione stampata su un formato più esteso: non indica quindi una versione differente nella composizione o nell'arrangiamento, ma soltanto una "forma" diversa per identico "contenuto". A cambiare sarà piuttosto l'esperienza del pubblico del Disco club, che in questo modo si prepara ad essere, citando Frith, "suonato più forte", a fare cioè esperienza di un suono così "fisicamente presente" da ambire addirittura a rimediare all'assenza fisica dell'artista che ha inciso il brano.

In questa "forma" si trova il concreto terreno d'azione dal quale il dee-jay parte per intraprendere la sua opera di mediazione: decifrando il codice analogico attraverso il quale un suono è stato archiviato, questi può immaginare i suoi spazi di intervento sulla riproduzione solo ripercorrendo il tracciato dell'incisione; per dirla con Ernst, il dee-jay ha la possibilità di "guardare dritto dentro l'archivio", quello tecno-culturale costituito dal supporto fonografico stesso²¹. Un vinile che gira sul piatto di un giradischi è a tutti gli effetti un "archivio in movimento": intervenire sulle informazioni inscritte in superficie significa modificare il modo in cui verranno riprodotte e, quindi, esperite da chi ascolta. Pratiche di *cutting* e *editing* analogico come quelle impiegate da Moulton lavorano sulla fattura del disco giocando sull'elementare principio fisico dell'indessicalità fonografica, per il quale "la registrazione sonora è un'applicazione del tempo sullo spazio (...) il sistema che rende partecipe il suono delle proprietà fisico-geometriche di permanenza, riproducibilità e trasformazione"²². Semplicemente operando sui solchi di un disco in vinile, il dee-jay si trova dunque in una condizione speculare a quella dell'archeologo dei media. Come quest'ultimo è interessato alle profondità temporali che si nascondono dietro la traccia fisica, "what has remained from the past in the present like archaeological layers, operatively embedded in technologies"²³.

Alla luce di queste considerazioni possiamo ulteriormente parafrasare il concetto di mediazione tra la dimensione fissata della musica registrata e la dimensione spontanea della performance avanzata da Fikenschter ponendo l'accento sulle implicazioni temporali: *manipolando il disco, il dee-jay agisce da mediatore tra un tempo già fissato e il tempo reale in cui si svolge la performance*. Agirà dunque tra ordini temporali differenti, quello iscritto nel medium fonografico, archiviato e predeterminato, e quello della performance, ancora nel suo farsi: in quest'ultimo si trova il maggiore margine di manovra a disposizione del dee-jay rispetto all'operatività del medium. Il suo repertorio di "trucchi" va ad agire sulla materialità del disco durante il costante moto di rotazione imposto dalla turntable, invertendone la direzione, interrompendolo, alternandone la velocità o fermandolo per sfumare una parte di riproduzione e farla seguire da un'altra già avviata su un giradischi differente²⁴. Ad ogni singolo intervento in questo senso chi ascolta viene avvertito del divario tra il "tempo reale" tecnologicamente mediato (che può sempre cambiare direzione e velocità) e il tempo reale nel quale si svolge la performance (spontaneo e imprevedibile proprio in quanto fa parte di un flusso costante e irreversibile); in altri termini, una mediazione eseguita dal vivo sul supporto fonografico rende esplicito il modo in cui la musica è stata mediata precedentemente e svela la riproduzione nella sua natura di *data processing*. Si tratta di un'applicazione pressoché letterale di quella che Friedrich Kittler ha chiamato "manipolazione degli assi temporali"²⁵: riconoscendo ai media tecnologici la prerogativa unica di "conservare il tempo reale", egli riflette su come il tempo stesso diventi una variabile manipolabile, una caratteristica qui sfruttata per evidenziare le potenzialità performative del mezzo.

The fact that time itself becomes a variable that can be manipulated with technological media (you can speed up, slow down, reverse the direction of the record) suggests that our capacity to manipulate the media artefact not only enables us to process historical 'real time' to be experienced as a temporal event in the present, but to transform historical 'real time' into events of alternate temporal orders as well²⁶.

SPECIALE Il dee-jay può quindi “suonare il pubblico” unicamente “suonando il disco”: non (solo) la musica che vi è incisa, ma l’artefatto mediale nella sua materialità, permettendo così all’uditorio di sperimentare un “evento di diverso ordine temporale”, tra tempo fissato e tempo reale. Il ruolo di performer e di entertainer che gli è stato negato risulta invece evidente se ascritto a questo orizzonte crono-tecnologico, posto “a lato” dell’operatività del medium ma mai sovrapponibile a questa. Per tornare infine alla formulazione inizialmente fornita da Fikenschter - “to make mediated music immediate” – possiamo sperare di arricchire il concetto offrendo un ribaltamento di prospettiva: *la mediazione del dee-jay consiste nel rendere immediata nel tempo una musica tecnologicamente mediata, mettendo in evidenza le proprietà performative del medium.*

One More Time. Nuove forme di Discomusic

“Whosoever is able to hear or see the circuits in the synthesized sounds of CDs or in the laser forms of disco finds happiness”²⁷

Per Nu Disco si intende generalmente una nuova ondata di interesse per le sonorità “originali” della Discomusic, affermatasi a metà degli anni 2000. In questo periodo etichette discografiche storiche (Strut Records, Harmless, Soul Jazz) o amatoriali (Moxie, Supreme Edits, Lobster Disques e Big Break Records) si specializzano nel ristampare titoli influenti o dimenticati del canone del genere, affidando spesso a dee-jay e producer il compito di curare antologie o ri-editare vecchie registrazioni ritenute rappresentative o eccezionali per il suono dell’epoca²⁸. In parte le ristampe per i club e le pratiche di re-editing nel formato originale in dodici pollici riflettono un dato che riguarda tutto il mercato, discografico e non, ovvero la persistenza di alcune “pratiche socio-materiali” in un regime digitale che si vorrebbe invece interamente votato alla smaterializzazione²⁹. Nel caso particolare della Disco questo tentativo di storicizzazione corrisponde anche ad un confronto dialettico con la cultura materiale³⁰ che l’ha tenuta a battesimo e alla necessità di rinegoziarla in un nuovo scenario tecnologico-mediale.

Se il lavoro del duo francese Daft Punk risulta significativo non è soltanto per l’effettivo peso del duo musicale rispetto al fenomeno Nu Disco e alla Popular Music contemporanea tutta. La componente iper-tecnologica che pervade il loro immaginario, dagli allestimenti degli spettacoli dal vivo ai testi delle canzoni e alla mitologia sulle loro persone³¹, appare, più che un semplice riferimento, una provocatoria “presa in carico” della vulgata che associa la Disco all’“harsh sci-fi future” pronosticato da Frith. D’altra parte, alcune considerazioni che ricorrono di frequente nelle loro esternazioni pubbliche (“...but it’s always been for us about the interaction between technology and humanity, and we couldn’t have done our project, definitely, without technology”³²) riportano al quesito che ci ponevamo riguardo al carattere dell’intrattenimento tecno-utopistico proposto dalla Discomusic: “what it means to be humans experiencing technology”³³.

Nel Febbraio 2001, agli albori del fenomeno Nu Disco, i Daft Punk pubblicano per Virgin Records il secondo LP *Discovery*. Dichiarato atto d’amore nostalgico nei confronti della club culture³⁴, l’album contiene i campionamenti da diversi brani di Discomusic originariamente pubblicati in un periodo compreso tra il 1974 e il 1983³⁵. Troviamo utile soffermarci sull’uso del sampling digitale come momento di storicizzazione e, al tempo stesso, di rimediazione non solo della musica Disco ma anche delle pratiche tecno-culturali che le appartengono. In primo luogo perché, come notato da Sterne, la nozione precede di gran lunga la cultura digitale al quale solitamente la si associa, ed è figlia di una “recombinant music culture”³⁶ le cui origini possono essere rintracciate in tempi e contesti assai lontani da quelli presi in esame qui.

SPECIALE

From Schaeffer onwards, DJ Culture has worked with two essential concepts: the cut and the mix. To record is to cut, to separate the sonic signifier (the “sample”) from any original context or meaning so that it might be free to function otherwise. To mix is to reinscribe, to place the floating sample into a new chain of signification (...) No longer a figure of linear continuity that, ideally, could be recalled in its totality, musical history becomes a network of mobile segments available at any moment for inscription and reinscription into new lines, texts, mixes. In short, musical history is no longer an analog scroll but digital and random access³⁷.

Su questa nozione del campionamento come “sonic signifier” lavora la maggior parte della (vasta) letteratura sull’argomento. Per il teorico e dee-jay Paul Miller le registrazioni stanno al musicista che lavora con i sample come le note al musicista di improvvisazione jazz³⁸: un’equazione che implica che i campionamenti di musica registrata non vengano soltanto estratti dal testo al quale appartenevano ma anche da ogni forma di resistenza materiale, pronti a diventare, da rappresentazione analogica e “concreta” che erano, un’unità simbolica e astratta per la scrittura (e riscrittura) del suono.

Già nel 1994, la storica e teorica dell’hip-hop Tricia Rose, nel difendere la rilevanza del sampling come legittimo strumento di appropriazione culturale delle tecnologie da parte della comunità afro-americana, ne dava una lettura sostanzialmente analoga ma più focalizzata sulle implicazioni storico-culturali.

[sampling] is about paying homage, an invocation of another’s voice to help you to say what you want to say. It is also a means of archival research, a process of musical and cultural archeology (...) a process of cultural references and intertextual references. (...) In addition to the musical layering and engineering strategies involved in these soul resurrections, these samples are highlighted, functioning as a challenge to know these sounds, to make connections between the lyrical and musical texts. It affirms black musical history and locates these “past” sounds in the “present”³⁹.

Il campionamento è ancora un segmento testuale, una citazione da testi altri inseriti questa volta in un contesto di ricostruzione storico-culturale. Senza l’afflato politico e identitario dell’hip-hop studiato da Rose, ma a convalida delle dichiarate ambizioni revivalistiche di *Discovery*, una spinta verso questa “musical and cultural archeology” è certamente presente anche nel nostro caso: i Daft Punk costruiscono la propria musica sugli “strati” della storia della Disco, in un’operazione che è di (ri)scoperta fin dal titolo. Tuttavia l’uso di un sample in particolare interroga, più che l’uso “contenuto” campionato, la “forma” materiale del campionamento.

La traccia d’apertura *One More Time* campiona una piccola parte della sezione centrale del brano discofunk *More Spell On You* (Eddie Johns, 1979). Nei trenta secondi introduttivi si ascolta il campionamento che tornerà per tutto il brano ma in versione fortemente “compressa”, come se un dee-jay stesse tentando di applicare ad un compact disc nel lettore di un computer portatile lo stesso trattamento che veniva riservato ai vinili sul giradischi. Per via dell’imperfetta qualità della riproduzione, risalire al testo dal quale è stato estratto il sample è praticamente impossibile, la via a quello che Rose definiva “a process of cultural reference and intertextual references”⁴⁰ ci viene sbarrata dal principio. Impossibilitati ad intraprendere una “cultural and musical archeology”, siamo dunque portati a ragionare sulla materialità del medium di riproduzione, e considerarlo piuttosto nel senso archeologico inteso da Ernst: “less about temporal antecedence than about the technoepistemological configurations”⁴¹.

Alle due diverse concezioni di archeologia corrispondono due diverse accezioni di campionamento: una è quella di “contenuto”, il segmento testuale come sonic signifier che abbiamo già incontrato. L’altra è quella di carattere crono-tecnologico, e riguarda il campionamento come unità base del processo di

SPECIALE sample based synthesis, il principio secondo il quale “in contemporary computer-based audio recording, every moment of recorded sound is essentially a ‘sample’”⁴². Nella registrazione digitale il segnale sonoro viene infatti processato per unità discrete: la continuità dell’ascolto di una musica su CD non è che un effetto dato dalle configurazioni tecno-epistemologiche del mezzo. Le stesse ripetizioni, gli stacchi e i continui salti delle tracce che dapprima ci impediscono di riconoscere il sample come segmento di *More Spell On You* e di ricondurlo al suo testo musicale originale, ci rivelano però che la musica che stiamo ascoltando è in realtà un insieme di unità sonore al limite del percettibile - i sample, appunto. A differenza di quanto accadeva con la mediazione del dee-jay su supporti analogici, dove la manipolazione fisica del medium dava adito ad “un evento di altro ordine temporale”, i rapporti tra medium e manipolazione in regime digitale si risolvono per Ernst a favore di un “artifactual event, revealing not physical but mathematical moments of the real”⁴³. I producer non “suonano” il CD come artefatto mediale: quella di *One More Time* è quindi una metafora delle condizioni di ascolto della musica Disco attraverso mezzi digitali. Ciò non di meno, suggerisce in che modo anche questi ultimi - la cui presunta “immaterialità” e perfetta riproducibilità viene spesso scambiata per trasparenza - ⁴⁴ possiedano a loro volta una dimensione materiale che condiziona attivamente la nostra esperienza. Con l’ingresso delle tecnologie fonografiche in regime digitale, non è soltanto la storia della musica a diventare “a network of mobile segments”, ma anche la musica così come la ascoltiamo.

Conclusioni. Come imparammo a sentire la macchina

“But there still are media. There still is entertainment.”⁴⁵.

In polemica contro gli studi culturali, che avrebbero ravvisato nelle espressioni sociali e comunitarie sorte intorno alla pista da ballo l’unica possibilità di “umanizzare” la Discomusic e di redimerla da un tecnomaterialismo altrimenti inaccettabile, Andrew Goodwin scriveva:

While cultural studies critics such as Simon Frith debate the essentially critical and academic distinctions being made between technology on the one hand and “community” and nature on the other, pop musicians and audiences have grown increasingly accustomed to making an association between synthetic/automated music and the communal (dance floor) connection to nature (via the body)⁴⁶.

Prima ancora della risposta socio-culturale alla Disco ne esiste una tecno-culturale, che riguarda la nostra esperienza di ascoltatori di fronte alla macchina. Una “sensibilità” verso l’apporto dei media tecnologici nella Discomusic è andata via via interiorizzandosi, oltre che nel ballo, anche nell’ascolto. L’effetto del vinile a dodici pollici sul pubblico o il caso del sample digitale analizzato poc’anzi dimostrano che anche all’orecchio del “semplice” fruitore di musica riprodotta può essere suggerita una consapevolezza sul modo in cui i media fonografici operano materialmente. Ogni volta che un dee-jay inverte la direzione del disco che gira sul piatto, l’avventore di una discoteca avverte, per tornare alle parole di Ernst, “la materialità del medium che si fa poetica” (o, nella fattispecie, “musicale”); lo stesso ascoltatore, nella stessa occasione, sarà consapevole di “avere a che fare con media e non degli umani” dal momento in cui anche i primi sono protagonisti della performance alla quale sta assistendo. Per apprezzare le tecniche di missaggio di un dee-jay, o il canto una voce digitalmente trattata da un vocoder, occorre aver coltivato delle tecniche d’ascolto, essere divenuti, secondo la definizione usata Sterne, dei “virtuoso listeners”⁴⁷. Ascolto affettivo-percettivo e ascolto media-archeologico in questo caso si avvicineranno sensibilmente, quasi fino al punto di confondersi. Rifacendoci ancora all’idea di intrattenimento come “arte esperienziale” introdotta da Dyer, si potrebbe affermare che il valore aggiunto dell’impianto

SPECIALE fortemente tecnologico della Discomusic, quello cioè che eccede l'ascolto squisitamente musicale, sta nel modo in cui riesce a farci "sentire i media" mentre ascoltiamo la musica.

Simone Dotto

Note

1. Richard Dyer, "In Defense of Disco", *Gay Left*, n.8, Estate 1979, pp. 19 – 23.
2. Tutti gli estratti sono da Simon Frith, "Infinite Spaces of Disco", *Time Out Magazine*, n. 418, Aprile 1978, ripubblicato su < <http://www.djhistory.com/features/the-infinite-spaces-of-disco-1978>> (ultimo accesso 8 Aprile 2016)
3. Ivi, p. 23.
4. Simon Frith, "Infinite Spaces of Disco", cit.
5. Richard Dyer, "Entertainment and Utopia" in Bill Nichols (a cura di), *Movies and Methods – An Anthology*, University of California Press, Berkley –Los Angeles 1985, pp. 233-234.
6. Simon Frith, *Performing Rites. On The Value of Popular Music*, Harvard University Press, USA 1996, p.242.
7. Wolfgang Ernst, "Media Archaeology as a Transatlantic Bridge", *Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis – Londra 2012, p.31.
8. Wolfgang Ernst, "Media Archaeography. Method and Machine vs History and Narrative of Media", *Op Cit.*, p. 55.
9. Cfr. Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?*, Polity Press, Cambridge – Malden 2012, pp. 63 – 90.
10. Wolfgang Ernst, "Media Archaeography. Method and Machine vs History and Narrative of Media", *Op. Cit.*, p. 55.
11. Wolfgang Ernst, "Towards a Media Archeology of Sonic Articulations", *Op Cit.*, p. 177.
12. Ibidem.
13. Wolfgang Ernst, "Media Archaeography. Method and Machine vs History and Narrative of Media", *Op Cit.*, p. 57.
14. Simon Frith, "Infinite Spaces of Disco", cit.
15. Lawrence Grossberg, "Reflections of a disappointed Popular Music scholar" in *Rock over the Edge. Transformations in Popular Music Culture*, Roger Beebe, Denise Fulbrook, Ben Saunders (a cura di), Duke University Press, Londra 2002, p. 51.
16. Kai Fikentscher, *You Better Work! Underground Dance Music in New York City*, Wesleyan University Press, USA 2000, p.34.
17. Ivi, p. 79.
18. Cfr. Will Straw, "Value and Velocity: The 12 Inch Single as Media and Artifact" , David Hesmondhalgh, Keith Nigus (a cura di), in *Popular Music Studies*, , Arnold, Londra 2002, pp. 164 -177. Cfr. Bill Brewster, "Tom Moulton Interview", <www.djhistory.com/interviews/tom-moulton> (ultimo accesso: 6 Aprile 2016).
19. Hillegonda C. Rietveld, "The Residual Soul Sonic Force of the 12 Inch Dance Single", Charles R. Acland (a cura di), *Residual Media*, University of Minnesota, USA 2007, pp. 100 – 101.
20. Wolfgang Ernst, "Media Archaeography. Method and Machine vs History and Narrative of Media" , *Op. Cit.*, p. 60.
21. Angelo Orcalli, "Orientamenti ai documenti sonori" in Sergio Canazza, Mauro Casadei Turrone Monti (a cura di), *Ri-Mediazione dei documenti sonori*, Forum, Udine 2006, p. 25.
22. Wolfgang Ernst, "Media Archaeography. Method and Machine vs History and Narrative of Media" , *Op. Cit.*, p. 57.

- SPECIALE** 23. La tecnica dello slip-cueing, generalmente attribuita al dj italo-americano Francis Grasso attivo nei club di New York durante i tardi anni '70, è paragonabile ad raccordo "in dissolvenza" all'interno del montaggio (mixing) che passa da una fonte del suono riprodotto ad un'altra. Cfr. Tim Lawrence, *Love Saves the Day. A History of American Dance Culture*, Duke University Press, Durham – Londra 2003, passim.
24. Cfr. Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999, pp. 33-38; per una discussione del concetto di "Time Axis Manipulation" vedi anche: Sybille Kramer, "The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich Kittler's Conception of Media", *Theory, Culture and Society*, Vol. 23, nn. 7-8, pp. 93-109.
- Jason Camlot, "Historicist Audio Forensics: The Archive of Voices as Repository of Material and Conceptual Artifacts", in *The Nineteenth-Century Digital Archive*, n. 21, 2015, <<http://www.19.bbk.ac.uk/articles/744>> (ultimo accesso 4 Aprile 2016).
- Friedrich Kittler, Op Cit., p. xii.
25. Marc Rowlands, "Are Re-edits The Real Revenge of Disco?", <<http://www.theguardian.com/music/musicblog/2008/may/05/arereeditstherealrevengeo>> (ultimo accesso: 7 Aprile 2016).
26. Paolo Magaudda, "When Materiality 'Strikes Back': Digital Consumption Practices in the Age of Dematerialization", *Journal of Consumer Culture*, Vol. 11, n. 1, Sage Publications, Londra 2011, pp-29-36.
27. Per un contributo teorico recente sul valore della cultura materiale nelle ristampe discografiche in ambito popular music indipendente vedasi Elodie A. Roy, *Media, Memory, Materiality. Grounding the Groove*, Ashgate, Regno Unito 2015, pp. 105 -141.
28. Durante un'intervista rilasciata proprio per la promozione di *Discovery*, il duo spiega la sua abitudine di usare costumi da robot in questi termini: "at some point we were doing a track and our sampler crashed and it exploded and there were sparks and we were hurt a little bit so we had to make a little surgery and then we became robots. So the robots are definitely us". Piers Martin, "The Discovery Channel", *The Face Magazine*, n. 16, Febbraio 2001, pp. 5-6.
29. Cit. in Cora S. Palfy, "Human After All: Understanding Negotiations of Artistic Identity through the Music of Daft Punk", *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, Oxford University Press, USA 2016, p. 300.
30. David Bell, *Science, Technology and Culture*, Open University Press, Berkshire- Londra 2006, p. 76.
31. Cfr. Chris Gill, "Robopop", <http://remixmag.com/mag/remix_robopop> (ultimo accesso: 13 dicembre 2011).
32. I campionamenti ufficialmente accreditati provengono da: *I Love You More*, (George Duke, 1978); *Coca Bottle Baby* (Edwyn Birdsong, 1979); *Can You Imagine* (Little Anthony and the Imperials, 1977); *Who's Been Sleeping In My Bed* (Barry Manilow, 1979);
33. Jonathan Sterne, "Media or Instruments? Yes", *OffScreen*, Vol. 11, nn. 8-9, Agosto – Settembre 2007, <http://offscreen.com/view/sterne_instruments> (ultimo accesso: 8 Aprile 2016).
34. Christoph Cox, Daniel Warner, "Introduction" in Christoph Cox, Daniel Warner (a cura di), *Audio Cultures: Readings in Modern Music*, Continuum, New York -Londra 2004, p. 330.
35. Paul Miller, "Algorithms: Erasures and the Art of Memory" in Christoph Cox, Daniel Warner (a cura di), Op. Cit., pp. 348-354.
36. Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Hanover 1994, pp. 75, 89.
37. Ivi, p. 75.
38. Wolfgang Ernst, "Media Archaeography. Method and Machine vs History and Narrative of Media", Op. Cit., p. 55.
39. Eliot Bates, "Glitches, Bugs and Hisses. The Degeneration of Musical Recordings in Contemporary

SPECIALE Musical Work”, in Christopher J. Washburn, Maiken Derno (a cura di), *Bad Music. The Music We Love to Hate*, Routledge, Oxon-New York 2004, p. 218.

40. Wolfgang Ernst, “Experimenting with media temporality”, *Op Cit.*, p. 191.

41. Per una trattazione più ampia sull’impatto della digitalizzazione dei media sonori analogici dal punto di vista socioculturale vedasi Gabriele Balbi, Paolo Magaudda, *Storia dei media Digitali. Rivoluzioni e continuità*, LaTerza, Lecce 2015, pp. 101 -108, 142 – 144.

42. Friedrich Kittler, *Op Cit.*, p. 1.

43. Andrew Goodwin, “Sample and Hold: Pop Music in the Age of Digital Production”, Simon Frith, Andrew Goodwin (a cura di), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, Pantheon, New York 1990, p. 258.

44. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham – Londra 2003, p. 137.

Abstract

To further elaborate the widespread criticisms concerning the supposedly “materialistic” and “technocentric” essence of Disco, this essay aims at reconsidering Discomusic from a “crono-technological” perspective rather than a social-technological one. Theoretical tools borrowed from Wolfgang Ernst’s understanding of media-archaeology will be applied to two different cases (vinyl records manipulation techniques and digital sampling in Nu Disco), highlighting differences and similarities in the use of analog and digital media for sound recording. In each case I will discuss how the dee-jay and the producer differently “mediate” between recorded music and the listening audience, within a live or a studio context, in order to demonstrate in which ways the medium itself (as a techno-cultural artifact) “performs” by stressing its material and temporal features. The purpose of the essay is to investigate the effective role of media technologies in shaping our entertaining experience as Discomusic listeners.

SPECIALE **Blaming or Defending Disco?** **Analyzing the historical development of the mainstream journalistic discourse about authenticity of electronic music in Germany during the decade 1975-1984**

The Work of Music in the Age of Electronic Reproduction

With the description “a unique phenomenon of a distance, however near it may be”¹ Walter Benjamin defined the concept of *aura*. In his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), he observed a loss of the exclusive nature –the *authenticity* - of the artworks, which at that point started to be technically reproducible through the rise of new media technologies such as photography, phonography and film. In his view, these developments would ultimately turn art’s function into a mere entertainment product. The new technologies would encourage the masses to take part in the artistic production, since these enable performers to test their acts in front of an equipment, and consequently wouldn’t need an elevated degree of virtuosity.²

Similar socio-cultural consequences of technology-related transformations of artistic production and distribution techniques were also described by Theodor W. Adorno in his essay *Kulturindustrie* (1944)³ under the notion of *Amusement*. With this concept he pictures a society where the cultural industry spreads its insubstantial products and subverts the revolutionary function of art by means of new media reproduction techniques, which would allow the serial reproduction of formerly singular artworks and cultural contents.⁴ That allegedly leads to a popularization of cultural engagement (meant pejoratively), as well as to a growing degree of dilettantism on the artists’ side, which would result in a loss of subversive potential through a style’s unification brought by the new techniques’ essence.

Adorno’s abstract theory finds a specific application in other studies⁵, where he counterpoises serious and popular music, which he believes correspond to the dichotomy of high/low culture. Here the concept of *Amusement* has been applied to the supposedly passive and automatic reception of popular music, in which he remarks the presence of pre-given and easily recognizable frameworks, that, in contrast to the structure of serious music, would not be constituted by a solid system of meticulously concatenated details. Music would therefore turn into an inconsistent medium for entertainment, whose principal aim is to relax the listeners worried by society’s pressure, leading them to act like purchasers of consumable goods in order to satisfy their needs. Furthermore, as the author suggests⁶, the “technologization” process of music lets the latter submit to the dominion’s will of conformity with means of its omnipresent and standardized character, leading to an alleged loss of *aura* of the recorded artworks. The result, the mass-distribution of recorded music, appears to be the antithesis of what Adorno considers as the only authentic musical dimension one can still recognize in the artistic interpretation, the live performance.

This general discourse about popular music can be applied to the specific case of electronic music, as well as Walter Benjamin’s arguments, since electronic-musicians and producers have also been affected by similar critiques in the past, mostly brought forth from the side of the Pop/Rock specialists. This predominantly concerns the alleged lack of *authenticity* and *virtuosity* due to their use of electronically-programmable-instruments, which principally allows them to program, register and test their musical actions on a medium before their “live performances”, and therefore enable the possibility to always playback the same performance. Since their emergence, new electronic-music styles relying on computer technologies have been confronted and compared to the traditional way of performing music through acoustic (and electrically-amplified) instruments, where musicians have an aleatory approach to the performance, which therefore preserves its unique nature because of its intrinsic material impossibility of repeating exactly the same set more than once. For these reasons electronic-instrumentation has

SPECIALE been inculcated by Rock authors of emptying the performance from its central “authentic” values like exclusivity and unrepeatability, transforming it into a form of mere entertainment. Indeed, starting from the ‘60s, white Rock music (and later Psychedelic Rock) acquired its “hegemonic” status thanks to its rebellious and easily-sellable character, which smoothly led to a wide-accepted “auratic” attribution regarding the guitar-dominated style. During the following decade, electronic music further highlighted this quality acquired by Rock music, hence the alleged lack of *aura* and authenticity of the former, that has been strongly remarked as contrast to it.

Furthermore, new music technologies tend to allow more people to express themselves by music, since the equipment costs are lower and they give the possibility to produce good quality tracks without a proper studio. These developments have often been interpreted as a spreading wave of dilettantism in the musical environment by mainstream press and Pop/Rock avant-garde.

Nowadays, electronically-programmable and software-based instruments have been completely integrated into our culture, allowing musicians’ creative processes to be developed within new parameters, through automating basic musical craftsmanship and allowing artists to concentrate on other production layers. The opportunities offered by the new instrumentation (e.g. huge variety of timbres, tones and semitones)⁷ brought a deep change into long-established musical paradigms within the Western society. This was already predicted and desired by avant-garde composers in the early decades of the Twentieth Century, as e.g. Edgar Varèse (1936):

“[...] The new instruments will allow me to write music as I conceive it, [...] There will no longer be the old conception of melody or interplay of melodies. The entire work will be a melodic totality. The entire work will flow as a river flows.”

Edgar Varèse, “The Liberation of Sound”, in Christoph Cox, Daniel Warner, *Audio Culture*, Bloomsbury Academic, New-York, 2004, pp. 17-21, pp. 17-18.



Fig 1 | Robert Moog at his own synthesizer in the early ‘70s

SPECIALE Music flow is one of the most characterizing elements in contemporary electronic and dance culture, which has its roots in the early 1900s when experiments were made in this field by personalities like the Russian Lev Termen, who invented the only one instrument playable without body contact: the Theremin.⁹ Over the next decades, huge developments were made concerning new modes of musical expression by employing electronics, e.g. investigations on tapes' sound modifications in Pierre Schaeffer's *musique concrète* in the '40s⁸, as well as the first computer technologies in the '50s, that represent the foundations for electronic-programmable-instruments introduced in the early '70s.

Shortly before the early '70s, the latter started to be serially produced by large manufactures like Moog, and, some years later, they became affordable for the most mass-consumers. Consequently, this kind of instrumentation started to be integrated into band projects mostly related to the Pop/Rock music productions, especially in Germany, where, since the early '50s, different pioneers like Robert Eimer and Karlheinz Stockhausen experimented on electronically-generated sound.¹⁰ In fact, during the early '70s, the German musical landscape offered a great variety of popular music artists, which incorporated influences of Psychedelic Rock to the new musical tendencies in their works, giving birth to a unique music style (ironically) named "Krautrock" which was widely appreciated abroad but hardly recognized by the German audience. Exponents of these styles were bands like Ash Ra Tempel and Tangerine Dream, who both collaborated with the prominent musician Klaus Schulze, or Kraftwerk. The latter have been active since 1968 using exclusively electronically-programmable-instruments and in 1974 produced the first album belonging to the Synth-Pop genre, "Autobahn", that affirmed the potentialities of this new wave of German musicians worldwide.

Nevertheless, at that time, electronic influences on music production were heavily stigmatized from the Pop/Rock avant-garde, who, as argued by US author Richard Dyer in its article "In Defense of Disco" (1979), related it to a vacuous cultural-transmitter of "wrong values", such as capitalistic music production, superficial and escapist utopia, lack of oppositional and political message, excessive emotionality and unauthentic musical aesthetics.¹² In his essay, Dyer conversely praises the new music genres like Disco (which can be regarded as an electronically-influenced forerunner of the electronic-dance-music genres appearing at the same time in Germany), reconsidering them under another point of view, as being a kind of new musical approach, which would encourage personal contacts and offering a way out from everyday capitalistic life. Hence, he interprets them as, expressing a subversive potential under a new form.¹³

The aim of this paper is to investigate the point in time when a parallel cultural debate about the alleged problem of authenticity and virtuosity of electronically produced and performed music began to proliferate within the discourse about popular music in Germany, and what evidence has been brought forth to sustain mainstream and Rock avant-gardistic arguments, as well as what kind of discursive strategies were used toward artists embracing new technologies in their composition's concept.

Power and Discourse

In order to analyze the point in time when the discourse in focus started to become a fundamental topic for the mainstream press dedicated to a music-interested audience, and in order to understand the nature of accusations that have been leveled against artists using electronically-programmable-instruments, the used sample has been considered following Michel Foucault's theory in *The Order of Discourse*¹². In his essay, published in 1971, Foucault introduces the idea that discourses cannot proliferate freely within society, but they are limited and controlled by societal institutions, which create specific mechanisms and procedures directing them into certain patterns in order to govern their power and subversive force.¹⁴

SPECIALE Foucault's theory has been applied by numerous other scholars interested in the relationship between discourse and power which led to the development of several different methods to analyze disparate aspects of this abstract concept. Fairclough's¹⁵ and Gee's¹⁶ guidelines have been chosen in the current case because of their concerns for the social structures that are affected by conventions of social institutions. Their technique of interpreting linguistic elements within a given framework by going beyond merely linguistic issues towards the ideology domain through social settings and intertextual contexts aims to deduce hidden rules and (de)legitimizing strategies of implicit mass-media discourse.

These instructions have been used on a sample of 50 articles¹⁷ on musical artists active in Germany in the decade 1975-1985, who were working with electronically-programmable-instruments, in order to observe and critically discuss how discursive elements are imposed by the society by means of mass-media as mainstream divulgation tools.

The chosen articles were published in the mainstream generalist music magazine *Musikexpress* (first issued in 1969), edited by the German publishing house Axel-Springer-Verlag (founded in Hamburg in 1946), one of the largest publishing houses in Germany and in Europe, well-known for its corporate principles oriented at western capitalist liberal market economy. *Musikexpress* was at that time the only publication of Axel-Springer-Verlag focusing on a topic related to cultural and musical industry, alongside the most known *Rolling Stone* – magazine for Rock and Pop culture founded in 1967 -. In fact, the production-line of this enterprise, publisher of one of the best-sold newspapers in Germany (the daily *Die Welt*), principally concerned with the news divulgation in a tabloid format, a journalistic style which tends to present the concerned topics under an entertaining perspective, as in the renowned *Bild-Zeitung* and *B.Z.*

Since the late '60s, the Axel-Springer-Verlag has been recurrently attacked concerning its political and business choices in the cultural field. As e.g. put by Kurt Becker (1968), "[...] [The Axel-Springer-Verlag] positions itself in the market under a pseudo-entrepreneurial perspective and submits completely to the laws of the market-taste and the elusive entertainment-necessities [...]".¹⁷ Under this point of view, media outlets published by the Axel-Springer-Verlag within the cultural field may be considered as acts of the ruling economic classes exercising hegemonic power in terms of masses' mentality and ideology. Therefore, I will consider the outlets of the Springer magazine *Musikexpress* as the "voice of the institution" throughout the present analysis.

The choice of analyzing a magazine like *Musikexpress* was taken in order to analyse how mainstream culture publication organs approached the music-cultural change in focus, at times when it may have been already successfully accepted by more specialist avant-garde Pop/Rock German publications as *Sounds* or *Spex*.

The decade 1975-1984 was selected because of the synthesizers' and drum machines' dramatic spread in the music market between the end of the '70s and the middle of the '80s. At this point in time, more advanced and cheaper technologies (e.g. Asian digital synthesizers, MIDI technology) were available, and a considerable amount of bands and musicians were no longer operating in the field of electronic-music under a pioneering perspective, but instead as a systematic choice. Specifically, interviews and reports about debutants have been adopted for this analysis with the aim of considering artists' direct reactions to provocations or appreciations of the journalists related to musician's authenticity and electronic-music's critical content.

SPECIALE *Cultural Industry's Loud Voice*

Sample Index					
Year	N. Report/Interviews	Relevance ¹			
		+++	**	=	-
1975	0	-----			
1976	2	2	0	0	0
1977	3	0	1	0	2
1978	5	2	2	0	1
1979	3	0	1	0	2
1980	5	1	2	0	2
1981	6	2	1	1	2
1982	20	2	7	3	8
1983	3	0	1	0	2
1984	3	1	1	0	1
	50	10	16	4	20

Table 1: Sample Index

Table 1 | Sample index

Table 1 shows the number of articles (interviews and reports) published, during each year of the considered decade 1975-1984, as well as the degree they are related to the research question (an example of the considered artists can be found in Table 3). Some of the items appeared to be not relevant to the research's purposes, since they focused on other musicians' and bands' aspects (e.g. gender, theatrical temperament, particular voice timbre).

The most striking result regarding this index is the complete absence of reports or interviews related to the investigated topic during the year 1975, which shows the editorial choice not to consider musicians active with electronically-programmable-instruments under any point of view at that time, although synthesizers and drum machines were already in use.

During year 1976, except for the last two months (November and December), the editors of *Musikexpress* still didn't release any reports or interviews under the project's selection criteria, although it seems that the magazine somehow "prepared" its audience to the new tendencies by writing a four-episode dossier from June until September called *Musik aus der Steckdose*¹⁹. Within this special, the journalists depicted a profile of the emerging mass-phenomenon of electronic and dance music, dedicating each episode to another root of these new musical styles, as well as to the terminology necessary to talk about and understand their operating principles by means of a glossary. Starting from the end of that year, the monthly periodical began to partly direct its editorial interests to the emerging genres, even though until 1982 the number of reports and interviews in the researched context seem to be limited to a certain modest amount. Interesting to note in Table 1's index is a dramatic increase of interest for the considered topic during the year 1982, where not only two columns primarily dedicated to new electronic-music artists were introduced but also the most significant number of issues in the thematic context were

SPECIALE published: *Deutsche Tänze* and *Neue Gesichter*²⁰. The two columns ceased to exist already during the year 1983, where just a few articles and interviews under the selection criteria have been published until the end of the considered decade.

Approach Categories				
Year	Provocations (Journalist) ¹	Defences (Artist) ²	Provocations (Artist) ³	Appreciations (Journalist) ⁴
1976	physical relationship with instruments, technical approach to music, creative process automated, conceptless music, too many instruments on stage	consciousness and knowledge of the instrumentation and musical structures, extreme concentration on stage, transparency on stage, intellectual music	knowledge of the e-instruments functions, cultural knowledge, presence of messages in the music	-----
1977	lack of bands originality, unusual sound	intellectual and structured music	-----	-----
1978	entertainment, live show automated, lack of classical music education, lack of movement on stage, lack of bands originality	many possibilities of e-instrumentation, knowledge of music structures, e-instrumentation not cold	Knowledge of the e-instruments function, more than simple sound reproduction on stage	new modern kind of cultural expression forms
1979	entertainment, economical return due to mainstream art	-----	more than simple sound reproduction on stage	classical music education which makes a good musician create original artworks
1980	lack of bands originality, instrumentation coldness	unconventional instrumentation, possibility of originality, public opinion doesn't accept technical changes, innovation	-----	-----
1981	lack of bands originality, entertainment, too many instruments on stage, conceptless music	originality possible, art not exclusive anymore, entertainment is important, big instrumentation on stage is important, different physical approach than with acoustic instruments, e-instrumentation not cold	music is also entertainment not just politics	creativity
1982	amateurism, physical relationship with instruments, coldness, entertainment, lack of political message, lack of virtuosity on stage, lack of bands originality, technical approach to music, mainstream, minimalism	e-music not cold hence made by human beings, not just entertainment, minimalism important, not just amateurs, not just e-musicians, e-music represents the new society, political message is possible	cultural knowledge, not just fun and entertainment, for new cultural expression forms new language elements are needed	-----
1983	-----	e-music can have a concept behind	-----	-----
1984	technical approach to music, creative process automated	long creative process, many possibilities of e-instrumentation	e-instruments are played just like acoustic ones	"king of disco music"

Table 2: Approach Categories

- ¹: Topics that journalists use in relation to the artists in order to provoke and/or denigrate their artwork and/or work techniques declassifying them to a lower artistic level.
²: Topics that artists use to reply to the journalists provocations with the intent of protect their artwork and/or work techniques.
³: Topics that artists use in relation to the journalists in order to protect and defende their artistic intentions without fall into their provocation-game.
⁴: Topics the journalists use in relation to some artists in order to esteem the artwork.

Table 2 | Approach categories

Table 2 shows the categories developed to describe the editorial approach towards musicians that extended their composition methods to the electronically-programmable-instruments and the evolution of the topics' nature during the investigated decade, as well as the artists' reactions when consulted or provoked in interviews concerning their use of non-acoustic instruments. The most recurring topic that the journalists used in relation to the artists in order to provoke and/or denigrate their work techniques and thereby declassify them to a lower artistic level is the lack of originality. Alongside, it is often stated that that their sound seems similar to that of other artists (and is therefore not *authentic*). Moreover, the accusation of producing mere entertaining music which doesn't carry any political or ideological message is expressed.

As shown in this index, there is a significant amount of provocations by the journalists towards the concerned artists, as well as defenses of the latter, who try to respond to the attacks giving their own arguments to the accusations. These two kinds of discursive practices create a circle pattern around the topic in question. Another interesting (re)action modality musicians use to face the issue without taking part in the provocation-game, is challenging the institutional idea that electronic and dance music as popular genre would not be authentic or subversive due to their intrinsic nature.

In some exceptional cases journalists express real appreciation toward the artists, esteeming their artwork aside from the essence of the played instruments. These seldom cases will be discussed in the next section together with a synopsis on the timely development of the topic's nature in terms of provocations and defenses by both artists and journalists.

SPECIALE

Artists in focus	
Most provoked artists	Most appreciated artists
Tangerine Dream Kraftwerk Die Krupps Ultravox Vince Clarke Depeche Mode B.E.F. Pere Ubu Eberhard Schoener Yello	Pere Ubu Jean Michel Jarre John Foxx Brian Eno Giorgio Moroder
Most self-defending artists	Most provoking artists
Tangerine Dream Kraftwerk Michael Hoenig Klaus Schulze OMD Yello Ultravox Die Krupps B.E.F. John Foxx	Tangerine Dream Eberhard Schoener Classix Nouveaux Depeche Mode Brian Eno

Table 3: Artists in focus

Table 3 | Artists in focus

Table 3 shows which artists have been most provoked or appreciated, and which of them reacted defending themselves or provoking the journalist's position. One can observe that the majority of interactions were following the classical pattern provocation/defense, whereas just a minority of artists was able to provoke the journalists who in turn also very seldom expressed appreciations to the concerned musicians.

Do Synthesizers and Drum Machines make Musicians?

As the analysis' results indicate, *Musikexpress'* editors choose to omit the topic around the growing phenomenon of electronic and dance music genres until year 1976, neglecting its importance in the international musical landscape. After that, the periodical started to release first interviews and articles with electronic musicians, which in most cases were subjected to provocations on different levels.

Nevertheless one can observe a certain kind of evolution of the provocation's subjects within the considered decade: whereby during the first years (until around 1978) journalists focused mostly on the technical issues of electronic-music production (such as the physical relationship with the instruments, both in studio and on stage), around the beginning of the 80's the accusations tended to shift more towards the creative domain of composition. This process escalated until 1982, where the highest number of debut bands were consulted and questioned about their use of drum machines and synthesizers. It decreased during the last two years (1983-1984) and gave space to another kind of debate about the new generation's computer-based instruments, such as software and sequencers.

The topics' domains in which the artists move their defenses, in order to argue for their artwork's authenticity against the journalists' accusations, result parallel with to latter, as being a reaction to those.

SPECIALE

Provocations (Journalist)		Defenses (Artist)
No physical relationship with electronic instruments	➔	Knowledge of the instruments and musical structures
Presence of too many instruments on stage	➔	Transparence on stage
Creative processes are automated through electronic music instruments	➔	Electronic instruments allow more complex structures and many possibilities
Lack of bands originality	➔	Electronic music represents the new society
Lack of political message	➔	A political message is possible
Electronic musicians are just amateurs	➔	It doesn't have to be like this - electronic musicians can also accomplished musicians
Most electronic musicians don't have a classical music education	➔	Electronic musicians can often also play other kinds of instruments

Table 4: Provocations/Defenses

Table 4 | Provocations/Defenses

Table 4 shows the most recurring provocation/defense patterns that arose in relation to the discourse about electronic and dance music's authenticity and ideological message. Within the articles, the weight of the journalists' accusative topics and the artists' responses do not seem to be equivalent: in fact, the musician's arguments are ordered into the text in a way in which they appear weak and not convincing, as if they would exhibit feelings of guilt in relation to these issues.

