



PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Percorsi cinematografici per la scuola

MUSICA AL CINEMA: L'OPERA ROCK

Cosimo Colazzo



MUSICA AL CINEMA: L'OPERA ROCK



PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Musica al cinema: l'opera rock

Cosimo Colazzo

GIUNTA DELLA PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO
Trento 2004

© Giunta della Provincia Autonoma di Trento
Assessorato alla Cultura 2004

PERCORSI CINEMATOGRAFICI PER LA SCUOLA

Collana a cura del Servizio Attività Culturali
Via Romagnosi, 5 - 38100 Trento
Dirigente Gianluigi Bozza

Centro Audiovisivi della
Provincia Autonoma di Trento
Via Zanella, 10/2 - 38100 Trento

Volumi già pubblicati:

- *Primo tempo - Il cinema racconta la vita: preadolescenza e adolescenza* 1997
- *Alle origini del razzismo - Il cinema racconta le culture, l'incontro e lo scontro tra le diversità* 1997
- *La storia al cinema: il medioevo* 1999
- *La storia al cinema: il cinquecento* 1998
- *La storia al cinema: il seicento* 1998
- *I colori del cinema: il giallo* 1999
- *Cinema e vecchieiaia* 2001
- *La storia al cinema: l'ottocento - Individuo e società nel Romanzo* 2001
- *Musica al cinema: l'opera* 2002
- *I colori del cinema: il noir* 2002
- *La storia al cinema: fantastico ottocento* 2002
- *Lo sguardo pittorico del cinema* 2003
- *La solitudine del sacerdote nel cinema* 2003
- *L'emigrante* 2003
- *La storia al cinema: il settecento* 2004
- *Primo tempo - Adolescenza e cinema: identità mediate* 2004

COLAZZO, Cosimo

Musica al cinema : l'opera rock / Cosimo Colazzo, - Trento : Provincia autonoma di Trento. Giunta, 2004. - 236 p. : fot. ; 24 cm. - (Percorsi cinematografici per la scuola)

In testa al front.: Provincia autonoma di Trento, Assessorato alla cultura

1. Cinematografo e musica rock 2. Film - Impiego didattico I. Trento (Provincia). Assessorato alla cultura

791.436 57

È consentita la riproduzione parziale o totale di quanto pubblicato con citazione della fonte.

Il cinema rappresenta senza dubbio un'espressione artistica tra le più consone allo spirito del nostro tempo, lo "Zeitgeist" del millennio appena nato e che si interessa in maniera prioritaria con le linee direzionali della rapidità, del movimento e delle immagini potenzialmente infinite.

E tanto più importante appare quindi un'azione di formazione e d'educazione che si ponga l'obiettivo - specie nei confronti delle nuove generazioni - di avvicinarsi a questo mondo con un senso critico e aperto e le conoscenze tecniche conseguenti adeguate.

Il progetto "Percorsi cinematografici per la scuola" intende appunto portare il cinema in primo luogo a scuola, per approfondirne i molteplici linguaggi e gli innumerevoli contenuti e sapere così cogliere e mettere in primo piano quelle importanti ed essenziali opportunità educative e culturali che esso può offrire a ragazzi e studenti.

Siamo sicuri comunque che questo quaderno e i seguenti in preparazione incontrerà un interesse non solo all'interno del mondo scolastico, ma pure tra gli operatori culturali e gli appassionati di cinema che lavorano negli ambienti bibliotecari e nell'associazionismo culturale e sociale, come anche tra tutti coloro semplicemente interessati all'argomento specifico e al suo valore culturale.

Rimane la forte ambizione di riuscire a coniugare la realtà e la finzione dell'immaginazione, il quotidiano che viviamo e la visione dell'immagine cinematografica.

Due mondi distinti ma che usano ormai lo stesso codice di linguaggio: imparare a muoversi dentro questa complessità. A saper distinguere e valorizzare le loro potenzialità, può significare anche riuscire ad educare noi tutti a costruire una coscienza - per di più sociale e civile - più vigile e matura.

Margherita Cogo
Il Vicepresidente della Giunta Provinciale
Assessore alla Cultura

Indice

INTRODUZIONE	»	7
JESUS CHRIST SUPERSTAR		
Film di Norman Jewison	»	29
La composizione formale e il linguaggio audiovisivo	»	30
Articolazione formale e stile	»	30
Analisi	»	36
Approfondimenti		
Come è nato Jesus Christ Superstar: alcuni antefatti, la marcia di avvicinamento a Broadway, altre storie	»	66
Appunti per una definizione di opera rock	»	70
Musical e cultura rock: incroci ed innesti	»	71
Woodstock	»	73
Norman Jewison, regista: filmografia	»	75
HAIR		
Film di Miloš Forman	»	77
La composizione formale e il linguaggio audiovisivo	»	78
Articolazione formale e stile	»	78
Analisi	»	83
Approfondimenti		
Rock delle origini e cinema: la tribù dei giovani	»	109
Musical e cultura rock: verso l'età dell'Acquario	»	111
Peyote e LSD: due miti della cultura beat	»	113
<i>Easy Rider</i>	»	115
Miloš Forman, regista: filmografia	»	117

ROCKY HORROR PICTURE SHOW

Film di Jim Sharman » 119

La composizione formale

e il linguaggio audiovisivo » 120

Articolazione formale e stile » 120

Analisi » 126

Approfondimenti

Rock e libertà dei costumi » 156

The Rocky Horror Show: il musical » 157

Dal musical al film » 159

Cultura camp » 161

Una moda: il fenomeno dalla "audience participation" » 163

Jim Sharman, regista: filmografia » 164

TOMMY

Film di Ken Russell » 165

La composizione formale

e il linguaggio audiovisivo » 166

Articolazione formale e stile » 166

Analisi » 179

Approfondimenti

Appunti per una fenomenologia del concerto rock » 222

Il "pop film" di Richard Lester » 224

Ken Russell regista: filmografia » 225

The Who: discografia essenziale » 228

Pete Townshend: discografia » 229

BIBLIOGRAFIA » 231

Introduzione

1. Alcuni cenni su cinema e rock: varie tipologie di film

La cinematografia legata al rock si definisce in una grande varietà di generi. Ci sono i film che sono realizzati intorno a un personaggio celebre, con trame a volte pretestuose, utili ad aprire alcune parentesi musicali in cui il cantante famoso, ad un certo punto, canterà. Sono film destinati alla massima circuitazione, che intendono sfruttare la voglia di evasione del pubblico, qui rivolta sia alla musica che alla capacità evocativa delle immagini. Il nucleo centrale, cui si dirige l'attenzione narrativa, in accordo con le aspettative del pubblico, è rappresentato dalle anse musicali, in cui il cantante può distendere l'arco di una canzone, che lo rappresenta pienamente, nei caratteri che ha evidenziato nel corso del film, e che poi, del tutto coerentemente, sono quelli che in genere esprime sulla scena. Industria cinematografica e discografica si ritrovano alleate a confermare la percezione del personaggio da parte del pubblico, sia nei termini musicali che in quelli relativi all'immagine, offrendo un prodotto di massima riconoscibilità, che perciò tende a ottenere grandi numeri di vendite.

Ci sono, parenti di questi, alcuni film la cui trama muove secondo direttrici più autonome, e tuttavia, attraverso alcune occasioni evocate da essa, apre all'esibizione di un cantante, secondo lo standard della presenza cameo del personaggio celebre. L'interesse dei produttori, in questo caso, poggia su un mutuo interesse: del cantante di trovare ulteriore risonanza nel medium cinematografico; del film di ottenere molta attenzione, anche perché contempla nel proprio cast un personaggio riconosciuto della musica rock.

Quella del *rockumentary* è una categoria a parte, dove il cinema si fa dentro allo spettacolo musicale, per renderlo in una visione documentaria, di neutro riporto dei fatti incontrati e degli eventi visti. Può riguardare il racconto di un grande raduno concertistico, come è stato per quelli storici, di Monterey o di Woodstock, oppure la ripresa di una tournée di un gruppo, di città in città, con le esibi-

zioni concertistiche, ma anche la vita dietro le quinte, i viaggi continui. Sono film che danno conto dell'attività di un musicista o di una band, nella forma di un documentario, che descrive quanto avviene durante un concerto, sul palcoscenico, tra gli spettatori, magari nel *backstage*, dove i musicisti risultano diversi dall'immagine pubblica, in condizioni piuttosto informali. Non manca di importanza il resoconto dello spettacolo del pubblico, che si raduna per seguire i grandi concerti. La macchina da presa si fa attenta, analitica, rispetto a questa massa, altrimenti informe, e la rivela nei suoi moti particolari, nelle vicende interne. Se lo spettacolo rock muove nella linea di una proiezione totale del pubblico rispetto all'icona pop, nel *rockumentary*, si dà la possibilità di una visione diversa, dove il centro potrà apparire anche in ombra, evidenziare debolezze, mostrarsi incerto: la star, rivelata nel lato della fatica, di una umanità che la assegna alla quotidianità, alla terra. Da parte sua, il pubblico disvela la sua identità: oltre che soggetto di un'adesione fideistica e cieca, rispetto al centro dello spettacolo, mostra tutto uno spettro di istanze, che lo evidenziano nel suo essere un fascio di aspettative, un cumulo di storie, di visi, di razze, di acconciature e modi di vestire diversi.

Tra i film legati al rock, ci sono, anche, i cosiddetti *bio-pic*, film che tracciano, in forma narrativa, il percorso umano e artistico di un musicista, di un gruppo divenuto celebre. Ciò che attrae, in questi film, è il fatto che si delinea una biografia, che porta luce sul percorso di avvicinamento al successo, quando i protagonisti sono ancora anonimi, provano, tentano di realizzare qualcosa, ma spesso annaspiano senza trovare la loro strada. Il successo potrà arrivare inatteso, improvviso, per un incontro fortuito, che sarà però decisivo per tutti gli sviluppi della vicenda. Il riconoscimento da parte del pubblico è una grazia che cala sugli eletti improvvisamente e si fa inarrestabile. Alcuni di questi film, smentendo una propensione del genere, verso la glorificazione del divo, non mancano di ritrarre i personaggi celebri, anche quando sono nel pieno della loro attività, di star accla-

mate, nei lati più umani, quelli che possono agire fuori dalla scena. Qui si dà il ritratto, spesso, di uomini in difficoltà, che il successo sottrae alla possibilità di uno sguardo rilassato, aperto sul mondo. Droga, alcol e varia dispersione di sé accompagnano la vita delle star, nel loro privato. Un modo di provarsi in una vita fuori dal comune, di aggredirla e assaporarla in tutti i risvolti, soprattutto in quelli che la morale corrente indica come da evitare. Ma anche un modo per sfuggire a se stessi, alle contraddizioni cui si è avvinati, quando si diviene personaggi pubblici, quando si lega la propria identità ai ruoli che i media assegnano, rispetto a cui bisogna tenere la scena, con tutta una serie di maschere assunte, senza alcun cedimento, pena la perdita di tutto ciò che si è conquistato. Questi film portano lo sguardo su quanto, in genere, la luce del successo tiene nascosto, fornendo, piuttosto, l'immagine di un miracolo mediatico, che non ha storia, è rivelazione istantanea, grazia destinata a pochi. Il pubblico può vedere oltre questa cortina mediatica, attraverso il film, cogliendo il senso di un percorso, di un'avventura bizzarra e singolare.

Non vanno dimenticati i film, ma l'elenco è vastissimo, che usano una colonna sonora costituita da musica rock, magari assai famosa; sempre più si diffonde l'uso di chiedere a musicisti e gruppi assai noti, di realizzare la colonna sonora per un film, in modo da assicurare come un surplus di interesse e attenzione alla pellicola, a causa della musica che vi è legata.

Ci sono, inoltre, quei film che s'apparentano al rock in quanto costruiti secondo una sensibilità che è affine a quella del mondo rock. Film propriamente rock, perché si rifiutano al senso consonante dello svolgimento narrativo, dove tutto appare risolto in un arco di tensioni, sempre controllato, e diretto a fornire di massimo risalto il lieto fine. Questa filmografia rifiuta le visioni edulcorate e ammorbidite, e tende verso un'espressività diretta, che non teme di riprendere, di raccontare la realtà nei suoi lati duri e dissonanti. Anzi, si concentra propriamente su questo, a mettere al centro ciò che in genere è stato eliso dalla

filmografia classica, il dolore gratuito, la violenza che impregna i margini della vita metropolitana, la delinquenza, la morte squallidamente vera, fuori da ogni retorica cinematografica. Per questo deve forzare i linguaggi classici, servendosi di modalità del racconto e della narrazione, della ripresa, dell'allestimento della scena, dei movimenti di macchina, del trattamento delle luci e del colore, della fotografia, del suono, del montaggio, che sono fortemente innovativi, in quanto non temono l'effetto della dissonanza, della percezione non accompagnata, e aprono a una diversa idea del film, come luogo di una relazione aperta, persino sperimentale. In questo caso i rapporti tra cinema e musica rock sono probabilmente più profondi, perché attingono a una cifra profonda della musica rock, che la riguarda sin dagli esordi, negli anni '50; per cui essa è musica ribelle, musica che si sottrae a ogni conformismo, sanzione decisa di una frattura rispetto alle generazioni precedenti. È musica in essenza giovanile, delle generazioni nuove, contro il mondo degli adulti, inesorabilmente regolato da norme inflessibili, tese a ridurre il soggetto al ruolo assegnato, e perciò deprivato di ogni istanza che si rivolga al cambiamento o alla sperimentazione dei comportamenti e delle relazioni. C'è da dire poi dei film che si realizzano come una sorta di film-opera, di musical, mentre la musica che vi trova rappresentazione è musica rock. Sono film che uniscono recitazione e canto, oppure sono interamente cantati, seguendo, dal punto di vista di questa composizione della forma e dei linguaggi adoperati, alcune modalità che sono del film musicale, di lunga tradizione nel cinema. C'è, di peculiare, l'apporto della musica rock, con la sua energia particolare, con i temi che tratta, con i personaggi che mette al centro, con i costumi di cui si abbiglia, con le particolari risoluzioni narrative che esige, nel film, per definire un rapporto non occasionale tra musica e immagini.

In questo libro si tratterà soprattutto di questa tipologia di film, realizzando l'analisi di quattro film importanti del genere, veri e propri *cult movie*, che espongono mas-

simamente la volontà del rock, di prodursi come linguaggio della frattura, della novità, della sperimentazione, rispetto al passato e alla tradizione. Si tenterà di seguire tutto questo, osservando i film per l'aspetto delle tematiche esposte, ma anche per i modi della narrazione e della costruzione dell'opera. Qui si realizzano alcuni luoghi importanti di rapporto, dove la musica esercita una pressione verso il linguaggio filmico, a mettersi in discussione, nel confronto, ad aprirsi, anche, verso soluzioni nuove. Ci sono sensibilità registiche più o meno portate a farsi condizionare da quest'esperienza di incontro. In un autore come Ken Russell, di cui si analizza il film *Tommy*, ad esempio, i climi torridi e infranti del rock, ben si prestano, rispetto a una visionarietà che ama liberare spazio a ciò che è posto agli estremi, ai margini della considerazione: irruzione brutale di ciò che è lontano dall'ascolto, del rumore; inoltre, e per converso, massima e capillare evidenza al fondo, a ciò che non ha senso perché troppo sotto gli occhi di tutti, al cosiddetto *kitsch*. Il rock, nelle mani di Russell, è impulso alla sperimentazione, ai linguaggi aperti.

2. *Film-opera-rock*

Una tendenza evolutiva, che, negli anni '60, inizia a riguardare il rock, individua un tema di ricerca nella definizione di una temporalità diversa, più ampia, non limitata agli stretti confini della canzone. Con questa esigenza, di un arco narrativo che possa distendersi su campi lunghi, subentra una volontà di concettualizzazione, che nel rock appare come nuova. Una temporalità estesa chiama a un raccoglimento, a un'attenzione diversa. Le canzoni si legano tra loro rispetto a un progetto tematico comune, si svolgono, l'una rispetto all'altra, seguendo il filo di un concetto, cui si riferiscono, esplorandolo, esponendolo in varie situazioni. Non è una narrativa strettamente funzionale, quella che guida il discorso; il rock ammette anche svolgimenti più liberi e informali, asso-

ciazioni improvvise, un trascorrere lasso delle vicende e degli ambiti di racconto. Tuttavia è presente un progetto, forse anche relativo e piuttosto aperto, comunque disposto a tenere insieme una pluralità di materiali dentro una regione di senso, rispetto a uno spazio di comune riferimento. Questo induce, nell'ascolto, una modalità diversa di rapporto, non distratto e diffuso, maggiormente raccolto e concentrato. L'ascolto si dirige verso un centro, per quanto non autoritario, e piuttosto eventuale.

Da qui la tendenza del *concept album* a realizzarsi in forma di spettacolo, in racconto lungo, in film.

Quando il rock inizia a pensare alla possibilità di calarsi non solo nella durata breve di una canzone, ma nel respiro più lungo di un compendio di canzoni, di un album legato unitariamente a un tema, a un racconto, a un progetto, secondo lo spirito del *concept album*, allora si dà la possibilità che intorno a questa ricerca, di una narratività di ampio respiro, si costruisca un intero film. Sarebbe da studiare il fenomeno per cui sempre più è andato accadendo che la precisazione di un progetto di spettacolo di ampio respiro, con forte impegno finanziario, che abbia esito in teatro o al cinema, o anche in entrambi gli ambiti, sia passato attraverso alcune prove preliminari, tra cui un ruolo importante riveste la realizzazione in disco, utile, da una parte, a definirlo al meglio, dal punto di vista artistico, dall'altra a dare riscontri e prove all'industria dello spettacolo, circa la possibilità di trovare una positiva risposta da parte del pubblico.

L'opera rock, come si è detto, nasce in conseguenza della tendenza a concepire il lavoro di produzione musicale di là dalla misura breve della canzone, in una continuità che sa mettere in relazione una serie di canzoni, rispetto a un filo comune, a un concetto, a un'immagine ricorrente. Fili a volte esili, nello spirito del rock, che non disdegna l'associazione istantanea e non mediata degli eventi, il rapporto bizzarro e inatteso, e l'esplorazione di tutto ciò che esula dal rapporto causale, necessario. È questo che consente la nascita della tendenza a costruire progetti discografici nello spirito del *concept album*.

Parallelamente, anche nel musical è in atto un cambiamento. Il mondo del musical, a un certo punto, avverte l'importanza di rinnovarsi al contatto con la musica rock, il che significa, dal punto di vista narrativo, con una serie di idealità che sono propriamente dei giovani, lontane dal mondo adulto. Il musical, a partire dalla metà degli anni '60, e soprattutto negli anni '70, prende a interessarsi dell'universo rock. Se il suo pubblico, sinora, è stato pubblico adulto, di estrazione borghese, teso a vivere il musical come spazio di massima evasione, di rifugio nel sogno, ora si fa più composito, e assorbe molte delle tematiche che agitano la realtà. Non solo. C'è da dire come il rock, a venti anni e oltre di distanza dalla sua nascita, inizi a costituire un materiale meno incandescente, distanziato dalla prospettiva storica. Diventa così più facile renderlo proprio, farlo oggetto di un'attenzione rivolta alla ridefinizione, nei termini di un racconto, di una narrazione. L'universo rock non può essere ignorato, impregna la realtà degli anni '60, con tutte le ricadute che il fenomeno ha avuto, a livello sociale e politico. Il musical non può porre in parentesi tutto questo. Ormai sono maturi i tempi per portare sulla scena questo mondo, in certo senso alieno e esotico, rispetto al genere e ai caratteri che l'hanno sempre orientato, tuttavia passibile di trattamento, complice una certa relativa distanza storica. Quando l'universo rock entra nel musical è, effettivamente, come un qualcosa di strano e bizzarro, che entra in stanze non aduse ad accoglierlo. Tuttavia presto riesce a trovare i modi di un rapporto, in cui tutto riesce lievemente modificato, e comunque si ricompone in un equilibrio possibile.

In questi termini vanno letti spettacoli come *Jesus Christ Superstar* oppure *Hair*, dove vige una forzatura in direzione di tematiche che il musical non ha quasi mai trattato. Nel primo caso un'istanza rivoluzionaria, che, attraverso il messaggio di Cristo, tende a revocare senso all'autorità riconosciuta; nel secondo uno spaccato di vita hippie, ripreso senza alcun ammorbidimento, diretto e preciso, nel tracciare un'opzione per una vita dissipata,

dispersa, dove vale il senso dell'eros liberato, della droga che spazza le inibizioni, della rinuncia ideologica a ogni visione centrata sull'idea del soggetto responsabile, da cui deriva un altro nucleo tematico, che è quello del rifiuto assoluto della guerra.

Anche nel caso del musical, vale sempre più una tendenza a trovare una forma progettuale preliminare nella realizzazione discografica. Si è accennato a questa particolarità, per cui il disco rappresenta un primo coagulo del progetto, che precisa i materiali di possibile uso, e risulta utile per un lancio-sondaggio sul mercato. *Jesus Christ Superstar*, prima di diventare film, è stato uno spettacolo. E, ancor prima, un disco. Così, il processo di avvicinamento alla forma filmica ha previsto una serie di passaggi, non del tutto programmati sistematicamente, che a posteriori, tuttavia, possiamo leggere nei termini di una tendenza a darsi quasi come uno standard della produzione, per cui il disco, magari non in versione completa, in assaggi esemplari, o in una sua continuità specificamente musicale, precede un progetto di definizione nella forma di spettacolo unitario. Il disco rappresenta una fase importante del processo di costruzione del progetto, che ha un suo senso in sé, e viene veicolato come prodotto per l'ascolto musicale. Esso contiene tutti i materiali per lo spettacolo, ma, soprattutto, stimola una risposta da parte del pubblico, predittiva, per i potenziali finanziatori, di come potrebbe essere accolto un musical oppure un film, ricavato da un lavoro di composizione, strutturazione, ridefinizione di quanto già realizzato.

3. I film analizzati

In questo libro si è scelto di indagare soprattutto quella tipologia di film, che tratta in termini cinematografici i materiali musicali e narrativi di un'opera rock. L'opzione ha riguardato l'analisi e la discussione di quattro film, legati a quattro opere musicali, che hanno avuto un grande successo di pubblico. Innanzitutto il notissimo *Jesus*

Christ Superstar, di Norman Jewison, messa in film dell'omonimo musical, o più precisamente opera rock, come nella definizione degli autori, di Andrew Lloyd Webber su testo di Time Rice. Vi troviamo l'ansia di rinnovamento, di sfida all'ordine comune, vissuta nella figura straordinaria di Cristo, che scompagina ogni piano di prevedibilità, sconvolge il potere e lo pone di fronte alla visione del proprio essere macchina di sovrapproduzione o luogo di degenerazione morale.

Quindi *Hair* di Miloš Forman, dal musical omonimo, opera del compositore Galt MacDermot e dei librettisti Jerome Ragni e James Rado, film antimilitarista, impregnato di cultura pacifista, che rappresenta l'idea di un legame di mentalità che passi per via anagrafica nel rifiuto della mentalità adulta, abituata a ragionare sulla base di preconcetti. Questa esclude, non vuole l'incontro, il dialogo, ma perpetuare se stessa, e quindi comprimere gli individui. Pace, libertà, amore, sono i nuovi principi, su cui si potrà edificare una società nuova, pienamente integrata, ricca di ideali.

The Rocky Horror Picture Show, di Jim Sharman, costituisce la realizzazione cinematografica del musical *The Rocky Horror Show* di Richard O'Brien. Si tratta di una sorta di musical al quadrato: è il rock che si osserva nei suoi lati estremi, sino a lambire i confini del trash, per meglio riderne; ma, più seriamente, tratta anche di un altro tema, cui il rock tiene molto, quello della liberazione sessuale, nel più ampio progetto di una rifondazione dei costumi e delle persone. È l'affermazione che ciascuno deve seguire il proprio sogno e tradurlo in pratica. Ricercare, trovare la propria identità significa realizzare concretamente un progetto di liberazione di sé, revocando valore ai giudizi normativi, sospendendo il principio di autorità.

Tommy di Ken Russell, sulla musica dell'opera rock che reca lo stesso titolo, di Pete Townshend e del complesso "The Who", rappresenta una narrazione onirica di una ricerca di una parola e di un linguaggio liberati, risolti, pienamente comunicativi, che facciano comunità e

costituiscano un forte legame generazionale e sociale; inoltre di una nuova religiosità, impregnata di ansia di assoluto, che tende a esprimersi in caratteri fortemente rituali, fuori, quindi, dal piano di un dialogo razionale, ossessiva, persino paradossale, fondata sul potere di attrazione di nuovi simboli, dell'individuo eletto dotato di carisma, della star mediatica, che è icona da idolatrare, da consumare.

4. Alcune riflessioni sull'uso della guida, in ambito scolastico o dell'animazione culturale

La scelta di portare attenzione su un genere interno al rock, quello dell'opera rock, e di valutarlo nelle realizzazioni cinematografiche che ha ispirato, è utile per guardare al fenomeno del rock nel filtro di un tema individuato; a partire da esso sarà possibile irradiare una serie di percorsi, che andranno a sondare aspetti diversi di questa musica e del cinema che se ne è occupato, incontrando altri stili, forme e linguaggi, e alcuni importanti tratti dell'evoluzione storica. Inoltre, ha un senso all'interno della collana "Percorsi cinematografici per la scuola" del Centro Audiovisivi della Provincia di Trento, in quanto si ricollega a un mio precedente volume, pubblicato nel 2002, dedicato al tema dell'opera nel cinema. Se lì il repertorio affrontato era quello dei film legati all'opera, in quanto spettacolo tradizionale, melodramma, qui abbiamo a che fare con l'opera rock, un genere musicale che tenta un innesto co-implicato, di musica rock con riporti dal musical e persino dall'opera. I temi sono quelli propri del rock, ribellismo giovanile, libertà dei costumi, pacifismo, vita comunitaria, e così via. Il musical, da parte sua, apporta una particolare attenzione agli aspetti coreografici e di organizzazione del movimento in relazione alla musica. Lo stesso musical, ma in un rapporto di confronto con l'opera, con le suggestioni offerte da una cultura di estrazione colta, offre il riferimento per uno svolgimento formale che assuma un respiro ampio e tendenzialmente unita-

rio. Resta, in questo caso, forte, l'impronta del rock, che non disdegna la produzione di salti logici, l'accostamento istantaneo, il polimorfismo. Sono caratteri, che, più o meno sottolineati o esibiti, si ritrovano anche nei film fatti oggetto di studio. In essi prevale uno svolgimento come a pannelli, che articola, con studiato dosaggio degli interventi, gli spazi assegnati ai vari personaggi, lavorando anche sull'alternanza di situazioni predisposte per il canto solista dei protagonisti e eventi corali e collettivi. In questo, *Jesus Christ Superstar* appare esemplare, con la sua capacità di alternare varie modalità del canto, assegnate a zone formali precisamente individuate, mentre la continuità musicale molto si basa sulla presenza di motivi conduttori, che trascorrono in tutta l'opera.

Portare il rock a scuola non è un'operazione semplice. Significa introdurre anche contenuti forti, tematiche che possono suscitare imbarazzi, apprensione, ansia, tra i ragazzi come tra gli insegnanti. Se il rock è il linguaggio elettivo dei giovani, introdurlo tra le mura scolastiche può voler dire sottrarlo a quella dimensione di circolazione libera, informale, che lo rende la colonna sonora della vita quotidiana, piuttosto che uno spazio di riflessione, un luogo da misurare, controllare, definire, approfondire, analizzare. D'altra parte, se accostato in modi discreti, in modo da salvaguardarlo nella relazione di intima familiarità che intrattiene con gli adolescenti e con i giovani, consente di aprire verso un dialogo assai fruttuoso con gli studenti, che potrà portare a discutere di temi che con il rock da sempre recano un rapporto di stretta vicinanza, sino a scoprire che quella musica non è un generico accompagnamento musicale, per l'ambiente della nostra vita, ma un'opzione, che implica scelte di gusto, predilezioni, una vera e propria cultura, che sborda dalla musica e investe più in generale il costume, i comportamenti, la moda.

I temi affrontati inducono a pensare a un uso della presente guida, per progetti di visione e approfondimento della filmografia legata al rock, nell'ambito della scuola media superiore. Si è voluto non limitare i progetti a

quella cinematografia che ha inteso spuntare il senso della presenza del rock nel nostro mondo, proponendolo in immagini molto stereotipe o in situazioni massimamente diluite. Esiste un tipo di approccio teso a ridurre il portato di ribaltamento dei valori, che è nel rock, esponendo massimamente il senso, invece, della musica nuova, come intrattenimento dei giovani, colonna sonora, sì, ma per un tempo circoscritto, limitato a una richiesta di divertimento, di svago. Come è, ad esempio, per molti dei cosiddetti *beach-movie*, film legati a climi vacanzieri, a storie di flirt giovanili, accompagnati con una musica di puro divertimento. Ma, in questo caso, siamo nell'ambito di una filmografia che riproduce schemi commerciali ampiamente collaudati, che, dal punto di vista storico, ha avuto la funzione di offrire una lettura molto riduttiva del fenomeno del rock. Accanto a questo approccio, si danno anche letture cinematografiche altre, all'inizio legate a produzioni indipendenti, poi penetrate anche all'interno della produzione ufficiale, che vedono il rock come qualcosa che innerva più costitutivamente la vita dei giovani, li trasforma, li conduce a un nomadismo culturale, a volte dagli esiti drammatici, verso la disperazione della droga e della violenza gratuita, ma che mette certamente in crisi tutto l'apparato tradizionale, degli orientamenti ideali e valoriali.

Il rock va assunto nel complesso di un'esperienza che ha voluto significare, tra moltissime contraddizioni, una forte contestazione dell'autorità centrata, istituzionale, per aprire ai linguaggi del corpo, della ricerca e della sperimentazione. Si tratta di un discorso che implica il confronto con tematiche non morbide all'impatto, come quella delle droga o della violenza giovanile; tuttavia non assenti dal nostro mondo, non reperti di un passato che è stato dimenticato, bensì drammaticamente presenti nel nostro quotidiano. Il discorso sul rock, attraverso il film, implica, anche per le scelte effettuate, circa gli oggetti dell'analisi, una messa in relazione con linguaggi non del tutto ovvi, in alcuni casi pronti a legarsi a soluzioni nuove e sperimentali.

Il complesso di queste considerazioni induce a pensare la presente guida nel riferimento a un uso presso le scuole medie superiori. La guida ha voluto mirare a trattare una serie di film, che intrattengono con il rock un rapporto piuttosto vario, a causa delle caratteristiche musicali delle opere a cui fanno riferimento, e anche per la cultura registica, che impronta ciascuno, in relazione con la musica trattata, la quale attiva certi particolari modi del linguaggio cinematografico piuttosto che altri. Non sottoposta a censure preventive, guidata da una volontà di mettere in evidenza una varietà di approcci al tema dell'opera rock da parte del cinema, la scelta ha potuto dirigersi verso quattro pellicole, che hanno rappresentato dei capisaldi nella storia del genere, e propongono, ciascuna dal suo lato, una diversa prospettiva sul rock. La guida può così trovare confronto, nella lettura dei film, rispetto a un ampio spettro tematico che da essi promana, e che riguarda il rock nella sua risonanza di fenomeno culturale.

Si tratta di film importanti, che sono parte della storia del cinema. Possono dirsi tutti dei veri e propri *cult movie*. Uno di questi, *The Rocky Horror Picture Show*, continua a ottenere un grande successo di pubblico, a molti anni di distanza, presso sale che hanno costituito la loro identità anche perché da molto tempo continuano a programmarlo, in giorni assegnati, a ore individuate, in genere verso la notte. Questo film chiama forme assai particolari di partecipazione del pubblico, che, mentre assiste al film, rinvia suoi interventi, nell'idea, ormai acquisita, che ciò che appare sullo schermo è una provocazione all'improvvisazione, una traccia che può essere realizzata in svariati modi. Questa pellicola risulta limitata a una visione sopra i quattordici anni. Ancor di più, quindi, si propone come stringente l'indicazione a un uso del film analizzato nel libro, in ambito scolastico di tipo secondario. Si è voluto, comunque, trattare anche di questo film, proprio per gli interrogativi che pone, in quanto straordinario fenomeno, di una pellicola oggetto di un culto assoluto, in tutto il mondo, da un pubblico ormai resosi composito, e

tuttavia alimentato sempre dalla presenza giovanile; inoltre, perché propone, nello spettro di modalità del linguaggio cinematografico, in relazione all'opera rock, un'esperienza particolare, che non poteva essere rimossa, a pena di elidere una parte della complessità di quel rapporto.

4. Approcci al rock: un rapido sguardo storico

Avvicinare alcuni film che hanno a che fare variamente con il rock è un metodo che consente di evidenziare quali aspetti del rock il linguaggio cinematografico abbia voluto mettere in evidenza, offrendo, in questi termini, una lettura del fenomeno. Gli approcci sono molto vari, tuttavia resta possibile ritrovare alcune costanti, oppure linee di tendenza. D'altra parte, gli adolescenti sono abituati, oggi, a sentire la musica anche come immediato riflesso in immagini, secondo la particolare logica del videoclip. Introdurre a un più ampio repertorio di esperienze di rapporto tra rock e immagini, dove vigono anche altre scelte, altre misure, linguaggi e correlazioni oggi meno praticati, consente di arricchire l'esperienza dei ragazzi, dotandola, altresì, del senso di un retroterra, di una prospettiva storica.

È importante rinvenire, nell'evoluzione della filmografia interessata alla musica rock, dagli anni '50 in poi, alcune importanti linee evolutive, sino al recente approdo alla misura breve del videoclip, che costituisce un aspetto certamente innovativo della relazione tra suoni e immagine, in rapporto alla musica rock. Di seguito solo alcune aperture, per indicare come la questione del cinema e della musica rock si dia in termini molto complessi e articolati.

Il cinema ha sfruttato innanzitutto, sin dalla fine degli anni '50, un filone capace di attrarre adolescenti e giovani, i quali paiono assurti al ruolo di pubblico, di soggetto dotato di un'identità precisa. Prima la cinematografia faceva conto di altre partizioni del pubblico, non declinate in termini anagrafici così spiccati. Ora si è di

fronte a un pubblico che si riconosce in quanto giovane, e si autoelege come nettamente diverso da quello adulto. Esige prodotti pensati specificamente rispetto al suo proprio gusto. Questo pubblico è in possesso della capacità di consumare prodotti di intrattenimento, a causa del benessere diffuso e di una nuova mentalità, che non disprezza il tempo libero, il gioco, il divertimento, e che ha anche questo da spendere, un tempo liberato dalle incombenze del lavoro. Giovani e adolescenti amano ritrovarsi ai concerti, fare comunità di fronte alla musica che prediligono, che è del tutto diversa da quella precedente, la quale era cantabile, zuccherosa, melodiosa, impostata. Qui vige il ritmo che muove i corpi, e li scatenava in danze scomposte, come qualcosa di orgiastico, che evoca dimensioni di libertà, dispersione delle regole, allontanamento dalle convenzioni. Questo pubblico ama una cinematografia nuova, dove il giovane, il *teen-ager*, è protagonista, e si vede riflesso, anche con il suo amore per il rock'n'roll. Ecco, quindi, definirsi un filone, che, a seconda delle impostazioni, esalterà la carica ribelle delle nuove generazioni, oppure metterà la sordina a ogni preoccupazione di sovvertimento sociale, mostrando una gioventù vogliosa di vita, ma, in fondo, non così sregolata come si potrebbe temere.

Hollywood prescrive questo tipo di trattamento del tema, in una ufficialità che cerca di mediare tra le esigenze commerciali di fornire un prodotto apprezzato dal nuovo pubblico, senza indurre germi rivoltosi, semmai edificando l'idea che si può essere gioiosi e amare il divertimento, senza scombusolare le regole di una normale convivenza. Molti registi creano le loro fortune su questa definizione, che diventa presto una formula. Anche diversi cantanti vi si adattano. Si pensi ai film interpretati da Elvis Presley, ad esempio, o, in Inghilterra, da suoi cloni come Tommy Steele e Cliff Richard degli "Shadows".

È con gli anni '60 che qualcosa cambia, facendosi strada una cinematografia indipendente, che tenta di trovare un rapporto meno superficiale con il rock, assumendolo come spunto di linguaggio filmico, per una narrativa

non più perfettamente ordinata, ma libera di operare anche alcune associazioni improvvisate, salti logici, secondo relazioni che sono promosse da un trattamento puro delle immagini, o dal ritmo della musica. È quanto accade, in Inghilterra, con il cosiddetto "free cinema", e poi con il "film pop", il quale trova in Richard Lester e nei suoi film con i Beatles, surreali e libertari, tra spunti "nouvelle vague" francese e "free cinema" inglese, una realizzazione assai significativa.

Anche in America troviamo una cinematografia indipendente, underground, che si interessa a tematiche che Hollywood evita di trattare: antimilitarismo, vita hippie, droga, libertà sessuale, ecc.. Si tratta di una radicale affermazione di valori alternativi rispetto a quelli dominanti, che trova riscontro in un pubblico giovanile particolarmente motivato in senso politico, che non si contenta più di commedie leggere e rappresentazioni moralizzanti. Le nuove leve sentono il bisogno di affermare altri principi: impegno politico, rifondazione delle mentalità, un nomadismo che significa abbandono di ogni regola prescrittiva, libertà dalle imposizioni. Un cinema indipendente, piuttosto sperimentale nei linguaggi adoperati, vi si lega, optando, tra le esperienze musicali rock, per quelle più dure e meno disposte a compromessi. È un filone che prende il via negli anni '60 e prosegue successivamente, trovando continui contatti di ispirazione con la musica.

Intanto anche Hollywood ne rimane in qualche modo toccata. Il successo di *Easy Rider*, con la sua corrosiva critica contro la morale dominante, con la sua esaltazione del viaggio senza meta, del nomadismo culturale, della droga, dell'amore libero, dimostra tutte le potenzialità dei nuovi linguaggi, di trovare anche un pubblico, un approdo comunicativo e un esito commerciale. Nasce da qui la cosiddetta Nuova Hollywood, che smette le vesti molto ingessate della tradizione hollywoodiana, e si dirige verso soluzioni più mobili e articolate, adattandosi a un gusto che mostra di essersi fortemente rinnovato, e, soprattutto, liberato in molte direzioni.

Né è da dimenticare quanto utile sia intraprendere l'analisi di importanti opere di registi di grande qualità, che, ad un certo punto, si sono rivolti al rock, per provocare ulteriormente la loro ricerca. Riassumendo quanto sin qui esposto, si può dire che, rispetto al rock, si dà il lavoro di una cinematografia di mestiere, che non si pone la questione di rinnovare una formula che funziona, sinché continua ad attrarre pubblico; avendo trovato gli ingredienti di una formula vincente, la perpetua, raccogliendo adesioni da un pubblico, magari piuttosto generico, tuttavia vasto. Dopo questa prima fase, in cui l'industria cinematografica risulta impegnata nel tentativo di tenere insieme esigenze commerciali e funzione educativa, tesa a veicolare un'idea ambigua del rock, portatore di violenza, in alcuni casi, ma passatempo innocuo in altri, legato a una gioventù esuberante, ma non troppo eversiva, si definisce l'impegno di una cinematografia altra, diversa, che persegue filoni sotterranei nella sua evoluzione, la quale esercita una decisa opzione per i linguaggi sperimentali. In essa il rock è spinto a dissipare e disperdere la tradizione, frattura recisa, rifiuto dell'ufficialità, ricerca che si svolge in ambienti underground. A seguito di questo tessuto di impegno, per una visione diversa dei possibili rapporti di cinema e rock, si definisce una cinematografia emergente, che, in stretta relazione con la produzione indipendente, tenta, nello stesso tempo, di penetrare la cittadella della produzione ufficiale, che si svolge a livelli industriali. E vi riesce, perché nel frattempo l'industria si rende conto che non vanno più, sul mercato, prodotti dal messaggio ambiguo, in cui il sapore forte del rock venga diluito con apporti zuccherini, ma ciò che il pubblico giovane vuole è la visione del nuovo, del cambiamento, della rivoluzione. L'industria non può più esimersi di rinnovarsi insieme con il gusto sempre più mobile del pubblico. È in questa cornice che si pone il lavoro di ricerca di alcuni grandi registi, che hanno trovato ispirazione anche nel rock. Si tratta di autori come Ken Russell o Miloš Forman, spesso attratti dalla musica, i quali, fuori da

nette preclusioni di genere, hanno scelto di rivolgersi al mondo della classica come del rock, per definire il senso della loro cinematografia, e, trattando del rock, hanno mosso la loro poetica, trovando risultati di grande personalità e originalità. Sono autori che hanno saputo trovare una mediazione creativa, tra i condizionamenti della produzione industriale, del grande investimento della distribuzione globale, internazionale, e la volontà di realizzare un'opera d'arte, capace di rendere il senso della frattura che il rock e le culture giovanili hanno prodotto, rispetto alle visioni tradizionali.

5. Ancora su didattica e animazione

Per questo libro, l'indagine si è rivolta verso quattro opere di grande qualità, dal punto di vista cinematografico. Esse, legate dall'appartenenza di genere, all'opera rock, sono diverse, per linguaggi adoperati e impostazione stilistica. La scelta dei film è stata mossa anche da ragioni di tipo musicale, in quanto, in questo caso, i film portano attenzione ad una musica, che, pur diversamente atteggiata dal punto di vista dell'estetica di riferimento, risulta comunque sempre di ottimo livello inventivo. Così il progetto di portare attenzione a quattro importanti esempi di filmografia del genere dell'opera rock risulta assai produttivo dal punto di vista didattico, anche per le esperienze e le riflessioni che può aprire sul versante della musica.

Considerando le cose da un punto di vista molto generale, diremo che, dal punto di vista musicale, non può mancare di utilità un approccio che, molto gradualmente, per comparazioni tese ad allargare sempre più lo sguardo, porti a valutare la musica rock, che è anche spettacolo, e inoltre stile di vita, non passivamente, ma iniziando a considerarla nei meccanismi di linguaggio su cui poggia, negli aspetti di produzione che le sono affatto peculiari e la rendono diversa, ad esempio, dalla cosiddetta musica 'colta'.

Si perderà qualcosa, forse, della temperatura emotiva di un rapporto immediato e diretto con questa musica, laddove si tenti di andare oltre l'esperienza di un consumo immediato. D'altra parte, nel nostro mondo, l'ascolto si fa sempre più indifferenziato, legato alla corrente di una trasmissione continua della musica, che, liberatasi dall'idea di un luogo e di un tempo circoscritti, inaffia senza sosta la nostra vita. Risulta importante sostenere l'idea di una relazione anche diversa, composta di possibilità ulteriori, facendo base sul piacere che i ragazzi e i giovani traggono dall'ascolto multiforme della cosiddetta *popular music*, ma per tentare di apportare, tramite accorte strategie educative, assolutamente non impositive, che sappiano, magari, coinvolgerli nella loro voglia di provarsi empiricamente a essere "musicisti", un surplus di distinzione, di una capacità di cogliere le differenze e integrarle in un piano di esperienze relativamente articolato. Significa, in definitiva, introdurre il senso di una prospettiva, senza peccare in eccesso di analisi. Perché la comprensione, l'apprendimento non possono essere mai disgiunti dal piano di una pratica diretta delle cose, che coinvolga fortemente in situazioni di tipo creativo. Per il rock significa spingere in direzione di una partecipazione che possa darsi anche come diretta manipolazione dei materiali, fare il verso ai gruppi prediletti, tentare di avvicinare il sound di una canzone amata, tentare qualcosa di proprio, agire come su un palcoscenico, trovare una dimensione espressiva di sé, negli atti e nei costumi scelti. Cose che si apprendono per immersione, in rapporto con questa musica. Ma possono essere ulteriormente comprese, sulla base di conoscenze diversamente indotte, più riflessive, magari attraverso punti di vista laterali, obliqui, come quelli che si determinano nella visione del fenomeno nella lente del cinema. Nel precedente libro, dedicato all'opera come spettacolo tradizionale e ai film che l'hanno trattata, l'approccio mirava a portare attenzione verso una musica poco conosciuta dagli adolescenti, quella dell'opera e del melodramma, attraverso il veicolo strategicamente assai

utile, in quanto familiare, del linguaggio filmico: un processo di immersione in un ambiente poco familiare, forse anche, per certi versi, respingente, che confidava nello strumento cui si affidava, capace di agire come mediatore assai utile e produttivo, per promuovere l'attenzione, verso la cultura dell'opera, che possiede sue peculiarità, e abbisogna di apposite strategie educative, per essere approcciata, infine approfondita.

Tuttavia, il lavoro, al di là di quest'uso del film come leva e come strumento didattico dotato di un certo appeal, ha voluto operarsi nei termini di un'indagine rigorosa sui film. I quali furono scelti per un'attenzione assai formalizzata, a trattare quattro diverse tipologie filmografiche, oltre che a offrire uno spaccato dell'evoluzione del genere del film-opera. Quindi, non era tanto il fatto di casualmente immergersi nella visione e nell'ascolto di un film, che avesse comunque relazione con il mondo dell'opera. Era questo, ma, nello stesso tempo, istruiva l'esigenza di dotarsi di alcuni elementi di orientamento, che riguardavano il cinema, e nello stesso tempo l'opera. Quei film recavano un rapporto non esteriore con la musica, che penetrava i linguaggi cinematografici in profondità, avendo effetto sulla struttura e sulle scelte stilistiche.

Anche qui si è voluto mantenere un atteggiamento di questo genere. Vale innanzitutto l'analisi e l'indagine sul film, operata nei termini di un approfondimento che riguarda i modi dell'articolazione formale e le opzioni stilistiche esercitate dai vari autori. I quattro film sperimentano diversi modi di relazione alla musica rock, che si legano a particolari universi di poetica e di concezione del cinema, da parte dei registi. Nel film si determina una particolare alchimia, che fa emergere la musica trattata in alcuni aspetti, che la rivelano, in ciò che ad essa è proprio. Il film è una prospettiva analitica sulla musica trattata. Anche la musica, pur ponendosi nella versione di oggetto e di materiale di partenza, tuttavia, infine, propone uno sguardo sul film, ce lo fa leggere e comprendere, negli aspetti che esso ha voluto esaltare, e che gli offrono un'identità precisa.

Rispetto all'operazione intrapresa, di portare attenzione alla filmografia legata al mondo dell'opera rock, si può dire, in considerazione delle strategie intraprese, che si dà una differenza, laddove lo stato di partenza è diverso. Non c'è dubbio, che, pur trattandosi di opere dotate di una certa distanza storica, legate a una musica che, pur essa, si pone, ormai, nel novero della tradizione musicale, per quanto molto recente, l'opera rock rappresenta qualcosa di più familiare per l'orecchio dei giovani studenti. Non conosceranno, forse, in particolare, i pezzi che vengono esposti nel film (anche se in certi casi, i ritornelli sono diventati esperienza comune, riferimenti tramandati semplicemente stando in un mondo, girando per le strade, ascoltando la radio, andando a scuola, ecc.), ma il *sound*, certo modo di darsi della base, dello strato ritmico, è loro confacente, in un senso molto vicino e diretto. Per l'opera questo era davvero difficile, raro, impossibile, forse.

Allora, pur non volendo assolutamente rinunciare al metodo che già in precedenza s'era dato, di un'analisi circoscritta e rivolta all'oggetto filmico, è vero che la strategia, che nello stesso tempo si attiva, si trova a operare all'inverso. Da una condizione di immersione, qual è quella che vive l'adolescente e il giovane oggi, circondata continuamente da un flusso sonoro inarrestabile, che spesso ha l'aspetto della musica rock, l'uso didattico del film legato al rock, insieme con altre soluzioni, può portare verso una emersione critica, che consenta di prendere contatto con i contesti, e quindi diversamente disporsi rispetto al fenomeno, in termini che comportano un maggiore intervento della riflessione e della conoscenza.

Vale, per chi scrive, la convinzione che introdurre margini di consapevolezza, fornire occasioni di intervento creativo, significhi muovere il panorama di un'acculturazione solo passiva verso orientamenti più attivi, anche a scuola. Bisogna sviluppare il senso di un 'compito' creativo, dove, sullo sfondo di una cultura di riferimento, si inizino a sperimentare direttamente materiali e tecniche.

JESUS CHRIST SUPERSTAR

Jesus Christ Superstar



Regia: Norman Jewison; **musiche:** Andrew Lloyd Webber; **libretto e liriche:** Tim Rice; **soggetto:** dal musical *Jesus Christ Superstar* di T. Rice e A. L. Webber; **sceneggiatura:** Norman Jewison e Melvyn Bragg; **fotografia:** Douglas Slocombe; **montaggio:** Antony Gibbs; **scenografie:** Richard MacDonald; **costumi:** Yvonne Blake; **coreografie:** Robert Iscove; **montaggio del suono:** Les Wiggins; **produzione:** Norman Jewison e Robert Stigwood; Universal Pictures; **origine:** USA, 1973; **durata:** 105' colore.

Interpreti: Ted Neely (Gesù Cristo), Carl Anderson (Giuda Iscariota), Yvonne Elliman (Maria Maddalena), Barry Dennen (Ponzio Pilato), Bob Bingham (Caifa), Larry T. Marshall (Simone Zelota), Joshua Mostel (Re Erode), Kurt Yaghian (Hanna), Philip Thoubus [alias Paul Thomas] (Pietro); **direzione musicale:** André Previn; **album:** Mca

Composizione formale e linguaggio audiovisivo

Articolazione formale e stile

Il film si struttura in una serie di sequenze nettamente delimitate, che rappresentano momenti abbastanza conclusi in sé. Tali sequenze realizzano innanzitutto una funzione di messa a fuoco della situazione illustrata, e sono in un rapporto di giustapposizione rispetto a quanto si colloca ai lati, a sua volta esposto secondo la modalità del quadro narrativo separato e relativamente autonomo. La narrazione, quindi, non procede per stringenti rapporti funzionali, ma per pitture di situazioni, quadri narrativi, che, disposti l'uno accanto all'altro, tendono a offrire l'idea di un percorso narrativo che si disegna per proiezioni, irradiazioni di eventi. Esiste un filo narrativo, che tende a raccontare, in questa forma, la evoluzione dei fatti, ma si tesse per un intervento forte della percezione audiovisiva, che tende a colmare gli spazi lasciati vuoti, a immaginare prospettive e raccordi funzionali. D'altra parte, il racconto della Passione e della Crocifissione di Cristo è noto a tutti, non abbisogna di essere esposto in particolari. Resta tuttavia, la scelta linguistica, di un andamento del racconto, per cui esso si realizza in pannelli giustapposti, così che musica e immagini partecipano di una stessa poetica, tesa a concepire ogni sequenza come conclusa in sé, a trattarla in una condizione di relativa absolutezza, quadro fortemente timbrato, che addensa il senso di una situazione e lo concentra fortemente, così da offrire, in ogni apertura narrativa, la risonanza piena di una condizione emotiva, il taglio netto di una visione delle cose. C'è nel linguaggio cinematografico un forte riporto di una sensibilità teatrale. Lo si vede già all'avvio, quando, la lenta composizione di un fondo, di un contesto, di un ambiente per la storia a venire, dà l'idea di un'attesa, di una sospensione, che corrisponde molto al senso dell'apertura teatrale, della soglia del sipario, che si apre, e quindi si è di fronte alla storia. C'è l'occasione ulteriore, per realizzare questo senso, offerto da un'introduzione che rapprende i primi segni umani nella figura di una compagnia teatrale, che fa irruzione nel deserto, e in

particolare nella spettacolare scenografia di teatralissime rovine antiche. Tutto prende a comporsi nel senso della storia da rappresentare: gli attori si truccano, fanno alcune prove preliminari, indossano i costumi che poi si vedranno nel film, si presentano, in qualche modo, anche se non tutti possono essere colti nel ruolo che svolgeranno. Cristo, già in questa fase di prima, molto informale, ricognizione dei materiali del film, è visibile come il centro luminoso di tutto. Ma presto qualcosa attrae tutto al silenzio e alla disciplina: è un convergere verso il luogo d'avvio della finzione teatrale, il momento del ribaltamento nella storia. Da qui inizia il film, in una disposizione della scena, del set, che è fortemente teatrale.

Questa particolarità del film, di non voler nascondere l'origine teatrale, ma farla elemento della narrazione, la cornice stessa del discorso filmico, è fortemente connotativa delle scelte stilistiche del regista. Le quali attivano molte risorse tecniche, propriamente cinematografiche, nel mentre, tuttavia, sentono di dover conservare il senso della solida, compatta relazione del teatro, con il suo attenersi a una ridotta variabilità delle prospettive di osservazione. Da qui la massima cura posta nell'allocazione degli elementi della ripresa, la quale spesso risponde a funzioni geometriche, ma anche, come spesso a teatro, a significazioni di rapporti, di tensioni narrative. Lo spazio disegna la psicologia dei personaggi, il tessuto di relazioni che essi formano. Si prenda, ad esempio, la sequenza in cui per la prima volta si mostra, nel film, il gruppo dei grandi sacerdoti al completo. Il taglio della scena, che assegna loro uno spazio in rilievo, sopra un'impalcatura, che appare come un vero e proprio oggetto di scena, significa, in un senso molto teatrale, il loro essere casta sacerdotale, potere separato dalla quotidianità, dalle sensibilità della gente comune. Si valuti la sequenza in cui Cristo, appena arrestato, viene portato di fronte ai sacerdoti. C'è anche Giuda, discosto, che osserva tutto. Si individuano, nel campo cinematografico, quasi ritaglio di scena teatrale, le polarità individuate dalle posizioni di Gesù, dei sacerdoti,

di Giuda. Oppure, si osservi la sequenza dell'incontro di Pilato e Gesù, dove la scena è articolata in un senso piuttosto verticale, grazie al paesaggio mosso di un ammasso petroso. Qui Pilato è in alto, Gesù in basso, secondo prospettive, che uniscono, a questa dialettica di alto e basso, certo andamento obliquo, diagonale, delle linee del dialogo. In questo caso tutto perfettamente interagisce con una musica, che assume toni esasperati, crudi, espressionisti, in alcuni casi grotteschi.

Il design del set, la preparazione della scena spesso rispondono a una sensibilità di tipo teatrale. Anche il trattamento delle luci, quando il paesaggio si colora poco realisticamente, ma in consonanza con le risonanze emotive che stanno animando lo spazio. Il suicidio di Giuda è un esempio di questo tipo. Qui il suono distorto e modificato elettronicamente trova forte correlazione in un trattamento del colore filmico, della luce, che tende a frantumare ogni riferimento di realtà, a rendere il dilagare incontrollato del frammento, come di colorazioni degenerate.

Il film tenta di trovare un rapporto disteso, equilibrato, con l'originale musicale e teatrale. Lo individua in un'articolazione formale che non diluisce, piuttosto asseconda, certo andamento che muove a zone espressive separate. La musica tende a realizzare pannelli narrativi ben scorciati. Su tutto aleggia l'uso di motivi musicali principali, conduttori, mentre un altro fattore di raccordo tra le parti è la ripresa, specie nella seconda parte dell'opera, di brani, o moduli, già presentati. Comunque, di là da questi aspetti, che sono importanti fattori di concentrazione del discorso, c'è un atteggiamento che tende alla giustapposizione delle parti, che non teme l'accostamento non localmente mediato, così che il tutto trova una sua continuità, ma si offre, anche, ad essere sfogliato diversamente. Chiama a una percezione relativamente distanziata, a un ascolto e a una visione, in certo modo, critica, attenta, intellettuale; nello stesso tempo tutto appare così riccamente inventivo, che s'è portati, anche, all'abbandono sensuale, alla relazione emotiva. Qui è la complessità

dello spettacolo, che si traduce anche nel film di Jewison. Polo centrale di riferimento, che irradia di sé l'intera storia, la varia sequenza degli eventi, è Gesù. Egli è il crocevia di ogni azione. Dopo averlo conosciuto, ogni personaggio riesce trasformato. Nessuno può ignorarlo. Tutti devono prendere posizione. È rispetto a questa funzione, di presenza che provoca ciascuno alle proprie scelte, ad assumere un'identità, a definirsi fortemente, che Cristo si fa fattore narrativo principale. Egli solidifica le posizioni, e quindi suscita, anche per questo, un'architettura in cui tutto tende a strutturarsi in situazioni esemplari, in stati narrativi definiti.

Il racconto procede, attraverso snodi decisivi, come l'Ultima Cena, il monologo nel Getsemani, il bacio traditore di Giuda, e così via. Esso evolve, passando di quadro in quadro, fidando anche nella conoscenza implicita, che è nello spettatore occidentale, di un racconto fondamentale come quello degli ultimi giorni di Cristo, prima della Crocifissione. Ma vi è anche un possibile procedere della percezione liberata rispetto alla successione cronologica delle sequenze. Un'architettura che prescindendo dal senso di una funzionalità stringente, la quale, in genere, raccoglie gli eventi in catene di rapporti immediati, consequenziali, permette una visione come aerea, per cui sequenze distanti prendono a risponderci, a richiamarsi. Il racconto della vicenda principale risulta attraversato da altri racconti. Musica e cinema, in questo caso, svolgono uno stesso ruolo di promozione di una percezione di questo tipo. Il racconto principale si dispone a un rapporto polifonico rispetto alla narrazione di Maddalena, di come essa permanga in uno stato di vibratile ascolto di se stessa e di Gesù; rispetto alla vicenda di Giuda, che disapprova Gesù, per il suo trascurare le potenzialità politiche della sua predicazione, e per questo opta per il tradimento, per poi assistere, orripilato, a quanto la sua azione ha fomentato. Le sequenze possono, nella mente, riordinarsi come per altre combinazioni, proprio perché tenute in una condizione di rapporto eventuale, relativamente aperto, l'una rispetto all'altra.

L'architettura musicale cui l'opera sembra rispondere è quella dell'oratorio, che tende, appunto, a realizzarsi in azione scenica, ma in un modo assai peculiare, nei termini di un racconto indiretto, di un'illustrazione che è nella parola, e trova esito in un teatro molto statico, fisso, in alcuni casi soprattutto mentale. Il film raccoglie qualcosa di quest'ispirazione dell'opera musicale, e anch'esso intende articolarsi in quadri giustapposti, secondo un modello che vuole evitare il senso di una stretta continuità di tipo lineare.

Non si dimentichi una condizione particolare dell'architettura della musica, per cui essa, in una prima parte, sino all'Ultima Cena, tende a generare una certa esuberante varietà di materiali, e poi, dopo questo discrimine narrativo e drammatico assai importante, dà luogo come a un continuo recupero, rigurgito di elementi, figurazioni già svolte, oggetti noti, ora riorganizzati, accortamente rielaborati, in funzione di ciò che precedentemente hanno rappresentato e in rapporto con quanto si trovano nuovamente ad accompagnare. Se nella prima parte s'ha l'idea di un prodursi continuo del nuovo, di un cumulo di energia che procede inesorabile, nella seconda si produce il senso di un relativo fermarsi di questa fioritura, di un rispecchiamento della prima parte, nei termini di un riannodarsi, aggrovigliarsi delle situazioni, con una funzione di evidente maggior drammatizzazione. I materiali, essendo ripresi, riesposti, elaborati, lavorati, sviluppati, si accendono di senso, di tensione, si caricano di identità, di una storia, e così addivengono a quell'esito incombente, fatale, che è la Crocifissione. Certamente la musica impregna di sé il film, anche relativamente a questa scelta. Esso ne ricava il senso, nella seconda parte, di uno stare in tensione, di un maggior ruotare degli eventi, come intorno a se stessi, prima dello scarto, verso la catastrofe della Crocifissione.

Il film tende a strutturarsi in modo estremamente rispettoso dell'architettura musicale. In genere, le articolazioni musicali e del film sono omogenee e parallele: le varie sequenze sono disegnate sul modello della scan-

sione dei vari numeri musicali. In alcuni casi si produce una contrazione dei numeri in una stessa sequenza, e tuttavia, all'interno di questa, non mancano segnali di punteggiatura implicita, tesi a rendere l'idea di un'articolazione interna. In altri casi il film produce come una sottolineatura di segmentazione, che la musica tenderebbe a coprire. Si tratta di lievi asimmetrie, che, nel risultato audiovisivo, sanno rendere il senso di una complessità controllata, con risultati di una certa efficacia narrativa e di resa timbrica di situazioni e personaggi.

Rispetto alla composizione formale del film, se è facile individuare i vari segmenti delle sequenze, sulla base del netto procedere del racconto, per momenti conclusi e piuttosto separati, ciò che riesce meno agevole è l'assegnazione di una funzione, ad essi, nell'arco narrativo globale. Si tratta di un procedere di momenti puramente separati, svincolati da un rapporto reciproco, che, tuttavia, introduce elementi di relazione. La forma non corrisponde a un semplice procedere in avanti, ma incontra recessi, rientri, anse, che la curvano a rispecchiamenti, rapporti di somiglianza, similitudine, ripetizioni, variazioni.

In questo senso il lavoro di analisi non è del tutto facile. Sulla base di alcuni indizi narrativi è possibile, tuttavia, trovare il senso di alcune pieghe della forma, che non appaiono contingenti, ma rappresentano una volontà compositiva di ordine generale, la quale si realizza in uno schema della forma, per cui questa muove per periodici avviluppi, a riorganizzare una tensione rivolta in avanti. L'articolazione formale che qui si propone proviene, come detto, dalla sottolineatura di alcuni indizi che sono suggeriti dalla musica e dal film, ma costituisce anche una scelta piuttosto recisa, che spinge a trovare un ordine formale, un'immagine generale, un'impronta, semplice e sintetica nello stesso tempo, del procedere filmico. Questo segno formale è una linea che, per periodiche scansioni, si incurva, forma come un'onda, torna indietro e recupera a procedere in avanti. Rendendo tutto in uno schema, possiamo dire che la struttura si compone in questi termini:

Intr.	A	B	C												
		B'		D	E	F									
		B''					G	H							
						F'			I	J	K				
									I'			L			
										J'			M	N	Epil.

Di seguito offriamo un'analisi del film, sulla base di questo schema formale. I numeri, con relativi titoli in corsivo, corrispondono alle varie parti dell'opera musicale. In sottolineato, sono i riferimenti alle sequenze del film, con alcune definizioni, per lo più in simboli astratti, che tendono a dare il senso dell'evoluzione dei segmenti, nell'alveo dell'architettura generale.

Analisi

Introduzione

1. Overture

Un paesaggio desertico e le rovine di un tempio accolgono l'arrivo di un pullman, da cui scendono alcuni giovani, dall'aria chiaramente hippie. Intendono dare luogo a una rappresentazione. Smontano dal tetto del pullman alcuni oggetti di scena, tra cui un'enorme croce. Alcuni vanno vestendosi dei costumi per la rappresentazione o si truccano, altri provano. Uno dei personaggi, di colore, si decentra, muove come verso l'esterno della rappresentazione, vorrebbe quasi lasciare il campo. È Giuda, che poco dopo ricomparirà, offrendo ragione della sua scelta. Un gruppo danza, dapprima in modo informale, poi ordinato in figure, disegnando un cerchio, sempre più convergente a un suo centro. La luce del sole alona i profili, confonde i particolari, dà l'idea come di presenze di luce vibranti. Dentro quest'atmosfera, come circonfusa di luce, emerge, entrando in campo dal basso, la figura di Cristo, dapprima di spalle,

vestito di bianco, poi frontalmente, infine in primo piano. Braccia levate al cielo, dà il via alla rappresentazione, che trova un rituale inizio, nel disporsi di figure e personaggi, nello spazio del tempio, con geometrica, studiata disposizione.

L'introduzione attiva buona parte dei materiali musicali che troveranno sviluppo nel corso dell'opera, in relazione con il racconto scenico-filmico. Il paesaggio viene descritto dapprima nel silenzio; quindi su una musica molto semplice, esposta in forma lineare, in piano, senza accompagnamento. Caratterizzante, l'uso di strumenti trattati elettronicamente, che rendono un suono macchiato, deformato, sbavato. Analogamente, il discorso filmico svolge una lenta panoramica a ritrarre l'ambiente, e quindi, con un montaggio di andamento largo, conduce dentro il tempio. È con l'irruzione del pullman, che la musica si propone con pieno vigore, con un tema molto ritmico, deciso, nettamente ritagliato, con l'intervento di colonne di accordi dissonanti, con il gioco asimmetrico di accentuazioni, in un richiamo stilistico che certo conduce a Stravinskij. Analogamente il montaggio filmico si fa serrato, mette in campo dettagli, introduce punti di vista asimmetrici, obliqui. Un'altra svolta decisiva s'attua in relazione con l'entrata in campo della croce, elemento filmico chiave. Qui la musica vira in direzione di un rock deciso, che ossessivamente ripete un tema molto semplice, di lì a poco base ritmico-strumentale per il canto di Giuda. Il convergere dell'attenzione verso la figura di Cristo, promosso con una certa gradualità, vede la musica dapprima fermarsi in uno stato di sospensione piuttosto tesa, quindi risolversi nel celebre tema di Cristo Superstar, esposto in poche battute, subito interrotto da un colpo sonoro, che prosciuga ogni abbandono trionfalistico. Il cambio istantaneo di clima vede riaprirsi un'atmosfera fissa e silente, con una musica sobria e molto semplice. Tutto s'avvia a iniziare. La scena è pronta, i personaggi al loro posto, disposti a orchestrare lo spazio. Titolo. Una dissolvenza consegue il transito al secondo episodio.



A

2. *Heaven on Their Minds*

Siamo di fronte a un monologo, che provvede immediatamente a presentare la figura di Giuda. Egli è stato reso appassionato dalla predicazione di Cristo, dalla sua comparsa sulla scena della patria ebraica, dominata dai Romani. Ma ora è sconcertato dall'evoluzione che ha preso il messaggio di Gesù, tutto diretto verso mete religiose e verso l'abbandono di ogni affanno terreno. Il cambiamento, per Gesù, deve passare attraverso lo svuotamento di sé e la dispersione di ogni controllo sul mondo, affidandosi a Dio, al Messia che ne è l'inviato. Giuda è piantato nella sua terra, legato a quel progetto politico, che aveva intravisto, teso, attraverso azioni strategiche accortamente studiate, e sulla base delle qualità carismatiche di Gesù, a scalzare gli oppressori Romani.

Il *song* segue da vicino lo sviluppo della parola, i giri, le volute di una riflessione che, nel carattere di Giuda, è sempre accesa, aspra, spesso urlata. Lo stile del canto è "soul", molto gestuale, teatrale nell'espressività musicale, specie quando la ripetizione strofica induce a variare il canto, come ad improvvisare, il che significa introdurre melismi, giocare sui modi di attacco del suono, variarlo timbricamente, e così via. Giuda avvia il canto con un tono come meditante. È sulla sommità di un monte desertico, la cinepresa ce lo avvicina, con una serie di immagini sempre più prossime, acutamente montate, a dare l'idea di una pressione progressiva, sul centro del personaggio. Esse sono concordi con una musica che, parallelamente, fa salire in crescendo l'ostinato di base. Qui Giuda prende a cantare. Dapprima meditante, come detto, quindi, deciso e aggressivo, in una posizione di transito, che è un semplice risalire melodico, riproposto due volte, la quale sfocia alla strofa principale, che prevede una linea di canto intensa, con molti cambi di direzione e registro, su un accompagnamento pianistico, piuttosto fitto e articolato. Il film ci mostra l'immagine di Giuda, montata in alcune alternanze con quella di Gesù,

che predica ai discepoli ed è circondato da gente. Un piano ci propone Giuda e il gruppo molto in lontananza, dando luogo all'assunto di una presenza in uno stesso spazio, così che le interpellazioni di Giuda, anziché astratte e ideali, possono considerarsi più concretamente dirette al suo interlocutore. Il congedo dell'episodio ci mostra Giuda di nuovo sul monte, mentre un carrello ottico, in simmetrica rispondenza con l'avvio, ce lo allontana gradualmente. Il suono, echeggiante, dà l'idea del lontano, e insieme, con funzione d'innescò realistico, l'idea del monte e dello spazio enorme intorno. L'effetto di diminuendo audiovisivo risulta utile per risolvere il passaggio all'episodio successivo, che attaccherà, peraltro, su un quasi nulla di immagine e suono.

B

3. *What's the Buzz*

Il terzo episodio prende le mosse dal punto di vista delle immagini, con un segno sfocato, che poi si precisa in un gruppo di soldati, che marcia, nel silenzio della musica, tra rari rumori d'ambiente. È seguendo loro, elemento - scopriremo -, al momento, di contorno rispetto alla storia, che ci s'introduce in una grotta, dove sono Gesù e i discepoli. Solo una volta dentro, con suggestione sottilmente realistica, parte anche la musica. I discepoli sono ansiosi di entrare a Gerusalemme, e ne chiedono conferma a Gesù, lo sollecitano e lo incalzano continuamente. Gesù è segnato, invece, dalla sua consapevolezza, dell'imminenza della fine. Egli vede cose che gli altri non capirebbero, di fronte alle quali egli stesso vacilla. È un dialogo insistente, dove le parole di Cristo trovano opposizione nel continuo ripetere dei discepoli la stessa domanda. Cristo rileva che nessuno è interessato a lui; non a ciò che rappresenta, ma a lui in quanto persona, ai suoi bisogni di conforto e vicinanza, di silenzio e abbandono. Solo Maria Maddalena, che lo accarezza e lo consola, con dolce dedizione, comprende questo suo bisogno. Ella è stata adultera, prostituta. Ma ora la vicinanza di Cristo la riscatta integralmente dal suo passato. È



mossa da una dedizione assoluta nei confronti di Gesù, consapevole, pur nella passione che la coinvolge, dell'innattingibilità, in termini umani, della figura di Cristo. Sente di dovergli essere accanto, senza porre domande, accompagnandolo per le misteriose, paradossali vie che egli va indicando. Sente anche la drammaticità del momento, che aprirà ad eventi cruciali.

