

LA VALLE DELL' EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

40 / 2022



LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

n. 40
2022

Direttore responsabile/Managing editor
Grazia Paganelli (Museo Nazionale del Cinema)

Direttori/Editors

Giaime Alonge (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino), Luca Malavasi (Università di Genova), Federica Villa (Università di Pavia)

Comitato scientifico/Editorial board

Paolo Bertetto (Sapienza - Università di Roma), Francesco Casetti (Yale University), Richard Dyer (King's College London), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Tom Gunning (University of Chicago), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Enrico Menduni (Università Roma Tre), Catherine O'Rawe (University of Bristol), Peppino Ortoleva (Università di Torino), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Francesco Pitassio (Università di Udine), Jacqueline Reich (Marist College), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Veronica Pravadelli (Università Roma Tre)

Comitato direttivo/Editorial advisory board

Silvio Alovisio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Luca Barra (Università di Bologna), Claudio Bioni (Università di Bologna), Gabriele D'Autilia (Università di Teramo), Raffaele De Berti (Università di Milano), Ilaria De Pascalis (Università Roma Tre), Damiano Garofalo (Sapienza - Università di Roma), Michele Guerra (Università di Parma), Ilario Meandri (Università di Torino), Andrea Minuz (Sapienza - Università di Roma), Emiliano Morreale (Sapienza - Università di Roma), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino)

*Coordinamento della redazione/
Editorial coordinator*

Giovanna Maina (Università di Torino)

Redazione/Editorial staff

Lorenzo Donghi (Università di Pavia), Riccardo Fassone (Università di Torino), Chiara Grizzaffi (Università IULM), Giulia Muggeo (Università di Torino), Matteo Pollone (Università del Piemonte Orientale), Gabriele Rigola (Università di Genova), Bruno Surace (Università di Torino), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Sara Tongiani (Università di Udine)

In copertina:

Marilyn Monroe in *Come sposare un milionario*
(*How to Marry a Millionaire*, Jean Negulesco, 1953)

L'editore è a disposizione del proprietario dei diritti sulla foto, che non è stato possibile rintracciare per richiedere la debita autorizzazione

Progetto grafico:

Fabio Vittucci

La Valle dell'Eden

Semestrale di cinema e audiovisivi

Publicato con il contributo di

Dipartimento Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino; Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Pavia; Dipartimento di Italianistica, romanistica, antichistica, arti e spettacolo, Università degli Studi di Genova.

© 2023 Rosenberg & Sellier



ISBN 979-12-5993-220-4

ISSN 1970-6391

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 5179 del 04/08/1998

Editore

Lexis Compagnia Editoriale in Torino
via Carlo Alberto 55 - 10123 Torino

Rosenberg & Sellier è un marchio registrato
utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

SOMMARIO

Redidive. Le sensuali signore dell'horror-thriller italiano <i>Emiliano Morreale</i>	7
“Chi è senza miti scagli la prima pietra”. Cinema e divismo nelle riviste giovanili degli anni Sessanta <i>Gabriele Landrini</i>	19
Un compositore a quattro corsie. Piero Piccioni e la musica per immagini <i>Michelangelo Cardinaletti</i>	29
Uncanny phonosphere. Notes on the soundscapes of <i>Dracula</i> and <i>Frankenstein</i> <i>Andrea Valle</i>	41
“Immagini non fatte da mano d'uomo”. Sopravvivenze e interferenze dall'acheropita all'iconografia algoritmica <i>Serena Dafne Magnani</i>	51
Le stelle dei desideri. Cielo notturno, inquinamento luminoso e fotorealismo tra astrofotografia, cinema e animazione: uno sguardo ecocritico <i>Marco Bellano</i>	69
Home (Wide)Screens. CinemaScope Aesthetics in the Streaming Age <i>Sabrina Negri</i>	91
Prendersi cura delle immagini: il <i>videographic criticism</i> <i>Chiara Grizzaffi</i>	105

DOSSIER

Cronache dagli anni Ottanta.

Media, immaginario e cultura visuale, *a partire da* Pier Vittorio Tondelli

A cura di Luca Malavasi e Gabriele Rigola

Introduzione

Luca Malavasi, Gabriele Rigola 119

Storianostra. Pier Vittorio Tondelli Metamoderno

Fabio Vittorini 123

Tondelli e l'immaginario balneare. *Rimini* nell'industria culturale degli anni Ottanta, tra storia della vacanza e cultura popolare

Gabriele Rigola 139

Assenze tondelliane nel cinema italiano degli anni Ottanta e Novanta

Pier Maria Bocchi 157

Gli anni Ottanta, Tondelli, la provincia. Immaginari di un "nuovo rock italiano", da Vasco Rossi ai CCCP

Jacopo Tomatis 163

Canzoni da leggere, romanzi da ascoltare. La funzione musica nella narrativa tondelliana

Chiara Tavella 177

Emiliano Morreale

Redi-dive

Il cinema italiano horror e thriller degli anni Settanta ha accolto tra i suoi interpreti, e spesso come protagoniste, decine di attrici in una fase avanzata della loro carriera¹. Questa presenza femminile è un tratto distintivo del genere, e se analizziamo i film dell'epoca in questa chiave ricaviamo un corpus piuttosto compatto: almeno una ventina di attrici e una quarantina di titoli, tra cui abbiamo inserito qualche co-produzione minoritaria con Francia e Spagna e alcuni precursori immediati: i gialli di Lucio Fulci e Umberto Lenzi nella seconda metà degli anni Sessanta; Marina Berti stile governante di *Rebecca - la prima moglie* (*Rebecca*, A. Hitchcock, 1940) in *Un angelo per Satana* (1966), di Camillo Mastrocinque; Valentina Cortese in *La ragazza che sapeva troppo* (1963), di Mario Bava; ma anche alcuni film di Federico Fellini² (tabella 1).

Secondo i teorici anglosassoni, negli horror la presenza della donna anziana indicherebbe il raccapriccio verso l'invecchiamento, in una dimensione generalmente sessuofobica. Come proclama Kristen Sollée, denunciando fieramente la situazione: «If you want to strike fear into hearts of both men and women, bring out the crone»³. La figura dell'anziano è già di per sé terrificante⁴, ma la società teme e rimuove in modo particolare l'invecchiamento femminile; l'horror enfatizza questo disgusto e questa rimozione, e anzi, attraverso l'immagine della vecchia strega, allude a un orrore presente nei corpi anche giovani (la classica

1 L'horror e il thriller sono il genere in cui le attrici in esame lavorano di più. Ma in generale, notiamo, non esistono attori che incarnino pienamente l'horror o il thriller anni Settanta o che ne siano stati lanciati, a differenza di altri generi popolari come il peplum (che crea almeno un divo a tutti gli effetti, Steve Reeves) e soprattutto il western (dal quale vengono Clint Eastwood, Giuliano Gemma, Franco Nero e poi la coppia Terence Hill/Bud Spencer) e perfino al poliziottesco (Antonio Sabato, Luc Merenda, Maurizio Merli).

2 Fellini in *8 ½* (1963) e *Giulietta degli spiriti* (1965) propone un immaginario gotico e da incubo legato, soprattutto nel secondo film, a una presenza di corpi di donne di mezza età iper-sessuate (l'esempio lampante è Caterina Boratto). L'esempio antecedente di Gianna Maria Canale col suo invecchiamento a vista nel finale de *I vampiri* (R. Freda, 1958) mi pare invece più legato alla tradizione dell'horror anglosassone.

3 K. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, ThreeL Media, Berkeley 2017, cit. in M. McGillvray "To Grandmother's House We Go": Documenting the Horror of the Aging Woman in Found Footage Films, in C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper (a cura di), *Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging*, McFarland, Jefferson, NC 2019, p. 70.

4 «The graying villains of horror cinema often mimic, in extreme fashion, the cultural stereotypes of elders as emotionally mercurial [...], unconstrained by everyday logic, and disdainful of the filters of politeness, property and discretion» (C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper, *Introduction*, in C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper (a cura di), *Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging*, cit., p. 4).

vampira sensuale che diventa vecchia e poi polvere). Ci mostra il teschio sotto la carne, la morte e i vermi dietro la bellezza. Inoltre, se il corpo giovane è l'anima del *romance*, il corpo dell'anziana spaventosa mina la fluidità delle convenzioni narrative e del lieto fine:

The shocking appearance of the old woman in horror represents not only an ontology of aging but also a narrative strategy, serving as a fleeting rupture in the diegesis of the film. [...] She comes back not only to terrify viewers (especially the young) but also to disrupt the privileged romance plot that is predicated on youth [...]. Indeed, part of the breaking narrative absorption is breaking the driving force of heterosexuality and reproductivity⁵.

Il corpo della vecchia ha, in definitiva, una dimensione perversamente attrazionale che minaccia la fluidità narrativa, e può anzi rivelare un potenziale eversivo da valorizzare.

La lettura più sottile rimane probabilmente quella di Vivian Sobchack nel saggio, appassionato e sconfinante con l'autofiction, intitolato *The Leech Woman's Revenge*: lì la studiosa, concentrandosi sulla dimensione dell'eccesso, presenta una lettura della *aging woman* nell'horror che è insieme *scary* e *scared*, che

Has less to do with power than with powerlessness, and whose scariness to men has less to do with sexual desire and castration anxiety than with abjection and death. [...] The middle-aged woman who is both scared and scary – the woman who is neither lover nor mother, the woman who becomes excessive by virtue of being regarded as excess. This is a woman who can't be dealt with as either the object or the subject of the gaze [...].

Subjectively felt, she engenders humiliation and its ancillary horrors. Objectively viewed, she is ludicrous, grotesque. Subjectively felt, she is an *excess woman* – desperately afraid of invisibility, uselessness, lovelessness, sexual and social isolation and abandonment, but also deeply furious at both the double standard of aging in a patriarchal culture and her acquiescence to male heterosexist values and the self-contempt they engender. Objectively viewed, she is sloppy, self-pitying, and abjectly needy or she is angry, vengeful, powerful, and scary. Indeed, she is an *excessive woman*, a woman in masquerade, in whiteface. She is the Leech Woman, the Wasp Woman, the 50-foot woman. She is Norma Desmond and whatever happened to Baby Jane⁶.

La differenza è proprio qui: i film italiani, nonostante presentino una esibizione perfino precoce dei segni della maturità nelle attrici, o forse proprio per questo, non eliminano quelli dell'eros ma li prolungano e li fanno dilagare in avanti negli anni. Non contaminano con la paura dell'*aging* i corpi giovani, ma contagiano con l'eros i corpi maturi (e, vedremo, anziché compromettere l'andamento del *romance*, vi iniettano semmai una dose di eccesso

5 D. Keetley, *The Shock of Aging (Women) in Horror Film*, in C. J. Miller, A. Bowdoin Van Riper (a cura di), *Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging*, cit., pp. 59-60.

6 V. Sobchack, *Revenge of The Leech Woman: On the Dread of Aging in a Low-budget Horror Film*, in R. Sappington, T. Stallings (a cura di), *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture*, Bay Press, Seattle, WA 1994; ora in K. Gelder (a cura di), *The Horror Reader*, Routledge, Londra-New York 2000, pp. 337-338.

melodrammatico). Questo anche per le attrici più anziane, fino a Isa Miranda settantenne: semmai, l'eliminazione del versante erotico è portata avanti soprattutto da Alida Valli⁷. Il concetto più utile per interpretare queste presenze femminili è a mio avviso quello, derivato dal porno, di *milf*⁸, ossia donne mature oggetti e soggetti di desiderio (quelle che, per citare una definizione di Federico Zecca relativa al porno, subiscono «a double process of virtualisation and valorisation of age»⁹). In questi film non ci sono solo streghe ma appunto *milf*, inserite in una visione del mondo morbosa e intrisa di vizio. L'eccezione, sorprendentemente, è il cinema di Dario Argento: i suoi film sono privi di erotismo diretto (si veda quanto è stilizzato *Suspiria*, 1977, rispetto a qualunque film coevo di collegi e clausure femminili), la sua libido si manifesta nella pura penetrazione non sessuale, all'arma bianca, di corpi femminili¹⁰.

Nobili decadute: aging vs. vecchiaia

Le età delle attrici, come si vede dalla tabella in appendice, sono molto diverse, e ciò suggerisce un'ulteriore correzione. Questo corpus impone infatti di separare almeno in parte il concetto di *aging* da quello di vecchiaia¹¹. Quelle che nel titolo del saggio ho chiamato redi-dive non sono in senso stretto donne anziane, ma *donne invecchianti*. La coorte generazionale predominante comprende donne che vanno dai 40 a poco più di 50 anni. Un ambito più sottile, una linea d'ombra che non è la vecchiaia ma il momento in cui l'attrice crudelmente comincia a intravedere il restringersi dei ruoli a lei consentiti – ma va detto

7 G. Maina, *Vallinferno. Interpretazioni di genere di una diva del passato*, "Bianco & Nero", 586, 2016, pp. 79-91.

8 Il termine (acronimo di *Mother I'd like to fuck*) è qui da intendersi più in riferimento all'età anagrafica che al concetto di maternità in senso stretto. In effetti sarebbe più precisa la categoria *mature*, che però nel nome non richiama immediatamente la sfera sessuale. A seconda del ruolo nell'intreccio o dell'età, poi, nel cinema *hard* si parla di *cougar*, di *granny* o *oldies*. Cfr. F. Zecca, *No country for old men? Representations of the Ageing Body in Contemporary Pornography*, in C. M. Scarcelli, D. Chronaki, S. De Vuyst, S. Villanueva Baselga (a cura di), *Gender and Sexuality in the European Media*, Routledge, Londra 2021, pp. 190-202). Sull'ambiguo statuto della *milf* nel porno contemporaneo, cfr. M. Friedman, *Beyond MILF: Exploring Sexuality and Feminism in Public Motherhood*, "Atlantis", 36, 2, 2014, pp. 49-60.

9 F. Zecca, *No Country for Old Men? Representations of the Ageing Body in Contemporary Pornography*, cit., p. 200.

10 Sul rapporto del cinema di Argento col femminile, cfr. J. Reich, *The Mother of All Horror: Witches, Gender and the Films of Dario Argento* in K. Jewell (a cura di), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Wayne State University Press, Detroit 2001, pp. 89-105.

11 Il concetto di *aging* nei media è diventato particolarmente di moda nell'ultimo decennio. Come date simboliche possiamo assumere i due numeri monografici della rivista "Celebrity Studies" (*Back in the Spotlight: Female Celebrity and Ageing*, 2014, vol. 3, n. 1 e *Ageing Celebrities, Ageing Fans, and Ageing Narratives in Popular Media Culture*, 2018, vol. 9, n. 2). Cfr. D. Jermyn, S. Holmes (a cura di), *Women, Celebrity & Cultures of Ageing: Freeze frame*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015; A. Bardo, L. Harrington (a cura di), *Ageing, Media, and Culture*, Lexington Books, New York 2014, pp. 39-51; D. Bazzini, W. McIntosh, S. Smith, S. Cook, C. Harris, *The Aging Woman in Popular Film: Underrepresented, Unattractive, Unfriendly, and Unintelligent*, "Sex Roles: A Journal of Research", 36, 1997, pp. 531-543; N. Richardson, *Ageing Femininity on Screen: The Older Woman in Contemporary Cinema*, Bloomsbury, Londra 2018.

in realtà che anche in molti film americani degli anni Sessanta le streghe o le sfiorite non sono molto più anziane: Bette Davis quando interpreta Baby Jane ha 54 anni; Olivia De Havilland in *Piano... piano... dolce Carlotta* (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, R. Aldrich, 1964) ne ha 49; Geraldine Page 45 in *La terza fossa* (*What Ever Happened to Aunt Alice?*, L. H. Katzin, 1969); Shelley Winters e Debbie Reynolds rispettivamente 51 e 39 in *I raptus segreti di Helen* (*What's the Matter with Helen?*, C. Harrington, 1971).

Ciò mette in gioco o presuppone due elementi fondamentali, interni alle opere e al loro dialogo con l'interprete: 1) L'invecchiamento tematizzato dalla trama o dalla presentazione (tipo di ruolo, abbigliamento, trucco) delle attrici; 2) la riconoscibilità del loro percorso passato. Le redi-dive sono *attrici con un passato*, anzi attrici *che hanno visto anni migliori*. La sperequazione tra un passato più glorioso e un modesto o triste presente è decisiva nella loro percezione e forse auto-percezione: Lucia Bosé da Antonioni a *Qualcosa striscia nel buio* (1971) di Mario Colucci; Anna Maria Pierangeli e Valentina Cortese da Hollywood a, rispettivamente, *Un'ombra nell'ombra* (1977) di Pier Carpi e *Nelle pieghe della carne* (1970) di Sergio Bergonzelli; Alida Valli da *Senso* (1954) di Luchino Visconti alla co-produzione horror-erotico-parodistica *Tendre Dracula* (1974) di Pierre Grunstein, in cui è una castellana patetica e viziosa. Non è privo di significato, al riguardo, che spesso le redi-dive interpretino personaggi di aristocratiche o altissimo borghesi. La nobiltà del passato filmico e teatrale, trasposta fisicamente sullo schermo, diventa emblema della distinzione sociale, segno araldico: quelle che vediamo sullo schermo sono, letteralmente, *attrici nobili decadute*.

Più che leggere le figure femminili del thriller italiano nel solco degli horror alla *Che fine ha fatto Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, R. Aldrich, 1962) in definitiva, le si dovrebbe inserire nel contesto dei generi italiani¹². Queste attrici non sono mai state così spogliate, così eroticamente esplicite nella loro carriera. Siamo in un periodo di contraddittorio ampliamento del visibile nell'ambito del sesso e della violenza (il primo nudo femminile integrale nel cinema italiano è del 1967, quello maschile del 1971; l'anno chiave il 1969, con un'ondata di sequestri di film e riviste)¹³; l'horror e il thriller si trovano a sfruttare e anzi guidare una improvvisa apertura nella esibizione dei corpi femminili¹⁴. In particolare, questa apertura a un tipo particolare di donna oggetto del desiderio: l'horror-thriller è coevo alla commedia erotica e al dramma erotico di ascendenza letteraria, da *Un bellissimo novembre* (1969) di Mauro Bolognini a *Malizia* (1973) di Salvatore Samperi,

12 «La donna, nel bene e nel male, è in realtà la grande protagonista dei film usciti fra il '70 e il '76, ma è come se il cinema, constatata la sua sparizione, ne evocasse il fantasma, rinunciando a metterne in scena le metamorfosi. I film si riempiono di corpi femminili procaci e docili per soddisfare un voyeurismo tutt'altro che elementare: quel che si ama guardare non è tanto la straordinarietà delle forme femminili, quanto il dirompente desiderio maschile» (B. Grespi, *Cine-femmina: quell'oscuro oggetto del desiderio*, in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. 12: 1970-1976*, Marsilio-Edizioni di Bianco & nero, Venezia-Roma 2008, p. 116).

13 Su questo periodo, cfr. G. Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 9-16; C. Cosulich, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova 1969; A. Minuz, S. Vacirca, *69 année érotique. La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta*, "Cinergie", 5, 2014, pp. 107-118; R. Curti, A. Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)*, Lindau, Torino 2015, pp. 7-28.

14 Gian Piero Brunetta ha addirittura definito come idealtipo dello spettatore italiano dell'epoca «il militare in libera uscita» (*Cent'anni di cinema italiano*, in *Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 245).

con radici in *Grazie zia* (1967), dello stesso Samperi. In questi titoli lo schema è spesso di una asimmetria anagrafica (giovane uomo/donna matura, mentre solo più tardi, nel filone della “maladolescenza”, diventerà predominante la formula inversa uomo maturo/fanciulla in fiore). La maturità di queste attrici, coincidendo con un momento di apertura della censura, crea una erotizzazione del loro corpo che è nello stesso tempo una dissacrazione del loro passato divistico.

Giovane cinefilo cerca diva matura per prestazioni camp

Altro presupposto, oltre all'intreccio con i generi coevi e all'erosione della censura, è l'arrivo della prima generazione di registi cinefili: non solo Dario Argento (che usa Clara Calamai in *Profondo rosso*, 1975, Alida Valli e Joan Bennet in *Suspiria*), ma anche, al di fuori del genere in esame, Bernardo Bertolucci (Alida Valli in *Strategia del ragno* [1970], Milly e Yvonne Sanson ne *Il conformista* [1970], Maria Michi e Giovanna Galletti salma in *Ultimo tango a Parigi* [1972], addirittura Francesca Bertini in *Novecento*, [1976]) e Liliana Cavani (Lucia Bosé degente psichiatrica in *L'ospite* [1972], Isa Miranda maîtresse in *Il portiere di notte* [1974], Elisa Cegani e Virna Lisi rispettivamente madre e sorella di Nietzsche in *Al di là del bene e del male* [1977])¹⁵.

A questo punto ci si può porre una domanda, riguardante il patto che questi film fanno con lo spettatore, la natura del loro spettatore implicito. Qual è il senso della presenza di queste attrici? Chi le deve riconoscere, e in che termini? Si tratta di un equilibrio variabile: evidentemente esibire Alida Valli presuppone una riconoscibilità della sua presenza (e del suo invecchiamento), mentre a pochi iniziati è verosimilmente diretta la presenza di un'attrice come Micheline Presle, e quasi a nessuno quella di Maria Michi (che compare brevemente come madre di una delle vittime in *Cosa avete fatto a Solange?* [1972], di Massimo Dallamano) o di Giovanna Galletti (la quale, peraltro, appariva già in *Operazione paura* [1966], di Mario Bava addirittura con un altro nome e cognome, Giana Vivaldi).

Ma più ancora: a che immaginario rimanda la presenza di queste attrici? A quale cinefilia vogliono appellarsi, ammesso che lo facciano, i registi, chiamandole o richiamandole sullo schermo? Il discorso vale in misura ridotta per le interpreti che non sono esattamente *revenant*, come le quarantenni Sylva Koscina o Rossana Podestà (non a caso le due meno esclusivamente identificabili col genere): nel loro caso si tratta piuttosto di una torsione, dell'esplicitazione di caratteristiche già presenti nei ruoli che le due interpretavano tra anni Cinquanta e Sessanta, incarnando ruoli di *pin up* o di espliciti oggetti del desiderio. Per

15 Diverso l'uso, in Bertolucci, degli attori maschi, che sono piuttosto un recupero di caratteristi (Sergio Tofano in *Partner* [1968], Tino Scotti in *Strategia del ragno*) o un rimando a Hollywood (Burt Lancaster e Sterling Hayden in *Novecento*). Ricordiamo che nell'horror thriller la presenza di attori maschi di mezza età è molto più ridotta, e gli unici divi che si possono citare con qualche presenza sono Massimo Girotti (*Gli orrori del castello di Norimberga*, M. Bava, 1972), Gabriele Ferzetti (il tardivo *Sette note in nero*, L. Fulci, 1977) e, curiosamente, Joseph Cotten (*Lady Frankenstein* [M. Welles, 1971], *Gli orrori del castello di Norimberga*, *Un sussurro nel buio* [M. Aliprandi, 1976]).

quasi tutte le altre vediamo qui i primi segni di un gusto camp, che recupera in quel periodo soprattutto il liberty e soprattutto sancisce il revival degli anni Trenta e dell'estetica del ventennio fascista in genere, testimoniato da retrospettive (fondamentale quella di Pesaro nel 1974, ma si ricorda quella al Palazzo delle Esposizioni di Roma del 1979 con un memorabile testo di Alberto Arbasino)¹⁶, mostre (centrale quella alla Biennale di Venezia nel 1978) e vari film – un titolo per tutti: *Telefoni bianchi* (D. Risi, 1976). Oltre a Milly nel citato *Il conformista*, si ricordano in questa chiave il recupero di attrici del periodo fascista in film in costume in ruoli variamente perversi o degradati, da Elsa De' Giorgi e Caterina Boratto in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini a Doris Duranti in *Divina creatura* (1975) di Giuseppe Patroni Griffi.

Milf, streghe, patetiche e bambole

Si può tentare, all'interno delle performance di cui ci occupiamo, una sintetica e sommaria tassonomia.

1. Ci sono anzitutto le *milf* strettamente intese, quelle le cui apparizioni sono caratterizzate dal prorompere di una inedita sessualità. Lampante il caso di Lucia Bosè, compressa e casta negli anni Cinquanta e che nei Settanta, superati i quarant'anni, recita in: *La controfigura* (R. Guerrieri, 1971), dove ha un rapporto sessuale col genero; *Qualcosa striscia nel buio* (M. Colucci, 1971), dove è morbosamente attratta da un maniaco, e in una scena onirica immagina un amplesso che sfocia in coltellate e fiotti di sangue; *Arcana* (G. Questi, 1972), dove ha un rapporto incestuoso col figlio con oggetti che per telecinesi cominciano a volare per la casa; fino alla co-produzione con la Spagna *Le vergini cavalcano la morte* (*Ceremonia sangrienta*, J. Grau, 1973), in cui interpreta la vampira Erzsébet Báthory che fa il bagno nel sangue delle vergini per mantenersi eternamente giovane (figura 1).

Valentina Cortese in *L'iguana dalla lingua di fuoco* (1971) di Riccardo Freda è una donna succube ma molto maliziosa che cerca di sedurre il poliziotto Luigi Pistilli parlando di incomunicabilità. Nel parodistico *Il cav. Costante Nicosia demoniaco ovvero: Dracula in Brianza* (1975) di Lucio Fulci è una ricca mangiatrice di uomini, "Lina la pazza", dai gusti sessuali eccentrici («se non son mostri non si diverte»), mentre in *Un'ombra nell'ombra* (1977) di Pier Carpi è una professoressa che si concede a Lucifero (come Irene Papas, mostrata anche nelle vesti di prostituta da strada). Elizabeth Taylor in *Identikit* (1974) di Giuseppe Patroni Griffi, tangente al genere, è turbata da continui fantasmi erotici che sono nel contempo orrifici (figura 2). Eleonora Rossi Drago e Isa Miranda (la prima anche con una performance lesbo – figura 3 –, la seconda in modi particolarmente bruti, con

¹⁶ A. Arbasino, *Piccolo lessico morfologico degli anni Trenta italiani*, in *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Electa, Milano 1979, pp. 9-22; sul tema, cfr. E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009, pp. 187-194. Per l'attività di Pesaro, cfr. AA. VV., *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Marsilio, Venezia 1975.

l'accoppiamento in una stalla – figura 4 –) seducono Helmut Berger in *Il dio chiamato Dorian* (*Das Bildnis des Dorian Gray*, 1970) di Massimo Dallamano, film che mostra un progressivo scalare le coorti dell'*aging*, dalla venticinquenne Maria Rohm alla quarantenne Rossi Drago alla settantenne Miranda, in un percorso che può essere letto come duplicato narcisistico dell'esorcizzazione dell'invecchiamento al centro del classico di Oscar Wilde.

Sylva Koscina entra nel genere in una fase appena declinante della carriera e grazie a esso si trasforma in figura sensuale e sinistra: in *7 scialli di seta gialla* (1972) di Sergio Pastore è sfigurata e assassina; ne *Il cav. Costante Nicosia* è la moglie algida di Buzzanca; e in *Lisa e il diavolo* (1973) di Mario Bava, sobria e altera in capello con veletta, si accoppia con l'autista.

2. Più tradizionali i ruoli di *streghe e assassine*, a volte asessuate (Valli e Bennett in *Suspiria*), a volte invece in un mix di sesso e morte (Carroll Baker in *Baba Yaga*, 1973, di Corrado Farina; Valentina Cortese e Irene Papas in *Un'ombra nell'ombra*). Al riguardo si segnala la scena tipica di questi ruoli, quella del *dénouement*/confessione, in cui l'attrice spiega in un monologo le ragioni della propria malvagità o insania. Queste scene sono costruite come operistiche “arie della follia” che utilizzano un *over-acting* tipico di uno stile recitativo passato – Marina Berti in *Un angelo per Satana* (C. Mastrocinque, 1966); Cortese in *La ragazza che sapeva troppo* (M. Bava, 1963); Calamai in *Profondo rosso*). Lì una performance dai tratti vistosamente datati viene inserita in un contesto altro come eccesso recitativo: lo stile delle dive del passato è utilizzato come qualcosa di *revenant*, di polveroso e dunque sinistro.

3. Una terza categoria, minore e asessuata ma ben definita, è quella delle *patetiche*, sole e indifese, a volte fisicamente o psichicamente deboli e dunque destinate abbastanza rapidamente a morti violente. In questi ruoli si specializza Rossella Falk (in *Sette orchidee macchiate di rosso* [U. Lenzi, 1972] e *Giornata nera per l'ariete* [L. Bazzoni, 1971]), (figura 5) ma nella casistica rientra anche Isa Miranda in carrozzina di *Reazione a catena* (1971) di Mario Bava.

4. Infine un paio di figure segnalano un caso particolare, quello della *matura/bambina*. Qui rientra anzitutto il paradosso Carroll Baker, che a 25 anni aveva interpretato l'adolescente di *Baby Doll* (Id., 1956) di Elia Kazan e già in *Paranoia* (U. Lenzi, 1970), appena 14 anni dopo, esibisce una sensualità matura, finché ne *Il coltello di ghiaccio* (U. Lenzi, 1972) il suo personaggio si sdoppia letteralmente in due, madre di famiglia quarantenne e bambina con bambole, e l'anno dopo in *Baba Yaga* sarà una strega con una bambola-sosia in latex (figura 6). In questi paraggi possiamo però far rientrare l'uso della singolare fisicità di Laura Betti, sempre indecifrabilmente vecchia/bambina, compiuto da Mario Bava (*Il rosso segno della follia*, del 1969 e *Reazione a catena*) e che troverà compimento nel doppiaggio di Linda Blair in *L'esorcista* (*The Exorcist*, 1974) di William Friedkin.

L'arcipelago delle *milf* del thriller e dell'horror ha dunque un carattere di fondo abbastanza decifrabile, al di là delle variazioni interne. Donne desideranti e desiderabili, sinistre o patetiche, oggetti di uno sguardo morboso e ambiguo, tendenti a un eccesso che però raramente giunge alla ripugnanza. Non si vuole con ciò, beninteso, rivendicare un qualche carattere liberatorio o eversivo di questa rappresentazione: che le *milf* siano oggetto di uno sguardo sessuale anziché di repulsione è certo meno brutale, ma risponde innanzitutto alle esigenze del pubblico maschile dell'epoca e non solo: ai "militari in libera uscita" (e ai loro nipotini cinefili che ne gustano i *repêchage*)¹⁷.

A questo punto (se ripensiamo al legame vecchia/bambina accennato sopra, e un po' diverso dalla versione *Baby Jane*, perché nel nostro caso il secondo polo, l'infanzia è presente in maniera effettiva e non come mera grottesca mascherata) sorge un dubbio: e se la presenza delle redi-dive fosse un esempio di "ritorno del rimosso", non biologico ma storico e filmico? Il cinema degli anni Cinquanta, tra mélo e maggiorate, è un cinema con una prevalenza di personaggi femminili; poi, come è noto, commedia e generi le trascurano, e le donne negli anni Settanta riemergono come corpi da spiare e abusare, ma con un sovrappiù di perturbante, come in questo caso, amplificato dall'età. L'altro rimosso dell'epoca, ripensandoci, sono i bambini, che anch'essi dopo il neorealismo escono di scena e in questi stessi anni tornano in veste di fantasmi o di assassini dell'horror-thriller (da *Profondo rosso* a *Chi l'ha vista morire?* [1972] di Aldo Lado) o di morituri come nel lacrima-movie¹⁸. A volte le due immagini rimosse si trovano insieme, come in *Il diavolo nel cervello* (1974) di Sergio Sollima, che affianca il piccolo divo del lacrima-movie Renato Cestié a una Micheline Presle in veste di Bette Davis fortemente sessuata (evidente la sua attrazione per il genere); e prima ancora c'è *Reazione a catena*, in cui Isa Miranda invalida è affiancata ai due bambini assassini/morituri paradigmatici del periodo, Nicoletta Elmi (l'horror) e ancora Cestié (il lacrima-movie).

La redi-diva è allora forse anche il mélo che ritorna, in un cinema che lo ha eliminato? Per parafrasare la nota espressione di André Bazin (ma curiosamente, già prima, di Irene Brin)¹⁹, le attrici di questi horror e thriller ci appaiono in effetti letteralmente *demoni del*

17 Un caso unico è al limite quello di Carla Gravina, ex ragazzina acqua e sapone e poi scandalosa figura pre-femminista per la sua relazione con Gian Maria Volonté. Gravina, che all'epoca ha solo 34 anni ma una carriera ventennale, in *L'anticristo* (1974) di Alberto De Martino si accoppia con il demonio in una scena lunga 8 minuti, a metà tra *La stregoneria attraverso i secoli* (Haxan, 1921) di Benjamin Christensen e *The Devil in Miss Jones* (Id., 1972) di Gerard Damiano. Forse è la sua la performance più consapevole e oltranzista, l'unica in cui l'*aging* si fa, potremmo dire, *agency*, fino a un sorriso post-possessione che non è il solito ghigno satanico ma un'espressione, diremmo, di sincera e provocatoria soddisfazione.

18 Sul tema vedi E. Morreale, *Bambino*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, vol. 1, Mimesis, Milano 2014, pp. 130-134.

19 La frase di Bazin sul «demone del melodramma, a cui non fanno mai del tutto resistere i cineasti italiani» è a proposito di *Roma città libera* [1946] di Marcello Pagliero, nel celebre saggio su *Il realismo cinematografico e la scuola della Liberazione* (1948), poi in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1975, p. 292. Irene Brin parla di «cattivo demone del melodramma» nel 1941, in una recensione a *Caravaggio, il pittore maledetto* [1941] di Goffredo Alessandrini (ora in *Piccoli sogni di vestiti e d'amore*, Archinto, Milano 2019, p. 65)

melodramma. Erotiche, patetiche, sinistre, insomma *eccessive*, le dive del cinema horror-thriller uniscono in sé, con geometrie variabili, i tre *body genres* secondo la definizione di Linda Williams: porno, melodramma, horror, legati (ricorda la studiosa) rispettivamente a sperma, lacrime e sangue²⁰. Ovvero, per dirla nei termini di *Inferno* [1980] di Dario Argento: *Mater Suspiriorum, Mater Lacrymarum, Mater Tenebrarum*.

Tabella. Le attrici dell'horror-thriller italiano per età

Rosanna Schiaffino	35	L'assassino ha riservato nove poltrone
Laura Betti	36- 40	Il rosso segno della follia Reazione a catena L'esorcista voce
Carroll Baker	37-42	Il dolce corpo di Deborah Orgasmo Così dolce... così perversa Paranoia In fondo alla piscina Il coltello di ghiaccio Baba Yaga
Anita Ekberg	38	Malenka, la nipote del vampiro
Virna Lisi	38	Barbablu
Anna Maria Pierangeli	38	Nelle pieghe della carne
Sylva Koscina	38-43	Nel buio del terrore Il sesso del diavolo 7 scialli di seta gialla Lisa e il diavolo Il cav. Costante Nicosia demoniaco
Lucia Bosé	39-44	La controfigura Qualcosa striscia nel buio Arcana Le vergini cavalcano la morte
Valentina Cortese	40-56	La ragazza che sapeva troppo Giulietta degli spiriti La donna del lago L'iguana dalla lingua di fuoco Tendre Dracula Il cav. Costante Nicosia demoniaco Un'ombra nell'ombra
Elizabeth Taylor	42	Identikit
Rossella Falk	44-46	La tarantola dal ventre nero Giornata nera per l'ariete 7 orchidee macchiate di rosso L'assassino... è al telefono

20 L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, "Film Quarterly", 44, 4, 1991, pp. 2-13.

Eleonora Rossi Drago	45	Nelle pieghe della carne Il dio chiamato Dorian
Marina Berti	45	Un angelo per Satana
Anna Proclemer	47	Paranoia
Micheline Presle	50	Il diavolo nel cervello
Alida Valli	51-59	L'occhio nel labirinto Tendre Dracula Lisa e il diavolo L'Anticristo Suspiria Inferno
Caterina Boratto	50-60	Giulietta degli spiriti Le orme
Giovanna Galletti	50	Operazione paura
Irene Papas	51	Un'ombra nell'ombra
Maria Michi	51	Cosa avete fatto a Solange?
Lilla Brignone	55	Orgasmo
Isa Miranda	65-69	...dopo di che uccide il maschio e lo divora Reazione a catena Il dio chiamato Dorian
Clara Calamai	66	Profondo rosso
Joan Bennett	67	Suspiria



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Gabriele Landrini

Quando i giovani diventano lettori: un'introduzione

Il 7 gennaio 1966, al compimento del suo primo anno di vita, “Big”, rivista nata con lo scopo di rivolgersi a un pubblico specificatamente giovanile, pubblica un lungo articolo intitolato “Chi è senza miti scagli la prima pietra”¹. Pensato come una sorta di sunto programmatico, lo scritto ragiona sulle modalità attraverso cui i giovani – intesi come realtà socialmente attiva e indipendente² – definiscono, caratterizzano e vedono rappresentati loro stessi, anche attraverso figure del mondo della musica, del cinema, dello sport, del jet set o della politica. Questo contributo risulta oggi più di altri significativo, in quanto si delinea come una testimonianza esplicita e dichiarata della multiformità trasversale e «cubista»³ dell’identità giovanile di quegli anni. Muovendosi nei diversi territori dell’industria culturale, il giovane quale agente definito, pensante e consumatore diventa infatti un soggetto degno di essere raccontato e mostrato su più fronti, ma anche e soprattutto un fruitore con cui confrontarsi e a cui indirizzare determinati prodotti, propri all’industria discografica, cinematografica, editoriale *et similia*. Non a caso, il pezzo firmato da Guglielmo Solci mappa o almeno fissa alcune mode, icone, idoli e miti di questo nuovo gruppo sociale, che «sia pur lentamente, acquista peso»⁴. Se l’idea di gioventù esisteva infatti da molto tempo, è all’alba degli anni Sessanta che tale gruppo viene legittimato in quanto tale, conquistando una valenza specificatamente generazionale, collettiva e sociale, oltre che non esclusivamente anagrafica o connessa a logiche politiche e belliche⁵.

1 G. Solci, *Chi è senza miti scagli la prima pietra*, “Big”, II, 1, 7 gennaio 1966, pp. 8-13.

2 Sull’emersione dei giovani come categoria sociale nel contesto italiano degli anni Sessanta, si vedano in particolare M. Canevacci *et al.*, *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, Costa&Nolan, Genova 1993; P. Ghione, M. Grisogni (a cura di), *Giovani prima della rivolta*, Manifestolibri, Roma 1998 e D. Giachetti, *Anni sessanta, comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti e estremisti negli anni della contestazione*, BFS, Pisa 2002, e la riflessione di taglio più teorico M. Tolomelli, *Giovani anni Sessanta: sulla necessità di costruirsi come generazione*, in P. Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi*, Carocci, Roma 2003, pp. 191-216. Ugualmente interessante, in quanto anticipa tale processo al decennio precedente, è inoltre S. Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano 1993.

3 M. Canevacci *et al.*, *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, cit., p. 7.

4 G. Solci, *Chi è senza miti scagli la prima pietra*, cit., p. 10.

5 Per una storicizzazione più ampia dell’idea di gioventù italiana, si vedano A. Varni (a cura di), *Il mondo giovanile in Italia tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1998 e L. Gorgolini, L. Gobbi (a cura di), *Giovani e società in Italia tra XX e XXI secolo. Consumi, demografia, genere, istruzione, movimenti migratori, politica*, Il Mulino, Bologna 2020. Meno legati al contesto nazionale, sono poi G. Levi, J.C. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani*, Laterza, Roma-Bari 1994 e P. Dogliani, *Storia dei giovani*, Mondadori, Milano 2003.

Se questo articolo pubblicato da “Big” segna un significativo punto di partenza, il settimanale di cui fa parte, e le altre riviste che possiamo definire “giovani”, rappresentano oggi una ricca fonte con cui confrontarsi nel momento in cui si desidera analizzare in modo più approfondito il rapporto tra l’industria culturale italiana e i giovani. Parte di un panorama editoriale multiforme e aperto a contaminazioni, le testate specificatamente destinate a questa fascia di pubblico, prese in analisi nello specifico in questa sede, sono sei, divise in due tronchi che abbracciano circa dieci anni. La già citata “Big”, nata nel giugno 1965, è anticipata dalla testata prima avversaria e poi sorella “Ciao amici”, creata nel dicembre 1963. Le due si fondono a partire da novembre 1967 in “Ciao Big”, poi rinominata “Ciao 2001” dal gennaio di due anni dopo. Pubblicate all’inizio rispettivamente da Confeditorial e da Ugo Del Buono, le due capostipiti sono soggette non solo a molteplici cambiamenti di titolazione, ma anche di editore, venendo ereditate a ridosso della fusione del 1967 da Saro Balsamo, e poi da Italeuropa prima e dai Fratelli Fabbri dopo nel 1968, da Libri e Giornali di Attualità nel 1969 e da Leti nel 1970. Meno rocambolesca è al contrario la distribuzione di “Giovani”, altro settimanale a target giovanile che, nato nel febbraio del 1966 grazie a Aldo Palazzi sulle ceneri della rivista femminile “Marie Claire” (e, non a caso, titolato per i primi due numeri “Marie Claire Giovanissima” e per altri due “Marie Claire Giovani”), resiste senza particolari cambiamenti fino al 1970, quando viene ribattezzato “Qui giovani”. Nati in un decennio di presa di coscienza generazionale, entrambi i tronchi editoriali mantengono invariata la propria linea creativa fino alla fine della decade, proponendo contenuti affini ai nuovi consumi giovanili e alle mode beat⁶. A seguito dei movimenti del Sessantotto⁷, le riviste entrano però in crisi: mentre “Qui giovani” cessa le sue pubblicazioni nel 1974, dopo un periodo contenutisticamente caotico e non più così vicino alle tematiche giovanili, “Ciao 2001” sopravvive fino al 1994, assumendo però dal 1972 un taglio specificatamente musicale. Alla luce di questa ricostruzione, si può dunque affermare che la grande importanza data ai giovani e ai loro consumi è rilevabile su queste testate dalla loro nascita nel 1963 fino al 1969, resistendo a seguito di un ridimensionamento fino al 1971, quando l’interesse verso la musica statunitense perlopiù underground si fa centrale, a discapito di tutto il resto.

Se nei pochi saggi dedicati a questa tipologia di stampa italiana molto spazio è spesso dato alle indubbiamente centrali questioni musicali⁸, ancora non sistematicamente esplorato

6 Sul rapporto tra giovani e consumo, in chiave storica, si veda L. Gorgolini, *I consumi*, in P. Sorcinelli, A. Varni (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma 2004, pp. 219-276 e L. Gorgolini, *Un mondo di giovani. Culture e consumi dopo il 1950*, in P. Sorcinelli (a cura di), *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Donzelli, Roma 2004, pp. 277-370.

7 Su giovani e Sessantotto, impossibile non citare il classico N. Balestrini, P. Moroni, *L’orda d’oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 1997 [1988].

8 Seppur nominate in gran parte dei saggi sui giovani italiani degli anni Sessanta, questa branca di riviste – così come la stampa giovanile tout court – risulta poco studiata. Fanno eccezione D. Giacchetti, *Tre riviste per i ‘ragazzi tristi’ degli anni Sessanta*, “L’impegno”, XXII, 2, dicembre 2002, pp. 97-101 e M. Grispigni, *S’avanza uno strano lettore. La stampa giovanile prima del ‘68*, in P. Ghione, M. Grispigni, *Giovani prima della rivolta*, cit., pp. 55-72. Sul legame che le testate intessono con il mondo della musica, si veda inoltre il saggio di più ampio respiro M.F. Piredda, *Il tempo dei giovani e della musica in Italia. Dall’urlo al beat*, in M. Locatelli, E. Mosconi (a cura di), *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Mimesis, Milano-Udine 2021,

è il rapporto con il cinema e l'incidenza che quest'ultimo esercita sui periodici stessi e, direttamente o meno, sui lettori o sulle lettrici. Ragionando per dominanti e senza pretesa di esaustività, ma anzi con l'intento di offrire una prima riflessione di taglio cinematografico che necessita ovviamente ulteriori sviluppi, anche in ottica più specificatamente filmica⁹, il presente saggio vuole riflettere su come il mondo del cinema compaia sulle pagine dei settimanali a target giovanile e su come dialoghi con il proprio pubblico, ricorrendo a una serie di generi o filoni prediletti e a un ventaglio di divi e dive di riferimento¹⁰. Nello specifico, si rintracceranno particolari punti di contatto con il bacino delle pellicole musicali e con il cosiddetto "cinema impegnato", ma si individueranno anche tendenze meno invasive o più sporadiche, rappresentate primariamente dal western, ma anche da alcuni sotto-generi di effimero successo.

Giovani e cinema (su carta): cantanti, contestatori, cowboys e non solo

Andando indirettamente a definire una sorta di canone delle pellicole per i giovani, o di film destinati a un pubblico più ampio ma fruiti in modo particolare da spettatori appartenenti alla fascia d'età di riferimento, le varie "Ciao" e "Giovani" si focalizzano come già accennato su alcuni generi e filoni chiave, oltre che su diverse figure divistiche, connesse alla selezione di lungometraggi, ma proposte a lettori e lettrici anche per vicinanza anagrafica o per una sorta di giovinezza di spirito. A uno sguardo anzitutto panoramico, la concreta presenza delle istanze cinematografiche nei contenuti appare variegata, ma incanalabile in due differenti atteggiamenti assunti dagli editori o dai giornalisti. Il primo, di difficile mappatura e qui solo rapidamente evocato, è indiretto e trasversale: in molti articoli di costume, interviste, rubriche e lettere di varia natura si fanno riferimenti, aneddotici o poco più, a lungometraggi o alle logiche dell'industria dello spettacolo. Come intuibile, in questo caso il cinema non è il centro del discorso, ma un semplice corollario, che aggiunge qualche informazione in contributi pensati per trattare altri argomenti, che vanno dalla moda alla musica, dallo sport all'arte, passando per il mero gossip. Il secondo atteggiamento, centrale

pp. 51-83. Mancano invece contributi di taglio specificatamente cinematografico, ma a riguardo si può comunque ricordare l'intervento di Giulia Fanara "Ciao amici" e "Big": *pagine di cinema popolare in due riviste giovanili degli anni Sessanta* proposto al convegno *Il cinema popolare italiano e la critica internazionale*, organizzato a Roma nel 2017 da Emiliano Morreale.

⁹ Se le riflessioni sulla stampa giovanile sono estremamente circoscritte, lacunosa appare anche la bibliografia, soprattutto di taglio storico, dedicata al rapporto tra cinema e giovani. Tralasciando i saggi e i volumi dedicati a singoli generi, musicarello in primis, si può citare E. Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze 2004.

¹⁰ Come si vedrà, il concetto di divismo si apre, sulle pagine di queste riviste, a significati ampi e trasversali. Con divi e dive si intendono infatti tanto figure di grande popolarità nel panorama nazionale e internazionale, quanto i nuovi beniamini del pubblico giovanile, trattati come celebrità di prim'ordine, anche quando poco più che esordienti. Mancano studi ad ampio respiro dedicati a questa seconda categoria, ma diversi lavori indagano invece il divismo italiano, come ad esempio M. Landy, *Stardom Italian Style: Screen Performances and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008.

in tutti gli articoli qui indagati, elegge invece il cinema ad argomento primario: seppur sia innegabilmente difficile scindere le varie branche dell'industria culturale italiana, diversi articoli si focalizzano precisamente su singoli film, scelti e valorizzati o in base al genere di riferimento oppure in relazione a un ventaglio di divi e dive con cui i lettori e le lettrici possono simpatizzare.

Sfogliando le pagine delle riviste, appare fin da subito chiaro che grande spazio è dedicato ai film musicali, in primis il musicarello italiano. Non entrando nel merito di come si costruiscono sullo schermo queste pellicole già ampiamente studiate¹¹, è interessante constatare come la stampa giovanile ne segua molto spesso l'annuncio, le riprese e l'effettivo lancio, non mancando anche di offrire qualche bonaria recensione. Mai troppo analitici, i vari contributi ricostruiscono in modo puntuale la trama del film, evidenziano temi propri al discorso giovanile, raccontano un paio di aneddoti dal set e riflettono sulle emozioni e sulla carriera degli interpreti, corredando il tutto con un ricco apparato iconografico. Anche nell'ambito specifico delle recensioni, l'assetto critico è tutt'altro che marcato, sfociando generalmente in un parere positivo nonostante tutto. L'interesse che tali riviste propongono per questo tipo di pellicole è legato sì al genere di riferimento, ma soprattutto ai cantanti-attori e alle cantante-attrici che lo popolano, veri e propri idoli dei giovani del tempo.

Un esempio degno di nota è ravvisabile nello spazio dato ai film con Rita Pavone. Se la presenza della cantante-attrice è centrale in queste riviste, alla luce in particolare della sua carriera discografica e della sua vita privata¹², un grande spazio è offerto alle sue pellicole, la cui copertura appare continuativa, se non addirittura consequenziale, tanto che in alcuni contributi in cui si parla dell'uscita di un suo film si discute già delle riprese del successivo. Se i primi numeri si popolano di servizi fotografici, articoli, interviste, cineracconti e recensioni dedicati a *Rita la zanzara* (Lina Wertmüller, 1966) e al suo sequel *Non stuzzicate la zanzara* (Lina Wertmüller, 1967), anticipati o affiancati da più occasionali pezzi su *Rita la figlia americana* (Piero Vivarelli, 1965), il testimone è poi passato a *Little Rita nel West* (Ferdinando Baldi, 1967) e successivamente a *La feldmarescialla* (Steno, 1967)¹³. La figura della Pavone è naturalmente quella che più interessa la stampa giovanile, ma diversi articoli sono dedicati anche a comprimari come Giancarlo Giannini – che in quegli anni stava cementando il suo status di idolo adolescenziale – o Lucio Dalla¹⁴.

11 In particolare in C. Bisoni, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 2020.

12 Il caso di Rita Pavone è tra i più indagati da studiosi e studiose come Rossella Catanese, Maria Francesca Piredda, Deborah Toschi e Claudio Bisoni. Il suo rapporto con la stampa giovanile è sondato in particolare da quest'ultimo, ad esempio in C. Bisoni, *“Donna d'effetto non lo sarò mai”. De-erotizzazione e mascheramento nell'immagine divistica di Rita Pavone sulla stampa giovanile nella seconda parte degli anni Sessanta (Il caso “Giovani”)*, “Schermi”, V, 9, gennaio-giugno 2021, pp. 119-129.

13 A titolo meramente esemplificativo, si vedano, in ordine di film citati M.P. Sironi, *Balla e canta la “Zanzara-Beat”*, “Giovani”, XVIII, 32, 6 agosto 1966, pp. 34-37; G. Lania, *Non stuzzicatela!*, “Ciao amici”, V, 7, 15 febbraio 1967, pp. 18-19; *Rita Pavone in Rita la figlia americana*, “Big”, I, 26, 3 dicembre 1965, pp. 60-63; M. Moretti, *Rita cerca un bel nome per il suo cavallo*, “Giovani”, XIX, 20, 18 maggio 1967, pp. 32-35 e B. Allegri, *Rita canta che ti passa*, “Ciao amici”, V, 42, 17 ottobre 1967, pp. 38-41.

14 Ad esempio, G.B., *Giannini: ballo lo shake*, “Giovani”, XVIII, 33 (nuova serie), 13 agosto 1966, pp. 63-62

Un medesimo atteggiamento è adottato anche per i film con Al Bano e Romina Power: puntellati da numerosi riferimenti di carattere più rosa, che giocano sulle speculazioni relative a un loro legame sentimentale poi confermato, si susseguono articoli e servizi fotografici dedicati a *Nel sole* (Aldo Grimaldi, 1967), *L'oro nel mondo* (Aldo Grimaldi, 1968), *Suo nome è Donna Rosa* (Ettore Maria Fizzarotti, 1969) o *Pensando a te* (Aldo Grimaldi, 1969), e più tardivamente a *Angeli senza paradiso* (Ettore Maria Fizzarotti, 1970)¹⁵. Non mancano poi pezzi dedicati ai (pochi) film che i due girano singolarmente, dove spesso si evoca l'assenza del partner, come dimostra l'apparente rifiuto di Al Bano di lavorare senza Romina ne *Il ragazzo che sorride sole* (Aldo Grimaldi, 1969)¹⁶.

Ai casi emblematici e continuativi, si affiancano contributi su lungometraggi il cui interesse verso i protagonisti risulta più sporadico. Da *L'immensità (La ragazza del Paip's)* (Oscar De Fina, 1967) con Don Backy a *Nessuno mi può giudicare* (Ettore Maria Fizzarotti, 1966) con Caterina Caselli e Laura Efrikian, da *Zum Zum Zum - La canzone che mi passa per la testa* (Bruno Corbucci, 1968) con Little Tony e Orietta Berti a *Una ragazza tutta d'oro* (Mariano Laurenti, 1967) con Iva Zanicchi e Patty Pravo, da *Dio come ti amo!* (Miguel Iglesias, 1966) con Gigliola Cinguetti a *I ragazzi di Bandiera gialla* (Mariano Laurenti, 1967) con Marisa Sannia a Fabrizio Moroni¹⁷, il musicarello italiano invade le pagine delle riviste giovanili, confermando il primato che questo filone (e i personaggi principali e secondari che lo popolano) esercita nel cuore del proprio pubblico.

Non mancano anche occasionali invasioni nel cinema musicale americano e britannico, che replicano in linea di massima le stesse politiche discorsive degli articoli dedicati alla controparte italiana: i lungometraggi con i Beatles, i Los Bravos o i Rolling Stones, ma anche quelli con Barbra Streisand o Elvis Presley¹⁸, sono raccontati sempre a partire dalla trama, dai temi più vicini alla sfera giovanile e dal complesso o dal divo e dalla diva che li interpreta.

Specularmente, la stampa giovanile dedica ampio spazio alla categoria, sicuramente non di facile definizione, di "cinema impegnato". Tale etichetta, che chiaramente può aprirsi a

per il primo, intervistato sul set di *Rita la zanzara*, e *O.K. Dalla pistolero a cavallo*, "Giovani", IXI, 24, 15 giugno 1967, pp. 22-23 per il secondo, protagonista di un servizio fotografico durante le riprese di *Little Rita nel West*.

15 A riguardo, sempre nell'ordine dei film citati, si vedano ad esempio *Come un film ci racconta la sua vita*, "Giovani", XIX, 47, 23 novembre 1967, pp. 78-79; A. Cremonese, *Albano ciak*, "Ciao Big", IV, 7 (18), 1 maggio 1968, pp. 18-20; A. Casale, *Al Bano è proprio "cotto"!* "Senza Romina non canto!", "Giovani", XXI, 26, 26 giugno 1969, pp. 42-45; *Al Bano e Romina si sono sposati!*, "Giovani", XXI, 42, 16 ottobre 1969, pp. 48-49 e G. Resta, *Al Bano e Romina: due angeli senza paradiso*, "Ciao 2001", II, 30, 30 luglio 1970, pp. 26-27.

16 A. De Robertis, "Senza Romina non giro!", "Giovani", XXI, 1, 2 gennaio 1969, pp. 18-19.

17 Nell'ordine, L.G., *Due immensità per Don Backy*, "Giovani", XIX, 24, 15 giugno 1967, pp. 38-41; P. Dessey, *Nessuno mi può criticare*, "Big", II, 20, 20 maggio 1966, pp. 56-59; M. Conti, *Orietta Berti monaca zum zum*, "Ciao 2001", I, 30, 20 luglio 1969, pp. 10-13; *Iva tutta d'oro*, "Giovani", XIX, 21, 25 maggio 1967, pp. 38-39; C. Testa, *Gigliola ha ceduto: farà un film*, "Big", I, 18, 8 ottobre 1965, pp. 40-41 e G. Cajati, *Fabrizio e Marisa che coppia, ragazzi!*, "Giovani", XIX, 19, 11 maggio 1967, pp. 34-39.

18 Sempre nell'ordine, e sempre a titolo esemplificativo, *I Beatles in Help! Aiuto!*, "Big", I, 25, 26 novembre 1965, pp. 60-65; A. Relandini, *Los Bravos dal disco d'oro al cinema*, "Ciao amici", V, 48, 28 novembre 1967, pp. 20-23; G. Russell, *Mick: un attore unico al mondo*, "Giovani", XXI, 18, 1° maggio 1969, pp. 40-45; E. Smith, *Funny Barbra*, "Ciao 2001", I, 9, 25 marzo 1969, pp. 48-49 e G. Cesari, *Voglio trovare quella giusta*, "Ciao amici", IV, 11, 24 aprile 1966, pp. 44-46.

differenti generi, filoni e pellicole, ritorna più volte sulle pagine di “Giovani” e “Qui giovani”, ma anche sulle testate dell’universo “Ciao”. Con questo termine si raggruppano realtà tra loro differenti, che vanno da film con una certa istanza autoriale alla base, a storie maggiormente politicizzate, passando anche per lungometraggi semplicemente più drammatici di altri. In tutti i casi, non bisogna però credere che vi sia una grande profondità artistica, politica o ideologica nel modo in cui questi film sono trattati: se è indubbia la centralità discorsiva che occupano le questioni giovanili, l’approccio è comunque generalista, incentrato su resoconti contenutistici, aneddoti di costume e analisi perlopiù inconsistenti. Anche i contributi all’apparenza maggiormente strutturati spesso presentano slogan accattivanti solo nel titolo, non soddisfacendo le attese negli articoli veri e propri. Nuovamente, a guidare la selezione sembrano essere gli interpreti, ma a volte anche i film stessi, la cui scelta non a caso si orienta su storie con protagonismo giovanile o che permettano di offrire un approfondimento su temi chiave per la corrispondente fascia di pubblico. In antinomia con il film musicale, assoluto protagonista fino al 1969 e poi in netta decadenza, il film impegnato appare invasivo nel post-Sessantotto – in linea con una graduale, ma sempre blanda, politicizzazione delle riviste tout court –, pur venendo evocato nel corso di tutti gli anni Sessanta. Diversi cantanti-attori e cantanti-attrici, ma anche moltissimi aspiranti interpreti all’esordio sul grande schermo, ambiscono infatti a prendere parte a film di questo tipo, contrapposti alle pellicole più specificatamente di genere. Caterina Caselli sottolinea in vari articoli e interviste come lei punti a interpretare film di alto livello, senza però mai riuscirci; nondimeno, i vari Little Tony, Bobby Solo e Maurizio parlano di provini, progetti all’estero, film apparentemente di spessore diretti anche da Federico Fellini o Luchino Visconti, che però abitualmente non si concretizzano¹⁹. Dello stesso parere sono anche gli attori e le attrici estranei al mondo della canzone: se Franco Nero sottolinea l’apparente abbandono dei lungometraggi di genere per pellicole impegnate come un momento da festeggiare, Terence Stamp afferma di tenerci troppo al cinema per fare film commerciali e poco profondi²⁰.

Il salto dai generi popolari al film impegnato capita tuttavia molto raramente. Particolarmente degno di nota è il caso di Gianni Morandi. In linea con quanto successo per Rita Pavone e Al Bano, i film con il “Morandino” protagonista hanno una grandissima copertura sulle riviste giovanili fin dalla trilogia con Laura Efrikian²¹. Complice il successo del giovane divo, i suoi contatti all’interno delle redazioni e una capacità impareggiabile di essere a ogni evento mondano, Morandi appare forse più di chiunque altro sulle pagine di “Giovani” e “Ciao”, stando attenzione anche nel momento in cui cerca di lanciarsi

19 M. Piccolo, *Caterina scrive il soggetto di un film*, “Giovani”, XX, 7, 15 febbraio 1968, pp. 82-84; A. De Robertis, *Farò un film con Alain Delon*, “Qui giovani”, XXIII, 21 gennaio 1971, pp. 36-37; F. Melli, *Niente film con Preasly*, “Big”, II, 13, 1 aprile 1966, pp. 10-13 e M.P., *Non dimentico mai quelle ore con Fellini*, “Giovani”, XX, 50, 12 dicembre 1968, pp. 78-79.

20 M. Tosti, *Addio al West*, “Ciao amici”, IV, 34, 21 settembre 1966, pp. 46-48 e O. Pencill, *Rivolta? Protesta? Sì ma contro la mia ricchezza*, “Ciao amici”, IV, 46, 21 dicembre 1966, pp. 26-29.

21 Ancora poco studiato, il caso di Gianni Morandi è forse il più interessante e meriterebbe una riflessione a parte. Il cantante-attore bolognese appare infatti sulle pagine delle riviste giovanili in maniera estremamente invasiva, quasi settimanalmente, con contributi diversi che spaziano da articoli di costume a rubriche di posta, da diari a interviste, da recensioni a semplici note, da copertine a servizi fotografici.

come attore di alto profilo. Dopo un apparente svolta con *Per amore... Per magia...* (Duccio Tessari, 1967), reclamizzato come il primo lungometraggio impegnato di Morandi ma poi rivelatosi una favola musicale non molto diversa dai musicarelli tradizionali²², la sua occasione arriva con *Le castagne sono buone* (Pietro Germi, 1970): nuovamente pubblicizzato come il film che segna la svolta da interprete impegnato del cantante, il periodo sul set e la distribuzione in sala sono accompagnati da numerosi servizi fotografici e interviste, oltre che da approfondimenti su alcuni snodi tematici vicini alla questione giovanile, in particolare alle nuove mode hippy²³.

Se Morandi sembra essere l'unico cantante-attore a fare questo salto di qualità, che a uno sguardo retrospettivo non ha comunque dato i risultati sperati, ci sono figure il cui nome viene fin da subito associato al cinema impegnato, rimarcandone i meriti intrinseci. Se dall'industria musicale arrivano Massimo Ranieri e Adriano Celentano²⁴, in ambito specificatamente cinematografico emergono come sempre attori o attrici giovani quali Lou Castel, Catherine Spaak, Helmut Berger o Ottavia Piccolo (ma più occasionalmente anche numerosi altri nomi, da Lino Capolicchio a Jane Birkin, da Mark Frechette a Judi Bowker, da Leonard Whiting a Stefania Sandrelli), oltre che occasionali divi e dive più noti come Marlon Brando, Sophia Loren o Jean-Paul Belmondo²⁵. Interessante è soprattutto il caso di Pierre Clémenti, incoronato emblema di un nuovo tipo di gioventù profonda, ideologicamente impegnata e politicizzata, oltre che dichiaratamente anticapitalista, in netto contrasto con l'immaginario leggero del divismo ye-ye del musicarello. Al pari forse solo di Castel, Clémenti è più volte raccontato a partire dalla sua anima ribelle e sovversiva, tanto da guadagnarsi l'epiteto di contestatore²⁶. Allo stesso modo, i film di cui è protagonista si

22 Tra i più ricchi, P. Dessy, *Aladino o Cupido?*, "Big", II, 45, 9 novembre 1966, pp. 50-52 (a cui si può aggiungere anche l'appariscente copertina); M. Tosti, *Gianni: dal costume di Aladino alla divisa militare*, "Ciao amici", IV, 40, 2 novembre 1966, pp. 22-25 e S. Mugano, *Gianni per amore per magia*, "Ciao amici", V, 21, 24 maggio 1967, pp. 58-61.

23 Sempre tra i più articolati, M. Giordani, *Morandi ha avuto paura*, "Ciao 2001", II, 22, 4 giugno 1970, pp. 20-22, 24; R. Tumbarello, *Gianni con barba e baffi ha cominciato il suo film*, "Qui giovani", XXII, 17, 23 aprile 1970, pp. 46-47 e *Incidente! Morandi fa a pugni*, "Qui giovani", XXII, 33, 13 agosto 1970, pp. 22-23.

24 Il primo è spesso contrapposto come attore di alto livello ai colleghi più dediti alle pellicole musicali, come testimonia emblematicamente, in una sorta di sfida creata dalla stampa con Morandi, *Non ci sono dubbi sul "set" vince Ranieri*, "Qui giovani", XXIII, 3, 21 gennaio 1971, p. 15. Il secondo, nonostante il passato nei musicarelli, è evocato come attore quasi esclusivamente in relazione a progetti di film connotati come impegnati, a partire da *Serafino* (Pietro Germi, 1968), ampiamente discusso dalla stampa giovanile, come nel significativo articolo R. Tumbarello, "Voglio diventare un grande attore!", "Giovani", XX, 21, 23 maggio 1968, pp. 24-27.

25 A titolo esemplificativo, e nell'ordine, G. Di Prospero, *Un volto che spacca*, "Big", II, 16, 22 aprile 1966, pp. 18-21; Catherine Spaak ha deciso: *prima il cinema e poi la tv*, "Giovani", XIX, 43, 26 ottobre 1967, pp. 26-27; G. Chermel, *È salito con la caduta*, "Ciao 2001", I, 44, 36 novembre 1969, pp. 40-41; T. Regini, *Ottavia del miracolo*, "Ciao 2001", II, 21, 27 maggio 1970, pp. 16-19; P. Rivetti, *Non sono figlio di papà*, "Ciao Big", V, 3, 17 gennaio 1969, pp. 38-44; P. Olmi, *Jane Birkin. Costa poco la ragazzina di 'Blow-Up'*, "Ciao Big", 4, 26 gennaio 1968, pp. 22-23; C. Mascalero, *Gli attori giovani che parlano ai giovani*, "Qui giovani", XXIII, 18, 14 maggio 1971, pp. 48-50; C. Mascalero, *Una fortuna sfacciata!*, "Qui giovani", XXIII, 18, 6 maggio 1971, pp. 30-31; G. Russell, *Abbiamo lasciato il cuore in Italia*, "Giovani", XX, 48, 28 novembre 1968, pp. 24-25, 29; T. Fusco, *L'ultima occasione*, "Ciao Big", 26 (37), 11 settembre 1968, pp. 34-36; P. Olmi, *Gli incubi di Marlone*, "Big", II, 5, 4 febbraio 1966, pp. 58-60; Sophia Loren si innamora di un prete, "Ciao 2001", II, 15, 15 aprile 1970, pp. 10-11 e J.L. Perrier, *Bebel torna a casa*, "Ciao 2001", I, 31, 27 agosto 1969 pp. 10-14.

26 Come riportato nell'intervista R. Tomeo, *Pierre Clémenti. Bello di giorno*, "Ciao 2001", III, 1, 6 gen-

caricano o sono caricati di maggiore profondità, perché raccontano apparentemente i veri problemi della gioventù di quegli anni.

Accanto alla dialettica tra film musicale e impegnato, la cui consequenziale predominanza è una conseguenza dell'evoluzione interna alle embrionali culture giovanili italiane, si susseguono poi richiami ad altri generi, pellicole o mode più o meno temporanee. Non entrando troppo nel merito del discorso, dato che il loro apporto appare solo parzialmente significativo, basti sapere che largo spazio è offerto anche al western, perlopiù italiano ma anche americano, che risulta puntualmente presente nel corso dell'intera vita editoriale delle riviste giovanili ed è alla base di un ricchissimo corpus di oltre un centinaio di articoli, interviste e recensioni, non realmente coeso, ma indubbiamente degno di menzione, almeno per due motivi. Da un lato, permette di constatare come, in uno spettro temporale rotto da uno spartiacque culturale come il Sessantotto, l'interesse verso questo genere riesca a sopravvivere, senza che il suo spazio sia ridimensionato (come succede al film musicale) o ampliato (come per il cinema impegnato). Dall'altro, denota la presenza di un interesse sistematico da parte del pubblico giovane, generalmente non associato, almeno in maniera netta, a questa tipologia di lungometraggi. Pur non apparendo decisivi per la selezione delle pellicole proposte, eccezion fatta forse per i casi di Clint Eastwood e Giuliano Gemma, una certa continuità è data di nuovo dalla ricorrenza di alcuni divi giovani, tra cui spiccano, accanto ai due nomi appena citati, Tomas Milian, Franco Nero, Andrea Giordana e Terence Hill, oltre a volti più noti come Paul Newman, Jane Fonda e Claudia Cardinale²⁷.

In parallelo alla lunga vita del western, alcune mode effimere, spesso legate a una singola pellicola o saga di grande successo giovanile, si succedono infine in tempi diversi²⁸: se a metà degli anni Sessanta un significativo interesse emerge nei confronti delle pellicole di James Bond *et similia*, all'imbrunire del decennio si parla molto di mafiosi e poliziotti grazie a *Gangster Story (Bonnie and Clyde)*, Arthur Penn, 1967), mentre l'inizio degli anni Settanta è segnato dal «bikexploitation»²⁹, per merito dell'interesse destato da *Easy Rider* (Id., Dennis Hopper, 1969)³⁰.

naio 1971, pp. 20-21. L'attore è poi protagonista di altri numerosi contributi, tra cui si possono citare P. Dessy, *Pierre Clémenti*, "Ciao Big", IV, 4, 25 gennaio 1968, pp. 18-19; R. Tumbarello, *Andrà per il mondo a predicare l'amore*, "Giovani", XX, 23, 6 giugno 1968, pp. 24-27 o G. Resta, *Clémenti non vuole essere "usato"*, "Ciao 2001", I, 17, 1969, pp. 46-50.

27 G. Menchinelli, *Il favoloso Clint*, "Big", I, 7, 23 luglio 1965, pp. 32-33; *Straordinario. Gringo sposa Gringa*, "Giovani", XX, 26, 27 giugno 1968, pp. 30-31; G. Steni, *Quella "carogna" di Tomas*, "Big", II, 21, 25 maggio 1966, pp. 62-65; G. Steni, *Spara nero*, "Big", II, 23, 8 giugno 1966, pp. 46-48; *La dura legge del desperado*, "Ciao amici", V, 26, 28 giugno 1967, pp. 28-29; C. Tumbarello, *Mi chiamano Trinità, ecco tutta la mia vita*, "Qui giovani", XXIII, 50, 16 dicembre 1971, pp. 38-41, 52; R. Tomeo, *Un uomo, oggi*, "Ciao 2001", III, 13, 31 marzo 1971, pp. 46-47; G. Steni, *Jane Fonda in Cat Ballou*, "Big", II, 4, 1966, pp. 54-57; R.T., *Per Claudia Cardinale acquistati un treno e una stazione*, "Giovani", XX, 19, 9 maggio 1968, pp. 30-31.

