

MUSICA COLORATA. SU VIDEOCLIP E METROPOLI

Vincenzo Trione - vincenzo.trione@iulm.it
Università di Milano IULM

Abstract

We could go back to the history of the early avant-garde to understand the complex genealogy of video clips that daily invade television channels such as MTV and sites of the Web. Revolutionary episodes - from photodynamic and cinematic inventions of the Futurists - have marked significant outcomes of the European film avant-garde. Ginna, Ājzenštejn and Vertov, Richter and Man Ray, Clair and Dulac, Survage and Eggeling are the fathers of one of the most exciting contemporary pop experiments: video clips. Probably among the most effective tools to tell the shape of the postmetropoli. Their aim is to produce a chromatic music. They give the portrait of a song. But the song is just a starting track: an opportunity to develop short stories. Solutions of the film language are aggravated with postmodern techniques such as mash-ups and remixes to take something that already exists and rework it in their own personal creative space. The metropolis is deconstructed in the videos, according to the rules of the TV audiovisual language. Plots can be enjoyed in a distracted manner as the background of everyday life. In these video clips frames of fast and colorful cosmopolis flow on our televisions without an end.

Keywords

Video clip - Avanguardia - Metropoli - Cinema - Visual Arts

1. Verso il presente

Occorre muovere dalle invenzioni fotodinamiche e filmiche dei futuristi. Episodi rivoluzionari, che hanno segnato in maniera decisiva significativi esiti dell'avanguardia cinematografica europea. Esperienze spesso imperfette e incompiute, che hanno prodotto echi, suggestioni. Nel corso degli anni, abbiamo assistito a impreviste "trasmissioni": come in un fenomeno carsico. Alle intuizioni del gruppo marinettiano hanno guardato molti registi nell'immediato dopoguerra, per formulare ipotesi talvolta scandalose, tese a mettere in crisi i codici tradizionali. Dagli azzardi di Ginna e dei suoi amici si irraderà una luce che toccherà Ājzenštejn e Vertov, Richter e Man Ray, Clair e Dulac, Survage e Eggeling. Sono, questi, tra i padri di una tra le più stimolanti sperimentazioni pop contemporanee: i videoclip. Probabilmente, tra gli strumenti più efficaci per dire la forma della postmetropoli, sottraendosi a schemi consueti e a obblighi narrativi rigidi.

2. Corra e Ginna, una profezia

Il videoclip, un esercizio di futurismo postmoderno? Per rispondere, potremmo muovere ancora dalla stagione delle prime avanguardie. In particolare, da Corra e Ginna, i quali, tra il 1910 e il 1912, pur privi di adeguate conoscenze tecniche e ancora legati a una dimensione artigianale del lavoro registico, si interrogano sulle opportunità cine-pittoriche. Invitano ad abbandonare la staticità dei quadri. Ad affascinarli è la possibilità di sondare i nessi che intercorrono tra motivi figurativi e modelli astratti, utilizzando come *trait d'union*, il colore, che viene colto nelle sue infinite opportunità espressive e comunicative. Il loro fine: elaborare una *musica cromatica*. A questo concetto Corra dedica un importante saggio, nel quale parla di un artificio molto sofisticato, che consiste nel dipingere direttamente sulla pellicola cinematografica, saldando suggestioni melodiche e sensibilità coloristiche. Scrive Corra: "Si può creare una nuova e più rudimentale forma d'arte pittorica ponendo sopra una superficie delle masse di colore armoniosamente disposte le une rispetto alle altre, in modo da piacere all'occhio senza che rappresentino alcuna immagine". Su questo artificio si fondano alcune opere realizzate dallo stesso Corra con il fratello: una è "uno studio di effetti tra quattro colori, a due, a due complementari, rosso, verde, azzurro e giallo", un'altra è "lo svolgimento tematico di un ac-

cordo di colore tolto da un quadro di Segantini", un'altra ancora è "una traduzione del *Canto di Primavera* di Mendelssohn intrecciato con un valzer preso da Chopin"². Indispensabile è il richiamo all'ineffabilità della musica. Che, dotata di una struttura formale purificata, si fonda su una combinatoria di unità grammaticali essenziali: "Ci dice che esiste qualche cosa di [...] diverso, l'acozzo di suoni susseguentesi nel tempo, il motivo, il tema". L'intento è quello di trascrivere, in chiave non-figurativa, emozioni e idee. Si vogliono, per dirla con il *Manifesto tecnico della pittura*, rappresentare le linee-forze che caratterizzano gli oggetti, in modo da suggerire la "simultaneità degli stati d'animo", scomponendo le forme in una pluralità di punti di vista. Si mira a riprodurre visivamente i sentimenti generati dalle melodie. Si pensa l'arte come disciplina ibrida e mobile, emanazione psichica, "proiezione materiale delle sensazioni e delle avventure dell'anima". Si propone una dinamizzazione degli accordi non-rappresentativi, in modo da "prolungare e misurare nel tempo" i processi interiori e gli stati d'animo, disegnando itinerari di oscillazioni e di modificazioni diacroniche. Si promuovono avventure dinamiche, tese a evocare temi, suggestioni e variazioni. Si abbandona, perciò, l'ambito spaziale, per lavorare dentro quello temporale³. Ci si proietta verso uno stile fatto di "toni cromatici presentati all'occhio successivamente" e dilatati nel tempo. Si vogliono ordire sonate di colore, orge di visioni: "ubriacature di forme, di linee e di suoni, intuizioni di simpatie di sonorità tra parole [...] l'anima delle linee, degli spazi, delle cifre, dei simboli"⁴. Si tratta di *simpatie* che rivelano il sogno sinestetico e totalizzante, segretamente romantico, di Corra, il quale mira a estendere le "qualità strutturali" di pittura e musica⁵, potenziandone le reciproche qualità, fino a collegarle in una "legge sola". Del resto, "ogni persona appena intelligente potrebbe arrivare a una visione limpida di tutte le possibilità di ogni arte e delle relazioni intercorrenti tra tutte le arti se volesse bene [...] meditare seriamente per un poco di tempo sugli elementi, sui principi: parola, linea, colore, suono, forma"⁶.