La musica esibisce un'organizzazione di tipo responsoriale, con gli interventi di Cristo, di sapore jazz, che si alternano al ceppo delle ripetizioni ossessive e incrollabili dei discepoli. Il canto di Maria Maddalena immediatamente rende l'idea del personaggio, dolce, carezzevole, materno. È sul ritmo, sempre morbida e flessuosa. Ella vuole proporsi, nei confronti del dramma di Gesù, come un fattore di riflusso del dolore, di sospensione e parentesi rispetto al clamore di emozioni e reazioni contrastanti, che circonda Gesù.

Dal punto di vista del discorso filmico, si nota una perfetta articolazione del montaggio, in accordo con l'organizzazione musicale; così pure per i sobri movimenti di macchina.

4. *Strange Thing Mystifying*

Giuda (cinematograficamente introdotto da una serie di campi e controcampi), si scaglia contro Maria Maddalena, e contro l'atteggiamento di Gesù nei confronti della donna, a suo tempo prostituta. Sottolinea la contraddizione tra l'insegnamento di Gesù, per comportamenti probi, e quel sottoporsi alle vaghe carezze della donna. Gesù respinge ogni allusione, e, rispetto alla donna, al suo passato, invita il suo discepolo a guardare dapprima in se stesso, per vedere quali peccati e quali cadute lo segnano. Il canto di Giuda, diversamente da quello dell'episodio di apertura, è più lineare e trasparente, come argomentativo, non recriminatorio. Alle illazioni di Giuda, Cristo replica con un'accesa progressione, in crescendo. Un silenzio orchestrale è il seguito, poi rumore delle reazioni dei discepoli, e un'orchestra, come a prepararsi a un'esecuzione. Su un relativo accordo di questa, Cristo riprende a dire

e spiegare, con la stessa melodia prima usata da Giuda: tutti ruotano intorno a cose di poco conto, mentre s'aprono tempi decisivi. I discepoli, in crescendo e progressione, contestano che per loro è Cristo l'unico riferimento. Gesù, reciso: nessuno ha veramente a cuore il suo destino. L'uso di analogo materiale musicale significa un'opposizione tra Giuda e Cristo, che è come uno stare su uno stesso terreno, ma da prospettiva diversa. Tra i due personaggi è sempre una lotta estrema, un faticoso spingersi l'un l'altro. Così il montaggio, teso a rendere questo senso, nell'alternanza di campi e controcampi, con un ritmo fattosi più serrato.

A mo' di raccordo con la sezione successiva, i primi suoni del pezzo a venire, iniziano in questa sezione, sull'ultimo campo, che inquadra lo sguardo fisso di Giuda.

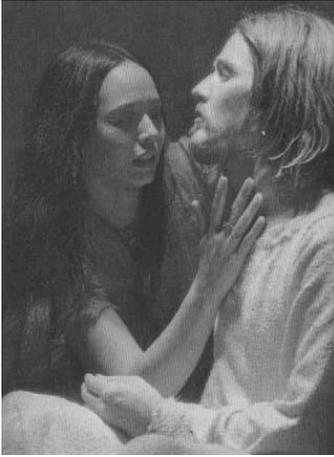
C

5. Then We Are Decided

Esterno notte, quindi in un interno. Hanna e Caifa discutono sul da farsi, di fronte all'attrazione che Gesù esercita nella massa dei Giudei. La casta dei sacerdoti, che essi guidano, è garante della pace sociale, presso i Romani. Caifa vede in Cristo una minaccia incombente, rispetto al potere sacerdotale. Intuisce che qualsiasi sovvertimento dell'ordine che si è creato li travolgerebbe. Per questo Gesù va fatto arrestare.

Caifa esprime le sue considerazioni, in un recitativo, che sgrana rapido un ragionamento, con cinica e fredda consequenzialità, in rapporto con Hanna, che dapprima gli propone un'altra lettura, riduttiva di Cristo, per poi addivenire alle posizioni di Caifa. Sul loro considerare, pianoforte, chitarra elettrica, batteria realizzano una base molto mobile e articolata, come una spirale ritmica, di chiaro sapore jazz, che rende il tutto incalzante, diabolamente rapinoso: quando la macchina si mette in moto non si riesce a non seguirla; se si ferma, la si vorrebbe di nuovo in atto, nella sua meccanica inesorabile.

Il brano è stato scritto appositamente per il film, non compariva nella partitura originale. Questo spiega anche



il fatto che, per certi versi, è musicalmente a sé, non trovando riscontro, se non per allusioni leggere, in altre pagine dell'opera.

La cinepresa segue il movimento nervoso di Caifa nella stanza. Egli la misura avanti e indietro, ragionando sul da farsi, concludendo sempre e comunque che Gesù va eliminato. La musica incalzante trova riscontro in questo movimento di macchina, teso a evitare il montaggio, e ad accompagnare i personaggi, con abile uso del carrello, in un unico, lungo piano sequenza. Implicite articolazioni sono nel variare di velocità, nelle soste, nei cambi di direzione, e certo pausare anche nelle colonne che attraversano il campo, nel corso di un lungo carrello laterale. Si chiude circolarmente, sia dal punto di vista musicale che cinematografico, sulle immagini iniziali, esterno notte, e pochi, ridotti eventi sonori.

B'

6. *Everything's Alright*

Interno, notte. Siamo nelle grotte dove hanno trovato asilo Gesù e i discepoli. Episodio complesso, che vede interagire le figure di Maria Maddalena, di Gesù, di Giuda. La donna cura Gesù, lo rilassa, lo massaggia, passandogli un unguento profumato sul corpo. Giuda sottolinea quest'ennesima contraddizione. Gesù non solo si lascia toccare da una donna già peccatrice, ma con questo non impedisce lo spreco di un unguento, che, venduto, darebbe ricavati utili ad alleviare le sofferenze dei poveri. Di fronte a queste rimostranze di Giuda, Gesù afferma la sua visione, ormai priva di orizzonte politico, declinata sul versante di un riscatto esistenziale, capace di rigenerare così profondamente le persone, da mutare conseguentemente, del tutto naturalmente, senza conflitti, il mondo. Su questo chiede fiducia a Giuda, ai suoi discepoli.

La musica sviluppa un andamento poco quadrato, smusato e ondulante, in 5/4, che i vari personaggi, tuttavia, agiscono diversamente. Nell'unità della situazione, ciascuno esprime, anche musicalmente, una prospettiva

diversa sulle cose. Giuda e Gesù cantano, ancora una volta, su uno stesso materiale, ma con accentazioni diverse, il che ben rappresenta il senso di un'affinità e di un distanziamento, di un attrarsi e di un respingersi, che è nella dinamica del loro rapporto.

Il regista opta per un montaggio molto controllato e sobrio, accompagnato da un uso accorto dei carrelli, funzionale a rendere leggibile la scena, ad articolarla, in rapporto solidale con una musica, che è pur essa attenta ad instaurare, rispetto a racconto e testo, rapporti molto stringenti. Montaggio e movimenti di macchina sono tesi a generare relazioni formali, e, nello stesso tempo, cercano risultati di fluidità, omogeneità. Complesso, con accenti coreografici, il finale, dove, su una ripetizione costante della musica, a chiudere il brano, dapprima con un crescendo di una medesima formula, quindi con uno svanire di essa, l'immagine di Giuda si sovrappone a quella di Cristo, insieme con un gioco di braccia e mani che si levano e si abbassano, a fare ulteriore velo; l'immagine di Cristo appare come in un dipinto, in qualche modo trasfigurata, in una fissità puramente iconica; un carrello ottico molto lentamente l'avvicina, sino a primo piano del volto. Un campo con volo di uccelli in stormo svolge funzione articolatoria rispetto al successivo segmento formale.

D

7. This Jesus Must Die

La scena prevede che un gruppo di sacerdoti sia assiso su un'impalcatura, probabile segno di distanza, separazione e potere. Questo è reso anche dal montaggio alternato della musica, che tiene separato il canto dei sacerdoti, da quello della gente, che inneggia a Gesù. I materiali musicali sono abbastanza diversi, e vari mezzi compositivi tendono a conseguire il senso di una difficoltà di integrazione, assai efficace dal punto di vista drammatico. I sacerdoti si vanno convincendo dell'indifferibilità di una decisione intorno a Gesù, su come contrastare la sua attività oggettivamente sovversiva. Di fronte a loro è lo spettacolo della folla che lo acclama. Non hanno



scelta: non sono ammessi indugi, né si dà più spazio per mediazioni o riparazioni. Bisogna trovare il modo di abbattere Gesù.

Il canto dei sacerdoti riprende elementi che erano stati presentati nell'ouverture. Così gli interventi della folla. Le immagini tendono a rendere l'idea del contrasto, tra casta sacerdotale, e Gesù, con la folla dei suoi seguaci, attraverso il montaggio alternato, oppure tenendo i due elementi in uno stesso campo, ma nettamente distinti.

8. *Hosanna*

La folla acclama Gesù. In questo episodio è prevalente la presenza innica, anche se non manca l'intecalare di Caifa, che è pieno di acrimonia. Gesù è in gioiosa coappartenenza con la folla. Un velo di tristezza, come una premonizione, per un attimo attraversa il suo volto, dissolve il sorriso serafico che lo apriva al contatto con la gente. È solo un attimo, poi tutto riprende a procedere, in perfetta serenità. Cinematograficamente è molto significativo ed espressivo l'uso di un fermo immagine su quell'improvvisa ombra.

Dal punto di vista musicale, la struttura del brano è responsoriale, con alternanze di solista e coro. Gli interventi solistici sono dapprima di Caifa, quindi di Gesù, che raccoglie qualcosa del canto di Caifa, variandolo, tuttavia, notevolmente, negli accenti e nel tono, sì da sfociare, in naturalezza, nell'*Hosanna* della folla.

E

9. *Simon Zealotes*

Esterno giorno. Varie immagini del deserto e del paesaggio aspro, dei resti del tempio, in cui vanno rappresentandosi gli eventi. Appena la musica entra nel merito dei suoi motivi principali, alcune immagini appaiono improvvisamente, ad animare l'ambiente. Ballerini, con a capo il discepolo Simone Zelota, danzano, con gesti atletici, figure esuberanti e vorticose, rivolti a Gesù, che li osserva compiaciuto. Il montaggio cinematografico, avendo a che fare con una tale musica, ritmica e vitale,

con le immagini dei corpi che la coreografano, si fa più rapido, articolato e serrato. Anche i carrelli, meccanici e ottici, dove presenti, seguono gli eventi, con un ritmo fattosi più veloce. Il fermo immagine, in alcuni punti, isola figure di slancio, di volo, di sfogo dell'azione, di liberazione del corpo. Simone Zelota, uno dei dodici Apostoli, insieme con il gruppo di seguaci, dichiara la sua adesione al progetto di Cristo, ma anche la necessità di legarlo a un obiettivo politico. Non differentemente da Giuda, tuttavia in termini non risentiti, come a voler incontrare Cristo sul suo terreno, Simone esprime la necessità di contemplare la cacciata dei Romani dalla patria tra gli scopi da raggiungere. Cristo, infine, non ne sarà convinto, e pare incupirsi per i suggerimenti ricevuti. La folla danzante, piena di slancio e passione, esprime con il corpo l'amore per Cristo. Propone un contatto nella festa, nel rumore, nell'accensione emotiva, nel ritmo incalzante, nella danza che sparglia ogni riferimento, che induce la trance. Non manca di senso questo modo di rapportarsi a Cristo, ma in questo frangente Gesù chiama verso il vuoto, verso il silenzio.

Simone, immerso in una situazione di festa, quasi di delirio per Cristo, si esprime con un canto che reca i tratti del gospel. È piacere religioso gridato, urlato, che precipita in melismi complessi, ricchi di variazioni e sfumature, in figure che rimbalzano, gonfie di umori, del senso del corpo, delle emozioni lasciate scorrere, non trattenute.

10. *Poor Jerusalem*

Finito lo spettacolo della danza, Gesù, in tono dimesso, triste e raccolto, nel silenzio ascoltante del gruppo, esprime il suo rammarico, per un messaggio, il suo, che non riesce a raccogliere vere adesioni. Tutto agisce nell'impossibilità di ritrovarsi, di riconoscersi. Gesù, i discepoli, la folla, Giuda, i sacerdoti sono attori di una scena, che non riesce a trovare i giusti incastri, l'ordine di una mediazione, di un rapporto. Tutto è destinato, così, a precipitare, a fare catastrofe.

Articolato in due parti, il canto di Gesù intrattiene dapprima rapporti di familiarità con il precedente brano, soprattutto nell'accompagnamento pianistico, quindi con il successivo, per via del carattere del canto, meditativo, introspettivo, ripiegato, malinconico, con un accompagnamento semplice, che rende il tutto estremamente raccolto e come in ombra. Anche il discorso filmico rallenta, indugia, si fa trattenuto e morbido. Una dissolvenza incrociata scioglie il passaggio alla successiva articolazione narrativa.

11. *Pilate's Dream*



Pilato, in un intorno di incerta luce d'alba, ancora lunare, il volto attraversato da ombre, che rendono il senso dell'inquietudine che lo possiede, racconta un sogno: di Gesù portato ai suoi piedi, per essere giudicato, e dell'accusato, inerme, che non vuole difendersi, e si abbandona, così, al suo destino di supplizio, di morte.

Il canto di Pilato è molto simile, per carattere, a quello precedente, di Cristo, lieve, con dinamiche rivolte al piano, introflesso, silenzioso. A ciò contribuisce anche il leggero accompagnamento di chitarra. Il materiale musicale è affine. Questo disegna, tra i due personaggi, una relazione, che qui è di estrema vicinanza, e propone l'idea drammatica di un avvio di potenziale familiarità, che procederà, nel corso dell'opera, verso stati di dialettica sempre più contrastata, sino al conflitto, che contingenze e politici condizionamenti catalizzano, e che fatalmente porta alla decisione della condanna a morte di Cristo. L'episodio si chiude su un primo piano di Pilato, poi in dissolvenza.

F

12. *Temple*

Un campo fermo su un muro di pietre costituisce interfaccia utile per organizzare il passaggio dall'episodio precedente a questo. Il muro è elemento piuttosto neutro, che consente un transito senza forzature. Basta un movimento di macchina a salire, per ritrovarsi nell'am-

biente del nuovo episodio. Per un attimo, su questo campo, compare, lievissima, una figura musicale che aveva avviato la lunga sequenza "E", il che contribuisce a siglare il senso di un ulteriore raccordo.

Quello del Tempio è un episodio molto complesso e articolato, che si scandisce essenzialmente in tre parti. Dapprima la rappresentazione riguarda una folla multicolore, che si muove nel tempio, ridotto a mercato, per dare corso ai suoi affari, che appaiono spesso loschi e sordidi, vendita di armi, sesso a pagamento, e così via. La seconda parte vede l'ingresso di Cristo, che fa esplodere la sua ira, scaccia tutti e distrugge quanto trova a portata di mano, banchi di vendita e merci. La terza parte riguarda Cristo, in rapporto a un gruppo di lebbrosi, che gli si fa vicino, chiedendogli guarigione e altre intercessioni in proprio favore. Il gruppo lo serra sempre più nella sua presa famelica, diventa una calca, che lo sommerge e lo sopraffà.

Nella prima parte dell'episodio, la musica rende il senso di una complessità di voci e di direzioni sonore. Uno strato continuo di archi risulta sollecitato da un ritmo percussivo, mentre, da quest'insieme sonoro-materiale, emerge un contrappunto disordinato di voci. Nella seconda parte, interviene Cristo, che non è disposto a tollerare oltre la situazione di profanazione del tempio. La musica si ferma, ora si svolge in un rapporto di reazione immediata, rispetto agli atti di Gesù, volti a distruggere quel tempio del consumismo, dell'immoralità, del mercimonio. Il suo sarà un canto urlato, che atterrisce e spaventa, induce alla fuga i presenti, non ammette repliche, non consente altri discorsi. Cinematograficamente si determina in questo punto una cesura, nell'immagine di un volo ampio d'uccello nel cielo. La terza parte vede Cristo meditare, tornato riflessivo, e scavare dentro di sé, per trovare le fila del suo destino. È appena passata l'esplosione d'ira con cui ha infranto ogni degenerato abuso dello spazio sacro del tempio. Ma presto la realtà lo riavvince a sé, con visioni di dolore, sofferenza, povertà, morte. Lentamente si disegna la vicen-

da dei lebbrosi che invocano il suo intervento. Dapprima rari, poi sempre più presenti, come insetti che fuoriescano dalle loro tane. Anche la musica, abbandonato presto il canto malinconico intrapreso, dipana via via una situazione a forte connotazione ritmica, che riprende elementi della prima parte dell'episodio. Il tutto subisce una continua, graduale accelerazione, costituendo un incalzando inesorabile, che gonfia a dismisura, sino all'esito di un urlo di Cristo, che, sopraffatto dalla folla, nulla può opporre all'orda dei bisogni. Le immagini dei lebbrosi, quando iniziano a presentarsi, sono come incontri casuali, un informale muovere della macchina in direzioni quasi incerte, un tastare lo spazio. Poi in certo modo si fanno più solide e formali, ma la realtà viene ora resa da prospettive oblique, decentrate, distorte, accompagnando, così, l'idea della diffusione del morbo, del fango umano che striscia e deborda e cerca redenzione, guarigione. Una dissolvenza sul nero cadenza decisamente questo passaggio.

B"

13. *I Don't Know How to Love Him*

Esterno notte, in un accampamento. Un cielo coperto, che lascia intravedere solo lembi di possibile luce, è campo d'interfaccia tra gli episodi. Cristo fa rientro nella sua tenda, accolto da Maria Maddalena. La donna traccia ulteriormente, in questo episodio, il senso del suo rapporto con Gesù. Ella è stata trasformata dal contatto con il Messia. Ha abbandonato la sua vita peccaminosa. Il suo atteggiamento, una volta, era freddo, cinico, calcolatore. Ora, tutto questo è disperso, rimesso in discussione. È attraversata da un sentimento che non sa definire; che la atterrisce, perché sente che quel sentimento indefinibile, ove fosse solo amore, sarebbe indegno di Cristo, al quale s'attaglia un altro modo della relazione, qualcosa di più vasto e coinvolgente.

Il canto di Maria Maddalena, come in altre occasioni, risulta dolce, vellutato, morbido. Qui si colora anche di inquietudine, di qualcosa di vibratile, perché il perso-

naggio è su una soglia, che le consente un residuo controllo di sé, mentre è già quasi abbandonata nel flusso rigenerante dell'amore per Cristo. Ella esprime il suo amore per Cristo, che non reca i caratteri dell'amore terreno, eppure è intenso, sensibile, coinvolgente; come un amore terreno, per certi versi, ma, nello stesso tempo, altro, qualcosa di non conosciuto, che chiama un abbandono assoluto, una resa, un concedersi integralmente. La struttura è strofica, estremamente regolare nelle sue articolazioni periodiche. Questo crea l'idea come di un'ansa lirica in questa parte, un momentaneo sostare della tragedia, un notturno, che concede all'azione di rallentare, prima di prendere la sua corsa irrefrenabile verso la catastrofe. Anche il film struttura un discorso nei toni del morbido, del rallentamento, dello sfumato. Il tutto rende una sensazione di intimità e di raccoglimento, di grande calore umano.

G

14. *Damned for All Time/Blood Money*

Un'immagine sfocata si precisa, mentre una chitarra, dura, forgia un suono distorto e torrido. Tuttavia, quell'immagine resta indistinta e poco decifrabile, per un poco ancora, a causa della strana posizione del soggetto. Presto si comprende che si tratta di Giuda, chinato su se stesso, come a riflettere sul da farsi, baloccandosi con sabbia e sassi; insieme, una molla pronta a scattare. Una scala di flauti evoca un'immagine improvvisa, che appare all'orizzonte, dietro le dune, di carri armati avanzanti; proiezioni di un futuro che è l'oggi, che riguarda Israele, la Palestina devastati da guerra e distruzioni. Immagine surreale, quella dei carrarmati avanzanti, sospesa e leggera, nel suo darsi rallentata e circondata di silenzio, sogno impalpabile, ma anche cruda realtà, che irrompe nel mondo, quando il silenzio viene improvvisamente lacerato dal rumore assordante dei cingoli. Ed è questo il segnale del passaggio a un travolgente rock'n'roll, su cui canterà Giuda. Il quale si reca dai sacerdoti, e, pur spiegando le ragioni del suo gesto, tutte politiche, gui-

date, dal suo punto di vista, da amor patrio, infine concede la sua disponibilità al patto scellerato, per cui tradirà Cristo, favorendone il riconoscimento, per l'arresto programmato. Viene costretto ad accettare il compenso in denaro per il tradimento.

Giuda canta sopra un ritmo di rock and roll, e alle sue affermazioni rispondono gli interventi dei sacerdoti, che coerentemente si riallacciano a *This Jesus Must Die* (brano precedente, che mostra i sacerdoti riuniti per decidere le mosse contro Cristo, mentre la folla leva il suo Hosanna per Gesù). Questi interventi, pur provenendo da altro luogo dell'opera, trovano incastro perfetto nella nuova situazione. Il dialogo rimbalza tra i due lati dello scambio, ma senza molta comprensione. Si ripropone diverse volte, negli stessi termini. I distinguo di Giuda, rispetto al suo comportamento, lasciano indifferenti i sacerdoti; mentre Giuda non è toccato dall'idea di poter essere strumentalizzato per fini diversi dai suoi. Soffierà il suo tradimento, con un filo di voce, su un tema che era già apparso nell'ouverture. Un accordo consonante, dolcemente ribattuto da un coro a cappella, sancisce la decisione del tradimento, presto frantumato dall'irrompere del rombo di due jet che passano a bassa quota, sopra il capo di Giuda, e quindi disegnano una V sullo schermo, uscendo così di campo.

H

15. *Last Supper*

Cristo è riunito per la cena con i suoi discepoli, con quegli uomini che lo hanno seguito, ma non hanno voluto comprenderlo sino in fondo, accomodandosi in visioni tranquillizzanti, oppure leggendolo soprattutto in termini politici. Un canto corale semplice, d'un'espressività assolutamente generica, volutamente ingenuo nella fattura, con un'armonia che incede nel più ovvio dei modi, accompagna il convenire dei discepoli alla mensa. Dopo, in una condizione di silenzio stupefatto, in cui anche la natura intorno sembra trattenere per un attimo ogni rumore, ogni respiro vitale, un canto lieve, dise-

gnato con mano leggerissima, sancisce il sacrificio di Cristo. È l'atto generativo del rito dell'Ultima Cena. Spezza il pane, riempie il calice di vino, così preannunciando quanto accadrà, prospettando, nello stesso tempo, la necessità di serbarne traccia. Quando Cristo avvia quella che sarà l'ultima cena, la musica assume un aspetto come incantato e sospeso. Il canto di Cristo è composto e intenso, nello stesso tempo. Lo percepiamo trasparente, un filo di preziosi punti sonori. Un acuto senso del particolare è nella gestione dei controcanti strumentali, sempre leggeri, accurati nelle direzioni figurali. Si tende, si increspa, rapidamente si infiamma il canto, quando Gesù, piegato dal dolore morale, di sentirsi tradito dai suoi, evoca quanto accadrà: Pietro che lo rinnegherà, Giuda che lo tradirà. Questo reagisce, ribaltandogli contro una scelta già fatta, che egli ritiene imposta dall'evolvere delle cose, dalle stesse scelte di Cristo, dirette tutte verso l'autodistruzione. Canto e orchestra richiamano elementi che sono stati espressi nell'episodio *Everything's Alright*. Come lì, anche qui il canto si fa serrato, un crescendo sempre più teso. Il dialogo di Cristo e Giuda è duro, feroce, impossibile a qualsiasi mediazione; per questo Cristo non tarda a esprimere in un urlo la sua indisponibilità ad ascoltare oltre.

16. *Gethsemane (I Only Want to Say)*

Tutti dormono, Cristo è solo, nessuno ha voluto vegliare con lui. Il canto esprime la tensione che lo pervade, nell'imminenza di quell'evento, che ha prefigurato in molti discorsi agli apostoli, e ora osserva, in solitudine, ma in termini meno chiari. La vicinanza lancinante all'evento ne rende offuscati i contorni. Ciò che prima appariva chiaro, ora s'annoda in domande che non hanno risposta. Gesù chiede assistenza al Padre, affinché lo guidi nell'ultima prova e gli dia ragione del senso di ciò che sta accadendo, del sacrificio cui è chiamato. Nel doloroso approssimarsi degli eventi finali, incomincia ad avere visioni meno chiare: è un fluttuare di sensazioni contrastanti. Si fa quasi oppositivo rispetto alla volon-

tà del Padre, nell'incapacità di vedere chiaro, di darsi spiegazioni comprensibili. Al vertice di tale duro interrogare il Padre, dilaga nel film una vasta iconografia sul tema della Crocifissione, che esplora la storia dell'arte, risolvendo così quella domanda urlata di Cristo, sul perché del suo sacrificio, della sua morte, con una serie di interpretazioni umane, artistiche, di quel concetto estremo e paradossale, che è la Croce. Discorso altro, dell'immagine pittorica, che nel film compare improvviso, in un momento grandemente espressivo, con effetto di assoluto coinvolgimento, mostrando in dettagli grandi opere d'arte, a volte sbalzati alla percezione con zoom avanti rapidissimi, e accostati in fitto montaggio. Dopo questo massimo di urto con il Padre, Cristo emerge più docile, risolto a donarsi interamente.

Il canto di Cristo ha una struttura piuttosto articolata, tendenzialmente strofica, con parti che si alternano, e rientri di segmenti formali già esposti, ma sempre variati. Questo dà il senso di un transitare continuo di pensieri, di un riesame in atto delle questioni, di una elaborazione e ricombinazione degli elementi, che così vengono valutati, spinti come a rivelare una loro verità. Gesù passa dall'interrogazione al Padre alla preghiera, in un continuo premere di sensazioni, una sull'altra. Nello svolgimento musicale dell'episodio, il canto di Cristo risulta dapprima sommerso, recuperando elementi che avevano trovato accenno in una parte interna dell'episodio *Temple*. Ma presto incrementa, con inesorabile progressione, sino a quella domanda urlata, che transita in una non rassegnata consegna di sé alla Croce, che genera la serie delle immagini pittoriche della Crocifissione, e musicalmente apre a una sequenza strumentale di fiati in fortissimo. Dopo, a partire dal breve silenzio sopravvenuto, è la ripresa di un canto attenuato nei toni, ma non privo di tensione, sicché l'approdo alla scelta di concedersi al Padre è anche uno sforzo di vincere le resistenze umane, cui anche Cristo è avvinto. Il cielo, cui ha rivolto tutto se stesso, è campo modulante verso la successiva sequenza. Su un cielo di luce radente, albeg-

gianti, tra nuvole, si chiude, e una dissolvenza risolve questo momento verso quello a venire.

17. *Arrest*

È verso l'alba che avviene l'arresto di Cristo, tramite il bacio di Giuda. Un quasi parlato è quello di Cristo quando scopre l'ironia amara del gesto che lo tradisce: un bacio. I discepoli, resisi conto della situazione, vorrebbero intervenire, battersi. Ma Gesù li disarmava, con le sue parole, che disdegnano la violenza, indicando la necessità di disperdere ogni volontà di contrasto.

F'

17 [continua]. *Arrest*

Campo lunghissimo, dall'alto. Si intravede un corteo di gente che muove lungo una strada. Un montaggio di immagini sempre più dettagliate precisa che si tratta del corteo che accompagna Cristo arrestato. Intanto la musica elabora una sua introduzione, pacata e come in attesa degli eventi, in paradossale accordo con il marciare dei soldati. S'apre quindi un crescendo agitato e sempre più incalzante. Cristo viene condotto di fronte al consesso dei sacerdoti, tra lo scherno generale, di una folla, che gli rivolge domande, come in interviste volanti, oppure lo irride. Le riprese rendono il senso di una certa confusione, come di uno stare dentro la folla, con molti primi piani e dettagli di volti, e un montaggio rapido e teso. In alcuni casi la cinecamera si fa mobile, come tenuta a mano, dando l'idea del resoconto documentario, giornalistico.

Il gesto e il tono del domandare di alcuni tra la folla, come se intervistassero Gesù, è elemento di attualizzazione, tra altri nel film, assai significativo, in quanto pone il parallelo tra la figura del Cristo e quella della star mediatica. La parabola di Cristo è quella di un divo, che la folla osanna, e di cui si ciba, per proiettare i suoi sogni di intervento, partecipazione, memoria imperitura, salvo abbandonarlo, quando sfugge a questo compito, a questa funzione, per cui è stato creato, e che è la ragione del suo esistere e del suo durare.

L'episodio cita musicalmente materiali già presentati. Anzi, non possiede nulla di nuovo, se non questa particolarità, di comporsi di materiali diversi. Tra questi, il canto della folla, sulla via che porta al luogo ove attendono i sacerdoti, in progressione continua e incalzante, basato su elementi ripresi da *Temple*; e gli interventi di Caifa e Hanna, nel rapido dialogo con Gesù, spiccio nella sua intenzione accusatoria, che si rifanno a *This Jesus Must Die*. Anche il popolo, mutato atteggiamento, ora accusa Gesù, e invoca che sia condotto da Pilato, per essere giudicato e condannato. Gesù, appena disceso le scale, di corsa, spinto dai soldati, e poi nel silenzio generale che precede il primo intervento di Caifa, è ripreso dal basso, lo sguardo indirizzato verso una direzione astratta oppure verso la camera, come a interpellare lo spettatore. Il suo sguardo non si raccorda con le polarità che si esprimono nella scena, nelle figure dei sacerdoti e della folla. Quasi incombe verso un vuoto, o verso un oltre del racconto.

I

18. *Peter's Denial*

Un dolly mostra l'arrivo di un terzetto, tra cui Pietro e Maria Maddalena, presso una tenda di nomadi. Una donna riconosce Pietro; era, poco prima, con Cristo, l'accusato. L'apostolo, per salvarsi, nega di averlo mai conosciuto. È l'episodio che Cristo aveva predetto. Maria Maddalena lo ricorda a Pietro. Ella sottolinea come il fatto che Gesù abbia saputo anticiparlo ha un significato, sigilla che quanto sta avvenendo è predestinato, che egli è il Messia.

Rispetto alla musica, anche questo brano si compone di elementi già usati. La prima parte, sino al terzo ripudio di Pietro, ripropone aspetti di *Strange Thing Mystifying*; la seconda rimette in gioco materiali che erano nell'appendice di *Last Supper*, quando Cristo va a ritirarsi, solitariamente, nel Getsemani. Anche Maddalena canta su materiali già proposti. Tipica l'impronta del suo intervento, ricco di molte risonanze emotive.



J

19. *Pilate and Christ*

Alcuni piani di ambientazione, con presenze militari, guerresche. Pilato, silente, sull'alto di un monte, ripreso dal basso. Quando Cristo conviene nello spazio dell'incontro con Pilato, rapido appare un lacerto dei simboli romani di potere, come in una soggettiva, che guarda dal basso e cerca di orientarsi, veloce, nello spazio. Ma ecco, Cristo è davanti a Pilato, ivi condotto per la decisione dei sacerdoti, di sottoporlo alla legge romana, per sancire, tuttavia, una decisione da loro già presa, che è di crocifiggerlo. Il popolo irride Gesù, sulla stessa musica con cui prima l'acclamava. Pilato vorrebbe sottrarsi a quanto gli viene domandato. Probabilmente vale anche il sogno premonitore, che lo aveva fortemente turbato. Perciò spedisce il prigioniero a Erode. Che lo giudichi il re della Galilea, da dove Gesù proviene.

Il canto di Pilato ha movenze da cabaret espressionista. Un recitato-cantato, che vuole essere asciutta resa delle sensazioni e delle emozioni, fuori da ogni visione edulcorata, aggiustata, leccata, confezionata. Come un incrudelire sulla melodia, mentre l'accompagnamento è giocato anch'esso su analoghe corde, con timbri sguaiati, prevalenza dei fiati, registri gravi. Le immagini recano un carattere simile, muovono da prospettive inusitate e rendono l'idea come di un centro non individuato, di un appoggio incerto, difficile a trovarsi.

Una progressione scalare, con accordi paralleli piuttosto dissonanti, sfocia in un gesto finale, fatto coincidere con l'apparizione di Erode. È tale espediente, soprattutto musicale, che sospinge l'audiovisione verso la sequenza di Erode.

K

20. *King Herod's Song*

Erode appare come una figura frivola, priva di qualsiasi moralità. Vive nel lusso e nei piaceri, circondato da personaggi equivoci e donne discinte. Grasso di piaceri mondani, invita Cristo a uno dei suoi miracoli, a comportarsi

da star, affinché tutti siano convinti del suo valore. Di fronte a Cristo, che gli oppone un eloquente silenzio, a significare l'inefficacia della ironia usata, Erode lo scaccia, scagliandogli contro pietre, reinviandolo così a Pilato. La musica, su un ritmo di *charleston*, cita aspetti del repertorio degli anni '20. È musica leggera, svagata, allegramente rivolta al piacevole riverberare di frange e lustrini. Erode canta su di essa, dapprima una sorta di recitativo, quindi più comodamente si risolve in un canto che scivola leggero, con la sua voce equivoca, femminile, in perfetta associazione con la pinguedine glabra del corpo seminudo. Si tende di risentimento solo quando constata che Gesù non lo considera, non toccato in nulla dal suo tono irridente. E quindi si scaglia contro di lui. Erode appare in una scena di luce bianca e come priva di profondità, estivo e vacuo. Molto ironiche le coreografie, come i costumi, le parrucche, il trucco. Riuscita l'immagine del pianista nero, che strimpella i suoi tipici, dinoccolati interventi in controcanto, da locale equivoco. Una coppia di dissolvenze incrociate, gradualmente avvia alla nuova sequenza, che è come un intermezzo nel procedere dell'azione.

I'

21. *Could We Start Again Please?*

Questa sequenza vede gli apostoli - dapprima Maria Maddalena, quindi Pietro, poi il coro di tutti - invocare Gesù: che tutto rientri, che si possa ricominciare daccapo, per trovare un altro finale, un'altra soluzione. La figura di Cristo, invocata, appare in una serie di velature e dissolvenze, ma non interviene, come a dire l'ineluttabilità degli eventi, per come vanno determinandosi. Gli apostoli si chiedono dove hanno sbagliato, dove Gesù ha errato, per provocare tanto risentimento. Vorrebbero tornare indietro, più insistentemente chiedere, ottenere da Gesù moderazione, prudenza. Ma è un invito impossibile, una domanda destinata a cadere, che non può essere raccolta, perché Gesù ha un progetto più alto da realizzare.

Il brano musicale è sostanzialmente corale. Esprime una domanda, rivolta a Cristo, di un reinizio che non contempli la Croce, questo paradosso, che riunisce in sé vita e morte. La richiesta corale è di una rivoluzione soft. Essa si concentra in un ritornello, che ripetutamente dichiara un concetto, la preghiera di un riavvio delle vicende da un nuovo inizio. Ma quell'umanissima domanda di rettifica, di revisione della storia, non può risolversi che in se stessa, e significativamente trova risposta in un musicale silenzio, che chiude il brano, dopo un lento svanire, lasciandolo così sospeso, su un campo lunghissimo, che mostra il vasto ambiente del deserto.

Sequenza intermedia. [*Cristo imprigionato*]

Cristo riappare sulla strada, sospinto dai soldati che lo portano via, dopo l'incontro con Erode. Una musica con raddoppi molto distanziati rende l'idea di un procedere come in attrito, divergente e un po' acido. È condotto in una grotta sotterra, che sarà la sua prigione. Dall'alto Giuda appare a osservarlo, presto scacciato dai soldati. Un campo ci mostra Gesù, ripreso dall'alto, sottoposto a uno zoom indietro, il che dà l'idea del suo sottostare a una volontà superiore. Nel frattempo un rumore sordo si forma, e dopo fluisce nel silenzio.

L

22. *Judas' Death*

È improvvisa l'apparizione musicale di Giuda, che canta sul ritmo, già noto, di quel rock'n'roll, che già una prima volta l'aveva accompagnato presso i sacerdoti. Ora, egli, posto di fronte all'evidenza di ciò che il suo tradimento sta procurando, cerca di porre un qualche riparo, recandosi a chiedere la revoca di tutto a Caifa e Hanna.

Cerca protezione nelle sue giustificazioni di ordine politico, ma inizia a vacillare. Comprende come il suo atto, anche dal punto di vista politico, per lui metro di valutazione delle azioni umane, sia assolutamente inefficace. Conduce a una conservazione dello stato delle cose. Nello stesso tempo, per contrasto, coglie in Cristo, nel

suo progetto, che egli ha vissuto come assolutamente irrazionale, implosivo di ogni funzione e di ogni obiettivo, un seme divino, che probabilmente saprà essere diversamente rivoluzionario. Avverte, bruciante, una sua duplice sconfitta, d'ordine politico e religioso. Egli è politicamente assegnato alla sconfitta, nello stesso tempo dannato, in quanto ha osato sfidare e contrastare Dio. Perciò sceglie di darsi la morte, impiccandosi.

Anche qui la musica è di riporto, ripresa da luoghi ov'essa è già apparsa, e qui viene fatta nuovamente circolare, provocando una serie di significativi rinvii. È il caso, ad esempio, del canto, che è stato di Maria Maddalena, e che, posto in bocca a Giuda, evidenzia la complessità del suo rapporto con Cristo. Egli non è immune a Cristo, al suo messaggio, che è capace di profonda trasformazione. Lo sente agire dentro di sé, non diversamente dalla sensibilissima Maria Maddalena. Ma è proprio questa vicinanza, questa familiarità, l'esserne in qualche modo attratto e posseduto, che suscita in lui una reazione di forte avversione, una resistenza all'abbandono, che ribalta l'adesione in rifiuto, la vicinanza in lontananza. Con architettura simmetrica, egli riprende aspetti del song iniziale, *Heaven on Their Minds*, qui fortemente trasformato nel carattere: lì convinto, nel suo progetto di rifiuto a seguire Cristo, qui disorientato, sino a spegnersi in un recitato sul precedente accompagnamento.

Significativo, a livello di immagini, il derivare verso lo scuro e l'ombra, quando Giuda appare preda della follia e sospinto verso il suicidio. Il montaggio si fa serrato, incalzante; alcune soggettive rendono l'idea di una corsa disperata, a sfuggire alla presa dei sensi di colpa. Tutt'intorno, il cielo, le nuvole, il paesaggio consuevano con quel torbido diffondersi del morbo, diventano una notte scura, dura, fredda. Il canto-parlato di Giuda reca un aspetto non lineare, si deforma in strane amplificazioni, in trattamenti e deformazioni elettroniche. Infine, un'ombra pende legata a un albero, nel silenzio, presto redento da un accordo consonante, a cappella, già altre

volte udito. Qui esso dissolve quasi istantaneamente le tenebre, rende il tutto giorno, e conduce all'altra sequenza, del secondo incontro tra Pilato e Cristo.

J'

23. *Trial Before Pilate*

In questa sequenza compaiono Pilato, riottoso a prendere posizione, Caifa, che lo stringe d'assedio, con i suoi argomenti, Erode, qui figura come clownesca, la folla che presto conviene, e preme su Pilato la sua richiesta di decidere per la crocifissione del prigioniero, Cristo, impassibile nel suo atteggiamento di silenzio, come di specchio dell'orrore che si va producendo. Pilato tenta di calmare la folla facendo flagellare il prigioniero. A Cristo verranno inflitte trentanove frustate. Senza risultato. Pilato s'aspetterebbe un cedimento, invece Cristo gli prospetta l'idea che il suo potere, che egli maneggia e dispensa ritenendolo nella sua disposizione, sia sottoposto a un potere più grande, divino, che governa il mondo, rispetto a cui quello umano impallidisce. Esprime un vuoto di reazione al potere politico, che non lo scalfisce, come agli eventi che lo circondano. È qui che scatta la scelta di Pilato, che è di non più trattenere gli eventi, di lasciarli correre incontro al disastro di una morte innocente.

La musica è ripresa da altri momenti dell'opera, ricombinati in questo episodio. Pilato canta sempre secondo i modi del teatro espressionista, crudo, acido, un parlato molto enfatizzato, che non è mai canto, ma un recitativo aspro, curvato da un ribollire di tensioni interne, con escursioni notevoli, tra grave e acuto, e profili deformati. Tra i materiali recuperati in questa sequenza, troviamo elementi evidentemente ripresi dall'Ouverture; il canto della folla ripropone la musica con cui ha acclamato Cristo, per cantarvi l'invocazione alla crocifissione. La musica della flagellazione si struttura come un crescendo inesorabile di tensione, scandito dall'enumerazione di Pilato, che inchioda l'ascolto al senso di una materia che si fa sempre più gonfia e accesa, mentre è



sferzata e percossa dal secco procedere dei numeri. Egli guida, accompagna la flagellazione, contando il numero delle frustate, da uno a trentanove. La musica su cui interviene la sferza dei numeri della tortura è fortemente ritmica, ripetitiva, nel mentre disegna un crescendo continuo, dal punto di vista delle dinamiche. L'effetto è molto diretto e coinvolgente. L'orecchio è presto travolto dalla musica in piena, ed è frustato costantemente dalla fila dei numeri, ogni gradino una scossa più forte.



L'interrogatorio di Pilato, con le risposte di Cristo, sobrie quanto enigmatiche, aperte, è montato in una serie di primi piani, in cui i volti dei due in dialogo sono sempre un po' decentrati. La flagellazione, che segue ad esso, vede un abile uso del rallentato, in cui la relazione tra l'azione della frusta e il conteggio di Pilato si rende asimmetrico, suscitando un effetto di ritardando che rende la scansione ritmica della scena più arrotondata e complessa. Anche la folla ondeggia lenta, in questo momento, sferzata dagli eventi, mentre Maddalena è un unico grido di dolore e sofferenza.

Cristo, pura presenza, nel suo vuoto di reazione fa evaporare ogni orpello retorico, demistifica ogni apparato giustificatorio. Ciascuno è drammaticamente esposto a se stesso, senza mediazioni. Il corpo di Cristo, fiaccato dalle torture, pare trasmutare: una luce bianca l'avvolge, infine, e lo trasmette, così, in una condizione di purissima bellezza, alla sequenza successiva, che è uno show, esaltante, di luci, coreografie, costumi. Tutto musicale il trapasso alla scena successiva, con un suono glissante, accompagnato, presto sommerso dal vociare della folla, che avrà sfogo nel tema affermativo, solenne, della sequenza successiva.

M

24. *Superstar*

In questa sequenza Giuda riappare, per replicare, a Cristo trionfante, come glorioso di luce, in un richiamo con alcune immagini di *Overture*, la sua incapacità di

comprendere. Ciò che ha fatto, quel suo paradossale concedersi alla morte, per generare nuova vita, ed imperitura, avrebbe avuto altro effetto, in un'altra terra e in un altro tempo. I mass media, voraci di morti eroiche, nel tempo odierno, in Occidente, avrebbero saputo trattarla, sfruttandola in tutte le sue possibilità comunicative e manipolatorie. Allora avrebbe avuto, dal punto di vista di Giuda, un senso. Sarebbe stata pianificata, con un'adeguata considerazione delle situazioni e dei contesti. Giuda sembra indicare in Cristo un intento di affermazione tutta individuale: la scelta del martirio, all'acme del successo possibile, come un far cortocircuitare gli eventi, per ottenere l'eternizzazione della fama. Lo pone accanto, perciò, ad altre "star" religiose, Buddha, Maometto, e gli prospetta l'immagine di una sfida basata sulla fama raggiunta, sui proseliti raccolti. Una *hit parade* delle religioni.

Dal punto di vista musicale, troviamo pienamente esposto, in massima evidenza, un tema, che è già apparso nell'ouverture, legato alla figura di Cristo, anche lì trionfante, in un gesto di apertura al cielo, di gloriosa ricongiunzione con Dio. È il tema probabilmente più famoso dell'opera, che ne è diventato il simbolo. Tema affermativo, deciso, ma anche semplice, solare, che così, con quel suo carattere d'inno aperto e collettivo, è stato accolto come l'accompagnamento musicale per un'idea di chiesa rinnovata, aperta, popolare, democratica, poco istituzionale, informale, giovanile. Questo tema è presto seguito da un canto responsoriale, che ricorda lo stile gospel, a forte impronta collettiva, esuberante e gioioso, emotivamente liberato. Giuda, quando interviene, riprende il motivo cantato nell'episodio *The Last Supper*, fortemente recriminatorio, aggressivo nei confronti di Cristo, che allora l'aveva sfidato a compiere il tradimento meditato, già concordato. È su quel motivo che replica la sua critica a Cristo, circa tempi e modi del suo particolare progetto, probabilmente guidati da una volontà di individualistica, definitiva affermazione di sé. Nella seconda metà del brano si realizza una stratificazione tra il tema innico ed

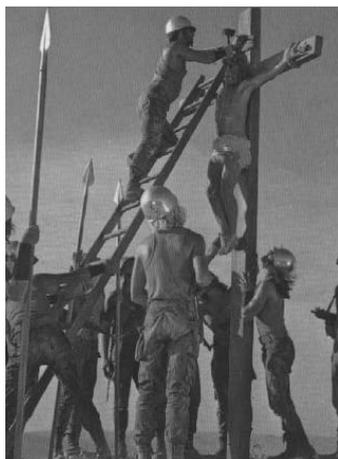
interventi improvvisativi, in stile gospel, di Giuda. Il tutto assume un aspetto di reiterazione sempre più scatenata, quasi liberatoria.

Cinematograficamente tutto tende a esaltare la condizione di show di questa sequenza, con ampio risalto di coreografie studiate nella loro geometrica strutturazione, come anche dell'azione delle luci. Nel design della scena domina il bianco, mentre il discorso delle luci è teso ad esaltare l'idea di spettacolo, con un loro squillare, in forma di stella, sempre molto brillante: per lo più bianco, ma a volte dorato, in alcuni casi virato al viola. Le riprese non mancano di sottolineare i rapporti responsoriali della musica, seguendo da vicino il rapporto dialogico. Un montaggio alternato, verso la fine, mostra significativamente immagini dello show e l'ascesa al Golgota da parte di Cristo. Quando Giuda, sul tema innico, procede con le sue improvvisazioni come invasate, e tutto prende un aspetto sempre più esaltato, le riprese si fanno ritmicamente molto articolate e tendenzialmente realizzano prospettive poco simmetriche; anche le alternanze con le immagini di Cristo tendono ad avviarsi e rendersi più fitte, a partire da questa situazione. Ed è sull'immagine di Cristo, costretto sulla croce, che la sequenza dello show si interrompe, passando istantaneamente, con taglio deciso della musica, all'altra, che ha trovato preludio nei frammenti alternati.

N

25. *Crucifixion*

È la scena della crocifissione di Cristo, della sua agonia, della sua morte. Nel silenzio, su un fondo di suoni tenui, s'aggiungono, via via, i rumori del martello che batte sui chiodi, che penetrano la carne di Cristo, le voci della folla che lo schenisce. Si forma progressivamente una musica dura, dissonante: groviglio, avviluppo di eventi diversi, di voci e rumori, elaborati, resi una massa complicata; la quale lentamente s'assottiglia per lasciare spazio ad alcune parole di Cristo. Un coro trattato elettronicamente è fascia sospesa, su cui parte un pianoforte che



impazza con un'improvvisazione che lascia senza respiro, continua, esasperante.

È su questa tessitura che Cristo, agonizzante sulla croce, invoca il perdono del Padre, nei confronti di quanti l'hanno condannato e ora lo irridono, sinanco in punto di morte. Invoca la presenza e la guida del Padre, nel momento del trapasso: anch'egli abbisogna di conforto, di un accompagnamento alla morte. E così, umanissimamente, compie il passo, consegnandosi a Dio.

È questo un momento di massima tensione, dal punto di vista musicale. Il dramma della Crocifissione è reso nella figura estrema di Cristo, ripreso nel momento del suo trapasso, dello strappo alla vita, di quell'ultimo restare in una soglia dove tutto prende a rimescolarsi, dove il tempo diventa uno scarabocchio, macchia indistinta, e poi l'oltre. La musica realizza una tessitura fitta di vari eventi, suoni strumentali, voci, rumori. Su questa massa, dapprima mobile e gorgogliante, che è vita indistinta, rumore di fondo, presto resasi una fascia più omogenea e astratta, un pianoforte, di chiara impronta *free*, disegna le sue figure dissonanti, rapide, sature di improvvisazione, taglienti, dure, metalliche. È musica del mescolamento, della vita non più arginata, della dispersione e dell'aperto. Ma è il silenzio, infine, ad accogliere la morte; non più l'uomo, non la sua musica, per quanto sperimentale e rivolta verso regioni ulteriori, l'altro, l'aperto; il silenzio, invece.

Importante la riproposta dell'immagine della croce che viene issata, con Cristo inchiodato ad essa, replicata quattro volte, da prospettive leggermente mutate, come un insistere, sottolineare, accentuare la drammaticità di un gesto, di un'azione terribili, irrevocabili. Predomina la prospettiva dall'alto, soggettive o allusioni a soggettive di Cristo. Cinematograficamente forte è l'immagine di Cristo, che, morendo, compie un movimento come strappato all'indietro, e apre al sole meridiano, che penetra la camera, con un raggio lancinante. Quindi il capo si piega, e la luce arriva mediata, in qualche modo visibile, grazie alla presenza del corpo di Cristo. Una dissolvenza incrociata conduce fluidamente alla sequenza successiva.

Epilogo

26. *John Nineteen: Forty One*

In un'atmosfera silente e sospesa il tutto procede a chiudersi. Cristo è morto. La folla sciamava via dal monte. Un'altra dissolvenza incrociata compie un'ellisse, dal tempo della narrazione a quello della produzione. Gli attori, smessi i costumi, riprendono il loro pullman; il sipario è calato e ora fanno ritorno a casa. Tuttavia cambiati. Arrivati con la grinta degli artisti, pieni di voglia di fare, di calcare la scena, di ottenere l'applauso, se ne vanno meditando, trasformati profondamente da quanto hanno vissuto, non solo recitato. Solo l'attore che ha impersonato la figura di Cristo non è nel gruppo. Egli è altrove. Come a dire che di Cristo si può dare una rappresentazione, ma non in distanza. Assumere le vesti di Cristo, essere mediatori del suo messaggio, significa incontrare una trasformazione profonda di sé, assumersi il destino di totale abbandono, dispersione, sacrificio di sé, che è nell'esperienza di Cristo. Essere altrove. Lontana, sul monte, significativamente, resta la Croce, elemento che permane, anche a rappresentazione terminata. Una figura in ombra, femminile, quasi incerta presenza, procede, in pellegrinaggio, a raggiungerla.

Il fatto che il racconto trovi un tale epilogo, lasciando in una dimensione implicita, la Resurrezione, non esposta né filmicamente svolta, in formulazione aperta se non interrogativa, dopo il massimo di tensione drammatica, rappresentato dalla visione della morte di Cristo, può voler significare anche la volontà di tener salda la narrazione intorno a un ritratto di Cristo in termini soprattutto umani, di una sfida portata contro i codici correnti, contro la dialettica della lotta per il potere, per conseguire una trasformazione profonda delle coscienze, rinnovate nel senso dell'abbandono di ogni egoistica volontà di affermazione, per realizzare una diversa prassi, dell'apertura di sé all'altro, della disponibilità all'ascolto, del silenzio che libera al mondo, dell'amore come sospensione di gerarchie e polarità date. Dopo la morte di Cristo non si procede all'altro momento cardine nella

visione cristiana, della Resurrezione, che rigenera la frattura prodottasi. L'uomo resta avvinto alla Croce, alla contraddittorietà del simbolo, ed entro questo universo non totalmente redento, deve trovare la via di un cambiamento, di un riscatto, di una liberazione. È un messaggio che apre all'utopia del cambiamento, tenendola in uno stato di apertura, di possibile lettura anche da prospettiva laica, oltre che entro la cornice teologica. Molte scelte autoriali possono essere lette in questa chiave, della volontà di incrociare una pluralità di letture possibili del messaggio di Cristo, il che significa, soprattutto, giocare sulle soglie, sui confini, sulle regioni comuni, sul timbro, sulla dimensione emotiva, lontani dal centro dell'ortodossia.

Dal silenzio, come una pittura di esso, in avvio della sequenza, ha preso corpo una musica triste e dolce, già udita nell'episodio del *Gethsemane*, qui orchestrata più classicamente, con la pasta morbida degli archi. Il motivo dell'orchestra, con le sue velature che evitano ogni urto, accompagna il procedere al finale, come una dissolvenza lenta, un congedo intimo e raccolto. Un flauto espone infine un motivo, semplice, che è poi il primo motivo apparso nell'opera, qui ripreso a segnalare come la conclusione di un ciclo, mentre l'ultimo campo mostra la croce, lontana, e un tramonto dorato.



Approfondimenti

Come è nato *Jesus Christ Superstar*: alcuni antefatti, la marcia di avvicinamento a Broadway, altre storie

Andrew Lloyd Webber e Tim Rice hanno iniziato a collaborare sin da molto giovani a progetti comuni. È un sodalizio, il loro, avviatosi quando erano poco più che ragazzi, ed è durato a lungo, rinforzato da alcune tappe creative esaltanti, come la composizione di *Jesus Christ Superstar* o quella di *Evita*. La prima opera cui hanno lavorato insieme è stata *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*, su soggetto biblico; più che un musical, una sorta di oratorio, di cantata sacra. D'altra parte è questa una caratteristica della loro opera, quella di avere una propria compiutezza poetico-musicale di là dalla realizzazione teatrale, la quale vi interviene come ad un secondo livello, impegnata a soluzioni piuttosto studiate e meditate. Già qui è la presenza di una musica che si colora delle tinte del rock, e tenta, in questo modo, l'innesto di un soggetto alto in un contesto segnato dalla musica giovanile, con tutto ciò che questo comporta, nel senso di un'apertura al suono ruvido, al rumore, al ritmo, alla presenza del corpo, di una voce e di un gesto non educati.

Joseph aveva rappresentato un buon successo, e i due autori apparivano come due promesse della musica e dello spettacolo inglesi, da osservare molto attentamente. Il loro obiettivo era, a questo punto, di inventare un musical che fosse capace di grande presa per il pubblico. Innanzitutto c'era da trovare una storia che per sé recasse questa potenza di attrazione. Pensarono a qualcosa di mutuato dalla storia contemporanea. L'attenzione si concentrò sulla figura di John Fitzgerald Kennedy, icona del tempo presente, che la televisione e i giornali avevano diffuso a livello mondiale. Kennedy è icona pop, laddove la sua vita politica, la sua presenza ai massimi livelli del potere americano, e quindi mondiale, si riduce, nella percezione comune, a un'unica immagine, fissa e come priva di profondità. È il senso della giovinezza ottimisticamente aperta al futuro, della bellezza, del sorriso simpatico, di un fare dinamico, di un diverso atteggiamento del potere, più vicino alla gente. Questa immagine fa scattare una voglia di proiezione e di riconoscimento, che la morte, cui il personaggio andrà incontro, non farà che consolidare e fissare per sempre. Kennedy rinforza e sancisce definitivamente la sua condizione di icona pop, nella morte che lo colpisce inaspettatamente, elemento di violenza fatale e tragedia improvvisa. La sua vita, irrimediabilmente rivolta verso il successo totale,

insieme con quella morte improvvisa, realizza un connubio, che lancia il personaggio nell'olimpo dell'iconografia popolare.

Già in queste prove di ricerca, di una storia adatta al loro obiettivo, di creare uno show di grandi dimensioni, capace di attrarre il più vasto pubblico, si nota la volontà di entrare in relazione con alcune delle dinamiche dell'immaginario comune, in una età, come la nostra, che è fortemente condizionata dalla presenza dei mezzi di comunicazione di massa.

Lasciato cadere il progetto sulla figura di Kennedy, si concentrarono su un lavoro, che rappresentava come una leggera deviazione in questa via. Abbandonata l'idea di una storia legata al tempo recente, tentarono il riferimento alla storia medioevale inglese, trascorsa nel senso di svolgimenti favolistici. Avevano pensato a Robin Hood, che rappresenta una figura mitica, più che storica, come sottratta a tempo e spazio, pura icona del bene, che irride la legge, quando questa si fa tirannica. Infine optarono per Riccardo Cuor di Leone e la terza crociata, in un progetto che trovò esito nella composizione di circa quaranta minuti di musica. Il lavoro ebbe una rappresentazione, in forma di concerto, alla City of London School, e venne inciso in un quarantacinque giri. Ma il successo fu scarso, sia per il concerto che per il disco.

Il recupero di vicende tra le più note della storia medievale inglese non aveva dato i risultati sperati; bisognava andare in direzione d'altro, verso qualcosa che per la cultura occidentale non sia semplicemente familiare, ma un nodo essenziale, come un mito fondativo. Intanto erano sollecitati, anche sulla base di spinte e offerte molto concrete, in direzione di soggetti sacri. Era in ballo la promessa di rappresentare una loro opera di soggetto religioso nella cattedrale di Saint Paul. Il reverendo Martin Sullivan spingeva, con il mezzo di una promessa del genere, affinché i due artisti si mettessero al lavoro intorno a un progetto, che riguardasse il Nuovo Testamento. Nella Chiesa del periodo v'era un'esigenza ideologica, fortemente sentita, di sottolineare il valore dei Vangeli, in quanto elementi decisivi nell'aprire a una prospettiva diversa, nuova e rigenerante, la storia dell'uomo, e possibili luoghi di rapporto e di dialogo con quella diffusa tensione ideale, fors'anche ansia religiosa e spirituale, che muoveva i giovani del tempo, pur tra molte contraddizioni.

È il combinato di queste diverse esigenze, quella dei due artisti, di trovare una storia dal forte impatto emotivo, capace di dire per sé, essendo capitale di senso nella sua stessa immagine, di là dagli svolgimenti in cui poi s'inserisca, con la esigenza di una committenza, che analogamente mirava a muovere il

pubblico, a solleccarlo nella valutazione del suo senso religioso, specie se riconsiderato in contesti più moderni, a dare luogo a un'idea improvvisa, vincente. Un musical sulla vita di Cristo, ripresa nell'ultima settimana, prima della Crocifissione, in un tempo critico, quando Cristo s'avvia al suo destino di vittima sacrificale, nell'incomprensione sempre più diffusa, anche tra gli uomini a lui più vicini.

È rispetto a quest'immagine fondamentale per la cultura occidentale, Cristo e la Croce, nucleo potente di senso, che svolgono la loro idea di un musical che si realizzi in termini piuttosto nuovi: non semplice intrattenimento, ma spettacolo impegnato, dove la organicità degli sviluppi sia ricercata in termini musicali e poetici, e non attinga a criteri esterni. Da qui la scelta di un decorso dell'opera, in cui il canto è sempre presente, e il parlato rimosso. Come anche l'idea di un tema conduttore, che tutto tende a investire, con continue varianti, anche in situazioni stilistiche molto distanti, e viene agito, nel suo svelarsi in termini espliciti, o nei suoi modi di nascondimento, con vivo senso della caratterizzazione drammatica. Certo, c'è l'opzione stilistica, per uno svolgimento formale in cui le diverse situazioni, come in un oratorio o in una sacra rappresentazione, si giustappongono, piuttosto che intervenire nell'onda del gesto drammatico. Qui, allora, si realizza una condizione che diviene specifica di quest'opera, per cui essa appare tendere a darsi come chiusa, arrotondata e conclusa, e nello stesso tempo vuole svolgersi per irradiazioni di situazioni diverse, per pannelli, flash di immagini sonore, canzoni tenute insieme da relazioni, e, nello stesso tempo, relativamente autonome, quasi riferibili a se stesse.

È qui in campo l'idea, propriamente rock, del *concept album*, che esprime una particolare modalità di realizzazione dell'unità dell'opera, in un senso molto eventuale ed aperto. Il *concept album* è somma di canzoni, legate da un comune riferimento tematico, il quale, a volte, è una suggestione, una semplice immagine, oppure un pretesto, capace di generare ironia, nel suo essere fragile e decisivo insieme. Qualcosa di tenue, non necessariamente un racconto scandito secondo i criteri della continuità lineare. Trovare una dimensione di svolgimenti più vasta, per il rock, significa aggiungere canzoni, secondo criteri che saranno sempre piuttosto esterni, ponti levatoi, che consentano un rapporto, sulla base di serie concettuali, non sempre di forte tenuta.

Jesus Christ non a caso nasce come progetto di opera rock, che, prima di divenire uno show, un musical, allestito in teatro, con grande dispiego di effetti, passa attraverso la dimensione del disco, del doppio

album, e attraverso una prova preliminare, con pochi mezzi scenici, in forma quasi oratoriale. È una questione commerciale, per cui, prima di arrischiare finanziamenti per un musical, si prova il risultato di pubblico in relazione alla produzione di un disco, assai meno dispendioso dal punto di vista degli investimenti, e di uno spettacolo che non ha ancora l'appeal dello show. Ma corrisponde, anche, a qualcosa di più profondamente correlato all'opera in questione, che possiede la misura, il respiro, l'intenzione, per molti versi, del *concept album*, oltre che dello spettacolo teatrale.

Il lavoro di scrittura, abbozzo dell'opera, verifica e definizione dei primi materiali, avviene in un villaggio dell'Herefordshire, dove i due artisti si rifugiano, per discutere di una struttura possibile, stabilire riferimenti reciproci, discutere, decidere una linea comune, trovare la caratterizzazione essenziale dei vari personaggi.

Cristo, Giuda, il gruppo dei discepoli, Maria Maddalena, i sacerdoti, Erode, Pilato sono le figure principali. L'opera s'avvia mostrandoci un Cristo che è immagine di riferimento per i suoi discepoli, considerato un Re dal suo popolo: all'apice del successo, una star. Noto a tutti, è temuto dai potenti, che hanno paura di essere scalzati, travolti, dalla tempesta prodotta dalla sua semplice presenza, oltre che dalla sua predicazione. Nell'opera troviamo, però, un Cristo che vuole eccedere le interpretazioni correnti, e non restare rinchiuso nella gabbia di un'immagine pubblica. Giuda inizia a disprezzarlo, proprio perché si rifiuta al compito di guida degli Ebrei, nella volontà di riscatto dal giogo dei Romani; i suoi atti non sono più misurati secondo il metro della politica, rispondono a dinamiche che egli non può, non vuole comprendere. Anche i discepoli restano spiazzati dal suo costante spostare ogni limite, per proporre la via di un'apertura costante al mondo, di una dispersione totale, che non vuole fare più i conti con una gestione prudente di sé, ma trova il senso della fertilità nel proprio donarsi al tempo. Solo Maria Maddalena resta in una certa risonanza con Cristo, ma in una condizione che la atterrisce insieme, perché non sa spiegarsi nulla di ciò che sta agendo dentro di lei, trasformandola completamente.

Jesus Christ è la vicenda di un massimo di tensione comunicativa, posto all'avvio, che precipita, fa catastrofe, e precipita in un ripudio totale di rapporto, nell'abiura, nell'abbandono, nella distruzione. Solo la Crocifissione, la croce, questo paradosso, che riunisce in sé, inaspettatamente, incredibilmente, vita e morte - così anche nel messaggio cristiano -, rigenera un rapporto che ritrova la misura di una compren-

sione e di un nuovo avvio della storia. È quanto troviamo nel messaggio cristiano, che anche l'opera veicola, per quanto questa non attinga alla visione della Resurrezione, e tenga tutto in una prospettiva molto legata alla terra.

Jesus Christ è *Superstar*, icona di riferimento per grandi masse popolari. Egli è il luogo di attraversamento di infinite proiezioni, di continue richieste di ascolto. È specchio del possibile. Nel momento in cui si sottrae a questa funzione di rispecchiamento, di eco consolatoria, di rinvio tranquillizzante per la voce supplice, e si fa egli stesso domanda, interrogazione, incalzante sollecitazione, invito a osservarsi in profondità, il meccanismo si rompe e tutto tende a sfaldarsi. L'esito drammatico è la croce, luogo di una presa di coscienza indifferibile, che lentamente, faticosamente, riavvia l'uomo sulla strada di una diversa relazione con l'altro e con il mondo. La colonna sonora per osservare lo sviluppo e le evoluzioni di queste dinamiche della comunicazione, è significativamente impregnata di rock; questa musica che non è solo musica, ma spettacolo della comunicazione, tensione collettiva, rito che sancisce appartenenze e orientamenti.

L'opera, dal punto di vista musicale, si tinge di diverse colorazioni stilistiche. Troviamo il jazz, il gospel, che da sempre è canto teso di una viva passione religiosa, il rock, con il suo pulsare ritmico sempre in primo piano, e certe sonorità distorte; ma anche un sapore hollywoodiano, da colonna sonora, per un'orchestra che non manca di rendersi presente, con il calore morbido degli archi. È in questo mescolare stili diversi, sempre, tuttavia, in funzione di scopi precisi, rivolti alla caratterizzazione di situazioni e personaggi, una tipicità di questa partitura, che non manca di rispondere, anche, a un'esigenza diversa, di trovare motivi di rapporto e continuità, nello scorrere del diverso. S'instaura nella dinamica, nella dialettica, tra alterità e dispersione da una parte, e volontà di creare stati di omogeneità e continuità dall'altra, una tensione che costituisce la tempra dell'opera, la sua tipica tessitura.

Il primo passo compiuto dai due autori fu di realizzare una registrazione demo, utile a promuovere il progetto e a trovare finanziamenti. Capivano che approdare immediatamente alla realizzazione di un grande spettacolo era un'eventualità piuttosto remota. Innanzitutto, bisognava partire con un singolo, da provare anche sul mercato. Il singolo avrebbe rappresentato, nello stesso tempo, come un *demo*, e avrebbe saputo mostrare ad eventuali finanziatori le potenzialità del lavoro svolto e del progetto. Optarono per un brano che nell'opera è cantato da

Giuda; ne affidarono l'esecuzione a Murray Head, noto anche per aver interpretato *Hair*, e per aver lavorato con Joe Cocker. Lo accompagnava un'orchestra possente, poderosa, e un coro pur esso abbastanza nutrito. Il risultato fu molto incoraggiante, soprattutto a livello di vendite. Fu facile ottenere il consenso al doppio album, sulla base della qualità dei materiali già realizzati, come anche di certa reputazione che i due nel tempo avevano saputo costruirsi. Ciò che pochi si aspettavano, forse anche gli stessi autori, era il successo che arrivò all'album, negli Stati Uniti, ove rimase per quasi sei mesi tra i primi posti delle classifiche, assommando numeri strepitosi di vendite. Nell'album troviamo le voci di Murray Head, Ian Gillan del gruppo *heavy metal* dei "Deep Purple", Yvonne Elliman nel ruolo di Maria Maddalena.

La strada ora era in discesa; fatale l'incontro con un manager dalle disponibilità finanziarie illimitate, dotato di gran fiuto per gli spettacoli di sicuro successo. È Robert Stigwood, impresario australiano, che aveva lanciato i "Bee Gees" e i "Cream". Mette mano al portafoglio, fa suo il progetto di veicolare *Jesus Christ Superstar* in forma teatrale. Un primo tour dell'opera prende il via il 12 luglio 1971, da Pittsburgh. Il cast prevede Carl Anderson, allora molto giovane, nel ruolo di Giuda, Jeffe Fenholt, in quello di Cristo, Yvonne Elliman nella parte di Maria Maddalena. L'accompagnamento strumentale è affidato agli scambi, incroci e mescolamenti di interventi, da parte di una rock band e di un'orchestra di 32 elementi. Lo spettacolo inaugurale del tour è un evento che richiama tredicimila persone. Sono soprattutto giovani, attratti da una musica che diffonde un forte e vivo sapore rock, in accompagnamento a uno spettacolo che rappresenta alcuni dei valori più sentiti dal movimento giovanile, il ripudio della guerra, di una mentalità affaristica, la tensione spirituale verso un mondo diverso, dove tutte le gerarchie siano revocate in dubbio e l'ordine abituale sia messo in discussione. Per lo stesso motivo, viene boicottato da movimenti conservatori, che vi contestano, oltretutto, un trattamento molto disinvolto dei contenuti religiosi.

Lentamente, un altro passo andava disegnandosi come possibile, da tentare. L'approdo a Broadway. Ma per questo Stigwood, con la consulenza di Tom O'Horgan, decide che va cambiata l'idea che sinora ha accompagnato l'opera, di un uso calibrato dei mezzi teatrali. Bisogna, al contrario, mettere in campo l'intero armamentario della macchina teatrale. O'Horgan aveva un'idea di spettacolo tesa a promuovere il massimo di attrazione, da parte del centro

scenico, rispetto allo spettatore. Non riteneva utile l'idea di una distanza critica, la creazione di momenti di riflessione, la messa in virgolette di ciò che la scena va mostrando. La finzione deve darsi con tali motivi di forte coinvolgimento, da sprofondare la percezione nello svolgimento spettacolare, impedendo ogni allontanamento dello sguardo. L'impatto della scena deve essere forte e immediato.