MUSIKEXPRESS: "Hoenig introduces himself as a non-musician:"

MICHAEL HOENIG: "Since the beginning of my career I have always just pressed [synthesizer] keys. Chords, triads and harmonics don't have a significant meaning for me."

MUSIKEXPRESS: "How can this be possible?"

MICHAEL HOENIG: "Well, I have been doing this kind of introduction now for several years. [...] I don't have any classical music education... Nevertheless I am able to build up harmonies and sound structures..."

Michael Hoenig, "Blubber, blubber, zisch... Der Elektronik Michael hebt ab!", *Musikexpress*, n. 8 (August 1978), pp. 9-10.[Translated by the author]

As the example above shows, the style of depicting the interview legitimizes a natural correspondence between being a "real musician" and having had a classical music education. In this way, it excludes the possibility of becoming a musician by taking another kind of socialization. On his side, the referred artist doesn't seem to defend his own artistic style by claiming it to be something unique, but rather takes up the questions topic through answering that he nevertheless possesses basic skills that allow him to function like a "real musician" (e.g. knowledge of musical harmonies and structures). Thereby his answer also legitimizes the institutional idea that a musical artist needs a classical music education.

Another mode of reaction that musicians use to protect themselves from the attacks is to accuse other artists by using the same institutional arguments:

SPECIALE

MUSIKEXPRESS: “[...] And again, like *D.A.F.*²¹, you use textual imperatives.”

DIE KRUPPS: “They [*D.A.F.*] also want to create something new, a kind of differentiated rhythm work, [...] when I was performing together with *D.A.F.*, I simply controlled the tape-recorder on stage.”

Die Krupps, (no title), *Musikexpress*, n. 3 (March 1982), pp.26-27. [Translated by the author]

In this case a member of a new band implicitly criticizes his old band for using a tape-recorder on stage, implying a loss of quality of the artistic creation because of its automation, in order to protect themselves from the accusation of not being authentic. This example demonstrates a certain kind of insecurity on the electronic music artists’ side, which appears difficult to be dealt with in their essence.

Nevertheless there is another kind of reaction that at least some artists exhibited towards the provocations: the one of remaining outside the debate and being themselves provokers, not accepting the standardized accusations directed towards electronically-programmable-instruments and preserving them from being considered of being non-authentic or pure entertainers.

MUSIKEXPRESS: “What kind of physical relationship do you have with your [electronic] instruments? Is it the same as with guitars?”

TANGERINE DREAM: “It is just an optical difference, [while playing electronic instruments you are] extremely concentrated, you are fully committed and this is also a physical experience, even if no one down there is able to perceive it. [...] And while you turn the knobs and press the keys you are able to hear the sound you produce instantly! You don’t have to wait 5 minutes in order to be able to hear something!”

Tangerine Dream, “Ein Traum bekommt Flügel“, *Musikexpress*, n. 11 (November 1976), pp.8-10. [Translated by the author]



Fig. 2 | Tangerine dream²²

In the example above the band first explains the feelings they have in relation to their electronic instruments, comparing them, as they were asked for, to the relationship towards acoustic instruments. After referencing the discourse on alleged virtuosity problems itself (“[...]even if no one down there is able

SPECIALE to perceive it.”), they make jokes on the journalist’s “ignorance” concerning electronic instrumentation. In this case they appear as the ones who “know” what they do and exhibit an authentic and high degree of concentration needed for electronic compositions. Effectively, the journalists’ provocation-game doesn’t reach its goal of demotivating the readers’ interest regarding electronic music. Nonetheless, the amount of musicians who were so self-assured to face this topic with such a degree of sovereignty are very few, compared to the ones who just to avoid the accusations.

Impulse	Reaction	
Provocations (Journalist)	Defenses (Artists)	Provocations (Artists)
Tangerine Dream	Tangerine Dream	Tangerine Dream
Kraftwerk	Kraftwerk	---
Die Krupps	Die Krupps	---
Vince Clarke	---	---
Depeche Mode	---	Depeche Mode
B.E.F.	B.E.F.	---
Pere Ubu	---	---
Eberhard Schoener	---	Eberhard Schoener
Yello	Yello	---
Ultravox	Ultravox	---
---	Michael Hoenig	---
---	Klaus Schulze	---
---	O.M.D.	---
---	John Foxx	---
---	---	Classix Nouveaux
---	---	Brian Eno

Table 5: Impulse/Reaction

Table 5 | Impulse/Reaction

Table 5 above shows the artists’ (re)actions to the provocative editorial impulses. As mentioned previously, just a small number of musicians which have been provoked because of their electronically-programmable-instrumentation react to the affronts by accusing the journalists themselves of not being prepared to an epochal change of music techniques. Most of those who did, were actually well-known bands of musicians, mostly with a classical music education. Furthermore, one can note the presence of the band Depeche Mode²³ within this group, who have been heavily accused under many point of views and about many different topics within the researched issue. During the second part of an interview with this band, one of the members appears to be so bored about the low consideration dedicated to the band that he just starts to joke ironically about the journalists arguments, thereby overturning the role of the ridiculous and putting the journalists themselves in the position of the accused as shown in the example below:

SPECIALE

MUSIKEXPRESS: “On the British Islands, they are all-stars, stars for countless foot pairs on the Post-Travolta-Dance-Floor. Stars for the make-up-joyous New-Romantic-Crowd, stars for the joy of Pop music, emerging from the oscillators and filters of the electronic instruments’ theme park, which become larger, better and cheaper every day. [...] [The debut Album *Speak and Spell*] is already on top of the charts. A wonderful set of pralines from the tool box. Another album in the New Wave section of your local record store.”

“[...] Do you maybe also have something like a message? Do you want to make people happy?”
DEPECHE MODE: “There is no message. And furthermore, we are not happy guys, are we? We’re just a fun band!”

Depeche Mode, (no title), *Musikexpress*, n. 5 (May 1982), p 16. [Translated by the author]

Furthermore one can note, that after 1976, where bands like Tangerine Dream and Kraftwerk were also scrutinized by journalists, the most criticized and provoked bands or musicians that simply react by defending themselves, and therefore adopt the journalists’ position, have been Electro-Pop bands debuting exactly during those same years (e.g. Die Krupps, B.E.F., Yello, Ultravox). This could hint to a lack of professional experience in handling these kinds of situations, which would be better treated by enforcing their own artistic standards.

Conclusion: Market is Subversion

By means of a critical discourse analysis, this paper aimed to describe institutional power relationships between the Pop/Rock establishment represented by a mainstream music magazine and new emerging musical artists employing electronic composition and performance techniques in the ‘70s and ‘80s. It exemplifies how the predominance of a certain ideology within the society at a whole is defended, and how mass-media channels are used in order to reach a widespread coverage to produce a certain collective opinion about new cultural topics.

From the findings of the present study we may learn that the cultural industry readily demonstrated hegemonic influence on artistic and musical discourse by means of the media institutions (in this specific case, through the magazine *Musikexpress*), still not being able of recognizing the potentialities of the new expressive modalities. At the beginning, the publication organ was in fact reluctant to accept the emerging new expressive modalities of electronic-music, which could not be codified in any recognized and crystallized way by the journalists, since they appeared to be outside the borders of their own cultural-intellectual socialization-background. In this way, it did not reflect the market parameters as perceived in the cultural industry. As Brian Eno argued:

“About the new musical styles, I would like to suggest that we are experiencing something new and different, and I also think that it would be the right moment to develop an appropriate language to be able to talk about it.”

Brian Eno, (no title), *Musikexpress*, n. 6 (June 1982), pp.36-38. [Translated by the author].

In this quotation, the musician expresses the necessity to develop a new code in order to be able to talk about the emerging musical field’s phenomena, a code that would also allow the possibility of considering them under a clearer point of view, and consequently would somehow help to sell the product to a mass-public.

SPECIALE Indeed, until the rise of electronic-music as mass-phenomenon, mass-media (as voice of the institutions) and the Pop/Rock intellectual front seem to have shared something like a tacit agreement concerning the “defense” of existing music styles. It was the time of Psychedelic and Hard-Rock, that had been legitimized by the intellectual avant-garde as subversive and authentic, and that at the same were able to sell a huge amount of records and live performances. Pop and Rock styles therefore constituted an interesting and well-selling topic to be discussed by the cultural industry through its media. The emergence of electronic-music artists initially strengthened the accordance between Pop/Rock avant-garde and cultural industry, since these were difficult to sell and they were regarded as inauthentic and lacking of an inner message on the intellectual front, too.²⁴ From the standpoint of the current discourse analysis, this resulted in the tendency of an unwillingness on the journalists’ side to acknowledge and explain cultural changes taking place. Instead, they adopted a strategy of trying to deter the audience from the newly emerging styles. This resulted in steady accusations against the artists during the years of the electronically-programmable-instruments’ growth, especially towards young debut bands and musicians, which did not have a significant background with composition through acoustic instruments (considered the “right” way to create music) and were not able to effectively challenge their critics’ line of argumentation.

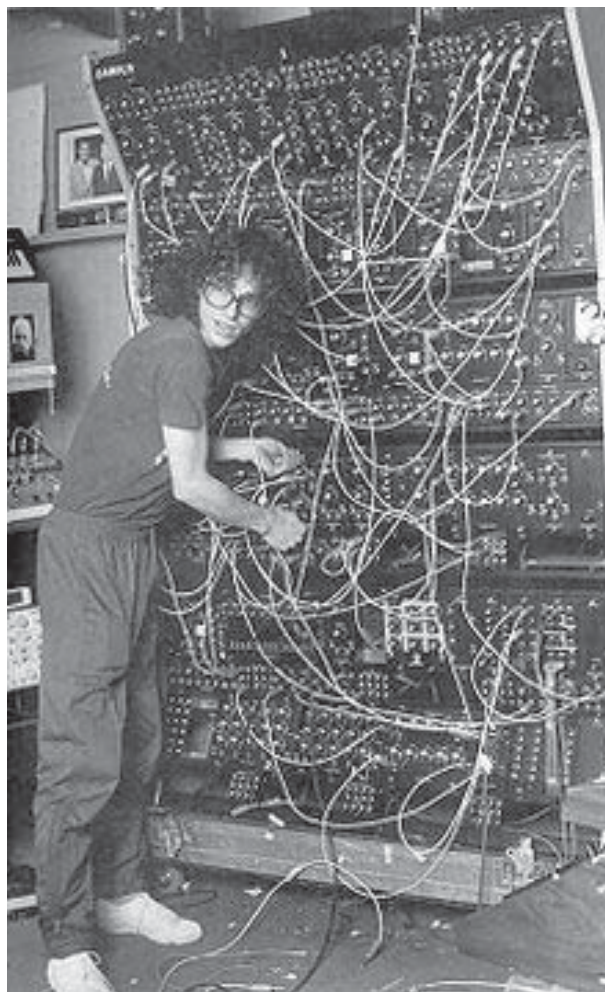


Fig. 3 | Steve Porcaro of “toto” with a modular synthesizerpolyfusion ‘damius’

SPECIALE The arguments used against these musicians were very much in line with Adorno's cultural industry's theory, in that the journalists argued – using different discursive procedures – that the new musical techniques would potentially allow people without any knowledge of the musical structures to compose meaningless catchy themes, with the only purpose of distributing pure entertainment to the society. Due to the lack of substance offered by electronic instrumentation, they argued by drawing on Walter Benjamin, a loss of *aura* would also take place. This way of argumentation from the '50s and '60s was simply reiterated without considering the cultural paradigm changes had taken place by that time.

The intellectuals' skepticism concerning the newly emerging electronic music styles is also reflected by the omission of the topic until a certain year (1976). Naturally, a mainstream music magazine like *Musikexpress* that had no explicit restrictions on genre (e.g. Heavy Metal, Rock'n'Roll, Pop) should have reported on these developments earlier, as happened in other specialized publications (e.g. *Spex*).²⁵ With the growing tendencies of already established musicians to also employ synthesizers and drum machines in the following years the development obviously grew too important to simply ignore it any longer. In order to prepare its target readers for this development, the magazine seems to have decided to introduce the overall topic by explaining the basic principles of electronic-music composition and performance as well as its origins by publishing a special dossier. Nevertheless, the new styles were still not embraced as a simple artistic evolution due to new technological developments, but still treated as a threat for the existing culture, in part because of the ignorance of the journalists about this concern.

This editorial tendency changed in the early '80s, where electronic styles became popular within the mass-audience in terms of the "Neue Deutsche Welle" (NDW). It may be safely assumed, that even if the journalists skepticism may have persisted, a magazine owned by an enterprise like Axel-Springer-Verlag, deeply and economically entwined as it was with the German record industry, would not allow endangering this success, as can be concluded from the seemingly very "forced" introduction of the new columns *Neue Gesichter* and *Deutsche Tänze* (see p.5). Accordingly, the NDW protagonists suddenly received a surprising amount of attention by the journalists, until interest peaked in 1982, where the magazine dedicated a specific column to the growing Synth-Pop and electronic-dance-music artists, which disappeared a year later (1983) because of the discourse's obsolescence and also in order to leave space for discussions about next tendencies of the electronic-music's new generation.

The journal editors' ideology seems to be clearly skeptical regarding electronic and dance-music genres. This claim may be justified by the fact that very few musicians received recognition apart from their use of synthesizers, drum machines and tapes from the side of the journalists. These were usually the ones who subscribed to certain educational patterns (music conservatory background) or that had an already prominent career in the field of electronic and dance music (e.g. Brian Eno, Giorgio Moroder, John Foxx, Jean Michel Jarre). These were also allowed to express their judgments about new musical movements and to give guidelines to the "novices" on how to be a "real musician" as shown in the example below:

GIORGIO MORODER: "One has to sit down and work. Every day you have to sit down at the piano and compose. Then you compose ten songs, and maybe just one or two are suitable."

Giorgio Moroder, "Endstation Schlaraffenland", *Musikexpress*, n. 12 (December 1984), pp. 26-29. [Translated by the author]

In conclusion, mass-media – as voice of the cultural industry – verges on a distinct resistance to accepting new artistic expressions which differ from the institutional methods already approved and

SPECIALE crystallized into dominant culture. This can be interpreted as a reflection of the fear of losing control over the masses ideological choices – choices tantamount to realizing any profit in the cultural industry. In the current scenario, also the intellectual front affiliated to a Pop/Rock philosophy took part in the “game” by rejecting new tendencies that opposed established cultural structures and legitimization strategies, for reasons that can perhaps differ from the cultural industry’s ones (e.g. lack of knowledge of the new instruments), but that met this half-way and permitted a sort of coalition between the two.

Ambra Cavallaro

Notes

1. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), In M. G. Durham & D. M. Kellner (Eds.), *Media and Cultural Studies. Keywords*, Blackwell Publishing, Maiden (USA), 2006, pp. 18–40, p. 22.
2. Cfr. Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 26-27.
3. Theodor W. Adorno, “Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug” (1944), In: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fisher Verlag, Frankfurt am Main, 1944, pp. 128-176.
4. Cfr. Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 143.
5. Theodor W. Adorno, “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens” (1938), In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Vol. 7, pp. 235-259.
- Theodor W. Adorno, “On Popular Music” (1941), In: *Studies in Philosophy and Social Science*, Vol. IX, Institute of Social Research, New York, pp. 17-48.
6. Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor* (1947), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976.
7. Luigi Russolo, “The Art of Noises: Futurist Manifesto”, in Christoph Cox, Daniel Warner, *Audio Culture*, Bloomsbury Academic, New-York, 2004, pp. 10-14, pp. 13-14.
8. David Dunn, “A History of Electronic Music Pioneers”, In Richard Kostelanetz, Joseph Darby, *Classic Essays on 20th Century Music*, Wadsworth Publishing, s.l., 1996, pp. 26-62, p. 25.
9. Cfr. David Dunn, *op. cit.*, p. 29.
10. Cfr. David Dunn, *op. cit.*, p. 51.
11. Cfr. Luis-Manuel Garcia. “Richard Dyer, ‘In Defense of Disco’ (1979)”, in *Geschichte der Gefühle - Einblicke in die Forschung*, s.l., (November 2014), p.1.
12. Luis-Manuel Garcia, *op. cit.*, pp. 2-3.
13. Michel Foucault, *L'ordre du Discours*, Gallimard, Paris, 1972.
14. Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 4-5.
15. Norman Fairclough, *Language and Power*, Longman Inc., New-York, 1989.
16. James Paul Gee, *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method*, Routledge, London, 1999.
17. The analysis is based on the first published reports about musicians who debuted with electronically-programmable-instruments or who introduced them into their musical concept.
18. Kurt Becker, “Das Problem Axel Springer – Unscharfes Porträt eines deutsches Phänomen” (1968). In: *Zeit Online*. Url: <http://www.zeit.de/1968/13/das-problem-axel-springer>.
19. “Music from the Plug-Socket” [Translated by the author]. In *Musikexpress*, n. 6-7-8-9 (June – September 1976), pp. 34-36.
20. “German Dances” and „New Faces”. [Translated by the author]
21. *Deutsche-Amerikanische-Freundschaft* (German for: „German-American-Friendship), Popular German New Wave Band. [NdA]

- SPECIALE** 22. Image from: image credit: <https://www.flickr.com/photos/7158334@N07/12882520393>>Tangerine Dream 1980something via <http://www.imageslike.com>>free imageshttps://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>(license)
23. Nowadays very famous, but at that time they were an Electro-Pop debut band. [NdA]
24. Luis-Manuel Garcia, *op. cit.*, p.1.
25. The target audience for this magazine is the average-music-consumer. [NdA]

Abstract

By means of a critical analysis of the electronic-popular-music discourse in the German mainstream magazine *Musikexpress* in the decade 1975-1985, this paper traces back the historic development of journalists'assessment standards for virtuosity, authenticity and subversion in the electronic-music-age. Results show how cultural industry applies its hegemonic influence on musical discourses through media institutions and Pop/Rock intellectuals, in order to satisfy market requirements.

SPECIALE The Digital Discotheque. Club Events in the Internet Age

The aim of this paper is to explore the receptive and aesthetic characteristics and shifts that are implied by the discotheque (or club) event as it has become a digitized and globally shared phenomenon of internet culture. By analyzing a specific case (DJ Harvey's performance at Milan's Boiler Room), I will point out, first, the immediate experience of this new form of entertainment in juxtaposition to traditional forms of clubbing experiences; second, the wider implications of this shift as it regards for instance the roles of the DJ and the club space, aspects of performance, participation as well as social practices.

Within the grand narratives of disco's cultural history one finds a number of typical *topoi* and subjects, which are considered to be essential: the emergence of disco as a music genre, the histories of famous nightclubs from the pioneering Loft to the nightlife enterprise Studio 54, the intertwinings of disco and gay culture, the anti-disco movement, race and gender issues, disco and film, disco and fashion as well as the music industry's commercial strategies of selling disco, to name but a few¹. What is often underrepresented or even neglected in these historical accounts is the establishing, popularization and elaboration of the club or discotheque event as the great innovation of disco music and culture². Rather than from disco's historical narratives, this media innovation has received far more recognition from analytical studies on club culture³. If we regard the club event as a medium in itself, it is to be defined as a singular collective (and exclusive) performance of music, dancing, bodies, fashion, interior design and architecture, light, smoke and mind-altering substances at a specific time and space, arranged in an institutionalized environment. During the club event, the artistic performance of the DJ is just one of many (though a prominent one within the discourse of disco and club culture). Moreover, every individual body on the dance floor, every flicker of stroboscope light and every song being played are contributing to the collective performance of the event⁴.

With this, the discotheque also becomes a late and resounding contributor to modernity's project of overcoming distinctions and barriers between artist and audience, sender and perceiver, art and life. While the collective aspect of disco's performativity led to a now well established topos of club culture as a new form of tribal ritual⁵, it might also be a good idea to consider the club event as a strange (and ironic?) fulfillment of Richard Wagner's concept of the *Gesamtkunstwerk*⁶. With the *Gesamtkunstwerk* and its attempted realization in the *Festspiel* ("festival") Wagner meant to create a collective multimedia production and performance in which distinctions between artist and audience are resolved. Similarly, and with Wagner in mind, Friedrich Nietzsche described the Greek tragedy as an artistic institution that balances collective musical rapture (the *Dionysian*) and social individuality (the *Apollonian*), thereby achieving a controlled transformation of the individual recipients into a collective of Dionysian satyrs⁷. As we will see in the subsequent analysis, these aspects of performativity, multimediality and the tension fields of collectivity and individuality, chaos and conventionality are equally significant for the experience of club events.

Now that we have roughly defined and contextualized what is at stake here, I argue that the very essentials of the club or discotheque event (as described above) have gone through significant transformations over the last years. The cause for these transformations is the recording, digitization and publication of disco events on the social media and video sharing platforms of the internet. Club venues, magazines, radio stations, festivals and media companies specialized in club culture present club events from all over the world on platforms such as YouTube, Vimeo, Dailymotion or Soundcloud⁸. In order to consider this phenomenon in its full significance and complexity, I will undertake the following analytical steps: first, I will describe and analyze in detail what the digitization of the club event implies in regards to its immediate experience. What kind of entertainment are we dealing with, and how does it differ from the traditional forms of discotheque entertainment? Second, I will point out the wider implications of this shift.

SPECIALE This regards for instance the expanded range of producers and participants, the roles of artistic positions and the status of the discotheque as an institutionalized space of transgression, local peculiarities and auratic qualities, aspects of performance (who is performing for who?) as well as the social practices that are implemented by the discotheque's becoming a digital and globally shared space. These analytical steps will be carried out on the basis of a specific case study: the (online) performance of disco and rare groove legend DJ Harvey at the Boiler Room of Milan, Italy⁹. While the analysis of this particular case does not claim to be representative (according to the methodological principles of sociological studies) for all digital club events that are shared on the internet, I at the same time think that the following analytical investigation of this case's aesthetic and receptive aspects will also potentially reveal some of the key characteristics that are defining for the majority of events as such.

The Boiler Room is an online platform for music events that was founded in 2010¹⁰. Having become one of the most popular presenters of club music events on the internet, there are now more than 60 Boiler Room locations all over the world. Within the broader scope of viewing and sharing club events on online video and audio platforms the Boiler Room features are to be found among the top hits with viewer numbers in the millions (Carl Cox's *Ibiza Villa Takeover* DJ-set has for instance been viewed more than 13 million times¹¹); and they generally receive consistently fairly high quantities of viewings (with an average of roughly 73,000 views per video and more than 900,000 subscribers on YouTube). Besides other genres such as jazz, hip hop or pop, the main core of music genres presented at Boiler Room consists of club and dance music (esp. house, techno, disco). Thus, the majority of performances are club events with DJs as the central artistic contributors. Commonly, these events take place within discotheque venues, but also alternative locations such as festival stages, music studios, pool facilities or tropical beaches are being used. In contrast to the unlimited access that the platform provides to its content, the participation within the actual club events that are recorded and posted is strictly based on exclusiveness and selection. Only those who are exclusively invited to the event gain entrance. Inside there are a number of DJs playing one by one, each for around one to two hours. The event is being recorded by camera, fragmented into individual artistic performances within postproduction and then released on the internet as video or mere audio stream, both on the webpage boilerroom.tv and on music and video sharing platforms such as YouTube, Vimeo, Soundcloud or Dailymotion.

DJ Harvey has worked as a DJ (with residencies in several clubs), musician, record label owner and music producer. While originally born in Great Britain, he now lives in Los Angeles, USA. As a DJ he is known for his eclectic sound mix between disco, rare groove, house, techno, garage, rock, pop and other genres. In 2012 he was listed by Rolling Stone Magazine within the top ten of *The 25 DJs That Rule the Earth*¹².

The performance of DJ Harvey at the Boiler Room Milan, Italy took place on June 11th, 2015. Until April 7th, 2016 it had been clicked ca. 140,000 times on boilerroom.tv, ca. 82,000 times on youtube.com, ca. 24,000 times on dailymotion.com and ca. 35,000 times on soundcloud.com (audio only). While the architectural structures of the club space are not easily recognizable, we can note that the DJ desk is given a central position, set up on a stage that places the artist slightly above the main audience-space. But also the stage itself is densely filled with people. This space will remain the primary target of the camera during the event. Other areas of the discotheque get less coverage or remain completely unknown to the viewer. Behind the stage there is a video screen projected on the wall showing various film footage and visual effects as well as the brand names Boiler Room and Ray Ban (in this case a collaboration partner of Boiler Room). Additional visual effects for both clubbers and viewers are provided by the club's lighting system. Apart from the music played by Harvey, the recording also captures the club's diegetic soundscape (the cheering and humming of the crowd).

The video sets off with a fast montage, blending different perspectives of the location into one another until the most frequently used camera position is found: capturing the DJ behind his equipment in an

SPECIALE American shot. Harvey is shown from a slightly low angle position and is located right in the center of the image. The dancing crowd gathers behind his desk. Other shots from farther distances and high angle perspectives reveal that the DJ is in fact completely surrounded by people. This observation enables the viewer to experience the American shots in front of the DJ as eyeline matches, in other words, as perceiving the artist from the perspective of one of the dancers in the crowd. Through these montaged eyeline matches, the video seeks to convey and imitate the embodied perception of the participants in the club, who experience the event as being surrounded and affected by a space of multisensual intensities. The question, however, remains if this somatic experience is so easily adaptable to the screen experience of the online stream. Given the fact that the – perhaps even multiple – framing of the image¹³ remains very present in its perception due to the (in most cases) moderate size of the monitor screen, the constructed eyeline match cannot be experienced as an immersive teleportation into an illusionistic virtual space¹⁴ but merely as a mediated approximation.

On the other hand, the producers of the digital event seem to be very aware of the limitations of the medium's illusionistic appeal, for the video employs its very own strategies to immerse the viewer in alternative ways¹⁵. One distinct example for this is a shot that begins at the played length of 00:30 min (according to the video on boilerroom.tv). Initially, the camera captures the DJ stage in an extreme long shot from a high angle perspective. After seven seconds the camera starts zooming in. This occurs parallel to and in interplay with accelerated train ride film footage on the venue's video screen and the driving drum beat played by Harvey. This multimedia interplay causes a strong immersive effect of being pulled into the screen. No longer seeking to imitate the sensual and somatic experience of being in the club, the video makes use of its full film technological and formal potential, which is first of all a multimedia intensification and spatio-temporal dynamization of the image¹⁶. The distance view of the club venue from a high angle perspective generally represents a deviation from the immersive experience of actually being there. It puts the viewer in a commanding position and gives him/her an overview over the location and the participants in the event. With this distance view, the recipient's position as an outsider looking in, cut off through time and space from the material and somatic presence of the event, is underlined.

At 08:31 min an interesting visual effect is introduced: with the beginning of the song *Starlight* by Risque a thumping of a bass drum rhythm occurs, causing vibrations in the visual field of the camera. This rather accidental effect (an inevitable vibrating of the recording device) can be described as another mediation of the music's somatic impact on people's bodies in the club. Instead of the "gut feeling" that the bass drum causes, the viewer is presented with a visual translation on the plane of the screen (for this viewer's body is unlikely to receive the sensations and somatic effects of the event with the same intensity as the bodies in the club).

As already implied in the former descriptions, the event is presented from a variety of different shot types and perspectives. While camera movement rarely occurs, techniques of zooming in and out are repeatedly used. For the most part the camera either focuses on the DJ (American shot) or on the club audience as a whole (extreme long shots). Only in a few occasions the camera singles out smaller groups of people, thereby giving more intimate views of the event's social interaction and dancing. In terms of the montage, the varying shots are usually blended and faded into or onto each other, rather than just being cut straight. These montaged transitions create a floating and organic movement of the audiovisual field. In accordance with the DJ's coherent and continuous mixing of music, the digitized club event can be experienced as a continuous flow and organic intertwining of visual and auditory spaces. In addition, effects of light, darkness and color are not merely performed for the clubbing crowd but also for the camera and the viewer. Though they will appeal less intense, sharp and colorful on the screen, these effects are blended into each other through montage procedures, in order to intensify the impact on the viewer's perception.

One element of the event that also deserves particular attention is a woman who makes her appearance in the American shots of Harvey. Wearing a dark belly top and red shorts with medium-long and dark

SPECIALE hair, she can be seen right behind and next to the DJ for most of the video. With her physical presence, claiming quite a big section of the visual field, one may assume a high degree of media awareness and reflexivity as the foundation of her performance – an important aspect we will get back to later. At the end of the video, both sound and image fade out. As a viewer, we do not actually know if this ending also marks the conclusion of Harvey's set. What the video surely does not entail is the club night as a whole. Fragmented and portioned, the video focuses clearly on the performance of Harvey.

Then again, even this fragmented unit of the club night becomes an object for manipulation and editing in the course of its digitization and release as a file for online streaming. The viewer is free to fast forward and backward within the event, skip, cut out or repeat parts of it, numb it or isolate the audio track. The club event's experience as a continuous flow of time in a specific space is suspended; its unity of time and space is becoming the material for interface operations. Even more fundamentally, we have to consider the media translation process of digitization in its transformation of matter and material: from the staged and institutionalized club performance to being recorded and translated into digital code (bits) to being made available and performed on an interface level. As media archeologists like Wolfgang Ernst argue, digitization translations as such imply a shift from human temporality to the micro-temporalities of the machines that actually organize and perform the recording, archiving and interface presentation of content¹⁷. As part of the digital archive and translated into digital signals, the club event is re-performed and re-translated into human time-space by the machine for the viewer.

At the same time we have to be careful about the premature assumption of a clear opposition between the "real" club event as a mainly somatic (ergo pre- or a-discursive) performance and experience and the digital club event as a multiply mediated, constructed and framed (ergo discursive) screen performance and experience. As scholars like Silvia Rief and Mark J. Butler demonstrate, the nightclub or discotheque is far from being a neutral white cube for the club collective to perform. Instead it represents an institutionalized framework for its events, including spatial arrangements, specific practices, rituals and technologies, aiming to both discipline and free the bodies of its visitors¹⁸. The discotheque is a space in which alterations of the body's sensuous and affective state take place under the influence of technological interventions – stimulating body, perception and nervous system¹⁹. Viewed from a different perspective, we can also call into question the authenticity and the immaculate affective state of the freed bodies in movement, for "all acting that involves the body (...) and is not mere mental deliberation is performative and is a form of acting "as-if" insofar as it mimetically re-enacts previous actions following certain models of how to comport the body and how to perform social roles"²⁰.

On top of these mimetic re-enactments ascribed to discotheque dancing, we also have to reckon with an increased media awareness and engagement of the performers, especially in cases like the to-be-digitized Boiler Room events. I have already mentioned the woman behind DJ Harvey as a case in point for this. Although we can merely speculate here, it appears as if her dance performance is first and foremost addressed at the camera and ultimately at the recipient in front of the screen. Her dancing flirts with a sphere beyond the here and now; it is directed towards a virtual, space and timeless re-performance. And this is something that can be observed in many Boiler Room events. Despite the fact that the two audiences (club and interface) are separated from each other through a spatio-temporal distance and only connected through a series of media translation processes, they are very aware of each other. In case of the screen audience, this getting-to-know-the-others is simply part of the viewing experience and one important source of its entertaining appeal. Looking back into the past, the digitally re-performed event becomes material to be manipulated and played with, to comment on and discuss. This is a particular instrument of power given to the screen audience over the others. The power of the "real" event's participants resides in the fact that they were present at this specific time and place. They were at the core of what "really" happened, whereas all the others from "hereafter" remain outsiders looking in. Moreover, those lucky few can claim that they were part of the creative process that gave shape to the club performance, which will ultimately re-appear in digital form²¹. Thus, in terms

SPECIALE of the discotheque event's exclusiveness, we can note that this auratic quality is upheld, perhaps even increased, in the course of its digitization. Although there is no entrance fee to be paid or a bouncer to get past (thresholds that Rief describes as rites of passage²²), the exclusivist nature of the event is now conveyed through its "back then" status. Making its re-appearance from the past, the event can take on an almost elegiac quality, a melancholic tone that can only be overcome through the immersive and aesthetic appeal of the screen performance.

Another possibility for the screen recipient to fill the void of "never being able to be there" is the given set of practices of interaction and participation. In the comments sections of the video and audio sharing platforms users are enabled to share their views, experiences, questions and answers with others. The enclosed and ephemeral social culture of the club is substantially extended (and discussed) in the course of its digitization by the global and enduring (resp. archiving) social culture of the internet. The most common topics and practices in these comments are: the experience of the music being played, the performance of the DJ, the identification of singular songs and artists (in form of questions and answers), the (often collective) compiling of tracklists, the sharing of gossip, the badmouthing of specific participants in the events or other commenters as well as the drawing attention to minor and ephemeral details of the event (e.g. the dance style of a particular person, the social behaviors of others). Additionally, a club event can be taken as occasion to discuss topics of more general character: the underground vs. the commercial status of music and club culture, authenticity, the music industry and questions of gender, race, sexuality and politics. Against this, in the club space itself topics as such are considered to be performed and negotiated through bodily practices (according to the academic discussion of club cultures). This is where the utopian and subversive potential of the discotheque surfaces. However, applied to the age of the club event's digital mediation and online accessibility, these somatic negotiations themselves become objects to be discursively re-negotiated through interface operations and means of interaction – a phenomenon we shall take a closer look at in the following.

The club event as a form of transgression, as an event performing "subjectivity-at-its-limits"²³ is significantly transformed through its digitization. Traditional concepts of the club event believe in its transgressive power to (temporarily) bend or even break social rules and celebrate and explore otherness and alternative modes of being within a protected and enclosed space:

Popular and academic representations of clubbing are strongly infused with images of "otherness". The dance club is often regarded as an atmosphere of ecstatic feelings, (...) where the structures of everyday life are temporarily suspended through thresholds that separate the visitors from daily routines, education, work and family commitments; where social identities are undone and new identifications and roles are taken up and played with; where social boundaries between groups dissolve and where participants act out transgressive, carnivalesque bodies²⁴.

However, as Rief demonstrates in her subsequent analysis, there are certain limitations and contradictions inherent to this experience as well. The claim for a complete isolation from the outer society's conventions is for instance untenable; so is the idea of a space in which alternative ideas can freely float and transform without ever crystallizing. Opposed to this, we have to take into account the establishing of subcultural sets of social rules, roles and hierarchies. As have been said before, the club experience is extensively framed and controlled by the institutional practices and technological arrangements of the discotheque space, thereby defining the scope and the limits of clubbing's somatic transgressions. Applied to the digital discotheque event, these transgressions as well as their limitations are to be re-negotiated. The discursive means of interaction, which the digital interfaces provide, function in extension, affirmation and contestation of the inner conventions of the clubbing sphere. As for the discotheque's transgressive potential, digitization might also lead to a domestication of such transgressions, a mode of re-entering

SPECIALE discursive formations. But this seems rather far-fetched, given the fact that the screen experience always succeeds the “actual” event in time as a digitized re-performance. Then again, as I have demonstrated, the digital means of presentation, reception and interaction clearly seem to shape and inform the conventions of performing and interacting of the immediate clubbing experience.

Another common assumption within club cultures’ academic discourse is the persistence of local characteristics and peculiarities: “Although club culture is a global phenomenon, it is at the same time firmly rooted in the local. Dance records and club clothes may be easily imported and exported, but dance crowds tend to be municipal, regional and national”²⁵. And also Rief insists on “distinct local histories, politics, economic and social structure, religious cultures, demographic trends and relations of class, gender and ethnicity”²⁶. In digitized club events such as the Boiler Room sessions these particularly local features become topics of discussion as well; that is if they even become visible, for rather than exploring local, regional or national club micro-cultures, we can observe tendencies towards a global social code of discotheque practices, according to which local features become unified, standardized and dissolved. Accordingly, the Boiler Room’s broader appeal to its users seems to celebrate an underlying concept of cosmopolitanism, emphasizing and promoting intercultural encounters, an international mindset of community and global party culture. And this also intersects with a more general point, namely that the global accessibility, sharing and discussion of discotheque events is itself a strong undermining factor for the remaining of local club cultures.

As the last part of this paper, I would like to reflect on the roles of artistic positions within digitized club events. Since the videos produced and published by Boiler Room and other institutions present in most cases singular DJ sets, the position of the individual DJ artist is strengthened and emphasized. The focus of the viewer is directed towards the DJ set as the central art form and medium of expression employed in the club event as well as towards the DJ’s craftsmanship of selecting and mixing music, “reading” and enrapturing the crowd.²⁷ At the same time institutions like Boiler Room, whose videos often attract millions of people, become decisive variables regarding career opportunities of the artists (both the ones playing at the club and the ones being played). Getting the opportunity to perform at one of the Boiler Rooms has become a door opener for many DJs. Speculating on increased popularity and lucrative bookings, DJs, as a result, seem to tend to present the very essence of their sound (resp. their corporate identity) at such events. In contrast to the Boiler Room’s initial concept, which was providing a space for musical experiments and unconventional sets, the performances of the invited DJs also have to be regarded as brand presentations and sales pitches.²⁸ But also the dancers within a club’s crowd perform now for a much bigger audience, one that itself is not present and not contributing to the club event in the here and now.

Viewed from a less culture critical perspective, we have to recognize that the digital discotheque also involves a much broader collective of artistic participants and contributors, not merely bodily and sensual agents but also extensively discursive (the users) and non-human (the digitizing machines) ones. As we began our investigation of the digitized online club event with a rather ambitious drawing of parallels between the club event and Wagner’s Gesamtkunstwerk, we might as well close it with another attempt as such: the artist Joseph Beuys’s concept of the *Soziale Plastik (Social Sculpture)* comprises an enhanced understanding of the term of the art work. Conceptualized in extension of Wagner’s approach, it not only includes its immediate sensual and individually produced components but also its receptive, participatory and discursive circulation and further development in society. This is perhaps – and once again in a rather strange way – the direction in which the digital discotheque in the internet age is taking us.

Nikita Mathias

SPECIALE Notes

1. See for instance: Alice Echols, *Hot Stuff. Disco and the Remaking of American Culture*, W. W. Norton & Company, New York-London 2010; Peter Shapiro, *Turn the Beat Around. The secret history of disco*, Faber & Faber, London 2005; Tim Lawrence, *Love Saves the Day. A History of American Dance Music Culture, 1970-1979*, Duke University Press, Durham-London 2003.
2. Of course this medium did not emerge out of nowhere. As the term “discothèque” already refers to the French (and British) dance culture from the 1940s to the 1960s, there were predecessors of disco’s nightclubs. At the same time I think it is safe to claim that a broad popularization and standardization of the club event medium was initially achieved by the American disco culture of the 1970s.
3. See Mark J. Butler, “Introduction”, in *Id.*, (ed.), *Electronica, Dance and Club Music*, Ashgate, Farnham 2012, pp. xi-xxxI.
4. While these general defining features remained approximately consistent over the last decades, we should nonetheless note at this point that the club event medium is of course not to be understood as a static entity but as a historically dependent and regionally differing one, which has been going through various transformations since its establishing. This historical and regional complexity and variety is for instance represented in an encompassing manner in Peter Shapiro, *op.cit.* as well as (although limited to electronic music clubbing culture) in the (thus far) seven volumes of the online journal *Dancecult*, <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult> (last accessed April 6, 2016). Some of the technological developments of the club medium are described in: Hillegonda C. Rietveld, “Journey to the Light? Immersion, Spectacle and Mediation”, in Bernaedo Alexander Attias, Anna Gavanas, Id. (eds.), *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bloomsbury, New York-London 2013, pp. 79-102.
5. Scott R. Hudson, “The Rave: Spiritual Healing in Modern Western Subcultures”, in *Anthropological Quarterly*, vol. 73, n. 1 (2000), pp. 35-49; Christina Goulding, Avi Shankar, “Club Culture, Neotribalism and Ritualised Behaviour”, in *Annals of Tourism Research*, vol. 38, n. 4 (2011), pp. 1435-1453; Andy Benett, “Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste”, in *Sociology*, vol. 33, n. 3 (1999), pp. 599-617; Graham St John, *Global Tribe: Technology, Spirituality & Psytrance*, Equinox, Sheffield-Bristol 2012.
6. Richard Wagner, “Das Kunstwerk der Zukunft”, in *Id.*, *Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Band 6: Reformschriften. 1849-1852*, edited by Dieter Borchmeyer, Insel Verlag, Frankfurt 1983, pp. 9-157.
7. Friedrich Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”, in *Id.*, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, vol. 1, DTV, Munich 1999. – However, against Wagner and Nietzsche’s initial plans, disco does not provide the experience on which a new society can be built. Just like Wagner’s *Festspiel* (as the realization of the *Gesamtkunstwerk*) turned out to be inappropriate for such an undertaking, disco rather provides a temporary transgression (and release) without a significant impact on the main structures of their societies (at least not to the degree that Wagner and Nietzsche were speculating on, namely a rebirth of society as one organic art collective).
8. Certainly, aspects of mediation – as for instance in the form of film and video footage – have always played a significant role within disco culture. And it is worth noting in this regard that this older “historical” material now also becomes re-published and shared in digitized form on the internet.
9. *Milan: Ray-Ban x Boiler Room 007. DJ Harvey* (Boiler Room), [<http://boilerroom.tv/recording/dj-harvey/#video> – alternatively: <https://www.youtube.com/watch?v=t7hdNv4IOG0>] (last accessed April 6, 2016).
10. The following deliberations are based on my analysis of the Boiler Room website [<https://boilerroom.tv/>] (last accessed April 6, 2016).
11. *Carl Cox Boiler Room Ibiza Villa Takeovers DJ Set* (Boiler Room), [<https://www.youtube.com/watch?v=vy-k0FopsmY>] (last accessed April 6, 2016).

- SPECIALE** 12. Rolling Stone Magazine, “The 25 DJs That Rule the Earth”, [<http://www.rollingstone.com/music/lists/the-25-djs-that-rule-the-earth-20121109/dj-harvey-19691231>] (last accessed April 6, 2016).
13. In terms of pictorial framing as an essential component of digital media see: Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge-London 2006.
14. In accordance with the more narrow definition of the experience of *immersion* by Oliver Grau, namely the experience of being completely surrounded by an illusionistic virtual space. Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge-London 2003, pp. 13f.
15. From now on we are dealing with a wider and more general notion of *immersion*. Viewed in this light, the term signifies the experience of being entirely drawn into a piece of art, be it by its narrative, its means of interaction, its affects or its technological setup.
16. Erwin Panofsky strikingly describes this potential as a “*dynamization of space* and, accordingly, [a] *spatialization of time*” (Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Motion Pictures”, in Leo Braudy, Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Sixth Edition, New York-Oxford 2004 [1974], pp. 289-302, here p. 291.).
17. Jussi Parikka, “Operative Media Archeology: Wolfgang Ernst’s Materialist Media Diagrammatics”, in *Theory, Culture, Society*, vol. 28, n. 5 (2011), pp. 52-74.
18. Silvia Rief, *Club Cultures. Boundaries, Identities, and Otherness*, Routledge, New York-London 2009, p. 79; Mark J. Butler, *op.cit.*, p. xix.
19. Silvia Rief, *op.cit.*, pp. 104f.
20. Silvia Rief, *op.cit.*, p. 102.
21. A process that the club audience also constantly contributes to itself. Due to the participants’ media competence, the digital recording and publication of the event is not merely restricted to the producers of Boiler Room. Rather, the “official” videos are surrounded by an enormous quantity of image and video fragments, which circulate on social media platforms such as Facebook, Instagram or Snapchat.
22. Silvia Rief, *op.cit.*, p. 84.
23. *Ivi*, p. 5.
24. *Ivi*, p. 79.
25. Sarah Thornton: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge 1995, p. 3.
26. Silvia Rief, *op.cit.*, p. 15.
27. A nuanced and detailed discussion of these artistic practices of the DJ can be found in: Bernaedo Alexander Attias, Anna Gavanas, Hillegonda C. Rietveld (eds.), *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bloomsbury, New York-London 2013.
28. A critical essay about the Boiler Room phenomenon and its impact on DJ and club music culture was published on the German blog for popular and digital culture Das Filter. Mariann Diedrich, “Das neue Top of the Pops? Boiler Room und die Auswirkungen auf die DJ-Kultur”, [<http://dasfilter.com/kultur/das-neue-top-of-the-pops-boiler-room-und-die-auswirkungen-auf-die-dj-kultur>] (last accessed April 6, 2016).