2 Ivi, p. 228.

3 Bertetto, P. (1983). *Il cinema d'avanguardia: teorie, poetiche, immaginazione*. In Bertetto, P. (a cura di). (1983). *Il cinema d'avanguardia: 1910-1930*, cit., (pp. 20-23).

4 Corra, B. (1912). *Musica cromatica*, cit., (p. 221).

5 Bertetto, P. (1983). *Il cinema d'avanguardia: teorie, poetiche, immaginazione*, cit., (p. 23).

6 Corra, B. (1912). *Musica cromatica*, cit., (p. 223).

1 Corra, B. (1912). *Musica cromatica*. In Bertetto P. (a cura di). (1983). *Il cinema d'avanguardia: 1910-1930*, Venezia: Marsilio, (p. 222).

3. Survae: rythme coloré

Due anni dopo Léopold Survae pubblica sulla rivista "Les Soirées de Paris" un articolo in cui enuncia i principi di una nuova arte. Diversamente da Corra e Ginna, egli non si limita ad auspicare la confluenza tra media diversi. Tende a inventare un territorio autonomo, inesplorato, cui assegna un nome lirico: *rythme coloré*. Anche per Survae determinante è il riferimento alla musica. Una disciplina che attribuisce assoluta centralità al suono.

È, questo, un "elemento primordiale" che, per palpitare, deve accostarsi ad altri "elementi primordiali", essere organizzato, composto, montato, generando accordi destinati a espandersi e a diffondersi nel tempo: vibrazioni che racchiudono i battiti del "dinamismo interiore" del compositore e devono emozionare l'ascoltatore. Survae vuole replicare questo processo avvolgente. La sua proposta poetica si articola in tre fattori: "1) la forma visiva propriamente detta (astratta); 2) il ritmo, cioè il movimento e la trasformazione di questa forma; 3) il colore". Il colore, dunque. Che, analogamente al suono, in sé non è eloquente, ma è "semplice notazione grafica". Per acquisire forza, deve abbandonare ogni assolutezza. Consegnarsi a un gioco di influenze, di alternanze e di sequenze. Collegarsi ad altre forme simili e differenti, percorrere lo spazio, producendo equilibri instabili. Diventare pura *enérghiea*. Accogliere le nostre pulsioni intime e favorire reazioni empatiche⁷. Far sorgere forme che abbiano la perfezione del cerchio. Rimodulare suggestioni realistiche: la pirotecnica della fontane, delle insegne luminose, di "quei fantastici palazzi che [...] abitano gli occhi a godere dei mutamenti caleidoscopici delle sfumature"⁸. Insomma, suggerire effetti polifonici, basati sulla centralità del ritmo. Che è sinonimo di mobilità: strumento per stimolare un "processo strutturato che dà un senso, un valore estetico al tutto"⁹; tripudio di policromie astratte che, agendo le une sulle altre, alimentando trame di armonie *distese* nel tempo.

Commentando questi esercizi di stile, Apollinaire scrive: "Fuori della pittura statica, fuori della rappresentazione cinematografica, avremo così un'arte alla quale ci abitueremo presto, che conterà i suoi appassionati infinitamente sensibili ai movimenti dei colori, alla loro compenetrazione, ai loro mutamenti bruschi o lenti, al loro avvicinamento o alla loro fuga"¹⁰. Secondo Survae, però, non basta fissare simultaneamente un gruppo di toni su una "superficie immobile e senza mutamenti di rapporto". Bisogna imprimere una "forza superiore alle armonie immobili". Elaborare un complesso palinsesto liquido. Che, infine, andrà filmato¹¹. Evidenti le differenze con la strategia dei futuristi. A differenza di Corra e Ginna, che procedono istintivamente, senza preoccuparsi dei modi attraverso i quali le cromie vanno disposte sulla pellicola, Survae vuole dinamizzare non solo i colori, ma anche le forme, per spingersi addirittura verso un cinema astratto *in nuce*. Sperimenta un doppio passaggio: dapprima, cura la fase dell'ideazione e quella della pittura sulle tavole; in seguito, si occupa della ripresa cinematografica. Eppure, sono ancora tanti gli ostacoli di ordine produttivo. Quasi anticipando le strategie adottate nel cinema di animazione, Survae spiega: "Per un brano di tre minuti bisogna preventivare la ripresa dalle mille alle duemila immagini. È molto! Ma non pretendo di eseguirle tutte da solo. Non eseguirò che le fasi intermedie. I disegnatori, con un

7 Survae, L. (1914). *Ritmo colorato*. In Bertetto, P. (a cura di). (1983). *Il cinema d'avanguardia: 1910-1930*, cit., (pp. 307-309).

8 Apollinaire, G. (1914). *Les Arts. Le rythme coloré. Paris-Journal*, 15 luglio.

9 Bertetto, P. (1983). *Il cinema d'avanguardia: teorie, poetiche, immaginazione*, cit., (p. 24).

10 Apollinaire, G. (1914). *Les Arts. Le rythme coloré*, cit.

11 Survae, L. (1914). *Ritmo colorato*, cit., (pp. 308-309).

po' di buon senso, sapranno dedurre le immagini intermedie, di cui avrò indicato la quantità e quindi la cadenza"¹².