28 È necessario puntualizzare che la grande copertura mediatica a cui sono soggetti questi film spesso erompe i confini delle riviste giovanili, come testimonia ad esempio G. Rigola, *Il fenomeno Bond in Italia attraverso i periodici e le riviste femminili (1964-1968)*, in M. Pollone (a cura di), *James Bond. Fenomenologia di un mito (post)moderno*, Bietti, Milano 2016, pp. 227-238.

29 Termine ripreso da M. Rubin, *Make Love, Make War: Cultural Confusion and the Biker Film Cycle*, "Film History", VI, 3, 1994, pp. 355-381.

30 Ad esempio, G.R., *Arriva 007 in tuta spaziale*, "Giovani", XIX, 34, 24 agosto 1967, pp. 40-43, 52-53; P.

Alla luce di questa mappatura, che come già affermato vuole porsi come un possibile punto di partenza per indagare il rapporto tra cinema e stampa giovanile, emerge l'importanza che il primo riveste per la seconda, oltre che indirettamente per i lettori e le lettrici di riferimento. Pur risultando indubbiamente secondario, soprattutto se comparato alla musica, il cinema si delinea comunque come un ricco bacino, vasto e imprevedibile, da cui attingere, che almeno in parte costruisce e restituisce i gusti e gli interessi dei giovani prima (e dopo) la rivolta. Andando a occupare un tassello di quel sistema intermediale su cui poggia l'industria culturale italiana del secondo Novecento³¹, esso propone storie e volti nuovi, spesso condivisi con altre forme di spettacolo, che riflettono e allo stesso tempo aiutano a modellare una nuova gioventù consapevole, attiva e collettiva. Dal film musicale al cinema cosiddetto impegnato, passando per il meno invasivo ma ugualmente presente western, e dialogando con mode e tendenze passeggere, i lungometraggi destinati al grande schermo compaiono infatti regolarmente sulle pagine delle riviste giovanili, attraverso i beniamini musicali prestati alla recitazione, gli idoli votati alla (blanda) contestazione, ma anche i cowboy dal sorriso smagliante o gli agenti segreti sempre alla moda, senza dimenticare i grandi interpreti del tempo.

Queste storie e queste figure permettono a uno sguardo retrospettivo non solo di riflettere sul legame tra cinema e editoria a target giovanile, ma anche di andare oltre la carta stampata. Testate come quelle dell'universo "Ciao" e "Giovani" si configurano come uno spazio privilegiato per sondare in senso più ampio il cinema «sui» e «per» i giovani³², oltre che il divismo a esso affine. Film che raccontano – in modo innegabilmente ovattato – il passaggio verso l'età adulta, dunque, ma anche lungometraggi a più ampio respiro fruiti da un pubblico adolescenziale e giovanile, che in questi anni più che mai diventa consumatore per eccellenza. Un micro-cosmo cinematografico, riflesso poi sulla carta stampata, fatto di amori, canzoni e tardive contestazioni, ma anche di avventure nel west, missioni segrete e corse motociclistiche, nella costante ricerca e creazione di storie e di «miti» – per riprendere l'articolo da cui si è partiti – contemporaneamente privati e collettivi. Miti che, in un costante cortocircuito, subiscono le influenze, veicolano le istanze o addirittura modellano le forme di un'identità giovanile sempre più attiva e decisiva, che in pochi anni avrebbe scosso come mai prima la storia culturale e sociale italiana.

Dessy, *Warren l'arrampicatore*, "Ciao Big", IV, 1, 5 gennaio 1968, pp. 12-13 e A. Keyworth, *Corri, Angel, corri!*, "Ciao 2001", II, 34, 27 agosto 1970, pp. 50-52.

31 Sistema ricostruito ad esempio da F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998 o da P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, Il Saggiatore, Milano 2009.

32 Formula presa in prestito da V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985 [1974], p. 7, il primo studioso a proporre questo dualismo per il cinema popolare.

UN COMPOSITORE A QUATTRO CORSIE. PIERO PICCIONI E LA MUSICA PER IMMAGINI

Michelangelo Cardinaletti

Lo scorso 6 dicembre 2021 è stata inaugurata presso i *Forum Studios* di Roma la mostra celebrativa per il centenario della nascita di Piero Piccioni¹, fra i maggiori compositori italiani di musica applicata alle immagini del secondo Novecento. Molteplici sono le collaborazioni instaurate con i più vari registi, segno del gradimento per le sue partiture, ma anche della versatilità con cui ha saputo cimentarsi nei vari generi cinematografici affrontati nel corso di mezzo secolo di attività. Pur non vantando studi in conservatorio, Piccioni è riuscito attraverso una lunga e ininterrotta carriera ad affinare le tecniche di armonizzazione, composizione e direzione d'orchestra, evidenziando fin dai suoi primi lavori una capacità e uno stile del tutto peculiari.

L'intento del contributo è quello di delineare all'interno dell'estesa produzione di Piccioni la presenza di quattro principali corsie, ovvero quattro versanti o grandi ambiti, alle quali le opere del compositore possono essere ricondotte. Proporre tale indagine su Piccioni, a breve distanza dall'anniversario, appare oggi necessario perché al sostanziale disinteresse bibliografico non è corrisposto un silenzio discografico. Numerose sono infatti le pubblicazioni, fra LP e Compact Disc, riguardanti la sua attività per il cinema. Segno evidente dell'attenzione da parte di appassionati ed esperti del settore, ma anche del potente impatto che il suo nome ha esercitato e continua ad esercitare su un mercato in continua trasformazione².

L'indagine – che opera una rilettura complessiva volta soprattutto a mettere a fuoco la ricezione della musica per il cinema di Piccioni – si è potuta avvalere delle ristampe in Compact Disc delle edizioni discografiche originali, i cui inserti hanno svelato interessanti informazioni e note di commento³. Essa intende dar conto della fortuna critica del compositore nell'ambito della musica per film, quale si evince in primo luogo dalla pubblicazione delle cosiddette “colonne sonore”. Per ripercorrere alcuni momenti della sua attività artistica

1 Per un profilo biografico si veda M. Corbella, ad vocem *Piccioni, Piero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 83, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2015, https://www.treccani.it/enciclopedia/piccioni-piero_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato 25 agosto 2023).

2 Le statistiche di Spotify illustrano come Piccioni vanti una media mensile superiore al milione di ascoltatori, con streaming in tutto il mondo, di cui gran parte negli USA (consultato 25 agosto 2023).

3 L'analisi delle colonne sonore e dei libretti, che svolgono una funzione paratestuale, è volta qui a mettere in evidenza soprattutto la ricezione, in un'accezione pragmatica: sulle differenze tra la musica presente nel film e la relativa pubblicazione discografica si rimanda a R. Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 243-255.

si è fatto ricorso al materiale esposto durante la mostra e alla cortese disponibilità di Jason Piccioni, figlio del maestro.

L'ascolto delle musiche⁴ è stato effettuato sia direttamente dalle pellicole prese in esame, sia attraverso la relativa traccia presente nell'edizione discografica di riferimento. Tale approccio ha consentito di comprendere il carattere dei brani e il loro utilizzo all'interno dei film, rendendo possibile l'individuazione delle principali aree che costituiscono l'eredità musicale di Piccioni.

Corsia numero 1: Piero Morgan, ovvero Piccioni jazzista

L'inclinazione jazzistica di Piero Piccioni è la componente essenziale del suo modo di essere compositore⁵. Essenziale ma non unica. È infatti con lo pseudonimo da jazzista – Piero Morgan – che Piccioni firma la sua prima composizione cinematografica, vibrante e drammatica, per il film *Il mondo le condanna* (1952) di Gianni Franciolini. Ascoltando la musica di questa pellicola si rileva una proposta ben distante dal jazz, genere che allora, in Italia, solo sporadicamente veniva concepito sul grande schermo⁶.

È in particolare nel corso degli anni Cinquanta che si va diffondendo fra i compositori del periodo un certo modo di pensare il jazz in relazione alle immagini dei film. Ciò anche grazie alla presenza di artisti con solide esperienze maturate in ambito jazzistico come Armando Trovajoli, Piero Umiliani, Pino Calvi, Lelio Luttazzi, Lallo Gori, Riz Ortolani, Roberto Nicolosi e ovviamente Piccioni. Come ha osservato Leo Izzo, si assiste: «alla creazione di un'idea di jazz cinematografico specificamente italiano, che si impose in particolare nella commedia»⁷. Il totale sdoganamento del genere, come noto, avverrà nel 1958 con *I soliti ignoti* di Mario Monicelli, ritenuto non solo il capostipite della commedia all'italiana, ma anche il primo film con una colonna sonora (firmata da Umiliani) interamente jazzistica.

Una tappa fondamentale nella carriera di Piccioni è il 1959, anno in cui partecipa al film *I magliari* di Francesco Rosi. Si tratta di una collaborazione decisiva, che segna l'inizio di uno dei rapporti più fecondi tra compositore e regista del cinema italiano. Non a caso

4 Al riguardo si è tenuto conto dei criteri analitici individuati da Sergio Miceli, con particolare riferimento alla cosiddetta teoria dei livelli. Cfr. S. Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica - Analisi, Tipologie*, LIM/Ricordi, Lucca-Milano 2009, pp. 643-666. Vedi anche E. Morricone, S. Miceli, *Comporre per il cinema*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 2001, pp. 77-128.

5 Nel 1944 Piccioni (con lo pseudonimo di Piero Morgan) costituisce l'Orchestra 013, la prima formazione jazz italiana, vedi A. Mazzoletti, *Il jazz in Italia. Dalle origini al dopoguerra*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 327. Nel 1949, durante un soggiorno newyorkese, si esibisce alla CBS in una *jam session* nel quintetto di Charlie Parker.

6 Anche se il jazz aveva avuto una prima diffusione durante il fascismo ed era tornato alla ribalta al termine delle ostilità belliche, radicandosi fortemente nella cultura popolare grazie alla radio e alla circolazione discografica, in quel frangente gli esempi di applicazione nel cinema sono circoscritti a pochi casi. Un certo interesse lo suscita l'intervento di Armando Trovajoli per due scene di ballo nel film *Riso Amaro* (G. De Santis, 1949) musicato da Goffredo Petrassi. Astratto e rarefatto è invece l'utilizzo che ne fa Giovanni Fusco in *Cronaca di un amore* (1951) di Michelangelo Antonioni. Cfr. L. Izzo, *Incorporazioni. Il jazz nel cinema italiano*, in R. Calabretto, M. Cosci, E. Mosconi (a cura di), *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, "Quaderni del CSCI", 15, 2019, p. 180.

7 Ivi, p. 181.

diventerà da quel momento, come Rota già lo era per Fellini, il musicista di riferimento dei futuri film di Rosi⁸.

Per questa pellicola a Piccioni viene richiesto un commento di impianto jazzistico. Un invito gradito, che darà alla luce una partitura ricca di effetti e ritmi sincopati, capace di sottolineare, mediante la sonorità jazz, le vicende degli emigrati italiani nelle torbide atmosfere di una Germania distante e inospitale illustrate da Rosi.

È la prima occasione per Piccioni di scrivere con maggiore libertà il tipo di musica a lui più congeniale, in cui a dominare è «un impasto quasi sinistro dei fiati, lungo linee armoniche che ricordano senz'altro la lezione ellingtoniana ma anche quella di Stan Kenton»⁹. Si tratta di una scelta molto innovativa, come osserva Pugliese: «in alcune soluzioni più sperimentali e di ricerca Piccioni abbandona il “cool jazz” e si sporge alle (e oltre le) soglie del “free”, inoltrandosi in veri e propri “studi” di ricerca strumentale per basso e percussioni, evocativi di un clima ambiguo, ostile e piuttosto sinistro»¹⁰.

Negli anni Sessanta seguiranno altre esperienze simili. In *Adua e le compagne* (A. Pietrangeli, 1960) Piccioni «wrote and conducted an American jazz score for the film with a sad and romantic leitmotiv played by the string and rhythm section to accompany the character of Adua»¹¹. Nel film *L'assassino* (E. Petri, 1961) «Piccioni's score is constructed from the easy-listening hits of the era, often placed into the reality of the film»; ma la sua è anche una musica che «aids the director in establishing the film's main narrative gimmick, that is the reliance on flashbacks»¹².

E poi ancora *Mafioso* (A. Lattuada, 1962), in cui l'applicazione del jazz si fa insistente proprio per la capacità di aderire al racconto filmico con grande efficacia, sottolineando le atmosfere talvolta notturne e fumose, altre frenetiche e metropolitane.

Interessanti risultati di jazz applicato al cinema Piccioni li proporrà anche successivamente in film come *La vita agra* (1964) di Carlo Lizzani, *Il momento della verità* (1965) sempre di Rosi (con una singolare fusione tra il jazz e il flamenco spagnolo) e *La decima vittima* (1965) di Elio Petri, dove l'utilizzo della voce di Mina, con incedere ostinato e ossessivo, aumenta l'effetto grottesco e satirico proposto dal racconto. I vocalizzi seduttivi e al tempo stesso minacciosi fanno da contrappunto agli inseguimenti della cacciatrice interpretata da Ursula Andress durante il gioco perverso tra prede e predatori messo in atto in un distopico futuro.

In questa corsia *I magliari* ha un ruolo centrale. Non solo per la disinvolta applicazione del jazz, e nemmeno per aver gettato le basi del sodalizio con Rosi, ma anche per aver reso possibile l'incontro con uno degli interpreti chiave del cinema italiano: Alberto Sordi. Il compositore instaurerà con l'attore romano una collaborazione che non ha termini di

8 Sulla collaborazione tra Rosi e Piccioni si veda E. Comuzio, *Quando diventa esemplare il rapporto regista-compositore. La musica di Piccioni nei film di Rosi*, in S. Gesù, *Francesco Rosi*, Incontri con il cinema, Acicatena 1991, pp. 65-74.

9 Nota di R. Pugliese nel libretto de *I Magliari*, CD Album, Beat Records Company 2013, p. 4.

10 Ibid.

11 Nota di C. Fuiano in *Adua e le compagne*, CD Album, Cinevox 2005, p. 3.

12 Nota di G. Hubai in *L'assassino*, CD Album, Quartet Records 2017, p. 5.

paragone nella storia del cinema. Di molti film di Sordi interprete e di tutti i film di Sordi regista, Piccioni comporrà le musiche, dando voce a un genere assolutamente caratteristico che ritroveremo anche in molte pellicole della commedia all'italiana.

Corsia numero 2: Piero Piccioni comedy side

Il percorso musicale di Piccioni nella commedia presenta due evidenti caratteristiche: l'originalità e l'impronta personale. Nel complesso il compositore riesce a esprimersi in questo genere con continuità e naturalezza, dando l'impressione, anche negli esiti più laboriosi, che le sue musiche siano concepite di getto, senza trucchi o artifici di sorta. Il tratto più autentico di Piccioni nella commedia è senz'altro il peculiare impasto ottenuto tra la fusione dei fiati (soprattutto gli ottoni), elaborati secondo la maniera delle big band americane dei vari Miller e Goodman, con le sonorità degli archi inserite delicatamente e spesso modificate attraverso la sordina. In questo contrasto unico di suoni si coglie l'essenza della sua personalità artistica, connotata dalla commistione del jazz con i vari umori del periodo, senza mai trascurare la passione per i ritmi latini. In questo senso il musicista ha condotto una ricerca individuale segnata da interessanti sperimentazioni che di fatto lo inseriscono fra i compositori di punta della commedia all'italiana¹³.

Sia quando lavora per o con Sordi, sia quando lavora per altri, Piccioni compone per le commedie partiture dal tono brillante e ricche di verve. Il suo apporto al genere introduce numerosi elementi di novità, filtrati attraverso uno stile che oltre ad essersi consolidato nel tempo, risulta facilmente identificabile sin dall'ascolto delle prime note. Nello specifico, la sua proposta si contraddistingue per un frequente utilizzo di marcette, valzer spiritosi e motivi allegri, talvolta affidati al mandolino, che arrivano allo spettatore anche per la loro immediata orecchiabilità, senza che risultino banali o scontati.

Per iniziare si può subito rivolgere l'attenzione a *Fumo di Londra* (1966), film che segna l'esordio alla regia di Sordi. Oltre al celebre *You never told me*, cui accenneremo più avanti nell'ambito delle canzoni, la colonna composta da Piccioni riflette l'atmosfera londinese anni Sessanta che circonda il personaggio sordiano di Dante Fontana, un antiquario perugino turista nella capitale britannica. Fra i tanti interventi, Piccioni realizza un commento dal gusto vivace e sardonico per l'antologica sequenza in cui Sordi si aggira per

13 Insieme a Umiliani e Morricone, attivi anche in altri generi, Piccioni e Trovajoli sono i musicisti che hanno maggiormente contribuito a costruire l'identità musicale della commedia all'italiana. Ciò è riscontrabile sia in termini quantitativi, essendo la loro partecipazione estesa a decine di film, che qualitativi, come confermano le numerose richieste di collaborazione da parte di registi e produttori, nonché il caloroso successo di pubblico che ha alimentato il mercato discografico di riferimento. Le loro composizioni hanno accompagnato le pellicole più rilevanti del genere, realizzate non a caso dai maggiori esponenti di questa stagione cinematografica come Scola, Monicelli, Risi, Pietrangeli, Zampa, Comencini, Salce, Wertmüller, Steno e Sordi regista. Inoltre i due compositori hanno contrassegnato il periodo che va dalla seconda metà degli anni Sessanta ai primi anni Settanta grazie ad una sapiente e musicalmente peculiare contaminazione tra il jazz e le innovazioni della musica beat, chiaramente percepibile nei numerosi film cui hanno preso parte.

i più prestigiosi magazzini londinesi per acquistare gli articoli (scarpe, guanti, ombrello e pipa) che sanciranno la sua trasformazione in un vero gentleman inglese. Il pezzo dal titolo *Mr. Dante Fontana*, definito uno «sparkling rhythmic motif that moves between shake and swing»¹⁴, coglie pienamente, anche attraverso l'ausilio del coro femminile, il tratto spiritoso e umoristico espresso dall'attore.

Uno dei brani che ha più contribuito a definire musicalmente la maschera comica di Sordi nell'immaginario collettivo è *La marcia di Esculapio*, tratta da *Il medico della mutua* (1968) di Luigi Zampa, una satira su un certo malcostume sanitario tipicamente italiano. La struttura è briosa e funzionale alle immagini, e, oltre ad essere un «concentrato di bossa nova, jazz, easy listening, lounge e pop», concorre «a ritmare le divertenti incursioni in corsia del dottor Tersilli e del suo seguito»¹⁵.

Inconfondibili, anche per la timbrica affidata al peculiare uso degli ottoni e dei fiati, sono le melodie del film diretto e interpretato da Sordi *Finché c'è guerra c'è speranza* (1974), dove tra «i colori etnici dell'Africa e Latino Americani [...] il compositore ha scritto un tema che è divenuto il motivo che tra i tanti identifica nel pubblico la figura comica, ma anche nostalgica di Alberto Sordi: *Rugido do leao*»¹⁶.

Per un confronto con qualche altro caso si vedano *Firestar express* dal film *Il diavolo* (G. L. Polidoro, 1963), l'inno de *Il presidente del Borgorosso Football Club* (L. F. D'Amico, 1970), le chitarre e mandolini dal sapore tutto italiano de *Le vacanze intelligenti* (A. Sordi, 1978, dal film collettivo *Dove vai in vacanza?*), tema fra l'altro utilizzato di recente per lo spot di una nota catena di supermercati¹⁷.

Il ventaglio di idee che Piccioni offre alla commedia si arricchisce anche di temi leggiadri, scorrevoli, in alcuni casi con funzione didascalica, come *Viaggio attraverso l'Australia* dal film *Bello, onesto, emigrato Australia...* (1971), definito «punto di forza del commento [...], brillante ritmico pezzo lounge con Edda Dell'Orso che vocalizza magnificamente e viene ripreso nell'arco del film con versioni lente e magiche»¹⁸.

La peculiarità di queste composizioni è anche nell'aver contribuito – dice Alberto Sordi – «ad arricchire la mia fantasia nel comporre le storie di tanti personaggi italiani»¹⁹. Un aspetto generalmente trascurato, in quanto, come suggerisce Comuzio, «si parla di solito di sodalizi di musicisti con registi [...], mai o quasi mai dell'accoppiata di un compositore e di un attore», rilanciando sul fatto che nel rapporto con Sordi «la musica di Piccioni è l'acustico corrispettivo di quella faccia che ammicca ai nostri vizi»²⁰.

14 Nota in retrocopertina di C. Fuiano in *Fumo di Londra*, LP Album, Cherry Red Records 2015.

15 Nota di A. Morandi in *Il medico della mutua / Il Prof. Dott. Guido Tersilli primario della clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue*, CD Album, Beat Records Company 2015, p. 3.

16 Nota di C. Fuiano in *Finché c'è guerra c'è speranza*, CD Album, Digitmovies 2011, p. 2.

17 Il riferimento è allo spot pubblicitario della catena Crai, andato diffusamente in onda nel biennio 2017-2018.

18 Nota di C. Fuiano in *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata*, CD Album, Beat Records Company 2018, p. 4.

19 Nota in retrocopertina di A. Sordi in *Storia di un italiano / Il grande cinema di Alberto Sordi con le musiche di Piero Piccioni*, CD compilation, GDM 2002.

20 E. Comuzio, *Piccioni specchio di Sordi*, in S. Micheli (a cura di), *L'immagine e il suono: Alberto Sordi, Piero Piccioni*, Il Leccio, Siena 1994, p. 26.

Piccioni per la commedia compone anche numerose canzoni, le quali spesso vanno a costituire il tema conduttore. Esse partecipano al film, con un apporto decisivo e calibrato al contesto. Lo dimostrano interpretazioni come la citata *You never told me* (anche nella versione italiana di Mina *Breve amore*); o ancora il duetto *Ma 'ndo... Hawaii* con Monica Vitti per il film *Polvere di stelle* (1973); o anche *Amore amore amore* da *Un italiano in America* (1967), sempre con Sordi nella duplice veste di attore e regista.

All'interno delle stesse commedie, oltre ai ballabili che vedremo nell'ultima corsia, è ricorrente la presenza di temi d'amore coinvolgenti, dove la melodia è sempre proposta in modo incisivo e mai aggressivo. Sono motivi dolci, piacevoli, in alcuni casi struggenti, che rivestono un ruolo importante nel film nella descrizione degli stati d'animo dei personaggi e della loro psicologia. Queste partiture affondano le loro radici nello stesso terreno che darà a Piccioni linfa per comporre con esiti non convenzionali nel genere drammatico e sentimentale.

Corsia numero 3: Piero Piccioni sinfonico

All'interno del panorama compositivo di Piccioni il versante sinfonico è sicuramente quello più sorprendente. Stupisce infatti come un jazzista, per lo più senza studi accademici, sia in grado di affrontare una struttura di stampo sinfonico raggiungendo risultati significativi nell'impiego del corpo orchestrale. Piccioni riesce in questo tipo di operazioni sia con grandi che con piccoli organici. Di grande effetto è il *Super Flumina Babylonis* che fa parte del film *Uomini contro* (1970) di Rosi. Per questa pellicola «il commento musicale di Piccioni risulta così aderente al pensiero di Rosi che nell'ascoltarlo sembra addirittura di vedersi scorrere sotto gli occhi le immagini del film»²¹. Il brano *Super Flumina*, diverso rispetto al precedente per la presenza di un vasto coro, è una partitura squisitamente sinfonica che evidenzia con efficacia la drammaticità degli eventi che si svolgono lungo le trincee della prima guerra mondiale.

Altrettanto complessi sono i temi realizzati per grande orchestra in due film epico-mitologici diretti da Sergio Corbucci come *Romolo e Remo* (1961) e *Il figlio di Spartacus* (1962), in cui gli arrangiamenti colgono la lezione di Miklós Rózsa, che di Piccioni fu amico ed estimatore, ma in una chiave tutta personale, anche perché, sostiene Marshall, «while lesser composers were attempting desultory imitations of Lavagnino or Masetti, Piccioni produced his own brand of symphonic dramatics to provide a modern but not anachronistic style of historical score»²².

Anche in questa corsia gli esempi sono numerosi. E non sono solo riferibili al grande schermo. Vale la pena, in tal senso, cogliere l'occasione per rammentare anche i lavori per

²¹ Nota interna di F. Rinaudo in *Le musiche di Piero Piccioni per i film di Francesco Rosi*, LP Compilation, WEA 1981.

²² J. Marshall, *Piero Piccioni*, in "SCN/19 Soundtrack Collector's Newsletter", 19, 1979, p. 10.

la televisione, ambito in cui Piccioni si è prodigato con soluzioni di qualità. In sceneggiati di grande successo come *La figlia del capitano* (1965) di Leonardo Cortese e *I fratelli Karamazov* (1969) di Sandro Bolchi, Piccioni libera una inaspettata carica sinfonica e melodrammatica. Nel secondo caso, come è stato osservato, Piccioni «works with various levels of whimsically structured musical themes, from dramatic and melodramatic motifs to the romantic and lyrical passages that define the character of Dostojevskij's epic story»; di questa sua fatica colpiscono anche i temi spirituali per grande coro, che concorrono a dimostrare «the composer's creativity and great ability to create atmosphere in film»²³.

Da ricordare sono anche le musiche di due film di Domenico Paoletta, entrambi del 1973, riconducibili al filone erotico-conventuale intitolati *Le monache di Sant'Arcangelo* e *Storia di una monaca di clausura*, che Stefan Schlegel definisce «two of his most beautiful symphonic scores for these historical dramas»²⁴. Piccioni elabora degli adagi per archi, per organo e per flauto (con esecuzioni di Severino Gazzelloni), alternati a madrigali e mottetti per voci femminili costituendo un commento che «doesn't merely underline individual actions, but puts a reflective commentary on the film, illuminates the atmosphere and mood and thus translates the feeling of pain and suffering, but also those of pity and sympathy into exquisite musical sounds»²⁵.

Nel versante sinfonico, come accennato in precedenza, rientrano anche i temi d'amore. Uno degli esempi più rilevanti per carpire l'essenza del lato sentimentale di Piccioni è il tema realizzato per il film *Il malato immaginario* (T. Cervi, 1979) intitolato *Se m'ami e se non m'ami*. Il pezzo è riproposto più dolcemente in un altro momento assai lirico del film (*Ecchete merlo*) a commento di un monologo del malato interpretato da Sordi di fronte a un piccolo merlo posatosi sul tavolo della sua stanza.

Altri modelli idonei per cogliere l'espressività sentimentale di Piccioni sono rintracciabili in film come *Amore mio aiutami* (A. Sordi, 1969), il cui tema principale, elaborato attraverso un fitto tessuto di archi, restituisce una notevole carica romantica²⁶, *Appassionata* (G. Calderone, 1974), con brani in continuo movimento in quanto «the amount of music gradually increases as the romantic and erotic relationships get more confusing within the family»²⁷, e *Io e Caterina* (A. Sordi, 1980) per le cui immagini sono stati concepiti «spartiti al velluto, con un'orchestra che crea densità ma evitando di essere ingombrante»²⁸, con particolare riferimento al tema per archi (*I've seen love face to face*) «di riconoscibile stile piccioniano»²⁹.

Piero Piccioni è un autore complesso proprio per la sua versatilità, e ciò lo si può apprezzare anche quando realizza composizioni più disimpegnate, in alcuni casi con funzione

23 Nota di J. Švábenický in *I fratelli Karamazov*, CD Album, Kronos Records 2013, pp. 2-3.

24 Nota di S. Schlegel in *Le monache di Sant'Arcangelo / Storia di una monaca di clausura*, CD Album, Digitmovies, 2004, p. 3.

25 Ibid.

26 Cfr. E. Comuzio, *Piccioni specchio di Sordi*, cit., pp. 18-19.

27 Nota di G. Hubai in *Appassionata*, CD Album, Quartet Records 2011, p. 6.

28 Nota di F. Babini in *Io e Caterina*, CD Album, Beat Records Company 2011, p. 6.

29 E. Comuzio, *Piccioni specchio di Sordi*, cit., p. 23.

diegetica o di *background music*. Ci riferiamo alle melodie ritmate, invitanti alla danza. Gli esempi nella sua produzione sono cospicui e meritano dunque un approfondimento.

Corsia numero 4: Piero Piccioni dance music

Le note di Piccioni per il film *Professor Kranz tedesco di Germania* (1978) di Luciano Salce sono una dimostrazione chiara di come il musicista abbia approcciato la cultura brasiliana scrivendo delle originali varianti di bossa nova, avvalendosi anche della collaborazione di due illustri artisti del genere quali Toquino e Vinicius de Moraes, coinvolti nell'arrangiamento del pezzo *Golpe Errado* che riecheggia nei titoli di testa. «Sebbene siamo alla fine degli anni '70 – scrive Babini – il gusto espresso dal maestro è alquanto retrò, con una cifra stilistica ben memore del Jobim più maturo»³⁰.

Un'altra testimonianza evidente, di qualche anno più recente, è il *main theme* di *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974) di Lina Wertmüller, *score* che valse a Piccioni il David di Donatello per la miglior colonna sonora. Anche qui, attraverso l'uso delicato dei fiati (flauto e tromba) e della chitarra si struttura una soffice bossa dalla quale emerge un certo grado di malinconia e amarezza.

La notevole versatilità del compositore è testimoniata anche da alcune partiture realizzate per opere riconducibili al cinema d'exploitation italiano. In questi lungometraggi, che si situano a metà strada tra il documentario e la fiction vera e propria, il compositore riesce infatti a passare con una certa disinvoltura dalle atmosfere esotiche e rilassate di un film come *Bora bora* (1968) di Ugo Liberatore, ai ritmi veloci e incalzanti tipici del mondo movie con *Inghilterra nuda* (1969) di Vittorio De Sisti. Se quest'ultimo si inserisce in un filone ormai consolidato e che vede tra i suoi caposaldi musicali il commento di Piero Umiliani per *Svezia inferno e paradiso* (L. Scattini, 1968), il primo è ritenuto un autentico fenomeno anticipatorio del cinema esotico-erotico, portato al suo apice qualche anno più tardi con la serie impersonata da Laura Gemser e principciata con il capitolo *Emanuelle nera* (1975) di Bitto Albertini (con musiche di Nico Fidenco)³¹.

Nei film cui Piccioni prende parte, fra i quali si può senz'altro annoverare anche *Fratello mare* (1975) di Folco Quilici, si concentrano, in base al contesto filmico, una grande varietà di temi ballabili che affondano le loro radici nell'*easy listening* e nella *space age pop*. Traendo ispirazione dalla cultura latina, africana, caraibica, hawaiana o polinesiana, si mescolano, attraverso l'uso di strumenti tipici e percussioni, i generi più diversi: shake, samba, rock and roll, mambo, calypso, cha cha cha. Il revival degli anni Novanta di questa corrente, racchiusa dagli addetti ai lavori sotto l'ampia e inclusiva etichetta di *lounge music*, ha riconosciuto Piccioni come uno dei più abili esploratori del genere³².

30 Nota di F. Babini in *Professor Kranz tedesco di Germania*, CD Album, Beat Records Company 2011, p. 4.

31 Cfr. V. Mattioli, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Baldini&Castoldi, Milano 2016, pp. 523-526

32 Per un maggiore approfondimento sul fenomeno della musica lounge, segnatamente al contesto dei compositori di musica da film italiani, si rimanda a F. Adinolfi, *Mondo Exotica. Suoni, visioni e manie della*

Cambiando registro, valzer di ampio respiro sono presenti in molti film. Il metro ternario viene utilizzato da Piccioni con finalità differenti suggerite dal contesto. Sono interessanti due esempi in contrapposizione fra loro: l'ironico e garbato valzer per mandolino da *Il comune senso del pudore* (A. Sordi, 1974) e i tradizionali valzer tipicamente di corte (*I valzer imperiali*, *Valzer da Vienna*) per il televisivo *Anna Karenina* (S. Bolchi, 1974).

Al di là di tutti i possibili sviluppi avanzati con i ballabili, è nella rielaborazione della musica argentina che Piccioni ha prodotto i risultati più interessanti. Numerosi e diversi tra loro sono i tanghi elaborati dal compositore nell'arco dell'intera carriera. Il primo esempio che si può chiamare in causa è il tango (*Tango versione A*) de *La commare secca* (1962) di Bertolucci, che ha un ruolo importante nel commentare la sequenza della pietosa litigata tra la strozzina, che difende il compagno mantenuto, e la madre. A seguire *Il tango per flicorno* (e la variante *Tango del mare*) da *Senilità* (1962) di Mauro Bolognini, fra i tanghi più noti di Piccioni. Esso si lega in modo esemplare agli ambienti e alla psicologia dei personaggi del film, incedendo con un tono grave e mesto. Di sapore grottesco e beffardo è invece lo *Scopone Tango* dal film *Lo scopone scientifico* (1972) di Luigi Comencini, che sottolinea l'amara sequenza in cui si consuma l'illusione di una vincita da sogno da parte dei due poveri protagonisti.

Altri risultati significativi sono rintracciabili nel commento di *Riavanti... marsch!* (1979) di Luciano Salce, soprattutto con il tango lento (*Antica fiamma*), funzionale per parodiare i militari che nonostante l'età si comportano come seduttori da strapazzo. Nel film ricorre anche un *Tanghetto erotico*, che assume un tono particolarmente grottesco per effetto del sintetizzatore che si mescola col sax nello sviluppo della melodia.

Un altro celebre tango composto da Piccioni che svolge un ruolo molto importante nel film «in funzione di sarcastica sottolineatura al balletto delle visite e degli incarichi»³³ è il *Tango delle autoambulanze*, presente nel già citato *Il medico della mutua*.

Numerosi altri esempi potrebbero essere chiamati in causa, come il *Tango diabolico* da *Totò diabolico* (1962) di Steno, il *Tango travolgente* da *Toh, è morta la nonna!* (1969) di Mario Monicelli, il *Sante Mariuccia Tango* da *Tutto a posto e niente in ordine* (1974) di Lina Wertmüller. Ed è curioso che il tango ritorni, quasi a chiudere un cerchio, nell'ultima pellicola musicata da Piccioni, che coinciderà anche con l'ultima fatica da regista e attore di Sordi, per il film *Incontri proibiti* (1998).

5. Piccioni universe: un bilancio conclusivo

Lo stile di Piccioni, suddiviso nei quattro ambiti tematici qui proposti, non ha subito nel tempo variazioni rilevanti. La sua personalità si è dimostrata coerente e sempre in sintonia

rivoluzione lounge, Marsilio, Venezia 2021; F. Gazzara, *Lounge music. Storia, generi e protagonisti della musica di sottofondo*, Odoja, Bologna 2011.

³³ E. Comuzio, *Piccioni specchio di Sordi*, cit., p. 19.

con le esigenze sia dei registi e produttori, sia del pubblico. Inoltre, se la produzione di altri autori può essere oggetto di una periodizzazione, secondo cui in determinati momenti prevalgono un certo gusto, una certa inclinazione, un certo interesse, in Piccioni, invece, questa caratteristica appare assente. Dagli anni Sessanta in poi, raggiunta la piena maturità, le quattro corsie sono sempre attive, fruibili e interscambiabili. Le musiche brillanti concepite per il personaggio di Sordi ne *Il diavolo*, ad esempio, non sono distanti da quelle composte circa venti anni più tardi per *In viaggio con papà* (A. Sordi, 1982). Stesso ragionamento quando ci si riferisce ad un determinato genere musicale: se prendiamo il tango de *Il bell'Antonio* (M. Bolognini, 1960) troveremo senz'altro profonde affinità e somiglianze con quello concepito otto anni dopo per *Il medico della mutua*, o con quello di *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (L. Wertmüller, 1972), posteriore di oltre vent'anni.

Naturalmente si possono notare dei cambiamenti quando si entra nel merito del rapporto con i registi, anche se questo, come ovvio, è un fenomeno che riguarda tutti i compositori per il cinema. Restando al caso di Piccioni, però, appare evidente come il discorso riguardi prettamente la sfera delle contaminazioni, le quali ruotano sempre intorno alla solida e qualificata impostazione di jazzista. Con Rosi era necessario arricchire il jazz con sonorità orchestrali; se si guarda invece a Quilici si noterà che il jazz veniva mescolato prevalentemente con la ritmica etnica o esotica. È attraverso questo schema che Piccioni rispondeva alle esigenze dei registi, a riprova di quanto resti centrale nella sua visione musicale l'essenza del jazz, genere con cui – ribadiva il musicista – «si riesce a esprimere qualsiasi sentimento, qualsiasi visione del mondo, qualsiasi reazione psicologica a qualsiasi evento»³⁴.

Assai complesso, invece, è tentare di descrivere il metodo con cui Piccioni allestiva le proprie colonne sonore. Sono molto diverse fra loro, infatti, le dinamiche con cui un compositore concepisce la propria musica e possono cambiare di caso in caso³⁵. In un'intervista del 2002 vengono chiariti alcuni aspetti. Nell'illustrare le attività di realizzazione, Piccioni spiega quanto sia importante in via preliminare avere un confronto diretto col regista. Le impressioni che possono essere evocate in questi primi scambi sono di fondamentale importanza per il processo creativo e non possono in nessun modo essere rimpiazzate dalla sola lettura della sceneggiatura. Anche se in linea generale Piccioni ha sempre preferito concentrarsi sulla stesura della partitura dopo la visione dell'opera montata, riteneva indispensabile ricevere le informazioni dall'autore del film e creare con lui un rapporto di fiducia³⁶.

Dal punto di vista meramente pratico, con il passare del tempo Piccioni ha affinato una prassi compositiva che si è svincolata dai tempi della moviola per lasciar spazio ad un approccio che prevedeva la scrittura e l'incisione della musica indipendentemente dalla scena prevista. Solo in un secondo momento si sarebbe provveduto al montaggio in sincrono. Tale adattamento al processo realizzativo ci spinge a riflettere maggiormente sulla figura del

34 F. Adinolfi, *Mondo Exotica. Suoni, visioni e manie della rivoluzione lounge*, cit., pp. 293-294.

35 Per un quadro realistico delle molteplici possibilità con cui i compositori del periodo si sono trovati a lavorare nel mondo del cinema si veda G. Plenizio, *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Guida, Napoli 2006.

36 Archivio Istituto Luce, *Intervista al musicista e compositore Piero Piccioni*, Fondo Mario Canale, 5 luglio 2022, 0:11:20 – 0:13:30, <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/ILC100003500/39/intervista-piero-piccioni.html> (consultato 25 agosto 2023).

musicista-artigiano, categoria alla quale Piccioni ha sempre ritenuto di appartenere. Come ben evidenziato da Roberto Calabretto la dimensione artigianale del compositore “cinematografaro”, tipologia emancipatasi faticosamente nel corso dei decenni, pur palesando una subalternità ai vincoli della committenza e ai diversi elementi del sistema produttivo, si è espressa, tanto più nei casi delle personalità maggiormente dotate, con risultati di grande rilevanza. Ciò è accaduto anche a Piero Piccioni, il quale ha mostrato una chiara «vocazione a fare musica senza esclusioni aprioristiche, superando le obsolete e anacronistiche tassonomie»³⁷. Seguendo la traccia di Calabretto, quindi, si noterà che le quattro corsie fin qui analizzate comprovano come Piccioni sia a tutti gli effetti «un musicista completo, in grado di confrontarsi con i diversi generi, mettendo in campo codici stilistici di diversa natura e muovendosi nel problematico campo delle contaminazioni»³⁸.

Questa poliedricità trova riscontro anche nel rapporto con l'industria discografica. Dando uno sguardo alle pubblicazioni in vinile si può osservare come Piccioni sia riuscito a conquistare uno spazio piuttosto rilevante sul mercato, soprattutto in un momento storico in cui la musica da film rappresentava una nicchia ben più ristretta di quella odierna. Negli anni Sessanta e Settanta sono numerose le edizioni discografiche riguardanti i lavori di Piccioni, a riprova di quanto fosse alta la considerazione riservatagli dall'industria musicale, senz'altro ben più lusinghiera rispetto ad altri colleghi. Stima, tra l'altro, rimasta viva nel tempo, come attestano le frequenti ristampe in CD delle sue opere.

Per concludere il percorso affrontato è nelle parole di Piccioni che possiamo trovare una interessante chiave di lettura per comprendere il senso della sua versatilità, della sua capacità di adattarsi al contesto filmico con soluzioni personali, ma ogni volta diverse: «il musicista, molto spesso, è chiamato, piuttosto che a dare la misura di sé, [...] a interpretare oggettivamente un mondo musicale che non appartiene a lui, ma che appartiene ad altre esperienze, ad altri popoli, ad altri musicisti, ad altre epoche»³⁹. Tale pensiero riassume quell'identità su cui Piccioni ha costruito la sua personale estetica artistica.

37 R. Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, cit., p. 53.

38 Ibid.

39 G. Pellegrini, M. Verdone (a cura di), *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1967, p. 42.

UNCANNY PHONOSPHERE. NOTES ON THE SOUNDSCAPES OF *DRACULA* AND *FRANKENSTEIN*¹

Andrea Valle

A tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
W. Shakespeare, *Macbeth*, Act V, Scene 5

Introduction

Sound can be regarded as a fundamental element in the rise of the horror genre². Some fundamental aspects of horror becomes apparent when the technological paradigm reached a first full development. Indeed, the most intriguing case is provided by a quite compact corpus of films, those produced by Universal in the early Thirties, that defined a set of pivotal features for the future of the genre.

The first supernatural horror talkie produced by Universal is *Dracula*³ (T. Browning, 1931). Its production dates to a year when the sound film, meant as *all talkie*, is an almost established reality⁴. The following year, *Frankenstein* (J. Whale, 1932) leads to a higher degree of complexity the new genre by further developing the aesthetic and linguistic instances already presented in *Dracula*, in a way that would provide a long-enduring definition of the genre itself. Then, films like *The Mummy* (K. Freund, 1932), *The Black Cat* (E.G. Ulmer, 1934) and other Universal titles from the Thirties would refine further the very notion of horror from then on⁵.

The aesthetic foundation of audible at cinema started in the Thirties through the complete overcoming of a first experimental phase (1927-1929)⁶ and the outline of a sound style that

1 Some preliminary notes that have been expanded in this article are contained in L. Canova and A. Valle, *Esordio dell'orrore. Sull'udibile in alcuni horror talkies della Universal*, in I. Meandri, A. Valle (eds.) *Suono/immagine/genere*, Kaplan, Torino 2011, pp. 65-80.

2 Spadoni has provided a brilliant study on the transition to sound in relation to horror films in terms of reception theory, that is, from the perspective of how «the introduction of sound resensitized viewers to the artificial nature of cinema», R. Spadoni, *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2007, p. 120. In this study, I will rather focus on the textual aspects, that is, in terms of Eco's theory, on the *intentio operis* rather than the *intentio lectoris*, see U. Eco, *The Role of the Reader*, Indiana UP, Bloomington 1979.

3 In fact, the first Universal horror sound film could be considered *The Cat's Creeps* (R. Julian, 1930), remake of *The Cat and the Canary* (P. Leni, 1927), but it is a completely post-synchronized film.

4 H.M. Geduld, *The birth of the talkies*, Indiana UP, Bloomington 1975.

5 Peirse has observed that *Dracula*, *Frankenstein* and *Dr Jekyll and Mr Hyde* (R. Mamoulian, 1931) represent a pivotal trio not only in term of contemporary production and reception, but also in relation to academic discussion. This situation has shifted the critical interest away from various other films that in the Thirties have provided a much varied set of realizations of the horror genre (A. Peirse, *After Dracula: The 1930s Horror Film*, Tauris, London 2013, *Introduction*).

6 A. Boschi, *Dal muto al sonoro*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. II. 1 Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 1999.

would pave the way for the classic dominance of speech at cinema. The subsequent consolidation of a certain musical-vocal proliferation would lead to an impoverishment of the acoustic dimension, relegating non-verbal sound elements to a position of absolute marginality, at least in the classic Hollywood cinema. However, in the early '30s the role of "sound" (here meant as what is neither speech nor music) appears to be a fundamental element of the new audiovisual medium: a first true exaltation of the "off" as an excluded but pivotally active space, that therefore raises questions in the audience, and exerts a 'pressure' on the image.

While discussing the relations between magic and the birth of silent film, Solomon observes that «the cinematic medium perfected the dematerialization of the body that had been one of the magician's specialties»⁷. In this sense, there is a sort of historical deep continuity between cinema and supernatural that seems to be further exploited by the introduction of sound. For Spadoni the uncanny (the Freudian *Unheimlich*) in the first sound horror films is more generally related to the medium itself, rather than to its content, as the presence of sound triggered «the major return of medium-sensitivity to ordinary viewing in thirty years»⁸. In sound film the viewers are provided with two sensitive organizations, rather than one as in silent film, and they are thus forced to integrate them. It is this newly required effort that is at the origin of the uncanny. Interestingly, it has been observed that the mute horror films from the '20s, while providing a source of inspiration for the genre to come, cannot be properly defined as horror⁹. *Dracula* and *Frankenstein* are the «two horror films that by virtue of their massive influence, further transmitted the shock waves of the sound transition deep into matures sound era»¹⁰.

Dracula and the pervasiveness of the howl

In *Dracula*, the first introduction to the demonic and inexplicable inside the narration happens underground, where Dracula (Bela Lugosi) and his brides wake up in the crypt that hosts them during their sleep. After the camera has shown – with some close shots – rats and insects alternated to coffins, together with their synchronous sounds, a howl can be heard. Following the slow movements of the vampire, this new animal emission aurally appears, probably for the first time in the history of cinema. The howl opens to another space, outside the vast crypt, and aptly demonstrates that "unifying enrichment", often mentioned as the primary function of sound in the cinema¹¹. Through Dracula's gaze, the space of the crypt regains its wideness (via a long shot, with the sound off provided by the

7 M. Solomon, *Disappearing tricks. Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2010, p. 3.

8 Spadoni, *Uncanny Bodies*, cit., p. 14.

9 See W.K. Everson, *Classics of the horror film: from the days of the silent film to the Exorcist*, The Citadel Press, Secaucus 1974, and K. Newman, *L'Horror*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale II*. 1, cit.

10 Spadoni, *Uncanny Bodies*, cit., p. 3.

11 M. Chion, *L'audiovision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris 1990.

invisible wolf, that further expands the space) and the perceptual unity of sound and image. Interestingly, another element of continuity connects this final shot to the following one. While we hear again the howling of the wolf, we see the mute, wide-eyed face of Dracula's coachman, as a sort of emanation of the vampire that mimics his owner's face.

The howl emerges again when the doctors question Renfield (Dwight Frye, the first victim of Dracula that becomes his servant). The howl is a complex element from the point of view of enunciation. Schaeffer has noted that it is possible to recognize at least three modes of listening, that could be called, in relation to Peirce's semiotics, as indexical, symbolic and iconic¹². In short, the iconic listening implies a return to the "purity" of perception, the indexical listening relates a sound to its source, and the symbolic one associates a sound with its established cultural meaning. In our case, the howl still bears an indexical quality, as not only Renfield but also the doctors can hear it. But it also activates a symbolic listening, pointing to the presence of the vampire at the semantic level, evoking and then immediately materializing it. In other words, the sound event goes beyond its causality, without negating it, to guide us to a symbolic meaning, the imminent appearance of the demonic. The sound object breaks from the outside by interrupting the dialogue of the characters, but above all exemplifies the connective powers of the sound, incorporating and unifying two distant, figuratively unrelated spaces, the madhouse and Dracula's dwelling. Here, as the cover of a coffin rises, the incongruous sound of the howling (as heard by the doctors in the studio) reappears according to its characteristic melodic profile. The camera pans to the left, pointing its gaze to the building window, then it proceeds along the inverse trajectory and detects the disturbing figure of the vampire already standing while he raises his head. The howl bursts again while Renfield is confined in his room, a sound object of such a hypnotic attraction that provokes Renfield's total enslavement. Again, the uncanny results from a sound event aurally rising from an excluded and indefinite space, a sound that shares indexical and symbolic qualities¹³.

The situation can be schematically represented in relation to space in Figure 1.

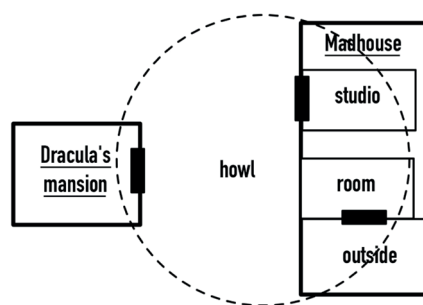


Figure 1. *Dracula*: spaces and subspaces in relation to the howl.

12 P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris 1966. For a semiotic discussion see: A. Valle, *Towards a Semiotics of the Audible*, "Signata", 6, 2015, pp. 65-89; A. Valle, *Tableaux et Gravures. A Graph Model for Schaeffer's Theory of Listening*, "Proceedings of EMS08," INA-GRM-Université Paris-Sorbonne, 2008.

13 As observed, Spadoni (*Uncanny Bodies*, cit.) traces back the uncanny quality of the first horror films to the new perceptual quality of the medium, now including sound. In this sense, the medium itself is the source of the uncanny. Without opposing this perspective, in my analysis I will take into account content aspects.

The sequence organizes two main spaces, Dracula's mansion and the madhouse. The latter is internally fragmented into three subspaces, the doctor's studio, Renfield's room, and its outside, that still belongs to the madhouse, where Dracula appears to mentally instruct Renfield. The howl is actually presented as an indexical sound as it can be always heard through three windows (represented in Figure 1 by three black rectangles). In fact, we always see the characters looking at the windows while hearing the wolf. But indeed, this indexicality is supernatural: it addresses the nature of the vampire as it allows the "impossible" communication between distant spaces. The space where the howl is located is properly everywhere and nowhere, a vast indefinite space symbolized by the long shot of the sunset that is intertwined between the studio and Dracula's mansion, and that can be thought as a sort of invisible, untouchable atmospheric space (in Figure 1, the dashed circle).

In the narration, the vampire has repeatedly shown the mingling of humanity with animality. But in this case this peculiarity goes beyond the metamorphic capacities of the non-dead, as it invests his own voice. The audible dominance is one of the means of psychological capture that Dracula can put in place (in addition to the gaze, formerly exercised for the same purposes). This aspect can be observed in the treatment of the voice, as in the film the linguistic and non-linguistic voice-qualities are rather peculiar. First of all, there is a specific phonological qualification triggered by voice prosody, due to the foreign inflection that characterizes both Dracula and Van Helsing (the vampire hunter scientist)¹⁴. This linguistic issue allows for a strategy of «re-estranging synchronized speech»¹⁵. A second marked element is again related to the voice, when Van Helsing's assistant reads a supposed text of demonology in Latin: the use of the unknown language obviously participates in the audible structuring of the *Unheimlich*. The essence of Dracula – with respect to the materialization of his breath – is twofold: on the one hand, he is equipped with a pure *phoné*, shared by men and animals, but on the other he is also capable of what Greek philosophers called «*phoné semantiké*, the signifying voice»¹⁶, thus distinguishing him from the animal. The "empty" voice of the animal does not imply for the vampire the denial of consciousness. Dracula's own voice, with its «weird textures»¹⁷, can appear under another sonic quality in a different corporeality. These issues can be usefully addressed while comparing *Dracula* to its follower and companion, *Frankenstein*.

14 As a side note, while discussing the relations between magic and cinema until the Twenties, Solomon (*Disappearing tricks*, cit., p. 69) has stressed the cosmopolitan internationalism of magicians. The foreign accent may thus also be considered as a link to the supernatural by reference to contemporary magic.

15 Spadoni, *Uncanny Bodies*, cit., p. 70. Even if they both present a strong foreign accent, Van Helsing and Dracula's voices are nevertheless clearly typologically opposite (*Ibid.*, p. 65).

16 A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 41.

17 Spadoni, *Uncanny Bodies*, cit., p. 66.

Produced with a budget of \$275,000, *Frankenstein* wound up grossing \$12 million (up to 1962)¹⁸, and it was even more successful than the previous *Dracula*, thus convincing Universal patron Carl Laemmle that he had literally invented a new economically promising genre, still to be abundantly exploited.

In the well-known monster resuscitation sequence, the establishing shot shows the ancient watchtower where Dr. Frankenstein has his laboratory. Above all, it is the thunder that embodies the soundscape, becoming almost its «keynote sound», that is, its fundamental, characterizing element¹⁹. In fact, the sound of *Frankenstein*'s thunder establishes a cinematic cliché not only in semiotic terms (as a sound type, like the wolf howl that would accompany almost all full moons on the screen) but literally as a quotation in film production²⁰.

Some shots later, the camera focuses on the electrical component. As noted by Spadoni²¹, electricity was a crucial element in the marketing of the film, as in the Twenties it acted as a sort of technological double of the introduction of sound in films. Thus, we see the scientist wearing headphones to amplify acoustic perception and evaluating the magnitude of lightning (by appreciating its acoustic counterparts, the thunder). Soon a kind of electric score begins that, through three shots, shows the scientific instrumentation of the lab. Each shot opens a new portion of space that is indissolubly tied to a single sound object. The introduction of both the sound objects and the material objects that make up the operational headquarters of the experiment has a twofold aim: on the one hand it spectacularizes the scientific aspirations of the mad doctor, on the other hand the whole configuration becomes a sort of audiovisual training for the audience, aimed at the eye but above all to the ear and introducing the sound events that will be shown later on. Machine testing is interrupted by an unexpected visit to the lab tower. Elizabeth (Mae Clark, Dr. Frankenstein's girlfriend), Dr. Waldman (Edward Van Sloan) and Victor (John Boles, the couple's interested friend) will be the viewers of the creation of life. Here, thunders constantly punctuate the dialogues by marking salient narrative passages. In a tense crescendo, the various machines, all made visible by the shot, are again activated almost in unison. This is one of the first examples in the history of cinema of the exploitation of a crucial property of sound, that is, its constitutive transparency. In fact, the various «electrical voices» (including the thunders) are progressively added, but like transparent layers they still can be appreciated as individual

18 T. Mora, *Storia del cinema dell'orrore vol. 1. Dalle origini al 1957*, Fanucci, Roma 1977.

19 See R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland & Stewart - Knopf, New York 1977. «Soundscape» is to be intended here as the overall sound organization that can be referred to the figurative world represented in the text.

20 «Castle Thunder could easily be called the thunderclap heard around the world. Originally recorded for *Frankenstein* in 1931, it has been featured in countless films and TV shows since becoming the definitive movie thunderclap. Until around the late '80s, whenever you heard a thunderclap in a movie, it was probably Castle Thunder», <http://www.hollywoodlostandfound.net/sound/castlethunder.html>, last access on March 2023.

21 Spadoni, *Uncanny Bodies*, cit., p. 90.

components of a dense auditory scene²². It is interesting to point out how the temporality of vision (and the intrigue of action) is structured here not by the assembly of images but rather by the apparitions and disappearances of these sound objects. They participate in a sort of electro-physiological orchestration, sustained visually by the flashes of lightning outside the laboratory. Together with the pulsating life of sounds, they define the rhythm of the audiovisual expression with an extraordinary dramatic impact. The overlapping population of the auditory scene is even more apparent when the sound flow is punctuated by more or less intelligible voices, giving the chance to the audience to appreciate even more the electrical soundscape. Such voices are phonologically present but semantically inaccessible, a feature that contrast with the so-called “vococentrism” prevalent in the later economy of film production²³. In this sense, *Frankenstein*, as a whole film, stages two conflicting approaches to sound that coexist in the early talkies. On one side, there is an appreciation of the non-verbal sound that will find substantially no space in later, mature sound films; on the other one, it begins to affirm a new perspective that will subordinate sound to a minor role in classic Hollywood.

The complex spatial configuration of the sequence can be schematized as in Figure 2.

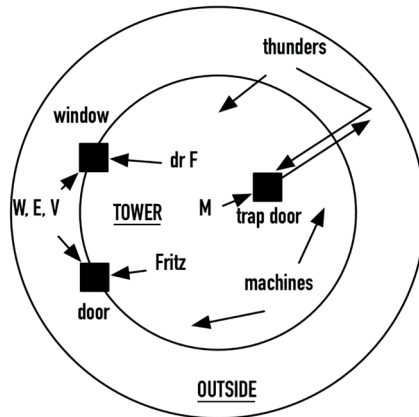


Figure 2. *Frankenstein*: the watchtower space.

The whole space is organized around the constant communication between two subspaces (in Figure 4, Outside, where the storm takes place, and Tower). These two spaces can influence each other by means of three contact points (black squares) that mostly act like audible membranes. These are: the door, at which Waldman, Elizabeth and Victor (W, E, V) knock and wait; the window, through which the former and Frankenstein (dr F) communicate; the trap door on the ceiling, first explored by the Frankenstein’s assistant Fritz and then used to expose the monster (M) to the storm. In Figure 4, the arrows indicate communication/access processes. Among the three membranes, the door and the window do

22 As proposed by A. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, MIT Press, Cambridge-London 1990.

23 M. Chion, *La voix au cinéma*, Editions de l’Etoile, Paris 1982, p. 16.

not substantially allow a visual communication. In fact, the door is opaque, and through the peephole, opened internally by Fritz, it is not possible to see the outside. The window allows Waldman, Elizabeth and Victor to see an unfocused shape of Frankenstein from outside, without providing a clear picture of his laboratory. Only the trap door allows seeing the sky and the lightning. But the unification of the space is provided by sound. Voices traverse the door and the window, and the thunder is heard both outside and inside the tower. It is exactly the trap door that acts as a membrane both in the audible and visible domain, as through it we both see the lightning and hear the thunder. In this sense, the movement of the still dead body of the monster towards the trap door, in order to reach the sky, acts as a connection between culture (the laboratory) and nature (the outside). This vertical, superhuman, movement is opposed to the horizontal door crossing, still related to the purely human side, that is, to the anthropic space that connects the entrance to the inside of the tower. The monster is thus something that is incongruously related to the human and the natural. Or better, it is doubly inhuman, if we consider that it is the result of a perverse and mysterious electro-physiological technology catalyzed by the storm. As noted before, in the whole sequence the sound is always electric, as it results from technology (machine buzzing and creaking) or from the furious storm. The machines cannot escape the tower (while the thunder can penetrate into it), but they are joined to the sky (the place of thunder) by means of the vertical movement of the monster that crosses the trap door.

Carotenuto has observed that «the opening of the cinema to the fantastic coincides with the breaking of the *Unheimlich*»²⁴, while Everson has noted that the emergence of a “fearful” fiction can be fully attributed to the rise of the narrative “phonosphere”²⁵. It turns out that acoustic determinations have become the audible *proprium* of the disturbing strangeness. This emotional revelation is strongly apparent since *Frankenstein’s* inception, but finds its greatest achievement in the sequence in which the monster is presented: here, the acousmatic steps become the trace of the transgression pursued by Dr Frankenstein’s (pro)creative efforts.

«Here it comes ...», Dr. Frankenstein exclaims: *Das Unheimlich* rises out of the field as a noise of footsteps, according to a directionality of the source defined by the movements of the listening bodies, until a first appearance in which the whole monster’ shape enters the room. The indexicality becomes the emotional origin around which the force of vision is structured, the revealing impact culminating with Boris Karloff’s very first close-up. This is the first foundational example of one of the main discursive strategy of horror cinema, in which the uncanny is mostly an acousmatic being, a set of audible activities. The acousmatic steps tie together four shots in which the almost unacceptable optical truth of the monster’s close up causes a voiding of the acoustic space. This final “sound apnea” is the representation of the impossibility of interpreting something that contradicts natural laws: the face of the monster is offered in silence, almost as an expressionist *rêverie*.

24 A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani, Milano 1997, p. 44.

25 Everson, *Classics of the horror film*, cit.

In the creature, the functional movement deficiency is symbolically connected to the difficulty in the articulation of language. This aphasia becomes apparent in its reaction to the fire: the latter provokes a vocal gesture that is not able to reach the language and therefore cannot carry any linguistic meaning. Indeed, the fear of fire seems to indicate a prelinguistic state of the creature. Interestingly then, if we take into account the two films as a textual microcorpus, Frankenstein is clearly opposed to Dracula with respect to the linguistic dimension, and the monstrosity is defined as a double possibility in term of linguistic and vocal features. If Dracula shows an exorbitant linguistic ability, capable of including in its spectrum the animality of the howl and the seductive dialogue, in Frankenstein the monstrosity takes the form of unarticulated sound.

Finally, at Dr. Frankenstein's house, while preparing the feast for the imminent marriage between the scientist and his girlfriend Elizabeth, Victor brings the news of the death of Dr. Waldman, claiming that the monster was seen wandering around in the surrounding countryside. Frankenstein closes Elizabeth in a room, and suddenly the monster's voice is heard. The men try to locate Frankenstein's moan by sipping the house, but in the meantime the creature enters the woman's room and tries to attack her: her cry of terror resounds throughout the building. The announcement of Waldman's murder leads Dr. Frankenstein to name the being he reassembled and re-animated: «The monster!». The exclamation of the scientist literally evokes the uncanny. The monster then establishes its presence: the moaning, its pervasive phonetic sign, emerges from off the screen, an acoustic marker that surrounds and envelops all that falls within the portion of visible space²⁶.

Again, it is worth trying to schematize the relationships between sound and space (Figure 3).

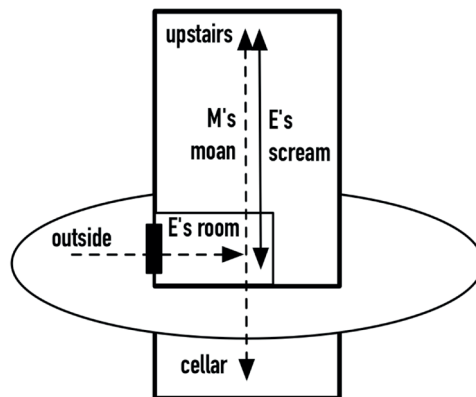


Figure 3. *Frankenstein*: space and sound in the monster's attack to Elizabeth.

In a way not dissimilar to what happens in *Dracula* in the case of the howl (see Figure 1), the sound of the monstrosity has the capability of spreading anywhere while at the same

26 For Spadoni, the linguistically mute figure of Frankenstein's uncanny creation projects its monstrosity on the silent movies that in 1932 are violently receding into the past (2007:113-18).

time hiding itself. Frankenstein's moan (dashed arrows) enters (like in *Dracula's* wolf howl) from outside, through the window of Elizabeth's room (E's room, where the black rectangle stands for the window, like in Figure 1). But this figurative disambiguation is proposed only after it is heard as a sound with no traceable origin. The archetypal power of sound plays a prime role on this occasion, as a phantasmatic emission unbound to the monster's body and freely floating as an acousmatic threat with no place of origin. The radiant qualities of the monster's sound operates a kind of enchantment that confuses the pursuers, so that they locate it first «upstairs» and then at its exact opposite, «the cellar» (dashed vertical arrow). Finally, the camera ends up intercepting the monster outside the house through the transparency of a window, thus giving its moaning a supernatural quality. Again, we find a clear opposition between movements in the space that are related to sound (like in the case of the resuscitation scene, Figure 2). The monster moves horizontally this time, and from outside to inside (entering the room by the window), while the confused men move exclusively vertically and inside the house.

Thus, sound propagation, as an enveloping fluctuation impossible to locate in its place of origin, literally invests the narrative level, and even for the attendees the identification of the source is inadmissible. The monster is now silent, while it becomes clear that the window is in Elizabeth's room. The tension around the movement of the voice then converges into the woman's room, it is finally entangled to the image of the threatening and unseen monster, which scans and then defies the protected space where Elizabeth has been locked in. Here we can see the appearance of a crucial sound type of the horror genre, «the articulation of language in face of death»²⁷: the scream of the woman (solid arrow) is a sound laceration of incontrovertible violence that bursts several times into different pitches according to various modulations, until it separates from the image. It proceeds almost outside the screen to incorporate the audience, thus opening a visible and recognizable gap that leaves the audience to rely entirely on listening. A complex relation can be established between the monster's moaning and the woman's screaming. The two sound objects are organized initially as a dialogue, as the monster replies to the first scream by Elizabeth. Then, the scream can be heard (off) in the entire house, like the moaning before. But the crucial difference is that Elizabeth's scream is purely human, and thus Dr. Frankenstein and the other men can immediately locate it. The female cry establishes a codification that will become standard, a real *topos* of the horror genre, that is, the inseparable union between the woman's voice and the "voice terror"²⁸.

27 Chion, *La voix au cinéma*, cit., p. 97.

28 Brian De Palma has paid homage to the female scream in his *Blow Out* (1981, MGM), in which the plot starts with the main character, a sound editor, in the need to record a "good" female scream for horror B-movies.

Conclusions

In the early '30s, *all talkies* are a reality, but at the same time they are still offering a limited and incomplete sound product due to the fact that the mix is not yet available, limiting the options to direct recording and/or post-synchronization. In this period, we assist, on the one hand, to a complete overcoming of the experimental phase involving sound presence that will lead to the imposition of a sort of standard style in the treatment of the audible domain, and on the other hand, to the birth of various genres, including the horror. In this regard, we have observed how horror film is deeply bound to the audible dynamics, as the uncanny emerges mostly as an acousmatic threat, giving almost a tactile concreteness to the unrepresentable and configuring it as a sound event. The audible presence is then offered as an energetic mechanics that expands on the black screen, nourishing the spectator's inferences, suggesting and pointing, or addressing her/him as an aural attraction.

In *Dracula*, sounds like the howl become vehicles of a predetermined sense. They connect different spaces, incorporating and unifying them. If *Dracula* is the pervasive and metamorphic threat that controls the becoming of sound, the reassembled creature in *Frankenstein* is a prominent sounding body, a producer and a significant source. The sequence of the resuscitation is marked by the natural threat of the thunder, a phenomenon that becomes a sound seal of the horrors to come. Created in the loud stratification of the electrical phenomena of the laboratory, the monster is first revealed as a burst with no face, and it finally shows itself in the total cessation of audible activities.

In the woman's aggression scene, the monster emits non-linguistic vocalizations that propagate through the space and redefine it. The disturbing extraneousness cannot be traced back to its source, it is shaped like an omnidirectional propagation that scares and confuses the bodies on the scene. Finally, the presence of the female scream becomes the core sound object that, similarly, crosses the space; it emerges from the symbolic place of the mouth and operates a convergence of the various narrative lines.



To sum up, the audible spatial perception conjures with the cinematic ability to assemble otherness, a dimension of imaginary and indefinite extension: a new way of telling, indeed full of sound and fury, rapidly establishing clichés, yet signifying something to the audience.

“IMMAGINI NON FATTE DA MANO D’UOMO”. SOPRAVVIVENZE E INTERFERENZE DALL’ACHEROPITA ALL’ICONOGRAFIA ALGORITMICA

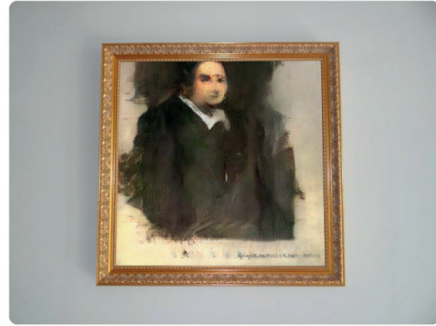
Serena Dafne Magnani



Stephanus Planck, Ostensione della Veronica,
Mirabilia Urbis Romae, 1489
Roma Biblioteca Hertziana, Dg 450-891, f. 15v

 **Christie's** 
@ChristiesInc Segui

#AuctionUpdate The first AI artwork to be sold in a major auction achieves \$432,500 after a bidding battle on the phones and via ChristiesLive bit.ly/2PVN2ly



Christie's, post su Twitter, 25 ottobre 2018

Forzati a dialogare nella gabbia tipografica di questa pagina, i due frammenti metanarrativi estrapolati da media agli antipodi, per tempo e circostanza di ecosistemi culturali, sono *parergon* ideale per introdurre la migrazione tra differenti framework storici e teorici di un *revenant* nella grande narrazione della storia dell'arte: il concetto di *acheiropoietos*, “non fatto da mano d'uomo”, che ciclicamente riaffiora in concomitanza di sussulti tecnologici e *turn over* critici di messa in discussione del ruolo e della governabilità del dispositivo delle immagini, e ne sancisce il valore culturale delegando autorialità ed autorevolezza all'operatività creatrice di un'agency esterna, non-umana.

L'incunabolo di Stephanus Planck del 1489 e il post di Twitter della casa d'aste Christie's del 2018 possono essere letti come *mirabilia* sintomatici delle rispettive culture di massa d'appartenenza – la religiosità popolare dei pellegrini del XV secolo che collezionano i cahier dei *Mirabilia Urbis Romae* come souvenir del viaggio di fede, o quella dei

flâneur della Rete alla ricerca dell'ultimo hype di tendenza – e testimoniano, tra continuità e divergenza, la sopravvivenza di liturgie celebrative di oggetti a statuto eccezionale, *non manu-facti*, per i quali si evoca – e invoca – un'agency e operatività altra. La xilografia, pur nell'essenzialità del segno e di un linguaggio popolare, definisce la dinamica del rito dell'ostensione dell'icona acheropita della Veronica dal ciborio della santa in San Pietro¹, racchiudendo gli attori in scena – icona, spazio sacro, collettività – nella contemplazione del Santo Volto, *vera-icon*, catalizzatore prospettico dell'illustrazione e dello sguardo del fedele. È la tappa esiziale di un iter teologico che, come riportato anche da Dante – plausibile testimone storico dell'ostensione dell'icona voluta da Bonifacio VIII in occasione del Giubileo del 1300 – riscatta la richiesta di visibilità del volto divino negata dall'aniconismo veterotestamentario² saziandola nel faccia a faccia al cospetto dell'effigie “autentica” del Figlio: «or fu sì fatta la sembianza vostra?»³.