Abstract

This paper aims to explore the receptive and aesthetic characteristics of the discotheque (or club) event as it has become a digitized and globally shared phenomenon of internet culture. By analyzing DJ Harvey’s performance at the Boiler Room Milan, I will point out, first, the immediate experience of this new form of entertainment in juxtaposition to traditional clubbing; second, the wider implications of this shift, particularly in terms of the roles of the DJ and the club space, aspects of performance, participation as well as social practices.

SPECIALE Un gioco di “specchi culturali”: popular music, italianità e la circolazione transnazionale dell’*italodisco*

1. Introduzione: per una storia culturale della musica dance italiana

Nella storia della popular music italiana, la musica *italodisco* – un particolare settore della musica *dance* prodotta, non solo in Italia, tra la fine degli anni Settanta e la seconda metà degli anni degli anni Ottanta – costituisce un fenomeno culturale peculiare, l’esito non scontato di una serie di innovazioni produttive, trasformazioni estetiche e flussi musicali transnazionali. L’italodisco costituisce un frammento della nostra storia culturale per lo più dimenticato e questo per differenti ragioni: un generico disinteresse critico della musicologia italiana per la musica *dance*; la difficoltà di raccogliere documentazione attendibile attorno a pratiche informali e “notturne” come il ballo; ma anche la diffusione soprattutto internazionale di questa definizione e la sua adozione pressoché nulla nel nostro paese. Tali differenti ragioni hanno contribuito a creare un vuoto di ricerche e riflessioni attorno al “genere” musicale, sia sul piano estetico, sia rispetto alle implicazioni culturali, sociali e industriali della produzione musicale italiana degli ultimi trent’anni¹.

La traiettoria dell’italodisco costituisce dunque anche lo spunto per una riflessione più generale attorno ad alcune questioni che riguardano, in primo luogo, i processi di circolazione dei prodotti culturali in un mondo globalizzato e attorno quello che il sociologo culturale Motti Regev ha definito come l’emergere di un “cosmopolitismo estetico”, incentrato sulla produzione, circolazione, appropriazione di contenuti culturali e delle loro identità a livello eminentemente transnazionale e globale². Nel considerare il caso dell’italodisco possiamo quindi domandarci: in che modo la cultura disco, affermatasi in particolare in Usa, è stata articolata in un paese “periferico” come l’Italia, generando un sottogenere che è stato costruito simbolicamente a partire dalla sua specifica identità nazionale? In quali forme la musica italodisco è emersa, si è diffusa e ha continuato a proliferare a livello transazionale? E, inoltre, quali sono gli aspetti in gioco nella costruzione simbolica dell’*italianità* dell’italodisco, un insieme di elementi identitari diventati significativi prevalentemente al di fuori dei nostri confini nazionali?

Sebbene qui non sia possibile discutere in modo esaustivo queste varie questioni, l’obiettivo che mi pongo è quello di tracciare alcuni spunti di partenza per un’analisi socio-culturale della musica italodisco nel più ampio contesto della globalizzazione culturale degli ultimi decenni, mettendo in luce alcune delle principali implicazioni produttive, artistiche e simboliche rilevanti nella diffusione di questo “oggetto culturale”. Dunque, in una prima parte dell’articolo considererò la nascita della musica italodisco alla fine degli anni Settanta e la sua traiettoria temporale che giunge ai giorni nostri nella forma di una “retromania” nei confronti di un sottogenere musicale precedentemente abbandonato; successivamente mi soffermerò sulle trasformazioni artistiche, organizzative e di mercato che hanno reso possibile il successo della prima ondata di produttori italodisco, osservando in questo contesto l’emergere della centralità della figura del “produttore”; infine, approfondirò la questione relativa alle articolazioni della musica italodisco a livello transazionale, concentrandomi su alcuni aspetti della costruzione simbolica dell’identità dell’italodisco all’interno di flussi estetici tipici della globalizzazione culturale.

Ricostruire il caso dell’italodisco è anche un’occasione per ragionare più in generale sui processi di costruzione dell’*italianità* all’interno dei flussi culturali transnazionali e, in particolar modo, sulle forme ambigue e contraddittorie attraverso le quali l’identità musicale italiana è divenuta oggetto di appropriazioni, identificazioni e alterazioni. Qui l’idea di *italianità* non è intesa tanto come un’attribuzione oggettiva, riferita ad un’origine geografica certificata (come nel caso dell’espressione *made in Italy*), quanto piuttosto alla costruzione simbolica di una relazione tra l’identità di un paese e una serie di caratteristiche estetiche e culturali, che includono anche la moda, l’arte, il design, lo sport e altre forme espressive che si prestino a circolare a livello transazionale³. Come vedremo, a partire dal caso dell’italodisco, l’associazione tra produzione culturale e *italianità* si presenta come una sorta di “gioco di

SPECIALE specchi”, in cui questa identità è stata di volta in volta fantasticata, modificata, sdoppiata e dissimulata, mettendo così al centro della nostra riflessione il rapporto tra costruzione dell’identità nazionale e le appropriazioni simboliche della produzione musicale nei flussi culturali transnazionali.

2. Invenzione, decadenza e riscoperta dell’italodisco

Un primo aspetto rilevante della traiettoria dell’italodisco riguarda il processo di costruzione culturale di questo sottogenere musicale, con particolare riferimento alla centralità dell’identità “italiana”, a partire dalla dimensione ambivalente e ambigua che caratterizza l’identificazione geografica delle “scene” e dei “generi” musicali⁴. “Italodisco” è un termine utilizzato per identificare gran parte della produzione italiana di musica *dance*, nel decennio compreso tra la fine degli anni ’70 e la metà degli anni ’80, destinata al mercato internazionale. In quel periodo, una nuova generazione di produttori e imprenditori, spesso provenienti dai conservatori o dal mondo del rock progressivo, iniziò a realizzare in modi innovativi brani destinati al ballo di grande successo internazionale. Queste prime produzioni autoctone di discomusic presero avvio intorno al 1977-78, all’apice del successo globale della discomusic proveniente dagli Usa, una musica giunta in Italia non senza suscitare polemiche inquadrate, in primo luogo, all’interno dello schema politico di “destra” e “sinistra”⁵. Più in generale, nel corso degli anni ’70 le “discoteche” avevano iniziato a diffondersi nelle grandi città – soprattutto Milano e Roma – ma anche in Emilia-Romagna, dove la tradizione del liscio e delle balere costituì un terreno fertile per lo sviluppo di una fitta rete di grandi importanti locali, come la *Baia degli Angeli*, aperta in riviera a metà del decennio⁶.

In parte anche per questo motivo, fu proprio in Emilia-Romagna che, intorno al 1977-78, alcuni produttori iniziarono a creare sotto svariati pseudonimi alcune *hits* disco di grande successo nelle classifiche europee e nordamericane. Alcune delle sigle più note erano quelle di Peter Jacques Band, D.D. Sound, Easy Going, BB&Q Band, Macho e Change⁷. Dietro questi nomi si celava un ristretto gruppo di produttori, tra i quali i fratelli Carmelo e Michelangelo La Bionda, Mauro Malavasi, Celso Valli e Jacques Fred Petrus (un dj franco-caraibico che aveva aperto un negozio di dischi a Milano), che producevano musica disco emulando lo stile proveniente dagli Usa e dissimulando inizialmente la propria identità italiana, per esempio grazie all’utilizzo di vocalist afroamericani che comparivano sulle copertine e nelle apparizioni pubbliche⁸. A livello artistico, questi primi produttori di italo disco si distinsero sia per capacità tecniche nell’arrangiamento e nella registrazione in studio sia per la tendenza ad utilizzare elementi stilistici peculiari, come il ruolo centrale per le sezioni melodiche a discapito di quelle ritmiche.

La diffusione internazionale del fenomeno italo disco fu dovuta al fatto che, fin dagli inizi, questa musica italiana venne definita da uno sguardo “esterno” alla cultura musicale nazionale; la definizione “italo disco” nacque infatti in Germania, dove tale espressione venne utilizzata dagli importatori e dai negozi di musica *dance* per definire il variegato insieme di produzioni disco che iniziavano a giungere dall’Italia. Si racconta che la definizione di “italo disco” fu coniata da Bernhard Mikulski, il direttore della ZYX Records, l’etichetta che importava la musica disco straniera in Germania; sicuramente tale nome fece la sua comparsa nei suoi cataloghi di distribuzione dal 1983, anno di uscita della compilation intitolata “Best of Italo Disco” (ZYX Records). A partire da questa iniziale definizione, nata come “dispositivo” per mettere ordine al variegato e confuso flusso di produzioni disco europee, la musica *dance* italiana iniziò a possedere una propria identità, che si sarebbe evoluta con successo nei decenni successivi, al susseguirsi di differenti mode stilistiche: dall’iniziale definizione di “spaghetti disco”, passando per quella di “italohouse” a fine anni ’80, a quella ulteriore di “italodance” dalla seconda metà degli anni ’90 in avanti⁹.

La definizione di “italohouse” divenne particolarmente popolare a livello internazionale alla fine degli anni ’80, come ricorda uno dei massimi esperti di musiche *dance*, Simon Reynolds, che testimonia la diffusione di questo tipo di musica nel suo *Energy Flash*, ricordando che “alla fine dell’estate del ’89, i

SPECIALE grandi rave erano sono stati dominati da un suono assurdo definito italo-house – voci di dive da discoteca e vibrazioni di pianoforte oscillanti – nato in origine sulle spiagge di Rimini e Riccione¹⁰. Nella sua descrizione è probabile che Reynolds facesse riferimento a un brano particolare intitolato “Ride on Time”, prodotto nel 1988 dal gruppo Black Box (dietro cui si celava un gruppo composto dal dj Daniele Davoli, dal tecnico di studio Mirko Simoni e dal clarinetista Valerio Semplici) e che raggiunse il primo posto nella classifica dance del Regno Unito¹¹. I Black Box, come altre centinaia di gruppi, erano prodotti da una delle principali etichette di dance music italiana di quegli anni, la Disco Magic di Milano, fondata nel 1981 da Severo Lombardoni, un diplomato al conservatorio che aveva iniziato l’attività imprenditoriale con un negozio di dischi per poi diventare il principale produttore nazionale di *dance*¹². Nella seconda metà degli anni ’90, con la crisi della musica house e del mercato discografico nel suo complesso, la Disco Magic fallì e il suo catalogo venne rilevato nel 1997 proprio dalla ZYX Music dell’importatore tedesco Bernhard Mikulski. In ogni caso, alla fine degli anni ’90 la stagione della italo-disco era ormai ampiamente conclusa e questa definizione era già caduta nel limbo dei generi dimenticati.

Tuttavia, a partire dagli anni 2000, in sintonia con un più generale tendenza al recupero di stili dimenticati, la musica italo-disco ha iniziato ad attraversare un periodo di riscoperta e rivalutazione a livello internazionale, in modo simile a quello che è successo per altre scene *dance* degli anni Ottanta¹³. Questa tendenza ha portato dj e appassionati di vari paesi a rispolverare i vecchi dischi “italo” per dj-set, per selezionare campioni “inediti” da riutilizzare o per collezionismo. In differenti paesi sono state prodotte compilation che hanno contribuito a resuscitare la cultura e l’identità della italo-disco originale, tra cui *Italo Disco: Essential Italian Disco Classics 1977-1985*, prodotta nel 2008 dalla etichetta inglese Strut, e *Danza Meccanica: Italian Synth Wave (1981-1987)*, prodotta nel 2013 dall’etichetta di Berlino Mannequin. Nel frattempo l’etichetta tedesca ZYX Records ha iniziato a pubblicare numerose serie di compilation italo-disco, come la serie *ZYX Italo Disco Collection*, arrivata nel 2015 al ventesimo volume, potendo fare leva anche sull’enorme catalogo della Disco Magic.

In termini culturali, la riscoperta della italo-disco è espressione di una generale tendenza diffusa negli ultimi anni nelle culture musicali contemporanee e caratterizzata dall’attingere voracemente ai suoni e alle identità del passato da adattare nel presente. Questo fenomeno è stato definito come una “retromania”, ovvero come un “approccio musicale ricombinante”, culturalmente frutto in primo luogo del “grado di accessibilità del passato travolgente e senza precedenti” permesso dalle nuove tecnologie digitali¹⁴. Così ha recentemente spiegato il successo contemporaneo dell’italo-disco un noto esperto e collezionista danese di italo-disco:

Credo che parte del fascino senza tempo [dell’italo-disco] è l’esistenza di un catalogo enorme e sconosciuto, che è diventato disponibile solo lentamente negli ultimi anni. Un sacco di persone sono a caccia di dischi sconosciuti prima di tutti gli altri, soprattutto prima che le registrazioni diventino famose e costose. È una vera gioia per i collezionisti scoprire e trovare nuovi Sacri Graal dimenticati dell’italo-disco. E sicuramente l’attuale cultura delle ristampe e delle riproposizioni ha reso tutto più duraturo¹⁵.

Anche per questo oggi la musica italo-disco viene riscoperta in differenti forme: dal collezionismo alle pratiche di utilizzo dei campioni musicali originali, fino a una nuova ondata di serate “italo” in varie città europee e in particolare in Germania e Olanda.

3. Post-fordismo e flessibilità produttiva della prima ondata italo-disco

L’iniziale successo dell’italo-disco è poco comprensibile se non si considera il modo in cui la prima ondata di produttori di questo sottogenere ha innovato profondamente i modelli di produzione musicale: dall’applicazione di competenze musicali “colte” al lavoro nello studio di registrazione pop, all’adozione

SPECIALE di strategie di marketing e promozione propriamente transnazionali. Dal punto di vista commerciale, l'italodisco fu "forse il primo vero tentativo imprenditoriale *made in Italy* in ambito musicale con l'obiettivo di conquistare i mercati internazionali"¹⁶. Dal punto di vista espressivo, invece, si trattò dell'adozione precoce di una serie di innovazioni in campo musicale basate su forme di "flessibilità post-fordista", affermatesi successivamente non solo nella *dance music*, ma anche nella musica post-punk degli anni '80¹⁷, oltre che di un approccio profondamente "post-autoriale" alla creatività e alla costruzione dei prodotti musicali, come nel noto caso del successo di Den Harrow, nome di un "cantante" che si scoprì successivamente non aver mai veramente cantato, ma essere stato utilizzato solo in *playback* per le apparizioni pubbliche¹⁸. Anche per tale ragione, alcune delle figure musicali di riferimento dell'italodisco non erano più i cantanti o i musicisti, ma i produttori, che misero spesso in pratica l'esperienza maturata in differenti settori musicali (dagli studi in conservatorio al mondo della musica punk) per copiare e perfezionare i suoni della musica disco proveniente dagli Usa.

Per comprendere la trasformazione dei ruoli produttivi è utile soffermarsi sulla figura di Mauro Malavasi, il principale protagonista della prima stagione dell'italodisco. Diplomato al conservatorio di Bologna (come pure Celso Valli), Malavasi incontrò inizialmente la discomusic attraverso la collaborazione di un cantante delle balere romagnole, Marzio Vincenzi, col quale iniziò a collaborare nel 1977 producendo nel 1978 il primo successo internazionale italodisco con la sigla *Macho* dal titolo *I'm a man*¹⁹. Dietro il successo di queste prime operazioni musicali vi era una complessa organizzazione produttiva e di marketing, che ruotava attorno alla figura organizzativa del dj Jaques Fred Petrus: i brani nascevano generalmente allo studio Fonoprint a Bologna e i nastri venivano poi portati a New York, dove i produttori potevano scritturare *vocalists* soul (Malavasi lanciò per esempio il cantante black Luther Vandross²⁰), si completava il mixaggio in studi più adatti ad un sound disco e, infine, si iniziava la strategia di promozione internazionale. Lo stesso Malavasi in varie interviste ha ricostruito alcuni aspetti di questo approccio:

"Allora si registrava tutto acustico, non c'erano ancora i *sequencers*, ci arrangiavamo facendo degli strani 'anelli'. Poi quando eravamo contenti della preparazione, partivamo per New York. Lì c'era Jaques Fred Petrus, che era il nostro manager, un dj di Milano che portava i nastri alle case discografiche. Dopo i primi successi si è creata la richiesta e allora i dischi li facevamo uscire prima in America, un paio di mesi prima, e poi quando il brano usciva in lato nelle chart di Billboard e tutti lo volevano, in Germania, Italia, Francia... Non c'erano artisti, inventavamo le sigle di volta in volta. Quando la cosa andava bene si prendevano due coristi giusto per fare le televisioni."²¹.

Un talento che viene riconosciuto a Malavasi era quello di riuscire a riprodurre con estrema cura arrangiamenti e suoni delle tracce di discomusic in quel momento in voga negli Usa²², eguagliando spesso con le proprie produzioni gli originali statunitensi, come nel caso del singolo *Paradise* dei Change del 1981, che rimase per 5 settimane al numero uno nella chart Billboard e venne poi inserito tra i 50 brani di riferimento del mitico Warehouse di Chicago, il locale in cui prese forma la sensibilità musicale che diede vita alla musica house a metà degli anni '80²³.

La centralità della figura del produttore non fu certo una caratteristica unicamente legata al fenomeno dell'italodisco²⁴, giacché in quegli stessi anni si andava assistendo all'affermazione di alcuni noti produttori di discomusic, come Giorgio Moroder, un altro italiano spesso associato all'italodisco, ma di adozione culturale e professionale tedesca. Più in generale, l'emergere del ruolo del produttore è stata anche connessa – come ha notato Theberge²⁵ – alla trasformazione, a partire dagli anni '70, delle tecnologie dello studio musicale e, conseguentemente, al mutamento delle competenze e delle abilità tecniche dei musicisti/produttori. Senza dubbio Malavasi e gli altri protagonisti della prima ondata di italodisco furono in quegli anni pionieri di questo processo di trasformazione, caratterizzato da un lavoro artistico assemblativo, flessibile, post-autoriale, realizzato a prescindere dalla presenza di una band o

SPECIALE un cantante.

Insomma, le condizioni per la nascita e il successo dell'italodisco derivarono da una miscela di diversi fattori: dall'esistenza di una significativa tradizione del ballo in Emilia-Romagna, al ruolo dei conservatori musicali che formarono alcuni dei principali produttori; dalla diffusione di tecnologie di studio che permisero un modello di produzione innovativo e flessibile, alla crescente importanza dei flussi transnazionali della musica e delle importazioni di musica da parte di paesi come Usa e Germania. Questo coagulo di elementi ci aiuta a mettere in luce alcuni degli aspetti che resero possibile non solo un'appropriazione creativa di successo internazionale da parte dell'Italia di un genere musicale nato altrove, ma anche la natura profondamente non lineare e circolare dei flussi estetici in un contesto che già allora si caratterizzava per una significativa globalizzazione culturale.

4. L'italodisco in un gioco di "specchi culturali"

Un ultimo aspetto su cui vale la pena soffermarsi riguarda il processo di costruzione simbolica dell'identità di questo genere musicale e la sua appropriazione in differenti contesti locali, spesso molto distanti dall'Italia. Probabilmente più di altre musiche, l'identità degli stili musicali *dance*, infatti, è stata influenzata dalla crescente importanza di flussi culturali transnazionali, che si sono sviluppati a partire da tattiche e strategie di imitazione, metamorfosi e camuffamenti degli stili e delle identità provenienti da altri paesi. Nell'universo della musica *dance* l'esempio emblematico è quello della musica techno, nata stilisticamente in Usa, nella Detroit post-industriale di inizio anni '80, ma definitasi come genere di successo solo alcuni anni dopo, nella seconda metà del decennio, quando il fenomeno della techno venne "addomesticato" dalle strategie del marketing musicale britannico all'apice della scena acid house²⁶. Con una traiettoria simile, l'italodisco presenta un eccezionale esempio di come una forma culturale prodotta in Italia abbia ottenuto il proprio successo attraverso un processo transnazionale di costruzione di una particolare identità musicale legata all'italianità, che sarebbe poi diventata lo spunto per ulteriori appropriazioni e articolazioni culturali in altri luoghi e contesti.

Come nel caso della techno, sia il ruolo dello sguardo "esterno" sia la preminenza delle necessità di marketing sono stati aspetti cruciali nella costruzione dell'identità dell'italodisco. Non solo, infatti, come abbiamo osservato, la definizione di "italodisco" fu creata all'estero; ma l'essenza stessa di questa definizione è strettamente radicata in una categoria commerciale utile per mettere ordine e rendere significativi i flussi musicali transnazionali. Simbolicamente, l'italodisco non è forse stata tanto una musica "emigrata", consumata dalle comunità di italiani all'estero, quanto piuttosto una musica "esotica", ovvero attrattiva per un insieme di differenze stilistiche e discorsive, articolate attorno a una vera o presunta "italianità". Questa "italianità" non è però solamente la base di partenza oggettiva di un ambito della produzione culturale, ma può essere meglio intesa come una risorsa, parte di una più ampia catena processuale di generazione simbolica, sviluppatasi in luoghi differenti attraverso forme di appropriazione culturale. Come ha scritto lo studioso canadese Will Straw a proposito dell'ambiguità alla base della diffusione dell'italodisco negli anni '80:

"Il corpus scarsamente circoscritto della disco italiana è venuto a includere i brani realizzati in Italia, che pretendono di essere stati creati da qualche altra parte; altri realizzati da qualche altra parte che cercano di farsi passare per italiani; e innumerevoli remake, imitazioni, sequel, e remix attraverso i quali dischi di musica da ballo sono stati italianizzati, de-italianizzati, o creati col fine di sembrare senza un luogo di origine"²⁷.

Non meraviglia, dunque, che, oltre alla Germania dove la definizione è nata, siano anche altri i paesi in cui l'italodisco è prosperata ben al di là del legame originale dei primi produttori italiani, come è successo

SPECIALE per esempio in Olanda. In particolare a L'Aia, durante gli anni '80 l'italodisco è divenuta la musica simbolo di una nota radio pirata cittadina *Stad Den Haag*²⁸. Ben presto i negozi di musica locali iniziarono a proporre la musica italo-disco diffusa attraverso le classifiche settimanali della radio e nelle feste rave della zona, trasformando così questa musica in una risorsa identitaria condivisa dalle generazioni di giovani olandesi fino agli anni più recenti.

Il Canada, e in particolare la regione del Québec, è un altro paese in cui la italo-disco ha messo radici ben più solide di quelle di un semplice "genere di importazione". In particolare la città di Montréal è divenuta uno dei centri in cui non solo la musica italo-disco si è maggiormente diffusa, ma anche uno spazio culturale in cui l'identità dell'italodisco è stata appropriata e riconvertita in una risorsa locale, tanto da dare vita, già nella prima metà degli anni '80, a produzioni autoctone in stile italo-disco create da musicisti locali come il francofono Pierre Perpall o l'italo-canadese Gino Soccio. Le ragioni del successo dell'italodisco in Québec sono differenti e includono senza dubbio sia la presenza di una folta comunità di immigrati italiani sia il fatto che il Québec ha costituito un crocevia privilegiato tra i flussi culturali europei continentali e il mondo nordamericano anglosassone. Ma gli ingredienti di questa anomala alchimia geoculturale coinvolgono, secondo lo studioso Will Straw, anche altre questioni più legate alla logica delle forme di appropriazione locale dei generi musicali globali e, in primo luogo, dalla radicata tendenza di Montréal a "incoraggiare pratiche di produzione [musicale] in cui i marcatori dell'identità locale vengono mascherati"²⁹. La disco italiana e quella del Québec possono così essere interpretate come accomunate da sensibilità simili in termini musicali: in parte per una condizione comune di "perifericità" dei due paesi nel crocevia dei flussi musicali transnazionali, in parte anche per aspetti culturali sottili, che Straw riconduce per esempio a una comune sensibilità nei confronti della messa in musica della "dimensione erotica", più portata ad appoggiarsi su "impulsi edonistici, cattolici e anti-puritani che anche a livello stereotipico sono usati per definire questi luoghi"³⁰.

La comune condizione di perifericità di Québec e Italia nel mondo musicale degli anni '80 rivela, dunque, per converso, anche l'esistenza di una particolare gerarchia geoculturale della musica *dance*. Come nota Straw, la decadenza e il duraturo oblio di cui è stata fatta oggetto la italo-disco per molti anni possono essere in parte spiegati come il risultato di un ricorrente pregiudizio nei confronti delle distorsioni e contaminazioni che le varianti "mediterranee" imprimono stilisticamente alle versioni "originali". Così dunque, sottolinea ancora Straw³¹, la traiettoria culturale della musica da discoteca prodotta in Italia – ma più in generale tutta quella prodotta in altri paesi come la Spagna o la Francia – ci racconta non solo dell'apertura dei processi transnazionali di circolazione della cultura, ma anche e soprattutto dell'esistenza, in un mondo culturalmente globalizzato, di sottili ma assai radicate gerarchie simboliche, all'interno di questi processi di circolazione.

5. Conclusione: l'italianità e la circolazione transnazionale dei prodotti culturali

Il fenomeno italo-disco si è sviluppato a partire dalla fine degli anni '70 con modalità profondamente postmoderne e post-fordiste, tanto nelle innovative forme di produzione messe in atto dai primi produttori, quanto nei processi simbolici che ne hanno permesso la diffusione come categoria significativa a livello transnazionale. La dimensione post-moderna dell'italodisco si manifesta nell'attitudine di questo genere musicale a ridefinire i modelli tradizionali di autorialità, attraverso forme di camuffamento e dissimulazione dell'identità, anche geografica, di produttori e musicisti, anche per poter meglio competere all'interno di flussi musicali della musica *dance* sempre più transnazionali. Dal punto di vista produttivo, invece, le modalità post-fordiste dell'italodisco emergono chiaramente nella scomposizione delle differenti fasi creative, come è emerso nel caso dei primi produttori italo-disco, che assemblavano la propria musica attraverso un lavoro in studio realizzato in due differenti continenti. Questi aspetti, caratteristici soprattutto della prima ondata dell'italodisco, hanno anticipato più generali tendenze verso la ristrutturazione organizzativa delle industrie culturali, tendenze poi sono poi maturate successivamente anche in

SPECIALE conseguenza della diffusione di internet e degli strumenti digitali³². Questo insieme di caratteristiche hanno contribuito a porre le basi per una peculiare diffusione dell'italodisco, che ha sperimentato un duplice processo di *de-localizzazione*, messo in atto dalle prime produzioni che dissimulavano la propria origine italiana, e di *ri-localizzazione* in altri luoghi, avvenuta attraverso la costruzione di affinità estetiche e culturali tra luoghi tra loro distanti, come per esempio nel caso dell'appropriazione dell'italodisco in Québec e in Olanda.

Per un verso, le origini dell'italodisco sono inscindibili dall'affermarsi negli anni '70 di una nuova modalità di produzione musicale, flessibile e parzialmente delocalizzata, che rendeva non più determinante il nesso tra una scena musicale e un contesto locale definito; per un altro verso, i processi di costruzione di identità di questo genere hanno fatto leva sull'italianità quale risorsa simbolica da cui attingere in modo disinvolto e arbitrario da parte di differenti contesti e in momenti temporali differenti. Questi processi produttivi e simbolici che hanno infatti contribuito ad una particolare traiettoria temporale dell'italodisco, grazie all'affermarsi una tendenza globale al recupero e alla rivalorizzazione dei prodotti culturali del passato; da questo punto di vista, il caso dell'italodisco ci permette dunque anche di riflettere proprio su alcune delle implicazioni di questa "retromania" rispetto alla (ri)circolazione di un'italianità musicale a livello transnazionale. Come ha messo in rilievo Simon Reynolds³³, tra le conseguenze generate dei media digitali e della loro capacità di accumulare e rimettere in circolazione contenuti del passato, vi è al senza dubbio una profonda trasformazione delle possibilità di appropriazione e consumo di forme culturali ancora esistenti, ma a volte dimenticate. Le inedite possibilità di accesso, spesso gratuito e immediato, della produzione culturale dei decenni passati, stanno modificando i processi di riscoperta e ricostruzione dell'identità attorno a particolari generi o stili musicali, rimettendo dunque in discussione anche il legame tra la musica e la sua origine geografica e culturale. L'evoluzione dell'italodisco in differenti luoghi e periodi temporali si presenta, dunque, come uno dei frutti di un più ampio processo – al tempo stesso simbolico, tecnologico e produttivo – incentrato sulla trasformazione dei flussi culturali ed estetici a livello transnazionale. La traiettoria dell'italodisco rappresenta quindi un caso specifico che può però aiutarci a gettare luce su alcune questioni più ampie e generali e che investono il dibattito attuale sulla produzione culturale in Italia e sulle nuove modalità di circolazione della cultura e dell'identità italiana in un mondo sempre più globalizzato.

Paolo Magaudda

Note

1. Sugli studi musicologici sulla musica elettronica *dance* in Italia si veda: Nicola Bizzaro, Alessandro Bratus, "Just for Dancing? Studi italiani sulle musiche elettroniche popolari all'alba del terzo millennio", in *Philomusica on-line*, 13 n. 2, 2014; un recente panorama sui *popular music studies* in Italia è: Franco Fabbri, Goffredo Plastino (a cura di), *Made in Italy Studies in Popular Music*, Routledge, London 2014; una discussione sul genere della italo-disco da un punto di vista musicologico è invece: Dario Martinelli, "Lasciatemi Cantare and Other Diseases", in Franco Fabbri, Goffredo Plastino (a cura di), *Made in Italy Studies in Popular Music*, Routledge, London 2014, pp. 209-220.
2. Motti Regev, *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Polity Press, Cambridge 2013, p. 3 e seg.
3. Sullo studio dell'italianità come costruzione simbolica transnazionale dell'identità italiana si veda Cristina Demaria, Roberta Sassatelli, "Introduction: Italianicity/Italianess", in *Cultural Studies*, n. 3, 2015, pp. 311-315.
4. Will Straw, "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music", in *Cultural Studies*, n. 5, 1991, pp. 368-388; Thomas L. Bell, "Why Seattle? An Examination of an

- SPECIALE** Alternative Rock Culture Hearth”, in *Journal of Cultural Geography*, n. 18, 1998, pp. 35-47; Andy Bennett, *Popular music and Youth culture: Music identity and place*, Macmillan, London 2000.
5. La prima descrizione della diffusione della disco music in Italia è in: Sandro Baroni, Nicola Ticozzi, *Discomusic. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, Arcana, Roma 1979.
 6. Peter Shapiro, *You Should be dancing. Biografia politica della discomusic*, (trad. it.) Kowalski, Milano 2007, p. 340.
 7. Francesco Cataldo Verrina, *Italo Disco Story*, Kriterius Edizioni, Roma 2014, p. 41.
 8. Paolo Magaudda, “Disco, House and Techno: rethinking the local and the global in Italian Electronic Music”, in *Proceedings of the 13th Biennial International IASPM Conference*, IASPM 2008, pp. 468-483.
 9. Pierfrancesco Pacoda, *Discotech*, Adn Kronos, Roma 1999, p. 79.
 10. Simon Reynolds, *Generazione Ballo/Sballo. L'avvento della dance music e il delinearci della rave culture*, (trad. it.) Arcana, Roma 2000, p. 92.
 11. Carlo Antonelli, Fabio De Luca, *Disco Inferno*, Theoria, Roma 1995, p. 119.
 12. F. C. Verrina, *Italo Disco Story*, cit., p. 235.
 13. Paolo Magaudda, “Dalle periferie al museo. Note sul processo di legittimazione culturale della musica elettronica da ballo”, in *Philomusica on-line* v. 13 n. 2.
 14. Simon Reynolds, *Retromania. Musica, Culture pop e la nostra ossessione per il passato*, (trad. it.) ISBN, Milano 2011, p. xx.
 15. Flemming Dalum citato in Finn Johannsen, “Rewind: An Expert On How Italo Disco Became Cool Again”, in *Electronicbeats.net*, 3 Luglio 2015, <http://www.electronicbeats.net/rewind-an-expert-on-how-italo-disco-became-cool-again/> (ultimo accesso 27 aprile 2016).
 16. Lucio Mazzi, *Disco Story*, Buone Notizie, Bologna 2000, p. 51.
 17. David Hesmondhalgh, “Flexibility, post-Fordism and the music industries” in *Media Culture Society* n. 18, 1996, pp. 469-488.
 18. Ross Harley, “Beat in the system” in Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd, and Graeme Turner (a cura di), *Rock and popular music: Politics, policies, institutions*, Routledge, New York, 1993, pp. 210-230.
 19. F. C. Verrina, *Italo Disco Story*, cit., pp. 62-63
 20. Clay Montana, “Dalla dance alla canzone d'autore, Malavasi Style”, in *Musica & Dischi*, n. 8, 1990.
 21. Intervista a Mauro Malavasi in: C. Antonelli, F. De Luca, *Disco Inferno*, op. cit., p. 51.
 22. R. Harley, “Beat in the system”, op. cit., pp. 210-230, p. 215.
 23. Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ saved my life*, Headline Book Publishing, London, 1999, p. 453.
 24. Sull'emergere dell'importanza della figura del produttore di *popular music* si veda in particolare Antoine Hennion, “An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music” in *Science Technology & Human Values*, v. 14, n. 4, 1989, pp. 400-424.
 25. Paul Theberge, *Any Sound You Can Imagine*, Wesleyan University Press, Hanover 1997, pp. 221 e seg.
 26. B. Brewster, F. Broughton, *Last Night a DJ saved my life*, op. cit., p. 355.
 27. Will Straw, “Music from the Wrong Place: On the Italianicity of Quebec Disco”, in *Criticism*, v. 50 n. 1, 2008, pp. 113-131.
 28. Arno van der Hoeven, “The popular music heritage of the Dutch pirates: illegal radio and cultural identity” in *Media, Culture & Society*, v. 34, n. 8, 2012, pp. 927-943.
 29. W. Straw, “Music from the Wrong Place: On the Italianicity of Quebec Disc”, cit., pp. 113-131, p. 118.
 30. *Ivi*, pp. 113-131, p. 119
 31. *Ivi*, pp. 113-131, p. 123

- SPECIALE** 32. Manuel Castells, *La nascita della società in rete*, (trad. it.) Egea, Milano 2002, pp. 235 e seg.
33. Simon Reynolds, *Retromania. Musica, Culture pop e la nostra ossessione per il passato*, cit.

Abstract

The article presents an analysis of the music genre italo-disco within the broader context of globalization and transnational circulation of musical styles and local identities. In a first part the article addresses the birth of italo-disco in the late 70's and its dynamic trajectory of diffusion up to the present time. Then it unfolds some of the main artistic, organizational and commercial phenomena that accompanied the international diffusion of early italo-disco artists and, finally, the article examines the transnational circulation of italo-disco, focusing on the symbolic process of identity construction of Italianity within the aesthetic flows of today's cultural globalization.

SOTTO ANALISI Comedy, Repetition and Racial Stereotypes on Television

The article explores the relation between television sitcom, repetition and stereotypes. I will outline comedy's affinity with repetition, in relation to the genre in general and in particular to the case of *Curb Your Enthusiasm* (Creator: Larry David, HBO, 2000-2011). *Curb* is a comedy series that narrates the personal and professional life of Larry David, who plays himself and who previously co-created and wrote one of the most successful sitcoms on American television, *Seinfeld* (NBC, 1989-1998).

Curb does not fulfil all the criteria of a sitcom, at least according to the dominant definitions of the genre. Sitcoms in general have been categorized as a conservative form of television due to their repetitive form, their content and their use of stereotype. In what follows, I will trouble this appraisal by re-evaluating racial stereotypes, and especially anti-Semitism. The article moreover employs psychoanalytic theory, which has proven to be a productive analytical tool not only for the importance it places on repetition in the creation of subjectivity, but moreover for the issue of comic representation.

In her book on comedy, Alenka Zupančič argues:

Comedy's affinity for repetition is a well-established fact, and repetition is among the most prominent comic techniques. There might, however, exist a deeper affinity than a merely technical one [...]. As the other side of repetition as technique there exists [...] repetition as constitutive of the comic genre as such¹.

Before exploring this argument further, I will analyze repetition as a comic technique. In a technical sense, Henri Bergson claims that we inevitably have to laugh if, for instance, a speaker involuntarily repeats a gesture:

I find that a certain movement of head or arm, a movement always the same, seems to return at regular intervals. If I notice it and it succeeds in diverting my attention, if I wait for it to occur and it occurs when I expect it, then involuntarily I laugh. Why? Because I now have before me a machine that works automatically. This is no longer life, it is automatism established in life and imitating it. It belongs to the comic².

According to Bergson, automatic repetition and the imitation of other people are comical because their mechanical automatisms contradict the ongoing change in our "inner movements", which trigger our typical gestures. Real life would never allow repetition, yet repetition allows us to believe there is something mechanical at work behind the living.

We instinctively feel that the usual devices of comedy, the periodical repetition of a word or a scene, the systematic inversion of the parts, the geometrical development of a farcical misunderstanding, and many other stage contrivances, must derive their comic force from the same source³.

According to Bergson, this derives from the interrelation between change and automatic, the living and the mechanic.

The idea that hidden mechanisms incite laughter and pleasure coheres with Jacques Lacan's understanding of repetition and pleasure. Like Bergson, Lacan claims that the repetition of words inspires laughter, that the mere repetition of words and sentences is pleasurable, especially for children. The analyst does not refer to comedy, but rather to children's stories and games. Similarly, Bergson stresses that one can find every ingredient of the comic "in the children's games, the mechanism of which they reproduce"⁴.

SOTTO ANALISI Writing about games, Lacan argues that “repetition demands the new. It is turned towards the ludic which finds its dimension in the new. [...] The adult, and even more the advanced child, demands something new in his activities, in his games”⁵. The new that evolves precisely out of the identical repetition of the same is not limited to games, but includes stories and texts too: “It can be seen in the child, in his first movement, at the moment when he is formed as a human being, manifesting himself as an insistence that the story should always be the same, that its recounted realization should be ritualized, that is to say, textually the same”⁶.

Lacan stresses that the most radical diversity is constituted by repetition itself⁷. Zupančič explains that the “new” in textual identical repetition is, at first sight, not a successful realization, but rather the failure of repetition:

Textual, mechanical, stereotyped repetition is the mode in which the young subject, behind the scenes of the seemingly monotonous story, repeats the exciting story of a fundamental split or incongruity in her own being and meaning. On this level, Lacan’s point seems to converge with Deleuze’s principal thesis from *Difference and Repetition*: the persistent failure of repetition ultimately brings us to the conclusion that the only thing that repeats without fail is difference itself. Lacan and Deleuze differ, however, on one crucial point which concerns precisely the question of failure in repetition⁸.

The point made by Lacan and Deleuze is not that failure is the cause for repetition, that we repeat because we missed it the first time around. For Lacan, the failure of repetition means something else. The child enjoys repetition, because its “failure nevertheless realizes something, and this something is precisely what he wanted to see, appearing in the form in which he wanted, or was able to see it”⁹. The subject wants to see again and again the disturbance of pure failure. Something fleeting and elusive, “something perceptible at one moment and gone in the next”¹⁰. This moment, as I hinted earlier, is the realization of the signifier. One realizes that in this process something is lost, yet it shines in that moment as elusive, “the subject’s own shooting star in the Real”, as Zupančič formulates it effectively; the object *a*. “And it is precisely this object that constitutes the ‘radical diversity’ that Lacan emphasizes in the above quote, linking it to repetition”¹¹. This diversity gives repetition the impression of being new. Zupančič’s argument is that comedy fulfils a demand for the new because it includes a repetition of that repetition. Mladen Dolar similarly relates Lacan’s writing to his own reflections on comedy. For Dolar, the identical repetition of the same sentence necessarily results in humour. The “new repetition of the same line becomes more funny, as if a snowball effect would gather along the line, with each new occurrence of the same”¹². In addition to some of the more famous lines in Molière’s plays, Dolar gives us a more up-to-date example, the TV series *‘allo ‘allo* (BBC1, 1982-1992), in which at some point in every episode a character repeats the same line: “Listen very carefully, I shall say this only once”. Dolar comments on this recurring sentence as following:

Of course the line is all the more funny since its repetition which occurs with a clockwork precision immediately contradicts its content. [...] We know of course that the thing will happen in the next episode, we know, when the woman appears, exactly what she will say, and she says it – yet we cannot be but surprised [...] we cannot resist the laughter, its very stupidity and infinite repetition it is unstoppable. [...] And here, I think, is the gist of repetition: its clockwork precision and yet its unpredictability, its surprise; one gets surprised by what is utterly expected¹³.

As in Bergson’s definition of the comic and repetition, Dolar addresses a similar form of repetition: an automatic, mechanical one that is expected yet not boring, rather it elicits an “unstoppable”¹⁴ laughter. Through repetition, the absence of meaning “gathers new meaning”¹⁵. It is interesting that Dolar chooses

SOTTO ANALISI television as an example, since such repetition is a main feature of the medium. Even more than theater or cinema viewers, the television audience can expect a comic performance at the same time of the day or week. In addition, on television the exact same shows are repeated in reruns, therefore people enjoy an identical repetition, a medial specificity that Dolar does not mention¹⁶. Before providing examples of this kind of automatic repetition, and its alleged opposite – the unexpected – I will turn to the specificity of the sitcom.

Sitcoms and repetition

In television's most prominent comic genre, the sitcom, repetition is fundamental. The format itself is founded on repetitive features. Stanley Cavell stresses that format is even more relevant to television than genre or authorship is for cinema. "To say that the primary object of aesthetic interest in television is not the individual piece, but the format, is to say that the format is its primary individual of aesthetic interest"¹⁷. If the format is more important than the singular accomplishment, which features belong exactly to the format of the sitcom?

Brett Mills defines canned laughter as a constitutive feature of the sitcom: "One of the easiest ways to realize you're watching a sitcom is to hear the reaction of the audience on the laugh track"¹⁸. An aspect that Mills does not mention in regard to the laugh track is the relation between the living and the mechanical that is stressed by Bergson. "Canned" laughter appears paradoxical, moreover due to another aspect cited by Bergson: "involuntary" laughter. In the case of canned laughter, we do not witness a spontaneous outcry in the face of automatized gestures, but rather an automatic reaction that should inspire spontaneous laughter, in case the audience has missed the joke. For Žižek, though, canned laughter does not cause the audience to laugh, but replace it: the laugh track laughs in the place of the audience. As Žižek states, "[t]his is what is so unsettling about "canned laughter": my most intimate feelings can be radically externalized, I can literally laugh and cry through another"¹⁹.