4. Pirandello: "cinemelografia"

Sui medesimi temi interviene Luigi Pirandello in un illuminante articolo del 1929, dove sostiene che è necessario compiere un passo decisivo: il cinema deve emanciparsi definitivamente dalla letteratura e dal teatro. Superare le "colonne d'Ercole della narrazione e del dramma", per naufragare liberamente in un oceano "dove a vele spiegate potrà alla fine [...] approdare ai porti prodigiosi del miracolo". Per ritrovare la sua *vera espressione*, il cinema dovrà immergersi in quello che è il suo "elemento" per eccellenza: la musica. Non il canto, ma le sonorità assolute, che comunicano senza parole: e che possono essere *dette* solo attraverso il linguaggio visivo. "Ecco: pura musica e pura visione. I due sensi estetici per eccellenza, l'occhio e l'udito, uniti in un godimento unico: gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti, che i suoni esprimono, rappresentate nelle immagini che questi sentimenti suscitano ed evocano, sommovendo il subcosciente che è in tutti, immagini ripensate, che possono esser terribili come negli incubi, misteriose e mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione o blande e riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale. Cinemelografia, ecco il nome della vera rivoluzione: linguaggio visibile della musica"¹³.

5. Eizenštejn: la "Dichiarazione" del 1928

L'articolo di Pirandello esce alla fine degli anni venti. Nello stesso periodo, intorno ai medesimi problemi si interroga anche Eizenštejn, il quale, nei suoi quattro film muti, aveva già affrontato la questione della resa delle impressioni e delle sensazioni acustiche – voci, canti, rumori, musiche – attraverso un montaggio di immagini puramente visivo. Diverse le soluzioni adottate. In *Sciopero*, l'inquadratura in cui si vede un gruppo di operai che cantano allegramente camminando per le campagne è montata in sovrapposizione con il primo piano di una fisarmonica. Nella *Corazzata Potëmkin*, il rombo dei motori della corazzata ribelle lanciata contro una flotta è reso con un primo piano nel quale appare il movimento ritmico dei pistoni in una sala macchine. In *Ottobre*, i colpi delle mitragliatrici che hanno colpito i dimostranti durante le manifestazioni del luglio del 1917 vengono resi grazie a un montaggio rapido, in cui si alternano ritmicamente momenti di una mitragliatrice ripresi da diverse angolazioni; inoltre, i boati dei colpi di cannone che segnano l'inizio della presa del Palazzo d'Inverno sono esibiti attraverso fotogrammi nei quali si vede l'oscillazione dei lampadari di cristallo nella sala dove è riunito il governo provvisorio. Nella *Linea generale*, infine, il rombo delle trebbiatrici meccaniche che arrivano dalla campagna viene annunciato dal primo piano di una cicala, intenta a emettere il suo ronzio: intorno, i campi fioriti sono scossi dal vento, quasi per alludere all'arrivo di macchine che avrebbero radicalmente cambiato il destino dell'agricoltura sovietica. Queste esperienze registiche sono la premessa alla riflessione sul montaggio audiovisivo, cui Eizenštejn dedica diversi saggi editi dalla fine dello stesso decennio. Dapprima, *Il legame inatteso*, dove si sostiene che il cinema sonoro avrebbe dovuto ispirarsi al teatro Kabuki; poi, *La quarta dimensione nel cinema*, in cui la teoria del montaggio viene riformulata attraverso il ricorso al lessico musicale. A queste tematiche sono dedicati altri scritti, come la terza sezione della

12 Ivi, (p. 309).

13 Pirandello, L. (1929). Se il film parlante abolirà il teatro. *Corriere della Sera*, 16 giugno.

Teoria generale del montaggio, il testo su *Il montaggio verticale* e il capitolo sulla “musica del paesaggio” e sul “futuro del contrappunto di montaggio” della *Natura non indifferente*¹⁴. Il centro della meditazione di Ejzenštejn su queste tematiche è costituita dalla *Dichiarazione* del 1928, dove si afferma che il cinema sonoro rischia di ostacolare lo sviluppo del cinema come forma d'arte moderna: rischia addirittura di cancellarne la “potenza espressiva”. Per evitare questo pericolo, il suono deve essere considerato come un elemento di montaggio autonomo: va usato non in senso mimetico e naturalistico, ma in modo contrappuntistico, operando sulla “non coincidenza tra immagine visiva e immagine sonora”, fino ad approdare a un'impresvista orchestrazione. Deve essere adoperato in chiave espressiva, con l'obiettivo di esaltarne l'“alta significazione”. Può legare insieme aspetti audiovisivi non affini: parole e colori, sceneggiatura e inquadrature. Deve essere posto in dialogo con il *visivo*, per determinare dissonanze e non-coincidenze. “Il suono, inteso nella sua vera funzione, cioè come nuovo elemento di montaggio [...], introdurrà [...] un mezzo estremamente efficace per [...] risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione per l'impossibilità di trovare loro una risoluzione mediante i soli mezzi visivi”. Su queste basi, il cinema potrà diventare un vasto giacimento di figure, capaci di esercitare “un'enorme suggestione sugli spettatori”¹⁵. Ejzenštejn scrive alla fine degli anni venti. Eppure, le sue parole potrebbero essere agevolmente utilizzate per raccontare il lavoro di molti videomakers contemporanei, i quali, a differenza dei registi cinematografici, concepiscono i videoclip proprio come archivi di *immagini visive*. Che non devono rispettare narrazioni, né contenuti, ma vogliono solo soddisfare il puro piacere dello sguardo. Si ricercano immediate reazioni emozionali. È quasi un'involontaria ripresa delle intenzioni sottese alle poetiche barocche¹⁶.