Altro rito è quello celebrato nella brevità da social network della notizia condivisa dalla casa d'aste Christie's, “tempio” degli scambi economici che, nella complessità dell'attuale ecosistema artistico, transustanziano un'opera in un'icona in base a un'equazione di mercato. Un astuto paratesto di storytelling⁴ virale consacra *Portrait of Edmond de Belamy* (2018), proposto dal collettivo francese Obvious⁵ con la retorica della *prima immagine* che esuli dall'intenzionalità creativa umana, «*not the product of a human mind*»⁶, autentica e prototipica opera d'arte a firma di un'intelligenza artificiale, consegnandolo ai fasti di una vendita record. Come una reliquia acheropita postmoderna, l'opera intercede l'immaterialità del processo algoritmico e lo rivela in un supporto convenzionalmente rispondente alle aspettative e alla leggibilità da parte dello spettatore. Entrambe le immagini, complice la sospensione dell'incredulità verso la generazione artificiale di un'immagine autentica, condividono il fondamento auratico nel paradigma operativo non-umano come medium di

1 Sull'acheropita della Veronica in San Pietro vedasi G. Wolf, “*Or fu sì fatta la sembianza vostra?*” *Sguardi alla Veronica e alle sue copie artistiche*, in G. Morello, G. Wolf (a cura di), *Il Volto di Cristo*, Electa, Milano 2000, pp.103–14; E. Kuryluk, *Veronica and Her Cloth: History, Symbolism, and Structure of a “True” Image*, Blackwell Publishing, Cambridge, MA 1991.

2 Per un'approfondita disamina delle metafore di volto e visualità nell'Antico Testamento vedasi U. Volli, *Invisibile, espressivo e necessario: metafore del volto divino nella Bibbia ebraica*, in “Lexia” 37-38,,pp. 557-583.

3 Dante, *Paradiso*, XXXI, 100-108.

4 L'opera è stata venduta all'asta di Christie's, «the first auction house to offer a work of art created by an algorithm», del 23 ottobre 2018, per un valore di 432.500 dollari, 45 volte la stima iniziale. Alcuni esempi dell'eco mediatico: <https://www.artribune.com/dal-mondo/2018/08/christies-asta-ritratto-intelligenza-artificiale/>; <https://www.nytimes.com/2018/10/25/arts/design/ai-art-sold-christies.html>; <https://time.com/5357221/obvious-artificial-intelligence-art/>. Vedasi anche il confronto, sempre sulle pagine di Art Tribune, tra A. Lerda e D. Quaranta: <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/11/versus-andrea-lerda-domenico-quaranta/>. Per un approccio critico ai nodi “etici” ed artistici dell'operazione vedasi J.L. Stephensen, *Towards a Philosophy of Post-Creative Practices? Reading Obvious' “Portrait of Edmond de Belamy”*, *Politics of the Machine*, Beirut 2019, pp. 21–30; D. Grba, *Brittle Opacity: Ambiguities of the Creative AI*, xCoAx, 9th Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X, 2021; *Deep Else: A Critical Framework for AI Art*, Digital, 2022, pp.1-32.

5 <https://medium.com/@hello.obvious/ai-the-rise-of-a-new-art-movement-f6efe0a51f2e>

6 <https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>

disvelamento di ciò che è radicalmente invisibile, che sia il divino dell'icona o il tecnologico *absconditus* nei *black boxes* algoritmici.

A partire da questo contrappunto visivo, seguendo le suggestioni della *travelling theory*⁷ di Said, è possibile provare a indagare il ciclo di emersione, circolazione, trapianto e innesto ibridante del concetto di acheropita come *Nachleben*, comprendendo le modalità con cui le prassi di accettazione o resistenza riconfigurano l'assetto originale, ne potenziano o annichiliscono il portato concettuale, muovendosi diacronicamente dal contesto critico della "questione delle immagini" bizantina⁸ all'ossessione contemporanea per le "immagini tecniche"⁹ prodotte dal dominante *assemblage* tecnico-algoritmico di *machine vision* e *machine learning*.

L'acheropita come medium

Eccezionale *dispositivo di visibilità*, l'immagine acheropita è etimologicamente plasmata dall'aggettivo greco χειροποίητος, documentato in area greco-bizantina fin dal I secolo e indicante, senza accezione dispregiativa, l'esecuzione manuale, in particolar modo quella operata dagli artisti. A partire dal IV secolo, il sempre più evidente *pictorial turn* intrapreso dal cristianesimo ha comportato una rimediazione linguistica: se la matrice umana – *cheiropoieta* – delle immagini inquinava le pratiche culturali con il sospetto dell'idolatria, incorrendo nell'effrazione dello specifico divieto veterotestamentario, si rendeva necessaria, per respingere le obiezioni iconofobe, la costruzione dell'antitetico ἀχειροποίητος, "non fatto da mano d'uomo".

L'invenzione linguistica e materiale dell'*acheropita*, nella simbiosi di concetto e oggetto, identifica immagini non connesse all'intermediazione della *techné* artistica bensì ad un processo "altro", non-umano, che ri-media e riattualizza nel dispositivo dell'immagine il miracolo stesso dell'Incarnazione.

La proliferazione, tra il VI e il VII secolo⁸, di testimonianze documentarie relative a immagini ritenute "non fatte da mano d'uomo", una co-costruzione di narrazioni e oggetti dallo statuto eccezionale, ottenuti come impronta diretta, meccanica o miracolosa, istituisce l'acheropita come «mito fondatore e anello mancante»⁹ dell'immagine sacra cristiana. La concomitanza stessa tra la comparsa letteraria delle acheropite e l'intensificarsi di un discorso critico sulle immagini, che vede il suo apice nella *vexata quaestio* tra le posizioni

7 Per un'esplicitazione del concetto di "travelling theory" come studio delle modalità di «transplantation, transference, circulation, and commerce of theories and ideas», vedasi E. W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Harard University Press, Cambridge 1983, pp. 226-247.

8 Per una ricognizione della questione delle immagini bizantine vedasi in particolare E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, Meltemi, Milano 2018; H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Carocci, Roma 2008; M. J. Mondzain, *Immagine Icona Economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Jaca Book, Milano 2006; G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Edizioni Medusa, Milano 2006. Per il concetto di "immagini tecniche" vedasi V. Flusser, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi editore, Roma 2009.

9 G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Edizioni Medusa, Milano 2006, p. 57.

iconodule e iconoclaste dibattute nei concili ecumenici di Hieria (754 d.C.) e di Nicea II (787 d.C.), non è assolutamente neutra ma ne costituisce argomentazione consustanziale¹⁰.

Detenere il controllo delle immagini, tracciando un confine ideologico tra ortodossia ed eresia rappresenta, in una circostanza storica di prolungata e radicale crisi – «le convulsioni profonde che hanno messo alla prova l'impero bizantino, il suo stato, la sua chiesa e la sua società»¹¹ tra il VII e il IX secolo – un puro strumento di natura politica, capace di rifondare simbolicamente l'autorità del potere temporale. Ed è in quest'ottica che l'*invenio* dell'acheropita acquista uno straordinario ruolo teorico di *dispositivo*, nell'accezione di Foucault: è in primo luogo una metafora strumentale all'economia¹² e legittimazione delle immagini, per la quale si investe uno sforzo totalizzante anche di riscrittura a posteriori delle fonti storiche, innestando integrazioni iconiche su narrazioni preesistenti, diametralmente opposto al marginale interesse per l'effettivo riscontro materiale di tali oggetti, relegato alle attese del culto.

È necessario e sufficiente postulare che sussistano immagini prototipiche *non fatte da mano d'uomo*, «segno di un consenso della divinità al criterio di similitudine»¹³ – volontà attuata in maniera esponenziale da parte di Dio nella creazione dell'uomo plasmato «a sua immagine e somiglianza», incarnata nel *farsi-uomo* nella figura del Cristo, e portata ad evidenza nel *farsi-immagine* del figlio tramite il dispositivo dell'icona acheropita – perché sia possibile autenticare in maniera consustanziale la processione delle copie e di tutte le immagini a venire.

In un unico costrutto teorico viene legittimata la valenza dell'immagine sacra come *medium* tra il fedele e Dio, superando l'ormai anacronistica posizione di un "Dio geloso"¹⁴ delle immagini e lo stigma della *hybris* umana che, nel tentativo di circoscrivere l'incircoscivibile tramite immagini, imitava il gesto del creatore rivolgendo idolatricamente la venerazione verso sé stesso e la propria *techné*.

Come sottolinea Graziano Lingua, si fa avanti la convinzione che l'immagine non serva soltanto a trasmettere un messaggio, ma, parafrasando McLuhan, che il messaggio dell'icona sia il medium stesso che la rende possibile¹⁵.

Questa valenza di *medium* pare significativa, esulando dal contesto del dibattito teologico bizantino, per la sua traducibilità nel framework teorico della *visual culture* digitale.

L'acheropita, all'interno di uno specifico *apparato* culturale, ne costituisce un'*interfaccia* relazionale di comunicazione (*transitus*), un dispositivo di visualizzazione (*display*) che

10 Risulta particolarmente significativo che le immagini acheropite vengano utilizzate come prova cardine nell'argomentazione di entrambe le posizioni iconodule e iconoclaste: vedasi in particolare E. Brunet, *Le icone acheropite a Nicea II e nei Libri Carolini*, in A. Monaci Castagno (a cura di), *Sacre impronte e oggetti "non fatti da mano d'uomo" nelle religioni*, Atti del Convegno internazionale, Torino, 18-20 maggio 2010, Edizioni dall'Orso, Torino 2011.

11 H. Glykatzis-Ahrweiler, *L'Idéologie politique de l'empire byzantin*, PUF, Parigi 1975, p. 25.

12 Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano 2006, p. 7.

13 M. J. Mondzain, *Immagine Icona Economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Jaca Book, Milano 2006, p. 248.

14 Esodo 20, 4-5.

15 G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Edizioni Medusa, Milano 2006, p. 56.

afferisce ad un regime di visibilità non pertinente al campo dell'esperienza umana, ed una *matrice, dispositivo di proliferazione e generazione* di ulteriori immagini, che rivoluziona radicalmente la questione del rapporto tra *originale e copia*¹⁶.

Il *supporto* di iscrizione è spesso “infrasoftware”¹⁷ – veli, tessuti, sudari, materiali “passivi” e diafani, atti ad annullarsi, rimodellandosi in immagine nell'azzeramento delle distanze del calco – e quasi indifferente.

Possiede *agency*, condividendo con le reliquie una natura operativa, esplicitata in una ricca tradizione di conversioni, miracolose guarigioni, intermediazione durante conflitti o epidemie. L'affermazione di una sua identità separata dall'immagine tradizionale, escamotage obbligatorio per evitare l'impasse idolatrico, può anche essere letta, nella specifica dimensione performativa, come *operative image*¹⁸ nell'accezione di Farocki: non una traccia iconica informativa – come si potrebbe pretendere di fare il ritratto di un Dio, e descriverne verosimilmente il volto? – ma “frame” operativo della messa in atto del dogma dell'incarnazione.

Ancora, l'acheropita non esaurisce il suo portato in una posizione liminale tra *image* e *picture*, ma si evolve nelle rotte temporali e geografiche della sua personale *travelling theory*, da Oriente a Occidente, attraverso una lunga durata culturale che resiste fino al XVII secolo. Una volta persi i contatti materiali con le immagini sacre dell'antichità bizantina, diventate forme fossilizzate o oggetti pesantemente rimaneggiati da un palinsesto di interpolazioni conservative, la cui visibilità è relegata alla dinamica rituale, a distanza, dell'ostensione cultuale, l'acheropita diventa oggetto di rimediazione all'interno del discorso artistico: si innesta all'interno di altre immagini e diventa *metapicture*¹⁹, originando una straordinaria fioritura di seconda generazione. Nel passaggio da “image-icone” a “image-histoire”²⁰ l'a-

16 La relazione tra originale e copia è consustanziale alla genesi stessa dell'acheropita. Attraverso l'impronta del suo volto Cristo concede «non soltanto la matrice di ogni immagine, ma una nozione rinnovata di immagine, condizione necessaria di ogni sua pretesa veritativa perché fondata sull'impronta primigenia, il Figlio di Dio», in E. Brunet, *L'immagine dell'Uomo non fatta da mani d'uomo. Statuto dell'immagine e dell'arte nei racconti d'origine delle acheropite*, Marcianum VI, 2010, pag. 228. A livello agiografico, tutte le principali icone acheropite condividono la facoltà di duplicazione meccanica, per contatto o impressione “fotosensibile” ante litteram.

17 Vedasi la definizione di “infrasoftware”, mediata dal termine duchampiano “inframince”, in E. Grazioli, *Infrasoftware. L'arte contemporanea ai limiti*, postmedia books, Milano 2018.

18 H. Farocki, *Phantom Images*, “Public”, 29, 2004, pp. 13-22. Per “operative image” Farocki intende la gamma di immagini machine-made, fatte «neither to entertain nor to inform [...] images that do not represent an object, but rather are part of an operation». Per un approfondimento sul lavoro di Farocki sullo sguardo operativo delle macchine di visione, in relazione ai temi della sorveglianza e della “soggettiva fantasma” delle “armi intelligenti”, vedasi L. Farinotti, B. Grespi, F. Villa (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano 2017; T. Elsaesser (a cura di), *Harun Farocki Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004; J. Parikka, *Operational Images: From the Visual to the Invisual*, MIT Press, Minneapolis 2023..

19 Per il concetto di *metapicture* come “annidamento” di immagini e media differenti vedasi la definizione di W.J.T. Mitchell in *Picture theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 35-82. Per la trattazione di alcuni casi pittorici significativi di metapictures di immagini acheropite vedasi L. Stagno, *Embedding Byzantine Icons in Post-Tridentine and Baroque Splendor. Reception and Celebration of Eastern Cult Images in the Republic of Genoa in 16th-18th century*, in “Ikon. Journal of iconographic Studies”, 9, 2016, pp. 283-298; L. Stagno, *Circolarità di percorsi tra visioni ed immagini: processi di generazione e reciproca validazione. Apparizioni e acheropite in Età Moderna*, in L. Magnani (a cura di), *Archivio italiano per la storia della pietà n. 29 - Immagine, meditazione, visione Image, méditation, vision*, Roma 2016, pp. 73-96.

20 Cfr. V. Stoichita, *Du visage*, in M. Leone, H. de Riedmatten, V. Stoichita (a cura di), *Il sistema del velo*, Aracne, Roma 2016, p. 199.

cheropita si converte da oggetto di culto – e pertanto marginale all’ambito estetico proprio del linguaggio artistico – a pretesto figurativo di *mise en abyme*²¹ dell’immagine sacra. Al contempo è capace di fondare il ritratto moderno, in una linea di rispecchiamento mistico, di *imitatio Christi*, che va dall’autoritratto di Dürer (1500) fino alle sperimentazioni del medium fotografico di F. Holland Day in *The Seven Words of Christ* (1895-1898).

Il *topos* del sacro volto acheropita, nella duplice accezione di oggetto ed episodio narrativo, si rivela prolifico per esercizi stilistici di *techné* artistica, come emerge dall’ossessione per l’icona del velo della Veronica. La *Veronica - Vera Icon* consente l’esibizione di soluzioni di perizia tecnica come ipotesi di traduzione visiva dello spazio liminale dell’emersione della ierofania: nella messa in scena pittorica della santa che mostra la sacra reliquia della passione, come quelle realizzate da Campin (1428) ed El Greco (1608-1614), o nel protagonismo assoluto della reliquia nei dipinti di Zurbarán (1631-1640).

In una lettura ancora più estremizzata l’incisore Claude Mellan concepisce la perfezione tecnica come *conditio sine qua non* per la trattazione di un soggetto iconografico eccezionale. L’unicità dell’immagine del *Sacro Volto* (1649) viene sublimata dal virtuosismo quasi macchinico performato dall’artista: una linea continua a bulino concepita tecnicamente per «essere unica»²² e irripetibile, che fa emergere dal piano di fondo, nell’alternanza studiatissima di spessori in un avvolgimento spiraliforme, le sembianze di Cristo. L’affermazione in calce alla stampa, «Formatur unicum una - non alter» rimarca inoltre la *coincidentia oppositorum* dell’acheropita: il paradosso di un dio che è l’unico a potersi porre come matrice e copia, a performare un’operazione *grafico-agrafica*²³ che, per analogia, soltanto un incisore potrebbe comprendere dal profondo della sua esperienza e simulare tecnicamente.

Il percorso dell’acheropita si conclude allora nel momento dell’esaltazione radicale della *techné* artistica, diametralmente opposta alla originaria epurazione dell’impronta manuale.

Perché la complessità di questa configurazione mediale sia possibile, va dunque espunto all’origine l’esecutore umano: *metaforicamente e fideisticamente*, assumendo come assodata la veridicità dell’origine delle acheropite, e *tecnicamente*, rimuovendo dall’oggetto stesso i connotati dell’immagine artistica tradizionale *manufact*; *dis-umanizzare* la manualità, meccanicizzando quanto più possibile la prassi generativa dell’immagine fino a incorporarla in un’entità/alterità non umana.

Nella prefazione alla traduzione francese del *Manuale di pittura del monte Athos*, Adolphe Didron, mediatore culturale della teoria dell’icona bizantina nella Francia del XIX secolo, paragona il *modus operandi* del pittore di icone a un’esecuzione obbediente ai dettami di

21 L’espressione “*mise en abyme*” è stata coniata da André Gide nel suo *Diario* (1893), e fa specificamente riferimento al tema della “pittura nella pittura”. Vedasi V. Stoichita, *L’invenzione del quadro. Arte, artefici e artefici nella pittura europea*, il Saggiatore, Milano 1998, nota 18, p. 289.

22 Vedasi I. Lavin, *Il volto santo di Claude Mellan: ostendatque etiam quam occultat*, in C. L. Frommel, G. Wolf, *L’immagine di Cristo dall’Acheropita alla mano d’artista: dal tardo Medioevo all’età barocca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2006, pp. 449-477.

23 Cfr. G. Didi-Hubermann, *Davanti all’immagine, Domanda posta ai fini di una storia dell’arte*, Mimesis, Milano 2016, p. 241.

un istinto superiore, «come una rondine il suo nido, un'ape il suo favo»²⁴ : un allineamento operativo e automatizzato alle regole codificate dalla coscienza collettiva – l'*assemblage* teologico, patristico, ecclesiastico – a cui appartiene. Un pittore algoritmico, si potrebbe dire, che, sulla base delle istruzioni predisposte dal suo programmatore, converte in output visivo l'invisibile input di partenza.

È proprio partendo da questa suggestione evocativa, da questo storicizzato caso di artificiosa e artificiale esclusione e riconversione “algoritmica” dell'umano nel loop della produzione delle immagini, che possiamo provare a misurare e confrontarci con il contesto contemporaneo dell'esaltazione retorica delle potenzialità creative dell'intelligenza artificiale applicata al discorso artistico.

L'immagine algoritmicamente generata potrebbe essere definita allora, nel gioco di risonanze tra passato e presente, come incarnazione visibile e letteralmente *non manu facta* di una alterità processuale non circoscrivibile nell'esperienza umana, e per questo tradotta in un *a immagine e somiglianza* adeguato al suo regime percettivo.

Dall'agency divina a quella algoritmica: il volto come luogo dello sguardo digitale

L'integrazione nell'orizzonte della *visual culture* contemporanea del regime plurale di immagini ottenute tramite algoritmi generativi ha subito una esponenziale accelerazione con l'avvento delle *Convolutional Neural Networks* (CNN, 2014) e soprattutto con la messa a punto dei sistemi di *Generative Adversarial Networks* (GAN, 2014). La disponibilità di uno strumento pervasivo, capace di operare *con e sulle* immagini a un livello quantitativo di controllo non-umano, ha rimesso in discussione la questione dell'economia delle immagini inserendo nello scenario l'intelligenza artificiale come nuovo interlocutore dialettico. La fecondità delle questioni sollevate – *creatività, autorialità, agency* – pur inserendosi in un discorso critico interdisciplinare di decostruzione della prospettiva antropocentrica dei regimi visivi, già teorizzata dai dettami critici di un *non-human turn*²⁵ e parcellizzata in una pluralità di sguardi *altri* tali da riassemblare l'ecosistema umano/non umano in un'ottica inclusiva²⁶, assume ancora una volta come parole d'ordine le categorie convenzionali del discorso artistico.

24 Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Carocci, Roma 2008 pp. 34-35. Il manuale, compilato dal Monaco Dionigi di Furni alla fine del secolo XVIII, va inteso come compendio di una tradizione pittorica storicizzata di fronte ai primi sintomi della crisi, e non, come erroneamente ritenuto da Didron, un autentico originale tardo bizantino.

25 Secondo Richard Grusin, il *nonhuman turn* va inteso come dispositivo capace di «decentering the human in favor of a turn toward and concern for the nonhuman, understood variously in terms of animals, affectivity, bodies, organic and geophysical systems, materiality, or technologies», in R. Grusin (a cura di), *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, p. VII. Vedasi anche J. Zilinska, *Nonhuman Photography*, The MIT Press, Cambridge 2017; R. Negarestani, *The Labor of the Inhuman, Part I: Human; Part II: The Inhuman*, “e-flux Journal”, 53-54, febbraio-marzo 2014.

26 Vedasi B. Latour, *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford Univer-

Paradossalmente l'epicentro delle attenzioni e delle ossessioni, con una prepotenza quasi atavica, è, come per l'icona, il volto umano: luogo d'elezione e intersezione tra lo sguardo dello spettatore e la "visione senza sguardo" performata dai dispositivi tecnologici, precognizzata con lucida intuizione da Paul Virilio²⁷. Se già per Benjamin l'esperienza dell'aura non poteva essere disgiunta da una sostanziale attitudine antropocentrica, per cui «avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare», l'attuale configurazione quasi culturale e densa di retorica tecno-animista²⁸ della tecnologia sembra consegnarle metaforicamente «il potere di alzare gli occhi su di noi»²⁹.

Si potrebbe allora evocare, approfittando del filo conduttore di un reset digitale della funzione dell'acheropita, l'istanza di un postmoderno *faccia a faccia*³⁰ mistico: un confronto con l'alterità macchinica nella reciprocità dialettica di un sistema di sguardi.

Il medium di questa relazione coinciderà allora, nuovamente, con lo strumento e luogo principe della fenomenologia dell'*altro*: il volto-sguardo, tramite iconico culturalmente connotato in maniera densissima³¹ e propriamente antropica che «ci chiama in causa, ci riguarda»³² e contemporaneamente crea un rapporto dialettico con il mondo.

È estremamente significativo notare come il dispiegamento di investimenti economici nelle ricerche di *machine vision* muova specularmente nella stessa direzione, perseguendo una messa a fuoco performativa del suo sguardo *altro* attraverso il perfezionamento delle tecniche di riconoscimento facciale. Un riconoscimento che ovviamente esclude l'epifania di un rispecchiamento nell'*altro* o di una *kenosis* di fronte all'Assolutamente Altro, ma coincide con un delicato campo di interessi plurali di governabilità politico-economica di peso globale³³.

L'apparato ubiquo e performante della ricognizione facciale è oggi paradossalmente *Pantocrator* e *Pantepoptes* quanto lo sguardo del volto del Signore delle icone acheropite: all'aspettativa salvifica dello sguardo onnivegente, celebrato da Nicola Cusano³⁴ come

sity Press, Oxford 2005; R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity, Cambridge 2013; D. Haraway, *Staying with the Trouble (Experimental Futures): Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press Books, Durham 2016.

27 P. Virilio, *La macchina che vede*, Sugarco Edizioni, Milano 1989.

28 Cfr. Emanuele Arielli, *Techno-Animism and the Pygmalion Effect*, in L. Manovich, E. Arielli (a cura di), *Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design*, Manovich.net 2021; E. Arielli, L. Manovich, *AI-aesthetics and the Anthropocentric Myth of Creativity*, in "Nodes Journal of Art and Neuroscience", 1, 2022, <http://manovich.net/index.php/projects/ai-aesthetics-and-the-anthropocentric-myth-of-creativity>.

29 Cfr. G. Didi-Hubermann, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 80.

30 Per il tema della visione faccia a faccia cfr. M. G. Muzj, "La Veronica" e i temi della visione "faccia a faccia", in L. Frommel, G. Wolf (a cura di), *L'immagine di Cristo. Dall'Acheropita alla mano d'artista: dal tardo medioevo all'età barocca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2006, pp. 91-116; G. Didi-Hubermann, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 80-82.

31 Il tema dello sguardo rappresenta uno dei topoi più praticati del discorso storico-critico dell'arte, sul quale va ad aggiungersi oggi il contributo degli studi di antropologia delle immagini, di cui gli approcci di Bredekamp, Belting, Mitchell, Nancy rappresentano solo alcuni degli episodi più recenti.

32 J.L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 47.

33 Vedasi K. Crawford, *Atlas of Ai. Power, politics and the planetary costs of Artificial Intelligence*, Yale University Press, Londra 2021.

34 N. Cusano, *De Visione Dei*, 1453; cfr. G. Cuzzo, *Raffigurare l'invisibile*, Mimesis, Milano 2012, p. 69.

meccanismo poetico di scambio di visibilità e riconoscimento nell'ambiente definito dallo sguardo divino, si sostituisce il sospetto che non ci siano altre prospettive escatologiche oltre a quelle della sorveglianza³⁵.

Lo sguardo mancato: misunderstanding e bias della machine vision

La “prosopografia” delle tecniche algoritmiche di *facial detection*³⁶ procede, nell'analisi di un volto, ad estrapolare una sintesi di dati e attributi descrittivi, capace di individuare singolarità e appartenenza ad una categoria. Il *modus operandi* non si discosta potenzialmente dall'esercizio di indessicalità dell'icona, costruita per sottrazione e scarificazione di tratti, una “corporeità sottilizzata”³⁷ dove sopravvive solo quanto essenziale per evocare non tanto una somiglianza quanto un identitario effetto di realtà – l'*eikonismos* o *effictio* della retorica polibiana³⁸.

L'operazione digitale diventa però estremamente critica nel momento in cui l'apparente autonomia della macchina si muove, nella ricognizione facciale, in uno spazio di ontologie descrittive umanamente perimetrato – il *supervised learning* – e come tale contaminabile da potenziali e pericolosi *bias* cognitivi³⁹.

La cristallizzazione di formule e *labels* all'interno dei corpora di dati su cui si basa l'economia del machine learning genera di conseguenza una cecità selettiva nello sguardo della macchina.

È questo l'oggetto d'attenzione di una pluralità di operazioni artistiche che impugnano il margine di fallibilità ostentandolo come un palladio contro gli eccessi fideistici riposti nell'intelligenza artificiale. Sposandone le tattiche o depistando dall'interno le processualità – *divenendo macchina* o smantellandola – gli artisti denunciano il pericolo di una fissità di formule archetipe nel sistema. L'installazione *Neither Fate nor Coincidence* (2018) di Nushin Isabelle Yazdani⁴⁰ traslittera i seminali tentativi di indagine algoritmica sulla predicibilità della devianza criminale⁴¹, pericolosamente in grado di resuscitare, in un'ottica distopica, un'antropologia di stampo lombrosiano volta al controllo sociale di massa.

35 Per la definizione di “capitalismo della sorveglianza” vedasi S. Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Milano 2019.

36 Cfr D. Leers, T. Fish, *Mirror with a memory. Photography, surveillance and Artificial Intelligence*, Carnegie Museum of Art, Pittsburg 2020.

37 S. Ronchey, *La morte-in-vita negli occhi. In margine a décrire et peindre*, in “Rivista di Storia e Letteratura Religiosa”, 45, 2009, p. 176.

38 Vedasi M. Bacci, *L'invenzione della memoria del volto di Cristo: fra iconografia e letteratura prosopografica prima e dopo l'iconoclastia*, in *Medioevo: immagine e memoria*. Atti del convegno internazionale di Studi, Parma, 23 settembre 2008, A.C. Quintavalle editore, Milano 2009, pp. 93-108.

39 Vedasi anche F. Offert, P. Bell, *Perceptual Bias and Technical Metapictures: Critical Machine Vision as a Humanities Challenge*, “AI & SOCIETY”, 36, 2021, pp. 1133-1144.

40 <http://www.aiartonline.com/community/nushin-isabelle-yazdani/>; <https://mlart.co/item/generative-images-of-convicts-using-a-gan>

41 Vedasi M. Caldwell, J.T.A. Andrews, T. Tanayet *al.*, *AI-enabled future crime*, “Crime Science”, 9, 2020;

In *They Took the Faces from the Accused and the Dead...* (2020) Trevor Paglen indaga la doppia violazione, di etica e privacy, insita nella circuitazione delle fotografie criminali del database dell'American National Standard Institute come training di apprendimento, sovrascrivendo ai soggetti ritratti i descrittori indice della loro colpa.

Ancora, Joy Buolamwini con *AI, Ain't I a Woman?* (2018) rivolge un'accorata preghiera allo sguardo pervasivo ma selettivo dell'AI, denunciando la violenza dell'impatto del *misunderstanding* algoritmico razziale e di genere nei confronti delle icone della cultura afroamericana⁴².

E se una certa linea di ricerca tecno-positivista vorrebbe assegnare all'AI il potere di desumere, con il suo sguardo, anche l'orientamento di genere⁴³, l'unica possibilità è, come per quello di Medusa, di ritorcerlo contro l'apparato stesso.

Le maschere di Zach Blas in *Facial Weaponization Suite* (2012-2014)⁴⁴ sussumono aggregazioni algoritmiche di dati biometrici collettivi per costruire anti-icone che funzionino da deterrente alla leggibilità macchinica del volto: paradossalmente la posizione prospettica nella triangolazione del darsi reciproco tra fedele, icona, sguardo divino incarnato, si capovolge in un ritrarsi, velarsi e negarsi del soggetto umano.

Archetipi inesistenti: icone virtuali

In questo palinsesto di suggestioni e oscillazioni estetico-operative, l'artista può in maniera antitetica rigettare la debolezza critica dell'intelligenza artificiale e cavalcarne a scopo narrativo l'elevato livello di sofisticazione tecnico raggiunto attraverso la messa a punto del deep learning su dataset di immagini di scala esponenziale. Un repertorio reso particolarmente denso grazie all'abbondante autoreferenzialità della «condizione selfmediale»⁴⁵ della produzione iconica contemporanea, che ha contribuito, in maniera consensuale o involontaria, a costruire un immenso database su cui testare in via prioritaria la voracità di dati che implementa l'apprendimento dell'intelligenza artificiale.

per una lettura interdisciplinare sull'applicazione dell'AI in campo legislativo e forense vedasi H. C. King, N. Aggarwal, M. Taddeo, L. Floridi, *Artificial Intelligence Crime: An Interdisciplinary Analysis of Foreseeable Threats and Solutions*, "Science and Engineering Ethics", 26, 2018.

42 Vedasi anche S. Noble, *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*, NYUP, New York 2018; M. Broussard, *Artificial Unintelligence: How Computers Misunderstand the World*, MIT Press, Cambridge, MA 2018.

43 Y. Wang, M. Kosinski, *Deep Neural Networks are More Accurate than Humans at Detecting Sexual Orientation from Facial Images*, "Journal of Personality and Social Psychology", 114(2), 2018, pp. 246-257; a confronto vedasi l'analisi critica di A. Campolo, K. Crawford, *Enchanted Determinism: Power without Responsibility*, "Artificial Intelligence, Engaging Science, Technology, and Society", 6, 2020, pp. 1-19.

44 <https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>

45 Vedasi anche B. Grespi, L. Malavasi, *Dalla parte delle immagini. Temi di cultura visuale*, McGraw-Hill, Milano 2018, pp. 202-207.

L'algoritmo StyleGAN usato da Philip Wang è demiurgo di volti perfettamente plausibili, a immagine e somiglianza dell'interlocutore umano, come testimoniato dall'infinita palingenesi di individui inesistenti visibili su ⁴⁶<https://this-person-does-not-exist.com/en>⁴⁷(2018-in corso).

Lo stesso esercizio algoritmico generativo si trasferisce dalla rete alla materialità celebrativa dell'installazione di Lynn Hershmann Leeson, *Missing Person* (2022) per la Biennale Arte di Venezia 2022, acquistando una dimensione di tassellazione parietale che riveste il padiglione dell'Arsenale dedicatole, in bilico tra galleria di ex voto digitali e monumento alle identità sospese e disperse in questa generazione artificiale.

Nella stessa linea di ri-soggettivazione dei "soliti ignoti" digitali si situa il tentativo di dargli voce e profondità con un esercizio di *hypothiposis* digitale combinata, tra immagine e narrazione, di *Humans of AI* (2020) di Lisha Li⁴⁸.

Il rendering condiviso da tutti questi avatar è quasi impeccabile, sono sottili le stonature che facciano subodorare la latente simulazione, grazie alla complessità di parametri coinvolti nella determinazione macchinica di cosa costituisca la natura singolare di un volto, il numero elevato di variabili che confluiscono a generare la vividezza dell'individualità e non la sfuocatura della predizione statistica.

Una qualità sorprendente di effetto di realtà che ricorre anche nel virale progetto di restituzione di fisionomie fotografiche a personaggi storici operata da Bas Uterwijk utilizzando Artbreeder.

La sua *AI Face of Jesus* (2021) è prevedibilmente icona dall'istantanea viralità⁴⁹. Artatamente manipolata dal suo designer, la «teo-prosopopea acheropita digitale»⁵⁰ di Uterwijk sblocca la fissità delle icone prototipiche atualizzando esteticamente l'effetto di presenza e la vividezza che contraddistingueva la ritrattistica "tutta sguardo" delle pitture di Al Fayyum, e riconsegna al volto di Cristo sembianze filologicamente plausibili⁵¹. Il software ricombina una superfetazione delle varie declinazioni del topos pittorico del sacro volto, una somma di iconografie differenti ma tra loro imparentate, tentativo di risposta all'aporia di fonti testuali sulla sua fisionomia, e perfeziona tecnicamente l'idea di un ritratto composito - tanto più teologicamente corretto nel caso di un volto che già di per sé, dogmaticamente, si offre come immagine composita della trinità - capace di incarnare l'ineffabilità di un "tipo", come nelle seminali sperimentazioni fotografiche di Galton⁵². Se poi, ad un certo cronico e stigmatizzato *whitewashing* iconografico si sostituisce una maggior accuratezza

46 Codice e dataset di training opensource reperibili via <https://this-person-does-not-exist.com/algorithm/en>.

47 Vedasi anche l'esperimento <https://www.whichfacesreal.com/index.php>, concepito come "Turing test" di disvelamento di volti artificiali

48 <http://www.aiartonline.com/highlights-2020/lisha-li-vladimir-glazachev-dzmitry-pletnikau-eric-liu-jessica-hu/>

49 <https://www.basuterwijk.com/image/I0000sRHOTXFMtjA>; <https://www.patheos.com/blogs/religion-prof/2020/07/jesus-according-to-ai.html>; <https://www.irishcatholic.com/ai-generated-image-of-jesus-goes-viral/>

50 M. Leone, *I volti paradossali delle religioni*, in "E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", XIV, 30, 2020.

51 Per un excursus storico tra fonti e iconografia sull'ipotetica natura fisiognomica del Cristo vedasi J. E. Taylor, *What Did Jesus Look Like?*, Bloomsbury T&T Clark, Londra 2018.

52 F. Galton, *Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons into a Single Resultant Figure*, "Journal of the Anthropological Institute", 8, 1879, pp. 132-44.

di verosimiglianza storica, si comprende la rapidità con cui operazioni simili portino a sensazionalizzare l'AI come mediatrice di visibilità di desideri impossibili dell'umanità.

Ma è sufficiente che l'*intelligere umano* occulto che, secondo Floridi, controlla l'*agere* artificiale, cambi alcuni minimi parametri della geografia e dell'economia d'azione algoritmica, per poter assistere all'affioramento di ulteriori gemmazioni di comportamenti archetipici.

Alla luminosità di una teofania in piena foto-somiglianza si può sostituire l'inquietudine delle aspettative sullo sguardo dell'altro, relegando la posizione dell'artista a quella di testimone apparentemente distaccato di una confusa meditazione macchinica di cosa sia l'immagine dell'uomo.

C'è un fugace momento in cui, colti nella loro costruzione in fieri, e non come isolati frammenti scelti, i volti dei *Portraits Of Imaginary People* (2015-in corso) di Mike Tyka⁵³ acquistano una perversa fascinazione ipnotica, e ci si ritrovi fermi ad osservarne lo stato transitorio, in attesa di un farsi-immagine di cui non si riesce ad intuire l'esito finale.

La soglia di interesse artistico dell'intervento di Tyka si consuma esattamente nella brevità dell'istante in cui la rete neurale, nella generazione spontanea di un simulacro di volto, si trova sospeso nella valutazione interpretativa della texture dell'immagine – tecnicamente, l'impasse predittivo definito “mode-collapse” – e sembra indugiare nell'inquadramento di occhi e orifizi all'interno dell'erudizione statistico-computazionale che possiede di “cosa sia una faccia”, finendo per scompagnarne l'abbozzo anatomico. E contemporaneamente sbaglia lo spettatore, portato ad attribuire animisticamente il regime umano del dubbio a un qualcosa che afferisce esclusivamente al riassetto computazionale di una serie di iterazioni di predicibilità numeriche della texture.

Icone autonome: la creatività dello sguardo macchinico

Mario Klingemann – *resident artist* della fucina di talenti dell'intelligenza artificiale sotto l'egida del dipartimento di ricerca di Google – possiede invece il talento di un falsario medievale di reliquie, occultando dietro le sembianze di un'apparente autopoiesi creativa della macchina il suo intervento di programmatore. Si tratta di perimetrare in confini artificiali ben definiti i territori d'azione algoritmica: in questo modo, imperturbabile e *absconditus* dietro lo schermo opaco della complessità processuale, Klingemann converte le reti neurali GAN in strumenti di epifanie mirate. L'artista si fa conduttore di un training neurale testato su materiali non neutri, e tiene ben saldo in mano il guinzaglio di controllo: pur mettendo in conto scarti e trazioni riottose dalla sua creatura, ha comunque in mente dove condurla. E quando il dataset di allenamento è l'immagine del corpo umano – ironicamente l'artista allude alla paradossale valenza “didattica” dello sterminato materiale pornografico

⁵³ L'infrastruttura tecnica del funzionamento delle GAN utilizzate nella generazione dei volti del progetto è dettagliatamente illustrata dall'artista via <https://mtyka.github.io/machine/learning/2017/08/09/highres-gan-faces-followup.html>

disponibile su Internet come propedeutico all'insegnamento neurale di *cosa sia un corpo* – la restituzione dello sguardo algoritmico, esito della schermaglia retorica tra la *pars costruens* e la *pars destruens* di generatore e discriminatore⁵⁴ delle GAN, è forzatamente una carneficina digitale, una macelleria di baconiana memoria, effetto volutamente richiamato anche dal titolo del premiato *The Butcher's Son*, 2017. Parafrasando l'appassionata lettura di Deleuze dell'operato di Francis Bacon, l'algoritmo strappa la figura al figurativo⁵⁵, ma in una versione digitalmente anestetizzata e indifferente a ciò che pittoricamente e umanamente questa perdita comporta. Quello che resta della figura umana sono brandelli di tessuto, frammenti anonimi di corpi, pliche di grasso e appendici infirmi di arti, tutti cicatrici superstiti delle specifiche *local features* del corpo umano una volta metabolizzato dall'interpretazione generativa algoritmica.

La predilezione di Klingemann nel far performare agli algoritmi una retorica digitale dell'informe⁵⁶ trova ulteriore compiacimento nelle serie di opere che scelgono come campo d'azione il volto (*Superficial Beauty*, 2017; *Memories of the Passerby I*, 2019; *Neural Decay*, 2020) e la dinamica performativa dello sguardo. Nel dispositivo interattivo dell'*Uncanny Mirror* (2019) lo stadio relazionale tra soggetto e ritratto speculare viene compromesso dal *détournement* algoritmico in tempo reale. Rispecchiandosi nello sguardo attivo dell'assemblage di visione macchinica e rielaborazione algoritmica lo spettatore assiste e co-produce la genesi di un *altro da sé*, un perturbante montaggio dell'impronta del suo personale flusso di dati visivi e della memoria dei tratti di tutti i precedenti utenti. L'incontro sotto il raggio della visione digitale alimenta il database e ne condiziona i successivi cicli di apprendimento, iscrivendo in un continuo concatenamento di impressioni una palingenesi di fisionomie dell'alterità.

La costante pratica di sovrimpressione portata a sistema da Klingemann, sia come formula stilistica – quasi un “bizantinismo” – propria dell'estetica neurale, sia come implicazione della logica del database nella costruzione dell'immagine algoritmica, introduce l'ennesima declinazione del concetto del “a immagine e somiglianza”, che assume i connotati del suo dio-programmatore, di cui accoglie anche l'orientamento culturale dello sguardo.

Anche per lo sviluppatore Terence Broad⁵⁷ le reti generative neurali offrono la possibilità di una teratologia algoritmica come in *Teratome* (2020): l'antagonismo tra reti neurali ricostruisce “geneticamente” nello spazio latente una sovrascrizione di antropomorfismo e deformazione; in *Disembodied gaze* (2020) è soltanto uno sguardo dematerializzato a sopravvivere alla tensione e alla fluttuazione del tentativo di emersione della figurazione.

54 Per il framework operativo delle GAN vedasi I. Goodfellow *et al.*, *Generative Adversarial Net* in Z. Ghahramani, M. Welling, C. Cortes, N. D. Lawrence, K. Q. Weinberger (a cura di), *Advances in Neural Information Processing Systems 27*, Curran Associates, New York 2014, pp. 2672-2680.

55 Vedasi G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004.

56 Per il concetto artistico di informe vedasi A. D'Ammando, M. Spadoni, *Lecture dell'informe. Rosalind Krauss e Georges Didi-Hubermann*, Lithos, Roma 2014; vedasi anche, in merito alla ricorrente estetica allucinatoria relativa all'utilizzo artistico delle GAN, A. Somaini, *On the Altered States of Machine Vision: Trevor Paglen, Hito Steyerl, Grégory Chatonsky*, “AN-ICON. Studies in Environmental Images”, 1, 2022.

57 T. Broad, F. Fol Leymarie, M. Grierson, *Network Bending: Expressive Manipulation of Deep Generative Models*, 2021, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2005.12420>.

Analogamente Theresa Reimann-Dubbers, in *A(I.)Messianic Window* (2017) cerca di convogliare la generazione algoritmica di immagini in un'argomentazione delle interferenze culturali operate dalle infrastrutture che definiscono il campo dell'intelligenza artificiale. Sceglie dunque di sottoporre all'analisi di un sistema DCGAN (Deep Convolutional Generative Adversarial Network) un apparato di 15000 opere artistiche a tema cristologico reperito come dataset via WikiArt, e di interpretare metaforicamente come "testimonianza", depositarie di una rielaborazione neurale del concetto di "Messia", tutte le immagini prodotte dall'iterazione di cicli operativi tra le reti neurali avversarie allenate sul terreno assegnato. Se l'intenzione originaria era quella di denunciare, attraverso la produzione algoritmica di una «oversimplification of human concepts that have evolved to great complexity over time»⁵⁸, il potenziale rischio del transfert di un punto di vista "maggioritario" nel machine learning, tuttavia l'artista incorre in un falso positivo nella sua dimostrazione. L'opera è vincolata ad un duplice condizionamento che ne compromette l'integrità: in primis quello funzionale e generativo, legato alla specificità lapalissiana del dataset di training, e in secondo luogo quello formale. L'esigenza di ricontestualizzare le immagini ottenute in una soluzione espositiva che evoca – anche nel titolo stesso – la forma e la policromia delle vetrate di uno spazio sacro, cornice dunque culturalmente connotata⁵⁹ condiziona ingenuamente a sua volta l'orientamento della lettura dell'opera. Di fronte alla debolezza dell'apporto critico, risulta paradossalmente più interessante l'effetto collaterale dell'emersione di un sistema di sopravvivenze visive nonostante la distanza dalle immagini d'origine: nell'impasto digitale riaffiorano i frammenti artistici ricorsivi della corporeità umana/divina, tracce di una auraticità resistente che si esprime ancora nonostante la corrosione algoritmica.

La scelta di Yuma Kishi di testare algoritmi di *face detection* (*Studies of Collage of Paintings for Humanity*, 2020)⁶⁰ su specifici frammenti dell'iconografia religiosa del cattolicesimo post tridentino rinnova una certa fascinazione morbosa per uno svisceramento del sacro a opera dell'operatività tecnologica. Un intervento che, involontariamente, conferma la perspicacia dell'intuizione dei teorici della controriforma come Paleotti sull'*agency* delle immagini, perseguita attraverso la definizione di un canone figurativo tale da impiantare nell'inconscio e nella devozione collettiva immagini capaci di suscitare un rispecchiamento empatico, di «accrescere la compunzione e pungere le viscere», tanto valide da essere ancora "iconiche" a radicale distanza di spazio e contesto culturale. L'*Ecce homo* di Guido Reni, oggetto della disamina di *visual detection* operata da Kishi, non è quindi un oggetto d'esercizio neutro e scevro di implicazioni: rappresenta l'invenzione di un canone devozionale nuovo, che supera l'impianto iconografico dell'acheropita, rimandando ad un profondo legame empatico con l'oggetto artistico. Gli occhi della nuova icona digitale si alzano al

58 <https://theresareimann-dubbers.net/and-Projects/A-I-Messianic-Window>; <https://computervisionart.com/pieces/ai-messianic-window/>

59 Per il concetto di *parergon* vedasi J. Derrida, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981; L. Marin, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2002, pp. 196-221; V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, il Saggiatore, Milano 1998, pp. 35-39.

60 <https://obake2ai.com/studies-of-collage-of-paintings-for-humanity>

cielo, non per dirottare lo sguardo dal fedele ma per intercedere in un'istanza di carico emotivo: è un Cristo *patiens e sufferens* quello di Reni.

Eppure, a quella riaffermazione di un'efficace presenza del divino del dipinto reniano, senza la necessità di intercessione miracolosa ma frutto di performance artistica, risponde la perplessità macchinica, per la quale l'esclamazione dimostrativa – *Ecce homo* – non si traduce in evidenza. L'algoritmo di *face detection* si aggira confuso nel perimetro del volto, disperde spore profane e infirmi di fisionomie desunte dallo spazio latente del suo database, empio e sconcertante nel suo rivelare l'incompatibilità di sistema dell'intelligenza disincarnata.

Una differente pedagogia dello sguardo: l'emersione di nuove icone dallo spazio latente digitale

Di fronte a un'alterità così abissale è necessario dunque riconfigurare una reciproca pedagogia conoscitiva: Trevor Paglen sostiene provocatoriamente la necessità di disimparare – «unlearn to see»⁶¹ – a vedere come un essere umano, per poter decifrare – e di conseguenza padroneggiare consapevolmente – i modi di vedere della macchina. Forte di una credibilità e visibilità di rilievo nello scenario contemporaneo conquistate anche grazie alla capacità di imporre itinerari teorici di cui la pratica artistica costituisce, secondo Zylinska, una efficace *techno-metapicture*⁶², l'artista incarna il ruolo di attento interlocutore critico del sistema delle *invisible images* macchiniche. Si muove con agilità tra strategie mediali di ipermediazione e occultamento, trasparenza e invisibilità – non a caso attributi classici dell'ontologia dell'immagine sacra⁶³ – attuando complesse indagini di scavo archeologico nel sommerso dei database algoritmici per poi attivare *détournement* visibili dei reperti individuati (*Excavating AI*, 2019; *Training Humans*, 2019). O ancora procede a confondere le tassonomie “scolastiche” delle ontologie dogmatiche costruttive del machine learning affidandogli come parerogon categorie eccentriche e fortemente allegoriche (*A Study of Invisible Images*, 2017). In quest'esplorazione pervasiva delle modalità dell'intelligenza artificiale anche Paglen finisce per dirottarne l'attenzione nel luogo dell'umanizzazione, nel volto.

La procedura individuata dall'artista, il modello *Eigenface*⁶⁴, rappresenta di per sé una singolare “svolta iconica” nelle metodologie di *Artificial Face Recognition*. La tecnica dell'*eigenface* – letteralmente “propria faccia” – attraverso una pratica sottrattiva

61 Trevor Paglen, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, The New Inquiry, 8 dicembre 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

62 J. Zylinska, in *Undigital Photography: Image-Making beyond Computation and AI*, in *Photography Off the Scale: technologies and theories of the Mass Image*, a cura di T. Dvořák, J. Parikka, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2021, pp. 231-252.

63 L'immagine sacra «shows and hides, makes something visible by, at the same time, making that something invisible», in D. Dzalto, *Icons – Between images and words. Modes of Representation or Modes of Being*, in “Ikon - Journal of Iconographic Studies”, 9, 2016, p. 11.

64 Cfr. M. Turk, A.P. Pentland, *Eigenfaces for Recognition*, “Journal of Cognitive Neuroscience”, 3(1), 1991, pp. 71-96; M. A. Imran, M. S. U. Miah, A. Bhowmik, H. Rahman, D. Karmaker, *Face Recognition Using Eigenfaces*, “International Journal of Computer Applications”, (118(5), maggio 2015; L. Lee-Morrison, *A Portrait*

e di compressione di informazioni desunte dall'immagine frontale di un soggetto umano elabora il contraddistinto "face space" che designa lo spazio matematico tra somiglianza e differenza tra individui, e lo traduce in un'immagine di media in bianco e nero. Il volto matematicamente modellato *in absentia* è la rete che consente di filtrare la molteplicità di facce raccolte ed estrarre il singolo, un *phantom portrait* affiorante tra una folla di sguardi anonimi. Questo aspetto di emersione di un'immagine latente non è visivamente alieno dalla cornice paratestuale del discorso sull'acheropita: evoca quella «imagen borrosa, a punto de desvanecerse»⁶⁵, la flebile impronta del sacro volto acheropito nell'invenzione geniale del «*trompe l'oeil* mistico»⁶⁶ di Zurbarán. Di quel volto reso sottrattivamente nell'interfaccia del dispositivo del velo si può riconoscere l'identità solo tramite l'operazione di ricostruzione immaginifica da parte del fedele, che dalla contemplazione di quei tratti propri risale all'unicità, analogamente a come il vettore algoritmico dell'*eigenface* individua il suo soggetto.

La suggestione di una natura archetipica insita nell'iconografia dell'*eigenface* è evidente anche per lo stesso Paglen⁶⁷. L'apparente connotazione ieratica che accomuna le immagini *eigenface*, caratterizzata da una frontalità e neutralità espressiva che rappresentano invece i prerequisiti per un'ottimizzazione di leggibilità computazionale, traspone concettualmente il ritratto algoritmico nel solco della tradizione di un canone storicizzato del ritratto artistico, consentendo all'artista di sfruttarne la cornice a suo vantaggio. Il processo di ricognizione facciale viene convertito in una sintesi ritrattistica autonoma, capace di estrapolare l'impronta unica e individuale dei soggetti prescelti, che Paglen individua nel novero di una serie significativa di intellettuali.

In *Fanon (Even the Dead Are Not Safe)* del 2017 il volto del filosofo martinicano fondatore del pensiero dell'alterità postcoloniale è rievocato fantasmaticamente dallo spazio computazionale: l'immagine è un tutto-sguardo, manifestazione pura dell'essenza ottenuta attraverso un processo di scarto algoritmico che, respingendo per semplicità computazionale «tutto ciò che nel volto non è *il volto*»⁶⁸, sembra padroneggiare la teoria dell'icona di Pavel Florenskij. Il volto contemplato e restituito in sguardo dall'operazione sinergica di agente algoritmico e spettatore umano si impone come una sintesi di archetipi: archetipo computazionale di un individuo, archetipo di un pensiero critico, archetipo di una categoria d'identificazione di genere e razza⁶⁹. E se l'archetipo computazionale è un filtro quantificabile e performativo, la preoccupazione di fondo di Paglen è che, in una prospettiva di lettura

of *Facial Recognition: Tracing a History of a Statistical Way of Seeing*, in "Philosophy of Photography", 9(2), 2018, pp. 107-130.

65 V. Stoichita, *El oyo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Alianza Forma, Madrid 1995, p. 64.

66 Ibidem, p. 65.

67 T. Paglen, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, The New Inquiry, 8 dicembre 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

68 P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Marsilio, Venezia 2018, p. 26.

69 «[...] through the gender and race of each figures [Paglen] present archetypes of institutional categories of identification», cfr. L. Lee-Morrison, *Portraits of Automated Facial Recognition. On Machinic Ways of Seeing the Face*, Transcript Verlag, Bielefeld 2019, p. 174.

tecnofobica delle implicazioni della riconoscibilità algoritmica, possa essere attivato come dispositivo epurativo di rimozione anche a posteriori⁷⁰.

A questo timore fa riferimento la citazione benjaminiana del titolo, che allude ad una precarietà che stravolge potenzialmente anche la memoria e la validità stessa delle teorie, divenute obsolete rispetto allo scenario tecnologico del presente⁷¹.

Ma di fronte a questa situazione periclitante tra *damnatio memoriae* e indicizzazione quantitativa, il dato visivo dell'opera è paradossalmente quanto di più umano si possa attendere: un *ecce homo* digitale, che si offre allo sguardo pur nella consapevolezza del rischio del suo annientamento.

70 «[...] it's asking whether the development of these technologies will preclude people like Simone Weil or Frantz Fanon from ever existing again», T. Paglen, in C. Robin Jones, *The Artist Trevor Paglen, The Surveillance State, and your Life*, 15 maggio 2019, <https://www.ssense.com/en-us/editorial/art/this-artist-the-military-industrial-complex-and-your-life>

71 «We have to reconsider theoretical tools that we use to think about visual culture [...] equipped to think about automation, operations, active landscape of sensing and images that actively look at humans», T. Paglen, in L. Cornell, J. Bryan-Wilson, O. Kholeif, *Trevor Paglen*, Phaidon, New York 2018, p. 33.

LE STELLE DEI DESIDERI. CIELO NOTTURNO, INQUINAMENTO LUMINOSO E FOTOREALISMO TRA ASTROFOTOGRAFIA, CINEMA E ANIMAZIONE: UNO SGUARDO ECOCRITICO

Marco Bellano

Fotogenia e cinegenia del cielo stellato

Tra i paesaggi naturali, la volta stellata del cielo notturno si distingue per la sua affinità con alcune importanti caratteristiche della fotografia e del cinema. Innanzitutto, per un osservatore sulla superficie del nostro pianeta, il cielo stellato è un'illusione o, più precisamente, una proiezione. Gli astri si trovano infatti a distanze estremamente varie, in un immenso spazio tridimensionale. Da terra, tuttavia, viene spontaneo percepire i corpi celesti come se fossero tutti equidistanti, incastonati in una scura superficie concava che appare ruotare rigidamente col passare delle ore: è la cosiddetta sfera celeste, un artefatto percettivo che possiede straordinaria utilità come strumento di comprensione. Alcuni antichi modelli del cosmo e della sua meccanica, come quello aristotelico e tolemaico, postularono infatti proprio l'esistenza di una sfera delle stelle fisse, che dentro di sé custodiva sfere minori, una per pianeta, tutte omocentriche e rivolventi attorno a un osservatore terrestre, fulcro dell'universo intero¹. Ancora oggi, la geografia astronomica ricorre alla metafora della sfera per organizzare mappe e sistemi di riferimento, in totale analogia con quanto si fa per la superficie della Terra, compresa la creazione di un reticolo di meridiani e paralleli². L'affinità tra la proiezione cartografica e quella cinematografica o fotografica, in virtù del comune atto di sintetizzare un mondo tridimensionale su una superficie piatta, è stata già oggetto di riflessione; sull'argomento, un utile riassunto è stato offerto nel 2016 da Giorgio Avezù e Giuseppe Fidotta, secondo i quali «si capisce bene [...] come i rapporti tra geografia e cinema siano complessi e articolati: insistono tanto sull'oggettività quanto sulla manipolazione della relazione tra immagine e referente reale»³, aggiungendo poi che «i codici della prospettiva [...] sono proprio di derivazione geografica, in quanto debitori delle istruzioni tolemaiche

1 Tra i molti riferimenti sull'argomento, si veda la sintesi in J. Gribbin, ad vocem *Sfere solide*, in *Enciclopedia di astronomia e cosmologia*, Garzanti, Milano 1998, p. 458 [ed. or. *Companion to the Cosmos*, Weidenfeld & Nicolson, London 1996]; oppure M. Hoskin, *Storia dell'astronomia di Cambridge*, trad. it. Di L. Sosio, Rizzoli, Milano 2001, pp. 29-36 [ed. or. *The Cambridge Concise History of Astronomy*, Cambridge University Press, Cambridge 1999].

2 Alcune nozioni di base sono rintracciabili in C. Lamberti (a cura di), *Osservare il cielo*, Fabbri Editori, Milano 1998, pp. 16-17; più avanzata è invece la trattazione in C. Barbieri, *Lezioni di astronomia*, Zanichelli, Bologna 1999, pp. 3-29.

3 G. Avezù, G. Fidotta, *Introduzione. Certo non un'esaustiva geografia del cinema*, "Cinergie", 10, 2016, p. 11 (pp. 10-18).

per la proiezione della sfera terrestre sul piano, riscoperte appunto nel Rinascimento»⁴. Se però nella geografia terrestre la proiezione giunge all'osservatore dalle mappe create dal cartografo, nell'esperienza della volta stellata la proiezione è direttamente visibile, e si dà senza mediazione: il cielo diventa lo schermo su cui gli astri si trovano spontaneamente proiettati, e la proiezione è la dimensione percettiva naturale di tale paesaggio, la cui essenza tridimensionale risulta invece completamente inaccessibile allo sguardo.

Da queste considerazioni è possibile giungere a un ulteriore livello di analogia. L'osservatore si sente, infatti, spontaneamente situato al centro di un sistema; l'illusione della proiezione celeste fa sì che gli astri sembrino circondare il punto dove si trova il nostro occhio. In questo, si avverte una forte sintonia con la centralità dello sguardo e il concetto di posizionamento dello spettatore rispetto all'apparato nella riflessione sul cinema, rintracciabili nel pensiero di Judith Mayne⁵, oltre che, con declinazioni diverse, in Jean-Louis Comolli⁶, Stephen Heath⁷ e Christian Metz⁸. Ancor più nello specifico, si possono trovare suggestive affinità tra l'osservazione del cielo notturno e quanto espresso da Jean-Louis Baudry e sintetizzato da Mariagrazia Fanchi, a proposito del carattere monoculare, e dunque bidimensionale e proiettivo, dell'immagine cinematografica: «La macchina da presa [...] organizza la materia visiva intorno a un baricentro che va a coincidere con l'occhio di chi guarda. Ne deriva la sensazione da parte dello spettatore di essere il punto di origine della scena, la sua fonte e il suo principio di catalisi»⁹. Le effemeridi di ogni corpo celeste visibile, ossia gli istanti in cui essi sorgono o tramontano, così come la visibilità di un astro in un dato momento, sono completamente decisi dalla posizione del nostro occhio; lo spostamento del punto di osservazione determina una mutazione istantanea delle coordinate sferiche (ascensione retta e declinazione). Si tratta di un dato oggettivo e misurabile: ogni sguardo crea il suo cielo stellato, poiché il calcolo della visibilità di un corpo celeste rispetto a un certo luogo è inestricabilmente vincolato alla posizione dell'osservatore.

Lo schermo evocato dal cielo notturno, poi, possiede un equivalente del fuori campo cinematografico e fotografico. L'illusione della volta stellata, come si è infatti già accennato, muta nel tempo, proponendo in un certo luogo una lenta panoramica del firmamento visibile in una data stagione dell'anno. Un'osservazione di soli dieci-quindici minuti può rivelare senza fatica il sorgere o il tramontare di stelle e pianeti, specialmente se si usano elementi del paesaggio circostante, prossimi all'orizzonte, come riferimento. Si tratta, comunque, di un moto "panoramico" relativamente lento: un'occhiata fugace tende a restituire la sensazione di un cielo fisso. Tuttavia, tale moto rimane abbastanza rapido da rendere virtualmente impossibile scattare un'istantanea che restituisca dettagli soddisfacenti.

4 Ibid.

5 J. Mayne, *Cinema and Spectatorship*, Taylor & Francis, Milton Park 2016.

6 J.-L. Comolli, *Machines of the Visible*, in T. De Lauretis, S. Heath (a cura di), *The Cinematic Apparatus*, St. Martin's Press, New York 1980, pp. 121-142.

7 S. Heath, *Film and System: Terms of Analysis, Part 1*, "Screen" 16, 1; *Part 2*, "Screen" 16, 2, 1975, pp. 7-77.

8 C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 2006 [ed. or. *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Union générale d'éditions, Paris 1977].

9 M. Fanchi, *Spettatore*, Il castoro, Milano 2005, p. 75.

Anche nelle condizioni più favorevoli, la scarsa luminosità del soggetto rende necessarie esposizioni di una certa lunghezza, per cui l'apparecchio fotografico deve essere montato su una struttura dotata di appositi motori da inseguimento, sincronizzati con i movimenti della volta. Quasi tutte le fotografie professionali del cielo stellato, dunque, sono testimonianze di una durata. Diventa allora forse utile ricordare le osservazioni di Roland Barthes che problematizzano la staticità della fotografia, e che riflettono sul suo fuori campo, in rapporto a quello cinematografico:

Il cinema ha [] un potere che a prima vista la Fotografia non ha: lo schermo (ha osservato Bazin) non è una cornice, ma una maschera; il personaggio che ne scaturisce continua a vivere: un “campo cieco” rafforza incessantemente la visione parziale. Ora, di fronte a migliaia di fotografie, comprese quelle che possiedono un buon *studium*, io non avverto nessun campo cieco: tutto ciò che accade all'interno della cornice muore incondizionatamente appena al di là di questa. Quando si definisce la Foto come un'immagine immobile, non si vuole dire solamente che i personaggi che essa ritrae non si muovono; s'intende dire che non escono fuori: essi sono anestetizzati e fitti, come farfalle. Tuttavia, non appena vi è *punctum*, subito si crea (si presagisce) un campo cieco¹⁰.

La tipologia di fotografia astronomica più comune¹¹ certamente “anestetizza” i moti celesti, altrimenti inesorabili, ma li integra anche nella sua tecnica; quando il movimento del dispositivo è impostato correttamente, e dunque la velocità relativa tra strumento e cielo arriva a zero, l'accumulo di informazione luminosa nell'immagine risultante può eguagliare e superare di molto la capacità percettiva istantanea dell'occhio umano. Nel moto della volta celeste, allora, cinema e fotografia sembrano singolarmente coincidere in un suggestivo equilibrio; il dinamismo cinematografico che si può rinvenire nella rotazione “panoramica” del firmamento, e la tensione implicita innescata dalla presenza e dall'assenza imminente di ciò che può entrare “in campo” o andare “fuori campo” nel corso di una data notte, è anche ciò che vincola la fotografia astronomica a nutrirsi di tempo, sfruttando il preciso dinamismo dell'inseguimento per catturare impronte luminose puntiformi e vivide¹². In quelle impronte statiche, il tempo trascorso si manifesta nella somma finale della luce emessa durante l'esposizione dai corpi celesti, che in foto diventano così accessibili a pia-

10 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 56-58 [ed. or. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma – Éditions Gallimard – Seuil, Paris 1980].

11 Esiste anche una tipologia in cui si fa a meno dell'inseguimento, e si lascia che il moto apparente della volta faccia imprimere a ogni corpo celeste una traccia, disegnando così tanti archi di circonferenza attorno al punto dove passa l'asse di rotazione, che rimane immobile e, nell'emisfero settentrionale, coincide approssimativamente con Polaris, la stella polare.

12 La fotografia astronomica, in realtà, sfrutta anche supporti e sensori digitali dall'elevata sensibilità, per abbreviare quanto più possibile la durata dell'esposizione, riducendo così il rischio di errori. Come ha scritto David Malin: «[...] Astronomers have always been adept at making the very best use of the meagre amount of light that their telescopes collected by resorting to bizarre and somehow dangerous ways of making their plates more sensitive. [...] Nowadays, the custom is to bake the plates in a moderate oven for an hour or two, followed by a soak in hydrogen gas before they are exposed [...]». D. Malin, *A View of the Universe*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 27.

cere, senza vincoli temporali, nonché scandagliabili nei loro dettagli e colori più elusivi, invisibili all'occhio nudo.

La dimensione del tempo invita a ipotizzare un ultimo legame tra cielo notturno, cinema e fotografia. L'illusione proiettiva della volta non è solo, infatti, un inganno spaziale, ma anche temporale; un corpo celeste lontano circa quattro anni luce, come Alfa Centauri, ci si manifesta così come appariva appunto quattro anni fa, mentre simultaneamente, nella stessa notte, la stella Altair può mostrare com'era circa diciassette anni prima. Altre stelle, a distanze ancora superiori, potrebbero essere di fatto già scomparse da secoli o millenni, mentre la loro immagine permane quietamente nel nostro firmamento. Il cielo notturno è un mosaico che normalizza nel presente dell'osservatore tempi e spazi vertiginosamente diversi tra loro. Ciascun astro, da terra, è pura immagine, entro cui si cela un abisso spazio-temporale che annuncia con particolare enfasi il *memento mori*¹³ della fotografia, rilevato ad esempio da Susan Sontag («A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence»)¹⁴ e Roland Barthes, il quale nella morte, ovvero la permanenza di ciò che non è più, riscontra l'*eidōs*, ovvero la forma della fotografia stessa, che forse è dunque anche forma del cielo notturno¹⁵. D'altra parte, il mosaico di tempi lontani centrato attorno al presente dell'occhio richiama in maniera forte le riflessioni di Gilles Deleuze sul montaggio cinematografico, che fanno emergere l'immagine-tempo come eterno presente, a partire dalle qualità spaziali dell'immagine-movimento:

Come Èjzenštejn ripeteva continuamente, bisogna che il montaggio proceda per alternanze, conflitti, scomposizioni, risonanze, insomma tutta un'attività di selezione e coordinamento, per dare al tempo la sua vera dimensione e al tutto la sua consistenza. Questa posizione di principio implica che la stessa immagine-movimento sia al presente e nient'altro. Che il presente sia il solo tempo diretto dell'immagine cinematografica sembra anzi un'evidenza¹⁶.

Questa latente propensione alla fotografia e al cinema della volta stellata, questa fotogenia e cinegenia (per dirla con Boris Ejchenbaum e Yuri Tynyanov), è paradossale, se ci si pensa; nonostante i parallelismi concettuali, la scarsa luce emessa da questo paesaggio risulta, infatti, tecnicamente difficile da catturare e restituire. Simulare la volta celeste, mediante artifici visivi come quelli dell'animazione, risulta però singolarmente appagante; ciò sembra aver favorito una presenza crescente di tale paesaggio nella cultura visiva contemporanea. In particolare, si nota una correlazione cronologica tra l'avanzamento della tecnica

13 S. Sontag, *On Photography*, Rosetta Books, New York 2005, p. 11

14 Ivi, p. 12.

15 R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 17.

16 G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017, ebook [ed. or. *Cinéma 2, L'image-temps*, Les Éditions de minuit, Paris 1985]. Poco sotto, Deleuze stesso suggerisce un'analogia con l'ambito astronomico, parlando della necessità cinematografica di riportare un movimento (nello spazio e nel tempo) a un singolo centro d'osservazione, poiché «un movimento che si sottrae alla centratura, in una maniera o nell'altra, è come tale anormale, aberrante. L'antichità si scontrava contro queste aberrazioni di movimento, che riguardavano perfino l'astronomia e diventavano sempre più notevoli quando si arrivava al mondo sublunare degli uomini (Aristotele)».

astrofotografica e l'appropriazione delle sue estetiche da parte del cinema. L'innescò di tale percorso sembra essere stata l'esperienza dell'astronomo e fotografo angloaustraliano David Malin, la cui opera, divulgata a partire dal 1979¹⁷ tramite dieci volumi illustrati e centinaia di articoli scientifici, ha definito un nuovo standard per quel che riguarda la tecnica e l'estetica della foto astronomica analogica, con ricadute che si riverberano ancor oggi sull'astrofotografia digitale, basata sull'acquisizione dell'immagine tramite sensori CCD. Tra i maggiori contributi tecnici di Malin si annoverano la cosiddetta *photographic amplification*¹⁸ e una speciale procedura d'acquisizione in tre colori¹⁹. Al di là del loro valore scientifico, le foto di Malin sono talmente spettacolari e leggibili da risultare appassionanti anche per un fruitore non esperto. In virtù di ciò, il riferimento estetico di Malin si ritrova reiterato e reinventato con successo nelle simulazioni fotorealistiche del cielo stellato visto da terra affidate all'animazione contemporanea. Il cielo notturno così ricostruito è allora spesso strumento di meraviglia o soggezione, sia che appaia fugacemente come nel finale di *Titanic* (1997), sulla cui versione 3D (2012) James Cameron intervenne in digitale proprio per ottenere stelle più verosimili, sia che abbia centralità narrativa, come in *Don't Look Up* di Adam McKay (2021) o nei film animati di Makoto Shinkai, tra cui *Your Name (Kimi no Na wa)*, (2016).

C'è un'altra coincidenza cronologica, tuttavia, che accompagna questo travaso estetico dall'astrofotografia all'animazione. La trasformazione del cielo stellato in spettacolo perennemente disponibile e sempre più consueto nell'audiovisivo è andata di pari passo con la sparizione progressiva di questo paesaggio naturale dall'orizzonte percettivo della persona comune. Proprio dagli anni Ottanta del Novecento, infatti, il fenomeno dell'inquinamento luminoso è diventato drammaticamente pervasivo, rendendo impossibile una visione compiuta del firmamento nei pressi di agglomerati urbani dalle dimensioni anche modeste. Lo stesso Malin ha colto e testimoniato tale circostanza: «We mostly live in brightly-lit cities and suburbs and, should we trouble to look skywards at night, the sky is tinged orange or green from the reflected glow of sodium- or mercury-vapor street lights. The stars are mostly invisible»²⁰. Pare allora esistere una proporzionalità inversa, forse non completamente casuale, tra il nuovo canone estetico del cielo stellato, derivato dal lavoro di Malin e dalla sua eredità nella finzione audiovisiva, e la crescente irraggiungibilità della fonte di tale estetica. L'inquinamento luminoso, infatti, risulta completamente rimosso, nel moderno immaginario astronomico; nei film o nelle fotografie la visibilità (o meglio, più precisamente, la brillantezza del cielo notturno) è sempre tarata in modo da mostrare cieli neri e profondi, ideali a far dispiegare alla massima potenza l'emozione dello spettacolo siderale.

Il seguito del presente contributo intende rintracciare e analizzare questa nuova estetica astronomica nell'animazione digitale fotorealistica applicata al cinema, a partire dal suo

17 P. Murdin, D. Allen, D. Malin, *Catalogue of the Universe*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

18 D. Malin, *A View of the Universe*, cit., p. 13; anche in D. Malin, *Ancient Light: A Portrait of the Universe*, Phaidon, New York 2009, p. 7.