"Canned laughter" is rooted to the repetitive nature of comedy to the extent that it becomes the technical reproduction of an allegedly spontaneous outcry. But it also has a psychological dimension that can be identified in a psychoanalytical reading of repetition: when the other, the "machine", laughs instead of us, we allegedly become part of a social group. Therefore, the laugh track creates an illusion of social unity, as Mills also stresses. For Jane Feuer, every genre establishes itself by means of re-iteration: "Through repetition the cultural 'deep structure' of a [...] genre 'seeps to the surface'"²⁰. Trailers reproduce specifically funny moments, the set is usually the same apartment, house or office where the action takes place. "The pleasure of comedy comes from exactly the opposite of surprise, the joy coming from the reiteration of the known"²¹. Repetition is furthermore a part of the content in sitcoms. In many cases, the attraction²² is the everyday family or working lives of ordinary people. Marriage is supposed to offer the context of daily repetition, "it is presented as the scene [...] in which the prospect is not for the passing of years (until death parts us) but for the willing repetition of days, willingness for the everyday"²³. The ordinary life of a family is one of the most common motifs of situation comedies because it embodies the repetitive and uneventful. For Cavell, sitcoms offer the opposite of those events, catastrophes and otherwise traumatic incidents that constitute the other side of repetitive television: "If the event is something the television screen likes to monitor, so, it appears, is the opposite, the uneventful, the repeated, the repetitive, the utterly familiar"²⁴. For Žižek, this kind of repetition is similar to Kierkegaard's ethical repetition: "instead of chasing the elusive moments of esthetical pleasure, we rely upon the certitude of repetition. Repetition is a sign of maturity [...] we find satisfaction in the return of the same, like the happy marital couple who has overcome the yearning of exotic adventures"²⁵. The process identified by Kierkegaard takes place in the present, yet it opens up a horizon: it is a stage between aesthetic repetition, which shows the impossibility of repetition, and religious repetition, insofar as it introduces a change. Ethical repetition contradicts comic repetition, since the latter has no metamorphosis, no change, no development, as we know from *Seinfeld's* slogan

SOTTO ANALISI “no hugs, no learning”²⁶. This formula seems to reject the existing models of the sitcom. Feuer defines the salient features of the sitcom as “half an hour format, the basis in humor, the ‘problem of the week’ that causes the hilarious situation that will be resolved so that the new episode may take place in the next week”²⁷. Many other authors agree that the sitcom lacks development, is static and conservative and reaffirms stability via the fact “that each episode returns to the equilibrium with which it began”²⁸. Like Feuer, the German media scholar Knut Hickethier describes television similarly as a return to a former state of equilibrium:

The audience wants from the series the repetition of the well-known, which is well-known because it is repeated. There must be added something new, because the new reassures the certainty of continuity and constancy. Normally, the repetitive is introduced into the structure of dramaturgy like “state of beginning – disruption by a surprising event – annihilation of the disruption – regaining the former state”²⁹.

This pattern, which one could also translate as “equilibrium – disruption – return to a state of repose”, is opposed to the temporality of trauma and catastrophe in television as described by Mary-Ann Doane. According to Doane, crisis on TV coincides with that “theory of the catastrophe that defines the catastrophe as discontinuity in a former stable system”³⁰. The temporality of the catastrophe is defined by the moment that disrupts the previously stable system of television, represented, for instance, by sitcoms.

What Mills, Brooks and other authors call “postmodern sitcoms” are between these two systems of constancy on the one side, and discontinuity on the other. In these sitcoms, not do problems remain unresolved, but they are added and intertwined, and everything worsens. The audience is not supposed to identify with the characters, as it “could in a program with more psychological development of characters”³¹. Sitcoms instead provide us “with an almost pure cultural conflict. [...] We are invited to test our own cultural assumptions, because ‘the antagonists are cultures’ and the characters ‘charged cultural entities’”³². These sitcoms are “nihilistic caricatures of modern life”³³. The lack of individual identification in particular is a condition for a culture-critical sitcom. The postmodern sitcom combines the lack of psychological development with complex storytelling, so that different plotlines culminate in a bad situation.

This narrative structure also fits *Curb*. In the episode *Soda and Salt* (s03, e03), for instance, Larry is jealous of a tennis partner of his wife Cheryl. He finds them laughing on the couch in his house and gets more suspicious when Cheryl, getting a phone call while she is in the car, “warns” her friend that “Larry is in the car”. Larry complains that “the story is getting worse” when he hears the AI Green tape that the tennis partner made for Cheryl. In another story line, the Davids forget to give friends a wedding gift. They buy an expensive bottle of wine, but it is rejected by the couple because it comes too late. So Cheryl, her tennis partner, Larry and Ted Danson drink this bottle of wine for dinner in a restaurant. However, sitting in the restaurant is also the husband of a saleswoman with whom Larry had a conflict. The man violently attacks Larry and spills some of the wine on Cheryl’s chest, inciting her tennis partner to prepare a stain-removal mixture that he massages onto Cheryl’s breasts.

In the end, the different plotlines culminate in a very embarrassing situation and not in a happy solution, contradicting Feuer’s description of conventional sitcoms. But no one, especially Larry David, ever learns from these unresolved problems. The film and television philosopher Lorenz Engell has stressed that characters never learning is constitutive of the episodic format: in every episode a very standardized, identical game takes place over and again, as if the characters have forgotten everything from the past. The characters never learn anything new; they always know everything, but they do not change at all³⁴. In view of its lack of development, Engell associates the episodic format with Kierkegaard’s aesthetics of repetition, automatism, similarity, and reproduction. He declares that identical repetition is impossible,

SOTTO ANALISI and that mechanical-aesthetic repetition can only repeat the impossibility of repetition. For Deleuze, this first moment of aesthetic repetition belongs to the comedic, “which does not bring about anything new and does not change a thing [...]. It operates by insufficiency or failure. A subject is confronted with this repetition when an action is absolutely too big for her”³⁵.

This “too big” does not appear adequate to describe the situations that Larry David confronts. On the contrary, most of the issues he faces evolve from a lot of minor, everyday problems³⁶. The humorous aspect of these situations lies in the paradox that Larry David is already a successful millionaire, yet is unable to resolve the difficulties of everyday life. For Zupančič, this reflects of the function of repetition in comedy: “It functions in the background of something that has always-already succeeded, and draws its power from there”³⁷. For Zupančič, “repetition is always a repetition of representation”³⁸. She argues this in regard to theater:

For it seems that there is an inherently theatrical element involved in repetition – theatrical in the sense of belonging to theater, not in the sense of being melodramatic, exaggerated, or affected. This might be explained [...] by the point made above: that repetition is essentially repetition of a configuration: that it doesn’t represent anything, but is itself the very content of what it represent. [...] This relationship between repetition and representation [...] is well expressed in French theater terminology. In theater, we start with “repetitions”, for rehearsals are called repetitions, and we end up with *la première*, with the first (performance or the first night)”³⁹.

The relation between comedy, repetition and theater is staged in the first and fourth season of *Curb*. The first season is about an HBO-special that Jeff and Larry organize. Larry hosts different shows in comedy clubs as preparation for the final show – which he ultimately cancels because it is “too big” for him, therefore failing in his aim. The main plotline of the fourth season is the rehearsals with Ben Stiller and David Schwimmer for the famous musical *The Producers* on Broadway. The final episode ends with the opening night, which is also the title of the episode. Here the order of things is reversed: repetition comes first. Mel Brooks invites Larry to play the main role, being sure that Larry will fail, since Brooks’s secret plan is to retire with his wife after this failure. Since the opening night is a success, the order of failure and success is inverted: because this show is a success, it is a failure for Mel Brooks. Vice versa, the show is a success even if Larry fails. Indeed, in the middle of the show he obviously forgets his line and stutters senseless sentences. The text he forgets is actually about how a failure of a production can make more money than a success, which is exactly what Brooks presents in *The Producers*. David Schwimmer, who plays the accountant Leo Bloom, tells Larry about this calculation and Larry forgets his answer. The audience is shocked and several people leave the theater, causing a flailing Larry to make jokes about his cousin who is in the audience. People start to laugh, and return to their seats. It is therefore actually by accident, through forgetting, that the representation works. Zupančič describes the relation of coincidence and rupture as a gap in signification, as a relation between the Symbolic and the Real. Lacan describes this relation through a reading of the Aristotelian connection between *tyche* and *automaton*⁴⁰. *Automaton* belongs to the Symbolic and refers to the iterability of signs, while *tyche* refers to contingency. Dolar suggests that *tyche* and *automaton* are not opposite kinds of repetition, but rather they

exist together and intertwined. To put it simply, *tyche* is the gap of the *automaton* [...]. In every repetition there is already, in a minimal way, the emergence of that which escapes symbolization. [...]. There is a contingent bit which dwells in the gap, which is produced by the very gap, and this imperceptible bit is the stuff that comedy puts to maximum use⁴¹.

SOTTO ANALISI The configuration that is repeated for Zupančič is the “signifying dyad” of the representation of alienation: “this implies that it repeats a certain configuration. But by repeating this configuration it also repeats the Real of its other side, that is to say, the subject’s unrepresented presence in the Real”⁴². This presence of the Real, or the relation between *tyche* and *automaton*, is even better staged in the final episode of the third season, which has a similar title: *Grand Opening*. Three weeks before the inauguration of a new restaurant that Larry opens with some friends, the chef quits. The new chef has Tourette’s Syndrome, a “neurological disorder characterized by repetitive, stereotyped, involuntary movements and vocalizations called tics”⁴³. He yells involuntarily words like “motherfucking cocksucker, asshole”. This kind of repetition is the opposite of the kind of repetition that is necessary in representation: it subverts it. Yet at the same time, it comprises the “other side” of representation. Larry does not want to fire the chef, as he assumes that he is a Holocaust survivor when he sees a number written on his arm. (Later it turns out that it is only a lottery number, another example of chance). The opening night goes well. Larry greets a lot of friends and everyone seems to be satisfied. Later, however, the chef yells from the kitchen out of the blue “shitface, cocksucker, asshole, son of a bitch”. Larry reacts by yelling “scumsucking whore”, Jeff continues and everyone in the restaurant is yelling, and a collective outburst of laughter starts. People seem to be relieved to say these words, although they have no idea what caused the exchange. In comedy, therefore, we witness not only the repetition of representation, but also its other side. The automatic representation of signifiers and the accidental occurrence of something that subverts an identical representation are inherent to the live nature of theater. The relation between sitcom and theater is already well established in television studies: the sitcom has its origins in theater, vaudeville, stand-up comedy and the music hall, and it has been called a “video approximations of theater”. “This can be seen not only in the performance style and method of shooting which, as in theatre, usually relies on the audience being positioned as in the fourth wall”⁴⁴. One can argue in regard to this origin that the sitcom offers an electronic substitute for the theatrical experience⁴⁵. One of the directors of *Curb*, Larry Charles, compares its production to theater: “It feels very contrived and unnatural, almost like one of those stage shows from the turn of the 19th century where the villain came out and twirled his moustache. On *Curb*, we’re able to achieve a level of verisimilitude, of reality, that’s really invigorating for a director”⁴⁶. Zupančič believes that comedy provides a challenged perspective on “the world and ourselves”. Her thesis is that tragedy and comedy are based upon and revolve around a fundamental discrepancy. That discrepancy emerges from the discordance between the intention of the act and its actual effects, between desire and its satisfaction, between appearance and truth. In Lacanian psychoanalysis, desire inhabits the discrepancy between the demand (as articulated in the signifier) and its satisfaction⁴⁷. While tragedy is essentially the pain of this difference, comedy addresses it in another way: “[c]omic satisfaction thrives on things that do not exactly add up. They thrive on these discrepancies as a source of pleasure rather than pain”⁴⁸. Both tragedy and comedy are part of this configuration, but each of them approach it from different sides: tragedy is on the side of the demand and comedy on the side of satisfaction. Yet more than merely delivering satisfaction, it “restores to the essentially unsatisfied demand its *jouissance*”⁴⁹. Zupančič adds: “Comedy or, more precisely, comic sequence is always inaugurated by some unexpected surplus-realization. This surplus-realization may well be produced by failure, by a mistake, an error, through misunderstanding (and it usually is), but the moment it occurs it changes the very structure of the field”⁵⁰.

Stereotypes and Race in Curb Your Enthusiasm

Zupančič argues that comedy involves stereotypes because it ignores the psychological depth and motives of characters⁵¹. One reason for the stereotypical portrait of characters in comedy is that

SOTTO ANALISI something universal, for instance jealousy, becomes concrete. We know from many comedies that a character represents a “single” or “unary trait”, as the German term *einzigster Zug* is usually translated. Freud, as well as Walter Benjamin, wrote about these singular characteristics in regard to comedy. The unary trait is the essence and form of the comic character. In comedy this trait is usually more important than individuality. It is connected to a character but at the same time it is cut off. Lacan describes the unary trait as “before” a character: “The unary trait precedes the subject. *In the beginning was the word* means *In the Beginning stands the unary trait*. [...] *Simplex*, singularity of the trait, this is what we cause to enter the real, whether the real likes it or not”⁵².

The unary trait is *before* the subject, it belongs to language, to the Other; however it is not just the Symbolic, it is how the subject is connected to words. It belongs to a subject, but at the same time it is outside of him or her, attached from somewhere else. Bergson claims how the singularity of a character is related to the comic:

The vice capable of making us comic is [...] that which is brought from without, like a ready-made frame into which we are to step. It lends us its own rigidity instead of borrowing from us our flexibility. We do not render it more complicated; on the contrary, it simplifies us. [...] The reason is that, however intimately vice, when comic, is associated with persons, it none the less retains its simple, independent existence, it remains the central character, present though invisible, to which the characters in flesh and blood on the stage are attached⁵³.

In comedy the trait of a character, even if very stereotypical, does not determine him or her intrinsically. In Larry David’s case, Taine Duncan asks if “*Curb Your Enthusiasm* reinforces the stereotyping of American men as either narcissistic philanderers or neurotic impotents?”⁵⁴. For her Larry is the later, a neurotic anxious personality, and she provides some psychoanalytical and social explanations for this. She suggests that *Curb* provides ethical lessons and claims it might let us “see the possibilities for ethical, healthy, and independent American men”⁵⁵. Duncan asks if the show does so by hyperbolizing the cultural extremes and illuminating the ridiculous nature of these false alternatives. Although comedy does exaggerate cultural extremes, within the context of *Curb* it is hard to “demonstrate how unproductive such behaviors really are”⁵⁶. The series does not psychologically explain Larry’s neurosis, nor does it seek to teach the audience a lesson, although it is often painful to see the consequences of Larry’s behavior. I would be inclined to believe Zupančič’s assumption that in comedy “we are dealing not so much with the protagonist’s ‘inner struggle’”⁵⁷.

Contrarily to Duncan’s analyses, I cannot perceive an inner struggle, nor even something buried “deep inside” his character. He openly lives his neurosis, but nevertheless makes no effort to change anything. Zupančič describes a detachment from institutions and family bonds in comedy, a detachment that we can also observe in *Curb*. Comic characters are never “intersubjective”. For instance, when Larry assumes that he might have been adopted, he becomes very excited and easily connects with his alleged biological parents (s05, e10 *The End*), who describe his foster parents using the crudest Jewish stereotypes: “the guy was nervous and the woman was loud”.

Since Larry’s “new” parents are Mid-Western, gentile Caucasians, Larry’s adaptation of their lifestyle is portrayed in a way that parodies whiteness. His dressing style changes immediately, he goes fishing and hunting, he drinks a lot, but he also sheds some of his neuroses about his Jewishness, a point on which many television criticisms were focused. At least in this episode, Jewishness is associated with selfishness. While the new Christian Larry decides during a church service with his new parents to donate a kidney to Richard Lewis, the latter is not willing to lend Larry a golf club.

This lack of reciprocity can also be regarded as inherent to comedy itself, rather than as a Jewish stereotype. The singular trait is closely related to stereotypes, which assume that subjects are determined

SOTTO ANALISI by a single feature: race, gender, sexuality. This category is invariably very simplistic.

Samuel Weber stresses the social and political significance of comedy, and the singular trait, and relates them to Freud's notion of identification. Freud describes identification as a desire to become similar to a person by adopting his or her traits, perhaps only a "single trait". Identification is only partial: "It must also strike us that [...] the identification is a partial and extremely limited one and only borrows a single trait from the person who is its object"⁵⁸.

But this does not mean that the unary trait, if we call the stereotype such, is not set into motion. While Larry David is driven by his single trait, his Jewish neurosis, it is also contextualized. Weber writes of the function of the single trait in comedy:

In the case of the comic character, individuality becomes 'singular' and a 'trait' by being on stage. The stage, whether tragic or comic, or neither, always involves a relative, relational situation, in which space and time converge but never close or conclude. The space of the stage is always open to transformation. [...] The single trait is thus 'comic', lends itself to laughter and to amusement by presenting itself in isolation, and yet never being absolutely cut off from its surroundings, its past and its future. This is why the singular trait is always tendentially on the move, on the run, drawing away from something and towards something else⁵⁹.

This openness to transformation in the context of a theatrical stage is very important, especially when these traits are racially connoted. In another episode, Larry has several encounters with black people. In "The Surrogate" the perspective on racism becomes more complex. Larry is obviously racist, he is not a neutral observer of racism who might change from racist to non-racist. The episode contains several comic sequences. In one, Larry must pass a medical test to prove that he is physically able to play in *The Producers*. While his heart is being tested, a very attractive nurse comes in and Larry's heart beats faster. It turns out that this African-American woman is the current girlfriend of Larry's friend, Richard Lewis. Over lunch Richard tells Larry that he is afraid that he cannot satisfy her, because she may be accustomed to the bigger penises of black men. As a consequence, Larry starts to ask African-American women about their sexual experiences.

Wanda Sykes challenges Larry when he asks an African-American customer to get his car, assuming that he is the valet. She says: "So you automatically think the black man is the valet? I saw it. 'Get my car boy'". Larry excuses himself with the argument that the man is wearing a red tie and black suit. Wanda answers ironically that "of course" she would also assume every black man in a suit works at a parking lot, though Larry also would not assume this if the man was white. Larry then asks Wanda if the penis sizes of black men and white men differ. Wanda refuses to answer.

Afterwards Larry buys a baby shower gift and chooses a dark-skinned looking doll that the saleswoman calls biracial. But Larry calls the doll "mulatto" at the baby shower party. Someone corrects him: "Biracial is what we call it usually". Then, later, he asks a black nurse at a hospital about penis size. She answers his question and lets him know that there is no difference and that it is "really a kind of a myth". When she tells him that her parents are black and white, Larry mentions the "mulatto" doll. Again, she points out this word is old-fashioned. Larry is "not learning." He already was told not to ask this question and avoid the word "mulatto"⁶⁰. He nevertheless pushes this further still. We see Richard and Larry in front of urinals and Larry explains to Richard the myth of penis size. Then the famous basketball player Muggsy Bogues enters the bathroom and both Larry and Richard obviously stare at his penis while all three urinate. Even once the myth of the big black penis has been debunked, he still must have a look.

The episode ends with Larry locking his car while a black man accidentally passes by. The man hears the lock and asks if Larry assumes that he wants to steal his car. Larry answers that it is not a "race thing". Again, Wanda Sykes witnesses this scene and comments: "Here again: a black man in a suit parks cars,

SOTTO ANALISI black man no suit, he gonna steal your car". Then she asks him about a script she gave Larry to pass onto a producer, which was turned down, wanting to know if Larry told the producer that she was black, which Larry denies. Wanda asks him to do so, because "white men like to be liberal and help a black person", and accuses Larry of not knowing when to play the race card.

Wanda Sykes functions as the super-ego that corrects Larry's racial behavior. At the same time, she refuses to become the expert on racial matters. In another episode, when Larry asks her if it is wrong to assume that black men wearing bowties are Muslims, Wanda responds: "Why you asking me some bullshit like that? What the fuck – I'm not your link into the black world, okay? So stop asking me shit about black people and stuff" (s05, e02, *The Bowtie*).

Wanda is characterized by only one trait, her blackness. I would argue that the singular trait functions as the Master-Signifier race in *Curb*. Another example is the episode *Affirmative Action* (s01, e09) in which Larry is again forced to confront his racism. First he meets Richard Lewis's black dermatologist whom he offends by asks him if his profession has to do with the "affirmative action thing". Nevertheless, later Larry must go to his house and ask him for a prescription for Cheryl. There is a party at the doctor's house and Larry excuses himself for the former comment, only to repeat it in front of the guests, insisting several times that it was "nothing". His comment was bad enough, but his repeated excuse that it was "nothing" makes it even worse. At the doctor's house, Larry bumps into a writer that previously he had not hired, and she assumes that the real reason for his decision was that she is black. In both situations Larry is accused of racism, with good reason. Even though his decision not to hire the woman was not race motivated, he still nepotistically hired a white friend of Cheryl's. The fact that Larry repeats his "joke" about affirmative action in front of a group of black people changes the Master-Signifier of race. Larry and Cheryl assume the position of a minority in this group. The repetition sets Larry's joke into another context, he now must ask himself seriously why he made it. The viewing audience might also conclude that the joke is offensive.

Can repetition destabilize a Master-Signifier, as Zupančič argues? She writes

Master-Signifiers enter the scene of comedy not in order to have the last word, but in order to be repeated there (as well as subjected to other comic techniques). Their repetition is not simply their affirmation. An identical reaction (of a character) repeated ten times necessarily has its repercussions on the stability of the Master-Signifier involved. And the repercussions of this kind of comic repetition usually point not in the direction of stabilizing the repeated position but, rather, in the direction of shaking it⁶¹.

The Master-Signifier of race is not reaffirmed in this episode through repetition, but brought into question. The more Larry insists that it is about "nothing", the more important it becomes, evoking the other situation when he insists that it is not a "race thing". "Nothing" seems to become equivalent to the "race thing".

In the sixth season of *Curb*, race is not merely Larry's "sensitive point", but other Master-Signifiers such as blackness exercise a similar power. The arbitrariness of racial signifiers becomes more obvious. For instance, in the episode *The N Word* (s06, e08) there is a similar situation to *Affirmative Action*. But this time Larry only overhears someone else in the bathroom using the n-word in a telephone conversation. He is very upset and tells the incident to someone else. While recounting the phone conversation, he quotes the other man saying "ni**er". A black doctor hears him using the word and is very offended and upset. When recounting the story at home, the Blacks, a family who live at Larry's house, overhear him, again without realizing that he is quoting someone. They temporarily move out. It is not clear if Larry understands that even quoting the n-word hurts people. Nevertheless at the end of the episode he has to testify in court on the matter, and seeing that several black people are in the room he refuse to repeat the word. In this case, the repetition and different (or similar) reactions of other characters to a signifier

SOTTO ANALISI

destabilizes it; it becomes clear that the word should not be used at all, not even to quote racists. The relationship between a white majority and a black minority that is almost always signified as “racial” difference changes in the sixth season when the Blacks move into David’s house, after they lost their own in a hurricane. Loretta, her mother Auntie Rae, her children Keysha and Daryl and her brother Leon have important parts in the series, and Larry begins a relationship with Loretta in the seventh season. After they separate, Larry still lives with Leon until the final season.

JB Smooth becomes the other best friend of Larry, and consequently appears more regularly than other black comedians in the series. Larry must partially submit to the rules of the family, which leads to several comic situations. He is the owner and “master” of the house. Within the world of the series this is deemed normal, though Larry strongly resists when Cheryl’s parents bring a huge Christmas tree to the house (s03, e09, *Larry, Mary, and Joseph*). The presence of the Blacks signal that he is not the “master” of the house anymore, and whiteness is also less of a Master-Signifier. This is also another feature of comedy that Zupančič describes: “The first crucial step in the art of comedy is thus to create/extract and put forward the right Master-Signifiers. That is to say, Master-Signifiers that, in all their arbitrariness, convey not simply the ‘essence’ of a character or situation but, rather, their acute or sensitive point”⁶².

We can apply this statement to *Curb*. First, whiteness was created as a Master-Signifier at the essence of the characters. In the sixth season, other Master-Signifiers such as blackness obtain similar power. The arbitrariness of racial signifiers becomes more obvious. When Larry starts to date Loretta he “so embraces the Blacks that Wanda jokes she’s nominated him for an NAACP award (s07, e01, *Funkhouser’s Crazy Sister*)”⁶³. Larry’s attempt to embrace black culture might be connected to his own distance from the mainstream (Christian) culture, as a Jew. Rocha goes as far as suggesting that Larry rejects white culture: “Larry’s open, though often awkward, embrace of our cultures is even more striking given his nearly universal condemnation and rejection of white culture”⁶⁴.

In comparison with *Seinfeld*, which was also written by Larry David, *Curb* is more openly Jewish. When the Blacks introduce themselves with their last name, he says “This is like my name was Jew, Larry Jew, cause I am Jewish”. Here we have a simple version of racial signification and the designation of the single trait. Vincent Brook has argued, on the connection between Blackness and Jewishness, that Jewish identity is situated between mainstream white culture and minority culture and is therefore determined by more than one trait. He bestows on Jews a unique historical insider/outsider status within American society⁶⁵. Although Jews were politically and socially active in the civil rights movement, they are often excluded from a multicultural approach to difference, because of this insider/outsider status⁶⁶. For Brook, too, the “Jew’s role in the entertainment industry would appear to serve a paradigmatic example of such negotiation between marginalized groups and majority culture”⁶⁷. The acceptance of Jews in majority culture clashes with the opposing desire of Jewish people to preserve their identity, as well with the reluctance of other minorities to admit Jews into the multicultural fold. Holly A. Pearse transmits this ambivalent situation on *Curb*:

In recent years, a nouveau anti-Semitism has cropped up in cultural studies, aligning Jews with the white, wealthy, capitalist oppressor, as opposed to the oppressed minority. This alignment has placed Jews beyond the interest of post-colonial investigations into race relations and out of the discussion of multiculturalism. In the face of this nouveau anti-Semitism, Larry David’s work reminds us that rumors of the Jewish cultural assimilation in America may be greatly exaggerated. While some scholars are quick to align Jews with the white power base, David’s comedy reflects a time of Jewish oppression, and reminds us that while the glass ceiling might be shattered for Jews in official life, there are still bumps, socially, in America — where a Jewface like him cannot be ‘gentiley’ enough to get into the country club⁶⁸.

SOTTO ANALISI In later seasons *Curb* presents a multicultural society and discusses different demands, needs, and political issues, but from a comic, Jewish insider/outsider perspective. Politically, Larry David might claim a minority position as well. He seems to claim that he does not belong to white mainstream culture but instead is alienated, for instance when he applies for membership at the golf club. Byers and Krieger summarizes *Curb's* Jewishness as following:

Curb uses familiar Jewish themes, such as comic alienation, assimilation anxiety, and conflict between Jews and gentiles, via the perpetual misfortunes of Larry David's character—a hapless nebbish. Although David is a privileged Jew in his financial and social standing, his persona is much like Woody Allen's: a misfit at odds with the world, even with the Jews he encounters⁶⁹.

In part Larry conforms to Jewish stereotypes: he avoids sports and outdoor activities, while his gentile wife is able to partake in the wealthy life of beaches, drinks, and tennis. Some critics have in fact criticized the series for depicting Jewish self-hatred. Arye Dworken wrote in the *Jerusalem Post*: "David exemplifies the worst qualities in the Jewish stereotype and displays them unabashedly, as if they were badges of honor"⁷⁰. She claims this game with stereotypes was funny until the fifth episode, at which point the humor turned into self-hatred, as is especially evident in the portrayal of orthodox Jews: "His portrayal of Orthodox Jews [...] is reminiscent of the cartoons published by the Germans and French during World War II (the only thing missing were the grossly exaggerated noses)"⁷¹. While there is some basis in this claim, the portrayal of orthodox Jews is intrinsic to comedy in its attempt to portray people in a stereotypical way, by means of a single trait.

I have sought to suggest here that the repetition of stereotypes might effectively subvert their racist content. Similarly, Byers and Krieger argue with Žižek that newness can only emerge from repetition, because "repetition always contains that kernel of difference/excess, that possibility of multiple points of identification inherent in the way we engage with television"⁷². They assume that *Curb* offers radical possibilities for reimagining Jewishness, as well as other racial signifiers. The repetition of the stereotype, the single trait and the Master-Signifier of race establishes the conditions for a play of combinations, obstructions and redoubling of this signifier. For this reason the repetitive structure of the sitcom does not show *per se* its conservative nature, but on the contrary reveals its subversive power. The question remains of whether this could be applied to any sitcom. This article has examined just one example, since the comical use of racial stereotypes is so politically sensitive that scholars ought to analyze them prudently.

Michaela Wunsch

Notes

1 Alenka Zupančič, *The Odd One In. On Comedy*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2007, p. 149.

2 Henri Bergson, *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic* (<http://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm>) (1901). Last seen: February 3rd 2016.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts. The Seminar XI*, New York-London, Norton, 1998, p. 61.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 A. Zupančič, op. cit., p.172.

SOTTO ANALISI

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ivi*, p. 173.

12 Mladen Dolar, "Comedy and its Double", in Robert Pfaller (ed.), *Stop That Comedy! On the Subtle Hegemony of the Tragic in Our Culture*, Wien, Sonderzahl, 2005, p. 197.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 *Ivi*, p. 198.

16 Brett Mills, *Television Sitcom*, London, British Film Institute, 2005, p. 15. Mills mentions that classic sitcoms in particular are repeated in prime-time slots.

17 Stanley Cavell, "The Fact of Television", in John G. Hanhardt (ed.), *Video Culture. A Critical Investigation*, Layton/ Utah, Visual Studies Workshop Press, 1986, p. 197.

18 B. Mills, *op. cit.*, p. 14.

19 Slavoj Žižek, "Will You Laugh for Me, Please?" (<http://lacan.com/zizeklaugh.htm>). Last seen: February 3rd 2016.

20 Jane Feuer, "Genre Study and Television", in Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled*, New York, Routledge, 1992, p. 119.

21 B. Mills, *op. cit.*, p. 15.

22 The term "attraction" refers to Tom Gunning's term "cinema of attractions". Gunning analyzes early movies that have been less diegetic or interested in psychological depth of characters. Even the ordinary life of a family seems to be the opposite of spectacular attractions, and early sitcoms evolved from variety shows that are closely related to this kind of early cinema. See Tom Gunning, "The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde", in Thomas Elsaesser, Adam Barker (eds.), *Early Film. Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990, pp. 56-62.

23 Stanley Cavell, "The Uncanniness of the Ordinary", Sterling M. McMurrin (ed.), *The Tanner Lectures on Human Values*, Salt Lake City, University of Utah Press, 1988, p. 117.

24 S. Cavell, "The Fact of Television", *cit.*, p. 197.

25 Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood In and Out*, London-New York, Routledge, 2007, p. 90.

26 Robert Hurd notes that while many scholars and critics quote this description of the show by creator Larry David, none have provided an original source for the quote. Robert Hurd, "Taking *Seinfeld* Seriously: Modernism in Popular Culture". *New Literary History*, vol. 37, n. 4, Autumn 2006, *Attending to Media*, pp. 761-776.

27 J. Feuer, *op. cit.*, p. 112.

28 *Ivi*, p. 122.

29 Knut Hiekethier, "The Same Procedure. Wiederholung als Medienprinzip der Moderne", in Jürgen Felix et. al. (eds.), *Die Wiederholung*, Marburg, Schüren, 2001, p. 58 (my translation).

30 Mary-Ann Doane, "Information, Crisis, Catastrophe", in Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 228.

31 J. Feuer, *op. cit.*, p. 123.

32 *Ibid.*

33 David Marc, *Demographic Vistas: Television in American Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984, pp. 39-62.

34 Lorenz Engell, "Erinnern/ Vergessen: Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens", in Robert Blanchet et.al. (eds.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serien zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*, Marburg, Schüren, 2011, p. 122 (my translation).

35 A. Zupančič, *op. cit.*, p. 157.

- SOTTO ANALISI** 36 Even this is not entirely true. In the first season there is indeed a situation that is “too big” for Larry. He should give a show as part of an HBO special in front of 3000 spectators. After he takes a look at the theatre he walks into the HBO office and cancels the show, with a made up excuse that his stepfather (who does not exist) is in a coma.
- 37 A. Zupančič, *op. cit.*, p. 158.
- 38 *Ivi*, p. 167.
- 39 *Ivi*, p. 171.
- 40 See Lacan’s chapter “Tyche and Automaton”, in Id., *Four Fundamental Concepts*, cit., pp. 53-67.
- 41 M. Dolar, *op. cit.*, p. 200.
- 42 *Ivi*, p. 167.
- 43 See “Tourette syndrome” page on Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Tourette_syndrome). Last seen: February 5th, 2016.
- 44 B. Mills, *op. cit.*, 2005, p. 38.
- 45 Andy Medhurst, Lucy Tuck, “The Gender Game”, in *BFI-Dossier*, n. 17, 1982, pp. 43-55.
- 46 *Ibid.*
- 47 A. Zupančič, p. 129.
- 48 *Ivi*, p. 130.
- 49 *Ivi*, p. 132.
- 50 A. Zupančič, *op. cit.*, p. 132.
- 51 A. Zupančič, *op. cit.*, p. 176.
- 52 Jacques Lacan, *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan. Book X*, Cambridge/Malden, Polity Press, 2014, p. 20.
- 53 H. Bergson, *op. cit.*
- 54 Taine Duncan, “What Kind of Men Are Larry and Jeff?”, in Mark Ralkowski (ed.), *Curb Your Enthusiasm and Philosophy*, Chicago-La Salle, Open Court, 2012, p. 122.
- 55 *Ivi*, p. 135.
- 56 *Ibid.*
- 57 A. Zupančič, *op. cit.*, p. 66.
- 58 Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, London/Vienna, The International Psychoanalytical Press, 1922, p. 49.
- 59 Samuel Weber, “Drawing. The Single Trait”, in Hendrik Blumentrath, Katja Rothe, Sven Werkmeister, Barbara Wurm, Michaela Wunsch (eds.), *Techniken der Übereinkunft. Zur Medialität des Politischen*, Berlin, Kadmos, 2009, p. 92.
- 60 James Rocha argues that Larry only agrees to change his terminology when the biracial nurse corrects him, not when the white couple to whom he gave the doll correct him. James Rocha, “Do You Mind if My Caucasian Mentions the N-Word?,” in Mark Ralkowski (ed.), *Curb Your Enthusiasm and Philosophy*, Chicago, La Salle Open Court, 2012, p. 113.
- 61 A. Zupančič, *op. cit.*, 177.
- 62 *Ivi*, p. 177.
- 63 J. Rocha, *op. cit.*, p. 112.
- 64 *Ibid.*
- 65 Vincent Brook (ed.), *You Should See Yourself: Jewish Identity in Postmodern American Culture*, New Brunswick, (N.J.)-London, Rutgers University Press, 2003, p. 2.
- 66 *Ivi*, p. 15.
- 67 *Ivi*, p. 16.
- 68 Holly A. Pearse, “The Larry David Opus. Outing the Jewish Male”, *Jewish Quarterly*, n. 211, Autumn 2008 (<http://www.jewishquarterly.org/issuearchive/articlea794.html?articleid=401>). Last seen: February

SOTTO ANALISI 5th, 2016.

69 Michele Byers, Rosalin Krieger, "Something Old is New Again? Postmodern Jewishness in *Curb Your Enthusiasm*, *Arrested Development* and *The O.C.*", in Vincent Brook (ed.), *You Should See Yourself: Jewish Identity in Postmodern American Culture*, New Brunswick/London, Rutgers University Press, 2006, p. 280.

70 Arye Dworken, "Anything for a laugh", *The Jerusalem Post* (<http://www.jpost.com/Arts-and-Culture/Entertainment/Anything-for-a-laugh>). Last seen: February 5th, 2016.

71 *Ibidem*.

72 Byers, Krieger, *op. cit.*, p. 279.

Abstract

The article explores the affinity of comedy for repetition, analyzing particularly the sitcom *Curb Your Enthusiasm* (Creator: Larry David, HBO 2000-2011), a comedy series on the life of the co-creator and writer of *Seinfeld*, Larry David, who plays himself. Sitcoms in general have been assessed as a conservative form of television in regard to its repetitive form, its contents, and stereotypes. Through an analysis of *Curb*, I will reevaluate this appraisal in regard to racial and especially to anti-Semitic stereotypes.

CAMERA STYLÒ **Adapting time in Robert Schwentke's *The Time Traveler's Wife***

Audrey Niffenegger's *The Time Traveler's Wife*¹ was adapted to the big screen by Robert Schwentke (*The Time Traveler's Wife*, 2009). The protagonists, the librarian Henry and the artist Clare, are deeply in love with each other and attempt to live normal lives, although Henry is a time traveller. He suffers from Chrono-Displacement Disorder: unpredictably his genetic clock resets, and he finds himself in another time and place, attracted by experiences of emotional gravity from his life, during which he happens to meet his alter egos who are older or younger than himself. In both media the plot is complex, and the adaptation can be defined a puzzle film. According to Warren Buckland:

The puzzle film is made-up of non-classical characters who perform non-classical actions and events².

[It] embrace[s] non-linearity, time loops, and fragmented spatio-temporal reality³.

(...) the arrangement of events is not just complex, but complicated and perplexing; the events are not simply interwoven, but entangled⁴.

In the end, the complexity of puzzle films operates on two levels: narrative and narration. It emphasizes the complex *telling* (plot, narration) of a simple or complex *story* (narrative)⁵.

In this article I focus on the complexity of time in the novel and in the film, analysing story, plot, and personal time, duration, and repetitions in both media. It is my aim to discuss how, in the complicated, perplexing succession of time travels, of entangled past, present and future events, readers and spectators can understand and reconstruct the story, and which techniques are adopted in the two media to help them.

Reconstructing Story Time

In this section I discuss when and how readers and viewers are given information about story time, and whether and how they are able to reorder the events of the plot in a chronological chain or, at least, in a succession that makes sense of the story.⁶

The readers of the book always know when an event takes place, and thus are able to reconstruct the story time. On the other hand, the spectators of the film often cannot exactly understand when an episode is happening but, thanks to "relative" temporal clues, are able to reorder the events of the plot in a chronological chain. Indeed, in the novel, much like in a fictional diary, before an episode is told, a subheading reports in which day, month and year the event happens, how old are the two protagonists Henry and Clare and, when Henry meets himself, how old are his alter egos. From characters' dialogue and fluxes of conscience, the readers are often given other temporal information, such as from when the doppelgängers come from. But, unlike a canonical fictional diary, the events are not written following story time, and are narrated either through Henry' or Clare's point of view, thus the internal focalization is not fixed, anchored to the diarist, but mixed, either linked to Henry or Clare.⁷

In the adaptation there are a few temporal indications, and the majority of them is not "absolute", but "relative": they refer to other events allowing viewers to understand whether an episode happens before or after another event, but not to understand when it exactly takes place in the story time. For example, at the beginning of the film, a young Henry (Alex Ferris), during the car accident in which his mother dies, dematerializes to find himself in his house, watching his doppelgänger with his parents. In the subsequent scene, immediately after the accident, one of his older alter egos (Eric Bana) travels through time to explain to him:

CAMERA STYLÒ

You were in the car. It was spinning. And all of a sudden you were home and it was two weeks ago and you were watching yourself. Watching your mom and dad read to you. You time-traveled, okay? Just like I did to come to see you. I'm you, Henry. Understand? When you're grown up. We're the same person.

Following plot time the car accident precedes the scene at Henry's, but according to story time the latter sequence precedes the former.

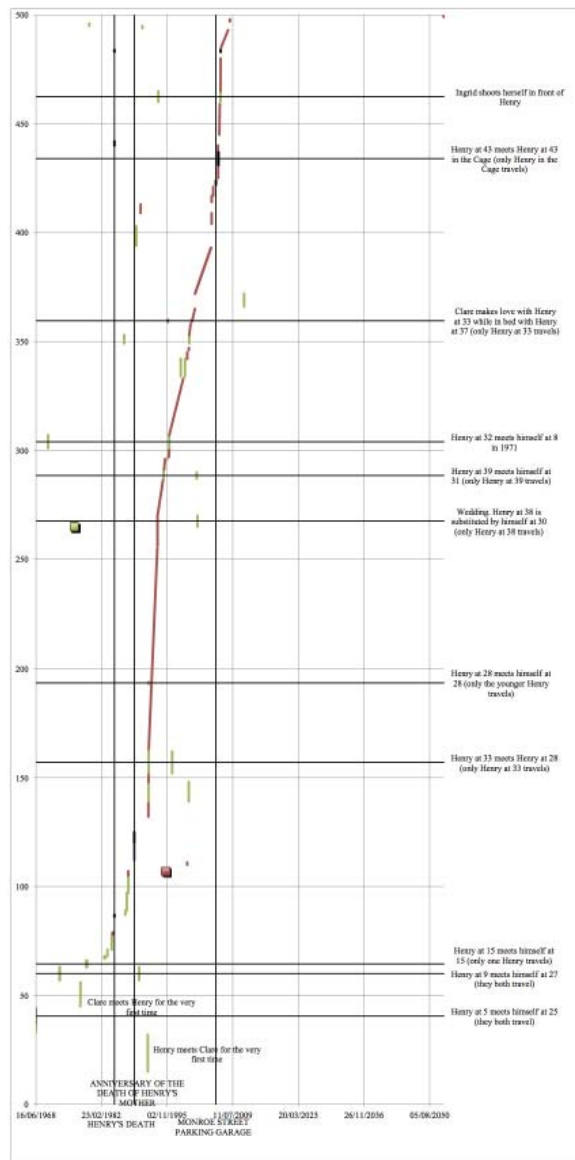


Fig. 1 | Graphic of story and plot time of the book. Story time is on the x-axis, and plot time on the y-axis. Vertical, black lines indicate story knots, that is to say episodes that happen once in the story, but are recounted more than once in the plot. Horizontal, black lines mark the events that happen once in the story, are recounted once in the plot, but during which Henry meets one of his alter egos. In red the episodes that happen in Clare's present, in black story knots, and in green all the other events.

CAMERA STYLÒ

Thanks to the dates reported in the novel, I obtained a rather accurate graphic⁸ about story and plot time (Fig. 1)⁹. In the graphic, story time, which is the dependent variable, is on the x-axis, and plot time, the independent variable, on the y-axis. If plot time had followed story time, there would have been contiguous segments, which is to say each segment would have ended with the same abscissa with which the subsequent segment begun. But in *The Time Traveler's Wife* this usually does not happen. More interestingly, the graphic shows that plot time is very different from story time at the beginning and end of the novel, whereas in the middle of the book they almost coincide. In the central part of the novel, as in the adaptation, the main theme is the relationship between Henry and Clare, which mostly develops chronologically, following the wife's linear life, in what is the present for her, helping readers and spectators to reorder the protagonist's time travels in relation to her past and present.

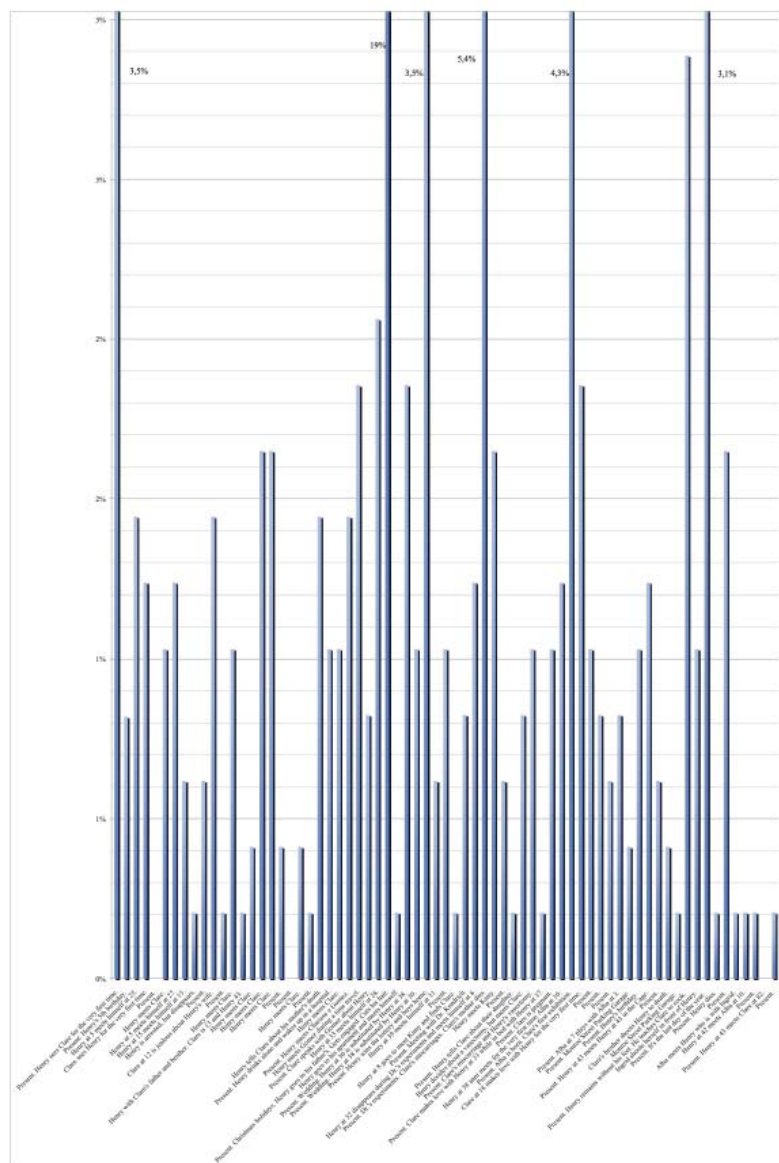


Fig. 2 | Histograms of the duration in percentage of the events of the novel. In each description on the x-axis I specify whether the episode happens in Clare's present.