6. Remix

Non senza qualche audacia, potremmo risalire alla lontana storia delle prime avanguardie per comprendere la complessa genealogia dei videoclip che, quotidianamente, invadono canali televisivi come MTV e siti della Rete¹⁷. Siamo dinanzi proprio a sperimentazioni di *musica cromatica*. Esperienze artistiche fondate sui *movimenti dei colori*, sulle loro *compenetrazioni*, sui loro *movimenti bruschi o lenti*, sugli *avvicinamenti o sulle fughe*. Esercizi di *immagini ripensate*, *terribili come negli incubi*, *misteriose e mutevoli come nei sogni*, in *vertiginosa successione o blande o riposanti*. Si tratta di opere d'arte a bassa intensità. Tra le più interessanti forme della testualità contemporanea, in grado di condensare in maniera spesso emblematica “alcune caratteristiche forti dell'espressività del nostro tempo”¹⁸. Eventi di intrattenimento, esito dell'attuale estetizzazione diffusa. Brevi testi audiovisivi, utilizzati soprattutto per la promozione di un brano musicale in televisio-

ne, legati, innanzitutto, alle esigenze pubblicitarie, alle logiche di marketing, al rispetto dei format. Un “inter-genero”¹⁹, in cui si collega una colonna sonora a un commento, senza perseguire una coerenza. Ricorrendo a un ricco archivio di spunti, si restituisce il “ritratto” di una canzone, cui sono associate suggestioni eterogenee. Audio e video si fondono e si mescolano, disponendosi sul medesimo piano: l'assenza di uno dei due termini incrinerebbe l'articolazione dell'insieme²⁰. Testimonianze di uno “slang generazionale, riservato e separatista”²¹, i videoclip non offrono meri trasferimenti iconografici. Nascono dalla canzone - e in base a essa si strutturano²². E, tuttavia, la canzone è solo una traccia di partenza: occasione per elaborare brevi racconti²³. Ci si porta al di là di ogni trasposizione meccanica e consueta, evocando situazioni, atmosfere, tensioni. Si imprime una netta accelerazione al “linguaggio di flusso”²⁴. Siamo di fronte a un genere che sembra oscillare tra memoria e profezia. I videoclip tendono a ri-locare i modi classici della sintassi cinematografica²⁵. Soluzioni e motivi propri dal linguaggio filmico vengono assorbiti, estremizzati e frullati grazie al ricorso a tecniche postmoderne come il *mash-up* e il *remix*, intese come stratagemmi per “prendere qualcosa che già esiste e rielaborarlo nel proprio personale spazio creativo”; per ri-situare codici consolidati in contesti inattesi; per “reinterpretare idee consolidate in concetti nuovi ed eccitanti”; per “creare arte, cultura e prodotti nuovi da ciò che è vecchio”²⁶. Ambiti dove si elaborano audaci riformulazioni dei modi dell'enunciazione audiovisiva, costruzioni ibride che promuovono lo sdoppiamento dei messaggi, i videoclip, negli anni, sono diventati anche un importante modello di riferimento. Hanno “contaminato” profondamente *spazi* diversi: le sigle dei programmi televisivi, gli spot pubblicitari, i videogames i trailers, le fictions, finanche il cinema (due casi esemplari: *Lola corre* di Tom Tykwer e il monologo di Montgomery Morgan in *La 25a ora* di Spike Lee). Si tratta di contenitori che accolgono materiali eterogenei, messaggi, contenuti diversi. Sono imprevedibili spugne, capaci di assorbire ogni funzione visiva e artistica. Geografie nelle quali si fondono “tutte le possibili istanze estetiche e divulgative della società dello spettacolo”: sembrano confluirci pittura, scultura, cinema, teatro, architettura, televisione, internet. Continenti in cui si compiono sintesi linguistiche audaci. Territori di tutte le sineste-

19 Canclini, N. G. (1998). *Culture ibride*, Giglia A. (a cura di). (1998). pref. di Signorelli, A. Milano: Guerini, (p. 219).

20 Scrive Liggeri: “Se si toglie il *video*, il clip si riconduce al solo elemento sonoro, la canzone, quindi diventa arte musicale; se si toglie l'*audio*, rimane l'aspetto visivo, quindi immagini in movimento che [...] potrebbero essere incasellate come opera cinematografica o video artistica, comunque nell'alveo delle espressioni figurative” (Liggeri, 2007, pp. 16-17).

21 Pistolini, S. (1997). *Gli sprecați*. Milano: Feltrinelli, (p. 135).

22 Sibilla, G. (2003). *Linguaggi della musica pop*. Milano: Bompiani, 2005 (2^a ed.), (p. 278).

23 Su queste tematiche, si veda Chambers, I. (2003). *Ritmi urbani*. Roma: Arcana.

24 Sibilla G., (2003). *Linguaggi della musica pop*, cit., (p. 283).

25 Sul concetto di ri-locazione, si rimanda a Casetti, F. (2008). L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema. In *Fata Morgana*, 4, (pp. 23-40).

26 Mason, M. (2008). *Punk capitalismo*, Milano: Feltrinelli, 2009, (pp. 86-124). Sul concetto di *remix*, si veda il film di Gaylor, B. (2008) *Rip!*. A proposito del concetto di *mash-up* e di *remix*, si ricordi anche quello che scrive Bourriaud in apertura del suo saggio sulla *postproduction*: “Il materiale manipolato non è più *primario*. Non si tratta più di elaborare una forma sulla base di materiale grezzo, ma di lavorare con oggetti che sono già in circolazione sul mercato culturale, vale a dire, oggetti già *informati* da altri oggetti. I concetti di originalità (essere all'origine di) e di creazione (creare qualcosa dal nulla) svaniscono lentamente nel nuovo panorama culturale segnato dalle figure gemelle del *deejay* e del programmatore, entrambe con il compito di selezionare oggetti culturali e includerli in nuovi contesti” [Bourriaud, N. (2002). *Postproduction*. Milano: Postmedia, 2004, p. 7].