19 Ivi, pp. 15-22.

20 D. Malin, *Ancient Light*, cit., p. 7.

emergere nella seconda metà degli anni Novanta. Si considereranno allora alcuni momenti fondanti nel già citato *Titanic*, ma anche in *Dragonheart* (R. Cohen, 1996) e *Contact* (Robert Zemeckis, 1997). Saranno poi approfonditi esiti più recenti, come appunto *Don't Look Up*, ma anche *Your Name* e in generale la filmografia di Makoto Shinkai, particolarmente emblematica rispetto al tema qui trattato. Tali pellicole, tuttavia, saranno oggetto della parte finale del saggio, poiché occorrerà prima avere cura di definire gli strumenti teorici indispensabili all'analisi che si proporrà. Per questo, verrà innanzitutto contestualizzata e definita l'estetica astrofotografica, per poi inquadrare l'inquinamento luminoso e la sua rappresentazione nel cinema e nell'audiovisivo.

Estetica minima dell'astrofotografia

Storicamente, tra fotografia e immagine astronomica esiste una consolidata relazione; è noto che proprio un astronomo, sir John Herschel, creò il termine “fotografia”²¹, oltre che alcuni aspetti tecnici della disciplina destinati a duraturo successo, come l'uso dell'iposolfito di sodio quale fissante e la cianotipia²². Un altro astronomo, François Arago, in qualità di deputato francese, promosse la presentazione pubblica della dagherrotipia, il 7 gennaio 1839²³. Il cielo notturno, tuttavia, rimase a lungo un soggetto estremamente difficile da catturare, per quanto ambito; lo stesso Louis Daguerre cercò di immortalare la Luna già nel 1839, senza successo. I primi tentativi di produrre fotografie astronomiche si concentrarono per necessità su singoli corpi celesti, partendo dai più luminosi (come appunto la Luna, o addirittura il Sole) e poi affrontando solo piccole porzioni di cielo, ingrandite e vivificate nella luminosità grazie all'abbinamento del dispositivo fotografico a un telescopio; si vedano i dagherrotipi di William Cranch Bond e John Adams Whipple, che nel 1850, grazie al rifrattore da trentotto centimetri presso l'Osservatorio dell'Harvard College, catturarono per la prima volta l'immagine fotografica di una stella, la brillante Vega²⁴. Da tali approcci discese una lunga eredità visiva e scientifica, fondata appunto sull'applicazione fotografica di tecnologie capaci di oltrepassare i limiti della visione fisiologica, non solo in termini di ingrandimento e capacità di raccolta della luce, ma anche in quanto a possibilità di percepire frequenze luminose infrarosse e ultraviolette, rivelando dettagli del cosmo altrimenti invisibili. Nel presente, la traiettoria di questo percorso attraversa prima gli straordinari risultati del telescopio spaziale Hubble²⁵, in attività dal 1990, e raggiunge suo culmine nel telescopio spaziale James Webb, lanciato nel dicembre 2021 e arrivato a piena operatività

21 F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 2014, p. 16.

22 D. Malin, *Ancient Light*, cit., p. 8.

23 R. J. M. Olson, J. M. Pasachoff, *Cosmos. The Art and Science of the Universe*, Reaktion Books, London 2019, p. 265; anche F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico*, cit., p. 24.

24 <https://hco.cfa.harvard.edu/facilities/GreatRefractor> (ultimo accesso: 24 maggio 2022).

25 C. F. Bolden jr., O. Edwards, J. M. Grunsfeld, Z. Levay, *Expanding Universe. The Hubble Space Telescope*, Taschen, Köln 2015.

nel luglio 2022; lo strumento, a differenza di Hubble, lavora nell'infrarosso, allo scopo di rivelare oggetti celesti estremamente remoti. Tale filone dell'astrofotografia, dalle finalità certamente anche estetiche, ma determinate in maniera forte dalle urgenze dell'esplorazione e della ricerca scientifica, ha tuttavia rilievo marginale nell'interpretazione fotografica e cinematografica della volta celeste come paesaggio. Più pertinente è invece il "genere" dall'astrofotografia a campo largo, che raffigura ampie porzioni di cielo e fornisce dunque al fruitore un'esperienza paragonabile a quella dell'osservazione diretta del firmamento: nelle immagini a campo largo è possibile, infatti, apprezzare la posizione reciproca di svariati corpi celesti, preservando alcune possibilità di orientamento e contestualizzazione dello sguardo date dalla geografia astronomica. Uno dei punti di partenza dell'astrofotografia a campo largo è costituito dalle vedute della Via Lattea di Edward Emerson Barnard (dal 1889), ottenute presso il Lick Observatory della University of California²⁶ (figura 1). Barnard stesso, nell'analisi che fece dei suoi risultati, dedicò alcune righe proprio ai valori estetici: «In the photographs [], besides myriads of stars, there are shown, for the first time, the wonderful cloud forms, with all their remarkable structure of lanes, holes and black gaps and sprays of stars. They present to us these forms in all their delicacy and beauty, as no eye or telescope can ever hope to see them»²⁷. In tali parole vengono precocemente colti tre tratti distintivi dell'estetica astrofotografica: il senso soverchiante di vastità del cosmo, trasmesso dalla moltitudine di stimoli luminosi («myriads of stars»), un'insolita eleganza di forme («remarkable structure of lanes, holes and black gaps [] in all their delicacy and beauty») e, per finire, il senso di privilegio, ovvero di uno spettacolo che viene offerto solo a chi guarda quella determinata immagine generata dalla tecnologia di ripresa («no eye or telescope can ever hope to see them»).

Le coordinate estetiche suggerite da Barnard sono facilmente reperibili lungo l'intero ventesimo secolo nelle fotografie astronomiche di maggiore diffusione, ma è solo dagli anni Settanta che si consolidarono definitivamente presso il pubblico di massa. Miglioramenti tecnologici quali l'introduzione dell'inseguimento motorizzato in luogo di quello manuale²⁸, e dei sensori CCD (*charge-coupled device*) al posto delle lastre fotografiche, più fragili e meno sensibili, resero agevole ed economico ottenere immagini astronomiche di grande effetto. Tali innovazioni si rivelarono preziose anche per l'astrofotografia amatoriale, che trovò così nuova vitalità. La circolazione di immagini astronomiche aumentò allora in modo significativo, proprio mentre stava preparandosi una transizione cruciale nell'ambito della divulgazione scientifica. Tra gli anni Settanta e Ottanta, infatti, il racconto divulgativo della scienza ha subito, secondo Vincent Campbell, «a particular shift towards an 'entertainment orientation'»²⁹. L'immagine a corredo dell'informazione acquistò un rilievo preponderante, nonché un'incrementata capacità di suscitare opportune emozioni per rendere più efficace

26 E. E. Barnard, *On the Photographs of the Milky Way Made at the Lick observatory in 1889*, "Publications of the Astronomical Society of the Pacific", Vol. 2, No. 10, 1890, pp. 240-244.

27 E. E. Barnard, *On the Photographs of the Milky Way...*, cit., p. 242.

28 D. Malin, *Ancient Light*, cit., p. 9.

29 V. Campbell, *Science, Entertainment and Television Documentary*, Palgrave Macmillan, Londra 2016, p. 8.

il coinvolgimento del pubblico. Si può riconoscere in tale tendenza il segno del *visual turn* notato da W. J. T. Mitchell nell'intera cultura contemporanea, «a dominance of visual media and spectacle over the verbal activities»³⁰; nel territorio più specifico della divulgazione scientifica contemporanea, lo stesso Mitchell precisò che ormai «science is riddled with images that make it what it is: a multimedia, verbal-visual discourse that weaves its way between invention and discovery»³¹. Tale affermazione può essere ancor meglio specificata alla luce di quanto argomentato dagli epistemologi della scienza Lorraine Daston e Peter Galison, secondo cui le strategie divulgative basate sulla semplice fedeltà alla natura («truth-to-nature») e sulla oggettività meccanica, di fronte a una domanda di intrattenimento crescente e una progressiva difficoltà nel rendere intuitivi concetti, entità fisiche e teorie sempre più complessi, cedono il passo a una forma di interpretazione dove le licenze dell'arte e il rigore della scienza si bilanciano a vicenda, grazie all'esercizio di un «trained judgment»³². Sono «licenze poetiche» a scopo educativo, insomma, che la scienza attua cercando di mettere in equilibrio autentiche informazioni scientifiche con una misurata enfaticizzazione della bellezza e del potenziale emotivo residente nei propri repertori visivi.

Nell'ambito dell'astrofotografia, queste enfaticizzazioni a scopo emotivo sono state già spiegate in termini estetici, e in particolare entro la nota categoria del sublime. Riferendosi alle osservazioni di Immanuel Kant sul cosiddetto sublime matematico, Hannah Goodwin ha rilevato significative affinità fra la qualità della moltitudine, che spesso colpisce il fruitore dell'immagine astronomica (le «myriads of stars» di Barnard), e il senso del sublime che nasce dal paragonare con la mente le svariate scale di grandezza presenti in natura; lo stesso Kant, nel suo ragionamento, arrivava proprio a scale cosmologiche, notando che «il diametro terrestre può servire [come misura] pel sistema planetario da noi conosciuto, e questo pel sistema della Via Lattea; e nessun limite c'è da aspettarsi dall'innumerabile quantità di tali sistemi di Vie Lattee, chiamate nebulose»³³, le quali probabilmente costituiscono in se stesse nuovi sistemi»³⁴. La modalità di fruizione in cui questa percezione della vastità cosmica interagisce con le retoriche dell'immagine e del film per produrre emozioni viene allora identificata da Goodwin come *cosmological sublime*³⁵. L'espressione viene ripresa anche da Temenuga Trifonova, in riferimento specifico all'uso di tale estetica in ambito cinematografico³⁶. Va rilevato, tuttavia, come Goodwin non distingua tra l'immagine

30 W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing. A Critique of Visual Culture*, in W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of the Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2005, p. 346

31 W. J. T. Mitchell, *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2015, p. 23.

32 L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, Princeton University Press, Princeton 2007, pp. 363-371.

33 Quelle che vengono dette da Kant «nebulose» sono oggi identificate come galassie, ovvero, come Kant stesso suggeriva, omologhi della nostra Via Lattea. Il termine nebulosa è rimasto in uso per identificare oggetti cosmici non galattici, estesi e diffusi.

34 I. Kant, *Critica del giudizio*, in I. Kant, *Le tre critiche*, Mondadori, Milano 2008, p. 1006 [ed. or. *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friederich, Berlin und Libau 1790].

35 H. Goodwin, *From Diagrams to Deities. Evoking the Cosmological Sublime*, in T. Trifonova (a cura di), *Contemporary Visual Culture and the Sublime*, Routledge, New York and London 2018, pp. 153-163.

36 T. Trifonova, *Of Fake and Real Sublimes*, in T. Trifonova (a cura di), *Contemporary Visual Culture and the Sublime*, Routledge, New York and London 2018, p. 75 (pp. 74-87).

astronomica a campo largo, che, come spiegato, conserva in sé riferimenti visivi con cui è possibile intuire istantaneamente la maestosa scala dello spettacolo, e l'immagine che invece seleziona e ingrandisce da una piccola porzione di cielo, svelando panorami nascosti dalla potente capacità suggestiva, come nelle foto del telescopio spaziale Hubble. Quest'ultima è la fattispecie colta da Barnard nella bellezza ed eleganza delle forme astronomiche, ed è stata chiamata da Elizabeth Kessler *astronomical sublime*, proprio in relazione al repertorio di foto prodotto dal telescopio Hubble³⁷ (figura 2). La distinzione terminologica fra questi due modi del sublime è significativa; dire *cosmological* allude infatti a un sentimento che nasce dalla percezione comparativa tra i vari ordini di grandezza dell'universo, e dunque al suo ordinamento su vasta scala (*kósmos*) sentendosi, ad esempio, singolarmente piccoli di fronte a una sterminata distesa di stelle; la parola *astronomical*, invece, rivela semplicemente che l'immagine ha come soggetto un corpo celeste. Kessler discute in maniera specifica i valori formali delle immagini di Hubble, suggerendo che il loro specifico sublime si attiva grazie a somiglianze tra colori, chiaroscuri e volumi di nebulose e galassie, e le convenzioni rappresentative del paesaggio nell'immaginario pittorico e fotografico del Romanticismo legato al far west americano³⁸. Secondo Kessler, tali affinità iconografiche vengono coscientemente ricercate dagli scienziati che elaborano le immagini di Hubble, in vista della divulgazione presso il pubblico³⁹.

Prima di Hubble, le cui attrazioni visive sono ormai così profondamente radicate nell'immaginario collettivo da essere «almost banal in the twenty-first century, [] where

37 E. A. Kessler, *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2012.

38 Tra la prima consegna (maggio 2022) e la revisione (dicembre 2022) di questo articolo, il James Webb Telescope ha raggiunto la sua orbita, collocandosi nel cosiddetto secondo punto lagrangiano e cominciando dunque a catturare immagini il cui livello di dettaglio surclassa quello di Hubble. Questo non solo per via dell'ottica di cui il telescopio è dotato, ma anche poiché lo strumento lavora nell'infrarosso, rendendo "trasparenti" molte strutture, di cui diventa così possibile restituire le componenti più minute. Si apre così un nuovo orizzonte estetico, che nei colori e nelle forme abbandona il romanticismo pittorico di Hubble (si confrontino i *Pillars of Creation* di Hubble in fig. 2 con quelli di Webb: <https://stsci-opo.org/STSci-01GGF8H15VZ09MET9HFBRQX4S3.png>), e pare invece avere qualcosa di clinico e radiografico; il "privilegio" dello spettatore sembra ora essere quello di poter guardare "dentro" il cosmo. Nell'estetica di Webb, inoltre, si fa avanti un appello all'interattività. Il livello di dettaglio delle immagini è infatti tanto estremo che nessuno schermo di quelli solitamente a disposizione dell'utente medio può offrire un colpo d'occhio adeguato. Occorre quantomeno uno schermo cinematografico, in mancanza del quale è istintivo ricorrere allo zoom, attuato, su dispositivi come smartphone e tablet, da un gesto della mano che, allargando le dita sullo schermo, restringe il campo visivo, rivelando stelle e galassie altrimenti indistinguibili. Di questo è consapevole la stessa NASA, che rende ufficialmente disponibili via internet alcune immagini di Webb in una modalità detta *zoomable* (come <https://webbtelescope.org/news/first-images/gallery/zoomable-image-deep-field-smacs-0723>; ultimo accesso: 11 dicembre 2022). È suggestiva la risonanza tra questa dimensione aptica dell'immaginario di Webb e quanto rilevato da Daston e Galison a proposito dei modelli digitali che dominano la divulgazione audiovisiva contemporanea: «With clicks and keystrokes, these digital images are meant to be used, cut, correlated, rotated, colored» (L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, cit. p. 383). Si intuisce, insomma, che l'immagine scientifica stia assimilando le qualità interattive sinora tipiche del modello scientifico digitale, ovvero dell'animazione, rendendo così ancora più sfumato il confine tra simulazione e restituzione del reale. È tuttavia ancora presto per poter trarre conclusioni; la cultura audiovisiva non si è ancora davvero appropriata dell'estetica di Webb. Qualche spunto, in prospettiva, è comunque stato già offerto da Adriano D'Aloia (*Fotografia cosmica*, "Doppiozero", 30 luglio 2022, <https://www.doppiozero.com/fotografia-cosmica>) (ultimo accesso: 11 dicembre 2022).

39 E. A. Kessler, *Picturing the Cosmos*, cit., pp. 37-38.

their everydayness has numbed us to their spectacular nature»⁴⁰, il canone estetico popolare dell'astrofotografia venne profondamente ridisegnato dall'opera di David Malin. Dopo la sua formazione come chimico e un periodo di specializzazione nella fotografia microscopica⁴¹, Malin rivolse la sua attenzione alla volta celeste lavorando presso l'Australian Astronomical Observatory di Sydney a partire dal 1975. Utilizzando l'ottica dei telescopi AAT (Anglo-Australian Telescope, con apertura da 3,9 metri) e UKST (UK Schmidt Telescope, da 1,24 metri), Malin ideò una combinazione di innovativi accorgimenti tecnici. Si sono prima ricordati la *photographic amplification* e il processo di fotografia a tre colori; la prima, mediante la rigorosa sovrapposizione di immagini positive e negative, rendeva possibile incrementare i segnali luminosi deboli e cancellare il rumore⁴², raggiungendo nitidezza e livelli di dettaglio senza precedenti. La seconda, invece, utilizzava tre esposizioni in bianco e nero fatte attraverso filtri nelle bande B (blu), V (verde-giallo) e R (rosso)⁴³. La combinazione di queste tecniche rese possibili immagini dove il valore spettacolare della moltitudine risultava particolarmente esaltato: i campi stellari risultavano densi, eppure minuziosamente definiti nelle minime componenti. Al tempo stesso, diveniva possibile apprezzare in modo immediato il ricco cromatismo dei corpi celesti. I colori degli astri erano in realtà già noti agli astronomi, ma in fotografia venivano evidenziati in maniera indiretta, confrontando stampe in bianco e nero del medesimo soggetto catturate in lunghezze d'onda diverse. Come ha spiegato lo storico della scienza Michael Hoskin, parlando di quando tale fenomeno fu rilevato la prima volta, «due stelle che, osservate visualmente al telescopio, sembravano ugualmente luminose, potevano differire sensibilmente in fotografia. Si sapeva che la lastra fotografica era meno sensibile dell'occhio umano alla luce gialla e arancione: evidentemente le stelle presentavano differenze di colore»⁴⁴.

Riprodotte con successo su riviste, enciclopedie e manifesti, le foto di Malin furono determinanti nel divulgare un'immagine del cosmo fittamente definita e dai colori vividi. La poetica di Malin si trova forse compendiata al meglio nella celebre immagine a campo largo della nebulosa “Testa di cavallo” in Orione, ricavata nel 1980 da foto acquisite nel 1979 con il telescopio UKST⁴⁵ (figura 3). Si tratta di un'immagine che copre una porzione di cielo relativamente ampia (cento minuti d'arco; per confronto, la luna piena vista a occhio nudo ha un diametro di circa trenta minuti d'arco), in cui rimangono apprezzabili dunque alcuni significativi riferimenti astronomici, come la brillante stella Zeta Orionis, l'elemento più a est della celebre “cintura” della costellazione. Nel resto della foto, una densa grana di stelle colorate fa da sfondo alle velature e ai corrugamenti della nebulosa, il cui diafano gioco di tonalità rosse e blu incornicia una suggestiva pareidolia: un ammasso di gas più

40 H. Goodwin, *From Diagrams to Deities*, cit. p. 153.

41 D. Malin, *A View of the Universe*, cit., p. 3.

42 Ivi, pp. 11-15.

43 Ivi, pp. 15-22.

44 M. Hoskin, *Storia dell'astronomia di Cambridge*, cit. p. 230.

45 <https://images.datacentral.org.au/malin/UKS/001> (ultimo accesso: 27 maggio 2022). L'intero archivio delle foto di Malin è consultabile all'indirizzo <https://images.datacentral.org.au/malin/home> (ultimo accesso: 27 maggio 2022).

scuro che ricorda, appunto, la testa di un cavallo. Il senso del sublime qui evocato appare sia *cosmological* (il senso di scala), sia *astronomical* (la singolare bellezza delle nubi e la familiarità grafica della testa di cavallo, paragonabile ai giochi di rimandi tra forme astronomiche e paesaggi western visti a proposito delle foto di Hubble). Nel godimento cosmologico dell'immensità del cielo, che in una notte sufficientemente scura anche un occhio nudo potrebbe teoricamente apprezzare, viene quindi a innestarsi lo spettacolo astronomico dei colori e delle forme che solo la fotografia può rivelare, creando allora un sublime che contamina il *cosmological* con l'*astronomical*. Potrebbe essere forse definito *galactic sublime*, poiché esso si manifesta al meglio nelle foto a campo larghissimo in cui domina la colorata nebulosità della Via Lattea, la nostra galassia, ovvero un paesaggio celeste dove la molteplicità delle stelle rimane a grandi linee accessibile senza strumenti all'osservatore terrestre, ma che in fotografia manifesta un'ineffabile minuziosità di forme e colori alieni. Esiste in effetti un'apprezzata serie di Malin dedicata proprio al firmamento attraversato dalla Via Lattea, che può ritenersi archetipo di questo *galactic sublime*⁴⁶.

Una precoce incarnazione del composito *galactic sublime* si può rinvenire, tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento, in alcune fotografie artistiche derivate dall'immagine astronomica di quei tempi, ma con intento poetico o metafisico⁴⁷; si vedano *Sans titre (Voie lactée)* di Marcel Bovis (1935) o *l'Étude du ciel* di Emmanuel Sougez (1937) (figura 4). I fittizi cieli stellati apparsi nei film tra la fine del Novecento e l'inizio del ventunesimo secolo, pur avvicinati a tali creazioni fotografiche, giungono però a soluzioni estetiche simili in maniera indipendente, traendo spunto dai soggetti astronomici ripresi da Malin e Hubble. Nel *galactic sublime* cinematografico, a differenza delle fotografie artistiche di metà Novecento, la componente poetica interagisce con una volontà di simulare e addirittura sostituire la realtà, evidenziata dall'uso del fotorealismo digitale. In questa pulsione realistica si riscontra, poi, un aspetto problematico specifico di questa nuova estetica: la rimozione sistematica dell'inquinamento luminoso.

L'inquinamento luminoso: un'emergenza senza immagine

Il problema dell'inquinamento luminoso è noto sin dagli anni Trenta del Novecento⁴⁸. La sua manifestazione più evidente è il cosiddetto *sky glow*, ossia la luminosità proveniente dal suolo che il cielo notturno riflette e diffonde⁴⁹. Non c'è un'area della Terra che non ne sia affetta, in proporzioni diverse; anche zone molto lontane da conglomerati urbani, per esempio al largo delle coste, possono subirne l'influenza a causa di flotte di pescherecci,

46 <https://images.datacentral.org.au/malin/AAO3> (ultimo accesso: 27 maggio 2022).

47 Q. Bajac, A. de Gouvion Saint-Cyr, D. Canguilhem, F. Launay, P. Hingley, A. Barrau, *Dans le champ des étoiles. Les photographes et le ciel 1850-2000*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 2000, pp. 44-48.

48 J. Gelder, *Light Pollution*, "Environment Design Guide", n. 92, 2018, p. 2 (pp. 1-16).

49 T. Longcore, C. Rich, *Ecological Light Pollution*, "Frontiers in Ecology and the Environment", vol. 2, n. 4, 2004, p. 191 (pp. 191-198).

piattaforme petrolifere e navi da crociera⁵⁰. La causa di ciò è l'uso smodato e dispersivo dell'illuminazione artificiale, strumento con cui le attività umane si sono progressivamente appropriate delle ore notturne, in un processo iniziato attorno al XVII secolo e chiamato da Craig Koslofsky "notturnalizzazione": «the ongoing expansion of the legitimate social and symbolic uses of the night»⁵¹. Le conseguenze inquinanti di tale abuso sono state da alcuni distinte in due ambiti, quello specificamente astronomico, riguardante la visione del cielo notturno, e quello ecologico, che produrrebbe invece principalmente conseguenze negative su flora e fauna⁵². Questa visione si ritiene oggi superata, in favore di un approccio organico che, pur precisando un numero più alto di ambiti danneggiati dal fenomeno (John Gelder cita salute, vegetazione e fauna, estetica, consumo energetico, sicurezza, cielo notturno)⁵³, ne valuta le reciproche interrelazioni per progettare strategie d'intervento sinergiche. Questo quadro si ritrova condiviso dalle principali agenzie oggi attive nel combattere e capire l'inquinamento luminoso, come l'International Dark-Sky Association⁵⁴ e l'International Astronomical Union⁵⁵.

Una cultura visiva relativa a tale inquinamento, che pure si manifesta principalmente attraverso lo sguardo, sembra tuttavia non esistere ancora. Nell'immaginario fotografico e cinematografico guidato dal *galactic sublime*, lo *sky glow* è assente o irrilevante; fanno eccezione rari documentari che hanno come argomento il problema, come *The City Dark* (Ian Cheney, 2011) (figura 5). Si può interpretare questa rimozione come conseguenza degenerare di un atto completamente lecito dal punto di vista scientifico: nel repertorio fotografico che definì l'estetica astronomica era necessario rifuggire l'inquinamento luminoso, poiché lo scopo specifico di quelle immagini non era la documentazione di un'emergenza ecologica, ma l'esplorazione visiva dello spazio. Gli osservatori astronomici si trovano collocati dunque strategicamente lontani da spazi illuminati artificialmente; l'Australian Astronomical Observatory dove lavorò Malin, ad esempio, si trova a un'altitudine di 1164 metri, mentre Hubble (come Webb) è completamente al di fuori dell'atmosfera terrestre. Le immagini catturate da queste speciali postazioni, allora, definiscono ulteriormente quella dimensione del privilegio già identificata nell'estetica astrofotografica da Barnard: non è solo grazie alla tecnica che il fruitore accede a dettagli altrimenti irraggiungibili, ma anche in virtù del luogo remoto e selezionato da cui la luce è stata raccolta. La dimensione del privilegio pare tuttavia oggi scarsamente attiva nel godimento estetico del *galactic sublime*. Per poter far avvertire il cielo restituito da foto e film come qualcosa di eccezionale e persino utopico, infatti, occorrerebbe un osservatore consapevole dello stato in cui versa la volta celeste. Un economista, Terrel Gallaway, ha argomentato nel 2010 che l'inquinamento luminoso, pur essendo un danno ambientale completamente reversibile (occorrerebbe solo

50 Ivi, p. 192.

51 C. Koslofsky, *Evening's Empire: A History of Night in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 2.

52 T. Longcore, C. Rich, *Ecological Light Pollution*, cit., p. 191.

53 J. Gelder, *Light Pollution*, cit., p. 2.

54 <https://www.darksky.org> (ultimo accesso: 2 giugno 2022).

55 https://www.iau.org/public/themes/light_pollution/ (ultimo accesso: 2 giugno 2022).

ridurre l'illuminazione artificiale), non viene adeguatamente combattuto anche perché la percezione del cielo stellato come patrimonio estetico tende ad atrofizzarsi proprio a causa dell'inquinamento luminoso stesso, in un circolo vizioso: «with the night sky, irreversibility is a function of culture. Simply put, those who have never seen a night sky ablaze with stars will lack sufficient information to judge the magnitude of their loss»⁵⁶. Il *galactic sublime* sembra allora essere contraddistinto dall'assenza di esclusività, che invece riguarda le sue espressioni più legate alla conoscenza scientifica, l'*astronomical* e *cosmological* sublime. In esso si esprime un gusto per il meraviglioso che viene sentito tanto accessibile, condiviso e ripetibile quanto lo è la fruizione dei contenuti veicolati dai mezzi di comunicazione di massa. Questa meraviglia non nasce, solitamente, dal confronto con passate esperienze dirette del cielo stellato, ma dalla valutazione contingente dell'attrattività visiva in relazione allo stesso immaginario diffuso del *galactic sublime*. Il cielo stellato offerto da cinema e fotografia, dunque, non sembrerebbe in grado di risvegliare il desiderio di "visitare" personalmente quel paesaggio astronomico, osservandolo con i propri occhi, lontano dall'inquinamento luminoso, poiché per lo spettatore tale paesaggio rimarrebbe niente affatto osservabile, ma semplice oggetto d'intrattenimento fatto per essere ammirato. Sotto tale luce, il *galactic sublime* manifesta una significativa prossimità con quel che è stato definito da Lydia Millet *ecoporn*, ossia un'estetica di rappresentazione per immagini del paesaggio e dell'ambiente che sottrae ai suoi soggetti ogni tratto sgradevole, per invece esaltarne tutto ciò che è scenico e sublime, fornendo un appetibile surrogato del diretto rapporto con lo spettacolo naturalistico⁵⁷.

Cieli animati: il galactic sublime nell'audiovisivo

Quando il cinema si è appropriato del *galactic sublime* per farne un'attrazione visiva lo ha in effetti attribuito di preferenza a situazioni sceniche e narrative in cui il godimento estetico viene surrogato, ossia trasferito da un osservatore diegetico allo spettatore. Quando viene rivelata un'immagine a campo largo del cielo stellato, l'atto dello sguardo diventa argomento principale della scena, tramite l'uso retorico di un gioco di campi e controcampi tra osservatore e spettacolo celeste, oppure situando entro la stessa inquadratura la minuscola sagoma del personaggio, colmo di meraviglia e opportunamente sovrastato dall'immensità del firmamento. Si tratta, come si vede, di basiche strategie di identificazione primaria e secondaria⁵⁸, dalla sicura efficacia proprio perché ampiamente collaudate. L'invito all'identificazione, comunque, giunge anche dall'impressione di realtà veicolata dal frequente

⁵⁶ T. Gallaway, *On Light Pollution, Passive Pleasures, and the Instrumental Value of Beauty*, "Journal of Economic Issues", vol. 44, n. 1, 2010, p. 79 (pp. 71-88).

⁵⁷ H. L. Ulman, *Beyond Nature Photography. The Possibilities and Responsibilities of Seeing*, in S. Rust, S. Monani e S. Cubitt (a cura di), *Ecomedia. Key Issues*, Routledge, London and New York 2016, p. 28 (pp. 27-46).

⁵⁸ J.-L. Baudry, *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in *L'effet cinéma*, Albatros, Paris 1978, p. 25 (pp. 13-26).

fotorealismo del cielo simulato, che si nutre di quel regime illusorio dell'immagine digitale virtuale in cui avviene, come ha argomentato Jean Baudrillard, «the extermination of the real by its double»⁵⁹. Si può infatti riscontrare come il *galactic sublime* cinematografico, per innescare la sua componente *cosmological*, ossia legata alla scala, abbia bisogno di visualizzare un numero altissimo di stelle, in analogia con le più celebri fotografie astronomiche successive al 1980. Solo verso la fine degli anni Novanta, tuttavia, la capacità di calcolo degli elaboratori ha reso possibile generare e animare in maniera convincente così tante sorgenti luminose puntiformi; si è inoltre dovuto attendere in maniera analoga per un'adeguata resa degli elementi *astronomical*, quali galassie e nebulose, sfruttando in questo caso risorse tecniche come il sistema particellare (*particle system*), introdotto nel 1983 proprio per creare effetti speciali cinematografici e destinato a generare oggetti diffusi e fluidi, fatti per l'appunto da numerose particelle in moto indipendente tra loro⁶⁰.

Per questi motivi, sembra essere in film dei tardi anni Novanta come *Dragonheart* (1996), *Titanic*, o *Contact* di Robert Zemeckis, entrambi del 1997, che il *galactic sublime* cominciò a rivelare meglio il potenziale della sua retorica cinematografica. In *Dragonheart*, lo spirito del drago che si leva dopo il sacrificio, nella forma di una nebulosità digitale generata da un sistema particellare con tratti da *astronomical sublime*, muta presto in una sorta di stella rossa che si distingue dal bianco-azzurro del restante campo stellare; dopo quella che sembra la simulazione dell'esplosione di una supernova, le stelle si riconfigurano nell'esatto aspetto che possiede la costellazione del Dragone nell'emisfero boreale (figura 6), a parte un'enfatizzazione innaturale del colore e delle dimensioni delle sue stelle, necessaria a creare uno stacco dal resto del firmamento; dello spettacolo si vede il riflesso negli occhi dei personaggi, in una serie di controcampi determinanti nello strutturare la fiducia dello spettatore nei confronti di un'impossibile sintesi tra la normale geografia celeste ed eventi catastrofici.

Nel film di Cameron, la volta celeste fa da sfondo a numerose sequenze che ricostruiscono il famoso naufragio; diventa, tuttavia, una presenza dal pregnante significato in un breve controcampo al primo piano del volto di Rose, che si trova supina sull'improvvisata zattera a cui è aggrappato fuoribordo, ormai senza vita, il suo amato Jack. Il controcampo è leggibile come una soggettiva di Rose, anche perché il cielo stellato si muove fluidamente in senso diagonale, da sinistra a destra, suggerendo la navigazione della zattera. Sotto un cielo simile, in una scena successiva, l'anziana Rose riconsegnerà all'oceano il diamante con cui si fece ritrarre da Jack, tesoro da tutti creduto perso col Titanic. Il controcampo suggerisce dunque la connessione tra i due momenti, oltre a poter essere letto come prefigurazione della lunga vita che attende Rose, grazie al sacrificio del suo innamorato; lo sguardo della ragazza vede infatti stelle lontane, mentre gli occhi di Jack sono ormai chiusi. Il quadro appare strategicamente tagliato in due dalla Via Lattea, esattamente lungo la stessa dia-

59 J. Baudrillard, *Objects, Images, and the Possibilities of Aesthetic Illusion*, in N. Zurbrugg (a cura di), *Jean Baudrillard. Art and Artefact*, SAGE Publications, London 1997, p. 9 (pp. 7-18).

60 W. Reeves, *Particle Systems—A Technique for Modeling a Class of Fuzzy Objects*, "ACM Transactions on Graphics", vol. 2, n. 2, 1983, pp. 91-108.

gonale lungo cui scorre l'inquadratura (figura 7). Al di là delle questioni formali, che già segnalano implicitamente una qualità artificiale, questa resa del cielo stellato non manifesta comunque ancora tutti i tratti del *galactic sublime* (il panorama è monocromatico, e a parte la Via Lattea non si notano altri oggetti astronomici estesi), né pone problemi a proposito dell'inquinamento luminoso, totalmente irrilevante nel luogo e nel tempo in cui si svolge l'azione (l'Oceano Atlantico settentrionale nel 1912). È degna di attenzione, però, la modifica di Cameron a cui si è già accennato; nel 2012, centenario del naufragio, la versione 3D del film venne dotata di un cielo digitale sostitutivo, ossia rigoroso nel rispettare la geografia astronomica, su impulso dell'astrofisico Neil deGrasse Tyson⁶¹. A parte il perfezionismo imputato al regista, si può leggere tale operazione come segno dell'importanza progressivamente acquisita dall'estetica fotorealistica nella resa cinematografica della volta celeste, nonché come ulteriore concessione alla tendenza di rendere quei cieli simulati perfetti sostituiti di un paesaggio naturale.

Contact, alla pari di *Titanic*, non presenta ancora un pieno *galactic sublime*; anzi, il cielo stellato che si intravede brevemente nella prima parte del film, durante la sequenza in cui Eleanor Arroway e Joss Palmer iniziano la loro relazione, soffre di una resa piuttosto debole. Si veda l'inquadratura in cui i protagonisti sono seduti su una panchina, illuminati da una luce richiedente un'esposizione tale da rendere impossibile la visione delle stelle, che invece si possono notare sullo sfondo, fuori fuoco. È analoga la scena, di poco precedente, in cui Eleanor indica a Joss la costellazione di Cassiopea, con una mano che risulta ben illuminata. Nell'atto indessicale, però, si intravede la volontà di specificare che quel cielo è realistico e attendibile, mediante la certificazione data dal gesto e dalle parole («You see that sort of large, W-shaped constellation right there?») di un personaggio che ha il ruolo di uno scienziato. In effetti, quel cielo è geograficamente accurato, e le stelle, il cui numero non è affatto sovrabbondante, presentano persino il tipico scintillio dato dalla turbolenza atmosferica (il cosiddetto *seeing*), dettaglio realistico peraltro non presente in *Titanic*. Ben diversi sono i cieli presentati nel finale del film; il viaggio intergalattico che compie Eleanor (non è dato sapere se nella sua immaginazione o nella sua realtà) consente al regista di mostrare paesaggi inauditi, dove alcuni tratti essenziali del *galactic sublime* cinematografico vengono forse a raggiungere la loro prima espressione compiuta: i colori degli oggetti celesti sono presenti e vividi, le stelle riempiono densamente il quadro e oggetti come galassie e nebulose appaiono visibili a occhio nudo, sovrastando addirittura una spiaggia illuminata a giorno. I cieli stellati della prima parte di *Contact*, allora, forse sembrano così poco attraenti proprio per distinguere l'esperienza reale da quella che varca delle soglie della conoscenza. La stessa Eleanor, però, con un gesto che ricorda quello con cui indicava Cassiopea, estende il suo dito verso l'impossibile cielo in riva al mare (figura 8), solo per scoprire che esiste una barriera fluttuante e invisibile tra lei e quello spettacolo. La certezza indessicale sembra quindi, stavolta, negata; quel cielo impossibile pare racchiuso in uno schermo, che forse

61 M. Judkis, *'Titanic' night sky adjusted after Neil deGrasse Tyson criticized James Cameron*, "The Washington Post", April 3, 2012, https://www.washingtonpost.com/blogs/arts-post/post/titanic-night-sky-adjusted-after-neil-degrasse-tyson-criticized-james-cameron/2012/04/03/gIQAZyZitS_blog.html (ultimo accesso: 4 giugno 2022).

è analogo dello stesso “schermo” invisibile su cui lo sguardo vede proiettata in natura la volta celeste. In fondo entrambi i cieli, quello “reale” e quello sublime, sono illusioni, e la “W” di Cassiopea è un miraggio tanto quanto la galassia che si libra su un mare tropicale. Per contro, si può altrettanto leggere questo parallelismo in funzione del messaggio contenuto nel film: se il cielo stellato è comunque segno di una realtà, così può esserlo anche il viaggio solitario compiuto da Eleanor. Allo spettatore viene quindi presentato, implicito, l’invito a credere che anche il *galactic sublime* possa essere un’interpretazione plausibile dello spettacolo cosmico.

In una pellicola recente come *Don’t Look Up*, d’altra parte, si può riscontrare in che modo questa estetica sia maturata. La prima volta che la cometa destinata a distruggere la Terra viene vista nel cielo ci si trova fuori città; come in *Contact*, è una giovane astronoma, Kate, a indicarla col dito, fornendo contestualmente precisi riferimenti geografici («Look, that’s the Big Dipper, that’s Venus, that’s the North Star, but what is that?»). Il controcampo è inquadrato in modo instabile, con un effetto di camera a mano, che sottolinea l’identità di sguardo tra spettatore e personaggio, nonché la realistica attendibilità del panorama mostrato; nonostante nella medesima inquadratura compaia anche un edificio illuminato, però, diverse stelle rimangono visibili. L’inquinamento luminoso è dunque totalmente espunto; la cosa diventa ancor più evidente quando, nella scena immediatamente successiva, la cometa si rivela nel mezzo del traffico cittadino, tra vetrine illuminate e luci delle auto. Il controcampo, ancora con effetto di camera a mano, non presenta alcuno *sky glow*. Al progressivo avvicinarsi della cometa, l’oggetto celeste comincia a venire rappresentato con un dettaglio fotorealistico da *astronomical sublime*; si vedono i filamenti della coda, le sfumature di colore e persino le code secondarie di ioni, in un’inquadratura ricca di stelle e strategicamente incorniciata da nubi modellate da uno scenico chiaroscuro. Il senso, comunque, sembra essere antifrastico, in accordo con l’andamento della storia: più la minaccia mortale si avvicina, più lo spettacolo si fa affascinante, invitando a dimenticare quel che davvero significa ciò che appare nel cielo.

L’espressione più compiuta e approfondita del *galactic sublime*, nel cinema di massa, si riscontra però nell’opera del regista giapponese Makoto Shinkai. Diventato noto a livello mondiale grazie al lungometraggio animato del 2016 *Your Name*, ha iniziato la sua carriera nel 2002, anno in cui esordì col mediometraggio *La voce delle stelle* (*Hoshi no Koe*), creato dal solo Shinkai con un computer Power Mac G4. Sin da quel primo lavoro, il regista e animatore fondò la sua poetica su un dialogo metaforico tra storie romantiche incentrate sul concetto di separazione e sulle conseguenti emozioni legate al desiderio, al rimpianto e alla nostalgia⁶², e ambientazioni dove risulta accentuato il senso di una distanza impossibile da colmare. Spesso, a tale scopo, le storie di Shinkai hanno a che fare con il viaggio nello spazio (ad esempio, in *Oltre le nuvole, il luogo promessoci*, *Kumo no muk*, *yakusoku no basho*, 2004); in generale, comunque, è cifra visiva di tutta la sua produzione l’immagine di un cielo, diurno o notturno, dove luci e colori hanno vividezza estrema e vengono rac-

62 A. Bingham, *Distant Voices, Still Lives: Love, Loss, and Longing in the work of Makoto Shinkai*, “Asian Cinema”, vol. 20 n. 2, 2009, pp. 217-225, https://doi.org/10.1386/ac.20.2.217_1 (ultimo accesso: 4 giugno 2022).

colti o moltiplicati ulteriormente da nubi o oggetti celesti quali le stelle o la grande cometa di *Your Name*. Costante è anche la scelta di simulare persistentemente un artefatto ottico come il *lens flare*, quasi a indicare che quei panorami impossibili, collocati nel mondo artificiale del disegno animato, si trovano invece oggettivamente di fronte all'obiettivo di una presunta macchina da presa, che così finge di tradire la sua presenza. Shinkai non è comunque l'unico a sfruttare il *lens flare* per potenziare la credibilità di un'inquadratura contenente elementi artificiali; si tratta anzi di un uso molto diffuso, e reso specialmente popolare dai film del regista J.J. Abrams. Per il resto, comunque, l'estetica di Shinkai rimane personale e inconfondibile. Nel caso del cielo notturno, sin da *La voce delle stelle* è costante la presentazione di volte celesti dove le stelle sono tutte dotate di colori propri (scelti in libertà, ma dalla tavolozza che si vede nelle vere fotografie astronomiche), circondate da variopinte nebulose e viste attraverso suggestive trame di nuvole che talvolta sembrano ricevere luce dallo spazio, piuttosto che dai sottostanti panorami metropolitani, come sarebbe più logico (figura 9). Infatti, Shinkai non modifica la capacità percettiva dello sguardo a seconda del punto di osservazione; in piena città, come in campagna, il suo paesaggio celeste rimane minutamente definito, lasciando emergere una traccia di *sky glow* solo in prossimità dell'orizzonte.

La letteratura su Shinkai, benché ancora poco cospicua, tende ad attribuire al regista un interesse critico per temi ecologici come quelli del cambiamento climatico⁶³ o della componente umana nello sviluppo di disastri naturali⁶⁴. Sulla rappresentazione dell'inquinamento luminoso, tuttavia, non si nota un'attenzione paragonabile; prevale invece l'uso spettacolare del cielo quale metafora narrativa e cifra stilistica, che tuttavia sarebbe ingiusto identificare come *ecoporn* decorativo, visto il modo cosciente e strutturato con cui tale immagine artificiosa si compenetra con il contenuto dei film stessi. Si può invece supporre che il *galactic sublime* di Shinkai manifesti un punto di arrivo imprevedibile, per quanto logico, della traiettoria iniziata con le fotografie di Malin nei tardi anni Settanta; è l'appropriazione di un immaginario dall'impronta scientifica a fini artistici, in cui il bilanciamento di Daston e Galison tra *trained judgement* e *truth-to-nature* non serve più a comprendere la realtà, ma a rendere più accettabile una finzione complessa. In virtù dell'esempio di Shinkai, è plausibile pensare che questo *galactic sublime* narrativamente giustificato sia destinato a proseguire ulteriormente il suo itinerario; già si sono visti segnali evidenti della sua proliferazione in film animati come *Welcome to the Space Show* (*Uchi Sh e Y koso*, K. Masunari, 2010), dove vengono inclusi nel cielo addirittura segni convenzionali della geografia astronomica come i disegni delle costellazioni, e *I figli del mare* (*Kaij no kodomo*, A. Watanabe, 2019).

In conclusione, la rappresentazione fotorealistica e cinematografica della volta celeste si presenta ancora in piena evoluzione. In senso ecocritico, risulta sistematica e dunque

63 D. Lolli, *On Shinkai Makoto, Spiritual Imagination and Animation Ecologies*, "Animate Assembly's Glossary of Animation Today", 2020, https://www.academia.edu/50630750/On_Shinkai_Makoto_Spiritual_Imagination_and_Animation_Ecologies (ultimo accesso: 4 giugno 2022).

64 T. Thelen, *Disaster and Salvation in the Japanese Periphery. "The Rural" in Shinkai Makoto's Kimi no na wa (Your Name)*, "Dokumentation des 31. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums", n. 4, 2019, pp. 215-230.

preoccupante la rimozione dell'inquinamento luminoso, a fronte di un sempre maggiore investimento nel dotare tali spettacoli di una cornice di attendibilità, disegnata da dettagli quali i gesti deitici di *Contact* e *Don't Look Up*, o il *lens flare* di Shinkai. Benché sia possibile comprendere le ragioni espressive dietro a tale scelta, nonché la necessità di capitalizzare con il *galactic sublime* il vasto immaginario evocato dall'estetica astrofotografica della tradizione che da Malin porta a Hubble e oltre, si nota come l'inquinamento luminoso appaia un problema scarsamente rappresentato nella cultura visiva, proprio quando la maturazione del fotorealismo nella resa di paesaggi astronomici potrebbe essere messa al servizio di opere cinematografiche che affrontino in maniera precisa e coinvolgente questa emergenza planetaria. Il discorso, dunque, rimane aperto. Aperta resta, tuttavia, anche la risonanza tra volta celeste e dispositivo cinematografico, quella fotogenia e cinegenia del firmamento che, tornando a Baudry, forse rivela che il celebre *effet cinéma* postulato dallo studioso ha un fratello gemello, un *effet firmament*, il cui potenziale sta solo cominciando ad essere compreso e assimilato dal cinema. Se anche per questo *effet firmament* rimane valida la metafora della caverna di Platone avanzata da Baudry⁶⁵, allora è tutto sommato giusto che in mancanza dello spettacolo naturale, inghiottito dall'inquinamento luminoso, sia l'animazione digitale fotorealistica a farsi carico della sua permanenza nella coscienza collettiva, in virtù della sua incomparabile capacità simulatrice, che, come la mitologica caverna, rende equivalenti percezioni e rappresentazioni. Bisognerebbe auspicare, tuttavia, che non si tratti di una sostituzione definitiva, ma di una risorsa destinata a riaccendere il desiderio ancestrale verso le stelle e i loro autentici paesaggi.

Questo saggio è esito del progetto “Sguardi verdi. La riflessione ecologica nell'animazione cinematografica: modelli narrativi e divulgazione della cultura green”, finanziato dal Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova. Si desidera ringraziare la responsabile del progetto, prof.ssa Rosamaria Salvatore, il prof. Alessandro Faccioli, referente presso il medesimo Dipartimento della Global Fellowship Marie Skłodowska-Curie FICTA SciO, progetto ideato dall'autore per proseguire la ricerca su animazione e divulgazione scientifica a partire dal 2023, nonché Eric Rittatore (Associazione Cartùn Genova; Afnews.info) per i suoi utilissimi consigli.

⁶⁵ J.-L. Baudry, *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in *L'effet cinéma*, cit., pp. 27-49.

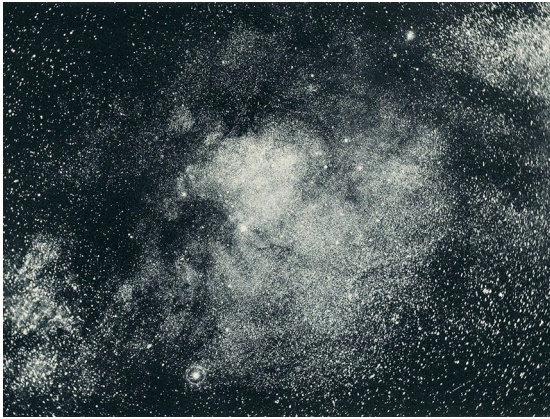


Fig. 1. E.E. Barnard, *Star Cloud in the Milky Way*, 1895.



Fig. 2. *Pillars of Creation*, foto del Telescopio Spaziale Hubble, 1995



Fig. 3. D. Malin, *The Horsehead nebula in Orion*, 1980.



Fig. 4. E. Sougez, *Étude du ciel*, 1937.

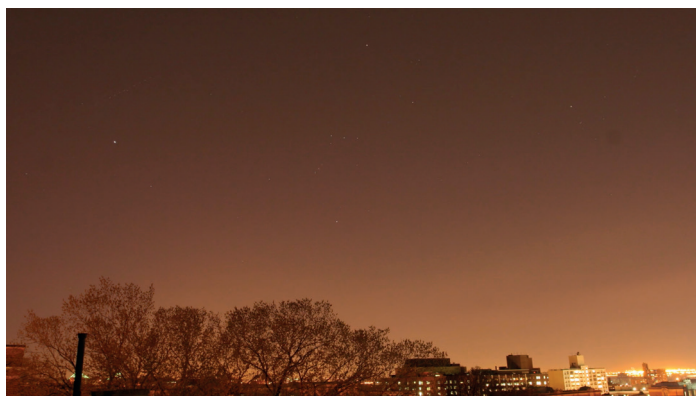


Fig. 5. Lo *sky glow* nel cielo di New York, dal film *The City Dark* (I. Cheney, 2011).

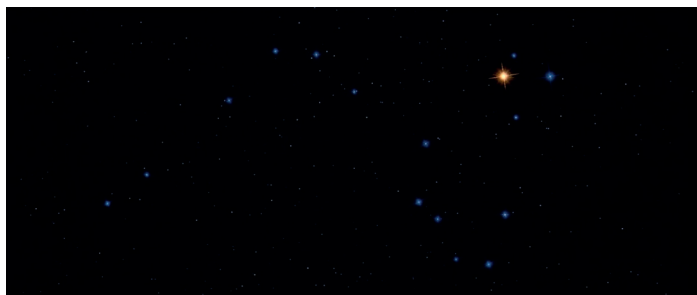


Fig. 6. La costellazione del Dragone in *Dragonheart* (R. Cohen, 1996).



Fig. 7. Lo sguardo di Rose e il cielo stellato in *Titanic* (J. Cameron, 1997).



Fig. 8. Eleanor cerca di toccare il cielo in *Contact* (R. Zemeckis, 1997).



Fig. 9. *Galactic sublime* in *Your Name* (Kimi no Na Wa, M. Shinkai, 2016).

Sabrina Negri

During a lecture, an American film professor is lamenting the demise of collective movie watching to a classroom filled with young students who, supposedly, are no longer familiar with the experience of going to the cinema. Surprisingly, one of them rebuts the professor's assumption: students do not sit alone at their laptop – in fact, they meet several times a week to watch movies together on the big screen. The film professor is happy, yet puzzled. Only 13% of all movie-watching in the U.S. in 2019 involved cinema screens, and the situation has only gotten worse with the pandemic. Are these students outliers? Are they lying to make the professor happy? As it turns out, both the professor and the students are correct. Movie theaters have nothing to do with the students' movie-watching habits: the big screen they refer to is a 4K 55-inch OLED television that one of their classmates just bought.

Jurij Meden tells this anecdote in his book *Scratches and Glitches: Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century*, to prove how movie-watching habits, and even the vocabulary related to it, are contingent upon social, generational, and economic factors.¹ Meden avoids the cynical and uselessly nostalgic conclusion that the quasi-mystical experience of going to the movie theater, celebrated by Roland Barthes in a famous essay, is lost on younger generations.² Rather, he analyzes the commercial mechanisms regulating all forms of movie watching, whether they take place in a 1920s movie palace or on an iPhone.³ For our purposes, though, Meden's argument is helpful for another reason – namely, because it goes beyond the analog/digital binary that has dominated cinema studies for the past two decades. A simple parallel between analog/movie theater versus digital/home is just untenable. If hardly anyone has an analog film projector in their living room, the overwhelming majority of movie theaters is now equipped exclusively with digital projectors. Digital technology is what makes streaming audiovisual content at home possible, but it is also at the core of the contemporary movie-going experience. Including experience in the discourse surrounding technology, as Tom Gunning advocates, complicates a simple dualistic opposition between analog and digital cinema and allows us to better understand not only the practice of movie-watching, but also the movies themselves.⁴

1 J. Meden, *Scratches and Glitches: Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century*, Austrian Film Museum, Wien 2021, pp. 17-18.

2 R. Barthes, "Leaving the Movie Theater", in *The Rustle of Language*, transl. Richard Howard, Hill and Wang, New York 1986, pp. 345-349.

3 Meden, *Scratches and Glitches*, cit., 19-20.

4 T. Gunning, *The Sum of Its Pixels*, "Film Comment", September-October, 2007, p.78.

Obviously, that of the «cinema experience» is a complex issue on which much has been written.⁵ While this paper does not have the presumption to exhaust the topic, or to touch upon all the implications that such a complicated subject engages, my goal is that of tracing a hermeneutic circle touching technology, experience, and aesthetics by offering a retrospective look at the history and style of widescreen cinema and showing how it is affected by the move from the movie theater to home screens. Covid-related lockdowns and the forced retreat into our homes that they caused have stirred discussions over the place of cinema screens in the XXI century. However, it would be a mistake to think that these are exclusively post-pandemic issues. For instance, Ross Lipman has recently thought through what the Covid-related shift from theatrical exhibition to streaming means for film lovers, showing how the availability of digital formats for home viewing has been both a blessing and a curse.⁶ Interestingly, Lipman states that his piece is the product of a decades-long reflection on the cinematic experience, thus demonstrating how the pandemic's effect on cinema, though unprecedented, precipitated lingering dynamics rather than creating radically new ones. Here, I want to build upon Lipman's argument to zoom in on an issue that he touches upon in his discussion, but that I believe is worth exploring further: that of the re-mediation of historical film formats, specifically those, like CinemaScope, with wide aspect ratios. In my discussion, the distinction between analog and digital technology or that between streaming a file and projecting a film strip becomes secondary: it is the context of the projection that makes all the difference.

To prove my point, I will offer an overview of the aesthetics of widescreen formats in order to show how wide aspect ratios cannot be properly experienced on a home screen. My goal is not to create an exhaustive taxonomy of widescreen styles – a task that others have already successfully tackled – but rather to discuss the positioning of the spectator in relation to the frame to show how some widescreen compositions lose meaning on a TV (or worse, laptop) screen.⁷ To do so, I will provide some examples of how widescreen composition is heavily dependent on a spectator who sits in a movie theater rather than at home. This is of course consistent with the historical period in which widescreen formats were released on a large scale: one of the goals of the Studios was to fight the competition of television by offering an experience that was irreplicable at home. In the 2020s, it is worth going back to 1953, the year in which CinemaScope was released, to look at how it was advertised, used, received, and discussed. Even though CinemaScope proper was relatively short-lived, it was the first widescreen technology to be successful on a large scale and it paved the way for a large number of formats with similar aspect ratios and comparable

⁵ See, for instance, F. Casetti, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, Columbia University Press, New York 2008; F. Casetti, *Filmic Experience*, “Screen”, 50.1, Spring 2009, pp. 56-66.

⁶ R. Lipman, *The Archival Impermanence Project, or: Performing Cinema in the Age of the Death of Everything*, in “Caligari”, 4, 2022, available at <https://caligariypress.com/The-Archival-Impermanence-Project-or-Performing-Cinema-in-the-Age-of>

⁷ For an exploration of widescreen styles, beginning in the silent era, see H. Cossar, *Letterboxed: The Evolution of Widescreen Cinema*, University Press of Kentucky, Lexington, KY 2011.

composition dynamics.⁸ Through the analysis of some key CinemaScope titles, we will see how the implied spectator of many widescreen films is caught in a tension between immersion and distance that is completely dependent on their position in the theater and that cannot be replicated at home, regardless of how carefully one designs their movie watching experience.

Immersion and Distance, Reality and Artifice: The Conflicting Aesthetics of Widescreen Films

Damien Chazelle's 2016 musical *La La Land* opens with a well-known image: a yellow logo, «Presented in CinemaScope», on a blue background. What is interesting is that *La La Land* is actually shot on Panavision, a more recent widescreen format with a similar aspect ratio: the last CinemaScope film, *In Like Flint* (Gordon Douglas), dates back to 1967, and the system had already been eclipsed by Panavision's anamorphic technology a few years earlier.⁹ *La La Land*'s opening does not convey technical information, but is rather a declaration of belonging to a well-known cinematic tradition that audiences still identify with CinemaScope: that of cinema as entertainment and spectacle, associated with genres such as the musical, the historical epic, or the western.

Chazelle's homage is consistent with the discourse that surrounded the release of the new technology in marketing materials as well as in the press. As Ariel Rogers shows in her study on the reception of new moving image technologies, the release of CinemaScope was accompanied by the promise of an immersive experience.¹⁰ Terms like «engulfing», «overwhelming», «intimate», were omnipresent in publicity posters, thus signaling a kind of experience that was immersive rather than contemplative. This relationship with the screen goes hand in hand with the film genres that Chazelle evokes, and that in fact were the ones that benefited the most from the launch of CinemaScope, at least in its early years. It is not by chance that the first film to be released in CinemaScope, *The Robe* (Henry Koster, 1953), is a historical epic that takes advantage of the new format by creating compositions that foster a sense of immersion in its landscapes and sets (Fig. 1).

⁸ For a detailed history of CinemaScope and the technology behind it, see J. Belton, *Widescreen Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1992. Another detailed account of the technology involved in widescreen cinema can be found in L. Lipton, *The Cinema in Flux: The Evolution of Motion Picture Technology from the Magic Lantern to the Digital Era*, Part 7, Springer, New York 2021.

⁹ Belton, *Widescreen Cinema*, cit., 155.

¹⁰ A. Rogers, *Cinematic Appeals: The Experience of Moving Image Technologies*, Columbia University Press, New York 2013.



Fig. 1. *The Robe* (Henry Koster, 1953). The pyramidal composition of the shot fosters a sense of immersion.

Similar dynamics are at place even in films that belong to less obviously spectacular genres, such as comedy: here, however, the construction of audience participation is based on different premises. The second film released in CinemaScope, *How to Marry a Millionaire* (Jean Negulesco, 1953), shows this mechanism very clearly. The film's main appeal is the presence of its female stars, especially Marilyn Monroe, who would appear in six CinemaScope films between 1953 and 1960 and would be one of the main draws of the new format. Some posters for *How to Marry a Millionaire* show the female stars trespassing the borders of the screen, conveying the feeling of excess and abundance through which some scholars link CinemaScope with contemporary consumerist culture.¹¹ Other publicity materials show the actresses inviting the spectator to join them inside the screen, thus erasing the boundaries separating the world of the theater from that of the film. But the main attraction of *How to Marry a Millionaire* is definitely its promise of intimacy with its female stars: «Only CinemaScope could so completely engulf you in thrilling intimacy», reads the description of the movie in a publicity page. Judging from the reactions of the press, the film delivered on its promise. As Rogers points out, the feeling of being so close to the gigantic body of Marilyn on a CinemaScope screen was described as similar to that of being smothered in baked Alaska.¹² Here, too, the film's style works towards this goal: Marilyn is often portrayed lying down, her body occupying the entire rectangular frame, in moments of relax or even sleep (fig. 2-3). We are therefore in a privileged position to not only experience the star's physical presence, but also partake in her more private moments, in which she is subject to the vulnerability of unconsciousness.

11 K. Glitre, *Conspicuous consumption: The Spectacle of Widescreen Comedy in the Populuxe Era*, in J. Belton, S. Hall, S. Neale (eds.), *Widescreen Worldwide*, Indiana University Press, Bloomington, IN 2010, p. 133.

12 Rogers, *Cinematic Appeals*, cit., p. 19.



Fig. 2. *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Jean Negulesco, 1953). Marilyn is portrayed lying down, her body occupying the entire frame.



Fig. 3. *How to Succeed in Business Without Really Trying*. The star's sleep fosters a sense of intimacy and even control over her unconscious body.

This type of cinematic experience is obviously impossible in a home setting. The main reason is of course the size of the screen: even though few movie theaters refurbished their venues to adjust to CinemaScope, which, ideally, would have required a curved screen, they would nonetheless offer a much bigger image than any home system. It would be impossible to feel as though we were «smothered in baked Alaska» just by watching Marilyn on TV. However, there is also another reason that does not have to do with the size of the screen, but rather with its shape. The aspect ratio of CinemaScope was originally 1:2.55, which means that its frame is an extremely wide rectangle: this forces the spectator in a movie theater to move their head to scan the entire screen, which cannot be seen in focus all at once. The portion of the frame that is in focus in the spectator's field of vision is reduced the closer one gets to the screen. This feature seems to work towards the feeling of immersion and has been discussed and advertised as approximating real-life vision and therefore a life-like experience.

In 1953, shortly after the release of *The Robe*, André Bazin wrote an article titled *Will CinemaScope Save the Film Industry?*.¹³ Bazin's interest in the new format can be easily explained with his life-long theorization of cinematic realism: it would be easy to see CinemaScope as one of the steps leading towards Bazin's idea of total cinema – namely, a cinema that at every technological innovation gets closer and closer to a perfect reproduction of the physical world.¹⁴

Realism was in fact another selling point of CinemaScope. «Life-like realism» or «Life-like reality» were common expressions in the advertisement of CinemaScope titles, and contemporary reviewers and later commentators alike pointed to the inability to see the whole screen at once as an approximation of real-life vision, thus enhancing the feeling of reality.¹⁵ Early critics, like Charles Barr, followed this thread by celebrating the new format's role in advancing cinematic realism and leading towards a «total illusion, with sound, color and depth».¹⁶ Bazin himself, after discussing the economic and strategic reasons for the introduction of the new system, reiterates his conviction that «the essence of film from the very start [...] has been a quest for the realism of the image», and sees CinemaScope as a step in that direction, however flawed.¹⁷ Even though, as we will see shortly, Bazin's assessment of the new system is more subtle and complex than this, realism seems to be one of the pillars of widescreen aesthetics.

Critics from “Movie” and “Cahiers du Cinéma”, for instance, adopted this stance, as David Bordwell shows in his essay *Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism*.¹⁸ The director that was most often discussed as the main representative of this kind of realism is Otto Preminger, and the film that best exemplifies the relationship between realism and widescreen style is his western *River of No Return* (1955), starring Robert Mitchum and, again, Marilyn Monroe. In particular, lengthy discussions have been devoted to the famous raft scene, which Bordwell aptly calls «the *locus classicus* of widescreen aesthetics».¹⁹ Matt (Mitchum) rescues Kay (Monroe) and her husband Harry from the river's strong currents: as Harry lifts Kay from the raft, her suitcase drifts to the right and lingers at the border of the frame before disappearing offscreen. The symbolic significance of this moment is clear: with the inadvertent loss of her bag, Kay is also beginning to get rid of her past. Nonetheless, as “Movie” critic V. F. Perkins points out, «Preminger is not over-impressed. [...] The director presents the action clearly and leaves the interpretation to the spectator».²⁰ In other words,

13 A. Bazin, *Will CinemaScope Save the Film Industry?*, “Film-Philosophy” 6.1, available at <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/film.2002.0002>

14 A. Bazin, *The Myth of Total Cinema*, in Hugh Gray (eds. and transl.), *What Is Cinema?* Vol. 2, University of California Press, Berkeley 1971, pp. 23-27.

15 Rogers, *Cinematic Appeals*, cit., p. 30; Belton, *Widescreen Cinema*, cit., pp. 201-203; M. Deutelbaum, *Basic Principles of Anamorphic Composition*, “Film History”, 15.1, 2003, pp. 73-74.

16 C. Barr, *CinemaScope: Before and After*, “Film Quarterly”, 16.4, Summer 1963, pp. 4-24.

17 Bazin, *Will CinemaScope Save the Film Industry?*, cit.

18 D. Bordwell, *Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism*, “The Velvet Light Trap”, 21, Summer 1985, pp. 18-25.

19 *Ibid.*, p. 20.

20 V. F. Perkins, *River of No Return*, “Movie”, 2, September 1962, p. 18.

Preminger does not cut to a close-up of the suitcase but, thanks to the wide frame afforded by CinemaScope, keeps everything in the frame and leaves it to the spectator whether to pay attention to it (and its symbolic significance) or not (Fig. 4).



Fig. 4. *River of No Return* (Otto Preminger, 1955). Both the characters and Kay's suitcase are in the frame, thus leaving it to the spectator whether to follow the action or the movement of the bag, with all its symbolic significance.

Roggen calls these «cinephiliac moments», borrowing the expression that Paul Willemen used to describe highly idiosyncratic experiences that are part of a specific cinephile viewing strategy.²¹ For Roggen, cinephiliac moments are frequent in a widescreen film because of the compositional choices just described. Inspired by Barr and Perkins, he writes:

Directors could also audaciously choose *not* to stress essential parts of the composition. Observant viewers could then discover these crucial, but only subtly incorporated, details autonomously. These unemphasised details are only visible for the active – and, in this sense, cinephile – viewer, who must employ a panoramic perception in order to discover them.²²

For Roggen, mise-en-scene composition is therefore not only a matter of realism, but also a style particularly favored by cinephiles because of the challenge it poses to them: they can see the un-emphasized details or not. Interestingly, the cinephile spectator can discover more «cinephiliac moments» through repeated viewings: it would be very hard for any spectator to notice the significant detail before knowing how important it would be in the development of the story. Its importance can be fully understood only upon a second or third viewing. In this sense, the endless re-watchings afforded by home video can play an interesting role in deciphering subtler compositions like that of Preminger's. Nonetheless, the effort required for noticing such a small detail on a CinemaScope screen is lost, and so

²¹ P. Willemen, *Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered*, in *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1994, p. 234.

²² Roggen, *You See It or You Don't*, cit.

is the pleasure of laborious discovery: as we will see shortly, these are not the only or the most impactful elements missing from domestic screenings of widescreen films.

Roggen's intuition introduces yet another feature of widescreen aesthetics. In order to be able to notice details like Kay's suitcase, a spectator in a movie theater needs to sit fairly far from the screen: the closer they are to the image, the narrower their field of vision will be, thus preventing them from seeing what happens at the margins of the frame unless they turn their head. This compositional strategy has paradoxical consequences: despite CinemaScope being a format advertised as immersive, one needs to be distant from the screen to fully appreciate many shot compositions, and sometimes even in order to understand them. As mentioned earlier, it is in fact this tension between immersion and distance, between the desire to be part of the world of the film and the desire to be able to observe and understand it, that is at the core of widescreen aesthetics.

River of No Return features a sequence that is hardly ever discussed, and yet perfectly embodies this paradox. We are at the beginning of the film, and Kay and Matt have not yet met each other: she is a saloon singer, and he is in town looking for his son Mark. Shortly after the beginning of Kay's first musical number, Matt enters the saloon from the right side of the frame: as the song continues, he circles around the stage, looks around in search of his son, and finally exits the frame in the same direction from which he came (Fig. 5-6-7).

Preminger directs the scene masterfully: in a continuous shot, he gets closer or farther to Marilyn without ever letting Mitchum leave the frame. While this strategy might be considered as an example of realism, the dynamics at play are actually subtler. The spectator, because of their inability to see the entire screen at once, is torn between the desire to immerse themselves in Marilyn's performance and the need to follow the action – in this case, Mitchum walking around searching for his son. The suspense is augmented by the fact that we know that Mark is in fact backstage, and therefore we expect that the two might meet at any moment. This type of *mise-en-scène* would not be possible with the narrow Academy frame: Marilyn and Mitchum could not be on the screen at the same time, or at least could not be so distant from one another while sharing the same space. CinemaScope allows for both this type of composition and the complex spectatorial position that it creates.

Despite the way in which it was advertised and discussed at the time, therefore, CinemaScope was not exclusively an immersive and participatory format: on the contrary, it needed a certain amount of literal distance (of the spectator from the screen) in order to be fully appreciated. Bazin was probably the first to have an inkling of the format's contradictory nature. In his essay on CinemaScope, he makes a claim that at first might sound puzzling. He states that the new format (also in conjunction with the newly revived 3D) can be particularly suitable for musicals and detective films.²³ While CinemaScope's affinity with the musical is fairly intuitive, its suitability for detective films can only be explained with the possibility of hiding clues at the margins of the frame. It is important to point out that, for Bazin, the genuine contribution of CinemaScope does not lie in the size of its screen, but rather in the elongated format of its

23 Bazin, *Will CinemaScope Save the Film Industry?*, cit.



Fig. 5. *River of No Return*. Mitchum enters the frame from the right, while Marilyn is on the left of the frame.



Fig. 6. *River of No Return*. Preminger's camera gets closer to Marilyn while Mitchum circles the stage.



Fig. 7. *River of No Return*. Marilyn and Mitchum are again at the edges of the frame, their positions reversed.

frame.²⁴ Interestingly, despite the amount of westerns that use CinemaScope to make their landscape more spectacular and immersive, he lists *River of No Return* as the only film from the genre that benefited from the new format in a meaningful way: unsurprisingly, it is also the one that engages the lateral margins of the frame in a more active fashion.²⁵

This peculiarity of widescreen aesthetics is most penalized on a tv screen: at home, we would be able to see Kay and Matt at the same time, and the feeling of immersion in her performance would not be nearly as intense, regardless of the elimination of potential domestic distractions. The tension between immersion and distance would be neutralized, and so would be the effort for making sure that no details are lost. In a movie theater, every spectator needs to assume the active role of the detective, regardless of the genre of the film projected; in order to do so, they need to resist the urge to be immersed in the world of the film to stay alert and detached and scan the frame for meaningful clues.²⁶

Max Ophüls offers a masterful example of the tension between immersion and distance with his last film *Lola Montes* (1955), the only film in CinemaScope and Technicolor directed by the filmmaker, who accepted to work with the new (for him) technologies in exchange for complete creative freedom and an astronomic budget.²⁷ *Lola Montes* is the culmination of Ophüls's discourse on the relationship between life and fiction that had been at the core of his previous work: despite the director's initial aversion for CinemaScope, the format turned out to be perfect for such themes. Even though, as we have seen, CinemaScope was advertised as an immersive format and discussed as a realistic one, Ophüls emphasizes the artificiality of his shots by creating perfect symmetries and even showing their axis by using stage props: the main location of the film, a circus, and the words of the ringmaster, who falsely advertises the supposed authenticity of his show, create the narrative context for his stylistic decisions (Fig. 8).