CAMERA STYLÒ To demonstrate this claim, and to compare which events are longer in the novel and in the adaptation, I made histograms of the book and the film based on the duration in percentage of the episodes (Fig. 2 and 3)¹⁰.

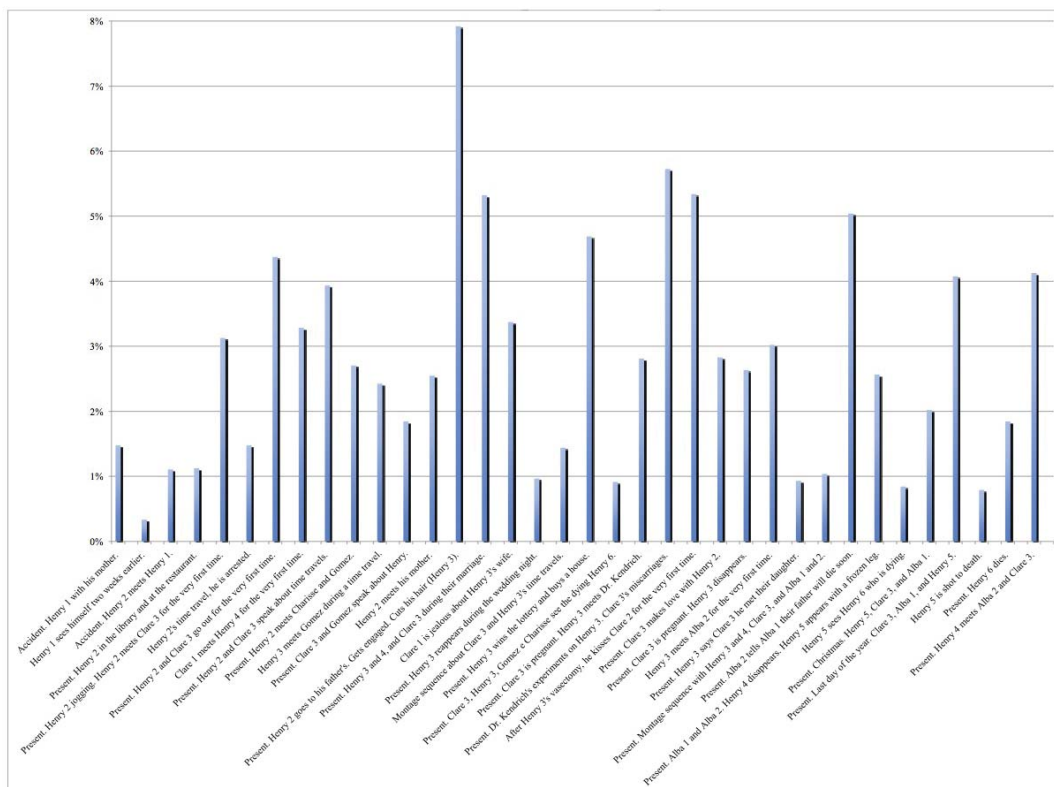


Fig. 3: Histograms of the duration in percentage of the episodes of the film. In each description on the x-axis I specify which Henry appears in frame.

For example, the longest episode in the film (about 8%) is the one during which Henry goes to his father (Arless Howard)'s to tell him he is in love with Clare (Rachel McAdams), asks him his mother's wedding ring, and gives it to his future wife. These events are longer in the book (about 19%), but comprehend also the period during which the protagonist spends his Christmas holidays with Clare's family, not adapted in the film. In the adaptation, the episode about the ring is followed by the wedding, during which Henry is substituted by an older self during the ceremony, and by a younger self during the banquet. This event occupies more than 5% of the film, whereas, in the novel, it occupies less than 3%. This discrepancy is due to the differences between the two media. The marriage is probably expanded in the adaptation because it develops the theme of Henry' and Clare's love story, and it offers the opportunity to show the play between the protagonist's alter egos. On the other hand, a lot of secondary characters and protagonist's time travels are cut in the passage from the novel to the film because, when a book is adapted to the screen, especially if it as long as *The Time Traveler's Wife*, it must be curtailed to fit the length of the cinematographic medium. Indeed, the screenwriter Bruce Joel Rubin claims that if the story of the novel had not been modified and simplified, the spectators of the film would have been unsettled: "I was very concerned about the modulations of time travel, the modulations of the confusion because I didn't want the audience to be lost". To adapt the novel, the screenwriter decided to "tell the whole movie,

CAMERA STYLÒ

the entire story as an emotional journey”, developing and underscoring the two protagonists’ love story, because once the viewers’ interest and attention are focused, at an essentially emotional level, on the couple’s relationship, they are more likely to accept Henry’s time travels and doppelgängers¹¹.

In both media the love story mostly develops chronologically, following Clare’s linear life, from the very first time Henry meets her at the library. Although she first meets him when she is 6 years old, and they meet several times during her childhood and adolescence, the most important events in their relationship, such as their engagement and marriage, and their daughter’s birth, happen in her adulthood. In Figure 1, the events that develop in the present of Clare and of the other characters who are not time travellers are marked in red. These episodes are the longest in both media, and are mostly developed in the central part of the story. In the adaptation the love story is further emphasized because a lot of events and secondary characters described in the novel are cut. It is not only the protagonists’ relationship that helps viewers and readers to understand time travels and alter egos, but also Clare’s present, what is the present for her: viewers and readers can usually reorder Henry’s time travels in relation to her past and present.

Reconstructing Personal Time

The second, main question that I discuss in this article is how time travels are presented to readers and viewers, and which instruments and clues are given them to understand the time traveller’s personal time¹². In story time the order of the episodes is chronological, is that experienced by readers and viewers in their extradiegetic life, and in the diegetic world by all the characters who are not time travellers. In personal time the order is that experienced by a time traveller. For example, as already mentioned, at the beginning of the film the spectators are shown the following scenes: (a) a young Henry who is in a car with his mother; (b) the young Henry who watches himself in his house with his parents; (c) an older Henry who, immediately after the car accident, explains to his younger self that he is his alter ego, and that in the previous scene he travelled two weeks in his past. According to story time, the order of the scenes is: (b), (a), (c), because (b) happens two weeks before (a), and (c) immediately follows (a). Henry’s personal time can be summarized as follows: (b), (a), (b), (c), ..., (c). The younger Henry is at home with his parents (b); two weeks after there is the car accident (a); he finds himself back home two weeks earlier (b); and then back in the place of the accident, immediately after it (c); finally years later, during his adulthood, he goes back to meet his younger doppelgänger after the accident (c).

Time travel narratives create logical paradoxes or chronoclasms, which are Möbius strips of causality, causal loops¹³ that, according to several scholars, render the narrative inconsistent. For Umberto Eco these words are said to exist and are called with a certain name, but how they work is not explained.¹⁴ Without entering in this querelle, I simply observe, as Robin Le Poidevin does, that “these fictions are still intelligible at some level”¹⁵, and that distinguishing between story and personal time, if only intuitively, helps readers and spectators to make sense of time travel stories. Moreover, I have defined *The Time Traveler’s Wife* a puzzle film that, according to Buckland, “constitutes a post-classical mode of filmic representation and experience not delimited by mimesis”¹⁶.

In both media, readers and spectators are helped by temporal indications to understand story and personal time. In the novel these data are given explicitly. In the film temporal clues are not only given through dialogue; special effects, camera movements, and mise-en-scène advise the spectators that a protagonist’s time travel is beginning or ending. For example, Henry progressively disappears or reappears, dematerializing or materializing himself. Because he cannot travel with his dresses, he finds himself naked when he is misplaced in time, and when he dematerializes his clothes are shown falling or already lying on the ground. Sometimes, through another character’s point of view or false point of view shot, the viewers find out that Henry is not in the place where the character would have expected to see him, or mirrors do no longer reflect his image. Often when Henry appears in another space-time,

CAMERA STYLÒ the camera tracks forward towards him; on the other hand, when he disappears, the camera tracks backward away from him, or medium close ups or close ups are followed by long shots of him. The camera gets closer to Henry when a time travel begins, and farther when it ends, as if to underline what is happening. It is worth noting that the activation of the motor cortex is stronger when the distance between the spectator and the character is reduced moving the camera towards the scene¹⁷. When the protagonist is misplaced in time, camera movements further attract viewers' attention. Towards the end of the film, when the spectators are accustomed to time travels, there is a play with the space out of frame, and the protagonist simply enters in frame or goes out of it when he respectively appears or disappears; or a off screen diegetic noise advises that he has already appeared in the off screen space. Significantly, when his daughter Alba, who appears almost at the end of the film, is displaced in time, is just shown in frame.

Cinematographic techniques help viewers to understand whether the protagonist travels in the other characters' past or future. For example, the spectators get accustomed to recognizing settings and associating them to different story times, such as: the clearing outside the place of Clare's parents where Henry goes to meet her during her childhood and adolescence; and the house that the protagonists buy after having won the lottery. The characters' physical aspect is another clue that helps viewers to understand when Henry and Alba are travelling, and at what age. For example, the spectators can clearly distinguish among Clare in her childhood, played by Brooklynn Proulx, and in her adolescence and womanhood, played by the same actress (Rachel McAdams), but with very long hair in the former case; and among a younger and an older Alba, played by Tatum McCann and Hailey McCann respectively. As regards Henry, I call Henry 1 the protagonist in his childhood, but distinguishing among his different selves at different stages of his manhood is not simple because I do not find the makeup and hairstyle as different as they could have been. There is Henry with dark, long hair (Henry 2) (Figure 4), who cut it before his wedding (Henry 3) (Figure 5), there is Henry with grey, short hair who is in good health (Henry 4) (Figure 6), or who is on a wheelchair after one of his legs was frozen (Henry 5), and finally there is Henry, wounded, who is dying (Henry 6).



Figure 4 | Henry with long, black hair, called Henry 2 in the article.

According to the Conceptual Metaphor Theory (CMT)

our abstract concepts are defined by systematic mappings of attributes and relations from bodily-based sensory-motor source domains onto abstract target domains. (...) we employ the logic of our sensory motor experience (i.e. image schemas) to draw inferences about abstract concepts¹⁸.

CAMERA STYLÒ



Figure 5 | Henry with short, black hair, called Henry 3 in the article.



Figure 6 | Henry with short, grey hair, called Henry 4 in the article.

Following CMT, our abstract idea of time is structured through the mappings of attributes and relations from the source domain space onto the abstract target domain time¹⁹. Camera movements, and movement in a different setting and body visualize movement in time. Moving from this metaphor, as specifically regards movement in a different body, Krystian Aparta claims: “The rationality of time travel depends on the selected conceptual model of location: the location of a person is the body. The person travels between their different bodies”²⁰. Similarly, in the written medium, there are descriptions of settings and characters’ physical aspect that help readers to understand personal time, and simplify the numerous temporal data.

There is a long take in the film that summarizes the main characters’ life from Alba’s birth to her fifth birthday. The camera tracks in the protagonists’ house, and whenever a character enters in frame, there is temporal leap in the future. In this case movements of the camera and characters translate flashforwards instead of time travels.

In both media, the longest events are in the middle of the plot, and regard the couple’s love story that mostly develops following Clare’s linear life. Therefore, readers and spectators can easily arrange the episodes and Henry’s time travels in her past and present. On the other hand, in the book time travels and dates are so numerous that following and reconstructing Henry’s personal time is arduous. Whereas

CAMERA STYLÒ in the adaptation, which presents fewer time travels and relative temporal clues, understanding Henry's personal time seems easier. Moreover, in the cinematographic medium, although differentiating among Henry's alter egos is not so easy, special effects, camera movements, and mise-en-scène help viewers to distinguish among different times and spaces, and to reconstruct the story more intuitively.

Repetitions

My last, main goal is the analysis and comparison of the events of the novel and the film that happen once in the story, but are recounted or shown at least twice in the plot. Leif Frenzel calls these episodes in time travel narrative "story knots", and claims that, each time that they are recounted, they are narrated from the point of view of the different protagonist's alter egos involved in the events²¹. In the graphic of story and plot time, the story knots in Niffenegger's novel are the episodes that have the same abscissa and a different ordinate. I traced black, vertical lines to underscore them (Figure 1). They are: Henry's death, the anniversary of his mother's death²², and the event set at Monroe Street Parking Garage²³. The protagonist's death is narrated four times. The first one from Clare's point of view: it is the 27th of October, 1984, she is 13 years old and, waken up by Henry's voice who is calling her, she sees the protagonist, who is 43, speaking with her father and brother, and she thinks that something horrible must have happened.²⁴ The second time Henry's death is narrated from his point of view: it is once more the 27th of October, 1984, Clare is 13, he is 43 years old, he is with his father and brother in law, and realizes that someone has shot to death his doppelgänger²⁵. The third time it is the 31st of December, 2006, Clare is 35, and Henry, who is 43, knows that he is going to die soon, and organizes a party with his friends. Clare' and Henry's points of view are alternated, and each one describes a different moment of the night, except when Clare does not find Henry who is outside with Gomez.²⁶ Similarly, the last time that the protagonist's death is narrated, it is told from Clare' and Henry's point of view: it is the 1st of January, 2007, she is 35, whereas Henry is coming from the 27th of October, 1984, when he is shot to death, and dies.

In the written medium the story knots are important events that delimit Henry's life: the death of Henry's mother marks his past, and his own death defines his future. The event at Monroe Street Parking Garage leads the protagonist to have his feet frozen, to their amputation and, consequently, to his inability to run, and to his death. Similarly, in the cinematographic medium, the protagonist meets himself only when his mother dies and when he dies. In the latter case, the first sequence that shows his death is set in his house while he is cooking with his wife and his friends Charisse (Jane McLean) and Gomez (Ron Livingston). After they listen to a groan, from a medium close up of Henry (Henry 3), the camera quickly tilts down till a medium close up of an older Henry (Henry 6), who is lying on the floor, shot to death. In the second scene there are two shots in which a hand held camera tracks first to precede and then to follow Henry (probably Henry 5 because he limps), who is naked in the snow outside his house. After these protagonist's medium close ups, through his point of view shot, the spectators are shown a long shot of an older Henry (Henry 6) who is dying, in the same position of the previous sequence, with his wife, father, and daughter gathered around him. There follow two younger Henry (Henry 5)'s medium close ups, and other two of his point of view shots during which the viewers are shown his older self (Henry 6) who is dying. But in the last two shots what is in frame of the younger Henry (Henry 5) dematerializes. In the third sequence the protagonist finds himself in the wood, near a deer, and the spectators are shown in foreground a close up of Henry and, in background, his father and brother in law who are shooting (probably Henry 5 because he does not run when he sees the hunters). There follow a close up of the protagonist, shot to death, and shots of the hunters who see blood trail, but no sign of their prey. The last scene that shows Henry's death follows the previous one, and roughly repeats the second one. The sequence is set inside the couple's. From a long shot of Clare, the camera pans right till a long shot of

CAMERA STYLÒ

Henry (Henry 6), shot to death. There follows a shot in which wife, husband, daughter, and other guests are in frame together. The scene closes with a detail of the window where it disappears the handprint of the younger Henry (Henry 5), who saw his own death from outside the house in the second sequence discussed above. In both the novel and the film, slightly different details about Henry's death are added each time that the event is narrated, and the curiosity about the reason of his death is satisfied later in the narration. These repetitions increase the spectators' curiosity, and help them to accept the protagonist's personal time. He dies in the other characters' past because he is shot during one of his time travels in their past. In the written medium, the points of view of different protagonist's alter egos help readers to understand personal time, in the cinematographic medium viewers are helped by montage and mise-en-scène.

In Niffenegger's book there are also several episodes that are recounted only once in the plot, but during which Henry meets one of his alter egos. These events are narrated from the point of view of one of the protagonist's doppelgängers. In Figure 1 these episodes have the same ordinate and a different abscissa. I drew black, horizontal lines to underline them. Thus both the novel and the film underscore the events that delimit Henry's past and future narrating them differently from all the other episodes: the written medium through story knots, the cinematographic one showing more than once the same event, and shooting two protagonist's alter egos in the same space-time.

Conclusions

The readers always exactly know when an event happens because they are helped by the literary genre of the novel, which is much like a fictional diary, and by other temporal indications that appear in the characters' fluxes of conscience and dialogue. On the other hand, the viewers cannot precisely understand when an action takes place in the story time, but they can reorder the events in a chronological chain thanks to relative temporal clues. For the novel we can make a graphic of story and plot time, and easily compare them. For example, plot and story time are very different at the beginning and end of the story, but similar in the middle of it. Both for the book and the film we can make histograms of the duration of the episodes. These graphics allow us to understand that in both media the longest events are those about Clare's adulthood and her love story. These features help readers and spectators to reconstruct the story time. Paradoxically, it is much more difficult to reconstruct the protagonist's personal time in the book than in the adaptation because in the cinematographic medium his time travels are less numerous, and temporal clues are relative so that the episodes can be more easily reordered in a chronological chain. Moreover, in the film, special effects, camera movements, and mise-en-scène help spectators to understand Henry's personal time because movement in time is translated through movement in space, especially through camera movements, and movements in different settings and times. Finally, the events that delimit the protagonist's life, his past and future, that is to say his mother's and his own death, are underlined in both media because are narrated in a different way than all the other episodes. In the novel are story knots: they happen once in the story, but are narrated more than once in the plot, and each time from a different alter egos' point of view. In the film are the only episodes shown more than once, and during which Henry meets himself.

Elisa Pezzotta

Notes

1. Audrey Niffenegger, *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2005.
2. Warren Buckland (ed.), *Puzzle Film. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, p. 5.

CAMERA STYLÒ

3. *Ibidem*.
4. *Ivi*, p. 3.
5. *Ivi*, p. 6.
6. For the distinction between fabula/story and syuzhet/plot, and between story and plot time see David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London 1985, pp. 49-51.
7. For a definition of fixed and mixed internal focalization, see Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Giulio Einaudi, Torino 1976, pp. 208-258.
8. The duration of story time was approximated, otherwise it would not have been possible to obtain a graphic. And when, during an episode, Henry meets himself, the event appears twice in story time because it happens twice in the story, even if it is recounted once in the plot.
9. In the adaptation viewers do not know in which day, month and year the events of the plot take place, thus it is impossible to draw a graphic of story and plot time. Furthermore, temporal information do not coincide with those of the novel and, consequently, it is not possible to supplement the dates of the adaptation with those of the adapted text. For example, Clare in the book was born on May 24, 1971 (Audrey Niffenegger, *op. cit.*, p. 48), while in the adaptation on May 24, 1972.
10. For the written medium, I counted in how many pages each episode is told, and I calculated the percentage of the duration ($[\text{duration in pages of an event} \times 100] / \text{total pages of the book}$). Similarly, for the cinematographic medium, I counted how many seconds each episode lasts, and the percentage of the duration ($[\text{duration in seconds of an event} \times 100] / \text{duration in seconds of the whole film}$).
11. Robert Schwentke, "The Making of *The Time Traveler's Wife*", <<https://www.youtube.com/watch?v=zyoFe75815Q>> (last accessed 31st of March, 2016).
12. For the distinction between external and personal time see David Lewis, "The Paradoxes of Time Travel", *American Philosophical Quarterly*, vol. 13 n. 2 (April 1976), pp. 145-152, pp. 146-147.
13. Elana Gomel, "Shapes of the Past and the Future: Darwin and the Narratology of Time Travel", *Narrative*, vol. 17 n. 3 (October 2009), pp. 334-352, p. 335.
14. Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explanations in the Semantics of the Texts*, Indiana University Press, Bloomington-London 1979, pp. 233-234.
15. Robin Le Poidevin, *The Images of Time: An Essay on Temporal Representation*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 158-159.
16. Warren Buckland, *op. cit.*, p. 5.
17. Vittorio Gallese, Michele Guerra, "The Feeling of Motion: Camera Movements and Motor Cognition", *Cinéma & Cie*, vol. XIV nn. 22/23 (Spring/Fall 2014), pp. 103-112, p. 112.
18. Maarten Coëgnarts, Peter Kravanja, "The Sensory-Motor Grounding of Abstract Concepts in Two Films by Stanley Kubrick", *Cinéma & Cie*, vol. XIV nn. 22/23 (Spring/Fall 2014), pp. 77-90, p. 80.19.
- Maarten Coëgnarts, Peter Kravanja, "The Visual and Multimodal Representation of Time in Film, or How Time is Metaphorically Shaped in Space", *Image & Narrative*, vol. 13 n. 3 (2012), pp. 85-100, p. 86.
20. Krystian Aparta, "What Does Time Run On? Conceptual Models of Time and the (Ir)rationality of Time Travel in Science Fiction", *TrekSfera Conference*, Warsaw (July 2009), <<http://timetravel.net46.net/page1.html>> (last accessed 30th of March, 2016).
21. Leif Frenzel, "Narrative Patterns in Time Travel Fictions", (2008), <<https://leiffrenzel.de/papers/timetravel-narrative.pdf>> (last accessed 31st of March, 2016), pp. 1-18, pp. 4-5.
22. Audrey Niffenegger, *op. cit.*, pp. 112-125.
23. *Ivi*, pp. 422-424, 443-444.
24. *Ivi*, pp. 86-87.
25. *Ivi*, pp. 440-442.
26. *Ivi*, pp. 471-480.

CAMERA STYLÒ **Abstract**

Audrey Niffenegger's *The Time Traveler's Wife* was adapted to the big screen by Robert Schwentke (*The Time Traveler's Wife*, 2009). In both media the plot is complex, and the adaptation can be defined a puzzle film. I aim to discuss how, in the complicated, perplexing succession of time travels, of entangled past, present and future events, the readers and the spectators can understand and reconstruct the story, and which techniques are adopted in the two media to help them. In the novel, which is similar to a fictional diary, temporal information are numerous and given explicitly to the readers, whereas in the film there are fewer and "relative" temporal clues. Paradoxically, it seems easier to understand the film story because in the cinematographic medium movement in time is visualized and translated through camera movements, and movements in different settings and bodies.

ORIENTI OCCIDENTI

Nell'etere: *All About Lily Chou-Chou* tra transmedialità e nuovo statuto del cinema

Iwai Shunji¹ è stato spesso considerato dalla critica come “idolo dei *teenager* giapponesi”, per via di film che “si basano su un forte interesse per i temi fondamentali del ‘Nuovo Giappone’ (in particolare, il sesso, la droga e il denaro), trattati con un forte elemento di autoindulgenza e un’estetica marcatamente snob”². Il messaggio del suo cinema si ridurrebbe a “the stylish nihilism which has remained a favored youth-oriented mannerism since the early days of expressionism in Japanese cinema”³. È visto comunemente come un autore che parla a un pubblico giovane con uno stile derivato da videoclip, televisione e pubblicità, settori in cui ha esordito, e che ha trovato il successo da indipendente, non seguendo il percorso canonico di apprendistato in uno studio cinematografico. Ribaltando la prospettiva, è però possibile considerare Iwai come il regista che “understands the pop-culture sensibility of her TV-raised, *manga*-fed, video-game-addicted generation better than any other director around”⁴. La sua sensibilità è “both deeply in touch with his audience and slightly ahead of it, showing them the familiar in ways that feel new and right for the moment”⁵.

Appartenente a una generazione di registi nata negli anni Sessanta che ha esordito al cinema negli anni Novanta⁶, Iwai è però sempre rimasto ai margini di analisi più approfondite. L’unica eccezione è probabilmente *Swallowtail* (1996)⁷, il cui tema, la presenza di immigrati nella presunta società omogenea giapponese, ha spinto a un dibattito più stringente. Il film è ambientato in una zona suburbana sovrappopolata in cui diversi immigrati e reietti cercano di sopravvivere e prosperare. Lo Kwai-cheung ha considerato come in “[c]elebrating so-called multiculturalism and linguistic diversity, Iwai’s film actually reduces hybridity simply to a loosely defined [...] Anglophone other to be admired and a dangerous Chinese alien to be abhorred”⁸. Ko Mika ha invece parlato di “cosmetic multiculturalism”, ovvero di un processo che “on the surface celebrates cultural diversity, but at a deeper level does not subvert the dominant structure of Japaneseness vis-à-vis ‘others’”⁹. Dello stesso avviso Yomota Inuhiko, per cui “everything that appears here is presented with a tourist-like curiosity that mixes utopia with fairytales”¹⁰. Anche l’analisi di Aaron Gerow si muove in direzione simile, per cui il film presenta una profonda paura nei confronti dell’Asia e il ruolo del Giappone come conquistatore¹¹.

Tra i pochi a offrire una lettura alternativa è Kiyoshi Mahito, che vede questo film, e le precedenti opere del regista, come una risposta fittoriale alla ricerca identitaria reale delle giovani generazioni giapponesi¹². Se analizzato dal punto di vista del multiculturalismo e del nazionalismo giapponese, *Swallowtail* presenta senza dubbio le ingenuità messe in luce dalle analisi più aspre; il film può però anche essere letto da una prospettiva diversa, che metta al centro la ricerca identitaria da parte delle nuove generazioni. I film di Iwai affrontano spesso questo snodo e *All About Lily Chou-Chou* (2001)¹³ è probabilmente l’esempio più compiuto di questo percorso. Il film segue Yūichi, un quattordicenne oggetto di bullismo a scuola e fan di una cantante pop. Il ragazzo ha aperto un forum di discussione sul web dedicato alla musica del suo idolo – la sfuggente Lily Chou-Chou del titolo – in cui trova rifugio dall’asprezza del mondo circostante, confrontandosi con altri appassionati. L’aspetto interessante di questo testo è la sua natura ibrida e transmediale, che connette i piani di realtà e finzione in modo articolato, saldando il livello tematico a quello visuale e stilistico. Di seguito si intende mostrare come le difficoltà produttive e le intuizioni del regista abbiano portato *All About Lily Chou-Chou* a evolversi con naturalezza in un progetto transmediale, in cui lo snodo centrale è lo stratificato rapporto instaurato dall’apparato narrativo con la realtà, nel tentativo di dare voce a umori e sensazioni dei suoi protagonisti. Transmedialità e legame tra realtà e finzione, rispecchiati nelle scelte stilistiche e nella messa in scena, sono i due aspetti che permettono un più profondo coinvolgimento del pubblico di riferimento, i giovani giapponesi, prospettando un nuovo tipo di rapporto con il medium cinema.

ORIENTI OCCIDENTI

All About... media mikkusu

Iwai inizia a pensare alla storia nel 1997, quando si trova a Taiwan per presentare *Swallowtail*. Dall'incontro con il regista taiwanese Edward Yang nasce l'idea di una serie di co-produzioni mirate al mercato asiatico. L'idea prende forma in quello che viene battezzato Y2K Project, coinvolgendo anche il regista hongkonghese Stanley Kwan¹⁴. L'intento è creare un nuovo modello di scambio di risorse regionali nel contesto asiatico, come conferma il produttore Kawai Shinya: "We hope this sets new standards and provides a model for the future"¹⁵. Nonostante le difficoltà logistiche, Kwan e Yang riescono a realizzare i loro film¹⁶, mentre Iwai è costretto a fermarsi. Come riassunto nel press kit di *All About Lily Chou-Chou*, il trattamento iniziale aveva come protagonista un ragazzo taiwanese, ma il terremoto che colpisce Taipei nel 1998 ferma l'intero progetto¹⁷. Iwai torna successivamente a lavorare alla storia, trasponendola in Giappone, in forma di romanzo online. Presentato nell'aprile 2000, il romanzo è aperto agli input di un forum appositamente dedicato, in cui i partecipanti possono interagire con alcuni dei protagonisti del racconto, impersonati da Iwai stesso¹⁸. Alcuni dei messaggi pubblicati in questa sede trovano posto nel romanzo, e successivamente nel film, profilando un dialogo mediato dal narratore-autore tra personaggi di finzione e utenti reali.

Nel frattempo Iwai ha realizzato due videoclip musicali con protagonista la cantante presente nella storia. Su suggerimento del compositore Kobayashi Takeshi, che sta scrivendo le musiche, Iwai seleziona una giovane esordiente e la trasforma in Lily Chou-Chou. Nel 2000 escono i singoli *Guraido* [Fluire] e *Tobenai tsubasa* [Ali che non volano]¹⁹. L'esordiente che impersona Lily Chou-Chou compare anche in alcune trasmissioni musicali televisive giapponesi, presentando la canzone *Kyōmei* (*kūkyona ishi*)[Risonanza (Pietra vuota)]²⁰. Nell'agosto dello stesso anno iniziano le riprese del film, che uscirà nell'autunno dell'anno successivo, di poco preceduto dall'edizione cartacea del romanzo, pubblicato da Kadokawa Shoten.



Fig. 1 | Immagine tratta dal film *All About Lily Chou-Chou*

ORIENTI OCCIDENTI

Da come si può evincere da questa breve ricostruzione, Iwai articola il suo film, fin da principio, affinché si possa veicolare su una piattaforma narrativa transmediale (forum, romanzo, videoclip, film) che ingaggia il suo pubblico in modalità diretta (interazioni online): *All About Lily Chou-Chou* è infatti un testo narrativo distribuito su diversi media che può essere definito “transmedia storytelling”²¹, “distributed narrative”²², “cross-sited narrative”²³ o “polymorphic fiction”²⁴. Ridotta ai suoi elementi essenziali, non si tratta di una pratica nuova nell’industria dell’intrattenimento giapponese. In forme più rigide e meno complesse, le narrazioni multicanale fioriscono già tra le due guerre mondiali e si stabilizzano fin dal secondo dopoguerra in un modello produttivo poi chiamato *media mikkusu*, ovvero *media mix*, termine che deriva dal marketing e indica la pratica di veicolare una storia o un personaggio su diversi media, in modo tale da aumentarne l’appeal sul pubblico²⁵. Da una prospettiva industriale, il processo si è sviluppato verso la convergenza di diverse compagnie, attive in diversi media, su uno stesso progetto, organizzate in “comitati di produzione” (*seisaku iinkai*) che programmaticamente si occupano di sviluppare storie e personaggi nei rispettivi media²⁶. Si tratta di alleanze industriali generalmente temporanee, formate sulla base di singoli progetti o accordi comunque limitati nel tempo, che uniscono diversi produttori e distributori i quali mantengono un loro spazio di autonomia, con un modello diverso da quello ad esempio hollywoodiano²⁷. La pratica è stata sistematizzata a partire dagli anni Ottanta dalla Tōhō, ma è emersa prepotentemente alla fine degli anni Novanta e soprattutto nel nuovo millennio, fino a permeare il mercato²⁸. Secondo alcune analisi, è proprio il modello dei “comitati di produzione” ad aver permesso al cinema giapponese di riguadagnare, dal 2006, la predominanza sul mercato interno rispetto agli incassi dei film stranieri²⁹. In effetti, guardando ai dati dei maggiori successi al botteghino degli ultimi vent’anni, è immediato notare come la classifica giapponese sia dominata da network transmediali basati sulla pratica del *media mix*, che si tratti di film dal vivo o di animazione³⁰. L’attestarsi della pratica ha aperto un acceso dibattito, con posizioni diverse, tra chi pensa che limitino l’approccio artistico dei film, e di conseguenza le esportazioni, privilegiando l’omologazione³¹, chi vede la vicinanza tra televisione e industria cinematografica come una possibilità nuova da abbracciare³², e chi considera invece questo connubio un’incognita sulla lunga distanza, perché se televisione e cinema si assomigliassero sempre di più, non ci sarebbe più motivo di andare nelle sale³³. Iwai si appropria del modello da una prospettiva indipendente, slegata dai grandi studios, e mantiene il controllo artistico sull’intera operazione. Questo gli permette di sperimentare in libertà, innestando nel dispositivo transmediale lo snodo di riflessione sullo stratificato rapporto che si instaura tra piano reale e finzionale: da un lato l’apporto guidato del pubblico viene traghettato all’interno della storia finzionale dall’autore, dall’altro una cantante di finzione si esibisce in trasmissioni musicali “vere”³⁴.

***Ijime* e violenza giovanile**

Il rapporto è ulteriormente dettagliato a livello tematico. *All About Lily Chou-Chou* è un film sui giovani e il loro mondo conchiuso di sofferenze e illusioni che parte dalla realtà del bullismo nelle scuole. Il termine giapponese *ijime*, dal verbo *ijimeru* (“tormentare”, “perseguitare”) descrive

a collective act by a group of pupils to humiliate, disgrace, or torment a targeted pupil psychologically, verbally, or physically. In most cases of *ijime*, a considerable portion of pupils in a class take part as supporting actors. [...] In *ijime*, a majority brings ignominy upon a minority of one³⁵.

In questo senso *ijime* è fortemente legato al conformismo a norme sociali dominanti, tanto che esso “appears to mirror the way in which the pressures of conformity and ostracism operate in work environments and the community at large”³⁶. L’ipotesi è indagata da uno studio in due scuole situate in

ORIENTI OCCIDENTI

un'area residenziale, in cui si chiedeva a un gruppo di studenti tra 12 e 14 anni se e come giustificassero il bullismo: la risposta più frequente è risultata la negazione della vittima (75,5%), seguita da negazione del torto (10,2%), mentre negazione di responsabilità e altre possibili risposte mostravano solo basse percentuali³⁷. L'indagine conferma come secondo la logica comune sia pensabile tormentare senza rimorso chiunque si discosti dalla norma. Una mentalità radicata, oltre le già allarmanti cifre diffuse dal governo: in un altro studio condotto in otto scuole pubbliche su quasi tremila studenti tra i 12 e i 15 anni, i risultati confermerebbero che la presenza di bullismo e vittimizzazione sono da 2 a 7 volte più alte nei risultati del test, utilizzando questionari di autovalutazione degli studenti, rispetto al report annuale del governo giapponese, basato su osservazioni degli amministratori scolastici³⁸. Il fenomeno passerebbe insomma in molti casi inosservato agli insegnanti, rimanendo sommerso. Il bullismo è qualcosa che spesso gli adolescenti devono affrontare da soli.

Nel maggio 1997 l'opinione pubblica giapponese è sconvolta dall'uccisione di una bambina di undici anni, la cui testa decapitata e sfigurata viene trovata accanto al cancello d'ingresso della sua scuola a Kobe. Per il suo delitto e quello di un'altra bambina viene poi arrestato un quattordicenne. La notizia resta a lungo la più seguita e commentata:

It had such an impact upon the people not only because the atrocity was perpetrated by such a young schoolboy, but also because a number of individuals [...] found peculiar closeness between this extraordinary incident and their own lives [...]. [T]here was something familiar, everyday-life like, and therefore directly threatening in this seemingly unusual murder case. It stirred general uneasiness regarding the way life is lived in school, family and society at large³⁹.



Fig. 2 | Immagine tratta dal film *All About Lily Chou-Chou*

La cronaca nera già all'epoca era piena di omicidi anche efferati di bambini, mentre si conosceva già l'effetto di solitudine e bullismo in termini di suicidi, abbandoni scolastici e violenza. Il caso di Kobe colpì però un nervo scoperto della società, specialmente gli adulti, perché "there was nothing extraordinary or problematic in the background of the young criminal. If anything his background represented

ORIENTI OCCIDENTI

everything ordinary citizens of Japan aspired to: the boy was a 'good child' from a 'good family' going to a 'good school' in a 'good neighbourhood'⁴⁰. Almeno in apparenza, il giovane assassino poteva essere considerato parte integrante dell'onnicomprendivo ceto medio giapponese. È questo aspetto perturbante che porta molti a interrogarsi su quanto avvenga realmente nelle scuole giapponesi e su quanto il sistema educativo, fortemente irreggimentato e controllato, basato su valutazioni numeriche continue e una forte competizione, possa lavorare sulla psiche degli studenti. Analisti e psicologi arrivano a definire gli adolescenti contemporanei come un nuovo tipo di umanità, esseri umani "privi di cuore" (*kokoronaï*) affetti dalla "sindrome dei guidati da un programma" (*puroguramu kudō shōkōgun*), in opposizione alle generazioni precedenti guidate invece da passioni e raziocinio⁴¹. I giovani sono percepiti come involucri vuoti spinti da un programma sociale che perseguita e tormenta i deboli e i diversi al fine di instradarne i comportamenti. Ne risulta che la scuola è un campo di battaglia, come suggerito apertamente dal romanzo *Battle Royale* di Takami Kōshun, poi trasposto al cinema da Fukasaku Kinji, e da tutta una serie di altre narrazioni coeve e successive, appartenente a una nuova ondata di *seishun eiga* ("film sulla gioventù")⁴².

All About Lily Chou-Chou si iscrive in questo tracciato e presenta molti giovani "senza cuore": il protagonista Yūichi, il suo amico/nemesi Hoshino, le loro compagne Tsuda Shiori e Kuno Yōko – tutti sono persi in una spirale di solitudine che sfocia in dolore e violenza, senza che gli adulti (assenti, come i genitori, o presenti, ma impotenti, come gli insegnanti) possano farci nulla. Come commenta una cliente del beauty shop gestito dalla madre di Yūichi, mentre guarda la news al telegiornale su un ragazzo che ha dirottato un bus di linea, "di questi tempi i ragazzi fanno veramente paura". È l'ulteriore ingresso della realtà nella narrazione: l'episodio – che torna poco dopo, quando la sera la famiglia è davanti al televisore e la madre domanda se l'assalitore sia stato catturato – è modellato su quello reale avvenuto il 4 maggio del 2000, lo stesso periodo in cui Iwai stava lavorando al romanzo, quando un diciassettenne dirottò un bus di linea interurbana dopo aver annunciato il gesto sul seguitissimo forum online 2channel⁴³. Il dirottatore, che nel 2000 ha 17 anni, ne aveva 14 nel 1997 ed è quindi coetaneo dell'assassino di Kobe. I protagonisti del racconto, che temporalmente spazia dal 1999 al 2001, hanno la stessa età. Iwai non è però interessato alle cause del loro disagio, a spiegazioni didascaliche di ordine sociologico. Sceglie di mostrare l'universo dei giovani in diretta, senza filtri o prese di distanza morali. Per sopportare la pesantezza del vivere, i protagonisti non possono far altro che perdersi nell'"etere"⁴⁴, rappresentato dalla musica di Lily Chou-Chou ed espresso dalla comunità che si raccoglie intorno al forum sulla cantante. La comunità online irrompe costantemente nella narrazione con scritte in sovrapposizione annunciate dal suono di dita che battono sulla tastiera, proprio come la musica originale attribuita alla cantante entra in dialogo con brani classici di Debussy. Per i partecipanti il forum è una "zona libera nell'etere", come la definisce il gestore phillia/Yūichi. Il cordone che lega questi giovani alla deriva è l'ultima ancora di sicurezza, senza rimane solo l'abisso⁴⁵. La musica popolare può avere una funzione liberatoria proprio in quanto crea spazi autonomi di libertà: "Perhaps popular music can empower audiences when it creates dimensions of 'free space,' a complex variety of enclaves and autonomy involving an alternative psychological reality. As a 'substitute imagery' the music mediates experience, including community, place, and time"⁴⁶. Iwai lega la musica al forum, inscrevendo la comunità ideale dei fan della cantante in uno spazio virtuale, in cui possono confrontarsi e supportarsi. L'"etere" è dato esattamente dall'unione della qualità sfuggente, eterea, della musica di Lily Chou-Chou e dalla comunità delle persone che ne parlano, almeno in quel luogo liberi dalle catene del conformismo. Lily Chou-Chou stessa è una figura fantasmatica. È, infatti, presente costantemente solo a livello sonoro, tramite le sue canzoni, ma non compare mai dal vivo, se non in forma ri-mediata: le copertine dei suoi album, una sua foto sul poster promozionale che Yūichi trasporta in bici, alcuni fotogrammi di un video al concerto finale, sempre comunque di sfuggita, fuori fuoco, sgranata.

ORIENTI *Icone pop* OCCIDENTI

La cantante è modellata sulla diva cinese Faye Wong, a un cui concerto Iwai si è trovato ad assistere durante una visita di lavoro a Hong Kong⁴⁷. Figura schiva e sfuggente, Faye Wong non è la solita cantante acqua e sapone del *cantopop* (contrazione di “cantonese pop”, termine coniato per designare il genere melodico più di successo a Hong Kong)⁴⁸. Viceversa la sua immagine è “controversial, iconoclastic, enigmatic, and impossible to ignore” ed è probabilmente “the most influential contemporary female star in China. Although neither a feminist nor a scholar of the issue, she has transformed herself into a nonconformist pop icon and reluctant rebel”⁴⁹. Il suo status di diva della musica popolare cinese “is crucially linked to public fascination with the controversial values she represents and the mythology of self-discovery that has grown up around her”⁵⁰. Forse inconsapevolmente, Iwai costruisce quindi Lily Chou-Chou intorno a una figura atipica della musica cinese, capace di instaurare un legame molto forte con il suo pubblico per solo mezzo della musica, senza bisogno di ulteriori interpretazioni e proclami da parte sua: “Her reluctance to interpret her actions or her music merely reinforces the ambiguity of her image and this in turn helps to attract more supporters who interpret Faye’s imagery within their own social and cultural frames of reference”⁵¹. La sua musica crea un collante grazie al quale si sviluppa un processo di ricerca identitaria, proprio come avviene nel racconto finzionale – in questo caso tra Lily Chou-Chou e gli adolescenti.

Nella creazione del personaggio di finzione s’intrecciano così la figura reale di Faye Wong e il portato della cultura popolare giapponese degli *idol*⁵². La caratteristica principale di queste celebrità pop è il loro senso di prossimità e contiguità, che li porta a essere “quasi-compagni” (*gijiteki nakama*), in grado di fornire ai loro fan adolescenti un senso virtuale di intimità. Anche se il senso di vicinanza tra *idol* e fan è artificiale, e quindi consapevolmente una fantasia, l’intimità che ne scaturisce può essere forte come quella tra compagni di classe e amici, se non di più. Questo perché, mentre con le amicizie reali c’è sempre possibilità di conflitto, gli *idol* sono sempre sorridenti e amichevoli⁵³. La centralità di queste figure nel panorama (trans)mediale giapponese è chiara fin dagli anni Ottanta, con serie televisive animate come *Macross (Chōjīkū Yōsai Makurosu)*, del 1982, e *L’incantevole Creamy (Mahō no Tenshi Kurīmi Mami)*, del 1983⁵⁴. Nella prima delle due, peraltro, a salvare l’umanità da un’invasione aliena è una *idol* il cui nome, Lynn Minmei, ha assonanze cinesi e occidentali, proprio come Lily Chou-Chou. L’intimità pervasiva del sistema *idol* ha portato anche a riflessioni sul loro potere perturbante, dai comportamenti ossessivi che possono indurre, come mostra *Perfect Blue (Pāfekuto Burū, Kon Satoshi, 1997)*, alle possibili influenze nefaste, come suggerito dal gruppo fittizio Dessert presentato in *Suicide Club (Jisatsu Sākuru, Sono Sion, 2001)*⁵⁵. Nel film di Iwai, Lily Chou-Chou è dunque il polo attrattore dello spaesamento di un gruppo di giovani alla deriva, un faro nell’“etere”, che permette una riflessione sulla loro posizione nella società e al contempo una valvola di sfogo dalla stessa, considerato come in una società caratterizzata da una forte disciplina sociale, anche il piacere possa diventare sovversivo⁵⁶.