14 Somaini, A. (2011). *Ejzenštejn*. Torino: Einaudi, (pp. 38-39).

15 Ejzenštejn, S. M., Pudovkin V. & Aleksandrov, G. (1928). In Ejzenštejn, S. M. (1949). *La forma cinematografica*, introd. di Vallora, M. Torino: Einaudi, 2004 (4^a ed.), (pp. 269-270). Convinzioni analoghe a quelle espresse nella *Dichiarazione* saranno ribadite da Ejzenštejn nei saggi dedicati all'uso del montaggio nel cinema a colori. Qui si sostiene che i “toni” sono elementi espressivi, da usare liberamente, in maniera non mimetica: devono essere “staccati con un *divide et impera* dai loro legami con il mondo degli oggetti naturali”. La sfida sta nel confrontarsi con il mondo sensibile - con le sue immagini, con i suoi suoni, con i suoi colori - selezionando e ricomponendo questo “insieme” senza rispetto (Somaini, 2011, pp. 38-39).

16 Liggeri, D. (2007). *Musica per i nostri occhi*, Milano: Bompiani, (p. 67).

17 Ivi, (pp. 58-59).

18 Pezzini, I. (2005). Controtempo: i luoghi comuni della percezione contemporanea dell'architettura. In *E/C. Rivista dell'Associazione italiana studi semiotici on line*, (12 giugno).

sie possibili. Spazi che sembrano disegnare un insicuro *common ground*. Costruzioni sempre in divenire, che vogliono appagare curiosità e piacere²⁷. “La visione di un’ora di MTV corrisponde allo shopping in un grande centro commerciale nel quale ci è data la possibilità di provare molte identità diverse”, ha osservato Pat Aufderheide²⁸. Siamo sedotti da disinibite esperienze linguistiche, che non esigono una partecipazione attiva (come i videogames), né pretendono attenzione (come i film), ma chiedono di essere recepite distrattamente, anche mentre si fa altro – e si è incuranti del concept e del plot.

7. Bricoleurs

Nel servirsi di varie tipologie di messa in scena, i videoclip - autentici sillabari del presente - si appropriano ossessivamente dei motivi urbani. Rubano e riformulano occasioni architettoniche eterogenee, proponendo inedite “messe in discorso”, ardite risemantizzazioni geografiche. In questi cortometraggi - come è emerso dai video raccolti in *Clip City*, una mostra tenutasi nel 2002 al NAI (Netherland Architecture Institute) di Rotterdam - si abbandonano le vedute d’insieme. Ci si concentra, prevalentemente, su alcuni brandelli. La metropoli è considerata non come un *luogo*, abitato da elementi posti gli uni accanto agli altri, ma come uno *spazio* incrinato da conflitti, come “effervescenza discontinua di immagini”²⁹. Ad apparire non è la città “monologica”, simile a un “testo al di fuori del contesto”, ma la “città poliglotta”, plurale. Un complesso ingranaggio semiotico, un contenitore di testi e di codici eterogenei, formati in fasi diverse, dislocati su piani e livelli diversi³⁰. Un palinsesto iperstrutturato, eppure ibrido, fatto di architetture, ma anche di simboli, di rituali, di mitologie. Un campo di conflitti semiotici, spesso irrisolvibili. Un meccanismo capace di generare giochi sincronici e diacronici tra stili. Una materia da sgretolare, destrutturare, fino a renderla addirittura irricognoscibile. Erede delle intuizioni dei futuristi, il regista sembra agitare la realtà con un invisibile *mouse*. Accosta le tessere di un mosaico esplosivo, senza mai farle combaciare o coincidere. Si consegna soprattutto a smarrimenti. Compie vagabondaggi attraverso spazi geografici che sono oramai spazi psichici e, forse, psicotici: lì ogni architettura viene meno, e cade in mille pezzi. Assorbe tasselli eterogenei in tessuti ibridi, tra musicalità e iconicità, tra il rispetto delle esigenze descrittive e l’attenzione a una sfera concettuale, tra la necessità di drammatizzare una performance spettacolare e l’impulso a divagare. Situandosi tra avanguardia e pop, sembra comportarsi come il *bricoleur* di cui ha parlato Claude Lévi-Strauss, il cui modo di agire è di tipo *retrospettivo*. “Egli deve rivolgersi verso un insieme già costituito di utensili e di materiali, farne e rifarne l’inventario, e [...] soprattutto, impegnare con esso una sorta di dialogo per inventariare, prima di sceglierne una, tutte le risposte che l’insieme può offrire al problema che gli viene posto”. Interroga “tutti quegli oggetti eteroclitici che costituiscono il suo tesoro, per comprendere ciò che ognuno di essi potrebbe ‘significare’, contribuendo così alla definizione di un insieme da realizzare che alla fine, però, non differirà dall’insieme strumentale se non per la disposizione interna delle parti”³¹. Come un archeologo dell’attualità, il *bricoleur* saccheggia attimi che poi riassume. Precipita in quello scon-

finato deposito di scarti che è la città. Lì preleva schegge, che manipola, trasformandole in sfondi visionari. Interpreta, metaforizza, deforma. Non si limita a semplici trasposizioni di motivi urbani: attribuisce a queste tracce un’assoluta centralità. Si curva sulla *forma urbis*. Si immedesima con le pause e con le cesure che caratterizzano la Babele del presente. Accosta i fotogrammi, le storie e i suoni che – quotidianamente – sono mescolati, riciclati e graffiati su quel gigantesco videowall che è la città contemporanea. Sullo schermo televisivo, si dispiegano *musiche da vedere* e *paesaggi da sentire*: avventure ibride, che non sono né pura immagine, né pure sonorità. Si ascoltano canzoni, e si intercettano personaggi. Si seguono eventi ambigui. La metropoli viene decostruita, secondo “i canoni del linguaggio audiovisivo della Tv di flusso”. Per ottenere questo risultato, il regista procede per scorcii fulminei, tra scariche adrenaliniche e scoperte eccitate, tra impulsi illuminanti di pochi secondi e perdite di orientamento. Fa della deflagrazione comunicativa il suo stile, per catturare l’attenzione dello spettatore. Si affida a un plot veloce e pluricentrico, che può essere fruito anche in maniera distratta, come sottofondo della quotidianità. Le procedure di costruzione di senso sembrano prevalere sulla “griglia dei significati”. L’articolazione testuale tende alla frammentazione interna più che alla linearità narrativa³². L’atmosfera suggerita dalla canzone è restituita dalla moltiplicazione dei punti di vista. Totalità infrante e particolari disgregati, compiutezze consumate e frantumazioni avvenute. Fughe, accelerazioni intempestive, ipersensibilità dell’occhio. La città viene sottoposta a un incessante gioco di *kénois* e *verwindung* – di abbassamento e distorsione. Spostamenti non evolutivi. Relazioni incerte, non costrittive, tra segno e senso, tra tecnica e metafisica³³. Non vi è alcuna coerenza nella gestione dei luoghi. Il paesaggio urbano è reso nella sua densità referenziale, attraverso carrellate dinamiche ed esasperate. È immesso in una trama talvolta schizofrenica, tra esasperazioni e dissonanze.