Questa è la strada che prende *Jesus Christ Superstar* quando arriva a New York, a Broadway. Qui si tratta di incrociare il musical con la sua tradizione di intrattenimento ricco e spettacolare. Nella nuova versione teatrale, che mostra di accogliere questa tradizione, l'opera trova un successo notevole. Essa riprende il senso della cultura rock, con il suo richiamo alla strada, al corpo, alla perentorietà dei sensi; con il suo dare corso a un'ansia spirituale, che nella cultura giovanile non manca, ma rifiuta l'argine di codici predefiniti, e preferisce darsi in una versione molto fluida ed eclettica. Questo rende il messaggio dell'opera vivo, coinvolgente, presente. Il testo, da parte sua, colpisce per un suo darsi in forme poco levigate, con riporti dal mondo della strada. La musica offre un mix straordinario di stili, utilizzati con calibrata capacità di significazione di situazioni e caratteri. All'ascolto si realizza un caleidoscopio di modalità del canto e dell'accompagnamento strumentale, tra influenze del rock, del jazz, della musica per film, della musica classica, che tuttavia non smarrisce il senso di una volontà di forma, di mettere in campo relazioni, evidenziare rinvii, pur in distanza. Le scene, ideate da Robin Wagner, erano la novità più rilevante, piene di effetti.

Lo spazio scenico era mosso sinanco da presenze volanti, appese nel vuoto: angeli cantanti, nani volanti. Tutto convergeva a dare l'idea di una vivida presenza dell'immagine, con l'intenzione di colpire senza tregua la percezione e scatenare l'immaginazione. Le luci erano giochi complicati di laser, ipertecnologiche; numerosi gli effetti a sorpresa.

Il successo fu enorme, e spianò la strada per l'idea di una realizzazione cinematografica, che fu affidata a Norman Jewison. Il contributo al film, da parte dei due autori originali dello spettacolo, non fu di particolare rilevanza. Il film seguì sostanzialmente le idee realizzative del regista e dello sceneggiatore, Melvyn Bragg. La colonna sonora fu affidata, per l'esecuzione, ad André Previn.

Dopo Broadway, *Jesus* sbarcherà a Londra, altra capitale del musical. Per quest'appuntamento, i due autori vollero ridurre il carico dell'intervento spettacolare, ritrovare una dimensione più raccolta e meditata, in ciò rispettosa dell'idea originaria dell'opera. La regia fu affidata a Jim Sharman, allora ventisettenne. (Sì, proprio Sharman, regista di *The Rocky Horror* - altra opera di cui si tratta in questo libro -, sia nella versione teatrale che in quella cinematografica). Sharman abbandona ogni facile soluzione spettacolare, e tende a una lettura rigorosa, che vuole evidenziare in Cristo il suo lato di umanità, il suo non voler separarsi dal mondo, il voler restare involto di terra. Lo spettacolo, nel nuovo allestimento, debutta al Palace Theatre di Londra il 9 agosto 1972. Da allora, migliaia di rappresentazioni, a Londra, nel West End.



Approfondimenti

Appunti per una definizione di opera rock

Jesus Christ Superstar è, nella definizione degli autori, il compositore Andrew Lloyd Webber e il poeta Tim Rice, una opera rock. In questa opzione si intravede la volontà di promuovere una diversa visione dello spettacolo, oltre il musical. Innanzitutto c'è l'idea che il musical possa tentare, come un'opera, la via di una tenuta unitaria, da realizzare in termini eminentemente musicali, con una presenza costante del canto. C'è, inoltre, la suggestione proveniente dal mondo del rock, che, a sua volta, tentava, in alcuni casi, di oltrepassare le dimensioni ristrette della canzone, per approdare a progetti di ampia portata, capaci di innestare in percorsi comuni, frutto di analogie tematiche, in alcuni casi in tessuti narrativi e drammatici, un seguito di canzoni. Nascono, così, nell'ambito della cultura rock, i cosiddetti *concept album*, che consentono una duplice possibilità di approccio all'ascolto: delle canzoni in quanto brani separati, con loro caratterizzazioni autonome; dell'opera, in un senso più vasto, come sequenza unitaria, che compone vari momenti musicali.

L'opera rock non può smarrire la misura della canzone, così che è portata a contemperare l'esigenza di produrre un arco di sviluppo unitario, con quella di conservare una condizione come di assolutezza per ogni brano. Qui è la particolarità dell'opera rock rispetto all'opera tradizionale. Se quest'ultima tende a porre in primo piano, costantemente, l'esigenza di uno sviluppo unitario e coerente, sino a rendere relativa la misura di forme come l'aria e il recitativo, indotte a rendersi funzionali rispetto al decorso dell'opera, e a stemperare sempre più le proprie distinte funzioni, per

approdare, infine, a un canto che trattiene i suoi impulsi lirici, per seguire da vicino le movenze della parola, l'opera rock si formula come costellazione di momenti che non possono smarrire la loro consistenza di canzone, in quanto ritaglio di un tempo musicale nettamente definito. Ciò che legherà il tutto sarà qualcosa di esterno, il filo di associazioni labili, una cornice narrativa, un'atmosfera comune; in alcuni casi, come nell'opera di Lloyd Webber, un motivo conduttore, con una serie di suoi indizi percettivi. Questo rende particolare l'esperienza dell'opera rock, in quanto essa non sente come vincolante l'idea dello sviluppo e della continuità lineare, proponendo la possibilità di una diversa discorsività, che muove a flash di momenti separati, secondo un andamento a pannelli, o come per irradiazioni in direzioni anche molto varie, da un centro cui invariabilmente si torna, che può rendere possibile anche una certa promiscuità linguistica, nell'economia delle grandi dimensioni dell'opera.

L'eclettismo è una caratteristica della musica di Lloyd Webber, che riesce a promuovere l'incrocio di tradizione classica, repertorio del musical, luoghi comuni hollywoodiani, con lo spirito rude e aggressivo del rock, il suo strappare ogni velame, per rivelare il suono nudo, esposto nei lati del ritmo, della percussione, del segno fortemente inciso. È un continuo derivare linguistico, attraverso vari approdi, che suggestionano l'ascolto, lo irretiscono: variazioni continui, su certi fondi comuni. È l'idea che la musica sia qualcosa di contingente, di mobile; in questo senso, intrattenimento: momentaneo prestito di attenzione e di cura, in un rapporto tra gli elementi in campo, che non si dà come assoluto, bensì fuori da piani gerarchici, come transito di esperienze, secondo svolgimenti piuttosto leggeri.



Approfondimenti

Musical e cultura rock: incroci e innesti

In una sua fase di evoluzione, il musical tenta una relazione con la cultura giovanile degli anni '60 e '70, da cui riprende alcune tematiche preferite, mentre, a livello musicale, porta attenzione alla musica rock. Nella triade "pace, amore, musica", che sembra ispirare la controcultura giovanile, sembra reincarnarsi il messaggio cristiano delle origini, teso a svalutare ogni gerarchia, predicando l'ideale di una vita semplice e aperta al prossimo. Cristo, non diversamente da Buddha, indica nello svuotamento di sé, rispetto a ogni interesse mondano, la via per ritrovarsi, in una condizione di purezza originaria, in cammino per tentare una rifondazione delle persone e quindi delle società. In questa lettura, che la cultura hippie dà della religiosità, per cui essa non corrisponde tanto a una istituzione, ma ad uno stato della coscienza, all'abbraccio amorevole rivolto verso tutta l'umanità e verso la natura, si realizza la possibilità di una riformulazione della cultura, in senso pacifista, non violento, libertario.

Il musical vuole corrispondere a queste nuove istanze, accogliendole nella ripresa di tematiche religiose, e rispetto a una valutazione delle risorse del rock, che risultano, ora, immesse nella forma del musical, la quale tiene insieme un'istanza di sviluppo secondo un arco lungo e possibilmente unitario, con l'esigenza di procedere secondo la misura e la cadenza di un certo numero di *songs*, imprescindibili per trovare il consenso del pubblico.

La canzone rock può adattarsi bene a questa forma, che intende tessere le condizioni per accogliere nel musical una serie di *songs*, magari concepiti anche in momenti diversi, in riferimento ad altri progetti. Questo modo di operare e di concepire la forma è proprio della tradizione del musical, che risulta molto prammatica nel trovare la confezione di un'opera. Non va dimenticato, poi, il fatto che il rock, in una sua evoluzione più matura, già presente negli anni '60, mostra di volersi orientare verso il collegamento di più brani, secondo un progetto a più ampio respiro. È il caso dei cosiddetti *concept album*. Il suo riferimento più immediato, in vista di questo tipo di realizzazioni, è certamente nel musical, non foss'altro per il ruolo che questo svolge negli ambienti di cultura anglosassone, come forma di spettacolo assai popolare. Il rock, in un tentativo, magari neanche molto consapevole, di dotarsi di un'aura di prodotto estetico, di creare margini di intellettualità, di riflessione e pensosità, in una produzione che altrimenti si esprimerebbe in termini fortemente empirici, se non totalmente orali e improvvisativi, si fa tentare dall'i-

dea del teatro, come luogo dell'incoronazione e del riconoscimento istituzionale. In alcuni casi, questo arriva. Comunque, nel passaggio dal disco, che è il medium principale del rock - il quale trova una sua propaggine, come una proiezione quasi rituale, nel concerto, che avviene in vasti spazi, all'aperto, in uno stadio, in larghe piazze, in estensioni di campagna fuori dalle città -, allo spazio del teatro, deve modificarsi, arrangiare il suo sound, trovare anche a livello timbrico quanto ha già tentato a livello formale: come un inarcarsi in visioni più ampie, circolari e arrotondate. È per questo, ad esempio, che *Tommy* (1969), *concept album*, che è anche opera rock, passando, negli anni '90, ad una versione per musical, che assumerà il titolo *Tommy, The Musical*, pur sorvegliata e quindi convenuta dall'autore, Pete Townshend, si affida ad altri arrangiamenti, rispetto a cui l'autore originario collabora, ma che sono frutto anche di un intervento di artigianato musicale, di professionisti del settore, in rispetto di alcune peculiarità del genere in cui l'opera va travasandosi. *Tommy*, quando diviene musical, per Broadway e West End, assume, per certi aspetti, che riguardano la confezione della superficie del suono, un'altra forma, accostandosi di più alla tradizione del musical. Non vi si risolve, naturalmente, ma per incontrare il pubblico del musical, e quindi entrare in contatto con esso, deve come cambiarsi di abito.

Si può dire, quindi, che tra musical e rock si individua una reciproca attenzione, che si declina diversamente laddove il primo passo è mosso da un polo oppure dall'altro. Se è il rock che si realizza in un'opera rock, allora è molto probabile che, quando il musical l'avvicina, chieda alcuni arrangiamenti, che riguardano soprattutto la confezione sonora. Nel caso di *The Rocky Horror Show* si realizza, dalla prospettiva del rock, un incrocio che non abbisogna di interventi a posteriori. Nell'idea compositiva di Richard O'Brien c'è da subito l'intenzione che attraverso il rock si compia un omaggio al musical, a tutti gli ingredienti che lo realizzano, alla storia composita che lo riguarda. Qui l'incrocio non si determina come scelta successiva, penetra l'idea compositiva all'origine. D'altra parte O'Brien è l'inventore delle canzoni, testi e musica, di *The Rocky Horror Show*, ma, non essendo d'altra parte un musicista professionista, non le ha arrangiate, orchestrate. A questo lavoro ha atteso un altro compositore, un musicista arrangiatore di grandi capacità, Richard Hartley, che ha dato veste definitiva al progetto, avendo ben in mente l'idea di dover compiere come un omaggio al musical, un discorso, in termini musicali, intorno ad esso. Anche qui, allora, c'è stato bisogno di una traduzione, di un passaggio inter-

medio, di un meditare altro, che ha riguardato più propriamente la confezione dell'opera. In questo caso l'arrangiamento, e non è questione da poco, si definisce nella fase della prima ideazione dello spettacolo, in stretto contatto con il primo autore, e quindi l'operazione riesce valorizzata da un rapporto di molto diretta emanazione rispetto all'idea originaria.

Quando il primo passo è mosso dal musical, già in partenza si determina un intreccio, che tende a trovare nuove soluzioni organiche, un rapporto tra la tradizione del musical e la nuova musica. D'altra parte il musical nasce come spettacolo meticcio, tra tradizione europea ed americana, tra valzer e ragtime. Prevale, nel tempo, soprattutto la dimensione del jazz, anche se le radici *yankee* non vengono mai dimenticate, per gli aspetti che rinviano all'Europa, al mondo dell'operetta, del valzer, delle tradizioni musicali popolari. Il jazz è il tramite primo che consente un transito del musical verso il rock, un ponte che può essere facilmente gettato, in quanto è da sempre tra le risorse di riferimento del musical. L'aggiornamento, quindi, non è solo questione di moda e di parata. Riesce nel senso di quel processo di contaminazione costante, che riguarda il musical da sempre, per cui esso è un genere capace di trasformarsi nel mentre costituisce una sua identità molto spiccata.

Per fermarci al rapporto di musical e rock, dal versante della produzione interna al musical, c'è da ricordare quanto, in quest'ambito, si è prodotto. *Hair* (1967), come noto, avvia l'esperienza del musical aperto alla contaminazione del rock. Lo spettacolo ha inteso affrontare l'apertura, propria delle culture giovanili degli anni '60, verso l'idea di un rivolgimento valoriale epocale, capace di aprire a un mondo totalmente rinnovato, dove non vale più la regola dell'individuo costretto e incasellato, ma una prassi della libera espressione individuale, che si cala in un mondo dove tutto fluisce senza ostruzioni, in armonia e massima tolleranza. È il mito dell'età dell'Acquario, ormai alle porte. Secondo questa visione, le differenze di razza, di posizione sociale, di religione, potranno integrarsi in una relazione morbida, aperta, infine sciogliere il loro nucleo distintivo duro, per trovare l'espressione di una umanità finalmente liberata e realizzata. Anche la tematica religiosa viene letta in termini molto disinvolti, nell'impronta di un rifiuto delle regole istituzionali e di una visione piuttosto ecumenica, quasi *new age*. I "figli dei fiori" sono animati da una spiccata aspirazione verso dimensioni spirituali, ma non ammettono regole, vogliono che tutto questo venga lasciato fluire liberamente; su questa base sono disponibili al più ampio incrocio culturale e di religioni.

Rispetto a questo tipo di sensibilità, *Jesus Christ*

Superstar ha rappresentato una risposta ideale, in quanto ci propone un Cristo in chiaroscuro, attraversato integralmente dalla sua condizione di umanità. E nello stesso tempo animato da grandi aspirazioni utopiche, per la liberazione del mondo, da tutti i suoi pregiudizi e soprattutto dal feticci del denaro, del consumismo, del potere, i quali hanno conseguenze fatali, nella sopraffazione dei deboli, nella distruzione della natura, nella guerra.

Uscito nel 1971, *Jesus Christ Superstar*, musica di Andrew Lloyd Webber, libretto di Tim Rice, rappresenta uno spettacolo dal successo travolgente. Il tema prescelto è l'illustrazione della vita di Cristo, ripresa a partire da una soglia critica, quando Cristo opta per una netta deriva del suo messaggio in senso fortemente antiistituzionale; scelta di cui si lagna Giuda, che vorrebbe maggiore prudenza politica, strategie strettamente finalizzate a scopi concreti. Oltre questa soglia è l'avvio della passione di Cristo, sino alla sua crocifissione. Il musical, che Webber ha definito opera rock, è di grande impatto. Rispetto alla musica, pare evidente la scelta di servirsi di riporti da vari generi, entro una cornice che è soprattutto rock, mentre l'uso di un leitmotiv, assicura un costante dipanarsi di quadri diversi in un tessuto relativamente unitario. Cristo è rappresentato esaltandolo nei suoi lati di umanità, i quali fanno tensione con una ricerca inesausta di realizzazione utopica, di un cambiamento che deve trasmutare le coscienze, rifondarle totalmente: non ci si può accontentare di una vita tranquilla, ordinata, mirata alla conservazione, ma si deve spendere interamente se stessi, in un'attività di evangelizzazione che sarà tanto più fervida di effetti quanto più vissuta nel senso della fluidità e dell'apertura. È quanto la cultura hippie propone, con la sua pratica di una vita nomade, che rifugge ogni limitazione che non sia l'utopia della "comune", la quale si nutre del tentativo, assai difficile, di sostenere il valore intangibile dell'individuo, nella pratica di una vita comunitaria, analogamente considerata valore prezioso.

Negli stessi anni, altri importanti musical hanno toccato tematiche religiose. Nel 1970 Stephen Schwartz scrive versi e musiche di *Godspell*, ispirato al Vangelo secondo San Matteo, culminante nella scena della passione e della morte di Cristo. Nel 1972, pur non direttamente ispirato a Cristo, un altro musical di Schwartz tocca la tematica del distacco dal potere, dell'abbandono di ogni volontà di controllo egemonico sulle cose e sulle persone, quale scelta necessaria per accedere ad una diversa visione del mondo. È *Pippin*, sulla figura del figlio di Carlo Magno, che coerentemente rifiuta di succedere al trono del padre, in quanto nega senso e qualità morale al potere politico.



Approfondimenti Woodstock

Woodstock rappresenta, rispetto alla generazione dei figli dei fiori, un grande evento-simbolo, che ne afferma il carattere, il senso dell'impegno; fa balenare l'idea che certe utopie, della vita comunitaria allargata e libera da vincoli troppo stretti, della non violenza, del pacifismo, siano praticabili: via difficile, stretta, ostruita e ostacolata da molti condizionamenti, oltre che dalle opposizioni del potere, che si sente minacciato; eppure non impossibile.

Questa sensazione, che l'evento abbia rappresentato la messa in realtà di un sogno, deriva dal fatto che nella tre giorni di musica, pace e amore, svoltasi nell'agosto del 1969, in un fine settimana, dal 15 al 17, sono convenuti ottocentomila giovani, mossi dalla voglia di ascoltare la grande musica di quegli anni, e quindi stare insieme, per ritrovarsi, riconoscersi, costituire, nei fatti, un vero e proprio movimento, che può dire la propria, affermare, anche se in termini piuttosto generici, una prospettiva ideale e politica, rappresentare un'opzione che esclude, almeno, alcune cose fondamentali, come la guerra ad esempio, e in particolare la guerra che si conduce in Vietnam.

In quei tre giorni, nello spazio della fattoria di Max Yasgur, tra White Lake e Bethel (distante 60 miglia, in realtà, da Woodstock, fuori dai confini comunali della cittadina, nello stato di New York, e comunque rimasto nell'immaginario come Woodstock, che era, in effetti, il luogo dapprima prescelto, poi abbandonato per ragioni logistiche), presto resa un mare di fango, per i temporali che vi si sono abbattuti, la *Woodstock Nation* ha avuto il suo battesimo. Essa afferma i valori della libertà, della partecipazione sociale, della costruzione individuale, fuori da precetti morali predeterminati e sovrimposti, della costruzione comunitaria, di là dalle forme predefinite dal costume riconosciuto, dell'impegno politico teso a scardinare l'idea del potere che controlla e distribuisce senso, che è aggressivo, e vuole imporsi in ogni direzione, anche all'esterno dei propri confini, di un'ansia, anche, di spiritualità che non si vuole disgiunta dall'esigenza di liberare il corpo e regioni profonde dell'io, in genere compresse. Anche questa spiritualità deve essere fluida, libera, aperta, e non confinarsi entro visioni religiose ristrette, farsi perciò ecumenica, generare rapporti dove in genere ci sono stati conflitti, aprire alla conoscenza reciproca, scompaginare le differenze religiose, etniche, di classe.

In tre giorni si sono susseguiti sull'enorme palco di Woodstock tutti i più grandi cantanti e gruppi del rock degli anni Sessanta, americani e inglesi; musicisti

come Richie Havens, Country Joe MacDonald e i Country Joe & The Fish, Joan Baez, Santana (con un rock diverso, meticciano di suoni e ritmi da varie culture), i Grateful Dead, i Creedence Clearwater Revival, gli Jefferson Airplane, Sly & The Family Stone, The Who, Joe Cocker, The Band, Paul Butterfield Blues Band, Johnny Winter, Blood Sweat & Tears (uno straordinario jazz-rock), Crosby Stills Nash & Young (le loro sonorità limpide, solari, trasparenti, californiane), Jimi Hendrix (che inventa l'inno della *Woodstock Nation*, quando improvvisa sul tema dell'inno americano, deformandolo in sonorità elettriche, acide, visionarie); e altri ancora.

John Morris aveva presieduto al programma, al reperimento degli artisti, al contatto con gli agenti, chiamato dagli organizzatori, che costituivano uno strano miscuglio di adesione agli ideali hippie e ricerca del risultato commerciale. Infatti, Woodstock fu anche una grande operazione finanziaria. Non avrebbe potuto costituirsi senza la disponibilità di un budget pressoché illimitato. Questo era messo a disposizione da due giovani rampolli di famiglie assai ricche, John Roberts e Joel Rosenman, cui si affiancarono due altri personaggi, anche loro giovani e abbastanza ricchi, con alle spalle esperienze nel campo dell'industria musicale, e la voglia di realizzare un'impresa memorabile, Artie Kornfeld e Michael Lang. L'idea di questi ultimi era di creare uno studio di registrazione a Woodstock; un grande evento musicale rock, con i più grandi musicisti, americani e inglesi, avrebbe rappresentato un'ulteriore fonte di finanziamento per lo studio, e ne avrebbe costituito l'evento inaugurale. Woodstock prende le mosse da quest'idea, e, naturalmente, dalla disponibilità economica dei finanziatori. Ma diventa presto un'altra cosa. Diventa il più grande raduno rock della storia.

L'industria musicale non mancherà di valutare l'avvenimento, prospettandosi ulteriori possibilità di sfruttamento commerciale del rock e del suo pubblico vastissimo. Woodstock, quindi, reca in sé alcuni paradossi. È già all'origine operazione commerciale, che, non del tutto volontariamente, incrocia l'esigenza della generazione hippie, di dotarsi di un'identità più precisa, di convenire intorno ad alcuni valori guida. Diventa, così, anche per alcune casuali coincidenze, l'evento catartico di essa, la situazione simbolica di una nascita al mondo.

Dopo quest'operazione, che ha visto l'impegno di grandi investimenti, in vista di ricavi notevoli, e i musicisti guadagnare non poco, per ingaggi in alcuni casi favolosi, l'industria musicale si rende conto dei margini di ulteriore sfruttamento commerciale del rock. Woodstock è un discrimine anche per l'indu-

stria, che d'ora in poi ancora più capillarmente determinerà le tappe di sfruttamento di una canzone, di un gruppo, badando a tutti gli aspetti, dalla cura del suono al look, mirando a una pubblicizzazione massima, su tutti i media, in una maniacale pianificazione del successo.

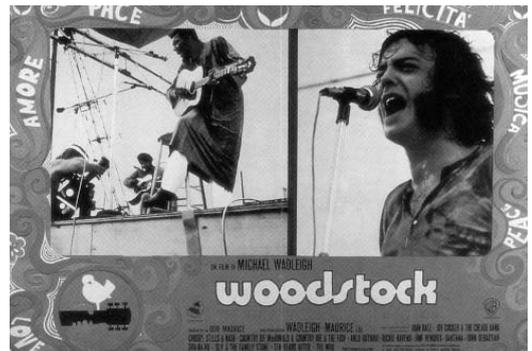
Di fronte ad un afflusso che non era stato previsto nell'entità verificatasi, tutta l'organizzazione di Woodstock prese a sfaldarsi. Fu concessa l'entrata gratuita a tutti. La *Woodstock Nation*, dilagando pacificamente, dichiarava inutile ogni organizzazione e ogni servizio d'ordine, pacificamente rendeva presente al mondo, che osservava esterrefatto, se stessa e la sua volontà di cambiare le cose.

Questo è, tra altri, il senso che si ricava da un documentario che fu girato a testimonianza dell'evento, di Michael Wadleigh, con Martin Scorsese aiuto regista. Ricordiamo, inoltre, che fu ricavato un album triplo. Film e album hanno rappresentato un importante documento dell'avvenimento, anche se non completo, perché alcuni gruppi, o gli agenti per essi, non concessero la liberatoria per la diffusione in video o in disco delle loro performance.

Il film affida ad alcune scelte autoriali la lettura del fenomeno. Woodstock è uno spettacolo composito, dove non esiste solo il polo della musica, ma anche il pubblico, gli spettatori, che lo hanno costituito, come evento comunitario, coerente affermazione di un movimento che, con la sua inaggirabile presenza di aggregazione pacifica, ha revocato e sospeso ogni giudizio moralistico, relegandolo ad uno stato di relativa prospettiva di osservazione delle cose.

Il film di Wadleigh usa spesso, a livello di montaggio, lo *split-screen*, vale a dire un'immagine composita sullo schermo, che contemporaneamente rinvia alla visione simultanea di più inquadrature di un evento, e individua per esso, quindi, varie prospettive di lettura. In alcuni casi, grazie a questo strumento, il documentario rivela in tutta evidenza la relatività delle posizioni; rende l'idea di come la vicenda, nella sua complessità, debba essere narrata tenendo conto di molti punti di vista.

Inizia mostrando il luogo del concerto, la macchina organizzativa che si mette in moto, i lavori per l'allestimento del palco; intervista gli organizzatori, la gente del luogo, la polizia, i giovani che stanno arrivando. Quando il concerto prende il via, la macchina da presa si interessa, naturalmente, del palco, della musica, dei musicisti, ma non smette di osservare il pubblico, il suo modo di partecipare all'evento, di reagirvi. Woodstock ha rappresentato un raduno di ideali, che volevano finalmente riconoscersi, organizzarsi in una qualche forma rituale. La musica è il collante e il reagente essenziale di questi ideali; li tiene insieme e li fa sentire coerenti, saldi, passibili di realizzazione. Per questo è egualmente importante osservare i musicisti e il pubblico di giovani, perché da un polo all'altro dell'evento si dà un transito di energia, che fa sentire gli individui partecipi di una vasta comunità, creando il senso, probabilmente illusorio, comunque fortemente avvertito, che un progetto di liberazione, che deve riguardare se stessi, ma dilagare anche nel mondo, ha iniziato a muovere i suoi passi.





Approfondimenti

Norman Jewison, regista: filmografia

PER IL CINEMA

1. *The Statement* (2003) [completato]. Con: Michael Caine, Tilda Swinton, Charlotte Rampling, Alan Bates, Jeremy Northam, ecc. Horror, Canada / Francia, color.
2. *Hurricane. Il grido dell'innocenza* [tit. orig.: *The Hurricane* (1999)]. Con: Denzel Washington, Vicellous Reon Shannon, Deborah Unger, Live Schreiber, John Hannah, ecc. Musiche orig.: Common, Bob Dylan (song "Hurricane"), Gil Scott-Heron (song "The Revolution Will Not Be Televised"), Christopher Young; musiche non-orig.: Ray Charles (song "Hard Times [No One Knows Better Than I]"). Dramm., USA, b/n e color.
3. *Bogus* (1996). Con: Whoopi Goldberg, Gérard Depardieu, Haley Joel Osment, Andrea Martin, Nancy Travis, Denis Mercier, Ute Lemper, ecc. Musiche orig.: Marc Shaiman. Comm., USA, color.
4. *Only You - Amore a prima vista* [tit. orig.: *Only You* (1994)]. Con: Marisa Tomei, Robert Downey Jr. Bonnie Hunt, Joaquim de Almeida, Fisher Stevens, ecc. Musiche orig.: Walter Afanasieff - Michael Bolton - Diane Warren ("Once in a Lifetime"), Rachel Portman, Eros Ramazzotti ("Amore contro" e "Senza perdersi di vista"); musiche non-orig.: Ram Buck - André Rand ("Only You [And You Alone]"), Edoardo Di Capua ("O sole mio"), Richard Rodgers ("Some Enchanted Evening" dal musical "South Pacific"), Johann Strauss (Valzer "An der schönen, blauen Donau"), Giuseppe Verdi ("Libiamo ne' lieti calici" dall'opera "La Traviata"; ouverture da "La forza del destino"). Comm., USA, color.
5. *I soldi degli altri* [tit. orig.: *Other People's Money* (1991)]. Con: Danny De Vito, Gregory Peck, Penelope Ann Miller, Piper Laurie, Dean Jones, ecc. Musiche orig.: David Newman. Comm., USA, color.
6. *In Country* (1989). Con: Bruce Willis, Emily Lloyd, Joan Allen, Kevin Anderson, John Terry, ecc. Musiche orig.: Tillman B. Franks ("Honky Tonk Man"), James Horner. Dramm., USA, color.
7. *Stregata dalla luna* [tit. orig.: *Moonstruck* (1987)]. Con: Cher, Nicolas Cage, Vincent Gardenia, Olympia Dukakis, Danny Aiello, ecc. Musiche orig.: Dick Hyman; musiche non orig.: Giacomo Puccini (dall'opera "La Bohème"). Comm., USA, color.
8. *Agnese di Dio* [tit. orig.: *Agnes of God* (1985)]. Con: Jane Fonda, Anne Bancroft, Meg Tilly, Anne Pitoniak, Winston Rekert, ecc. Musiche orig.: Georges Delerue. Dramm., USA, color.
9. *Storia di un soldato* [tit. orig.: *A Soldier's Story* (1984)]. Con: Howard E. Rollins Jr, Adolph Caesar, Art Evans, David Alan Grier, David Harris, ecc. Musiche orig.: Herbie Hancock. Dramm., USA, color.
10. *Amici come prima* [tit. orig.: *Best Friends* (1982)]. Con: Burt Reynolds, Goldie Hawn, Jessica Tandy, Barnard Hughes, Audra Lindley. Musiche orig.: Michel Legrand. Comm., USA, color.
11. *... E giustizia per tutti* [tit. orig.: *... And Justice for All* (1979)]. Con: Al Pacino, Jack Warden John Forsythe, Lee Strasber, Jeffrey Tambor, ecc. Musiche orig.: Dave Grusin. Dramm., USA, color.
12. *F.I.S.T.* [tit. orig.: *F.I.S.T.* (1978)]. Con: Sylvester Stallone, Rod Steiger, Peter Boyle, Melinda Dillon, David Huffman, ecc. Musiche orig.: Bill Conti. Dramm., USA, color.
13. *Rollerball* [tit. orig.: *Rollerball* (1975)]. James Caan, John Houseman, Maud Adams, John Beck, Moses Gunn, ecc. Musiche non-orig.: Tomaso Albinoni, Johann Sebastian Bach (dalla "Toccata e Fuga" in re minore BWV 565), Dmitri Shostakovich (dalla "Sinfonia n. 5" in re minore), Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Azione, USA, color.
14. *Jesus Christ Superstar* [tit. orig.: *Jesus Christ Superstar* (1973)]. Con: Ted Neeley, Carl Anderson, Yvonne Elliman, Barry Dennen, Bob Bingham, ecc. Musiche di: Andrew Lloyd Webber, "Jesus Christ Superstar", musical, su libretto di Tim Rice. Mus., USA, color.
15. *Il violinista sul tetto* [tit. orig.: *Fiddler on the Roof* (1971)]. Con: Topol, Norma Crane, Leonard Frey, Molly Picol, Paul Mann, ecc. Musiche orig. di: Jerry Bock, John Williams. Mus., USA, color.
16. *Chicago, Chicago* [tit. orig.: *Gaily, Gaily* (1969)]. Con: Beau Bridges, Melina Mercouri, Brian Keith, George Kennedy, Hume Cronyn, ecc. Musiche orig.: Henry Mancini. Comm. USA, color.
17. *Il caso Thomas Crown* [tit. orig.: *The Thomas Crown Affair* (1968)]. Con: Steve McQueen, Faye Dunaway, Paul Burke, Jack Weston, Biff McGuire, ecc. Musiche orig.: Michel Legrand. Dramm., USA, color.
18. *La calda notte dell'ispettore Tibbs* [tit. orig.: *In the Heat of the Night* (1967)]. Con: Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates, Lee Grant, Larry Gates, ecc. Musiche orig.: Quincy Jones. Dramm., USA, color.

19. *Arrivano i Russi* [tit. orig.: *The Russians Are Coming, the Russians Are Coming* (1966)]. Con: Carl Reiner, Eva Marie Saint, Alan Arkin, Brian Keith, Jonathan Winters, ecc. Musiche orig.: Johnny Mandel, Comm., USA, color.
20. *Cincinnati Kid* [tit. orig.: *The Cincinnati Kid* (1965)]. Con: Steve McQueen, Edward G. Robinson, Ann-Margret, Karl Malden, Tuesday Weld, ecc. Musiche orig.: Lalo Schiffrin. Dramm., USA, color.
21. *L'arte d'amare* [tit. orig.: *The Art of Love* (1965)]. Con: James Garner, Dick Van Dyke, Elke Sommer, Angie Dickinson, Ethel Merman, ecc. Musiche orig.: Cy Coleman, Frank Skinner. Comm., USA, color.
22. *Non mandarmi fiori* [tit. orig.: *Send Me No Flowers* (1964)]. Con: Rock Hudson, Doris Day, Tony Randall, Paul Lynde, Hal March, ecc. Musiche orig.: Burt Bacharach, Frank De Vol. Comm., USA, color.
23. *Quel certo non so che* [tit. orig.: *The Thrill of It All* (1963)]. Con: Doris Day, James Garner, Arlene Francis, Edward Andrews, Reginald Owen, ecc. Musiche orig.: Frank De Vol, Arnold Schwarzwald. Comm., USA, color.
24. *20 chili di guai... e una tonnellata di gioia* [tit. orig.: *40 Pounds of Trouble* (1963)]. Con: Tony Curtis, Suzanne Pleshette, Larry Storch, Howard Morris, Edward Andrews, ecc. Musiche orig.: Mort Lindsey; musiche non-orig.: Thomas W. Blackburn ("The Ballad of Davy Crockett"), George Bruns ("The Ballad of Davy Crockett"). Comm., USA, color.

PER LA TELEVISIONE

1. *Dinner with Friends* (2001). Con: Dennis Quaid, Andie MacDowell, Greg Kinnear, Toni Collette, Taylor Emerson, ecc. Musiche orig.: Dave Grusin. Dramm., USA, color.
2. *The 20th Century: Funny Is Money* (1999). Docum.
3. *"Picture Windows"* (1995). Mini-serie TV, con la regia di: Peter Bogdanovich, John Boorman, Joe Dante, Norman Jewison, Jonathan Kaplan, Bob Rafelson. Nella serie, di Norman Jewison è l'episodio "Soir Bleu"; con: Tamara Gorski, Claire Rankin, Alan Arkin, Rosanna DeSoto, Dan Hedaya. USA, color.
4. *The Judy Garland Show* (1962). Con: Judy Garland, Frank Sinatra, Dean Martin. Mus., USA, b/n e color.
5. *The Barris Beat* (1956). Serie TV. Con: Alex Barris, Sheila Billing, Babs Christie, Jack Duffy, Betty Jean Ferguson, ecc. Mus., Canada, b/n
6. *The Big Revue* (1952). Serie TV. Con: John Aylesworth, Joel Aldred, Laddie Dennis, Donald Harron, Budd Knapp, ecc. Canada, b/n
7. *Your Hit Parade* (1950). Regia: Norman Jewison, Clark Jones. Serie TV. Con: Russell Arms, André Baruch, Sue Bennett, Ray Charles, Dorothy Collins, ecc. Musiche orig.: Irving Chansky ("So Long For A While"), Raymond Scott (arrang. "So Long For A While"). Mus., USA, b/n

(N.B.: Non tutti i film di Jewison sono stati distribuiti in Italia. I film distribuiti risultano, nell'elenco, con il titolo dell'edizione italiana, mentre tra parentesi quadra è il titolo originale).

HAIR

Hair



Regia: Miloš Forman; **musica:** Galt MacDermot; **libretto e liriche:** Gerome Ragni e James Rado; **soggetto:** dal musical *Hair*, di Gerome Ragni, James Rado, Galt MacDermot; **sceneggiatura:** Michael Weller; **fotografia:** Miroslav Ondříček; **montaggio:** Alan Heim, Lynzee Klingman, Stanley Warnow; **art director:** Stuart Wurzel; **costumi:** Ann Roth; **coreografie:** Twyla Tharp; **montaggio delle musiche:** John Strauss; **montaggio sonoro:** William A. Sawyer, Edward L. Sandlin, Gordon Davidson; **riprese sonore:** Christopher Newman; **produzione:** Lester Persky e Michael Butler; United Artists; **origine:** USA, 1979; **durata:** 115' colore

Interpreti: John Savage (Claude), Treat Williams (Berger), Beverly D'Angelo (Sheila), Annie Golden (Jeannie), Dorsey Wright (Hud); Don Dacus (Woof); Nicholas Ray (generale); Cheryl Barnes (fidanzata di Hud), Miles Chapin (Steve); **direzione musicale:** Galt MacDermot; **album:** RCA

Composizione formale e linguaggio audiovisivo

Articolazione formale e stile

Il film si struttura secondo il percorso formale che è dell'opera musicale, la quasi si definisce nell'articolazione di parti recitate e parti cantate. Il nucleo essenziale e portante, naturalmente, è nei luoghi cantati, che rappresentano i pilastri che guidano lo svolgimento dell'opera. Sono punti di approdo, rispetto a cui l'azione trova uno sfocio e una caratterizzazione intensa. Nelle parti musicali e cantate i personaggi possono trovare un'identità in rappresentazioni concrete, vive, che, attraverso il loro modo di esprimersi, nel canto, nella gestualità del corpo, ci restituiscono l'immagine di un modo di vivere il mondo.

In questo, la musica risulta straordinariamente efficace: giocata su varie modalità del canto, tende a rendersi partecipe degli eventi, del modo di sentire dei personaggi, e quindi a farsi comunicativa, concretamente rivolta a muovere l'ascolto, a coinvolgere lo spettatore. Il film certamente non frustra questa vocazione della musica di MacDermot, e l'usa per trascinare lo spettatore, insieme con un impiego molto raffinato di un vasto strumentario, capace di trovare effetti di grande presa.

L'avvio del film, le prime sequenze, della campagna che si sveglia, del protagonista che intraprende il suo viaggio verso la città, di come egli si ritrovi proiettato in un mondo poco familiare, che tuttavia l'attrae, estremamente colorato e mobile, alba di una nuova età, è straordinario, massimamente coinvolgente. È tutto molto formalizzato, e tuttavia scorre via con grande naturalezza. Il modo come la musica parte, nel film, dopo un'atmosfera sospesa, fatta di nebbia, presenze intraviste, rarissimi suoni della natura e dell'uomo, è una scelta compositiva di grande effetto. I primi suoni sono sullo sguardo del padre che sta vedendo allontanarsi il figlio, quindi si entra nel merito della vasta introduzione ad *Aquarius*, quando si è sulla via, nella visione dell'ombra del gigante della strada che cavalca, glorioso, verso nuove frontiere, traversando l'America, terra elettiva del viaggio,

della scoperta, della conquista, dell'invenzione. Bella è l'ellisse della galleria che ribalta in un fondale nero, a presentare il gruppo dei giovani hippie, presto amici del protagonista; fondale che poi si riconosce in un altro spazio reale, arrotondato, passaggio, tunnel, il sotto di un ponte, e si è quindi in Central Park. Qui il canto, di una cantante nera, che la camera riprende con movimento tondo e molto dinamico, a rendere l'idea di qualcosa di vasto e avvolgente, di un'energia che agita irresistibilmente i corpi, li spinge a cambiare, perché si è nell'alba di una nuova età.

Dall'introduzione al completamento del song di questa sequenza, attraverso il ponte, rappresentato dall'ellisse che si è descritta, sono passati molti minuti, e tuttavia l'arco compositivo s'è tenuto sempre continuo, omogeneo, mai fratturato, come quell'immagine che gira in tondo rispetto alla cantante nera, qualcosa di teso e coinvolgente. Quando la musica sfocia su un accordo conclusivo, presto clamorosamente sfrangiato in una cascata di residui sonori, e parte il recitato, si ha di più l'idea di una sosta, proprio perché si proviene da un tale viaggio musicale, vasto e fluidissimo, e la prima parola parlata, dopo il song, dopo quel canto di straordinaria presa all'ascolto, sembra qualcosa di duro, di troppo realistico. È qualcosa di oggettivo, che forse accade sempre nel transito dal canto alla voce del linguaggio parlato; qui ha trovato un suo tentativo di soluzione formale, nell'artificio del raccordo rappresentato da quel cascare di suoni finali, come un fuoco d'artificio che va mestamente a risolversi in nulla, che funge da raccordo, elemento d'unione, nel passaggio.

Forman vuole sempre trovare soluzioni formali molto studiate nel transito da una sequenza all'altra. Spesso adopera un raccordo per cui sull'ultima immagine della sequenza precedente è già presente qualcosa della nuova, un suono, un primo accenno di dialogo, e così via. Questo procura un aggancio, uno scioglimento di una sequenza nell'altra, che favorisce il senso di una percezione continua della storia. Il raccordo può presentar-

si non solo sulla soglia tra una parte e l'altra, e avviare le relazioni ben prima, trovando soluzioni di rapporto complesse, che possono intervenire a vari livelli: sulla soglia, ma poi anche all'interno, operando rispecchiamenti molto articolati. Basti pensare al rapporto tra introduzione e prima sequenza. L'introduzione strumentale del song *Aquarius* è relata alle immagini introdottrive, del viaggio in pullman; poi interviene anche l'ellisse della galleria, a ulteriormente correlare le parti, quando la prima sequenza è ormai alle viste.

Dal punto di vista della struttura è possibile rinvenire un'articolazione delle sequenze, sulla base di alcune omogeneità narrative. Questa segmentazione, che riguarda vasti tratti formali, a volte coincide con una sequenza, a volte riesce a raccogliere in sé più sequenze, sulla base di indizi che tendono a riunirle coerentemente.

Dal lavoro di analisi è possibile trarre il seguente schema formale, dove le lettere indicano le varie macrosequenze, mentre i numeri si riferiscono ai song. Come si vede, alcune grandi sequenze riescono a contemplare in sé vari numeri musicali. Il film, cioè, tende a farsi fattore unitario, attraverso una storia che non si ritaglia solamente sulle divisioni musicali, ma, pur considerandole, le accoglie in più vasti pannelli formali, atti a offrire l'idea di un'architettura che si proponga con svolgimenti ampi. Questo dà un respiro particolare al film, consente di non disperdersi in una percezione frammentata, e di raccogliere le parti interne in più vasti contenitori, sì da attivare la memoria, consentendole di operare a rendere teso e continuo il telo narrativo.

Bisogna dire che, in alcuni casi, meno frequenti, gli stessi numeri musicali vengono filmicamente elaborati in modo che individuino dei segmenti interni. Il film, cioè, analizza di fatto la canzone, strutturando delle parti interne. È il caso, ad esempio, della canzone *Hair*, che è verso il centro, e rappresenta un vasto luogo formale, dove il film individua, attraverso le immagini, il coagulo di queste in segmenti riconoscibili, un diverso modo di esposizione della canzone, in sezioni ritagliate, sino al fram-

mento finale, che, già apparso, viene riproposto, e accompagna gloriosamente i protagonisti fuori dal carcere. Nello svolgimento dell'analisi, che si trova di seguito, sono stati posti anche dei titoli alle varie macrosequenze, tra parentesi quadre. Non hanno a che vedere con indicazioni del regista, del musicista, o degli autori di libretto e liriche. Sono state poste da chi sta effettuando questo studio, accostate a quelle, più astratte, che si servono delle lettere alfabetiche. Un titolo posto a descrivere una parte forse permette di strutturare un'immagine flash, che ulteriormente aiuta a colorare il senso delle grandi sequenze.

Introd.	A [1.2.3.]	B [4.5.6.7.]	C [8.9.]	D [10.]	E [11.12.13]	F [14.]	G [15.16.17]	H [18.]	I [19.]	J [20.21]
---------	---------------	-----------------	-------------	------------	-----------------	------------	-----------------	------------	------------	--------------

Volendo ricercare un ordine di ricorrenze entro il seguito narrativo, come spesso tendiamo a fare, per trovare il filo di uno svolgimento non solo continuo-lineare, ma anche curvato a individuare ricorrenze, ritorni, riprese, a definire, in pratica, un arco narrativo, possiamo agire sulla leva di quell'alternanza, che presto si definisce, per cui a un ritmo delle sequenze fatto coincidere con un solo song, fanno seguito sequenze che ne raccolgono in numero maggiore, in particolare tre. Non è sempre rispettato, ma nella parte centrale, come si vede, è abbastanza attivo, con una certa regolarità.

Pure verso la fine, potrebbe considerarsi in azione, laddove "I" e "J" consentono la possibilità, in effetti, anche di una lettura non separata, in un'unica sequenza, sulla base dell'idea che la scena dell'intrusione rock nel campo ("I"), può essere anticipo dell'arrivo di Berger alla base militare, ("J">20) e della sua intrusione sfortunata ("J">21). C'è quindi questo ritmo filmico-musicale, da "D" in poi, che lavora sull'alternanza di 1 e 3. È importante rilevare che "D", che avvia questo ritmo coincide con il song *Hair*, che rappresenta una sorta di nucleo forte del film. Prima abbiamo l'arrivo e lo sbarco di Claude nella nuova America, lo scontro con la mentalità

borghese, procurato da Berger, che li spedisce dritti in prigione. Claude elabora rapidamente il suo incontro con la cultura hippie, che in qualche modo era già preparato, per la sua appartenenza alla generazione dei giovani, nonostante la sua provenienza, dall'America rurale e contadina. La prigione è un ulteriore fattore di preparazione. Quando esce è gioiosamente diffuso nel popolo dei giovani, che contestano la guerra e il potere, pronto per il suo vero viaggio allucinogeno, sogno a occhi aperti di un futuro strambo e contraddittorio, vissuto nel segno dell'integrazione, della vita aperta al possibile, del mescolamento, dell'innesto polimorfo, e non dell'esclusione. Dentro il vasto segmento formale che si diparte da "D" e raggiunge la fine, va analizzata anche la funzione della parte "F". Qui si determina un contrasto tra il gruppo e Claude, che li allontana momentaneamente. D'altra parte, il giorno successivo, Claude deve presentarsi al distretto militare.

"F" rappresenta uno snodo drammatico importante, come già "D", in quanto apre alla separazione di Claude dal gruppo. La possibilità della guerra non è solo evocata dalle manifestazioni giovanili che la aborriscono, ma è vista nella figura di Claude, presto inviato a un campo di addestramento. Tutto prende ad accelerare verso la fine. Nella vasta trave che copre il tratto da D ad F è il centro del racconto, il quale defluisce verso la fine, attraverso i segmenti successivi. In questo senso è possibile trovare una vasta architettura, che sembra agire in questo senso.

α				β			γ			
Introd.	A [1.2.3.]	B [4.5.6.7.]	C [8.9.]	D [10.]	E [11.12.13]	F [14.]	G [15.16.17]	H [18.]	I [19.]	J [20.21]

Come si noterà, così intesa, la struttura si fa simmetrica, realizza molte corrispondenze. Ai lati troviamo l'articolazione di quattro sequenze, mentre al centro è posto uno spazio, che funge da snodo per entrambe. Nella parte "β" troviamo, dal punto di vista narrativo, associati due stati psicologici: il massimo di fusione del gruppo, la massima

integrazione di Claude nelle dinamiche di esso, e poi l'interrompersi di questa condizione, che determina i fatti che poi troveremo agire in "γ". Questa parte centrale, quindi, è essenzialmente di snodo, in quando raccoglie i fili di una gioiosa apertura al diverso, all'imprevedibile, che è nella prima parte, ma poi vira verso una certa assunzione della realtà, che determina come un rapido intristire dell'atmosfera, che non casualmente trova rappresentazione in una visione d'inverno di New York innevata.

Analisi

Introduzione

Il film s'avvia su alcune immagini in campo lungo di un paesaggio di campagna, ripreso in un'alba ancora brumosa di nebbia. Rare presenze umane o d'abitazioni, pochi rumori in lontananza sono in questo spazio, che offre subito l'idea di qualcosa di vasto e aperto. Il montaggio è lento, molto largo, il che consente di adagiarsi in questa visione, raccogliendo lo spunto di un camioncino, che ha preso a muoversi, e ora si dirige verso qualche luogo. Entra in campo e s'accetra un'immagine di chiesa di campagna, che svolgerà un ruolo in futuro, rientrando come immagine onirica del protagonista. Quindi è una strada di campagna, mentre prende corpo l'immagine del camion che s'avvicina e si ferma. Siamo alla fermata di un autobus. Dal furgoncino sono discesi padre e figlio. Il secondo sta per intraprendere un viaggio. Il primo lo saluta, con certa ruvida affettuosità. Gli trasmette un consiglio, di contadina saggezza. Non scriva troppo, non sia troppo problematico, critico, intorno alle cose; roba, questa, da intelligenti, che s'alambicciano a rendersi difficile e poco accetta la vita. Prenda le cose come sono, con certa dose di rassegnazione e fatalismo. Il giovane sale sul pullman. Ed è qui che inizia la seconda parte della sequenza introduttiva, segnata dall'avvio della musica. È l'esordio strumentale del song *Aquarius*, che acutamente il regista dispone sulla seconda parte dell'introdu-

zione filmica, appena Claude - questo il nome del giovane - intraprende il viaggio. Essa costituisce accompagnamento ad immagini varie, come cartoline, dell'America, nella sua varietà di paesaggi urbani e naturali, di modi di vita, costumi. Infine, la meta: il profilo dei grattacieli di New York. Si imbecca una galleria, ed è questo spazio curvo e nero, abitato da alcune luci, che funzionerà da ellisse narrativa, che conduce a far conoscenza con alcuni nuovi personaggi. Sono quattro giovani, tre maschi, una ragazza. Le luci nella galleria transitano ad essere il mobile fuoco di cartoline precetto, per la chiamata militare, tenute in mano dai giovani, sotto un ponte, e da loro accese a bruciare.

La galleria, che è tunnel, ma anche ponte, produce un salto narrativo, dall'autostrada, dalla vicenda del giovane protagonista che ha lasciato la campagna diretto alla grande città, sino a Central Park, alla vicenda di un gruppo di giovani, i cui vestiti chiaramente dichiarano la loro appartenenza alla tribù hippie.

Il transito dall'introduzione alla sequenza del primo song è formalmente molto curata, con un accorto uso della musica, che funziona da motivo di relazione e ricordo, già al momento in cui il giovane si mette in marcia, prende la strada. Prima, nell'universo del suo domicilio, tutto è silenzio, elementi familiari, visioni comode, rumori attenuati, un modo di condursi lento e appropriato. Proiettato sulla strada, in una condizione arrischiata, rivolto verso un altrove oscuro, che scopriremo essere quello della chiamata alle armi, il che vuol dire, nel periodo, per i giovani della sua età, a combattere in Vietnam, parte la musica. È musica, comunque, della scoperta, dell'apertura al nuovo: della strada, appunto, luogo degli incroci possibili. Nel suo fondo c'è anche l'immagine terribile della guerra, ma per ora essa è lontana. Prevale la sensazione della scoperta, di uno stato di sospensione, di attesa, di curiosità per il nuovo, dello strappo creativo.

Questa musica, già avviata all'introduzione, in quel luogo formalmente importante, che è il distacco dalla casa,

dai genitori, il mettersi in cammino, in viaggio, costituisce il raccordo più importante con la sequenza a venire. L'uso virtuosistico dell'ellisse, nella figura della galleria-tunnel, ulteriormente manipola la funzione di ponte, conducendo con bellissimo effetto a Central Park, dove si svolgerà la sequenza successiva.

A

[È l'era dell'Acquario]

1. *Aquarius*

Un fuoco simbolico, probabile senso dell'infiammarsi delle nuove generazioni, contro le tradizioni, è sipario per quest'episodio, che si diparte quando il gruppo dei quattro giovani fugge, alla vista di due agenti a cavallo. Dall'immagine sipario - lingue di fuoco che salgono dalla base dell'inquadratura - emerge una coppia di ballerini, lui nero, lei bianca, segno di incrocio razziale, già distintivo di una nuova cultura. Parte il canto, sulla base strumentale e ritmica già da tempo avviatasi. È un canto deciso e avvolgente, pieno di entusiasmo, di passione, senso dell'espansione e della libertà. La cantante, disposta in rilievo, significativamente è ripresa con un movimento di macchina che le ruota attorno, dall'alto, dal basso, seguendo un tempo che è pieno di forza, energia, caldo e avvolgente. Dice di un tempo prossimo a venire, l'Era dell'Acquario, che porterà armonia, comprensione, pace; non più affarismi, menzogne, egoismo, ma solo visioni di sogno, una mentalità liberata, aperta al mondo. Un gran numero di giovani danza su questa musica di robusto rock, *en plein air*. Vestono i panni degli hippie, e trasmettono, con la loro danza, che, pur nella figura e nell'ordine, cerca un rapporto vivo con il corpo e con la terra, il senso di una grande volontà di liberazione, di voler inventare la propria vita, di concedere spazio all'improvvisazione. Li osserva il nuovo arrivato, Claude, che è fortemente toccato dalle nuove visioni, come intimorito. Riappaiono, in questa situazione, diffusi tra i movimenti degli altri, anche i quattro giovani, che hanno platealmente calpestato l'ordine di chiamata



alle armi. E compaiono, come presenze stralunate e fuori contesto, tre cavallerizze, una della stessa età di Claude. Questi è colpito dalla ragazza, evidentemente gli piace, potrebbe innamorarsene.

Smessa la musica, inizia un segmento di ponte della sequenza verso la successiva, con un dialogo dei giovani hippie, che, incrociando le tre donne, certamente appartenenti alla più ricca borghesia, chiedono loro di poter provare a cavalcare, e qualche spicciolo. Le donne, in un silenzio molto imbarazzato, spingono i cavalli al galoppo. È qui che si pone l'incontro tra Claude e il gruppo. Anche lui viene richiesto di qualche soldo, ma inizialmente rifiuta. Si capisce che è per la prima volta a New York, e i giovani in qualche modo lo compatiscono. Se ne vanno. Claude lancia loro un soldo. Si salutano amichevolmente.

2. *Sodomy*

La musica del secondo song parte quando il progetto di noleggiare un cavallo s'avvia, cercando al telefono chi effettua il servizio. Una montagna di monetine è il compenso per questo capriccio, che è anche una provocazione contro le tre cavallerizze.

Berger - colui che subito si propone come il leader del gruppo - e Woof, capellone biondo, insieme montano il cavallo. Raggiungono il terzetto, e Woof intona la sua canzone, di dispregio di ogni morale corrente; che, dal punto di vista musicale, non ha nulla di aggressivo, ma è un canto dolce e cullante. Il testo, indubbiamente trasgressivo, sa terrorizzare le donne, che nuovamente fuggono via. Il cavallo dei giovani ha scosso gli improvvisati cavalieri, è in fuga.

3. *Donna*

Claude, che di cavalli se ne intende, essendo vissuto in una fattoria, lo cavalca a volo, e, spinto dai giovani, raggiunge le tre donne, e fa mostra delle sue doti di cavaliere e di *cow boy*. Sul galoppo di Claude, Berger intona un vivacissimo canto, in alcuni tratti scioglilingua. È un

song che inneggia all'amore, al rapporto liberato tra i sessi, nel contesto di una più vasta apertura, che porti a cogliere la bellezza del mondo, la dolcezza della vita sulla terra, nella sua infinita varietà.

Quando Claude trattiene il cavallo e torna sui suoi passi, la musica defluisce, accennando qualcosa del pezzo successivo, con una tromba che squaglia e sbava il suono, tramite l'uso di una sordina appropriata. Terminata la musica, riprende corpo la parola parlata. Claude espone ai giovani amici, da poco conosciuti, il suo progetto, che è di far la conoscenza con le solite immagini di New York, prima di partire sotto le armi. Allora Berger gli promette di fargli compiere un viaggio non convenzionale a New York.

B

[Claude e il suo primo giorno in America]

4. *Hashish*

È sera. Il viaggio ha inizio. Il gruppo si ritrova a riposarsi in un ricovero nel parco. Fumano, probabilmente erba. Anche la musica che li accompagna si fa liquida, di voci glissanti, come le loro visioni. Le immagini sono tristi, immalinconite da una pioggia che rende umido e poco accogliente anche il rifugio trovato. Un coro enumera una serie di nomi, di stupefacenti, erbe, piante allucinogene, composti chimici. In questo senso richiama la presenza della droga, con i suoi effetti di dispersione del controllo di sé.

5. *Colored Spade*

Ad una domanda di Claude, se la ragazza sia veramente incinta, e sappia di chi, risponde ironicamente Lafayette - il nero del quartetto, vero nome Hud -, che se il bimbo sarà nero e bello sarà suo, se sarà bianco e effeminato sarà di Woof. Claude si scontra così con una delle prassi della nuova vita hippie, che rifiuta la morale borghese, fondata sulla difesa accanita della privacy e sul principio della famiglia. Tutto deve essere condivisione, abbandonando l'idea dell'utile personale, in vista di una

visione pienamente comunitaria. Anche l'amore potrà declinarsi fuori dai limiti della famiglia, nella dimensione della comune. Li raggiungono altri.

Lafayette canta un suo inno alla negritudine, con una vocalità che reca i caratteri della musica nera, ruvida, a volte grattata, fortemente ritmica, ripetitiva, interpuntata d'interventi vocali, interiezioni, vocalizzi, che l'arricchiscono di timbri e soluzioni coinvolgenti. Claude incrocia la nuova America dell'orgoglio *black*, dell'incrocio razziale, dell'amore libero, dell'antimilitarismo, degli hippie che praticano un loro rifiuto del potere, in una vita nomade e senza mete.

6. *Manchester*

"È il suo primo giorno in America - avvisa Berger (riferendosi a Claude, che a malapena si regge in piedi). È sbarcato da poco." C'è qualcosa in Claude, probabilmente la sua appartenenza generazionale, che, di là dalla sua provenienza, dall'America profonda dell'Oklahoma rurale, gli consente di capire ciò che sta incontrando, subito, e di parteciparvi, a suo modo. Claude, che sinora non ha mai intonato nulla, ha solo parlato, segno di un controllo, di una prudenza, di un timore, che l'hanno tenuto di qua dallo slancio liberatorio nella musica, si lascia andare, aiutato anche dalla droga, che gli consente di infrangere le sue resistenze, e canta un suo invito alla nuova vita.

7. *I'm Black/Ain't Got No*

La vita cantata dai giovani, anche da Claude, da poco emerso dal bozzolo che l'avvolgeva, e teneva in condizione di larva la sua aspirazione a liberarsi, emanciparsi, è vita libera, aperta, inno ai corpi lasciati fluire, nella loro carica piena di eros; come suggeriscono le coreografie del secondo pezzo, piene di ritmo, in certo disordinato, caotico prodursi, su una musica molto ritmica e incalzante. Una percussione di piatti e un acuto di tromba sforzato a frantumarsi è transito istantaneo, dopo la notte di follie, al mattino successivo.

C

[Al *party* di Sheila]

8. *Party Music*

Claude fa per andarsene, ma viene trattenuto da Berger, appena svegliatosi, che casualmente intravede, su una pagina di giornale abbandonata nel parco, la notizia di una festa, che si sarebbe svolta quel giorno, dedicata alla ragazza del parco, che tanto aveva colpito Claude. Berger propone che si vada. Non può essere un problema, per lui, che si pone integralmente di là da ogni regola di convenienza e prevedibilità, andare a un *party*, pur non essendo invitato. Il viaggio di Claude continua. I giovani sono alla festa. I loro costumi e anche il loro comportamento dissuonano fortemente con l'atmosfera composta e paludata che vi regna. Non vogliono certo passare inosservati. Vogliono, in certo modo, provocare quella situazione, farne parodia.

Immagini nella stanza della ragazza - Sheila -, la mostrano che fuma erba con amiche. È l'evidenza di un'altra realtà. La rivoluzione che sta accendendo il mondo non è propria a una classe sociale. È questione generazionale. I giovani, borghesi e proletari, vogliono sperimentarsi in altre condizioni, fuori dalle convenzioni cui li assegnerebbe la loro appartenenza sociale, la loro cultura di riferimento, le tradizioni familiari. Fare un falò delle vecchie distinzioni, dei ruoli, delle gerarchie, delle separazioni.

9. *I Got Life*

Siamo al banchetto. Berger e gli altri si siedono a parteciparvi. Berger viene ripreso dal padre di Sheila, invitato ad andarsene. Ma il giovane resiste. La sua è una resistenza passiva, e in questo sconvolge ogni tentativo di aggancio da parte degli altri. Rimbrotti e accuse scivolano via, non hanno presa su di lui, proprio perché egli si pone di là dalla logica corrente. Rifiuta la dialettica abituale, non vuole persuadere. Se desidera una cosa, mira direttamente allo scopo, senza cercare mediazioni. È un anarchico, in questo senso. Ma anche per questo è



destinato ad essere residuale, perché il suo progetto non si pone la questione di essere condiviso, di trovare una misura riconosciuta.

Nel contesto in cui ora si ritrova ad agire svolge una funzione dirompente. Con il suo darsi, come pura istanza del desiderio di Claude - prossimo alla chiamata alle armi -, di stare cinque minuti alla festa, a guardare Sheila, di cui si è innamorato a prima vista, ha un effetto di spaesamento per tutti. Quando inizia a cantare e a ballare sulla tavola imbandita, esibisce un modo di vita altro, diverso, che atterrisce gli anziani, la gente di mezz'età, i padri di famiglia, ed entusiasma i giovani, come Sheila. Tutti gli devono cedere spazio, aprirgli una via. È una forza della natura; tuttavia gentile, perché tende a scansare con accortezza bicchieri e piatti, e propone, così, l'immagine di una possibile rivoluzione dolce. Ma è sempre un ribelle, un rischio potenziale, un clown, un assurdo incontenibile, pura provocazione. Alla fine trova la polizia a raccogliarlo.

D

[Evviva i capelloni!]

10. *Hair*

Berger e gli altri sono davanti a un giudice, che li condanna a trenta giorni di lavori o a pagare una multa. Significative le parole con cui Berger accoglie la condanna, riferendosi al fatto che non dispongono di moneta; rispettosamente, al giudice, che li ammonisce, con tono fermo, ma anche bonario, rivolge una sua pacata protesta: "Non credo che si renda conto. Noi non abbiamo moneta". Il che ha a che vedere non semplicemente con una condizione di scarsa capacità economica, ma con il rifiuto, da parte loro, della funzione del denaro come fattore comunicativo, di filtro o di separazione tra le persone. Nella nuova concezione, cui aderiscono, con la loro vita hippie, il denaro non sarà più elemento strutturante di rapporti individuali e sociali, perché questi rapporti muoveranno da una necessità interiore, per libera e immediata opzione, senza bisogno di costruzioni cultura-

li, di alcun fattore di ordine, di alcun potere di controllo. L'alternativa alla pena pecuniaria, il lavoro forzato, non li alletta, allo stesso modo. Rifiutano la moneta, come anche il lavoro, che incaselli in ruoli, che modelli le persone su funzioni stabilite, che scandisca il tempo elidendo ogni spunto di libera creatività. Vivere in una condizione costante, di tempo liberato e non costretto, questo è il loro sogno, nell'immaginazione di una nuova età, dove il cambiamento possa effettivamente realizzarsi.

Claude avrebbe giusto i soldi per uscirsene, che gli ha dato il padre prima della partenza, per eventuali problemi e contrattempi. Berger lo convince a darli a lui. Uscendo saprebbe trovare i soldi per tutti. Claude accetta, anche se teme che Berger non dia corso ai suoi propositi. Invece Berger s'affaccerà, una volta fuori, a trovare i soldi utili per liberare gli amici. Ferma l'auto di Sheila e di Steve, che l'accompagna. Berger si pone alla guida, spiega la situazione, e chiede loro aiuto. D'altra parte è stato il padre di Sheila a creare il guaio, chiamando la polizia. Sheila protesta che Berger è davvero singolare in questo ragionamento, visto che è penetrato al party non invitato, e ha ballato sul tavolo da pranzo, sfasciando un po' di stoviglie. Nello stesso tempo è attratta dal modo inconsueto di porsi, da parte di Berger, il quale non manca di corteggiarla, sfiorandole le gambe, sollevando l'orlo della gonna. Diverso l'atteggiamento di Steve, che di più pare subire l'influenza della cultura dei genitori, e replica a Berger con frasi piene di perbenismo; ipocritamente dissimulando attenzione e disponibilità verso le domande di Berger, in realtà desideroso di sottrarsi al più presto alla situazione. I due, in definitiva, palesano a Berger di non poterlo o volerlo aiutare. Li abbandona, offeso dal loro comportamento, che si mostra, nei fatti, disinteressato al problema. Sheila ne rimane scossa, perché vorrebbe trovare, in fondo, un rapporto con Berger, con i suoi amici, con ciò che rappresentano.

Intanto, in galera, Woof rischia il taglio dei suoi lunghi capelli biondi. Si oppone, e finisce davanti a una psico-

loga dall'aspetto severo, che indaga su quel suo rifiuto. Parte il canto di Woof, che si svolge in una galera, inno ai capelli tenuti lunghi, alla libertà dalle convenzioni, che tosa le aspirazioni individuali. Diventare capellone significa il rifiuto di ogni costrizione, di ogni moralismo, ma anche liberarsi al mondo, lasciar correre le cose, aprirsi agli eventi. È segno di bellezza, nel senso di un rapporto rilassato con la natura, che sappia accogliere l'esuberanza, la forza vitale di essa. Chiose fluenti, libere al vento, intrecciate a rami d'alberi, case per pulci, alveari per api, sono le significative immagini evocate dal testo. Non casualmente si chiude, nel testo cantato, su Gesù, capellone anche lui, secondo l'iconografia più diffusa. Nella cultura hippie, la figura di Gesù è sentita affine, in quanto rivoluzionaria, rivolta a destituire di valore ogni potere consolidato, nell'invito a liberarsi dal proprio egoismo, ad aprirsi al mondo, in una condizione di amore e armonia universali.

In funzione parodica, trova incastro nel pezzo una citazione dell'inno americano, per tutto ciò che rappresenta, chiusura, conservazione, aspirazione all'ordine e alla disciplina, volontà espansionistica, e, nel frangente di cui tratta il film, guerra. Il tutto è accompagnato da coreografie della vita reclusa, in prigione. È il senso del contatto dei giovani amici con quella vita, dura e violenta, cui Berger deve porre fine al più presto.

Cinematograficamente, le immagini della prigione sono in montaggio alternato con quelle di Berger, che va cercando una soluzione per gli amici, e con altre, di rigogliose chiose consegnate al vento, fluenti. Berger infine si reca presso la sua famiglia.

Non lo si sarebbe detto. Con quel suo aspetto da cavaliere senza macchia, non si poteva pensare avesse un domicilio, una famiglia, madre e padre. Invece è lì che trova esaudimento ai suoi bisogni, presso un padre scorbuto, ma disponibile ad aiutarlo - basterebbe si tagliasse la zazzera di capelli che gli incornicia il volto -, e una madre amabile, che lo ascolta, lo toglie dai guai, senza

fare troppe domande. L'ambiente, la casa, il padre su una poltrona a leggere il giornale, la madre che gli prepara un hamburger con maionese, come sa che preferisce, tutto fornisce l'idea di una condizione tranquilla, da famiglia americana media. Il colloquio non manca di tensione. Soprattutto il padre, rinfaccia a Berger quella vita randagia che conduce, il suo assentarsi per lungo tempo da casa, e tornarvi solo quando vi siano problemi che abbisognano di un aiuto familiare, il suo rifiuto di trovarsi un lavoro, metter ragione, trovarsi una fidanzata, magari sposarsi, come fanno altri amici della sua età. Berger chiede un aiuto non condizionato, un atto di generosità, a prescindere dalla vita che si è scelto. È questo che ottiene. Nell'educazione familiare è penetrato qualcosa di quello spirito libero, che Berger cerca voracemente intorno a sé. È più semplicemente disponibilità a comprendere, voglia di non essere autoritari, necessità di parlare, capire, dialogare. Berger, radicale nel suo volere fare della vita un campo di sperimentazione continua, non può accontentarsi di questa condizione, e sente la famiglia, anche la sua, che non manca di essere accogliente nei suoi confronti, come un polo da cui distanziarsi, per costruire e vivere il senso di un'integrazione più ampia, che sappia trascendere l'istituto familiare, il quale, tra altri modelli di vita sociale, ampiamente collaudati, è fattore di ordine, nel mentre procura separazione, chiusura, e convalida il prevedibile, il comportamento riprodotto, contro quello libero, originale, creativo.

Così, infine, grazie a Berger, ai suoi genitori, il gruppo è fuori di galera.

E

[Il viaggio allucinogeno]

11. *L.B.J.*

Usciti, sono a Central Park, dove è radunata una gran folla di giovani, a manifestare contro la guerra. La musica del segmento precedente, intanto va a concludere. La folla è un complesso multicolore, di varia, giovane uma-

nità, nei più vari costumi, hippie, arancioni, femministe, e poi, teatro di strada, maschere, allestimenti improvvisati, balli, acrobazie; uno stato creativo costante, diffuso. Non solo opposizione politica, ma dichiarazione di un'appartenenza a una mentalità diversa, dove tutto è costantemente in gioco, e non conta tanto l'opera compiuta, ma il percorso, vivere la condizione di un'apertura creativa, di un mescolamento, di un ordine che si genera nell'improvvisazione. Tra la folla, un poco estranea, ma estremamente curiosa, ricettiva, è anche Sheila, che vi si è recata, immaginando che lì avrebbe potuto trovare Berger, con il quale s'era lasciata un po' bruscamente. C'è un palco, da cui partono proclami politici e slogan, ma il vero spettacolo è l'uditorio, che coglie solo l'occasione del raduno politico, per colorare creativamente lo spazio dell'incontro. La musica, ironicamente, articola un testo che si compone praticamente di sigle. Sono accostate sigle molto varie, da quelle che indicano funzioni del potere politico, della polizia - USA, CIA, FBI - a quelle che si riferiscono, invece, a droghe - come l'LSD. Questa musica, piuttosto ritmica nel suo scandire ogni sigla, e ogni volta ciascuna lettera, è occasione per alcune coreografie nel parco. I nostri eroi si confondono in questa folla in gioioso fermento. Sono in ginocchio, in fila tra altri, a raccogliere quanto offre uno strano officiante, di quello che può definirsi il rito comunitario del *trip*, il quale dispensa una pasticca per ogni giovane. Berger ne rimane privato, perché, intanto, le pasticche sono terminate.