Sconfinamenti

Iwai lega il senso di spaesamento dei protagonisti alla struttura narrativa e visuale. L’intreccio è irto di flashback ed ellissi. Nel film sono presenti inserti atemporali con funzione simbolica, in cui i personaggi sono ripresi da soli mentre ascoltano la musica di Lily Chou-Chou. Il piano temporale è ulteriormente complicato dalla compresenza a schermo delle scritte provenienti dalla chat, che mantengono una relazione ambigua con i personaggi e la storia. L’associazione tra nomi reali dei protagonisti e nomi virtuali degli utenti è lasciata alla libera interpretazione, talvolta suggerita, ma non apertamente dichiarata. Il fluire sullo schermo delle scritte, talvolta su sfondo nero, altre in contemporanea alle immagini, acquista così una temporalità propria, complementare agli eventi narrati. Il film inoltre, girato con cinepresa digitale, presenta una fotografia diversificata a seconda del segmento narrativo e cambi

ORIENTI OCCIDENTI

di stile frequenti. I colori sono saturi e densi nelle parti oniriche, acquistano tonalità sfumate e denaturate in quelle quotidiane e scolastiche, mentre il lungo inserto sul viaggio a Okinawa dei giovani protagonisti è girato con macchina a mano di sapore amatoriale, gestita in larga parte dagli attori stessi, per precisa scelta del regista⁵⁷. Anche in altre sequenze, specialmente notturne, come il viaggio nella notte in bici e il primo episodio di bullismo, l'illuminazione ha consapevolmente una grana instabile, con un faretto mobile che illumina parzialmente gli attori, quasi a voler rompere l'illusione finzionale. Sono scelte che contribuiscono a restituire un senso di intimità e immediatezza⁵⁸, pronte a entrare in risonanza con l'universo adolescenziale rappresentato.

All About Lily Chou-Chou fa dello sconfinamento la propria cifra stilistica, inscrivendosi appieno in un registro postmodernista, in cui si assiste a una continua "dedifferenziazione dei confini" tra "cultura alta e cultura bassa, tra nazione ed etnicità, tra originale e copia, tra reale e fittizio, tra i generi e le forme come le arti classiche, gli oggetti, le arti visive, i romanzi, i giochi ecc.: tutti questi confini tendono a sfumare"⁵⁹. Gli sconfinamenti sono legati al mondo raccontato, per cui non esiste più separazione tra i livelli narrativi né tra narrazioni e realtà⁶⁰, mentre si assiste al costante superamento delle barriere tradizionali tra i media⁶¹. Questa zona d'ombra d'incontri impossibili, in cui finzionale, reale e virtuale collidono e convergono, è in fin dei conti l'"etere" del pubblico postmoderno, la

trasgressione di una "frontiera mobile ma sacra" tra il mondo che si racconta e il mondo in cui si racconta. Trasgressione che, a seconda delle forme che assume, è in grado di alimentare vuoi quel sottile senso di complicità che si accompagna alla rottura (o incrinatura) del patto di finzione, vuoi quel profondo senso di vertigine che marca l'improvvisa incapacità di distinguere il "reale" dal "finzionale", ma anche [...] quel piacere particolare che deriva dall'occasione di instaurare forme di relazione e di comunicazione "impossibili" tra il mondo che quotidianamente abitiamo e i mondi finzionali in cui quotidianamente amiamo, seppur provvisoriamente e temporaneamente, transitare⁶².

Proprio come i giovani protagonisti del racconto sfuggono nell'"etere", anche gli spettatori sono dispersi nelle narrazioni disseminate della contemporaneità. Non è un caso che Iwai rivendichi il passaggio da "regista" (*eiga kantoku*) a "videoartista"/"artista visuale" (*eizō sakka*)⁶³, proprio come altri autori contemporanei, ad esempio Shimoyama Ten o Nakano Hiroyuki, sempre a cavallo tra i diversi media⁶⁴: il cinema è solo uno dei possibili veicoli utili a raccontare il presente e non ha (più) la supremazia sugli altri.

Stefano Locati

Note

1. Nell'articolo e nelle note i nomi giapponesi sono presentati seguendo l'ordine giapponese, cognome/ nome.
2. Max Tessier, "L'isola nella rete: autori, generi e nuove generazioni", in Giovanni Spagnoletti, Dario Tomasi (a cura di), *Il cinema giapponese oggi. Tradizione e innovazione*, Lindau, Torino 2001, pp. 79-85, p. 84.
3. Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film. Revised and Updated*, Kodansha International, Tokyo 2005, p. 225.
4. Mark Schilling, *Contemporary Japanese Film*, Weatherhill, New York-Tokyo 1999, p. 330.
5. *Ivi*, p. 248.
6. Insieme a Iwai vanno annoverati tra i cineasti della sua generazione figure come Koreeda Hirokazu, Kawase Naomi, Aoyama Shinji, Hashiguchi Ryōsuke, Yukisada Isao. Cfr. Aaron Gerow, "Recognizing 'Others' in a New Japanese Cinema", *The Japan Foundation Newsletter*, vol. 29, n. 2 (Gennaio 2002),

ORIENTI OCCIDENTI

pp. 1-6.

7. Talvolta noto anche come *Swallowtail Butterfly (Suwarōteiru)*.

8. Lo Kwai-cheung, "Erasing China in Japan's 'Hong Kong Films'", in Miyao Daisuke (a cura di), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 209-225, p. 219.

9. Ko Mika, *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, Routledge, Abingdon-New York 2010, p. 32.

10. Yomota Inuhiko, "Stranger Than Tokyo: Space and Race in Postcolonial Japanese Cinema", in Lau Jenny Kwok Wah (a cura di), *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, Temple University Press, Philadelphia 2003, pp. 76-89, p. 82.

11. Cfr. Aaron Gerow, "Consuming Asia, Consuming Japan: The New Nationalist Revisionism in Japan", in Laura Hein, Mark Selden (a cura di), *Censoring History: Citizenship and Memory in Japan, Germany, and the United States*, M.E. Sharpe, Armonk-London 2000, pp. 74-95, p. 89.

12. Cfr. Kiyoshi Mahito, "Gendai Nihon no seishun, sono kanōsei: Iwai Shunji no eizō sekai o tōshite kangaeru" [La gioventù nel Giappone contemporaneo, le sue possibilità: uno sguardo attraverso il mondo video di Iwai Shunji], in Kumazawa Makoto, Kimoto Kimiko, Kiyoshi Mahito (a cura di), *Eiga mania no shakaigaku*, [Sociologia della mania filmica], Akashi Shoten, Tokyo 1997, pp. 45-72.

13. Tit. or. *Rirī Shushu no Subete*

14. Cfr. Andrew Sun, *South China Morning Post*, 24 Gennaio 1999, p. 11.

15. Jonathan Watts, "Directors Team for Three Films: Alliance Gives Boost to Pusan Program Pushing Asian Productions", *The Hollywood Reporter*, 29 Settembre 1998, p. 12.

16. *The Island Tales (You shi tiaowu)*, Stanley Kwan, (2000) e *Yi Yi – A One and a Two* (Edward Yang, 2000).

17. Cfr. <<http://www.lily-chou-chou.jp/world/htm/introduction.html>> (ultimo accesso 29 Dicembre 2015).

18. *Ibidem*.

19. Cfr. rispettivamente <<https://www.youtube.com/watch?v=iyDGr2g6iaY>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=Hpctjeuck88>> (ultimo accesso 22 Novembre 2015)

20. Si tratta di *Hey! Hey! Hey! Music Champ*, puntata 252, trasmessa il 19 Giugno 2000 da Fuji Tv, <http://www.fujitv.co.jp/HEY/guest/guest_files/000619/index.html>, e *Music Station (Myūjikkū Sutēshon)*, andata in onda il 23 Giugno 2000 su TV Asahi, <http://www.tv-asahi.co.jp/music/contents/m_lineup/0600/index.html> (ultimo accesso, 22 Settembre 2015).

21. Cfr. Henry Jenkins, "Transmedia Storytelling", *Technology Review*, 15 Gennaio 2003, <<http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>> (ultimo accesso 15 Settembre 2015) e Id., *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

22. Cfr. Jill Walker, "Distributed Narrative: Telling Stories Across Networks", in Mia Consalvo, Jeremy Hunsinger, Nancy Baym (a cura di), *The 2005 Association of Internet Researchers Annual*, Peter Lang, New York 2005, pp. 91-103.

23. Cfr. Marc Ruppel, "Narrative Convergence, Cross-Sited Productions and the Archival Dilemma", *Convergence*, vol. 15, n. 3 (Agosto 2009), pp. 281-298.

24. Cfr. Christy Dena, "Beyond Multimedia, Narrative, and Game. The Contributions of Multimodality and Polymorphic Fictions", in Ruth Page (a cura di), *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, Routledge, New York-London 2010, pp. 183-201.

25. Cfr. Uchida Hitoshi, "Hyōgen to shite no media mikkusu" [Il media mix come espressione], *Gakūshuin Daigaku bungakubu kenkyū nenpō* [Report annuale sulla ricerca della Facoltà di letteratura dell'Università Gakūshuin], n. 58 (Giugno 2008), pp. 75-93; Honma Masao, *Shōnen manga daisensō* [La grande guerra dei manga per ragazzi], Sōmasaya, Tokyo 2000, in cui si parla del successo del franchise di *Akadō Suzunosuke*, con protagonista un giovanissimo samurai, prima un manga, pubblicato dal 1954 al 1960, poi un dramma radiofonico, andato in onda nel 1957, infine una serie di

ORIENTI OCCIDENTI

speciali dal vivo, proiettati tra il 1957 e il 1958. Nel 1972 ne è stata tratta anche una serie televisiva animata. Il ruolo centrale dell'animazione ha portato alcuni studiosi a ritenerlo il medium centrale di questa pratica produttiva, cfr. Marc Steinberg, *Anime's Media Mix. Franchising Toys and Characters in Japan*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012; in realtà già dagli albori nel "mix" sono presenti anche programmi televisivi e cinematografici con attori dal vivo.

26. Cfr. Tanaka Ema. "Media mikkusu no sangyō kōzō: Kigyō-kan torihiki to seisaku iinkai hōshiki no yakuwari" [Struttura industriale del media mix: il ruolo delle transazioni tra compagnie e del sistema dei comitati di produzione], in Deguchi Hiroshi, Tanaka Hideyuki, Koyama Yusuke (a cura di), *Kontentsu sangyō ron* [Teoria dell'industria dei contenuti], University of Tokyo Press, Tokyo 2009, pp. 159-187.

27. Cfr. Tanaka Ema, "Kuuu Japan no sangyō kōzō: Seisaku iinkai hōshiki ni yoru media mikkusu to tayō-sei no heison" [Struttura industriale del Cool Japan: Coesistenza di media mix e diversità di contenuti grazie al sistema dei comitati di produzione], *The Journal of the Japan Association for Social and Economic Systems Studies*, n. 30 (Ottobre 2009), pp. 45-53. Per un confronto tra modello giapponese e statunitense, si rimanda a Kawakami Masanao, "Senryaku risuku maneijimento ni yoru eiga bijinesu no bei-ni hikaku" [Risk Management strategico e business dei film, un confronto tra Usa e Giappone], *Japan Academy of International Business Studies*, vol. 11, 2005, pp. 269-281; e Sugiyama Keiko, Suzuki Yuichi, "Chiteki zaisan wo katsuyō shita kontentsu seisaku-ji no shikin chōtatsu" [I piani di finanziamento nell'epoca della produzione di contenuti attraverso la proprietà intellettuale], *Information Processing Society of Japan SIG Notes*, vol. 96, 2006, pp. 97-102.

28. Cfr. Joo Woojeong, Denison Rayna, Furukawa Hiroko, *Manga Movies Project Report 1: Transmedia Japanese Franchising*, University of East Anglia, Norwich 2013; e Rayna Denison, "Franchising and Film in Japan: Transmedia Production and the Changing Roles of Film in Contemporary Japanese Media Cultures", *Cinema Journal*, vol. 55, n. 2, 2016, pp. 67-88.

29. Cfr. Wakabayashi Naoki, Yamada Jinichiro, Yamashita Masaru, "The Power of Japanese Film Production Consortia: The Evolution of Inter-firm Alliance Networks and the Revival of the Japanese Film Industry", in Robert DeFillippi, Patrik Wikstrom (a cura di), *International Perspectives on Business Innovation and Disruption in the Creative Industries. Film, Video and Photography*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham-Northampton 2014, pp. 50-65.

30. È possibile consultare i dati ufficiali degli incassi, suddivisi per anno, sul sito della Motion Picture Producers Association of Japan, <<http://www.eiren.org/toukei/index.html>> (ultimo accesso, 11 Marzo 2016).

31. Cfr. Mark Schilling, "Self-Control is Killing Japanese Movie Prospects", *Variety*, 3 Ottobre 2014, <http://variety.com/2014/film/news/1201320087-1201320087/> (ultimo accesso 3 Gennaio 2015).

32. Cfr. Hirota Keisuke, "Ima ya saidai no eiga seisakugaisha terebi kyoku ni kase rareta sekimu" [L'obbligo imposto delle emittenti televisive, le attuali più grandi compagnie di produzione cinematografica], *Tsukuru*, vol. 38, n. 7, 2008, pp. 42-49.

33. Cfr. Yamamoto Mataichiro, "Terebi wa taisetsu dakedo izon shisugiru to eiga ga usuku naru" [La televisione è importante, ma la sopravvivenza del cinema è in pericolo se dipende troppo da essa], *Tsukuru*, vol. 38, n. 7, 2008, pp. 58-61.

34. Successivamente all'uscita del film, l'esordiente che aveva prestato voce e corpo a Lily Chou-Chou ha iniziato una carriera professionale con il nome di Salyu, prima come corista di alcuni cantanti affermati come Mr. Children, poi da solista, a partire dal singolo *Valon-1*, <<https://www.youtube.com/watch?v=xJ1N5jdNZwk>>, uscito nel giugno del 2004. La sua musica è sempre rimasta molto diversa da quella di Lily Chou-Chou. Nel 2010, a dieci anni dall'uscita del romanzo, Salyu è comunque tornata alle sonorità di Lily Chou-Chou e ne ha vestito di nuovo panni. Insieme al producer Kobayashi Takeshi ha fatto uscire un nuovo singolo *Ēteru* [Etere], con nuove apparizioni pubbliche e un tour, cfr. il sito ufficiale, <<http://www.lilychouchou.jp/>> (ultimo accesso 10 Gennaio 2016).

ORIENTI OCCIDENTI

35. Sugimoto Yoshio, *An Introduction to Japanese Society. Third Edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 146.
36. *Ivi*, p. 147.
37. Cfr. Hara Hideki, "Justifications for Bullying among Japanese Schoolchildren", *Asian Journal of Social Psychology*, vol. 5 (2002), pp. 197-204, p. 200. Per *denial of victim* si intende "putting blame on victims' attributes, such as their behavior and personality (e.g. it is alright to beat someone who breaks promises)", per *denial of injury* invece "negating or alleviating harm caused by detrimental behaviors (e.g. driving a car without owners' permission is only 'borrowing'; name-calling does not hurt someone physically)".
38. Cfr. Ando Mikayo, Asakura Takashi, Bruce Simons-Morton, "Psychosocial Influences on Physical, Verbal, and Indirect Bullying Among Japanese Early Adolescents", *Journal of Early Adolescence*, vol. 25, n. 3 (Agosto 2005), pp. 268-297, p. 281.
39. Yoneyama Shoko, *The Japanese High School. Silence and Resistance*, Routledge, London-New York 1999, p. 1.
40. *Ivi*, p. 5.
41. Cfr. Mimori Tsukuru, *Puroguramu kudō shōkōgun. Kokoro o motenai wakamono-tachi* [La sindrome da esseri programmati. I giovani non hanno cuore], Shinyōsha, Tokyo 1998. L'espressione usata da Mimori ricorda quella di "esseri umani in attesa di istruzioni" (*shijimachi ningen*) utilizzata nelle scuole per descrivere gli studenti che non ragionano, cfr. Yoneyama Shoko, *op. cit.*, pp. 9-10.
42. Tit. or. *Batoru Rowaiaru*, pubblicato originariamente nel 1999 dall'editore Ōtashuppan. L'omonimo film è stato distribuito nell'inverno del 2000. Per una discussione iniziale sul rifiorire del genere *seishun eiga* e alcuni titoli, cfr. John Berra, "Seishun eiga / Japanese Youth Cinema", in Id. (a cura di), *Directory of World Cinema: Japan 2*, Intellect, Bristol-Chicago 2012, pp. 282-285.
43. Channel 2, comunemente noto come Ni-chan (<http://www.2ch.net/>), è il forum di discussione più frequentato al mondo. Il messaggio lasciato dal diciassettenne assalitore e il conseguente dibattito sono ancora visibili nell'archivio storico, cfr. <http://tako.2ch.net/youth/kako/957/957323893.html> >. Per un'analisi del significato sociale del sito, cfr. Kitada Akihiro, "Japan's Cynical Nationalism", in Ito Mizuko, Okabe Daisuke, Tsuji Izumi (a cura di), *Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World*, Yale University Press, New Haven-London 2012, pp. 68-84; Kaigo Muneo, Watanabe Isao, "Ethos in Chaos? Reaction to Video Files Depicting Socially Harmful Images in the Channel 2 Japanese Internet Forum", *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 12, n. 4 (2007), pp. 1248-1268.
44. Il termine *eteru*, "etere", viene utilizzato nel racconto per designare uno spazio di libertà raggiungibile tramite la musica che permette di connettere i giovani e in tal modo, forse, trovare un senso all'esistenza.
45. "Like many religions or powerful narcotics, 'The Ether' that Lily fans construct provides the illusion of hope and a sense of something that transcends the grim social realities and hierarchies awaiting them the moment they 'log off' of their computers' internet services or press stop on their portable CD players", in Jay McRoy, *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, Rodopi, Amsterdam-New York 2008, p. 109.
46. Craig A. Lockard, *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*, University of Hawaii Press, Honolulu 1998, p. 20.
47. Cfr. l'intervista al regista di Stephanie Bunbury, "Out of the Ether", *The Age*, 23 Luglio 2002, <http://www.theage.com.au/articles/2002/07/22/1026898972023.html> > (ultimo accesso 17 Gennaio 2016).
48. Cfr. Hong Kong Central Policy Unit, *Baseline Study on Hong Kong's Creative Industries*, Government of Hong Kong Special Administrative Region, Hong Kong 2003, in cui si legge: "The music industry in Hong Kong is dominated by Cantopop in production and sales. It constitutes a major part of

ORIENTI OCCIDENTI

the entertainment business of the territory in terms of employment and contribution to GDP. It is also a major part of the popular cultural phenomenon of Hong Kong, which has significant influence in the region and also a large market in every community overseas” (p. 114).

49. Anthony Fung, “Faye and the Fandom of a Chinese Diva”, *Popular Communication*, vol. 7, n. 4, 2009, pp. 252–266, p. 252.

50. Anthony Fung, Michael Curtin, “The Anomalies of Being Faye (Wong): Gender Politics in Chinese Popular Music”, *International Journal of Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, 2002, pp. 263-290, p. 266.

51. *Ivi*, p. 285.

52. Fenomeni di costume nella maggior parte dei casi costruiti a tavolino da produttori e agenti, e come tali promozionati al pubblico alla stregua di prodotti di consumo di massa, gli *idol* sono personalità dell'intrattenimento spesso nate come cantanti che diventano popolarissime in breve tempo (e spesso per breve tempo). Per uno sguardo d'insieme sugli *idol* in Giappone, cfr. Aoyagi Hiroshi, *Islands of Eight Million Smiles: Idol Performance and Symbolic Production in Contemporary Japan*, Harvard University Asia Center, Cambridge 2005; Patrick W. Galbraith, Jason G. Karlin (a cura di), *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2012.

53. Cfr. Ogawa Hiroshi, *Ongaku suru shakai* [La società della musica], Keisō Shobō, Tokyo 1988.

54. Cfr. Marco Pellitteri, *Il Drago e la Saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Tunué, Latina 2008.

55. Su *Perfect Blue* e il rapporto *idol-fan*, cfr. Kerin Ogg, “Lucid Dreams, False Awakenings: Figures of the Fan in Kon Satoshi”, *Mechademia*, vol. 5, 2010, pp. 157-174; Joseph Christopher Schaub, “Otaku Evolution: Changing Views of the Fan-boy in Kon Satoshi’s *Perfect Blue* and *Paprika*”, in John A. Lent, Lorna Fitzsimmons (a cura di), *Asian Popular Culture: New, Hybrid, and Alternate Media*, Lexington Books, Plymouth 2013, pp. 59-78; e Craig Norris, “*Perfect Blue* and the Negative Representation of Fans”, *Journal of Japanese and Korean Cinema*, vol. 4, n. 1, 2012, pp. 69-86; su *Suicide Club* si veda Dario Tomasi, Franco Picollo (a cura di), *Il signore del caos. Sono Sion*, Caratteri Mobili, Bari 2013; e Timothy Iles, “The Problem of Identity in Contemporary Japanese Horror Films”, *electronic journal of contemporary japanese studies*, vol. 5, n. 2, 2005, <<http://japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2005/iles2.html>> (ultimo accesso, 11 Marzo 2016).

56. Cfr. Ray Pratt, *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music*, Praeger, New York 1990, in particolare il cap. 2, “Community, Free Space, and Utopia in Popular Music”, pp. 21-46.

57. Iwai lo conferma in un'intervista: “Pour le tournage vidéo de cette île d'Okinawa, le côté amateur est dû aux comédiens, je leur avais donné une petite caméra vidéo numérique, comme si c'était de vraies vacances et ce sont eux qui ont tourné ces images que j'utilise pour cette partie du film”, Cfr. Stephen Sarrazin, “Shunji Iwai. Tokyo est un hopital”, *Objectif Cinema*, Novembre 2001, <<http://www.objectif-cinema.com/interviews/112.php>> (ultimo accesso 17 Gennaio 2016).

58. Sensazioni su cui lavora la trama digitale delle riprese, in modo non distante da quanto sperimentato da Michael Mann nei suoi ultimi film, cfr. Adam Gallimore “‘We Ain’t Thinking About Tomorrow’: Narrative Immediacy and the Digital Period Aesthetic in Michael Mann’s Public Enemies”, *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, n. 26 (Febbraio 2014), <<http://www.nottingham.ac.uk/scope/issues/2014/february-issue-26.aspx>> (ultimo accesso 9 Gennaio 2016).

59. Kiyomitsu Yui, “Prefazione”, in Marco Pellitteri, *op.cit.*, pp. XV-XXIV, p. XVIII.

60. È un percorso simile a quello descritto da Saitō Tamaki per gli *otaku*, secondo cui essi operano tramite un processo di *fictionalization*, di trasformazione in finzione: “Their goal is simply to take fictions that are out there and promote them to fictions that are theirs alone”, in id., *Beautiful Fighting Girl*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 20. I fan di Lily Chou-Chou sono presentati come *otaku* e lo stesso si può in qualche misura ipotizzare per gli utenti che parteciparono agli scambi con i

ORIENTI OCCIDENTI

personaggi del racconto di Iwai sul forum, durante la stesura del romanzo. L'uso moderno del termine *otaku* si è consolidato all'inizio degli anni Ottanta come parola di cortesia con cui gli studenti delle superiori e universitari appassionati di animazione si rivolgevano tra loro; per una storia del termine, cfr. Okada Toshio, *Otakugaku nyūmon* [Introduzione agli studi sugli otaku], Shinchōsha, Tokyo 2008. Il termine è stato popolarizzato da un articolo di Nakamori Akio del 1983 su un raduno di appassionati di fumetti – cfr. Nakamori Akio, "Otaku no kenkyū 1" [Studio sugli otaku 1], *Manga Burikko*, Giugno 1983, consultabile all'indirizzo <<http://www.burikko.net/people/otaku01.html>> (ultimo accesso, 26 Settembre 2015) – ma è diventato di uso corrente solo dal 1989, quando un caso di cronaca nera portò ad associare gli *otaku* alla devianza; cfr. Björn-Ole Kamm, "Opening the Black Box of the 1989 Otaku Discourse", in Patrick W. Galbraith, Thiam Huat Kam, Björn-Ole Kamm (a cura di), *Debating Otaku in Contemporary Japan. Historical Perspectives and New Horizons*, Bloomsbury, London-New Delhi-New York-Sydney 2015, pp. 51-69. La parola *otaku* ha col tempo subito una trasformazione, e da termine derogatorio è ormai largamente utilizzato in senso positivo dalla comunità che descrive e dagli studi accademici, un po' come avvenuto con il termine *queer* in altro campo; cfr. Machiyama Tomohiro, "Mondo Tokyo: Otaku", in Patric Macias, Machiyama Tomohiro (a cura di), *Cruising the Anime City: An Otaku Guide to Neo Tokyo*, Stone Bridge Press, Berkeley 2004, pp. 13-15. Per uno studio della cultura *otaku* dal punto di vista identitario e nel rapporto con la realtà, cfr. Nicola Grolla, "Soggettività e identità nel Giappone contemporaneo. Il fenomeno otaku", *Manga Academica*, vol. 8, 2015, pp. 35-54; e Alessandro Gomarasca, Luca Valtorta, *Sol Mutante. Mode, giovani e umori nel Giappone contemporaneo*, Costa&Nolan, Genova 2008.

61. Cfr. Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge 2001, per cui "Many new media objects do not tell stories; they don't have beginning or end [...]; Instead, they are collections of individual items, where every item has the same significance as any other", p. 194. Per il contesto giapponese, cfr. Azuma Hiroki, *Otaku: Japan's Database Animals*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.

62. Valentina Re, Alessandro Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finizioni da Matrix a 1Q84*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 13-14.

63. "Unlike industry traditionalists, who place theatrical films at the top of the visual media pyramid and the director at the top of the filmmaking pyramid, Iwai sees himself primarily as an *eizo sakka* (visual artist) who draws inspiration from all media and looks down at none", in Mark Schilling, *op.cit.*, p. 71.

64. Cfr. rispettivamente la presentazione sul suo sito ufficiale <<http://tenfilm.com/>> e l'intervista su <<http://panasonic.jp/dvc/creators-voice/interview02/>>, in cui i due termini sono posti sullo stesso piano e come equivalenti (ultimo accesso 19 Dicembre 2015). Tra gli altri, Shimoyama è il regista di *St. John's Wort* (*Otogirisō*, 2001) e *Shinobi* (Id., 2005), Nakano di *Samurai Fiction* (*SF Samurai Fikushon*, 1998) e *Red Shadow* (*Reddo Shadō: Akakage*, 2001).

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

Dino Risi critico cinematografico. L'avventura editoriale sul mensile *Domus* tra il 1946 e il 1947.

Introduzione

Il presente articolo è un primo risultato di una ricerca SIR (Scientific Independence of Young Researchers) in corso, condotta dall'Università degli Studi di Parma e finanziata dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. La ricerca si propone di studiare la diffusione della cultura cinematografica italiana nel periodo 1945-1955 attraverso un'indagine sistematica dei periodici culturali e popolari. L'obiettivo della ricerca è quello di ricostruire l'identità del cinema italiano come industria creativa, tracciando la pervasività e l'uso sociale del cinema rispetto al contesto culturale¹.

Questa prima tappa della ricerca, condotta sulle più importanti riviste di architettura edite nel periodo 1945-55², porta all'attenzione una rubrica denominata semplicemente "Cinema" e affidata al futuro regista Dino Risi dall'architetto fondatore dello studio BBPR Ernesto Nathan Rogers, direttore di *Domus* da gennaio 1946 a dicembre 1947.

*Domus*³, nata come organo divulgativo legato allo stile nella conduzione della casa e dell'arredamento, ha acquisito nel tempo, sempre in un'ottica internazionale e attraverso le varie direzioni, sfumature diverse verso l'architettura, le arti applicate, il disegno industriale, l'arte, l'urbanistica, la grafica editoriale e pubblicitaria, la comunicazione digitale. *Domus* nasce nel 1928 su iniziativa dell'architetto e designer Gio Ponti, ha una cadenza mensile fino al 1944, viene sospesa a causa del conflitto bellico nel 1945 e nel gennaio del 1946, con il numero 205, riprende la pubblicazione con il nuovo direttore Rogers. La veste grafica è completamente rinnovata, l'architetto si propone di aprire ai nuovi umori culturali stringendo collaborazioni con alcuni degli intellettuali più importanti dell'epoca (Vittorini e Moravia, solo per citare due fra i nomi più illustri). Egli vuole che la rivista sia l'espressione del dibattito artistico e culturale nel senso più ampio del termine e affida ai suoi collaboratori diverse rubriche fisse, tra cui una dedicata alla critica letteraria, una al teatro, una alla musica, una al cinema. L'avventura di Rogers con *Domus* dura solo un biennio, poi la rivista ritorna nelle mani di Gio Ponti a partire dal gennaio del 1948. E il fondatore dello studio BBPR si congeda dai suoi lettori con una certa amarezza:

Qualcuno che sta molto in su, un Corbusier, un Gropius, un Aalto, un Neutra ecc. ci ha detto: 'Salite, siete sulla strada giusta'. (...) Così incoraggiati, speravamo di poter migliorare i nostri mezzi: eliminare un po' dei nostri difetti di cui, malgrado le lodi, restavamo ben consapevoli. Sono passati due anni, troppo poco tempo, se il nostro doveva diventare un terreno da vigne ed olivi, non da girasoli. Lasciare tanta fatica intrapresa ci dispiace e lo diciamo apertamente, siccome alle nostre idee crediamo e per esse desideriamo continuare l'impegno. Arrivederci⁴.

Con il cambio di direzione, oltre a un naturale avvicinarsi delle firme della rivista, si chiude anche la rubrica "Cinema" (mentre è confermata quella dedicata alla musica). Di cinema su *Domus*, tra il 1948 e il 1955 non si parlerà quasi più, se escludiamo qualche sporadico reportage sulla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia.

Dino Risi, critico cinematografico

L'avventura critica di Dino Risi su *Domus* coincide cronologicamente con l'avventura critica *tout court* del regista che dal 1948, in coincidenza con il suo trasferimento romano, si dedicherà a tempo pieno all'attività di regista e sceneggiatore cinematografico.

Risi, tornato a Milano dopo il periodo del conflitto bellico trascorso in Svizzera dove conclude gli studi in

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

medicina, lavora per tre mesi all'ospedale di Pavia e poi per un breve periodo mentre si specializza in psichiatria al manicomio di Voghera. Tuttavia aveva già compreso da tempo che la sua vocazione era un'altra. Già nel 1940 aveva casualmente fatto la conoscenza di Alberto Lattuada che stava facendo l'aiuto regista del film *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati e offrì a Risi di fare l'assistente. Nello stesso periodo era entrato a far parte della redazione del *Bertoldo*.

Walter Molino, mio compagno di classe al liceo, era entrato come disegnatore nella redazione del *Bertoldo*, un settimanale umoristico edito da Angelo Rizzoli che ebbe un fulmineo successo. Eravamo in pieno fascismo. (...) Fu Walter a portarmi nella redazione del *Bertoldo*. Vidi così quel memorabile gruppo: Mosca, Metz, Guareschi, Marotta, Manzoni, Loverso, e i disegnatori: lo stesso Guareschi, e Bazzi, Steinberg, Mondaini, Albertarelli ecc. Tenevo con me un foglio sul quale avevo scritto delle battute. Mosca lo lesse e lo passò a Guareschi che disse: questa la disegna Bazzi, questa Molino, questa Steinberg. Non ero partito male: trenta lire a battuta, qualcosa come cinquantamila delle vecchie lire. (...) Dopo un anno io lasciai il *Bertoldo* (...), ci fu la Seconda Guerra Mondiale dopodiché andai a Roma a fare del cinema, e là ritrovai Marcello Marchesi e Vittorio Metz che scrivevano sceneggiature per Totò, Erminio Macario e Tino Scotti e il Neorealismo dava un'immagine seria dell'Italia⁵.

Tra il 1945 e il 1946 inizia a scrivere racconti per *Il Giorno*, articoli per *Il Corriere Lombardo*, *La fiera letteraria* e *La Lettura*, recensioni cinematografiche per *Milano Sera*, *Tempo Illustrato* e *Domus*. Non è certamente casuale il fatto che Alberto Lattuada, quasi un primo mentore per Risi nel mondo del cinema, avesse scritto per *Domus* tra il 1938 e il 1940 articoli sia di argomento architettonico che cinematografico⁶. Negli stessi anni in cui sperimenta il giornalismo, Risi realizza anche i suoi primi cortometraggi; "la vocazione dei cineasti cresciuti nell'agonia del regime si conferma in questa indecisione del debuttante tra immagine e scrittura"⁷, scrive Valerio Caprara nella biografia a lui dedicata, "due soluzioni per la medesima passione di realtà"⁸.

Entrando nel vivo dell'analisi della collaborazione di Dino Risi con *Domus*, è necessario ricordare, per comprendere meglio il livello di approfondimento di questi contributi inseriti all'interno di una rivista che ha pur sempre come argomento fondante l'architettura, che la milanese Editoriale Domus (la cui attività fondamentale è la pubblicazione dell'omonima rivista), diretta da Aldo Buzzi (già autore del celebre *Taccuino dell'aiuto-regista*⁹), pubblica nel 1945 sette volumi di piccole dimensioni sull'analisi di un film. Si tratta di un progetto editoriale innovativo e fondamentale nella storia della critica cinematografica italiana; "si presenta di sobria eleganza, con la sua sovraccoperta nera (titoli in giallo) e la sua legatura in carta gialla (titoli in rosso) su pesante cartone"¹⁰. I titoli, anche se eterogenei probabilmente in funzione della disponibilità della Cineteca (Mario Ferrari, futura Italiana), "vogliono anche significare (...) le molte vie del cinema, ove il realismo (...) non è certo tutto"¹¹. Sono anni di grande fermento per la critica cinematografica e l'Editoriale Domus ha un ruolo importante in tal senso, non solo nel panorama artistico-culturale milanese, ma anche in quello nazionale. Il dopoguerra è una "vera e propria orgia di cinema"¹², come scrive Pellizzari nel suo *Critica alla critica*,

trasferita su leggera ma resistente carta semilucida da rotocalco (...) o addirittura via via da bicromie, tricromie, quadricromie, (...) avvallate da una congerie di firme tra l'autorevole e il banale, l'impegnato e l'evasivo (ma tutti uniti, tutti insieme, scrittori e scriventi, vecchi e nuovi, destra e sinistra, audaci e opportunisti, entusiasti e mestieranti, quasi a voler approfittare della stagione, del fenomeno, della generale confusione; ancora lontano lo choc del 18 aprile, ancora impensabili le streghe o i mostri degli anni '50. Un'orgia da cui oggi (ma probabilmente accadeva anche allora) è difficile districarsi, (...) se non arrivando a capire che il cinema italiano

trovava pochi spazi salvo adeguarsi al modello d'oltreatlantico, che gli uffici stampa delle case di distribuzione erano particolarmente attivi e che (...) scrivere di cinema era pur sempre meno faticoso che occuparsi di politica, di economia o di cronaca nera¹³.

Ricordiamo sinteticamente i luoghi più importanti in cui si sviluppa il dibattito critico a più livelli di approfondimento in questo periodo: *Cinema*, la rivista su cui il lavoro critico sul cinema italiano è andato più a fondo¹⁴ (e che riprenderà la pubblicazione nel 1948), e poi *Cinetempo* (dall'ottobre 1945), *La critica cinematografica* (dal gennaio 1946), *Bianco e Nero* (dall'ottobre 1947), *Sequenze* (dal dicembre 1949). E poi i progetti editoriali di taglio più popolare come *Hollywood* (dal novembre 1945), *Novelle Film* (dal dicembre 1947), *Film* (ripubblicata nel marzo 1946), o di taglio misto come *Star*, *Film d'Oggi*, *Bis*, *Cine Bazar*, *Fotogrammi*, *Cinelandia*, *Cine Illustrato*, *Schermi*¹⁵.

Dal '45 in poi, "la difesa del cinema italiano appare una priorità culturale"¹⁶ e il cinema che si assume la responsabilità di rappresentare il reale deve essere privilegiato secondo la critica. Il cinema deve "uscire", le opere calligrafiche sono messe al bando. All'interno di questo pensiero quasi unanime si colloca il Dino Risi critico. Il corpus di articoli che scrive su *Domus* è piuttosto eterogeneo, ma la difesa del cinema nazionale, il disappunto nei confronti della maggior parte del cinema americano e l'elogio delle cinematografie europee (quella francese innanzitutto), la promozione del cinema neorealista e infine l'attacco allo spettatore pigro e impreparato sono i temi portanti della sua rubrica.

"La casa nel film"

Fuori dalla rubrica "Cinema", Risi scrive un solo articolo che inaugura la sua collaborazione con la rivista, "La casa nel film"¹⁷. Si tratta dell'unico saggio che si dà come obiettivo un ragionamento sul rapporto tra la casa, l'arredamento, l'architettura e il cinema, in linea con i temi dalla rivista. "Non farò un discorso tecnico", premette Risi.

Dirò piuttosto dei rapporti sottili, d'ordine qualche volta psicologico, che la casa contrae col film. Dirò di quello che è stata ed è per me la casa nel film. Dirò se mi è riuscito qualche volta di abitare un film (...). Ho visitato sullo schermo migliaia e migliaia di case. Ho visitato la casa Usher, il palazzo di Monsieur Beaucaire, i salotti di Alberto Collo, la capanna di Charlot, la camera ammobiliata del mostro di Dusseldorf, la soffitta del professor Unrath, l'appartamento di *Cupo tramonto*, la casa di tolleranza di Maria, leggenda ungherese, la pensione di Mattia Pascal, la stanza da bagno della contessa Martza, lo studio di pittori del *Milione*, il castello del cittadino Kane, la casa dei pescatori di Aran. Con quelle, migliaia e migliaia di case. Devo dire che raramente mi è parso di vivere in quelle case. (...) al cinema la casa è elemento necessario sempre, anche se non pare. Se esiste, ha pochi attimi di silenzio: quando i personaggi si avvicinano all'obiettivo ingrandendosi. La casa allora si allontana, si perde nel flou. Ma subito dopo gli oggetti riprendono a funzionare, rientrano nell'immagine da tutte le parti, rivendicano la loro necessità. È chiaro che il carattere di questa necessità, in un'arte che si raccomanda prima di tutto agli occhi: gli oggetti vi acquistano una funzione continua di contrappunto e possono qualche volta persino assumere un valore di personaggio¹⁸.

Dopo una carrellata di abitazioni e stanze che appartengono alla memoria collettiva di ogni spettatore cinefilo, l'autore propone una suddivisione minuziosa in generi cinematografici per un'analisi delle valenze simboliche e narrative che assumono gli spazi occupati dagli attori di un film:

C'è un genere di film nel quale la casa si rivela con intenzioni precise, nel quale la casa si

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

manifesta. È il film giallo. La minaccia, la paura abitano la casa. Porte, corridoi, stanze buie, maniglie, oggetti comuni trasformati dall'ombra, recitano coscienziosamente la loro parte, si prodigano a fabbricare il brivido. Ma poi è raro che s'avventurino a tentare una paura metafisica, il più delle volte non toccano che i consumati luoghi comuni dell'orrore, secondo le vecchie ricette. Pochi audaci sperimentatori sono usciti dalla formula, con ossessionante rigore si sono immersi in quel clima, l'hanno teso agli estremi (Pabst, Dreyer, Lang, Hitchcock, ecc.). Nel film realista, tipico il film naturalista francese, la casa è una cassa di risonanza, fondo vivo di passioni e di violenze. Qui la casa ha una funzione interpretativa, è la traduzione visiva della condizione dei personaggi. Un letto, una sedia, una tappezzeria bastano a suscitare l'irrimediabile, ci avvertono che non c'è scampo. (...) Nel film intimista e psicologico, la casa risponde in un modo più discreto, e gli oggetti suggeriscono spesso. Il disperato inutile trillo della sveglia in *Alba tragica* diventa il lamento della sedia a dondolo di *Cupo tramonto*. Nel film espressionista, apparso in Germania nell'altro immediato dopoguerra, la casa ha assunto una violenza interpretativa necessaria per mediare le passioni degli uomini. (...) Nel film così detto d'intreccio, la casa si può dire che non esiste. Non c'è tempo per la casa. I personaggi procedono con inutile fretta, le cose non hanno nessuna vita possibile, se non quella di oggetti-chiave, pretesti utili ad articolare l'azione. Nel film in costume la casa ha un'articolazione solenne, che la preoccupa, e si avverte. Il costume stabilisce quasi una fisica comunicazione tra le persone e le cose, si può dire che i personaggi sono dei mobili che camminano. Nel film d'avventura e nel film comico, la funzione della casa è soltanto utilitaria (si farà la solita eccezione per Charlot). Nel film-rivista



Fig.1 | La casa nel film "Vampyr"

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

è soltanto decorativa, e spesso decorativa in quel modo eccessivo che gli americani hanno diffuso. Appartiene a questo genere eccessivo la casa dei ricchi che è diventata la casa-tipo della felicità borghese ed è stata offerta con poche varianti, in innumerevoli copie, in visione ai poveri di tutto il mondo. Una parola bisogna spendere sulla più inverosimile e inabitabile casa dello schermo. Quella del film erotico-passionale che fu di moda nell'epoca d'oro del muto. Hanno una patetica innocenza quelle delle passioni devastatrici, una benefica tristezza quelle delle morti d'amore tra pesanti broccati, tappeti, divani e cuscini, vasi giapponesi, foglie di felci e vetri colorati. La casa visse in quei film la illimitata frenesia dell'assurdo, la felicità del cattivo gusto. (...) Questa è la casa, così com'io l'ho vista, come ho cercato di raccontarla, con poche parole, non ho nominato Warm, Meerson, Trauner, Gibbons, Toluboff e tanti altri. Non volevo, con questa materia, commettere un abuso di confidenza¹⁹.

La rubrica "Cinema"

Dino Risi tra il febbraio del 1946 e il dicembre del 1947 scrive diciotto articoli nella rubrica "Cinema" di *Domus*. Per far emergere con maggior chiarezza il suo pensiero critico, si è deciso di compiere una divisione tematica degli articoli in tre gruppi: "Lo stato del cinema nazionale e internazionale"; "Recensioni"; "Riflessioni sul ruolo dell'attore, del regista e dello spettatore".

Lo stato del cinema nazionale e internazionale

Il primo articolo della rubrica s'intitola "Il terzo cinema"²⁰. È un percorso breve sulla storia del cinematografo che compie 50 anni: "La storia del cinema, dal 1895 ad oggi, si divide in due grandi periodi: era del Muto, sino al 1927-29, era del Sonoro"²¹. Ma la periodizzazione si dimostra immediatamente un pretesto per una considerazione fortemente critica sulla produzione del cinema americano e un aperto consiglio allo spettatore di evitare di andare a vedere gli spettacoli di produzione hollywoodiana:

La grande industria americana del cinema con sede ad Hollywood produce oggi più di 500 film all'anno. La cifra è sbalorditiva: 500 film all'anno significano produzione in serie. Produrre in serie significa squalificare un'arte. Ammesso che il cinema lo sia. (...) Dal 1938, anno in cui il fascismo vietò, con la legge sul monopolio, l'importazione del film americano, gli Stati Uniti hanno fabbricato e accantonato migliaia di film. Si conteranno sulle dita i film ottimi. Saranno qualche dozzina i film buoni. Tutto il resto sarà zavorra, commedia equivoca e falsa, propaganda smaccata. Non lasciatevi ingannare dal cinema americano. Il cinema americano sta provocando l'inflazione del gusto, di quel gusto medio che è facile corrompere e difficile educare. (...) Si è parlato di una crisi del teatro. Io dico contro tutte le apparenze che esiste una crisi del cinema. E non soltanto nostra ma generale. (...) Il cinema dev'essere una sincera, onesta intelligente rappresentazione della vita. Il cinema parla a milioni di uomini. (...) Imparino gli uomini, grazie al cinema ad amare la vita, a scoprire la felicità del quotidiano, la bellezza delle cose minime, la civiltà delle emozioni educate. Questo deve fare il cinema, strumento pieno di una pericolosa e male adoperata forza. (...) Uscirà da questa nostra vecchia Europa, piena di dolore, di amore e di sangue il terzo cinema?²²

L'articolo cronologicamente successivo, "Questo povero cinema"²³, pubblicato nel marzo del 1946, continua in parte il ragionamento iniziato nel primo articolo, criticando aspramente la programmazione delle sale cinematografiche che possono proiettare, dopo anni di assenza, un numero esorbitante di pellicole importate dagli Stati Uniti.