Again, the best way to enjoy such shots is by keeping a distance, both from the screen and from the words pronounced in the world of the film: truth and lies, reality and artifice are intertwined in a way that is difficult to disentangle, and yet requires a certain level of alertness despite the desire to be immersed in the lavish images, made three-dimensional by Ophüls's trademark camera movements. The core of such strategy is the eponymous protagonist, Lola Montes, the show's main attraction who is both a woman and a work of fiction, and whose life, reconstructed in a series of flashbacks from her own perspective, is manipulated by the ringmaster in the re-telling of her story to the audience. Hers is the

24 Ibid.

25 A. Bazin, *The Evolution of the Western*, in Hugh Gray (eds. and transl.), *What Is Cinema?* Vol. 2, University of California Press, Berkeley 1971, p. 157.

26 Naturally, widescreen detective films are the most penalized in a domestic setting. For an example of widescreen aesthetics in detective films see, for instance, S. Negri, *Paintings, Mirrors, Memories: Epistemological Paths in Dario Argento's Profondo Rosso*, "La Valle dell'Eden", 32, 2018, pp. 55–60.

27 M. Muller, S. White, *The Making of Max Ophüls' Lola Montès/Lola Montez*, "Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory", 60.5, 2004, p 29. For a discussion of the restoration work done on *Lola Montes* to reconstruct its original version, see T. Burton, *The Digital Restoration of Max Ophüls' Lola Montes*, in "The Reel Thing XX", proceedings, 2008. Available at <http://www.the-reel-thing.co/wp-content/uploads/2013/02/2008-Los-Angeles.pdf>



Fig. 8. *Lola Montes* (Max Ophüls, 1955). Stage props are used to emphasize the artificiality of the symmetrical composition.

first close-up of the movie: however, its effect is very different from the close-ups of Marilyn Monroe that we have seen in *How to Marry a Millionaire*. Our desire for intimacy is frustrated by the way in which Ophüls portrays Lola: her expression is hieratical, and her face is flooded by a blue light that makes her distant and unapproachable (Fig. 9).

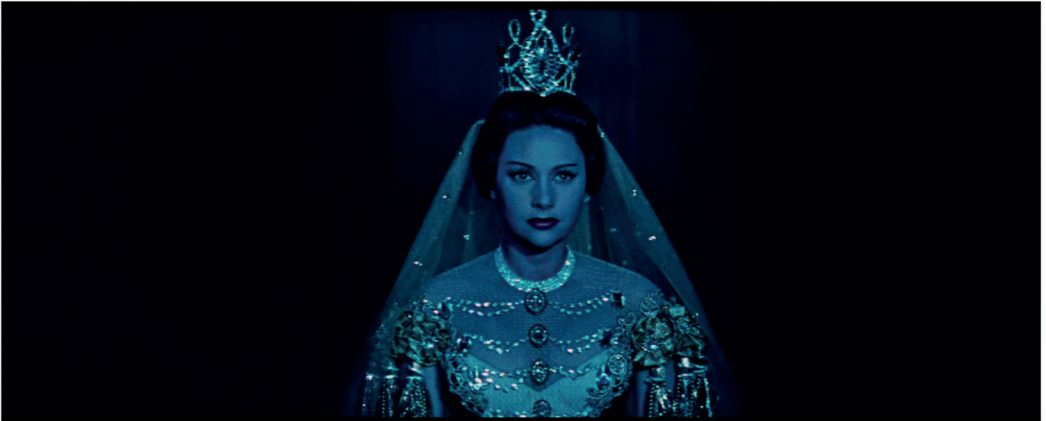


Fig 9. *Lola Montes*. Unlike Marilyn's close-ups in *How to Marry a Millionaire*, those of Lola foster a sense of distance rather than intimacy.

The CinemaScope screen is key for creating this mechanism of conflicting feelings and relationships to the image, and Ophüls is not afraid of bringing such potential to an extreme. He can take advantage of the size and shape of the frame for suggesting lack of intimacy even in the most supposedly intimate moments, such as the first kiss between Lola and her future husband (Fig. 10); or can reduce the width of the frame when, on the contrary, he wants to foster a sense of closeness between the audience and the protagonist; or can decide to black out three quarters of the frame to create a close-up, just to flaunt his mastery over the image and the technology of which he is in control.



Fig. 10. *Lola Montes*. By blacking out the margins of the frame, Ophüls keeps us at a distance from the action while focusing our attention to it.

The ending of the film ties up all these themes in a superb manner: Lola, whose life story has been hijacked by the showbusiness and the audience for profit and exploitation, is sitting in a wooden cage, her hands offered to the customers who can kiss them for one dollar. As she utters the last words of the film, «It will be alright», the camera tracks backwards, showing the immense crowd of people waiting for their turn to pay her their questionable homage. As spectators in a theater, we are both immersed in the flood and swallowed by it, thus assuming the twofold position of the crowd and of Lola herself (Fig. 11-12).



Fig. 11. *Lola Montes*. Lola offers her hands to the audience to kiss for a dollar.

This double role is again a function of the discourse that Ophüls has carried out for the whole film, placing the spectator in different relationships with the image and the story. The final image, that of a curtain closing and revealing a series of vignettes from Lola's life embroidered on it, marks the symbolic signature of an author who has investigated how artificiality and realism need not be opposed to one another, but rather can be used together to elicit different feelings and help coming to terms with the fact that human life remains



Fig. 12. *Lola Montes*. As Ophüls's camera tracks backwards, we are immersed in the crowd.

a mystery regardless of how many times and from how many perspectives it is told. After all, Bazin himself stated that «realism in art can only be achieved in one way – through artifice».²⁸

The Shape of Future Screens

Lola Montes, similarly to the other films discussed, loses much of its power if seen in a domestic environment. The size of the screen, in allowing the spectator to see the whole frame at once, prevents them from properly experiencing the different widescreen aesthetics designed by filmmakers who, in making their movies, had in mind a spectator sitting in a movie theater. Nonetheless, despite the undeniable changes brought on by the Covid pandemic, the rise of home movie watching is hardly unprecedented. Writing in 1992, John Belton already denounced the sub-par quality of many home-video releases of widescreen films.²⁹ In the early days of television, widescreen films were panned and scanned – namely, the widescreen image was cropped to fit the narrower tv screen. Now, such a practice sounds barbarian. The practice of letterboxing, which preserves the original aspect ratio by reducing the height of the video image, was introduced in 1985 and over the years has become the norm. Concurrently, tv screens have become bigger and wider, thus improving home-movie watching practices significantly.

The better quality and wider availability of repertoire films for domestic enjoyment, however, comes with its own dangers. One of them has to do with the delusion of unlimited instant access to any movie through streaming services. For most film lovers, the feeling

28 A. Bazin, *An Aesthetic of Reality: Neorealism*, in Hugh Gray (eds. and transl.), *What Is Cinema?* Vol. 2, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1971, p. 26.

29 Belton, *Widescreen Cinema*, cit., pp. 216-224.

that the entirety of film history is only a few clicks away from their own screens is hard to fight. Yet, only a small portion of titles has been digitized, thus creating a digital bottleneck that risks dooming less popular titles to oblivion.³⁰ Another reason has to do with the issues discussed in this piece – that is, the re-mediation of historical film formats. As we have seen, CinemaScope and the discourse surrounding it create a spectator who needs the movie theater to fully enjoy the experience that was created for them, and in some cases to even understand the film that they are watching. This does not mean that widescreen films should not be watched on tv. However, one needs to be aware of the limitations that such a movie-watching environment entails.

Already in 1992, Belton declared that «the future, it seems, belongs not to cinema but to video».³¹ History has proven him correct. The main difference between the 1990s and the current situation is that today the very existence of movie theaters is in peril, and the comparatively good quality of contemporary home videos, be they available for streaming or on optical carriers, ensures that many people would not lament the potential demise of theatrical exhibition. Nonetheless, as we have seen, films from the last century and beyond were made for theatrical projection, and in some cases, like that of widescreen formats, screening them on a small surface fundamentally betrays their aesthetics and sometimes even their narrative structure. This is one of the many reasons why film lovers should advocate for the survival of movie theaters, be they analog or digital, regardless of how convenient and pleasurable streaming movies at home is. The two experiences remain fundamentally different from one another. We do not know what shape and size the screens of the future will have, or which technology they will employ, but we can try to preserve the experience of past screens for the generations to come.

30 See J.-C. Horak, *The Gap Between 1 and 0: Digital Video and the Omissions of Film History*, “The Spectator”, 27.1, Spring 2007, pp. 29-41.

31 Belton, *Widescreen Cinema*, cit., p. 228.

Chiara Grizaffi

Introduzione

Sono trascorsi circa quindici anni da quando, in coincidenza con la nascita delle piattaforme di *videosharing*, hanno iniziato a diffondersi online i cosiddetti *video essay* sul cinema. Nati come esperimenti di montaggio, remix di immagini cinematografiche condivisi online da una piccola comunità di cinefili, di critici e di studiosi, i videosaggi¹ si sono rapidamente affermati nell'ambito dei Film Studies e, seppure in misura minore, in quello della critica online o della promozione di canali e piattaforme SVOD.

L'interesse verso questa forma audiovisiva di pensiero sul cinema e sulle immagini non sembra conoscere battute d'arresto. Si può dire, anzi, che la pandemia e il conseguente ricorso alle piattaforme di comunicazione a distanza per molte delle attività che solitamente vengono svolte in presenza – convegni, seminari, lezioni, eventi legati a festival e rassegne – hanno riacceso l'attenzione per una pratica che consente di condividere riflessioni sul cinema e sui media audiovisivi adottandone lo stesso linguaggio, in una forma certo più accattivante rispetto all'inquadratura fissa sui relatori a cui pure il *lockdown* ci ha abituato. Inoltre, si sono moltiplicati durante l'emergenza Covid gli eventi online organizzati dalla comunità di studiosi e di *practitioner* che si dedicano al videosaggio², rinvigorendo uno scambio non sempre possibile, in presenza, per le distanze geografiche, incoraggiando pratiche collettive e collaborative³, e facendo emergere ancora di più la natura eterogenea e trasversale di questa

1 Si è scelto di utilizzare qui la traduzione italiana attestata dalle prime pubblicazioni che si sono occupate, in Italia, del fenomeno dei *video essay* online sul cinema: ci si riferisce in particolare alla rivista "Filmidee", che per prima tra il 2012 e il 2013 ha avviato una discussione su questa forma critica traducendo alcuni interventi di Catherine Grant, Erlend Lavik e Matthias Stork (cfr "Filmidee", n. 6, 10 ottobre 2012, e n. 7, 3 maggio 2013, <<https://www.filmidee.it>>. Questo e tutti gli altri indirizzi sono stati consultati l'ultima volta il 30.11.2022). Si tratta della traduzione più diffusa, che scegliamo qui per chiarezza, pur non trattandosi necessariamente della più efficace: recentemente, per esempio, in una conversazione privata Adriano Aprà ha suggerito l'adozione dell'espressione "critovideo sul cinema", che avrebbe l'indubbio vantaggio di risolvere l'ambiguità del termine "saggio", e anche di mettere in evidenza il legame tra queste pratiche e il critofilm sul cinema teorizzato, alla fine degli anni sessanta, dai critici di "Cinema & Film" (cfr. infra, nota n. 5).

2 Ricordiamo almeno il ciclo di seminari e laboratori organizzati a partire dal febbraio 2021 dall'Essay Film Studio della Łódź Film School; la conferenza *The Video Essay – A Conference on the Forms and the Future of Videographic Criticism*, organizzata dall'Université de Paris (ottobre 2021); il simposio internazionale *Interrogating the Modes of Videographic Criticism* (febbraio 2022).

3 Come, per esempio, l'iniziativa di Will Di Gravio, autore del podcast *The Video Essay Podcast* (<<https://thevideoessay.com>>): dato che per la pandemia, nel 2020, è stato annullato il workshop annuale *Scholarship in Sound and Image* (organizzato presso il Middlebury College da Jason Mittell e Christian Keathley, il workshop

comunità, costituita da studiosi provenienti, per lo più, dall'ambito dei Media Studies, da critici, da filmmaker e professionisti dell'audiovisivo, da fan e cinefili.

In questo lasso di tempo, tuttavia, non si è assistito solamente a una diffusione dei videosaggi oltre i circoli ristretti degli *early adopter*, ma anche a un processo di maturazione dei cosiddetti “videographic film and media studies”⁴: alla maggiore sofisticatezza degli strumenti e a un uso sempre più consapevole del montaggio, sia sotto il profilo estetico-formale, sia come processo di (ri)significazione, si aggiungono la vivacità e la ricchezza del dibattito teorico e la legittimazione in alcuni luoghi istituzionali come le università o i festival cinematografici.

Il video essay tra amatorialità e istituzionalizzazione

Pur in debito nei confronti di una serie di esperienze analogiche che erano mosse dal desiderio di poter pensare l'immagine e il cinema non più con perifrasi “omologhe” al suo linguaggio⁵, come quelle della critica scritta, ma con la stessa materia filmica, il *video essay* appartiene al novero di quelle pratiche della “plenitudine digitale”⁶ che hanno contribuito a rendere ancora più sfumati i confini fra amatoriale e professionale, e a mettere in discussione le gerarchie e l'organizzazione del lavoro di tipo tradizionale. Basta guardare a quelli che diversi studiosi individuano come i primi esempi di *video essay* online⁷, come *While the City Sleeps*, di Kevin B. Lee (2007), o *Unsentimental Education* (2009), di Catherine Grant. Si tratta di lavori realizzati senza avere, alle spalle, quell'apparato produttivo e quelle forme di organizzazione e divisione del lavoro che contraddistinguono la produzione di documentari o di programmi televisivi sul cinema⁸. Anche nelle forme corsare e di rottura

è una delle iniziative pedagogiche che ha dato il contributo più significativo all'affermarsi del videographic criticism), Di Gravio ha invitato alcuni dei suoi ascoltatori a svolgere gli esercizi solitamente assegnati al workshop. Il risultato è un insieme di contributi internazionali dagli esiti eterogenei, ma sicuramente interessanti.

4 Secondo la definizione che ne dà Catherine Grant, il *videographic criticism* è l'insieme di “creative, critical, and performative film studies practices [...] us[ing] reframing techniques, remixing techniques, applied to film and moving image excerpts”. C. Grant, *How Long Is a Piece of String? On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism*, in “The Audiovisual Essay: Practice and Theory of Videographic Film and Moving Image Studies”, September 2014, <<https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualexcerpt/frankfurt-papers/catherine-grant/>> (questo e tutti gli altri indirizzi sono stati consultati l'ultima volta il 31.05.2022). Jason Mittell definisce il videographic criticism come l'attività di creare “videos that serve an analytic or critical purpose, exploring and presenting ideas about films and moving images via sounds and images themselves”. J. Mittell, *Making Videographic Criticism*, “Just TV”, 1 luglio 2015, <<https://justtv.wordpress.com/2015/07/01/making-videographic-criticism/>>.

5 Così le definisce Luigi Faccini nelle pionieristiche riflessioni sul critofilm apparse su “Cinema&Film” negli anni sessanta. L. Faccini, *Riflessione prima sui metalinguaggi critici*, in “Cinema&Film”, n. 2, primavera 1967, p. 179.

6 J.D. Bolter, *The Digital Plenitude. Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*, MIT Press, Cambridge-London 2019.

7 Cfr. M. Kiss, T. van den Berg, *Film Studies in Motion. From Audiovisual Essay to Academic Research Video*, Scalar, 2016, <<http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index>>; C. Grizzaffi, *I film attraverso i film: dal “testo introvabile” ai video essay*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

8 Cfr. anche C. Grizzaffi, *Dal taccuino del critico alla timeline digitale. Il rimontaggio del film come pratica di analisi*, in “Bianco & Nero”, n. 584, gennaio-aprile 2016, pp. 42-50.

con il cinema istituzionale del film di *found footage* sperimentale la pratica di montaggio richiedeva delle competenze tecniche precise, e l'accesso a strumenti comunque costosi. Per i loro video, invece, Lee e Grant lavorano in completa autonomia, ricorrendo a strumenti di editing a basso costo – addirittura gratuiti nel caso di *Unsentimental Education*, montato, come molti dei primi lavori realizzati da Grant, con il programma per Mac iMovie – e condividendo online il risultato dei loro sforzi, per ricevere un feedback da altri utenti della rete. Il *video essay* online è dunque il risultato di una serie di trasformazioni profonde, che investono a più livelli il modo di vedere, analizzare, studiare i film: all'opportunità di una fruizione domestica svincolata dai limiti di accesso e temporali della proiezione in sala, alla disponibilità di copie dei film dalla qualità sempre più elevata, si aggiungono le molteplici possibilità di manipolazione del film in formato digitale⁹; la rete diventa anche luogo di scambio per una comunità allargata di cinefili, studiosi e appassionati, consentendo la condivisione di pratiche di analisi sulle e con le immagini.

Fra questi primi videosaggi, molti mostrano inoltre le marche di quella che potremmo definire una qualità amatoriale: aggettivo che da un lato ne sottolinea la realizzazione al di fuori di qualunque logica e struttura produttiva di tipo professionale, dall'altro enfatizza la passione che motiva e alimenta tale pratica. In alcuni dei primi lavori di Catherine Grant infatti, (oltre a *Unsentimental Education*, si considerino per esempio *Touching the Film Object*, 2011, o *Mechanised Flights*, 2014) o di Pam Cook (*Timeless*, 2014) le immagini ottenute attraverso l'utilizzo di programmi gratuiti come iMovie risultano sgranate, con una bassa risoluzione. L'esibizione di questi difetti è il segno di un'urgenza e di un entusiasmo verso le nuove possibilità di manipolazione del film che diventa più forte di qualunque ritrosia nel cimentarsi, da studiosi affermate, con una metodologia che da un punto di vista tecnico non si domina appieno, per accogliere, invece le possibili scoperte che derivano proprio dall'imperfezione:

the aesthetic of imperfection draws attention to videography's micro-scale, cut-and-paste mode of production and situates it outside, sometimes in opposition to, mainstream digital output and the aspiration to hyperrealism. Pixel noise can produce painterly effects and textures that recall hands-on artistic activity at the same time as registering the autonomy of technical processes that are beyond personal control. This tension between individual self-expression and the possibilities and limits of the medium underpins the ambivalent relationship between consumers and technology¹⁰.

Come ha sottolineato Patricia Pisters, la mancanza di una completa padronanza degli strumenti, che contraddistingue molti dei videosaggisti con una formazione prevalentemente teorica, da un lato è fonte di disagio, dall'altro è esaltante: "It's also a very joyful expe-

9 Il "fare testuale" di cui parla F. Casetti in *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, p. 192.

10 Pam Cook, *Dancing with Pixels: Digital Artefacts, Memory and the Beauty of Loss*, in "The Cine-Files" n. 7, Fall 2014, <<https://www.thecine-files.com/cook/>>.

rience. The making of a *video essay* allows a freer and more creative approach to theory and analysis, one that also opens up new spaces for thinking about the role of images in our audiovisual media culture”¹¹.

Il percorso di maturazione della forma del *video essay* è contrassegnato da una crescente sicurezza nell’uso di strumenti di editing che, del resto, anche nelle loro versioni gratuite o a basso costo sono diventati sempre più veloci, precisi e intuitivi.¹² Di conseguenza, il videosaggio ha sviluppato *forme e linguaggi* riconoscibili, ricorrendo a strategie come la *voice over* – il cui registro può variare da quello più neutro al tono intimo, confessionale –; il testo scritto, vero e proprio elemento grafico da far dialogare con l’immagine e il suono; lo *split screen*, esemplare della natura “modulare” delle immagini contemporanee¹³; nonché sovrimpressioni, “cancellature” e altre deformazioni più o meno estreme dell’immagine. Ha creato una sorta di koiné fatta di innesti e contaminazioni fra strutture, modelli e strategie espressive proprie di pratiche di ricerca, come il film di *found footage* sperimentale; di divulgazione colta, come certi documentari o programmi televisivi dedicati al cinema; di promozione e di valorizzazione di un prodotto commerciale, come gli extra su DVD. Nel videosaggio, le forme proprie di questi modelli più strutturati e di lunga tradizione si combinano inoltre con quelle di pratiche diffuse in rete come i *fake trailer*, i *supercut*, o il *vidding*. L’incontro con i *new media* dà poi luogo a ibridazioni ancora più profonde: è il caso di *desktop documentary* come *Transformers, the Premake*, di Kevin B. Lee (2014), *Watching the Pain of Others* (2019), di Chloé Galibert-Laîné, o *My Mulholland* (2020), di Jessica McGoff, che ricorrono alla *screen capture* per riflettere sulle immagini attraverso le applicazioni e i software a disposizione sul computer (programmi di videoscrittura, browser internet, app di geolocalizzazione, player video e così via), realizzando un “soft montage”¹⁴ di finestre che si affiancano o si sovrappongono, mimando l’esperienza d’uso degli utenti. Il *desktop documentary* fa del proprio computer sia lo strumento di registrazione che la superficie su cui si iscrivono le immagini, “collapsing the boundaries between making and presenting: i.e., between revealing their thinking and tinkering research process (as unfolding, step-by-step, in front of our eyes) and the presentation of the outcomes of such ‘t(h)inking’”¹⁵; si dimostra, in ciò esemplare di quella “deep remixability” che riguarda non soltanto gli oggetti mediali manipolati, ma anche “le loro tecniche, i processi produttivi e le modalità di rappresentazione ed espressione”¹⁶.

11 P. Pisters, *Imperfect Creative Criticism*, in “Cinema Journal” vol. 56, n. 4, Summer 2017, p. 145.

12 J. Binotto, *In Lag of Knowledge. The Video Essay as Parapraxis*, in B. Herzogenrath (ed.), *Practical Aesthetics*, Bloomsbury, London-New York 2020), p. 84.

13 M. Hagener, *Divided, Together, Apart: How Split Screen Became Our Everyday Reality*, in P. D. Keidl, L. Melamed, V. Hediger, A. Somaini, *Pandemic Media. Preliminary Notes Toward an Inventory*, mesonpress, Lüneburg 2020, p. 37.

14 M. Kiss, *Desktop documentary: From artefact to artist(ic) emotions*, in “Necsus”, Spring 2021, <<https://necsus-ejms.org/desktop-documentary-from-artefact-to-artistic-emotions/#edn14>>. Il riferimento, nell’utilizzo dell’espressione “soft montage”, è naturalmente ad Harun Farocki e Kaja Silverman, i primi a coniare quest’espressione. Cfr. Id., *Speaking about Godard*, New York University Press, New York-London 1998.

15 *Ibid.*

16 L. Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury, London-New York 2013, p. 46.

Ma alla base di questo processo di maturazione non c'è semplicemente un incremento delle competenze tecniche e una maggiore sofisticatezza del linguaggio: determinante, per la legittimazione e in qualche modo "l'istituzionalizzazione" del *videographic criticism*, è la *produzione discorsiva*, il lavoro di concettualizzazione teorica sviluppatosi intorno all'agire, al fare pratico del *video essay*.

In linea con lo spirito di gioiosa sperimentazione descritto da Pisters, fra i primi testi a sostenere l'importanza del *videographic criticism* troviamo dei manifesti: *A Manifesto for Critical Media*¹⁷, del 2008, scritto da Eric Faden, nel quale lo studioso, a partire dal concetto di "caméra-stylo" teorizzato da Astruc, auspica la creazione e la diffusione di "media-stylo", cioè la realizzazione, nell'ambito dei Film Studies, di opere audiovisive "using moving images to engage and critique themselves; moving images illustrating theory; or even moving images revealing the labor of their own construction"¹⁸, o il *Multiprotagonist Manifesto*, "assemblato", è il caso di dirlo, da Catherine Grant nel 2009, dato che consiste in un collage di citazioni che celebra il potenziale creativo e innovativo del *video essay*, sottolineandone al tempo stesso il legame con altre forme documentarie e di riflessione per immagini, come il film-saggio.¹⁹ Pubblicato sul blog di Grant, il manifesto è esemplare di un altro aspetto essenziale dei discorsi intorno al *videographic criticism*: alla ricerca del proprio spazio nei luoghi istituzionali della critica e della ricerca si accompagna un vivace dibattito informale che trova nella rete e sui social media dei potenti strumenti di condivisione²⁰.

A queste prime sollecitazioni seguono, a partire dagli anni dieci del Duemila, delle riflessioni teoriche via via più articolate, che si muovono su un doppio binario: quello della *definizione e sistematizzazione* del *video essay*, e quello della sua *legittimazione*. Da una parte, diversi studi hanno cercato di offrire un primo orientamento all'interno di una produzione, come si è detto, contrassegnata da una certa eterogeneità. Il saggio *La Caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia*, di Christian Keathley, propone di inquadrare i *video essay* in uno spettro che oscilla tra forme più spiccatamente "explanatory", didattico-argomentative, o "poetic", più suggestive ed evocative: un tentativo di sistematizzazione fluido, niente affatto rigido²¹, che trova immediatamente un riscontro favorevole nella comunità scientifica perché riflette, oltretutto, la tensione che sussiste fra il bisogno di contenere il *video essay* entro le strutture più convenzionali di video a vocazione didattica e il desiderio di abbandonarsi

17 E. Faden, *A Manifesto For Critical Media*, in "Mediascape", Spring 2008. La rivista, *open access*, non esiste più e non sembra avere un archivio in rete, ma il saggio può essere letto in M. Kiss, T. van den Berg, *Film Studies in Motion*, cit., <<https://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/media/FADEN%20Manifesto%20for%20Critical%20MediaSpring08.pdf>>.

18 *Ibid.*

19 C. Grant, *Video Essays on Films: A Multiprotagonist Manifesto*, in "Film Studies for Free", July 2009, <<http://filmstudiesforfree.blogspot.it/2009/07/video-essays-on-films-multiprotagonist.html>>.

20 T. Baptista, *Lessons in Looking: The Digital Audiovisual Essay*, tesi di dottorato in Film and Screen Media, Birkbeck University of London, 2016, pp. 37-40.

21 C. Keathley, *La Caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia*, in A. Clayton, A. Klevan (eds.), *The Language and Style of Film Criticism*, Routledge, London-New York 2011.

a sperimentazioni più prossime a certo cinema di *found footage* o alle “strategie ibride”²² del film-saggio. Un’ambiguità, del resto, in qualche modo connaturata, come ricordano anche Martin e Álvarez López, nello stesso termine “essay”, “saggio”, con cui si tende a designare tanto l’ossatura rigida di certa saggistica accademica che la forma più aperta e digressiva del *personal essay* o del saggio di adorniana memoria²³. L’espressione “video essay”, insomma, si porta dietro tanto le ambivalenze del termine saggio che le criticità che derivano da un’associazione – quella con l’*essay film* – che descrive solo parte di una produzione che talvolta ha poco a che fare con l’andamento riflessivo e meditativo o con la centralità della dimensione soggettiva proprie del film-saggio²⁴:

While the essay form can be very rewarding, it would obviously be unwise to consign digital film criticism to such a Procrustean bed. We can all agree that the video essay – or, if we want to avoid the restricting connotations of the latter term: *audiovisual film criticism* – would benefit both from more documentary and from more avant-garde practices²⁵.

Per questa ragione, altri studiosi preferiscono ricorrere a espressioni come *videographic criticism*, più adatta ad abbracciare le diverse declinazioni che questo lavoro sulle immagini e a partire dalle immagini può assumere, anche se *video essay* resta, a tutt’oggi, il termine più utilizzato.

Un ulteriore tentativo di sistematizzazione, più articolato, è stato condotto da Miklos Kiss e Thomas van den Berg, che nel volume *Film Studies in Motion* presentano una dettagliata tassonomia di quelle che considerano le principali tipologie di *video essay*, come la “videographic analysis”, il “personal documentary” il “mash up”, individuate secondo alcune caratteristiche formali, gli scopi e i contesti di fruizione²⁶. L’analisi delle strategie formali e del linguaggio del *video essay* è anche al centro dello studio che ho proposto nel 2017, *I film attraverso i film: dal “testo introvabile” ai video essay*: in considerazione dell’estrema velocità con cui la forma del videosaggio si modifica, coagulandosi intorno a modelli o declinazioni peculiari per poi disgregarli e dar vita a nuove configurazioni, ho rivolto piuttosto la mia attenzione a quegli elementi formali – *voiceover*, testo scritto, *split*

22 C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main, Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux medias*, Klincksieck, Paris 2013, pp. 78-84.

23 C. Álvarez López, A. Martin, *Introduction to the Audiovisual Essay: A child of two mothers*, in “Necsus”, Autumn 2014, <<http://www.necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/>>. Per le riflessioni di Adorno sul saggio si veda, naturalmente, T.W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura. 1943-1961* [1958 e 1961], Einaudi, Torino 1979.

24 Per una definizione più esaustiva del film-saggio rimandiamo almeno a due testi fondamentali: L. Rascaroli, *The Personal Camera: The Essay Film and Subjective Cinema*, Wallflower Press, London 2009; e T. Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, Oxford 2011.

25 *The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?*, in “Frames Cinema Journal”, vol. 1, n. 1, July 2012, <<http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>>.

26 M. Kiss, T. van den Berg, *Film Studies in Motion*, cit., cap. 2.

screen, sovrimpressioni ecc... – alla base del lavoro di montaggio del *video essay*, per avviare una riflessione sui modi in cui queste strategie concorrono a produrre senso²⁷.

A queste disamine, più o meno articolate, andrebbero aggiunti i numerosi saggi e articoli che spesso accompagnano la pubblicazione di *video essay* su vari argomenti, perché questi testi includono frequentemente delle considerazioni sul *videographic criticism* come metodo²⁸: la dimensione riflessiva di questi contributi rientra anche nelle strategie di legittimazione di una pratica recente, che sfugge, per molti versi, ai parametri di valutazione della produzione scientifica nell'ambito dei Film Studies.

Un ruolo fondamentale nel riconoscimento del *videographic criticism* come metodologia di ricerca, e del *video essay* come prodotto scientifico, lo hanno svolto le riviste di settore che hanno iniziato ad accogliere i videosaggi fra i loro contributi, e la nascita di riviste dedicate. Al primo gruppo appartengono, per esempio, "Necus", "The Cine-Files", "Movie", "Frames", "MAI": "Necus", in particolare, ha una sezione di *audiovisual essays* in ogni numero, in genere affidata a un guest editor. In Italia, "Cinergie" ha dedicato al *videographic criticism* uno speciale nel 2018²⁹.

Fra le riviste dedicate esclusivamente al *videographic criticism*, va certamente menzionata "[in]Transition", di fatto il primo "journal of videographic film and moving image studies". Proprio in virtù di questo primato, la rivista ha deciso di adottare un sistema di peer review aperta: in ciascun numero vengono pubblicate, accanto a un testo di presentazione del proprio lavoro scritto dall'autore o dall'autrice dei *video essay*, anche le review, firmate, di due revisori. Questa scelta ha lo scopo di legittimare il *video essay* all'interno della comunità accademica: come spiega Jason Mittell, *project manager* della rivista, "what we actually publish are the creator statements and peer reviews that strive to answer the question 'How does this video function as scholarship?' [...] we offer validation of videos you could easily watch elsewhere by framing them as scholarship that 'counts'"³⁰.

Il tipo di contributi che queste riviste ospitano è piuttosto eterogeneo: lavori dal registro più didattico o argomentativo convivono con sperimentazioni più poetiche; *video essay* molto articolati ne affiancano altri più brevi, che poggiano maggiormente sulla relazione fra video e testo di accompagnamento per sviluppare il proprio discorso. Questo perché il videosaggio, nonostante mostri caratteristiche specificamente legate al contesto di sviluppo e disseminazione (la pubblicazione accademica, il magazine di critica, la piattaforma di distribuzione...), avvalendosi anche di questa riconoscibilità per trovare la propria legitti-

27 C. Grizzaffi, *I film attraverso i film*, cit.

28 Si vedano, a mo' di esempio, C. Grant, *Film studies in the groove? Rhythmising perception in Carnal Locomotive*, in "Necus", Spring 2015, <<https://necus-ejms.org/film-studies-in-the-groove-rhythmising-perception-in-carnal-locomotive/>>; L. Greene, *The Elephant Man's Sound, Tracked*, in "Necus", Autumn 2020, <<https://necus-ejms.org/the-elephant-mans-sound-tracked/>>, nonché i contributi pubblicati su "[in]Transition", <<https://mediacommons.org/intransition/>>.

29 C. Grizzaffi, A. Minuz, *Videographic Film Studies: Criticism, Analysis and Theory in the Age of Software Culture*, speciale di "Cinergie" n. 13, 2018, <<https://cinergie.unibo.it/issue/view/714>> .

30 J. Mittell, *Opening Up [in]Transition's Open Peer-Review Process*, in "Cinema Journal" vol. 56 n. 4, Summer 2017, p. 138.

mazione, continua a mostrare una certa insofferenza verso le maglie, talvolta troppo strette, degli ambiti settoriali, e a cercare forme di sconfinamento.

Anche in ragione di questa eterogeneità, il dibattito sulla possibilità, per il *video essay*, di costituirsi come “testo” accademico a tutti gli effetti, e sui parametri di scientificità che dovrebbe, o meno, rispettare, è lungi dall’essersi esaurito. È quanto emerge, per esempio, dal dossier sullo *Scholarly Audiovisual Essay* pubblicato da “The Cine-Files”: pur essendoci un generale consenso intorno all’idea che il discorso teorico e critico per immagini non possa – o non debba – limitarsi a ricalcare, nell’impostazione e nelle strategie retorico-formali, il saggio accademico scritto, o ridursi a mero “intervento illustrato”, si distinguono orientamenti più inclini a cercare un terreno di incontro con prassi e modelli ampiamente istituzionalizzati³¹, e altri che pensano al *videographic criticism* come a una metodologia di ricerca radicale, in grado di interrompere certi automatismi, sovvertire gerarchie e dinamiche di potere, ripensare canoni e orizzonti disciplinari, come sottolineano Lauren Berliner e Susan Harewood³². Questo perché il videosaggio, in particolar modo nelle sue forme meno strutturate e più aperte,

destabilizes [the academy] traditional structures by introducing forms of contamination through art, experimental cinema, playful games, amateur practices, autobiographical ones and so on. By challenging traditional, well-established definitions of scholarship, to which it is nonetheless strictly related, the poetic videographic essay reminds us of the nature of the academy as a power structure, one that is historically, culturally and socially determined, and whose conventions, therefore, can (and must) be constantly redefined.³³

Prassi che stanno diventando sempre più frequenti all’interno della comunità di studiosi che si dedica al *video essay*, come la condivisione, anche tramite streaming, delle proprie sessioni di montaggio o di work-in-progress, di bozze che non necessariamente si concretizzeranno un *video essay* destinato alla pubblicazione³⁴, sono finalizzate anche a reclamare un tempo più dilatato per la ricerca, la possibilità di girare a vuoto, di concedersi deviazioni, di non orientare il proprio agire e pensare teorico a un risultato immediatamente valutabile come prodotto della ricerca³⁵. La pratica creativa all’interno delle università, sottolineano Isabelle

31 In questa direzione vanno l’intervento di Miklos Kiss, *Videographic Criticism in the Classroom: Research Method and Communication Mode in Scholarly Practice*, e quello di Erlend Lavik, *Notes on The Scholarliness of Videography*, entrambi in “The Cine-Files”, n. 15, Fall 2020, <<http://www.thecine-files.com>>.

32 L. Berliner, *Ruptures in the (Racist) Archive: What Video Essays Can Teach Us About Scholarly Practice*; S. Harewood, *Seeking a Cure for Cinefilia*, ivi.

33 C. Grizzaffi, *Poeticizing the Academy: Poetic Approaches to the Scholarly Audiovisual Essay*, in Ivi.

34 Molte di queste condivisioni avvengono sui social media, in gruppi e comunità che si ritrovano su Facebook o su Discord, ma anche in occasione di eventi come *Three works in progress by academic filmmakers*, organizzato da Alan O’Leary (Aarhus University, giugno 2022), <https://cc.au.dk/aktuelt/arrangementer/vis-arrangement/artikel/three-works-in-progress-by-academic-filmmakers>, oppure la conferenza *Theory & Practice of the Video Essay*, organizzata da Barbara Zecchi presso l’University of Massachusetts Amherst (settembre 2022), <https://blogs.umass.edu/videoessay/welcome-2/>.

35 L’importanza di questo processo è stata sostenuta, per esempio, da Katie Bird nell’intervento *Scrubbing through the Timeline: Editing What I Feel to Myself*, presentato in occasione del simposio *Interrogating the Modes of Videographic Criticism* (qui il sito dell’evento, <https://cc.au.dk/poetics-of-videographic-criticism/interrogating-the-modes-of-videographic-criticism>).

McNeill, Louise Haywood e Georgina Evans, consente di “ripensare il lavoro” in ambito accademico, soprattutto quando la forma che assume rende visibile e abbraccia la fatica e le difficoltà nei processi di riflessione e di elaborazione delle idee che si celano dietro la produzione scientifica³⁶.

“Insegnare a trasgredire” con le immagini

Come metodologia di ricerca il *video essay* è, finora, adottato da una comunità di studiosi ristretta, ma in crescita, anche in considerazione, come si è detto, di uno statuto ancora precario, non pienamente riconosciuto. L'ambito in cui, invece, la pratica del *videographic criticism* incontra meno resistenze, e anzi ha conosciuto, negli ultimi anni, una crescita esponenziale, è quello della didattica. Si sono moltiplicati negli anni, anche in Italia, gli insegnamenti di Film e Media Studies che prevedono la realizzazione di un *video essay*, in alternativa o in affiancamento ad altre modalità di verifica del profitto³⁷.

Il *video essay*, del resto, permette ai discenti di acquisire delle abilità tecniche oggi molto richieste nell'ambito dell'elaborazione dell'immagine e del suono: l'editing di un videosaggio richiede, infatti, competenze grafiche, di montaggio, di missaggio sonoro, fra le altre. Ma realizzare un videosaggio implica soprattutto il saper vedere, lo scrutare fra le pieghe dell'immagine, nei suoi interstizi – si pensi a lavori come *The Black Screen*, di Richard Misek³⁸. Richiede anche di saper ascoltare, di tendere l'orecchio, di interrogarsi su

36 I. McNeill, L. Haywood, G. Evans, *Tactics and Praxis: a Manifesto*, in “MAI: Feminism and Visual Culture”, n. 5, Winter 2020, <<https://maifeminism.com/tactics-and-praxis-a-manifesto/>>.

37 Menzioniamo almeno il corso pionieristico di Janet Bergstrom alla UCLA, finalizzato alla creazione di “DVD essay”, la cui esperienza è stata descritta in M. Stork e J. Bergstrom, *Film Studies with High Production Values: An Interview with Janet Bergstrom on Making and Teaching Audiovisual Essays*, in “Frames” n. 1, 2012, <<http://framescinemajournal.com/article/film-studies-with-high-production-values/>>; *The Audiovisual Essay: Practice and Theory*, il corso tenuto da Cristina Álvarez López e Adrian Martin per due semestri, fra il 2014 e il 2015, presso la Goethe University di Francoforte, anticipato, nel novembre del 2013, da un convegno con lo stesso titolo, uno fra i primi eventi dedicati al *video essay* (si veda il saggio di C. Álvarez López, *From Idea to Concept*; in “[in]Transition”, vol. 1, n. 3, September 2014, <<http://mediacommons.org/intransition/theme-week/2014/35/journal-videographic-film-moving-image-studies-13-2014>>); quello di Michael Witt alla University of Roehampton (su cui si veda M. Witt, *Taking stock: Two decades of teaching the history, theory, and practice of audiovisual film criticism*, in “Necus”, Spring 2017, <<https://necus-ejms.org/taking-stock-two-decades-of-teaching-the-history-theory-and-practice-of-audiovisual-film-criticism/>>). La mia esperienza didattica con il videosaggio è descritta in *Between Freedom and Constraints: What I Learned from Teaching Video Essays*, uno dei saggi dello speciale di “The Cine-Files”, n. 7, Fall 2014, <<http://issue7.thecine-files.com>>, e in *Dare corpo ai fantasmi*, il primo articolo di uno speciale in tre uscite per “Kabul magazine”, all'interno del quale figurano anche alcuni lavori degli studenti e delle studentesse del Corso di Laurea Magistrale in Televisione, cinema e new media dell'Università IULM (<<https://www.kabulmagazine.com/dare-corpo-ai-fantasmi/>>). Fra le risorse bibliografiche su *video essay* e didattica, si vedano anche il dossier di “Screen” dedicato alle “pedagogie audiovisive” (vol. 60, n. 3, Autumn 2019); C. Becker, E. Copple Smith (eds.), «Cinema Journal» *Teaching Dossier*, vol. 1, n. 2, Spring/Summer 2013, <<http://www.teachingmedia.org/the-video-essay-assignment-cinema-journal-teaching-dossier-vol-12/>>, o il saggio di M. Kiss, *The Audiovisual Research Essay as an Alternative to Text-Based Scholarship*, in “[in]Transition”, vol. 1, n. 3, September 2014, <<http://mediacommons.org/intransition/theme-week/2014/35/journal-videographic-film-moving-image-studies-13-2014>>.

38 R. Misek, *The Black Screen*, in “[in]Transition”, vol. 4 n. 2a, 2017, <<http://mediacommons.org/intransition/2017/06/01/black-screen>>.

come le immagini risuonano – come fa, per esempio, Cormac Donnelly in *I Am Sitting in a Room, Listening to Mank* (2021)³⁹, o *Liz Greene in The Elephant Man's Sound, Tracked*⁴⁰. Configurandosi soprattutto come metodologia critica e strumento di indagine sulle e con le immagini e il suono, il *video essay* è un “material thinking”⁴¹ che si fonda sull’inestricabilità di competenza tecnica e di conoscenza teorica, mettendo in discussione qualunque concezione gerarchica dei saperi.

Inoltre, in modo non dissimile da altre forme di *creative practice research*⁴², il videosaggio fa emergere il cortocircuito, acutamente descritto da Elsaesser, che si genera nel momento in cui una pratica che si vorrebbe libera, indisciplinata, sovversiva, entra in uno spazio istituzionale, soggetto a norme codificate, contrassegnato da precise strutture organizzative e gerarchiche⁴³. Paradosso che rimanda a un’altra contraddizione, quella fra autonomia e automazione: nell’epoca del “capitalismo cognitivo e affettivo” la creatività e l’espressione di sé perdono il loro potenziale antisistema in quanto

are being mimetically emulated by machines – no longer the bureaucratic machines of Foucault’s biopolitics, but the insinuatingly intuitive, and seductively personalised machines of social media, ever more perfectly ‘mirroring’ the creative self, caught in the illusion of exercising its autonomous agency, while floating in the selfie-culture and echo-chamber of the online information filter bubble.⁴⁴

Se queste contraddizioni appaiono, in qualche modo, irrisolvibili, il videosaggio può diventare un modo per portarle in primo piano, per lasciarle deflagrare, sollecitando, nel contesto dell’aula universitaria, forme di pensiero critico che non investono solo gli oggetti che analizziamo, ma pure gli strumenti digitali e il modo in cui le infrastrutture dei software determinano alcune possibilità e ne escludono altre, informano gli oggetti mediali prodotti, o lasciano spiragli per usi tattici o “profanazioni”⁴⁵.

39 C. Donnelly, *I Am Sitting in a Room, Listening to Mank*, in “Screenworks”, vol. 12 n. 1, 2021, <<https://screenworks.org.uk/archive/volume-12-1/i-am-sitting-in-a-room-listening-to-mank>>.

40 Liz Greene, *The Elephant Man's Sound, Tracked*, in “Necsus”, Autumn 2020, <<https://necsus-ejms.org/the-elfephant-mans-sound-tracked/>>.

41 C. Grant, *The shudder of a cinephiliac idea? Videographic film studies practice as material thinking*, in “Aniki”, vol. 1 n. 1, 2014, pp. 49-62.

42 Per *creative practice research*, o *practice-led research*, si intende un’attività di ricerca condotta anche o esclusivamente attraverso la realizzazione di un prodotto artistico. Per una definizione più precisa si veda R. Lyle Skains, *Creative Practice as Research: Discourse on Methodology*, in “Media Practice and Education”, vol. 19, n. 1, 2018, pp. 82-97.

43 T. Elsaesser, *Creativity and Neoliberalism: Between Autonomy, Resistance and Tactical Compliance*, in A. Piotrowska (ed.), *Creative Practice Research in The Age of Neoliberal Hopelessness*, p. 55. Il riferimento di Elsaesser per sviluppare il suo ragionamento è H. Steyerl, *Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict*, Athens Biennale Agora, <<http://athensbiennale.org/event-as-process/aesthetics-of-resistance-artistic-research-as-discipline-and-conflict/?from=ab4>>.

44 Ivi, p. 60.

45 Nel parlare di tattiche ci si riferisce, ovviamente, al ben noto testo di De Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (Edizioni Lavoro, Roma 2010), pubblicato originariamente nel 1980. Il termine profanazione, invece, è utilizzato nell’accezione attribuitagli da Giorgio Agamben in *Profanazioni* (nottetempo, Roma 2005).

Il *videographic criticism* non sollecita solo a ripensare la forma che può assumere la restituzione, da parte degli studenti, di ciò che si è appreso, ma può farsi strumento per una ridefinizione della relazione di apprendimento. In quanto *artistic research*⁴⁶, il videosaggio, secondo Estrella Sendra, ha il potenziale di “decolonizzare” l’accademia, creando uno spazio di apprendimento “inclusivo, collaborativo e polifonico”⁴⁷. Sulla scorta di quanto scrive Paulo Freire a proposito del superamento della separazione fra docenti e discenti, Sendra sottolinea come la dimensione esperienziale, affettiva e soggettiva che il *video essay* incoraggia contribuisca a “decentralizzare” il discorso sui film e a incrinare ruoli e gerarchie: “as video-makers, students become creative class members, agents of knowledge, and co-curators of the stories of film learned – and not necessarily being taught – in class”⁴⁸. In quanto metodologia nuova, flessibile, ibrida e fluida, che spesso si sviluppa in ambienti didattici in cui alla competenza professionale di utilizzo dei software si sostituisce, anche da parte del docente, quel fare “amatoriale” descritto in precedenza, il *videographic criticism* assume un carattere destabilizzante, che fa sì che la sperimentazione e i tentativi siano tanto dei docenti che dei discenti. Perfino uno dei testi essenziali sulla didattica del *videographic criticism*, *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*, a cura di Jason Mittell, Christian Keathley e Catherine Grant, si è sviluppato in seno a un ambiente di apprendimento condiviso e non gerarchico: un workshop annuale tenutosi a partire dal 2015 presso il Middlebury College e aperto sia a studiosi affermati sia a giovani nelle prime fasi del loro percorso⁴⁹. Nel farsi studenti, gli studiosi coinvolti hanno in realtà contribuito a co-curare la proposta didattica e a co-creare, insieme ai loro tutor, un modello pedagogico efficace e replicabile.

Nello spazio di novità e, di conseguenza, di incertezza che il *video essay* può aprire nel contesto accademico si creano le condizioni affinché il docente si renda, come sostiene Liz Greene, “vulnerabile” di fronte agli studenti⁵⁰, ma anche “impoterato”⁵¹, nel senso che bell hooks attribuisce al termine:

46 Le espressioni “creative practice research” e “artistic research” sono sostanzialmente equivalenti. Per una definizione di artistic research si veda A. Boeck, *What is Artistic Research?*, in “w/k–Between Science & Art Journal”, February 25 2021, <<https://doi.org/10.55597/e6798>>.

47 E. Sendra, *Video Essays: Curating and Transforming Film Education Through Artistic Research*, “International Journal of Film and Media Arts”, vol. 5 n. 2, 2020, p. 68.

48 Ivi, p. 74.

49 C. Grant, C. Keathley, J. Mittell (eds.), *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*, Scalar, 2019, <<http://videographicessay.org>>.

50 L. Greene, *Teaching the Student, Not the Subject: Videographic Scholarship*, in “The Cine-Files”, n. 15, Fall 2020, <<http://www.thecine-files.com/teaching-the-student-not-the-subject/>>. Non bisogna dimenticare, tuttavia, come sottolinea Johannes Binotto, di chiedersi quale privilegio ci consenta di renderci vulnerabili: se nell’ambito didattico certe sperimentazioni sono perfino incoraggiate, è decisamente più rischioso per chi fa ricerca, soprattutto in ruoli precari, dedicare tempo ed energie alla realizzazione di lavori per i quali c’è ancora un numero ridotto di sedi di pubblicazione, e che richiedono la definizione di nuovi criteri di valutazione, diversi da quelli pensati per saggi o articoli scientifici (cfr. E. Kreuzer, J. Binotto, *A Manifesto for Videographic Vulnerability*, in “ZfM - Zeitschrift für Medienwissenschaft”, Videography, 12 giugno 2023, <<https://zfmedienwissenschaft.de/en/online/videography-blog/manifesto-videographic-vulnerability>>). Per questa ragione, è essenziale il contributo che possono dare le riviste scientifiche online aprendosi anche a queste pratiche di ricerca.

51 Questo neologismo viene proposto nell’edizione italiana del volume di bell hooks *Insegnare a trasgredire. L’educazione come pratica della libertà*, edito da Meltemi (Milano 2020) e tradotto da feminoska, come traduzione del verbo inglese “to empower”.

Insieme a loro [gli studenti, ndr] cresco intellettualmente, sviluppo una comprensione più acuta di come condividere le conoscenze e cosa fare nel mio ruolo partecipativo con gli studenti. [...] Mi posiziono come studente, ma non sto in ogni caso suggerendo di non avere più potere. E non sto cercando di dire che siamo tutti uguali. Sto cercando di dire che siamo tutti uguali nella misura in cui siamo ugualmente impegnati a creare un contesto di apprendimento.⁵²

Concepire il *videographic criticism* come un metodo didattico aperto alla co-creazione e alla co-curatela, e in grado di coniugare sapere teorico e tecnico, ne fa un luogo di incontro fra le diverse istituzioni che oggi tutelano, diffondono e promuovono il cinema e le immagini: le università, i festival – alcuni dei quali ospitano, tra l’altro, sezioni dedicate anche a lavori realizzati dagli studenti – siti di critica e piattaforme di distribuzione. Ma riappropriarsi delle immagini e diventarne co-curatori, significa anche, letteralmente, prendersene cura, creare uno spazio di resistenza all’interno di un regime di immagini dominato dallo “stream”, da un fluire permanente e inarrestabile, da un accumulo che rende difficoltoso qualunque processo di selezione. Se per Bellour il fermo immagine, pur nella sua “radicale impotenza”⁵³, era l’unico gesto possibile per sottrarre il film all’incedere del racconto e aprire alla riflessione, in un presente in cui il testo-film sta diventando di nuovo “introvabile” perché consegnato a *library* digitali che ne sottraggono la proprietà all’utente nel momento stesso in cui lo rendono, in apparenza, immediatamente accessibile⁵⁴, la pratica del videosaggio e i gesti che prevede – appropriarsi, selezionare, accostare, aggiungere, sottrarre, deformare – possono far sì che, in questa sovrabbondanza, il destino del film non sia, paradossalmente, quello di scomparire.

52 b. hooks, *Insegnare a trasgredire*, cit., p. 187.

53 R. Bellour, *Il testo introvabile*, in Id., *L’analisi del film* [1979], Kaplan, Torino 2005, p. 45.

54 C. Álvarez López, A. Martín, *To Attain the Text. But Which Text?*, in J. Vassilieva, D. Williams, *Beyond the Essay Film. Subjectivity, Textuality and Technology*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, p. 51.

DOSSIER

Cronache dagli anni Ottanta.

Media, immaginario e cultura visuale, *a partire da* Pier Vittorio Tondelli

INTRODUZIONE

Luca Malavasi, Gabriele Rigola

Nessun'altra figura di intellettuale – perché scrittore è, in questo caso, definizione certamente restrittiva – ha testimoniato e interpretato meglio di Pier Vittorio Tondelli gli anni Ottanta, decennio che egli ha attraversato per intero, e intensamente, popolandolo di racconti e romanzi – ai due estremi opposti, *Altri libertini* e *Un weekend postmoderno* (seguito dal postumo *L'abbandono*, 1993) –, di centinaia di articoli, recensioni e reportage, di avventure editoriali piccole e grandi, di cronache di viaggio, di improvvisazioni tra poesia e canzone (rock), di ritratti, conversazioni, interviste; di letteratura ma anche di critica d'arte, per quanto da amatore, di un po' di teatro e di pochissimo cinema (che però fu il primo amore, ciò che lo spinse verso il Dams di Bologna). L'avventura nella parola di Tondelli è stata rigorosamente plurale: scritture dalla forma diversissima ma, anche, scritture per *fare cose diversissime*, per esempio scoprire nuovi talenti “under 25”, il progetto editoriale che forse, più di ogni altra voce nel curriculum di Tondelli, ci ricorda, da un lato, che la parola e la scrittura sono state per lui anche un territorio di incontro e dialogo, e, dall'altro, che se proprio vogliamo rimandare il suo percorso alla definizione di scrittore, dobbiamo prima di tutto dar conto del fatto che Tondelli, il significato di quella parola, l'ha radicalmente aggiornato, vivendo il ruolo secondo coordinate inedite. Del resto, come ricorda Furio Colombo nel suo intervento incluso nel numero di *Panta* dedicato allo scrittore (rivista che proprio Tondelli ha contribuito a fondare, e della quale ha potuto curare un solo numero, quello dedicato alla “paura”), gli anni Ottanta sono stati il decennio che ha sancito l'estinzione – reale e simbolica – degli scrittori come «principi solitari carichi di talento» (i Moravia e i Pasolini, per intenderci), rappresentanti di «un'epoca aristocratica» – e, insieme, ha sancito la fine della cultura come «una casa abitata da pochi»¹; in quel decennio, anche la nobile etichetta di neorealista – cui il gruppo di *Linea d'ombra* ricorre per liquidare Tondelli e compagni² – è un'approssimazione utilizzata da chi non capisce esattamente che cosa sta succedendo. Tondelli, invece, lo capisce benissimo – lo sente, lo vive – e contribuisce implicitamente ad accelerare un movimento di ricambio, generazionale e culturale: più di chiunque altro, fa *invecchiare* gli anni Settanta, senza però rifiutarli o incendiarli – da bravo postmodernista “non moderno”.

Fine, anche, di qualsiasi romanticismo “d'autore”. Il binomio vita/scrittura è, in Tondelli, *lavoro*, oltre che necessità poetica, dentro una nascente industria culturale che poco

1 F. Colombo, *Tondelli*, “Panta”, 9, 1992, p. 242.

2 Lo chiarisce lo stesso Tondelli nell'intervista a Fulvio Panzeri pubblicata in “Panta”, cit., p. 359.

ha a che spartire con il recente passato, figlia com'è di una nuova stagione di esplosione consumistica e di una nuova compressione culturale (non solo alto-basso, ma anche, soprattutto, vicino-lontano), oliate dall'informatica appena arrivata. Tondelli lo chiama "postmodernismo di mezzo": lo testimonia, lo scrive e, soprattutto, lo scopre, da buon contemporaneo, perfettamente contemporaneo, che sta dentro la realtà e, insieme, appena fuori o sopra, in una specie di «emozionante esperienza di "straniamento"», come scrive a proposito di un viaggio a Milano, «che non vuol dire avere la testa fra le nuvole, ma essere talmente immersi nella realtà circostante e talmente distaccati da poterla osservare con *pietas*»³. Immersione e distacco, ossia vicinanza emotiva, comprensione profonda: è grazie a questa delicata posizione – delicata e rischiosa, e la malattia, tipicamente anni Ottanta, che lo conduce a una morte prematura ne è una metafora perfetta – che Tondelli, senza nostalgie o furori avanguardistici, coglie il cambiamento e, in parte, lo asseconda, muovendosi allo stesso ritmo. Capisce benissimo cos'è la generazione alla quale appartiene, ne capisce la struttura profonda, l'ossatura, solo superficialmente ammalato dal suo luccichio: «Una generazione che, nell'impossibilità di offrire a sé stessa una ben precisa identità culturale (seguendo percorsi, ponendosi obiettivi, rivalutando origini), ha preferito non darsene alcuna, o meglio, mischiare i generi, le fonti culturali, i padri putativi, fino ad arrivare alla compresenza degli opposti. Una generazione, e ora lo si vede bene, in cui i linguaggi si confondono e si sovrappongono, le citazioni si sprecano, gli atteggiamenti e le mode si miscelano in un cocktail gradevole e levigato che forse è il succo di questa tanto chiacchierata postmodernità»⁴.

Del nuovo (di ciò che intuisce essere nuovo, o che del nuovo rappresenta le radici più o meno evidenti), Tondelli prova tutto (il che vuol dire, nella maggioranza dei casi, scriverne): le radio libere, *Linus*, i minimalisti americani e John Fante, Fernanda Pivano, *Rockstar*, Roland Barthes, Londra postmoderna, le nuove estati dance-ecstasy di Ibiza, i videoclip, la Beat Generation e William Burroughs, Babilonia, l'americanizzazione, i dark, i dandy, i punk, i rockabilly, l'Adriatico (kitsch), il computer, il fax, Andrea Pazienza, Videomusic, "i piaceri dell'era elettronica", gli Skiantos e i CCCP, l'Aids... E verso le cose nuove che decide di lasciar fuori dall'elenco – destinate, in alcuni casi, a durare più di quelle che abbraccia fino in fondo – non ci sono né snobismo né condanna. Immerso e distaccato – metà perennemente provinciale, metà perennemente in fuga verso la Città –, Tondelli trova il punto giusto dal quale osservare la lunga dissolvenza incrociata del decennio: le vecchie osterie di campagna che cedono il passo alle birrerie, l'avvento pulviscolare del rock da cantina nel momento in cui la fine della cultura della droga sancisce, di fatto, la fine del rock e delle sue utopie, le balere, i night-club e le sale da ballo spazzate via dalle nuove discoteche kolossal, la provincia che cede all'America e ai suoi miti, la macchina da scrivere, e il suo tempo lento, sopraffatta dal silenzioso ticchettio dei computer.

3 P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1990, p. 566.

4 Ivi, p. 205.

Obiettivo di questo dossier della *Valle dell'Eden* è proprio quello di testimoniare la pluralità di esperienze e pratiche di Tondelli, che di quel decennio è stato non soltanto (e semplicemente) uno degli interpreti più innovativi, influenti e originali, ma il centro propulsore e il punto di riferimento generazionale, prima ancora che artistico, di una nuova sensibilità. Non si tratta di “cercare” Tondelli al di là di Tondelli, o di teorizzare una specie di “tondellismo” più o meno disseminato. Piuttosto, consapevoli che la figura dello scrittore emiliano incarna, tra le altre cose, una nuova declinazione dell’idea di “autore” all’interno di un’industria culturale in rapida e profonda trasformazione, l’intento di questo Speciale è quello di ripartire dall’opera multiforme di Tondelli, dalla potente, originale interpretazione/testimoniaza che lo scrittore ha saputo dare dell’Italia degli anni Ottanta – attraverso romanzi, testi teatrali, scritti giornalistici, appunti autobiografici e indagini al confine con il reportage –, per ripensare le linee di forza della produzione culturale del decennio, la sua identità e il suo ruolo.

Il dossier si apre con un saggio di Fabio Vittorini dedicato a Tondelli “metamoderno”, in un viaggio che attraversa buona parte della narrativa tondelliana alla ricerca degli “Io” della scrittura (in rapporto all’“Altro”, o agli “Altri”). Vittorini articola una serie di discorsi sulla metamodernità di Tondelli analizzando le differenti soggettività presenti nella narrativa dell’autore, tra slanci autobiografici impastati con pure finzionalità e libertà dei personaggi di “essere” loro stessi, nel testo e oltre.

Il saggio di Gabriele Rigola prende in esame l’immaginario balneare tondelliano, a partire da *Rimini* (1985), facendo il punto sul ruolo del romanzo (e del suo autore) nell’industria culturale del decennio, e analizzando il racconto della vacanza attraverso riferimenti e connessioni con le immagini, la pubblicità, gli antichi e nuovi riti del divertimento e del *loisir*, i legami con il cinema e la cultura popolare.

Il contributo di Pier Maria Bocchi prende in esame il cinema italiano degli anni Ottanta e Novanta, alla ricerca di echi (e assenze) dell’immaginario tondelliano, a partire dai temi, dalle ambientazioni e dalle atmosfere tondelliane riscritte o mai del tutto assorbite dal cinema nostrano. L’autore riflette sui mancati adattamenti delle opere dello scrittore correggese da parte del nostro cinema, interrogandosi sulle incongruenze e le impossibili contiguità tra stili, meccanismi narrativi e strategie di racconto.

Jacopo Tomatis riflette, nel suo contributo, sugli immaginari di un nuovo rock italiano (di provincia) degli anni Ottanta, partendo dalle influenze della popular music sulla letteratura (e viceversa). In particolare è proprio sul concetto di “immaginario” che Tomatis fa leva, reinterpreta suoni, parole e significati della musica rock (da Vasco ai CCCP) che a partire da Tondelli raccontano e descrivono con un nuovo sguardo la provincia, l’Emilia, e l’Italia intera.

Infine il saggio di Chiara Tavella ragiona sull’immaginario musicale in Tondelli, con una riflessione sia sulle frequentazioni, le relazioni con musicisti e cantautori, le passioni musicali dell’autore, sia sul travaso di riferimenti e modelli nelle sue pagine e nella sua produzione narrativa. Oltre a un compendio delle principali influenze e degli echi tondelliani in riferimento ai generi musicali, l’autrice si sofferma sulla «sonorizzazione» del testo narrativo

tondelliano, che diviene vera e propria protagonista delle vicende «compartecipando» alle storie dei personaggi.

Gli autori del Dossier

Pier Maria Bocchi è critico cinematografico; collabora con le riviste *Cineforum* e *Film Tv*, oltre ad aver lavorato come selezionatore per diversi festival e collaborato con svariate realtà di cultura cinematografica. Il suo ultimo libro è *Michael Mann. Creatore di immagini* (minimum fax, 2021).

Luca Malavasi è professore associato di Cinema, fotografia, televisione e media audiovisivi all'Università di Genova. Si occupa di cultura visuale, cinema contemporaneo e teoria dell'immagine. Tra le sue ultime pubblicazioni, *Dalla parte delle immagini. Temi di cultura visuale* (con B. Grespi, McGraw-Hill, 2022) e *Pianeta Varda* (con A. Masecchia, a cura di, ETS, 2022).

Gabriele Rigola è professore associato di Cinema, fotografia, televisione e media audiovisivi all'Università di Genova. Si occupa di storia del cinema italiano, di storia culturale del cinema, di recitazione e divismo, di cultura popolare e audiovisivo. Tra le sue ultime pubblicazioni, *Homo eroticus. Cinema, identità maschile e società italiana nella rivista "Playmen" (1967-1978)* (Rubbettino, 2021).

Chiara Tavella è ricercatrice di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Torino. Si occupa di letteratura ottocentesca e novecentesca con particolare riferimento per gli studi sugli archivi, le biblioteche d'autore e la scrittura autobiografica. Tra le sue ultime pubblicazioni, «*Con un piede sulle note e l'altro sulle parole*». *Sguardi incrociati tra letteratura e musica* (Edizioni dell'Orso, 2023).

Jacopo Tomatis è ricercatore all'Università di Torino, dove insegna Popular music. È musicologo, giornalista musicale e musicista, e si occupa in particolare di popular music in Italia dal fascismo alla contemporaneità. Tra le sue ultime pubblicazioni, *Nuovo Canzoniere Italiano's Bella Ciao* (Bloomsbury, 2023).

Fabio Vittorini è professore ordinario di Letterature comparate all'Università IULM. Si occupa di teoria del testo narrativo, global novel, intermedialità, rapporti tra letteratura, musica e immagini, storia del melodramma. Tra le sue ultime pubblicazioni, *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv* (Pàtron, 2020) e *Normal People. Gender e generazioni in transito tra letteratura e media* (con F. Bortolini, a cura di, Pàtron, 2021).

Il presente Dossier della *Valle dell'Eden* è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS) dell'Università degli Studi di Genova.

Fabio Vittorini

Tra le suppellettili dell'eremita c'è anche un teschio: la parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà.

ITALO CALVINO

Agli occhi della propria storia

Impegnato in una sorta di continuo e instabile progetto di autoauscultazione, assediato da perdite di senso improvvise, da cadute di ritmo e di presenza, il narratore-protagonista di *Pao Pao* (1982) di Pier Vittorio Tondelli racconta la storia del suo «cuore diverso»¹ tentando di riappropriarsi almeno in parte del suo «self sbrodato e annacquato»² e di esorcizzare «il senso della tragedia»³ che lo investe quando crede di non esistere più come «io», di non essere mai esistito, di essersene andato non sa dove. L'importante – dice – «è piazzarsi il più presto possibile in questa nuova storia»⁴, il servizio militare, neutralizzarne il potere distruttivo assorbendo con una disponibilità letteralmente erotica tutto ciò che essa propone, i suoi personaggi, i suoi eventi, raccontarla mantenendo intatta la diversità del proprio punto di vista. E allora si lascia agire, dalle situazioni, dagli altri, dalle cose, si lascia attraversare dalle loro essenze, dalle loro storie, dalle loro voci e finalmente riesce a dare una forma al racconto della propria vita, a sottrarlo allo «stato di vischiosa incoscienza»⁵ che impedisce al suo senso di strutturarsi coerentemente. La nuova storia, superato il trauma dell'impatto, si rivela allora al narratore come un prezioso strumento per riappropriarsi del proprio passato e della propria identità:

Non avrei mai pensato che il servizio militare, almeno in questa prima fase, si insinuasse nella mia esistenza scrostando piacevolmente immagini ed emozioni del tutto dimenticate e che riviste oggi, fine aprile dell'ottanta, appaiono così perdute da ricercarle con passione e accanimento, da studiarle, rivederle, riassorbirle. Tutto in me si muove come se questa del soldato e della sua partenza fosse una storia antichissima e remota incisa nel DNA, un codice collettivo che quando scatta decifra e informa tutto il tuo self⁶.

La storia del soldato, con la sua iniziazione obbligata all'esperienza dell'Altro e alla messa in scena di Sé, finisce per diventare metafora di ogni scoperta dell'individualità e dell'alterità

1 P.V. Tondelli, *Pao Pao*, Feltrinelli, Milano 1989 [1982], p. 23.

2 Ivi, p. 55.

3 Ivi, p. 25.

4 Ivi, p. 93.

5 Ivi, p. 25.

6 Ivi, p. 57.

che, sotto forma di doppio oscuro e incontrollabile, la stessa individualità racchiude. La camerata, teatro di questa parabola antropologica, appare come un

mondo incosciente in cui le intimità si allargano e i gesti scattano meccanici e le parole sono soltanto rantolii e mugugni e i corpi troppo paurosamente simili a macchine gettate in manutenzione, a robot impazziti e arrugginiti, a codici disuguali, a doppi tragici delle nostre vite, e ognuno ora sta vivendo la propria storia, risorgendo i fantasmi, sognando situazioni al di fuori del tempo, ognuno sta rigettando i detriti della propria storia, li sta digerendo, assorbendo oppure vomitando, sputando, scoreggiando, eiaculando. Il cesso è del corpo come il letto del cervello.⁷

Il compimento della parabola permette l'accesso a un mondo compatto, in cui ogni identità è pienamente se stessa senza essere irrimediabilmente separata dalle identità vicine. Il senso di pienezza e di solidarietà è una scoperta enigmatica e stupefacente, ma inequivocabilmente gioiosa:

ora so che c'è qualcosa che vibra anche dentro di me e che riannoda il senso mio con quello circostante. Non so dire precisamente di cosa si tratti, ma è qualcosa che non mi separa e soprattutto non mi divide. Ecco, questo è vero. C'è qualcosa di imprevedibile e misterioso che mi attacca a me e agli altri. Qualcosa che incolla. Che unisce.⁸

L'Altro, però, strumento del recupero e della liberazione dell'Io, raramente conosce la sua funzione, spesso è incosciente, insensibile. Tutto di lui può e deve essere assimilato, tranne la sua insensibilità; questo spiega il destino di solitudine e di separazione al quale è costretto il narratore, disponibile alla ricerca e alla scoperta di Sé e dell'Altro, fragile proprio per questa sua disponibilità. La naja finisce, ognuno viene rigettato «nella propria storia separata», il mondo felice e indivisibile del narratore va in frantumi:

non so se il mio destino sarà rifiorire e trapiantarmi come sempre su altre storie e altri incroci e di là di nuovo ripartire e splendere e mischiarmi e intrecciarmi, oppure seccarmi e morire e dio mio finire e non conoscere quelle riproduzioni e quei riciclaggi di me che mi facevano star bene e dirmi son contento, in fondo basta che abbia qualcuno da amare, basta un territorio di diffusione d'affetto e sarò per sempre salvo.⁹

Ma la possibilità di diffondersi amorosamente in qualcun altro, il piacere di raccontarne la storia, dopo averla assorbita fino a farla diventare la propria storia, esige la rinuncia a tutto ciò (alcol, droghe ecc.) che può spingere il cervello ad avventurarsi

7 Ivi, p. 68.

8 Ivi, pp. 57-58.

9 Ivi, pp. 95-96.

in un tempo vuoto dal quale non si torna indietro se non con una sola ineliminabile certezza, che io non sei tu, non lo sei mai stato e non lo sarai mai, solo un sacco di sangue marcio che va al diavolo¹⁰.

La vicenda della scoperta e della stasi, della fusione e della singolarità, della vitalità e del vuoto, del racconto e del silenzio è lunga quanto la vita stessa, «poiché il Tempo ti ammazza, questo è certo, ma anche ti salva»¹¹. Il narratore, in ogni caso, è ottimista, forte della consapevolezza che

le occasioni della vita stupiscono mai abbastanza nella loro insensata frammentarietà che poi un bel giorno miracolosamente si salda in una sottile e delicata vibrazione che riaccorda e riannoda e uniforma il tono di diversi percorsi e allora, nonostante i dolori e le precarietà dei nostri anni giovanili la vita sembra rivelarsi come una misteriosa e armonica frequenza che schiude senso e fa capire; e allora in quell'attimo abbagliante tutto pare ricomporsi nella gioia di sentirsi finalmente presenti agli occhi della propria storia, la pazzesca consapevolezza di trarre a sé tutti i fili intrigati e sparsi del proprio passato¹².