12. *Electric Blues/Old Fashioned Melody*

Berger incontra casualmente Sheila. La ragazza si giustifica, chiede scusa. Parte una musica dal palco. La quale, singolarmente, mescola una musica da musical vecchio stile, con sonorità e vocalità più propriamente rock. È l'era elettronica, dice il testo, dei mass media che rendono tutto molto polivoco. Vi si associa questa musica, che stratifica più stili, trattenuti in una loro separatezza, anche quando sovrapposti, che rende pro-

prio quest'idea, su una base ampiamente connotata dalla presenza di strumenti elettronici. Ironica l'immagine di una chitarra che letteralmente spara i suoi suoni, come un cannone. La rivoluzione rock è anche nei decibel, nel suono sparato ad alto volume, nel rumore emancipato, posto in campo ed esaltato. Il rock infrange regole di buona educazione musicale, sposta certi limiti, ribalta addirittura le visioni, riscattando ciò che si è sempre tenuto ai margini, o scacciato come privo di senso, come rovina del senso. La rivoluzione giovanile si esprime anche e soprattutto attraverso questa rivoluzione musicale.

Intanto, Jeannie, che è la presenza femminile nel gruppo, la ragazza incinta, in questo paesaggio di voci e presenze disordinate, di cortocircuito musicale e delle immagini, chiede inaspettatamente a Claude se vuole sposarla. Argomenta che questo sarebbe un vantaggio reciproco: il bimbo che porta in grembo avrebbe un padre, e il giovane forse potrebbe scansare il militare e la guerra. La domanda tradisce un'incertezza. Accogliere la filosofia hippie non può essere una decisione di semplice rifiuto del mondo, dell'educazione ricevuta, dei valori che hanno formato la propria identità. La storia non può essere impunemente rimossa, quella personale come anche quella più ampia, delle comunità, dei popoli. Un atto di rifiuto del proprio passato presume di poter riuscire nell'intento di dirigersi direttamente verso un futuro diverso. Ma è fatale che il passato provochi come un rigurgito, quando non sia elaborato, ma solamente scacciato via. È nei momenti di incertezza, di rilassamento dell'io, che questo accade, quando il presupposto ideologico si smaglia, e rivela un mondo di maggiore complessità, che si nutre anche di molte contraddizioni. L'ideologia hippie non può esaurire l'identità di Jeannie, la quale, posta di fronte alla sua condizione non semplice, di portare in grembo un bimbo, non può credere completamente alla visione da figli di fiori, che è tutto semplice e bello, se si accetta di essere semplicemente gettati nel mondo. L'idea del figlio che



dovrà nascere suscita un rientro del rimosso, e come un improvviso rapprendersi del senso di responsabilità. Da qui la richiesta a Claude, che appare quasi come un'ennesima provocazione, ma è nello stesso tempo, risposta a queste dinamiche interne.

Claude, da parte sua, diversamente sollecitato dalla pasticcia ingurgitata, trova modo di integrare la singolare, improvvisa proposta, in un suo personalissimo viaggio allucinogeno, che lo conduce nelle sue terre d'origine, nella chiesa che è apparsa in avvio del film. Qui sta per sposarsi, con Sheila, la giovane borghesissima ragazza, che, nel sogno, è incinta, e accetta di sposarlo. Raggiungono la chiesa a cavallo, e officia il rito, che reca i tratti di qualcosa d'orientale, esotico, per nulla ortodosso, una giovane donna, che s'è vista danzare acrobaticamente nelle immagini del parco e della folla. Anche qui danza, su una musica che si fa ampiamente stratificata, con riporti di una vocalità da musica leggera ante-rock, chiaramente derivata dall'operetta e dal musical, unita a ritmi e intemperanze rock, mentre, una volta in chiesa, un altro filo prende a muoversi, apparso con la perentorietà di un organo in fortissimo, ed è certa gestualità, che si esprime con un recitativo molto teatrale, solidamente composto, nervoso, intenso, che reca una sua inconfondibile tempra classica. Il recitativo strumentale apre a un recitativo della sacerdotessa che officia il rito, e che unisce i due giovani. Ella è sacerdotessa di una religione, che è fatta di tanti innesti, ecumenica e multiversa, alcune parti d'occidente, e molte presenze orientali. Appariva già nel segmento precedente, mentre ballava acrobatiche figure nel parco. Anche qui danza, quindi s'acquieta in una posizione rituale, quando avvia la liturgia. Una pedana mobile la solleva, quindi rientra, lasciandola in uno stato di levitazione. Bellissime le immagini, rallentate, di un drappo, che, in volo, cala dall'alto, s'adagia sulle spalle della donna, e del movimento di lei, che si compone in una figura ferma, mentre l'organo pianta l'ascolto in uno stato di sospensione, su cui parte il recitativo vocale.

13. *Hare Krishna*

Il segmento musicale che succede al compimento del rito, perpetua l'idea già prospettata, di dare luogo a un denso composto di musica, che centrifughi molte direzioni stilistiche, molti mondi di riferimento culturale. Dapprima è il canto corale su "Hare Krishna", canto alla liberazione delle coscienze, su cui si eleva una linea di vocalizzo, molto acuta. Poi presenze che rinviano a stilemi che possono essere propri del musical. Quindi, mescolamenti e sovrapposizioni. Le immagini rendono questo complesso variegato di schegge diverse, con immagini un po' retrò, di uomini in nero, in smoking e in frac, di ballerine classiche, sulle punte, accostate a immagini che rendono l'idea di culti dell'India - sacerdotesse, arredi tipici, petali ampiamente diffusi intorno -, entrate in campo di Berger, campione della cultura hippie e rock, madonne cattoliche, in velo ceruleo, e così via. Il tutto è molto ironico, sia dal punto di vista musicale che filmico. Muove, probabilmente, dal piacere del mescolamento, del trattamento del diverso, con risultati di coinvolgimento divertito, in una musica esuberante, con immagini piene di trovate e di esagerazioni. Ha anche riferimento narrativo nella figura di Claude, non solo in quanto impegnato in questo viaggio allucinogeno, che mescola diversi tratti della sua esperienza, passata e anche molto recente, con la vicenda del *party*, del raduno giovanile in cui si ritrova, di Berger, conosciuto a New York; ma perché egli, nella sua esperienza, intreccia lati di provincialismo con una curiosità, proveniente dalla sua appartenenza generazionale, che lo conduce a sperimentare comportamenti trasgressivi. Così, il suo sogno d'amore compone in una salsa composita e quasi *kitsch*, vecchio e nuovo, piacere del focolare, dell'abito composto, del riconoscimento sociale, e visioni sregolate. Per la musica vale molto, da questo punto di vista, un vocalizzare spedito a impazzare nelle regioni più acute, che rende probabilmente il senso di un virtuosismo molto autoriferito e compiaciuto; per le immagini, certo volare dei personaggi, che richiama un gusto un po'

vacuo, per lo spettacolare e gli effetti, che è proprio della cultura del musical. È l'accesso dell'idea del musical, dello show, con personaggi volanti, effetti molto colorati, in un chiaro rinvio, ma molto ironico, all'idea classica e borghese dello spettacolo. Il mescolamento che si produce, per l'attivazione di questi elementi, produce un sapore divertito, parodico. Strumentario musicale e filmico sfruttano l'espedito narrativo di un sogno allucinogeno, che si presta a comporre paradossalmente gli elementi più distanti, legandoli per associazioni improvvise, mirando a trovare insieme un ritmo, che sappia tenere in uno stato come di costante fioritura, coloratura, la realtà composita e sfilacciata che vanno trattando, gestendola, nelle entrate e negli incroci, con tecnica leggera e massima cura dei particolari.

Il virtuosismo del regista si esplica ai massimi livelli. Non è solo il polimorfismo, il polistilismo, il suo gusto per la citazione, ma il senso del ritmo, e il suo giocare, trattandosi di un sogno, del luogo del possibile, in una relazione con la musica che si fa assoluta, scissa da una qualche guida narrativa. Anche le immagini appaiono liberate in un loro stato di gratuità, e quindi tutto diventa geometria, manipolazione dello spazio, dei vuoti e dei pieni, delle entrate e delle uscite di campo, degli intrecci e degli accostamenti delle varie presenze, del colore, in una fantasia che è assolutamente compositiva.

Sugli ultimi lembi della musica del sogno, mutato il senso della diffusione del suono nello spazio, lì non realistico, artificiato, qui più realistico, come svolgentesi all'aperto, si ritorna nel parco, a seguire un corteo di arancioni, di monaci buddhisti, che intona "Hare Krishna". Jennie cerca Claude, che si è perso.

E

[Tensioni e contrasti]

14. *Where Do I Go?*

È sera, gli amici, compresa Sheila, cercano Claude. Infine lo trovano nel parco, reduce dalla sbornia allucinogena, le occhiaie gonfie. È la sua ultima sera, prima di

partire per la vita militare. Gli amici intendono festeggiarlo. La caduta di una stella è l'occasione per chiedergli di esprimere un desiderio. Il suo desiderio è di accompagnare Sheila a casa. Berger, cui la ragazza aveva chiesto di farle il favore di accompagnarla, cede il gradito compito a Claude. La ragazza, di fronte a questa eventualità, sapendo dell'interesse di Claude per lei, inizia a farsi ritrosa, in ciò, probabilmente, guidata da certo codice del relazionarsi con l'altro sesso, che è dell'ambiente culturale da cui proviene. Claude si sottrae a questo gioco di nascondimenti, e si tuffa in acqua, come gli altri, che intanto, denudatisi, si sono gettati nelle acque del laghetto del parco. Sheila, rimasta sola con il suo civettare, che ha mancato l'aggancio di un'adeguata risposta da parte del suo cavaliere, si toglie i vestiti e si lancia in acqua. I due prendono a parlarsi, a conoscersi, in un rapporto che ora sembra potersi fare più intimo. Senonchè Berger e gli altri rubano gli abiti di Sheila. Quando la ragazza se ne accorge, fugge via, adirata sia con il gruppo che con Claude. Prende un taxi e sparisce, mezza nuda. Claude e Berger quasi verranno alle mani. Quando sembrava tutto filare al meglio, ecco lo scherzo poco piacevole di Berger. Claude insinua che Berger l'abbia fatto perché interessato a Sheila. Quella era per lui l'ultima occasione, prima della partenza. Berger e gli altri cercano di dissuadere Claude dal rispondere alla chiamata alle armi. Ma Claude, pur attratto dalla vita libera e sciolta degli hippie, reca ancora, ben saldo, un principio di responsabilità, che gli impone di rispondere con impegno, in vista dell'interesse generale dello stato, specie in una situazione critica, come quella della guerra. Claude censura il comportamento di Berger; gli dà del buffone. Berger accoglie la definizione. È un clown, un pazzo, qualcosa di sregolato, proprio perché non condivide nulla del mondo in cui si ritrova a vivere, rispetto a cui può solo dare testimonianza di un suo assoluto, continuo dissuonare, di uno stare scomposto, di una volontà di sfuggire a ogni definizione. Nulla di eroico, nessun ordine, nessuna prevedibilità, nessuna strategia

nelle sue azioni. Una sequenza di gratuità, questo pensa di opporre al mondo, che perciò lo rifiuta, lo tiene ai margini, lo manda in galera. Claude e Berger si lasciano male.

Claude appare, il mattino successivo, nella folla di gente che corre verso gli uffici e il lavoro. È il giorno della visita militare, poi sarà il reclutamento, l'addestramento e la partenza per la guerra. Il suo canto è assolutamente interrogativo. Sulla soglia della partenza è un fermentare di domande sulla propria vita, sul proprio destino. A un certo punto tutto si ferma. Lo sciame della folla cambia direzione, si arresta, si inginocchia, come in un atto di assoluto rispetto per il compito cui il giovane è chiamato. Quindi la folla si alza e rapidamente si disperde, lasciandolo solo sulla via, di fronte alla bandiera americana, al portone che apre al distretto militare. Bella coreografia, di come ciascuno sia disperso, in un mondo che muove come ignorando gli individui; di come l'atto responsabile venga accolto con un'attenzione e un rispetto, che, dove presenti, sono anche circoscritti, e presto dispersi; di come ciascuno, in fondo, sia solo con se stesso, a ragionare sul senso delle proprie azioni, anche quando siano eticamente orientate, e quindi fondate su un terreno saldo.

G

[Preparazione alla guerra]

15. *Black Boys*

16. *White Boys*

È la visita militare. Una commissione, per metà composta da neri, per l'altra da bianchi, valuta l'idoneità delle reclute, passa in rassegna i giovani. Ve n'è di tutti i tipi, da quello il cui orientamento sessuale pare assai incerto, a fisici possenti, bianchi e neri, al protagonista del film, Claude. I militari tutto osservano, di tutto prendono nota. Un montaggio alternato propone immagini dal distretto e immagini all'esterno, in un parco. La sequenza prevede un dialogo musicale, tra voci maschili e fem-

minili. Gli uomini sono i militari che giudicano le reclute, i quali cantano e ballano con geometriche figure delle gambe, da seduti dietro un tavolo. La scena all'aperto prevede che tre donne cantino, coreografando un inno alla bellezza maschile. Dapprima un gruppo di tre donne bianche inneggia alla bellezza nera, dei ragazzi color cacao, deliziosi, nutrienti, gustosi - come recita il testo -, con interpunzioni vocali dei militari bianchi, mentre hanno di fronte un nero statuario. Anche lo stile vocale, sia del gruppo femminile che di quello maschile, risponde a certe caratteristiche, che sono più proprie del canto bianco, trattenuto, composto, levigato. Diverso il canto dei gruppi neri, maschile e femminile, decisamente più *black* nelle intonazioni, pur trattandosi della stessa musica. Ora è la volta dell'inno alla bellezza maschile dei ragazzi bianchi, alti, snelli, di seta, adorabili. A interloquire con il canto all'esterno, è, questa volta, dall'interno del distretto, quello dei militari di colore. Il canto dei bianchi e dei neri, infine, si riunisce, per concludere. Terminato questo bel gioco, musicale e cinematografico, di geometriche corrispondenze, di simmetriche costruzioni, tutto si raccoglie nella vicenda di Claude, che è nudo di fronte alla commissione militare.

17. *Walking In Space*

Musicalmente il rapporto tra la sequenza appena conclusa e la seguente è istantaneo. Sulla risonanza dell'accordo finale della precedente, prima che essa si spenga, parte il primo elemento della successiva. Sull'immagine di Claude nudo di fronte ai militari, si disegna un suono di chitarra elettrica, mentre un carrello ci avvicina notevolmente la figura del giovane, e quindi proietta la visione verso una luce di lampada. Allargandosi il campo, si capisce che si è in uno spazio militare. Qui i soldati arruolati vengono addestrati, con esercizi pesantissimi. Tra loro anche Claude. La musica si trascina, dando il senso di uno scorrimento lento, di un'inerzia fluida ma nello stesso tempo lenta. Il testo della canzone parla di voli, viaggi, galleggiamenti, ondeggiamenti, in un rap-

porto di forte contrasto con le immagini delle prove di guerra cui sono costretti i giovani: immagini dure, di abbruttimento, condanna alla terra, allo sporco, al fango, al sudore, al sangue, alla nausea, al vomito. Lo scoppio di una bomba, apre a una seconda parte musicale, in clima cambiato. La musica propone il canto triste, malinconico, purissimo, con un accompagnamento leggero e assai discreto, di un'adolescente vietnamita, che scorre lenta sullo schermo, riapparendo così più volte. È come una proiezione di Claude, che sta preparandosi alla guerra nel paese lontano. Claude è sul letto che osserva un punto lontano, mentre i fari scrutano nel campo. È ancora il colpo di una bomba, che riporta alla realtà della guerra imminente, alla dura giornata degli addestramenti. La musica di questa parte è più ritmica, articolata, con interventi vocali vari, solistici, in coro femminile, in coro maschile. Le immagini descrivono situazioni di dure esercitazioni, mentre appare per un attimo il volto del generale, che sorveglia le operazioni. In funzione ironica, è impersonato dal regista Nicholas Ray, considerato una sorta di primo maestro, che ha introdotto nella cinematografia le tematiche giovanili, della cultura rock, del rifiuto della morale dei padri. La sequenza si chiude con l'immagine di Claude, che a sera, dopo la dura giornata di esercizi e simulazioni, nel letto, ha scritto una lettera per Sheila.

H

[In viaggio verso il Nevada]

18. *Easy To Be Hard*

Sheila ha ricevuto la lettera, che Claude le ha inviato dal campo di addestramento dove ora si trova, in Nevada. Sheila va in cerca di Berger e degli altri, per comunicare loro la novità della lettera. Berger propone di andare tutti insieme in Nevada, per incontrare Claude, fargli una sorpresa, prima che egli parta. Intanto arriva la compagna di Lafayette, che egli ha abbandonato, per legarsi al gruppo degli hippie. La donna gli chiede conto di quel suo cambiamento, di averla lasciata con il figlioletto.



S'accorge della gravidanza di Jeannie, e chiede al suo uomo se il figlio che ella attende sia suo. Lafayette reagisce in maniera aggressiva. Certo, la sua fidanzata non potrebbe capire il senso di quello che accade tra loro, che ha a che fare con una nuova filosofia, dell'amore liberato, aperto al mondo, a tutto accogliere senza pregiudizi. Se ne va, lasciandola in strada. La donna intona un canto risentito, pieno di amore e disperazione insieme, di fronte alla spietatezza e alla crudeltà del suo uomo. Quale contraddizione, interessarsi delle masse sofferenti, e poi restare indifferenti alla donna un tempo amata, madre del proprio figlio, al prossimo più vicino, ugualmente ardente di essere riconosciuto e curato! Il song è assolutamente coinvolgente, con le sue incalzanti progressioni, con il suo sfumare verso dimensioni molto raccolte e poi sfogare in esplosioni di passionalità. Emozionante nel film, quest'introdursi di una piega privata, nella vita di uno dei componenti del gruppo. Era già accaduto per Berger, quando s'era recato a casa dei genitori. Ora per Lafayette, con quel risvolto inaspettato, per cui egli potrebbe avere una famiglia normale; ha un figlio, una donna che lo ama e lo aspetta a casa. Berger e gli altri convincono Lafayette a non essere così reciso nel suo chiedere alla donna di fare ritorno a casa. Forse si può trovare una soluzione, una mediazione.

La nuova sequenza vede Sheila uscire da casa, come fa ogni giorno per recarsi a scuola, e salire nella macchina guidata da Steve. I due vengono fermati, come già accaduto una volta. Sono Berger e gli altri. Fanno scendere Steve, s'impadroniscono della macchina. Sheila resta nella macchina, che intanto parte. Era questo il piano. Ora hanno la macchina per andare tutti insieme in Nevada. Ad attendere l'auto, presso una stazione di servizio, sono Dionne, che è la madre del figlio di Lafayette, e Jeannie. Le due donne parlano, tentano di spiegarsi. Jeannie espone la sua idea, per cui non le appare essenziale sapere chi sia il padre del figlio che attende. Dionne sottolinea come Jeannie le abbia di fatto sottratto l'uomo che ama, con cui

avrebbe dovuto, voluto sposarsi. L'altra cerca di prospettarle le cose da un altro punto di vista, per cui ciò che è accaduto è frutto di eventi non pianificati, non controllati. Riguarda la loro comune improvvisata, tutto il gruppo, e non lei semplicemente. Forse anche Dionne potrebbe partecipare alla gioia dell'evento, come gli altri. Dionne è piuttosto sconcertata e non è convinta degli argomenti proposti; neanche riesce a prendersela con Jeannie, che le appare di fatto innocua, veramente scevra da secondi fini, consegnata a un progetto di vita nettamente diverso dal suo. Arriva la macchina, che le raccoglie. Tutti insieme, compreso Lafayette jr., si parte per il lontanissimo Nevada. Dall'inverno nevoso di New York ai deserti arsi del Nevada.

I

[Il rock invade il campo. Preludio all'arrivo di Berger]
19. 3-5-0-0

La truppa è raccolta per un discorso del generale. Mentre questi parla, esaltando la visione orgogliosa di quella forza combattente, pronta a partire oltremare, e mentre comunica il premio di una libera uscita pomeridiana, dagli altoparlanti emerge una musica rock, che scompiglia la sua idea di creare coesione, galvanizzare i suoi soldati, e di distrarli nell'imminenza del trasferimento al fronte. I soldati accolgono quei suoni, che ben conoscono, perché è la loro colonna sonora, che è andata definendosi e crescendo con loro, con applausi, fischi, e scomponendosi. Sono bombe musicali, rivolte contro la guerra, contro la disciplina militare, contro le gerarchie. Non si riesce a interrompere la diffusione di quel morbo, che porta nel campo i suoni del mondo di fuori, che oggettivamente contestano la chiamata alla guerra, la prospettiva di morte che aleggia su ciascuno dei soldati, essendo un inno alla vita libera, all'espansione erotica, all'abbandono onirico, contro tutto ciò che è ordine, disciplina, contro i simboli del potere, tra cui la vita militare.

Significativamente l'immagine del campo in subbuglio si lega alla visione di uno spettacolo, per un pubblico

prevalentemente giovanile, che mette in scena, simbolicamente, una danza macabra, danzata da soldati in divisa, con la morte. La musica della precedente scena del campo diventa la musica di queste altre immagini, che saranno alternate con le precedenti. Ma presto emerge qualcosa di gioioso, stile gospel, che ironicamente si lega a immagini di morte e guerra nel testo. Costituisce una messa in mora musicale della guerra, attraverso lo strumento dell'ironia. La seconda parte musicale trova uno slittamento, verso la fine della sequenza, nei suoni della prima parte, quando si è di nuovo nel campo. Truppe scelte scendono da un camion. È stata trovata, forse, la soluzione a quell'atto di terrorismo musicale, che ha messo in crisi tutti gli apparati. Con greve e militare opzione, non riuscendo a trovare la fonte di quel disordine, un plotone di esecuzione si occupa di passare per le armi... gli altoparlanti.

J

[Arrivo in Nevada e partenza per la guerra]

20. *Good Morning Starshine*

I giovani sono in viaggio, in gioiosa comunità, emozionati dall'avventura che hanno intrapreso. Cantano un song rivolto a esaltare la bellezza del mondo, della natura, della vita, che sorride a chi sa aprirsi ai suoi amabili frutti.

Arrivano infine alla base militare, ma vengono respinti dalla sorveglianza, che impedisce ogni contatto tra civili e militari.

Decidono per un piano. Sheila seduce un sergente, in un bar, vicino al campo, dove si ritrovano molti militari, e gli sottrae i vestiti, con uno stratagemma. Lafayette provvede alla macchina. Significativamente, queste immagini, di un'umanità propriamente americana, in un bar che la rappresenta pienamente, e poi quelle della presa all'arma e dell'appiedamento del sergente, si dispongono su un accompagnamento di musica *country*.

Realizzato il piano, Berger potrà farsi passare per un sergente della base, e penetrarvi. Tristissimo, come il trancio di qualcosa di vitale, il momento del taglio dei capelli.

li, per rendere credibile la messinscena, accompagnato da una solitaria armonica a bocca, suonata da Lafayette, che improvvisa con certa indolenza, raccogliendo così, in una culla di musica malinconica, le ciocche recise per l'amico. Berger è perfettamente mascherato da soldato. Ora si tratta di entrare nella base, trovare Claude, nascondarlo nel baule dell'auto, portarlo fuori, per una festa d'addio in comune, per un saluto, prima della partenza, con l'amata Sheila. Berger chiama a sé Claude, con ordine reciso, da vero sergente. Così si incontrano. Claude è incredulo. È felice di rivedere l'amico, ma oppone, al piano di portarlo fuori nascosto nel cofano, che ci sono troppi controlli per poter fare una cosa del genere. È felice che abbiano compiuto quel viaggio folle attraverso l'America, solamente per poterlo vedere, incontrarlo, e allettato dalla prospettiva di rivedere Sheila. Ma la situazione è delicata. La base è in allarme, i controlli sono continui, e sarebbe assai pericoloso non farsi trovare presenti durante uno di essi. È a quel punto che Berger gli propone uno scambio di persona. Claude si vestirà di sergente e potrà uscire dalla base. Berger, invece, terrà il posto di Claude per ogni eventuale controllo.

Il piano riesce. Ma sino a un certo punto. Claude è fuori, saluta tutti, può abbracciare Sheila. La scena è triste, accompagnata con una musica di semplice armonica a bocca, su chitarra, che rende l'idea di qualcosa di povero, di nudo, di disadorno; un invito al silenzio, alla riflessione, all'introflessione; un congedo malinconico. Un montaggio alternato ci mostra queste scene, della riunione degli amici, con immagini della base, dove Berger incorre nell'ordine improvviso, del trasferimento in Vietnam, per la guerra.

21. *Let The Sunshine In*

Claude rientra alla base, s'accorge di qualcosa di diverso, di movimenti inconsueti. Intuisce ciò che può essere accaduto. Si reca alla camerata dove alloggiava, la trova vuota. Berger non ha saputo sottrarsi alla danza inattesa, che la morte gli ha proposto, con macabra ironia. A lui, giullare

pronto a prendersi gioco di tutto, improvvisamente si palesa una condizione estrema, di una visione faccia a faccia con la morte. La prospettiva lo lascia senza fiato, senza parola. Gli eventi hanno preso a correre improvvisamente alla massima velocità. Egli tenta di tenerne il passo, ma nulla ormai è nel suo dominio. Intruppato tra tutti gli altri compagni d'armi, il soldato Berger entra in pancia a un enorme aereo, che lo trasporterà oltremare. Su un ritmo di base insistente, come una marcia inesorabile, la musica prospetta, nel canto strofico di due soldati, innanzitutto figure di orrore, per la vita militare e per l'assurdità della guerra; quindi interviene Berger, il cui canto esprime un'ultima, disperata fiducia nella vita, che sappia risolvere il nodo di orrore che si è prodotto, quella guerra che si è abbattuta improvvisa, inattesa, non voluta sulle generazioni giovani. Berger fa rientrare, nel suo canto, elementi che erano nel song *Manchester*, che si era presentato come canto di ottimistica apertura al mondo, dell'individuo che ha coscienza di sé come qualcosa di libero e originale, una entità massimamente creativa. Ma qui non solo Berger, anche gli elementi di quel precedente brano musicale (che aveva visto, peraltro, per la prima volta Claude esprimersi in canto, nascere alla nuova America, levatrici Berger e una tirata d'erba), sono intruppatisi in un ordine superiore, in un ritmo di marcia, che diversamente li connotano, e certo creano un rispecchiamento delle situazioni, che evidenzia l'assoluta distanza di questa, in cui Berger si ritrova imprigionato. Egli ha voluto reggere il gioco sino in fondo. Ha accettato di compiere un giro di danza con la morte. È bastato un unico volteggio e ne è rimasto fulminato. Per tragica ironia si trova proiettato in guerra, lui che l'ha sempre aborrita. Privato di qualsiasi addestramento, nudo, disarmato, incapace di una lettura funzionale del mondo, di comprendere la dialettica amico-nemico, di rendersi vigilante, accorto, prudente contro gli altri, morirà; lo si ricava dal nome su una croce, la sua tomba tra altre migliaia, di soldati morti in Vietnam. Gli amici sono riuniti di fronte ad essa, ricordando il clown irresistibile,



che li ha guidati a essere diversi. La musica si fa corale e vira verso dimensioni più fiduciose. Suggestisce l'immagine di un sogno possibile, nella coscienza delle nuove generazioni del loro rifiuto fondamentale, definitivo per la guerra. Il sole, forse, può splendere ancora. Una folla dilaga nei prati davanti alla Casa Bianca. La guerra è finita, e un'infinità di giovani fa esplodere la sua gioia, per la fine dell'incubo.



Approfondimenti

Rock delle origini e cinema: la tribù dei giovani

Gli anni '50 vedono la comparsa di alcuni film, che utilizzano come colonna sonora una musica, che nasce da un combinato complesso e composito di musica bianca, country, e musica nera, rhythm and blues. La canzone *Rock Around The Clock*, cantata da Bill Haley con i suoi "Comets", compare nei titoli di testa di *Il seme della violenza* (USA, 1955), diretto da Richard Brooks; la correlazione tra la pellicola e suoni, ritmi, pronunce, che meticciano caratteri bianchi e neri, aprendo al contatto con un pubblico giovanile che vuole sbordare fuori dagli stretti confini di una fruizione a carattere etnico-razziale, è stretta, perfetta. È il battesimo di una nuova musica, che passa attraverso il veicolo di un genere che da sempre coinvolge grandi numeri in termini di pubblico, il cinema.

Nel film si narra delle difficoltà che un insegnante incontra nel relazionarsi con un gruppo di suoi studenti, difficili, violenti. Il racconto ha al suo centro la figura del *teen-ager*, che si trova in una condizione problematica, acceso da una prorompente vitalità, che lo porterebbe a irrompere nel mondo con il carico di tutta la sua energia, ma è trattenuto dalla famiglia, dalle convenzioni sociali, dalla ferrea presa delle gerarchie e dell'autorità. Un tema che raccoglie subito l'interesse di un pubblico giovanile, che, rispecchiandosi nella vicenda raccontata, può sentirsi nello stesso tempo protagonista della pellicola e principale destinatario di essa.

Il cinema, nel suo lato produttivo, manageriale, industriale, si rende conto che esiste anche un pubblico che si connota per l'appartenenza generazionale. Questo pubblico era dapprima diluito in categorie d'ordine più generale. Ora fa tessuto coerente, proprio in riferimento al suo essere giovane, in contrasto con le percezioni, i gusti, la mentalità degli adulti. È questo che decide della fortuna della musica rock come anche del cinema che vi si lega. Giovani e *teen-ager*, nell'età del benessere diffuso, del consumismo dilagante, iniziano a fare pubblico, a essere una presenza economicamente attiva, che possiede un potere di spesa. Magari non sono ancora immessi nel circuito del lavoro, tuttavia la famiglia, relativamente agiata, consente loro spazi di consumo autonomo. Hanno a disposizione notevoli risorse di tempo liberato dalle incombenze del lavoro, che possono impiegare per stare insieme, divertirsi, ascoltare musica, ballare, assistere ad un film. L'industria si trova di fronte ad un'occasione impor-

tante per incrementare i suoi numeri. Esiste una richiesta di intrattenimento, che va soddisfatta. Per capitalizzarla bisogna offrire prodotti che corrispondano ai gusti delle nuove generazioni, i quali sono fortemente improntati dalla presenza del rock'n'roll e, nel cinema, si dirigono verso racconti diversi, in cui a trovare rappresentazione sia propria la figura del giovane, con la sua voglia di rompere gli schemi, di disattendere alle attese degli adulti, dei padri e della società. Sono ansie, esigenze, che investono e animano il rock, questa musica che ha spazzato via tutte le atmosfere edulcorate trascorse, della musica ufficialmente trasmessa e messa a disposizione, e ha trasfuso musica nera dentro pronunce bianche (laddove anche queste ultime hanno a che vedere con la periferia delle espressioni, musica dei lavoratori bianchi, delle campagne e delle miniere, musica country). Il rock è la sua sensualità, la sua diretta relazione con il corpo, non omesso, bensì scatenato e in primo piano, il senso del ritmo vigoroso, unitamente a un suono che si costruisce da subito, e non per scelta decorativa, come sbavato, sporco, a volte gridato e deformato.

Non mancano antecedenti nella cinematografia, rispetto al tema della delinquenza, del crimine, mostrato come comportamento che rompe gli schemi e mette in crisi l'ordine sociale. Ne troviamo esempi sin dagli anni '20, con tratti a volte fortemente realistici, anche se sempre incombe l'ombra della censura, che richiede approcci morbidi e inquadramenti moralistici. La musica che accompagna questa filmografia, non essendo a disposizione il rock, è spesso il jazz, musica dura, aspra, umorale, sensuale, carica di desiderio.

Quando il combinato rock e cinema inizia ad affermarsi, presto l'industria si attiva per affermare una formula che sappia mediare le esigenze del pubblico giovanile e le preoccupazioni del potere politico e delle famiglie rispetto all'ondata di cambiamento in atto. La formula prevede che la trama tratti di tematiche di tipo giovanile, con qualche vago riferimento, spesso molto diluito, a una protesta di tipo sociale; un'intenzione abbastanza comune negli autori è di portare un occhio benevolo sul fenomeno della nuova musica e rispetto alla fanatica adesione che comporta negli adolescenti e nei giovani, mentre mai mancherà, corrispondendo allo scopo principale del film, lo spunto per una serie di esibizioni da parte di uno o più interpreti del rock'n'roll, in cima alle classifiche di vendita di dischi. Nascono così, ad esempio, intorno a Bill Haley, film come *Senza tregua il rock and roll* (USA 1956) e *I frenetici* (USA 1956), entrambi diretti da F. S. Sears. Altri cantanti

intorno a cui il cinema tesse le sue storie, sono Little Richard, Chuck Berry, Fats Domino, i Platters, Gene Vincent, Eddie Cochran. Tra i titoli di film, ricordiamo: *Processo al rock and roll* (USA 1956) di Edward L. Cahn, *Gli indiatolati* (USA 1956) di R. Bartlett, *Gangster cerca moglie* di Frank Tashlin, *Rock All Night* (USA 1957), di Roger Corman, *Ragazze senza nome* (USA 1957), di H. W. Koch, *Mister Rock And Roll* (USA 1957), di C. S. Dubin. Alcuni di questi film, pur entro la cornice di una lettura moderata del fenomeno, non mancano di mordente, rendono l'idea di un'ansia che inizia a diffondersi, e che si realizza in una musica nuova, e nella voglia di viaggiare, muoversi, mutare paesaggi, rendersi concretamente e idealmente nomadi.

L'industria spingerà sempre più verso rappresentazioni tranquillizzanti, continuando a trovare un suo pubblico giovane disposto a seguirla, nell'approvazione delle famiglie e dei poteri censori. Con ciò

sancisce, tuttavia, la nascita di una produzione cinematografica sotterranea, alternativa a quella ufficiale, con un suo pubblico, che rifiuta letture e interpretazioni risolte nel segno dell'intrattenimento. Il cinema underground tenderà a moduli espressivi diversamente improntati, tesi a rappresentazioni fortemente realistiche, nel rifiuto di ogni infingimento, o verso trattamenti linguistici assai sperimentali. Per l'industria ufficiale, invece, trattare la condizione dei giovani significa descriverla soprattutto nei lati spensierati, nella famelica ricerca di divertimento, distrazione, allegria, che pure la riguarda. Un altro filone cinematografico, di poco seguente a quello più oscuro e ribelle delle origini, legato a una musica meno aggressiva, al calypso o al twist, disegna, così, storie da spiaggia, una gioventù più solare e sostanzialmente ben educata. Siamo sul crinale tra gli anni '50 e '60, e la nuova tendenza ufficiale è quella del *beach movie*.





Approfondimenti

Musical e cultura rock: verso l'età dell'Acquario

Negli anni '60 inizia a diffondersi, nell'ambito del musical, una tendenza, che vuole aprire il genere in direzione di alcune tematiche che possiamo definire propriamente giovanili. Le nuove generazioni esprimono l'esigenza di trasformare le mentalità, affinché riesca promossa l'idea di una società rinnovata, dove non valgano più le nette distinzioni dei ruoli, la definizione delle classi, la separazione razziale, le gerarchie, l'intangibilità dell'istituto familiare, e tutto possa proporsi con maggiore mobilità, in direzione di nuovi ideali. Questi si configurano come pratica integrale della non violenza, rifiuto netto della guerra, abbandono di ogni volontà egemone nel mondo, che sia imposta attraverso le armi o il potere economico, recupero di una dimensione spirituale, da vivere anch'essa in termini fluidi, fuori da costrizioni moralistiche o di netta osservanza religiosa, adesione a nuovi ideali di vita comunitaria.

La musica prediletta dai giovani, che vi leggono una volontà recisa di svecchiamento, contro l'idea di una cantabilità omogenea e ben confezionata, che si realizzi in un sound levigato e soffice, è il rock, che si propone come musica che coinvolge i corpi, esplosive in sonorità ruvide, e propone, attraverso i suoi interpreti, modelli di comportamento che si pongono platealmente e provocatoriamente fuori dalla morale riconosciuta.

Il musical osserva questi fenomeni senza mancare di interessarsene, e, in alcuni casi, di assorbirli. La relazione si può porre nei termini di un aggiornamento delle idee musicali, sì da includere alcuni trattamenti che rinviano con molta evidenza al rock; ma può riguardare e coinvolgere anche la scelta delle storie da portare sulla scena, i testi, che, specie rispetto ai temi più cari alla generazione hippie, tentano procedimenti costruttivi nuovi. Nel più largo processo di forte valutazione della presenza coreografica nel musical, che attraversa il genere a partire dagli anni '60, alla ricerca di una funzione sempre meno decorativa per la danza che sia, invece, ampiamente architettonica, in un rapporto di equilibrio con musica e testo, si pone, in questo caso particolare, un'attenzione per il movimento di gruppo, teso a evidenziare significati di solidarietà e tensione reciproca, oltreché di energia collettiva; inoltre, la coreografia tende a esaltare il ruolo del corpo atletico, liberato da schemi convenzionali, pronto a infrangere ogni regola, radicato nella natura, nella terra, voglioso di proporsi nella sua forza e nel suo

impulso vitale. È corpo attraversato da eros, energia primaria che non si vuole più contenere in forme preordinate, ed è lasciata finalmente scorrere.

Capostipite del filone interessato alle tematiche giovanili, è il musical *Hair* (1967) con musiche del canadese Galt MacDermot, libretto di Jerome Ragni, testi delle canzoni di James Rado. *Hair*, prima di arrivare a Broadway, che è il luogo dell'ufficialità per il musical, del riconoscimento istituzionale e del grande successo, calca le scene della cosiddetta Off-Off Broadway, per dire di un circuito minoritario, che anche logisticamente si pone fuori dalla zona famosa dei grandi teatri di Broadway. Approderà al cinema, nella versione di Miloš Forman, circa dieci anni più tardi.

In *Hair* si tesse, tra i giovani protagonisti, una solidarietà che sa valicare tutte le differenze di provenienza culturale e di classe. Il protagonista, proiettato dalla campagna alla grande città, immediatamente riesce a fraternizzare con il gruppo di hippie, che incontra casualmente al suo arrivo. Rapidamente svanisce ogni diffidenza, ed egli si presta al contatto, per quel po' di tempo che gli resta, da trascorrere come semplice civile, prima di avviarsi all'arruolamento militare e quindi allo sbarco in Vietnam. In quel frangente critico, si rende disponibile a osservare le dinamiche del gruppo, che gli risultano ignote, non essendovi abituato; ne è incuriosito. Nota un diverso modo di fare comunità, per cui questa si programma nella dispersione di ogni volontà di controllo e di organizzazione, in una visione che spande ironia ovunque, facendosi beffa di ogni istituzione. Non si va oltre lo sberleffo, oltre la testimonianza di un ripudio della società dei consumi, fondata sulla mentalità borghese. Nel ristretto ambito del gruppo, della "comune", tuttavia, si producono dinamiche non prive di influenza sugli individui, atte a promuovere un cambiamento sostanziale delle mentalità. La giovane di buona famiglia, incontrata casualmente nello stesso parco, mentre passeggia a cavallo, di cui il protagonista, imminente soldato, si innamora a prima vista, reca, oltre la prima diffidenza, qualcosa che rende possibile un rapporto, un contatto, un dialogo. Anch'ella, apparentemente ligia all'immagine che le ha ritagliato la famiglia ricca e borghese, ha i suoi sogni giovanili, e, coinvolta nel gruppo, posta di fronte all'eventualità di un viaggio da compiere insieme, attraverso l'America, si lascia andare, e assume il senso di quel nomadismo quasi senza meta, spinto verso un ennesimo obiettivo giocoso, puramente ludico, di sfida alle convenzioni, che è ricerca di sé, nell'abbandono di ogni visione imposta. Protagonisti sono, quindi, i

giovani, con la loro voglia di ritrovarsi, aggregarsi, stare insieme, con la musica che corre tra loro, e li rende uniti, una nazione diversa, che vuole poggiare su altre basi, sul ripudio della guerra, su un'idea non convenzionale della famiglia, sulla voglia di liberare i corpi, sciogliendoli dalle imposizioni di una morale puritana e diffidente di ogni diversità.

Tutto questo si respira nella musica, nelle danze, che caratterizzano le varie scene, in canzoni come "Aquarium", "Good Morning Starshine", "Hare Krishna". Una musica piena di ritmo, di energia, che vuole muovere l'ascolto, esaltarlo; oppure dare il senso di uno sconfinamento, di un dilagare delle visioni, come nella scena del viaggio per droga, ennesima esperienza di formazione, che scioglie i confini della percezione, e permette visioni oblique, da lati inusitati e nascosti, sul mondo.

Hair ha tracciato la strada, di un aggiornamento del musical in direzione del rock e delle sue tematiche. Un antecedente importante, che non contempla, a livello musicale, riporti dal rock, e comunque ha aperto la via a una considerazione diversa dell'impianto scenico, liberato a una visione come *en plein air* - non più limitata da quelle regole che nel musical hanno sempre teso ad evitare lo sconfinamento nel reale, e a fornire, costantemente, l'idea di una finzione in atto, in definitiva, dello spettacolo come intrattenimento -, è costituito da *West Side Story* (1957), di Leonard Bernstein, su libretto di Arthur Laurents, con versi di Stephen Sondheim. La vicenda di *Romeo e Giulietta*, riletta in termini moderni, come tragico confronto tra bande rivali, nelle strade di New York, è spunto per aprire il musical a un senso della condizione urbana, dove questa non è semplice sfondo per una vicenda sentimentale giocata nei toni del melò, ma espansione della dissonanza, agitazione e aggres-

sività. La ruvidezza del reale e il corpo si fanno presenti, non in vista di un riscatto o di una risoluzione, bensì come presenza quasi per se stessa, bellezza del corpo danzante che invade lo spazio scenico, il quale appare pienamente ospitale, senza gerarchie definite, senza un centro verso cui tutto debba misurarsi.

Saltano le convenzioni, proprio perché l'attenzione sociale non è accessoria e decorativa, ma costituisce, anche in questo musical, un motivo profondo di ispirazione. È come se lo spettacolo volesse aderire alla realtà da vicino, rendersi fluido e aperto, facendo cadere ogni timore reverenziale per regole e convenzioni. Esplode la danza, come fattore costruttivo parimenti importante, rispetto a musica e testo, e la scena, quindi, si fa massimamente dinamica, riempita dall'espandersi di un'energia vitale che tutto anima e coinvolge.

Per inciso: Shakespeare ha costituito un'importante fonte di ispirazione per il musical, da sempre. Anche in questa fase, che porta attenzione alle tematiche della cultura rock dei giovani, fortemente contestativa, non manca di essere assunto come fonte di ispirazione, magari sottoposto ad alcuni interventi, che lo aggiornino rispetto ad ambientazioni, profilatura dei personaggi e delle loro concezioni. Nel 1968, la musica di Danny Apollinaire e i testi di Hal Herster danno luogo a una trascrizione di *The Twelfth Night*, dove l'ambiente è quello di una New York colorata della presenza di giovani *pop-singers*. MacDermot, nel 1971, scrive un musical ispirato a Shakespeare, *The Two Gentlemen of Verona*, con musiche che recano evidenti riferimenti nella musica rock. Molto ammorbidito nei suoi accenti, è, invece, il rock che si ritrova in *Now Is the Time for All Good Men* (1967) e in *The Last Sweet Days of Isacco* (1970), di Gretchen Crayen e Nancy Ford.



Approfondimenti

Peyote e LSD: due miti della cultura beat

Nelle culture umane, nell'ambito di pratiche religiose fortemente sentite, c'è l'idea che, attraverso una speciale ritualità, si possa entrare in contatto con la divinità. Per noi, che siamo fortemente segnati da una cultura laica diffusa e radicata, da un razionalismo che raggiunge il senso religioso, rendendolo molto più composto e misurato, così che la stessa chiesa oggi guarda con molta prudenza ogni deviazione mistica nell'assolutamente irrazionale, sembra difficile comprendere quanto ancora avviene in culture religiose meno penetrate dalla modernità: quanto accadeva, anche in Occidente, in Italia, sino a pochi decenni fa, presso alcuni strati della popolazione, in comunità contadine soprattutto.

Nelle culture segnate da questa religiosità dove una parte importante riveste il rapporto sensoriale e corporeo con la divinità, un ruolo essenziale è svolto da una ritualità molto elaborata, su cui la comunità conviene, attivata da soggetti deputati a sorvegliare e gestire il rito. Sono molti gli elementi che agiscono in questa situazione. La musica riveste una funzione principale, insieme con la danza. Anche i colori sono soggetti a controllo rituale. Tutto insiste su uno scopo essenziale, quello di creare uno stato di deprivazione sensoriale o di sconfinamento delle distinzioni abituali, affinché si crei una condizione di fluido rapporto con l'alterità assoluta che si vuole incontrare. Spesso il rito deve produrre uno stato di trance.

Una tecnica che non manca in molte culture è quella che fa ricorso a sostanze allucinogene, ricavate in genere da vegetali e piante, per produrre una modificazione degli stati abituali della coscienza, promuovendo una condizione di particolare ricettività. Yajè, peyote, cannabis, vari funghi, come l'amanita muscaria, piante eccitanti, e così via, sono ausili che vengono, in questo senso, adoperati. Rapimenti estatici e trance prevedono un'articolata ritualità, e, in alcuni casi, il consumo di sostanze speciali, ricavate per lo più da piante, che producono effetti psicoattivi di tipo allucinogeno.

Il peyote è pianta mitica per la cultura beat. Nel film *The Trip* (1967) - in Italia *Il serpente di fuoco* - di Roger Corman, dove si ritrovano a lavorare, in una singolarissima anteprima di *Easy Rider*, Dennis Hopper, Peter Fonda e Jack Nicholson, vediamo Hopper e Fonda nel deserto, provare un personalissimo "viaggio allucinogeno". Nel film Hopper e Fonda recitano; inoltre, il primo ha curato anche una parte di regia, e in particolare proprio la scena, molto contestata, che si svolge nel deserto. Nicholson, invece, era

responsabile della sceneggiatura.

Il peyote è un piccolo cactus, che cresce nel Messico settentrionale e negli Stati Uniti, ai confini con il Messico, in territori desertici. Da tempi antichissimi, come è dimostrato da ricerche archeologiche, tribù locali lo hanno adoperato, per scopi magico-religiosi, oltre che terapeutici. Di un uso diffuso del peyote, a livello locale, si ha notizia da parte di cronisti spagnoli, al seguito dei conquistadores. I colonizzatori lo censurarono, in quanto legato alle religioni che si voleva estirpare. A livello clandestino, comunque, la ritualità connessa al peyote riuscì a resistere. È in uso ancora oggi presso le tribù messicane degli Huichol, dei Tarhumanra e dei Cora.

Anche gli indiani del Nord America lo usavano; per loro si è trattato di un'importazione recente, proveniente dal Messico settentrionale. È soprattutto nel corso dell'Ottocento che lo hanno fatto proprio, inserendolo tra gli armamentari essenziali della loro religiosità; una religiosità che si è posta in movimento, cercando di trovare una sintesi tra vari motivi, quelli della propria antica religiosità, e alcune acquisizioni che provengono, spesso imposte, dal cristianesimo. Il peyote, in questa religiosità sincretica, è mediatore del rapporto con Dio.

Per la cultura beat, usare il peyote significa venire in contatto con le potenti capacità psicoattive della pianta; inoltre mettersi in contatto con la terra, in certo modo cercare di tessere i fili che legano la nuova cultura giovanile a un'altra storia, quella dei nativi, negletta dai colonizzatori. Il peyote simboleggia così il rifiuto di discendere da una storia di violenza e conquista, riconoscere valore alle culture di tribù messicane o indiane che abitano da sempre, da tempi antichissimi il nuovo mondo. È un viaggio nel viaggio, in quanto incontro essenziale che si definisce in un nomadismo, per cui si è sulla strada, senza mete precise, alla ricerca di una coscienza liberata, purificata, che sia capace di parlare la lingua dei nativi. La ricerca della pianta mitica, nel deserto, diventa viaggio iniziatico e di formazione. È l'incontro con un mondo alternativo, dove valgono altri modi d'espressione della religiosità, un altro senso dell'individuo e della comunità. Ecco, allora, Jim Morrison affascinato dalla figura dello sciamano, che chiama al transito verso quello che potrà essere, davvero questa volta, un mondo nuovo.

L' LSD è una droga recente, che ha la sua data di nascita nel 1943, nei laboratori di Basilea della Sandoz, ad opera di un chimico svizzero, Albert Hofmann. Questi, nel corso di esperimenti che andava conducendo sull'ergot, un fungo parassita della segale, con l'intenzione di ricavare un farmaco utile

nell'ambito di malattie cardiache, ebbe la ventura, invece, di provare il primo dei viaggi per LSD. Dal suo racconto, si trattò di qualcosa di inaspettato, come lo stare vigili in un sogno coloratissimo, aumentando a dismisura le capacità di percezione.

Negli anni seguenti si tentò l'uso in ambito psichiatrico, per sostenere la cura degli alcolisti, nell'ipotesi che sapesse distogliere dalla vecchia dipendenza. Si usò l'LSD anche per aiutare i malati di cancro, nella fatica di sopportare il dolore e l'idea di una morte probabile o imminente.

Negli anni '50, c'è una fase in cui incontra l'interesse da parte dei governi di vari stati, USA e URSS innanzitutto, che reputano il farmaco utilizzabile per qualche futuribile campagna di controllo delle coscienze delle popolazioni. Negli USA pare si sia prodotta una vera e propria indagine medica, condotta su un certo numero di volontari, per sondare tutte le recondite potenzialità della sostanza, e vagliare soprattutto usi politicamente funzionali.

Sfuggito al controllo delle autorità governative e mediche, l'LSD inizia ad essere conosciuto da strati sempre più ampi della popolazione, soprattutto giovane. È la sostanza che sa produrre il "viaggio", un'esperienza cui i giovani aspirano, nell'idea che essa sappia amplificare sensibilità e coscienza. L'LSD incrocia un'esigenza fortemente sentita, alla fine degli anni '50 e negli anni '60, tra i giovani, di definire una cultura propria, alternativa rispetto alle costruzioni degli adulti. È una cultura che si cementa nel comune amore per la musica rock, come ulteriore sanzione di una frattura, della ricerca di un rapporto diverso e rinnovato con le cose. Trova, inoltre, ulteriori prove e rinforzi, nella pratica, fortemente cercata, di esperimenti di vita comunitaria alternativa. Ciò può andare da un rinnovamento dei comportamenti individuali, il quale, in genere, passa attraverso un più disinvolto rapporto con la propria sessualità, segno plateale del rifiuto di ogni morale puritana, a veri e propri laboratori di aggregazioni comunitarie basate su una diversa idea del legame sociale: le cosiddette "comuni". Un altro fattore di aggregazione, di certo molto discutibile, è quello della droga. L'assunto è che l'LSD non sia nocivo, non crei dipendenza, e perciò positivamente renda più sciolto il proprio rapporto con il mondo, liberando dalle ostruzioni che derivano dall'educazio-

ne, dall'apparato dei pregiudizi, non facilmente rimoscibile, come da inibizioni e vincoli morali.

Una ventata libertaria attraversa i campus universitari. Vale l'insegnamento di Marcuse, e la suggestione di quanto racconta Huxley, rispetto alle sue esperienze con la mescalina. Più concretamente si segue quanto predica Timothy Leary, professore di psicologia ad Harvard, il quale promuove l'uso della nuova sostanza, come fattore di utile liberazione, verso un mondo che sarà diverso. A differenza di eroina, cocaina e morfina, nella sua valutazione, l'LSD non darebbe dipendenza, e tonificherebbe la psiche. I giovani studenti ne sembrano convinti, e lo seguono.

Monta un movimento alternativo, tutto giovanile, spesso di protesta dura contro l'establishment, che promette di sovvertire fortemente la concezione tradizionale delle cose. Tutte le istituzioni si sentono minacciate. I giovani sembrano impazziti; resi strani e diversi dal rock, devianti dall'uso delle droghe. Rispetto al rock, lentamente, la stessa industria musicale e cinematografica si attiveranno per limitare, condizionare il fenomeno, verso soluzioni commercialmente utili e culturalmente non pienamente sovversive. Rispetto alla droga, varrà una politica sempre più proibizionista. Nel 1966 la California mette fuori legge l'LSD. Sarà presto seguita da altri stati. Nello stesso anno viene arrestato Leary. Nel 1967 la Sandoz cessa la vendita del farmaco.

È provato scientificamente che l'LSD interviene, con forti modificazione, sulla zona del cervello che si occupa della sfera emotiva, mentre altera di meno, nel "viaggio", la parte del controllo razionale. È questo combinato di scatenamento e di un residuo controllo, che determina la particolare tonalità dell'esperienza con l'LSD, che ha fatto sostenere, ad alcuni, erroneamente, che non crei dipendenza. Il suo inventore-scopritore, Hofmann, è convinto che la sostanza abbia effetti non pienamente controllabili sulla psiche, e quindi mette in discussione, fortemente, l'idea che essa non possa avere conseguenze, oltre i limiti del "viaggio" che genera. Non di rado accade, valuta Hofmann, che si ritorni da un viaggio fortemente segnati dal ricordo di ciò che è stato. Immagini terribili, orribili e voraci, che rendono, quell'esperienza che si voleva colorata e psichedelica, un sogno nero, torbido e oscuro.



Approfondimenti Easy Rider

Easy Rider, film del 1969, di Dennis Hopper, con Peter Fonda, lo stesso Hopper e Jack Nicholson, è il manifesto della generazione hippie. Esso determina realmente una svolta, in quanto dà rappresentazione alle istanze di una generazione giovane, che rifiuta la guerra, ricerca forme di vita comunitaria non ristretta, vuole dare voce a ciò che è diverso e tenuto ai margini, contro ogni puritanesimo e contro ogni razzismo. Nel film, i due protagonisti, Wyatt, alias Captain America, e Billy, attraversano gli Stati Uniti da costa a costa, con la loro presenza colorata, i capelli lunghi, bandana e giubbotto d'ordinanza, a cavallo di fantastiche moto - i *chopper* - dalle forcelle infinite, difficili da guidare e domare, mossi dal sentimento che, in una condizione di pieno e abbandonato nomadismo (Billy, significativamente, prima di partire sulla sua moto, getta via l'orologio), sia possibile trovare il proprio sé profondo, stabilire un contatto non convenzionale con quelle regioni dell'interiorità in genere tenute in ombra, dalla vigile coscienza, che si struttura secondo le cadenze dell'ordine morale comune e riconosciuto. È un progettarsi giorno per giorno, nel corso del tragitto, che non ha mete prefissate, e prende a ramificarsi secondo gli incontri casuali della strada, eventi che si definiscono nel tempo non cadenzato e non predeterminato di un viaggio che è assolutamente sperimentale. Non fa specie che a monte del viaggio sia un atto fuorilegge: i soldi necessari vengono recuperati rivendendo a Los Angeles una partita di droga comprata in Messico. I due, pur non immuni da una loro morale, che si incarna in ideali pienamente libertari, agiscono, in questo caso, fuori dalla legge, per necessità. D'altra parte, la loro moralità è per essenza aperta e flessibile, e non possono riconoscere il valore coercitivo della legge ufficiale. Conoscono e sanno praticare anche i margini. Essi stessi fuori dal centro, e volontariamente postisi in una condizione di deriva, sanno frequentare bassifondi, ambienti sordidi e delinquenti. Ma poi è il viaggio; qui tutto è libertà, strada, aria aperta, deserto, spazi immensi, lo splendore di un'America che è ancora la terra della frontiera. A ulteriormente fluidificare le percezioni, c'è anche la droga, consumata proprio per consentire uno stato di massima apertura alle cose. La strada propone incroci molto vari e diversi. Incontrano un gruppo di hippie che ha scelto di vivere in una "comune" di artisti girovaghi, anche questa molto improbabile e precaria. Viene loro proposto di aggregarsi; Captain America è attratto dalla prospettiva, non lontana dal suo ideale, di una vita pienamen-

te alternativa. Riprenderanno la strada, invece, perché anche questo sarebbe un sostare, un accomodarsi in un domicilio, per quanto labile, provvisorio, dai confini continuamente mobili e revocabili. Un altro incontro consente al duo di divenire un trio, con l'aggiunta di un avvocato sgangherato, Hanson, più dedito all'alcol che alle cause in tribunale, incontrato, non a caso, dentro una cella che li ospita temporaneamente per una notte. Riprendono la strada in tre. Ma per poco. Si ha un anticipo della tragica fine del sogno, nell'aggressione che ricevono, quando dormono di notte, all'aperto, da un gruppo di aggressori che non ama, evidentemente, i vagabondi, specie se capelloni. L'avvocato muore così, sotto le bastonate di chi non può accettare quel modo di vivere senza meta, platealmente irrisorio di chi si affanna a corrispondere ai modelli riconosciuti, nella vita, in famiglia, al lavoro. Gli incontri che la strada procura non sono dei più facili. Hanno difficoltà ad essere ospitati, sono sempre guardati con sospetto dagli avventori dei bar e dei ristoranti presso cui si fermano. Hanno capelli lunghi, viaggiano sui *chopper*; hanno un'età in cui dovrebbero lavorare, avere magari famiglia, e invece vagabondano senza una meta. È abbastanza probabile che consumino droga. Sono quindi platealmente fuori dal modello normale di comportamento. Sono da tenere a distanza, e contro di loro la gente nutre un evidente risentimento.

È questa incompatibilità, che produce la loro fine. Ancora una volta anticipata, per sottili allusioni, da quanto accade loro a New Orleans, dove si sono recati per assistere al carnevale. Incontrano due donne in un bordello, e quindi vagano tutt'insieme per strada, dentro la massa informe del carnevale in festa, dentro cui sono in uno stato come di stupore e di malinconia. Approdano in un cimitero, dove, tra alcol e droga, tutto prende come a liquefarsi e a disfarsi in visioni completamente alterate.

Alla ripresa del viaggio, una coppia di 'onesti' lavoratori, su un camioncino da lavoro li incrocia per strada, li nota, e casualmente, senza motivo, istantaneamente decide che sono da abbattere, non più sopportabili nel loro essere senza patria e senza lavoro. La loro morte, che è un atto assolutamente gratuito, afferma la fine del sogno di pace, libertà e amore. È stato un tentativo, un'utopia che non ha potuto reggere alla prova dei fatti, in quanto il progetto corrisponde proprio alla delegittimazione di una mentalità progettuale, nello spandere ovunque uno spirito anarcoido, che rigenera gli individui, certo, e introduce prospettive diverse nell'osservare le cose e se stessi, ma non può darsi come visione di una società diversamente organizzata.

Easy Rider, quindi, è il racconto del sogno della generazione hippie, offerto in termini non trionfalistici, con il senso dell'ombra che lo sovrasta e lo rende un po' cupo, come già carico del senso del declino e del tramonto.

Il film, con il successo ottenuto, dal suo versante di produzione indipendente, con mezzi certo non paragonabili a quelli della grande produzione, pone Hollywood di fronte all'evidenza che il modo di trattare il tema, da parte dell'industria, della condizione giovanile non può continuare a darsi nei termini generici o tranquillizzanti, come accaduto sinora. Una larga fetta della popolazione giovane è sensibile ai temi trattati in *Easy Rider*, della strada, della droga, dell'amore libero, della vita in comune, della musica rock, del ripudio dei valori puritani del passato, del rigetto di ogni paternalismo, e chiede anche questo al cinema. Se può trovarlo nella cinematografia indipendente, si mobilita per seguirla.

Ciò che si richiede è anche un linguaggio nuovo, non leccato, come penetrato dal senso dell'improvvisazione. *Easy Rider* recava un copione abbastanza definito. Ma effettivamente è stato girato in sequenza nel corso di un viaggio, da costa a costa; salvo le immagini del carnevale di New Orleans e la sequenza del cimitero, girate prima, sorta di prova di ciò che avrebbe potuto essere il film, richiesta dai finanziatori, i due produttori indipendenti Bob Rafelson e Bert Schneider - peraltro, quest'ultimo, figlio del patron della Columbia Pictures - per mettere a disposizione l'intero budget; e quindi corrisponde abbastanza al senso di qualcosa che si va svolgendo, sulla base di

uno *script* sentito come orientamento assai elastico. C'è poi la musica rock che pervade le immagini completamente, in certo senso le costruisce, le struttura, le timbra di un senso che altrimenti non avrebbero, o recherebbero in un senso molto diminuito. Non una colonna sonora originale, ma una serie di pezzi famosi, la colonna sonora possibile di una generazione in movimento. Troviamo, nel film, il rock di John Kay e degli Steppenwolf, carico di blues, intenso, forte e grintoso, anche se elettrico e pressato dalla batteria in primo piano, ad accompagnare le scene della strada, dei paesaggi aperti dalle cavalcate in moto. Inoltre, le parole di Bob Dylan per la musica di Roger McGuinn, i Byrds, Jimi Hendrix, gli Electric Prunes, altri cantanti e gruppi famosi.

Dal punto di vista generazionale i tempi sono maturi perché nasca una Nuova Hollywood, che si faccia maggiormente capace di ascolto di ciò che agita la società e ha assunto la forma di una protesta generazionale. La via è aperta, per registi come Martin Scorsese, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, George Lucas, ecc.; molti sono cresciuti con il rock e con gli ideali che esso ha accompagnato, di cui è stato il collante, ragione di coerenza e di credibilità. L'industria chiede di esprimere quel mondo, il tessuto di esperienze, sensibilità, concezioni che è loro familiare. Di farlo in vista del successo commerciale; il che comporta, a fronte di budget enormi, che l'industria non manca di impegnare, prodotti ben rifiniti, un uso prudente e tendenzialmente spettacolare delle sperimentazioni linguistiche, e la conservazione dell'impianto narrativo del cinema.





Approfondimenti

Miloš Forman, regista: filmografia

PER IL CINEMA

1. *Embers* (data prevista: 2004) [attualmente in fase di pre-produzione]. Con: Sean Connery, Winona Ryder, Klaus Maria Brandauer.
2. *Man on the Moon* [tit. orig.: *Man on the Moon* (1999)]. Con: Jim Carrey, Danny DeVito, Courtney Love, Paul Giamatti, Vincent Schiavelli, ecc. Musiche orig.: Peter Buck, Norman Henry Mamey, Mike Mills, Michael Stipe; musiche non-orig.: Peter Buck (song "Man on the Moon"), Ken Darby (song "This Friendly World"), Gaetano Donizetti ("Sestetto" dall'opera "Lucia di Lammermoor"), Bob James ("Angela" tema da "Taxi"), Mike Mills (song "Man on the Moon"), Freddie Perren (song "I Will Survive"), Bedrich Smetana ("Ouverture" dall'opera "The Bartered Bride"), Michael Stipe (song "Man on the Moon"), Richard Strauss (da "Also Sprach Zarathustra"). Comm., UK / Germania / Giappone / USA, color.
3. *Larry Flynt - Oltre lo scandalo* [tit. orig.: *People vs. Larry Flynt, The* (1996)]. Con: Woody Harrelson, Courtney Love, Edward Norton, Brett Harrelson, Donna Hanover, ecc. Musiche orig.: Thomas Newman; musiche non-orig.: Antonín Dvořák, Bedrich Smetana. Dramm., Canada / USA, color.
4. *Valmont* [tit. orig.: *Valmont* (1989)]. Con: Colin Firth, Annette Bening, Meg Tilly, Fairuza Balk, Siân Phillips, Jeffrey Jones, ecc. Musiche orig.: Christopher Palmer; musiche non-orig.: Marc-Antoine Charpentier (dal "Te Deum"). Dramm., USA, color.
5. *Amadeus* [tit. orig.: *Amadeus* (1984)]. Con: F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice, ecc. Musiche orig.: John Strauss; musiche non-orig.: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Battista Pergolesi, Antonio Salieri. Dramm., USA, color.
6. *Ragtime* [tit. orig.: *Ragtime* (1981)]. Con: James Cagney, Brad Dourif, Moses Gunn, Elizabeth McGovern, Kenneth McMillan, Howard Rollins, Pat O'Brien, Norman Mailer, Donald O'Connor, Brad Dourif, Eloise Taylor, ecc. Musiche orig.: Randy Newman. Dramm., USA, color.
7. *Hair* [tit. orig.: *Hair* (1979)]. Con: John Savage, Treat Williams, Beverly D'Angelo, Annie Golden, Dorsey Wright, ecc. Musiche: "Hair", musical: musica di Galt Mac Dermot, libretto di Jerome Ragni, testi delle canzoni di James Rado. In particolare: "Aquarius", "Sodomy", "Donna/Hashish", "Colored spade", "Manchester", "Abie bay/four-score", "I'm black/Ain't got no", "Air", "Party music", "My conviction", "I got life", "Frank Mills", "Hair", "L.B.J.", "Electric blues/Old fashioned melody", "Hare Krishna", "Where do I go", "Black Boys/White Boys", "Walkin' in space", "Easy to be hard", "3-5-0-0", "Good morning starshine", "What a piece of work is man", "Somebody to love", "Don't put it down", "The flesh failures/Let the sunshine in". Mus., USA, color.
8. *Qualcuno volò sul nido del cuculo* [tit. orig.: *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975)]. Con: Jack Nicholson, Louise Fletcher, William Redfield, Dean R. Brooks, Scatman Crothers, Danny DeVito, William Duell, Josip Elic, Nathan George, Sydney Lassick, Christopher Lloyd, Will Sampson, Michael Berryman, Peter Brocco, ecc. Musiche orig.: Jack Nitzsche. Dramm., USA, color.
9. *Ciò che l'occhio non vede* [tit. orig.: *Visions of Eight* (1973)] Regia: Miloš Forman, Kon Ichikawa, Claude Lelouch, Yuri Ozerov, Arthur Penn, Michael Pflieger, John Schlesinger, Mai Zetterling. Di Forman è l'episodio "Decathlon, II" [tit. orig.: "Decathlon, The"]; musiche non-orig.: Carlo Orff ("Rota - Sommerkanon"), Ludwig van Beethoven ("Sinfonia" n. 9 op. 25), musica popolare bavarese. Docum., USA / Germania, color.
10. *I Miss Sonia Henie* (1971). Regia di: Tinto Brass, Mladomir 'Purisa' Djordjevic, Miloš Forman, Buck Henry, Dusan Makavejev, Paul Morrissey, Frederick Wiseman. Corto, Jugoslavia
11. *Taking Off* [tit. orig.: *Taking Off* (1971)]. Con: Lynn Carlin, Buck Henry, Linnea Heacock, Georgia Engel, Tony Harvey, Audra Lindley, ecc. Musiche: Kathy Bates (song "Even the Horses Had Wings" - as Bobo Bates), Catherin Heriza (song "Lessons in Love"), Nina Hart (song "Love"), Susan Chafitz (song "Fields of green and gold"), Mike Leander e Eddie Seago (song "Let's get a little sentimental"), Carly Simon e Tim Saunders (song "Long terms physical effects"), Tom Eyan e Peter Cornell (song "Ode to a screw"), Ike Turner ("Goodbye so long"), Mike Heron ("Air"), Antonín Dvořák ("Stabat Mater" op. 58), Pyotr Ilyich Tchaikovsky (song "Notturmo"). Comm., USA, color.
12. *Al fuoco pompieri!* [tit. orig.: *Horí, má panenka* (1967)]. Con: Václav Stökel, Jan Vostřil, Josef Svet, Josef Šebánek, Josef Valnoha, František

- Debelka, Josef Kolb. Musiche orig.: Karel Mares. Comm., Cecoslovacchia, b/n
13. *Gli amori di una bionda* [tit. orig.: *Lásky jedné plavovlásky* (1965)]. Con: Hana Brejchová, Vladimír Pucholt, Vladimír Menšík, Milada Jezková, Josef Šebánek, Jana Novaková, Ivan Kheil, Jirí Hrubý, ecc. Musiche orig.: Ev en Illín. Comm., Cecoslovacchia, b/n
14. *L'asso di picche* [tit. orig.: *Cerný Petr* (1963)]. Con: Ladislav Jakim, Pavla Martinkova, Jan Vostrcil, Vladimír Pucholt, Pavel Sedlacek. Musiche orig.: Jirí Šlitr. Dramm., Cecoslovacchia, b/n
15. *Kdyby ty muziky nebyly* (1963). Con: Vladimír Pucholt, Jan Vostrcil, František Zeman. Musiche orig.: Jirí Šlitr. Cecoslovacchia, b/n
16. *Konkurs* (1963). Con: Vaclav Blumentál, Hana Hegerová, Vladimír Pucholt, Jan Vostrcil, František Zeman, Ladislav Jakim, Vera Kresadlová, Marketa Krátká, ecc. Musiche orig.: Jirí Šlitr. Dramm., Cecoslovacchia, b/n
17. *Laterna magika II* (1960) [international: english title: *Magic Lantern II* (1960)]. Regia di: Miloš Forman, Ján Kadár, Elmar Klos, Alfred Radok, Emil Radok, Ján Rohác, Vladimír Svitáček, Karel Zeman. Cecoslovacchia, b/n

PER LA TELEVISIONE

1. *Dobre placená procházka* (1966). Regia: Miloš Forman, Ján Rohác. Con: Hana Hegerová, Vladimír Hrabánek, Jaromír Mayer, Eva Pilarová, Jirí Šlitr, Jirí Suchý. Musiche orig.: Jirí Šlitr. Mus., Cecoslovacchia, b/n

(N.B.: Non tutti i film di Forman sono stati distribuiti in Italia. I film distribuiti risultano, nell'elenco, con il titolo dell'edizione italiana, mentre tra parentesi quadra è il titolo originale).