8. The city never sleeps

Soffermiamoci su due videoclip che si misurano con il medesimo soggetto – New York. E lo riscrivono attraverso modalità rappresentative diverse. Benvenuti nella città-spettacolo. Nel 1998, esce – per la regia di Jonas Akerlund - il videoclip di *Ray of Life*, che accompagna l’omonimo singolo di Madonna. A circa dieci anni dopo risale il video di *Empire State of Mind*, girato da Hype Williams, legato alla promozione di una fortunata canzone di Jay-Z e Alicia Keys. Partiamo proprio da *Empire State of Mind* (la cui anteprima viene trasmessa sul canale YouTube di Jay-Z nell’ottobre del 2009). Siamo dinanzi a un racconto ambiguo, che è stato girato in varie *locations*. Per raccontare le “bright lights” di New York, non si ricorre a un prevedibile cromatismo forte, acceso, infuocato, ma – per larga parte del videoclip – a un bianco e nero aspro, denso di rimandi ai film di Spike Lee (che appare in un fotogramma). Il plot si articola in due momenti. Da un lato, Jay-Z che canta un rap arrabbiato e furioso, nel quale salda esperienza autobiografica, gusto nomadico, indignazione razziale. Dall’altro lato, Alicia Keys, che intona un inno alla Grande Mela. Jay-Z vaga, si muove, sembra portarci in giro per i quartieri, si comporta come una guida che vuole condurci dentro attriti e contraddizioni. Nel suo rap, indica sempre con precisione i luoghi di New York. Ogni riferimento urbano è descritto fedelmente in sequenze dove, di volta in volta, appaiono Harlem, Ground Zero, lo Yankee Stadium, l’Ebbets Field. Alcuni versi: “Sì, sono qui

27. Liggeri, D. (2007). *Musica per i nostri occhi*, cit., (pp. 5-7).

28. Aufderheide, P. (1986). The Look of Sound. In *Journal of Communication*, 36, marzo, (pp. 57-78).

29. Canclini, N. G. (1998). *Culture ibride*, cit., (p. 220).

30. Lotman, J. (1984). *La semiosfera*. (1985). Salvestroni, S. (a cura di). Venezia: Marsilio, (p. 232).

31. Lévi-Strauss, C. (1962). *Il pensiero selvaggio*. Milano: il Saggiatore, (pp. 31-32).

32. Sibilla G. (2003). *Linguaggi della musica pop*, cit., (p. 283).

33. I concetti filosofici di *kénois* e di *verwindung*, in ambito cinematografico, sono analizzati in Fornara, B. (2001). *Geografia del cinema*, Milano: Rizzoli, (p. 272 e sgg).

a Brooklin / E ora sono giù in Tribeca, / Proprio accanto a De Niro, / Ma sarò sempre un teppista / Sono il nuovo Sinatra, / E dato che sono arrivato fino a qui / Posso arrivare dovunque io voglia / Sì, mi adorano dovunque / Ero il capo della banda ad Harlem / Tutti i miei domenicani / Sono qui a Broadway / Mi hanno riportato in quel McDonald's, / Mi hanno portato dove stavo prima: / Stage street n.560 / [...] Attraversando l'8th street / Fuori dalla Lexus bianca / Guidando così piano". E ancora: "Mi si può trovare a [...] una partita degli Yankees / Merda, sono riuscito a rendere più famoso / Il cappellino degli Yankee del loro bastone / [...] Benvenuto al melting pot / [...] 8 milioni di storie, là fuori messe a nudo / Città pietose, metà di queste non sopravvivranno / [...] Statua della libertà, lunga vita alle Torri Gemelle / Lunga vita al regno / Io vengo dall'Empire State". E, infine: "Le luci sono abbaglianti / [...] Le linee di confine sono invisibili con fatalità / [...] La città del peccato, è una pena al vento / [...] E Gesù non ti può salvare, la vita comincia quando finisce la chiesa / [...] Giocatori di football, stelle del rap, drogati di luci dello spettacolo / [...] La città non dorme mai". Alicia Keys, invece, in un sapiente gioco contrappuntistico, non abbandona mai il cuore di una insolitamente solitaria, notturna e addirittura metafisica Times Square, circondata da un silente traffico. Lì canta una lettera d'amore a New York. "Giungla di cemento dove / I sogni diventano realtà / Non c'è niente che tu non possa fare / Se sei a New York / Queste strade ti faranno sentire nuovo di zecca / Le grandi luci ti ispireranno / Ascoltiamo New York, New York, New York". Con un abile montaggio, si pongono accanto primi piani della cantante ed emozionanti riprese dall'alto della post-metropoli. "The city never sleeps". L'epilogo del videoclip – un improvviso ritorno delle immagini a colori – presenta i due artisti insieme, sempre in Times Square. Come in un concerto senza spettatori, cantano: "Una mano in aria per la grande città / Lampioni, grandi sogni, tutti sembrano bellissimi / Nessun altro posto può competere". Nel richiamarsi a modalità già sperimentate in molti videoclip degli anni settanta e ottanta, Williams sceglie di assecondare e di rispettare l'andamento della canzone. Ricerca una convergenza non meccanica, né didascalica tra melodia sonora e andamento filmico. Propone una felice solidarietà enunciativa tra i versi della canzone e il contesto newyorkese. Insegue la simbiosi tra parola e messa in scena. Tende a trasporre con esattezza i versi della canzone in sequenze di "cartoline". La rapsodicità del testo del rap, ad esempio, viene "usata" per offrire una suggestiva deriva urbana, tra strade e zone. Si succedono microsequenze, che contribuiscono a riarticolare continuamente gli spazi, i quali risultano immediatamente riconoscibili.