La vita è una costellazione di questi istanti in cui l'essere si riassume e diviene autocosciente. L'Io, oggetto perduto del (o nel) mondo, ritrova la propria immagine confondendosi con l'Altro, facendolo vivere dentro di sé, assimilandolo, amandolo: i suoi confini tornano a essere sensibili e reattivi soltanto dopo che qualcuno o qualcosa li ha varcati, magari per insediarsi nello spazio assolutamente disponibile e aperto che essi racchiudono. La voce dell'Io diviene la voce di una comunità e può dire «io» solo passando attraverso la dualità o pluralità straniante del «noi».

La stessa cosa accade alle numerose incarnazioni dell'entità plurivoca e ameboidale che funge da narratore del precedente *Altri libertini* (1980). L'«io» di *Viaggio* è esasperatamente ricettivo ed esposto alla confusione, fisica e sentimentale, con l'Altro («la mia voglia di stare con la gente è davvero voglia e [...] non ci posso fare un cazzo se mi tira con tutti»¹³), fino al totale annullamento di sé nel grande amore per l'Altro Dilo:

soprattutto c'è l'assenza, questa maledetta assenza di Dilo e del suo corpo. Avercele delle braccia grandi tutta la città per poterti coprire e stringere ovunque tu sia amore mio, avercela una lingua di mille leghe per leccarti e un uccello in volo sopra ai mari e ai monti e ai fiumi per raggiungerti affezionato mio caro, e per venirti dentro e strusciarti e spezzare così questa atroce lontananza e invece rimango solo, la notte tutt'intorno tace e la mia stanza invece urla

10 Ivi, p. 71.

11 Ibid.

12 Ivi, p. 157.

13 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1987 [1980], p. 84.

e grida per te che non ci sei, io, io non ce la faccio proprio più. Così dopo sei giorni scappo e torno da Dilo e gli dico «Io mi salvo solo vicino a te»¹⁴.

L'«io» di *Senso contrario*, seduto in una vecchia casa di montanari in attesa di mangiare col suo amico Ruby, riflette sui vecchi «sempre pronti a ricordare e canticchiare» che popolano le osterie della bassa reggiana:

quando li si incontra è un indefinibile trapasso d'esperienza che capita, un attimo di comunicazione, quella vera, persino ardente e si rimane poi lì tutta la notte a menarsela su e giù dagli anni, avanti e indietro nel tempo in una bella confusione che però è la storia viva e anche storianostra.¹⁵

Questi attimi di comunicazione autentica e appassionata spezzano l'«atroce lontananza» tra individui e perfino tra generazioni, trasformando la separazione in inclusione, l'«insensata frammentarietà» delle vicende individuali in una «storianostra» che le «riaccorda e rianoda» in un racconto complessivo di senso compiuto.

La stessa cosa accade a Marco Bauer, protagonista e narratore parziale di *Rimini* (1985), che lasciando Milano e la sua fidanzata Katy crede di avere cambiato vita e di poter finalmente restare solo con se stesso:

Io non avevo più, da quel momento, nessuno che mi legasse al mio passato. Ero un uomo nuovo, nudo, solo che partiva per conquistare il mondo. Ma forse si trattava solamente della conquista di se stessi, di un sé ancora una volta impulsivamente confuso dentro il proprio sogno.¹⁶

Il sogno, però, si dissolverà e lascerà libero un nuovo Io solo passando attraverso una fusione piena, desiderata e cosciente con l'Altro, questa volta una donna: la bella e attraente Susy.

Una cosa non molto diversa accade a un altro personaggio di questo romanzo, lo scrittore Bruno May, che si innamora della trasparenza del giovane Aelred, capace di camminare

in simbiosi con la propria andatura, così naturalmente sovrapposto alla artificialità del suo passo, così completamente abbandonato alla legge dei gesti appresi [...] che il suo carattere si diffondeva, completamente svelato, all'esterno. Bruno notò che la sua corazza gestuale non appariva come una difesa, non nascondeva, non occultava; anzi parlava chiaramente e dolcemente.¹⁷

14 Ivi, p. 98.

15 Ivi, p. 136.

16 P.V. Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano 1997 [1985], p. 21.

17 Ivi, p. 193.

La stessa amabile chiarezza che induce Bruno ad abbandonarsi con Aelred a un abbraccio che pulsa largo «come traendo vita da un unico cuore»¹⁸ lo spoglierà della sua identità. Rivelandosi pura apparenza e denunciando la disparità del reciproco abbandono dei due amanti, quell'abbraccio finirà per distruggere Bruno, la cui esistenza è ormai irreversibilmente votata a essere la parte non autosufficiente di un tutto. Lo scrittore riuscirà a liberarsi del peso ossessivo e luttuoso del ricordo solo attraverso la scrittura, ma terminata la stesura del suo romanzo, si accorgerà di «essersi liberato dell'essenza stessa della sua vita»¹⁹ e, poco dopo, si ucciderà.

Gli Io di Tondelli appaiono come mossi da un'implacabile compulsione a rispondere alle sollecitazioni esterne, ad assecondare la loro vorace curiosità, a fagocitare tutto ciò che entra nella loro sfera sensoriale, anche quando l'eccitazione, liberata da ogni freno, si avvia a coinvolgere nella sua stessa vertigine un profondo e abbacinante senso di vacuità («Sento come mi fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme»²⁰). Sarà proprio questa vertigine a travolgere Leo, il protagonista di *Camere separate* (1989), ultima messa in scena della disponibilità dei soggetti di Tondelli a riconoscere progressivamente l'Altro «come una presenza automatica di consuetudine e di affetto» e ad «accettare la brutalità del fatto di non essere più soli». Thomas, ultima incarnazione dell'Altro, non è più un oggetto distante o insensibile, ma un soggetto ricettivo, fragile, «atterrito dal sentimento di separazione e di privazione»²¹, che riesce lentamente, con la sola forza del suo amore, a modificare Leo, l'Io del romanzo (questa volta non narrante ma narrato e fuoco di un intenso processo di focalizzazione interna), assorbendolo completamente nel loro rapporto e certificandolo, questo rapporto, attraverso l'approvazione degli altri, del mondo. Non esiste più solo Leo o solo Thomas, ma «Leo-con-Thomas»²², un essere nuovo, complesso, nato dalla fusione dei due amanti. Una fusione così profonda e consapevole da rendere necessaria una sorta di mistica dell'eros in grado di lenire il dolore della separazione dei corpi e di spiegare i «momenti d'amore e di devozione», i «momenti estremi di ricapitolazione» che popolano l'«età dell'oro» di Leo-con-Thomas:

A volte gli era capitato di pregare, mentre faceva l'amore. Il suo sguardo si distendeva sulla nudità del corpo desiderato con una devozione castissima, addirittura verginale. Sentiva il miracolo di avere accanto a sé la bellezza della creazione e di poterla contemplare in silenzio. Di poterla toccare, assorto, con la punta delle dita così come, con lo sguardo, poteva accarezzare, in certi tramonti, la montagna. Non lo sfiorava nemmeno lontanamente l'idea del possesso e del dominio sull'altro. Non voleva rubare niente, né pretendere, né strappar via. Voleva che tutto si mantenesse intatto in un senso di gratitudine e di pienezza. Potevano trascorrere ore in queste ricognizioni in cui il corpo dell'amato diventava l'universo, con le sue costellazioni e

18 Ivi, p. 198.

19 Ivi, p. 227.

20 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 143.

21 P.V. Tondelli, *Camere separate*, Bompiani, Milano 1997 [1989], p. 63.

22 Ivi, p. 66.

i suoi mondi. E le volte in cui era Thomas ad addentrarsi in lui, a percorrere con lo sguardo e le mani il suo corpo, anche allora lui pregava, scivolando nel sonno, perché provava la felicità di vivere la sua imbarazzante finitezza come un valore che dava pace agli altri.²³

Legandosi indissolubilmente all'Altro, l'Io si espone all'incerto e al caso, e quello che investe Leo è il peggiore dei casi possibili: la morte di Thomas. Dopodiché inizia a viaggiare attraverso l'Europa, scappa «da una morte per avvicinarsi alla propria morte»²⁴, scappa dal nulla lasciato dalla morte per raggiungere il nulla della totale insensibilità, lasciando dietro di sé niente altro che «un continente in via di distruzione». Ora Leo non può più scrivere la propria storia attraverso la storia di Thomas o di chiunque altro perché l'amore ha investito Thomas di un valore assoluto e non surrogabile: ogni possibilità di storia era racchiusa in lui («Thomas era la Storia»²⁵) ed è andata distrutta con la sua morte; nessun senso può più comporsi e dare all'Io la certezza della sua esistenza e della sua identità. Leo non può più raccontare nulla perché il senso della sua vita è imprigionato nel passato, un passato reso definitivo e inappellabile dalla scomparsa dell'Altro.

A meno che non si tratti di raccontare proprio quel nulla, il vuoto spalancato dalla morte dell'Altro, che per di più in questo caso ha lasciato il nostro Io con un'accusa benevola ma implacabile rivolta alla sua intera esistenza di amante e di scrittore, una rivelazione spaventosa. Durante il loro ultimo incontro a Berlino, con candore disarmante, Thomas ha messo Leo di fronte all'insopprimibile cannibalismo necessitato dalla sua scrittura, che spiega anche la decisione imposta di vivere in «camere separate», trasformate dalla lontananza in case, città, stati, universi separati:

«Tu mi vuoi tenere lontano per potermi scrivere. Se io vivessi con te, non scriveresti le tue lettere. E non mi potresti pensare come un personaggio della tua messinscena. Deve esserci qualcosa di sbagliato anche in me se accetto di amarti a questo prezzo... A volte ti penso come un avvoltoio. E mi fai paura. È come se tu avessi bisogno ogni giorno di carne fresca con cui cibarti. Per fare questo tu laceri, squarci, strappi via. Non ti chiedi chi sia la tua vittima, né se ti sia amica o ti ami o ti sia, al più, indifferente. C'è una voracità, che hai con le persone che ti vivono intorno, che mi spaventa. E questo tanto più perché io so quanto, dentro di te, ci sia solamente un fondo di sincera bontà»²⁶.

In verità, nelle oscillazioni temporali di *Camere separate*, questa accusa e la morte di Thomas precedono l'inizio del racconto, anzi innescano il primo dei tre movimenti in cui il racconto è suddiviso, intitolato non a caso «Verso il silenzio», che si apre con Leo intento a guardare interrogativo la sua faccia riflessa sull'oblò di un aereo tra Parigi e Monaco, cercando di

23 Ivi, pp. 98-99.

24 Ivi, p. 68.

25 Ivi, p. 69.

26 Ivi, p. 185.

«vedersi come l'innocente, come colui che è incapace di fare del male e di sbagliare»²⁷. Il silenzio è quello imposto a Leo scrittore vorace e indifferente dal senso di colpa per il proprio egoismo da «avvoltoio» e dalla chiara percezione che la morte di Thomas comporterà anche la sua morte. I pochi dati biografici di cui disponiamo fanno ipotizzare che lo stesso Tondelli abbia forse fatto i conti con un'accusa e una morte altrettanto deflagranti, che lo hanno costretto a una revisione radicale del rapporto tra scrittura e vita e lo hanno sospinto verso il silenzio. Il silenzio della finzione: dopo *Camere separate*, l'unica fiction pura scritta da Tondelli è il racconto, non a caso culminante con un atto di cannibalismo, *Circolo londinese* (1991), incluso poi nel postumo *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* (1993). Ma anche e soprattutto il silenzio esercitato sulla malattia e sul contagio, che ha in sé i riverberi dissonanti di una strenua resistenza all'autocommiserazione e di un terrore del giudizio degli altri. Proprio la scrittura di *Camere separate* finisce per profilarsi in extremis come il gesto purificatore con cui Tondelli ha tentato di mettersi al riparo da quell'accusa spaventosa: l'ultima carne della quale lo scrittore si è cibato è la sua, offrendosi come capro espiatorio per salvare la sola cosa che sarebbe rimasta di lui dopo la morte, la scrittura.

Digerire la realtà

In una delle interviste rilasciate a Fulvio Panzeri tra l'agosto del 1989 e il novembre del 1990 a Milano, Tondelli dichiara di scrivere «per l'insopprimibile bisogno di mascherarmi in una storia di cui vorrei far parte», una storia a volte nota, a volte parzialmente o totalmente ignota, come quelle girovaghe dei libertini emiliani, quelle vischiose dei militari durante le naja, quelle misteriose delle creature notturne riminesi, quella devozionale degli amanti fusi l'uno nell'altro, quelle aneddotiche e cosmopolite degli anni Ottanta tardo-postmoderni. Poi, continua, «c'è il piacere della manipolazione linguistica, la gioia di inventare e di divertirsi con il linguaggio», inseparabile da quell'impulso mimetico primario portato sul grande schermo in quegli stessi anni da Woody Allen in *Zelig* (1983). Subito dopo precisa:

si potrebbe parlare anche di un processo di imitazione, addirittura di attivazione della menzogna. Quando scrivo un romanzo, io creo un falso, nel senso che il punto di partenza sono altre storie, altre narrazioni, altre trame. Ma è proprio in questo modo che si genera la sentimentalità della scrittura. E si assesta su due prospettive: o quella di approdare alla finzione vera e propria, o quella di evidenziare gli inganni interni dell'intreccio.²⁸

Nella divaricazione tra bisogno di appartenenza e mascheramento, tra ricerca di una storia e manipolazione linguistica fine a se stessa, tra mimesi della realtà e imitazione di racconti pre-

²⁷ Ivi, p. 7.

²⁸ F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli. Il mestiere dello scrittore. Una conversazione-autobiografia*, Transeuropa, Ancona 1994, pp. 36-37.

esistenti, è l'essenza della scrittura di Tondelli, irriducibile ai singoli poli di queste opposizioni e alle etichette che storicamente li contrassegnano (moderno e postmoderno), ma piuttosto oscillante incessantemente tra di essi. Da un lato i suoi «racconti del mondo»²⁹ aspirano alla «finzione vera e propria», ovvero fingono (di essere) la realtà, intendono rappresentarla, fotografarla, indagarla, e perciò si servono degli stratagemmi centripeti e ordinanti in uso nella narrativa moderna e modernista, in particolare del pattern accumulativo e svagato del romanzo picaresco, di quello teleologico e patetico del romanzo di formazione e di quello monologico e introspettivo del romanzo di inizio Novecento; dall'altro lato vogliono demistificare quella finzione, «evidenziare gli inganni interni dell'intreccio», e perciò ricorrono alle strategie e ai trucchi centrifughi e destrutturanti della narrativa postmoderna, trattando la lingua come «sound, codice sonoro», i personaggi come «derivate discorsive nella corrente fluxus del linguaggio», come «azioni ritmiche»³⁰, le storie come puri pretesti.

In questa oscillazione i racconti di Tondelli compiono un moto pendolare senza sosta tra l'idealismo ingenuo e/o fanatico del moderno e il pragmatismo scettico e/o apatico del postmoderno, finendo per campeggiare in uno spazio «metamoderno», «situato epistemologicamente *con*, ontologicamente *tra* e storicamente *oltre* moderno e postmoderno»³¹, in «costante riposizionamento» con, tra e oltre «idealismo e pragmatismo», realistico e antimimetico, referenziale e metalinguistico, introspettivo e desoggettivante, patetico e derisorio, in mezzo agli «ismi decostruiti e alle rovine desolate rimanenti del moderno e postmoderno», ricostruiti «nonostante la loro irricostruibilità al fine di creare un'altra modernità»³², o meglio al fine di elaborare criticamente «il tropo della “modernità”» come «riscrittura», come «atto preciso di eliminazione e sostituzione di paradigmi narrativi precedenti»³³.

Una riscrittura, quella di Tondelli, che mentre manipola incessantemente le forme del linguaggio e le trame già esistenti per elaborare nuovi paradigmi narrativi, mantiene viva la «sentimentalità della scrittura» proprio attraverso il piacere che scaturisce dalla manipolazione. Sempre concepita come «uno strumento per vivere», l'unico che consenta di «avere uno stomaco per “digerire la realtà”»³⁴, la scrittura è uno strumento che deve essere fatto costantemente oggetto di verifica e revisione, dovendo rispondere ai due intenti apparentemente

29 R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8, 1966, p. 1 (la traduzione delle citazioni da testi stranieri è mia).

30 P.V. Tondelli, *Colpo d'oppio* (1980), in Id., *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* (1993), Bompiani, Milano 2016, pp. 8, 9.

31 T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, «Journal of Aesthetics & Culture», Vol. 2, 2010. Disponibile all'indirizzo <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/jac.v2i0.5677>. Per una ricostruzione storica della nascita della categoria di metamoderno si veda F. Vittorini, *Points of (Re)View. La fondazione del Metamoderno*, in P. Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Mimesis, Milano 2018, pp. 267-283; per una sua esplorazione teorica dettagliata, si vedano F. Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Pàtron, Bologna 2017 e R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (ed. by), *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, Rowman & Littlefield International, London 2017.

32 T. Vermeulen, R. van den Akker, N. Fessler, H. Schachar, L. Turner, A. Gibbons, *What meta means and does not mean*, 14 ottobre 2010, disponibile all'indirizzo <http://www.metamodernism.com/2010/10/14/what-meta-means-and-does-not-mean/> (ultima consultazione maggio 2023)

33 F. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Milano 2003 [2002], p. 52.

34 F. Panzeri, G. Picone, Tondelli, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 35.

inconciliabili di rappresentare il mondo e demistificare i processi della rappresentazione, mimetizzarsi in una storia e disarticolargli attraverso il linguaggio e il gioco metanarrativo. Tenendo la traiettoria del metamoderno, Tondelli parte dalla demistificazione postmoderna (*Altri libertini, Pao Pao*) per ritrovare poi progressivamente la rappresentazione moderna (*Rimini, Camere separate*), senza mai rinunciare del tutto a nessuna delle due, anzi tentando un'integrazione ai limiti del possibile

Come per gli autori del romanzo realista tardo ottocentesco francese e russo, del neorealismo italiano, della beat generation e del minimalismo statunitensi, raccontare per Tondelli è «una maniera di viaggiare all'interno delle intensità collettive»³⁵, esporle, sentirsene parte, esserne coscienza, radiografarle senza giudicarle. I suoi narratori raccontano il mondo mentre lo attraversano andando a caccia delle storie della collettività e degli infiniti tipi di gente di cui essa è fatta, come in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* (1990):

Gente ordinaria e gente comune, gente che batte le strade provinciali e quelle comunali, gente che fa, gente che produce, gente sottoccupata, gente incantata, gente improduttiva, gente selvatica, gente morbida, gente ubriacona, vecchia gente senza passato, giovane gente senza avvenire, gente lontana dalla cronaca e dal pettegolezzo: gente che costituirebbe a prima vista una massa anonima ma che, se indagata con solo un poco di attenzione, riserverà molte sorprese e curiosi aneddoti: insomma gente di cui vogliamo raccontare per rendere il doveroso tributo allo zavattiniano incanto del quotidiano che da sempre ci avvince, come se ci trovassimo, insomma, in un travolgente remake neorealistico, in una metafisica dell'effimero e del banale.³⁶

La rappresentazione di vite ordinarie tra «incanto del quotidiano» e «metafisica [...] del banale», come quella dei compaesani della bassa padana del protagonista di *Camere separate* («Gente umile, anonima ma alla quale lui è stato in braccio e che l'hanno in un certo senso contenuto, come contengono tutto il futuro»³⁷), dietro cui si profilano le ombre dei maestri statunitensi John Cheever, John Fante, Jack Kerouac, James Baldwin, Raymond Carver e dei coetanei Jay McInerney, Bret Easton Ellis e David Levitt³⁸, viene però regolarmente tesa, deformata, a tratti lacerata, da una sorta di autocoscienza girovaga del racconto, chiamato a mettere in scena la ricerca e la costruzione delle storie che è incaricato di veicolare attraverso inseguimenti e costruzioni talvolta debordanti (*Altri libertini, Pao Pao*), talaltra controllati (*Rimini*) o ridotti all'essenziale (*Camere separate*). Il rapporto tra narratore e racconto assomiglia in ogni caso a quello tra tiratore e freccia descritto dall'ingegner Pietro Bevilacqua:

35 P.V. Tondelli, *Warriors a Correggio* (1980), in Id., *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1993 [1990], p. 35.

36 P.V. Tondelli, *Storie di gente comune*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 47.

37 P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 109.

38 Cfr. P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., pp. 324, 517-533, 541-554.

la freccia [*racconto*] altro non è che un prolungamento del tiratore [*narratore*] stesso che ha lo scopo di raggiungere un'altra parte di sé che sta sul bersaglio [*storia*]. È un allungo misterioso: è come se seguissi te stesso dietro alla tua freccia [*racconto*], poiché insieme a lei partono tutti i tuoi movimenti.³⁹

Un allungo misterioso, che permette di esplorare la soggettività solo attraverso processi di estroversione e oggettivazione: il soggetto narrante si perde e si ritrova nelle storie dei soggetti narrati in mezzo ai quali si aggira (*Altri libertini*, *Pao Pao*, parte di *Rimini*, parte di *Un weekend postmoderno*), oppure cede loro tutta la scena del racconto, dal quale si chiama fuori (l'altra parte di *Rimini*, *Camere separate*, l'altra parte di *Un weekend postmoderno*); si confonde ed effonde in quelle storie, lasciando che la sentimentalità sgorgi dal contenuto del discorso, o ne prende le distanze, cercando piuttosto una sentimentalità di secondo grado, innescata e celebrata dalla forma del discorso stesso. Nei due casi, tra gli estremi del cannibalismo e dell'autofagia, il carattere viscerale e digestivo della scrittura alla William Burroughs⁴⁰ viene scrupolosamente preservato.

Una fuga senza fine

L'«io» di *Viaggio* viaggia (Reggio Emilia, Parma, Bruxelles, Amsterdam, Francoforte, Bologna, Roma, Milano, Parigi ecc.); l'«io» di *Autobahn* viaggia sull'AutoBrennero e oltre in direzione del Mare del Nord (Carpi-Amsterdam); l'«io» di *Pao Pao* viaggia (Reggio Emilia, Bologna, Orvieto, Roma ecc.); in *Rimini* Marco Bauer viaggia (Milano, Rimini, l'entroterra romagnolo), Bruno May viaggia (Londra, Firenze, Lisbona, Parigi, Roma ecc.); l'alter-ego pseudoautobiografico di *Biglietti agli amici* viaggia per tutta Europa, così come Leo di *Camere separate* (Milano, Parigi, Monaco, Londra, Berlino ecc.) e l'«io» cronachistico di *Un weekend postmoderno*. I narratori e i personaggi di Tondelli si spostano, alla ricerca di qualcosa di imprecisato, come un «odore», il proprio odore, che sarà di volta in volta l'odore della salsedine, della sabbia del deserto, dell'incenso dell'India, delle bettole di Marrakesh, delle fumerie di Istanbul, delle osterie della bassa padana, delle aule dell'università di Bologna o delle discoteche di Berlino. Il proprio odore o l'odore degli altri, l'odore della vita e dell'avventura o l'odore della morte, l'odore della fusione dei corpi o l'odore della separazione e dell'assenza.

Tutti salgono su treni, automobili, autobus, aerei o su mezzi diversamente governabili come marijuana, hashish, eroina, birra, whisky, sesso e compiono i loro «viaggi sentimentali, viaggi di formazione, viaggi di studio, viaggi di evasione, viaggi di divertimento, viaggi erotici», strutturandoli secondo una «mitologia» determinata dalla «visione di certi film» (*Easy Rider* di Dennis Hopper, *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni o quelli

39 P.V. Tondelli, *Storie di gente comune*, cit., p. 66.

40 Cfr. P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., pp. 534-536.

di Wim Wenders), dalla «lettura di certi romanzi» (*On the Road* di Jack Kerouac, *Lunario del paradiso* di Gianni Celati), dalla «diffusione di certe idee» o dall'«emergere di nuove necessità»⁴¹. Tutti si muovono, nei rispettivi e irripetibili riti di passaggio dell'esistenza (dalla giovinezza alla maturità, dalla solitudine all'amore, dalla fragilità all'equilibrio e viceversa), sospinti e sorretti da una qualche sensazione, inseguendo una traccia di senso ora nitida ora evanescente, «obbedendo al richiamo vitale di una migrazione di massa, di un impulso quasi biologico a spostarsi e a conoscersi al di là dei confini», di un «bisogno di avventura» che talvolta produce l'«approfondimento di una conoscenza», talvolta immette soltanto in «una fuga senza fine». E così «ogni generazione» riesce a costruire la «propria memoria» e «anche la propria leggenda»⁴².

Tondelli asseconda questa schiera di nomadi, la segue ora da vicino ora da lontano, imprimendo alla sua narrazione un moto di divaricazione orizzontale (nello spazio) e verticale (nel tempo), una veste straniata che allude a un corpo diegetico anch'esso divaricato, frammentario, sfuggente: l'identità. Non è facile dire «io», non è possibile rappresentare l'individualità come un dato immediato, occorre costruirla, motivarla. L'«io» di *Viaggio* e l'«io» di *Senso contrario*, ad esempio, si caratterizzano gradualmente come entità grammaticali e narrative, sono il risultato di una sorta di disordinata e intermittente investitura della soggettività; in entrambi i casi la narrazione in prima persona è preceduta da lacerti di racconto apersonale, che differisce l'introduzione dell'«io» come soggetto verbale e narrativo attraverso l'uso insistito di verbi all'infinito: «spolmonare», «pensierare», «lasciare» fino all'indicativo «incontro»⁴³; «bere», «sentire» fino a «guardo»⁴⁴.

Il viaggio ha un potere catartico e riconciliatorio: spostarsi e sperimentare luoghi sconosciuti equivale a «conoscersi al di là dei confini», a tentare di mettere in relazione l'Io cristallizzato nel perimetro fisico della vita abituale con un Io che, sottoposto a sollecitazioni inusuali, risulta altro, diverso, straordinario. Come accade in *Biglietti agli amici* (1986), dove il protagonista anonimo, controfigura dell'autore e prototipo del Leo di *Camere separate*, viaggiando mette alla prova la sua capacità di convivere con se stesso, di amarsi, presupposto indispensabile per continuare a scrivere:

Ora, in volo sopra la Germania, [...] altro non sta facendo che concentrarsi su di sé per imparare ad amare quella persona che porta il suo stesso nome, che gli altri riconoscono come *se stesso* e che lui sta portando in viaggio attraverso l'Europa.

Ora sa che per continuare a scrivere e progredire deve amare quella stessa persona che la carta d'imbarco ha assegnato al suo stesso posto, lì, accanto al finestrino che gli apre lo sguardo verso un giorno e una notte d'Europa.⁴⁵

41 P.V. Tondelli, *Sulle strade dei propri miti* (1989), in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 461.

42 Ivi, pp. 462-463.

43 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 67.

44 Ivi, p. 131.

45 P.V. Tondelli, *Biglietti agli amici*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2012 [1986], pp. 93-94.

Quando la modalità narrativa oscillante, sregolata e pseudo-corale di *Altri libertini* e *Pao Pao* cede alle soluzioni più tradizionali di *Rimini* e *Camere separate*, quando la prima persona, intermittente in *Altri libertini* e sistematica in *Pao Pao*, cede alla terza, parziale in *Rimini* e totale in *Camere separate*, passando attraverso le note autobiografiche in terza persona di *Biglietti agli amici* – che inizia proprio con un viaggio in cui il protagonista «deve ritrovare la sua terza persona, un fantasma che deve incontrare per continuare a scrivere. Va a Londra per incontrarsi con il suo libro»⁴⁶ (che è verosimilmente *Camere separate*) –, il narratore cessa di essere il doppio innamorato e inseparabile del personaggio, disancora il destino del racconto da quello della storia, tenta di astenersi dal considerare la trama degli eventi solo come un terreno in cui diffondere la propria affettività, in cui «allungare e protendere la propria storia per inscenarla lì, d'ora in poi è tutto lì, sarà tutto lì»⁴⁷ e fagocitare tutto, trasformare tutto in un evidente riflesso di sé. Ma l'astensione è una pratica difficile, insidiata da reviviscenze del desiderio, abitudini, tentazioni occasionali, tranelli dell'inconscio.

Lapsus

Marco Bauer, narratore in prima persona che condivide lo spazio romanzesco di *Rimini* con un altro anonimo narratore incaricato di raccontare in terza persona alcune storie parallele a quella principale, è un discendente diretto degli altri «io» narranti di Tondelli, ma si discosta da essi per alcuni tratti contingenti e solo in apparenza secondari: è eterosessuale, cinico, volitivo. Sarà difficile mantenere integre lungo tutto il romanzo queste differenze e l'autore non mancherà di metterlo a dura prova. L'incontro con Bruno May, omosessuale, ingenuo e fragile, farà vacillare l'identità di Marco. E quando avverrà, questo incontro, al bar del Grand Hotel Splendor di Riccione, sarà tutto all'insegna del gin:

Un'ombra mi scivolò al fianco ordinando una bottiglia di birra e un bicchiere di gin. Si fece versare mezzo bicchiere di birra rossa. Aggiunse il gin, poi di nuovo la birra e sulla schiuma versò le ultime gocce di quel che rimaneva nel bicchierino. Guarnì tutto con una fettina di limone. [...]

«Mette il gin dappertutto?» chiesi. Mi ispirava.

Si voltò verso di me. Aveva gli occhi tagliati come un orientale affusolati e profondi, di un verde intenso. «Anche nel dentifricio,» disse. E scoppiò a ridere.⁴⁸

Lo sconosciuto gli spiega poi come preparare un cocktail, Il Lungo Addio, che dice di preferire a ogni altro perché particolarmente sentimentale. Due giorni dopo lo incontra di nuovo e ne scopre il nome. Si vedono ancora:

⁴⁶ Ivi, p. 11.

⁴⁷ P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., p. 14.

⁴⁸ P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 96.

Mi chiesi cosa mai uno scrittore potesse trovare eccitante in un rozzo cronista come me. [...] Ogni tanto mi guardava con i suoi occhi lucidi. E sorrideva. Come se solo lui conoscesse la storia.⁴⁹

Quale storia? Non lo sa ancora. Ma sa che è appannaggio dell'Altro scrittore, non dell'«io» cronista: del personaggio, non del narratore. Soli sulla spiaggia, Bruno gli prende la mano. Marco trasalisce:

«Non sono il tuo tipo, Bruno» dissi. La tensione mi prendeva alla gola. Lui mi guardò con aria di sfida. Mollò la presa: «Questo, proprio, non sta a te dirlo, amico mio»⁵⁰.

Non «mi piacciono le donne» o «non mi piacciono gli uomini», ma «potrei non piacerti» o «io sono un rozzo cronista mentre tu sei un raffinato scrittore»: una cortesia strategica che neutralizza il rifiuto in una *deminutio* di sé subito smascherata dall'interlocutore. Poco tempo dopo Bruno si suicida. Il giorno in cui la sua salma deve partire per Firenze, davanti alla camera mortuaria, Marco incontra Oliviero Welebanski, amico e protettore di Bruno, che gli dice:

«Lei è stato l'ultimo a cui Bruno ha chiesto aiuto, lo sa?»

Mi sentii a disagio. Ero più che imbarazzato. Tossii. «Ripeto a lei ciò che gli dissi quella notte.

Non era il mio tipo. E questo vale per tutto. Addio»⁵¹.

«Non sono il tuo tipo» si trasforma in «Non era il mio tipo», quasi a lasciar sfuggire una possibile attrazione per il genere ma non per la persona. È il primo *lapsus*, che forse tradisce un'incertezza identitaria o forse è generato dallo sforzo di non essere tacciato di omofobia o di allontanare ogni possibile accusa per non avere dato aiuto a Bruno. Dopo quel breve dialogo Marco torna al suo appartamento, saluta Bruno preparandosi un Lungo Addio, si sbronza e si addormenta. Durante i giorni seguenti è completamente assorbito dalle sue ricerche sull'omicidio del senatore Lughì. Verrà ben presto a capo dell'ingarbugliata vicenda, scoprendo di essere stato vittima di una macchinazione della società alla quale fa capo il giornale per cui lavora. In preda al panico, beve una mezza bottiglia di whisky fino a stordirsi, poi corre in macchina a incontrare Susy. Le riferisce tutto.

Mangiammo qualcosa al ristorante di fianco al motel. Avevo bisogno di mandar giù un boccone. Lo stomaco mi sembrava una caverna puzzolente di gin e stretta come una bara. Dovevo sforzarmi di mandar giù qualcosa.⁵²

49 Ivi, p. 145.

50 Ivi, p. 146.

51 Ivi, p. 241

52 Ivi, p. 284.

L'incongruenza è evidente. Il gin sostituisce il whisky: un frammento di ricordo, una scheggia di esperienze precedenti prende il posto di un elemento della realtà presente. È il secondo *lapsus* di Marco e, attraverso una catena di associazioni brevissima e fin troppo evidente, porta ancora a Bruno, in presenza di due testimoni: uno del tutto ignaro, Susy, l'altro in possesso di tutte le informazioni, noi, a patto di essere lettori attenti. In un saggio su Sigmund Freud e la letteratura uscito lo stesso anno di *Rimini*, Mario Lavagetto afferma che nessun testo possiede un senso assolutamente univoco e «un grado di omogeneità e di compattezza – o anche di dispersione – tanto alto da significare soltanto se stesso e da non implicare, per sua natura, un controtesto», portatore di un «altro senso», un contro-senso che ha momentaneamente «incrinato le istanze rimoventi e che appare regolato da una sorta di retorica negativa»⁵³. I punti di emergenza dell'altro senso sono quelli, ci insegna Marcel Proust, in cui si manifesta «quel magnifico linguaggio, così diverso da quello che parliamo di solito, in cui l'emozione fa deviare ciò che volevamo dire e fa sbocciare al suo posto tutt'altra frase, emersa da un lago sconosciuto, dove vivono espressioni senza rapporto col pensiero e che proprio per questo lo rivelano»⁵⁴, cioè il linguaggio dell'inconscio. L'inconscio reale dell'autore, che introduce surrettiziamente nel testo il suo contro-senso, facendo saltare le strutture del senso superficiale del racconto? O l'"inconscio" fittizio del narratore-personaggio di cui l'autore simula l'esistenza inducendo il suo *homo fictus* a mettere «il piede in fallo»⁵⁵, a contraddirsi, a cadere in errore, a inciampare in *lapsus* imbarazzanti e allo stesso tempo rivelatori?

Che senso dobbiamo allora attribuire alle incongruenze del racconto di Marco? Dobbiamo ritenere che Tondelli abbia voluto tendere degli agguati al suo narratore, finendo col farlo capitolare? O dobbiamo piuttosto pensare che l'autore stesso sia caduto involontariamente in contraddizione? Le ipotesi possibili sono due:

- 1) Tondelli ha progettato un apparato di indizi che segnalasse chiaramente la differenza tra questo «io» narrante e quelli precedenti di *Altri libertini* e *Pao Pao*, mettendo Marco in salvo da qualsiasi compromissione autobiografica: i *lapsus* sarebbero allora errori dell'autore dovuti alla difficoltà di mantenere le distanze dal narratore-personaggio e di tenere a bada il suo impulso a confessarsi;
- 2) le incongruenze sono volontarie e Tondelli ha costruito il romanzo come una struttura aperta, deliberatamente imperfetta, contraddittoria, programmata per smentire in prossimità dello scioglimento il narratore (Marco Bauer) e le sue false affermazioni di distanza dal personaggio (Bruno May), forzando il suo "inconscio" a svelare la loro vicinanza, o meglio la loro specularità (MB/BM).

Qualsiasi risposta troppo perentoria finirebbe per andare oltre ogni reale possibilità di verifica testuale, ma la contaminazione del narratore con i tratti del personaggio (uno

53 M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, p. 155.

54 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, éd. par J.-Y. Tadié, Gallimard (Quarto), Paris 1999 [1927], p. 2228.

55 R.L. Stevenson, «*Gentlemen*» e letteratura, in Id., *L'isola del romanzo*, a cura di G. Almansi, Sellerio, Palermo 1987 [1888], p. 174.

scrittore che per molti aspetti sembra essere l'ennesima controfigura di Tondelli) è evidente e incontestabile. Il narratore in prima persona di *Rimini*, giornalista rampante, sicuro di sé perché certo delle proprie ambizioni e dei propri desideri, non ha potuto non appropriarsi della storia del suo personaggio, lasciandosi agire da un Altro che, sebbene indesiderato e compromettente, è riuscito, forse per la sua disperata e seducente fragilità, a esercitare su di lui un irresistibile potere di attrazione. Marco si è lasciato attraversare dalla voce di Bruno, ne ha assorbito il desiderio, ha fatto vivere l'Altro dentro di sé, pensando (forse con Tondelli) di poter comunque mantenere le distanze, la sua alterità. Finalmente compromettendosi. E il lettore, interessato sì a «conservare ciò che è narrato» nel tentativo ingenuo di «assicurarsi la possibilità della riproduzione»⁵⁶, ma anche autorizzato a non «accontentarsi del semplice fatto che tali e tali avvenimenti si sono verificati» e a esaminare le «molle interiori» del racconto e il «meccanismo»⁵⁷ che lo regola, non può non registrare che la confusione del narratore col personaggio è ancora una volta anche la confusione dell'autore col suo testo, dell'autobiografia con la finzione, del pathos moderno o modernista del melodramma con la struttura anodina del romanzo postmoderno.

Un grande sudario di silenzio

Il narratore di *Camere separate* riesce invece nel suo intento di lasciare al personaggio il compito di viaggiare, diffondersi, cercare il proprio odore, la propria storia, esercitando su di essa il suo punto di vista affettivo, «diverso»; riesce ad astenersi dal desiderio di mettere in scena se stesso e la sua affettività. Paradossalmente, però, proprio quando il racconto in prima persona viene del tutto abbandonato e il duplice e conturbante regime narrativo di *Rimini* cede alla rigorosissima prospettiva ristretta di *Camere separate*, in cui il narratore «anonimo, sconosciuto e abusivo» affida «la registrazione dell'intera faccenda»⁵⁸ alla coscienza del personaggio, la scrittura romanzesca sembra potersi finalmente concedere, come accade a Rimini e alle altre città della riviera romagnola fuori stagione, l'abbacinante «scoperta della vita segreta delle cose e degli oggetti»:

In un primo momento, tutto ciò che era movimento e frenesia si acquieta e si placa. Un grande sudario di silenzio cala sulle città della costa, immergendole in un'atmosfera irreale e per certi versi metafisica: quelle lunghe file di cabine disposte in sequenze ordinate, dai colori pastello – assumono l'aspetto di un paesaggio d'infanzia, – però disertato, come se appartenesse a una stagione dell'esistenza ormai perduta, scomparsa, per sempre inghiottita dalla vita adulta.

56 W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995 [1936], p. 261.

57 W. Scott, *The Fair Maid of Perth*, Dent, London 1969 [1828], p. 328.

58 H. James, *Preface to "The Golden Bowl"*, in Id., *Literary Criticism*, The Library of America, New York 1984 [1909], II, pp. 1322-1323.

Gli edifici, privati dell'elemento funzionale umano, divengono misteriosi assemblaggi di altri materiali per altri umani.⁵⁹

Il paesaggio rivierasco invernale e gli oggetti che lo popolano, rarefatti e derealizzati al punto da assumere un aspetto fantasmatico, finiscono per apparire

come lo scarto di qualcosa di cui non c'è più bisogno e di cui si farà a meno per sempre. Una cabina scrostata dal vento freddo della burrasca è in sé molto più definitiva di un atto di morte. Parla di qualcosa che c'era, di un sole che l'aveva illuminata, di uomini o replicanti che l'avevano usata. Nessuno crederebbe che, al giungere della nuova stagione, al pari degli alberi, essa rifiorirà a nuova vita.⁶⁰

Attraversare *Camere separate*, o la riviera d'inverno, dopo che *Rimini* è stato il romanzo dell'estate, è come «percorrere un palcoscenico dopo la rappresentazione, quando gli attori se ne sono andati e le strutture sceniche sono state smantellate». Come ne *I vitelloni* di Federico Fellini o ne *La prima notte di quiete* di Valerio Zurlini, rimossi gli artifici dell'allestimento, resta solo un imbarazzante e doloroso «dietro le quinte», che impone di guardare finalmente alle «strutture emotive» essenziali della finzione (l'Io, l'Altro, l'Eros, il Viaggio, la Fuga ecc.) e poi di visualizzare la «nevrosi» che le sottende: l'«attesa»⁶¹. Il racconto sembra chiudersi in una monologia inespugnabile, trasformandosi in un «dramma di puri segni psichici»⁶²; il linguaggio diviene essenziale, trasparente, risale alle proprie origini logiche, alle fonti stesse della dicibilità e recupera la sua primaria, ineliminabile struttura antitetica. Niente più proliferazione di voci e dispersione di sensi possibili, solo un'alternativa, totalizzante, definitiva: vita o morte. E la parola, ci insegna Calvino, non serve più che a collegare «la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto»⁶³.

59 P.V. Tondelli, *Fuori stagione* (1985), in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 118. Sul tema del fuori stagione e sulla condizione balneare in Tondelli si veda il saggio di Gabriele Rigola contenuto in questo stesso speciale.

60 Ibid.

61 Ivi, pp. 119-120.

62 P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985 [1976], p. 81.

63 I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 74.

TONDELLI E L'IMMAGINARIO BALNEARE. RIMINI NELL'INDUSTRIA
CULTURALE DEGLI ANNI OTTANTA, TRA STORIA DELLA VACANZA
E CULTURA POPOLARE

Gabriele Rigola

Per Ambra, volata via troppo presto

*Per Luca, Orla, Anna, Sabrina, Marco, Alessandra, Sonia, Laura, Marco, Ludo,
per i nostri anni milanesi e libertini*

«E proprio io che son vissuta a maracuja e paprika/guarda qua menu turistico, colpa tua/
Rimini, pensioni atlantiche ombre africane/Rimini, tedesche identiche radio lontane»
(L. Colombo, *Rimini Ouagadougou*, 1985)

«... mi indica un amore perso/a Rimini d'estate»
(F. De André, *Rimini*, 1987)

Il romanzo: piste narrative e vocazione transmediale

Il terzo romanzo di Pier Vittorio Tondelli, *Rimini*, pubblicato per Bompiani nel maggio 1985 dopo *Altri libertini* (1980) e *Pao Pao* (1982), usciti per Feltrinelli, è accolto sotto il segno della discontinuità con la sua poetica precedente, considerato dalla critica come un tradimento dell'autenticità della scrittura tondelliana, e soprattutto recepito – per motivi tematici e stilistici – come prodotto di consumo, come opera che fa leva sulle mode del momento e ne ritrasmette i vuoti valori ad un pubblico di massa. Attraverso una prospettiva multidisciplinare, mantenendo sullo sfondo il decennio degli anni Ottanta – cui Tondelli incessantemente si rivolge – come orizzonte interpretativo e riferimento imprescindibile, è oggi possibile riflettere sul terzo romanzo di Tondelli da altri punti di vista, utilizzandolo come reagente al centro di una fittissima rete di intrecci, rimandi, riferimenti intertestuali e intermediali che permettono di ricostruire parte della industria culturale e della cultura visuale del periodo. *Rimini*, per la sua struttura e per ciò che evoca, diviene propulsore di mode e al contempo catalogatore di tendenze che si muovono tra letteratura, immaginario culturale, espressioni artistiche. Da un punto di vista prettamente letterario, pur ammettendo di considerare *Rimini* «il romanzo meno riuscito»¹ di Tondelli, Carnero riconosce la «peculiarità di un'opera che, oltre a una propria innegabile autonoma validità di prodotto per alcuni versi sapientemente confezionato, costituisce un punto di snodo fondamentale per

1 R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2017, p. 88.

accedere a quello che sarà il libro più complesso e più maturo di Tondelli, *Camere separate*»². Il nostro obiettivo sarà quello di intendere le peculiarità dell'opera tondelliana *malgrado* la sua ricezione, prescindendo quindi dalla qualità intrinseca e dal valore letterario riconosciuto o meno al romanzo, studiandolo dunque in una prospettiva sistemica, in relazione all'immaginario culturale e transmediale del periodo. Si cercherà di mettere in campo un confronto a tutto tondo tra Tondelli, la sua scrittura, il romanzo e diversi fenomeni che lo preesistono o lo accompagnano, tra cui riferimenti cinematografici, eventi culturali, discorsi sociali, atmosfere ed echi appartenenti all'immaginario di una o più epoche.

La vocazione intermediale dell'opera tondelliana, che in verità ha caratterizzato da subito lo scrivere dell'autore, è visibile fin dall'origine del romanzo, che nasce dalla stesura di una sceneggiatura cinematografica avvenuta diversi anni prima della scrittura del romanzo, mai trasposta in pellicola. Il primo spunto della vicenda di *Rimini* è dunque mutuata dal cinema: il testo di sceneggiatura iniziale reca la data del 1981, con idee e note fin dal 1979. Successivamente il romanzo è stato scritto da Tondelli in circa tre mesi, e pubblicato a inizio estate 1985. Antonio Spadaro, alcuni anni fa, si è occupato della fase iniziale e della ricostruzione degli esordi della "macro-opera" *Rimini*, a partire dalla stesura della versione cinematografica e delle carte del film, nelle quali sono trascritte e riportate parti del testo, con elementi di genetica e varianti³.

Un altro elemento decisivo della dimensione intermediale dell'opera riguarda il progetto di adattamento cinematografico portato avanti da Carlo ed Enrico Vanzina a ridosso dell'uscita del romanzo, poi naufragato; di un certo rilievo è rilevare anzitutto l'interesse dei registi più pop del momento, nomi chiave del panorama del decennio, per un'opera come *Rimini*, e in secondo luogo la diretta partecipazione di Tondelli al progetto. Come ha recentemente ricordato Enrico Vanzina, i due conoscono lo scrittore dopo *Altri libertini*: nasce una frequentazione sporadica che porta, dopo *Rimini*, a voler trarre un film dal romanzo.

Io e Carlo arrivavamo allora soprattutto da *Sotto il vestito niente* che ci aveva aperto davvero nuove prospettive, oltre la commedia. A Tondelli, tra l'altro, era piaciuto tantissimo. All'uscita di *Rimini*, drizzammo subito le orecchie. In fondo anche quello era in parte un giallo. Ma soprattutto, con Carlo, il nostro sogno era sempre stato fare un film alla *Nashville*.⁴

Dopo alcuni incontri preliminari il progetto, senza una motivazione specifica, viene accantonato dai tre e l'ipotesi di adattare *Rimini* non verrà mai riproposta da nessun altro⁵.

2 Ibid.

3 A. Spadaro, *Il senso del romanzo: tra le carte sul film mai realizzato*, in Id., *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002, pp. 141-145. Spadaro lavora anche su parte della biblioteca personale dello scrittore, oggi conservata dal fratello, in relazione a temi teologici, religiosi e morali, che fanno da sfondo al suo volume. Si veda *Appendice III. Itinerari tra i testi della biblioteca personale*, alle pp. 283-309. Molto utile è anche la riedizione, a vent'anni di distanza, dell'opera: P.V. Tondelli, *Rimini: il romanzo vent'anni dopo 1985-2005* (a cura di F. Panzeri), Guaraldi, Rimini 2005.

4 R. Moccagatta, *Meglio di un film. Intervista a Enrico Vanzina*, "Film Tv", a. 30, 32, 9 agosto 2022, pp. 10-11.

5 Enrico Vanzina ha raccontato anche a chi scrive i passaggi della mancata collaborazione per un film tratto

Sfogliando, con questi assunti di partenza, il romanzo tondeggiano, possiamo individuare al suo interno un implicito “andamento cinematografico”, come accade in quasi tutte le opere dello scrittore correggese⁶: una serie di prestiti o di debiti – anche in forza dell’origine “per immagini” della prima idea del progetto – appartenenti all’universo mediale. Già dalla macchina narrativa, dalla struttura tematica e simbolica del romanzo, e dalla sua «orchestrazione polifonica»⁷, sono ben visibili le piste che Tondelli intende seguire. Proviamo a riassumere le principali, senza entrare nel dettaglio ma almeno per offrire un’idea schematica, quasi diagrammatica, degli intrecci e dei temi sollevati e portati avanti (dando ovviamente per scontati vicende, luoghi, avvenimenti, eventi, personaggi e relazioni tra essi). Anzitutto troviamo la pista del viaggio, inteso come spostamento (l’arrivo del protagonista Marco Bauer a Rimini e i continui viaggi che compie sul litorale o nell’entroterra, o quelli degli altri personaggi), ma inteso anche come occasione di ripartenza, come nuovo inizio, alla ricerca di una vita diversa. Legato a ciò vi è il grande tema-contenitore della Riviera, e più nello specifico della *balnearità* – su cui ci soffermeremo nel corso del saggio – che ingloba diversi aspetti, alcuni di tipo esplorativo (le sensazioni visive e uditive, i bagnanti, la folla vacanziera, la mondanità, gli alberghi e i night, ecc.), altri di tipo sociologico e antropologico (i cambiamenti, le abitudini, i comportamenti sessuali e le modifiche dei luoghi del divertimento)⁸. La terza pista è quella del giallo, in particolare riferibile alla ricerca da parte del personaggio di Beatrix della sorella Claudia, dalla Germania alla costa adriatica, e in un secondo momento all’omicidio di Attilio Lughì, politico democristiano ucciso dallo stesso ambiente corrotto a cui apparteneva. Ancora, la pista giornalistica, ossia l’impiego di Bauer alla direzione dell’inserito di un quotidiano milanese dedicato a fatti e cronache della riviera romagnola: le pagine giornalistiche sono forse, insieme alle descrizioni della Riviera, quelle più affascinanti, perché costruiscono un racconto sul solco della storia del reportage di viaggio degli inviati speciali del passato, soffermandosi sui lettori e sulle specificità del quotidiano in vacanza. Diverse altre piste narrative si diramano dai macro-temi principali: la vicenda di Robby e Tony, due giovani sceneggiatori che raccolgono fondi tra i turisti rivieraschi per realizzare la loro opera prima; la storia della Pensione Kelly, raccontata in prima persona da un narratore esterno, sui fasti e il successivo declino di una pensione familiare a Rimini; infine, una delle piste più enigmatiche e complesse, la vicenda di Bruno May, scrittore in crisi che si suiciderà, vero e proprio alter-ego di Tondelli sotto più punti di vista⁹.

da Rimini: si coglie qui l’occasione per ringraziarlo della grande disponibilità e cortesia. Si ringrazia anche Rocco Moccagatta, autore dell’intervista succitata.

6 G. Rigola, *Cronache dagli anni Ottanta. Influenze cinematografiche e cultura visuale nell’immaginario di Pier Vittorio Tondelli: alcune ipotesi su «Altri libertini»*, in C. Allasia, M. Pierini, F. Prono, C. Tavella (a cura di), *Fotogrammi a parole. La letteratura racconta il cinema*, “Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee”, numero speciale, XX, 2020, pp. 157-164.

7 R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 84.

8 Un altro elemento decisivo del romanzo, legato all’esplorazione e al viaggio, è quello del paesaggio, su cui riflette ad esempio P. Pellini, *L’ambiguo incanto del paesaggio postmoderno. Su “Rimini” di Pier Vittorio Tondelli*, “Contemporanea”, 2, 2004, pp. 39-52.

9 Sul personaggio di May e sull’autobiografismo, cfr. R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., pp. 89-91. L’elemento

Posto velocemente l'accento sui macro-temi affrontati nel romanzo, possiamo cominciare a concentrarci sui fili e sui riferimenti che dal romanzo portano al contesto e che da esso si ridipanano verso il romanzo, in un incessante gioco di specchi.

Tondelli, Rimini e l'industria culturale degli anni Ottanta

Il grande successo del romanzo – centomila copie vendute in poche settimane – è anche dovuto a una mirata e articolata campagna pubblicitaria e promozionale che sfrutta diversi ambiti della industria culturale del decennio. Prima di affrontare alcuni di questi aspetti, è necessario ricordare che Tondelli è ben consapevole di questi fattori, utilizza con cognizione le occasioni che gli si presentano, scegliendo appositamente luoghi di divulgazione, metodi e termini della diffusione del romanzo. Si può dire che anche le differenze di scrittura rispetto alle opere precedenti (su tutte, l'abbandono del pluristilismo e la scelta di una lingua standardizzata e più "letteraria") siano frutto di una necessità di cambiamento dello scrittore, che sente di dover da un lato avvicinarsi di più alla letteratura di consumo, e dall'altro lato sfruttare le potenzialità del mercato editoriale e della pubblicità.

I profondi cambiamenti occorsi al percorso tondelliano, come detto, hanno segnato la ricezione dello scrittore in modo contraddittorio: da una parte Tondelli è stato sempre più recepito come «un "classico"», perché «percepito come uno scrittore che ha affermato, in vario modo, un profondo contrasto sia con la tradizione letteraria precedente sia con la sua epoca»¹⁰. Dall'altra parte, proprio a partire da *Rimini*, Tondelli ha contribuito a diffondere il suo mito di scrittore indelebilmente assorbito dal decennio degli Ottanta, capace di reinventarne codici, forme e – persino – mode. All'interno dell'industria culturale del suo tempo, il romanzo tondelliano è dunque da intendersi come prova "polifonica" posizionabile a metà della parabola letteraria dell'autore, come catalogo delle possibilità tensive ed eterogenee della forma-romanzo¹¹ in un dato periodo storico, ma anche come ritratto più o meno veritiero della cultura di massa del decennio, esattamente a metà del suo sviluppo (estate 1985). In più, allargando il quadro culturale, non sono da dimenticare i rimandi presenti nel romanzo alla linea italiana del poliziesco "impuro", da Gadda a Sciascia, passando per l'esperienza del "giallo rivierasco" come per esempio *Al mare con la ragazza* di Giorgio Scerbanenco (1973), che ha profondamente influenzato il *Rimini* tondelliano. Tutti questi elementi vanno appunto confrontati con un'industria culturale in profondo rinnovamento, nella quale Tondelli s'immerge e dalla quale attinge.

autobiografico, come altri hanno già messo in luce, viene anche suggerito dallo stesso scrittore, che nella postfazione al romanzo racconta – firmandosi «L'autore» – della proposta che ricevette nel 1981 di partire per due mesi verso la riviera adriatica, con il compito di lavorare ad un inserto speciale di un quotidiano. Tondelli non partì mai.

10 E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, il Saggiatore, Milano 2007, p. 18.

11 Cfr. S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Mursia, Milano 1990.

Dal punto di vista della pubblicità editoriale, il caso *Rimini* è da analizzare sotto il profilo del *glamour*; il grande successo di pubblico di Tondelli si accompagna ad altri casi, differenti ma accomunabili, di scrittori emergenti come Andrea De Carlo o Aldo Busi. Le strategie di mercato, con cui Tondelli si relaziona, consistono nel *battage* pubblicitario che sfrutta tutti i canali promozionali e mediali, dalla televisione alla stampa, dai rotocalchi alla pubblicità sui manifesti.

Si assiste [...] alla costruzione di un'immagine più visibile dello scrittore, più mondana quasi, alla quale non sfugge Tondelli, il più delle volte ritratto, nelle recensioni al romanzo, sulle spiagge adriatiche tra cabine e ombrelloni, tutti simboli che concorrono alla costruzione di una camera di risonanza per un'opera non a caso lanciata nella tarda primavera. Nella stessa direzione vanno le scelte di copertina, che, dietro l'eloquentissimo titolo, presentano un altrettanto inconfondibile richiamo, attraverso una scena che raffigura sedie a sdraio e cabine da spiaggia.¹²

Circola il manifesto pubblicitario del romanzo che reca la dicitura «Rimini, il romanzo dell'estate»; si organizzano eventi, *vernissage*, presentazioni in diverse parti della penisola. Si ipotizza una presentazione nel contenitore domenicale *Domenica In* (allora condotto da Pippo Baudo), «[...] presenza poi censurata e cancellata [...]»: l'idea comprendeva l'intervento dello «stilista Enrico Coveri che prepara un defilé in costumi balneari»¹³. Si moltiplicano le interviste al nuovo divo dell'estate. Una delle più indicative appare sul settimanale *L'Europeo* il 25 maggio 1985: lo scrittore è ritratto seduto ai tavolini del Grand Hotel di Rimini, poi alla stazione, e mentre si mette in posa – passeggiando – sul bagnasciuga della città romagnola. Due elementi catturano l'attenzione: da un lato Tondelli diviene caso culturale e fenomeno di costume, viene descritto come il «Bukowsky emiliano»¹⁴, e lui stesso ammette che con il romanzo ha tentato di «prendere dentro più gente possibile [...] nella speranza di scrollarmi di dosso l'etichetta di giovane scrittore per giovani lettori e diventare finalmente uno scrittore e basta»¹⁵. Dall'altro lato, emerge in modo inequivocabile la specificità di un luogo come Rimini, in relazione all'immaginario cinematografico e vacanziero, riscritto dalla capacità di reinvenzione tondelliana. Sotto questo profilo, Tondelli nel servizio così descrive l'unicità della città di Riviera:

Rimini era per me l'unico scenario in cui fosse possibile rappresentare contemporaneamente, in miniatura, l'Italia di oggi. Un microcosmo nazionale dove ambientare la storia politica, il

12 M. Vianello, *L'opera di Pier Vittorio Tondelli tra strategie narrative e scrittura della memoria*, in V. Masoni, F. Panzeri (a cura di), *Studi per Tondelli*, Monte Università Parma Editore, Parma 2002, p. 259.

13 F. Panzeri, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari e trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in R. Cardone, F. Galato, F. Panzeri (a cura di), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 20.

14 C. Brambilla, *Tutte le strade portano a Rimini*, "L'Europeo", 20-21, 25 maggio 1985, p. 112.

15 Ivi, p. 113.

giallo, la storia sentimentale, i toni apocalittici e il sogno di chi va in vacanza per cercare di star bene, ma viene coinvolto in tutt'altro tipo di problemi.

Uno degli eventi più interessanti e memorabili del decennio riguarda l'appuntamento organizzato per promuovere il libro proprio al Grand Hotel di Rimini, come detto luogo di per sé fortemente connotato¹⁶. L'organizzazione dell'evento è a cura di Moreno Neri, all'epoca presidente dell'Arci, di Elisabetta Sgarbi e dell'allora sindaco di Rimini; per moderare l'incontro viene chiamato Roberto D'Agostino, già famoso per la partecipazione alla trasmissione *Quelli della notte*, che si presenta con un turbante in testa e ha poi il compito di traghettare l'evento culturale verso una serata mondana lunga e frenetica, che si conclude in una delle discoteche più celebri di quegli anni, la Baia Imperiale. È il 5 luglio 1985: negli intermezzi della presentazione viene suonata la hit musicale del momento, *Rimini Ouagadougou* di Lu Colombo, «Rimini com'è straniera quest'aria di mare/Rimini sembra africana l'Italia orientale», che trasporta la città romagnola in un'atmosfera esotica ed evocativa; l'evento ottiene così presa sul pubblico che i centocinquanta invitati previsti diventano a fine serata in più di quattrocento, non attesi. Il quotidiano *Il Resto del Carlino* il giorno seguente titola «I Lanzichenecchi al Grand Hotel»¹⁷. È forse da ricordare un ulteriore evento svoltosi al Grand Hotel, che questa volta coinvolge Federico Fellini e l'immaginario riminese che si porta dietro il grande regista, cui in qualche modo l'avvenimento mondano di Tondelli si lega. Il 25 settembre 1983 si svolge la presentazione del film *E la nave va* di Fellini, «grande evento mediatico [...], mirabolante Fellini Day, dal costo di 250 milioni di lire, con proiezioni di una gigantesca scritta – FELLINI – sul grattacielo di Rimini, antistante al Grand Hotel»¹⁸.

Pochi giorni prima della presentazione di *Rimini*, a metà dell'anno in corso ed esattamente a metà della decade, molti degli invitati, e Tondelli stesso, avevano partecipato all'inaugurazione di una mostra dedicata al decennio degli anni Ottanta, *Anniottanta*, che è stata inaugurata il 22 e 23 giugno alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. La mostra ha un impatto decisivo nell'immaginario di quegli anni e si somma agli altri eventi cultural-mondani dell'anno 1985: viene organizzata da un comitato di curatori e di critici prevedendo una serie di disseminazioni attraverso l'Emilia e la Romagna, segnando non casualmente un territorio in questo periodo particolarmente fibrillante, da Bologna a Imola, da Ravenna fino alla costa riminese. Si organizza anche uno *spin off* della mostra completamente dedicato all'architettura, *La tradizione ritrovata*, curato da Fulvio Irace e Francesco Moschini¹⁹.

16 Si veda L. Magnani, *Grand Hotel: Rimini, il mito. Dall'Ostenda d'Italia ad Amarcord, da astronave bianca a simbolo dell'hôtellerie futura*, Minerva, Bologna 2018.

17 L'editore e traduttore Mario Andreose ha recentemente ricordato la festa di presentazione del romanzo al Grand Hotel, tra elementi glamour e tenori apocalittici: «Sembrava la festa finale della Dolce vita. Trovai di tutto: nobildonne, critici, scrittori, rockettari traballanti, casalinghe inquiete, imbucati, venerati maestri e qualche stronzo. Sembrava un nuovo capitolo da aggiungere al romanzo», A. Gnoli, *Mario Andreose. Da Eco a Tondelli gioie e dolori nel regno dei libri*, "Robinson" de "la Repubblica", 14 novembre 2020, p. 43.

18 M. Bertozzi, *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Marsilio, Venezia 2021, p. 38.

19 Il catalogo della mostra, che raccoglie anche studi sul design e il nuovo fumetto italiano, comprende il saggio di Francesco Moschini *L'architettura degli anni Ottanta*: R. Barilli (a cura di), *Anniottanta. Una mappa per gli anni Ottanta*, Mazzotta, Milano 1985.

Pier Vittorio Tondelli si trova dunque al centro di un sistema di scambi tra eventi mediatici e fenomeni di costume, tra nuove forme divulgative e pubblicitarie, sistema che raccoglie le istanze della “proposta postmoderna” e al contempo impone nuovi sguardi sul decennio e la sua cultura. Non è strano che tutto ciò avvenga proprio grazie a un romanzo “estivo”, vacanziero, un fenomeno di massa come *Rimini*: un altro elemento di congiuntura e ridiscussione dell’immaginario culturale dell’epoca è proprio il filtro della vacanza, dell’immaginario balneare e del nuovo tempo libero.

«*La Babilonia estiva della vacanza*». Tondelli e il racconto della balnearità

In diversi casi, letterari o cinematografici, la localizzazione geografica balneare, come accade in *Rimini*, è un pretesto per raccontare altri fenomeni e altre emergenze²⁰. Nel caso del romanzo tondelliano la specifica location rivierasca, e la città di Rimini in particolare, funzionano su un doppio livello: da un lato servono a collocare in uno specifico luogo vicende e personaggi, tutti simbolicamente annessi in quella cartina geografica posta all’inizio del romanzo – uguale a quella che il protagonista Bauer vuole sulla porta dell’ufficio di redazione, a raffigurare «la costa dalla foce del Po fino al promontorio di Gabicce. Centotrenta chilometri all’incirca che costituivano la nostra zona di intervento»²¹ –, la quale rende conto di un viaggio narrativo e di un luogo da esplorare. Dall’altro lato la condizione della Riviera acquista, com’è evidente, una dimensione simbolica, nutrendosi di un immaginario antico e in rinnovamento, di un luogo al contempo reale e artificiale che calamita verso di sé i personaggi e incuba al suo interno storie, fenomeni, azioni.

È necessario, rispetto alla questione della Riviera e della condizione balneare, fare una doppia riflessione: innanzitutto, com’è noto, il tema del viaggio e dell’esplorazione appartiene strutturalmente al fare letterario di Tondelli, divenendo condizione essenziale ma anche vera e propria riflessione teorica e espressione di una consapevolezza speculativa sui nuovi modi di raccontare il paesaggio italiano (e non solo)²². Più nello specifico, inoltre, la riviera romagnola è motivo d’interesse per il suo naturale predisporre ad un nuovo sguardo di osservazione, postmoderno e rinnovato, per la sua capacità di divenire incubatrice di nuovi riti italici, mode, tic, abitudini, che Tondelli non solo descrive, ma vive e collabora a definire. Del resto, in parallelo con il progetto cinematografico su *Rimini*, Tondelli scrive diversi articoli e diverse note, nel corso di tutti gli anni Ottanta, sulla Riviera, il suo immaginario, le sue città, i suoi divertimenti. La sezione *Rimini come Hollywood* di *Un weekend postmoderno* conferma una incessante volontà – precedente, parallela e successiva

20 Sulla condizione balneare, sulla rappresentazione della spiaggia, degli arenili e dei litorali nel cinema nostrano, si veda C. Uva, *L’ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2021.

21 P.V. Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano 2005 [1985], p. 34.

22 Si veda L. Malavasi, *Viaggi nell’Italia postmoderna. Luigi Ghirri e Pier Vittorio Tondelli*, in L. Mazzei, S. Parigi (a cura di), *Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del riflusso*, “Imago. Studi di cinema e media”, 18, 2019, pp. 163-176.

alla pubblicazione del romanzo – di seguire i cambiamenti e le specificità di questi territori di vacanza e di tradizione al divertimento;²³ una accurata ed estesa descrizione della fenomenologia della «fauna da Riviera»:

Ci sono le solite bande di gigolo, di rockettari e di skinhead, quei ragazzotti muscolosi e calvi che cercano rogne e aggrediscono, con i loro modi scorbutici e villani, anche le più inoffensive vecchiette [...]. Ci sono le compagnie di sfaccendati e veraci, di ragionieri e metalmec della Baviera; ci sono le belle di notte, le pupe e le falene, i gay dal baffo fremente e i macho dal bicipite suadente; ci sono alcune zie inanellate e piene di ori; ci sono i bambinetti sui pattini a rotelle e gli scugnizzi che lavorano nei cantieri edili [...]. Ci sono i giovinotti engagés che a Rimini, in questi giorni di pioggia, hanno seguito la rassegna cinematografica dal gastronomico, e poco brechtiano, titolo *Bombe, babà e bonbon* [...]. Ci sono, infine, quelle bellissime cariatidi abbronzatissime e truccatissime che, dai tavolini di Riccione, in compagnia del loro whisky *on the rocks*, slumano intensamente i giovanotti con occhiate così esplicite che sono tutto un plot Harold Robbins e Jacqueline Susann.²⁴

In particolare, fin dai primi scritti sul tema datati 1981, lo scrittore è interessato alla descrizione di elementi variegati ma al contempo specifici: il kitsch delle attitudini al divertimento e alla mondanità, le forme della «carnevalata balneare»²⁵ che riattualizzano il mito della virilità nazionalpopolare²⁶, le attrazioni e le eccitazioni eterosessuali e omosessuali che si consumano sulle spiagge, in discoteca, all'aperto, nelle feste, nelle «mille vibrazioni del *coitus mediterraneus*»²⁷, discorsi che riconducono sempre a Rimini, perché «è questo l'unico luogo in cui è ancora possibile vivere e innestarsi nel continuum del romanzo nazionalpopolare»²⁸.

A interessare più di tutto Tondelli, però, sono i termini della *vacanza*, sia nelle pagine citate sia in un'altra “nota al testo”²⁹ successiva, *Cabine! Cabine!*:

è la curiosità di vedere dietro le quinte, in questo caso, di capire le strutture emotive di una fra le più grandi finzioni dell'uomo-massa contemporaneo: la vacanza estiva. È in essa, infatti, che è possibile rintracciare l'unico proseguimento, nella contemporaneità, della medievale

23 Mario Andreose ricorda che in quel periodo Tondelli «avrebbe voluto diventare il cronista della riviera romagnola, una “nuova California” diceva», A. Gnoli, *Mario Andreose*, cit., p. 43.

24 P.V. Tondelli, *Phoenix*, in Id., *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 2016 [1993], pp. 93-94.

25 P.V. Tondelli, *Machoman*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 102.

26 Cfr. C. Uva, *Italiani alla deriva. Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrio (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma Tre-Press, Roma 2019, pp. 751-762.

27 P.V. Tondelli, *Adriatico kitsch*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 101.

28 Ibid.

29 Come nota Panzeri, «il materiale che compone il libro [*Un weekend postmoderno*] poteva essere letto come postilla o come un secondo livello prospettico, sotterraneo e underground, redatto in forma di lunghe note, le quali delineavano ulteriormente nel loro carattere quasi documentario, i contenuti emergenti dal primo livello rappresentato dall'opera narrativa in sé e per sé», F. Panzeri, *Appunti per un romanzo critico*, in P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 599.

cultura carnevalesca. E quindi: l'adozione di linguaggi alternativi a quelli dell'ufficialità (i gesti, il corpo, il sesso); la costruzione di un mondo alla rovescia (ribaltamento del giorno con la notte, vivere fra dancing, discoteche, caffè fino al mattino); lo sberleffo dell'autorità e del potere (accantonamento delle preoccupazioni della vita quotidiana e delle leggi di convivenza sociale); l'esplosione delle intensità intime e dei desideri.³⁰

In queste pagine, oltre a emergere la riattualizzazione teorica della cultura carnevalesca – da Bachtin a Rabelais –³¹, si rivela l'acume del Tondelli storico del costume. Per lo scrittore la vacanza è impulso per mappare le nuove frontiere del divertimento coatto, tracciare le linee della nuova socialità confrontandole con espressioni antropologiche e culturali ataviche³². Il racconto della vacanza sulla costa, a ben guardare, per lo scrittore correggese prende i connotati simbolici di «vedere dietro le quinte» e riflettere su almeno due orientamenti impliciti nella condizione balneare.