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW

The Rocky Horror Picture Show



Regia: Jim Sharman; **musica:** Richard O'Brien (con arrangiamenti e contributi di Richard Hartley); **testi:** Richard O'Brien; **soggetto:** dal musical *The Rocky Horror Show* di Richard O'Brien; **sceneggiatura:** Jim Sharman, Richard O'Brien; **fotografia:** Peter Suschitzky; **montaggio:** Graeme Clifford; **scenografie:** Brian Thomson; **costumi:** Sue Blane; coreografie: David Toguri; **registrazione delle musiche:** Keith Grant; **montaggio delle musiche:** Graeme Clifford; **riprese sonore:** Ron Barron; **produzione:** Michael White; 20th Century Fox; **origine:** GB 1975; **durata:** 100' colore.

Interpreti: Tim Curry (Dr. Frank-N-Furter), Susan Sarandon (Janet Weiss), Barry Bostwick (Brad Majors), Richard O'Brien (Riff Raff), Patricia Quinn (Magenta), Little Nell [alias Nell Campbell] (Columbia), Jonathan Adams (Dr. Everet Von Scott), Peter Hinwood (Rocky Horror), Meatloaf (Eddie), Charles Gray (Narratore - criminologo), Jeremy Newson (Ralph Hapschatt); **direzione musicale:** Richard Hartley; **album:** Wea/Atlantic/Rhino
Certificazione: VM 14 anni (in Italia)

Composizione formale e linguaggio audiovisivo

Articolazione formale e stile

The Rocky Horror Picture Show rappresenta la traduzione cinematografica di un musical, *The Rocky Horror Show*. Quest'ultimo si realizza nella forma del musical cabaret, rivolto a interloquire molto direttamente con il pubblico, che è chiamato a farsi dentro alla rappresentazione, quasi a intervenire, oppure a prendere posizione. Il film ha saputo conservare questo carattere, di cui lo spettacolo, nella versione teatrale, risulta intriso. Ha probabilmente diminuito certa sottolineatura del tono farsesco, che agiva molto a teatro, facendo emergere di più il lato del riferimento all'horror, ancorchè trattato nei termini di una forte ironia, che, nell'eccesso, nel trucco fortemente esibito, fa svaporare ogni volontà di drammatizzazione.

In teatro, non a caso, nei primi allestimenti, che furono di grande successo, si curava molto anche la definizione del contesto, vale a dire dello spazio del pubblico, il quale doveva suggerire come un rapporto di risonanza rispetto alla scena e al palcoscenico. Anche di qua, in platea, un'idea di precarietà, di abbozzo non risolto, di confusione. Questo induceva il pubblico a farsi dentro allo spettacolo, nella suggestione di essere parte della rappresentazione, non separata, e in un rapporto di necessaria articolazione, rispetto ad essa.

Nel film di Sharman questo senso dello spettacolo, come qualcosa di aperto verso il pubblico, è un capitale che il regista ha saputo reinvestire, nella nuova forma. Il film si definisce come una traccia, piuttosto che una partitura definitiva. Si noti certo trattamento della scena, la quale presenta sempre un che di precario. Il colore non è edulcorato, e lasciato in una evidenza non trattata. A volte spunta la sensazione come di qualcosa di posticcio, come se il colore intervenisse, ma dentro una pianificazione rivolta a pensare in bianco e nero. Oltre questo, anche il montaggio, a volte, tradisce se stesso, facendosi evidente, in certo procedere che non pare finalizzato a risultati di verosimiglianza e omogeneità.

Il film muove come nel piacere dell'immagine per sé, del

segmento audiovisivo in sé concluso e mostrato. C'è un filo narrativo, ma questo appare molto eventuale, quasi un pretesto, così da non tradursi in un vero e proprio arco, con tensioni funzionali ben accordate, ma a realizzarsi in zone e in situazioni. Una certa cura è posta a far convergere verso un senso di passaggio tra i vari segmenti, i quali, però, per i materiali che agiscono, appaiono come qualcosa di separato, momenti di una forma possibile, ma tenuta in uno stato di eventualità, piuttosto che di compiutezza. All'interno di una stessa zona agisce, a volte, l'idea dell'irradiazione stilistica, della divergenza e degli elementi centrifugati, piuttosto che dell'unità, del rapporto, della mediazione. Così si resta come al centro di uno spettacolo, che è mostrarsi di effetti, i quali si danno spesso in un loro crudo apparire, senza un lavoro di approfondimento autoriale: pure presenze, valevoli per sé. A questo s'associa un atteggiamento solo apparentemente diverso, come certo indulgere dell'autore in un privatissimo piacere di trattare una zona espressiva, in sé conclusa, isolandola dal contesto: il momento del rock'n'roll, del cabaret, del tip tap, del musical ecc. Anche qui si dà il rifiuto di un autore che si scioglia nella narrazione, realizzando la finzione di uno svolgimento prevedibile, realistico, omogeneo, al quale il pubblico possa consegnarsi come a un tranquillo, pacato, non traumatico domicilio. Questi incisi sono segnalati nel loro essere parentesi, anse del discorso, e intorno non hanno fili che li sovrastino e si colleghino tra loro, ma pezzi non proprio ordinati, non sempre contigui, non sempre dotati della capacità dell'incastro ben coordinato.

Ciò che si crea, in questo particolare modo di essere del film, per cui tutto appare disperso, e nello stesso tempo trova certi luoghi di transito, come interne ramificazioni, imprevisi canali sotterranei, è il senso di qualcosa che muove alla deriva. C'è una corrente che invia le situazioni verso un qualche approdo, ma dentro questo moto, in certo modo passivo, si produce come un regurgitare di possibilità, che si realizza improvviso, e agita lo schermo, rovesciando le sue provocazioni verso il pubblico. Una traccia generale è mossa, articolata, da

eventi, che non si danno entro una strategia narrativa continua e lineare. Emergono come legati al momento, improvvise schegge di senso, che sollecitano l'audiovisione, senza introdurla in un progetto che possieda forti articolazioni al suo interno, essendo radicalmente non omogeneo e non unitario, per intenzione. Questo ottiene, alla percezione, l'effetto di un autonomo brillio dell'immagine, per sé, di una pressione, rivolta all'ascolto e alla visione, la quale vuole produrre, semmai, una catena di associazioni, un flusso di memoria, che muove per ramificazioni, e non lungo vie prevedibili.

C'è, evidentissimo, il piacere della citazione, che riguarda una costellazione linguistica, in cui il gusto dell'horror si intreccia al piacere per la fantascienza, il tutto intriso di un certo modo di rappresentare l'erotismo, il quale, nelle pellicole di serie B, interviene sempre come condimento ulteriore, elemento di forte sapidità in un piatto già saturo di effetti. I temi dell'horror e della fantascienza vengono illustrati nei modi maggiormente in voga nel cinema popolare degli anni '30 e '40, il quale esprimeva un gusto rivolto all'eccesso, a testimoniare come un ribaltamento deciso, un'alterità sistematica e meccanica rispetto alle condizioni di normalità. Gli extraterrestri vestono panni argentati, sono acconciati nei modi più bizzarri. Espongono una sorta di paradossale innesto di antico e di futuro, proponendosi in vesti di guerrieri, tuttavia aggiornati in molti aspetti; i costumi, appunto, sono plasticati, le armi hanno l'apparenza di armi bianche o di comuni pistole, ma comunque non pungono, non tagliano, non forano, non incidono la carne: emanano raggi laser, smaterializzano, intervengono a livello molecolare.

Nel film, quando gli extraterrestri, alla fine, si rivelano, sono gladiatori del futuro, e l'arma è un banale tridente, che lancia, però, fulmini e saette. Essi sono dotati di una sensibilità primitiva, incapace di comprendere le sfumature del sentimento. Hanno disperso ogni passione per la natura, diventando delle prosecuzioni delle macchine, pure protesi tecnologiche. Sono autoreferenti, tautologici o, al massimo, incestuosi.

Il film ama mescolare le citazioni, non si preoccupa delle contraddizioni. Su tutto c'è il piacere di associare l'imprevedibile, di assommare l'effetto, piuttosto che agglutinarlo in qualcosa di fluido e consonante. Vale forte il senso della stratificazione linguistica, dell'associazione lasciata libera a prendere qualsiasi direzione. Questo rende l'idea di una presenza materiale sempre attiva, del gusto per il rumore, per la dissonanza, per la compresenza stilistica, per il polimorfo, per il combinato di materiali diversi, lasciato agire per sé.

Su tutto sovrasta, quindi, il suggerimento di una forma eventuale, lasciata procedere come a caso, lungo le vie di un processo di costruzione che appare sempre molto lasso, disposto a far filtrare molti generi, a far coesistere molti linguaggi diversi. Il film dichiara, nel suo modo di procedere, ciò che è poi il messaggio, che si veicola, ad esempio, nella figura del protagonista, di Frank, lo scienziato 'pazzo', nonché assolutamente lascivo, extraterrestre, in ciò che è il suo destino e in quello che dichiara alla fine. Lasciar passare il sogno, dargli corso, farlo diventare non un senso accessorio, affidato alla notte, ai momenti non diurni, ma farlo dilagare anche nel giorno, nel tempo del lavoro, degli accordi, dei rapporti misurati, della funzione operante. Lasciar passare eros, non trattenerlo, ma consentirgli l'accesso, senza timore di smarrire la propria identità. Viversi nella dispersione, dice Frank, trovare un'identità nel proprio essere un tentativo di forma, una voglia di comunità, un desiderio di rapporto, un'ansia di sperimentazione, un'apertura costante: esseri gettati e mai conclusi.

Nella sua forma lasciata aperta, orale, improvvisativa, fortemente penetrata dal senso del gioco, della dispersione funzionale, del carnevale e del travestimento, il film esalta la condizione della festa, come rimessa in discussione di ogni gerarchia, di ogni impegno, della memoria storica, della tradizione. Puro evento, anche la memoria non si misura in un prima e in un dopo, in una catena causale di eventi, ma è pura scheggia, oggetto irrelato, immagine vagante.

Nel seguito dell'analisi si individuano alcune zone formali, che, come in altri casi, utilizzano alcune lettere, per identificare, in astratto, le articolazioni che segnano il film nel suo procedere. Accompagna questo modo di individuare le sequenze, in astratto, una sorta di titolo, posto in parentesi, teso a dotarle di un rispecchiamento in un'immagine, in una situazione. In sottolineato sono le articolazioni più grandi. Non sottolineate sono, invece, le parti interne, per le quali si è pensato di rinunciare a ogni schematizzazione astratta, che forse sarebbe risultata pesante, affidandosi, invece, all'individuazione di un titolo interno, il quale appare sempre entro parentesi quadra, per indicare che esso non è in alcun testo degli autori, nella musica, o nella sceneggiatura, ma corrisponde a una scelta di chi sta conducendo l'analisi. Fuori dalle parentesi quadre, sono, invece, i titoli delle canzoni.

Si è qui molto sottolineato il carattere del procedere filmico, molto aperto e improvvisativo; non risulta inopportuno, tuttavia, concentrarsi a dire, nello stesso tempo, di quegli strumenti compositivi, che sono stati messi in atto, per creare il senso di una continuità, per quanto sempre molto lassa e pronta a derivare.

Dal punto di vista della struttura del film, una funzione di questo tipo, di raccordo e articolazione, è svolta dal Narratore. Questi interviene a illustrare quanto va avvenendo, con una grande serietà, anche se poi, ciò che le immagini propongono a lato del racconto, reca, invece, il carattere del gioco bizzarro, della massima disarticolazione, dell'eccesso che fa esplodere ogni possibilità di rapporto e continuità. Tuttavia, pur in questa formulazione molto paradossale e fortemente ironica, egli svolge una sua funzione, di conduzione del discorso, introducendo, articolando, interpuntando le varie scene.

Dal punto di vista musicale, il Narratore, inoltre, consente di ben modulare gli interventi parlati. Tra recitato e musica si danno, sostanzialmente, tre modalità di espressione. Il puro parlato, sempre molto controllato e impostato, del Narratore. C'è poi il parlato quando si è dentro la situazione filmica. I personaggi non semplicemente cantano, si

producono anche in dialoghi parlati. Quando si è all'interno dell'azione, si ha pure certo recitato intonato, che spesso serve a introdurre le canzoni, ad avviare la musica, evitando un rapporto di separazione tra le parti parlate dai personaggi e quelle cantate. L'accompagnamento strumentale, in questi momenti, si dispone sul fondo, suggerisce un che di sospeso, attraendo l'attenzione percettiva verso il momento in cui, poi, la canzone prenderà corpo, chiamando a un abbandono puramente musicale.

Questi modi del trattamento formale del film, dello spettacolo, della musica, consentono, pur nel sostanziale riferimento, alla poetica dell'inconcluso, dell'orale, dell'improvvisativo, che penetra l'intera opera, una certa continuità della forma. La quale si produce per pannelli separati, ma anche può suggerire, in filigrana, la vaga presenza di un'architettura più vasta.

Di seguito, prima di passare all'analisi, si suggerisce una possibile sintesi dello schema della forma.

Intro (titoli testa)	A (ulteriore- premesse)	B (Nel castel- lo. Incontro di umani e Transylvani)	C (Nel labora- torio: nasce Rocky)	D (Gli umani si sperimentano)	E (Apparizione della legge: tutto vira verso la catastrofe)	F (La cena degli orrori)	G (Lo spetta- colo: ultimo tentativo di tenere insieme eros, conoscenza aperta di sé, e ordine)	H (Fine dello spettacolo e partenza degli alieni)	Epilogo (Gli umani si ritrovano gettati e dispersi)
-------------------------	-------------------------------	---	---	-------------------------------------	--	--------------------------------	---	---	---

Osservando questo schema si noterà come un rapporto di qualche rispecchiamento sia ai lati della forma, tra una prima parte in cui gli umani sono assegnati a una loro identità conclusa e riconosciuta, ma dopo il viaggio e l'incontro con i Transylvani, e in particolare con Frank, si ritrovano mutati, esposti alla verità, che prima tendevano a occultare: che tutti gli uomini sono in effetti dispersi, in una irremediabile condizione di radicale gettatezza. In mezzo, c'è appunto il viaggio, il dipanarsi di una sequela di eventi, che sembrano muovere senza una logica ben definita, espressione della folle propensione alla continua sperimentazione, da parte di Frank. Egli propone l'idea di una continua dislocazione dei limiti, di un procedere a disperdere ogni identità definita. È la forza di eros che rifiu-

ta ogni mediazione e interviene in quanto ripudio di qualsiasi intervento compositivo. A un certo punto, fattore di snodo essenziale, interviene la legge, che ci viene mostrata sempre in forme molto parodiche. Tuttavia essa, pur ritratta in vesti che tendono a irridarla, a mostrarla come cieca, sostanzialmente vuota, sa suscitare, nello svolgimento, una direzione, che tende come a fare catastrofe di tutto il materiale che sinora si è affastellato. Un ultimo tentativo di Frank, di trovare una soluzione per quanto sembra stare precipitando irrimediabilmente, è l'allestimento di uno spettacolo, in cui tutti sembrano avere una parte, ed egli ha quella principale. Tutto pare procedere nel migliore dei modi, lo spettacolo trovare una sua tenuta, e anche sintesi in un messaggio ideale. Intervengono gli extraterrestri, che dichiarano calato il sipario su Frank, e venuto il momento della separazione. Partiranno. Intanto i protagonisti umani vengono lasciati tremanti e striscianti, soli con se stessi, spersi, incapaci di assumere una posizione eretta. Alla deriva, mossi da impulsi e desideri, e condizionati da molti limiti, in un agglomerato di istanze, che è nodo oscuro, grumo, da cui è impossibile ricavare un filo, per una risoluzione armonica, essi si ritrovano abbandonati e gettati, esposti, senza tutele, a quello che è il senso radicale della condizione umana: di essere un movimento assai problematico, oscuro nelle sue direzioni, spesso franoso, assolutamente precario, aperto irrimediabilmente alle intrusioni del possibile.

Analisi

Introduzione

[Titoli di testa]

1. Science Fiction/Double Feature

Il film parte su un'immagine bizzarra, di labbra che si muovono a tempo con la musica, suggerendo l'idea che siano esse a cantare. Sono labbra rosse di rossetto, fortemente seduttive, anche erotiche, per il modo come sono trattate, isolate sul nero, esplose in un rosso vivo,

mobili su un ritmo che è insieme sollecitante e cullante, anche esso nell'intenzione di uno stato di abbandono e desiderio. Fin quando dura il canto solistico della voce femminile non accade null'altro che il movimento delle labbra, atteggiate al canto; in corrispondenza dell'entrata del coro, le labbra si fissano in un fermo immagine, e virano dal colore al bianco e nero. Partono ora i titoli di testa, scritti in un rosso colante, che richiama certo l'iconografia più diffusa del genere horror, con scritte intinte direttamente nel sangue. L'immagine delle labbra, unita a questo successivo accompagnamento in immagini del coro, offre già un'idea del taglio del film, che vorrà unire il tema del desiderio a quello del genere horror. Quanto dice il testo della canzone, con un richiamo fittissimo a personaggi, pellicole, racconti del genere della fantascienza, costituisce un altro innesto sui due temi già richiamati, quello, appunto, della fantascienza.

Quando il canto solistico riprende, riappare, occupando solitaria il campo, la bocca, con il contorno di labbra carnose e promettenti, il moto seduttivo di esse, la voce calda e vellutata. All'entrata del coro, si vira al bianco e nero, ma questa volta l'immagine si scarnifica, lascia in evidenza i soli denti, una visione che è quasi scheletrica, la quale sottolinea ancor più il richiamo al genere horror, evocato, nello stesso tempo, dai titoli che colano in rosso-sangue informazioni su cast e credits.

Le labbra riprendono colore, quindi si allontanano, infine scompaiono, tramutandosi, nel corso di una dissolvenza incrociata, in un'immagine di croce, che procura il transito alle prime battute del film.

Riguardo la canzone introduttiva del film, vale la pena ricordare che essa era stata già scritta da O'Brien, per l'occasione di un'esibizione di cantanti e autori, presso gli studi della EMI. In seguito fu ripresa, e posta a introduzione del musical. Con il suo testo funge, effettivamente, da epigrafe al film, producendo il richiamo a certo gusto di cui è impregnato. È il piacere per la fantascienza, per come si realizza, rispetto a scenografie, costumi, immaginario tecnologico, in pellicole, per lo più di serie B,

nella filmografia, soprattutto, degli anni '30 e '40. Il testo della canzone d'esordio è zeppo di citazioni che rinviano a quel tipo di repertorio. Il titolo si richiama all'uso, invalso tra i gestori di cinema, a offrire al pubblico un doppio spettacolo (*double feature*), proiettando insieme una coppia di film del genere fantascienza o horror. Questi film, quasi sempre a basso costo, senza particolari pretese, se non di rispondere al gusto per l'evasione del pubblico, destinati presto al circuito dei cinema di periferia, di provincia, duravano sempre meno di ottanta minuti, prestandosi, quindi, a una proiezione multipla. Già nei primi versi, il suggerimento rinvia a Michael Rennie e a un film di fantascienza di cui è stato interprete, *Ultimatum alla Terra* (*The day the Earth stood still*, 1951). Subito dopo è la volta di Flash Gordon, richiamato nell'immagine di certa prediletta biancheria argentata, per via di come appare abbigliato nell'interpretazione di Buster Crabbe, negli anni '30. Poche righe bastano, e si salta a Claude Rains, protagonista del film *L'uomo invisibile* (1933), e a Fay Wray, la bella nel primo *King Kong* (1933). Ancora film: *It came from outer space* (*Destinazione... Terra!*), di Jack Arnold; *Doctor X* (1932), storia di uno scienziato, che dà vita a una creatura mostruosa e criminale. E citazioni di interpreti: Anne Francis, che è Altaira in *Pianeta proibito* (*Forbidden Planet*, 1956); Leo G. Carroll, lo scienziato che procura la nascita del mostro, in *Tarantola* (1955), di Jack Arnold.

Altri nomi sono nel testo, di produttori, creatori di effetti speciali; vi appaiono rinvii a titoli di film, a figure e personaggi, strettamente legati alla storia del genere della fantascienza. Il tutto costituisce una serie di agganci e suggerimenti, che, nel contagioso proliferare, procura l'idea di stare consegnandosi, passando alla visione del film, a una vera e propria immersione in un mondo molto particolare, dove vige il gusto per l'eccesso, per la trovata bizzarra, per l'effetto massimamente esposto. Sono canoni di costruzione e di sensibilità che accomunano decisamente la filmografia di serie B, la quale, spesso, si configura, rispetto ai contenuti, alle storie narrate, in termini

che consentono di riferirla ai generi dell'horror o della fantascienza. Spesso, questa filmografia, trova utile, sollecitante per il suo pubblico, anche l'innesto di scene che alludono all'erotismo. Il tutto crea un miscuglio assai particolare, che produce certi stereotipi del trash, che hanno finito per definire una vera e propria poetica.

Alcuni registi non mancano di trattare creativamente proprio il rapporto con questa tendenza di gusto, ponendola, in certo senso, in scena. La particolarità del film che si va qui ad analizzare è che quest'operazione di allestimento di un genere, in tutti i suoi elementi costitutivi, non corrisponde semplicemente a un'operazione intellettualistica, musica e cinema al quadrato. C'è questo, il piacere della citazione, del gioco di incastro con elementi fortemente stilizzati; ma c'è anche una certa adesione, una partecipazione che viene dal fatto che quel mondo ha rappresentato come il nutrimento dei sogni dell'adolescenza, ha proposto certi canoni formativi. E quindi la citazione non è acida messa in cornice degli elementi di un codice, non è algida operazione di ibernazione degli ingredienti di un genere; è soprattutto memoria, ricordo, quasi una voglia di regressione, una spinta a reimmergersi nel gioco che un tempo sapeva fortemente emozionare.

Il film si presenta da subito come una sorta di fantasio-sissima caccia al tesoro, dove i segni del genere fantascienza e horror sono dispersi ovunque, con certa gioiosa casualità; non chiedono di essere necessariamente analizzati, classificati, perché, fuori da ogni retorica intellettualistica, svolgono, nello stesso tempo, un elemento di arredo, con la loro semplice presenza, anche se non svelata. Anzi, probabilmente sono così stretti l'uno accanto all'altro, così iperpresenti, proprio per impedire una vera e propria analisi, per darsi come colore, ambiente, suggestione.

Diremo, a titolo di curiosità, dell'ultimo riferimento del testo della canzone, che è a una casa di produzione cinematografica, la RKO (Radio Keith Orpheus Corporation), che poi ritroveremo citata anche nel corso del film, la quale, negli anni '30, ha sostenuto il filone del cinema

horror, producendo una lunga serie di film di cassetta, utilissimi a salvarla da una crisi, che sembrava poterla spazzare via. La RKO ha, inoltre, prodotto il primo *King Kong*, pellicola, anche questa, che, a un certo punto del film, troverà ampia citazione.

A

[Una premessa essenziale: Brad e Janet si fidanzano]

[Un bouquet e una presa promettente: Brad si sblocca]

Dall'immagine della croce il campo si porta all'uscita da una chiesa, che sarà presto affollata dai convenuti alla celebrazione di un matrimonio. Immagini gioiose, di invitati che lanciano il riso. Fotografi scattano foto dei parenti stretti. Alcune figure restano impassibili. Non fanno parte della festa, eppure il film si sofferma un poco su di esse, e restano evidenti, anche in altri casi, quando si pongono sul fondo. Si riconoscono, nei volti, nei costumi, negli attrezzi maneggiati da questi personaggi, i segni di una citazione d'arte, riferita a un dipinto molto noto dell'arte americana, *American Gothic*. In primo piano, lo sposo e Brad, che sarà tra i protagonisti della storia narrata dal film, parlano dell'evento appena consumatosi. La sposa lancia il bouquet. Janet - la nostra protagonista femminile - lo raccoglie; è felice della presa, fidando nella credenza che chi raccoglie il bouquet della sposa, presto, a sua volta, si sposerà.

Quindi marito e moglie partono, su una macchina allestita con le chincaglierie che di solito costituiscono l'apparato di scherzi, disposto, in occasioni del genere, dagli amici. Brad riflette. Forse è arrivato il momento, anche per lui, di fidanzarsi. Potrebbe essere l'occasione giusta. Timidissimo, non ha saputo ancora dichiararsi a Janet. Ma sull'onda della cerimonia del matrimonio appena svoltosi, e poi la coincidenza del bouquet, lanciato e preso proprio dalla sua sospirata Janet: eccolo pronto a dichiararsi. Un carrello laterale segue la coppia, sino a inquadrarla con sullo sfondo un cartellone pubblicitario, che reclamizza la città di Denton, come città della felicità. Tutto sembra pronto e allestito per il grande evento.



[Promessa d'amore]

2. Dammit Janet

Il recitato di Brad si incurva in qualcosa di intonato, su una base strumentale, che provoca l'idea di una sospensione tremula, quindi il giovane parte - il colpo di un tuono, segnale di start -, a tutta velocità, con il suo sfogo d'amore. Anche lei lo segue. Entrano in chiesa. Cantano, così, in un duetto, il loro aprirsi reciprocamente il cuore, per dirsi l'amore che provano l'uno per l'altro. Entrambi hanno atteso questo momento, con trepidazione. Sono assolutamente privi di malizia, la loro cultura di riferimento prevede che tutto converga, infine, verso un matrimonio. Janet è tutta sospirante, finalmente il suo sogno di trovare un bravo ragazzo, fidanzarsi e poi sposarlo, sta avverandosi. Tutto quello che le hanno insegnato, di essere docile, remissiva, mai sconveniente, sta dando i suoi frutti. Potrà finalmente essere una signora sposata. Janet subito chiarisce che bisogna che egli conosca i suoi genitori, trattandosi di qualcosa di serio. Sono d'accordo su una cosa. Decidono di andare a trovare il professore di scienze, il dr. Scott, in qualche modo fautore del loro incontro a scuola. Appaiono, scompaiono nei vari campi, enigmatiche presenze, quelle di un uomo e due donne, che sono nella chiesa, a svolgervi lavori, tenerla pulita, prepararla per altre cerimonie. Di seguito toccherà, evidentemente, a un funerale, se portano in chiesa una bara. Nelle immagini di questi personaggi, che poi ritroveremo, in altri panni, in un castello assai inquietante, e poi della bara, del cimitero accanto alla chiesa, sono i segni disseminati, di una storia che rapidamente muterà di carattere, da rosa a nero, conducendo i due giovani protagonisti, inconsapevoli e innocenti, in una spirale di orrore, tra esseri mutanti, alieni e degenerati. Anche qui il segno di una croce, su una vetrata della chiesa, è interpunzione che articola il rapporto con il segmento successivo.

Interludio/Introduzione Narratore

Interviene il Narratore, che, facendo riferimento a un album di foto e a resoconti di polizia, introduce nella



storia, che riguarderà Brad e Janet, messisi in viaggio per andare a trovare il loro ex tutor, il dr. Scott, e che del tutto inaspettatamente, invece, in una notte orrificca, incontreranno ciò che neanche pensavano potesse esistere, qualcosa di assolutamente alieno rispetto al loro universo di esperienza; ciò che avevano sempre evitato, tenuto distante.

Un sipario, come qualcosa che cola sullo schermo, è punteggiatura che apre alla sequenza che segue.

B

[Rischiosissimo, maledetto castello]

[*Appena intrapreso, il viaggio devia, verso il castello degli orrori*]

3. *Over at the Frankenstein Place*

Brad e Janet viaggiano in macchina. Piove forte. Vedono più d'un motociclista, su quella strada non propriamente agevole, sotto la pioggia, venire loro incontro, dalla direzione opposta, a velocità sostenuta. Commentano, con tutto il perbenismo che li contraddistingue, e che condividono pienamente, che per certuni, irresponsabili, la vita ha scarso valore. Intanto la radio trasmette il discorso di Nixon, relativo alle sue dimissioni da Presidente degli Stati Uniti, a seguito dello scandalo Watergate. Così raggiungono un segnale di strada interrotta. Brad fa marcia indietro, ma si scontra con un sasso, che taglia una gomma. Non ha fatto riparare la ruota di scorta, per cui si ritrovano appiedati. C'è un castello, un po' indietro. Vi si recano, per chiedere di fare una telefonata. Un cartello avverte: "Entrate a vostro rischio". Superato il cancello, sono nel giardino. Si riparano dalla pioggia sotto un foglio di giornale: diaframma sottile, velo quasi inutile, con quel tempo da lupi, che simbolicamente rinvia al loro stato, di innocenza e ingenuità assolute, che li espone quasi senza riparo agli eventi cui andranno incontro. Vedono una luce, si rinfrancano. Intanto, alle spalle arriva un gruppo di motociclisti, che dirige al castello. Da un ramo alto del castello una voce aliena, di un personaggio che

somiglia indubbiamente al tipo di Igor nei vari Frankenstein, canta, ad interloquire con i due.

[Interludio Narratore]

Il narratore compie un intervento rapido, che porta un po' avanti la sua narrazione, ma crea, soprattutto, una condizione di sospensione, nel mentre che funge da lieve ellisse, che porta alla sequenza successiva, dell'incontro con gli abitanti del maniero.

[L'incontro con i Transylvani]

4. *Time Warp*

Riff Raff - questo il nome del maggiordomo - fa entrare i due giovani, dopo averli tenuti un po' sulla soglia a far loro domande. Riff Raff è figura assai singolare, pallido, gobbo, magro sin quasi scheletrico. I giovani fanno finta di non farci caso. Vogliono familiarizzare. Il maggiordomo spiega loro che capitano in una notte particolare, dove s'attende un evento unico; c'è una festa in corso. Non solo fuori, anche dentro, il castello risulta pauroso, minaccioso. Fanno la conoscenza di Magenta, pure lei a servizio nel castello, sorella di Riff Raff. Magenta interviene con una vocalità un poco sguaiata, sul filo del parlato sopra la musica. È in linea con il suo personaggio, che appare assai sensuale, come preda di un desiderio costante, perciò incapace di contenersi, volgare nelle espressioni. Riff Raff illustra certi elementi d'arredo, che sono propri dell'iconografia *horror*, tra cui una grande pendola, in forma di bara, che, aperta, rivela uno scheletro avvolto di ragnatele. Nel campo della pendola appare anche una riproduzione del dipinto *American Gothic*, di cui le immagini d'esordio del film hanno costituito, in parte, un quadro animato. Si noti pure, che l'orologio batte sette colpi, ma segna le sei: ulteriore elemento, tra moltissimi altri, che indica, nel film, l'ironica volontà di non darsi come qualcosa di concluso, di ordinato, perfetto, bensì come spettacolo dell'evento che vale per se stesso, fuori da un ordine di riferimento, da gerarchie assolute, pura epifania dell'immagine non risolta, del



paradosso, del gioco, dell'associazione improvvisa, della dispersione segnica.

Sull'ultimo rintocco della pendola, parte la musica di Riff Raff. È su un irresistibile ritmo di rock'n'roll, che egli sospinge, con la sorella, gli ospiti verso il salone, dove si tiene una festa danzante. Strani individui, vestiti in frac, sparato dei colori più imprevedibili, vivaci e brillanti, occhiali da sole, calzini bianchi ben visibili, ballano il *Time Warp*, una danza collettiva, briosa e coinvolgente. Uno striscione ci informa che si tratta del convegno annuale dei Transylvani.

Il narratore entra e esce dalle immagini del *Time Warp*, come illustrando i passi di questa danza popolare, evidentemente cara agli abitanti del castello. Il ballo sa coinvolgere anche lui, sinora impassibile, nel suo racconto oggettivo dei fatti - da criminologo, qual egli è; infatti lo vediamo muovere un passo a destra, tre a sinistra, secondo le regole. Anche nella stanza delle feste, citazioni d'arte, con riproduzioni da *La Gioconda*, in mezzo a arredi che non mancano di apparire molto kitsch, anche per come sono stati acconciati a festa.

Interviene Columbia, che canta con una vocalità sottilissima, quasi infantile, svagata, che, poco dopo, associerà, significativamente, in una sospensione dedicata, a passi di *tip tap*, danza eletta di ogni sogno di intrattenimento, divertimento e smemoratezza. Infine lo spettacolo si sgonfia, con tutti i suoi protagonisti, come per esaurimento d'energia.

I giovani fanno per ritirarsi, non visti, perché tutto quello cui hanno assistito basta loro, per indurli alla fuga.

[*L'apparizione di Frank*]

5. *Sweet Transvestite*

Mentre arretrano, un ritmo, come di qualcosa che batte a terra, li incalza. Si troveranno di fronte a un personaggio da incubo, la cui vista fa perdere i sensi alla svenevole Janet. Egli scende da un ascensore, battendo un ritmo implacabile con il tacco delle zeppe su cui è installato. È Frank, il padrone del castello, di Riff Raff, di Magenta.



Evidentemente maschio, come dichiarano la sua voce, virile, ma anche calda, avvolgente, e il corpo muscoloso; è anche donna, come inequivocabilmente comunicano, l'abbigliamento, la parrucca, le labbra laccate di rosso (le labbra dei titoli di testa). Misura la stanza a ritmo di musica, quindi si volta, apre il mantello; dopo la sua prima teatralissima apparizione, un altro shock. Sotto il mantello, appare in bustino, reggicalze, calze a rete. Viene, come tutti gli altri, dal pianeta Transsexual, della galassia Transylvana: è solo un dolce travestito, come informa la canzone con cui si presenta. Magari di giorno non proprio attraente, ma di notte, quando tutto si profila con minore nettezza, quando l'ombra ammorbidisce le differenze e invita all'incontro, tutt'altro: un amatore travolgente. La sua mentalità è assolutamente libera, non è vittima di alcun condizionamento. Non ha certo paura di dire che trova gradevoli i vecchi film di Maciste. Egli vive tutto nell'ascolto del suo desiderio, che non vuole mortificare con regole e pregiudizi. Invita i giovani a restare, a salire al laboratorio. Proprio in quella notte porterà a compimento un esperimento, per cui darà luogo alla creatura dei suoi sogni: un bellissimo uomo, biondo, abbronzato, muscoloso. Quindi si congeda, tra gli applausi dei Transylvani.

Ponte

Brad e Janet, fradici di pioggia, vengono asciugati, quindi privati dei loro vestiti. Così, mezzi nudi, sono spinti a salire sull'ascensore. È tutto molto pazzo, strano e imprevedibile. Come il gesto di Riff Raff, che s'attacca a una bottiglia, e quindi la lascia cadere, infrangendola in mille pezzi; così, senza ragione. Come Columbia, che raccoglie i vestiti dei giovani, e poi li sparge per terra.

C

[Nel laboratorio di Frank]

[La creatura prende forma. Nascita di Rocky]

6. *I Can Make You a Man*

Una soggettiva, attivata già quando salgono sull'ascensore, conduce nel laboratorio, attraverso lo sguardo di

Janet e Brad. È tutto bianco, molto freddo. Rare presenze sono agite nei termini del rosso. Ben visibili sono anche alcune statue, riproduzione di opere dell'arte classica. Un suono distorto, elettronico, ma molto crudo, accompagna i primi passi dei due giovani nel laboratorio. Il pubblico dei Transylvani è disposto su dei camminamenti in alto, tutt'intorno alla stanza. Frank, lo scienziato transessuale, accoglie i giovani, con indosso un camice verde. I servitori prendono posto per fare da assistenti a Frank nel suo esperimento. Frank ha una piccola scaramuccia con Brad, che gli consente di fare apprezzamenti sulla aggressività del giovane, segno di molta virilità. Dirige la sua attenzione anche a Janet, la quale si mostra non del tutto insensibile, come testimoniano certi risolini compiaciuti con cui risponde alla seduttività che esprime la figura di Frank.

Questi si propone come figura paradossale, che riunisce in sé gli opposti, ed esprime il piacere assoluto del corpo erotizzato. Per questo ama ossessivamente, da feticista, la biancheria intima femminile, e la indossa, legandola indissolubilmente al proprio corpo. Per questo è affascinato anche dai tatuaggi. Il corpo è, per lui, terreno di continuo esercizio erotico, partitura su cui scrivere costantemente, con ossessiva reiterazione, il proprio incanto del sesso, il proprio rifiuto di ogni discorsività compiuta, continua, lineare, articolata nel segno del progresso, del progetto. È un voler restare involuti in una condizione liquida, di assegnazione costante al piacere, il rifiuto di ogni impegno, di ogni senso di responsabilità.

Egli contagia e trasforma chiunque gli capiti intorno, perché si costituisce in questa condizione di assoluta autoreferenza, di irresolutezza, di flusso e riflusso nel proprio immaginario, non volto ad alcuna piega pratica: sogno di una deriva non trattenuta, di un radicale disimpegno, che non fa questione di sensi di colpa. Egli irradia di sé l'intorno, e ubriaca, facendo perdere ogni riferimento.

Frank fa vestire i due giovani, con un camice bianco.





Procede a un discorso ufficiale, davanti a un microfono d'epoca. Si dice orgoglioso del momento storico. Di come, per caso, abbia scoperto la possibilità di insufflare il soffio vitale in una creatura che potrà assumere le fattezze dell'uomo ideale, del maschio sempre sognato. Tutti battono le mani, agitano raganelle per fare rumore. Anche Janet, travolta dal discorso, mentre le sue difese, evidentemente, già vacillano, plaude alla scienza di Frank. Questi si porta alle mani dei guanti di lattice, assai poco medicali, più simili a quelli per igienizzare piatti e piastrelle. (Ma tutto il film è un continuo giocare con il trash, in immagini che cozzano fortemente tra loro). Fa sollevare un telo, che nasconde una teca, che contiene un liquido e, immerso in esso, qualcosa di completamente fasciato, si direbbe un uomo. Riff Raff e gli altri sono pronti a seguire le indicazioni dello scienziato. Viene calato un aggeggio verso la teca, da cui Frank fa fuoriuscire elementi, nella misura adatta, per realizzare l'evento. Che puntualmente avviene. La creatura si solleva, viene sfasciata. È Rocky, la creatura attesa, la bellezza per se stessa, il corpo che sfavilla in una presenza assoluta. Dapprima si esprime con un grugnito, quindi inizia a cantare. Frank insegue Rocky, che, come un bimbo, entusiasta di essere venuto al mondo, corre dappertutto. Infine si calma. Tutti si complimentano con Frank. Il quale reagisce a un complimento troppo tiepido. Esalta le doti di Rocky, soprattutto i suoi muscoli, la bellezza strepitosa del corpo, che, nello stesso tempo, certificano la genialità del suo inventore. Straordinario che egli sia venuto al mondo già palestrato, senza essere passato attraverso la fatica degli esercizi ai pesi. Egli è astrattissima bellezza e pura forza, senza compromessi. Janet, domandata di un giudizio, dice di non amare i maschi muscolosi. Finge, naturalmente, nella maschera di un perbenismo, che tiene fuori ogni accesso di desiderio per il corpo, per la risposta materiale. Sono aspetti che la sua cultura taccia di volgarità, di superficialità, ammettendo che siano presenti in dosi assai controllate e in forme assolutamente codificate.

[Momentanea rinascita di Eddie e sua soppressione]

7. *Hot Patootie - Bless My Soul*

Improvviso, sfondando la porta di una cella frigorifera, fa la sua comparsa nel laboratorio, a bordo di una moto, e con un sassofono a tracolla, Eddie, abbigliato nella più tipica divisa dei bikers dell'era del rock'n'roll. La sua canzone è piena di energia, scatenata: rock delle origini, travolgente, senza sofisticerie, diretta espressione del piacere di una condizione sregolata, di una vita deviata. È, appunto, la figura del 'selvaggio', così frequentemente associata all'idea del rock, e ampiamente trattata dal cinema. Significativo un particolare delle mani, che ci mostra su ogni dito una lettera, a dichiarare, in uno slogan, il proprio odio per il mondo. Tutti accompagnano il rock'n'roll di Eddie, con un ballo scatenato e liberato. Solo Frank è contrariato.

Eddie è stato il precedente amante di Frank, ma poi questi, annoiato da lui, ha voluto dare corso al suo esperimento. Per realizzare Rocky non ha esitato a lobotomizzare Eddie, traendogli parte del cervello, per versarlo in Rocky. Eddie - si comprende da alcune immagini - ha rapporti di confidenza con Columbia. Probabilmente Frank, gelosissimo e assolutamente egocentrico, lo ha liquidato anche per questo.

Ora si tratta di portare a compimento l'opera. Armato di un piccone lo fa fuori nel più truce dei modi. In questi ultimi momenti, scopriamo un Eddie assai poco virile, di là dal suo abbigliamento e dagli atteggiamenti da *macho*. Lancia gridolini più femminili che maschili, palesando una contraddizione tra questi segni di fragilità, e altri segni che volevano trasmettere un'immagine aggressiva, cinica, irriverente.

[Di nuovo, inno al muscolo]

8. *I Can Make You a Man (Reprise)*

Frank commenta, giustifica il suo omicidio. Eddie era solo un superato, residuo di un mondo che non c'è più. Gradevole, con il sapore di tutto ciò che è naif, ingenuo, nascente, appena scoperto, come il rock delle origini,

appunto; ma ormai concluso, assegnato alla storia. S'è trattato, perciò, di un delitto pietoso. Chiusi i conti con Eddie, ora è il momento di Rocky, che ha tutto ciò che mancava a Eddy, soprattutto muscoli, deltoidi, bicipiti, erettili, una bellezza scultorea. Frank riprende il suo inno alla bellezza muscolosa di Rocky. Cui si associa anche Janet: se prima aveva resistito, opponendo il suo disinteresse per i maschi muscolosi, attratta, invece, da altri interessi, meno materiali, ora, con vocina incantevole, esprime un controcanto a Frank, in cui tesse le lodi del muscolo esibito. Salvo rientrare nei ranghi, quando Brad la richiama all'ordine con uno sguardo di rimprovero. Frank e il suo amante, accompagnati dalla musica della marcia nuziale, vanno a consumare la loro unione nel talamo nuziale. Su questo, con pudore, il film chiude un sipario, interpunzione alla sequenza successiva.

D

[Varie alcove: Brad e Janet si scoprono diversi]

[Introduzione Narratore]

Interviene il Narratore, a riprendere le fila del racconto, che intanto s'è svolto un po' disordinatamente, tra balli, canzoni rock, apparizioni di creature artificiali, di bikers scatenati, e un pietoso omicidio, che ha procurato una morte non proprio dolce. Spiega che i due giovani sono stati posti in camere separate, mentre lo scienziato pazzo s'è concesso la sua prima notte d'amore con l'uomo-muscolo.

Tutto ciò che è accaduto non è certo tranquillizzante. I due ragazzi si ritrovano in ansia e apprensione, e sono in attesa dello sviluppo degli eventi.

[Iniziazione di Janet]

Janet e Brad sono condotti ciascuno in una stanza da letto. Le due stanze sono in tutto simili. Li osservano, da un video, Riff Raff e Magenta.

Ormai è notte. Janet giace nel letto assegnato. Un lupo ulula in lontananza. La raggiunge un uomo, che tutto lascia supporre sia Brad: il suo modo di parlare, il suo



profilo. Janet forse non s'aspetterebbe tale fuoco da parte del suo fidanzato, tuttavia non sta molto a rifletterci, e lo accoglie tra le sue braccia. Senonchè scopre presto che si tratta di Frank, nei panni del suo fidanzato. Ne è sconvolta. Nello stesso tempo, non riesce a spegnere la passione suscitata dall'abbraccio notturno, e si lascia andare, convinta anche dalle arti seduttive di Frank. Il quale le promette di non far parola al fidanzato. Janet, così, per la prima volta si accende di desiderio, si sente attraversata dal piacere, e ha cognizione di sé, come soggetto che può, sa sedurre. Attraverso la tenda che copre il letto, la si vede avvinta a Frank, e la si sente ridere e sospirare. Lo si vedrà in seguito ancor più. Ma, d'ora in poi, Janet non è più la dolce ragazzina, appena uscita dall'adolescenza, e già incanalata verso il matrimonio, che avevamo conosciuto all'inizio, ma una donna che intende sperimentare se stessa, nel linguaggio della seduzione e dell'erotismo.

[Interludio Riff Raff e Magenta]

Riff Raff, evidentemente geloso, decide di torturare Rocky, che fugge via. Una musica, dapprima d'organo elettrico, muta in timbro di clavicembalo, quando Rocky scappa. Un tamburo militare, presto, s'aggiunge, rullando secco. Magenta e Riff Raff si dedicano a un loro ballo rituale, sulla sigla dell'accordo disegnato da una serie di campane: Magenta si consegna a un bacio del fratello, che vampirescamente affonda i denti nel collo della vittima. Rocky, intanto, è in fuga.

[Iniziazione di Brad]

Il film ci riporta a seguire l'ennesima avventura di Frank. La stessa vicenda capitata a Janet si ripete con Brad. La simmetria è fortemente accentuata dall'arredamento della stanza, che è assolutamente sovrapponibile a quello della stanza di Janet. Così le riprese sono in tutto corrispondenti. Si noti un'altra particolarità, che sottolinea ulteriormente, ma in senso ironico, questa simmetria. La scena di Janet è tutta virata al rosa; questa è, invece, virata verso l'azzurro. In ciò si opera un richiamo, come tanti altri di cui la

pellicola è intrisa, al gusto più corrente, alle abitudini e alle opinioni comuni: il rosa legato al genere femminile; l'azzurro a quello maschile. Intanto Frank gioca su tutti i lati di questa distinzione, per suggerere ovunque gli sia possibile il piacere, di cui è incontentabile. Egli è un vampiro di eros, che la notte scatena e spinge in ogni direzione.

Brad, a letto, nella sua stanza, è raggiunto da una donna, che gli appare negli atteggiamenti e nella voce di Janet. Non riflette molto sul fatto che la sua fidanzata si mostri così accondiscendente, rispetto all'idea del sesso pre-matrimoniale. Probabilmente gli ultimi eventi l'hanno reso meno attento, lo hanno disarmato. Così, solo quando l'evidenza si mostra inaggrabile, scopre che nelle vesti della fidanzata è Frank, con indosso una parrucca. Brad è sconvolto, ma nulla può fare di fronte al flusso di eros che promana da Frank. Gli si concede, previo promessa, da parte di Frank, che la fidanzata non lo saprà mai. Brad scopre così, dentro di sé, non solo un'acuta propensione al sesso, come è stato per Janet, ma anche, soprattutto, l'affacciarsi di una diversità che, evidentemente, aveva sempre represso, e ora appare improvvisa, prepotente, e lo travolge, lo lascia come disarticolato, un universo di riferimenti ormai in pezzi. Lo si vedrà meglio, dopo, in sequenze successive; tuttavia, la scoperta dell'omosessualità non fluisce, in Brad, come una forza positiva, bensì come un ingorgo, che procede a strappi, e si esprime in balbettii, non in una presa di coscienza rinnovata. Frank è chiamato da Riff Raff, che, attraverso un monitor (versione di monitor, quale poteva darsi nell'immaginario fantascientifico anni '30), gli dice della fuga di Rocky.

[I turbamenti di Janet]

Le reazioni di Janet alla scoperta del sesso, per cui appare dispiaciuta per il tradimento messo in opera alle spalle del fidanzato, e la vicenda di Rocky in fuga, sono articolati secondo un accenno di montaggio alternato, che ha rapidamente esito nell'incontro tra i due, nel laboratorio di Frank. Nel frattempo, attraverso un monitor, Janet ha anche scoperto il tradimento di Brad: vede

insieme, nella stessa camera, sullo stesso letto, l'essere alieno, disteso, e Brad seduto, invece, a fumare una sigaretta. È chiaro ciò da cui sono reduci. Janet sta maledicendo quel viaggio, che li ha esposti allo scienziato transessuale e alle sue voglie, quando sente qualcuno lamentarsi. È Rocky, che è stato ferito da Riff Raff, dai cani lanciati sulle sue tracce. Janet sente nascere la voglia di curarlo, proteggerlo. Infine di averlo.

[Interludio Narratore]

Janet è turbata, agitata, ci spiega il narratore - che, a questo punto, si interpone, rapidamente, leggendo da un dizionario, la costellazione di significati (turbamento, stato di eccitazione mentale, impulso irrazionale, ecc.), legati a un termine, che saprebbe indicare, evidentemente, lo stato di Janet. Magenta e Columbia la osservano da un ennesimo monitor.

[Janet incontra Rocky]

9. Touch-A, Touch-A, Touch Me

La febbre che Frank ha trasmesso a Janet, che le ha scatenato dentro, accende di nuovo la ragazza, e chiede di essere curata, con un nuovo amplesso. Dal monitor Magenta e Columbia la osservano, nel suo primo tentativo di seduzione attiva, verso un uomo. Ne sono divertite. Partecipano, le fanno eco, ironizzano, imitano i suoi abbracci con l'uomo.

Janet canta una canzone molto dolce e tenera, all'inizio, intesa a sottolineare il suo prendersi cura di Rocky. Presto muta in qualcosa di appassionato e lieve insieme, da cui traspare un senso di leggerezza, di apprezzamento per il piacere istantaneo, vissuto con certa gioiosa irresponsabilità. È il canto attraverso cui invita Rocky ad abbracciarla, toccarla, stringerla, a farsi più vicino, a passare all'azione. Su di lei si piegano i volti di tutti i personaggi che ha conosciuto nella notte. Non sta abbracciando solo Rocky, ma eros, questa forza scatenante e sconvolgente, che ora la attraversa interamente, ed ella vuole serbare dentro di sé, come un tesoro prezioso.



A questo punto il film, rispetto alla versione teatrale, opera un taglio, eliminando una canzone che in teatro è cantata da Brad, *Once in a While*. A prescindere da questo salto, ciò che segue vede uno svolgimento parallelo della versione teatrale e di quella cinematografica.

E

[Entra in campo la legge]

[*Una sedia a rotelle vagante nel castello*]

Frank sale con Brad al laboratorio. Frusta il servitore, per essersi lasciato sfuggire Rocky. Da un monitor si vede, alla soglia del castello, inteso a entrarvi, un uomo, su una sedia a rotelle. È il dr. Scott, già professore dei due ragazzi, al college. Brad fa mostra di conoscerlo. Frank è molto sospettoso. Sa che il dr. Scott è uno scienziato che lavora per la CIA, ed è sulle sue tracce. Forse anche Brad è lì non a caso, e d'altra parte i due si conoscono. Il dr. Scott è entrato nel castello. Una musica pentafonica, orientaleggiante, lo mostra che osserva con una lente di ingrandimento. Frank mette in azione uno strumento, che agisce come un enorme magnete (triplo contatto magnetico, indica una scritta su di esso), e porta, così, verso il laboratorio, il professore, sulla sua sedia a rotelle, attraverso stanze, meandri, corridoi, scale del castello. È così ineluttabile la forza della macchina che Frank ha messo in opera, che il professore arriva al laboratorio sfondando una parete. Il film dimostra con questa, come con tante altre trovate, il suo voler essere eccessivo, sguaiato, fuori controllo, volgare negli effetti più plateali. È questa la sua cifra, quella che lo rende così particolare; e così amato dal pubblico, che ritrova nel film, in mostra, il massimo di gratuità, di piacere per l'effetto esibito e non funzionale, per il gioco valevole per se stesso.

Scott chiarisce che è lì per Eddie, postosi sulle tracce del giovane, che è suo nipote. L'incontro con Brad è puramente casuale. Intanto emergono dal loro nascondiglio, nel laboratorio, Janet e Rocky, procurando la sorpresa di tutti. Divertente, umoristica, la ripetizione della scena

della scoperta dei due. Janet, quando si leva dal nascondiglio, che è la vasca dentro cui Rocky è stato immerso, in coltura, e da cui egli è emerso grugnando un primo verso, ora talamo clandestino, chiama il nome del dr. Scott, e questi chiama il nome di lei. Quindi è Brad a chiamare il nome di Janet, posto di fronte a ciò che non s'aspettava, un tradimento, quando s'erano solo da poco fidanzati. E Janet gli risponde chiamando il suo nome, altrettanto sorpresa. Frank richiama Rocky, il quale risponde, con un primo piano silente (d'altra parte, da troppo poco gli è stato concesso di articolare parola, e non è questa la funzione per la quale è stato creato), e il giro è completato. Potrebbe bastare, il regista impone, invece, un recesso del tempo filmico, a ripetere questo rilanciarsi dei nomi e dei volti atteggiati a sorpresa, per tre volte. La ripresa procura un effetto umoristico, poiché si concentra proprio sull'effetto visivo-sonoro di un gioco, che si compone di una serie di rinvii di nomi che si rimbalzano a vicenda, mentre si congela, proprio nel gioco, il senso di una situazione di generale imbarazzo. Il moto retrogrado che il film impone procura la messa in mora di ogni esile volontà di funzione drammatica, per esaltare, invece, il gusto del divertimento, della circolazione ludica, che è rinuncia al discorso dotato di prospettiva. Quando Frank riprende a parlare, a dichiarare la sua riprovazione per quanto occorso, sembra una maschera in opera, un'ulteriore deviazione, verso altre, nuove situazioni. Queste, certo non mancheranno di sorprenderci, ma dichiareranno sempre il loro appartenere all'eccesso, all'imprevedibile, all'arbitrario, al margine, non a un discorso centrato, ordinato e diretto a un fine. Magenta avvisa tutti, che il pranzo è prossimo a essere servito. Frank è contrariato dal tradimento di Rocky, e, nero in volto, invita tutti a tavola.

F

[A cena con Eddie]

[Interludio/Premessa Narratore]

Il Narratore offre una sua premessa alla sequenza che seguirà, prendendo l'argomento piuttosto alla larga. Non



dice molto della cena che andrà a raccogliere tutti i protagonisti a uno stesso tavolo. Parla del cibo in generale, come fattore sociale e culturale essenziale, intorno a cui si strutturano identità e relazioni, rito che conferma e rilancia il senso comunitario. In molte situazioni cruciali, determinanti, entra in campo il cibo. Al condannato a morte è sempre consentito un pasto, prima di consegnarsi al boia: un ultimo assaggio del mondo, un'ultima, intima relazione con esso, prima di perdere tutto. Anche la cena che si sta svolgendo nel castello riserverà, forse, un finale a sorpresa.

[Una tirata contro Eddie, intossicato di rock'n'roll]

10. Eddie

Riff Raff e Magenta entrano in sala da pranzo, spingendo un carrello, su cui è un vassoio, che raccoglie un grande pezzo di carne. L'atmosfera non è affabile. Frank affetta il pezzo di carne, con un coltello elettrico, che, nelle sue mani, risulta non proprio tranquillizzante. Tutti sono in silenzio. I servitori passano a riempire i bicchieri di vino, ma non appaiono impeccabili in questo loro servizio. Trattano tutti con palese, ostentata scortesia. Anche la tavola è imbandita in un modo sconnesso. Per certi versi è curata, per altri invece è allestita in modo sciatto. Frank, indossando un cappellino da clown, accenna un canto di auguri per Rocky, subito abortito. Il dr. Scott inizia a parlare di Eddie. Tutti gli altri conoscono qual è stato il destino del giovane. Frank suggerisce come si tratti di un argomento molto "tenero", e assolutamente adatto per quel convivio. Columbia scappa via urlando. Gli altri smettono di mangiare. Solo Rocky prosegue ad addentare il suo pezzo di carne.

Su una musica molto semplice, pochi accordi e un flusso ritmico di tamburo militare, lo zio investigatore inizia a raccontare, con un recitato intonato sulla musica, come il nipote abbia sempre dato problemi alla sua famiglia. La gran parte della responsabilità è da attribuire a quella musica indiatolata, di cui si era innamorato, il rock'n'roll. Qui il dr. Scott passa a cantare su un ritmo rock,

rapido e vigoroso, e descrive così le evoluzioni di Eddie, le sue imprese degenerate, tra musica, manie per le moto, sfrenato erotismo e droga. Tutto questo è il maledetto rock'n'roll, che ha perso il giovane. Fanno eco, alle parole dello zio, il Narratore, che, tralasciando il suo compito, di attenersi a un'esposizione neutra dei fatti, mostra qual è la sua considerazione del giovane e della musica che lo aveva corrotto, indubbiamente di condanna, e Columbia, che, essendosene innamorata, si rammarica di non essere riuscita a cambiarlo.

Un teppista, un delinquente, un selvaggio, con frequentazioni assai discutibili; questo Eddie. In un ultimo, disperato messaggio allo zio, lo avvisava di un complotto extraterrestre, in cui era incappato, e di come egli fosse in pericolo di morte. Frank e i due servitori, Magenta e Riff Raff, stanno per essere scoperti. Frank strappa la tovaglia dal tavolo, e rivela quanto gli altri avevano forse iniziato a supporre. Il pranzo ha riguardato in ogni senso Eddie, presente nei discorsi dello zio, e nei piatti offerti ai commensali. Sotto il tavolo è il suo corpo straziato.

[Il raggio di Medusa]

Janet si è rifugiata tra le braccia accoglienti di Rocky. Frank scioglie quell'abbraccio, schiaffeggia la ragazza, che urla, scappa via. Anche gli altri si danno alla fuga. Frank insegue Janet; la incita a cambiare, a darsi interamente a quanto la possiede, dacché ha conosciuto il piacere sessuale. Janet vorrebbe fuggire la presa della follia di Frank. Si ritrova nel laboratorio. Anche gli altri vi convergono. Una macchina blocca i movimenti dei due ragazzi e del loro professore. Urlano la loro disapprovazione, contro lo scienziato pazzo, lo offendono, ma vengono tramutati in statue, da un congegno che, significativamente, reca il nome di "Medusa". Anche Columbia, che gli oppone come egli sia privo di qualsiasi capacità di amare, attento solo al soddisfacimento del suo personale piacere, diventa una statua; come Rocky, colpevole di aver tradito il suo padrone e creatore. Riff Raff e Magenta, per parte loro, mostrano una certa impazienza, per come

sta procedendo la missione, lontano dal pianeta di provenienza, sulla terra. Frank è preoccupato da quel segnale di insubordinazione, comunque procede con un suo piano. Lo spettacolo, innanzitutto. Dopo che egli se ne va, i due servitori si producono in un accenno di abbraccio rituale, sopra la statua del dr. Scott. Quindi se ne partono.

[Intermedio Narratore]

Il Narratore raccoglie le fila della narrazione, e introduce alla sequenza successiva. Brad e Janet hanno incontrato il dr. Scott, anche se in circostanze inattese. L'avventura nel castello li ha cambiati profondamente. Incontrato Frank, essere alieno, privo di qualsiasi moralità, dedito solo a eros, al divertimento, a spargere ovunque un riso che snerva ogni struttura ideale, ogni volontà di impegno, di comportamento responsabile, hanno visto diminuito il loro castello di valori. Questo è apparso una costruzione di carta, non quell'edificio forte, possente, su cui pensavano di basare la loro vita. Appena possibile, hanno colto il frutto proibito. Ora si trovano ridotti a statue, in balia dello scienziato pazzo.

G

[Lo spettacolo ha inizio]

[Sipario]

11. *Rose Tint My World: Floor Show/Fanfare/Don't Dream It/Wild and Untamed*

Un sipario è pronto ad aprirsi. Sul palcoscenico, ancora coperto dal telo, Frank compie gli ultimi preparativi. Egli stesso deve terminare con il trucco, e indossa una vestaglia. Intanto accende le luci per lo spettacolo. Il sipario può aprirsi. Ciò che ha allestito, con costumi adeguati, è la compagnia di coloro che gli si sono rivoltati contro, e che egli ha ridotto a statue. Un'ennesima macchina diabolica procede alla loro rianimazione. Così tutti prendono a muoversi, a cantare sul palcoscenico, rivelando ciascuno qualcosa di sé. È come se nell'allestimento spettacolare disposto da Frank, ciascuno si ritrovi con se stesso, e debba prendere atto di ciò che preme dentro, senza infin-

gimenti e soluzioni di comodo. Columbia canta, su un fondale reso rosa dal gioco delle luci, con la vocina deliziosa che scoprimmo in occasione del convegno transylvano e del *Time Warp*, sottile e astratta, di un biancore lancinante. Racconta di come abbia amato Frank, sinché egli non si sia disposto alla ricerca dell'uomo-muscolo. Rocky - su fondale bianco - si mostra in tutta la bellezza del suo corpo, ma, diversamente da come è apparso sinora, non manca di indossare panni femminili. Sono bastate poche ore, e anche la sua virilità mostra i primi cedimenti. Ciò che lo muove è una fiducia onnivora nel piacere, nella lussuria. Brad - sul rosso -, invece, balbetta una sua invocazione alla mamma, che lo aiuti, nella condizione in cui si ritrova, di fronte alla rivelazione della propria omosessualità. Non sa frenare i suoi impulsi, ma questi non trovano posto, collocazione, nel proprio mondo di riferimento. Ne sono esclusi, perché un continuo lavoro di rimozione ha provveduto a ottundere ogni possibilità di comunicazione con la propria parte profonda. Così, quel disagio non trova modo di articolarsi in una ragione, in una giustificazione, in un discorso che lo riconosca. Emerge in un lamento infantile, nella dichiarazione di una resa assoluta, all'emergere del caos. Janet - su un bianco virato al rosso, ma anche all'azzurro - esprime tutto il suo piacere per la libertà assaporata, che non vuole più barattare con una vita tranquilla, misurata dalle convenienze, ordinata nella prospettiva del matrimonio. È una donna fascinosa, seduttiva, consapevole di sé, pronta a conquistare gli uomini, a renderli schiavi di sé, e il suo canto possiede tutte le sfumature del richiamo femminile all'abbandono, all'abbraccio, al sogno.

[La star]

Una fanfara annuncia l'arrivo della vera star dello spettacolo. Si apre il telo, che fungeva precedentemente da fondale, e Frank appare, anche lui, in costume femminile. Egli è in alto, destinato a scendere le scale, come una grande diva. Alle spalle la scena riguarda un'antenna enorme, con la scritta RKO, colosso della produzione



radiofonica e cinematografica negli anni '30. Significativamente questa scena, che funge da contesto all'apparizione di Frank, è in bianco e nero. Rinvia, anche in questo, al cinema di quegli anni. Quel fondo fa risaltare l'apparizione di Frank, nello stesso tempo dà l'immagine come di una non piena integrazione, di una stratificazione degli elementi, lasciati separati, non ammorbiditi negli accostamenti. Frank si propone come una star mediatica, diva dell'immaginario popolare. Dopo la fanfara, su una musica fattasi intima, raccolta, parte la sua confessione, di come ha scoperto, prepotente, dentro di sé, sin da adolescente, il piacere per tutto ciò che è femminile. Soprattutto i film gli prospettavano i modelli di bellezza da perseguire. Le donne del cinema indossavano i segni di una seduzione fascinosa, fatta di velature, nascondimenti, aderenze, sottolineature, di contorni ammorbiditi, asprezze eluse: un mondo costantemente rivolto al sogno, al capriccio. Una scalinata lentamente prende a svolgersi, e Frank si incammina sopra di essa, sempre più avvolto in un'ovatta di nuvole. Egli canta la sua opzione per un piacere liberato, che colori di sé tutto. Ognuno costituisce una prospettiva originale sul mondo, ed eros rappresenta una chiave per raggiungere il proprio sé più profondo. Farlo fiorire, significa mostrarsi disponibili a considerarsi in uno stato di creatività costante: non esseri che riproducono modelli predefiniti, ma qualcosa di aperto, dinamicamente rivolto a scoprire il mondo e se stessi.

[Lanciarsi nel mare del possibile]

Su un tappeto di nuvole, significativamente, sul richiamo a viverci in una condizione di fluidità, di apertura, di disponibilità al nuovo, Frank si lancia verso l'oltre della coltre di nubi, verso ciò che non si vede, verso il possibile, l'ignoto; ed è accolto dall'acqua. Un'arpa scioglie le nuvole, e, ripreso dall'alto, lo vediamo, ora, in una piscina, abbandonato, galleggiare, in uno stato di beatitudine acquatica, sorretto da un salvagente (che una scritta ci indica essere appartenuto al Titanic - la solita ironia e il piacere del segno che cita, diffusi in tutto il film). La

musica è cullante, ripetitiva, a indicare proprio la condizione cui il discorso di Frank ha richiamato, di un ascolto fluido di sé, di un rapporto aperto rispetto al mondo. Anche gli altri si lanciano dentro quel grembo di liquidità; tutti si abbracciano, si baciano. La canzone invita a vivere il proprio sogno, realizzarlo, renderlo concreto, incarnarlo, muoverlo verso una possibilità di condivisione. Lo ripete a lungo, nella culla di una musica, che vuole fornire di leggerezza, di poesia, questo messaggio, che è anche una presa di posizione ideologica. Qui è l'affermazione di un progetto libertario, che non può andare oltre questa testimonianza, della necessità di un rapporto meno costretto e costipato con le proprie istanze più profonde. Tradotto in un progetto generale, sarebbe l'epifania dell'informale, del non costruito, del frammento irrelato, come in parte è anche questo film. Con una certa ironia, anche il dr. Scott, immagine della legge, fautore della restaurazione di un ordine, che Frank ha inteso mettere in crisi, a un certo punto si ritrova associato agli altri, attratto da ciò che è diverso e alieno.

Intanto vale il richiamo, a un rapporto più 'femminile' con il mondo, con se stessi. Non teso subito a classificare, ordinare, analizzare, ma disposto a interporre momenti di attesa, una pausa sottile, che consenta alle cose come di prendere il volo, di rivelarsi nella loro complessità, prima di essere colte. Si tratta di produrre margini di silenzio, di consegnarsi senza difese, senza parola al mondo, alle cose, agli incroci possibili, al caso. Nello stesso tempo, questo aprirsi al possibile deve coniugarsi con un nuovo sapere, che è la capacità di concepire una partitura radicalmente politonale e polistilistica. L'ideologia dell'ordine funzionale, del rapporto causale, del discorso continuo e lineare ha sempre censurato il vuoto, come il polimorfo e l'addensamento gratuito. Giocare su questi estremi pone in crisi quella ideologia.

[Prendere la scena]

Si tratta, anche, di prendere confidenza con l'acqua, con tutto ciò che è fluido, non incasellato, non annotato: con

il rumore, con l'improvvisazione, con il silenzio. Una sorta di regressione, ad uno stato piuttosto indefinito, consente, forse, di riemergere cambiati, forti, consapevoli di sé, incisivi, aperti alla vita, ad aggredire la scena. Così suggerisce il rock tiratissimo, su cui Frank canta, pieno di forza, emergendo dalla piscina, prendendo possesso del palcoscenico, e tutti chiamando ad issarvisi. Anche il dr. Scott partecipa, sulla sua sedia a rotelle. Sarebbe, questa, una gloriosissima soluzione allo spettacolo di Frank, se esso non fosse interrotto da Riff Raff e Magenta, ora esplicitamente vestiti da extraterrestri, e per di più armati. Riff Raff non è più il servo gobbo e sciancato, sottomesso al suo padrone. Appare come un guerriero, risoluto e pronto ad agire. Canta senza più dissimulare certa sua voce aliena, che ci raggiunge, stranamente amplificata e distorta. È evidente come, nell'immaginario fantascientifico, con cui il film gioca, a ogni livello, dai costumi alle acconciature, per poi dire del canto di Riff Raff, la condizione naturale dell'extraterrestre appare essere quella che, nei termini degli umani, verrebbe letta come il massimo dell'artificio, della tecnologia. L'extraterrestre si propone nell'immagine di un umano strambo e bizzarro, come di ritorno da un futuro dominato dalle macchine, senza più il senso della natura, modificato, mutato, a volte paradossale, negli incroci di cui si compone.

I due comunicano a Frank che tutto è finito. Bisogna ritornare all'amato pianeta. Egli si è mostrato inadatto a conseguire gli obiettivi della missione, incapace di controllare la situazione, con la sua trasgressione, con i suoi concetti di vita estremisti. Hanno deciso di assumere il comando e di porre fine allo spettacolo.

H

[Il congedo di Frank]

12. I'm Going Home

È la sequenza del congedo di Frank. Le luci sono pronte. Un telo cala sulla scena, a fare da fondale, utile a concentrare tutta l'attenzione sul solista. Frank esprime,



dando fondo a tutta la retorica che in genere accompagna le scene di addio e separazione, accompagnato dal coro di coloro che ha avuto per compagni di spettacolo, il suo canto del cigno. È destinato a lasciare la scena, e quella è la sua ultima esibizione. Compare in platea, come evocato dal suo canto, su sedie a sdraio, il suo pubblico, chi l'ha sempre seguito, e ora interviene per il triste rito del congedo, dell'addio al palcoscenico. Ironico il rinvio a un pubblico attempato, su sedie a sdraio, come posto lì a svernare, a seguire salutari cure termali. Tutto esalta il senso del rito malinconico. Di un abbandono che è sinistramente prossimo a un congedo ancor più definitivo. Piange Frank, e il trucco gli sporca il viso. Scende dal palcoscenico, va verso il suo pubblico. Tutto rallenta, si fa morbido, trasognato, rifratto, poco definito. Il pubblico applaude, s'alza, vuole toccare la sua star, per cui prova riconoscenza, ammirazione, nostalgia. Non lo raggiunge il suono della reazione del pubblico, in piedi per lui; è come se fosse dentro una bolla, costituitasi nelle emozioni intense che lo attraversano, che trasformano tutta la sua percezione delle cose. Infine essa esplode, e l'applauso gli si fa incontro e tutt'intorno, spera l'accompagni nello strappo dell'abbandono; ringrazia riconoscente.