La metropoli è protagonista assoluta e, insieme, teatro che accoglie i Jay-Z e Alicia Keys, i quali, in diversi momenti, guardano in camera, quasi per rivolgersi a noi. Ricorrono, cioè, a diversi dispositivi meta-testuali, come i *débrayages*, che consentono di sospendere gli "elements of mininarratives", alimentando l'effetto del concerto live. Questa linearità narrativa si spezza in *Ray of Life*. Qui siamo dinanzi a una chiara ripresa di due classici modelli cinematografici: *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* e *Koyanisqatsi*. Sulle orme di Walter Ruttmann, si documenta lo sviluppo di una giornata in una grande città, dall'alba alla notte. E, sulle tracce di quel che fa Godfrey Reggio nella seconda parte di *Koyanisqatsi*, se ne rappresenta l'iper-dinamismo. In consonanza con la maggior parte dei videoclip degli anni novanta, Akerlund ci conduce al centro di un *rave*. Evita di sceneggiare la canzone: se ne serve con libertà visionaria. Si affida a un furioso *speed-editing*, fondato su stacchi netti, su parossismi descrittivi e su esaltazioni ottiche: la metrica viene sciolta in una iper-cinesi veemente e spesso casuale. Sullo schermo, si sedimentano angolazioni urbane, inquadrate, cromie. L'intento è sempre quello di trasformare la musica in immagine; e di far sì che l'immagine si immedesimi con

la musica³⁴. Siamo nel vortice di un futurismo ulteriore. Situazioni velocizzate di vita quotidiana. Persone che prendono la metropolitana, ordinano cibo al fast-food, giocano a bowling. Bambini vanno a scuola. Supermercati. Corse. Masse. Grovigli umani. Gruppi di oggetti. Palestre. Traffico. Semafori. Discoteche. Come i fili di una matassa incandescente e vibrante. Scorci fluttuanti. La metropoli si fa paesaggio liquido, testo impazzito e illeggibile. È la città dei flussi, in cui non esistono pause, né silenzi. Come una banda elettrica. Nessuna icona permane: tutte scrono, in una fuga impazzita. L'effetto è quello di un videogame. La musica "vettorializza" ulteriormente le scene. Il sonoro viene inglobato nelle immagini: vi si compenetra, creando l'effetto di un'unità audio-visiva. Non è consentito nessun indugio. È un tripudio di agilità, di sveltezza, di divagazioni geografiche senza freni. Si sovrappongono scorci di intuizioni istantanee, sottolineati dalle parole cantate da Madonna. Benvenuti nella patria di Mercurio, specchio di quello che Italo Calvino ha definito il "secolo della motorizzazione". Di un tempo che "ha imposto la velocità come un valore misurabile, i cui *records* segnano la storia del progresso delle macchine e degli uomini"³⁵.

9. Cinema-azione

Cortometraggi come quello di Akerlund ci consentono di cogliere il senso della filosofia sottesa al lavoro di molti registi di videoclip, i quali sembrano aderire a una sorta di "estetica barbara"³⁶. Compiono in orizzontale un cammino che gli artisti "tradizionali" tendono a svolgere in verticale. Non abitano palazzi, né si inoltrano in crepacci. Preferiscono scalare facciate. Non guardano frontalmente la realtà urbana. Scelgono di fare passi di lato, per cogliere scarti laterali, affidandosi a linee veloci, eseguite con gesti unici. Non si rassegnano a osservazioni *rallentate*, ma tentano di assecondare ogni mutazione minima. Pongono in stretto rapporto cartografie differenti. Con agilità, passano da un quadrante a un altro. Non vedono la città: si limitano a percepirla nei suoi ritmi, connettendo differenze attraverso complessi *sistemi passanti*. Non si richiamano più ad alcuna trascendenza. Non ricercano alcuna conciliazione. Sezionano ambiti lontani, e li accostano. Senza mai abbandonare il centro del racconto (il brano musicale da promuovere), tendono a stimolare un delirio visivo, che risulti eccitante e, insieme, "accettabile": assemblano disturbanti e talvolta illogiche sperimentazioni, che riescono a sedurre proprio perché fanno sempre riferimento non a "commenti sonori astratti", ma a "oggetti" precisi (le canzoni). Nel richiamarsi spesso agli azzardi visionari della videoarte, elaborano - potremmo dire ancora con Eizenštejn - un "cinema-azione". Registi di un *disordine controllato*, rendono le loro descrizioni urbane simili ai sintagmi di una grammatica sincopata, eppure governata da un segreto gioco di richiami. Suggestiscono abili retoriche visive. Si consegnano a un'emotività senza intervalli, a una feconda instabilità emotiva e percettiva. Frantumano il visibile, sabotano lo sguardo. *L'image-temps* sembra deflagrare, uscire dai propri confini. Si prediligono i cambi di prospettiva, le trame spezzettate, gli *stop and go*. I paesaggi sono continuamente segmentati e interrotti. In tre o quattro minuti, si condensano fotogrammi,

34 Liggeri, D. (2007). *Musica per i nostri occhi*, cit., (pp. 69-70). Liggeri ha osservato: "Potere montare i clip con delle centraline elettroniche piuttosto che con la moviola cinematografica ha dato sicuramente slancio a una concezione del ruolo del montaggio nel video [...] come elemento sovrano, indipendente perfino dalla canzone che, in fondo, ne è la ragion d'essere" (ibidem).