Il primo è riassumibile attraverso la dicotomia divertimento/finzione: le spiagge e il «divertimentificio» notturno nascondono un senso di vacuità e falsità molto assimilabile a quello dello *show business*, per esempio descritto da Tondelli in un testo intitolato *Rimini* e scritto proprio nel 1985, dove si tratteggia la frenesia di un set televisivo nella località romagnola, nel quale il narratore – forse lo stesso Tondelli – avverte «il doppio e il falso dello spettacolo, la seduzione di una maschera grondante fatica e sudore»³³. Il risvolto più immediato della falsità del divertimento rivierasco è riscontrabile nel *topos* della fine dell'estate, della stagione che termina lasciando dietro di sé nient'altro che ricordi e flash di un passato prossimo destinati a sbiadire: sotto questo profilo, dalla letteratura alla musica leggera, fino ad arrivare alle commedie balneari del cinema italiano, la condizione della vacanza in Riviera rappresenta una breve parentesi di evasione dalla quotidianità, che reca in sé già un ripiegamento, una finzionalità smascherata già prima della sua involuzione. Tondelli richiama la metafora del «fuori stagione»: «ognuno torna alla propria città, e la concentrazione eccitante e straordinaria dei tipi umani, delle abitudini e dei caratteri improvvisamente, con il sopraggiungere dell'autunno, si sfalda, come se la Bisanzio degli stili e delle mode entrasse anch'essa, insieme alla stagione, nel letargo invernale»³⁴. A ben guardare sotto la lente di Tondelli non sono solo poste le mode estive e il loro ritmo frenetico, ma due condizioni esistenziali opposte, quella dell'attività e del divertimento illusorio, e quella dell'inattività invernale, del «fuori stagione» e della solitudine: «solo in una città balneare, l'alternanza di questi due momenti è così violenta, così appariscente. Le stesse strade d'estate o d'inverno non sono più la medesima cosa. La città balneare è l'unica in cui

30 P.V. Tondelli, *Fuori stagione*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 119.

31 Su questi aspetti, relativamente al cinema, riflette C. Uva, *L'ultima spiaggia*, cit.

32 A. Sistri, *Spiaggia. Antropologia balneare riminese*, Minerva, Bologna 2013. Sulle vacanze nel cinema e nei media si rimanda all'ampio e documentato saggio di R. Eugeni, *Vacanza*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita vol. III*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 359-404.

33 P.V. Tondelli, *Rimini*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 109.

34 P.V. Tondelli, *Fuori stagione*, cit., p. 118.

puoi vedere gli uomini e le cose adeguarsi al ritmo delle stagioni»³⁵. L'immaginario cui si riferisce Tondelli affonda al cinema di Fellini, da *I vitelloni* (1953) in poi³⁶, ma si confronta anche con elementi di novità di questi primi anni Ottanta, tra cui risalta la canzone e la *popular music*. Se la hit *Un'estate al mare*, incisa nel 1982 da Giuni Russo su testo di Franco Battiato, riportava in voga il divertimento sfrenato sulla spiaggia e nelle notti d'estate, è forse una canzone come *L'estate sta finendo* (1985) – fin dal titolo – a esemplificare quella doppia natura di frenesia e *spleen* che contraddistingue l'immaginario della vacanza estiva. Con le modalità espressive tipiche del periodo i Righeira descrivono la condizione di passaggio all'autunno, la fine dell'estate e la malinconia del ritorno: «in spiaggia di ombrelloni/non ce ne sono più [...]. È tempo che i gabbiani/arrivino in città/l'estate sta finendo/lo sai che non mi va». A identificare ancora meglio il tema del fuori stagione, sempre attraverso un'ambientazione marittima, risalta uno dei più grandi successi dei primi anni Ottanta, *Il mare d'inverno* (1983), scritto da Enrico Ruggeri e portato al successo da Loredana Bertè, dove «alberghi chiusi» e «manifesti già sbiaditi di pubblicità» lasceranno nuovamente il posto a un paesaggio noto, «una musica banale si diffonderà/nuove avventure/discoteche illuminate/piene di bugie», ma nuovamente votato alla solitudine, «mare mare/qui non viene mai nessuno a farci compagnia»³⁷.

Più nello specifico, il romanzo tondelliano si confronta in modo assai interessante con un orizzonte di *spleen*, che prende più i connotati di un disagio apocalittico, soprattutto nelle fasi finali, e in quella terza parte non casualmente titolata «Apocalisse, ora»; l'eco conradiana, e coppoliana, serve a introdurre quel «versante catastrofista»³⁸ di cui parla, tra altri, Giorgio Nisini. Per Nisini il concetto di fine, di rottura, del voltare pagina – così ricorrente in Tondelli e nel romanzo – s'intreccia con un fecondo dibattito interno al post-modernismo³⁹, in una prospettiva nella quale trova espressione uno spaesamento fisico e antropologico. La costante presenza della fine viene dunque associata da una parte all'arrivo della stagione autunnale («sapeva che presto tutto sarebbe finito con il sopraggiungere dell'autunno»⁴⁰), e dall'altra parte metaforizzata attraverso profezie, saccheggi, incendi,

35 P.V. Tondelli, *Cabine! Cabine!*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 495, testo già pubblicato con il titolo *Cabine! Cabine! Immagini letterarie di Riccione e della Riviera adriatica*, in G. Capitta, R. Duiz (a cura di), *Ricordando fascinosa Riccione. Personaggi, spettacoli, mode e culture di una capitale balneare*, Catalogo della mostra, Grafis, Bologna 1990, catalogo ripreso e ampliato in P.V. Tondelli, *Riccione e la Riviera vent'anni dopo* (a cura di F. Panzeri), Guaraldi, Rimini 2005.

36 Per il legame tra Fellini e Rimini si vedano le suggestive piste di ricerca del capitolo *L'inquieto sentimento del borgo*, in M. Bertozzi, *L'Italia di Fellini*, cit., pp. 21-46.

37 Lo stesso Tondelli cita in un passo del 1985 sia il film di Fellini sia la canzone di Bertè: «per questa strada si arriva fino al videoclip in cui Loredana Bertè interpreta la canzone di Enrico Ruggeri Mare d'inverno, attendendo spasmodicamente sulla spiaggia ghiacciata l'arrivo di un bellissimo principe azzurro: "Mare, mare, qui non passa mai nessuno a portarmi via..."», P.V. Tondelli, *Fuori stagione*, cit., p. 120.

38 G. Nisini, *Apocalissi private e smarrimenti collettivi. Il futuro "interiore" di Pier Vittorio Tondelli*, "Poetiche. Rivista di letteratura", vol. 7, 3, Mucchi Editore, Modena 2005, p. 30.

39 Cfr. B. Pischedda, *Il romanzo: la pienezza del postmoderno*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature '04*, il Saggiatore-Fondazione Mondadori, Milano 2004; L. Malavasi, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi*, Carocci, Roma 2017.

40 P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 236.

fughe, «psicosi da fine del mondo»⁴¹. I terremoti e l'apocalisse sono una delle cifre ricorrenti della *fiction* postmoderna, anche se qui lo scrittore svuota i connotati estremi dell'apocalisse per giungere a descrivere «semplicemente la fine dell'estate, [...] il ritorno al disgregato ordine del quotidiano»⁴². Quello che emerge chiaramente, a conti fatti, è che Tondelli si serve di un immaginario apocalittico per allontanarsene in fretta, per distanziarsi da valori già abusati, sovvertire regole e miti già ampiamente compromessi, e per ritornare a una descrizione molto più «terrena» della fine e della morte, più indirizzata al contesto di quell'epoca, dove «l'emergenza, il panico, lo spettro illogico della sciagura, vengono immediatamente disinnescati nel quadro di una Rimini caotica ed assordante, convulsamente attraversata da masse euforiche d'individui»⁴³.

Questa linea interpretativa sembra ancora più pertinente se rivolgiamo l'attenzione per un istante ad un articolo apparso in quel frangente sul quotidiano *l'Unità*. Nell'estate 1986 si riporta la notizia di alcuni ordigni nucleari depositati dal governo americano nei pressi dell'aeroporto di Rimini⁴⁴. A corredo della notizia, comparsa sul quotidiano il 13 luglio, viene pubblicato anche un intervento di Tondelli sull'argomento, giustificato da una coincidenza decisamente interessante nel nostro discorso. L'articolo racconta di *Rimini*, progetto di film mai realizzato, il quale tra altre cose doveva raccontare l'incidente di due aerei da guerra in forza alla NATO, di stanza a Rimini, a causa del quale si smarrisce un ordigno nucleare. Si trattava delle prime idee per un «iniziale progetto di sceneggiatura che con Luciano Manuzzi, regista, s'era stesa l'autunno scorso per il film "Rimini" prodotto da Maurizio Carrano»⁴⁵. Lo scrittore, dunque, entra nel dibattito di quei giorni, interviene su richiesta per commentare un fatto di cronaca, proprio in funzione del suo acquisito ruolo nel *milieu* culturale di questi anni. L'articolo, anzitutto, ci dice che il progetto sul film, pur modificato, «si annuncia imminente», ma soprattutto rivela un'ulteriore pista di quella dimensione catastrofista prima descritta, che riporta però alla vera questione che interessava a Tondelli e che costituisce l'ossatura portante del romanzo. Il clima post-apocalittico, si legge nell'articolo, serviva per «immaginare [che] una atmosfera da fine del mondo attanagliasse la Babilonia estiva della vacanza»⁴⁶; la finzione sembra anticipare la cronaca, quasi superandola, tanto che la paura delle bombe e della fine, in quei giorni di luglio del 1986, riportano alla memoria la situazione «assolutamente identica di quella vecchia sceneggiatura»⁴⁷.

La seconda dimensione specifica della condizione balneare che emerge dagli scritti tondelliani è quella dell'immaginazione e del sogno, o per meglio dire della suggestione immaginifica che evocano la spiaggia e la balnearità. È forse un luogo in particolare a signi-

41 Ivi, p. 273.

42 G. Ronchini, *La villeggiatura come introduzione ad una apocalisse postmoderna in Rimini di Pier Vittorio Tondelli*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura*, Atti del Convegno di Parma, Salerno Editrice, Roma 2004, p. 597.

43 G. Nisini, *Apocalissi private*, cit., p. 38.

44 J. Meletti, *Rimini, sotto l'ombrellone è di moda la bomba*, "l'Unità", 13 luglio 1986.

45 P.V. Tondelli, *Ho già visto tutto in un film mai fatto*, "l'Unità", 13 luglio 1986.

46 Ivi, p. 24.

47 Ibid.

ficare questa dimensione di surrealtà e artificio, ossia il parco di attrazioni di Fiabilandia, «che sorge attorno a un lago artificiale di fronte all'aeroporto di Miramare di Rimini»⁴⁸. Fiabilandia non è altro che un luogo della fantasia, che riscrive il desiderio di divertimento della Riviera e che, in definitiva, rappresenta «la riviera adriatica tutta intera: un parco di divertimenti che si definisce in rapporto non tanto ai paesaggi reali, quanto piuttosto ai paesaggi della nostra immaginazione»⁴⁹. Fiabilandia acquista anche un ruolo narrativo nel romanzo *Rimini*, nei frangenti in cui Beatrix è alla ricerca della sorella Claudia e, insieme all'amico Mario, si indirizza all'interno del parco di divertimenti. E così le caratteristiche annotate in contemporanea alla stesura del romanzo finiscono nel flusso narrativo di *Rimini*, le peculiarità del parco di attrazioni viste con gli occhi dello scrittore divengono materia del racconto, sempre attraverso il filtro della fantasmagoria e dell'immaginifico: «turisti di ogni età passeggiavano aprendo la bocca come in un luna park. Si accodavano placidamente per poter salire sul battello e visitare il lago da cui, ogni tanto, avvolto da una nebbia artificiale, appariva un vascello fantasma. Oppure facevano la fila davanti all'ascensore che li avrebbe condotti nella mano tesa di King Kong, a una trentina di metri di altezza»⁵⁰. Fiabilandia, in questa dimensione di racconto della condizione balneare, serve a Tondelli da motore postmoderno di spettacolarizzazione, soprattutto nella motivazione ricorsiva di sfocamento dei confini tra realtà, immaginazione e storia⁵¹.

Il Grande Romanzo Adriatico. Rimini, la Riviera e l'immaginario balneare, tra storia della vacanza e cultura visuale

A questo punto del nostro discorso, oltre alle questioni già messe in campo, potremmo domandarci: perché la Riviera, in questi anni, intercetta l'interesse di Tondelli? E perché proprio Rimini? Per rispondere a queste domande è necessario procedere per gradi: anzitutto spiegando meglio il ruolo della città di Rimini – e della riviera adriatica – in questo complesso universo culturale e visuale, e inoltre cercando di analizzare i riferimenti da cui Tondelli prende spunto. Rimini, com'è noto, tra l'inizio e la metà degli anni Ottanta si trova al centro di un rinnovato interesse turistico e culturale, come già in parte abbiamo visto, insieme ad altre località della Romagna, su tutte Cesenatico e Riccione. Non è un caso che si ripresentino in questo frangente fenomeni già consolidati nella storia del turismo, della vacanza, del *loisir*, fin dall'inizio del Novecento⁵². L'emersione della Riviera (insieme alla Versilia e alla costa ligure) come centro nevralgico della balnearità italiana avviene tra anni Venti e Trenta del Novecento, ma le connotazioni che definiscono la modernità del

48 P.V. Tondelli, *Spiagge*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 113.

49 Ivi, p. 114.

50 P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 229.

51 Si veda L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, New York-London 1998.

52 A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, il Mulino, Bologna 2011; sul caso romagnolo si veda anche A. Savelli, *Sociologia del turismo balneare*, Franco Angeli, Milano 2009.

divertimento marittimo hanno radici antiche, che non è possibile ignorare. Come nota Sorcinelli, alle tendenze di svago culturale e sociale – dalle feste ai concerti, dalle gare sportive alle rappresentazioni, dai balli ai giochi in mare – si affiancano ben presto, tra Ottocento e Novecento, nuovi “usi e costumi” della spiaggia e del comportamento balneare, che via via si trasformano in una «vera e propria ricerca dell’occasione diversa, ludica, fuori dalla norma»⁵³. In questa repentina codificazione rientrano «abbigliamenti e atteggiamenti sempre più spontanei e disinibiti», i quali assimilano la vacanza «alla componente erotica». Queste precisazioni di carattere storico, che si intrecciano com’è evidente con la storia del costume e della mentalità⁵⁴, ma anche con la storia sociale del turismo e del tempo libero⁵⁵, ci indicano le origini di un immaginario, e più sottilmente le coordinate per ricostruire la sensibilità con cui guardare ai nuovi riti e miti di massa, via via codificati nel contesto della vacanza italiana⁵⁶. È in particolare a ridosso del boom economico, tra anni Cinquanta e Sessanta, che vengono a formalizzarsi le ritualità sociali più spiccate della vacanza di massa degli italiani, nonché prassi di investimento e sfruttamento del territorio in termini economici⁵⁷, soprattutto sul litorale tirrenico e su quello adriatico. Negli anni Ottanta i divertimenti della Riviera vivono un revival e una riproposizione di stilemi consolidati nei decenni precedenti, in particolare negli anni Sessanta, come si evince dalle iniziative e dagli eventi più celebri del tempo. Basti citare l’apertura, nel 1983, della discoteca *Bandiera gialla*, sulle colline attorno a Rimini, su idea del produttore discografico e imprenditore Bibi Ballandi, dove inizialmente si propongono i successi italiani e i balli tipici degli anni Sessanta⁵⁸: il nome segue la scia dell’omonima canzone di Pettenati, nonché della trasmissione radiofonica di Arbore e Boncompagni, e anticipa la trasmissione televisiva musicale condotta da Red Ronnie. Lo stesso fenomeno revivalista viene ripreso nel disco di cover degli anni Sessanta *Bandiera gialla*, inciso da Ivan Cattaneo nello stesso 1983.

Rimini, dunque, è posta al centro di un complesso scenario, in verità non soltanto “revivalista”, ma al crocevia di fenomeni differenti, tra tradizione e modernità, atti all’aggiornamento di un mito italico mai passato di moda – quello della vacanza di massa sulla spiaggia –, e in grado però di intercettare forme innovative di divertimento, nuove modalità di aggregazione e socialità, riformati gusti generazionali⁵⁹. La Riviera si orienta verso le (post)moderne regole della villeggiatura degli anni Ottanta, partecipando al contempo a

53 P. Sorcinelli, *Che pazzia affidarsi al mare! Per una storia del turismo balneare sull’Adriatico*, in *La villeggiatura in Italia tra Ottocento e Novecento*, “Il Risorgimento”, a. XLV, 2, Atti del convegno, Edizioni Comune di Milano, “Amici del Museo del Risorgimento”, Milano 1993, p. 241.

54 Su questi aspetti si rimanda a S. Pivato, A. Tonelli, *Italia vagabonda. Il tempo libero degli italiani*, Carocci, Roma 2004.

55 A. Jelardi, *Storia del viaggio e del turismo in Italia*, Mursia, Milano 2012.

56 F. Tarozzi, *Il tempo libero. Tempo della festa, tempo del gioco, tempo per sé*, Paravia, Torino 1999; P. Sorcinelli, F. Tarozzi, *Il tempo libero*, Editori Riuniti, Roma 1999.

57 P. Battilani, F. Fauri, *Il turismo come motore dello sviluppo economico locale: il caso di Rimini*, in A. Berrino (a cura di), *Storia del turismo. Annale 2004*, vol. V, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 55-82.

58 Un altro nome ricorrente in questi anni è quello dello *Slego*, locale nato nel 1980 a Viserba di Rimini e importante centro di diffusione della cultura punk, poi convertito a metà decennio al revival dei decenni precedenti.

59 Su questi aspetti F. Donadio, M. Giannotti, *Teddy-boys, rockettari e cyberpunk. Tipi mode e manie del teenager italiano dagli anni Cinquanta a oggi*, Editori Riuniti, Roma 1996.

quei fenomeni già descritti dell'industria culturale nostrana: si riorganizzano le regole del tempo libero, dell'industria del divertimento (ma anche dell'imprenditoria dello stabilimento balneare), del *nightclubbing*, e implicitamente quelle dello svago, di nuovi consumi di natura materiale e culturale⁶⁰.

La scrittura e l'ideologia tondelliana, dunque, ripercorrono strade già battute, innovando però discorsi e riferimenti funzionali al racconto della balnearità, ma anche più in generale della Riviera e di Rimini. Sotto questo aspetto non è da dimenticare la tradizione specificatamente letteraria e l'immaginario balneare degli scrittori, che Tondelli riassume, esplicita e analizza nel già nominato saggio *Cabine! Cabine!*⁶¹.

Inoltre, lo scrittore aderisce a un quadro culturale più ampio, restituendo un insieme di legami – alcuni detti, esplicitati o addirittura teorizzati, altri più impliciti – con una *koinè* di appartenenza, anzitutto visuale. Il panorama racchiude il lavoro coevo di Luigi Ghirri, dedicato alla spiaggia e all'Emilia Romagna, le esperienze fotografiche del decennio, attraverso l'americanizzazione della Riviera, e con l'intento di verificare la portata delle reinvenzioni della postmodernità, perché, come scrive Luca Malavasi, «l'unico filtro legittimo per descrivere il nuovo romanzo nazionalpopolare è, ancora una volta, quello dell'immaginario americano»⁶². Ma le fonti e i richiami, come detto, affondano anche in una dimensione visuale più ampia, che ha a che fare con le rappresentazioni del mare, della spiaggia e della vacanza ormai intrecciate con il costume nazionale. Basti citare, *en passant*, le copertine del romanzo *Rimini*, che si richiamano esplicitamente alla cartellonistica pubblicitaria di varie epoche, quelle di inizio Novecento ma anche quelle dei manifesti e delle cartoline pubblicitarie degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta, realizzate per motivi promozionali e ispirate ad un immaginario iconico legato al mare e alle vacanze⁶³. Immagini, forme, narrazioni disseminate che per motivi di spazio e complessità possiamo solo accennare, ma che arricchiscono sensibilmente il quadro di interazioni e dinamiche attive in cui Tondelli si trova immerso.

Rimini, dunque, compone nella sua struttura narrativa una sintesi di tutte queste esperienze, di queste letture e visioni, di queste precedenti stesure dedicate all'immaginario balneare, alla città, agli avventori estivi, e al contempo si trova a descrivere – forse per la prima volta – un ambiente geografico e antropologico che il cinema per altri versi aveva raffigurato in anni precedenti e coevi.

60 R. Balzani, *La nascita della villeggiatura di massa nella riviera romagnola*, in *La villeggiatura in Italia tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 155-166. Su questi temi, A. Corbin, *L'invenzione del mare. L'Occidente e il fascino della spiaggia (1750-1840)*, Marsilio, Venezia 1990; E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle Époque al nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2008.

61 Ricordiamo che nel settembre 1985 lo scrittore correggese vince una sezione della 38ª edizione del Premio Riccione, con un testo che poi si trasformerà in *Dinner Party*. Da qui nasce l'idea di un'imponente mostra su Riccione e la Riviera che, dopo attenta ricerca, convoglierà nella manifestazione *Ricordando fascinoso Riccione* (1990), e nel catalogo già citato. Tondelli, come detto, si occuperà delle immagini letterarie della Riviera adriatica: P.V. Tondelli, *Cabine! Cabine!*, cit.

62 L. Malavasi, *Viaggi nell'Italia postmoderna*, cit., p. 173.

63 Si rimanda a G. Mori (a cura di), *Le vacanze degli italiani attraverso i Manifesti Storici della Raccolta Bertarelli*, Silvana Editoriale, Milano 2004; *Il mare di Dudovich. Vacanze e piaceri balneari nei segni del più grande cartellonista italiano 1900-1950. Bozzetti, dipinti e manifesti*, Fabbri, Milano 1991.

In un passo decisamente interessante di *Adriatico Kitsch*, scritto nel 1982 e raccolto in *Un weekend postmoderno*, dopo gli elenchi della fauna e dell'«orgia ferragostana» che abbiamo già citato, Tondelli si spinge a dire che tutto questo bailamme descrittivo si può rintracciare «in un caleidoscopico plot che nessun romanziere, o cinematografaro, ha ancora osato minimamente immaginare»⁶⁴. Dunque secondo l'autore quella forza immaginativa della Riviera non è ancora stata descritta, narrativizzata e completamente espressa né dalla letteratura né dal cinema. Tondelli sembra intercettare una crescente necessità del sistema mediale dell'epoca di *immaginare* (e conseguentemente rileggere, e *rappresentare*) questo bacino di tic, riti, tipi, luoghi e fenomeni, che non a caso di lì a poco sarebbe stato al centro tanto del romanzo dello scrittore correggese quanto di pellicole e filoni del nostro cinema. Su questo aspetto vale la pena riflettere.

Com'è noto, il cinema italiano è da sempre stato interessato alla raffigurazione della vacanza e delle mode estive, soprattutto marittime (ma non dimentichiamo il fenomeno del cinepanettone, che si è spesso servito delle ambientazioni montane ed esotiche⁶⁵), in parallelo con i cambiamenti dei gusti, dei riti estivi e delle vacanze degli italiani. Pur essendo ancora oggi, nella storiografia del cinema italiano, un argomento poco affrontato⁶⁶, quello del cinema vacanziero è uno dei più fiorenti filoni della nostra cinematografia, nelle varie epoche e nelle sue varie declinazioni (dal filone balneare degli anni Cinquanta a diversi esempi nella commedia all'italiana, tra anni Sessanta e Settanta). Negli anni Ottanta però, esattamente come accaduto negli anni Sessanta con l'imporsi della vacanza di massa, siamo di fronte a una necessità di rappresentare il nuovo corso del divertimento balneare, le nuove forme di consumo del tempo libero e delle mete vacanziere (soprattutto della Riviera, ma non solo), attraverso il riferimento a quella che gli storici hanno cominciato a definire vacanza diffusa. Una vacanza con nuove mete turistiche, nuovi orizzonti del viaggiare, ma soprattutto – come ricorda Eugeni – un tempo vacanziero sempre più mediatizzato, che ingloba i media e al contempo ne viene costantemente richiamato: «il cinema di vacanza si avvia a divenire un serbatoio citazionistico che – vuoi facendo riferimento alla cultura mediale del passato, vuoi riferendosi a quella del presente – celebra una omogeneizzazione della cultura degli italiani derivante dalla presenza capillare dei media all'interno delle loro vite»⁶⁷.

Il tema balneare e la rappresentazione della vacanza trovano, non a caso un anno dopo le parole di Tondelli, una sorta di formalizzazione con il film *Sapore di mare* (1983) di Carlo Vanzina, film cult imparentabile sotto molti aspetti con quei molteplici fenomeni di revival e reinvenzioni in parte già messi in rilievo, dalla canzone al cinema⁶⁸. *Sapore*

64 P.V. Tondelli, *Adriatico Kitsch*, cit., p. 100.

65 A. O'Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

66 Si rimanda nuovamente al volume di C. Uva, *L'ultima spiaggia*, cit., e alla relativa bibliografia.

67 R. Eugeni, *Vacanza*, cit., pp. 390-391.

68 Su questo aspetto si rimanda a E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009.

di mare mette in scena l'Italia degli anni Sessanta attingendo ad un serbatoio ormai ampiamente consolidato, raccontando però in filigrana la società degli anni Ottanta. Il film contribuisce a dare nuova linfa all'immaginario balneare italiano, ricostruendo modi di dire, espressioni, forme narrative e stilistiche poi in parte confluite nelle strategie di messa in scena e di rapporto con le audience del cinepanettone (non a caso di origine vanziniana). *Sapore di mare*, pur ambientandosi in Versilia, raccoglie diversi elementi della rappresentazione rivierasca, insieme alla grande varietà di film del periodo che riporta in auge la descrizione della spiaggia, degli amori estivi, della frenesia vacanziera, dei divertimenti e dei caratteri delle nuove generazioni, a confronto con quelle precedenti. Come accade in *Rimini*, in questi prodotti di consumo ampio e diversificato s'intravede la descrizione della vacanza provinciale in un'ottica rinnovata – quella degli anni Ottanta – che si nutre di una conquistata internazionalità turistica; quello che è sempre in gioco, pur nella scelta di slittamento temporale, è il racconto dell'identità nazionale, in una continua oscillazione tra passato e presente, tra mode di un tempo e istanze di cambiamento, tra ritmi sperimentati ed evoluzioni del costume. Così potremmo dire per film come *Stesso mare stessa spiaggia* (Pannacciò, 1983), o altri – esplicitamente ambientati in Riviera – come *Rimini Rimini* (S. Corbucci, 1987), *Rimini Rimini – Un anno dopo* (B. Corbucci e Capitani, 1988), o *Abbronzatissimi* (Gaburro, 1991). L'ambientazione riminese di un film amato e variamente citato da Tondelli, *La prima notte di quiete* – con una Rimini brumosa e invernale che fa da sfondo alle angosce crepuscolari dei personaggi –, lascia posto a storie popolari che in parte si riconnettono con il clima del film balneare dei decenni precedenti, e in parte ripropongono le tematiche care al film episodico e alla commedia: la ricerca di relazioni fugaci, le scene di balnearità nostrana, i tradimenti, il *loisir*. Un film come *Rimini Rimini* si collega direttamente con il nuovo rilancio del genere balneare (e con *Sapore di mare* in particolare) attraverso due elementi connessi: anzitutto la vera e propria miscela di attori e attrici provenienti da ambiti differenti dello stardom nostrano, dalle nuove leve e dai nuovi comici consacrati negli anni Ottanta (Calà, o Roncato) ai divi dei decenni precedenti (Villaggio o Koscina), insieme alle nuove star dell'erotico italiano (Antonelli o Grandi)⁶⁹. In secondo luogo in *Rimini Rimini* troviamo – come nel film dei Vanzina – una vera e propria compilation musicale che puntella l'intreccio di storie tra i personaggi e che compone una sorta di immaginario canoro della vacanza di questi anni: si va da *Con te* di Giuni Russo (1986) a *Kalimba de luna* di Tony Esposito (1984), da diversi brani del re del liscio Raoul Casadei fino a *Rimini Splash Down* dei Righeira, colonna sonora del film che scorre sui titoli di testa e coda e vera hit dei cinecocomeri di questi anni («I love you Rimini/splash down sole twister/forever gemini/dolce vita Rimini aufiedersen»).

69 Sui nuovi comici nell'immaginario attoriale degli anni Ottanta si rimanda a G. Rigola, *Semblanza e norma: corpi comici, performance e immaginario attoriale*, in L. Malavasi (a cura di), *Italia, anni Ottanta: immagini, corpi, storie*, “Bianco e nero”, 585, maggio-agosto 2016; sulle mascolinità nella commedia del decennio, F. Zecca, “Non sono bello... piaccio!”. *Nuovi maschi e vecchi inetti nella commedia italiana degli anni '80*, in E. Biasin, C. O'Rawe (a cura di), *Latin lover*, numero speciale de “L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes”, 2018.

Non possiamo non tornare, in rapporto alla rappresentazione cinematografica della rinnovata balnearità del decennio, al progetto poi abortito di un film tratto dal romanzo *Rimini*. Nel già citato articolo dell'*Europeo* dove Tondelli, nel maggio 1985, viene immortalato come mito e cantore della vacanza in Riviera, si fa riferimento al sogno dello scrittore di vederne una trasposizione su grande schermo. «Così – si legge nell'articolo –, scherzandoci un po' sopra, abbiamo provato a pensare insieme chi potrebbe essere il regista e quali gli attori principali». Tondelli, senza esitazione, fa il nome di Rupert Everett per il ruolo del protagonista. «E come sua partner ci vorrebbe una gran gnoccona tipo Marina Suma, quella delle *Occasioni di Rosa* [...]. Come regista invece o Robert Altman, il più europeo dei registi americani, o Bernardo Bertolucci, il più americano dei registi europei»⁷⁰. Questo frammento dell'articolo svela una serie di elementi decisamente importanti nel nostro discorso, a partire dalla consapevolezza dello scrittore di essere a tutti gli effetti parte della complessa industria culturale del momento. Rispetto agli attori, Tondelli attinge ad un immaginario divistico non scontato, citando Everett, affermatosi come attore nel contesto internazionale da pochissimi anni, ma anche Suma, di cui si cita l'esordio "impegnato" con Salvatore Piscicelli in *Le occasioni di Rosa* (1981), pur non esimendosi dall'ipotizzarla nel ruolo della «gnoccona», e quindi tenendo bene in considerazione le sue parti nel cinema popolare di questi stessi anni, da *Cuori nella tormenta* (Oldoini, 1984) a *Sapore di mare*, appunto, di cui Suma è figura iconica (come non ricordare il finale con Jerry Calà, sulle note di *Celeste nostalgia* di Cocciantè?). Per quanto concerne i nomi dei possibili registi, risuona ancora una volta l'influenza americana sul romanzo, in particolare l'eco altmaniana, che trasporta le atmosfere della provincia americana e della California tra i bikini e gli ombrelloni della Riviera. È anche molto interessante il riferimento a Bertolucci, in questo momento alle prese con il complesso e costoso progetto de *L'ultimo imperatore* (*The Last Emperor*, 1987), ma anche produttore – pochi anni prima – del piccolo film indipendente *Sconcerto Rock* (1982), soggetto e regia di Luciano Manuzzi, autore con cui Tondelli sta redigendo la sceneggiatura del film tratto da *Rimini*, poi non realizzato⁷¹.

In conclusione del nostro percorso, possiamo inquadrare la grande varietà di riferimenti messa in campo come un vero e proprio sistema di prestiti e transiti, legati alle contaminazioni postmoderne tipicamente tondelliane, ma anche e in modo più specifico alle strategie di messa in comunicazione con un orizzonte culturale distintivo ma dalle risonanze potenzialmente inesauribili. Il romanzo funziona anche come *testo-ponte*, come oggetto negoziale tra generi letterari e cinematografici, tra atmosfere visuali e iconografiche, tra strategie editoriali e modelli di partecipazione alla mondanità e alla industria culturale nostrana; come transazione tra passate configurazioni dello svago, della vacanza e della villeggiatura, e moderne modalità di consumo del *loisir* degli italiani. In definitiva il progetto tondelliano

70 C. Brambilla, *Tutte le strade portano a Rimini*, cit., p. 117.

71 Manuzzi ha anche realizzato, nel 1982, il film *Fuori stagione*, a piccolo budget e privo di una vera e propria distribuzione ma in stretta connessione con le tematiche tondelliane, ed è soprattutto l'autore di *Sabato italiano* (1992), i cui autori del soggetto e della sceneggiatura sono Manuzzi e lo stesso Pier Vittorio Tondelli (alla sceneggiatura collaborano anche Marco Tullio Giordana e Angelo Pasquini).

si connette ad altri e diversificati progetti culturali che fanno dell'«idea della vacanza»⁷², della balnearità e dell'esperienza della Riviera una complessa proiezione dell'immaginario.

Il lavoro dell'immaginario, connesso alla dimensione emotiva della scrittura tondeggiana⁷³, è ben visibile in un testo intitolato (non casualmente) *Il mare d'inverno*, che Tondelli scrive nel 1989, due anni prima della morte. Il brano restituisce il tema simbolico del fuori stagione e la potenza evocativa della balnearità, ma al contempo mostra la connessione con un'epifania emozionale che arriva al cuore dell'*immagine*: una proiezione della memoria si staglia, improvvisamente, come una scoperta, di fronte all'autore, come «un film inquadrato dal grande schermo della finestra dello scompartimento» di un treno. Un sentimento ascoltato, un ricordo, «un accumulo di esperienze». Con questo brano “particolarmente tondeggiano” scegliamo di concludere il nostro percorso.

Per questo, qui sulla spiaggia, le cabine azzurre, verdi, rosa pallido, arancioni, lilla, non sono più soltanto cabine, ma sono simboli dell'estate, e del divertimento balneare. E ciò nonostante, ora che sono immerse in un paesaggio deserto, mantengono il loro potere di suggestione. Bloccano in un certo senso il tempo come se lì, anche fuori stagione, ci fossero sempre e soltanto bagnanti seminudi: basterebbe chiudere appena gli occhi e sentiresti il rumore della folla, le grida dei bagnanti, la musica delle radioline, il rombo pulsante di un elicottero. Non capisco gli snob che dicono: “La riviera adriatica è atroce!”. Io continuo a trovarla bellissima, fortemente evocativa, suggestiva: un film anni sessanta, un quadro pop, una scultura iperrealista, una musica ambientale [...]. Un flash potentissimo è stato invece provocato da una vecchia cassetta dei Deacon Blue arrivando alla stazione di Bologna, al tramonto. Tutto sembrò veramente un film inquadrato dal grande schermo della finestra dello scompartimento. Ero al buio e sul vetro si proiettava l'immagine arancione del deposito ferroviario e il cielo era fra il turchino, il cremisi e il blu notte... Chi stava viaggiando in questo momento? Forse io? No, erano le centinaia di volte in cui una persona con il mio stesso nome era arrivata, attraverso quindici anni, in quell'esatto punto: un accumulo di esperienze che diventavano nulle e trascurabili e lasciavano soltanto una persona sola, lì, davanti al finestrino, con gli occhi gonfi di pianto e di pietà.⁷⁴

72 G. Ronchini, *La villeggiatura come introduzione ad una apocalisse postmoderna in Rimini di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 589.

73 R. Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998.

74 P.V. Tondelli, *Il mare d'inverno*, “Rockstar”, 101, febbraio 1989.

Pier Maria Bocchi

Dalle pagine di Pier Vittorio Tondelli non è mai stato tratto un film. Tondelli sfiora il cinema soltanto una volta, con il soggetto – scritto con il regista – di *Sabato italiano* (L. Manuzzi, 1992), poi però profondamente rimaneggiato dalla sceneggiatura di Marco Tullio Giordana, Angelo Pasquini e lo stesso Manuzzi, alla quale peraltro Tondelli non partecipa, un po' per disinteresse, un po' per la malattia che l'ha portato alla morte. All'indomani del successo di *Rimini* lo scrittore prende in considerazione l'ipotesi di un adattamento cinematografico del suo terzo romanzo, ma l'abbandona subito; e anche alla candidatura dei fratelli Vanzina, che lo vogliono portare sullo schermo, egli resiste, rifiutandola¹. Troppa esposizione, il cinema, probabilmente. Tondelli è un timido, non un trasgressivo; per dirla con Giovanni Dall'Orto, ha «un gran bisogno di discrezione, quiete e affetti quotidiani»². Il successo e le polemiche editoriali lo travolgono suo malgrado. Tondelli non è Busi, non ne ha lo spirito impetuoso, la smania di protagonismo. Il cinema forse, al pari del clamore mediatico, lo spaventa. Il grande schermo è troppo grande; e il piccolo, quello della televisione, è troppo demonizzato ed eccessivo per un autore schivo.

Tuttavia, se a Tondelli il cinema sta esageratamente largo, a tal punto da non “trovarcisi” (fino alla rinuncia totale), negli anni Ottanta e Novanta – al netto dell'occasione vanziniiana – è il cinema stesso che sembra respingere qualunque evenienza tondelliana. Il cinema italiano di questo ventennio sceglie di astenersi dall'immaginario dello scrittore di Correggio. Forse è diffidente, senza dubbio ne è intimorito (per conformismo, per omologazione, probabilmente per omofobia). Le immagini tondelliane non aderiscono alle immagini di un cinema che, anche quando apparentemente affine, finisce per deviare, distrarsi, talvolta corrompersi. Non per scelta: direi piuttosto per naturale e non astiosa avversione. Il cinema è non-disposto ad accogliere un mondo tanto “volgare” (*Altri libertini*) quanto introspettivo (*Camere separate*), scandaloso e schietto, diretto e contemporaneamente sfuggente (*Rimini*); un mondo che ha le generalità chiare e riconoscibili eppure risulta ingombrante e socialmente – oltre che “politicamente” – ingestibile.

Nell'epoca della sua massima eco, Tondelli è costantemente e ostinatamente allontanato dal mercato delle immagini. Nel cinema italiano degli anni Ottanta e Novanta il tondellismo è, nel migliore dei casi, un semplice sfondo: non è tradito, dal momento che non è evocato;

1 Si veda il saggio di Gabriele Rigola contenuto in questo stesso speciale.

2 G. Dall'Orto, *Con le ali tarpate: Pier Vittorio Tondelli (1955-1991)*, <http://www.giovanidallorto.com/biografie/tondelli/tondelli.html>.

non è elaborato, non è citato, non è né trattato né tradotto. Cinema e tondellismo non dialogano. Se c'è comunicazione, si tratta quasi sempre di un'intesa superficiale. Di facciata. Nel cinema italiano Tondelli è tutt'al più ridotto a cornice; è un cliché paradigmatico sotto forma di vago sentire, un modulo impercettibile e inconscio. Facile ad esempio pensare tondelliana la provincia ascolana, stanca e opaca, di *Il grande Blek* (G. Piccioni, 1987), dove la gioventù sceglie una ribellione un po' spuntata per evadere da una consuetudine di normalità asfittica. Anche il grigiore impreciso del neo-noir *La fine della notte* (D. Ferrario, 1989) è allora tondelliano, perché fermo nel tempo di una storia generazionale senza qualità. Ma sono credibilmente scenari sbrigativi: di Tondelli mancano il linguaggio, la grammatica, la violenza paratattica di certe pagine dure e scontrose. La fuga non è di per sé sinonimo tondelliano; i suoi personaggi, infatti, non fuggono, piuttosto vagabondano attorno a se stessi, quasi mai per volontà ma anzi per incapacità gestionale (*Altri libertini*, *Pao Pao*, *Rimini*); anche gli spostamenti continui di *Camere separate* sono sintomo di inadempienza caratteriale e identitaria.

La scrittura e i mondi di Pier Vittorio Tondelli appartengono a un'insofferenza implorsa, chiusa, a cui raramente è concesso un esito. Perfino il nervosismo instabile di *Altri libertini* è tutto già collassato nel momento stesso della sua massima vitalità. Nel cinema italiano non esiste nulla di simile. I drogati di *Non contate su di noi* (S. Nuti, 1978) e *Amore tossico* (C. Caligari, 1983) strisciano e si svuotano, mentre quelli del primo romanzo di Tondelli si gonfiano di energia impossibile da scaricare. L'eroina tondelliana ha il valore sociale di una gomma da masticare, è prima di qualunque cosa un simbolo, uno "status", mentre nei film di Nuti e di Caligari è l'ultima spiaggia di una condizione perduta. Cercare e volere la droga è per Tondelli nient'altro che un luogo dove "stare", non un motivo di sopravvivenza. D'altronde sono spazi da abitare, benché spapolati e mai veramente "abitati", anche quelli romani di *Pao Pao*, nei quali la gioventù militare non brama niente e brama tutto, tra amori sconsiderati e derive a cui è impossibile resistere. I tormentatissimi ragazzi di leva di *Marciando nel buio* (M. Spano, 1995) soffrono tutti di sociologismo e di psicologismo, come quelli di *Naja* (A. Longoni, 1997), che per giunta guarda più a *Streamers* (R. Altman, 1983) che alla pesantissima leggerezza tondelliana. In questi film l'individuo è il prodotto congenito di un ambiente corrotto alle radici, mentre in Tondelli il personaggio non ha dimora e non ha luogo di nascita, non possiede legami con il mondo, non ha nei suoi confronti nessun debito e nessun obbligo, perché la realtà è un fenomeno "secondario", essa "è" ma non sta a guardare, si rivela carta da parati pressoché inavvertibile, e la persona, che della realtà "se ne frega", agisce in preda a un raptus egocentrico, per il quale è appunto l'io la sola realtà possibile. È con *Rimini* che il mondo comincia a farsi vedere con più risolutezza, anche nelle sue profonde piaghe epocali (la speculazione edilizia), ma le pagine tondelliane – con buona pace di Stefano Casi, difensore del Tondelli quale voce della generazione di giovani degli anni Ottanta, divisa fra trasgressione e disimpegno. [...] attento cronista dei costumi, dei linguaggi, delle speranze e dei miti dei suoi coetanei, sbandati e creativi, persi tra musica, sesso e droga. Di questa generazione sceglie di essere il portavoce

con una “scrittura rock” che trasforma il gergo giovanile in lingua letteraria³ – rinunciano largamente alla critica e alla condanna della contemporaneità per ascoltare con insistenza il cuore degli uomini. È in questo solipsismo esasperato, croce e delizia del tondellismo, che il cinema italiano non riesce a “formarsi”. Se nei romanzi di Tondelli il moto perpetuo dei personaggi ha la funzione di una perimetrazione dell’identità, nel cinema italiano è un comportamento, un gesto che si attua quale insurrezione giovanilistica contro il sistema. In Tondelli non c’è mai rivolta, probabilmente perché il sistema è “fuori discussione”, un concetto inadeguato e quindi inesistente, almeno come presenza manifesta. Il potere, l’egemonia del pensiero, il tradizionalismo delle idee sono in Tondelli dati per scontati e tolti di mezzo; anche in *Rimini*, dove l’insofferenza per un ordine costituito sembra muovere il protagonista, la realtà – del mestiere, del mondo, degli affari – è subordinata all’inevitabile giostra dell’individuo, che gira e si rigira in verità senza meta (e senza significato). A questo proposito, tondelliani potrebbero sembrare *Pirata! (Cult Movie)* (P. Ricagno, 1984), *I ragazzi di Torino sognano Tokyo e vanno a Berlino* (V. Badolisani, 1986) e – un po’ in anticipo sui tempi – *Bambulè* (M. Modugno, 1979) e il cortometraggio *No Future* (G. Soldi, 1982): ancora un volta però, e malgrado «l’assenza, in Italia, di qualcosa di simile a una vera e propria “cinematografia punk”»⁴, è la dimensione sociale a prevalere, dentro la quale i giovani si perdono anche quando si ingegnano per tenerle testa con provocazioni postmoderne (nei film di Ricagno e Badolisani) o addirittura situazioniste (in *No Future*). Sia *Pirata!*, sia *Bambulè*, sia *I ragazzi di Torino* propongono il racconto delle pratiche sociali e dell’immaginario propri delle subculture punk e post-punk. In tutti e tre i film, i protagonisti esprimono un’attitudine a metà strada tra il disprezzo per la civiltà occidentale dei *Minima Moralia* e una sorta di flânerie nei panorami urbani, fluttuante tra segni di attrazione e repulsione⁵: non c’è disprezzo manifesto in Tondelli, né per un sé misero, né per la realtà egemonica; e se si può parlare di attrazione e repulsione, a proposito dei suoi personaggi, si tratta prevalentemente di sentimenti gravitazionali della persona quale unica consistenza, senza termini di paragone o archetipi da demolire.

Tondelli è per il cinema italiano non una spina nel fianco, casomai una presenza-assenza “esotica”. In *Sabato italiano* ciò che rimane del soggetto originale è l’episodio (ispirato da un fatto realmente avvenuto) con Francesca Neri, prostituta d’alto bordo che si ritrova suo malgrado assoldata da due bambini intraprendenti e dal forte spirito imprenditoriale per una festa (a Colonia Varese nel ravennate, usata anche nel 1983 da Pupi Avati per *Zeder*) con spogliarello e soli spettatori minorenni, che durante l’esibizione invocano gioiosi e innocenti «Nuda! Nuda!». Non è un caso che tra tutte le circostanze appartenenti alla prima idea del film, questo frammento sia il più amato dallo scrittore (lo rivela il regista Manuzzi). Non dunque il gioco d’azzardo, le notti in discoteca, la droga, il sesso, la facilità

3 S. Casi, *Tondelli, Pier Vittorio*, in D. Del Pozzo, L. Scarlini (a cura di), *Gay – La guida italiana in 150 voci*, Mondadori, Milano 2006, pp. 251-252.

4 R. Catanese, *Pirati: la scena punk e post-punk in Italia*, in L. Malavasi (a cura di), *Italia, anni Ottanta. Immagini, corpi, storie*, “Bianco e nero”, 585, 2016, p. 56.

5 Ivi, p. 57.

a concedere il proprio corpo per pochi spiccioli, la gioventù sbandata, le scommesse clandestine, le sfide destinate alla tragedia, gli incidenti mortali del weekend (allora un nervo italiano scoperto), cioè le occasioni da notiziario, gli strilli da prima pagina, gli argomenti da dibattito post-telegiornale. A Tondelli, la cui “apatia” nei confronti della sfera pubblica è un’arma di protezione identitaria personale, piace una storia grottesca e fanciullesca, popolata di bambini che mettono in salvo la generosa e comprensiva squillo dalle grinfie dei loro genitori, accorsi sul posto per salvare la prole da cotanta perversione scandalosa. Una favola (benché “reale”). Il cinema, insomma, per Tondelli è probabilmente uno sfogo candido, senza mediazioni, senza ambizioni cronachistiche. Il rifiuto a concedere i diritti di *Rimini* ai fratelli Vanzina può indicare un semplice caso di asilo, più che di esilio: ripararsi dalle immagini per tutelarne la purezza. Non c’è ostilità: c’è, al contrario, l’onestà di chi sa cosa essere. Lontano dai riflettori. Fuori dai salotti. Fuori dalla sala e dalla tv. I personaggi tondelliani occupano uno spazio completamente isolato e presente soltanto a sé, pur aderendo a una certa comunità (*Altri libertini*, *Pao Pao*) e via via sempre più consapevoli di un universo caotico e poco benevolo (*Rimini*, *Camere separate*), mentre i film italiani degli anni Ottanta e Novanta credono con più forza nella necessità di una ragione “politica”. Prima il mondo, insomma, e poi l’uomo. Un cinema indeterminatamente “alla Tondelli” che però sceglie quasi sempre e inevitabilmente il giudizio, e non il più “casto”, terso e schietto sguardo di Tondelli.

Per manifestarsi sensibilmente tondelliano, al cinema serve quindi smarcarsi dall’opinione e liberarsi dal commento. Qualcuno ci riesce. Per esempio Paolo Bologna con *Fuori dal giorno* (1982) e Daniele Cesarano con *Obbligo di giocare – Zugzwang* (1989), curiosamente due neo-noir (un genere mai affrontato da Tondelli) che chiudono il racconto su un solo personaggio centrale, e dove la realtà è percepita, non subita; si trasforma, non si dà. Come in *Altri libertini* e in *Pao Pao*, in questi due film è il soggetto che attiva un movimento centripeto diretto a svelare, più di qualunque situazione o condizione, la propria posizione, in sé e per sé. In *Fuori dal giorno* e *Obbligo di giocare – Zugzwang* i protagonisti non sono lo specchio del reale, e neppure – banalmente – il suo prodotto: sono invece il suo valore, la funzione, il motivo. Nel film di Bologna uno spacciatore romano e aspirante filmmaker vuole realizzare il sogno di girare un poliziesco, ma alla moviola la depressione vince sull’entusiasmo, e lui finisce per perdersi nella notte. Nel thriller psicologico e quasi horror di Cesarano, invece, uno studente universitario e tecnico delle luci di un teatrino romano assiste casualmente a un duplice omicidio: l’ossessione per l’assassino, di cui scopre l’abitazione, lo conduce a vivere un incubo fin troppo autentico. Poco tondellismo, in apparenza: eppure il soggettivismo, quantunque declinato secondo dinamiche di genere (specialmente in *Obbligo di giocare – Zugzwang*), è quello tipico di Tondelli, ha la stessa decisione, la stessa prepotenza insindacabile, alla larga da bilanci generazionali o analisi del sistema. Nel cinema italiano di questo periodo è una rarità (dei titoli già citati, probabilmente il più analogo è *I ragazzi di Torino sognano Tokyo e vanno a Berlino*).

Anche Silvano Agosti, nella sua ricerca ostinata dell’arte per l’arte, riesce a cogliere di Tondelli il lato più ondivago. Nell’episodio di *Quartiere* (1987) intitolato *Amore lieto di-*

sonore – *Autunno*, due ex compagni di scuola vivono un’intensa passione d’amore, prima che uno di loro prosegua per la sua strada e si sposi. Agosti insegue un cinema di ventura (sono parole sue) che sappia accennare, piuttosto che affrontare. *Quartiere* è «un’opera anonima, come i murali di un villaggio o le intonazioni di canti popolari»⁶; e “anonime”, in effetti, ma nel significato di ignote, senza firma perché universali, perfino “misteriose”, sono le vicende tondelliane di ragazzi che cercano senza trovare, disperati e allo stesso tempo felici di esserci, qui, adesso, in un momento e nel successivo. E benché il futuro sia già scritto, ciò non ostacola quel moto perpetuo che vuol dire *io*. «Il segreto è nascosto nel procurare a se stessi e agli altri, ogni giorno nuovi amori, nuovi amici, nuove conoscenze, rinnovati progetti, così da rendere il tempo dell’anno smisurato e la stagione della vita quasi perenne»⁷: la sensazione è che perenne sia lo stato di luogo nei romanzi di Tondelli, una diffusione costante del sentimento di vivere l’attimo; un attimo che dura giorni, mesi, un’esistenza intera. Difficile, se non impraticabile, riprodurlo in immagini. Il cinema italiano è inidoneo a “narrare” l’odore che Tondelli auspica nelle ultime righe di *Altri libertini*: «Cercatevi il vostro odore e poi ci saran fortune e buoni fulmini sulla strada»⁸. Lo scrittore incita al riconoscimento del corpo, e con un incoraggiamento collettivo a distinguere e a distinguersi, «Col naso in aria fiutate il vento, strapazzate le nubi all’orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all’avventuraaaaa!»⁹, egli sembra aizzare le piazze per una rivoluzione sessuale arcobaleno (“ante litteram”). Ma è evidente quanto l’esortazione appartenga a un’illusione tutta interiore, flusso di coscienza che chiede a gran voce e implicitamente si dà già la risposta. È infatti il soggetto, più di qualunque “noi” (e “voi”), il nodo da sciogliere dell’intera produzione tondelliana: *Rimini* e *Camere separate*, a tal riguardo, paiono di *Altri libertini* e *Pao Pao*, più che il logico scioglimento, una specie di smentita. Il cinema, in questo caso, si dimostra ancora una volta inopportuno, e finanche sconveniente. Gianni Minello mi ha confessato che con i suoi film, girati in estrema indipendenza, ha voluto dare voce a chi non l’hai mai avuta. E che non soltanto non ha mai incontrato Tondelli, ma che fatica a trovare tracce tondelliane in ciò che ha fatto. Minello si ispira a Pasolini e a Saba, rivendica i finali aperti di Rossellini, ma quando lo incalzo su Tondelli si ritrae (riconoscendone comunque l’importanza). Lo capisco. In un film come *I ragazzi della periferia sud* (1984), l’espressione è prepotentemente pasoliniana. E malgrado *Un ragazzo come tanti* (1983) tocchi corde che di Tondelli richiamano certe dinamiche di coppia nel privato (penso agli sviluppi più “domestici” di *Pao Pao*), il cinema di Minello è istintivamente più consono ai sentimenti e ai luoghi di Pasolini, come rivela già il suo esordio, *Nel cerchio* (1976), la vicenda di un giovane sardo in cerca di fortuna a Venezia e destinato all’isolamento e alla sventura, che Mauro Giori, inflessibile, biasima per le approssimazioni di una fattura diletteantistica che accentua una messinscena raggelante, il senso di reificazione del corpo maschile suscitato da un sostenuto voyeurismo e il disorien-

6 Testimonianza di Silvano Agosti, dal booklet del DVD.

7 Ibid.

8 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1987 [1980], p. 195.

9 Ibid.

tamento derivante da un racconto lacunoso, in cui i colpi del destino si fanno più vessatori in quanto non propriamente motivati¹⁰.

Non è casuale insomma se anche i film di Gianni Minello, che mi cita come opera di riferimento per uno sguardo queer indipendente negli anni Ottanta *Il sapore del grano* (G. Da Campo, 1986), peraltro estranea a ogni immaginario tondelliano, sembrano allontanarsi, quando non addirittura prendere le distanze, dalle pagine di Pier Vittorio Tondelli. Che è un ingombro, appunto, non una scontata e inevitabile ispirazione. Rispetto alla confidenza e alla riservatezza tondelliane, questo cinema italiano è sottomesso a se stesso, arrendevole nei confronti del pensiero dominante non perché non lo sfidi (spesso apertamente), ma in quanto lo identifica e legittima. Reso modello di confronto, il sistema si nutre pure del soggetto, lo accorpa e lo fa suo, anche laddove, come nel caso di *I ragazzi di Torino sognano Tokyo e vanno a Berlino*, «delle sottoculture emerge soprattutto la centralità dello scambio artistico e intermediale»¹¹. In Tondelli, al contrario, l'individuo – come suggerisce Agosti con *Quartiere* – è una forma al di sopra delle parti, non ha eguali e, per questo motivo, non ha ragione di competere. Se c'è scontro, è sempre e soltanto con la propria idea di sé: «Forse mi stavo finalmente liberando da me stesso e dal mio sogno. Da qualche parte doveva pur attendermi una qualche tranquilla rivista mensile di sport, di giardinaggio o di arte»¹². Una *tranquilla rivista mensile* è la valvola di scarico che Pier Vittorio Tondelli probabilmente si attende dal cinema e per il cinema, come la favola dell'episodio con la prostituta e i bambini imprenditori di *Sabato italiano* che lo entusiasma così tanto. Un'attesa quasi del tutto vana, come si è notato. Non è colpa di nessuno, né di Tondelli, né del cinema. Non sono mondi complementari.

10 M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Utet, Torino 2019, pp. 225-226.

11 R. Catanese, *Pirati: la scena punk e post-punk in Italia*, cit., p. 56.

12 P.V. Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano 1988 [1985], p. 289.

GLI ANNI OTTANTA, TONDELLI, LA PROVINCIA. IMMAGINARI
DI UN “NUOVO ROCK ITALIANO”, DA VASCO ROSSI AI CCCP

Jacopo Tomatis

A Luca Marconi

Introduzione: la popular music, la letteratura, l'immaginario

Esiste – nel modo in cui possono esistere «unità culturali»¹ di questo tipo – un “rock italiano degli anni ottanta”. Si può cioè delineare un suo *immaginario* (o, si potrebbe dire, una sua *ideologia*) il quale, a sua volta – con le sue convenzioni stilistiche, di sound, il suo canone – non è che un tassello di quel più ampio immaginario degli anni ottanta che inevitabilmente affiora ogni volta che si comincia a riflettere su Pier Vittorio Tondelli. La stessa nozione di “anni ottanta”, anche per merito di Tondelli, è ormai diventata una categoria critica ed estetica in sé e per sé, buona per parlare di musica ma anche di costume, di cinema, di moda, di stile.

Ci sono naturalmente molti anni Ottanta diversi dentro “gli anni ottanta”, e non necessariamente i tre protagonisti di questo saggio – Tondelli, Vasco Rossi e i CCCP – appartengono agli stessi. Qualcosa però li accomuna. Non è particolarmente stimolante registrarne la prossimità geografica, né ricercare le tracce di un sentire comune, quando non dei contatti diretti (che pure, come vedremo, non mancano) fra *Autobahn* e *Ortodossia*, o fra *Vita spericolata* e certi frammenti di *Un weekend postmoderno*. Piuttosto, si può partire da Tondelli per arrivare a Vasco e ai CCCP proprio seguendo i fili della trama di quell’immaginario che loro stessi hanno contribuito a intessere.

Questo tipo di approccio, per giunta rivolto a uno snodo fondamentale per la comprensione del Novecento come è quello fra anni settanta e anni ottanta, ha evidentemente delle implicazioni epistemologiche. Attraverso la riflessione sul concetto di “immaginario” si possono superare alcuni dei paradigmi più usurati che caratterizzano lo studio del rapporto tra la letteratura e la musica pop. Da un lato – soprattutto nella direzione che va dalla letteratura alla musica – la centralità della nozione di *influenza*, che porta a interpretare il lavoro degli autori di canzoni in relazione ai loro modelli letterari più o meno dichiarati, fino al paradosso di analizzare le canzoni come forma di letteratura in sé e per sé, risolvendole con gli strumenti della critica letteraria. È un modello che in Italia si lega all’egemonia culturale esercitata dalla canzone d’autore a partire dagli anni sessanta e settanta: esso sembra efficace soprattutto per quell’oggetto, e mostra la corda se applicato ad altri generi e ad altri decenni. Dall’altro – nella direzione opposta, dai dischi alle pagine dei romanzi – la tendenza a leggere invece la musica come *colonna sonora* della letteratura,

1 Su questo concetto, cfr. R. Altman, *Silent Film Sound*, Columbia University Press, New York 2004, p. 19.

sfondo della narrazione e amplificatore, per così dire, del senso del testo. È qualcosa di ben riconoscibile nell'opera di Tondelli, che ha una delle sue cifre più originali proprio nella presenza costante della musica pop, fino al caso limite rappresentato da *Rimini*, dove è lo scrittore stesso a fornire una playlist di ascolti che si accompagna al libro².

Entrambe queste modalità, tuttavia, forniscono solo un piccolo pezzo del puzzle a chi volesse provare a comprendere la popular music in relazione alla cultura e al contesto sociale – e viceversa³. I libri, così come le canzoni, raccontano la realtà ma anche la plasmano a nostro beneficio, come ha ricordato Enrico Palandri in alcune belle pagine dedicate proprio all'amico Tondelli: «Come cittadino chi scrive è sottoposto come tutti ai casi della storia e può aderirvi o meno, ma come scrittore, proprio come Pier, è interessato a trasformare il mondo che ha di fronte in tessuto del suo racconto»⁴.

A sua volta, quello stesso tessuto del racconto reinventa e ricostruisce il mondo, e ce lo restituisce dotato di un senso nuovo. Studiare l'immaginario significa avere a che fare con queste reinvenzioni, queste relazioni fra realtà e finzione, per comprenderle e mapparle. L'obiettivo di questo saggio è allora quello di riflettere su come Tondelli abbia contribuito alla costruzione di un immaginario condiviso degli anni ottanta in relazione alla musica rock, nella circolazione di suoni, parole e significati sulle strade di quell'Emilia che fornisce lo sfondo di molti dei suoi scritti.

Un "nuovo rock italiano" (e dei nuovi giovani) per gli anni ottanta

Nella storia della musica pop italiana il passaggio dagli anni settanta agli anni ottanta avviene nel segno di una netta discontinuità. È un momento di fratture a più livelli. La fine di quella «attivazione politica "a tempo pieno" di migliaia di giovani»⁵ che caratterizza gli anni del post-Sessantotto ha come conseguenza anche la crisi del circuito musicale alternativo come era stato inteso fino a quel momento. L'industria del disco, anche per rispondere alle sfide della nascente radiotelevisione privata, si rinnova profondamente. Le multinazionali rafforzano la loro posizione di egemonia inglobando molti dei pionieri della discografia nazionale, protagonisti della stagione precedente. In parallelo, si va sviluppando un sottobosco di nuovi gruppi rock, di festival e di etichette indipendenti, non necessariamente connotati in senso politico ma che adottano il modello dell'autoproduzione. Nuove tecnologie – i sintetizzatori digitali a buon mercato, le drum machine, le attrezzature per la registrazione

2 Cfr. F. Panzeri (a cura di), *Una colonna sonora. Musiche dai libri di Pier Vittorio Tondelli*, in B. Casini (a cura di), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni ottanta*, Baldini e Castoldi, Milano 1998, pp. 23-31.

3 Per una riflessione sullo studio della canzone in rapporto alla storia culturale, cfr. J. Tomatis, *La storia della canzone come fonte per lo studio della storia culturale (e viceversa)*, in P. Carusi e M. Merluzzi (a cura di), *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, Pacini Editore, Roma 2021, pp. 41-60.

4 E. Palandri, *Prefazione*, in R. Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998, p. 11.

5 G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003, p. 224.

casalinga ma anche il walkman e, dalla seconda metà del decennio, il CD – trasformano nel profondo i modi in cui la musica viene fatta e fruita.

Quello che appare in special modo interessante, tuttavia, è lo scarto che riguarda la *rappresentazione* della “musica degli anni ottanta” già dall’inizio del decennio. Questa appare da subito diversa, segnata da un cambio di mentalità che sembra realizzarsi sul corto periodo. Molte delle categorie interpretative incorporate nel modo in cui immaginiamo “gli anni ottanta” non sono in effetti frutto di rielaborazioni a posteriori, ma si sviluppano fin dagli albori della decade in forma di presa di posizione politica (o apolitica), di ambizione estetica, di spinta verso il “nuovo”⁶.

Fra 1979 e 1980 si ristrutturava anche il campo del rock italiano. Il retaggio dei musicisti e dei gruppi degli anni sessanta e settanta – la prima esperienza di rock nazionale – viene consegnato rapidamente alla memoria e derubricato a “vecchio”. Il salto di decennio è messo al centro di una rete di discorsi sulla musica che enfatizzano la novità e tagliano i ponti con il passato, al punto che quella cifra – 80 – compare a più riprese per annunciare e pubblicizzare la musica che verrà. Ad esempio nella testata della rivista *Musica 80*, ideale erede della critica rock di *Muzak* e *Gong* del decennio precedente, o nella collana *Rock '80* varata dall’etichetta Cramps di Gianni Sassi, che pubblica molte delle prime band nazionali che fanno propria la lezione del punk e della new wave. Proprio il punk è annunciato fin dal 1977 come la «musica degli anni 80»⁷, chiamata a rompere definitivamente con il passato, aprendo la strada a quello che comincia a essere chiamato dagli operatori e dalla critica “nuovo rock italiano”⁸. La categoria include, a cavallo dei due decenni, band come Skiantos, Confusional Quartet, Gaznevada, Luti Chroma, Litfiba, Diaframma, Neon, per estendersi negli anni successivi a Bisca, Franti, Negazione, Gang, Denovo e – a partire dal 1984 – CCCP. E tuttavia, la mutazione che attraversa le estetiche e le ideologie del rock in Italia riguarda anche fenomeni più radicati nel mainstream e non direttamente riconducibili alla scena post-punk e new wave: è il caso di Vasco Rossi, che pubblica il primo album nel 1978 ma raggiunge il successo solo nel nuovo decennio. I due mondi sono più tangenti di quanto non si sia soliti pensare, sia geograficamente sia per le reti sociali: vale la pena ricordare, ad esempio, come Tullio Ferro, chitarrista e autore per Vasco, abbia cominciato la sua carriera proprio nei Luti Chroma.

L’entrata in scena di un “nuovo rock italiano” riguarda tanto un aggiornamento dei modelli sonori e stilistici quanto la progettazione, quasi a tavolino, di un immaginario diverso. Il rock italiano è “nuovo” perché ha una «vena dissacratrice» e «anti-ideologica», perché propone il «rifiuto delle posizioni “politiche”, dei vecchi modelli di convivenza»⁹, come si legge nel primo libro che ne tenta una sintesi, *Bologna Rock* di Paolo Bertrando,

6 Cfr. J. Tomatis, *I ragazzi di oggi e la nostalgia canaglia. Il Festival di Sanremo, i media e la canzone italiana*, in L. Malavasi (a cura di), *Italia, anni ottanta: immagini, corpi, storie*, “Bianco e nero”, 585, novembre 2016, pp. 83-93.

7 M. Eusebi, *Punk-rock: la musica degli anni '80?*, “Nuovo Sound”, aprile 1977, pp. 14-15.

8 Cfr. A. Campo, *Nuovo? Rock? Italiano!*, Giunti, Firenze 1996.

9 P. Bertrando, *Bologna rock. La prima esperienza di rock italiano: testi, interviste, documenti, dal movimento '77 agli Skiantos*, Edizioni Re Nudo, Milano 1980, quarta di copertina.

pubblicato nel 1980; o perché – dall’altro lato – segna il «trionfo della music for fun, tanto a torto bistrattata dal pubblico cosiddetto impegnato»¹⁰, come scrive il critico Federico Guglielmi nello stesso anno. Non si rigettano soltanto le forme lunghe del progressive rock, i costumi di scena elaborati, gli show pomposi, le utopie *freak* e *hippie* post-Woodstock: «La nuova linfa del rock italiano», spiega *Musica 80*, «affonda le sue radici nella preistoria del movimento politico anni ’70, come, per altro verso, nel suo universo parallelo e contrapposto, nel suo negativo: l’eroina, o meglio, la “cultura dell’eccesso”»¹¹. La percezione del cambiamento in atto è dunque perfettamente calata nell’immaginario politico degli anni post-riflusso, con – da un lato – la contrapposizione tra la vecchia politicizzazione e un nuovo tipo di antagonismo e di militanza (che si delinea meglio negli anni successivi nel filone dell’hardcore punk); e – dall’altro – tra la vecchia politicizzazione e il disimpegno, l’evasione, anche in un ribaltamento nichilista che degli anni sessanta e settanta riprende i lati meno utopistici e più oscuri e violenti.

Narrazioni analoghe si applicano nello stesso periodo anche alla categoria dei giovani, bersaglio di ondate di panico morale legate alla diffusione dell’eroina. Il debutto letterario di Tondelli, nel 1980, viene letto proprio in rapporto al contesto dei “nuovi giovani”. La stessa categoria di «scrittore giovane» e l’idea di una «“nuova” o “giovane” narrativa»¹² italiana – con un uso dell’aggettivo “nuovo” che non può non ricordare quello del “nuovo rock” – si delinerebbe in Italia proprio a partire dai primi anni ottanta¹³, in rapporto a figure come quella di Tondelli.

La costruzione di un immaginario “anni ottanta” intorno a questi elementi emerge chiaramente, ad esempio, nelle pagine che *L’Espresso* dedica al lancio editoriale di *Altri libertini*¹⁴. Il disimpegno, il malessere giovanile, la droga – così come il loro legame con la nuova musica – sono ampiamente sfruttati dai commentatori chiamati a prendere posizione sul caso letterario del momento. La lettura politica in chiave negativa viene ad esempio formulata da Massimo D’Alema, all’epoca segretario della Federazione giovanile comunista italiana.

Altri libertini è un libro “politico”. Se non altro perché l’esperienza giovanile che racconta svela una “mancanza” di politica, o, se si preferisce, una crisi della politica¹⁵.

Il legame con il nuovo rock è reso esplicito anche dall’apparato iconografico. Fra le foto che illustrano il servizio, ce n’è una in cui un sorridente Tondelli viene strozzato da una

10 F. Guglielmi, *1° Festival Rock Italiano*, “Il Mucchio Selvaggio”, settembre 1980; ora in Id., *Noi conquisteremo la luna. Scritti sulla new wave italiana 1980-1985*, Rave Up Books, Roma 2013, pp. 14-15.

11 A. Bernardi, G. Mangini, S. Dall’Olio, *Rock e metropoli*, “Musica 80”, febbraio 1980, pp. 14-15.

12 R. Carnero, *Lo scrittore giovane: Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2016, p. 15.

13 Ibid.

14 G. Giudici, *Scazzo, come ti voglio bene!*, “L’Espresso”, 10 febbraio 1980, pp. 66-73. Cfr. anche A. Masini, *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pacini Editore, Roma 2019, p. 118.

15 M. D’Alema, *Ma non sono tutti così*, “L’Espresso”, 10 febbraio 1980, p. 68.

ragazza in abiti di pelle, un po' punk, un po' *fetish*: si tratta di Laura Carroli, batterista dei bolognesi Raf Punk¹⁶.

Province del rock

Il lungo servizio dell'*Espresso* – davvero emblematico da molti punti di vista – introduce anche un altro tassello fondamentale del nuovo immaginario: quello della provincia, e dell'Emilia in particolare. Il pezzo principale apre con una fotografia a tutta pagina di Tondelli ritratto sul bordo di una strada a più corsie (l'Autobrennero? La via Emilia?), che fuma seduto su un copertone da camion; sullo sfondo, un'autocisterna; a lato, una striscia di neve sporca e una campagna invernale. Un'immagine "sulla strada" che riecheggia quella della prima copertina di *Altri libertini*¹⁷, ma che allo stesso tempo ricerca con arte un certo squallore nel raffigurare la provincia (immaginiamo, emiliana) nel suo aspetto più deprimente e cupo. Una scelta forte, soprattutto per uno scrittore agli esordi.

Il tema della provincia, della fuga dalla (e del ritorno alla) routine dei piccoli centri, è centrale in tutta l'opera di Tondelli da *Altri libertini* fino a *Camere separate*, ed è uno dei fili principali del suo «romanzo critico sugli anni ottanta» *Un weekend postmoderno*: «un viaggio nella provincia italiana», nelle parole dello stesso autore, tra quella

fauna trend che da Pordenone a Lecce, da Udine a Napoli, da Firenze a Bologna, ha contribuito a rivestire quegli stessi anni ottanta, vacui e superficiali in apparenza, di contenuti e sperimentazioni, al punto da proporre come capitale morale del decennio non più una città, ma l'intera provincia italiana¹⁸.