[Fine di Rocky e Frank]

Magenta replica a Frank che il sentimentalismo espresso dalla sua canzone è assolutamente noioso. E così spazza via la visione del pubblico. È presuntuoso, aggiunge Riff Raff, se crede possibile un suo rientro nel pianeta d'origine. Sarà smaterializzato, con un laser che lo eliminerà definitivamente. Dapprima è colpita Columbia, che forse vorrebbe difendere l'amato Frank. Questi fugge, ma viene finito, mentre s'arrampica su un oggetto di scena. Rocky, alla vista del suo creatore morto, se lo raccoglie sulle spalle, e con lui scala l'antenna della RKO, scena principale dello spettacolo di Frank, fondo per la sua apparizione da star. Un coro lo accompagna, glorificando l'impresa. Nulla sembrano poter fare contro di lui le

emissioni laser di Riff Raff. La sua forza è mostruosa. Chiaro qui il rinvio, per diversi aspetti, a *King Kong*, e, in particolare, al primo *King Kong* del cinema, prodotto proprio dalla RKO.

Infine, anche Rocky crollerà, finito da Riff Raff, e sopra di lui, miseramente, l'intero apparato scenico. I corpi galleggiano nell'acqua della piscina. A un inaspettato rimprovero della sorella, di averli uccisi, anche se i due mostravano di volergli bene, Riff Raff risponde urlante, come un amante non ricambiato o tradito, che non piaceva affatto ai due, che Frank non lo amava.

Il dr. Scott tenta di rendersi amico il minaccioso Riff Raff, dicendo che ha fatto bene, che, eliminando Frank, ha reso un servizio a tutti. Anche l'eliminazione di Eddie, in fondo, non è stata un male. L'extraterrestre intima ai superstiti di sparire. Presto i due partiranno, per fare ritorno al pianeta di provenienza. Riff Raff e Magenta sono entusiasti della prospettiva, se la indicano attraverso un recitato intonato, molto trattenuto, intenso - qui esplosivo in alcune riprese improvvise, inserti musicali e in immagini, in funzione anticipatoria della sigla finale, di scene del film trascorse, come quella del *Time Warp* -, accompagnato da un fare rituale, come un lento, stilizzato abbraccio, nella riunione delle mani rivolte verso l'alto. Si slegano per avviarsi, ridendo, a partire. L'astronave, che non è altro che il castello degli orrori, si distacca dalla terra e prende la via del cielo.

Epilogo

[Brad e Janet gettati nel mondo]

13. *Super Heroes*

I terrestri hanno potuto lasciare il castello poco prima che avvenisse la partenza dell'astronave. Tra i fumi residui del volo extraterrestre, strisciando, Brad e Janet cantano una musica triste, malinconica, sul destino che hanno incontrato. Brad, esposto alla sua condizione di diversità, da sempre rimossa, e ora impossibilitato a riconoscersi nell'identità fittizia che si era costruito, si ritrova lacerato, incapace di risolversi in una qualche direzione.

Janet, che ha compreso il senso della carnalità, la necessità di rendersi vivi, di trovare alimento anche da eros, dalla propria parte desiderante, capisce come anche questa prospettiva la legghi a un destino di inconclusione. Si intravede anche il dr. Scott. A questo punto la scena inizia a ruotare; il moto si fa sempre più vorticoso, sino a tradursi nell'immagine di un mappamondo che gira.

[Commento finale Narratore]

Siamo nello studio del Narratore, che ferma il mappamondo, e esprime un suo commento finale. Il destino degli uomini è di strisciare, muoversi a tastoni, in direzione di un futuro mai prevedibile, sempre incerto. Ci si coglie solo parzialmente, e si muove alla cieca, cercando una definizione per se stessi, un approdo per la propria vita. Tentativo sempre destinato a fallire. L'uomo è disperso sulla terra, vi striscia, cerca di orientarsi, ma le soluzioni trovate sono sempre contingenti, mai si realizzano in una visione distaccata, aerea delle cose. Questo il mistero, il paradosso della vita umana, essenzialmente dispersa, gettata.

[Titoli di coda]

14. *Science Fiction/Double Feature / Time Warp*

Lo scienziato lascia la stanza. Tutto è buio. Nella stanza resta solo il mappamondo luminoso, immagine del pianeta terra, punto oscuro e disperso, anch'esso, nello spazio, nell'universo.

Un controcanto di carillon accompagna la ripresa della canzone d'esordio, su cui appaiono i titoli di coda, con immagini ferme dal film, ciascuna dedicata alla ripresa di un personaggio. Il testo della canzone, questa volta, svolge una funzione riepilogativa. Si riferisce a Frank, che ha costruito la sua creatura, e ha posto gli umani di fronte a se stessi, ad una realtà che avevano estromesso, a una condizione che avevano occultato, di essere attraversati da eros, destinati a strisciare nel tentativo di cercare se stessi; nulla di glorioso, nessuna verità sicura, una ricerca inesausta, di una costruzione, che non può mai dirsi

conclusa. Gli extraterrestri sono partiti, tornati alle lande del loro buio pianeta, luogo di visioni oscure, dominio dell'ombra.

Permane, sulla destra dello schermo, l'immagine di un mappamondo, come una visione dallo spazio, della terra. Alla canzone *A Science Fiction/Double Feature*, si accosta un'altra versione di *Time Warp*. Su di essa proseguono i titoli di coda, a chiudere il film.



Approfondimenti *Rock e libertà dei costumi*

La cultura rock, attraverso gli strumenti della provocazione e dell'ironia, destituisce di valore ogni morale consolidata, invitando verso una radicale liberazione dei costumi, verso una diversa relazione con il corpo, il quale eccede sempre la misura dei comportamenti regolati, e spesso devia in direzioni inattese. Il rock non manca, nella sua voglia di scompaginare tutte le eredità delle generazioni precedenti, nel sogno di rifondazione che la attraversa, per cui pensa di poter riavviare la storia *ab ovo*, senza il peso delle visioni precedenti, di toccare la questione della sessualità. Questa va liberata dal senso di colpa, che tutto oscura, rendendo opaco il piacere del corpo. Bisogna, invece - questo sembra comunicarci, ad esempio, *The Rocky Horror* -, conservare il senso del gioco, del divertimento, una innocente disposizione ad aprirsi al possibile, a sperimentarsi come individui non conclusi, la cui identità è nel darsi come movimento, nella scoperta continua di sé, di lati magari nascosti, inattesi, piuttosto che atto di chiusura e solidificazione del proprio io, in immagini stereotipate.

Da qui, nel rock, una certa propensione a dichiarare un valore importante quello di una mentalità libera, capace di concepire forme di vita comunitaria che vadano oltre l'istituzione familiare, in direzione della "comune", dove le strutture si allentano e sembra potersi realizzare l'utopia di una risoluzione piena e organica dell'individuo in complessi più ampi rispetto alla dimensione, ancora atomizzata, della famiglia tradizionale. Le relazioni di coppia, in questo contesto, non possono darsi che in una dimensione eventuale, aperta, non istituzionalizzata, non strettamente regolata. La donna è finalmente liberata dal ruolo di madre e di moglie. Trova la sua realizzazione, in quanto soggetto, al di là delle funzioni assegnate. Se prima la conferma di un'identità passava attraverso lo spazio domestico, nella funzione di cura della casa e dei figli, ora passa anche attraverso il riconoscimento sociale, nelle dimensioni pubbliche, dell'impegno nei luoghi del lavoro e della discussione politica. Il femminismo è il movimento d'ispirazione politica, che trova terreno fertile nel più ampio movimento di emancipazione sociale che cresce con gli anni '60, e fa proseliti nelle nuove generazioni, per cui chiede fortemente un nuovo ruolo per la donna, il riconoscimento di un'identità autonoma, e la possibilità di ricoprire funzioni tradizionalmente assegnate agli uomini. Più in generale, per entrambi i generi, vale, dal punto di vista dei comportamenti sessuali, l'idea di una liberazione dei corpi, oltre gli spazi circoscrit-

ti dell'istituzione familiare. Da questo punto di vista, si tende ad annettere senso a comportamenti sinora tenuti in ombra, nascosti, e comunque deprivati di ogni consenso sociale. La omosessualità, in genere fautrice di vergogna, può uscire allo scoperto. Il mutamento non è istantaneo, tuttavia una strada viene tracciata, una tendenza promossa, verso il riconoscimento delle diversità. Queste, inoltre, vengono ritenute portatrici di possibilità in genere tenute sotto silenzio. Tutte le diversità, le minoranze sono reputate capaci di una parola altra, di una diversa osservazione delle cose del mondo. In questo senso costituiscono un valore cui prestare ascolto e attenzione.

La rottura delle barriere, l'oltrepassamento di soglie una volta portatrici di paura o di orrore, sono nel rock enfatizzate da gesti provocatori, dall'assunzione di comportamenti platealmente e teatralmente contro. Jim Morrison mima sul palco l'atto sessuale, assume pose oscene, mostra nudità. In genere è il corpo liberato, scatenato, in tutta la sua carica materiale e vitale, che viene esposto e messo in scena. Negli anni '70 prende forma una tendenza, detta del *glam rock*, per cui alcuni cantanti portano sulla scena un'immagine molto effeminata di sé, efebica, interrogativamente androgina, come per David Bowie, che ama travestirsi da donna, o nel caso di Elton John. In tutto questo c'è un messaggio, teso a rendere possibile un discorso della diversità; c'è il piacere del gioco, del teatro, della finzione, del travestimento. C'è, anche, un sottile sollecitare una soglia, che è stata infranta dalla nuova cultura, ma non pienamente dispersa, e persiste come luogo mentale, terreno di frontiera tra i generi sessuali, spazio praticabile di attraversamenti linguistici.

Bowie impersona, in un film di Nicolas Roeg, *L'uomo che cadde sulla terra* (tit. orig.: *The Man Who Fall To Earth*. GB, 1976), la figura di un extraterrestre, che raggiunge la terra spinto dalla necessità di salvare il suo pianeta, ormai privo di acqua. Essendo in possesso di straordinarie conoscenze tecnologiche riesce, sulla terra, a fondare un vero e proprio impero finanziario, che mette in allarme i vecchi potentati economici. Gli è ormai impossibile il ritorno sul pianeta originario. Diventa un cantante di successo, la cui figura attrae ed affascina in quanto pare possedere il segreto dell'eterna giovinezza, e permanere in una condizione di non piena definizione, aliena, inquietante nella sua androginità, immagine di eterna adolescenza. Tutt'intorno invecchia, declina e si disfa; egli invece sembra estraneo al gioco del tempo, trasceso in una condizione che lo allontana inesorabilmente dalla vita comune, e lo colloca in una linea di fuga, sempre più estraneo e lontano.



Approfondimenti

The Rocky Horror Show: il musical

L'autore di *The Rocky Horror Show*, Richard O'Brien, è stato attore e cantante, sia pure per una sola sera, nel musical *Jesus Christ Superstar*, per la regia di Jim Sharman, a Londra; vi impersonava Erode, ma riuscì a farsi licenziare quasi subito, per quanto male aveva fatto, nonostante la parte non prevedesse particolari arditzze. Il regista di quel *Jesus*, Sharman, è lo stesso, che poi dirigerà *The Rocky Horror Show*, sia nella versione teatrale che nella traduzione cinematografica. Tim Curry, il protagonista del *Rocky Horror*, dove impersona Frank, lo scienziato pazzo, proveniente da un altro pianeta, che minaccia la terra, con la sua morale aliena, tutta giocata nel segno della più ampia liberazione sessuale, fuori da ogni pregiudizio moralistico, ed è capace di produrre trasformazioni radicali in tutti coloro che vengono in contatto con la sua irrefrenabile energia sensuale, è stato nella compagnia che ha allestito il musical *Hair*.

Il tema fondamentale del *Rocky Horror* è quello della perdita dell'innocenza, che possiamo pure ritenere tra i temi cardine di *Tommy*. Una fitta serie di rimandi si istituisce tra le varie pellicole di cui tratta questo libro: una naturale tendenza dei film, a generale rapporti e rinvii, probabilmente in relazione con il fatto che il rock, che di questi film è tema essenziale, oltre che colonna sonora, ha costituito un vero e proprio intreccio culturale, rispetto a cui si è definita una intera epoca, con una sua particolare sensibilità, una diversa, rinnovata visione del mondo.

Richard O'Brien, di origini neozelandesi, è in Inghilterra per trovare fortuna. Non sa bene verso quale mestiere dirigersi. Tra gli interessi prioritari, c'è la recitazione. Ama il teatro, ma non disdegna il cinema. Ha una grande passione per la musica, soprattutto per il rock delle origini. Adora il cinema degli anni '50, soprattutto i "B movies", con il loro procedere sconclusionato e inverosimile, il loro solleticare sogni facili, di impatto immediato. Non conosce la musica, in un senso professionale, ma suona la chitarra e canta. Inventava sue canzoni. Non le scrive, poiché, appunto, non conosce la musica; le registra.

Intanto si adatta a svolgere le più varie mansioni, per mantenersi. Ha in mente un musical, che possa portare sulla scena tutto quanto egli di più ama: la musica rock, i film di serie B, con il loro gusto trash - quasi un'estetica, che tiene insieme un erotismo un po' spiccio, alcune parti di horror, spesso aprendo alla fantascienza come luogo franco per far transitare tutto ciò che è lontano dal verosimile. Il musical cui pensa deve essere capace di dare rappresentazione, in una

forma assai relativamente unitaria, molto divertita, in certo senso liberata e leggera, a quel tessuto di esperienza, che è proprio alla percezione contemporanea. La quale si costituisce in un ambiente che non è caratterizzato da ordine, pulizia, una logica coerente, scansioni prevedibili, regolarità; bensì da incoerenza, polimorfismo, dissonanza, rumore, diversità, confusione dei generi, e così via. Il trash è il nostro mondo, il contesto della nostra vita. L'arte, lo spettacolo spesso sembrano voler tenere in parentesi, sospendere quest'aspetto della contemporaneità. L'idea di O'Brien è di fare discorso di questa sensibilità, di farla transitare in forme linguistiche, portarla sulla scena, consentire allo spettatore la possibilità di un riconoscimento, di un gioco di rispecchiamenti.

O'Brien compone dapprima alcune canzoni. In questo periodo - siamo nel 1972 - sempre con Sharman sta lavorando in teatro, per una parte minore in una commedia di Sam Shepard. Per una serie di coincidenze accade che egli sottoponga al regista l'idea del musical che ha in mente e cui ha iniziato a lavorare. Gli rende noto il progetto, fa ascoltare, a lui e altri compagni di lavoro, come il musicista Richard Hartley e lo scenografo Brian Thomson, alcune canzoni. La storia è già delineata. Due fidanzatini si ritrovano inaspettatamente proiettati nel mondo di uno scienziato folle, alieno anche perché proveniente da un altro pianeta, che li pone di fronte a situazioni e scelte che sono assolutamente estranee al loro mondo, chiuso e provinciale. L'alieno viene dalla galassia Transylvania: è un travestito, maschio per molti aspetti, femmina per lati del carattere e certe predilezioni nell'abbigliamento. Il suo orientamento sessuale non è preciso, tuttavia sembra amare molto i maschi muscolosi e dal corpo assai dotato. Ha voluto dare vita a una nuova creatura, che raccolga tutte le caratteristiche che trova più eccitanti. Sarà Rocky, bellezza scultorea, nel confronto con il quale non può che riuscire perdente il vecchio amante di Frank, Eddie. I due fidanzatini, di fronte a questo mondo trasgressivo, non più relegato e confinato nel dominio del reietto, del non detto, del nascosto, dell'ombra, ma posto in piena luce, liberato in una visione diretta, ne sono sconcertati. Si tratta di venire a confronto con eros, con quel desiderio, che le convenzioni sociali vogliono domare e tenere sotto controllo, e che in situazioni di abbandono e di crisi si espande in direzioni inaspettate. I due, nella notte trascorsa nel castello di Frank, scopriranno di sé quanto non volevano riconoscere: una bruciante sensualità, lei, sotto la veste di una calibrata normalità, una latente omosessualità, lui, evidenza che lo lascia inerme e spaventatissimo. Tutti sono interessati al lavoro. Hartley trova le can-

zioni belle, soprattutto nei testi, e si propone di arrangiarle per renderle egualmente interessanti nella parte musicale. Sharman e Thomson hanno già realizzato un film, non molto lontano dalle intenzioni di O'Brien, e ora si ritrovano inaspettatamente di fronte all'idea di realizzare un musical. Ne sono coinvolti. Un'altra fortuna arride al progetto. Ascoltando la canzone di apertura, in una cassetta dimostrativa, in cui O'Brien canta accompagnandosi con la chitarra, un importante produttore, Michael White decide di finanziare lo spettacolo. Presto è formulato il cast, con Tim Curry, che O'Brien aveva conosciuto durante l'allestimento di *Hair*, a impersonare lo scienziato transessuale.

Il musical debutterà il 16 giugno 1973 al "Royal Court Theatre Upstairs", a Londra. Si tratta di un piccolo teatro, che ospita spettacoli impegnati e d'avanguardia. Viene sistemato in modo da creare una certa continuità tra scena e spazio degli spettatori, offrendo, in generale, l'idea come di qualcosa di precario, logoro, instabile. È un successo, di dimensioni tali che, dopo qualche settimana, la produzione sceglie di spostare lo spettacolo in uno spazio più grande, dapprima al "Chelsea Classic Cinema", poi al "King's Road Theatre", che è un grande teatro con 500 posti. In Inghilterra *The Rocky Horror Show* diventa il musical dell'anno. Lo sbarco negli Stati Uniti avviene l'anno successivo, con analogo successo, nel 1974, a Los Angeles, al "Roxy Theatre", per l'interessamento di Lou Adler, importante produttore rock americano, che poi avrà un ruolo, insieme con White, anche nella traduzione cinematografica del musical. L'anno dopo è la volta di Broadway, ma qui l'accoglienza è più fredda, forse a causa dello spazio, il celebre, ufficiale "Belasco Theatre", troppo grande per un pubblico,

che, in relazione al procedere sconclusionato, aperto e paradossale dello spettacolo, vorrebbe convergere verso una partecipazione comune, ludica, gioiosa, collettiva allo spettacolo, ed è invece tenuto distanziato, separato. È significativo che una delle caratteristiche che accompagnerà l'avventura dello spettacolo, quando sarà diventato ormai un film, in rapporto con il pubblico, sia il prodursi di una partecipazione libera, attiva, in uno stato piuttosto informale e aperto, per cui gli spettatori si mettono a improvvisare battute, in risonanza con il decorso filmico, negli spazi vuoti dei dialoghi, oppure a imitare, ironicamente, gesti e posture degli attori. Il film non si esaurisce nella cornice dell'inquadratura, vive anche nell'apertura che genera, laddove il pubblico si anima, in relazione con esso, prendendo la parola, scarabocchiando un proprio intervento. *The Rocky Horror Picture Show* è spettacolo della libera interazione del pubblico con il getto di provocazioni che proviene dalla scena, dallo schermo, in consonanza con il senso di esso, che è un invito, una richiesta, un'opzione: sospendere il controllo dell'io, per liberarsi, in uno stato di festa globale, nella deriva delle associazioni, al sogno di una formazione non mediata dalle convenzioni. È l'utopia di un'identità che si definisca e proceda come per fioritura naturale, senza scarti e rinunce; nello stesso tempo, la domanda di una presa meno ferrea e feroce, da parte del controllo sociale, sull'individuo. Questi è un progetto sempre originale, che saprà realizzarsi nei termini di una complessità ricca e risonante, se il processo di individuazione in cui si ritrova impegnato potrà muovere secondo una temporalità aperta, morbida e rilassata, non oppressa dal vincolo della risposta funzionale, della immediata corrispondenza alla serie dei modelli riconosciuti.



Approfondimenti Dal musical al film

Sono gli stessi produttori del musical, nella versione londinese e in quella americana, con le alterne fortune di Los Angeles e New York, Michael White e Lou Adler, a mettere mano al portafogli per finanziare la realizzazione di un film a partire dallo spettacolo del *Rocky Horror Show*. Sono disposti a grossi investimenti, rispetto ai quali vale l'idea di mettere in campo importanti rockstars. Oppure a investimenti più modesti, conservando il cast originario. È quest'ultima la scelta che viene operata dal regista e dall'autore, nonostante gli allettamenti di investimenti grandiosi. Sembra utile conservare l'aspetto di una produzione non stellare, in qualche modo raccolta e raggiungibile. Per loro l'opera non deve perdere l'apparenza di un prodotto libertario, precario, come improvvisato, collage di cose diverse, esplosione di invenzioni istantanee. Si tratterà di operare delle mediazioni rispetto alla produzione, che esige scelte non radicalmente innovative dal punto di vista del linguaggio; tuttavia l'impianto dell'opera, secondo gli autori, deve essere così orientato verso l'effetto di un prodotto non perfettamente leccato nella confezione finale, per certi versi ruvido e aperto, a reclamare una visione non distanziata, una percezione non solo frontale, da parte del pubblico, ma attraversamenti, partecipazione, interazione.

Così s'avvia la produzione, sulla base di un budget non alto per un film musicale, un milione di dollari dell'epoca - siamo nel 1974. Il tutto deve essere concluso nell'arco di pochi mesi. Luoghi delle riprese, il teatro di posa Hammer, negli Bray Studios, e un castello nello Berkshire, in Gran Bretagna, già assai sfruttato come ambiente per film dell'orrore. La scelta è perfetta. Non poteva darsi miglior contesto per il film.

A impersonare i fidanzatini, impacciati e tutti da scoprire, Brad e Janet, la produzione chiede possano essere attori piuttosto noti, meglio se americani. La scelta cade su Barry Bostwick e Susan Sarandon, all'epoca fidanzati. Il resto del cast è quasi per intero quello del teatro, con Tim Curry protagonista, Richard O'Brien, che impersona il maggiordomo Riff Raff, tipo del servitore, gobbo, pallido e scheletrico, secondo i canoni più ovvi del repertorio horror. Meatloaf, che era comparso nella versione americana (e sulla scia del successo del film avrebbe poi avuto un'intensa carriera come cantante, scalando le classifiche del genere *heavy metal*, sino a vincere un disco di platino), anche nel film impersonerà Eddie. La Magenta di teatro e pellicola si corrispondono. Diverso è il Narratore, giacché il Narratore della versione musical

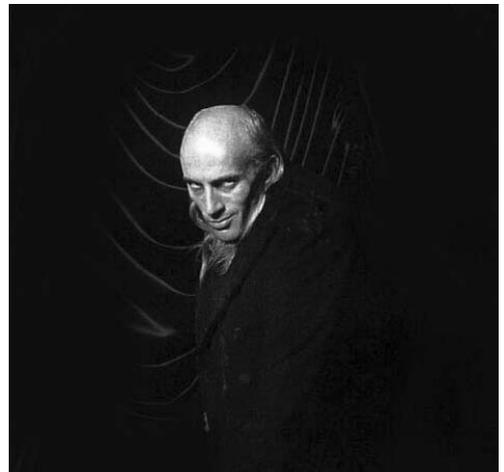
nel film diventerà il dottor Scott, mentre un altro attore, voce molto nota del teatro e della televisione inglese, Charles Gray, impersonerà nel film la figura del Narratore. I cambiamenti nel cast, comunque, sono piuttosto ridotti. Il tutto risulta utile rispetto alle intenzioni degli autori, di conservare al massimo il carattere piuttosto intimo, come di una produzione indipendente, che è della versione teatrale, e che vogliono confermare anche nella traduzione in pellicola.

Nel transito dal musical al film, l'impaginazione della storia incontra alcune variazioni. Innanzitutto un preludio, che riguarda il matrimonio di due amici dei protagonisti, cui essi partecipano, come invitati. È questa celebrazione e la festa che ne segue a ispirare loro - soprattutto a lui, come per emulazione - il coraggio di dichiararsi; finalmente, dopo tanto vibrare all'unisono, che non ha ancora trovato esito in un abbraccio, in un bacio, possono dirsi fidanzati. Decidono di partire per andare a incontrare il loro professore al college, il dottor Scott, che sentono, in certo senso, come il nume tutelare della loro unione. Un temporale li costringe a cercare aiuto e rifugio in un maniero inquietante, abitato da strani esseri - i transylvani. Qui un'altra variazione. I fantasmi del musical sono diventati degli alieni, i transylvani, appunto, che provengono dal pianeta Transsexual, e ora abitano questo castello, base per le loro attività sovversive, che sono tenute sott'occhio dalla FBI. Impegnato in questa missione è il dottor Scott, professore per copertura, in effetti agente segreto. Il suo compito è capire le intenzioni degli alieni, soprattutto del loro capo, lo scienziato transessuale, il "dolce travestito" Frank-n-Furter. L'apparizione nel film di Frank-n-Furter, per ottenere un effetto di maggiore tensione, è ritardata. La danza dei transylvani, il *Time Warp*, che seguiva l'entrata in scena del protagonista a teatro, dopo l'intonazione di *Sweet Transvestite*, qui la precede, provocando un ulteriore ritardo nella prima presentazione dello scienziato, bizzarro e inquietante, col suo combinare maschile e femminile, nell'abbigliamento, nel trucco, nel modo di presentarsi: un'ampia esibizione di simboli di seduttività femminile, ma anche certo approccio diretto, ruvido, aggressivo e violento, propriamente maschile, soprattutto nei confronti dei sottoposti. Scatti umorali e capricci, sogni di barocca fioritura del particolare, lo rendono più partecipe del femminile, nella visione stereotipa che s'ha del genere, e che la sua brama di espressione identitaria vuole fortemente incarnare. Per restare nell'ambito dei mutamenti introdotti dal film, c'è l'aggiunta della scena in cui il gruppo degli ospiti di Frank, suoi invitati a cena, si pasce delle membra del corpo di Eddie, precedente amante del protagonista, da lui ucciso a picconate.

Accanto ad aggiunte, vi sono anche tagli. Magenta, che serve il padrone di casa insieme al fratello, il maggiordomo Riff Raff, non è visibile in video, quando canta la canzone d'esordio. In teatro appariva in scena, vestita da Usherette. Nel film si ascolta la sua voce, mentre i titoli scorrono su un'immagine di labbra in movimento, rosso fuoco - per l'abbondante rossetto che le disegna - sul nero, mentre articolano le parole della canzone, *Science Fiction / Double Feature*. Un altro taglio riguarda la canzone *Once in a While*, in cui il fidanzato, Brad, canta il suo sconcerto per la scoperta del tradimento da parte della sua amata, Janet. Nel film questa scena scompare. Infine, ricordiamo il taglio della scena di Frank al trucco, prima dell'apertura del *Floor Show*.

Nel confronto di musical e film si ricava, in questo, una maggiore tendenza a offrire sottolineature realistiche, in una misura a volte esagerata, sino a produrre un effetto come ironico, nel fare il verso al genere horror. A questo valga anche certo indulgere quasi incombente, ma mai avvolgente, del colore rosso,

offerto in situazioni nette, in cui campeggia, separato e geometrico, nel contesto di una luce quasi fredda. Nelle intenzioni degli autori il film doveva essere girato in bianco e nero, con l'artificio del colore rosso per le sole labbra del protagonista. La produzione ha imposto una scelta più comune e familiare, di una pellicola interamente a colori. Gli autori vi si sono adattati. Traspone, tuttavia, l'intenzione originaria, nell'ambientazione scenografica, che, essendo stata pensata e realizzata rispetto al risultato inizialmente progettato, del bianco e nero, conserva un senso assai particolare delle dinamiche cromatiche. Si veda con attenzione il film nelle scene del *Time Warp* e del *Floor Show*; vi si ricava un effetto come di straniamento, nel rapporto tra l'impostazione delle scene e il procedere filmico. Questa sensazione, come di una struttura ancora aperta, non perfettamente compiuta, lasciata insoluta, in uno stato di relativa dissonanza, è diffusa un po' in tutta la partitura filmica, e ne costituisce un importante tratto di caratterizzazione linguistica.





Approfondimenti Cultura camp

Quella di *cultura camp* è una definizione, che spesso viene usata in relazione a *The Rocky Horror Picture Show*, per indicare come il film abbia saputo raccogliere l'esigenza, diffusa presso la popolazione omosessuale, soprattutto a partire dagli anni '70, di trovare riconoscimento per sé, in quanto minoranza dotata di una propria cultura. L'omosessualità, non più anomalia nel comportamento sessuale, non più deviazione da vivere nell'ombra, vergogna infamante, chiede di trovare spazi di riconoscimento pubblico in quanto stile di vita, con un proprio sistema di valori, una propria, particolare visione del mondo. In questo senso si fa orgogliosa affermazione di sé in quanto identità altra, alternativa, diversa, minoritaria, legittimata ad esserci, ad avere propri luoghi di espressione, incontro, dibattito.

L'industria culturale inizia a pensare i suoi prodotti anche rispetto a quest'altra forma di pubblico, che ora non teme più di rendersi visibile, e anzi reclama la possibilità di rispecchiarsi, nell'arte, nella letteratura, nella moda, in linguaggi e temi che apprezza e trova particolarmente consonanti. Si forma l'idea di un pubblico gay, rispetto al quale anche l'industria culturale cerca di promuovere prodotti studiati, per venire incontro a una fascia di popolazione, la quale non chiede più di essere ignorata o lasciata nell'ombra, ma di ottenere spazi e consenso, di essere legittimata a rendersi visibile e presente. La moda, la pubblicità, sempre molto sensibili all'evoluzione dei comportamenti sociali, hanno subito recepito l'evoluzione che ha riguardato la percezione dell'omosessualità, e hanno ulteriormente arricchito i loro linguaggi, con una serie di messaggi diretti al nuovo tipo di pubblico.

È certo che il '68 ha rappresentato un discrimine importante rispetto alla trasformazione dei comportamenti individuali e sociali. Vecchi ordini e gerarchie decadono. Una ventata rivoluzionaria investe la società, la quale è in pieno fermento, perché un'intera generazione, di là dalle distinzioni in classi, afferma l'esigenza di un cambiamento, che liberi gli individui, consentendo loro spazi di autonomia e creativa definizione di sé. Anche gli orientamenti morali subiscono gli effetti di un vero e proprio terremoto, che vuole scardinare, in senso libertario, gli ordini tradizionali, basati sui capisaldi della famiglia, del rispetto della tradizione, delle convenienze sociali, delle regole.

Da qui l'assunzione di comportamenti trasgressivi, rispetto a ciò che la norma sociale impone, come legge o come abitudine, comportamento riconosciuto e accettato. Da qui, anche, la volontà di destituire di

valore l'idea di famiglia come istituzione assoluta, irrevocabile, con gerarchie definite e una distinzione funzionale dei ruoli, poggianti sull'idea della separazione di genere tra maschile e femminile. La voglia di colpire l'istituzione è totale. La famiglia è da ripudiare, in quanto luogo della consuetudine, della repressione, della formazione del cosiddetto senso comune. Dal punto di vista della donna, è lo spazio in cui essa viene reclusa e oppressa, impedita ad esprimersi in quanto persona, dotata di una sua soggettività, di un'identità autonoma. Nell'ambito della famiglia non assume alcun senso, se non come deviazione, bizzarria, perversione, la omosessualità, la bisessualità, il travestitismo. La nuova cultura, promossa dal movimento del '68, prospetta l'idea che queste forme dell'identità sessuale non siano abnormi, ma ulteriori forme di linguaggio per essa, e, nella sua volontà di disgregare gli ordini tradizionali, forse la stessa idea di ordine, le pone in primo piano, concependole come portatrici di valori nuovi.

La popolazione omosessuale sente con favore la tendenza intrapresa, per il riconoscimento di senso, rispetto a una cultura che è rimasta, sinora, sottotraccia, tenuta nel silenzio. È in questo momento, negli anni '70, che si afferma la necessità di fare il punto su questa cultura, che ora può in qualche modo rilassarsi, riflettere su di sé, definire alcuni punti di orientamento essenziale. Riferimenti potranno essere, ad esempio, in autori come Gide, Proust, Genet e Yourcenar, Satie e Britten, Visconti, Pasolini e Fassbinder, Warhol e Bacon, Foucault, tutti scrittori, musicisti, registi, artisti, filosofi che tessono la loro arte con il filo di una sensibilità e di una esperienza che risulta fortemente segnata dalla appartenenza omosessuale. Ma potranno essere anche autori, che riflettono sulla condizione omosessuale, pur non vivendola in prima persona, e tuttavia la arricchiscono ulteriormente di margini di riflessione critica: è il caso di Sartre e Deleuze, ad esempio. C'è poi tutto un intorno di luoghi d'affezione, di icone della cultura omosessuale, che pure contribuiscono a fare identità e comunità. *Rocky Horror* ha finito per svolgere questo compito, rispetto al pubblico omosessuale, anche se il suo pubblico, poi, è molto più vasto e articolato. Esso costituisce un *cult movie*, dotato della capacità di riunire e divertire, con la particolarità di indicare un momentaneo abbandono della coazione all'impegno. Dal punto di vista della questione omosessuale, esso spurga gran parte dell'ideologismo che spesso la riguarda, e esibisce una richiesta di leggerezza e autoironia.

Agli inizi del secolo scorso, in città come Parigi e Berlino, animate da una vita culturale vivacissima, se-

gnata dalla presenza di avanguardie impegnate nel senso della massima sperimentazione, anche il comportamento omosessuale aveva potuto trovare espressione e rappresentazione nell'arte. Il cabaret non temeva di portare sulla scena l'omosessualità o il travestitismo, come la letteratura amava parlare del corpo e della sessualità. È una condizione di libertà che non è destinata a durare. La fluidità che accompagna le esperienze artistiche dei primi decenni del secolo presto viene ridotta a termini più ragionevoli e controllati, con una richiesta di ordine e pulizia, che è dapprima avanzata dall'interno, in termini di posizione estetica, e presto affermata come divieto politico, contro l'arte degenerata. Con gli anni '30, non solo i linguaggi più avanzati vengono messi a tacere, ma ogni discorso dell'omosessualità, e più in generale di una sessualità libera o non conforme ai modelli ufficiali, risulta estromesso. Nazismo e fascismo perseguitano gli omosessuali. Dopo la guerra, cadute le dittature, permane un'enorme censura rispetto all'omosessualità.

È con gli anni '70, come si è detto, che muove i primi passi una volontà di riflessione sulla necessità che la cultura omosessuale trovi spazi di riconoscimento pubblico. Si tratta di un movimento che inizia in quegli anni, ma ha riguardato anche i decenni successivi. Si è fatta molta strada nel riconoscimento dei diritti degli omosessuali. Anche al livello della percezione comune, intorno al comportamento omosessuale, si è sciolto quel misto di atteggiamenti, fatto di irrisione, risentimento, diffidenza, ostilità, che costituiva una reazione abbastanza diffusa. C'è indubbiamente molta più tolleranza. La stessa cultura omosessuale oggi può scendere dalle barricate, dedicarsi a una visione più sensibile di sé, resasi duttile e sfumata, nella volontà di cogliersi dall'interno, non solo come campo separato, ghetto, luogo delimitato e circoscritto, concentrato nella funzione di difesa e di rafforzamento del senso identitario, ma capace di sentirsi ciò che effettivamente è, qualcosa di composito, un caleidoscopio, una molteplicità di tendenze, visioni, sensibilità.



Approfondimenti

Una moda: il fenomeno della "audience participation"

The Rocky Horror Picture Show è un film che ha incontrato notevoli difficoltà, all'inizio, per affermarsi, avendo avuto poca attenzione da parte della produzione, al momento del lancio e della distribuzione. C'era probabilmente il timore di scontrarsi con il gusto del pubblico, mettendo sul mercato una pellicola così poco convenzionale. Certo, era da considerare il successo internazionale del musical come un precedente promettente, pesava, tuttavia, l'ombra di un'accoglienza piuttosto distratta a New York, a Broadway, centro riconosciuto del musical ufficiale. Tuttavia, ai primi scricchiolii, alle prime avvisaglie di un insuccesso possibile, di una certa diffidenza da parte del pubblico, e di rifiuti da parte della critica, la pellicola viene ritirata. Siamo nel 1975, e i circuiti ufficiali hanno dato il loro giudizio.

La produzione pensa di provare la circuitazione in ambiti più indipendenti. Qui inizia a definirsi quello che sarà il fenomeno *Rocky Horror*. Il film riceve una certa attenzione, soprattutto da un pubblico giovane. Si diffonde la notizia, di questo film singolare, che appassiona, con il suo incedere strambo e imprevedibile, che sollecita il lato fantastico dell'attenzione del pubblico, e invita a un atteggiamento aperto e rilassato verso il mondo. Molti ritornano a vederlo. Ci si ritrova: il film diventa un'occasione per confermarsi nell'idea, comune a chi si riunisce in queste occasioni, che bisogna essere leggeri e aperti rispetto alle proprie contraddizioni. Dare corso alle proprie debolezze, lasciar fluire le dissonanze incoerenti, dare spazio agli ossimori viventi che si è. L'arte tradizionale spesso rifiuta tutto questo, si costituisce in quanto lascia fuori l'incoerenza, il rumore, il dubbio. Essa risolve i contrasti. Ciò che è in contraddizione, secondo la narritività tradizionale, è sempre funzionale a un progetto di risoluzione formale, che, quando si realizza, compie l'opera e la definisce in una forma stabile ed equilibrata. *The Rocky Horror* ammette l'errore, il polimorfo, rendendoli linguaggi ammessi a significare, con un di più di ragione, se sanno produrre piacere e divertimento. Il *trash* è ciò che è irrisolto, combinazione pasticciata del diverso, scarabocchio. *The Rocky Horror* è piacere infantile e innocente dello sporco, della combinazione incoerente, del guazzabuglio, dell'intreccio valevole per se stesso, non funzionale, che si chiama sempre fuori rispetto a un progetto unitario e chiarificatore.

È tutto questo che attrae un pubblico sempre maggiore, e disegna la possibilità di un successo di gran-

di proporzioni, in un arco di tempo piuttosto lungo, che sarà di anni. La Fox, la casa distributrice del prodotto, si rese conto presto di questa possibilità, e decise per un rilancio del film che assecondasse proprio questa via autonomamente intrapresa dal film, della diffusione della notizia per vie informali. Decise, perciò, di sostenere l'idea di una proiezione a partire dalla mezzanotte, in teatri e cinema legati a circuiti indipendenti, abbandonando la formula consueta di una distribuzione intensiva del prodotto, per un arco limitato di tempo. *The Rocky Horror Picture Show* nasce già nell'idea di essere un prodotto d'essai, un *cult*, anche a livello promozionale.

La particolarità di queste proiezioni è che a un certo punto il pubblico inizia a partecipare attivamente, con sue battute, agitando oggetti, movendosi, ballando; inizia, cioè, a improvvisare sui dialoghi e sulle scene. Il contesto in cui *The Rocky Horror* inizia a definirsi, come particolare fenomeno della cinematografia, è quello per cui si va ad assistere non solo a un film, ma a partecipare a un evento, a una festa collettiva. È in questo spirito che il pubblico inizia ad uscire dall'anonimato, a trovare una sua dimensione di intervento creativo e di partecipazione esibita a quanto proposto dallo schermo. È la festa di chi ama travestirsi, giocare con il proprio genere e i ruoli sessuali, e trova un ambiente dove può fare questo senza essere censurato, uno spazio franco accogliente rispetto a ciò che è diverso e ha bisogno di trovare espressione e riconoscimento per sé. È la festa di chi ama i film di serie B, che la pellicola richiama continuamente, e trova così accentratato il suo gusto, con un di più rappresentato da un continuo citare, che offre il destro per riconoscimenti intellettuali e comparazioni. È la festa di chi ama lo spirito della festa, dello stare insieme per divertirsi, di chi ama la notte come luogo di una creativa messa in gioco di sé. Il passo a una vera e propria interazione con la pellicola è presto compiuto, una moda avviata. I dialoghi sono piuttosto lenti, lasciano come vuoti, margini di intervento, che il pubblico, improvvisando, decide di riempire. Si crea un nuovo ritmo, che non è solo quello del film, ma quello offerto dal contrappunto tra il film e il pubblico, tra ciò che è presente nella pellicola, ma come dato eventuale, e ciò che è stato tenuto all'esterno, e continuamente il film mostra di evocare, domandare per sé, come senso ulteriore, comunque necessario. In alcuni luoghi di proiezione, cinema che diventano a loro volta luoghi di culto (a New York è il "Waverley Theater", a partire dalla fine degli anni '70, a Milano sarà il "Mexico" all'inizio degli anni '80), accade che durante la proiezione, su un palco, gruppi di attori tendano a riprodurre ciò

che accade nel film, o a variarlo. Così promuovendo un'altra stratificazione linguistica, oltre la pellicola, in rapporto con quella, ma più immediatamente, anche, in relazione con lo spazio del pubblico. Tre ambiti dialogano continuamente tra loro, lo schermo, lo spazio davanti a questo, e l'esterno del pubblico. Si scambiano continuamente ruoli, ammiccano, si lanciano suggerimenti, si provocano reciprocamente, in una condizione in cui l'improvvisazione è ritenuta lecita, il possibile ammesso a essere presente. In *Saranno famosi* (tit. orig.: *Fame*. Usa 1980), di Alan Parker, due dei giovani protagonisti, entrambi studenti attori della "Performing Arts School" di New York, si recano proprio al "Waverley", a seguire una delle proiezioni di mezzanotte, con attori davanti allo schermo, e con la presenza di colui che è considerato il guru dell'*audience participation*, punto di riferimento per il club ufficiale degli appassionati del film, Sal Piro. I due sono una coppia, lei, di famiglia ebraica, timidissima, con una madre ossessiva, che inibisce un talento altrimenti capace di prendere il volo; lui portoricano, con l'ossessione di un attore

comico che è il suo mito, e cui vuole assolutamente assomigliare, proveniente da un ambiente difficile, duro e violento. Vanno a vedere il film perché c'è modo di divertirsi, stare insieme, fare festa con altra gente, giovani che vogliono dare sfogo alle loro fantasie, fare rumore, muoversi insieme, ridere, interrompere, per una volta, il tempo comune, ordinato e impegnato, della responsabilità, delle funzioni assegnate, dei compiti da svolgere. Nel film si sente Sal Piro invitare i "virgins" - vale a dire i neofiti della pellicola e dello spettacolo intorno - sul palco, provocando la reazione della ragazza, che, con altri nella sua medesima condizione, si disporrà, con certo piacere liberatorio, a imitare quanto accade sullo schermo a Janet. Gioco sui film di evasione, *The Rocky Horror Picture Show* diviene luogo in cui la evasione è eletta e ideologia, continuamente affermata, con forza, da un pubblico che conviene alla visione del film come a un rito, a voler affermare il senso e la bellezza singolari di ciò che non ha funzione, è inutile, puro gioco di finzione, travestimento, divertimento, carnevale.



Approfondimenti

Jim Sharman, regista: filmografia

1. *Shock Treatment* [tit. orig.: *Shock Treatment* (1981)]. Con: Jessica Harper, Cliff De Young, Richard O'Brien, Patricia Quinn, Charles Gray, ecc. Musiche orig.: Richard O'Brien, Richard Hartley. Mus., USA, color.
2. *The Night, the Prowler* (1978). Con: Ruth Cracknell, John Frawley, Kerry Walker, John Derum, Maggie Kirkpatrick, ecc. Musiche orig.: Cameron Allan. Dramm., Australia, color.
3. *Summer of Secrets* (1976). Con: Arthur Dignam, Rufus Collins, Nell Campbell, Andrew Sharp, Kate

Fitzpatrick, ecc. Musiche orig.: Cameron Allan. Comm., Australia, color.

4. *The Rocky Horror Picture Show* [tit. orig.: *The Rocky Horror Picture Show* (1975)]. Con: Tim Curry, Susan Sarandon, Barry Bostwick, Richard O'Brien, Patricia Quinn, ecc. Musiche: Richard O'Brien, "The Rocky Horror Show". Mus., UK, color.
5. *Shirley Thompson Versus the Aliens* (1972). Con: Jane Harder, Helmut Bakaitis, Olive Brown, Sheila Carroll, June Collis, ecc. Musiche orig.: Ralph Tyrell. Comm., Australia, color.

(N.B.: Non tutti i film di Sharman sono stati distribuiti in Italia. I film distribuiti risultano, nell'elenco, con il titolo dell'edizione italiana, mentre tra parentesi quadra è il titolo originale)

TOMMY

Tommy



Regia: Ken Russell; **musica:** Pete Townshend (con contributi di Sonny Boy Williamson, John Entwistle, Keith Moon); **testi:** Pete Townshend (con contributi di Williamson, Entwistle, Moon); **soggetto:** da *Tommy*, doppio album, di Pete Townshend e The Who; **sceneggiatura:** Ken Russell; **fotografia:** Dick Bush, Robin Lehman, Ronnie Taylor; **montaggio:** Stuart Baird; **scenografia:** John Clark; **costumi:** Shirley Russell; **coreografie:** Gillian Gregory; **montaggio delle musiche:** Terry Rawlings; **riprese sonore:** Iain Bruce, Ron Nevison; **produzione:** Robert Stigwood e Ken Russell; RSO; **origine:** GB 1975; **durata:** 111' colore.

Interpreti: Ann Margret (Nora - la madre di Tommy), Oliver Reed (Frank - il patrigno), Roger Daltrey (Tommy), Elton John (il mago del flipper), Eric Clapton (predicatore), Keith Moon (zio Ernie), Paul Nicholas (cugino Kevin), Jack Nicholson (medico), Robert Powell (capitano Walker - il padre di Tommy), Tina Turner (regina dell'LSD), Barry Winch (Tommy bambino), Victoria Russell (Sally), Ben Aris (reverendo Simpson), Pete Townshend (se stesso), The Who (se stesso); **direzione musicale:** Pete Townshend; **album:** Polydor

Composizione formale e linguaggio audiovisivo

Articolazione formale e stile

Ken Russell innerva il suo stile di un'apertura, che gli è propria, a modalità del linguaggio non del tutto corrette. Ciò nel senso che egli promuove non tanto l'idea dell'immagine centrata, del discorso che scorre senza ostruzione, della massima coerenza stilistica, come accade in molti registi, i quali aderiscono a una forma classica, composta, risolta del linguaggio cinematografico, ma vuole aprire spazi di manovra al rumore, allo sporco, a materiali di riporto, a ciò che nell'arte, in genere, non trova ammissione, in quanto provocatorio, di difficile o impossibile manipolazione. Russell ambisce a realizzare la possibilità di lavorare con i margini del linguaggio. Spesso l'arte tende a promuovere il lavoro su materiali eletti, scelti, ampiamente filtrati, e quindi sottoposti al lavoro di organizzazione in forme unitarie, complesse, anche queste molto elaborate e studiate. In Russell, l'idea della formazione, di ciò che è passibile di essere tradotto in una formula artistica, è molto elastica e flessibile, lascia passare molte voci, nell'idea, evidentemente, che la densità materiale, il molteplice, costituisca un valore nella mani dell'artista.

Egli trova ampia ispirazione nel mondo circostante; l'attrae ciò che costituisce rumore di fondo, il margine sfilacciato della realtà, quello che non trova considerazione. In questo senso egli può ricevere spunti dall'ossessione estrema, dalla follia centrifuga, dal sordido, dal maniacale; ma anche dall'ovvio. In entrambi i casi siamo di fronte a ciò che non ha voce. Nel primo, in quanto esperienza disarticolata da qualsiasi contesto, deriva priva di orientamento, scatenamento irrelato del possibile; nel secondo, in quanto semplice rumore di fondo, cornice per altro, materiale di base privo di qualsiasi vocazione alla figura.

Ecco, quindi, uno stile che non manca di mettere in quadro proprio l'ovvio, il luogo comune aborrito, riferimento negativo per quanto voglia dotarsi di un'identità, assumere il senso della figura in rilievo, di un percorso autonomo e indipendente. Ponendo in evidenza, nel film, proprio il massimo del kitsch, questo risalta in una magica aurorali-

tà, colpisce la percezione come un evento lancinante, della massima nettezza. Allo stesso modo, Russell non manca di lavorare sull'estremo, indulgiando su esperienze e immagini che si pongono al limite della percezione. La follia, la morte, il disfacimento morale e fisico, il corpo violato, sono temi che i suoi film toccano, espressi fuori da una cornice ideologica che li ordini in un senso continuo, mostrati in uno stato di presenza diretta, immagine che rinvia a se stessa, lasciata brillare, e provocata a trovare così, nella risonanza che si produce in un intorno piuttosto libero da prestazioni funzionali, delle vie di relazione.

La percezione è posta in una condizione paradossale. Portata a subire il brillio dell'evento-immagine, a farsene penetrare, nello stesso tempo trova spazio per un vasto lavoro associativo, che la provoca, quindi, alla partecipazione, a promuovere autonomamente il senso del film. Certamente il gusto di Russell non si rivolge verso atmosfere avvolgenti. Il suo lavorare a premere direttamente sul soggetto che percepisce non ha nulla di morbido, non provoca il senso di una materialità vicina e presente, cui abbandonarsi in uno stato come di sogno. I suoi sogni sono incubi, visionarietà vigile e piuttosto ansiosa. Le sue immagini sono massimamente penetranti, acuminata, dissonanze ben lavorate, affinché siano sature, come prive di trasparenze, poco disposte ad essere attraversate. Così colpiscono, trafiggono, e nello stesso tempo lasciano vivi, gli occhi aperti, la coscienza sempre sveglia. Per questo, si è avvinti al suo percorso, che è come un viaggio mai prevedibile, nello stesso tempo desti, pronti a cogliere il tutto molto analiticamente.

Questa visionarietà acida e poco morbida, espressionistica, dove tutto rapprende in un universo saturo di eventi e sensazioni, e tuttavia come congelato, raffreddato, dove anche le sbavature sono materia rappresa, nulla di acqueo e sospeso, ma qualcosa di duro e presente, è un modo dello stile che è di Russell.

In *Tommy*, Russell, tenuto nella massima libertà da una narratività, che si libera verso il paradossale e il visionario, come anche dalla presenza della musica, che consente

una temporalità maggiormente aperta, sottratta alle regole della verosimiglianza, può giocare su una grande varietà di formule. Non manca il gioco ironico, ma anche più seriamente timbrico, rispetto al kitsch, che sollecita la percezione, in un gioco di facili svelamenti, ma anche cattura, a diversamente osservare, ciò che, oggetto di valutazione, e immediatamente relegato a un'appartenenza, è deprivato di valore, quindi non visto, non osservato. Qui si dà come la contemplazione del kitsch, posto in cornice, esaltato in una dimensione che lo rende capace di significato, e inoltre di una sua risonanza autonoma. Si prenda l'avvio del film, con le immagini dell'idillio d'amore, le quali recano evidenti rinvii a film di genere, a certa fotografia, che promuove il senso del massimo artificio, della posa sottolineata, dell'ambiente che converge massimamente, rispetto al significato che si vuole promuovere. Tutto è fortemente rilevato, sin quasi ad assumere un aspetto bizzarro, fortemente interrogativo, e su questo Russell ama giocare.

Un altro aspetto propriamente di Russell, che ritroviamo nel film, è l'esercizio di una forte pressione alla percezione, con uno studio dell'immagine esasperata, rivolta verso zone estreme. Tipica la sequenza della costrizione al viaggio per droga (in *The Acid Queen*), dove la fantasia del regista si accende a trovare descrizioni estreme, combinazioni e sovrapposizioni inattese, prospettive fortemente deformate, colorazioni torride, psichedelici movimenti di macchina.

C'è poi anche il discorso sui media di massa, soprattutto su televisione e pubblicità, che in Russell si fa estremamente critico, e attinge a rappresentazioni fortemente parodiche, o intrise di un rifiuto massimamente evidente, nell'immagine che urta e dissuona. Così, la televisione che rilascia materia immonda; la pubblicità, con le sue intrusioni che chiamano a disconnettersi dal mondo, dal senso di un rapporto critico con le cose; il concerto rock, con tutte le sue semplificazioni, e una relazione pubblico-palco, nel senso della proiezione fideistica. Anche la religione, non manca di essere esposta a una certa critica, quando si affidi a un tale modo del rapporto, che depriva

il soggetto del senso della scelta, e tutto invia al fuoco dell'esaltazione generale, mentre certuni non mancano di sfruttare in business il bisogno religioso.

Tommy racconta la storia di un bambino, che nasce quando il padre è già perduto, lontano, inghiottito dalla guerra; egli viene al mondo nello stesso giorno in cui si festeggia la fine della guerra, la vittoria, l'arrivo della pace. Nasce, quindi, in una situazione di contrasto. La madre è felice del suo arrivo, che gli rinvia, però, anche, bruciante, l'immagine del marito morto, disperso in guerra. Ciò che intorno respira di festa, è frutto di un prezzo, da lei pagato personalmente, e impresso nel suo bambino, che nasce orfano, privato di una parte di sé.

Tommy nasce come già minato nella sua innocenza, frutto di una contraddizione, di una lacerazione che lo precede. Questo è il destino che si porterà sempre avanti, di un volo tarpato già prima di essere intrapreso. È questo che conduce, come una catastrofe inevitabile, verso il primo trauma, quello che lo riduce a rendersi assente al mondo, mentre nel frattempo il delirio lo invade, e poi anche verso i successivi, ormai giovane, quando l'impossibilità ad agire, a promuovere una qualche difesa rispetto a ciò che lo circonda, che gli sopraggiunge nei termini di qualcosa di incomprensibile, consente i più turpi abusi da parte degli altri.

In seguito Tommy trova la via di una ricomposizione, per ramificazioni imperscrutabili, tutte interne al suo mondo intrapsichico, che infine lo conducono alla pratica del flipper, rispetto a cui egli riesce miracolosamente, nonostante sia cieco e sordo, oltre che muto. Suscita l'appetito dei media, per via di questa sua paradossale capacità, esercitata ai massimi livelli. Resta tuttavia nel suo silenzio interrogativo, pura icona di un successo vissuto passivamente, astrattissima rappresentazione della condizione della star. In seguito, il rapporto con la madre, cruciale nel blocco psicologico che lo ha aggredito, si risolve nell'attraversamento improvviso, inatteso, di una soglia, che è come la rottura di una diga, che procura al rapporto con un oltre, il quale ha il sapore intenso della realtà, con la sua infinità

varietà, diversità. D'ora in poi Tommy vuole rendersi messaggero di un nuovo modo di stare al mondo, non convenzionale, che sappia cogliere la realtà nell'infinita gamma della sua bellezza, nella sua intrinseca tensione di libertà. Così anche gli uomini saprebbero mutare i loro rapporti, improntandoli non più a sfruttamento, ma ad armonica integrazione. Dà vita, con i suoi familiari, a una specie di nuova religione, che predica, nella disciplina del flipper - vissuta esasperatamente nella dimensione paradossale in cui l'ha praticata Tommy, cieco e muto, eppure capace di individuare il labirinto dei movimenti aleatori della pallina, e di interagire -, un modo, molto paradossale, quasi orientale, di liberare la coscienza. Suscita tuttavia il rifiuto da parte degli adepti, che distruggono tutto. Da qui la ricerca di una via altra, improvvisamente resasi evidente a Tommy, che è come un risalire a una dimensione massimamente originaria, a ulteriormente sottrarsi al discorso funzionale, per consegnarsi alla contemplazione della luce originaria: il massimo di svuotamento di sé, di qualsiasi voglia di presa sul mondo.

La struttura del film pare raccogliersi in alcuni archi di frasi, omogenei al loro interno, che raccolgono diversi numeri musicali. Questi archi sono rivolti verso un punto culminante, posto in prossimità della conclusione del segmento, che funziona da centro gravitazionale, verso cui si dirige l'azione, che in esso trova una soluzione e la spinta a proporsi in nuove situazioni. Si danno, quindi, zone formali diverse, coniugate da questo principio, che su tutto sembra sovrintendere, per cui la forma muove per snodi di tensione, che si producono con una certa periodicità, con regolarità ritmica. Ad essere compresi in un arco di frase, in una sezione, sono o due o tre numeri musicali. Si vedrà di seguito, come, in particolare, agisce questo ritmo, secondo quale ordine. Indichiamo che nell'analisi distinti i vari numeri musicali, mentre alcune lettere sottolineate indicano più vaste sezioni, che raccolgono, in archi omogenei, dal punto di vista narrativo e formale, le varie articolazioni interne. Si dà pure il caso in cui l'analisi individua ulteriori segmentazioni interne, dentro uno stesso numero

musicale. In questo caso si è adottata la scelta grafica di una separazione del paragrafo attraverso un più profondo "a capo".

L'analisi distingue dieci archi di frasi, indicati da "A" ad "L". Più ampie articolazioni formali raccolgono le varie segmentazioni, in alcune parti fondamentali, che sono indicate attraverso lettere dell'alfabeto greco.

Il percorso filmico, dal punto di vista del racconto drammatico, muove da una situazione massimamente risolta, serena, compiuta, e posta nella prospettiva di un'ottimistica fiducia verso il futuro, per presto precipitare nell'abisso della morte, della guerra. Vengono, così, immediatamente posti in campo, nelle prime sequenze, nella sezione "A", i nuclei fondamentali della storia, la quale muove nella dialettica di amore e morte, di riunione e scissione, di aggregazione e abbandono. In questo contrasto polare, che trova un massimo di tensione nella nascita di Tommy, si disegna la prospettiva del film.

Tommy, dopo una prima infanzia abbastanza tranquilla, tuttavia accanto a una madre che resta segnata dal lutto subito al culmine della felicità d'amore, subisce un primo, fatale trauma, che lo ribalta indietro, verso una condizione di assenza e di rifiuto a essere nel mondo. Il dirigersi verso l'impatto traumatico è descritto nella sezione "B", la quale si diparte da una situazione di relativa tranquillità, di artificiato benessere, in un campo vacanze, dove la madre incontra il suo futuro compagno. Nulla sembra preludere all'esito drammatico, che invece si rivela improvvisamente, in una notte, quando Tommy scopre qualcosa che mina fortemente la sua personalità, la ricaccia verso una condizione di massima dispersione, di silenzio assoluto, di totale passività al mondo. Scopre, probabilmente, che l'amore della madre per lui non è esclusivo; che l'uomo con cui ha preso ad accompagnarsi, anziché un semplice clown, un patetico animatore da club vacanze, allocatosi in casa per renderla più gradevole e divertente, vuole far fuori il padre, ucciderlo una seconda volta, minarne la memoria. Da questo culmine drammatico si diparte un altro arco di frasi, in cui troviamo Tommy bambino, ma ridotto in un

suo mondo, che appare ermeticamente chiuso all'esterno, e tuttavia presenta anche certi caratteri di vitalità, tutta interna, onirica. Sono frammenti irrelati, schegge deliranti, tuttavia qualcosa si definisce, immagini che poi ritroveremo nel film, a disegnare un percorso più consapevole: una sfera bianca, sorretta dal padre, mai dimenticato, la sigla gloriosa di qualcosa, un ballo perfettamente accordato sulla musica.

Per gli altri Tommy è ormai perso al mondo. Verso la fine dell'arco di frase "C", dedicato a Tommy bambino, nel seguito del trauma ricevuto, si disegna una figura sonora, che avrà un ruolo rilevante nell'architettura del film, collocata in punti chiave. Una preghiera, una invocazione, probabilmente alla madre, di trovare un contatto diretto, liberato, un abbraccio, che saprebbe far rifluire l'ingorgo traumatico generatosi.

La successiva sezione "D" definisce due quadri, rispetto a Tommy, ormai cresciuto, che indicano l'incapacità della madre e di chi sta vicino al giovane, di cogliere il senso della richiesta di Tommy, di trovare un contatto diverso, autentico, che non si serva di soluzioni delegate, convenzionali per entrare in rapporto con il male e risolverlo. Nel primo quadro è la delega a una religiosità tutta esteriore e iconica, che il regista immagina rivolta a Marilyn Monroe, immagine simbolo della cultura pop; nel secondo alla droga, erroneamente ritenuta capace di rendere massimamente aperta la sensibilità, liberata verso territori inesplorati. Entrambe le soluzioni sono invece illusorie, incapaci di risolvere la malattia di Tommy.

Il successivo arco di frase, "E", vede il quadretto familiare intorno a Tommy ulteriormente disfarsi, perdere di attenzione alla sua persona. In questa condizione, in cui egli viene ritenuto poco più che un oggetto, una presenza passiva, anche dai suoi cari, subisce alcune atroci sopraffazioni familiari, umiliazioni e abusi che lo segnano profondamente.

Inaspettatamente egli ritrova una direzione, nel contatto con lo specchio che gli rinvia non solo la sua immagine, ma alcuni varchi per emergere dal male, sino all'incontro,

del tutto inaspettato, con la pratica del flipper. In "E" l'incontro con il flipper rappresenta un altro culmine, che procura non solo la risoluzione dell'arco di frase "E", ma di tutta una parte del film, che qui incontra una più ampia svolta. Il flipper espone Tommy a una condizione paradossale, quella di essere cieco e sordo, e tuttavia di essere un campione dei massimi punteggi. Per questa paradossalità, i media si impossessano di lui e lo propongono come una star di grande successo e di grande seguito.

La sezione "F" rivela questa condizione di Tommy, come campione eletto delle masse, che la televisione veicola in tutte le case. Naturalmente essa vive proprio del dramma di Tommy, che resta irrisolto, nonostante i miliardi che entrano nelle casse familiari, e consentono una vita lussuosissima alla madre come al suo compagno. La madre coglie questa contraddizione, e qui, al culmine di "F", sempre verso i bordi dell'arco di frase, si colloca una tra le scene forti del film, quando, rompendo lo schermo televisivo, la madre si ritrova travolta da una materialità orribile, da un vomito assurdo di mescolanze nauseabonde. È la materia mediatica, il rumore altissimo di un'informazione che non fa più filtro su niente, che vuole solo perpetuare il rito del consumo e che invade tutto l'intorno.

Di seguito, in "G", c'è il tentativo di una soluzione nella medicina, la quale propone l'idea, invece, che un conflitto psicologico sia all'origine della malattia di Tommy; da questa considerazione, muove il tentativo della madre di risollevarlo Tommy, attraverso alcuni approcci, che si fanno più in linea con l'invocazione di sempre di Tommy, di trovare un tocco guaritore, una vibrazione emotiva, capace di ridonarlo alla vita. Alla fine della sezione "G" è un culmine improvviso, nella distruzione di uno specchio, immagine dell'ossessivo circolo in cui è involuto Tommy, ma anche di qualche varco di dialogo possibile, che procura il tuffo guaritore in un'acqua che finalmente lo riconcilia con il mondo, gli dona il sapore della realtà. È anche questo un culmine che non è solo contingentemente legato alla soluzione di "G", ma snodo per un più ampio discorso formale.

In "H" si distende l'inno di Tommy alla libertà trovata e la sua richiesta alla madre di tendere verso ideali elevati, di raccogliere intorno a sé, al proprio destino di star ascoltata, l'interesse di grandi masse, per una vita rinnovata e diversa, improntata alla scelta dell'amore universale.

In "I" si dà il montaggio di come l'idea di Tommy, di fondare un movimento di rigenerazione della cultura e delle mentalità, possa essere parassitizzata dall'interesse economico, trasformarsi in business. Accanto a questo, trovano esposizione due quadri, come parentesi illustrative di una condizione tipica, in ciò analoghi a quanto è avvenuto negli episodi contigui, della chiesa di Marilyn e della regina dell'LSD, in "D". Qui siamo di fronte a due ritratti di vita contemporanea, propri di una cultura fortemente improntata dai media e dal rock veicolato a livello industriale. È la vicenda di Sally, in cui si raccoglie l'immagine del fanatismo estremo, di coloro che instaurano come un contratto di vita per delega, rispetto alla star, su cui proiettano tutti se stessi. Il pubblico si ciba della star, vuole instaurare una comunione assoluta con essa, elidendo ogni senso della separazione, ogni residuo di identità autonoma. Accanto a questo inciso, c'è pure il racconto della violenza, che si lega al rock, nel fenomeno delle bande giovanili, le quali non hanno mancato, in alcuni casi, di interpretare il rock come invito al rifiuto del mondo, alla distruzione violenta di ogni immagine del potere, della legge, della norma.

Al culmine di questa sezione è l'apparizione in volo di Tommy, che tutta trasforma, dove egli passa, conducendo una vibrazione assolutamente liberatoria.

In "I" si ha la istituzionalizzazione del messaggio di Tommy per una vita cambiata, dove non valga più l'ostinata ricerca del successo, della produzione materiale, della misura del denaro, in riunioni organizzate, in una sorta di regola cui i fedeli devono conformarsi. L'ideale di comunità di Tommy vede tutti partecipare come soggetti, e nello stesso tempo alieni dalla volontà di affermazione individuale: in perfetta comunità con gli altri. Anche qui si esprimono enormi contraddizioni tra il senso di questo

messaggio, la sua istituzionalizzazione, e lo sfruttamento commerciale che vi si associa. Un primo segnale di rifiuto è in un accenno di rivolta, contro, proprio, questa contraddizione, per cui la nuova chiesa sembra non disdegnare il business. Qui è il culmine di "J". La sezione "J", che trova svolgimento nel luogo dove Tommy ha riunito i suoi fedeli, non manca di rinvii alla sezione "B", dove si descriveva il paradiso artificiale, del campo di vacanze. Anche rispetto alla collocazione, nella struttura generale, troviamo una corrispondenza, nei termini di una simmetria.

In effetti la forma del film è circolare, come testimonierà clamorosamente il finale, in cui letteralmente Tommy torna sulle orme del padre, dell'idillio di amore vissuto dal padre e dalla madre, alla cima di un monte, lo stesso che è posto all'avvio del film, in quell'ambiente che, probabilmente, ha visto la coppia concepire Tommy. Nelle sue parti finali, il film tende a creare stati di sempre maggiore rispecchiamento rispetto alle prime parti. E così definisce la più ampia sensazione di un arco, che, soprattutto nelle zone estreme del film, si definisce nettamente, nel senso della massima simmetria.

Comunque, si è detto anche di altri rispecchiamenti, così che la sensazione dell'arco è piuttosto diffusa, anche se qui accentua le sue sottolineature, mentre altrove è indicata per cenni, piuttosto che con segni continui e integri.

In "K", Tommy invita tutti a concentrarsi sul compito principale, la pratica liberatoria del flipper, da condurre nei termini che sono stati del maestro: cieco e sordo, in uno slancio puramente intuitivo, in una purissima sensazione del gesto da compiere, non funzionale, non calcolato, assolutamente risolto in se stesso. Al culmine di "K" è la rivolta generale, che porta alla morte della madre. Anche qui una simmetria. Alla morte del padre, alle prime battute introduttive del film, fa riscontro la morte della madre, trauma a cui Tommy risponde, riformulando il suo programma per una vita cambiata. Si tratta di compiere una totale rifondazione di sé, di consegnarsi all'acqua, ma per risalire all'origine, alla sorgente. Si ritrova, infine, sul monte, di fronte al sole che già aveva accolto il padre, in una prima imma-

gine. Qui il film individua la sua conclusione, in un moto fortemente esposto nel suo essere retrogrado, che ha un suo effetto notevole alla percezione, in quanto provoca all'idea della liberazione, dell'accordo conclusivo, dell'esplosione risolutiva, dopo tanto ansimare, stare in una condizione di irrisoluzione, di una parola sempre velata dal male, dal dramma, dall'inconcluso, dal corrotto. Prima di passare all'analisi, di seguito si dà uno schema dello svolgimento del film, il più possibile sintetico.

α				β						γ					δ				ϵ				α'			
A		B		C		D		E			F		G			H		I		J		K		L		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27

La parte "A" rappresenta l'introduzione del film, e insieme l'esposizione del nucleo drammatico fondamentale. Segue la parte "B", che trova un suo culmine drammatico ai bordi di "4", quando Tommy scopre la soppressione, la eliminazione del padre, complice la madre, che si rende parte attiva nell'intimargli il silenzio; egli, con il padre, è scacciato, estromesso dalla vita intima della madre. Questi due archi formali possono raccogliersi in una parte, " α ", che trova il suo punto focale, di massima tensione, catastrofe e apertura, nel trauma subito da Tommy. La parte "C" riguarda l'infanzia di Tommy, ormai malato. Ai bordi di "6", il culmine, che segna lo snodo dell'arco di frase nel successivo, della preghiera invocante di Tommy, che poi ricorrerà ancora nel film. In "D" si attua una ellisse temporale, che porta a vedere Tommy giovane, in due quadri che ritraggono due modi esemplari di ricerca della risoluzione della malattia e dei conflitti: la religiosità tutta esteriore, promossa dalla sensibilità dei media, che mira all'abbandono feticistico all'icona pop ossessivamente portata in processione e riproposta; la droga. In "E" si dà il quadro della deriva familiare e di una serie di abusi, che ulteriormente segnano Tommy. Ai bordi di "E", in "11", improvvisamente un'illuminazione, che lo porta a provarsi al flipper. È una prima, bizzarra, assolutamente imprevedibile, via, che il trauma assume, per trovare una risolu-

zione. Il vasto arco formale che si costituisce da "C" ad "E", riguardante la malattia di Tommy, bambino e poi giovane, sino al punto decisivo, della risoluzione improvvisa, nel flipper, costituisce una parte relativamente omogenea, che è indicata con "β".

In "F" i media si impadroniscono della figura paradossale di Tommy, che diventa una star di grande successo, ricchissima. Ma egli resta malato. È solo virtualmente guarito dai media, che tutto trituranò e elaborano in funzione del consumo. La TV squarciata vomita il suo orrido contenuto intorno. Snodo e culmine di tensione è nell'immagine della TV infranta che rilascia un fiume di materia indefinibile. In "G" si dà la spinta verso la definitiva guarigione di Tommy. Ai bordi della sezione, verso la fine di "16", è l'evento risolutivo, della caduta nell'acqua, che lo porta al contatto con il mondo, a comprendere il sapore della realtà e il senso della luce intorno. Le due sezioni possono essere raccolte in una più vasta parte, "γ", che riguarda la condizione rinnovata di Tommy, in una prima risoluzione, nel confronto con il flipper, che rappresenta un canale paradossale di comunicazione con il mondo, poi in un salto decisivo, verso un rapporto liberato, finalmente guarito, con le cose.