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

[Lo spettatore] ha pagato prima cento lirette, poi centocinquanta, poi duecento senza fiatare. I prezzi del cinema, come quelli del macellaio, non si discutono. Film con l'osso, film senz'osso, frattaglie cinematografiche, tutto è buono per la fame arretrata del pubblico. Fame di immagini, di emozioni, (...) di piaceri. Quali piaceri? Dall'America arriva un cinema casto, con ballerine vestite, con musiche da prima comunione, con storie candide dove i fidanzati sposano le fidanzate, i militari vanno alla guerra e si caricano di decorazioni, dove si beve moderatamente, dove si ama moderatamente, dove si ammazza moderatamente dove si bacia moderatamente”.

E poi Risi si lascia andare a una critica feroce alle modalità di proiezione delle pellicole nelle sale dove spesso manca la corrente, dove le persone si ammassano a tutte le ore del giorno e il cinematografo è diventato il punto di incontro prediletto da ogni classe sociale e da ogni fascia d'età:

Il film corre sulle montagne russe, rallenta o precipita. Le voci vanno dal basso al contralto, e viceversa. Uomini e donne si muovono come se nuotassero sott'acqua, oppure li vediamo buttarsi l'uno sull'altra, baciarsi furiosamente. (...) Malgrado tutto questo, anzi appunto per questo, i cinematografi sono pieni, incassano fior di quattrini, il cinema piace, e guadagna. Gli americani fanno i loro affari e gli italiani anche. Tutti guadagnano, e il pubblico è contento. Cosa volete di più? C'è ancora qualcuno che si domandi se il cinema sia un'arte?”²⁴

In “In margine a un festival”²⁵, Dino Risi, a distanza di due mesi all'articolo precedente, ritorna ad attaccare ferocemente il cinema americano, tornato sugli schermi nazionali. Il titolo si riferisce al festival milanese che ha programmato una serie di pellicole retrospettive di Chaplin, Dreyer, Lang, Clair, Pabst, Vigo, ma l'occasione del festival è solamente un pretesto per la riflessione sull'importazione del cinema hollywoodiano:

La decadenza del cinema, di cui oggi tanto si parla, è un fatto certo, ed è il risultato di un fenomeno grave e non contestabile. Il fatto, raccolto in una definizione, è questo: che il cinema ha perso la sua libertà. Il fenomeno è legato alla industrializzazione su grande scala, come è avvenuto negli Stati Uniti, alla fabbricazione in serie di questo che è il divertimento popolare per eccellenza. Il film americano è oggi a un punto morto. (...) In Italia è necessario si instauri un regime minimo di protezione, per consentire al cinema italiano semplicemente di esistere, e poi (...) di trovare la strada del successo internazionale²⁶.

E così anche nei due numeri successivi della rivista, con “Inventiamo il cinema” e “Stato presente del cinema”²⁷, il futuro regista ribadisce la necessità da parte del cinema italiano di contrastare l'invasione del cinema americano che ha portato nelle sale italiane i “fondi di magazzino”²⁸ perdendo autorevolezza e credibilità di fronte agli spettatori italiani, da sempre grandi appassionati di produzioni di matrice hollywoodiana:

Il cinema italiano si difende. Si difende con i denti. (...) Dicono gli esercenti aggiornati che i maggiori incassi della stagione sono stati fatti dai film italiani. Che il pubblico, in sostanza s'è pronunciato per il film italiano. Merito nostro, o colpa loro? Colpa, cioè, degli americani? L'una e l'altra cosa. La politica cinematografica americana è stata, nei riguardi dell'Italia, inabile. Si sa con che impazienza il pubblico nostro aspettasse il film americano. Si sa con che entusiasmo l'ha accolto, e con che indulgenza. L'attesa è stata, salvo poche eccezioni, delusa. Gli americani ci han mandato i film che son soliti mandare in colonia. Han voluto smaltire le giacenze, i fondi di magazzino. Si son guadagnati, in questo modo, invece della simpatia, la diffidenza del pubblico.

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Il pubblico italiano era innamorato del film americano, credeva nel film americano. Oggi non crede più. (...) Attori simpatici e comfort sono i due grandi pilastri su cui poggia il successo del film americano²⁹.

E poi Risi prosegue augurandosi una rinascita del cinema nazionale: "I film italiani posseggono, da qualche tempo in qua, una semplicità, e in qualche punto una sincerità che sono il naturale deposito di un tempo durante il quale gli uomini si sono guardati bene in faccia"³⁰. Se la crisi del cinema americano è secondo lui profonda e insanabile, è proprio la situazione socio-politica italiana (ed europea in generale) a offrire l'occasione al cinema di esprimersi al meglio in un modo nuovo, votato alla rappresentazione del reale:

Il cinema è in crisi. Una crisi che dura ormai da anni, e alla quale mi par difficile che si possa portare rimedio (...). L'unico tentativo di far uscire il cinema da questa smorta penombra, quello compiuto da Orson Welles in America è rimasto senza eco. (...) A un regista, ammesso che abbia qualcosa da dire, è estremamente difficile di affrontare la realizzazione di un film in un modo che non sia quello corrente, cioè quello più facile, più rapido e, a detta dei produttori, più redditizio (...) questo in America, dove il cinema è diventato molto peggio che un'industria, una caserma. In Italia, dove il cinema ricomincia da capo, e dove par di essere ritornati al tempo dei pionieri, sarà forse possibile fare del nuovo³¹.

"Cinema documentario"³² chiude idealmente il gruppo di articoli dedicato al ragionamento *sul cinema nazionale e internazionale* ed è un elogio alla massima espressione della rappresentazione del reale nell'arte cinematografica a cui Risi in questo periodo si è avvicinato anche attraverso i suoi primi lavori come regista di cortometraggi.

È accaduto, al cinema, quel che da anni si aspettava dovesse accadergli. Da anni ci si domandava come mai il cinematografo rifiutasse di essere attuale, evitasse di impegnarsi, rinunciasse a essere testimonianza dell'epoca nella quale noi viviamo, come mai preferisse i giochi della fantasia alla realtà della cronaca, come non sentisse la necessità di raccontare non la favola ma il quotidiano (...). È cominciata l'epoca del cinema documentario, cioè del cinema a carattere sociale. Il cinema come mezzo di conoscenza e di lotta. Il cinema non al servizio di un gruppo ma al servizio dell'umanità³³.

Qui Dino Risi anticipa di ben due anni un numero fondamentale di *Bianco e Nero* dove il tema della "realtà" e della "verità" nel cinema italiano (per dirlo con le parole di Béla Balázs che intitola il suo contributo nel numero: "Realtà o verità?") è centrale sia da un punto di vista analitico che teorico³⁴.

Recensioni

Al gruppo delle recensioni appartengono gli articoli dedicati ai festival, le recensioni pure e le recensioni di volumi sull'arte cinematografica.

Risi scrive due dettagliati reportage dalla Mostra del Cinema di Venezia e uno dal Festival di Cannes³⁵. In questi articoli seleziona alcuni titoli che approfondisce o da un punto di vista estetico e formale o in funzione della ricezione da parte del pubblico (una lunga digressione è dedicata agli applausi dedicati alla scena d'amore di *Le diable au corps* di Claude Autant-Lara)³⁶. Con maggior veemenza rispetto alle valutazioni dei film in programma emerge tuttavia in questi contributi la polemica contro Cannes sull'edizione del 1946 della Mostra del Cinema, rinominata "Manifestazione" per volere dei francesi:

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Dal 31 agosto al 18 settembre s'è svolta, al cinema San Marco di Venezia una Manifestazione internazionale d'arte cinematografica. Il nome di Manifestazione fu dato alla Mostra dopo accordi intervenuti tra i dirigenti della stessa e gli organizzatori del Festival di Cannes: con carattere, cioè, chiaramente limitativo poiché la Francia nazione "grande" tra le grandi si arrogava, anzi si prendeva (e non le era difficile) il diritto di aprire, dopo la tragica parentesi della guerra, la serie delle grandi manifestazioni cinematografiche. (...) Così Cannes è stata, quest'anno, la Mostra e Venezia semplicemente la Manifestazione. A Cannes sono andate le opere passate attraverso una rigorosa (ma non tanto) selezione. A Venezia è arrivato di tutto. E in questo senso si può dire che Venezia è stata, veramente, una rassegna completa: allineando una serie di film in cui erano comprese tutte le tendenze: dal cinema scemo, al cinema d'arte. Un panorama davvero indicativo. A Venezia s'è visto il cinema. A Cannes, forse, la crisi del cinema³⁷.

La polemica viene ripresa da Risi sul numero successivo di *Domus*:

Il festival di Cannes, annunciato con clamore pubblicitario, creato apposta "contro" Venezia e, nelle intenzioni degli americani, come testa di ponte del mercato cinematografico di Hollywood, ha dato risultati contrari all'attesa: i giornalisti accreditati presso la Mostra sono stati quasi tutti concordi nel deplorarne la insufficienza organizzativa. Il secondo Festival di Cannes, che secondo gli accordi presi con gli organizzatori della mostra veneziana, avrebbe dovuto svolgersi nella primavera dell'anno prossimo, pare che non si possa fare, così che Venezia nell'autunno del 1947, sarà la sola a battere bandiera cinematografica³⁸.

È quantomeno curioso l'attacco da parte di Risi al Festival di Cannes 1946, dato che quello è stato un momento decisivo per il rilancio del cinema italiano con film di Rossellini, Lattuada, Blasetti e Soldati di cui lui in questo articolo non dà conto³⁹.

Negli articoli che si sviluppano attorno alla recensione "pura" di uno o più film, Risi affronta liberamente pellicole appartenenti a generi e nazionalità diverse: *La dernière chance* (*L'ultima speranza*, Leopold Lindtberg, 1945), *L'éternel retour* (*L'immortale leggenda*, Jean Delannoy, 1943), *Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli, 1945)⁴⁰, *La Vie de bohème* (*La bohème*, Marcel L'Herbier, 1945), *Notte di tempesta* (Gianni Franciolini, 1946), *They Drive by Night* (*Strada maestra*, Raoul Walsh, 1940), Jack London (Alfred Santel, 1943), *The Gentle Sex* (*Sesso gentile*, Leslie Howard, 1943 – Risi cita questo film con il titolo *Il sesso debole*) *Il testimone* (Pietro Germi, 1945), *Malia* (Peppino Amato, 1946)⁴¹, *Fantasia* (Walt Disney, 1940)⁴² e *The Killers* (*I gangsters*, Robert Siodmak, 1946)⁴³.

Sul fronte nazionale, particolarmente agguerrito è il commento al film di Righelli:

Abbasso la miseria! è un film italiano che ha suscitato incredibili consensi nella critica milanese. S'è parlato di un Pagnol italiano, s'è parlato di un film da esportare. (...) Lo cito per due ragioni: per l'errore di valutazione a cui ha dato luogo e perché non vorrei che costituisse un precedente. (...) *Abbasso la miseria!* è il film della faccia tosta. Materia prima che noi potremmo esportare a tonnellate, ma che dobbiamo guardarci bene dall'incrementare. Altrimenti il cinema italiano, che pare messo sulla buona strada, rischia di perdere la partita⁴⁴.

I film di Germi e di Amato sono invece accolti con entusiasmo e Risi scorge subito il talento del debuttante Germi; *Il testimone* (che il critico chiama *Il testimonio*), "è il primo tentativo di film tra psicologico e giallo che si sia fatto in Italia, ed è da lodare senza riserve per le sue qualità cinematografiche. Ha progressione, sorpresa, emozione. Roldano Lupi, Gigetto Almirante e Marina Berti sono i tre buoni protagonisti"⁴⁵.

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES



Fig.2 | Martina Berti

Fra le produzioni americane Dino Risi giudica negativamente *Fantasia*, nonostante riconosca a Disney la qualità del suo lavoro.

Due milioni di dollari, cioè un miliardo circa di lire italiane di oggi, è costato il film *Fantasia* di Walt Disney. *Fantasia* è la musica esposta al popolo, è la libera traduzione cinematografica, in vocabolario disneyano, di otto pezzi sinfonici, o brani musicali: è, in parole povere, Beethoven in scala Topolino. (...) Disney s'era fatto dal nulla, con un lapis temperato e un foglio di carta. Bastardi di carta, aveva succhiato il latte del cinema. Era cresciuto seguendo a far boccacce al cugino più grosso. S'era fatto la voce, il colore. (...) Disney è un poeta che s'è fatto mercante e vuol tornare poeta. Difficile: non riuscì neppure a Rimbaud. *Fantasia* fu forse la sua grande ambizione. Ci si mise d'impegno con l'intenzione – l'ha dichiarato lui stesso – di servire la musica, di mostrarla ai sordi. (...) Solo che Disney non si è servito della scrittura astratta (concreta, si dice oggi), a geometrie colorate, come s'era già vista al cinematografo, e che è il solo modo rispettoso di tradurre il 'numero' musicale: punti, linee, rabeschi, fuochi di artificio suscitati dal diverso irrompere dei suoni. Disney s'è servito del suo repertorio grafico. Ha, insomma, tentato di umanizzare la musica allo stesso modo di come aveva umanizzato la gallina⁴⁶.

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Il film di genere diretto da Siodmak invece piace a Risi che, nonostante la dichiarata predilezione per altre forme di espressione in ambito cinematografico, dimostra di essere uno spettatore acuto e onnivor, osservatore capace di riconoscere il merito anche in produzioni lontane dai temi a lui cari:

Son tornati i gangster in un film di Robert Siodmak che si chiama, per l'appunto, *I gangsters* e, nell'originale *The Killers* (*Gli Assassini*). Assassini, ben tornati. Il genere nacque come tutti sanno, in America all'epoca del proibizionismo, quando le cronache nere cominciarono a occuparsi delle gesta clamorose dei contrabbandieri d'alcool, dei nemici pubblici, di Al Capone, di Dillinger, di Baby Face. Il cinematografo fece sue quelle sanguinose vicende. (...) La regia di Siodmak è una regia d'attimi. Straordinaria⁴⁷.



Fig. 3 | "I gangster"

Gli articoli "Antologia del cinema"⁴⁸ e "Seni e vampiri"⁴⁹ sono recensioni su volumi di storia e teorie del cinema. Il primo, "Antologia del cinema", è dedicato alla pubblicazione francese – a cura della Nouvelle Edition nella collana Bibliothèque du Cinéma diretta da Colette Johnson e André Salvat – di "una antologia del cinema nella quale sono raccolti e presentati da Marcel Lepierre una sessantina di articoli dovuti alla penna di molti tra gli uomini più rappresentativi nel campo dell'arte e dell'industria cinematografica: scrittori attori produttori e registi i quali han dedicato tutta o gran parte della loro esistenza al cinematografo"⁵⁰; il secondo, più provocatorio anche nel titolo, "Seni e vampiri", contrappone l'alta cultura cinematografica francese ai superficiali interessi del pubblico italiano:

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Succede che la gente è informatissima sul peso, sull'altezza e sulla solidità del seno di Veronica Lake, e completamente all'oscuro di tutto ciò che riguarda la natura pratica di una forma di lavoro alla quale potrebbero essere impiegate utilmente tante energie inoperose o sviate. Per quel che riguarda la parte squisita del tema, cioè gli aspetti del cinema come arte, qui non è che manchi l'applicazione e lo studio da parte di pochi appassionati degli argomenti relativi. E neppure la comprensione degli editori. Manca l'interesse del pubblico. Ed ecco che mentre in Francia si sta preparando il primo congresso mondiale di filmologia (tentativo di filosofia del cinema, come l'ha battezzato il suo inventore e fondatore Cohen-Séat), cioè si va forse addirittura al di là del bersaglio, in Italia l'attività dei filmologi si limita a qualche proiezione di cinema retrospettivo, a qualche conferenza su René Clair, a qualche sperimentale Cine-clubs e a qualche pubblicazione libreria⁵¹.

Ma nella seconda parte dell'articolo, Risi dedica ampio spazio a una nuova collana di libri sul cinema e si sofferma sulla recensione del volume a cura di Aldo Buzzi e Bianca Lattuada dedicato al film *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932):

È nel campo dell'editoria che si sta piano piano fabbricando un utile patrimonio di cultura cinematografica. Aldo Buzzi, che ha già curato l'edizione di una preziosa collana in cui sono raccontati, per fotogrammi salienti, alcuni classici della storia del cinema, (...) ha ordinato, per la società editrice Poligono di Milano, una serie di volumi che comprende, secondo la classificazione, saggi critici, sceneggiature, documenti⁵².

Riflessioni sul ruolo dell'attore, del regista e dello spettatore

A questo terzo gruppo appartengono tre articoli di Dino Risi; nel primo, "Paradiso dei pigri"⁵³ ci pare di leggere, almeno nella prima parte, quello che potrebbe essere un soggetto esteso di uno dei cortometraggi più conosciuti fra i primi di Risi, *Buio in sala*, girato nel '49.

Il cortometraggio racconta, nell'esperienza del protagonista-spettatore cinematografico, la passione per il cinema e l'urgenza di raccontare una realtà devastata dalla guerra. Un uomo, provato dalle difficoltà del lavoro, entra nella sala di un cinema di Milano. La città non si è ancora ripresa dai danneggiamenti del conflitto bellico. Non vediamo neanche un fotogramma del film che viene proiettato sullo schermo, ascoltiamo solo le musiche e i dialoghi, accompagnati dalla voce del narratore che racconta l'importanza sociale che riveste il cinematografo per ogni classe sociale e categoria di spettatore. Così scrive il futuro regista nell'articolo del 1946, con parole quasi analoghe a quelle del narratore di *Buio in sala*:

Si parla sempre di quel che succede sullo schermo, di quel che fanno Gabin e la Oberon, e Jennifer Jones. Parliamo un po' di quel che succede dall'altra parte della barricata, parliamo un po' della signora Parolini, del dottor Fontana, di Giuseppe Vismara elettricista e di Ferruccio Pagni padrone della tabaccheria qui all'angolo: parliamo un po' del pubblico. Siamo tutti pubblico, andiamo tutti al cinema per diverse ragioni, il più spesso senza nessuna ragione, semplicemente per passare il tempo, per divertirci. Il cinematografo è lo spettacolo più popolare e diffuso che esista: è, oggi, il divertimento tout court. (...) Il cinematografo è il paradiso dei pigri. Gli uomini ascoltano quel linguaggio semplice, ricco di stimoli elementari, che ha il potere di cambiar loro la vita: che li fa agire lasciandoli seduti in una poltrona. (...) Il cinema dovrebbe offrire, al pubblico, parole e immagini che gli siano di conforto e di stimolo nella sua giornata. E invece gli offre falso lusso, falsa felicità, falso amore. (...) Il cinema avverte i diseredati che c'è un mondo felice nel quale possono cercare approdo, buttando l'ancora del biglietto d'ingresso: un mondo dove non esistono coabitazione, ma grandi case arredate, con lo scalone di marmo:

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

un mondo dove lunghe tavole imbandite raccolgono nobiluomini sorridenti e belle ereditiere con le spalle nude⁵⁴.

Risi prosegue poi dividendo lo spettatore tipo in tre categorie, il fanatico appassionato, quello per cui il cinema è semplice divertimento e una terza categoria,

quella che annovera gli eletti, gli schizzinosi, i difficili. Sono gli spettatori esigenti: artisti, letterati, uomini di cultura in genere, critici. Questi signori vogliono un altro cinema, quello che i padroni del cinema fabbricano col contagocce. Un cinema che appare ogni tanto sugli schermi. Ma poiché quegli spettatori sono pochi, questo cinema è – come è giusto – raro. E, dicono gli astrologhi, sarà sempre più raro. Finché scomparirà del tutto. E quei pochi, se vivranno ancora, dovranno darsi la morte, o rassegnarsi ad essere sterminati⁵⁵.

Il critico non usa filtri né mezze misure nelle sue descrizioni e non perde ancora una volta l'occasione per sottolineare come solo il cinema che racconta la realtà sia meritevole di essere preso davvero in considerazione e ribadisce il suo pensiero anche nell'articolo "Pubblico e attori"⁵⁶ dove contrappone le stelle dell'industria hollywoodiana agli attori nazionali, molto meno attraenti agli occhi del pubblico nonostante il successo che ottengono oltreoceano:

Oggi che Anna Magnani vien consacrata dalla critica americana come la migliore attrice dell'anno 1946, che Alida Valli, in contratto di sette anni da Selznik, è la protagonista di un thriller diretto da Hitchcock, che Maureen Melrose, già Marina Berti, rinuncia a chiamarsi Maureen Melrose, e si fa ribattezzare Martina Berti (è un particolare, ma significativo. E forse il segno che i tempi sono mutati, che pensiamo seriamente a farci con le nostre mani), all'estero si dice bene di noi. Ma in Italia? In Italia vige ancora l'uso della disistima preconcepita verso le opere della nostra produzione cinematografica. I pochi film che ci han fatto onore all'estero non han gettato un ponte tra i corvivi della platea e i raffinati del loggione. Non occorre citarli. Son film che sostituiscono l'interesse del documento all'equivoco del divertimento. Son film senza attori. (...) L'attore è un uomo che si distingue, che brilla, che suscita simpatia, commozione e rispetto. Lo spettatore lo ama come un secondo se stesso (...) Difficile è convincere il pubblico che Charles Laughton è un attore gigante, che Greta Garbo qualche volta strafà, che Gary Cooper è un giuggiolone stereotipato. Difficile è fargli intendere che (...) i ragazzi di *Sciuscià* valgono più di tutte le Shirley Temple di Hollywood messe insieme. (...) Difficile è mettere in testa al pubblico che pareti stuccate di bianco, scaloni di marmo, romantiche fughe in Limousine lucidissime, baci tropicali, i tremori di Maria Antonietta e le ascelle di Rita Hayworth non sono nulla se non le accompagna un sentimento originale, una ispirazione sincera. (...) Gli attori americani hanno questa forza di non tradire il pubblico. I pochi attori italiani più sensibili invece facilmente si smarriscono. (...) I nostri attori, quando recitano hanno già in sé la diffidenza e l'ostilità del pubblico, (...) sono pochi (...) perciò conviene che ci buttiamo sulla strada, meno agevole ma più bella, del cinema senza attori, del cinema vivo inquieto e attuale, con dentro uomini e donne come noi, casi e vicende come le nostre: un cinema che non ci lusinghi ma che ci aiuti a conoscerci⁵⁷.

Anche l'ultimo articolo della rubrica, prima che *Domus* ritorni sotto la direzione di Gio Ponti, è dedicato a una riflessione sulla scarsa attrattiva degli attori nazionali rispetto a quelli americani:

Anna Magnani, Fabrizi, Campanini, Stoppa, Viarisio, eccetera, sono tollerati ed amati. Smettono di far ridere, vogliono essere presi sul serio? Il pubblico li rifiuta. Li rifiuta come ogni immagine

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

sgradevole di se stesso. Così motteggia la prosopopea di Nazzari, la cafonaggine di Lupi, la teatrale semplicità di Cervi, la falsa disinvoltura di Serato, la venustà di Brazzi, la ingiustificabile allegria di Cortese, la fatalità di Clara Calamai, la provincialità di Mariella Lotti, i pudori collegiali di Adriana Benetti. C'è in questo atteggiamento del pubblico, un sottinteso bisogno di franchezza. I pochi vincitori del pubblico sono infatti gli attori che han saltato il fuoco: Alida Valli, Carlo Ninchi e Vittorio de Sica (ma quest'ultimo è, per il pubblico, ancora uno di quelli che fan ridere). (...) I film americani (le altre cinematografie non hanno praticamente voce) piacciono dunque in forza dei loro attori, che la letteratura più popolare ha circondato di una aureola di leggenda⁵⁸.

Dino Risi chiude dunque la sua collaborazione con *Domus* (assieme al fratello Nelo Risi che si è occupato di critica letteraria e agli altri redattori collaboratori di Rogers) con un ultimo, accorato appello a proseguire sulla strada del neorealismo cinematografico:

Crisi degli attori è dunque la malattia di cui soffre il cinema italiano. Soggetti e sceneggiature non mancano. Mezzi materiali, se pure limitatamente, non mancano. Le risorse naturali (città, paesaggio) sono un soccorso continuo, una miniera di cui non si è che iniziato lo sfruttamento. La regia. Questo è l'altro debole. S'è detto che soggetti e sceneggiature non mancano. Non s'è detto che le migliori giacciono nei cassetti. La gran parte dei nostri registi soffrono degli stessi complessi di inferiorità di cui il pubblico accusa gli attori che lo rappresentano. (...) Verrà un giorno (e avremo, allora non film inutili e film falsi, ma film belli e film brutti) in cui variando una dicitura diventata ormai proverbiale, leggeremo, scritto in stampatello a ogni pellicola: 'gli avvenimenti narrati in questo film sono autentici: qualsiasi riferimento a cose o persone della vita reale è intenzionale e per nulla causale'⁵⁹.

In conclusione all'analisi dell'esperienza critica di Dino Risi su *Domus* (poche, come si è detto all'inizio di questo articolo, sono le altre occasioni in cui scrive di cinema nel periodo '46-48 prima del trasferimento romano), ci sembra di poter rintracciare in nuce diverse delle linee tematiche che hanno segnato la sua ben più importante carriera di regista e sceneggiatore. Manca forse, in questi scritti, l'amara e disincantata ironia di fronte ai fatti della vita che affiderà ai caratteri dei suoi personaggi memorabili. Leggiamo fra le righe una forte dose di idealismo che, nel tempo e attraverso l'esperienza dietro alla macchina da presa, sarà sostituito con la disillusione, anche la cattiveria a tratti. Ma in questi scritti giovanili così come in tutte le sue pellicole – anche quelle realizzate in età più matura –, la personalità di Dino Risi come osserva Valerio Caprara, "non può dissociarsi dalla spiazzante riservatezza dell'uomo, allergico come nessun altro alla retorica e alle esaltazioni. Il tono delle argomentazioni potrebbe facilmente tradire la personalità di questo cineasta sottile nella polemica, pungente nell'osservazione, geniale nell'intuizione, fulmineo nei contropiedi psicologici"⁶⁰.

Sara Martin

Note

1. Progetto SIR "Italian Film Criticism in Post-War Cultural and Popular Periodicals (1945-1955): Models and Criteria for an Accessible and Scalable Database" (P.I.: Prof. Michele Guerra, Codice: RBSI144Q35).
2. Le riviste di architettura prese in considerazione ai fini della la ricerca oltre a *Domus* sono: *Casabella*, *Architettura*, *Cronache e storia*, *Metron*, *Spazio*, *Stile*, *Case d'oggi*, *Edilizia Moderna*.
3. L'intero archivio di *Domus* è consultabile online a pagamento <http://www.domusweb.it/it/home.html>.
4. Ernesto Nathan Rogers, "Editoriale", *Domus*, nn. 223-224-225, ottobre-dicembre 1947.

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

5. Dino Risi, *I miei mostri*, Mondadori, Milano 2004, pp. 54-55.
6. L'esperienza critica di Lattuada sia su *Domus* che su *Tempo Illustrato* e *Corrente* è raccontata da Callisto Cosulich in *I film di Alberto Lattuada*, Gremese, Roma 1985, p. 19 e da Claudio Camerini in *Alberto Lattuada*, La Nuova Italia, Firenze 1981, pp.15-16.
7. Valerio Caprara, *Dino Risi. Maestro per caso*, Gremese, Roma 1993, p. 23.
8. *Ibidem*.
9. Aldo Buzzi, *Taccuino dell'aiuto regista*, Hoepli, Milano 1944. Si veda anche l'analisi del volume a cura di Lorenzo Pellizzari: "Taccuino dell'aiuto regista", *Cinema&Cinema*, a. XIII, n. 46, settembre 1986.
10. Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi alla storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma 1999, p. 79.
11. *Ibidem*. In questa occasione Pellizzari descrive anche i titoli dei volumi nel dettaglio.
12. *Ivi*, pp. 85-86.
13. *Ibidem*
14. Si veda: Claudio Bisoni, *La Critica cinematografica. Un'introduzione* (in particolare il capitolo "L'esperienza di *Cinema*"), CLUEB, Bologna 2013, pp. 35 e seg.
15. Per un percorso sulle testate di argomento cinematografico nel dopoguerra, si rimanda nuovamente a Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica*, cit., in particolare al capitolo "La biblioteca del neorealista", pp. 71-93.
16. Claudio Bisoni, *La Critica cinematografica*, cit., p. 43.
17. Dino Risi, "La casa nel film", *Domus*, n. 206, febbraio 1946, pp. 35-36.
18. *Ibidem*.
19. *Ibidem*.
20. *Id.*, "Il terzo cinema", *Domus*, n.206, febbraio 1946.
21. *Ibidem*.
22. *Ibidem*.
23. *Id.*, "Questo povero cinema", *Domus*, n.207, marzo 1946.
24. *Ibidem*.
25. *Id.*, "In margine a un festival", *Domus*, n. 209, maggio 1946.
26. *Ibidem*.
27. *Id.*, "Inventiamo il cinema", *Domus*, n.210, giugno 1946. e *Id.*, "Stato presente del cinema" in *Domus* n.211, luglio 1946.
28. *Id.*, "Inventiamo il cinema", *Domus*, cit.
29. *Ibidem*.
30. *Ibidem*.
31. *Id.*, "Stato presente del cinema", *Domus*, cit.
32. *Id.*, "Cinema documentario", *Domus*, n.220, 1947.
33. *Ibidem*.
34. *Bianco e Nero*, n. 3, 1948 (si vedano in particolare i contributi di Luigi Chiarini, Béla Balázs e Vittorio Calvino).
35. Dino Risi, "La manifestazione cinematografica di Venezia", *Domus*, n. 213 settembre 1946; *Id.*, "Francesi a Venezia", *Domus*, n. 222, 1947; *Id.*, "Mostre e mostri", *Domus*, n. 214, ottobre 1946.
36. *Id.*, "Francesi a Venezia", *Domus*, cit.
37. *Id.*, "La manifestazione cinematografica di Venezia", *Domus*, cit.
38. *Id.*, "Mostre e mostri", *Domus*, cit.
39. Si veda, sull'edizione del Festival di Cannes 1946: Jean A. Gili, "Il neorealismo visto dalla Francia: bilancio critico", in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis,

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

Parma 2015, pp. 185-201.

40. *Id.*, "Tre film", *Domus*, n. 208, aprile 1946.

41. *Id.*, "I film del mese", *Domus*, n. 212, agosto 1946.

42. *Id.*, "Scherzi coi fanti...", *Domus*, n. 215, novembre 1946.

43. *Id.*, "Assassini, ben tornati", *Domus*, n. 218, febbraio 1947.

44. *Id.*, "Tre film", *Domus*, cit.

45. *Id.*, "I film del mese", *Domus*, cit.

46. *Id.*, "Scherzi coi fanti...", *Domus*, cit.

47. *Id.*, "Assassini, ben tornati", *Domus*, cit.

48. *Id.*, "Antologia del cinema", *Domus* n. 217, gennaio 1947.

49. *Id.*, "Seni e vampiri", *Domus*, n. 221, maggio 1947.

50. *Id.*, "Antologia del cinema", *Domus*, cit.

51. *Id.*, "Seni e vampiri", *Domus*, cit.

52. *Ibidem.*

53. *Id.*, "Paradiso dei pigri", *Domus*, n. 216, dicembre 1946

54. *Ibidem.*

55. *Ibidem.*

56. *Id.*, "Pubblico e attori", *Domus*, n. 219, marzo 1947

57. *Ibidem.*

58. *Id.*, "Settimana del cinema italiano", *Domus*, nn. 223-224-225, ottobre-dicembre 1947.

59. *Ibidem.*

60. Valerio Caprara, *Dino Risi. Maestro per caso*, cit., p. 21.

Abstract

The article analyzes the experience of film critic of Dino Risi in the architecture magazine *Domus* in the postwar period between 1946 and 1947;

in particular the paper focuses on cinematic monthly column entitled "cinema", written by Dino Risi during those two years.

RECENSIONI **Libri ricevuti** **A cura di Roy Menarini**

Qualche nota esplicativa: i seguenti volumi sono arrivati al direttore e alla rivista da parte di case editrici in vista di lettura informativa e di recensione. Dunque, rispolverando una rubrica che esisteva nella versione precedente, cartacea di *Cinergie*, abbiamo pensato che fosse utile dare conto dei titoli che seguono, con una sintesi su contenuti e interesse dei singoli libri. La mancata sistematicità dell'elenco è dunque dovuto alla sua natura di "libri ricevuti", che non pretende dunque di essere esaustiva.

Ruggero Eugeni, *La condizione postmediale* (La Scuola, 8,50 euro)

In questo sottile ma indispensabile volumetto, lo studioso della Cattolica, capitalizzando la ricca produzione di questi anni ma cercando una sintesi brillantissima e innovativa, cerca di analizzare l'età postmediale. La provocazione viene servita a caldo: i media sono morti. Siamo fuori dal Novecento, e abbiamo superato anche il postmoderno, che sempre di più ci appare come una coda (lunga e pasticciata) del moderno. In verità, Eugeni parla più che altro di moltiplicazione ormai troppo proliferante per poter ancora far sì che separiamo i media da noi stessi, e di dissolvimento degli stessi. Citiamo quelle che secondo noi sono le due frasi chiave: "i media si integrano perfettamente ad apparati sociali in linea di principio non mediali, fondendosi con essi", e "non è più possibile stabilire con chiarezza cosa è mediale cosa non lo è" (entrambe a pagina 28). Ciò non significa che il resto del volume sia innecessario, anzi proprio nella descrizione degli ambiti pragmatici dentro i quali noi e i media agiamo (epos della naturalizzazione, della soggettivazione, della socializzazione), Eugeni trova un equilibrio discorsivo inattaccabile. Sul concetto di epica e su quello di gamification le pagine più lucide, cui si aggiunge un tratto invidiabile: l'autore, pur impegnato in una proposta a suo modo dirompente (che porta al concetto di "amoderno"), non smette mai di fare anche divulgazione, pescando a strascico dalla letteratura scientifica che conta, dialogando con essa e poggiandovi i punti d'approdo. Unica domanda che ci poniamo è: che cosa succederebbe se sottoponessimo questa idea postmediale a uno stress test? Il dissolvimento dei media è ancora in atto di fronte al loro lato oscuro, ovvero le patologie come l'obesità mediale et similia? Ne ripareremo.

Jacqueline Reich e Catherine O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano* (Donzelli, 21 euro)

Si tratta di un appassionante studio, parte di una rilevante collana dedicata al cinema italiano, dove le due autrici (che hanno guadagnato sul campo l'autorevolezza di italianiste "from abroad", e che per questo motivo suscitano l'invidia di qualche giornale) non si limitano a ripercorrere divulgativamente le figure essenziali dello stardom italiano – da Mastroianni a Scamarcio; anzi, aggiornatissime sugli star studies e i celebrity studies, oltre che sui cultural (non troppo ideologici) riguardanti gender e masculinity, affrontano nella prima parte tutti i nodi teorici più importanti, per poi dedicarsi – nella seconda – a brevi ritratti analitici. Visto che solo da poco anche in Italia questo approccio comincia a farsi sentire, e a trovare spiragli nel blocco storiografico che ci è più noto, vale la pena incoraggiarlo. Un libro acuto e utile, che nasconde nel suo piccolo una dimostrazione di come si può studiare il divismo di ieri e di oggi nell'epoca dei media digitali e della vaporizzazione accademica.

Antonio Tricomi, *Fotogrammi dal moderno* (Rosenberg & Sellier, 19 euro)

Qui invece torniamo, come da titolo, alla modernità e al modernismo, temi mai tramontati e forse oggi riemergenti grazie al fascino utopistico e fortemente teorico che combatte con le forme metodologiche dell'era digitale. Il resto di questo libro molto erudito lo facciamo dire all'autore (dalla quarta): "Hitchcock, Welles e Lang; Huston, Kubrick e Laughton. L'espressionismo, il noir e il western; Leni Riefenstahl, Germi e Altman. Il neorealismo e il poliziottesco italiani; Bellocchio, Haneke e Sokurov. Il cinema

RECENSIONI hollywoodiano dei nostri anni e i giochi di prestigio di Christopher Nolan. In Fotogrammi dal moderno, l'autore fa dialogare questi e altri maestri, queste e altre poetiche cinematografiche, con sicuri capisaldi del pensiero contemporaneo, con svariate opere letterarie, per sondare il rapporto tra tali mondi stilistici e i contesti storico-sociali che li hanno visti nascere o di cui essi hanno inteso offrirci acute trasfigurazioni. L'esegesi filmica si traduce così, pagina dopo pagina, nell'irrinunciabile tassello di una più ampia riflessione critica sul Novecento, sull'oggi".

Gabriele Rigola (a cura di) Elio Petri. Uomo di cinema (Bonanno editore, 22 euro)

Ecco un classico caso di volume che avrebbe potuto insospettire gli accademici, perché su Petri c'è ormai troppa letteratura e anche recente. Smentito. Il volume, collettivo, ha un senso e un valore, ponendosi come riconsiderazione d'autore, sì, ma collocata nel contesto di un'analisi sociostorica talvolta complessa, dove valutazione culturale e storia delle idee s'intrecciano con l'approccio più critico. Dunque non un libro su Petri troppo da dentro. È anzi nel concetto di cultura cinematografica italiana, delineato da Rigola nel saggio introduttivo, che si situa una via salvifica per riprendere lo studio del cinema autoriale italiano del passato. Lo stesso sentiero viene seguito anche dai contributori, tra i quali citiamo per esempio Bisoni, Cardone, Minuz, Morreale, Noto, Pitassio, Uva e altre penne sempre affidabili.

Claudio Bartolini (a cura di) George A. Romero. Appunti sull'autore (Bietti, 12 euro)

Si tratta di un volume agguerrito che illustra con la forma dei saggi brevi e degli interventi puntuali alcuni degli aspetti principali, e ormai storicizzati, della carriera di Romero. Non è certo il primo volume sul regista, né la prima retrospettiva (il maestro dell'orrore era ospite a Lucca Film Festival 2016), eppure la ricchezza di approcci che l'autore garantisce, oltre che l'eredità evidente (molte volte si cita nel volume *The Walking Dead*), offre sempre letture piacevoli. La prefazione è di Mauro Gervasini, la postfazione invece tocca al sottoscritto, con una riflessione sullo stile di regia di Romero. In mezzo, vari articoli di Bartolini, Nazzaro, Pulici, Mazzarella, Pelleschi, Meale, per un totale molto razionale di un centinaio di pagine.

Fabio Zanello (a cura di) Il cinema di Claudio Caligari (Edizioni Il Foglio, 10 euro)

Un libro ancora più sottile e di pronto intervento, che riguarda vita e opere di un cineasta il quale, come noto, ha solo tre lungometraggi di finzione al suo attivo, prima della prematura scomparsa. *Non essere cattivo* lo ha fatto riscoprire, e la storia del film – con il suo sentimento di opera conclusiva – ha fatto sì che l'attenzione sul regista crescesse. Nel libro, tuttavia, vengono giustamente ripercorsi anche i lavori giovanili di Caligari, in particolare i documentari militanti come *Perché droga?* o *Lotte nel Belice*. Prefazione di Simone Isola, produttore dell'ultimo film sopra citato; biografia ad opera di Lancia, ricostruzione della carriera antagonista da parte di Zanello e via via interviste, analisi, materiali, il tutto per una settantina di pagine, anch'esse proporzionate al prezzo e alla tipologia di progetto.

Sergio Arecco, Il cinema breve. Da Walt Disney a David Bowie. Dizionario del cortometraggio 1928-2015 (Cineteca di Bologna, 20 euro)

Il titolo dice già tutto, e quel che conta è ovviamente l'idea, innovativa, di un'enciclopedia del corto, forma spuria e mai veramente amata del cinema e delle sue "taglie" estetiche. Arecco ha buon gioco a inserire nel dizionario un po' di tutto, dai film di avanguardia ai videoclip, dai cartoon al cinema industriale, usando il criterio del minutaggio, ma sarebbe davvero fuori luogo mettersi a fare i puristi di fronte a un'operazione editoriale stimolante e a suo modo giocosa. La quarta di copertina svela alcuni dei contenuti: "Concentrazione, divagazione, episodio, appunto, colpo d'occhio. Truffaut e Warhol, Antonioni e Park Chan-wook, D.A. Pennebaker e Björk, Shirley Clarke e Dino Risi, Bunuel e Tex Avery, Pasolini

RECENSIONI e Justin Lin, Mishima e Scorsese, Beckett e Monicelli, Lynch e Miyazaki". Lettura molto piacevole e informata.

Damiano Garofalo, Vanessa Roghi (a cura di) *Televisione. Storia, immaginario, memoria* (Rubbettino, 16 euro)

Con un titolo coraggioso e a suo modo rischioso, il volume attentamente curato da Garofalo e Roghi si pone nel solco degli approcci contemporanei, che potremmo ribattezzare "antichi oggetti, nuove metodologie". Il gruppo di interventi ospitati dal libro, infatti, affronta con successo temi lungamente al centro dell'interesse dei television studies italiani ma lo fa con una competenza indiscutibile e con forme analitiche e discorsive molto aggiornate (cui non nuoce il saldo ancoraggio storiografico). Anche qui, insomma, l'ambizione è la storia culturale della televisione, che tenga in giusta considerazione l'analisi qualitativa degli ascolti, l'impatto sociale dei diversi programmi, il loro peso sull'immaginario nazionale. L'indice è particolarmente suggestivo, bilanciato tra riesami critici e considerazioni qualitative. Menduni, Fanchi, Barra emergono tra i contributori, cui si aggiungono molti altri, e anche i curatori, che hanno giustamente voluto inserire un proprio studio oltre all'introduzione. La forte attenzione al tema della ricezione permette infine al volume di comporre un prisma di contenuti che vale anche come metadiscorso su come studiare la televisione oggi. Argomento, questo, che poi viene approfondito in due utili interviste con Francesco Casetti e Mario Morcellini a chiudere il volume (prefato invece da Fausto Colombo).

Damiano Garofalo, *Political Audiences. A Reception History of Early Italian Television* (Mimesis, 20 euro)

È invece monografico (e impreziosito da una prefazione di Stephen Gundle), lo studio di Garofalo, uscito direttamente in inglese per la collana internazionale di studi italiani per Mimesis International. Il tema è ancora una volta la TV italiana, con particolare attenzione all'era "pedagogica", analizzata però non in se stessa ma nella sua ricezione politica. Dunque storia culturale, storia delle idee e storia dei partiti e delle ideologie sembrano intrecciarsi in un volume importante, capace di rievocare un dinamismo ricettivo assai più complesso di quel che fanno credere le dogmatiche ricostruzioni giornalistiche. Il concetto di pubblica opinione, le arene sociali e mediali, lo spettatore militante, le appropriazioni culturali della politica si succedono una dopo l'altra in una trattazione serrata, ricchissima di fonti e di ricerche ben condotte, anche e soprattutto sulla stampa e sui rotocalchi d'epoca. E alla fine si capisce molto di più il conflitto PCI/DC, e forse anche una trasversalità della working class, nascosta dai giornali di riferimento e forse compattata dalla RAI.