È indubbio che fra questi «contenuti e sperimentazioni» che ha in mente Tondelli vi sia anche il "nuovo rock italiano". Esso, in discontinuità con la stagione precedente, si sta radicando lontano dal cuore del potere dell'industria discografica, della radio e della tv: a Bologna, a Firenze, e poi in una galassia di scene locali più o meno in comunicazione fra di loro. Il caso più noto è quello del Great Complotto di Pordenone (che Tondelli cita di passaggio¹⁹), documentato da un LP pubblicato proprio nel fatidico 1980. Ma, più in generale, si assiste in questi anni a un proliferare in tutta Italia di band più o meno effimere: Roberto "Freak"

16 Ringrazio Alessia Masini per aver identificato Laura Carroli nella foto. Cfr. A. Masini, *Siamo nati da soli*, cit.

17 Cfr. U. Perolino, *Fine dei movimenti e nuove identità generazionali nella narrativa italiana degli anni ottanta: Tondelli e Palandri*, "Cahiers d'études italiennes", 14, 2012, p. 153; Kerouac è anche tra i modelli citati da Giovanni Giudici nel suo pezzo, cit.

18 P.V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano 1993, p. 72. La citazione è riportata anche nella quarta di copertina delle nuove edizioni di *Weekend postmoderno*.

19 P.V. Tondelli, *Gangway Cercasi* [1981], in Id., *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 2016, p. 289.

Antoni ne ha offerto una puntuale parodia nel «catalogo fantascientifico»²⁰ e quasi borgesiano che affolla il suo *Stagioni del rock demenziale* (anch'esso documentato da Tondelli²¹).

Nei percorsi attraverso gli anni ottanta che Tondelli mette insieme in *Un weekend post-moderno* compare anche un libro tanto anomalo quanto significativo per la riflessione sul nuovo ruolo della provincia: *Province del rock'n'roll. Geografie dell'arcipelago giovanile*²², edito dal Lavoro editoriale di Ancona (con cui poi Tondelli collaborerà, anche grazie alla recensione del libro²³) con postfazione di “Bifo” Berardi. Gli autori (Robert Clark e il “Club amici di Michel Foucault”) vi documentano con interviste e scritti la scena musicale della Marche, rivendicando esplicitamente una nuova dimensione provinciale del rock, una sua «geografia locale e meno estesa di quella planetaria americana e anglosassone, o anche solo italiana, che passa per le province e le città marginali»²⁴.

Invitato a forza sulla scena del mondo il giovane si presenta costantemente disponibile alla recitazione coatta di un ruolo che ricopre di volta in volta secondo le differenze d'occasione: ieri il grande tema estenuante e continuo del politico e dell'impegno, oggi quello di una processualità senza soggetto, di una indifferenza e di un disinteresse per ogni ruolo d'avanguardia e di un'inedita autonomia dai grandi “soggetti” della storia-che-fa-la-rivoluzione: il rock dell'anonimato dunque e rock'n'roll dei copioni e degli insinceri: rock delle province oscure e tutte uguali: ma rock daccapo allora; o credevate che fosse finito?²⁵

Di questo nuovo fermento rock, che proprio a partire dalla provincia e grazie alla provincia si guadagna una visibilità nazionale, Tondelli offre una lettura spesso non priva di spunti sociologici originali. Ad esempio, in rapporto alla sopravvivenza delle radio libere in provincia,²⁶ o allo sviluppo delle birrerie:

Il successo di questi locali [...] appare dunque legato alla nuova ondata rock che sconvolge soprattutto le province più oscure e che quindi abbisogna di locali per sperimentare e chiacchierare e riciclare: locali che non possono più essere le osterie (ormai tutte di lusso, con trine e merletti e bicchieri di cristallo), ma appunto birrerie con hot-dog e mescite libere al bancone; luoghi culturalmente più affini ai locali anglosassoni in cui il rock è nato²⁷.

20 Ivi, p. 288.

21 P.V. Tondelli, *Rock demenziale* [1981], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 285-287.

22 R. Clark et. al., *Province del rock'n'roll. Geografie dell'arcipelago giovanile*, Il lavoro editoriale, Ancona 1981. Tondelli dedica una lunga recensione al libro in *Gangway Cercasi*, cit.

23 B. Pasquinelli (a cura di), *Trent'anni di Lavoro editoriale. Conversazione con Giorgio Mangani*, in *Il lavoro editoriale. Catalogo storico (1979-2009)*, Il lavoro editoriale, Ancona 2009, pp. 18-19.

24 R. Clark, cit., p. 23.

25 Ivi, p. 17

26 P.V. Tondelli, *Mondoradio* [1980], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 279-284.

27 P.V. Tondelli, *Birrerie* [1981], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 293

La provincia è così diventata, agli inizi degli anni ottanta, non solo il paesaggio privilegiato di buona parte del “nuovo rock italiano”, ma anche il suo luogo simbolico, il centro ideologico di una scena nazionale composta di tante piccole realtà in contatto fra loro e con il resto del mondo, ma fieramente provinciali.

Fra la via Emilia e il West

E poi ci troveremo come le star
a bere del whisky al Roxy bar²⁸.

La Correggio di Pier Vittorio Tondelli (e, vale la pena ricordarlo, di Luciano Ligabue), la Zocca di Vasco e la Reggio Emilia dei CCCP compongono sulla mappa dell’Emilia un triangolo scaleno, opportunamente tangente all’area urbana di Bologna. In poche ore di macchina si potrebbe percorrere l’intero itinerario. E tuttavia, come sembra mostrare anche il loro costante riaffiorare dalle pagine di *Un weekend postmoderno*, più che dalla prossimità geografica questi nomi sembrano accomunati, a livello discorsivo, proprio dalla categoria di “provincia”. Una certa tematizzazione della propria condizione di provinciali e periferici, in dialettico rapporto con un qualche “centro” (Bologna, ma anche Milano, Berlino, New York, gli Stati Uniti...) è infatti l’elemento che accomuna le pur distanti poetiche di Vasco e dei CCCP, oltre che di Tondelli.

Nel caso di Vasco è l’America l’orizzonte ultimo, come era già stato per molti cantautori italiani ed emiliani: la celebrata prossimità *Fra la via Emilia e il west*, come il titolo di un disco di Francesco Guccini del 1984 e come l’ultimo frammento del *Giro in provincia* che chiude *Un weekend postmoderno*. Proprio questa – ha notato Fulvio Panzeri – è una delle chiavi di lettura dell’intero libro, nel «continuo parallelismo tra quella grande “città della notte” che è la pianura percorsa dalla via Emilia e quel “sogno americano” definito come “West”»²⁹. Altrove, per parlare di Modena e di Vasco, Tondelli scriveva che

la via Emilia era la prateria delle mie scorribande solitarie e le sue città erano i luoghi e le mura di un mio desiderio giovanile, istruito da certi autori nordamericani e, in particolare, dai cantautori emiliani dei miei diciott’anni: Equipe 84, Francesco Guccini, Lucio Dalla, Claudio Lolli. Un sogno americano, radicato da decenni in terra d’Emilia molto prima che l’Italia intera fosse soltanto una tra le molte province dell’impero³⁰.

Forse anche per via di questa prossimità avvertita, la lettura “socioculturale” che Tondelli offre di Vasco Rossi è particolarmente riuscita, e come spesso accade in *Un weekend post-*

28 V. Rossi, *Vita spericolata*, 1983.

29 F. Panzeri, *La musica della pagina. Il suo ritmo*, in B. Casini (a cura di), *Tondelli e la musica*, cit., p. 20. Cfr. anche G. Giuntoli, *Il canto di Pier Vittorio Tondelli e la musica emiliana*, “Vox Popular” 2(1-2), 2018, pp. 73-82.

30 P.V. Tondelli, *Modena* [1986], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 77.

moderno, parlando dei giovani Tondelli parla anche di se stesso e a se stesso. Vale la pena riportare il lungo frammento dedicato al rocker.

E in effetti non si può nemmeno lontanamente capire il fenomeno Vasco Rossi senza tener presente questa realtà emiliana, questi percorsi fra la città e la provincia, fra la metropoli e la sperduta cittadina dell'Appennino: percorsi che lanciano, naturalmente, il mito e il sogno all'interno di un'esistenza un po' grigia e nebbiosa, ma pungolata continuamente dalla modernità e dalla ricerca dell'evasione. I ragazzi di Modena sono i personaggi cantati dal loro aedo di Zocca, ragazzi selvaggi con una grande voglia di provare i propri limiti, ragazzi pronti a sfidare i miti inserendoli nella quotidianità [...] Modena è da questo punto di vista, insieme a Reggio Emilia e a certe sacche del mantovano, la provincia più freak d'Italia, in cui i comportamenti giovanili degli anni sessanta e settanta sono sopravvissuti non solo come mode (i jeans, i capelli lunghissimi, le motorette, i sacchi a pelo, gli amuleti orientali, i tatuaggi, gli zoccoli, le fusciasche indiane ecc.) ma soprattutto come contenuti: voglia di stare insieme, di fare casino, di raggrupparsi non tanto in opposizione ad altre compagnie, ma in antagonismo alla società adulta [...] la gran massa di giovani è quella con la Vespa accessoriata, i capelli lunghi, gli stivalacci sdruciti, un po' di marijuana in tasca, le cartine per rollare, una cascina abbandonata e ristrutturata in aperta campagna come luogo di ritrovo e di vita alternativa. Insomma, ancora una volta, gli struggenti eroi di Vasco Rossi³¹.

Questa dimensione «freak», provinciale e verace, è effettivamente una componente molto esibita nella primissima fase della carriera di Vasco. Basterebbe ascoltarne le prime interviste³², con la cadenza emiliana e tutto il repertorio di anacoluti e *non sequitur* divenuti poi marca di stile del suo modo di comunicare. Così come è facile riconoscere nelle parole delle sue canzoni un immaginario americano riletto proprio dal punto di vista della provincia, che è tanto idiosincratico quanto è – o diviene – generazionale, e che si fa poi scenario condiviso di molto pop-rock italiano degli anni ottanta e novanta. Esiste, evidentemente, un filo rosso che parte dal Roxy Bar di *Vita spericolata* e arriva a *Certe notti* e al *Bar Mario* di Luciano Ligabue, o alle canzoni degli 883³³.

Non bisogna però cadere nella tentazione di riportare tutto alla sola dimensione del testo. Per restare su un brano davvero simbolico di quella «voglia di stare insieme, di fare casino» come *Vita spericolata*, se è scontato riconoscerne i legami con il rock americano³⁴, più nello specifico – ha notato Luca Marconi – si riconoscerebbe nella canzone un'alternanza tra una dimensione privata e una in cui l'io narrante (che tendiamo a sovrapporre al Vasco-persona) si fa «portavoce pubblico di esperienze “reali” [...] invitando a un approc-

31 Ivi, p. 79

32 Ad esempio: *Vasco Rossi Inedito 1978 - Prima intervista*; <https://www.youtube.com/watch?v=hctMDCDOb5E>.

33 Cfr. J. Tomatis, *Pop, media, comunità giovanile e nostalgia in Italia: Gli anni degli 883*, in A. Carrera (a cura di), *La memoria delle canzoni. Popular music e identità italiana*, Punto a Capo, Novi Ligure 2016, pp. 212-234.

34 L. Marconi, *Vita spericolata: un film, un sogno, un'illusione*, "Vox Popular" 2 (1-2), 2018, pp. 99-126.

cio catartico»³⁵. Questa dimensione comunitaria sarebbe inscritta nello sviluppo retorico e nello stile di *Vita spericolata*: nella presenza di un *singalong* dal carattere epico, da cantare a squarciagola tutti insieme (con Vasco nel ruolo di «leader» del coro³⁶); nella scelta della prima persona plurale nel ritornello («E poi ci troveremo come le stars...»)³⁷; e ancora nel sound: ad esempio nei timbri delle chitarre o nella batteria “grossa”, questa davvero marca sonora degli anni ottanta («doveva essere una sonorità molto effettata, che desse un’impressione di grandezza», ha spiegato il produttore Maurizio Biancani rivelandone la prevedibile ispirazione: il Phil Collins di *In the Air Tonight*³⁸). La dimensione “da stadio” tipica di Vasco, e di molto rock di questi anni, è cioè già in qualche modo prevista nel testo musicale e progettata in studio di registrazione³⁹.

Nello stesso modo si possono leggere le innovazioni linguistiche di Vasco, e in particolare la sua tendenza all’uso di un linguaggio stereotipico⁴⁰ e orientato verso la mimesi del parlato, in cui la voce – con tutte le sue imperfezioni, i birignao, le cadenze emiliane – gioca un fondamentale ruolo di autenticazione⁴¹. La ricerca dell’“autenticità”, con tutti i problemi che il concetto comporta, era stata al centro della definizione della canzone d’autore negli anni settanta. Vasco agli inizi della sua carriera aderisce *in toto* all’immagine del cantautore, e come tale si presenta in alcune delle sue prime uscite pubbliche. Basta guardarlo, ad esempio, nella sua apparizione nel 1979 a *Una valigia tutta blu*, presentato da Walter Chiari⁴². Nell’occasione esegue (in playback) *Albachiara* con la sola chitarra acustica, rimanendo seduto sul bordo del palco. Ma sono lo stesso giro armonico della canzone e lo stile con cui è eseguito a “chiamare” quella dimensione da schitarrata fra amici (e la genesi del brano per come è stata raccontata da Vasco lo conferma⁴³).

D’altro canto, Vasco si distanzia quasi subito dalla figura del cantautore “classico”, proprio nel momento in cui essa entra in una profonda crisi d’identità. La canzone d’autore negli anni che seguono il riflusso è impossibilitata a veicolare i messaggi “importanti” che l’avevano caratterizzata fino a quel momento: ora il cantautore non deve fare «dichiarazioni serie più lunghe di una frase, e poi scherzarci sopra»⁴⁴. È il momento in cui si affermano al

35 Ivi, p. 118.

36 Ibid.

37 Cfr. J. Tomatis, *Pop, media, comunità giovanile e nostalgia in Italia*, cit.

38 L. Marconi, cit., p. 119.

39 Su questo punto, cfr. J. Tomatis, *Pop, media, comunità giovanile e nostalgia*, cit., p. 221; e P. Tagg, *Music’s Meaning*, The Mass Media Music Scholars’ Press, New York & Huddersfield 2012, p. 601.

40 G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 236.

41 R. Middleton, *Voicing the Popular. On the Subjects in Popular Music*, Routledge, London & New York 2006.

42 *Prima apparizione di Vasco in tv con Albachiara*; <https://www.youtube.com/watch?v=SYa96HkKYzk>.

43 «L’ho scritta una sera a cena. Avevo passato il pomeriggio con gli amici. Il pomeriggio, spesso, capitava di andare nei boschi, lontano dalla piazza del paese, e andavamo a suonare, stavamo assieme e ci si divertiva. Io arrivavo con la chitarra e suonavo, facevo casino. [...] Quel pomeriggio [Massimo Riva, poi chitarrista di Vasco, e il suo amico Alfredino] suonarono un pezzo, era roba un po’ così, non un granché. Però aveva un bel giro di do, sai, proprio il giro di *Albachiara*»; M. Poggini, *Vasco Rossi. Una vita spericolata*, Rizzoli, Milano 2008; citato in L. Colombati, *La canzone italiana 1861-2011: storie e testi*, Ricordi-Mondadori, Milano 2011, p. 2139.

44 F. Fabbri, *Una teoria dei generi musicali, due applicazioni*, Relazione presentata alla Prima Conferenza Internazionale della Iaspm, Amsterdam, 1981.

grande pubblico musicisti come Franco Battiato o Paolo Conte, entrambi interpretabili alla luce di un ribaltamento postmoderno delle istanze del “vecchio” cantautore⁴⁵. Ed è – appunto – il momento in cui si crea il mito di Vasco Rossi, che della passata stagione recupera la dimensione comunitaria del “noi”, ora però virata fortemente sulla micro-comunità degli amici, o – in termini più nichilisti – su quella «generazione di sconvolti che non han più santi né eroi» celebrata in *Siamo solo noi*; e che, allo stesso tempo, si colloca appieno in quella *music for fun* che i critici identificavano come tipica del nuovo decennio (si pensi ad esempio all’andamento reggae di *Vado al massimo*, o a *Bollicine*).

La credibilità del personaggio-Vasco, necessaria alla sua consacrazione come rocker “autentico”, pur nel decennio della “crisi dell’autenticità”, è allora garantita soprattutto dal suo personaggio provinciale e dal pubblico che lo segue, idealmente composto da suoi pari, ugualmente provinciali e come lui “sconvolti”. Ancora, con Tondelli:

Il successo cui approdò Vasco [...] è spiegabile solo con la generosità del personaggio che riuscì a interpretare la grande anima rock della provincia italiana offrendo [...] un atteggiamento, una storia vissuta, una mitologia. In anni in cui tutto andava verso la normalizzazione, il careerismo, il perbenismo, Vasco, con la sua faccia da contadino, la sua andatura da montanaro, la sua voce sguaiata da fumatore, il suo sguardo sempre un po’ perso, diventava l’idolo di una diversità, di un farsi i fatti propri, di un non volersi irregimentare⁴⁶.

Da Karpi a Berlino

Emiliano? Certo. Non a Londra, non a Berlino, non a New York; a Reggio, a Parma, Modena, a Sassuolo, a Fiorano, a Carpi. Non siamo forse i nipotini di Togliatti? Lode all’Emilia, la più filosovietica tra le province dell’impero americano⁴⁷.

Le complesse dinamiche dell’autenticità – e in particolare del suo “rovesciamento” tra anni settanta e anni ottanta, riconosciuto da diversi studiosi al cuore di un rinnovamento delle estetiche della musica nei decenni successivi⁴⁸ – sono centrali anche nella collocazione dei CCCP nel contesto del “nuovo rock italiano”. Se Vasco affiora spesso dalle pagine di *Un weekend postmoderno*, nel caso del gruppo reggiano è addirittura documentabile un contatto diretto con Tondelli. Tanto Giovanni Lindo Ferretti quanto Massimo Zamboni – i due fondatori – hanno pubblicamente pagato tributo allo scrittore, al quale si deve la prima intervista importante ai CCCP su una testata nazionale (ancora *L’Espresso*, del 16 novembre

45 Cfr. J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 526-529.

46 P.V. Tondelli, *Cuor di provincia*, “L’Espresso”, 2 luglio 1989; citato in E. Berselli, *Canzoni. Storie dell’Italia leggera*, il Mulino, Bologna 2017, p. 130.

47 CCCP – Fedeli alla linea, *Ortodossia*, Attack Punk Sixth Attack, 1984, 45 giri ep, libretto interno.

48 Cfr. ad es. R. Middleton, cit., pp. 207 sgg.

del 1984⁴⁹). Nel 1984 Tondelli, ha ricordato Ferretti, «era già un autore affermato e noi eravamo suoi ammiratori dai tempi di *Altri libertini*. Aveva ricevuto *Ortodossia*, gli era piaciuto un casino e aveva cercato Massimo⁵⁰». Zamboni ha invece ricordato il legame con Tondelli nel suo romanzo autobiografico (davvero molto tondelliano nello stile) *Nessuna voce dentro*, sostenendo di non aver letto subito *Altri libertini* ma esplicitando un'affinità avvertita come profonda già nei primi anni ottanta: «Tutti mi consigliano la lettura ma temo che quelle pagine siano tanto simili al nostro vivere quotidiano da non aver voglia di guardarmi a così breve distanza⁵¹».

La vicinanza del primo Tondelli ad alcuni testi dei CCCP è in ogni caso evidente, sia nei temi sia nello stile. Si potrebbero facilmente accostare certi passi tondelliani con brani come *Allarme*, *Io sto bene*, *Rozzemilia*, o *Emilia paranoica*. Quest'ultima sembra quasi evocare – anche se probabilmente non in modo consapevole – l'articolo che apre *Un weekend postmoderno: A Karpi! A Karpi!*, risalente al 1980⁵².

Posso essere uno stupido felice
Un prepolitico, un tossicomane
Un posto dove andare alla moda, quello che si dà nelle storie d'amore
Quello che si dà perché ha paura
Camminare leggero, soddisfatto di me
Camminare leggero, soddisfatto di me
Da Reggio a Parma, da Parma a Reggio
a Modena a Carpi, a Carpi al Tuwat, a Carpi al Tuwat, a Carpi al Tuwat
Emilia di notti, dissolversi stupide sparire una ad una
Impotenti in un posto nuovo dell'ARCI
Emilia di notti agitate per riempire la vita
Emilia di notti tranquille in cui seduzione è dormire.

La stessa ispirazione tocca anche i testi che accompagnano il ricco libretto di *Ortodossia*, EP di debutto del gruppo, che è difficile non accostare alle riflessioni di Tondelli sull'Emilia come «sogno americano». Gli stessi contenuti sono replicati nella citata intervista di Tondelli sull'*Espresso*.

Punto primo: quando l'America indica la luna, gli idioti guardano l'America. Dallas, Los Angeles, New York, Miami, San Francisco, che altro?

49 Il contributo, compresa l'intervista, è ripubblicato in P.V. Tondelli, *Punk, falce e martello* [1984], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 294-299. L'articolo originale è riprodotto in A. Campo (a cura di), *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, Giunti, Firenze 1997, p. 48.

50 Ivi, p. 46

51 M. Zamboni, *Nessuna voce dentro. Un'estate a Berlino Ovest*, Einaudi, Torino 2017, p. 14; il romanzo è una rielaborazione di un precedente romanzo di Zamboni, *Il mio primo dopoguerra. Cronache sulle macerie: Berlino Ovest, Beirut, Mostar*, Mondadori, Milano 2005.

52 P.V. Tondelli, *A Karpi! A Karpi!* [1980], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 27-31.

Andate ad Ovest, ragazzi!

Un piccolo sforzo e la pianura padana diventa il Texas, palcoscenico di lusso per le nostre sfighe comuni. Uno sforzo ancora e la costa adriatica è la California. Desideri? Morire di look, morire con lo stereo a tutto volume. Che altro? Idiotti di tutto il mondo, divertitevi!⁵³

Le ambizioni dei CCCP emergono chiaramente anche nei testi delle canzoni, da subito caratterizzati dalla ricerca di una dimensione letteraria. La forma musicale del punk – o meglio: del punk come lo intendono i CCCP, che non hanno mai nascosto le loro influenze berlinesi – è perfettamente funzionale al dispiegarsi di liriche complesse, con una sintassi articolata, che prendono la prosa (più che la poesia) a modello. Il gruppo nei primi anni tende a costruire i brani su ritmiche ripetitive di batteria elettronica e basso, con la chitarra che ora si appoggia su quest'ultimo (come nel punk più classico), ora si muove più liberamente rispondendo alla voce, o eseguendo riff. È una struttura che lascia ampio spazio di manovra a Ferretti, libero di declamare (o salmodiare) i testi senza dover sottostare ai più comuni problemi imposti dalla prosodia dell'italiano o dai vincoli della lingua cantata. Si tratta di una innovazione stilistica che caratterizza altre band di questi anni (i Franti o i Diaframma, per esempio), ma che i CCCP sapranno in seguito importare anche nel mainstream, soprattutto nella loro successiva incarnazione come C.S.I. – Consorzio Suonatori Indipendenti. Sono moltissimi i gruppi e musicisti che negli anni hanno dichiarato il loro debito con Ferretti e con questo modo di intendere la forma-canzone: tra i più ovvi, i Massimo Volume e, in tempi più recenti, Le Luci della Centrale Elettrica e gli Offlaga Disco Pax (tutti progetti nati in Emilia-Romagna, oltretutto).

Il contributo dei CCCP alla nuova scena non è però solo stilistico, ma riguarda la rivendicazione di quella autenticità provinciale che avevamo riconosciuto in Vasco, e che qui viene portata alle sue estreme conseguenze. Anche in questo caso sembra possibile tracciare un legame con Tondelli, al punto che la narrazione “ufficiale” della nascita dei CCCP pare quasi un pezzo di *Altri libertini*, con Ferretti e Zamboni in “fuga” da Reggio Emilia che si incontrano a Berlino tra club underground e case occupate⁵⁴. Si potrebbero ad esempio accostare questo passo di Ferretti, da un'intervista degli anni novanta:

Tra Carpi e Berlino c'è un legame speciale, perché a Carpi comincia l'autostrada del Brennero: perciò noi consideravamo Carpi come la periferia estrema di Berlino. Montavi in auto da una parte e arrivavi in fondo dall'altra⁵⁵.

E questo celebre passaggio di *Autobahn*:

53 CCCP, cit.

54 Si potrebbe anche ricordare come la prima incarnazione della band si chiami Mitropank, in omaggio alle stazioni di servizio Mitropa lungo l'autostrada per Berlino.

55 A. Campo (a cura di), *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, cit., p. 42.

Correggio sta a cinque chilometri dall'inizio dell'autobrennero di Carpi, Modena, che è l'autostrada più meravigliosa che c'è perché se ti metti lassù e hai soldi e tempo in una giornata intera e anche meno esci sul mare del Nord, diciamo Amsterdam, tutto senza fare una sola curva, entri a Carpi ed esci lassù⁵⁶.

Al di là di un (probabile) dialogo intertestuale, la dialettica tra provincia e città, tra centro e periferia, è da subito il vero cuore della poetica dei CCCP; una poetica profondamente originale, e avvertita come tale dal pubblico. Ha spiegato Zamboni:

Facevamo un pezzo con la nostra batteria elettronica sfigatissima, che mandava fuori un segnale molto fastidioso e fuori sincronia sparato a tutto volume, e Giovanni urlava: "Non a New York, non a Londra, non a Berlino, non a Parigi/ A Fiorano, a Sassuolo, a Reggio, a Carpi". E tutti i punkettoni erano colpiti un casino da quell'idea⁵⁷.

Anche l'adesione a un'estetica filosovietica, in cui immagini della DDR e dell'Urss sono decontestualizzate con spirito situazionista (in maniera simile all'uso che i primi punk londinesi facevano delle svastiche), ma allo stesso tempo esposte con orgoglio e come forma di *ostalgia*, può avere un senso unicamente dalla provincia emiliana, «la più filosovietica tra le province dell'impero americano»⁵⁸. Al cuore di tutto questo, come in Vasco, c'è l'orgoglio provinciale, la voglia di rivendicare «una diversità», «un non volersi irregimentare», come scriveva Tondelli⁵⁹. «Reggio Emilia è il centro del mondo perché ci sono i CCCP»⁶⁰. È questa la «rivoluzione copernicana del rock» italiano⁶¹, nella efficace formula del critico Alberto Campo.

Ed è questa, in conclusione, la rivoluzione copernicana della provincia degli anni ottanta narrati da Tondelli, dove «noi siamo al centro del mondo come chiunque altro, perché il centro del mondo non esiste più, se non nella testa della gente»⁶².

56 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 2013 [1980], p. 181.

57 A. Campo (a cura di), *Fedeli alla linea*, cit., pp. 38-39.

58 CCCP, cit.

59 P.V. Tondelli, *Cuor di provincia*, "L'Espresso", 2 luglio 1989; citato in E. Berselli, *Canzoni*, cit., p. 130.

60 Intervista ai CCCP dell'aprile 1985, ora in A. Campo, *Nuovo? Rock? Italiano!*, cit., p. 33.

61 A. Campo (a cura di), *Fedeli alla linea*, cit., p. 5.

62 Intervista ai CCCP dell'aprile 1985, cit.

Chiara Tavella

Bologna, fine anni Settanta: nell'aula di via Guerrazzi in cui Gianni Celati tiene le sue lezioni di Lingua e Letteratura Anglo-Americana la carriera dello studente Pier Vittorio Tondelli si incrocia con quella del quasi coetaneo Roberto Antoni (Bologna, 1954 – Bentivoglio, 2014), meglio conosciuto con lo pseudonimo di Freak Antoni¹. Cantautore, scrittore, attore, *performer*, poeta e disk-jockey, nel 1975 Antoni aveva fondato, insieme ad altri compagni del DAMS bolognese, gli Skiantos, il «gruppo più originale e creativo del rock italiano» (sono parole di Maria Corti²), iniziatore del rock demenziale e portavoce dell'anticonformismo e delle istanze politiche e socioculturali del Movimento del 1977³. «Ci stimavamo ed eravamo amici, o meglio: buoni conoscenti», racconterà Freak Antoni a proposito del «piacevole e garbato» “Vicky”⁴, rievocando le lunghe discussioni «di musica e di scrittura» e di altre «quisquiglie di cultura generale» che animavano i capannelli giovanili, da entrambi frequentati, in Piazza Maggiore o in Piazza Verdi⁵. Lo studente di Correggio, che di lì a poco esordirà sulla scena letteraria con lo “scandaloso” romanzo *Altri libertini*, pubblicato nello stesso anno della laurea⁶, si presenta come un grande appassionato di musica, incuriosito dalle molteplici possibilità di contaminazione tra letteratura, arti e cultura di massa. È per questo motivo che Freak Antoni decide di lanciargli una sfida, proponendogli di comporre il testo per una canzone, «a sua completa discrezione e umoralità, secondo i (suoi) gusti

1 Freak Antoni si laurea nel luglio del 1978 discutendo proprio con Celati una tesi sui Beatles, che verrà poi pubblicata l'anno successivo presso la casa editrice milanese Il formichiere con il titolo *Il viaggio dei cuori solitari. Un libro sui Beatles*.

2 M. Corti, *Skiantos: Pesissimo!*, “Alfabeta”, 24, maggio 1981, p. 12. Cfr. anche Ead., *Parola di rock*, “Alfabeta”, 34, marzo 1982, pp. 3-4.

3 «Il punk fornisce agli Skiantos un modello musicale e ideologico perfettamente adeguato a una volontà di rottura con il passato che pare svilupparsi in modo originale. Da questo punto di vista non è errato affermare [...] che l'unica cosa paragonabile alla svolta impressa dai Sex Pistols in Inghilterra siano, in Italia, proprio gli Skiantos. D'altro canto, il filone demenziale del rock ha evidentemente legami con il Movimento del Settantasette e l'ambiente universitario bolognese, sia per contatto diretto sia per affinità di approccio: il dadaismo, il gusto della provocazione (anche linguistica), insomma, sono un portato di quell'esperienza, alla quale il punk fornisce nuovi strumenti e nuove strategie», J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Feltrinelli, Milano 2021 [Il Saggiatore 2019], p. 540.

4 Oltre a essere il soprannome con cui Tondelli era noto tra gli amici, “Vicky” era lo pseudonimo con cui firmava inizialmente i suoi articoli.

5 R. “Freak” Antoni, *Testi inediti per canzoni pop*, in B. Casini (a cura di), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, Baldini&Castoldi, Milano 1998 [Editoriale Tosca 1994], p. 95.

6 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980, poi raccolto in Id., *Opere, vol. I. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2011, Come è noto, a pochi mesi dall'uscita il romanzo viene sequestrato con l'accusa di oscenità, turpiloquio e oltraggio alla morale pubblica.

personali, senza alcun obbligo o restrizione di forma e di contenuto», con l'unico imperativo di dare «libero sfogo all'immaginazione e alla creatività»⁷. Il giovane Tondelli si mostra inizialmente esitante: l'impresa di scrivere per musica gli pare troppo ardua ma decide di stare al gioco, cedendo alle reiterate richieste del compagno di corso. Il frutto della «scommessa» dei due studenti del DAMS è costituito da cinque inediti che, per imbarazzo o forse per eccessiva modestia, vengono liquidati dall'aspirante paroliere come «sciocchezze [...] elaborate [...] per puro diletto, sollazzo e trastullo degli amici»⁸. Come autore di canzoni Tondelli è convinto di non valere granché e apparentemente i suoi risultati sono meno pregevoli rispetto a quelli raggiunti da altri scrittori che hanno messo la penna al servizio della musica (si pensi, solo per fare qualche esempio limitato al contesto italiano, ai noti casi di Italo Calvino, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini ed Edoardo Sanguineti⁹). L'unico testo di Tondelli che in effetti, dopo un'opportuna rielaborazione da parte di Freak Antoni, approderà in uno studio di registrazione è *Sciare*¹⁰; gli altri “esperimenti”, gelosamente conservati nel cassetto del leader degli Skiantos fino al 1994¹¹, sono stati invece musicati e interpretati per la prima volta solo nell'estate del 2022, a oltre quarant'anni di distanza dalla stesura, in occasione di una serata-omaggio appositamente organizzata dal Comune di Rimini in ricordo dello scrittore emiliano¹².

Il semi-sconosciuto progetto musicale appena descritto, pur nei suoi esiti fallimentari, contribuisce a dimostrare la grande versatilità dell'autore e la sua disponibilità, già negli anni della formazione universitaria, a sperimentare generi e linguaggi diversi. Al di là dell'attività di paroliere, mai intrapresa se non per fini goliardici o ludici¹³, Tondelli ha

7 R. “Freak” Antoni, *Testi inediti per canzoni pop*, cit., p. 95.

8 Ivi, p. 96.

9 Sull'attività musicale di questi letterati si vedano innanzitutto C. Ferrari, *Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica*, “Storicamente”, 9, 2013, pp. 4-39; G. Inzerillo, *La “pulce” musicale di Italo Calvino. Canzoni e Allez hop*, Franco Cesati Editore, Firenze 2015; C. Benedetti, *Un musicologo inconsapevole. Le parole per musica di Italo Calvino*, Le Lettere, Firenze 2022; A. Rollo, *En ce temps-là. Quando Fortini scriveva canzoni*, in G. Turchetta, E. Esposito (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Ledizioni, Milano 2018, pp. 81-91; R. Mellace, *Sanguineti e i “suoi” musicisti. Una bussola per orientarsi*, in M. Berisso, E. Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 291-310; E. Sanguineti, *Per musica*, Mucchi, Modena 1993; *Note per un catalogo delle opere musicali scritte su testi (o ispirate a testi) di Sanguineti*, in E. Sanguineti, *Conversazioni musicali*, a cura di R. Iovino, il melangolo, Genova 2011, pp. 68-93; C. Tavella, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà dell'artista»: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica*, in C. Allasia, L. Resio, E. Risso, C. Tavella (a cura di), *Ritrattoli di Sanguineti 1930-2010/20*, “Sinestesia”, XXI, 2021, pp. 367-384; C. Calabrese, *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini*, Diastema, Rende 2019.

10 Il brano è stato inciso nell'album *Dinamismi Plastici* (Ansaldo Records, 2011).

11 I cinque testi inediti di Tondelli sono stati pubblicati per la prima volta in R. “Freak” Antoni, *Testi inediti per canzoni pop*, cit., pp. 96-99.

12 Si tratta della serata *Quisquillie con gli amici*, svoltasi il 26 luglio 2022 presso la Corte degli Agostiniani e organizzata dall'Associazione Culturale Interno4 in collaborazione con il Comune di Rimini.

13 Vale la pena ricordare che nel 1983 Tondelli, nel tentativo di descrivere con toni caricaturali la «razza del Macho Mediterraneo» che spopolava tra gli stabilimenti balneari della riviera romagnola, compie una seconda incursione ludica nel campo della scrittura per musica, inserendo in calce all'articolo *Machoman* «la canzonaccia del machoman da spiaggia», un testo che, sebbene non sia mai stato musicato, ha tutte le caratteristiche di una irriverente canzone goliardica, nata senza velleità artistiche ma con il solo intento di divertire il lettore. Per il testo integrale si veda P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano

trovato molti altri modi per declinare sulla pagina scritta la propria passione per la musica, una passione che, come è stato notato dalla critica, è profondamente «connaturata» al suo «percorso di vita» e che «forma la sua stessa fisionomia di uomo prima ancora che di artista e di scrittore»¹⁴. È sufficiente sfogliare *Un weekend postmoderno*, in cui Tondelli ha elaborato il proprio personalissimo romanzo critico sugli anni Ottanta radunando centinaia di articoli precedentemente pubblicati in quotidiani, periodici e fanzine *underground*¹⁵, per rendersi conto della grande attenzione riservata alle novità del panorama musicale contemporaneo, sia italiano che straniero. I contributi inizialmente destinati alla rubrica *Culture club* della rivista *Rockstar*, di cui Tondelli era assiduo collaboratore, contengono le impressioni dell'autore – più nelle vesti di fruitore che non di quelle di critico – su concerti, eventi e artisti e contribuiscono a tracciare un lucido ed efficace ritratto dei giovani degli anni Ottanta, a partire dalle loro abitudini, dai gusti culturali, dalle mode e dai luoghi di aggregazione¹⁶. Come ha commentato Fulvio Paloscia, Tondelli «cavalcava le espressioni giovanili senza rifiutarne una», «abbracciava la contaminazione», «ascoltava tutto» senza «storcere il naso»¹⁷, aveva sempre l'orecchio teso verso nuovi generi e nuove proposte, precorrendo talvolta i tempi e intercettando precocemente i gusti degli ascoltatori. Ma c'è dell'altro. Scopo della rubrica curata da Tondelli era infatti anche «parlare di libri» e in particolare, «parlarne proponendo soprattutto una relazione, di volta in volta diversa, fra libri e musica»¹⁸. Gli articoli talvolta contengono «scalette musicali da abbinare alla lettura di un certo romanzo» (un'operazione analoga a quella che lo stesso Tondelli compie in *Rimini*¹⁹), talaltra «un esame attento e documentato dei testi delle canzoni dei migliori gruppi» o ancora «qualche chiacchiera sui romanzi i cui protagonisti hanno a che fare con

1990, da leggersi ora in Id., *Opere, vol. II. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2011, pp. 106-110.

14 R. Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Ricordi, Lucca 2002, p. 309.

15 «L'idea di *Un weekend postmoderno* nasce come ipotesi di riunire in un ampio e complesso "romanzo critico" tutta la produzione giornalistica, letteraria e saggistica di Tondelli realizzata nel corso degli anni Ottanta». Dall'uscita di *Altri libertini* Tondelli aveva «sempre vissuto scrivendo e [...] collaborando alle riviste come scrittore e non come semplice giornalista» e con questo volume, l'ultimo pubblicato prima della morte, egli intendeva dare conto dei «dieci anni di lavoro» e dell'impressionante mole di testi da questi derivata. Il risultato è una sorta di «diario in pubblico» o, per dirla con lo stesso Tondelli, «un viaggio per frammenti, reportage, illuminazioni interiori, descrizioni partecipi e dirette, nella parte degli anni Ottanta, più creativa e sperimentale. È un viaggio nella provincia italiana, fra i suoi gruppi teatrali, fra i suoi artisti, i film maker, i videoartisti, le garage band, i fumettari, i pubblicitari, la fauna trend che [...] ha contribuito a rivestire quegli stessi anni Ottanta, vacui e superficiali in apparenza, di contenuti e sperimentazioni, al punto da proporre, come capitale morale del decennio, non più una città, ma l'intera provincia italiana». Per le notizie sulla genesi del progetto si rimanda alla ricca nota al testo pubblicata da Fulvio Panzeri in P.V. Tondelli, *Opere*, vol. II, cit., pp. 1021-1072, da cui provengono le frasi citate.

16 Si vedano in particolare i capitoli *Rimini come Hollywood*, *Frequenze rock* e *Un giro in provincia*, ivi, pp. 91-127, 303-346, 571-615.

17 F. Paloscia, *Tondelli rock reporter*, in B. Casini (a cura di), *Tondelli e la musica*, cit., p. 63.

18 Si veda l'articolo *Mezzogiorno solitario*, che funge da presentazione della rubrica *Culture club*, uscito sul n. 63 di "Rockstar" nel dicembre del 1985. Il testo è da leggersi ora in P.V. Tondelli, *Opere*, vol. II, cit., pp. 1034-1035.

19 Il terzo romanzo di Tondelli, *Rimini*, esce nel 1985 presso la casa editrice Bompiani. Si tratta di una sorta di giallo ambientato in una focosa estate della riviera romagnola. In appendice al testo l'autore inserisce una pagina di "Musiche", in cui propone una *playlist* ideale di autori e brani pop e rock (si va dai Duran Duran agli U2, da Cindy Lauper a Elvis Costello, da Prince a Bruce Springsteen) da ascoltare durante la lettura. Lo stesso Tondelli confessa in più di un'occasione l'abitudine di scrivere sempre con la musica in sottofondo. Cfr. P.V. Ton-

la musica, siano essi concertisti, ballerini, cantanti, giovani di buone speranze e musicisti falliti»²⁰. Lo scrittore emiliano è stato inoltre tra i primi a portare all'attenzione del pubblico il tema del rapporto tra poesia e canzone, anticipando un dibattito critico, oggi ancora aperto, sulla pari dignità tra i due generi e, più in generale, sulla «relazione sostanziale, e non solo retorica, fra letteratura e musica, narratività e contesto rock». Con i suoi consigli di lettura invogliava i lettori a scoprire non solo la produzione letteraria di «poeti» come Jim Morrison, Leonard Cohen, Patty Smith e Nick Cave ma anche i «racconti», le «novelle» e i «romanzi» dei padri del cantautorato italiano, da De André a Tenco, da Guccini a De Gregori, da Dalla a Bertoli²¹, molti anni prima che gli studiosi iniziassero a occuparsi del fenomeno dei «cantascrittori» (o «narratori» che dir si voglia)²².

Non stupisce dunque che la musica rappresenti un elemento cardine della scrittura tonnelliana anche quando si sconfinava in campo narrativo. A metà tra giornalismo e narrazione si colloca il capitolo *Quarantacinque giri per dieci anni* con cui si chiude, per espressa volontà di Tondelli, il volume postumo *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*²³, concepito come seconda parte di *Un weekend postmoderno*. Sono pagine gustose, in cui l'autore ripropone, riscritti in forma di racconto, undici articoli di argomento musicale precedentemente usciti su *Il Resto del Carlino*, *Rockstar*, *Linus* e *L'Espresso*: un testo per anno, dal 1980 al 1990, sul modello di una «ballata su dieci anni»²⁴. Tra questi, sarà da notare che il «quarantacinque giri» proposto da Tondelli in abbinamento al 1989 e rubricato sotto il titolo *Disco music* non è altro che la citata canzone *Sciare* da lui scritta qualche anno prima per l'amico Freak Antoni e per gli Skiantos.

Il «travaso» delle frequenze musicali dentro la pagina letteraria appare quindi innanzitutto, lo si è anticipato, come la «naturale rifrazione» di una passione. La penna del Tondelli narratore «si porta dentro [...] vaste sonorità di natura multifonica, strati di musicalità prelevati dalla realtà vivissima delle ambientazioni narrative e riflesso implicito della intensa esperienza esistenziale dello stesso autore. Molto rock, molta dance, del jazz, del pop. Meno classica, certamente, anche se non del tutto esclusa dalla narrazione»²⁵. La massiccia presenza della musica, e più in generale dei media, costituisce uno degli elementi per cui l'autore di *Altri libertini* può essere considerato, a ragione, «un «classico» della modernità letteraria»²⁶ oltre

delli, *Candid camere. Conversazione con Giancarlo Susanna*, «Music», 116, 1989, poi pubblicata in Id., *Camere separate*, Bompiani, Milano 1989 (sezione *Bonus track*), e quindi raccolta in Id., *Opere, vol. II*, pp. 691 e sgg.

20 Id., *Mezzogiorno solitario*, cit., p. 1035.

21 Id., *Poesia e rock*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 309 e sgg.

22 Per una breve analisi di questo fenomeno mi permetto di rimandare a C. Tavella, «*La musica è come un origami, se la spieghi diventa un foglio*»: esercizi intorno alle «Saghe mentali» di un «cantascrittore», «Poli-Femo», 2022, pp. 131-145, in particolare pp. 131-135.

23 P.V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 1993.

24 *Quarantacinque giri per dieci anni*, pubblicato per la prima volta in *Canzoni*, Leonardo, Milano 1990, un libro a tema composto dai racconti di cinque narratori (oltre a Tondelli, Marco Lodoli, Gianfranco Manfredi, Enrico Palandri, Giorgio van Straten), e poi raccolto nel citato volume *L'abbandono*, è da leggersi ora in Id., *Opere, vol. II*, cit., pp. 637-680. Si veda anche ivi, pp. 1073-1075, la nota al testo di Panzeri.

25 R. Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, cit., p. 309.

26 E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 24.

che uno dei casi più rappresentativi della «profonda metamorfosi culturale che attraversa il panorama letterario degli anni Ottanta»²⁷. I quattro romanzi tondelliani – dopo *Altri libertini* escono *Pao Pao* (1982), *Rimini* (1985) e *Camere separate* (1989) – riproducono linguaggi²⁸ e schemi della cultura di massa frequentata da una «generazione formata culturalmente davanti al teleschermo, cresciuta con in testa il *sound* delle più belle ballate della storia del rock»²⁹. È grazie a uno scrittore come Tondelli che il mondo della *popular music*, prima solo timidamente esplorato e sfruttato dai narratori italiani, inizia a nutrire la pagina letteraria di echi, citazioni e suggestioni³⁰ che influenzano non solo il piano del contenuto ma anche l'impianto strutturale dei testi. «Sento la musica molto vicina alla mia scrittura», confessa del resto lo stesso Tondelli nell'appendice al dramma teatrale *Dinner Party*³¹. Per le scelte lessicali e sintattiche, prima ancora che per le citazioni musicali, *Altri libertini* è stato definito un romanzo rock³², *Pao Pao* è concepito «come una cantata in dodici mesi, una toccata e fuga»³³, *Rimini*, dai toni più sentimentali, nasce dal tentativo di «costruire un libro con una partitura sinfonica»³⁴ fatta di «adagi, [...] lenti, [...] prestissimo e [...] gran finale»³⁵, *Camere separate* è suddiviso non in capitoli ma in tre “movimenti”, come se si trattasse di un «adagio condotto sull'interiorità e sul rinvenimento delle motivazioni profonde – per il protagonista – dell'amare e dello scrivere»³⁶.

27 M. Rizzarelli, *Scritture per gli anni Ottanta*, in M.A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Einaudi, Torino 2021, p. 417.

28 Sul «giovanilese» tondelliano si veda innanzitutto M. Arcangeli, *I giovani un po' "perversi" di Pier Vittorio Tondelli. Gergalismo e mimesi del parlato in "Altri libertini" (1980)*, in Id., *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007, pp. 45-68. La lingua sperimentale di Tondelli ha attirato l'attenzione anche del «lessicomane» Edoardo Sanguineti, che ha raccolto nella propria *Wunderkammer* lessicografica un denso nucleo di attestazioni provenienti dalle opere dell'autore emiliano. Su questi aspetti si veda L. Resio, «Gioie e dolori e tanta noja»: il lessico di Tondelli da “Pao Pao” alla “Sanguineti's Wunderkammer”, in A. Gialloredo, T. Pomilio (a cura di), *I segni della satira. Dai '60 a oggi*, numero monografico de “L'Illuminista”, 58-59-60, gennaio-dicembre 2021, pp. 197-214.

29 P.V. Tondelli, *Nuovo fumetto italiano* [1985], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 204.

30 Precoci modalità di utilizzo della *popular music* nella narrativa italiana, sotto forma di citazione o di colonna sonora, si riscontrano ad esempio in Pavese, Fenoglio, Arbasino, Pasolini. In generale, dalla seconda metà degli anni Cinquanta e, più ancora, dagli anni Settanta in avanti diventano sempre più frequenti, in narrativa, le scene di personaggi che ascoltano canzoni. Si vedano a questo proposito le considerazioni di E. Porciani, «Una situazione piuttosto nuova». *Alle origini della rappresentazione della popular music nella narrativa italiana*, “Polygraphia”, 2, 2020, pp. 175-191.

31 P.V. Tondelli, *Dinner party*, Bompiani, Milano 1994, *Note al testo*.

32 Confesserà anni dopo Luciano Ligabue, concittadino e lettore di Tondelli: «Io non so se avessi mai letto, fino allora, un libro così rock. Era rock la sua fisicità, la sua leggerezza, la sua tossicità, la sua urgenza, il suo ritmo, la sua popolarità, la sua ansia di vita, il suo movimento, i suoi dialoghi, il suo accostamento sempre al limite», L. Ligabue, *Altri libertini: un libro così rock*, in B. Casini (a cura di), *Tondelli e la musica*, cit., p. 89. È stato inoltre notato che *Postoristoro*, il racconto che apre il libro, ripete gesti, situazioni, momenti di pura ebbrezza autolesionistica (l'attesa spasmodica del *pusher*, l'agonia dell'astinenza...) tipici di certe ballate di Lou Reed. Cfr. U. Perolino, *Fine dei movimenti e nuove identità generazionali nella narrativa italiana degli anni ottanta: Tondelli e Palandri*, “Cahiers d'études italiennes”, 14, 2012, p. 157. Si vedano inoltre anche le considerazioni di R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2018.

33 P.V. Tondelli, *Dinner party*, cit., *Note al testo*.

34 Id., *Camere separate*, cit., p. 274.

35 Cfr. le affermazioni di Tondelli riportate in F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Transeuropa, Ancona 1994, p. 44.

36 P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 274. Inoltre, in un foglio dattiloscritto rinvenuto tra i carteggi

Guardando alla produzione di vari autori della letteratura italiana contemporanea aperti alle contaminazioni intermediali, Elena Porciani ha individuato tre «macrocostanti», riconducibili alle categorie della «produzione», della «ricezione» e della «citazione», a seconda che «al centro del discorso si trovino personaggi che producono, ascoltano o menzionano canzoni»³⁷. Altrove la stessa Porciani aveva suggerito di distinguere tra «temi dell'ascolto», riguardanti «azioni o riflessioni compiute dai personaggi o dal narratore in rapporto alla loro esperienza di fruizione della musica», e «temi della produzione», riscontrabili nei casi in cui «personaggi e/o narratore sono cantanti, musicisti o compositori»³⁸. Per quanto riguarda questo secondo livello, nei libri di Tondelli non mancano certo musicisti di professione: nella serie di racconti del *Diario del Soldato Acci* (1981) il protagonista suona la chitarra e, partito per la leva militare, ha nostalgia della sua Fender, in *Pao Pao* (1982), romanzo che rievoca in chiave ironica l'esperienza autobiografica del servizio militare, molti commilitoni sono appassionati di musica, sanno suonare e improvvisano cori e concertini, in *Rimini* (1985) Alberto è un sassofonista frustrato, mentre Thomas di *Camere separate* (1989) è un pianista.

Tuttavia, è ancora Porciani a sottolinearlo, è soprattutto riguardo i temi dell'ascolto che Tondelli «offre un più ricco repertorio»³⁹. Nei romanzi dell'autore fittissimi sono i rimandi alla musica, così come ai film, ai fumetti, alle letture che nutrono l'immaginario dei vari personaggi. Non a caso la critica ha parlato a questo proposito di un vero e proprio «palinsesto di citazioni»⁴⁰, tra riferimenti a singole canzoni, album, musicisti, band e luoghi di aggregazione come club e discoteche. Compito di queste citazioni è innanzitutto quello di contribuire a costruire l'ambientazione e a ricreare l'atmosfera di un determinato periodo storico. Già nel 1964 Pasolini, chiamato a dare la propria opinione nell'acceso dibattito intellettuale attorno alla canzone italiana, mettendo per un attimo da parte le valutazioni sulla qualità dei testi e la personale antipatia per «i cantanti e le melodie», affermava che «niente meglio delle canzonette ha il potere magico, abietamente poetico, di rievocare un “tempo perduto”» e sfidava chiunque a rievocare «il dopoguerra meglio di quel che possa fare il “boogie-woogie”» o «l'estate del '63 meglio di quel che possa fare “Stessa spiaggia stesso mare”»⁴¹. Per Roberto Favaro, Tondelli «prosegue la via tracciata da lontano dal romanzo pasoliniano», nel quale la musica «delineava spazi, affetti, interessi, sonorità diegetiche delle scene»⁴²: il rock degli anni Sessanta e Settanta, da quello psichedelico dei

dell'autore è presente un'ulteriore dichiarazione di poetica, risalente probabilmente al periodo in cui venivano corrette le prime bozze del romanzo: «*Camere separate* si compone, al momento, di “Tre movimenti” dal titolo rispettivamente *Verso il Silenzio*, *La Conquista della solitudine*, *Camere separate*. Dico Movimenti proprio in senso di “ritmi musicali” poiché una spartizione in capitoli non mi andava bene in quanto presupponeva consequenzialità e avanzamento o giustapposizione [...]. Invece queste tre parti affrontano ognuna gli stessi temi, hanno a grandi linee gli stessi personaggi, si svolgono negli stessi luoghi», ivi, p. 248.

37 E. Porciani, «Una situazione piuttosto nuova», cit., p. 176.

38 Ead., *Dalla colonna sonora alla colonna insonora*, “Cahiers d'études italiennes”, 11, 2010, p. 149.

39 Ivi, p. 151.

40 M. Rizzarelli, *Scritture per gli anni Ottanta*, cit., p. 419.

41 P.P. Pasolini, *Il fascino dei juke-box*, “Vie Nuove”, 8 ottobre 1964.

42 R. Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, cit., p. 311. Sulla funzione della musica nei romanzi

Jefferson Airplane a quello progressivo dei Soft Machine e dei King Crimson, il folk degli Strawbs e, disordinatamente e citando solo i casi più ricorrenti, le canzoni dei Led Zeppelin, dei Pink Floyd, dei Genesis, i capolavori del cantautorato italiano e straniero, da De André e Guccini a Bob Dylan, Lou Reed e Leonard Cohen, costituiscono in effetti il “tappeto sonoro” che avvolge le vicende narrate dallo scrittore emiliano. Allo stesso tempo, però, Tondelli si discosta da Pasolini e allunga il passo in direzione della letteratura *beat* (Kerouac, Burroughs e dintorni), per sfruttare la musica non solo come «pedale sonoro» ma soprattutto – lo vedremo meglio tra poco – come «un fattore genetico, un carattere proprio del DNA», una «componente costitutiva dei caratteri stessi, [...] della personalità, delle visioni, del sentire e patire» della specifica «generazione di giovani» che popola i suoi romanzi⁴³.

Si è fatto ricorso poco fa all’espressione “tappeto sonoro” ma non sarebbe sbagliato parlare di una vera e propria “colonna sonora”, dal momento che si tratta di un termine sfruttato a più riprese dallo stesso Tondelli: in *Pao Pao* si legge infatti che sono «i Clash a fornire la *colonna sonora* di tutto quell’anno in divisa» mentre, qualche pagina oltre, è la «radio» a trasmettere «la solita *colonna sonora* di qualsiasi ora libera all’interno di un dormitorio e quindi discomusic, canzonette del festival bar» con il tipico «trapasso maniacale da una stazione all’altra in un vortice di frequenze mai stabilizzate che sono poi il vero *accompagnamento musicale* di tutte quelle stesse ore»⁴⁴. Secondo questo principio, la musica sonorizza la maggior parte delle vicende narrate: riscalda l’atmosfera nelle scene di svago casalingo, anima le serate tra concerti, discoteche e club, accompagna i personaggi durante le peregrinazioni senza meta nelle periferie emiliane o nei viaggi *on the road* verso il nord Europa, con l’autoradio sintonizzata sulle FM⁴⁵. Tra i numerosissimi esempi si veda il noto episodio di *Altri libertini* ambientato nella soffitta dell’Annacarla tra i profumi speziati degli incensi «Made in India», le fotografie autografate di Francesco Guccini e Peter Gabriel e «gli Oscar Mondadori sparsi qua e là e tutt’intera la collezione dei Classici dell’Arte Rizzoli [...], gli Strumenti Critici Einaudiani e quelli di Marsilio e di Savelli un po’ bistrattati in seconda fila accanto alle Edizioni Mediterranee e [...] ai rari Squilibri, troppo pericolosamente accanto agli Adelphi e ai Guanda»:

Prima della carne in scatola una fumatina tanto per non trascurare il ritmo e alla fine insieme ai dolcetti della Raffy un ultimo joint avanti dello svacco di là, nell’altra stanza che vi ho già detto, a sentirci vecchiaroba ma ottima dei Jefferson Airplain e Soft Machine, qualcosina dei Gong e degli Straws e qualcos’altro di Lou Reed tanto per non scontentare il Miro. Poi altri spinelli assieme a *Trespass* dei Genesis che tutti noi ricordiamo a Reggio Emilia che eravamo

pasoliniani, cfr. C. Calabrese, *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini*, cit., in particolare pp. 111-145.

43 R. Favaro, *La musica nel romanzo italiano del ’900*, cit., p. 311.

44 P.V. Tondelli, *Pao Pao*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 202, 272. I corsivi sono miei.

45 Sulla presenza della radio nella produzione letteraria degli anni ’70-’80, si veda innanzitutto E. Mondello, *In principio era Tondelli*, cit., pp. 28 e sgg. A questo proposito, vale qui la pena ricordare che il fenomeno delle radio libere, al di là delle opere di Tondelli (si veda ad esempio, in *Altri libertini*, l’episodio di *Mimi e istrioni* in cui le protagoniste passano la notte dietro ai microfoni di New Mondina Centroradio), ha lasciato tracce anche in *Boccalone* di Palandri, in cui molte vicende si svolgono con lo sfondo musicale di Radio Alice.

quindicenni o poco più e anche se capivamo poco di musica ci piaceva la gente colorata e chissosa, certo piaceva perché si trovava sempre un hippetto con cui limonare nelle gallerie del Palasport o fare intorto e cicaleggio nei sottopassaggi.⁴⁶

Oltre a sonorizzare il testo narrativo, evocare atmosfere e a contestualizzare le vicende in un determinato periodo storico, la musica, come si è anticipato, è forte elemento di connotazione e denotazione, nella misura in cui i personaggi si definiscono e diventano «presenza» proprio «in relazione a ciò che ascoltano»⁴⁷. Si pensi ad esempio all'episodio di *Camere separate* in cui Leo, tornato al paese natale, entra nella sua vecchia stanza, dove trova, mescolati ai propri dischi, quelli della madre. La distanza tra le due generazioni e l'incomunicabilità tra i due personaggi si configura anche e soprattutto attraverso i diversi gusti musicali:

Sopra lo stereo è rimasto l'ingrandimento di una sua fotografia in bianco e nero, ma fra i suoi vecchi dischi, lì accanto, soprattutto De André, Guccini, De Gregori, Tenco, Banco, Lolli, Cohen, Nina Simone, Tim Buckley, Cat Stevens, Neil Young, Igors, sua madre ha mischiato i suoi: Dalida, Orietta Berti, Iva Zanicchi, Secondo Casadei, Luciano Pavarotti⁴⁸.

La musica costituisce, insomma, un fondamentale elemento identitario, «è un indicatore di atteggiamenti, stili, attimi di vita»⁴⁹, oltre a essere un importante strumento di socializzazione (le conversazioni tra i giovani dei romanzi tondelliani prendono spesso l'avvio proprio dall'indagine sulle canzoni e sui gruppi preferiti: «Il piacentino lo invito con me. Abbiamo parlato di musica e sembra che ci siamo», si legge ad esempio in *Pao Pao*⁵⁰). Sottolineare i gusti musicali di un personaggio significa pertanto collocarlo non solo in una dimensione generazionale, ma anche in un determinato gruppo sociale, con valori e ideali ben definiti. Lo stesso Tondelli, attraverso le scelte musicali inserite nei suoi romanzi – scelte che sono sempre in consonanza con le sue pagine giornalistiche⁵¹ – rivendica in qualche modo la propria appartenenza alla gioventù del '77.

E proprio perché la musica è un elemento in cui ci si riconosce come individui, è inevitabile che le canzoni, nei romanzi tondelliani, partecipino costantemente alle vicende esistenziali dei personaggi. Da «musica di contorno», che «dà colore anche drammatico»

46 Id., *Altri libertini*, cit., pp. 151 e sgg.

47 F. Panzeri, *La musica della pagina. Il suo ritmo*, in B. Casini (a cura di), *Tondelli e la musica*, cit., p. 11. Anche secondo Porciani i personaggi di Tondelli «vivono la loro vita attraverso la musica che la accompagna» e le canzoni si limitano a fare «da sottofondo in una sorta di indifferente *ambient music* ma partecipano della loro esperienza», E. Porciani, *Dalla colonna sonora alla colonna insonora*, cit., p. 153.

48 P.V. Tondelli, *Opere*, vol. I, cit., p. 1013.

49 E. Mondello, *In principio fu Tondelli*, cit., p. 26.

50 P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., p. 202.

51 In *Camere separate*, ad esempio, Eugenio regala a Leo una *compilation* che sembra modellata sui consigli di lettura proposti da Tondelli sulla rivista *Rockstar*: «[...] si mette la cuffia e ascolta le cassette che gli ha registrato Eugenio: Morrissey naturalmente e The Smiths, poi Deacon Blue, Swing Out Sister, Billy Bragg, Wim Mertens», Id., *Opere*, vol. I, cit., p. 1096.

alla vicenda ma «in un certo senso dall'esterno», vale a dire come «elemento accessorio di un descrittivismo allargato ai diversi campi della percezione e della realtà»⁵², certe canzoni diventano materia stessa della narrazione, creando e fissando ricordi e arricchendo le esperienze vissute. Già Pasolini si era trovato ad ammettere che le «*intermittences du coeur* più violente, cieche, irrefrenabili sono quelle che si provano ascoltando una canzonetta», dal momento che «i ricordi delle sere o dei pomeriggi o dei mattini della vita» si legano, a volte anche inconsciamente, «alle note che fila nell'aria una stupida radiolina»⁵³. Come il profumo della *madeleine* proustiana à la *recherche du temps perdu*, la musica contribuisce a rievocare momenti del passato. Ad esempio, è cantando vecchie canzoni di «Lucio Battisti e Luigi Tenco e Fabrizio de André» che i protagonisti di *Altri libertini* «tornano ragazzini» ai tempi delle «prime festicciole, dei bacetti, delle scampagnate in bicicletta, dei primi intorti [...], prima del liceo, della politica, dei concerti», provando, attraverso queste «regressioni», il felice brivido dello «sballo in una notte di luna»⁵⁴.

La “compartecipazione” della musica all’esperienza esistenziale dei personaggi si concreta tuttavia non solo nell’evocazione di un ricordo ma anche nell’interpretazione della vita nel suo svolgersi. «Leo si ostinava a immaginare questi momenti della sua vita come in una canzone»⁵⁵, scrive emblematicamente Tondelli in *Camere separate*. I testi dei brani preferiti forniscono ai protagonisti dei romanzi un vasto repertorio di “materiale verbale” a cui attingere per dare voce a pensieri e sentimenti. Già in un’opera che può essere in qualche modo considerata un’anticipazione di Tondelli – *Boccalone* (1979) di Enrico Palandri – il protagonista-narratore “cannibalizza” i versi di Bob Dylan per descrivere il proprio stato d’animo e immagina di avere a disposizione un vero e proprio «supermercato delle parole», dove poter “rubare” «i pezzi di libri che uno ha letto», «le frasi ascoltate distrattamente», «tutto quello che circola sotto l’aspetto di parola e di frase»⁵⁶ per parlare di sé ed esprimere le proprie emozioni. Così in *Camere separate* Leo, incapace di trovare le parole adatte per riconciliarsi con Thomas dopo una furiosa discussione, non cerca «di telefonargli» né «di scrivergli una lunga lettera» ma preferisce «inviargli una registrazione di *We can't live together* di Joe Jackson» che, in perfetta consonanza con la loro storia d’amore, recita «“Why can't you be just more like me or me like you, and why can't one and one just add up to two. But we can't live together, and we can't stay apart”»⁵⁷. “Perché non puoi essere un po’ più simile a me e io più simile a te”, chiede Leo a Thomas servendosi della canzone: tra di loro è infatti proprio la differenza di vedute a creare un ostacolo alla relazione (Leo più maturo e fondamentalmente introverso ha bisogno dei suoi spazi per sentirsi libero, mentre Thomas, passionale e possessivo, vorrebbe sempre avere l’amato accanto). Tondelli sceglie i versi di Jackson più importanti ai fini della trama narrativa e

52 R. Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, cit., p. 309.

53 P.P. Pasolini, *Il fascino dei juke-box*, cit.

54 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 58.

55 Id., *Camere separate*, cit., p. 1072.

56 E. Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Bompiani, Milano 2002 [1979], pp. 42-43.

57 P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 170-171.

dove non arrivano le parole di Leo arriva così la musica, che in un breve connubio di frasi e note sintetizza pensieri ed emozioni del protagonista. La musica contribuisce insomma a colmare il non detto tra i personaggi e si rivela uno strumento fondamentale per esprimere sé stessi. Con un procedimento analogo, Miro in *Altri libertini* comunica le sue emozioni attraverso le parole di una canzone di Nico e dei Velvet Underground, *I'll be your mirror*, parole fin troppo note per essere virgolettate nel testo del romanzo. Del resto, nell'articolo *Morte per overdose*, lo stesso Tondelli ricordava come «alcune tra le più belle ballate che la storia del rock abbia conosciuto, da *Heroin* di Lou Reed a *Waiting for my Man* dei Velvet Underground» avessero interpretato e fornissero dunque le parole giuste per descrivere «le aspirazioni, la rabbia, le delusioni, le tragedie [...] di una o due generazioni che in quei miti si è specchiata, ha creduto, e per far parte di quei miti si è ammazzata»⁵⁸.

Già da questi pochi esempi si evince che, come ha evidenziato Favaro, si tratta di una concezione «evoluta» della musica, non più colonna sonora a «commento o funzione per qualcosa d'altro» bensì «protagonista essa stessa della drammatizzazione»⁵⁹. I singoli versi delle canzoni possono addirittura fungere da didascalia per intere scene, come accade nel romanzo *Camere separate*, in particolare nell'episodio del primo appuntamento tra Leo e Thomas, appuntamento organizzato, non a caso, a un concerto. Per descrivere l'atmosfera del locale in cui si svolge la vicenda Tondelli fornisce, come al solito, informazioni precise su ciò che risuona a tutto volume dalle casse, in questo caso «una indiolata versione di *I feel love*»⁶⁰ di Donna Summer. Lungo la durata della canzone, Leo, che ha avvistato Thomas su una balconata laterale e poco più in alto, cerca in ogni modo di attirare la sua attenzione per invitarlo a scendere in pista. Seguono momenti concitati in cui tra la folla il giovane riesce, caricandosi sulle spalle una ragazza, a toccare il piede di Thomas e far notare la propria presenza. La calca non permette la discesa dalle scale, così, emozionato e incitato dalle persone che ha intorno, Thomas si lancia dalla balconata per farsi prendere al volo da coloro che stanno sotto di lui:

Facendosi forza, aggrappandosi a quanto è a portata delle sue mani, riesce infine a sollevarsi. Leo lo guarda orgoglioso allargando le braccia. Thomas si adatta a quell'abbraccio, si confonde in esso, si stringe a Leo, appoggiandogli la testa sulla spalla. Leo gli accarezza i capelli. Sono circondati da una folla che li stringe, li urta, li festeggia, li spinge da una parte e dall'altra. Loro non si staccano, rimangono avvinghiati in quella marea oscillante di gente eccitata. *I feel love* continua sempre più incalzante. Le labbra di Leo cercano la bocca di Thomas. Dal palco viene soffiato fumo colorato. E così fra il tripudio che segna la fine del concerto, applausi, grida, cori, fischi di gioia e vapori che li avvolgono rendendoli per qualche istante invisibili, loro si scambiano, stretti fin quasi a sentir male, il primo bacio della loro vita⁶¹.

58 Id., *Morte per overdose* [1986], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 305.

59 R. Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, cit., p. 313.

60 P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 31.

61 Ibid.

La canzone di Donna Summer, uscita nel 1977, una dozzina di anni prima del romanzo di Tondelli, appare una scelta tutt'altro che casuale a supporto della vicenda: il testo di *I feel love* risulta infatti essere un vero e proprio specchio sonoro della scena che abbiamo appena letto. Mentre risuonano i versi «I'm in love», «I feel love», «fall and free», «you and me», «I got you», i due ragazzi si cercano, si guardano innamorati, si ricongiungono. «Fall and free» costituisce in effetti una perfetta didascalia per il salto di Thomas dalla balaustra, che si qualifica come una caduta sia fisica che metaforica tra le braccia dell'amato, proprio come si ascolta nel brano musicale. Leo afferra Thomas, lo stringe, lo abbraccia, compiendo le stesse azioni descritte nella canzone.

Così, alle parole d'amore che un tempo venivano rubate agli stilnovisti e alla tradizione letteraria "alta", negli anni Ottanta si aggiungono, e talvolta si mescolano, quelle che provengono dalla cultura pop: più che nella letteratura, è nelle canzoni o nei film che gli scrittori della generazione di Tondelli sono infatti «maggiormente disposti a riconoscere i propri stati d'animo»⁶². Lo stesso autore, che pur aveva ricevuto una solida educazione culturale e aveva arricchito la propria formazione con un ricco *parterre* di letture, nel 1985, in una conversazione con il giornalista Angelo Mainardi, aveva dichiarato di avere «come suoi referenti» principali non tanto la letteratura e «l'alta cultura» quanto piuttosto «il cinema, la televisione, il fumetto, e tutta la mitologia legata ai personaggi del pop, del rock»⁶³, il cui immaginario investe pesantemente la sua opera narrativa.

In questo senso Tondelli offre un «modello per la successiva letteratura giovanile, fornendo una matrice che avrà largo seguito»⁶⁴: il tema della musica, con le varie sue funzioni narrative fin qui descritte, già preponderante nella scrittura tondelliana, esploderà nella produzione degli esordienti degli anni Novanta. Autori come Enrico Brizzi, Giuseppe Caliceti, Silvia Ballestra e Isabella Santacroce, «amplificheranno a dismisura il ricorso alla musica, finendo per farne, in alcuni casi, un vero e proprio codice linguistico al quale il lettore non giovane o non informato difficilmente ha accesso», al punto che, come notava Edoardo Sanguineti, «colui che sa leggere benissimo Guicciardini» potrebbe aprire un qualsiasi libro di Tondelli e dei suoi "nipotini" e non «capire niente» né «seguire né il lessico né la sintassi, né soprattutto tutte le allusioni certamente colte ma che sono di una cultura diversa»⁶⁵.

Sperimentando una scrittura in equilibrio tra note e parole, *l'enfant prodige* Tondelli, scomparso prematuramente a soli trentasei anni ma con una produzione certamente invidiabile per uno scrittore di quell'età, ha insomma contribuito ad aprire una strada nuova in letteratura, in direzione di quell'intermedialità da cui oggi sarebbe impensabile prescindere.

62 E. Mondello, *In principio fu Tondelli*, cit., p. 27.

63 P.V. Tondelli, *Una scena per l'età del rock*, "Mondo Operaio", 12 dicembre 1985, da leggersi ora in Id., *Opere*, vol. II, cit., p. 953.

64 M. Rizzarelli, *Scritture per gli anni Ottanta*, cit., p. 420.

65 *Cannibali e no. Intervista a Edoardo Sanguineti*, a cura di M. Berisso, "La Bestia: narrative invaders!", I, 1997, p. 119.