In "H" è una prima condensazione del messaggio di Tommy, rivolto a raccontare la necessità di una rifondazione di sé, verso forme di vita maggiormente autentica. In "I", accanto a indizi di sfruttamento commerciale dell'insegnamento di Tommy, due quadri di vita rock: il rapporto tra star e pubblico; il fenomeno delle bande giovanili, in genere mosse da una nichilistica volontà di distruggere tutto ciò che è segno di normalità e di autorità. Culmine ai bordi di "21": Tommy che plana sul mondo e tutto trasforma. Questa parte, in cui la figura di Tommy viene posta in relazione con certe tipicità della cultura rock, può rappresentare un'articolazione omogenea, nella definizione "δ". In "J" si ha la istituzionalizzazione del messaggio di Tommy in una vera e propria chiesa, e l'avvio di una parabola decadente. Snodo, verso la fine di "24", in un accenno di rivolta dei fedeli. In "K" è l'esercizio della disciplina che

Tommy propone come liberatoria, quindi il rifiuto della radicalità di essa, culminante in una definitiva rivolta, che tutto travolge e procura la morte della madre. Culmine in "26", con la esplosione violenta della folla, e la fine di tutto. Questi segmenti formali possono trovare sintesi in un più largo bacino, "ε". Si ha a che fare con la vicenda dell'istituzione del messaggio di Tommy in una regola, in un percorso, che è dapprima di massima solidarietà da parte dei fedeli, poi di sgretolamento e rifiuto.

In "L" è l'epilogo, sempre più fiducioso, nella strada intravista, di un ritorno all'origine, di un recupero della sorgente. Nell'epilogo il film si avviluppa come su se stesso e Tommy torna alla via del padre, al monte che aveva visto concepire la sua stessa nascita, il suo inizio. Da qui, anche, l'indicazione di "α", nella dimensione dell'analisi macroformale del film.

Si noti come, nelle articolazioni, si definisca un ritmo dotato di una certa regolarità, di tipo binario e ternario, secondo studiate alternanze. Tale ritmo può essere sintetizzato in questa serie numerica: 2 2 2 2 3 2 3 2 3 3 2 1, quando si osservi il film nelle segmentazioni di media dimensione, rappresentate dalle lettere dell'alfabeto latino. All'inizio il ritmo è abbastanza regolare, quindi si inarca in più vasti archi, per poi trovare più rapida sintesi, in un epilogo che accelera verso un suo esito massimamente esplosivo, glorioso. Rispetto alle segmentazioni che sono rappresentate dalle lettere dell'alfabeto greco, in rapporto con le scansioni intermedie, si realizza un ritmo del genere: 2 3 2 2 2 1, dove pure vale un'alternanza di binario e ternario. Si noti, osservando l'impianto formale, una tendenza alla simmetria, laddove questa struttura può trovare un suo centro in "γ" - la sezione della risoluzione del trauma -, e quindi indicare luoghi di parallelismo, nelle sezioni a sinistra e a destra, rispetto al centro del film.

Analisi

α

A

1. *Overture*

La sequenza, che nel film si lega alla musica del pezzo strumentale d'esordio, può dirsi, dal punto di vista del racconto cinematografico, articolata in alcuni segmenti interni, segnati da una certa omogeneità degli elementi trattati e dei modi del discorso.

Titoli principali sulle prime note della musica. Un pedale sonoro fondo, crea un orizzonte su cui può assumere figura un che di solenne. Anche l'immagine reca un analogo senso, di fissità e concentrazione. Mostra una figura in risalto, tuttavia lontana, nella luce di un sole grandioso. Tutto è virato in direzione dell'arancio, e suggerisce un confronto tra la grandiosità della luce solare e la figura umana, solitaria. Il sole rapidamente cala. In associazione al nuovo passo di una musica che prende a distendersi in un'esposizione più discorsiva, meno votata a significanze simboliche, anche l'immagine perde il colore aranciato, assunto dapprima, e la sagoma umana si sostanzia di connotati personali, mostrando la figura di un giovane, che discende dalla punta estrema del monte, e raggiunge una donna, la sua compagna. I due giovani sono in vetta a una montagna, che sovrasta un lago, e consumano un caffè. Si preparano per un ennesimo percorso in montagna, segnandoselo su una mappa. Il montaggio ce li mostra successivamente abbracciati, mentre fanno il bagno in un torrente. Quindi sotto un albero, su un prato verde, tra petali di fiori caduti dai rami. Infine, in un interno, mentre ballano lentamente, abbracciati. L'uomo veste una divisa militare. Alla musica si associa il trapano del trillo di un telefono. È la chiamata alla guerra per il capitano Walker. Nella prima articolazione della sequenza notiamo l'emergere, vagamente compiaciuto, di alcune immagini, caratterizzate da un trattamento molto stereotipato del piacere dell'abbraccio d'amore. Sono cartoline che segnalano il senso dell'amore romantico, con abbracci nell'acqua di un

torrente alpino, oppure dolci abbandoni in un prato verde, animato da petali sparsi. È un modo dello stile di Ken Russell, che si ritrova spesso nelle sue composizioni, dove l'autore non manca di colpire la percezione, con immagini inattese, perché riprese da altri contesti e inserite nell'ambito filmico, dove risaltano massimamente nella loro condizione, di oggetti di riporto. Vale anche certo divertito piacere di lavorare con materiali 'volgari', fatti emergere nella loro sfacciata presenza.

S'apre un'articolazione interna, nella sequenza della *overture*, e siamo in mezzo a immagini di macerie, bombardamenti, gente in fuga, il corpicino ormai cadavere di un bimbo. Alcune ballerine hanno abbandonato il teatro, indossano una maschera antigas, vengono incontro alla camera. Straordinaria quest'immagine, in cui vale la lenta precisazione del volto delle ragazze piumate e in costumi ridotti, in una maschera che rinvia all'idea della guerra e della morte. Sorprende anche il contrasto tra il costume, che richiama immagini di leggerezza e di svago, e la pesantezza orrificica della maschera. Studiata l'articolazione dei movimenti del gruppetto e delle direzioni assegnate. Una ragazza muove a destra della camera, due escono di campo a sinistra, una, invece, avanza sin quasi a primo piano e si ferma, prima di lasciare anche lei il campo. È come un balletto, con geometriche definizioni di ruoli e movimenti, rispetto allo spazio.

Infine il capitano lascia la moglie, per salire su un treno.

L'articolazione successiva ci mostra l'uomo a bordo del suo aereo, in guerra. In montaggio alternato sono immagini della moglie. La donna è sommersa dai rumori della guerra. Terrorizzata e in apprensione per la sorte del marito, si rifugia in un letto che è come una gabbia, che la tiene rinchiusa, separata e difesa dall'altrove di morte che è la guerra, ma anche prigioniera: spazio chiuso, di dolore, sofferenza e angoscia. La deflagrazione vicina di una bomba fa cadere la foto in cornice che ritrae il marito. Il vetro del quadro è in frantumi. È un presagio. L'immagine dell'uomo, visibile attraverso i frammenti di vetro, si lega all'im-

immagine dell'uomo che tenta di resistere alla caduta dell'aereo, che, colpito, precipita tra le fiamme. Il montaggio alternato ci mostra l'immagine del marito, che tenta inutilmente di governare l'aereo, e della moglie, che avverte che qualcosa di tragico, in quel momento, sta avvenendo.

2. *Captain Walker/It's A Boy*

L'immagine precedente si dissolve, in associazione con una musica che ha mutato carattere, prendendo un che di infantile e giocoso, su una nuova immagine di biglie, che mani immettono dentro un tubo di metallo. La musica semplice e quasi infantile di questa sequenza si lega a immagini che riguardano l'interno di una fabbrica di armi, dove la donna lavora. Gli uomini sono in guerra, le donne danno il loro contributo, fabbricando armi. Nel film le armi hanno un che di parodico. Sono quasi giocattoli, biglie, missili in miniatura. In questo trattamento ironico, è la sigla di un rifiuto reciso del gioco della guerra.

Tutto assume un tono irrisorio, sinché una messaggera entra in campo, chiede informazioni, quindi procede in direzione della donna, per consegnarle un telegramma. Allora la musica recupera figure e intonazioni precedenti, rendendosi più spessa e densa. Il telegramma comunica alla donna che ha perso il marito. Non è stato recuperato il corpo: è disperso, ma non abbia speranza di rivederlo vivo. La donna crolla a terra svenuta.



Il montaggio ci porta a immagini di festa, nella prospettiva da una finestra, che poi sapremo essere della stanza di un'ospedale, dove la donna è ricoverata, per l'imminenza del parto. La coppia aveva già concepito un bambino, quando l'uomo era stato chiamato a combattere. La guerra è finita, è stata vinta, e la gente gioisce in strada. Anche nell'ospedale c'è un'aria di festa, e riesce facile l'esortazione alla donna di essere felice per la guerra terminata e per l'arrivo del figlio, un maschio. Nasce un figlio, nel giorno della pace e della vittoria. La donna appare distrutta dal parto, dall'idea di ciò che le ha portato via la guerra, dal timore per il futuro che deve affrontare da sola, con un

figlio da allevare. È figlio della fine della guerra, della pace possibile. Ma è anche figlio segnato dalla guerra, orfano già nel grembo della madre, già toccato dalla morte, dalla perdita. Egli nasce avviluppato in una contraddizione, tra gioia e dolore, vita e morte, in una situazione che vede la madre lacerata da sentimenti contrastanti.

L'epilogo della sequenza, sulla coda della musica, ci mostra la donna, con altre vedove, davanti al monumento del milite ignoto, deporre una fragile croce di carta nell'aiuola antistante, e piangere. Mentre il bimbo, nella sua innocenza, è tranquillo, e presto si allontana a giocare.

B

3. Bernie's Holiday Camp

Immagini di svago e divertimento accolgono l'arrivo della madre e del bimbo, che ormai ha circa sei anni, a un campo di vacanze. Ne è a capo Frank, che ci appare come una specie di piazzista, dotato di pochi scrupoli, interessato soprattutto a corteggiare la donna, con mezzi non proprio raffinati, la quale tuttavia cede, sulla spinta, probabilmente, della solitudine, e dell'idea che possa ricostituire un nucleo familiare, un nido attorno al bambino, che non ha potuto avere un padre.

Le immagini del campo sono nello stereotipo del divertimento, dell'animazione vacanziera, tra improvvisati concorsi di bellezza, balli e giochi. Anche la musica agisce intorno a questo senso, assumendo, alla superficie, certe tipologie del leggero, dello svagato, le quali risultano inserite in contesti che le assegnano al carattere del gioco, dell'ironia, dell'umorismo, del farsesco. Canta Frank, con un recitato intonato, che suggerisce l'idea di un personaggio astuto, che sa essere persuasivo, attrarre su di sé l'attenzione. Quel suo stare sulla musica, cavalcarla con abili curve, rende bene il senso cinico della sua azione. A un ballo, osservati dal piccolo annoiato, che guarda, da un palco, gli adulti nella grande sala, la musica vira verso certa caratterizzazione più dolce, anche se i materiali adoperati non mancano di omogeneità nel più ampio contesto

della sequenza. La donna canta la sua richiesta di un affetto che sappia colmare il vuoto che le si è aperto intorno. L'uomo le corrisponde, proponendosi come l'appoggio sospirato, su cui la donna può confidare per acquietare le sue ansie. Riprende la musica nel carattere precedente di una marcia umoristica, su cui si muovono i personaggi. Il piccolo Tommy va già elaborando una proiezione nella figura maschile, che vuole proporsi come sostitutiva del padre assente. Canta nei termini che precedentemente erano stati di Frank, e afferma la sua volontà di essere come lui, da adulto, a capo di un villaggio-vacanze.

Si noti un carattere dell'organizzazione dell'immagine, dello spazio e dei movimenti. Anche qui si dà un trattamento molto geometrico e elaborato di questi aspetti. Le figure sono spesso collettive e agiscono a indicare il senso di una convergenza verso movimenti molto stilizzati. In questo caso sono azioni di gruppo, volte a significare uno stato di divertimento forzato, organizzato. In ogni immagine spunta questo aspetto, della costrizione al movimento, allo sport, alla ginnastica, al divertimento, che si rivela in attività rigorosamente organizzate, cui tutti si consegnano, nel dovere dell'evasione. Russell assume toni irridenti nel rendere il senso di questa contraddizione, del gioco costruito, della regressione forzata, della consegna all'instupidimento collettivo, cui contribuisce una musica non di meno parodica e irriverente.

4. *1951/What About The Boy?*

Un'ellisse narrativa sulla musica della sequenza precedente, che prosegue incastrando indissolubilmente i due segmenti, ci conduce alla casa della donna, dove si installerà anche il nuovo compagno, Frank, il capo del villaggio. Tutto sembra procedere al meglio. La musica si riconverte verso la zona dolce e rilassata, già precedentemente esposta. Qui la donna è con il figlio. Lo sta portando a letto, per dargli la buonanotte. Gli dice di come è caro lo 'zio' Frank, di quanto sia contenta per il motivo che piace anche al bambino. In alcuni campi, un poco decentrato, non visto dal centro della scena, occupato da madre e

bambino, appare Frank, che commenta quanto avviene con gesti e smorfie della faccia, che lo individuano nella sua cattiva fede. Non ha alcun interesse vero per il bambino. È tutto concentrato su se stesso, su un suo progetto teso a conquistare la donna e così sistemarsi nella sua casa. La donna si ritira, il bimbo prende a dormire.

Su una musica ora resasi diversa, la donna intraprende un dialogo con il nuovo compagno, che la sostiene nell'idea che il 1951 sia proprio un buon anno, e che egli sarà il suo nuovo compagno e padre per il bambino. È un dialogo in cui la coppia duetta, con ottimistica fiducia nel futuro. L'uomo sa essere convincente; alcuni gesti ce lo trasmettono in una evidente propensione a pensare soprattutto a se stesso. Il vero padre del bambino appare improvvisamente. Entra nella camera del piccolo, lo accarezza amorevolmente. Quindi se ne va, a raggiungere la donna.

La musica incrementa inesorabile, in una progressione continua, in accelerando, esponendo il senso della tensione che aumenta. Il marito, inaspettatamente lì, scopre la moglie a letto con il nuovo compagno che ha preso il suo posto. Il bambino, intanto, si è svegliato; attraversa il corridoio, raggiunge la stanza dei genitori, e qui assiste alla brutale aggressione di Frank contro il padre, il quale muore.

La madre è sconvolta, soprattutto perché il bimbo ha assistito all'omicidio. Frank e la madre gli si fanno contro, gli urlano che deve dimenticare ciò che ha visto, rendersi cieco, muto. La musica si è ulteriormente attivata, a suscitare una progressione di stati di tensione, nella pressione che gli adulti esercitano sul bambino, perché dimentichi. Il carico di energia viene introiettato dal bambino, che lo fa proprio, e si fa carico di quanto gli viene domandato. Acconsente alla richiesta, in una resa che è a sua volta domanda di amore assoluto, di non abbandono. Egli sarà come ella vorrà. Nel massimo silenzio, in accordo con l'idea che non ha visto nulla, che nulla vedrà, d'ora in poi, che possa dispiacere alla madre.

Qui appare evidente, nel film, un'ambiguità, in cui non si saprebbe dire se la figura del vero padre di Tommy ritorni davvero inaspettatamente a casa, dopo diversi anni dalla guerra, oppure sia una visione, evocata dal bambino, nel movimento di ansie e aspettative che la nuova situazione gli sta producendo. Egli nella notte segue l'apparizione del padre, si pone sulle sue tracce, e per questo è nella camera della madre. Qui assiste all'abbraccio della madre con l'uomo, che gli appariva nelle vesti di una presenza divertente, capace di animare il panorama familiare, di proseguire in casa la situazione di divertimento, che era del campo di vacanze, e qui, invece, è con la madre, forse la soffoca, la sta aggredendo, le procura del male. È tutt'uno, nel bambino, l'idea che sia stato l'uomo a uccidere il padre, per prendere il suo posto. Ora tutti gli gridano di tacere, di non rivelare nulla. Soprattutto, è la madre che gli invia questa richiesta minacciosa, cui egli, preso in un doppio vincolo, verso la fuga e la liberazione, da una parte, di aderire alla madre e alle sue aspettative, dall'altra, è ridotto a un silenzio imploso, a un'oscurità fonda. Anche le immagini, accanto alla musica, disegnano prospettive un po' deformate, allungano lo spazio, che diventa minacciosamente teso verso il punto del bambino. La sequenza chiude con un carrello ottico, verso un primo piano del bambino in silenzio.

β

C

5. *Amazing Journey*

Una simile immagine del bambino, qui in assoluta ombra, presto in luce, è modulazione alla nuova sequenza. Un carrello allarga alla visione del bambino, tenuto per mano dal patrigno e dalla madre. I tre percorrono un tunnel, inquadrati da un carrello a precedere. Bella la scelta di cadenzare il loro passo con momenti in luce e momenti in ombra, secondo la presenza delle lampade nel tunnel. Una voce narrante canta la condizione in cui si ritrovano ora. Il bambino ha visto e sentito tutto, ma si è autoridotto al silenzio e alla cecità. Ora è sordo, muto, cieco. Intanto i

colpevoli non sono stati puniti. Proseguono nella loro vita, non troppo aggrediti dal senso di colpa. Sono incapaci di capire il dolore del bambino. Nella sequenza si mostra come Tommy sia ormai ridotto, privo di qualsiasi volontà, di qualsiasi cenno di risposta agli stimoli. Segue i familiari, ma nella massima passività. Nulla possono i giochi, le giornate al luna park. Un mondo è andato in frantumi, la sua identità è esplosa in mille pezzi che egli non vuole, non può ricomporre.

Forse qualcosa lo raggiunge di quanto incrocia d'ora in poi, ma egli non fa più filtro, il delirio cresce dentro di lui, come un'onda inesorabile. Gli stimoli che gli vengono proposti non servono a indurgli la voglia di una risposta organizzata, ma solo a ingolfarlo di ulteriori scorie. Non sa più comunicare con il mondo, che lo raggiunge con la violenza dell'oggetto sconosciuto, che ingoia passivamente, e non restituisce più.

Nella sua mente solo alcune immagini del padre, con il quale vola, sull'aereo di combattimento, sembrano suggerirgli una qualche residua volontà di provarsi nel mondo, di partecipare. Ma è destinato a sostituire la mente con una scatola oscura, a rigirarsi su se stesso, privo di qualsiasi orientamento. Solo gli specchi lo attraggono. Uno specchio ce ne restituisce un'immagine deformata, gonfia. La camera avanza verso l'occhio, testimone del delitto, il canale attraverso cui il dolore è penetrato, e la via attraverso cui il film entra dentro la mente del bambino. Il narratore descrive il dolore di una verità che non può essere detta, raccontata, una verità così bruciante che scioglierebbe le nevi, di un'ombra che torreggia, di un sole bianco che invade tutto. Ed è nell'immagine di un circolo bianco sorretto dal padre, che quasi invade il campo, poi brilla rapidamente, che siamo attratti in un ambiente da videogioco, dove si ritrovano associati profili d'aereo con immagini di croce, in uno spazio stellare. Nel cielo, che ci appare come in un enorme videoclip, è una folla di croci. A una è avvinto il padre, che viene colpito dallo sparo elettronico. L'esplosione libera una grande T, e due ovali del volto del bambino, poi ricomposto in uno, come in una trionfale

sigla televisiva, in uno spot invitante. In queste immagini, alla deriva nell'universo infranto della mente del bambino, si rivelano alcuni cenni a una condizione che si mostrerà nel film, quando Tommy diventerà, inaspettatamente, un personaggio dei media, famoso, seguito, acclamato.

Ancora l'occhio del bambino conduce in un'altra stanza della mente, dove il piccolo si vede danzare gioioso in mille rifrazioni. Da qui, in un ambiente più realistico, è davanti a uno specchio, analogamente felice di muoversi sull'onda della musica. Lo specchio ce lo restituisce in una miriade di versioni di sé. Appaiono madre e patrigno che lo fermano, lo bloccano, e lo restituiscono alla passività, che gli hanno imposto. La donna sa articolare solo il suo nome, una preghiera, che si risvegli da quel sonno, da quella morte, cui si è assegnato. Intanto la musica si è come squagliata in un rumore denso di voci e chiacchiere deformate, dentro cui si profila, un po' più in rilievo, la voce invocante, ma anch'essa lievemente segnata dalla deformazione, della madre. Questo magma di rumori si risolve in un suonino come di carillon, che segna il passaggio alla sequenza successiva della festa di Natale.

Tommy non vede, non parla, perché la sua mente è esplosa in schegge irrelate di immagini, figure, colori, in una stratificazione scomposta di suoni, rumori, voci. Non è il vuoto, dentro di lui, ma l'affastellamento della contraddizione, che lo rende continuamente implosivo. Ricomporre in un percorso possibile tutti questi contrasti, significherebbe una volontà di parola, che è pericolosissima nelle sue mani; soprattutto gli leverebbe l'amore della madre. Resta così, esterrefatto, forse interessato soltanto a guardarsi negli specchi. Qui trova, probabilmente, un ultimo lacerto di conferma di esserci, di una presenza che altrimenti gli è impossibile, negata. Solo nella mediazione dello specchio, interlocutore muto, egli riceve, di ritorno, la sua immagine, una sotterranea dichiarazione di diritto a esserci. Lo specchio, nelle immagini del film, ricorrerà spesso. Qui appare come rivolto a rifrangere un'immagine del bambino, in molte possibili versioni. È l'idea di un'identità spezzata, difficile a ricomporsi, e tuttavia una condizione di

possibilità, per quanto minima, di riavviare qualcosa. Nel discorso che specchio e bambino si conducono, c'è un lavoro silenzioso, per lo più ossessivo, elementarmente rivolto al gioco, all'azione del corpo liberato, all'immagine del movimento moltiplicato. È la base possibile per una qualche trasformazione, uno stare con se stesso, che è un cullarsi ossessivo, privo di sbocchi, tuttavia base, per quanto primitiva, per una qualche trasformazione. Il resto è surplus di rumore per il bambino, che non può più assorbirne. Egli è saturo di rumore, una tensione assoluta, che gli ha scavato dentro una fossa, che è come un buco nero: vuoto massimamente denso. Il contesto di vita in cui si ritrova, è, dalla sua prospettiva, privo di qualsiasi senso. I giochi, le gite, le feste sono una dimensione comunicativa posta su una frequenza su cui egli non agisce. Gli adulti non si rendono conto. Ciò che dovrebbero fare non è aumentare il carico di stimoli, ma ridurlo, sottrarsi a qualsiasi intervento, rendersi specchio muto. Invece è il massimo rumore, l'incremento a dismisura dell'immagine.

6. *Christmas*

La sequenza della festa di Natale s'avvia lieve, nel suono di un carillon, che introduce al canto della madre, che dolcemente si culla, esaltando il senso del Natale come festa dei bambini. L'atmosfera è gioiosa, con allestimenti di luci, giochi di gruppo, pacchetti regalo. La donna distribuisce doni ai bambini, infine anche al suo Tommy. Cerca di scuoterlo. Il canto, dapprima lieve, trasparente, si scurisce un po', si tende in una richiesta di risposta. Le fanno coro due ali, in responsorio, di invitati alla festa, che analogamente pungono il bambino, con sollecitazioni non proprio dolci, al limite dell'anatema, contro quel pagano che non vuole essere salvato da Gesù, nel giorno del Natale, restandosene zitto, rifiutando di parlare. La musica si ferma su clangori dissonanti di trombette improvvisate, da festa, e battiti di tamburo, e insiste in uno stato di dissonanza irrisolta. Ma, improvvisa, una voce bianca si leva, dentro un fondo di musica sospesa e fasciante. Tutt'intorno continua la festa, il rumore, attorno al bambino assen-

te. La voce, purissima, si stende come un velo su tutto, e allontana le immagini del rumore. Tutto risulta sospeso. È la voce del bambino, di un suo nucleo che non è stato intaccato dal trauma, su cui qualcosa può agire ancora, che qui invoca la guarigione e la salvezza, per mano della madre. Basterebbe che ella disarmasse, si abbandonasse in un abbraccio vero. Toccami, guardami, ascoltami, guariscimi, invoca, ma la madre non lo sente. Torna a scuoterlo, invece. Le trombette si fanno di nuovo intorno, ad aggredirlo da tutte le parti, mentre anche le immagini gli esplodono contro, in una serie di zoom avanti e indietro, rapidissimi.

Madre e patrigno, come il coro degli invitati, sanno usare solo il linguaggio della forza, dell'opposizione, non quello tenero dell'abbraccio, del flusso dei sentimenti, del dare corso all'altro, dell'annullarsi per l'altro. Il dono del presepe in miniatura è spazzato via violentemente dal bambino, che non vuole doni: segni, ancora segni. No, la sua mente è affastellata di segni, affondata in un groviglio di stimoli cui non sa assegnare senso. Vuole il silenzio, il nulla d'azione, lasciar fluire tutto in un tocco della madre, che sarebbe, così, miracoloso.

D

7. Eyesight To The Blind

Lo stacco temporale, con la nuova sequenza, è vasto, mostrandoci Tommy ormai giovane, non più bambino. Dal primo piano del bambino si passa istantaneamente al primo piano di Tommy giovane (interpretato da Roger Daltrey). Ma lo stacco concettuale non è analogamente reciproco. Siamo nel senso di un tentativo di guarigione, che la madre vuole far passare attraverso la mediazione di un rito religioso. La sequenza precedente aveva visto emergere una voce di bambino, che, non ascoltata, invocava la guarigione in un tocco d'amore della madre. La donna mira alla guarigione del figlio, ma si arma di un'altra, ulteriore speranza, anziché restare in attesa e mettersi in ascolto.

Sono in un'ampia chiesa, che raccoglie una folla di disperati. Sul palco officia un gruppo rock, guidato da Eric

Clapton, voce e chitarra, nell'atmosfera di una liturgia in atto. Nella chiesa, i devoti, sono dapprima composti, poi prendono a muoversi, nell'onda di una musica ipnotica, ripetitiva, capace di penetrare i corpi, di farli risuonare con sé. È una musica che reca i caratteri forti del blues, del gospel. L'icona suprema della nuova religione, tutta mediatica, è Marilyn Monroe, che avanza, nella forma di una statua, scortata da un gruppo di sacerdotesse dal volto enigmatico, coperto da una maschera bianca. Il loro movimento è morbidamente assiso sulla musica, cullantesi. È una musica che induce all'abbandono di sé, allo spossamento della propria identità, a una risoluzione comunitaria dell'ansia religiosa. Solo Tommy appare assente, insensibile al suono, che non ascolta, come alla visione di Marilyn, della sua bellezza rigogliosa, ripresa nell'atteggiamento, celeberrimo, trasmesso dal cinema, della gonna che si gonfia d'aria, si solleva, e ne rivela le gambe sognate da tutti gli uomini.

I devoti si muovono dalle panche, e sono all'altare. Qui gli officianti li comunicano, con anfetamine e whisky. I movimenti sono massimamente ritualizzati, su una musica che si impone con il suo ritmo ineludibile. Le immagini sono durissime, nel far dissuonare atteggiamenti religiosi e quegli oggetti di provenienza tutta profana. La musica non fa che di più imporre il senso della contraddizione, tenendola costantemente attiva, pressandola alla percezione.

Infine, tutti i disperati, per lo più in carrozzina, sono condotti a baciare la statua di Marilyn. La musica impazza, mentre la folla si lascia andare al rito collettivo dell'icona pop eletta a simbolo religioso. Resta solo, infine, Tommy, il quale non vede Marilyn, come non ha ascoltato la musica rock, aggiornata colonna sonora dell'estasi religiosa. Vi si fa contro, la fa cadere in mille pezzi.

Il film evidenzia, in questa sequenza, una sua critica alla religione istituzionale, la quale spesso si presta a favorire certe degenerazioni della religiosità popolare, portata a viverci in forme superstiziose e sfruttata in questa debolezza. Russell, pur cattolico, non ha mancato di rivolgere



una sua forte critica alle gerarchie della Chiesa, non immuni da interessi di potere. Lavorare su questi aspetti della religiosità, consente di creare una rete di affari economici e di esercitare un controllo delle coscienze. Sono contenuti che un Russell piuttosto giovane aveva già espresso in un film-documentario, *Lourdes*, del 1958, dove evidenzia il senso di una forte fede religiosa, che anima quanti si muovono al viaggio di pellegrinaggio, e rivela, nel contempo, risvolti per cui questa ansia religiosa viene, in certo senso, sfruttata.

La ripresa dell'immagine di Marilyn indubbiamente rinvia alla condizione di sostituzione, che i media vanno operando, nei confronti della religione. Si instaurano nuove forme di proiezione fideistica, che si rivolgono verso i divi della televisione, del cinema, della canzone. Essi sono il centro di una collettiva infatuazione, che può funzionare in quanto si propongono come incarnazioni del successo, deprivati di qualsiasi soggettività, resi pure icone, nell'immagine veicolata dai mezzi di comunicazione. Sono queste nuove divinità pop che muovono le masse, rispondono a una domanda di evasione, che è, nello stesso tempo, richiesta forte di identità. I mass media, attraverso il pantheon dei nuovi dei, propongono una serie di modelli di comportamento, rispetto a cui i vari consumatori sono chiamati a conformarsi. Tutto questo ha forti risvolti economici, nel mentre costituisce un modo di organizzare la propria sensibilità, per quanto vissuto in forme tutte delegate. Si tratta di un'attività di costruzione che, nello spirito dei media, appare sempre labile, non può costituire una risposta forte e salda, come quella religiosa. È labile, non tanto nel senso che procura una presa non forte sulle coscienze, le quali, anzi, possono risultare fortemente compromesse nella possibilità di una risposta indipendente. Lo è nel senso che le icone sono soggette a rapidamente deteriorarsi, a essere presto sostituite. Ciò che resta è la funzione della icona pop, di essere luogo di una pura proiezione, non di una relazione: risposta sistematicamente consolatoria. In tutto questo i media, proprio per perpetuare la condizione di una comunicazione, in cui uno dei

termini è il consumatore, l'altro la merce, devono giocare nel rinforzo dell'immagine che prende per sé: non del discorso articolato, bensì della seduzione istantanea. Il rapporto con i media è un abbandono, ed è anche una regressione, a una iterazione ossessiva, dove si smarrisce ogni prospettiva, non si fa più questione di linea e sfondo, di soggetto e oggetto, e tutto appare in una condizione piuttosto disarticolata, magmatica, senza chiare delimitazioni. Russell dà rappresentazione a tutto questo, fortemente sottolineando quanto aveva già evocato in sequenze precedenti, vale a dire una propensione a fortemente sottolineare l'organizzazione dello spazio in zone assegnate, in movimenti perfettamente profilati. Le costruzioni di spazio e movimenti sono sempre molto geometriche, corrispondono a una vera e propria coreografia. Tutto dirige a realizzare il senso della ripetizione rituale, dell'andamento processionale. In questa sequenza, la tensione coreografica dello spazio di Russell si risolve in un'espansione massima della volontà di fissare il tempo come in una condizione puramente rappresentativa, transcendendolo nella forma di uno spazio organizzato di movimenti. Il tempo comune, quotidiano appare sospeso. Ci si ritrova nella suggestione di un tempo circolare, conchiuso, dove vige la ripetizione, e, con questa, l'idea di un avvolgimento continuo, di un restare fermi, facendosi circondare dalla percezione. La scena esalta questi sensi, in accordo con una musica che non fa che ulteriormente funzionare, come un moto continuo, mai fratturato, di flusso e riflusso della percezione: una culla generale, priva di prospettive e di gerarchie, che induce a restare dentro questo bagno di suono.

8. *The Acid Queen*

Frank, il patrigno, è davanti a un locale equivoco, dove si vende eros, in tutte le forme. Qui lavora anche il figliastro, Tommy, che soffre della sua malattia, di essere inerte rispetto al mondo. Tutto è virato verso il rosso, a segnalare una condizione di esasperazione, un che di sordido, di chiuso, di artificiato. Il patrigno riserva uno scherzo cru-

dele a Tommy, forse nel tentativo di scuoterlo con qualcosa di forte. Assolda la regina dell'acido, una prostituta, che se lo porta in una camera di sopra, e lo sottopone a un suo esperimento, in una macchina di atrocità. La regina dell'LSD - Tina Turner - canta su un rock tiratissimo, sempre fortissimo, gridato, con una vocalità esasperata, costantemente urlata, disturbata, ruvida. Due giovani assistenti la aiutano. Accompagnano il giovane in una corazza che è traforata di siringhe. Nella corazza, gli verrà iniettato l'acido, che dovrebbe stracciare la scorza di silenzio in cui il giovane si è rifugiato.

Gli strumenti intervengono con un suono fortemente distorto, lanciati in registri estremi, saturi di presenza sonora, di figure di improvvisazione. Quando riappare, mentre la macchina procede a iniettare l'acido nel giovane, la voce di Tina Turner viene amplificata, rendendola tutta cavernosa di molta eco. Anche i profili della sua figura si disfanno in un alone, che disperde ogni nettezza dell'immagine. Così balla una scia di colore rosso. Il tutto indica la percezione mutata dalla droga. Poi la sua immagine si dispone in trasparenza con quella della macchina di torture, e continua, così, il suo canto sparato, dopato, ora senza più eco. Infine, pare che la bocca, quella gola, che emette un canto così torrido, si faccia fossa, che ingoia la stessa macchina dell'esperimento. In un virtuosistico gioco dei piani si nota un avvicinarsi a particolare della bocca e delle labbra, mentre la macchina rimpicciolisce e s'allontana, sino a sperdersi nelle fauci della donna.

Tommy riemerge trasformato, nella figura del padre morto, con il volto sfracellato, poi totalmente guarito, infine nella sua propria immagine, ma come in estasi, un Cristo pieno di forza vivificante. Di nuovo nella corazza di dispersione, è ulteriormente centrifugato. Le immagini diventano psichedeliche, realizzano un vorticoso giro di zoom avanti e indietro, che rendono l'idea di una frantumazione totale della coscienza. Quindi, il movimento rallenta, la macchina si ferma. La musica si apre come in un'attesa possibile, di qualcosa di risolutivo. Ma è solo un accenno. Tommy riappare in una condizione di sofferenza

estatica, come un crocifisso o come un San Sebastiano. Reca in mano delle biglie, che richiamano l'immagine del lavoro della madre, nella fabbrica degli armamenti. Ai suoi piedi è la madre, su un tappeto di biglie, che urla, resa pazza dal dolore. Un'ulteriore immersione nella follia drogata lo riporta alla vista, scheletro penetrato di serpi, esasperata immagine dell'orrore e della terribilità della morte. La camera indulge su queste visioni di perdita assoluta, di dominio del nulla, suscitando una pressione insostenibile alla percezione. La macchina si richiude, e questa volta, in un'atmosfera fortemente virata al rosso, restituisce Tommy nelle sue vesti normali, ma distrutto dalla droga. Il giovane crolla a terra, accompagnato da un vasto cluster al pianoforte.

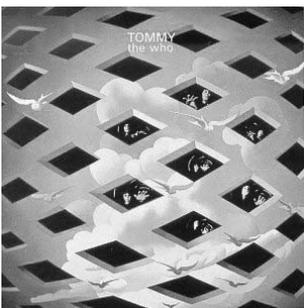
Il patrigno è salito alla camera, e, forse crudelmente soddisfatto di quanto procurato, contro quel figlio non voluto, che è un dito puntato costantemente contro di lui, assiste alla scena che gli si para davanti. Il corpo come morto del giovane è sovrastato dalla regina dell'acido, che tiene in mano una siringa, e trema tutta in maniera incontrollata. Il patrigno sottrae Tommy alla presa della follia della regina dell'LSD, con la cura che si presterebbe a togliere il cibo a un predatore, a un animale aggressivo. Le immagini sono fortemente deformate, lontane da ogni senso della centralità, dell'ordine. La regina termina la sequenza con un sorriso urlato e sguaiato, mentre con una mano titilla la sua grossa siringa.

E

9. *Do You Think It's Alright? (I) / Cousin Kevin*

In uno specchio ovale appare Tommy con madre e patrigno. Quindi nell'ovale appare la figura di Tommy, in una luce tenue, tra rosa e arancio. È il Tommy come si ritrova ora, prima della serata che lo attende.

Nella stanza si è composto un quadretto familiare molto semplice e tranquillo, apparentemente lindo e decoroso. Un giovane, stessa età di Tommy, suona al pianoforte, una musica piacevole e serena, quasi ingenua, nel suo essere piuttosto elementare. La madre veste come una signora



molto elegante. Si chiede, e chiede al suo compagno, il patrigno di Tommy, se fanno bene a lasciare il figlio con il cugino Kevin; il ragazzo, per lei, ha un'aria non del tutto tranquillizzante. Ma canta questo con un'indolenza che non dà peso alla cosa; d'altra parte, farsi carico veramente dell'impressione significherebbe rinunciare all'uscita serale. E questo non può essere. L'uomo quasi non l'ascolta, le risponde di non preoccuparsi, continuando a leggere il giornale. Se ne escono. Intanto il cugino Kevin è al pianoforte, inizia a cantare sopra l'accompagnamento che aveva già presentato. Il suo canto dapprima sembra angelico, puro, tranquillo. Nulla lascia trasparire qualcosa di dissonante e di esasperato, semmai atmosfere pulite, armonie prevedibili, accompagnamenti ovvi, tessiture delle più normali. E invece, nella casa si scatena l'inferno. Il cugino Kevin è un sadico, pronto a torture micidiali, cui sottoporre l'inerte Tommy, che nulla può fare contro quel folletto crudele.

Quando Kevin canta rivela tutta la sua anima nera. Incrudelisce contro la melodia, la porta in regioni acute, e lì la tiene, esasperandola in cromatismi, che si avvitano acidi, sopra un accompagnamento che non li integra, ma li tiene in uno stato di costante dissonanza. L'intonazione è volutamente imprecisa, il canto virato al parlato. Qualcosa di espressionistico, di deformato è nella sua vocalità, piena di un senso sadico, dello stracciare il canto, del disfare le figure, dello sporcare il colore. Anche l'immagine, in qualche caso, si deforma, assume prospettive oblique, non centrate.

Infine il canto rientra alle atmosfere iniziali. Si approssima la fine della serata, gli zii rientreranno. Ma vuole continuare sino alla fine con le sue torture; ormai Tommy è ridotto a uno straccio. Quando gli adulti rientrano, tutto sembra a posto. Tommy è ricomposto, nella sua solita espressione vuota. Il cugino Kevin è al pianoforte, come all'inizio. La famigliola si ricompone. I ragazzi ricevono i regali promessi. Appare l'immagine di Tommy in uno specchio ovale. Se all'inizio era composta in una sagoma, ora è separata in due figure, una rivolta al giallo, una

rossa, a indicare come quell'esperienza l'abbia segnato, anche se egli rimane nel solito silenzio inesplicabile, apparentemente assente.

10. *Do You Think It's Alright? (II) / Fiddle About*

Il rapporto tra le due sequenze è molto stretto. L'immagine nell'ovale è elemento di transizione, in rapporto con una figura musicale che si pone a cavallo tra le due sequenze. Oltre che per la presenza di vari elementi di raccordo, le due sequenze si associano per ampi rinvii, nel senso di un forte parallelismo. L'esperienza subita da Tommy, di sopraffazione e abuso da parte di un parente, non resterà isolata. Lo attende qualcosa anche di peggiore. In una situazione che il regista disegna, significativamente, nei termini della massima simmetria, siamo di nuovo di fronte a un'uscita di madre e patrigno, che affidano il loro ragazzo, certamente non autosufficiente, allo zio Ernie (interpretato da Keith Moon). Ancora di più qui sono evidenti i segnali di come sia inappropriata la scelta. Lo zio è visibilmente un personaggio untuoso, viscido. A Frank sono certamente note le sue propensioni, da vero e proprio maniaco sessuale. È forse anche un gioco crudele, sadico, quello per cui lascia il ragazzo preda del vecchio assatanato. La simmetria del quadretto familiare, in questa sequenza, rispetto alla precedente, non è assoluta e perfetta. La donna si osserva allo specchio, ma per verificare se la sua bellezza resista, se non venga minata dai segni del doppio mento o di rughe. L'uomo appare ormai gonfiato dall'alcol e dal vizio. Risponde con la solita indolenza, priva di qualsiasi interesse per Tommy. Se ne vanno. Dopo è di nuovo l'inferno per Tommy, sottoposto agli abusi, guidati dalla fantasia deviata dello zio. Tutto è abbastanza rivolto nella caratterizzazione di un verde, che ci dà il senso del malato e del disfatto. Alle mani indossa dei guanti di gomma, che analogamente danno il senso dello sporco, dell'unto. L'accompagnamento non presenta le ambiguità dell'episodio precedente. Già da subito si è nel merito della situazione. Gli strumenti disegnano un parallelismo di accordi dissonanti, che farà da sfondo costante al segmento. Su questo tessu-

to, per nulla morbido, di fiati divaricati e aperti, squagliati per certo procedere portato, quasi glissato, il canto dello zio appare, come quello del giovane cugino, virato in direzione di un parlato modulato, qui non acidamente rivolto al glissare cromatico, bensì a muoversi per ampie escursioni, per strappi, sull'onda dell'impulso maniacale. In alcuni momenti diventa un sospiro di desiderio, musicalmente ritmato. In genere è in uno stato di bagno dissonante. Lo zio porta Tommy in una camera da letto, al piano di sopra. L'immagine muta verso i toni del blu notte. La voce dello zio, dal parlato, si fa accesso di tosse malata, grugnito, soffio animale. Il quadro diventa nero, con un lungo silenzio musicale, quando si tratta di descrivere le violenze che subisce il povero Tommy. Si sente solo l'ansimare squallido dello zio, e, ironicamente, molle di materasso che saltano. I sospiri poi continuano su una ripresa musicale, sono delirio di oscenità, mentre il quadro insiste a mostrarsi nero. Tornano i parenti di Tommy. Musica e voce continuano. Il patrigno comprende cosa possa essere successo. Va nella stanza di sopra. Trova lo zio Ernie ricomposto, ma con una cascata dei suoi feticci erotici, che gli calano sul viso, da sotto il berretto. Fa finta di leggere il giornale, che scopriremo, in prima pagina, reca titoli riferiti a varie oscenità. Frank fa scattare l'accendino e brucia il foglio di giornale. Volano resti di carta bruciata, a schiaffeggiare lo zio Ernie. Rogo simbolico della violenza più odiosa, quella che si rivolge agli inermi e agli innocenti.

Nello specchio ovale, questa volta compariranno tre Tommy: accanto al giallo e al rosso, si dispone, ora uno blu/viola. Un'altra esperienza di violenza subita lo ha ulteriormente spezzato. Ma qualcosa si muove, spinge le tre figure a ricomporsi in una.

11. *Do You Think It's Alright? (III)*

Anche in questo caso, un'immagine ponte suggerisce una relazione di continuità tra la sequenza precedente e questa. Pure la musica disegna un raccordo, nel far risentire il parallelismo accordale, tipico dell'episodio precedente, anche sulle immagini della nuova sequenza. Si è di nuovo,

in un rapporto di simmetria suggerita, rispetto ai precedenti avvii di segmento, nell'immagine della famigliola riunita. Qui, patrigno e madre consumano un pasto volante di fronte alla TV. Sono immagine del disfacimento morale, della famiglia abbruttita dalle abitudini e dalla noia. La madre canta il suo lamento convenzionale, sulle preoccupazioni che ha per Tommy. Questi sembra vedere qualcosa nello specchio ovale. Ha già visto tre figure di sé, separate, diversamente colorate, ricomporsi in un'immagine unica, in una sagoma bianca. Ora l'immagine esce dalla porta, lo chiama a lasciare la casa, a uscire.

Lo condurrà presso uno sfasciacarrozze. Tommy scala con la sua figura-guida, bianca, montagne di resti di macchine. Ma, a un certo punto, la figura sfuma via, e il giovane si ritrova solo, privo di qualsiasi luce, al buio. Naviga senza più orientamento nella selva di ferraglia che è sparsa in quello spazio. Significativamente si ferma, mentre procede urtando ogni cosa, nel quadro di una televisione. È un segno che il regista pone lì, a indicare ciò che gli riserva forse il futuro, essere una star mediatica, un divo delle masse. A un certo punto scorge un grande circolo bianco, come il sole altre volte ricevuto in visione. È grazie alla sfera, al sole bianco, che scopre la sua via, che è quella di giocare a flipper. Giocherà tutta la notte, illuminando le tenebre con i suoni e le luci sfolgoranti del flipper. Lo scopre così la sorveglianza dello sfasciacarrozze. Il mattino dopo madre e patrigno lo raggiungono, per riprenderselo. Tommy è ancora assente, incapace di parlare, vedere, sentire. Se ha giocato a flipper è perché ha in dono un talento particolare, qualcosa che lo guida, di là dalle sensazioni usuali. Il flipper è il suo linguaggio. Il patrigno, condotto a vedere dove Tommy è stato trovato, e informato di cosa facesse, capisce che ha per le mani qualcosa che può sfruttare.

La musica della sequenza è solo strumentale, e vuole indicare una condizione di vitalità riassunta, di piacere del gioco, di forza ritrovata. È una musica fortemente ritmica, che si fa sempre più piena di energia, liberata, satura di eventi, lanciata al massimo.

Υ

F

12. *Extra / Pinball Wizard*

L'immagine di un flipper è il raccordo utilizzato per passare all'altra sequenza. Siamo in un teatro con Tommy, pronto a esibirsi. Il pubblico di fans urla, impazzito. Il montaggio alterna immagini del patrigno, ormai reso ricco da Tommy, con un codazzo di ragazze, su uno yacht, e della madre, affacciata al balcone di una casa lussuosissima, mentre sorseggia champagne. È la nuova condizione in cui si ritrova Tommy, come ci racconta il canto del coro. Tommy è diventato un mago del flipper, adorato dalle masse dei giovani. I suoi si sono arricchiti, grazie al successo incontrato dal figlio.

In un teatro si sta tenendo una sfida tra Tommy e l'attuale re del flipper, che è niente di meno che Elton John, issato su zeppe enormi, che compensano la sua statura bassa. Egli manovra il flipper attraverso una tastiera, con cui si accompagna quando canta. Tommy, invece, agisce sul suo flipper, nel modo come sa, agendo per purissima, e nello stesso tempo inspiegabile, intuizione, sui tasti.

Canta dapprima Elton John; racconta di come è diventato un campione del flipper, esercitandosi continuamente, in bar e ritrovi. Parla di Tommy, che è il suo sfidante, vero mago del flipper, dotato di un ottimo tocco: non vede, non sente, e tuttavia gioca con un istinto straordinario; sarà forse l'olfatto a guidarlo?

Il re del flipper appare nei panni più propri di Elton John, esagerati, nella sottolineatura del ricco, del dispendioso, del brillante, dell'enormemente costoso. Anche il flipper di Elton John è un pezzo unico, bizzarro, speciale, attrezzato perché lo manovri attraverso una tastiera musicale. Canta suonando il suo flipper musicale, accompagnato da una band rock, che è dotatissima, capace, come gli Who, di un sound molto aggressivo e coinvolgente.

I colpi di Tommy sono straordinari, mettono in difficoltà il re-musicista del flipper, issato sui suoi trampoli spro-

sitati. La sfida è tesissima, secondo la musica che accompagna la sequenza. L'esplosione di energia che promana da quel confronto, del tutto naturalmente produce lo strappo della musica, verso la performance finale della distruzione degli strumenti, come gli Who sono abituati a fare, durante i loro concerti. Batteria e chitarra sono distrutte, con compiaciuta furia dei musicisti, che sfogano la loro rabbia repressa, contro ogni cosa capiti loro a tiro. Conseguente anche l'invasione del palco da parte dei fans. La distruzione dei limiti imposti, delle configurazioni abituali della musica, verso una gestualità esasperata, conduce alla distruzione della distinzione tra pubblico e musicisti, spazio della ricezione e spazio della produzione. In una nichilistica propensione a ridurre tutto a un grado zero, dove domini il possibile, anche la cornice della comunicazione musicale rock pare messa sotto pressione. La retorica è quella del rock, della distruzione di ogni visione canonica e tradizionale del fare musica, di ogni compostezza. Tuttavia, il gesto si fa dirompente, pone a rischio la struttura, semplice ma assai funzionale, del concerto rock, che si propone nella distinzione netta, del pubblico, in posizione separata rispetto al palco, posto di fronte. Certo, il gesto può anche congelarsi in struttura barocca, in effetto valevole per sé, icona della distruzione. E in questo senso è stato interpretato dagli Who, da Pete Townshend: sfasciare tutto, in un rituale atto distruttivo, votato a revocare senso a ogni autorità esterna, e a elevare l'individuo alla dimensione di unico attore riconosciuto. Estetica pre-punk, nichilista e anarcoide, che è propria degli Who sulla scena.

Anche le immagini si fanno rapide, seguono un ritmo di montaggio esasperato, si soffermano su dettagli, esplodono, in primo piano, palline in movimento, scatti, slanci, luci brillanti, punteggi che avanzano impazziti, sino a che il re, ormai uscente, Elton John, soccombe. Viene portato via, irriso dal pubblico, che ora ha trovato un nuovo re, ancora più esaltante, perché qui si tratta di un genio paradossale del flipper: non vede, non sente, eppure ha stravinto contro il campione riconosciuto. In questo suo esse-

re enigmatico, espressione vivente di un limite toccato e superato, di una contraddizione lasciata irrisolta, e tuttavia inaspettatamente cavalcata, ossimoro vivente, miracolo, è personaggio massimamente mediatico.

13. *Champagne*

Le immagini di Tommy in trionfo sono ponte alla sequenza successiva. Infatti le immagini della sfida e poi della vittoria di Tommy sono trasmesse dalla TV, e così ricevute dalla madre, nella sua stanza. Guarda la TV, vede il suo Tommy trionfare. Con il telecomando passa all'immagine di una pubblicità. Anche la musica vira verso la musica della pubblicità. Tutti vestono panni settecenteschi. Sono nobili, attorno a un tavolo. Una donna, la sovrana, mangia i fagioli Rex, oggetto della pubblicità, certamente degni di una regina, e se ne bea, per il gusto straordinario. Il cibo in scatola viene versato su un vassoio d'argento, come fosse caviale.

Russell ha avuto numerose esperienze nel campo della pubblicità, come regista. Ha girato pubblicità per una marca di fagioli, come per una marca di cioccolatini. Qui si produce, quindi, una sorta di inserto autobiografico.

La madre di Tommy abita una casa bellissima. La sua stanza è d'un biancore lancinante ed ella stessa veste interamente di bianco. Beve champagne e guarda la TV. Canta la sua soddisfazione per il genio che Tommy ha improvvisamente rivelato, trovando successo e ricchezza.

Torna, attraverso lo schermo, l'invocazione che Tommy ha già rivolto, in un'altra occasione, alla madre, di guardarlo, sentirlo, toccarlo, senza deleghe, in un rapporto finalmente diretto, abbandonato. È quanto ha chiesto alla madre, in occasione di un lontano Natale, da bambino. Quella volta la richiesta risuonò come dentro un suo universo chiuso, cui gli altri non avevano accesso. Il rumore rimaneva fuori, lo si avvertiva nell'agitarsi dei corpi, delle labbra, nell'atto di muovere, spostare oggetti. Dentro una capsula priva di qualsiasi comunicazione, Tommy rivolgeva una domanda di rapporto alla madre assente. Qui sembra che qualcosa raggiunga la madre. Come se lo

schermo televisivo fosse diaframma utile a trasmettere qualche vibrazione.

Con il telecomando passa dall'immagine di Tommy ad altre immagini televisive, che si compongono in immagini pubblicitarie. La madre è felice del figlio tornato a vivere, del successo trovato. Nulla sembra poter tenere testa alla forza del genio. Lo zapping la conduce in un ippodromo, dove un uomo e una donna assistono alla corsa, assaporando dei cioccolatini di straordinaria bontà, oltre che di marca evidentemente prestigiosa.

Nel biancore assoluto dello spazio della donna, si getta come un'ombra, visibile nel suo affidarsi a un'ubriacatura per soffrire di meno, nella smorfia che improvvisamente le vela il viso. È sul letto circolare, distesa, con il suo abito luccicante di lustrini, mentre inneggia agli uccelli che cantano, agli aerei privati che ora può concedersi, alle folle sempre più grandi che attendono il suo Tommy. Ma nello stesso tempo è disperata. Guarda il figlio alla TV. Tutto quel successo e quella ricchezza sono inutili se egli resta cieco, incapace di comunicare con lei. La donna darebbe via tutto ciò che Tommy inaspettatamente le ha portato in dono, un diluvio di champagne, yachts, servitori, macchine, per ritrovarsi, invece, con un figlio guarito.

Ritorna la preghiera, come da una eco lontana, di Tommy, che le chiede di guarirlo, così, semplicemente, con un abbraccio, con un tocco. Ma la vista di Tommy, forse l'ascolto di quella richiesta, diventa insostenibile. Il ritmo dello zapping è sempre più frenetico. Ora riguarda Tommy e una pubblicità di detersivi, una lavatrice in azione. Infine, disperata, la donna spedisce la bottiglia di champagne contro lo schermo televisivo, e del tutto paradossalmente dal buco procurato fuoriesce la schiuma del detersivo, bianchissima, come l'intorno della stanza. La donna se ne bea, si avvolge di schiuma morbida. Ma poco dopo è un altro lo spot che letteralmente fuoriesce, la zuppa di fagioli, in un marrone, che appare rumorosissimo, dopo il bianco cui ci si era abbandonati. La donna si avvolge anche di quel marrone, furiosa, disperata, se lo strofina sul corpo. E poco dopo il marrone della zuppa



diventa una cascata, un torrente di un liquido marrone, che ha del fecale, nel colore e nella materialità che lo compone. La donna continua ad avvolgersi in quel rigurgito che l'ha raggiunta, incomincia a gioiosamente spandere ovunque quella materia, che raccoglie a piene mani, per lanciarla intorno. È il piacere della materia manipolata, della dispersione di sé, del rumore e della macchia massimamente esaltati. La donna vuole come rilasciarsi nell'informe, nel non significato, in tutto ciò che non ha articolazione, che è fuori dal senso.

Questo sembra il significato della scena, come anche una forte critica al linguaggio televisivo e della pubblicità, che tende all'azzeramento di ogni valore, a ridurre il rapporto comunicativo e interattivo a un grado zero. La televisione è sempre più spazzatura, e la pubblicità è solo esaltazione della merce, glorificazione del consumo, riduzione dei soggetti a pure leve economiche. L'informazione dei media perde ogni senso polare, diventa sempre più rumore mediatico. I filtri non tengono più, tutto dilaga, informe materialità che fuoriesce dai pori, e ingloba.

Il rumore mediatico è l'unica risposta consolatoria di cui siamo capaci. Ci tranquillizza, ci consola, rende meno duro l'attrito del tempo, lo ammorbidisce, ci culla in un'illusione di eternità. Esso, invece, rende ciechi e muti, ci assegna a una condizione amorfa e passiva. Ridurre il livello dell'inquinamento dei media, potrebbe forse metterci in comunicazione con le nostre parti primitive, profonde, consentirci una ripresa di una parola autonoma, indipendente, una liberazione dalle convenzioni, una rinascita.

Entra nella stanza il compagno della donna, il patrigno di Tommy, e ci aspetteremmo che anch'egli sia invaso della spazzatura dilagata nella stanza. E invece tutto resiste nel biancore precedente, solo il televisore appare rotto, dal colpo della bottiglia. La donna si muove come per farsi avvolgere dalla materialità che ella ha evocato, e che, in una visione, l'ha raggiunta attraverso lo schermo. Ma l'uomo non vede nulla di tutto ciò. Anch'egli è attaccato a una bottiglia, ubriaco, forse analogamente disperato, privo di

speranze, pur nella ricchezza che immeritadamente l'ha raggiunto. La musica si fa il rumore implosivo del liquido ingurgitato, della mente gonfia, oppressa dalle visioni alterate dell'alcol.

G

14. *There's A Doctor / Go To The Mirror Boy!*

La sequenza successiva si avvia di nuovo sull'entrata del compagno della madre, che apre una porta e si affaccia nella stanza della donna. C'è come la sensazione di una regressione a un arco di frase precedente, presto abbandonata per via del canto dell'uomo, che è diverso, come il suo abbigliamento. Cerca di suscitare l'interesse della donna, cantando allegramente che ha trovato un medico, che forse saprebbe capire di quale male soffre Tommy. In questa entrata dell'uomo si realizza una sorta di raccordo alla sequenza successiva, caratterizzata dall'incontro con il dottore, Jack Nicholson. Questo breve segmento funge da ponte verso il nuovo episodio, mentre reca rapporti di forte relazione, nell'organizzazione dell'immagine, con la precedente sequenza.

Così può essere agevole il montaggio. Nella sequenza, il medico, dopo aver visitato Tommy, rileva che egli non reca alcun danno fisico o fisiologico agli occhi. Questi reagiscono alla luce, come dimostrano le macchine a cui lo ha collegato. È afflitto da un blocco interiore, che gli impedisce di avere rapporto con il mondo esterno. Il dottore canta su una musica ritmicamente molto ordinata, che funge da strofa di riferimento. Accanto a questa si propone, in una relazione come di momentanea sospensione, ma anche in una correlazione di senso rispetto alla diagnosi del dottore, la frase, altre volte ascoltata nel corso del film, in cui Tommy domanda alla madre di essere guarito. Anche in questa sequenza si eleva la voce, che è quasi una eco, su un fondo di suoni tenuti, di accordi risuonanti, la pietosa richiesta di Tommy di essere guarito dalla madre, con il suo tocco, con il suo abbraccio.

La donna non è immune al fascino del dottore, bello, dai

modi gentili e raffinati, dotato di uno sguardo magnetico. La donna si sente avvolgere dalla bellezza dell'incontro, così che la domanda che aleggia sulla sequenza, di trovare guarigione nell'intimità di un abbraccio, sembra riguardare anche la donna, che vorrebbe sciogliersi tra le braccia dell'uomo. Immagina di ballare con lui, mentre una luce la circonda, rende morbida, sognante l'immagine. Particolari del volto dei due, labbra, occhi, vengono associati in un montaggio rapido, come a rivelare una volontà di conoscere l'altro, di possederlo, di farsi più dentro, oltre un'identità lasciata generica.

Quanto diverso appare Frank, il suo attuale compagno, rispetto al dottore. Frank veste i panni di un banchiere della city, ma nulla riesce a celare le sue origini, il suo essere un arricchito, ancora più volgare nella contraddizione tra i vestiti e gli atteggiamenti.

Infine si congedano, consegnando al dottore una lauta ricompensa. Scendono un ascensore. Simbolicamente la sequenza si conclude sulla figura dell'ascensore, che si chiude davanti a madre e figlio, come una gabbia che, inesorabile, li imprigiona e li porta via. Anche questo tentativo è destinato alla frustrazione. È aumentata la consapevolezza del male di Tommy, ma la soluzione non è stata trovata.

15. *Tommy Can You Hear Me?*

Il montaggio alla sequenza successiva è istantaneo, nella figura di una corsa in macchina, alla guida l'autista, dietro madre e figlio. La madre implora Tommy di risvegliarsi dal torpore in cui si è rifugiato. Il dottore le ha spiegato che il male è tutto interiore. Il figlio ascolta, vede, ma gli è impossibile esprimersi. Qualcosa inibisce la sua volontà di vivere, di essere presente al mondo. Solo l'alcol può confortare la donna, farle sopportare il peso di quell'interrogazione muta. Ma ora è più vicina al suo ragazzo. Forse l'alcol affievolisce la pressione dei sensi di colpa e fa meglio fluire i sentimenti di amore verso il figlio, ma ora la vediamo in maggiore intimità con lui, abbracciarlo, baciarlo. Sente che facendogli sentire interamente il suo amore,

forse, potrà spingerlo a nutrire fiducia verso l'abbraccio con il mondo. Mentre lo chiama, ripetutamente, un suono fondo, scuro, torbido invade il campo della musica e accompagna la macchina lanciata ad altissima velocità. Anche l'immagine prende prospettive oblique, inusitate. Questo suono implosivo richiama, nello stesso tempo, un altro suono, analogamente torbido e come privo di figura, che è quello dell'ubriacatura del compagno della donna, in una sequenza precedente. Anche qui ha a che fare con l'alcol, ma forse implica anche il moto della malattia, che risponde alle preghiere di ascolto della madre. Il male, grumo nero e impenetrabile, incomincia a dare una sua risposta, prende a muoversi, forse si risveglia dallo stato di cronicità in cui si trovava. È come se nel suono nero e sordo si raccogliesse un movimento del male, una vibrazione di esso. La malattia inizia a dare segni di scuotimento, non più incistata in una condizione di silenzio irremovibile.

16. *Smash The Mirror*

Nella sequenza, che il montaggio associa alla precedente, la madre continua a tentare di trovare un rapporto con Tommy. Sono in casa, e la donna veste un abito rosso, molto intenso, che risalta notevolmente nel bianco dell'ambiente. Intende farsi presente a Tommy, non nascondersi ai suoi occhi enigmatici. La madre ha finalmente compreso la necessità di entrare direttamente, senza deleghe, nel vivo del trauma che ha attanagliato il figlio. La sua canzone è nel solco della dance music, e vuole proporsi come un fattore di scuotimento dei corpi. Anche il suo abbigliamento si fa sfacciatamente rivolto a mostrarsi seduttivo. Ironicamente il regista ci mostra il fascio di capelli della donna, agitati nella musica, sferzare il volto di Tommy, per risvegliarlo. Tutto converge, quindi, verso un significato di relazione immediata, in una lotta, che la donna ha inteso intraprendere, che non ammette più rinvii e vuole farsi definitiva.

È pronta a sfasciare lo specchio, quell'unica realtà che sembra attrarre Tommy, avere misteriosamente un colloquio con il giovane e guidarlo. Le dica cosa lo tormenta,



quale odio provi per lei. Tenta di rompere lo specchio con una bottiglia, ma non vi riesce. Evidente qui il richiamo alla sequenza della frattura del televisore, con l'altrove malato che irrompe, nella forma di una liquidità marrone, che tutta intorbida e sporca.

Di là dallo specchio c'è l'alterità ignota alla donna, quel buco nero che ha avvolto la mente e la psiche di Tommy; il quale, tuttavia, infine, ha trovato un equilibrio, nel linguaggio del flipper. Linguaggio tutto autoriferito, però, che segue vie aleatorie di sviluppo, che solo il giovane sa seguire, mentre restano inaccessibili per gli altri. I media hanno costruito una star intorno alla sua figura e alla sua storia incredibile, ma essi non hanno certo cambiato la sua condizione di massimo isolamento. La donna vuole muoverlo a liberarsi, a trovare un rapporto di comunicazione, di mediazione con il mondo.

Lo spinge contro lo specchio, il quale questa volta cede. Lo specchio è infranto in mille pezzi e Tommy cade di là, oltre lo specchio, dove trova una piscina ad accoglierlo.

§

H

17. *I'm Free*

Il tuffo è la risoluzione del trauma. Emergendo dall'acqua egli vede tutto ciò che si ritrova intorno, in una luce squillante: il sole nel cielo, l'acqua azzurra della piscina. Tutto in una nettezza assoluta, istantaneamente posto in massima evidenza, senza ombre, senza velature.

In genere, in Russell, l'acqua è enigma che avvolge, prende, ingabbia, incapsula, porta la morte. Così, in molti film, che ruotano intorno all'immagine della morte per annegamento: *Donne in amore*, dove una coppia di giovani sposi trova la morte in un lago artificiale; *L'altra faccia dell'amore*, dove Ciaikovsky muore, per aver voluto bere acqua infetta, nella necessità, non più evitabile, di incrociare il destino della madre, con cui vuole condividere l'orrida morte per colera; Ciaikovsky morirà, come la madre, immerso in un bagno di acqua caldissima, ritenuto estremo tentativo di guarigione contro l'orrenda malattia.

Qui, all'inverso, l'acqua è fattore di risveglio alla vita. La morte psichica di Tommy trova una risoluzione nel momento in cui decide di abbattere il circolo ossessivamente riproduttivo dentro cui si era avvolto, come in un bozzolo protettivo. A un certo punto questo circolo esplosive, per la presenza di una madre che finalmente vuole proporsi al figlio come una domanda di amore, di attenzione, di rapporto intenso, diretto, quasi fisico. A quel punto il circolo entra in crisi, anziché muovere secondo l'orbita ossessivamente ricalcata da sempre, si apre ad altre vie, ad altre soluzioni, si carica di energia, esplosive verso l'apertura della vita, con le sue immagini varie, con la sua diversità, con i suoi colori, con la sua libertà.

Tommy, nell'acqua, dentro cui nuota felice, liberato, trova una nuova nascita. Inizia a cantare il suo inno alla vita trovata. L'acqua è il sapore della libertà, della realtà. Emerso dalla piscina è in un campo fiorito, che attraversa da sinistra a destra, dall'alto al basso dello schermo, con perfetta figura geometrica. Quindi lo vediamo quasi scompigliare il lavoro di contadini, bardati da varie difese, lì per irrorare il campo. Immagine, questa, probabilmente, della natura avvelenata dall'uomo, alla ricerca della massima produttività, dello sfruttamento intensivo. Non a caso, a queste immagini, dell'uomo che aggredisce la natura per asservirla, seguono alcune scene di guerra. Tommy le accompagna cantando la necessità di cambiare, di abbandonare il tempio delle soluzioni convenzionali alle domande della vita, e quindi anche l'inutilità delle armi, l'insensatezza della guerra, risposte semplicistiche ai conflitti che si generano tra le persone, tra le nazioni. Cambiare, dice Tommy, che lo sa, perché viene dall'oscurità e improvvisamente ha conquistato la luce e la parola, è possibile, ed è anche semplice, basta volerlo, basta, finalmente, gettarsi fiduciosamente nel mare della vita, vedere tutto con altri occhi, liberati dal filtro delle soluzioni preconfezionate.

Quindi è su una spiaggia. Corre libero, di fronte a una serie di macchine parcheggiate sul lungomare. Da esse, in una serie di campi che si alternano con riprese della corsa

di Tommy, si affacciano vari tipi, soprattutto giovani. Il messaggio di Tommy si rivolge a tutti, in particolare alle nuove generazioni, più sensibili al richiamo verso una vita finalmente liberata, riscattata da ogni schematismo, non predeterminata, e che sappia essere creativa, originale, inedita. A cosa vale restare consegnati a un ruolo assegnato, essere parte passiva negli ingranaggi sociali, funzione anonima? Tommy, che viene dal silenzio assoluto, dal male oscuro, può dire con assoluta cognizione, fuori da ogni retorica, quali bellezze riservi la realtà, se gustata per se stessa, nella massima libertà, sciolti da ogni condizionamento. Invita tutti a seguirlo. Attraversa il mondo in tutta la sua ricchezza. Il film ce lo mostra correre sulle onde vaste del mare, sotto l'acqua, in mezzo ai pesci, attraverso geysers, sopra vulcani, il flusso della lava, in mezzo alle nuvole, nel cielo. Totalmente liberato solca il mondo in tutti i suoi aspetti, lungo il possibile e l'impossibile, senza soglie riconosciute, perché il mondo è massima apertura, epifania del possibile e del diverso, e bisogna consuetudine con esso, senza chiudersi, senza fissarsi nell'ossessione del possesso, del risparmio di sé, della definizione in un'identità riconosciuta.

18. *Mother and Son*

La madre raggiunge Tommy su uno scoglio, dove egli riposa. Per un attimo teme che sia rientrato nella sua scorza inespugnabile. Ma il giovane apre gli occhi. In una soggettiva, vediamo il sole con la sua luce lancinante, il cielo e il mare, come invertiti, nel rapporto di sopra e sotto, perché egli vede tutto da disteso per terra, volgendo lo sguardo indietro. Vede anche la madre che gli si affaccia come dall'alto. Vede anche altro, flash tornano alla sua mente, alcuni episodi della sua infanzia, che il film ci ha mostrato. Immagini di Frank e della madre, del loro incontro al campo delle vacanze, dei due nel salone a ballare; della scoperta della coppia nel letto che era stato anche del padre, della madre che gli impone di tacere, di ammettere di non aver visto nulla; l'immagine che invece gli si è palesata davanti, inaggirabile, del tradimento operato nei con-

fronti del padre tornato, della sua uccisione, della revoca violenta del diritto del padre ad avere voce, esistenza, memoria, nel nucleo che la donna aveva voluto ricostruire, accompagnandosi ad un'altra figura maschile, attorno al suo Tommy. Il trauma prende a fluire, in questa forma, con schegge di immagini, che una volta non potevano tornare, essendo troppo aspre, dure, torride di emozioni. Ora Tommy può osservarle, e così guarire. Egli torna addirittura al giorno della sua nascita, di quella paradossale venuta al mondo, figlio della guerra, orfano per definizione, già nel grembo materno, nel giorno della vittoria, della fine della guerra, della felicità, della pace ritrovata. Invoca la madre, il padre mai conosciuto: gli raccontino, gli dicano chi è lui, qual è stato, sino ad allora, il suo destino.

La donna gli rivela chi sia. Egli, venendo dalle terre ignote del male dove è cresciuto, sa poco della sua vicenda straordinaria, cieco e muto e sordo, eppure campione di flipper adorato dalle masse, e ricchissimo. Ora potrà conoscere il senso di tutto questo, esserne consapevole, raccogliere, in sensazioni che non ha mai provato, il frutto della sua genialità e della sua vittoria sul male. Le idee materne sono rivolte tutte al godimento materiale del successo di Tommy.