35 Calvino, I. (1988). *Lezioni americane*. In *Saggi*, vol. I. Barenghi, M. (a cura di). (1995). Milano: Mondadori, (p. 668).

36 Sull'"estetica barbara", si rinvia alle osservazioni di Baricco, A. (2006). *I barbari*, Roma: La Biblioteca di Repubblica.

suoni, parole e messaggi. Artifici sinestetici fratturano codici e forme espressive. Si infrange l'unità narrativa. Ci si concentra sugli aspetti puramente visivi, senza indugiare in abbandoni romanzeschi o concettuali. Ogni annotazione è decostruita. Le immagini sono ritagliate. Spezzettate, le varie sequenze si toccano, fino a sovrapporsi. Le inquadrature sono sempre in movimento – e durano solo per pochi secondi: sono poste in contrapposizione tra loro, tra stacchi e ritmi molto sostenuti. Si ricorre a *pastiches* segnati da contrasti. Si procede per stimolazioni, per discrasie logiche, per spericolate ellissi narrative. I fotogrammi si inseguono a grande velocità. Si imprime nella mente dello spettatore – e subito vengono sostituiti da altri fotogrammi. Si accendono e si bruciano in un attimo, totalmente intransitive e incontrollabili, come le opinioni che ci formiamo in un istante e che poi abbandoniamo subito. Si impone un caos di dettagli, esaltato da angolazioni particolari, da cromatismi forti. Scorrono come rumori visivi di fondo, scuotendo la retina: “per cui il continuo avvicinarsi di *lampi* di informazioni ottiche può procurare una concreta sensazione di euforia, causata da un livello di eccitazione visiva non sperimentabile in natura”³⁷.

10. Montaggio delle attrazioni

Determinante è il ricorso a una sorta di eisensteniano “montaggio delle attrazioni”. Ove, per *attrazione*, si intende il “momento aggressivo”, finalizzato a esercitare un “effetto sensoriale o psicologico sullo spettatore”. L'*attrazione* è strumento per assemblare eventi e soluzioni “arbitrariamente scelte e autonome”, senza tener conto di un approccio naturalistico o narrativo. Si esaltano cesure e stacchi. Si insegue una combinatoria di azioni “indipendenti”³⁸. I modelli di riferimento, aveva ricordato Ejzenštejn, sono il circo e il music-hall, che vengono presentati come una vera “scuola del montatore”. Personaggi e situazioni sono come un “mitra caricato a salve che spara sul pubblico”. Il fine ultimo è quello di agire sulla psiche degli spettatori attraverso una serie di stimoli accuratamente organizzati, generando una “psicoterapia per mezzo di procedimenti spettacolari”: addirittura disorientamento e panico³⁹. Richiamandosi, in maniera non sempre diretta, a Ejzenštejn, i registi di videoclip si affidano a un'ininterrotta *frammentazione*, intesa come tranello per adeguarsi al gusto di spettatori sempre più abituati alle decostruzioni e alle ricostruzioni semantiche e sintattiche, ma anche come artificio per stimolare l'attenzione e per sintetizzare il ritmo musicale nel ritmo audiovisivo. La *fabula* viene più volte interrotta grazie al ricorso ai *débrayages*. Sono interlocuzioni visive, indispensabili per legare spazi e tempi eterogenei. Nel riprendere in chiave eccentrica alcuni stratagemmi classici dell'avanguardia, i registi di videoclip non temono eccessi, intensificazioni, interruzioni. La loro filosofia: immagini-choc, rotture dei ritmi, finali spezzati. Ricorrono a un taglia-e-incolla, che scuote le impaginazioni lineari del cinema. Con i loro disinibiti *montaggi di attrazioni*, determinano ritmi sostenuti, moltiplicazioni di piani di ripresa, dissoluzioni delle strutture narrative tradizionali, percorsi percettivi ricchi, moltiplicazioni e differenziazioni dei punti di vista. Modellano testi densi e originali, anti-conformisti, realizzati per essere fruiti più volte, attraenti, capaci di “reggere” ai tanti passaggi televisivi⁴⁰. “La gente, ha scritto Robert Pittman,

37 Liggeri, D. (2007). *Musica per i nostri occhi*, cit., (p. 14).

38 Ejzenštejn, S. M. (1923). *Il montaggio*. Montani, P. (a cura di). (1986). Venezia: Marsilio, (*passim*).

39 Ejzenštejn, S. M. (1998). *Il movimento espressivo*. Montani, P. (a cura di). Venezia: Marsilio, (pp. 229, 36).

40 Peverini, P. (2002). *Il videoclip: un'analisi dei dispositivi enunciativi*. In Pezzini, I. (a cura di). *Trailer, spot, clip, siti, banner*. Roma: Meltemi, (pp. 69-109).

non guarda i videoclip per sapere che cosa succederà, ma per provare certe emozioni”⁴¹.

11. Senza fine

Intanto, sulle nostre televisioni, continuano a scorrere fotogrammi, che *restituiscono* cosmopoli velocissime e coloratissime, acide e ossessive, martellanti e porose, senza memoria, simili a un diagramma impazzito. Sono *frames* che non riusciamo a fermare. Perché, analogamente a quanto avviene in una megalopoli, anche i videoclip non prevedono mai la parola *the end*. Aspirano a essere infiniti. Sembrano continuarsi ininterrottamente tra loro, in un flusso continuo. Si collegano a quelli che li precedono - e a quelli che vengono dopo.

41 La cit. è in Liggeri, D. (2007). *Musica per i nostri occhi*, cit., (p. 712).