Jérôme Bourdon, *Il servizio pubblico. Storia culturale delle televisioni in Europa* (Vita e Pensiero, 25 euro)

Nell'ottima edizione italiana curata da Massimo Scaglioni, un libro di assoluta importanza. In epoca di dibattito sciocco e superficiale sul ruolo del servizio pubblico in Italia, Bourdon richiama tutti alla storiografia e al ragionamento tracciando – in un'impresa tutt'altro che scontata – una sorta di storia comparata del servizio pubblico nel Continente. Sapendo bene che è impossibile ridurre le specificità nazionali e le vicende televisive locali a un solo schema interpretativo, Bourdon (professore all'Università di Tel Aviv e collaboratore dei più importanti centri di ricerca francesi e internazionali) trova comunque il modo di verificare gli approcci del passato e contemporanei. I vari miti della televisione pubblica europea (tecono-ideologico, pedagogico, del controllo, dell'audience e così via) vengono problematizzati, spiegando quando e dove hanno funzionato e perché non sembrano più agire al meglio nell'epoca della frammentazione privata e degli OTT. Il libro, che si legge con piacere e chiarezza, stimola anche a nuove riflessioni sul servizio pubblico oggi, invitando tutto sommato a non mollare l'idea di una televisione

RECENSIONI europea che ragioni sui termini nei quali proporsi come servizio pubblico anche negli anni Duemila. Come spiega il curatore italiano, quella di Bourdon è un vero esempio di storia culturale.

Ilaria A. De Pascalis, *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali* (Bulzoni, 22 euro)

Di cinema europeo si occupa anche questo libro, frutto di una ricerca dottorale pluriennale. De Pascalis affronta con gli strumenti degli studi culturali e postcoloniali il tema dell'identità cinematografica continentale, quant'altri mai indefinibile e complessa, oltre che lacerata dalla resistenza delle cinematografie nazionali. L'autrice ha il merito anzitutto di offrire da subito una piattaforma teorica molto utile e limpida, che fa da piattaforma a un approccio che dunque non intende abbracciare ecumenicamente la pur scarsa bibliografia cinema-centrica sull'argomento quanto piuttosto usare strumenti e pubblicazioni anglofone nate in diversi ambiti culturologici. Poi, nei vari capitoli, applica con molta vivacità questi stimoli accademici, maneggiando riferimenti molto ampi, e affrontando i temi della globalizzazione, identità, soggettività, molteplicità, confine e così via. I singoli film vengono analizzati sia come esempi di rappresentazione sia come attori di soggettività produttive di un'Europa continuamente attraversata da trasformazioni profonde e di cui – come ben si vede – non sappiamo che fare nemmeno in termini politici.

Stefano Loparco e Klaus Kinski *Del Paganini e dei capricci* (Edizioni Il Foglio, 15 euro).

Non si tratta come potrebbe apparire di una monografia generale su Kinski (la cui vita personale e artistica viene comunque spiegata), bensì di una incursione cinéphile piena di materiali, documenti e raccolta di dichiarazioni sul Kinski artista che voleva celebrare se stesso nel progetto titanico del *Paganini* (film poi naufragato nel disdoro generale, che Lo Parco cerca invece di riequilibrare). Si tratta di un volume non accademico, ma di interessante lettura e strutturato in maniera rapsodica, con un approccio di storia orale un po' "sanguinetiano" e certamente utile. Come si vede, cinema europeo anche in questo caso.

Sara Colaone e Lucia Quaquarelli (a cura di) *Bande à part. Graphic Novel, fumetto e letteratura* (Morellini Editore, 14,90 euro)

Si tratta della raccolta degli atti di un convegno svoltosi a Bologna lo scorso autunno, molto piacevole e originale, che ha messo a confronto italianisti, mediologi, studiosi di fumetto, cinema e arti visive. Nel volume ci si domanda se il fumetto sfidi i limiti, fortemente radicati nella tradizione occidentale, tra arti visive e arti della parola, tra arti dello spazio e arti del tempo, e forzi pertanto le frontiere disciplinari che hanno preso forma sulla base di tale opposizione: sembra oggi infatti necessario aggiornare le pratiche di indagine per riuscire a fare luce su una serie di fenomeni narrativi caratterizzati da un'inedita fluidità e permeabilità dei confini mediatici e artistici. Nell'indice, tra gli altri, un saggio di inquadramento di Baetens e Fry, pezzi degli esperti storici Fornaroli, Barbieri e Brancato, di Minganti su Crumb, e una interessante chiusura di Igot.

Elena Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva* (Kaplan, 15 euro)

Il volume indaga il rapporto tra artisti visuali e audiovisivi alle prese con i temi politici e sociali dell'epoca dei conflitti che stiamo vivendo. Il terminus a quo è l'11 settembre 2001, che come noto ha dato vita a un quindicennio di furiose contrapposizioni internazionali e guerre che proprio in questi mesi sembrano aver raggiunto il culmine. Marcheschi, attentissima analista del campo artistico contemporaneo, studia e spiega numerosi autori e opere, alcune note e altre ignorate dal campo del cinema ufficiale o anche nel contesto dei grandi centri visivi, e lavora ai fianchi la nozione di emergenza e conflitto. Il bagaglio è inevitabilmente interdisciplinare, visto che la sperimentazione a sua volta si fa imprevedibile e sospesa tra

RECENSIONI diversi media e, se non ci fossero volumi come questo, rimarrebbe anche inattuabile. Il capitolo finale, su controinformazione e contropolitica, è la degna conclusione di un viaggio certamente appassionante per tutti coloro che amano le ibridazioni artistiche.

Andrea Parlangei, *Da Twin Peaks a Twin Peaks* (Mimesis, 14 euro)

Proprio mentre David Lynch sta realizzando la nuova stagione di *Twin Peaks*, un quarto di secolo dopo l'exploit della serie originale, esce il volume di Parlangei come "guida pratica al mondo di Lynch" (che peraltro non si limita alla celebre opera televisiva). Curiosa la formazione del saggista, che è caporedattore di "Focus", dove lavora come giornalista dal 2000. Fisico di formazione (PhD), ha scritto alcuni libri, tra cui *Benvenuti nell'Antropocene*, con il premio Nobel Paul Crutzen. Sorprendente ritrovarlo qui. Ovvio che il linguaggio non sia accademico, ma la lettura è piacevole, anche grazie alla suddivisione in capitoletti, anzi in frammenti, che restituiscono un panorama seriale e autoriale particolarmente spezzettato. Il capitolo finale, dopo l'analisi di tanti film di Lynch, si intitola "Ogni cosa è collegata": come dargli torto?

Alberto Abruzzese, Gian Piero Jacobelli (a cura di), *Bond, James Bond* (Mimesis, 12 euro)

Il nome di Abruzzese non ha bisogno di presentazioni. Questa volta, in compagnia di un'ottima banda filosofica, e di Jacobelli naturalmente, riesamina il mito di Bond alla luce delle trasformazioni che la storia recente del personaggio ha offerto al pubblico. E in effetti, così come Abruzzese ripropone, con una presentazione, un suo noto saggio del '68, gli altri saggisti intervengono su Bond escludendo tutte le traiettorie oggi in voga, dalla sociologia dei media al rapporto tra film e product placement, preferendo ritrovare Bond – dopo la guerra fredda – come un personaggio un po' alla deriva filosofica. Bisogna riorganizzare un pensiero contemporaneo su di lui, e di stampo prettamente mitico-filosofico, come dimostrano gli interventi di Barile, Dubois, Scipioni e Fabbri, tra gli altri. Lettura che, anche quando sbanda, mostra una deliziosa convivenza tra approcci accademici d'un tempo e soggetti pop di oggi, appositamente riconvocati (il libro, a suo modo, è anche un modo di riprocessare come guardavamo Bond ieri, con Eco e Barthes, e come lo possiamo osservare oggi).

Matteo Pollone (a cura di) *James Bond. Fenomenologia di un mito (post)moderno* (Bietti, 22 euro)

Ebbene sì, ancora James Bond. In questo caso, ci troviamo di fronte a un volume di assoluta eccellenza, e densità notevolissima, dedicato a saggiare tutti (ma proprio tutti) gli aspetti della figura Bond e delle sue trasformazioni. Se il curatore apre il volume con una ricca disamina della "formula Bond", nei molti saggi successivi il mito e il personaggio vengono decostruiti pezzo per pezzo: ricollocati storicamente (Martini, Tongiani), studiati nel concetto di identità e mascolinità (Carluccio, Bocchi, De Pascalis), analizzati ideologicamente (Galvagno, Cassini), interpretati filosoficamente (Ariano), e poi ancora cibo (originale e curioso lo studio di Miriam Visalli), videogame, parodie, musica, ricezione nella stampa popolare (approfondimento di qualità da parte di Gabriele Rigola), e un controcanto di Giaime Alonge sull'agente Palmer. A chiudere una spiritosa postfazione di Manzoli. Certamente, dopo aver letto le oltre 300 pagine, fittissime – secondo l'abitudine grafica di Bietti – si ha la sensazione di sapere quasi tutto su 007, specie dopo averlo collocato vicino agli altri volumi sullo scaffale di casa.

Michele Guerra (a cura di) *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo* (Diabasis, 18 euro)

Il volume dà conto degli atti del convegno tenutosi a Parma nel 2013, che a sua volta celebrava il famoso congresso sul neorealismo del 1953, tenutosi nella stessa città. Guerra – nella ricca introduzione – ricostruisce anche quell'esperienza, sospesa tra conservatorismo e germi di novità. Oggi invece ci troviamo di fronte a un gruppo di studiosi dagli strumenti metodologici ormai affinatissimi. Semmai stupisce come il neorealismo, ancora adesso, sia in grado di pungolare e produrre iniziative storiografiche oltre che editoriali (negli ultimi anni i volumi di Noto/Pitassio e Parigi sono solo due maiuscoli esempi di

RECENSIONI reference books usciti dopo che qualcuno sospettava non ci fosse altro da dire sull'argomento). Anche in questo caso l'assalto critico-teorico è godibilissimo, e schiera sia la brillante old school (Brunetta, Caldiron, Sorlin, Campari, Gili...) sia i docenti e ricercatori contemporanei (De Gaetano, Morreale, Manzoli, Mosconi, Cervini, ancora Pitassio, e altri).

Roberto De Gaetano (a cura di) *Lessico del Cinema Italiano – Volume II (Mimesis, 28 euro)*

Proprio come nel primo volume, i lunghi saggi dei contributori partono da parole-chiave, per poi scegliere ciascuno un percorso che attraversa in maniera spesso libera la storia del cinema italiano, allo scopo di far emergere categorie comuni, elementi di stabilità o al contrario dimensioni di fluidità e trasformazione, che è poi il concetto di "Identità" proposto dal curatore nel suo pezzo. Prima, però, tocca a Giacomo Manzoli con una ricca riflessione sull'idea di "Habitus", che va da Lattuada a Zalone senza mai perdere in profondità. "Lingua" di Fabio Rossi e "Opera" di Ceraolo spiccano per originalità, mentre "Maschera" di Bruno Roberti e "Nemico" di Daniele Dottorini emergono per ampiezza di sguardo e controllo dei materiali. Chiude "Potere" di Gianni Canova, saggio molto aggiornato su una immagine disciplinare che vale la pena, come fa il docente IULM, analizzare a fondo e senza sconti rispetto all'atteggiamento nazionale. Libro capitale, e non solo per chi si appassiona allo studio del nostro cinema.

Mario Gerosa (a cura di) *Il cinema di Roger Vadim (Edizioni Il Foglio, 16 euro)*

Finalmente un volume complessivo su un regista oggi completamente ignorato – da molti non da tutti, sicuramente non dal gruppo di studiosi che ha dato vita al ricco e dettagliato volume. Come spiega Gerosa nella bella introduzione, Vadim non può essere rubricato solo come regista di Brigitte Bardot o frutto disimpegnato di una Nouvelle Vague che non lo sopportava, bensì va letto come figura unica e al tempo stesso perfettamente inserita nell'industria culturale francese ed europea. Il passaggio dal "divismo al post-divismo" (ancora Gerosa) assume caratteristiche di scambio con gli ambiti del rock, della moda e della pubblicità. Nel resto del volume i singoli film e periodi vengono approfonditi: da Sara Martin sulla moda a Giuseppe Fidotta su *Beauty and the Beast*, da Elisa Cuter su *Orgoglio* a Roberto Curti sul gotico, e molti, molti altri. Particolare attenzione la meritano senza dubbio Vito Zagarrìo su ... *et Dieu créa la femme* (compreso il remake) e la lunga, appassionante analisi di Andrea Mecacci sul design di *Barbarella*.

RECENSIONI 2015 New York Film Festival The Biographical Impulse



The centerpiece of the 53rd New York Film Festival (September 25–October 11) was Danny Boyle's biopic *Steve Jobs*, a Universal Pictures release, starring Michael Fassbender and Kate Winslet. This feature deals with the entrepreneur who launched the first Macintosh, the NeXT work station, and the iMac. On the strength of this and other great selections, the 2015 NYFF demonstrated a biographical impulse in today's cinema which is worth commenting upon, and possibly

explaining. With the expression "biographical impulse," I mean that it is as if the recent cinema of the 21st century had decided to tell the life story of its photographic, analogical predecessor by devoting fiction and nonfiction productions to the biography of the cinema itself.

Closing night, for instance, was graced by *Miles Ahead*. Written, directed, and interpreted by Don Cheadle, it is a wonderful biopic of trumpeter Miles Davis (1926–1991). Although the narrative focuses on the 1970s, it explores how the musician invented his artistic persona. When he started the era of "cool jazz," Miles Davis was also one of the first sounds of the incipient French Nouvelle Vague. How can anyone forget Louis Malle's *Ascenseur pour l'échafaud / Elevator to the Gallows* (1958), with Jeanne Moreau walking alone and wondering where her lover might be? Miles Davis happened to be in Paris when Malle was going through the rushes of Moreau's nocturnal walk. The young Malle, a former assistant of Jacques Cousteau during the oceanographer's expeditions on his legendary *Calypso*, invited the young Davis to play his trumpet and improvise in front of the screen. There he was, standing inside a small studio and pointing his trumpet towards a film-in-progress. By placing the camera inside a stroller, Malle had shot his black-and-white images without any artificial lighting, except for the sources of illumination normally in place at night: the glare of cars and traffic lights; glimpses of crowds and drinking glasses in bars and restaurants; luminosities from windows in shops; and most unforgettable, Moreau's anxious silhouette looking for the former *légionnaire* who had just murdered her husband.

At the festival the biographical impulse carried over into *Carol*, directed by Todd Haynes. Working with his longtime cinematographer Edward Lachman, and shooting on the Super-16mm film he favors for his echoes of the movie history of 20th-century America, Haynes explores a lesbian relationship during the early 1950s. With Cate Blanchett and Rooney Mara, this film is biographical because it brings out of the closet author Patricia Highsmith's least-known work, published under a pseudonym. Patricia Highsmith (1921–1995) was born in Texas, but set all her mystery crime stories in Europe. As an American exception, *Carol* is a treat for cinephiles who will appreciate the care and tactfulness with which Haynes explores fluid sexual identities, in the wake of Douglas Sirk's melodramas from the fifties and R.W. Fassbinder's Brechtian re-visitations in the seventies.

The 1950s loomed large in the festival, while the seriousness of this decade took over any kind of nostalgic idealization. On one hand, the fifties were a time of immigration as we learn from John Crowley's *Brooklyn*, the story of a young Irish girl, Eilis (Saoirse Ronan), who finds her new life by emigrating to America. On the other hand, the fifties witnessed the migratory experiences of cinema itself with Ingrid Bergman leaving Hollywood for Roberto Rossellini, and Rossellini leaving Bergman for India. Stig Bjorkman's *Ingrid Bergman in Her Own Words* traces the Swedish star's voyage to Italy, her family life

RECENSIONI with children and pets in Rome and by the sea, her love affair with photojournalist Robert Capa, her late years between London and Paris as an accomplished performer and an independent-minded woman. This documentary is precious, thanks to the discovery of Super 8 and 16mm footage shot by Bergman herself.

Were we to shift from acting to directing within the biographical mode, Noah Baumbach and Jake Paltrow offered a film portrait of director Brian De Palma, with a title-by-title approach that escalates into an essay on the craft of filmmaking, with its peaks and downfalls. In nonfiction and within portraiture, Laura Israel's world premiere of *Don't Blink*, about the Swiss-born American photographer Robert Frank (b. 1924), charted this artist's career from his first book, *The Americans* (1958), to his films and videos made in the nineties.

Between biography and home movie, the so-called "biopic" genre seemed to have shifted itself from epic spectacle to the depth of an essay or the intimacy of a memoir, through an even longer list of biographical films punctuating the festival. Here I can only mention: *Visit, or Memories and Confessions* by Portuguese director Manoel de Oliveira, a film he made in 1982 at age 73, thinking he was at the end of his life. This great work, however, is screened only now, 33 years later after 25 more films. In fact, the director died just last year, at age 106. In *Visit*, biography turns into the space of a house shaped like a ship which becomes a place of historical and private memories. Very difficult to summarize, De Oliveira tells the history of the cinema by remembering anyone who ever visited him in Porto.

Originally conceived as a goodbye to life, De Oliveira's film never loses hope for the future. By contrast, Chantal Akerman's *No Home Movie* reflects on how time has brought her closer and closer to her dead mother, a Holocaust survivor who married and raised a family in Brussels. Sadly Chantal Akerman—a giant of the avant-garde, feminist, experimental cinema of the seventies—died at age 65, possibly a suicide, in Paris, on October 5, 2015. She left us only one month after *No Home Movie*, one of her last brilliant works, had been accepted at the New York Film Festival. At least she spent the last months of her life working on a project that gives an afterlife to the mother she loved so deeply.

Angela Dalle Vacche

RECENSIONI Scritture americane. Federico di Chio, *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie tv*, Carocci, Roma 2016.



Come dice il titolo, *American storytelling*, il nuovo volume di Federico di Chio, indaga le caratteristiche fondamentali della “narrazione all’americana” nel cinema (soprattutto) e nelle serie televisive statunitensi, dalle origini a oggi. Vengono riprese alcune riflessioni del precedente volume, *L’illusione difficile* (Bompiani 2011), un libro solo apparentemente più teorico di quest’ultimo, ma il taglio è questa volta geograficamente circoscritto e più esplicitamente americanista.

I motivi d’interesse di *American storytelling* sono molteplici e su diversi livelli. È un manuale a tutti gli effetti, con una scrittura molto efficace e scorrevole, destinato innanzitutto agli studenti, che passa in rassegna le principali caratteristiche tematiche e narrative dell’audiovisivo americano. La sua storia viene segmentata secondo criteri piuttosto tradizionali, attraversando cioè il cinema muto, il cinema classico, quello postclassico, la nuova Hollywood, la restaurazione degli anni ottanta e novanta e la nuova epoca digitale. Il libro funziona molto bene anche se nel rapporto tra numero di pagine e ampiezza dell’argomento è necessariamente un po’ sintetico, ma d’altra parte per lo stesso motivo il volume è particolarmente leggibile e

comprensibile pure per un pubblico di studenti poco a proprio agio con i titoli degli anni Trenta. A questo proposito, un’ottima decisione che facilita la leggibilità sta nell’aver integrato i riferimenti bibliografici nel testo, concentrando gli approfondimenti in alcuni preziosi riquadri, e rendendo perciò superflue le note. Un ulteriore motivo di interesse risiede nel metodo, nell’approccio. È un approccio sostanzialmente culturalista, nel senso più nobile del termine, interessato alle connessioni più intime tra soluzioni formali e istanze ideali (politiche, sociali, etiche, spirituali), cioè tra strutture narrative, testuali, e strutture profonde di una mentalità e di un’ideologia. Alle equivalenze tra plot, forme drammaturgiche e valori di una cultura. Come scrive l’autore stesso: “la forza di una vera drammaturgia [è] che non è mai solo un insieme di soluzioni testuali e sceniche, ma ben di più: un complesso vivo di operazioni simboliche profonde, capaci di interloquire con la parte più intima di una collettività” (p. 19). Questo tipo di approccio, che in fondo è quello che ha come oggetto la significatività delle “forme filmiche” (seppure non tanto lo stile, in questo caso) senz’altro rappresenta una delle sfide analitiche in assoluto più interessanti per i *film studies*, e viene praticato con intelligenza dall’autore, che non trascura nemmeno il piano degli assetti industriali e quello delle restrizioni regolamentari.

Perciò, in rapporto con le fasi espansive e quelle regressive della società americana vengono discussi il mutamento delle forme drammaturgiche, la tematizzazione di istanze mitologiche, l’articolazione e l’evoluzione di diversi profili di eroismo (*official, outlaw, maverick...*), le ragioni del maggiore o del minore approfondimento di alcuni caratteri dei personaggi, la rappresentazione progressiva o reazionaria del ruolo della donna (*de-domestication, re-domestication*), e molto altro. A restituire la complessità di

RECENSIONI particolari meccanismi narrativi, pattern e personaggi, la loro efficacia simbolica, vengono convocati numerosissimi esempi filmici (e a dire il vero a godersi davvero la lettura sarà soprattutto chi la maggior parte di questi riferimenti li conosce già): il libro mostra in effetti un livello di cinefilia decisamente superiore alla media delle pubblicazioni di area. Di grande utilità analitica sono alcune mappe concettuali (pp. 54-61) che servono a strutturare nel dettaglio delle opposizioni valoriali fondamentali della cultura e del cinema americani, come quelle tra natura e cultura, individuo e comunità, maschile e femminile, destra e sinistra – mappe utili appunto per tracciare il modo in cui in diverse epoche film diversi giocano tra medesime polarità, eventualmente caricandole di connotazioni differenti.

Una delle tesi di fondo del libro è che la funzione di negoziazione tra valori differenti, la dialettica valoriale messa in scena per un secolo dal cinema statunitense – e ben esemplificata da quel *reconciliatory pattern* che è in grado di produrre il massimo grado di “guadagno simbolico” per lo spettatore classico – sia oggi messa in crisi dalla fine delle grandi narrazioni, dalla mancanza di saldi quadri assiologici. La qual cosa al cinema avrebbe prodotto una conseguente inattendibilità, un’illeggibilità dei mondi narrativi costruiti, un disallineamento dello spettatore rispetto ai personaggi, un carattere fondamentalmente ambiguo ed egoistico del nuovo eroismo. Questa tesi, corretta nella sostanza, potrebbe a dire il vero non persuadere del tutto. Soprattutto non deve scoraggiare la ricerca di ulteriori pattern, modelli eroistici, mitologici e tematici, in una parola narrativi, e l’investigazione delle loro ragioni culturali e ideologiche dietro l’apparente “disincanto” della drammaturgia contemporanea. Ma questo di Chio lo sa bene: “Hollywood continua a credere, nonostante tutto” (p. 161), e le nuove forme di questa credenza dovranno essere anch’esse scomposte e decostruite, per mostrare ciò che c’è di “positivo” e di mitologico in quelli che appaiono solo come i sintomi di una crisi o finanche di una resistenza alla classificabilità.

L’ultimo motivo d’interesse di *American storytelling* non è certo il meno importante. Di Chio, come recita la quarta di copertina, oltre a insegnare strategie e comunicazione delle imprese audiovisive all’università Cattolica, è direttore del marketing strategico del gruppo Mediaset, e perciò conosce bene l’industria dell’audiovisivo. L’operazione alla quale si dedica, in *American storytelling*, è quella stessa cui il mondo dei media è tremendamente interessato da qualche tempo a questa parte. È in sostanza un’operazione di scomposizione e interpretazione delle unità semantiche e stilistiche dei contenuti audiovisivi per misurarne il funzionamento e l’efficacia. Un lavoro necessario e preliminare rispetto a ogni tentativo di profilare gli spettatori e di raccomandare contenuti adeguati ai loro gusti – quello che fa Netflix, per intenderci. Di Chio stesso, nella Premessa, si sofferma su questo, e proprio questa deve essere una chiave di lettura del suo volume. E al contempo deve farci riflettere sui *film studies*, su quello che sono e quello che legittimamente qualcuno (il “mondo dei media”, perfino!) potrebbe auspicarsi che fossero. Perché uno dei problemi dei *film studies* è certamente da un lato l’autoreferenzialità, ma dall’altro è anche una certa fissazione per la ricerca di una sponda “industriale” o “professionale” – ebbene, probabilmente i *film studies* scelgono spesso strade un po’ snaturanti per “vendersi”, per collocare i propri studenti e per orientare le proprie ricerche. Il fatto che l’analisi del film, la narratologia cinematografica, oggi sostanzialmente ignorata e snobbata nonostante l’alto grado di raffinatezza raggiunto nel corso di decenni, sia invece potenzialmente così interessante per l’industria è qualcosa che i dipartimenti di cinema e di comunicazione di tutto il paese dovrebbero considerare seriamente.

Giorgio Avezzi

RECENSIONI Entrare in risonanza con il mondo (attraverso il cinema) Vittorio Gallese, Michele Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015



“Perché andiamo al cinema?”. È questa la domanda fondativa, la stessa che si posero i precursori della teoria del cinema a partire da Hugo Münsterberg cento anni fa, cui i due autori propongono di rispondere con una metodologia che pone in dialogo serrato le neuroscienze e i *film studies*. Un dialogo che mantiene gli intenti esposti nell'Introduzione, evitando il rischio di riduzionismo scientifico così come la pretesa di esaurire questioni che, al di là del cinema, investono l'intero rapporto dell'essere umano di fronte all'opera d'arte (e al mondo).

Vittorio Gallese, è un neuroscienziato membro del team di Parma che nel 1992 scoprì i neuroni specchio nell'uomo. Dal confronto con Michele Guerra, storico del cinema interessato alle neuroscienze cognitive, emerge chiaramente come la collaborazione tra scienziati e umanisti possa non solo dimostrare empiricamente intuizioni rimaste sinora nell'ambito della speculazione filosofica, ma anche allargare l'orizzonte di quest'ultima, ponendo nuovi interrogativi e riattualizzandone altri.

Punto d'arrivo (e ripartenza) di anni di ricerche ed esperimenti, *Lo schermo empatico* è un volume che, nella sua complessità e ampiezza teorica, permette anche al lettore che non se ne sia mai interessato di conoscere l'evoluzione e lo stato dell'arte sulle neuroscienze

applicate al cinema (grazie anche al Glossario tecnico in appendice).

La teoria proposta dai due studiosi prende il nome di *embodied simulation*, simulazione incarnata, un meccanismo grazie a cui “si può instaurare una relazione di tipo diretto e non linguistico con lo spazio, gli oggetti, le azioni, le emozioni e le sensazioni altrui, per il tramite dell'attivazione di rappresentazioni sensori-motorie e visceromotorie nel cervello dell'osservatore” (p. 15). Nel caso di esperienza estetica, la simulazione incarnata assume la valenza di simulazione *liberata*, in quanto allo spettatore è offerta la possibilità di esprimere anche somaticamente emozioni che, per le convenzioni sociali quotidiane, sarebbe portato a reprimere. Il primo capitolo espone questo nuovo modello di percezione, la cui definizione in termini neuroscientifici e neurocognitivi trova ancoraggio in un denso substrato teorico. I risultati degli esperimenti vengono puntualmente ricondotti a un pensiero che spazia, tra i molti altri, dalla definizione di empatia di Robert Vischer fino al chiasma di Maurice Merleau-Ponty, dalla biodinamica di Sergej M. Ejzenštejn al pensiero incarnato promosso da Vivian Sobchack, andando poi a confrontarsi direttamente con l'oggetto filmico. Gallese e Guerra problematizzano, alla luce dei risultati empirici, anche la prima svolta “naturalistica”, verso il cognitivismo, avvenuta nella teoria del film. David Bordwell e la scuola di Madison proposero negli anni Ottanta l'indagine dello spettatore come mente, in contrasto con lo spettatore-corpo dei fenomenologi. Evitando la frattura che da sempre ha visto queste due correnti su fronti opposti, gli autori si pongono nella loro intersezione, aggiungendo la terza via delle neuroscienze: lo scopo è un approccio ecologico allo spettatore, inteso come *organismo*. Essi collaborano così alla fondazione della *Neurofilmology*, metodologia promossa da Adriano D'Aloia e Ruggero Eugeni (2014), ponendola direttamente sul banco di prova.

RECENSIONI

Il secondo, terzo e quarto capitolo entrano direttamente nella forma del film, analizzando inquadrature, movimenti di macchina e tecniche di montaggio. Ci si chiede, ad esempio, il motivo per cui *Notorious* (Hitchcock, 1946), anche dopo molteplici visioni, continui a porre chi lo guarda in una condizione tensiva. Gallese e Guerra, pur sottolineando la bontà di un'interpretazione narratologica, insistono sull'importanza della risonanza del sistema motorio che, davanti a quelle immagini di cui si conosce già "il trucco", porta inevitabilmente il corpo dello spettatore a coinvolger-si ogni volta. Per quanto riguarda i movimenti di macchina, gli autori riportano i risultati di un esperimento che dimostra come la steadicam sia il dispositivo di ripresa che, avvicinandosi maggiormente all'esperienza visiva quotidiana, permette un'immediata "immedesimazione con la prospettiva della mdp in virtù dell'incorporazione dei movimenti, grazie alla loro simulazione incarnata, promossa dall'attivazione dei neuroni specchio" (p. 166). Ecco dunque prendere letteralmente "corpo" le intuizioni di registi come Cronenberg o Bertolucci, che alle soluzioni ottiche preferiscono sempre la Steadicam perché nelle prime avvertono, istintivamente, qualcosa di "artificioso". Il quarto capitolo, *Lo stacco e l'armonia*, riparte dagli esperimenti di Kulešov e dalla fisiologia dell'ammicciamento per spiegare come l'essere umano percepisca in continuità anche gli stacchi di montaggio. Gli autori propongono un esperimento che verifica cosa accade a livello neurale in caso di violazione della regola dei 180°, ancorando così l'esperienza comune del disorientamento proprio a una minore attivazione del meccanismo della simulazione incarnata. Gli ultimi due capitoli gettano infine una nuova luce sulla questione della *haptic vision*, sia in relazione all'esperienza in sala che con i nuovi dispositivi digitali. Dalle prove di laboratorio, infatti, è emerso come il sistema somatosensoriale si attivi quando vediamo (o sentiamo o leggiamo) l'esperienza tattile di un altro come se fosse in prima persona. Dunque la questione del primo piano di un volto o dei dettagli su parti del corpo andrebbe riportata non solo a questioni di identificazione e condivisione emotiva, bensì a una vera risonanza tattile. Per quanto riguarda le nuove tecnologie, Gallese e Guerra si trovano in linea con le posizioni di Francesco Casetti (2015) e altri studiosi nel sottolineare come le modalità di visione "portatile" richiedano allo spettatore di diventare quasi un *player*. Toccare lo schermo miniaturizzato, avvicinarsi alle immagini che su esso si decide di guardare, sembra proporre un salto ontologico alla componente tattile dello sguardo. Questa visione aptica, multimodale, fortemente immersiva e rafforzata dalle *action cams* e relative forme di iper-soggettiva della *first person shot* (Eugeni, 2015) che si stanno riversando anche nel cinema, viene discussa dagli autori in relazione alla loro teoria. Così come accade negli esperimenti con le scimmie, la plasticità dei nostri meccanismi neurofisiologici potrebbe un giorno educarci a provare fisicamente anche esperienze che il nostro corpo non ha mai vissuto. Forse è allora anche per questo che *continuiamo* ad andare al cinema: perché ci porta sempre "in un mondo a un tempo credibile e fantastico" (p.283), con cui il nostro essere può entrare in risonanza e farci incarnare più liberamente le nostre emozioni e i desideri.

Ismaela Goss

RECENSIONI **Il senso profondo dell'audiovisivo contemporaneo**
Simone Arcagni, *Visioni digitali. Video, web e tecnologie*, Einaudi, Torino 2016



Visioni digitali. Video, web e tecnologie di Simone Arcagni illustra la ricca complessità fenomenologica dell'audiovisivo digitale, analizzandone le forme, le pratiche, i contenuti, i modelli e le forme narrative, gli spazi di circolazione, i modi di fruizione e l'apparato tecnologico. Arcagni procede mettendo al centro dell'analisi una dimensione spaziale, l'*infosfera*, e una linguistica, il *postcinema*. Questi due strumenti teorici vengono usati per affrontare la ricca offerta di formati mediali e dei relativi immaginari: narrazioni transmediali, spesso seriali, di cui si riscontrano una dominante tematica apocalittica (es. *The Walking Dead*) e complottistica (es. *Assassin's Creed*, *Blue Beam*), i fenomeni webnativi nella loro dimensione social e interattiva (webserie, virali, tutorial, youtuber, ecc), le ibridazioni linguistiche ed estetiche tra videogame, cinema, tv e web (*machinima*, AR e VR), le sperimentazioni e le riappropriazioni testuali del *remix* e *mash-up*, e ovviamente le tecnologie applicate ai *mobile media* connessi e geolocalizzati. In altre parole, Arcagni mostra in tutta la sua intensa articolazione un ampio territorio fatto di testualità audiovisive «ed esperienze che si rifiutano di essere catalogati all'interno di un recinto ermeneutico tradizionale, nei confini stretti di cinema, televisione, giornalismo» (p. VIII).

Composto da quattro capitoli che segnano le tappe di un viaggio necessario in un territorio fatto di testualità audiovisive ibride, il lavoro di Arcagni attraversa spazi mediali complessi e in continua evoluzione senza soffermarsi sul senso di perdita di concetti solidi come corpo, visione, linearità, media, film; anzi, lo studioso indica attentamente come quella solidità terminologica si schiuda a una dimensione arricchita, aumentata ed espansa, che vede le istituzioni mediali tradizionali, come il cinema e la Tv, ma anche l'editoria e il giornalismo, ibridarsi con le logiche e i formati mediali webnativi. In questo contesto il cinema si reinserisce come un modello linguistico di base, una riserva infinita di immagini e immaginari da riscrivere, manipolare e ricombinare secondo gli usi e le pratiche delle audience. A partire da ciò, Arcagni prende in considerazione le discontinuità con il sistema mediale precedente, dimostrando, attraverso un ampio numero di esempi, dati e di riflessioni raccolte negli ultimi anni, la centralità dell'audiovisivo nel sistema comunicazionale e informativo contemporaneo.

Il primo capitolo, dedicato all'*infosfera*, inquadra il fenomeno dell'audiovisivo digitale all'interno della "quarta rivoluzione" descritta da Luciano Floridi. Per Arcagni la forma video scrive una vera e propria rivoluzione della comunicazione, iniziata con i *mobile device* e internet e ora tesa a riontologizzare le forme e le esperienze culturali. Il video digitale è un testo dinamico, fluido, aperto, che copre gli spazi sociali della Rete e crea culture media-attive. L'*infosfera* viene configurata quindi come lo spazio di una cultura ibrida, contrassegnata dalla forte riduzione della distanza tra utente, testo mediale e informazioni. Gli utenti e le loro identità, come anche la realtà, vengono ricodificate in un nuovo assetto mediale convergente, in cui i nuovi oggetti (post)mediali si caratterizzano per una relazione utente-testo-

RECENSIONI contenuto interattivo che genera spontaneamente, e spesso dal basso, un'estetica formale che si regge sulla frammentazione, la non linearità e l'appropriazione linguistico-formale e contenutistica da parte degli utenti (es. *fandom*, *remix*, *mash-up*).

Il secondo e il terzo capitolo sono dedicati alla mappatura del *postcinema*: termine con cui viene descritta una galassia di forme, pratiche, contenuti interattivi e storie non lineari, modelli di fruizione partecipati e tecnologie immersive che vedono nel cinema un primo modello di alfabetizzazione (da seguire o da cui discostarsi) per interagire con le testualità audiovisive che circolano sul web. Si tratta, in primo luogo, di un cinema interpretabile in chiave postmediale, riconoscibile fenomenologicamente nei video di YouTube e in altri formati e fenomeni webnativi al centro del dibattito mediologico e culturale: webtv, webdoc, webserie, ARG, youtuber, tutorial, ecc. Successivamente la definizione di *postcinema* viene arricchita dall'analisi della morfologia della narrazione webnativa. Questa si configura come una testualità aperta, interattiva, progettata per storie non lineari in cui si "entra" per avere esperienze poli-identitarie ed emozionali, usando in maniera sempre più naturale *wearable media* come l'Oculus.

Nell'ultimo capitolo, l'analisi delle tecniche linguistiche e dei contenuti di *Blue Beam*, un articolato progetto narrativo crossmediale con un'ambientazione distopico-apocalittica, permette ad Arcagni di indicare affascinanti incroci e intersezioni tra le applicazioni scientifiche, la neuroscienza, gli studi su sistemi telepatici uomo-media, che richiamano ampiamente gli immaginari della *science fiction* e del *cyberpunk* e le prefigurazioni della futurologia. Questo ricco tessuto interdisciplinare fornisce una definizione del *postcinema* pluriarticolata, ovvero, non solo un dispositivo convergente di forme e contenuti, media e pubblici, estetiche e generi riconoscibili e nuovi, ma la genesi di un linguaggio e modello comunicativo dominante dell'*infosfera*. In queste pagine risiede la proposta innovativa dell'autore, cioè considerare il *postcinema* come la logica di un modo di organizzare le forme del sapere, e con cui descrivere le relazioni intensificate tra corpo, identità e apparati tecnologici avanzati.

Il libro propone un'impostazione metodologica rivolta a trovare continuità tra discipline differenti (informatica, futurologia, internet e i game studies), per condurre un'analisi attenta a cogliere il senso profondo dell'audiovisivo contemporaneo e la sua diversità fenomenica nei sistemi mediali precedenti. Ciò non equivale all'esclusione delle categorie dei film e media studies, ma a un loro reinserimento ragionato, partendo da una mappatura precisa e profonda delle forme e dei contenuti mediali digitali (si veda la mappa concettuale del *postcinema* a pg. 36). Grazie alla centralità nell'analisi delle relazioni ibride che si instaurano tra testualità audiovisiva, utente, media e tecnologie, il discorso sull'audiovisivo digitale viene affiancato a interessanti riflessioni sulle strategie simboliche, estetiche e anche economiche. Risultano efficaci, ad esempio, il riscontro negli immaginari digitali di alcune costanti tematiche (apocalisse, zombie, complotto, distopia) e formali (serializzazione, interattività, non linearità), che esprimono la vivacità delle testualità mediali in un assetto in continua evoluzione che, come sottolinea Arcagni, rinnova radicalmente il dibattito sulle modalità della produzione culturale attraverso le tecnologie e i media, portando così il lettore a guardare gli scenari futuristici e le prefigurazioni futurologiche con occhi diversi.

Mirko Lino

RECENSIONI **Ascesa e declino di un genere** **Francesco Di Chiara, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Donzelli-Centro Sperimentale di Cinematografia/Cineteca Nazionale, Roma 2016**



“Fin dagli albori del cinema, l’antichità greco-romana ha sempre rappresentato una fonte inesauribile di storie e temi a cui attingere, un serbatoio di avventure, personaggi e peripezie che attendevano solo di essere rappresentati sul grande schermo. I primi film di questo genere, chiamato “peplum” dalla critica francese, escono negli anni dieci, ma il periodo di maggiore fioritura inizia nel secondo dopoguerra, per toccare l’apice tra la fine degli anni cinquanta e le ultime fasi del boom economico”. Questo è l’incipit in quarta di copertina di *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico* che sintetizza con chiarezza e in poche righe l’importante lavoro di Francesco Di Chiara pubblicato da Donzelli con il Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale. L’autore divide il volume in due parti: nella prima percorre la storia del peplum dalle sue origini fino alla rivalutazione critica del genere interpretata dai culturisti all’inizio degli anni ottanta e prodotti a Hollywood per arrivare alle ultime realizzazioni digitali come *Gladiatori di Roma* di Iginio Straffi (2012); nella seconda parte l’autore si concentra su alcuni titoli di film fondamentali nell’inquadramento delle caratteristiche del genere.

“La proposta avanzata in questo lavoro”, evidenzia Di Chiara, “è quella di considerare il peplum non soltanto come un genere o una linea produttiva, ma piuttosto come un cinema che segna diverse fasi del contatto tra la cultura italiana e un’antichità (greca, romana, egizia, biblica ecc.) la cui immagine viene di volta in volta ridefinita attraverso la mediazione, da una parte, dell’industria culturale (letteratura, stampa a rotocalco, sport, spettacoli di massa) e, dall’altra, di istanze (politiche, sociali, culturali) di diverso tipo. (p.8) Il peplum, ci spiega l’autore, “è un’etichetta ombrello” che si riferisce a aree geografiche, culturali e contenuti a volte assai differenti. Il termine si riferisce a film che si ambientano genericamente nel mondo antico, ma spaziano con assoluta libertà “dalla mitologia greca all’Antico e Nuovo Testamento: dall’antico Egitto alla Roma imperiale: dalle opere di Omero o Euripide a quelle pubblicate nel XIX secolo ma ambientate nell’antica Roma o a Cartagine.”(p.6) Di Chiara analizza innanzitutto le dinamiche produttive e i fondamenti culturali del peplum: “Le due epoche di massima intensità produttiva del genere, ovvero gli anni dieci e il periodo che va dallo straordinario successo de *Le fatiche di Ercole* (Pietro Francisci, 1958) al momento in cui il western scalza definitivamente il peplum nelle preferenze degli spettatori (tra il 1964 e il 1965), hanno dato luce rispettivamente a un’ottantina di pellicole (oggi in massima parte perdute) e a circa duecento titoli.” (p.7) In secondo luogo approfondisce le pratiche filmiche e tecnologiche e “il mutevole immaginario della società italiana: nella consapevolezza che, lungi dall’essere soltanto un genere storicamente determinato, il peplum è – così come l’edificio della cultura classica – un serbatoio da utilizzarsi alla bisogna, uno strumento di cui attrezzarsi per affrontare i cambiamenti e le sfide della contemporaneità.” (p.10) Fondamentali inoltre sono sia l’analisi del delicato problema della manipolazione dei miti dell’antichità da parte del regime fascista, che l’approfondimento

RECENSIONI dedicato all' "eredità del peplum" nel cinema della contemporaneità.

Francesco Di Chiara, nei sette casi di studio selezionati, rinforza e arricchisce il percorso proposto nella prima parte del volume. *Cabiria* (Giovanni Pastrone 1914), oltre a essere il più celebre film del muto italiano è un film fondativo per il genere perché "mette in campo una serie di elementi (come il ruolo del divismo maschile e femminile nel genere, l'interpretazione melodrammatica della storia, il gigantismo produttivo) con cui il peplum si dovrà confrontare almeno fino agli anni sessanta"; *Scipione l'africano* (Carmine Gallone 1937), "prodotto direttamente dallo Stato attraverso l'ENIC con l'intenzione di rilanciare l'identificazione tra Italia fascista e Roma imperiale" (p.110) è un progetto propagandistico che si propone di giustificare la politica coloniale di Mussolini; *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949), è il primo colossal italiano del dopoguerra, *O.K. Nerone* (Mario Soldati, 1951), girato nel quartiere dell'EUR, si basa principalmente sul "contrasto tra la tradizione italiana e le tracce lasciate nella cultura italiana dagli Stati Uniti d'America" (p.144); *Le fatiche di Ercole* (Pietro Francisci, 1958) è una "versione in sedicesimo" del film di Camerini, è cioè una trasformazione da "superspettacolo" a prodotto popolare a basso budget ma dal successo straordinario; *Ercole alla conquista di Atlantide* (Vittorio Cottafavi, 1961) è, come afferma Giacomo Manzoli nel suo *Da Ercole a Fantozzi* (Carocci, Roma 2013), "un'adesione incondizionata all'estetica naïf del B movie" e mette in scena un antieroe che aprirà la strada ai protagonisti dei western della seconda metà degli anni Sessanta; infine *Gladiatori di Roma* (Iginio Straffi 2012) è un film di animazione che inciampa nel tentativo di ripercorrere le dinamiche produttive del peplum all'interno di un settore, quello dell'animazione, dove le alternative a basso budget non ripagano.

Il libro di Francesco Di Chiara è dunque un contributo importante agli studi sul cinema italiano, che oltre a far luce su un genere fondamentale della cinematografia nazionale, fornisce al lettore un ricco e utile corredo di riferimenti bibliografici per l'approfondimento del peplum nelle sue due fasi principali, quella del muto e quella degli anni Sessanta, sia nell'apparato di note presenti nel testo che nella "nota bibliografica" che chiude il volume.

Sara Martin