Ma questi le prospetta una missione più elevata, volta a cambiare le cose. Il suo successo, il suo essere una star ammirata e seguita da tutti, possono diventare fattori di cambiamento del mondo. Chi lo segue, perché ha fiducia nella sua vita straordinaria, e perché affascinato da come viene proposto dalla televisione, dai giornali, ecc., sarà portato a fortemente mutare il suo modo di vivere, non solo nella frazione di un'esibizione al flipper, ma nella vita. Ha chiaro che bisogna assolutamente cambiare, abbandonare ogni smania materiale, ogni piacere nel consumo materiale, nel possesso di beni di lusso, nella circolazione del denaro. Tutto ciò che è legato alla merce, al consumo, al lusso, a una vita risolta nei simboli del denaro e del potere, va buttato via. È quanto fa con la madre. Getta in acqua, a mare, tutti i suoi gioielli, le unghie finte che ornano di rosso le sue belle mani. Liberarsi da questi oggetti,

nella sua visione, che è poi la visione hippie, dei figli dei fiori, significa che bisogna tornare alla natura, liberarsi da ogni costrizione di ruolo, da ogni esigenza di apparire, e essere autentici, ritrovare dentro di sé un'energia primaria. Tommy ha in mente un nuovo, altro stile di vita, quasi una nuova religione. Perciò è con la madre in acqua, come in un bagno purificatore. La immerge nell'acqua, quasi a iniziarla ai nuovi contenuti che vuole predicare. Egli è libero, felice, e sa trasmettere questa ansia, questa voglia di libertà a chi gli è vicino. Anche la madre ne è conquistata.

I

19. *Miracle cure*

Chi non è toccato sino in fondo dalla nuova religione proposta da Tommy è il patrigno, che coglie subito le possibilità di una tale iniziativa, per farla fruttare in soldi. Costruisce intorno al nuovo Tommy, non solo campione di flipper, ma soggetto di una guarigione miracolosa, predicatore e profeta di una nuova religione, un vero e proprio business.

I media si scatenano intorno a lui, i giornali escono con edizioni straordinarie, e sono famelici di conoscere notizie, di ritrarlo, riprenderlo, fotografarlo. Il patrigno vigila su tutto, e sollecita tutte le iniziative che sappiano creare attenzione intorno alla figura del nuovo messia. La immagine di Tommy si ritrova ovunque, dilaga, spesso nella figura di un nuovo cristo, il volto estatico, il capo coronato di spine. Raccordo alla sequenza successiva è un'immagine di Tommy, come in una posa per una foto professionale, pubblicitaria, in uno sfondo molto astratto, massimamente bianco. Una sorta di raccordo molto neutro al racconto esemplare che segue.

20. *Sally Simpson*

I teen-ager impazziscono per Tommy. In questa sequenza si canta la vicenda di un'adolescente, fan devotissima di Tommy, che fugge da casa per seguirlo, e ne ricava una vasta cicatrice sul viso. È figlia di un reverendo. La sua famiglia le prescrive una morale della disciplina, dell'or-

dine, del timore religioso, cui la ragazza vuole ribellarsi. Trova nella figura di Tommy il suo riferimento eletto, per raccogliere tutta la sua voglia di una vita diversa, libera. Avrebbe voluto raggiungere un raduno di suoi fans, ma il padre, il reverendo Simpson, glielo impedisce. Così fugge di casa, facendo un falò dei divieti e delle prescrizioni dei genitori. Si trucca, si veste, in panni non proprio appropriati per un'adolescente, e raggiunge la riunione. Attorno alla nuova religione hanno trovato impiego tutti i personaggi che sinora hanno incrociato più o meno casualmente la vita di Tommy. Anche quello zio Ernie, che aveva anteriormente violato la sua innocenza, e ora vende monili sulla spiaggia antistante il luogo prescelto per la riunione. La storia di Sally è cantata su un rock'n'roll piuttosto primitivo, molto semplice, con uno strumentario non ricco, e vasta partecipazione collettiva, nel moto dei corpi e nel battito delle mani, in stile molto gospel. Un pianoforte strimpella i suoi interventi, pieni di energia, spesso platealmente esposti in vasti glissandi sulla tastiera. Nella chiesa della nuova religione, dove Sally si ritrova, sono radunati i fedeli di Tommy, che scandiscono la loro partecipazione con un ritmico muovere il corpo, il capo, e battere le mani. I sacerdoti della nuova religione sono tutti in una divisa molto simile, certamente molto sobria e austera, nel suo darsi quasi divisa militare. La religione di Tommy ripudia, come abbiamo visto, tutti gli orpelli, è richiamo a una vita semplice, liberata da ogni necessità di darsi in una facciata di colore e piacevolezza, per esprimersi, invece, nel senso della verità, della autenticità.

La ragazza si annoia, è lì per vedere, toccare Tommy, non per assistere a un'ennesima funzione religiosa. Ama Tommy, figura del miracolo, del paradosso e dell'eccesso, come la comunicano i media.

Finalmente compare la star attesa, sotto una "T" formata da luci, il simbolo della nuova religione, conformato sull'iniziale del nome del suo fondatore, ma anche derivazione e variazione della figura della croce, imparentata con quella. La predica cantata di Tommy è tutta improntata nel segno di una rivalutazione del messaggio cristiano delle

origini, volto a ripudiare ogni forma convenzionale di azione nel mondo, per, invece, viverli nella libertà da ogni ruolo. È il messaggio che tocca il cuore dei giovani, li agita a partecipare all'evento del concerto di Tommy. Tutti sentono forte il senso di quel richiamo, a spazzare via gli idoli della tradizione, ogni moralità di facciata. Bisogna aprirsi al mondo, al rapporto con gli altri, fuori dai filtri predisposti dalla convenienza, dalle cosiddette ragioni dell'opportunità, per sperimentarsi come da un nuovo inizio della storia.

Perciò vorrebbero salire sul palco, infrangere quell'ultimo diaframma che si frappone fra loro e il centro della scena. Un cordone di agenti impedisce l'invasione. Ma è Tommy stesso a donarsi alla folla. Si lancia verso il pubblico, che lo accoglie nel suo abbraccio. La folla si nutre di Tommy; egli è luogo massimamente denso di proiezioni, anche contraddittorie, capace di coagulare una domanda comune di un mondo cambiato, diverso, più libero, meno formale. In questo senso è consumato dalle masse, e così è proposto al consumo dai media.

Questa vicenda, di come Tommy si propone attraverso i media, del suo modo di comunicare con la folla, di come questa lo vive e lo sente proprio, è metafora chiarissima del concerto rock, e dell'evoluzione che la musica nuova ha incontrato nello sfruttamento commerciale del pubblico giovane.

Il narratore riprende a cantare la storia di Sally, di come sia sfuggita all'argine della polizia, riuscendo a toccare il suo idolo, essendo, poi, respinta dal palco, per finire dolorosamente calpestata dalla folla. Ne ha ricavato una grande cicatrice sul viso. Il resto è molto semplice. Sally sposa una rock star californiana, che nell'abbigliamento ricorda qualcosa del cantante country, e mostruosamente mescola caratteri adolescenziali, se non infantili, con certe prominente frontali alla Frankenstein. Qui, forse, è un rinvio simbolico alla stramba e bizzarra vicenda del rock, che tiene insieme tutto e il contrario di tutto, bianco e nero, conservazione e rivoluzione, in un mescolamento quasi sempre poco assortito.

Il padre, reverendo Simpson, s'acconcia alla nuova realtà, ma non comprende. Anche la sua chiesa sembra invasa dall'isteria collettiva, che tutto travolge, in una richiesta di innovazione e diversità. Osserva corrucciato e severo la figlia, che prende la sua strada.

Sally avrà un bambino, una vita agiata, accanto al marito: acida parodia del rock, che combina alcuni stilemi dell'iconografia del genere, per mostrare in forte evidenza l'urto che si determina tra la veicolazione commerciale, il business internazionale del rock, e certe aspirazioni ideali, che costituiscono una tipica retorica, intrisa di vitalismo, tensione rivoluzionaria, apertura alla diversità. Ora, Sally, lontana dall'ideale di cambiamento che la agitava nella sua adolescenza, di fronte al concerto rock del suo caricaturale marito, emette uno sbadiglio di noia, mentre accompagna la carrozzina che accoglie il suo pupo in un lento, indolente movimento cullante.

21. *Sensation*

Si passa a immagini di vita comune, in fabbrica, in un ufficio, di operai che caricano di merce un camioncino, di lavoratori della nettezza urbana. Indicano lo stato di una routine quotidiana che nessuno osa spezzare, anche se tutti si sentono legati, imprigionati dalle convenzioni, dalle costrizioni a un tempo del lavoro che non gratifica, perché frutto dell'omologazione e dello sfruttamento. Tommy vola, intanto - ci rivela il canto del Narratore -, su questo mondo che muove per inerzia, ma resta costantemente grigio. All'occupazione di trattare l'immondizia sovrintendono due figure non proprio tranquillizzanti. Scorgono nel bidone della spazzatura i resti di un giornale che parla di Tommy. Ne sono colpiti. Attraverso l'immagine dei due personaggi, esemplari di *bikers*, ruvidi e violenti, si passa a un campo, che ospita proprio un gruppo di motociclisti, una vera e propria banda, che viene improvvisamente attaccata da un gruppo rivale, a colpi di fucile. Si accende una battaglia durissima, a colpi di catene, spranghe, fucilate, calci, pugni.

È la descrizione del fenomeno delle bande di *bikers*, che

non ha mancato di legarsi al rock, trovando un'identità nella musica preferita, nei cantanti e nei gruppi riconosciuti come i propri idoli, nell'abbigliamento, nella moto cavalcata, e così via. Non dimentichiamo come gli Who abbiano costituito il gruppo di riferimento, in Inghilterra, per i *mods*, contro i *rockers*. I due gruppi si davano battaglia, senza esclusione di colpi, in un conflitto permanente. Sul fenomeno, Pete Townshend e gli Who hanno impiantato un'altra rock opera, *Quadrophenia*, che ha per protagonista proprio un giovane *mod*, che viaggia per la città, sempre installato sulla sua moto, uno *scooter*, abbastanza ben vestito, secondo le convenzioni del branco, ma costantemente sotto l'effetto di stupefacenti, le pupille dilatate, e il rifiuto del mondo nello sguardo. Dall'opera rock è stato ricavato anche un film, per la regia di Franc Roddam.

Nel numero precedente, come in questo, si dà uno spaccato antropologico del mondo legato al rock; nel precedente la ragazzina fanaticamente rivolta a trovare attenzione da parte della star, del suo idolo; qui il fenomeno delle bande rivali, che trovano nella musica rock un motivo identitario e nella dichiarazione di un'appartenenza esclusiva una leva per muovere guerra contro gli altri. Il rock sin da subito, nell'immaginario comune, si lega alla violenza, al rifiuto della legge e delle regole. Naturalmente non consiste semplicisticamente di questo, e la riduzione all'equazione rock=delinquente è stata portata avanti da ali conservatrici della società, che non ammettevano in alcun modo il movimento di innovazione che animava i giovani e la loro musica. Tuttavia, il fenomeno dei *bikers*, spesso riuniti in bande, è esistito, e ha circolato intorno all'universo della musica rock.

Nel film, mentre la violenza sta degenerando, sino al culmine di un omicidio, che sta per essere consumato a sangue freddo - esposto in una serie di drammatici, contrastati campi e controcampi, con dettaglio della canna del fucile che potrebbe esplodere in una lingua di fuoco -, Tommy sopraggiunge dal cielo, volando leggero su un deltaplano, come una vibrazione sottile, una sensazione, che tutto sospende e provoca al cambiamento. Così il fucile che sta



per porre termine a una vita non spara, la lotta si sinterrompe. Le due bande si fronteggiano, ora, nel ballo liberato dei corpi. In un'altra immagine, Tommy guida un gruppo di ciechi, finalmente capaci di muoversi con una relativa sicurezza sulla sua scia; in un'altra ancora, vediamo come trasforma le coscienze di giovani, ma già incalliti, giocatori d'azzardo, che improvvisamente interrompono il loro vizio, e rivolgono la loro attenzione a quanto Tommy indica come la via. Il suo canto è aperto, urlato sin quasi a rompersi. È un'energia che si diffonde intorno. La sua forza - canta - è un caldo slancio, una sensazione, una nuova vibrazione, che sa toccare il cuore della gente, perché viene dalla libertà e dall'amore per tutti, per la natura e i suoi doni. Perciò è capace di trasformare gli animi delle persone, radicandoli nell'idea che sia possibile attivare un nuovo modello di vita comunitaria. Atterra su un'altissima torre, e afferma il cuore del suo messaggio: "amatevi come foste uno, io sono la luce". Quindi riparte. Nel cielo, di fronte alla luce del sole.

α

J

22. *Welcome*

Lo sguardo di un gruppo di fedeli, rivolto verso l'alto, è ricordo a questa sequenza, in cui Tommy non è più in cielo, a svolgere il suo volo planato, che trasforma tutto dove egli passi, ma sul tetto di una casa, a predicare. Veste la divisa che contraddistingue la sua chiesa, e invita tutti a partecipare, a fare adepti. La musica ha un che di solenne, di semplice e di austero, come conviene a un canto che vuole darsi come collettivo e comunitario. La folla è smisurata. Madre e patrigno accolgono i convenuti, con sorrisi compiaciuti e soddisfatti. Certo, il loro slancio non è mosso dagli ideali di Tommy, per lo più da interessi economici, perchè la setta, la chiesa, la religione, sono, nelle loro mani, una macchina produttiva di affari smisurati, di soldi in quantità.

La casa non può contenere tutta la gente, Tommy ordina di costruire altre stanze, altri appartamenti. Un sorriso

furbo si dipinge sul viso del patrigno, che conviene con il progetto. Tommy accoglie tutti, con le sue parole che invitano all'incontro all'abbraccio comune. Simbolico il suo essere su un trampolino, a cantare il suo invito all'amore reciproco, mentre l'acqua della piscina si riempie di gente, pronta a seguirlo, felice di quel bagno, che lega in un respiro comune, mentre libera dalle scorie del mondo esterno.

23. *TV Studio*

È una sequenza che, come una parentesi, evidenzia quanto già suggerito in precedenza, e cioè che il successo di Tommy, nell'accordare masse di gente, intorno all'ideale di una vita diversa, da raggiungere nella disciplina del flipper, che è stata salutare per Tommy, in quanto lo ha guarito e liberato al mondo, e quindi può essere proposta agli altri, per condurli verso la pratica dell'amore universale, è sfruttato dai suoi parenti, innanzitutto dalla madre e dal patrigno. Li vediamo, rispettivamente, interprete e regista, a una trasmissione TV, che è una telepredica, invito ad affiliarsi alla setta. I due non hanno scrupoli nel fare leva sui bisogni della gente, sulla disponibilità a credere, a esprimersi nella fede. Toccano questi tasti, per ottenere sempre più adesioni. Non lesinano a investire nei media, in pubblicità, per trovare la risposta dei grandi numeri. Nella cabina di regia il patrigno conta le conquiste effettuate, su una cartina che rappresenta le varie nazioni della terra. Su ciascuna comincia a estendersi il messaggio di Tommy, che è un ennesimo avanzare del business.

24. *Tommy's Holiday Camp*

Si passa alla sequenza successiva, istantaneamente, su una musica di organo, vagamente volgare, piena di dissonanze e deformata, a indicare proprio la condizione di bieco sfruttamento che va creandosi intorno a Tommy. Suona l'organo il già noto zio Ernie. Egli avanza insieme con una folla di fedeli, resi ciechi dalla fanatica adesione alla star, al maestro, alla guida, di cui hanno bisogno per sentirsi più saldi, meno dispersi nel mondo. Si ferma all'entrata del

campo, in cui si riunisce la folla dei fedeli. Dà il benvenuto. Canta secondo l'intonazione di un recitato modulato, con forti escursioni di registro, secondo una maniera che rinvia all'idea del cabaret espressionista. Lo accompagna l'organo e la musica di un'orchestrina non proprio assortita e come stonata. Sopraggiungono fedeli a frotte, su file interminabili di pullman. È tutto un commercio al campo di riunioni, foto, distintivi, monili vari, uno strano congegno che unisce occhialetti neri e una specie di cuffia. Tutti convengono alla riunione, giovani, handicappati, ciechi.

Improvvisamente si passa ad un'articolazione successiva della sequenza, di carattere nettamente diverso: nulla di sporco, sbavato, dissonante, sovrapposto, bensì massima pulizia e silenzio, una musica purissima, nella linea e nel timbro, ad accompagnare. Tommy è in alto in una limpida luce mattutina, e simula, in alcuni gesti stilizzati, la disciplina del flipper. Appare in una dimensione astratta; la sua gestualità è come zen. Le immagini inviano proprio l'idea del silenzio, del vuoto. Dal basso lo segue, imitando, un gruppo di handicappati, che cerca di cogliere il senso del percorso che Tommy indica. Il messaggio di Tommy, nella coreografia stilizzata della disciplina del flipper, e nella trascesa musica strumentale che accompagna, è di liberazione dagli affanni quotidiani, nel rendersi vuoti, gesto assolutamente gratuito, aperto al silenzio e alla luce cosmica.

Messaggio che non può essere recepito dai *bikers*, che vogliono vita vera, terra da mordere, posti da conoscere, realissime barriere da infrangere. Uno di loro sputa il suo rifiuto, abbandona tutto e se ne va.

K

25. *We're Not Gonna Take It*

Alla dissonanza del rifiuto plateale del *biker*, segue un canto comune, in recitato ritmico, su una base di pianoforte, di molti adepti che dimostrano contro lo sfruttamento commerciale che circola intorno alla predicazione di Tommy.

È il primo saggio di un'incomprensione, che inizia ad aleggiare nel campo. Tommy non si lascia toccare da quel segnale di rifiuto, lo accoglie cantando la sua via maestra, quella che lo ha salvato. È la pratica del flipper, che conduce alla liberazione, alla rigenerazione di sé. Canta raccontando di come ora si ritrova nella pienezza di una libertà che non ha nulla di utopico, ma è incarnata nella realtà: era cieco, sordo, muto, poi il flipper lo ha guarito, aprendolo al mondo, gli ha fatto comprendere l'esigenza di fiduciosamente rivolgersi all'aperto, in un dono completo di sé. Bisogna praticare il flipper, non affidarsi ai simulacri di libertà, che offrono l'alcol, il fumo, la vita borghese. Tutti devono indossare lo strumento che hanno acquistato all'entrata nel campo, una combinazione di occhialetti neri, che si accompagnano a una serie di tappi, a chiudere bocca e orecchie, in ciò simulando la condizione di Tommy, campione del flipper, ancorché cieco, sordo e muto. Li persuade, così, a darsi allo spiritualissimo esercizio del flipper. Vi sono flipper ovunque nel campo. Tutti si apprestano, fiduciosi, a giocare.

Ma presto non ne possono più. Tutto ciò che si propone è troppo radicale, una disciplina che non sentono, che non capiscono. I flipper vengono distrutti. Riprende il coro ritmico dell'avvio della sequenza; qui più incalzante e teso, si inarca in curve più ampie, si accompagna a una maggiore densità strumentale. La minaccia si è fatta concreta, contro il maestro, contro i suoi tuttofare. La rivolta generale non può essere fermata, controllata. La massa, priva di controllo, violenta, scala la montagna di sfere, enorme, su cui i capi sono issati. Madre e patrigno vengono colpiti mortalmente. Tommy riceve un calcio in testa, ma si salva, per l'arrivo della polizia. Tutti fuggono.

26. *See Me, Feel Me*

Quando Tommy si risveglia, in mezzo alle sfere enormi, che sono state il teatro della rivolta, cerca la madre, e la trova ormai morta. Prega secondo le parole e la musica di un canto, che è profondamente suo, da sempre, e ha attraversato tutto il film: canto della sospensione e della pre-

ghiera, invocazione rivolta alla madre, a ottenere la sua attenzione. Toccami, guariscimi, chiede anche ora alla madre, che non può rispondergli, ormai morta. Fugge tra le fiamme che divorano il campo con tutte le sue attrezzature. È un fuoco che forse libera, rigenera, perché spazza via tutte le incrostazioni, che lentamente avevano assediato il messaggio di Tommy, e quindi lo avevano completamente snaturato. Così sembra suggerire, anche, un'appendice risolta, aperta e luminosa, nella musica, con l'ultima invocazione di Tommy.

α'

L

27. *Listening To You*

Tommy va su un molo, si lancia in acqua. Egli nutre fiducia nell'acqua, che sappia nuovamente accordarlo con il mondo, guidarlo, indicargli la strada. Il coro accompagna quest'ennesimo slancio libertario e glorioso, aperto, fiducioso, che un rinnovamento sia ancora possibile, che un riscatto non sia escluso. Bisogna rigettare ogni volontà di dominio sulle cose, risalire il fiume sino alla sorgente, scalare la montagna, che non è luogo accogliente, ma percorso pieno di insidie. L'impresa è possibile, se si ha fiducia di ritrovare l'abbraccio con l'origine, con la luce cosmica. Tommy segue le vie dell'acqua, raggiunge una cascata e un torrente. Si unisce all'unisono con il coro. L'immagine rinvia esattamente all'acqua che ha aperto il film, con l'abbraccio d'amore del padre e della madre. Bisogna scalare la roccia senza essere assicurati a nulla, confidando solo sulle proprie forze, sulle proprie intuizioni. Infine, Tommy, sorridente, gioioso, è sul monte dell'inizio del film, quello che aveva accolto la prima immagine dei suoi genitori, sopra il lago. Il suo è un inno all'origine, alla natura, al sole, alla luce cosmica. Ha trovato l'inizio di tutto, vi si affida in un abbraccio assoluto, fiducioso. Un sole giallo, enorme, lo stesso che, enigmaticamente, aveva aperto il film, mostrando una sagoma di fronte ad esso, che poi, solo dopo il rapido calare della sfera di fuoco, avrebbe preso le fattezze del giovane che sarebbe stato il

padre di Tommy, prende ora a salire, e si pone al centro dello schermo, circondando la figura di Tommy, che appare nella posizione che era stata del padre, all'inizio. Il sole campeggia nella scena, la occupa per tutto il centro, si ferma, quindi esplose in un unico colore bianco, che invade il campo, il quale vira lentamente al giall'arancio, si fissa in un arancio, su cui iniziano a scorrere i titoli di coda.



Approfondimenti

Appunti per una fenomenologia del concerto rock

Un concerto di musica rock è spettacolo che travalica dalla condizione solamente musicale. Si pensi alla vastità degli spazi impegnati, che sono molto spesso stadi capaci di contenere diverse migliaia di persone, oppure, fuori dalle città, ampi territori di campagna, per una volta destinati a un grande raduno rock.

Il palco su cui si esibiscono i musicisti è enorme, ed accoglie un vasto armamentario di strumenti tecnologici, per la produzione del suono e per l'amplificazione di esso, per creare le luci e generare effetti grandiosi.

Tuttavia, proprio per le vaste proporzioni di un evento rock, questo non può giocare molto sulle sfumature, e deve necessariamente articolarsi secondo logiche molto semplificate, persino elementari. Ecco perché, in genere, si dà una netta distinzione tra spazio dell'esibizione e spazio degli spettatori, senza contaminazioni, se non ritualizzate in una serie di comportamenti, che, in genere, non prevedono lo sbordare fisico di uno spazio nell'altro, il contatto e la contaminazione delle due polarità su cui vive lo spettacolo rock. Il pubblico è posto frontalmente rispetto al palco, che in genere è enorme. Il palco, da parte sua, si determina come presenza piuttosto statica, prevedendo solo in qualche caso di sospingersi verso lo spazio che ha di fronte, magari incuneandosi con passerelle e ponti. Lo spazio del pubblico è altrettanto rudimentale, essendo deputato semplicemente ad accogliere la gente assiepata per assistere al concerto: contenitore vasto, minimamente attrezzato, con un servizio d'ordine e qualche altro servizio primario.

Il palco, monumentale cornice per lo svolgimento della performance, è reso dinamico, agitato dai movimenti dei musicisti. In genere, in primo piano, è il cantante, che costituisce l'aspetto più mobile dell'esibizione, poiché, più liberamente degli altri, corre avanti e indietro, a destra e a sinistra, invoca la partecipazione del pubblico, grida alcune parole d'ordine, che in genere sono gli slogan che identificano il gruppo. Egli tende a costituire il primo animatore del concerto e ne gestisce la temperatura emotiva. Alle spalle sono le chitarre, un po' defilato il basso. Di lato, le tastiere, sempre più computerizzate, con una selva di strumenti e cavi; infine, sullo sfondo, magari rialzato grazie a una pedana, il batterista. Da questa organizzazione dello spazio del palco, con figure delimitate rispetto a una serie di funzioni assegnate, si ricava che, in genere, il rock attribuisce alla voce lo spa-

zio di primo piano, mentre pone sullo sfondo la sezione ritmica. Resta chiaro, tuttavia, che la sonorità del rock non può essere ridotta a una questione di relazione tra melodia e accompagnamento ritmico, e si determina per il concorrere di molti fattori. Tutte le parti contribuiscono a creare il sound del rock, anche quelle apparentemente meno evidenti, quelle più interne. Esse creano una tessitura, che costituisce una sonorità inconfondibile, in relazione con il canto e con il pulsare del ritmo.

Le operazioni di amplificazione e missaggio sanno intervenire anche nei concerti dal vivo, condizionando fortemente il risultato d'ascolto. In genere non intervengono con particolari virtuosismi. Ciò cui tendono è rendere anche dal vivo gli effetti già prodotti in studio. Il medium principale del rock è, probabilmente, il disco. È nello studio di registrazione che si definisce il prodotto, quale sarà poi offerto alla fruizione e al consumo da parte del pubblico. Il concerto è come un prolungamento del disco, vuole rappresentare un'esperienza ulteriore di una musica che nasce essenzialmente per essere riprodotta. Sul palco ciò che accade è funzionale a quel prodotto. Serve a creare un surplus di esperienza, che costituirà una conferma di quanto il disco veicola, e sarà stato utile se avrà sostenuto e prolungato il consumo discografico.

Ad animare lo spazio scenico contribuiscono anche alcuni oggetti, che rinviano sempre più all'immaginario tecnologico: computer, microfoni, amplificatori, altoparlanti, cavi in gran quantità.

Soluzioni sperimentali si danno nell'uso delle luci, che sono gestite sempre più elettronicamente. In alcuni casi ci si concede escursioni nel multimediale, con proiezioni di video e immagini in movimento. Spesso schermi televisivi giganteschi servono, a fianco del palco, ad amplificare enormemente l'immagine dei protagonisti, che risultano, in tal modo, visibili da tutta la massa di spettatori accorsi per il concerto.

Molto importante, in funzione dello spettacolo, è l'immagine dell'artista. Abbigliamento, acconciatura, trucco hanno un ruolo determinante nell'affermazione di un cantante presso il grande pubblico. Il videoclip ha molto enfatizzato il ruolo di questi fattori, che riguardano la cura dell'immagine degli artisti. Non si tratta, necessariamente, di una degenerazione. E, d'altra parte, la questione del look dell'artista è da sempre correlata alla musica rock. Anche i primi personaggi del rock, si pensi a Presley, hanno molto lavorato sulla definizione di una immagine che sapesse fare presa sull'immaginario del pubblico, legandosi fortemente alla musica di cui erano interpreti. Casi di una relazione non ridondante, non inutilmente virtuosistica, e non decorativa, tra immagine e musica, sono

offerti da artisti come Jimi Hendrix, i Pink Floyd, i Rolling Stones, David Bowie, e molti altri.

Il rock è linguaggio giovanile, per un pubblico che resta costantemente giovane, grazie a un continuo ricambio generazionale. Questa condizione, di trasformazione continua dei linguaggi, di varianza su alcuni fondi che restano stabili, è dovuta a un'attenzione che si dirige a rinnovare la musica insieme con una serie molto complessa di altri aspetti, che non di meno costituiscono l'identità di questa musica sempre giovane. Accanto alla musica recano importanza molti altri fattori, dall'acconciatura all'abbigliamento, dal modo di trattare i gesti alle interviste rilasciate, a ciò che si dice e a come si appare in TV, nei video, e così via. È grazie all'azione reciproca di tutti questi fatti che il rock può aspirare ad essere il linguaggio dei giovani, di cui costituisce importantissimo elemento di coesione e di identità.

Essi intervengono anche nella dimensione più particolare del concerto. Il palco, in situazione frontale rispetto al pubblico, costituisce il polo della luce, del senso, della presenza. Lo spazio del pubblico, di qua dal palco, nettamente separato, promuove, rispetto al centro dello spettacolo, alcuni processi di proiezione e immedesimazione, che saranno favoriti dalla musica, quando questa diventa coinvolgente, e da molti

altri fattori, che attengono anche alla dimensione del visivo. Lo spettacolo intende produrre una simbolica comunione tra le due polarità del pubblico e del palco, la quale troverà catalizzazione nel fatto che si produce come rito collettivo. Tutt'insieme si partecipa ad un evento, di cui gli artisti sul palco sono come evocatori, stregoni e sciamani. Si attiva una serie di comportamenti rituali, molto ricorrenti, connotati nel senso della ripetitività, che sono capaci, nella loro semplicità, di indurre l'idea di una risoluzione dell'individuo in una situazione assolutamente comunitaria e collettiva.

La musica rock non manca di profondità, laddove agisce, con mezzi propriamente musicali, per tessere questo senso, del formarsi, nel tempo del concerto, come di un organismo unico, in cui tutti si è sprofondati in una percezione dove non vale più una distinzione funzionale di ruoli e gerarchie. L'amplificazione esasperata e abnorme vuole come assumere dentro di sé l'ascolto, inglobarlo, assorbito. Entrando in dettagli che riguardano il linguaggio musicale, è da rilevare come la musica rock, negli aspetti dell'armonia, della melodia e del ritmo usi ampiamente la ripetizione, volendo produrre, anche in questo modo, uno slittamento dell'ascolto in una dimensione ipnotica, irrealistica.





Approfondimenti Il "pop film" di Richard Lester

Anche in Inghilterra, come negli Stati Uniti, si incontra il fenomeno per cui il mezzo cinematografico viene adoperato per ammorbidire l'urto rispetto all'ondata di ribellione che pervade le generazioni giovani, le quali rifiutano i modelli di vita conformista proposti dalla famiglia e dalla società. Anche qui troviamo film che hanno, come protagonisti, figure di giovani, e concedono spazio alla musica rock, ma nella cornice di storie aggaziate, dove tutto procede senza sobbalzi, in una vita tranquillamente impostata sui toni del divertimento, del benessere, dei primi amori, del piacere di ritrovarsi in gruppo, magari ascoltando musica e ballando.

Si definisce presto una tendenza, quella del "free cinema", che si propone come fortemente reattiva rispetto a questo modo di concepire cinematograficamente il rock; essa è tesa ad assumerlo, invece, come riferimento essenziale per un linguaggio nuovo che, sovvertendo il senso del cinema classico, opta per essere decisamente realistico, occupandosi di frammenti di vita marginale, proletaria, spesso degradata, rumorosa, dissonante. Anche il linguaggio filmico si lascia influenzare dalla musica, trovando in essa il ritmo della propria organizzazione, il senso di un montaggio che taglia, salta, accosta decisamente, recidendo quel progetto di occultamento del montaggio, che è tipico del cinema classico. Lindsay Anderson, Peter Collinson sono tra i principali registi del "free cinema".

In rapporto di risonanza con questa tendenza, ma diversamente impegnato, soprattutto dal punto di vista politico, è il "pop film", che ha in Richard Lester il suo esponente principale, anche per i film che ha girato con i Beatles. Lester comprende che non vale più, per il rock, il discorso delle opposizioni di classe. I giovani borghesi sono non di meno coinvolti che quelli proletari, in un'idea di rifiuto della morale degli adulti, dell'impostazione tradizionale, di una vita ordinata e regolata, contro ogni intrusione trasgressiva. Il discrimine è ora generazionale. Ecco perché il "pop cinema" di Lester, che molto deve alle esperienze "free", ha più successo, trovando nella Londra degli anni '60, l'ambiente ideale per crescere e affermarsi. È una Londra invasa dai giovani, libertaria e colorata, sperimentatrice nei costumi, nei comportamenti, nella moda, nelle musiche. Questa condizione

di totale e gioiosa apertura al mondo, che vuole essere accolto nei suoi lati contraddittori, senza tentare di risolverlo in un ordine unitario, trova rispondenza nella musica dei Beatles, e rapporto con il "pop film". Il quale si misura con la musica dei Beatles per assumerla come regola per la sua forma. Lester mescola i generi, sperimenta diverse possibilità linguistiche. I suoi film, se, per certi versi, possono contenere qualche tratto del documentario, recano anche tutta l'evidenza dell'artificio, nel loro assumere un ritmo vertiginoso nel montaggio e nel lasciare evidentissimi i tagli, alla maniera di Godard. Surreali gli accostamenti degli eventi, così da revocare senso a ogni tentativo di percezione unitaria. Suoni e colori si inseguono con svagata e divertita ricerca del puro piacere della visione e dell'ascolto. Quello che vale è aprirsi alla fantasia, alla libertà delle associazioni non costrette, ma che si definiscono inaspettatamente, consegnandosi totalmente all'imprevedibile. La mano che crea è divertita di sé, quando realizza la trovata inaspettata, il nonsense, quando produce l'associazione che muove il riso.

Tutti per uno, del 1964, è un film in bianco e nero, che tenta di seguire i Beatles nella loro vita abbastanza imprevedibile, negli atteggiamenti e comportamenti assunti, spesso improntati al divertimento surreale, e la loro musica, nondimeno scanzonata e libertaria. Ne esce un film che muove secondo ritmi imprevedibili, con un montaggio analogamente funzionale a segnare un ritmo frenetico, grazie anche all'evidenza della sua presenza, non nascosta, anzi, volutamente segnata, accentata. Così anche il successivo *Aiuto!*, del 1965, dove vale il segno di un'invenzione sfrenata, che si libera in colori così vivi da apparire irreali, e un montaggio come sempre non funzionale alla linearità della narrazione. Esso ha il compito di trovare un ritmo per le immagini, non temendo di procedere, a volte, per accostamenti improvvisi, cambi di atmosfere, secondo una sensibilità che vuole essere in un senso forte cinematografica, perché autonoma rispetto al modello narratologico del racconto, sinora dominante.

Il "pop film" può dirsi in qualche modo parte delle influenze culturali e cinematografiche che raggiungono Ken Russell, perché esso considera la musica rock da una prospettiva diversa, come occasione per dotare il film di linguaggi nuovi, tutti regolati su musica e immagine, mentre il parametro del racconto risulta in secondo piano.



Approfondimenti

Ken Russell, regista: filmografia

PER IL CINEMA

1. *Charged: The Life of Nikola Tesla* (2003) [in corso di produzione]. Musiche orig.: Michael Nyman
2. *Fall of the Louse of Usher, The* (2002). Con: James Johnson, Ken Russell, Tulip Junkie, Alex 'Alien' Russell, Pete Mastin, Emma Millions. Musiche orig.: James Johnson, James Johnston. Mus., UK, color.
3. *Whore (Puttana)* [tit. orig. *Whore* (1991)]. Con: Theresa Russell, Michael Crabtree, John Liehl, Antonio Fargas, Robert O'Reilly, Charles Maculay, Jason Kristofer, Jack Nace, ecc. Musiche orig.: Michale Gibbs. Dramm., USA, color.
4. *La vita è un arcobaleno* [tit. orig. *The Rainbow* (1989)]. Con: Sammi Davis, Paul McGann, Amanda Donohoe, Christopher Gable, David Hemmings, Glenda Jackson, ecc. Musiche orig.: Carl Davis. Dramm., UK, color.
5. *La tana del serpente bianco* [tit. orig. *The Lair of the White Worm* (1988)]. Con: Amanda Donohoe, Hugh Grant, Catherine Oxenberg, Peter Capaldi, Sammi Davis, Stratford Johns, Paul Brooke, ecc. Musiche orig.: Stanislas Syrewics. Horror, UK, color.
6. *L'ultima Salomé* [tit. orig. *Salome's Last Dance* (1988)]. Con: Glenda Jackson, Stratford Johns, Nicholas Grace, Douglas Hodge, Imogen Mills-Scott, Denis Lill, ecc. Dramm., UK, color.
7. *Aria* [tit. orig. *Aria* (1987)], di Robert Altman, Bruce Beresford, Bill Bryden, Jean-Luc Godard, Derek Jarman, Franc Roddam, Nicolas Roeg, Ken Russell, Charles Sturridge, Julien Temple. Di Ken Russell è l'episodio: "Nessun dorma". Musiche di: Giacomo Puccini (dall'opera "Turandot"). Mus., UK, color.
8. *Gothic* [tit. orig. *Gothic* (1986)]. Con: Gabriel Byrne, Julian Sands, Natasha Richardson, Myriam Cyr, ecc. Musiche orig.: Thomas Dolby. Horror, UK, color.
9. *China Blue* [tit. orig. *Crimes of Passion* (1984)]. Con: Kathleen Turner, Bruce Davison, Gordon Hunt, Dan Gerrity, Anthony Perkins, ecc. Musiche orig.: Rick Wakeman (adattate dalla "Nona Sinfonia" di Dvorák); musiche non-orig.: Antonín Dvorák ("Nona Sinfonia"). Thriller. USA, color.
10. *Stati di allucinazione* [tit. orig. *Altered States* (1980)]. Con: William Hurt, Blair Brown, Bob Balaban, Charles Haid, Thaa Penghli, Miguel Godreau, ecc. Musiche orig.: John Corigliano. Horror, USA, color.
11. *Valentino* [tit. orig. *Valentino* (1977)]. Con: Leslie Caron, Seymour Cassel, David de Keyser, Anton Diffring, Rudolf Nureyev, Ken Russell, ecc. Musiche orig.: Stanley Black; musiche non-orig.: Ferde Grofé Sr. (da "Grand Canyon Suite"). Dramm., USA / UK, color.
12. *Lisztomania* [tit. orig. *Lisztomania* (1975)]. Con: Roger Daltrey, Sara Kestelman, Paul Nicholas, Ringo Starr, Rick Wakeman, ecc. Musiche orig.: Rick Wakeman; musiche non-orig.: Franz Liszt, Richard Wagner. Mus., UK, color.
19. *Tommy* [tit. orig. *Tommy* (1975)]. Con: Roger Daltrey, Oliver Reed, Ann Margret, Elton John, Eric Clapton, John Entwistle, Keith Moon, Paul Nicholas, Jack Nicholson, Robert Powell, Pete Townshend, Tina Turner, ecc. Musiche: Pete Townshend, "Tommy", opera rock (con interventi di John Entwistle, Keith Moon, Sonny Boy Williamson). Mus., UK, color.
20. *La perdizione* [tit. orig. *Mahler* (1974)]. Con: Robert Powell, Georgina Hale, Richard Morand, Lee Montague, Miriam Karlin, Rosalie Crutchley, Benny Lee, ecc. Musiche non-orig.: Gustav Mahler ("Sinfonie" 1, 7, 9, 10; "Kindertotenlieder" n. 3 e 5); Richard Wagner ("Preludio" all'atto III di "Die Walküre"; "Prologo" di "Götterdämmerung"; "Liebestod" dall'atto III di "Tristan und Isolde"); Pyotr Ilyich Tchaikovsky ("Concerto" n. 1 per pianoforte e orchestra). Mus., UK, color.
21. *Messia selvaggio* [tit. orig. *Savage Messiah* (1972)]. Con: Dorothy Tutin, Scott Anthony, Helen Mirren, Lindsay Kemp, John Justin, Michael Gough, ecc. Musiche orig.: Michael Garrett, Dorothy Tutin; musiche non-orig. Claude Debussy (da "Three Nocturnes"), Alexander Scriabin (da "The Divine Poem"). Dramm., UK, color.
22. *Il boy friend* [tit. orig. *The Boy Friend* (1971)]. Con: Twiggy Lawson, Christopher Gable, Barbara Windsor, Moyra Fraser, Glenda Jackson, Bryan Pringle, Max Adrian, Catherine Wilmer, Vladek Sheybal, Ann Jameson, Peter Greenwell, Antonia Ellis, Murray Melvin, ecc.. Musiche orig.: Peter Maxwell Davies; musiche non-orig.: Nacio Herb Brown (song "All I Do is Dream of You"; song "You Are My Lucky Star"), Sandy Wilson (musical). Mus., UK, color.
23. *I diavoli* [tit. orig. *The Devils* (1971)]. Con: Vanessa Redgrave, Oliver Reed, Dudley Sutton, Max Adrian, Gemma Jones, ecc. Musiche orig.: Peter Maxwell Davies; musica d'epoca arrangiata da David Munrow. Dramm., UK, color.

24. *L'altra faccia dell'amore* [tit. orig. *The Music Lovers* (1970)]. Con: Richard Chamberlain, Glenda Jackson, Max Adrian, Christopher Gable, Isabella Telezyska, ecc. Musiche non-orig. Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Dramm., UK, color.
25. *Donne in amore* [tit. orig. *Women in Love* (1969)]. Con: Alan Bates, Oliver Reed, Glenda Jackson, Jennie Linden, Eleanor Bron, ecc. Musiche orig.: Georges Delerue. Dramm., UK, color.
26. *Un cervello da un miliardo di dollari* [tit. orig. *Billion Dollar Brain* (1967)]. Con: Michael Caine, Karl Malden, Ed Begley, Oskar Homolka, Françoise Dorléac, ecc. Musiche orig.: Richard Rodney Bennett. Thriller, UK, color.
27. *Pepe francese* [tit. orig. *French Dressing* (1964)]. Con: James Booth, Roy Kinnear, Marisa Mell, Alita Naughton, Bryan Pringle, ecc. Musiche orig.: George Delerue. Comm., UK, b/n
8. *Alice in Russialand* (1993).
9. *Lady Chatterley* (1993). Con: Joely Richardson, Sena Bean, James Wilby, Shirley Anne Field, Amanda Murray, Soo Drouet, Frank Grimes, David Sterne, Melanie Hughes. Musiche orig. Jean-Claude Petit. Dramm. UK, color.
10. *The Mystery of Dr Martinu* (1992). Con: Patrick Ryecart, Hannah King, Melissa Docker (voce). Musiche orig.: Bohuslav Martinu. Docum., UK, color.
11. *The Secret Life of Arnold Bax* (1992). Con: Alan Arthur, Hetty Baynes, Maurice Bush, Kenneth Colley, Melissa Docker, Glenda Jackson, Maureen Murray, Ken Russell. Musiche non-orig.: Arnold Bax. Docum., UK, color.
12. *Prisoner of Honor* (1991). Con: Richard Dreyfuss, Oliver Reed, Peter Firth, Jeremy Kemp, Brian Blessed, Peter Vaughan, Kenneth Colley, Catherine Neilson, Lindsay Anderson, ecc. Musiche orig.: Barry Kirsch. Dramm., USA, color.
13. *Donne e uomini: storie di seduzione* [tit. orig. *Women and Men: Stories of Seduction* (1990)], di Frederic Raphael, Tony Richardson, Ken Russell. Di Ken Russell è l'episodio: "Crepuscolo prima dei fuochi d'artificio"; con: Beau Bridges, Filipe Garcia Velez, Melanie Griffith, Dominic Hawksley, Louis Mahoney, ecc.; musiche orig.: Marvin Hamlisch. USA, color.

AMATORIALI

1. *Lourdes* (1958). Corto, UK
2. *Amelia and the Angel* (1957). Con: Mercedes Quadros. Corto, UK
3. *Knights On Bikes* (1956) [incompleto]. Corto, UK
4. *Peepshow* (1956). Corto, UK

PER LA TELEVISIONE

1. *Elgar: Fantasy of a Composer on a Bicycle* (2002). Docum., UK, color.
2. *Lion's Mouth* (2000). Con: Diana Laurie, Ken Russell, Tulip Junkie, Emma Millions, Nipper. Mus., UK, color.
3. *Dogboys* (1998). Con: Bryan Brown, Dean Cain, Tia Carrere, ecc. Musiche orig.: John Altman, Spencer Proffer (songs). Thriller, USA / Canada, color.
4. *Ken Russell In Search of the English Folk Song* (1997). Con: Ken Russell (presentatore), Bob Appleyard, Donovan. Docum., UK, color.
5. *Tales of Erotica* (1996), di Bob Rafelson, Ken Russell, Susan Seidelman, Melvin Van Peebles. Di Ken Russell è l'episodio: "Insatiable Mrs. Kirsch, The" (1993); con: Hetty Baynes, Ken Russell, Simon Shepherd; musiche orig.: Wendy Blackstone. Dramm., GER, color.
6. *Classic Widows* (1995). Con: Xenia Frankel, Ken Russell, Fiona Searle, Bertha Stevens Susana Walton. Docum., UK, color.
7. *Oltre la mente* [tit. orig. *Mindbender* (1995)]. Con: Isahi Golan, Terence Stamp, Idan Alterman, Hetty Baynes, Delphine Forest, Rachel Elnor, Rafi Tabor, Aviva Yoel. Musiche orig.: Bob Christianson. Dramm., FR / ISR, color.
14. *The Strange Affliction of Anton Bruckner* (1990). Con: Peter Mackriel, Catherine Neilson, Carsten Norgaard. Musiche non-orig.: Anton Bruckner. Docum, UK, color.
15. *A British Picture. Portrait of an Infant Terrible* (1989). Con: Melvyn Bragg, Ken Russell, Molly Russell, Rupert Russell, Victoria Russell, Vivian Russell. Docum. [su Melvyn Bragg], UK, color.
16. *Delius* (1989). Con: Max Adrian, Maureen Pryor, Christopher Gable, David Collings, Geraldine Sherman, Elizabeth Ercy, Roger Worrod. Musiche orig.: Frederick Delius, Eric Fenby. Mus., UK, b/n
17. *Méphistophélès* (1989). Con: Paata Burchuladze, Ottavio Garaventa, Adriana Morelli, Silvana Mazzieri, Fabio Armiliato, Josella Ligi, Laura Bocca, Saverio Bambi. Musiche non-orig.: Arrigo Boito (dall'opera "Mefistofele"). Mus., Italia / Svizzera, color.
18. *A South Bank Show Special. Ken Russell's ABC of British Music* (1988)
19. *Ralph Vaughan Williams* (1984). Con: Ken Russell. Musiche orig.: Ralph Vaughan Williams. Docum., UK, b/n e color.
20. *The Planets* (1983). Docum. [su Gustav Holst e la sua suite "I pianeti"], UK, color.

21. *Clouds of Glory: The Rime of the Ancient Mariner* (1978). Con: Ben Aris, Imogen Laire, Peter Dodd, Barbara Ewing, Patricia Garwood, ecc. Musiche non-orig.: Benjamin Britten (da "Young Persons Guide to the Orchestra" e dall'opera "Peter Grimes"), Ralph Vaughan Williams. UK, color.
22. *Clouds of Glory: William and Dorothy* (1978). Con: Bridget Ashburn, Robin Bevan, Antony Carrick, Freddie Fletcher, Thomas Henty, ecc. Musiche orig.: Frank Bridge, George Butterworth ("Shropshire Lad, A" e "Banks of Greenwillow"); musiche non-orig., Arnold Bax (da "The Garden of Fand"). UK, color.
23. *Dance of the Seven Veils* (1970). Con: Christopher Gable. Musiche non-orig.: Richard Strauss (dall'opera "Salomé"). Docum. [dedicato a Richard Strauss], UK, color.
17. *Song of Summer* (1968). Con: Max Adrian, David Collings, Elizabeth Ercy, Christopher Gable, Norman James, Ken Russell, ecc. Musiche non-orig.: Frederick Delius (da "Song of the High Hills/Brigg Fair/Requiem/Walk to the Paradise Garden/Song of Summer"), Percy Grainger (da "Handel in the Strand"). Docum. [sul musicista Frederick Delius], UK, b/n
18. *Dante's Inferno* (1967). Con: Oliver Reed, Judith Paris, Iza Teller, Tony Gray, ecc. Musiche non-orig.: Arnold Schoenberg. Docum., UK
19. *Isadora Duncan, the Biggest Dancer in the World* (1966). Con: Vivian Pickles, Peter Bowles, Alexei Jawdokimov, Murray Melvin, Jeanne Le Bars. Musiche non-orig.: Ray Henderson (song "Bye Bye Blackbird"). Docum, UK, b/n
20. *Don't Shoot the Composer* (1966). Con: Georges Delerue, Ken Russell. Musiche orig.: Georges Delerue. Doc. [sul musicista Georges Delerue], UK, b/n
21. *Omnibus* (1965) [Serie TV]. Russell ha collaborato ampiamente con questo programma culturale della BBC, che ha accolto i documentari da lui diretti tra la fine del '65 e il '69. "Omnibus" riprende e prosegue l'esperienza di "Monitor", programma culturale della BBC.
22. *Always on Sunday* (1965). Con: Oliver Reed (narratore). Doc. [sul pittore Henri Rousseau, detto Il Doganiere], UK
23. *The Debussy Film* (1965). Con: Oliver Reed, Vladek Sheybal. Doc. UK
24. *Bartók* (1964). Docum., UK, b/n
25. *Diary of a Nobody* (1964). Con: Jonathan Cecil, Norman Dewhurst, Avril Elgar, Anne Jameson, John Lagley, Murray Melvin, ecc. Musiche orig.: Ivor Cutler. Corto, UK
26. *The Dotty World of James Lloyd* (1964). Docum., UK
27. *Lonely Shore* (1964). Docum., UK
28. *Watch the Birdie* (1963). Con: David Hurn. Docum., UK
29. *Elgar* (1962). Peter Brett, Rowena Gregory, George McGrath. Musiche non-orig.: Edward Elgar. Docum., UK, b/n
30. *Lotte Lenya Sings Kurt Weill* (1962). Con: Lotte Lenya. Musiche non-orig.: Kurt Weill. Docum., UK, b/n
31. *Mr. Cheshier's Traction Engines* (1962). Docum., UK
32. *Pop Goes the Easel* (1962). Docum., UK
33. *Preservation Man* (1962). Docum., UK
34. *Antonio Gaudi* (1961). Docum., UK
35. *London Moods* (1961). Docum., UK
36. *Old Battersea House* (1961). Docum., UK
37. *Portrait of a Soviet Composer* (1961). Docum. [sul compositore russo Sergei Prokofiev], UK
38. *Architecture of Entertainment* (1960). Con: John Betjeman. Docum., UK
39. *Cranko at Work* (1960). Con: John Cranko. Docum., UK
40. *A House in Bayswater* (1960). Docum., UK
41. *The Light Fantastic* (1960). Docum., UK
42. *Marie Rambert Remembers* (1960). Con: Marie Rambert. Docum., UK
43. *The Miner's Picnic* (1960). Docum., UK
44. *Shelagh Delaney's Salford* (1960). Docum., UK
45. *Gordon Jacob* (1959). Con: Gordon Jacob. Docum., UK
46. *Guitar Craze* (1959). Docum., UK
47. *McBryde and Colquhoun: Two Scottish Painters* (1959). Docum., UK
48. *Poet's London* (1959). Docum., UK
49. *Portrait of a Goon* (1959). Con: Spike Milligan. Docum., UK
50. *Variations on a Mechanical Theme* (1959). Docum., UK
51. *Monitor* (1958) [Serie TV]. Russell ha collaborato ampiamente con questo programma culturale, lavorando insieme con i registi David Hug Jones e John Schlesinger. Responsabile del programma era Huw Wheldon. All'interno del 'magazin', la BBC ha trasmesso numerosi documentari realizzati da Russell tra il '59 e parte del '65.

(N.B.: Non tutti i film di Russell sono stati distribuiti in Italia. I film distribuiti risultano, nell'elenco, con il titolo dell'edizione italiana, mentre tra parentesi quadra è il titolo originale).



Approfondimenti *The Who: discografia essenziale*

My Generation (1965)

Album: Brunswick Records; negli Stati Uniti, con titolo diverso (*The Who Sing My Generation*) e alcune modifiche nell'ordine dei brani, Decca. Su CD: Virgin; negli Stati Uniti, MCA.

Prodotto da Shel Talmy. Registrazione: IBC Studios, Londra, 1965.

Canzoni in gran parte di Pete Townshend. Inoltre di: James Brown; Brown/Terry; McDaniel; Townshend/Moon/Entwistle/Hopkins.

A Quick One (1966)

Album: Reaction, 1966; negli Stati Uniti, con titolo diverso (*Happy Jack*) e alcune modifiche, Decca. Su CD: Polydor; Stati Uniti, MCA.

Prodotto da Kit Lambert. Registrazione: IBC Studios, Londra, 1966.

Canzoni in gran parte di Pete Townshend. Inoltre di: Entwistle; Moon; Daltrey; Holland.

The Who Sell Out (1967)

Album: Track; Stati Uniti, Decca. Su CD: Polydor; Stati Uniti, MCA.

Prodotto da Kit Lambert. Registrazione: in vari studi, tra Londra, New York, Los Angeles e Nashville, nel 1967, mentre gli Who sono in tournée.

Canzoni in gran parte di Pete Townshend. Inoltre di: Keene; Entwistle.

Tommy (1969)

Album doppio: Track; Stati Uniti, Decca. Su CD: Polydor; Stati Uniti, MCA.

Prodotto da Kit Lambert. Registrazione: IBC Studios, Londra, 1969.

Canzoni in gran parte di Pete Townshend. Inoltre di: Williamson; Entwistle; Moon.

Segnaliamo anche: a) **Tommy Soundtrack** (Polydor, 1975). Disco della colonna sonora del film di Ken Russell. Riproduce anche le interpretazioni che, nel film, di alcune canzoni hanno dato vari attori, Oliver Reed, Ann Margret, Jach Nicolson, e i cantanti Tina Turner e Elton John. b) **Who's Tommy - A New Musical** (BMG, 1994). Disco della versione musical - *Tommy, The Musical* - della rock opera, approdata, con nuovi arrangiamenti, cui ha collaborato anche Pete Townshend, a Broadway e a Londra. Direttore George Martin.

Who's Next (1971)

Album: Track; Stati Uniti, Decca. Su CD: Polydor; Stati Uniti, MCA.

Prodotto da Kit Lambert. Registrazione: Olympic Studio, Londra, 1970-71.

Canzoni di Pete Townshend; tranne un brano di Entwistle.

Quadrophenia (1973)

Album doppio: Track; Stati Uniti, MCA. Su CD: Polydor; Stati Uniti, MCA

Prodotto da Pete Townshend e Kit Lambert. Registrazione: Battersea, Londra, 1973.

Canzoni di Pete Townshend.

Segnaliamo anche: **Quadrophenia Soundtrack** (Polydor, 1979). Disco della colonna sonora del film omonimo di Franc Roddam. Contiene: una selezione di brani dall'album, e tre nuove canzoni. È interessante sapere che anche di questa rock opera esiste una versione *musical*, approvata da Pete Townshend, che ha collaborato a nuovi arrangiamenti.

Odds And Sods (1974)

Album: Track; Stati Uniti, MCA. Su CD: Polydor; Stati Uniti, MCA.

Prodotto da: The Who, Kit Lambert, Chris Parmer e Peter Meaden. Registrazione: in varie occasioni, nel corso di alcuni anni, prima del 1974: l'album, infatti, raccoglie alcuni brani inediti, che sinora non erano stati ancora pubblicati.

Canzoni di Pete Townshend; tranne un brano di Meaden.

Who By Numbers (1975)

Album: Polydor; Stati Uniti: MCA. Su CD: Polydor; Stati Uniti, MCA.

Prodotto da Glyn Johns. Registrazione: in vari studi, nel 1975, mentre gli Who sono in tournée negli Stati Uniti.

Canzoni di Pete Townshend; tranne un brano di Entwistle.

Who Are You (1978)

Album: Polydor; Stati Uniti: MCA. Su CD: Polydor; Stati Uniti, MCA.

Prodotto da Glyn Johns. Registrazione: Rampport Studios, 1977-78.

Canzoni di Pete Townshend; tranne due brani di Entwistle.

Face Dances (1981)

Album: Polydor; Stati Uniti, Warner Bros. Su CD: Polydor; Stati Uniti, Warner Bros.

Prodotto da Bill Szymczyk. Registrazione: Odissey Studios, 1980, durante una tournée negli Stati Uniti.

Canzoni di Pete Townshend; tranne un brano di Entwistle.

It's Hard (1982)

Album: Polydor; Stati Uniti, Warner Bros. Su CD: Polydor; Stati Uniti, Warner Bros.

Prodotto da Glyn Johns. Registrato nel 1982, mentre il gruppo è in tournée negli Stati Uniti

Canzoni di Pete Townshend; tranne un brano di Entwistle.

È l'ultimo album degli Who. Da lì a poco il gruppo si sarebbe sciolto, per riunirsi solo in qualche occasione celebrativa o per concerti di beneficenza.



Approfondimenti

Pete Townshend: discografia

Pete Townshend, leader degli Who e principale compositore delle canzoni per il gruppo, ha realizzato una serie di dischi da solista. Anche Roger Daltrey, altra figura di primo piano all'interno del gruppo, e John Entwistle, hanno condotto alcune esperienze individuali, nel tentativo di trovare anche una propria, personale dimensione creativa. Questo accadeva già quando gli Who erano in piena attività. Il catalogo di Pete Townshend è considerevole; con gli anni '80, quando il gruppo si è sciolto, ha visto aumentare di molto i suoi numeri.

Who Came First (1972). Track; negli USA, Decca. Su CD: Rykodisc, 1993. Prodotto da Pete Townshend.
Rough Mix (1977). Polydor; negli USA, Decca.
Empty Glass (1980). ATCO; negli USA, Decca. Prodotto da Chris Thomas.
All The Best Cowboys Have Chinese Eyes (1982). ATCO. Prodotto da Chris Thomas.
Scoop (1983). ATCO. Prodotto da Spike.
White City (1985). ATCO. Prodotto da Chris Thomas.
Another Scoop (1987). ATCO. Prodotto da Pete Townshend & Spike.
Pete Townshend's Deep End Live (1987). ATCO. Prodotto da Pete Townshend.
The Iron Man (The Musical By Pete Townshend) (1989). Virgin; negli USA, Atlantic. Prodotto da Pete Townshend & Peter Wolf.
Psychoderelict (1993). Atlantic. Prodotto da Pete Townshend.

Psychoderelict Music Only (1993). Atlantic. Prodotto da Pete Townshend.
The Best Of Pete Townshend - Coolwalkingsmooth-talkingstraightsmokingfirestoking (1996). Eel Pie Recording Productions Ltd.
Pete Townshend Live - A Benefit For Maryville Academy (1999). Platinum Entertainment Inc. Prodotto da John Carin.
Lifefhouse Play (1999). Eel Pie Recording Productions Ltd. Prodotto da Pete Townshend e Tom Critchley.
Lifefhouse - Chronicles (2000). Eel Pie Recording Productions Ltd. La serie di CD si struttura nei seguenti gruppi tematici: *The Lifefhouse Demos*; *Lifefhouse Themes and Experiments*; *Lifefhouse Arrangements & Orchestrations*. Gli ultimi due CD contengono il Radio Play *Lifefhouse*.
Pete Townshend Live - The Fillmore 1996 (2000). Eel Pie Recording Productions Ltd.
Pete Townshend Live - The Empire 1998 (2000). Eel Pie Recording Productions Ltd.
Pete Townshend Live - Sadler's Wells 2000 (2000). Eel Pie Recording Productions Ltd.
Jai Baba - Pete Townshend & C. (2001). Eel Pie Recording Productions Ltd.
The Oceanic Concerts - Pete Townshend & Raphael Rudd (2001). Rhino Records.
Scoop 3 (2001). Eel Pie Recording Productions Ltd. Prodotto da Pete Townshend e Helen "Spike" Wilkins.
Pete Townshend Live - La Jolla Playhouse 22/06/2001 (2001). Eel Pie Recording Productions Ltd.
Pete Townshend Live - La Jolla Playhouse 23/06/2001 (2001). Eel Pie Recording Productions Ltd.

Bibliografia

- ALASTRA, Vincenzo, CECCONELLO, Manuele, *Video-animazione: didattica audiovisiva ed educazione alla creatività. Imago '97: atti del convegno*, Santhià (VC), Grafica Santhiatese Editrice, 1997
- ALLORI, Luigi, *Guida al linguaggio del cinema: per insegnanti e operatori educativi*, Roma, Editori Riuniti, 1986
- ARCAGNI, Simone, DE GAETANO, Domenico (cur.), *Cinema e rock: cinquant'anni di contaminazioni tra musica e immagini*, Santhià (VC), Grafica Santhiatese editrice, 1999
- ASSANTE, Ernesto [et al.]; [a cura di Franco Bolelli e Roberto Gatti], *Il rock e altre storie: da Elvis Presley alla no-wave*, Roma, Arcana, 1980
- BAGAROTTI, Eleonora, *The Who*, Roma, Editori Riuniti, 1992
- BARONI, Mario, NANNI, Franco, *Crescere con il rock: l'educazione musicale nella società dei mass-media*, CLUEB, Bologna, 1989
- BARONI, Mario, NANNI, Franco, *Popular music a scuola*, in "Musicascuola", n. 6 (1987)
- BEFFAGNA GOLDONI, Maria Luisa, BORGHETTO, Gabriella, *Viaggio nel musical: una lettura del rapporto testomusica nella rock opera Jesus Christ Superstar di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice*, Udine, Campanotto, 1995
- BELLUSO, Paolo, MERKEL, Flavio, *Rock-film*, Milano, Gammalibri, 1984
- BERNARDI, Sandro, *Fare scuola con i film*, Firenze, Sansoni, 1991
- BERTONCELLI, Riccardo, *Paesaggi immaginari: trent'anni di rock e oltre*, Firenze, Giunti, 1998
- BERTONCELLI, Riccardo, *Storia leggendaria della musica rock*, Firenze, Giunti, 1999
- BLACKING, John, *Come è musicale l'uomo?*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1986

- BORGNA, Gianni, *Il tempo della musica: i giovani da Elvis Presley a Sophie Marceau*, Roma-Bari, Laterza, 1983
- CAIOLI, Luca [et. al.], *Bande: un modo di dire: rockabil- lies, mods, punks*, Milano, Unicopli, 1986
- CARRERA, Alessandro, *Musica e pubblico giovanile: l'e- voluzione del gusto musicale dagli anni sessanta ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1980
- CASSETTI, Francesco, DI CHIO, Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990
- CASTALDO, Gino, *La terra promessa: quarant'anni di cul- tura rock (1954-1994)*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- CHAMBERS, Iain, *Per un insegnamento della pop music*, in "Musica/Realtà", n. 9, 1982
- CHAMBERS, Iain, *Ritmi urbani: Pop music e cultura di massa*, Genova, Costa & Nolan, 19962
- CHION, Michel, *L'audiovisione: suono e immagine nel ci- nema*, Torino, Lindau, 1997
- CIVRA, Ferruccio, MANCINOTTI, Mauro, *Le manifestazioni in lingua inglese*. In: *Musica in scena: storia dello spet- tacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Vol. IV: *Altri generi di teatro musicale*, Torino, UTET, 1995
- COLAZZO, Cosimo, *Musica al cinema: l'opera*, Trento, Provincia autonoma, 2002
- COSTA, Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompia- ni, 1985
- CREMONINI, Giorgio, *Le logiche del racconto: introduzio- ne all'analisi narratologica del film*, Bologna, Thema, 1991
- CRESPI, Alberto, *Nuovo musical o musica nel film*, in "Ci- nema e Cinema", n. 22-23 (1980)
- CURI, Giandomenico, *I frenetici: l'enciclopedia dei film che hanno inventato i giovani*, 2 v., Roma, Arcana, 2002
- DELLA CASA, Mario, *Facciamo cinema: creatività nella scuola*. Torino, Paravia, 1997
- DISTER, Alain, *Il rock: il nostro tempo nella musica*, Tori- no, Electa/Gallimard, copyr. 1994.

- FABBRI, Franco (cur.), *What is popular music?*, Milano, Unicopli, 1985
- FABBRI, Franco, *Il suono in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli, 1996
- FABBRI, Franco, *La canzone*. In: *Enciclopedia della musica*, diretta da J-J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni, Vol. I: *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001
- FERRARI, Franca, *Educazione musicale e mass media*. In: *Enciclopedia della musica*, diretta da J-J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni, Vol. II: *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002
- FERRARI, Franca, STROBINO, Enrico (cur.), *Imparerock? A scuola con la popular music*, Milano, Ricordi, 1994
- FRITH, Simon, *Il rock è finito: miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, Torino, EDT, 1990
- FRITH, Simon, *Sociologia del rock*, Milano, Feltrinelli, 1982
- GENTILE, Enzo, TONTI, Alberto, *Dizionario del pop-rock: guida critica ai dischi degli ultimi cinquant'anni*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999
- GOLA, Guido, *Elementi del linguaggio cinematografico*, Brescia, La Scuola, 1979
- GUAITAMACCHI, Ezio, *Figli dei fiori, figli di Satana: l'eredità del '69: da Charles Manson a Marilyn Manson*, Roma, Editori Riuniti, 2000
- HEBDIGE, Dick, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Genova, Costa & Nola, 1983
- LA POLLA, Franco, *Riflessioni sul musical*, in "Filmcritica", n. 229 (1972)
- LIPPERINI, Loredana, *Mozart in rock*, Firenze, Sansoni, 1990
- LUMBELLI, Lucia, *La comunicazione filmica: ricerche psicopedagogiche*, Firenze, La Nuova Italia, 1974
- MADRON, Paolo, *Analisi del film*, Parma, Pratiche, 1984

- MARAGLIANO, Roberto, MARTINI, Ornella, PENGE, Stefano, *I media e la formazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1994
- MELE, Rino, *Ken Russell*, Firenze, La Nuova Italia, 1975
- MIDDLETON, Richard, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- MOORE, Allan F., *Come si ascolta la popular music*. In: *Enciclopedia della musica*, diretta da J-J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni, Vol. I: *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001
- MORO, Walter, *Didattica della comunicazione visiva*, Firenze, La Nuova Italia, 1985
- MORRICONE, Ennio, MICELI, Sergio, *Comporre per il cinema: teoria e prassi della musica nel film*, a cura di L. Gallenga, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema; Venezia, Marsilio, 2001
- MOSCARIELLO, Angelo, *Come si guarda un film*, Bari, Laterza 1982
- MOSCATI, Italo (cur.), *1970: Addio Jimi: il ritmo e il cinema degli anni ribelli*, Venezia, Marsilio, 1999
- NANNI, Franco, *Perché la "popular music" a scuola*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", n. 3-4 (1991)
- PANTA, Milano, Bompiani. N. 14 (1996), *Musica*, a cura di Enrico Ghezzi
- PASQUALI, Augusto, *Lo spettacolo nella cultura del rock e della pop-music*. In: *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Vol. VI: *Dalla musica di scena allo spettacolo rock*, Torino, UTET, 1997
- PAYNTER, John, *La musica nella media superiore. Un'esperienza inglese tra educazione e istruzione*, Milano, Unicopli, 1986
- PECORI, Franco, *Il rock e la sua immagine*, in "Musica/Realtà", n. 3, 1980
- PESCE, Antonio, *Cinedossier. Pratica educativa del film*, Brescia, La Scuola, 1995

- PIVANO, Fernanda, *Beat, hippie, yippie*, Milano, Bompiani, 1977
- POIZOT, Claude, *Miloš Forman*, Paris, Dis voir, 1987
- PRATO, Paolo, *Dizionario di pop & rock: artisti, mercato e cultura dagli Abba agli ZZ Top*, Milano, Vallardi; Milano, Garzanti, 1996
- RICE, Tim, *Jesus Christ Superstar*, versione italiana del testo poetico a cura di Maria Luisa Beffagna Goldoni, Udine, Campanotto, 1997
- RONDOLINO, Gianni, TOMASI, Dario, *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 1995
- ROTTI, Antonella, ROTTI, Isabella, LAMASTRA, Federico, *Rocky Horror: 25 anni di cult*, Milano, Leonardo, 1998
- SAMORINI, Giorgio, *Gli allucinogeni nel mito: racconti sull'origine delle piante psicoattive*, Torino, Nautilus, 1995
- SCARUFFI, Piero, *Storia del rock*, Milano, Arcana, 1989-1997
- SHÄFER, R. Murray, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1985
- SHAPIRO, Harry, *Estasi rock: le droghe e la musica popolare*, Torino, EDT, 1993
- SHEPHERD, John, *Maschile/femminile nella musica dei giovani*. In: *Enciclopedia della musica*, diretta da J-J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni, Vol. I: *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001
- STEFANI, Gino (cur.), *Intense emozioni in musica*, Bologna, Clueb, 1996
- STEFANI, Gino, VITALI, Maurizio (cur.), *Musica nella scuola e cultura dei ragazzi*, Bologna, Cappelli, 1988
- STROBINO, Enrico, *Musiche in cantiere. Proposte per il laboratorio musicale*, Milano, Franco Angeli, 2001
- TAGG, Philip, *Popular Music: da Kojak al Rave*, a cura di R. Agostini e L. Marconi, Bologna, Clueb, 1994
- TESORIO, Guido, *Leggere il cinema a scuola*, Torino, Paravia, 1982

- VECCHI, Paolo, *Dal Nuovo Mondo: appunti sul Forman americano*, in "Cineforum", n. 191 (1980)
- VECCHI, Paolo, *Miloš Forman*, Firenze, La Nuova Italia, 1981
- VINAY, Gianfranco, *Il musical*. In: *Enciclopedia della musica*, diretta da J-J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni, Vol. I: *Il Novecento*. Torino, Einaudi, 2001
- VITALI, Maurizio, *Verso un'operatività musicale di base*, Bologna, Cappelli, 1991
- WARHOL, Andy, *La filosofia di Andy Warhol*, Genova, Costa & Nolan, 1983

Finito di stampare nel mese di marzo 2004
Nuove Arti Grafiche - Trento

